ANGELA GLAJCAR

CATALOGUE RAISONNÉ 1997–2024

Sasa Hanten | Editor

Spector Books

ANGELA GLAJCAR
CATALOGUE RAISONNÉ
1997–2024

SASA HANTEN | EDITOR

ANGELA GLAJCAR

CATALOGUE RAISONNÉ 1997–2024

Sasa Hanten | Editor

Spector Books

TABLE OF CONTENTS | INHALTSVERZEICHNIS

HEAL MY HURTS

SASA HANTEN 13

THE (W)HOLE – ON TERFORATION

ELISABETH VON SAMSONOW 67

TERFORATIONS – COMPLEX STRUCTURES MADE OF PAPER, SPACE AND TIME

TERFORATIONEN – KOMPLEXE GEBILDE AUS PAPIER, RAUM UND ZEIT

MARGARETA SANDHOFER 89

CATALOGUE RAISONNÉ

WERKVERZEICHNIS

1997–2024 119

APPENDIX

ANHANG 486

2018-031

2017-030

2023-004

2023-004

2023-004

HEAL MY HURTS (FAITHLESS)

SASA HANTEN

In contrast to traditional positions in art history, one of the essential features of art of the 20th and 21st century is the relation of the output to the artist's biography. The conditions under which artists work today are mainly determined by the fact that they are active without a commission, that is, freelance. This entails an increase in the artwork's subjectivity (cf. Bonnet, Anne-Marie: Kunst der Moderne, Kunst der Gegenwart, Cologne 2008, pp. 34–5). This subjectivity makes the pieces hard to decipher. Thus, success depends to a large extent on whether an artist has succeeded in developing a language that the audience can hear and understand.

In order to find the key to the "increased subjectivity" of Angela Glajcar's work it would therefore make sense to take a closer look at her biography.
The personal information is taken from detailed conversations and from questions the artist answered in writing.

Angela Glajcar was born in 1970 in Mainz as the second child of Dr Michael Glajcar and his wife Felicitas Glajcar. Her father worked as a teacher at a vocational business school, and her mother had trained as a dispensing chemist and worked, on and off, in various jobs such as RE teacher and eventually as secretary at the women's section of the diocese of Mainz.
Her sister Stefanie is three years older, her brother Daniel three years younger. According to Angela Glajcar, the sister was clearly mommy's girl and the brother daddy's boy, while she was always somehow apart, perhaps even "on the sidelines."
This individual description is in line with psychological literature describing the middle child between sister and brother as not having a clear place amongst the siblings, as the role of the "oldest girl" and "youngest boy" are already taken (Toman, Walter: original title: Familienkonstellationen, Ihr Einfluss auf den Menschen – Family constellation. Its effects on personality and social behavior – Munich 2011, p. 28).

At first, the fact that such a young child should concern herself with the allocation of family roles seems curious and begs the question of whether this is not a case of retrospective evaluation. However, Angela Glajcar's biography is dotted with occasions conducive to a contemplation of roles, making this self-awareness less surprising. Angela Glajcar was not even two years old when her mother suffered from the first of many slipped disks. At that time, her mother had to spend two months in a body cast, rendering her unable to do any housework whatsoever. Neighbours and friends helped the father, who was working on his thesis at the time, with looking after the eldest daughter, while Angela (her brother had not yet been born) was sent to live with her godmother in the Black Forest.

One hardly needs any particular psychological training to understand immediately how drastic an experience like this must have been for the child. Particularly since, according to her, "she did not recognize anyone anymore." Implicating all her relatives in

Im Gegensatz zu historischen Positionen der Kunstgeschichte ist ein grundlegendes Charakteristikum der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts der Bezug des Werkes zur Biografie von Kunstschaffenden. Denn die Arbeitsbedingungen bildender Künstlerinnen und Künstler sind heute wesentlich davon bestimmt, ohne Auftrag, also freischaffend, zu arbeiten. Diese Grundsituation bringt eine gesteigerte Subjektivität des Werkes mit sich (vgl. Bonnet, Anne-Marie: Kunst der Moderne Kunst der Gegenwart, Köln 2008, S. 34/35). Das bedeutet, die Arbeiten sind durch diese Subjektivität schwerer zu entschlüsseln. Erfolg hängt also zu einem Gutteil davon ab, ob es einer Position gelingt, eine Sprache zu entwickeln, die im Dialog mit dem Publikum gehört und verstanden wird.

