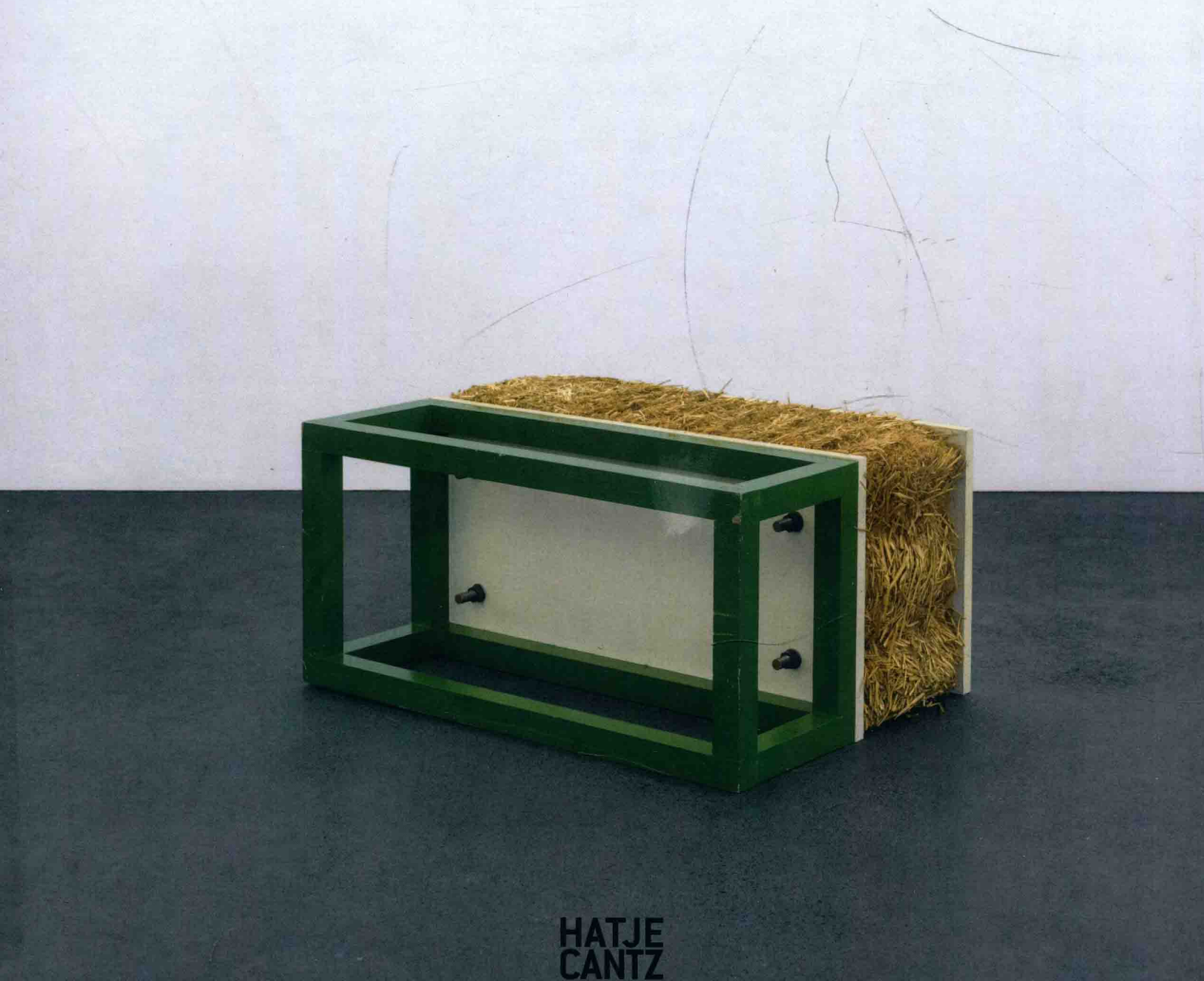
GARY KUEHN
FIVE DECADES

Dorothea Zwirner



HATJE CANTZ

GARY KUEHN

FIVE DECADES

Text von / Text by

Dorothea Zwirner

常州大学图书馆
藏书章

HATJE
CANTZ

Gary Kuehn
Five Decades

Konzept / Concept
Dorothea Zwirner, Berlin

Lektorat / Editing
Almut Otto, Berlin (Deutsch / German), Suzanne McConnell, New York (Englisch / English)

Koordination / Coordination
Deborah Keller, Häusler Contemporary Zürich

Übersetzungen Deutsch – Englisch / Translations German – English
Catherine Nichols, Berlin, Ian Pepper, Berlin

Übersetzungen Englisch – Deutsch / Translations English – German
Nikolaus G. Schneider, Berlin

Grafische Gestaltung und Satz / Graphic design and typesetting
Peter Zimmermann, Zürich

Schrift / Typeface
Helvetica schmal / Helvetica Condensed

Reproduktionen / Reproductions
Prints Professional, Jan Scheffler & Kerstin Wenzel GbR, Berlin

Verlagsherstellung / Production
Monika Reinhardt

Papier / Paper
Luxo Art Samt New, 150 g / m²

Druckerei und Buchbinderei / Printing and binding
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

© 2013 Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; und Autoren / and authors
© 2013 der abgebildeten Werke von Gary Kuehn beim Künstler / for the reproduced works by Gary Kuehn: the artist; von / by Marcel Duchamp / Succession Marcel Duchamp, Donald Judd / Art Judd Foundation. Licensed by VAGA, NY, Bruce Nauman und / and Robert Rauschenberg / Estate of Robert Rauschenberg: VG Bild-Kunst, Bonn; von / by John McCracken: © The Estate of John McCracken, Courtesy David Zwirner, New York / London; sowie bei den Künstlern und ihren Rechtsnachfolgern / as well as the artists and their legal successors

