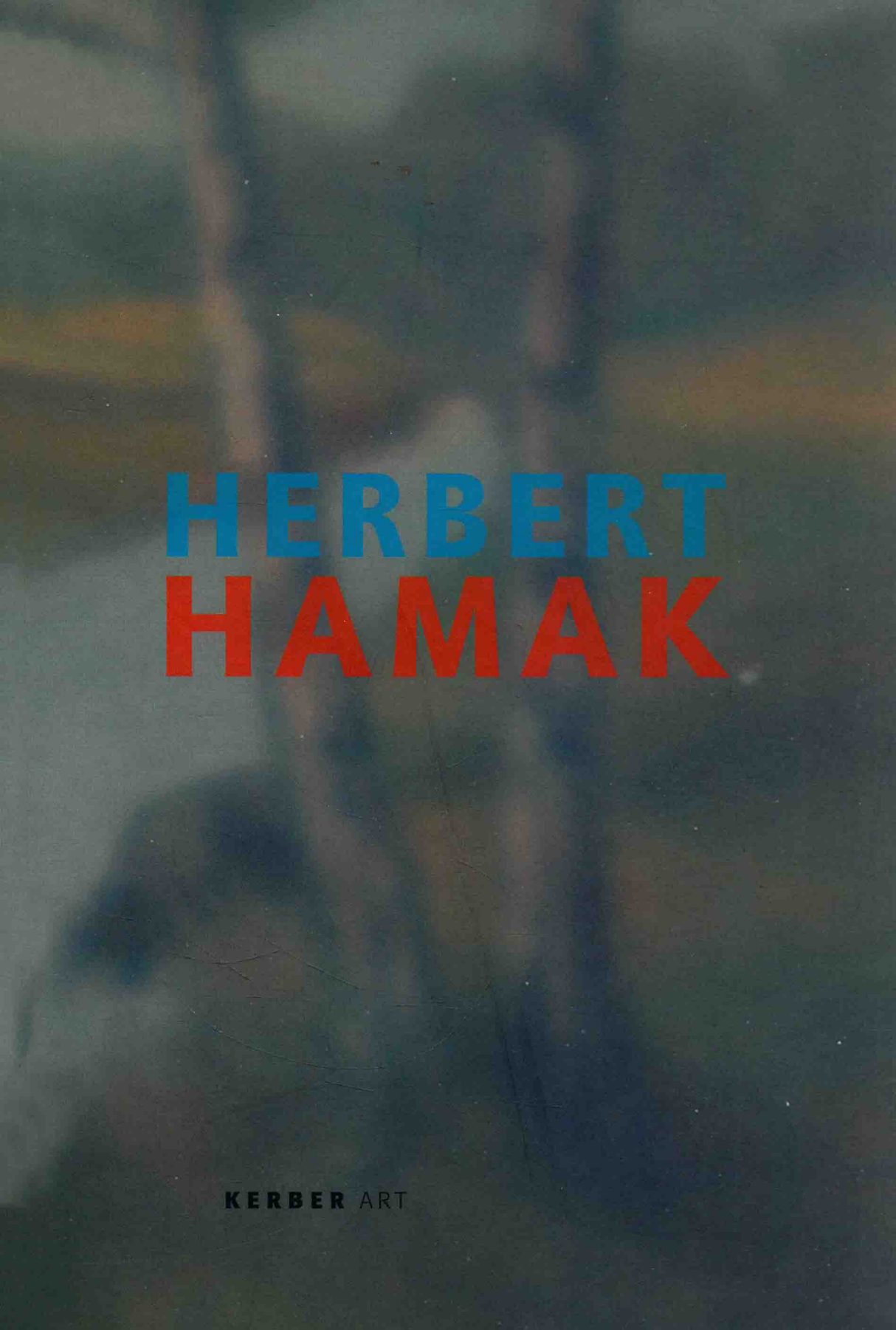




HERBERT HAMAK

KERBER ART

Museum Haus Lange. Krefeld

HERBERT HAMAK



Herausgegeben von / Edited by Martin Hentschel

KERBER ART

**Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek**

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

**Bibliographic information published
by the Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek
lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed
bibliographic data are available in the
internet at <http://dnb.d-nb.de>.