Um den Ausgangspunkt der „gesteigerten Subjektivität" des Werkes von Angela Glajcar zu ergründen, ist es demnach sinnvoll, ihr biografisches Erleben zu betrachten. Die persönlichen Angaben stammen aus ausführlichen Gesprächen und von der Künstlerin schriftlich beantworteten Fragen.

Angela Glajcar wird 1970 als zweites Kind von Dr. Michael Glajcar und seiner Frau Felicitas Glajcar in Mainz geboren. Der Vater ist Berufsrespektive Handelsschullehrer, die Mutter gelernte Drogistin und mit Unterbrechungen in verschiedenen Berufen tätig, etwa als Religionslehrerin und schließlich als Sekretärin im Frauenreferat des Bistums Mainz. Die Schwester Stefanie ist drei Jahre älter als Angela. Der Bruder Daniel ist drei Jahre jünger. Die größere Schwester habe unverrückbar zur Mutter, der kleine Bruder zum Vater gehört. Sie selbst sei immer irgendwie extra, vielleicht sogar „am Rand des Geschehens" gewesen. Die individuelle Beschreibung deckt sich mit den Standards der Psychologie, das mittlere Kind zwischen Schwester und Bruder nehme keine markante Rolle zwischen den Geschwistern ein, denn die markanten Rollen „ältestes Mädchen" und „jüngster Junge" seien bereits vergeben (Toman, Walter: Familienkonstellationen, Ihr Einfluss auf den Menschen, München 2011, S. 28).

Zunächst erscheint die Beschäftigung eines so jungen Kindes mit dieser Rollenzuschreibung erstaunlich und die Frage drängt sich auf, ob es sich nicht um retrospektive Wertungen handelt. In Angela Glajcars Lebenslauf boten sich allerdings immer wieder Anlässe die Auseinandersetzung mit der Rollenwahrnehmung zu fördern, sodass die Selbstbeobachtung insoweit weniger überrascht. Angela Glajcar ist keine zwei Jahre alt, als ihre Mutter einen ersten Bandscheibenvorfall erleidet, dem noch mehrere folgen sollen. Zu der Zeit bedeutet das für die erkrankte Mutter zwei Monate Gipsbett und damit den Ausfall als Hausfrau. Unterstützung bei der Betreuung der älteren Tochter erhält der zu dieser Zeit an seiner Dissertation arbeitende Vater aus der Nachbarschaft und von Menschen aus dem direkten persönlichen Umfeld. Angela Glajcar unterdessen wird (das jüngste Kind war noch nicht geboren) zu ihrer Patentante in den Schwarzwald gegeben.

Auch ohne besondere psychologische Fachkenntnisse erschließt sich sofort, wie einschneidend diese Erfahrung für das Kind gewesen sein muss.

the statement of "not anyone" is somewhat artificial, a transfer of her experience of father and sister who, in her absence, had formed a close union. Thus, the situation found upon her return already anticipated the family role of the middle child feeling marginalized. According to John Bowlby, while a child is away from home, family life can organize itself in such a way that it leaves no space for the returning child to take over the role as a child (c.f. Trennung. Psychische Schäden als Folge der Trennung von Mutter und Kind, Frankfurt am Main 1986, p. 30; original title: Separation. Anxiety and Anger, London 1973).

In general, family life was determined by the father's origins and his career. Today, Angela Glajcar sees her father's work constraints in a different light, namely as restlessness and a lack of commitment as a result of different factors.

Angela Glajcar: "It is surprising to see the extent to which his refugee background had an impact on our lives; his biography left its mark on all of us."