Erschienen im / Published by
Hatje Cantz Verlag
Zeppelinstrasse 32
73760 Ostfildern
Deutschland / Germany
Tel. +49 711 4405-200
Fax +49 711 4405-220
www.hatjecantz.de

Weitere Informationen zum Künstler und seinen Werken finden Sie unter /
You can find further information on the artist and his works at
www.garykuehn.net, www.haeusler-contemporary.com, www.galeriemichaelhaas.de

Hatje Cantz books are available internationally at selected bookstores. For more information about our distribution partners please visit our homepage at www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-3645-9

Printed in Germany

Umschlagabbildung / Cover illustration
Vorderseite / Front: Gary Kuehn, *Straw Piece*, 1964 (Abb. S. 33 / fig. p. 33)
Rückseite / Back: Gary Kuehn, *Eternal Figures*, 1974 (Abb. S. 103 / fig. p. 103)

Inhalt / Contents

Einleitung: *Bound Sky* 7

I. 1960er-/70er-Jahre: Form und Materie 11

Werke Frühe Skulpturen 32
Gesture Project I 61
Außenskulpturen 69

II. 1970er-/80er-Jahre: Form und Norm 79

Werke *Eternal Figures* 97
Schwarze Bilder 107
Zink- und Kupferarbeiten 116
Twist Pieces 125
Berliner Serie / Berlin Series 131

III. 1980er-Jahre: Form und Inhalt 139

Werke *Mythic Responsibility* (1976)
Pickaxe Pieces 154
Figurative Bilder 160
Metaphorische Skulpturen 167

IV. 1990er-Jahre: Form und Körper 173

Werke *Gesture Project II* 181
The Sex of Heavenly Bodies 195
Offene Geheimnisse, späte Fiberglasskulpturen 201

V. 2000er-Jahre: Form, Zufall und Zeit 207

Werke *Elegien* 216
Zufallszeichnungen 220
Schablonenzeichnungen 226

Interview: *Das ewige Spiel*:
Donna De Salvo interviewt Gary Kuehn . . . 235

Anhang: Biografie 251
Ausstellungen 251
Bibliografie 254
Fotonachweis 255
Impressum 256

Introduction: *Bound Sky* 7

I. The 1960s and 1970s Jahre: Form and Material 11

Works Early Sculptures 32
Gesture Project I 61
Outdoor Sculptures 69

II. The 1970s and 1980s: Form und Norm 79

Works *Eternal Figures* 97
Black Paintings 107
Zinc Pieces and *Copper Pieces* 116
Twist Pieces 125
Berliner Serie / Berlin Series 131

III. The 1980s: Form and Content 139

Works *Mythic Responsibility* (1976)
Pickaxe Pieces 154
Figurations 160
Metaphorical Sculpture 167

IV. The 1990s: Form and Body 173

Works *Gesture Project II* 181
The Sex of Heavenly Bodies 195
Open Secrets and Late Fiberglass Pieces . . . 201

V. The 2000s: Form, Chance, and Time 207

Works *Elegies* 216
Chance Drawings 220
Stencils 226

Interview: *The Eternal Play*:
Donna De Salvo interviews Gary Kuehn 243

Appendix: Biography 251
Exhibitions 251
Bibliography 254
Photo Credits 255
Colophon 256

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

GARY KUEHN

FIVE DECADES

Text von / Text by

Dorothea Zwirner

HATJE
CANTZ

Inhalt / Contents

Einleitung: *Bound Sky* 7

I. 1960er-/70er-Jahre: Form und Materie 11

Werke Frühe Skulpturen 32
Gesture Project I 61
Außenskulpturen 69

II. 1970er-/80er-Jahre: Form und Norm 79

Werke *Eternal Figures* 97
Schwarze Bilder 107
Zink- und Kupferarbeiten 116
Twist Pieces 125
Berliner Serie / Berlin Series 131

III. 1980er-Jahre: Form und Inhalt 139

Werke *Mythic Responsibility* (1976)
Pickaxe Pieces 154
Figurative Bilder 160
Metaphorische Skulpturen 167

IV. 1990er-Jahre: Form und Körper 173

Werke *Gesture Project II* 181
The Sex of Heavenly Bodies 195
Offene Geheimnisse, späte Fiberglasskulpturen 201

V. 2000er-Jahre: Form, Zufall und Zeit 207

Werke *Elegien* 216
Zufallszeichnungen 220
Schablonenzeichnungen 226

Interview: *Das ewige Spiel*:
Donna De Salvo interviewt Gary Kuehn . . . 235

Anhang: Biografie 251
Ausstellungen 251
Bibliografie 254
Fotonachweis 255
Impressum 256

Introduction: *Bound Sky* 7

I. The 1960s and 1970s Jahre: Form and Material 11

Works Early Sculptures 32
Gesture Project I 61
Outdoor Sculptures 69

II. The 1970s and 1980s: Form und Norm 79

Works *Eternal Figures* 97
Black Paintings 107
Zinc Pieces and *Copper Pieces* 116
Twist Pieces 125
Berliner Serie / Berlin Series 131

III. The 1980s: Form and Content 139

Works *Mythic Responsibility* (1976)
Pickaxe Pieces 154
Figurations 160
Metaphorical Sculpture 167