**Gesamtherstellung /
Printed and published by**

Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Straße 166-170
33659 Bielefeld, Germany
T. +49 521 95008-10
F. +49 521 95008-88
info@kerber-verlag.de
www.kerber-verlag.de

Kerber, US Distribution

D.A.P.
Distributed Art Publishers Inc.
155 Sixth Avenue 2nd Floor
New York, NY 10013
U.S.A.
T. +41 212 627-1999
F. +41 212 627-9484

© 2010

Kerber Verlag, Bielefeld / Leipzig / Berlin,
Kunstmuseen Krefeld, Künstler, Autoren
und Übersetzer / Artist, authors, and
translators

ISBN 978-3-86678-419-2

Limited Edition
Printed in Germany

Diese Publikation wurde ermöglicht
durch die großzügige Unterstützung der
Freunde der Kunstmuseen Krefeld e.V. /
This publication was made possible
with generous support of the Freunde
der Kunstmuseen Krefeld e.V.

**FREUNDE KUNSTMUSEEN
KREFELD**

www.kunstmuseenkrefeld.de/d/freunde
www.kunstmuseenkrefeld.de/e/freunde

INHALT / CONTENTS

- 6/9 **Martin Hentschel**
Vorwort
Foreword
- 12/22 **Ulrich Loock**
Malerische Idiosynkrasie
Painterly Idiosyncrasy
- 32 **HERBERT HAMAK**
Installation Museum Haus Lange
- 82/90 **Luca Massimo Barbero**
Herbert Hamak: Der Lebensatem
Herbert Hamak: The Breath of Life
- 96 Verzeichnis der ausgestellten Werke
List of Exhibited Works
- 102 Herbert Hamak: Biografie
Herbert Hamak: Biography
- 108 Impressum
Colophon

**HERBERT
HAMAK**

Museum Haus Lange. Krefeld

HERBERT HAMAK

Herausgegeben von / Edited by Martin Hentschel

KERBER ART

INHALT / CONTENTS

- 6/9 **Martin Hentschel**
Vorwort
Foreword
- 12/22 **Ulrich Loock**
Malerische Idiosynkrasie
Painterly Idiosyncrasy
- 32 **HERBERT HAMAK**
Installation Museum Haus Lange
- 82/90 **Luca Massimo Barbero**
Herbert Hamak: Der Lebensatem
Herbert Hamak: The Breath of Life
- 96 Verzeichnis der ausgestellten Werke
List of Exhibited Works
- 102 Herbert Hamak: Biografie
Herbert Hamak: Biography
- 108 Impressum
Colophon

VORWORT

Seit 1987 arbeitet Herbert Hamak nach einer bestimmten Methode: In ein Bindemittel aus Kunstharzen und Wachs rührt er Farbpigmente ein; diese flüssige Masse wird anschließend in eine eigens angefertigte Form gegossen. Noch ehe die Masse abbindet und somit keine Veränderungen mehr zulässt, wird der Bildträger – Leinwand auf Holzrahmen gespannt – darin eingelassen. Die Abfolge erinnert gewissermaßen an Hinterglasmalerei: Auch dort entsteht die vorderste Malschicht im ersten Arbeitsgang, danach erst folgen die Schichten, die in die Tiefe des Bildes weisen – genau umgekehrt wie beim herkömmlichen Gemälde. Hamak gießt dementsprechend zunächst die vorderste Farbschicht in die Form, bis er schließlich bei Holzrahmen und Leinwand angelangt ist. Damit bleibt die Oberfläche des Bildes für ihn bis zum Schluss unsichtbar. Das heißt auch, dass er sämtliche zufallerspielten Einschlüsse, Blasen oder Verwerfungen, die beim Abbinden der Farbmasse entstehen, akzeptiert. Durch Hitzeentwicklung beim Abbinden können die Pigmente zudem einen anderen, unvorhersehbaren Farbton annehmen. Daher ist auch bei gleichen Mischungsverhältnissen die entstehende Farbwirkung niemals identisch. Je nach Dauer des Trocknungsprozesses können die Pigmente, die von verschiedenem spezifischem Gewicht sind, mehr oder weniger in die Oberfläche des Gemäldes sinken oder von der gerinnenden Masse zurückgehalten werden. So entwickeln sich aus relativ gleichförmigen Anfangsbedingungen Bilderergebnisse, die die Grenzen des Kontrollierbaren überschreiten. Über die relative Transparenz oder Opazität eines Gemäldes entscheidet aber nicht nur die Masse des Materials, sondern vielmehr die Wahl des Pigments, und hier geht Hamak zuweilen vor wie ein Alchemist, der über Versuch und Irrtum zu neuen, unvorhergesehenen Ergebnissen gelangt.