While his ancestors hailed from Czechoslovakia, Angela Glajcar's father was born in 1939 in Breslau, which became part of Poland in 1945 and was renamed Wroclav. Following the expulsions of the city's German inhabitants after World War II, the family settled in Frankfurt/Main. Her grandfather, who returned from captivity as a prisoner of war in the late 1940s, established a furrier's workshop there but died soon thereafter.

During her childhood and youth, she had no opportunity to find an explanation for her father's conduct or her parent's relationship to one another. The past was not an issue. Nobody talked to the children about it. Basically, what little she did know reached her via the detour of her own children, with whom her father seemed to be prepared to talk more.
Angela Glajcar's individual experience in this respect is in line with the results of scholarly studies of her father's peers. Edna Brocke writes: "The grandparents are able to talk to their grandchildren. It is almost as if a generation were skipped." (Brocke, Edna: Impressions from talks with Jewish Holocaust survivors, their children and grandchildren", in: Psychosozial 1988, No. 36, pp. 38–43, p. 42). However, this indirect communication only gave her a vague impression of the life of her direct ancestors: the cruel fate of being expelled, an absent father first due to war and then early death, a cold/stern mother, no tender and loving care and the constant feeling of being unwanted, as a German national in Poland and as a displaced person in Frankfurt. The immediate impression is that of a familiar story. Jürgen Müller-Hohagen of the Dachau Institute describes stereo-typical, "boring" reports as a specific characteristic of the stories of traumatized persons (Müller-Hohagen, Jürgen: Verleugnet verdrängt verschwiegen: Seelische Nachwirkungen der NS-Zeit und Wege zu ihrer Überwindung, Munich 2005, p. 129). Because of this typical speechlessness, the mass phenomenon of traumatization amongst the war generation had consequences that are felt to this day.

Verstörend sei vor allem die Rückkehr gewesen. Insbesondere habe sie „niemanden mehr erkannt". Die alle Angehörigen umfassende Beschreibung „niemanden mehr erkannt" ist etwas artifiziell. Sie spricht für eine Übertragung des Erlebens von Vater und Schwester, die sich während Angelas Abwesenheit zu einer Schicksalsgemeinschaft gefügt haben. Die Familienkonstellation des Sandwichkindes, das sich als randständig wähnt, wurde in der Rückkehrsituation gleichsam vorweggenommen. John Bowlby führt aus: „Das Familienleben kann sich so gestalten, dass kein Platz bleibt, den das zurückgekehrte Kind einnehmen kann." (Bowlby, John: Trennung: Psychische Schäden als Folge der Trennung von Mutter und Kind, Frankfurt am Main 1986, S. 30)

Das äußere Familiengeschehen sei von der Herkunft und vom beruflichen Werdegang des Vaters geprägt gewesen. Die beruflichen Zwänge des Vaters erscheinen Angela Glajcar heute in einem anderen Licht, und zwar als Rastlosigkeit und Bindungsarmut, die sich aus anderen Quellen speist.

Angela Glajcar: „Es ist auch verblüffend zu sehen, wie stark seine Flüchtlingsgeschichte in unser Leben hineingewirkt hat, seine Geschichte hat uns alle geprägt."

Die namensgebenden Vorfahren stammten aus Tschechien. Angela Glajcars Vater wurde jedoch 1939 in Breslau, also im heutigen Polen, geboren. Nach der Vertreibung ließ sich die Familie in Frankfurt am Main nieder. Der Ende der 1940er-Jahre aus der Gefangenschaft zurückgekehrte Großvater hatte dort einen Kürschnerbetrieb, verstarb aber früh.