IV. The 1990s: Form and Body 173

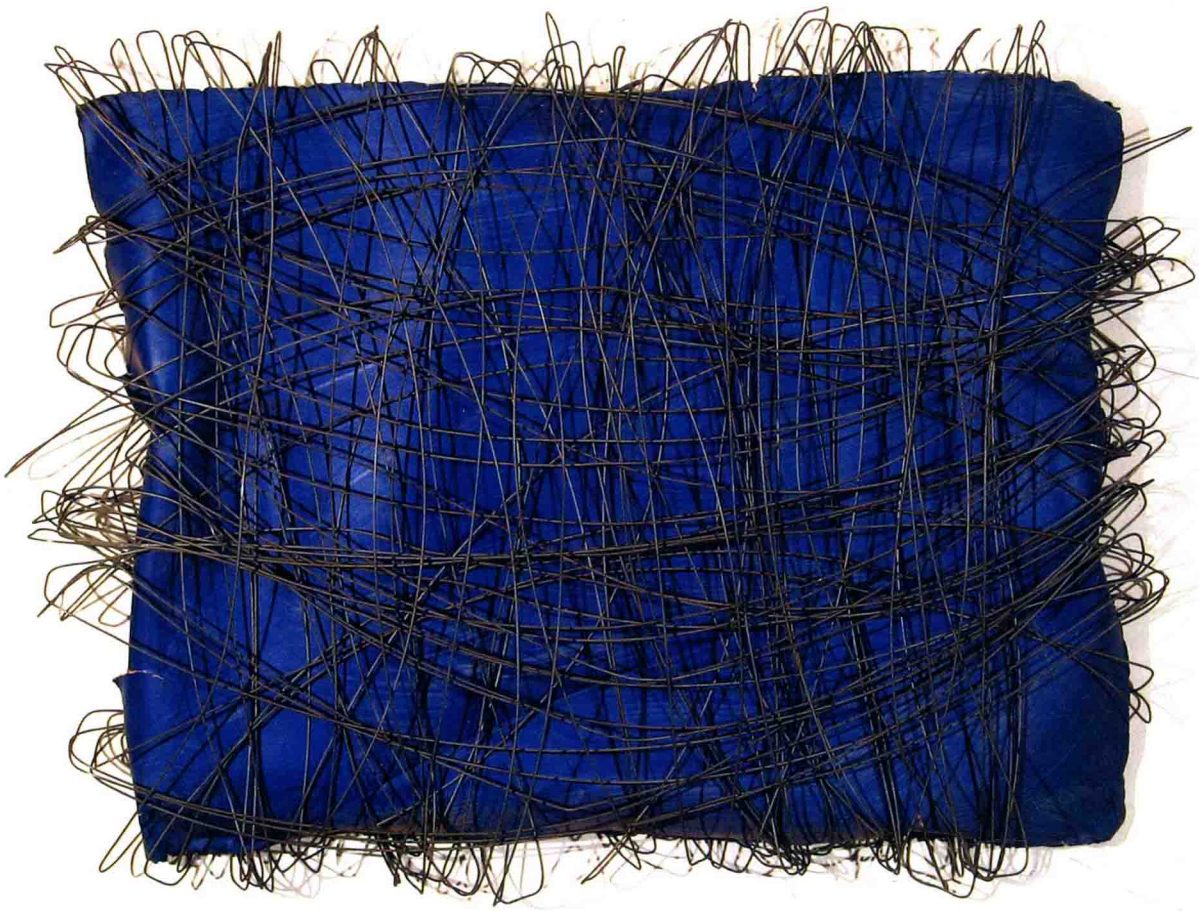
Works *Gesture Project II* 181
The Sex of Heavenly Bodies 195
Open Secrets and Late Fiberglass Pieces . . . 201

V. The 2000s: Form, Chance, and Time 207

Works *Elegies* 216
Chance Drawings 220
Stencils 226

Interview: *The Eternal Play*:
Donna De Salvo interviews Gary Kuehn 243

Appendix: Biography 251
Exhibitions 251
Bibliography 254
Photo Credits 255
Colophon 256



Bound Sky, 1962
Metalldraht, Acryl auf Papier / Metal wire, acrylic on paper
63,5 × 86,4 × 10,2 cm / 25 × 34 × 4"
Collection Nanette Kuehn

Einleitung: *Bound Sky*

Tiefblau wie ein sternklarer Nachthimmel ist das Papier gefärbt, das von Draht umwickelt in einem grobmaschigen Gitterkäfig steckt. Zart und empfindlich wirkt das freischwebende Einzelblatt in seinem luftigen Gefängnis, das auch ein Schutzraum sein könnte. Auch wenn die Papierkanten an einigen Stellen durch den Draht eingedrückt sind, behält das mittlere Querformat doch im Großen und Ganzen seine rechteckige Form. Allerdings hat sich die monochrome Papierarbeit durch die Umwicklung in ein plastisches Objekt verwandelt, das die Grenze zwischen Bild und Objekt auf transparente Weise zum Thema werden lässt.

Bound Sky (Abb. S. 6) – der begrenzte Himmel bildet den metaphorischen Horizont, vor dem sich das künstlerische Lebensthema von Gary Kuehn von Anfang an abzeichnet. Schon in den frühen Skulpturen der 1960er-Jahre arbeitet sich Kuehn mit all seinen Verwicklungen, Verschnürungen, Verbiegungen, Verschraubungen und Verdrehungen an den äußeren und inneren Grenzen der Freiheit ab. Allein in der Vorsilbe „Ver" klingt bereits die Tendenz von der neutralen Ver-änderung zur pejorative Ver-formung an. Der künstlerischen Sehnsucht nach freier und selbstbestimmter Formentfaltung steht also immer ein Zwang, eine Störung, Behinderung oder Hemmung entgegen. Im Ringen zwischen Freiheit und Determination gewinnt die abstrakte Formensprache an metaphorischer Ausdruckskraft.