Die eigentümliche Erscheinungsweise der Gemälde Herbert Hamaks resultiert aus der Transparenz ihrer Farbmassen. Sie bewirkt, dass die Arbeiten in hohem Grad mit der äußeren Beleuchtung interagieren; unter natürlichem Licht können sie geradezu aufglühen, ähnlich wie die Glasmalereien einer gotischen Kathedrale. Dennoch tritt die Wirkungsweise dieses farbigen Tiefenlichts vielleicht gerade dort am stärksten hervor, wo die zu Blöcken erstarrte Farbsubstanz sich als geschlossener Körper geriert: Während sich die Tafeln zur Mitte hin gleichsam verdichten, quillt an den

Rändern das Farblight wie eine Aureole hervor. Das bedingt – bei aller faktischen Schwere des Materials – den schwebenden Charakter der Bilder.

Abgesehen von der Arbeitsmethode, die sich auf die Farbmasse und ihre luminöse Kraft konzentriert, hat sich Hamak von Anbeginn an mit der Wirkung von Farbe in einem gegebenen Raum beschäftigt. Angefangen von seiner Installation im Frankfurter Karmeliterkloster (1991), die sich auf die umgebenden Grabplatten bezog, und der Installation im Portikus Frankfurt (1992), die den gleichförmigen Quader mit Farben eines typischen Wasserfarbenkastens gliederte, über die zum farbigen Pfeiler umgewandelte Säule in der Galerie Luis Campaña (1993) bis hin zu seinen monumentalen Arbeiten an der Fassade der Kathedrale Santa Maria Assunta in Atri (2003) und auf dem Wehrgang des Castelvecchio in Verona (2006) hat sich Hamak immer wieder auf den Dialog mit Architektur eingelassen, in der Form, dass seine Werke selbst architektonische Qualität gewannen: Farbe im Raum.

Die Entscheidung, ihn zu einer Ausstellung in das Museum Haus Lange einzuladen, fiel so nicht allein aus der Vorstellung heraus, dass das durch viele Fenster durchlichtete Gebäude der Luminosität seiner Malerei entgegenkommen würde, sondern auch in der Erwartung, dass sich Hamak mit der Architektur Mies van der Rohes auseinandersetzen würde.

In der Tat hat der Künstler diese Herausforderung angenommen und mit Bravour bewältigt. Jede der lediglich einundzwanzig Arbeiten definiert präzise einen Ort innerhalb der Architektur. Dabei strahlt jenes rote Tor im Garten, das sich zugleich als farbiger Bilderrahmen mit wandelbaren Inhalten zeigt, auf die Installationen im Haus zurück. Von allen Räumen aus sichtbar, korrespondiert es mehr oder weniger auch mit allen Werken im Innenraum, deutlich etwa mit dem eingegossenen Landschaftsbild im Wohnraum oder – über die Achse durch die Terrassentür – mit dem roten Großformat in der Halle. Insofern stellt Hamak mit seinen Mitteln jene Beziehung zwischen Innen und Außen her, die für den Architekten der Villa auf seine Weise maßgebend war. So schreibt der Künstler mit dieser Ausstellung einmal mehr die Geschichte räumlicher Interventionen fort, die seit Ende der 1960er-Jahre das Museum geprägt haben: Interventionen, die die Eigenarten der Architektur ins Licht rücken und sie umgekehrt nutzen, um die Werke selbst angemessen zur Geltung zu bringen.