Als Kind und Jugendliche habe sie keine Möglichkeit gehabt, sich das Verhalten des Vaters oder das Verhältnis der Eltern zueinander zu erklären. Die Vergangenheit sei kein Thema gewesen. Es sei mit den Kindern nicht gesprochen worden. Im Grunde wisse sie das Wenige, das sie dennoch erreichte, nur über den Umweg der eigenen Kinder, mit denen mehr inhaltliche Auseinandersetzung stattfand.
Das individuelle Erleben Angela Glajcars deckt sich insoweit mit den Ergebnissen der wissenschaftlichen Betrachtung in der Generation ihres Vaters. Dazu Edna Brocke: „Mit den Enkeln können die Großeltern reden. Es wirkt fast so, als sei eine Generation übersprungen worden." (Brocke, Edna: Eindrücke von Gesprächen mit jüdischen Überlebenden, ihren Kindern und Enkeln, in: Psychosozial 1988, Nr. 36, S. 38–43, S. 42) Doch selbst über diese indirekte Kommunikation bleiben die Einblicke in die Lebensgeschichte der unmittelbaren Vorfahren holzschnittartig. Vertreibung mit grausamen Erfahrungen, der abwesende Vater zuerst im Krieg, dann früh verstorben, eine harte Mutter, keine liebevolle Kindheit und immer wieder das Gefühl, unerwünscht zu sein: als Deutscher in Polen, als Vertriebener in Frankfurt. Sofort hat man den Eindruck, all das schon einmal gehört zu haben. Jürgen Müller-Hohagen vom Dachau-Institut Psychologie und Pädagogik bezeichnet stereotype, „langweilige" Berichterstattung als spezifisches Charakteristikum von Berichten Traumatisierter (Müller-Hohagen, Jürgen: Verleugnet, verdrängt, verschwiegen: Seelische Nachwirkungen der NS-Zeit und Wege zu ihrer Überwindung, München 2005, S. 129). Das Massenphänomen der Traumatisierung innerhalb der Generation der Kriegskinder hat auch durch diese typische

Angela Glajcar made these observations early, thus proving a keen eye for her surroundings. However, it is well known that identifying a problem does not in itself solve it. As her father was the focal point of the family, Angela Glajcar had to come to terms with his noncommittal stance, on the one hand, and his overwhelming need for security, on the other.

After her father had completed his doctoral thesis, the family moved to Berlin for a couple of years (1973–1979), but returned to Mainz at the end of Angela's time at elementary school. They moved within the city several times after that. During primary school and until puberty Angela Glajcar was a sensitive child, who was often ill and felt helpless before medical attempts at diagnosis and therapy, but she remembers the time in Berlin as a happy one. She felt included, had friends even though her frail health caused her to miss more than thirty days of school each year. During this time, she had her second early, intensive experience: visits to the Ethnological Museum of Berlin in Dahlem. Even today, listening to the Glajcar talk about the dark halls with dimly lit boats, rafts, huts and tools from Africa and Oceania, it is impossible not to notice the impression this must have made on her back then. A mysterious, a mystic place. This museum became the place of her dreams. The artist's current take on exhibitions, namely that they should touch the viewers and not be academic and bereft of emotion, is surely based on this intense, almost dreamlike childhood experience. Naturally, however, it was not predictable at that point that her own works, (and particularly the monumental installations in museums, churches and offices), would have an impact on viewers comparable to her experience with that museum.

Sprachlosigkeit Folgen, die bis heute fortwirken. Angela Glajcar hat diese Beobachtung früh gemacht und beweist damit ein gutes Gespür für die Vorgänge um sie herum. Das Problem zu sehen, bedeutet aber bekanntlich nicht, es zu lösen. Mit der Bindungsarmut einerseits und einem übergroßen Sicherheitsbedürfnis des Vaters andererseits, der das Zentrum der Familie bildet, muss sie zurechtkommen.