Auch wenn sich Gary Kuehn durch seine plastische Bildsprache und Materialvielfalt von Anfang an als genuiner Bildhauer positioniert, so schließt der physische Aspekt seiner Werke auch die Geste ein, die sich im zweidimensionalen Bereich des *Gesture Projects* in hunderten von Variationen durch alle Jahrzehnte entfaltet. Als primärem menschlichen Ausdrucksmittel kommt der Geste bei Kuehn eine grundlegende Funktion zu, die der spielerischen Erprobung und systematischen Fundierung des plastischen Werkes dient. Sowohl die gestische Darstellungs- wie die handwerkliche Herstellungsweise zeugen von einer physischen Präsenz, die das Frühwerk von Gary Kuehn auszeichnet und den abwesenden Künstler ins Spiel bringt. Denn trotz der weitgehend abstrakten Formensprache tragen seine Werke immer autobiografische Züge.

Bei aller Dialektik zwischen Bild und Objekt, Abstraktion und Metapher, Freiheit und Determination bildet die Form den Fixpunkt im plastischen Denken von Gary Kuehn. Dabei erweist sich die Form ihrerseits als eine relationale Größe, die sich jedoch in verschiedene Richtungen abgrenzen lässt. Je nach Fokus und Prämisse befindet sich die Form in ganz unterschiedlichen Relationen, die sich permanent vermischen und durchdringen können, jedoch geeignet sind, jede der fünf Dekaden schwerpunktmäßig zu charakterisieren. Während in der experimentellen Anfangszeit die Form in erster Linie von der Vielzahl ihrer Materialien geprägt wird (I), ringt sie in den konzeptuellen 1970er-Jahren mit der minimalistischen Norm der Geometrie (II). Die *Eternal Figures*

Introduction: *Bound Sky*

Deep blue in color like a clear, starry sky, a sheet of paper is wrapped in wire and held inside a coarse wire mesh cage. In its airy prison, which could just as well be a refuge, the free-floating sheet appears delicate and sensitive. While in some places the edges of the paper are dented by the wire, the medium-sized landscape format more or less maintains its rectangular shape. By being wound up in wire, however, what begins as a monochrome work on paper is transformed into a sculptural object that patently raises the issue of the boundary between image and object.

Bound Sky (fig. p. 6) forms the metaphorical horizon against which Gary Kuehn's lifelong artistic concerns have stood out from the start. With all his tangling and fastening, his bending, bolting, and twisting, Kuehn has been grappling with the outer and inner boundaries of freedom since his early sculptures of the 1960s. As this proliferation of verbs suggests, his work explores the tension between change and deformation. Hence, his artistic longing for a free and self-determined unfolding of forms stands in perpetual opposition to a compulsion, disruption, obstruction, or inhibition. In the struggle between freedom and determination, the abstract formal vocabulary gains metaphorical vigor.

In terms of his visual language and range of materials, Gary Kuehn has always positioned himself as a genuine sculptor. That said, the physical aspect of Kuehn's works nevertheless incorporates the gesture. Over the decades this has found expression in hundreds of variations within the two-dimensional realm of his *Gesture Project*. Constituting the primary means of human expression, the gesture plays a fundamental role in Kuehn's work, at once playfully testing and providing the systematic foundation of his sculptural œuvre. Both the gestural mode of representation and the manual method of production attest to a physical presence that characterizes Gary Kuehn's early work and brings the absent artist into play. For despite their predominantly abstract formal vocabulary, his works invariably have autobiographical features.

Putting aside for a moment the dialectics of image and object, of abstraction and metaphor, or freedom and determination, it is form that provides the benchmark for Gary Kuehn's sculptural thought. Form proves to be a relative value, however, that can be distinguished in various directions. Depending on the focus and premises, the form of an object can exist in quite different relationships, which can diffuse and permeate one another. All the same, they are rather pertinent when it comes to characterizing the main emphasis of each of the five decades. Whereas in his early experimental period the form of a given work was primarily influenced by the manifold materials at its disposal (I), by the conceptual 1970s, the form had begun to wrestle with the minimalistic norm of geometry (II). The *Eternal Figures* of the circle, triangle, and square became the yardstick for form to mea-

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com

von Kreis, Dreieck und Quadrat bilden den Maßstab, an dem sich die Form messen und reiben kann. In den bilderhungrigen 1980er-Jahren sucht Kuehns Form verstärkt den Dialog mit dem Inhalt und lässt figurative Bilder und metaphorische Skulpturen wie *Mythic Responsibility* und die *Pickaxe Pieces* entstehen (III). Daran anknüpfend beschäftigt sich Kuehn in den 1990er-Jahren vor allem mit der Form des Körpers, die für ihn seit je her zwischen Sex und Geometrie angelegt ist (IV). Unter dieser Prämisse formt sich die gestische Linie zur bauchigen Vase, in die sich weibliche Rundungen einschreiben lassen, während die Spalten, Ritzen und Öffnungen der späteren Fiberglasarbeiten ihre offenen Geheimnisse verraten. Angesichts des neuen Jahrtausends und seines siebten Lebensjahrzehnts konfrontiert Kuehn seine Form schließlich mit Zufall und Zeit (V). Während in der Werkgruppe der *Elegien* die von einer horizontalen Linie geteilte Kreisform zum Bild der ewigen Wiederkehr gerinnt, loten die Zufalls- und Schablonenzeichnungen die Spannweite zwischen Schicksal und Prädestination aus.