Ich danke Herbert Hamak, der nicht nur ein überzeugendes Konzept für seine Ausstellung geliefert, sondern auch den Aufbau mit der ihm eigenen Präzision unterstützt hat. Der Galerie Studio La Città, Verona, danke

ich für ihre logistische Unterstützung. Allen Mitarbeitern der Kunstmuseen Krefeld, die zum Gelingen der Ausstellung beigetragen haben, sei ebenfalls gedankt. Ulrich Looock, Porto, und Luca Massimo Barbero, Rom, haben mit ihren profunden Katalogtexten dazu beigetragen, das Werk des Künstlers weiter zu erhellen. Harald Richter, der Gestalter des vorliegenden Katalogs, wiederum hat alle Text- und Bildbeiträge in eine ansprechende, der künstlerischen Arbeit adäquate Form gebracht. Die Publikation wäre nicht in diesem Umfang und in dieser Ausstattung zu realisieren gewesen ohne das Engagement der Freunde der Kunstmuseen Krefeld e. V. Dafür, dass sie sich bereitgefunden haben, die Finanzierung zu übernehmen, danke ich ganz besonders. Mit ihrer Hilfe ist ein Buch entstanden, das den Künstler weit über die Ausstellung hinaus auch im Hinblick auf seine künftige Arbeit begleiten wird.

Dr. Martin Hentschel
Direktor Kunstmuseen Krefeld

FOREWORD

Ever since 1987, Herbert Hamak has worked according to a certain method: he stirs coloured pigment into a binding agent made of synthetic resins and wax, and then pours the liquid mass into a mould that he makes specially for the purpose. Even before the mass has set and thus prevents any further alteration, he inserts the picture carrier—a canvas on a stretcher. The sequence is in some ways reminiscent of reverse-glass painting: there, too, the front-most layer of paint is the first to be applied, followed by all the successive layers as they move deeper into the picture space—in exactly the opposite order to conventional painting. So Hamak first pours the front-most layer of paint into the mould, and works back to arrive at the canvas on its wooden stretcher. Which means that the picture surface remains hidden till the very end. And that Hamak accepts all the unexpected inclusions, the bubbles and distortions that chance introduces as the paint hardens. In addition to this, the process generates heat which sometimes turns the pigments an unexpected hue, so that even when the relative amounts in the mix remain strictly the same, the resulting colour will never be identical. Depending on the duration of the drying process, the pigments, which vary in specific weight, gravitate more or less to the surface or are impeded by the coagulating mass. However constant the initial conditions may be, the result is pictures that go beyond the bounds of the controllable. But not only the weight of the materials determines the relative transparency or opacity of a painting, but even more so the choice of pigments, too, and here Hamak proceeds at times like an alchemist who arrives by trial and error at new, hitherto unknown results.

The singular appearance of Herbert Hamak's paintings results from the transparency of their paint volumes, which allows them to interact to a high degree with the outside light; sometimes under natural light they really come aglow, much as stained glass windows in a Gothic cathedral. And yet the effect created by this deep chromatic lustre is strongest perhaps when the blocks of rigid pigment end up as free-standing bodies: while the panels become denser as it were towards the centre, the coloured light gushes forth from these like an aureole. This leads to their floating quality—which belies the actual weightiness of the material.