Die Familie zog nach der Promotion für ein paar Jahre nach Berlin (1973–1979), um gegen Ende der Grundschulzeit Angelas nach Mainz zurückzukehren. Innerhalb der Stadt schlossen sich mehrere Umzüge an. Obwohl Angela Glajcar vom Grundschulalter bis zur Pubertät ein sensibles, kränkliches Kind war und sich hilflos ärztlicher Diagnose- und Behandlungsversuche ausgesetzt sah, beschreibt sie die Zeit in Berlin als schön. Sie habe sich eingebunden gefühlt, Freunde und Freundinnen gehabt und das, obwohl sie in jedem Jahr krankheitsbedingt mehr als 30 Tage in der Schule gefehlt habe. In diese Zeit fällt die zweite frühe tief greifende Erfahrung in Angela Glajcars Leben: Besuche im Dahlemer Museum für Völkerkunde. Noch heute spürt man die Wirkung auf das Kind in der Erzählung über die schwarzen Hallen mit sparsam ausgeleuchteten Booten, Flößen, Hütten und Werkzeugen aus Afrika und Ozeanien. Geheimnisvoll, ja mystisch sei es dort gewesen. Dieses Museum war fortan ein Sehnsuchtsort. Die Auffassung der Künstlerin heute, dass Ausstellungen berühren müssen und nicht akademisch und emotionslos sein dürfen, liegt sicher auch in dieser eindrücklichen, fast traumhaften Initialerfahrung begründet. Dass ihre eigenen Arbeiten, insbesondere die monumentalen Installationen in Museen, aber auch in Kirchen und Geschäftshäusern, einmal eine Wirkung auf Menschen haben würden, die mit ihrer Museumserfahrung vergleichbar ist, war damals naturgemäß noch nicht denkbar.

Angela Glajcar, Museum, Berlin

Angela as a girl realized that possibly there was no place where children actually belong. Still a school pupil, in the museum she found a space for wistfulness. Here, things caught her eye and her soul soared. This engagement with space eventually became the defining constant in the oeuvre of Angela Glajcar the artist.

In order to understand why Angela Glajcar's artwork is not just related to space per se, but frequently occupy extraordinary locations within Operating System Art such as the aerial space of reception halls or tricky stair-wells, and in order to understand why they are emotionally so captivating, it bears addressing what is the key theme in the artist's life – namely the field of words and associations – for oneself. Angela Glajcar's profound intuition then becomes easier to grasp and it becomes easier to explore one's own responses to Glajcar's pieces.

Space is never neutral

Every space is a staged space. The rooms in which we live are the stage of our life. It is thus crucial who designs the stage set. What determines the design choices we make? Are we doing it together with our family, with friends? Do we take our cue from professionals such as interior designers as stage designers, or do we do it all ourselves? How happy are we with the result and how static do the rooms in which we live remain over time? Do we re-arrange things?

Leading a privileged life means being able to experience oneself anew at different places by having a second home available, such as a holiday home at the seaside or in the mountains. Is that a space for an alternative biography, perhaps? Why are tiny homes cool and a caravan so fusty? Is it not the case that both reflect the yearning for circumscribed space, for the benefits of simplicity? And spaces that you only enter and inhabit for a short time, such as a store or a hotel room, even your reserved seat on a train journey, becomes a space you have filled and changed. Just as the same wine tastes different when enjoyed on holiday than it does when drunk at home, we defined every space in which we tarry.

The feeling of a space can differ greatly: Comfy, prestigious, cool, awe-inspiring, cozy, airy, confined, musty, cold.

Each of these qualities depends on your inner attitude toward a room or space. There is no objective way of defining what your feeling for space is. Is it filled with terror or a protective haven? Is it at home or at an exposed place? Do we seek out the bovine stable warmth of the stadium fan stands and our local pub, or are we claustrophobic? How much intervening space do we need, who do we let get close? And how close? There are countless ways of approaching space: powerfully, playfully, leisurely, or encroachingly.

Space changes through our physical presence, but also through our gaze just as people change when they encounter a loving or a rejecting, punishing look. Spaces and how we see them make us what we are. This insight is to a certain extent so trivial that it is far too rarely subject to fundamental reflection "Space is never neutral" says Angela Glajcar. She renders space tangible for us, guiding our experience of it in the process.

During the pandemic, space was a ubiquitous topic, and the enduring experience was that a different approach to space was needed without leaving scope for any major personal decisions. In everyday life, the rules of the game may have disappeared now, but the sensitivity to the issues and the unsettling aspects have remained. Space as Angela Glajcar's key theme has of late also become all the more poignant as our habitat is changing. Regions that were until very recently places we yearned for as marvelous holiday destinations are being transformed by heat and aridity into uninhabitable places.