Seit mehr als fünf Jahrzehnten beschäftigt Gary Kuehn das künstlerische Problem von Form und Freiheit, das sich ihm schon als Kunststudent mit Anfang zwanzig stellte. *Bound Sky* – der begrenzte Himmel ist nicht nur der metaphorische, sondern auch der reale Horizont des aus einer mittelständischen Arbeiterfamilie stammenden Kunststudenten, der sein Studium an der Rutgers Universität von New Jersey durch jahrelange Arbeit auf dem Bau finanzieren musste. Die bescheidene Herkunft und der ständige Wechsel zwischen der Freiheit des Kunststudiums und der Notwendigkeit des Broterwerbs verleihen Kuehns Werk von Anfang an seine spezifische Bodenständigkeit, die die Grenze zwischen Kunst und Handwerk zu verwischen vermag, aber auch seine besondere Spannung, die die Gegensätze aufeinander prallen lässt. Eingebettet in den historischen Antagonismus zwischen abstraktem Expressionismus und Minimalismus geht es Kuehn immer wieder um die Frage, wie weit sich diese Spannung ertragen, versöhnen oder gar steigern lässt, mithin um die Frage, was die Form zusammenhalten kann oder auseinanderfallen lässt. Der Faustische Erkenntnisdrang, was die Welt im Innersten zusammenhält, ist für Kuehn mit der Sorge gepaart, dass sie auseinanderzufallen droht. In diesem Spannungsfeld konstruktiver und destruktiver Kräfte versucht Kuehn den menschlichen Spielraum immer wieder neu auszuloten.

Werk- und Lebenslauf durchdringen sich bei Gary Kuehn in einer Weise, die auch in seinen Selbstäußerungen und metaphorisch-poetischen Titeln zum Ausdruck kommt. Mit feinem Sprachempfinden und analytischer Selbstreflexion verweist der Künstler zudem auf seine psychoanalytischen, verhaltenstheoretischen, mythologischen und literarischen Interessen. Mit entsprechenden Interpretationsansätzen lassen sich die einzelnen Werkgruppen als Variationen eines Themas deuten, das um die große Menschheitsfrage der Freiheit kreist.

sure itself and rub up against. In the 1980s, a decade renowned for its voracious appetite for imagery, Kuehn's form increasingly sought dialogue with his content, thus giving rise to figurative images and metaphorical sculptures such as *Mythic Responsibility* and the *Pickaxe Pieces* (III). Continuing along similar lines in the 1990s, Kuehn turned his gaze to the form of the human body, as ever positing it between sex and geometry (IV). Based on this premise, the gestural line took on the form of a belly-shaped vase in which female curves could be inscribed, while the slits and cracks and orifices of the artist's later fiberglass pieces gave away their open secrets. Upon entering the new millennium and the seventh decade of his life, Kuehn began to confront form with chance and time (V). Whereas in the group of works entitled *The Elegies* a circle subdivided by a horizontal line becomes an emblem of the eternal return, the chance and stencil drawings explore the divide between destiny and predestination.

For more than five decades now, Gary Kuehn has been occupied with the artistic problem of form and freedom, which he first encountered as a fine arts student in his early twenties. *Bound Sky* was not just Kuehn's metaphorical but also his actual horizon as an art student. Coming from a working-class family, he spent many years laboring on construction sites to cover the costs of his education. His humble origins, coupled with the constant shifting between the freedom of art school and the necessity of earning a living, have given Kuehn's work a down-to-earth touch all along. Not only does this blur the boundaries between fine arts and crafts but also engenders an overall tension that causes opposites to collide. Embedded within the historical antagonism between Abstract Expressionism and Minimalism, Kuehn finds himself perpetually returning to the question of the extent to which this tension can be borne, reconciled or even heightened, and hence to the question of what can hold a given form together or cause it to collapse. For Kuehn, the Faustian urge to know what binds the world with "all its seeds and sources and innermost life" goes hand in hand with the threat of its collapse. In the tension between constructive and destructive forces, Kuehn never tires of trying to sound out the scope and limits of human activity.

In Gary Kuehn's practice the course of his work dovetails with the course of his life in a manner that also finds expression in his commentaries and metaphorical, poetic titles. Moreover, with his fine sense of language and capacity for self-analytical reflection, the artist indicates his interest in psychoanalysis, behavioral theory, mythology, and literature. With the appropriate interpretive approaches, the individual groups of works can be construed as variations on a theme revolving around the central human question of freedom.

I. 1960er-/70er-Jahre: Form und Materie

Frühe Skulpturen

Schon in den ersten Skulpturen Gary Kuehns sind die wesentlichen Ansätze, Grundlagen und Fragestellungen seines Werkes mit einer Direktheit und Vehemenz präsent, die den künstlerischen Wurf seiner frühen Arbeiten kennzeichnen: das Experimentieren mit unterschiedlichsten Materialien, die Konfrontation von Gegensätzen, das Sichtbarmachen der Herstellungsweise, die Vermeidung ästhetischer Entscheidungen. Die Auswahl verschiedenster Werk- und Baustoffe, diverser Naturmaterialien und vorgefundener Alltagsgegenstände ist von größtmöglicher Einfachheit bestimmt, wodurch eine unmittelbare Wirkung der materiellen und physischen Präsenz erzielt wird. Direkt, einfach und kraftvoll ist die plastische Sprache des Materials, derer sich Gary Kuehn bedient.