Apart from his working procedure, which concentrates on the mass of the colour and its luminous power, Hamak's concern right from the outset has been with the effect of colour on a given space. Beginning with his installation in the Karmeliterkloster (Carmelite Cloister) in Frankfurt am Main (1991), which related to the surrounding gravestones, the installation at the Portikus in Frankfurt am Main (1992), in which he arranged the identically-shaped slabs according to the typical colours from a box of watercolours, then the column in Galerie Luis Campaña which he transformed into a colourful pillar (1993), and on to his monumental works on the façade of the cathedral Santa Maria Assunta in Atri (2003) and the battlements of Castelvecchio in Verona (2006), Hamak has repeatedly entered into a dialogue with the architecture—such that his works themselves assume an architectural quality: as colour in space.

So the idea of inviting him to mount an exhibition at Museum Haus Lange was prompted not solely by expectations that, since the building is bathed by light by its numerous windows, it would respond to the luminosity of his paintings, but also by the realisation that Hamak would get to grips with Mies van der Rohe's architecture.

And the artist has taken up this gauntlet and done himself more than justice. Reduced to a mere 21 works, each piece defines exactly one location inside the building. At the same time the red gateway standing in the garden, which acts as a colourful picture frame with changeable content, radiates back to the installations inside the building. Visible from every one of the rooms, it corresponds with more or less all of the works in the interior, quite manifestly so with the landscape in the living room set inside its moulding, or—along the axis that leads to the terrace door—with the large red piece in the hall. Hamak has employed his means to set up the same relationship between inside and out which, in his own way, was so decisive for the villa's architect. So with this exhibition the artist continues the story of spatial inventions that have marked the museum since the end of the 1960s: interventions that place the singular features of the architecture in the limelight and at the same time use it to show off the works to their best advantage.

I would like to thank Herbert Hamak not only for producing such a convincing idea for his exhibition but also for bringing his typical precision into play during the set up. My thanks also to Studio La Città, Verona, for its help in the logistics. Furthermore my thanks go to all of the staff at the Kunstmuseen Krefeld who have contributed to the success of this

exhibition. Ulrich Loock, Porto, and Luca Massimo Barbero, Rome, have furnished profound insights that further elucidate the work of this artist in their catalogue contributions. Harald Richter, who designed the layout of the given catalogue, must also be thanked for bringing all of the texts and visual material together in an appealing book that deeply harmonises with the work of the artist. The size and quality of the publication would not have been possible without the support of the Freunde der Kunstmuseen Krefeld e. V., who were ready to cover the costs: my special thanks to them. Their support has enabled a book to be produced that will accompany the artist well beyond the bounds of this exhibition, right into the realms of his future works.

Dr. Martin Hentschel
Director, Kunstmuseen Krefeld

MALERISCHE IDIOSYNKRASIE

ULRICH LOOCK

Ende der 1980er-Jahre hat Herbert Hamak begonnen, die mit Ölfarbe beschichtete Leinwand zu ersetzen durch gegossene Tafeln aus einem Gemisch von Polyesterharz und Wachs, das mit jeweils einem Pigment (gelegentlich auch anderen Pulver- oder Streumaterialien) versetzt wird. Das Bindemittel für das gewählte Pigment ist ein transluzentes Material, das in einer vorher bestimmten Form zu einem kompakten Körper erstarrt. Diese Tafeln aber werden weiterhin mit dem konventionellen Träger der Malerei, der aufgespannten Leinwand, verbunden: Die Leinwand indiziert die gegossenen Arbeiten als „Malerei“, ihre unmittelbar perzeptuellen Qualitäten werden ausdrücklich mit einem konzeptuellen Moment in Beziehung gesetzt. Anfangs orientierte sich die Form der Arbeiten am geläufigen Format eines Gemäldes, auch wenn die Stärke der Farbtafel die malerische Konvention bis an ihre Grenzen beanspruchte. Später verstärkte Hamak die Dicke der gegossenen Form weiter, so dass sie sich von der Wand abhob und in den Raum hereinragte. Schließlich produzierte er an der Wand befestigte wie auch freistehende Arbeiten, die nun auch ohne den ursprünglich verbindlichen Bildträger bestehen. Diesen ersetzt die Architektur selbst, in der einzelne Farbkörper platziert werden. Insofern Hamak einfache farbige Körper, deren Geometrie der Geometrie von gebauten Räumen entspricht, mit den besonderen Gegebenheiten eines bestimmten Ortes verbindet, wahrt er die Dualität, die gegeben ist im ursprünglichen Verhältnis eines Bildträgers zur Farbmasse, und kann sich in seinen Aussagen weiterhin auf die herkömmliche malerische Praxis berufen.