Das Mädchen Angela nahm für sich wahr, womöglich dort keinen Platz zu haben, wo man als Kind eigentlich hingehört. Im Museum fand die Schülerin einen Sehnsuchtsort. Hier verfing sich ihr Blick und ihre Seele breitete die Flügel aus. Die Auseinandersetzung mit Raum wurde schließlich für die Künstlerin Angela Glajcar die prägende Konstante ihres Schaffens.

Die Kunstwerke von Angela Glajcar sind nicht nur für sich raumbezogen, sondern besetzen im Betriebssystem Kunst häufig auch außergewöhnliche Orte wie den Luftraum von Empfangshallen oder knifflige Treppenhäuser. Um zu verstehen, warum sie emotional so sehr verfangen ist, lohnt es sich, das Lebensthema der Künstlerin über das Wort- und Assoziationsfeld für sich selbst zu erschließen. Die tiefe Intuition von Angela Glajcar lässt sich so leichter erfassen und individuelle Reaktionen auf Glajcars Werke sind besser auszuloten.

Jeder Raum ist ein inszenierter Raum. Wohnen ist die Bühne unseres Lebens. Wer das Bühnenbild gestaltet, das ist wichtig. Wovon wird unser Gestaltungswille bestimmt? Gestalten wir mit der Familie, mit Freunden und Freundinnen? Lassen wir uns leiten von Innenarchitektur-Profis oder gestalten wir allein? Wie zufrieden sind wir mit dem Ergebnis und wie statisch bleibt der Wohnraum über die Zeit? Räumen wir um?

Privilegiertes Leben heißt, sich an verschiedenen Orten neu erfahren können, indem man einen weiteren Wohnsitz, ein Ferienhaus am Meer oder in den Bergen zum Beispiel, zur Verfügung hat. Ist das dann ein Raum für eine alternative Biografie? Warum sind Tiny Homes cool und ein Wohnwagen soll spießig sein? Bedienen nicht beide die Sehnsucht nach überschaubarem Raum, nach wohltuender Einfachheit? Auch Räume, die wir nur für kurze Zeit betreten und bewohnen, wie ein Geschäft oder ein Hotelzimmer, selbst der bestimmte Platz auf einer Zugfahrt, ist ein von uns ausgefüllter, veränderter Raum. So, wie der gleiche Wein am Ferienort genossen anders schmeckt als daheim, wird jeder Raum, in dem wir uns aufhalten, von uns geprägt.

Raumgefühl kann sehr unterschiedlich sein: behaglich, repräsentativ, cool, Ehrfurcht einflößend, gemütlich, luftig, eng, muffig, kalt.

Die jeweils zugeschriebene Eigenschaft hängt von der inneren Haltung zu einem Raum ab. Raumgefühl kann nicht objektiv bestimmt werden. Angstraum oder Schutzbunker? Zu Hause oder ausgesetzt? Suchen wir die Stallwärme von Fankurve und Stammkneipe oder haben wir Platzangst? Wie viel Zwischenraum brauchen wir, wer soll nahekommen? Wie nahe? Umgang mit Raum ist vielgestaltig: machtvoll, verspielt, nachlässig, übergriffig.

Raum verändert sich durch unsere physische Anwesenheit, aber auch durch unseren Blick, so, wie sich ein Mensch verändert, auf den ein liebender oder ein ablehnender, ein strafender Blick fällt. Räume und unser Blick darauf machen uns aus. Die Erkenntnis ist in gewisser Weise so trivial, dass sie zu selten gründlich reflektiert wird.

„Raum ist nie neutral“, sagt Angela Glajcar. Sie macht Raum für uns fühlbar und lenkt unsere Erfahrung.