Im Umgang mit Baustoffen wie Holz, Stahl, Aluminium, Fiberglas oder Schaumstoff zeigt sich von Anfang an eine handwerkliche Fertigkeit, die der junge Kunststudent bei seiner jahrelangen Tätigkeit auf dem Bau erworben hatte. Gleichzeitig zeugt die Einbeziehung natürlicher Materialien wie Stroh oder Äste, die zeitgleich in der italienischen Arte povera Verwendung fanden, von einer bodenständigen Naturverbundenheit, die in Kuehns Herkunft aus einer Arbeiterfamilie in der teils ländlichen, teils industriellen Umgebung von Plainfield, New Jersey, wurzeln mag. Als ältester von drei Brüdern 1939 geboren, war Kuehns Kindheit und Jugend in den 1940er- und 1950er-Jahren von einer liberalen Erziehung bestimmt, die ihre Grenzen und Einschränkungen in den wirtschaftlichen Verhältnissen seines Elternhauses fand. Kuehns Mutter, Adelaide Ruddiman, führte den Haushalt, sein Vater George war Mechaniker und überzeugter Kommunist. Seine Mitgliedschaft in der kommunistischen Partei führte in der McCarthy-Ära zu zahlreichen Problemen und Anfeindungen, die von den Kindern als durchaus bedrohlich empfunden wurden. Insofern bedeutete für den Studenten Kuehn seine Zugehörigkeit zum linken Milieu, anders als für viele seiner Kommilitonen, keine intellektuelle oder oppositionelle Positionierung, sondern eine ambivalente Prägung, die zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem dialektischen Materialismus führte. Im Experimentieren mit unterschiedlichsten Materialien, die zueinander in Beziehung gesetzt werden und sich durch die innewohnenden Gegensätzlichkeiten in einem ständigen Veränderungsprozess befinden, mag man die angewandte Theorie des dialektischen Materialismus erkennen. In jedem Fall bildet die materielle Welt in ihrer stofflichen, natürlichen und alltäglichen Erscheinung den Ausgangspunkt für Gary Kuehn. Mit der Wahl gewöhnlicher Alltagsgegenstände wie Kissen, Matratzen, Rundhölzern oder Kisten sucht er nach den materiellen Qualitäten und Bedingungen, die für die Formgebung bestimmend sind. Seine Formen folgen keiner Funktion, sondern ihrem Material, müssen sich diesem anpassen und unterordnen, werden von ihm bestimmt und manipuliert. Umgekehrt ist gerade die Formbarkeit ein wichtiges Kri-

I. The 1960s and 1970s: Form and Material

Early Sculptures

In Gary Kuehn's first sculptures, the central approaches, principles and questions underlying his artistic oeuvre as a whole were articulated with directness and vehemence. These include his experimentation with a vast range of different materials, his confrontation of antitheses, his open display of the modes of production and overall avoidance of aesthetic criteria. His choice of heterogeneous working and construction materials, including natural resources and found everyday objects, is characterized by a striking simplicity that effects a strong material and physical presence. In these works, Gary Kuehn employs a visceral, material language that is direct, simple, and powerful.

From the very beginning, Kuehn's handling of construction materials such as wood, steel, aluminum, fiberglass, and foam rubber owed much to the technical proficiency the young art student had acquired during his years as a construction worker. At the same time, the incorporation of natural materials such as straw and branches of the kind which appeared in contemporaneous works by the Italian Arte Povera artists testify to a down-to-earth connection to nature whose roots may lie in Kuehn's origins in a working-class family residing in the semi-rural ambience of Plainfield, New Jersey. Gary Kuehn was born in 1939 as the eldest of three brothers. His childhood and youth during the 1940s and 1950s were shaped by a liberal education whose boundaries were given by the socioeconomic status of the parental home. Kuehn's mother, Adelaide Ruddiman, ran the household, while his father, George, was a machinist and a communist. George's membership in the Communist Party during the McCarthy era led to numerous problems and hostilities which could only have been experienced by the children as menacing. Differently than for many of his schoolmates, Kuehn's affiliation as a student with the left-wing milieu signified less the adoption of an intellectual or oppositional stance than an ambivalent socialization, one that led to his critical confrontation with dialectical materialism. In fact, an applied version of this theory might even be discerned in his experimentation with diverse materials, which he sets in relation to one another, and which, by virtue of their inherently contrasting properties, find themselves in a perpetual process of transformation. Either way, it is the material world in its substantial, natural, and everyday appearance which constitutes Gary Kuehn's point of departure. In interacting with familiar everyday objects such as pillows, mattresses, wooden blocks, and crates, he looks for their material qualities and conditions which play an instrumental role in determining the form of his works. His forms do not follow function, but rather the material of which they are comprised, adapting and subordinating themselves, being conditioned or manipulated. Conversely, the selection of materials is very much informed by their malleability and flexibility, by how well they can be forced, bent, bolted, or tensed into specific shapes and

terium für die Wahl des Materials, das in eine bestimmte Gestalt gezwungen, gebogen, geschraubt oder gespannt wird. Das für die Skulptur bestimmende Verhältnis zwischen Material und Form ist bei Kuehn auf Konfrontation angelegt, um die wechselseitige Abhängigkeit sichtbar und spürbar werden zu lassen.

In der Darstellung von Gegensätzen und Kontrasten liegen ein grundlegendes Gestaltungsprinzip und ein wesentlicher Reiz der Werke Gary Kuehns. Lässt der Künstler in seinen *Mattress* oder *Fiberglass Pieces* die Materialeigenschaften „hart – weich" aufeinanderprallen, so sind es in den *Melt Pieces* die Aggregatzustände „fest – flüssig". In den *Branch Pieces* werden die Formwerte „geometrisch – amorph" zu einer skulpturalen Einheit gezwungen, während man in den *Pedestal Pieces* nicht weiß, ob sich der Sockel nach der Skulptur richtet oder umgekehrt. Von der anschaulichen Konfrontation gegensätzlicher Materialeigenschaften oder Formwerte gelangt man schnell auf eine metaphorische Ebene, auf der Natur und Kultur, Irrationalität und Vernunft, Exzess und Kontrolle, Freiheit und Determination miteinander konkurrieren. Schon in der allerersten Wandarbeit, *Bound Sky* (1962) (Abb. S. 6), bei der eine monochrome blaue Zeichnung rundherum von einem Metalldraht umwickelt ist, unterstreicht der Titel die metaphorische Dimension. Die blaue Papierfläche wird von dem sich kreuzenden Liniengewirr des Drahtes begrenzt und gefangen, aber auch geschützt und in der Schwebe gehalten, ohne das rechteckige Papierformat allzu sehr zu beschädigen. Das Bild des blauen Himmels steht hier gerade nicht autonom für grenzenlose Freiheit und unendliche Weite, sondern für den labilen Schwebezustand eines begrenzten und begrenzenden Horizonts, einer gebundenen und bindenden Sichtweise. Handelt es sich um ein luftiges Gefängnis oder um einen durchlässigen Schutzraum?