Hamaks Festhalten am Malerei-Begriff verrät ein unausweichliches Dilemma, der die Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begegnet: Der Paradigmenwechsel, den die Praktiken des Konstruktivismus (Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian), die Setzung von Monochromie und die Materialisierung der Malerei (Alexander Rodtschenko) angekündigt hatten, nämlich der Übergang der Malerei zur Architektur (El Lissitzky), hatte sich nicht realisieren lassen. Mit dem Übergang zur Architektur war zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht die Integration

von Malerei in bestehende Bauten gemeint gewesen, sondern die Aufgabe der Malerei und die Realisierung von deren Konzepten in Form von utilitären Strukturen einer grundlegend neuen Gesellschaft. Die Malerei des Abstrakten Expressionismus, speziell das Werk von Barnett Newman, reagierte auf die Frustrierung des avantgardistischen Anspruchs, indem sie auszuschließen bestrebt war, was nicht wesentlich zur Malerei selbst gehört, namentlich Elemente der realen oder illusionistischen Haptizität. Zugleich tendierte diese Malerei, anstatt in Architektur überzugehen, mit der außerordentlichen Vergrößerung der Bildfläche dahin, die Architektur auszublenden und sich an ihre Stelle zu setzen: anstelle der Auflösung der Malerei deren Exklusivität. Die ungreifbare Visualität der Malerei und die scheinbare Entfernung des Betrachters aus dem architektonischen Raum, in dem er sich befindet, durch den Eindruck einer umhüllenden Ausbreitung von Farbe gehören zur Grundlage der jener Malerei angesonnenen Spiritualität.

Hamaks Arbeit schließt an Vorstöße seit der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre an, die Malerei im Zusammenhang mit der Erfahrung des Minimal von Neuem zu materialisieren und konsequenterweise als räumliche Intervention zu konzipieren, ohne jedoch den Übergang zur Architektur noch einmal angehen zu können. Blinky Palermo lässt kommerziell erhältliche, bereits eingefärbte Stoffe zusammennähen, installiert von hinten mit Farbe bedeckte Glasplatten über die Ecken eines Ausstellungsraumes und produziert Wandmalereien, Gerhard Richter reduziert die Malerei auf die Präsentation von Farbtafeln und stellt grau zugemalte Gläser in den Raum, Robert Ryman exponiert in ausgedehnten Werkreihen die konstitutiven Elemente der Malerei, vom Bildträger und seiner Befestigung an der Wand über die aufgetragene Farbe bis hin zur Signatur des Künstlers.

Bei ihrer Materialisierung der Malerei beziehen diese Künstler sich auf deren geläufige Formen: Die Gegenstände, mit denen sie es zu tun haben, sind Leinwand, Papier, Farbe, rechteckige Formate, wenn auch in der Weise, dass diejenigen Synthesen gebrochen werden, welche die realen Elemente der Malerei transzendieren – industriell eingefärbter Stoff anstelle von malerischer Transfiguration der Leinwand.

Eine andere Form der Materialisierung, insbesondere geprägt durch einen starken Impuls, die Gattungsspezifität der Malerei zu überwinden, wird seit den späten 1960er-Jahren in Südkalifornien entwickelt. Die Bezeichnung „Finish Fetish“ gilt der Arbeit einer Gruppierung von Künstlern, die im Zusammenhang mit der zunehmenden Industrialisierung von