In der Pandemiezeit war Raum ein ubiquitäres Thema und die Erfahrung, dass mit Raum anders umgegangen werden musste ohne große eigene Entscheidungsmöglichkeiten, bleibt. Im Tagesgeschehen sind die Spielregeln verschwunden, aber die Sensibilität und die Irritation haben Bestand. Angela Glajcars Lebensthema Raum hat zuletzt zusätzlich besondere Brisanz dadurch bekommen, dass sich Lebensraum verändert. Gegenden, die eben noch Sehnsuchtsorte waren im Sinne von herrlichen Urlaubszielen, werden durch Hitze und Trockenheit unbewohnbar.

2024-002

After her time in Berlin (with the important impressions she had in the museum), back in Mainz the sickly child was nicknamed "red Angela" on account of her ginger hair. Now she also felt excluded outside of the family, lost and curiously defenseless. From now on, she frequently pursued her interests alone: crafting, working with her hands, walking, playing outdoors – those were the things she liked to do.

In 1985, the parents separated, and the answer to the question of what to do with the children seemed clear: The brother was to stay with the father, the sister with the mother, and Angela was to decide for herself whom she wanted to live with. A great responsibility for a child. Between 1985 and 1987 she stayed with her father, then moving to live with her mother until 1991, when she started studying. She sees the need for security embodied in her father's and siblings' choice of the profession. Both brother and sister continued the family tradition and adhered to social conventions: The brother qualified as a high school teacher, the sister as an elementary school teacher.

Angela Glajcar describes life at home, particularly before the parents' separation, with analytical detachment as that of a typical teacher's household, with the school at the centre. Her father's favorite pupils were constant visitors, and they received a lot of attention. For a while, her parents were involved in the ecumenical grassroots organisation "Kirche von Unten" (Church from Below). Her mother was to intensify her involvement later, after her separation from her husband and eventual divorce, through her work in the church administration. However, religious issues played no (major) role in their daily life. In their free time, the family went hiking and on simple holidays. Visits to the museum or similar excursions, however, were definitely the exception rather than the rule. They were by no means of the intellectual middle-class. Art in particular played no role whatsoever in the family. There is no indication of a particular inclination towards the arts in the extended family, either.

At the end of high school, the direction in which she would develop and the career path she would follow were completely open.

It was obvious to her in principle "that I had to sort out my career myself, [because] nobody else showed any great interest in it." This impression of a middle child is also in line with the results of research in the field. Middle children see themselves as frequently overlooked and excluded from the family, and imagine themselves to be the least important. They are the children most likely to move away from the family, both geographically and with regard to their choice of career (Toman, lop. cit., p. 28).

In continuation of her childhood activities she spent a large part of her free time in the studio of Reginald Krämer, her teacher, and, thanks to his contacts, at the school vacation camp in Winterburg. In fact, Reginald Krämer, his wife and his children were for years like a second family to her. At the school vacation camp Angela Glajcar joined a group known as the "Construction Crew." The group, who was responsible for carrying out all kinds of manual

Nach der Zeit in Berlin mit ihren eindrücklichen Museumsbesuchen wurde aus dem ohnehin anfälligen Kind zurück in Mainz die – wegen ihrer roten Haare – gehänselte „rote Angela". Nunmehr fühlte sie sich auch außerhalb der Familie ausgegrenzt, verloren und eigenartig wehrlos. Sie sei fortan häufig ohne Gesellschaft ihren Interessen nachgegangen. Basteln, etwas mit den Händen tun, laufen, in der Natur spielen, das habe sie gern gemacht.

Im Jahr 1985 trennen sich die Eltern und die Frage, wo die Kinder bleiben sollen, erscheint klar: der Bruder zum Vater, die Schwester zur Mutter, Angela sollte aussuchen. Eine große Verantwortung für ein Kind. Von 1985 bis 1987 bleibt sie beim Vater, danach wechselt sie zur Mutter bis zum Beginn des Studiums 1991. Das Bedürfnis nach äußerer Sicherheit macht Angela Glajcar an der Berufswahl ihres Vaters und ihrer beiden Geschwister fest. Die Geschwister bleiben in der familiären Tradition und dazu in der gesellschaftlichen Norm: Der Bruder wird Gymnasiallehrer, die Schwester Grundschullehrerin.