Eine andere Konfrontation findet in *Straw Pillow* (1963) (Abb. S. 32) statt, bei dem ein Gipskissen an einem Strohballen lehnt. Sowohl das gepresste Stroh als auch das in Gips erstarrte Kissen befinden sich in einem Zustand der Verfestigung, der sich auf metaphorischer Ebene als Normierung und Rationalisierung der Natur sowie als Verhärtung und Verkrustung gesellschaftlicher Strukturen deuten lässt. Während sich hier das Gipskissen an den Strohballen anlehnt und von diesem gestützt wird, wird der Strohballen des *Straw Piece* (1964) (Abb. S. 33) zwischen zwei weiß lackierte Holzplatten gepresst, wodurch die kubische Normierung des Ballens noch betont wird. Sein Volumen wird außerdem von einem Rahmen grüner Vierkanthölzer als Leerform wiederholt, der wie ein imaginäres Modul oder Raster funktioniert. Diese geometrische Leerform entspricht der normierten Strohmasse auf formaler, widerspricht ihr jedoch auf jeder anderen Ebene. Neben dem subjektiven, gefühlsbetonten, chaotischen und psychologischen Aspekt gibt es bei Kuehns Skulpturen immer den objektiven, rationalen, gesetzmäßigen und physischen Gesichtspunkt. Der ständige Wettstreit zwischen der expressiv-metaphorischen und der minimalistisch-abstrakten Seite zieht sich durch sein ganzes Werk, tendiert mal mehr zu dieser, mal zu jener Seite. Sein Ursprung liegt in dem kunsthistorischen Spannungsfeld zwischen Abstraktem Expressionismus und Minimalismus, der das künstle-

forms. In Kuehn's work, the relationship between material and form, which is so decisive for the medium of sculpture per se, takes a confrontational turn whereby the interdependency of the two becomes visible and palpable.

Inherent in the presentation of such oppositional relationships and contrasts is the fundamental design principle underlying the works of Gary Kuehn, and it is this that accounts for their appeal. In the *Mattress Pieces* and the *Fiberglass Pieces*, the artist juxtaposes the material properties of "hard – soft", while in the *Melt Pieces* we encounter the aggregate states of "solid – fluid." In the *Branch Pieces* it is the formal designations of "geometric – amorphous" that are forced into sculptural union, while in the *Pedestal Pieces*, the viewer is hard put to determine whether the pedestal complies with the sculpture or vice versa. Beginning with these concrete confrontations between contrasting material properties or formal categories, we arrive quickly at the metaphorical level, where nature and culture, irrationality and reason, excess and control, freedom and determination compete with one another. Indeed, even in the very first wall piece, a monochrome blue drawing wrapped up in metal wire, the title, *Bound Sky* (1962) (fig. p. 6), introduces a metaphorical dimension from the start. While the blue paper surface is entrapped by the intertwining, crisscrossing wires, it is also sheltered and held in suspense by them, without the rectangular-format paper being damaged excessively. Yet this image of blue sky is not the autonomous embodiment of boundless freedom or endless vastness that one might suspect it to be. Rather it stands for the unstable, floating condition of a limited and limiting horizon, of a bound and binding mode of perception. Is it an airy prison, or a permeable shelter?

A different type of confrontation occurs in *Straw Pillow* (1963) (fig. p. 32), which consists of a plaster pillow leaning against a bale of straw. In their solidified states, both the compressed straw and the pillow set in plaster can, on a metaphorical level, be interpreted as embodying the standardization and rationalization of nature and the ossification and incrustation of social structures. While the plaster pillow leans on the straw bale and is supported by it, in another work entitled *Straw Piece* (1964) (fig. p. 33), the bale of straw is pressed between two white painted wooden panels, emphasizing the standardized cubic shape of the bale. In addition, its volume is replicated as an empty form by a framework made of green painted wood which acts as a kind of imaginary module or grid structure. While this empty geometric form corresponds on a formal level to the standardized mass of straw, it contradicts it on every other level. Alongside their subjective, emotional, chaotic, and psychological aspects, Kuehn's sculptures always involve an objective, rational, law-like, physical point of view. His oeuvre as a whole is permeated by a perpetual rivalry between expressive-metaphoric and minimalist-abstract facets, tending now toward one, now toward the other. The origins of this conflict lie in the art-historical tension between Abstract Expressionism and Minimalism that strongly conditioned the artistic milieu of early-1960s New York. While the Abstract Expressionists sought a form for

rische Umfeld im New York der frühen 1960er-Jahre geprägt hat. Während die Abstrakten Expressionisten nach einem subjektiven Ausdruck universaler Wahrheit, nach einem gefühlsbetonten, spontanen Ausdruck von Freiheit suchten, strebten die Künstler der Minimal Art nach Objektivität und Entpersönlichung, schematischer Klarheit und formaler Logik. Die Reduktion auf einfache und übersichtliche, meist geometrische Formen war die Reaktion auf die ständige Erweiterung künstlerischer Ausdrucksformen, deren expansive Möglichkeiten besonders in den neuen Großformaten der ungerahmten Leinwand erprobt worden waren.

Von diesem Gegensatz waren auch die Diskussionen an der Rutgers University in New Jersey bestimmt, an der sich Gary Kuehn nach seinem kunsthistorischen Bachelor an der Drew University 1962 in den noch jungen Master-Studiengang der bildenden Künste eingeschrieben hatte. Nicht weit entfernt von New York City im industriellen Umland New Jerseys gelegen, bestand eine enge Verbindung zur New Yorker Kunstszene. Dennoch galt es, sich von der mittlerweile etablierten New York School des Abstrakten Expressionismus abzugrenzen. Im Gegensatz zu der gefühlsbetonten Subjektivität und Spontaneität ging es hier um eine erneute Hinwendung zur Deutlichkeit und Klarheit der realen Welt. Der Weg dahin war durch die Fluxus-Bewegung, durch Happening und Performance-Art vorbereitet worden, deren Mitbegründer Allan Kaprow und Robert Watts seit den späten 1950er-Jahren bei Rutgers unterrichteten. Zusammen mit George Brecht, der in New Brunswick arbeitete, Robert Whitman, Geoffrey Hendricks, Lucas Samaras, Roy Lichtenstein und George Segal, die ebenfalls bei Rutgers lernten und lehrten, bildeten sie die New Jersey School. Mit Lichtenstein, der hier, noch ganz am Anfang seiner Karriere, von 1960–1964 unterrichtete, und Segal, der dort 1961 seine ersten Gipsfiguren geschaffen hatte, gewann das konkrete Objekt oder Bild der Pop-Art an Bedeutung. Beide Künstler haben einen großen, wenn auch indirekten Einfluss auf Gary Kuehn ausgeübt, weniger durch ihr Werk als durch ihre Denk- und Arbeitsweise. Segal, der als Sohn jüdischer Emigranten wie Kuehn aus einfachen Verhältnissen stammte, wurde zu einem lebenslangen Freund. Überhaupt waren der damalige Umgang zwischen Studenten und Professoren betont informell und das Arbeitsklima ausgesprochen experimentell. So fanden auf Segals Farm auf dem Universitätscampus Picknicks und Happenings im Rahmen des Yam-Festivals statt. Auch Kuehn war an solchen von Kaprow organisierten Events beteiligt. Er produzierte einen riesigen Stuhl aus Stahl, der als Schiedsrichterstuhl für das Yam-Festival 1963 in der New Yorker Smolin Gallery ausgestellt war, und eine Performance mit Regenschirmen für das Hardware Poet's Playhouse in New York. Gary Kuehn erinnert sich in einem Gespräch mit Robert Watts und Geoffrey Hendricks anlässlich eines Universitätsjubiläums an die besondere Atmosphäre bei Rutgers: „Es war keine Schule für Performance oder Happenings. Es waren vielmehr die Nebenaktivitäten, die alle sehr interessant waren und unsere Arbeit fütterten und gegen die Pop-Art anspielten. Die ganze Sache mit Rutgers ging darum, dass sie am Rand des Minimalismus vorbeiführte und in ihrer eigenen, sehr bestimmten Weise den Abstrakten Expressionismus ablehnte.

the subjective expression of universal truth, for the emphatically emotional, spontaneous expression of freedom, the Minimalists strove for objectivity and depersonalization, schematic clarity and formal logic. The reduction to simple and clearly arranged, predominantly geometric forms was a response to the constant augmentation of artistic forms of expression, the expansive possibilities of which had been tested out in particular on large-format, unframed canvases of unprecedented dimensions.

Similarly influenced by this opposition were the discussions taking place at Rutgers University in New Jersey, where Gary Kuehn had enrolled in the recently established Master's Program in the Visual Arts after receiving his Bachelor's Degree in Art History from Drew University in 1962. Set in the industrial suburbs of New Jersey not far from New York City, the university held close ties to the Manhattan art scene, while at the same time seeking to distance itself from the meanwhile established New York School of Abstract Expressionism. In the wake of so much emotional subjectivity and spontaneity, it was a question now of refocusing on the explicitness and clarity of the real world. The path toward this goal had been prepared by the Fluxus movement as well as by Happenings and Performance Art whose co-founders, Allan Kaprow and Robert Watts, had taught at Rutgers in the late 1950s and early 1960s. Together with George Brecht, who worked in New Brunswick, Robert Whitman, Geoffrey Hendricks, Lucas Samaras, Roy Lichtenstein, and George Segal, who also studied and taught at Rutgers, they formed the New Jersey School. With Lichtenstein, then at the beginning of his career, who taught there between 1960 and 1964, and Segal, who produced his first plaster figures there, the concrete object or image of Pop Art acquired considerable importance. Both of these artists exercised a profound if indirect influence on Gary Kuehn – less through their works than through their approaches to thinking and producing. Segal, the son of Jewish immigrants and, like Kuehn, from modest origins, was to become a lifelong friend. In general, social relations between students and professors at that time were quite informal, and the working environment decidedly experimental. Taking place on Segal's farm and on the university campus were picnics and happenings in the framework of the Yam Festival. Kuehn also participated in such events which were organized by Watts and Kaprow. He produced an enormous chair of steel, which was exhibited as a referee's chair for the Yam Festival of 1963 at the Smolin Gallery in New York, and a performance with umbrellas for the Hardware Poets' Playhouse, also in New York. In a conversation with Robert Watts and Geoffrey Hendricks conducted on the occasion of a university jubilee, Gary Kuehn recalled the special atmosphere at Rutgers as follows: "It wasn't a school for performance, or happenings, it was that the surrounding activities were all very interesting and fed into our work, and played off against pop art. The whole thing about Rutgers was that it skirted the edge of minimalism, and in its own way rejected, in a very distinctive way, abstract expressionism. Work coming from Rutgers was based on the concrete object or image coming from real time and environments and happenings on the one hand and pop art on the other."[1] Prevail-

此为试读，需要完整PDF请访问：www.ertongbook.com