Das häusliche Leben in der Familie, insbesondere vor der Trennung der Eltern, beschreibt Angela Glajcar ohne Eifer, eher analytisch als typischen Lehrerhaushalt, in dem sich alles um die Schule drehte. Lieblingsschüler und -schülerinnen des Vaters seien ein und aus gegangen, es sei ihnen viel Aufmerksamkeit geschenkt worden. Die Eltern hätten sich eine Weile für die Initiative „Kirche von Unten" interessiert. Die Mutter wird diesen Bezug später, lange Zeit nach Trennung und Scheidung, durch ihre Arbeit in der Kirchenadministration intensivieren. Religiöse Inhalte hätten im Tagesgeschehen aber keine (große) Rolle gespielt. In der freien Zeit sei man gewandert und habe einfache Reisen unternommen. Museumsbesuche und dergleichen seien aber ganz entschieden die Ausnahme gewesen. Von einem bildungsbürgerlichen Haushalt könne nicht die Rede sein. Insbesondere Kunst habe in der Familie keinerlei Rolle gespielt. Auch außerhalb der Kernfamilie finden sich keinerlei Anhaltspunkte für eine besondere Neigung zur Bildenden Kunst.

Am vorläufigen Ende der Schullaufbahn, mit dem Ende der Realschule, sei ganz offen gewesen, in welche Richtung sich Angela entwickeln würde, welche Laufbahn sie einschlagen sollte. Grundsätzlich sei ihr klar gewesen, dass sie sich selbst um ihren Werdegang kümmern müsse, denn es habe niemand großes Interesse daran gezeigt. Auch diese Selbsteinschätzung des Sandwichkindes deckt sich mit den Ergebnissen der Geschwisterforschung. Mittlere Kinder nehmen sich im Familienverband oft als übergangen und ausgeschlossen wahr und glauben zu bemerken, auf sie käme es am wenigsten an; sie drängen am ehesten fort, geografisch und was ihre Berufswahl anbelangt (Toman, a. a. O., S. 28).

In Fortsetzung ihrer kindlichen Beschäftigungen spielte sich ein erheblicher Teil ihrer Freizeit im Atelier ihres Lehrers Reginald Krämer und – durch ihn vermittelt – in einem Landschulheim in Winterburg ab. Mehr noch: Das Umfeld, erweitert um die Frau und die Kinder des Lehrers, wurde auf Jahre ein Zuhause. Im Landschulheim schloss sie sich dem sogenannten Bautrupp an. Fast alle anderen Jugendlichen dort, die alle denkbaren handwerklichen Arbeiten an dem Haus ausführten, besuchten das Gymnasium. Ihrem sozialen Umfeld

2024-002

work around the house, consisted almost exclusively of grammar school students. In line with her social environment, Angela then began to attend grammar school, too. Her home-life also changed: she moved in with her mother.

Training to be a carpenter or learning another trade, as suggested by her father as a “proper” job, was, however, out of the question for Angela Glajcar. A work experience during secondary school left her with the distinct impression that a trade was all about “right or wrong.” Even as a schoolgirl she considered this too narrow an approach. Right or wrong solutions were precisely what she was not interested in. After finishing her A-levels, her father made it very clear he would only finance one type of education, an unmistakable “no” to any aimless wanderings. Any careers advisor worth his or her salt would nowadays interpret manual dexterity combined with a deep-seated mistrust of right and wrong as an aptitude for a creative occupation (art, architecture or similar). As a result of a lengthy work experience in the teacher’s studio, Angela Glajcar herself developed the idea of studying at an art college – specifically, enrolling in a sculpture course. Without this work experience, this idea would not have been possible: being an artist, creative, and a woman; all this did not seem to go together at all. The degree course – feared for its high theoretical content – and the personality and circumstance of artists – chaotic, insecure, and badly paid – offered no suitable role model for a woman. For the budding artist, women in art had the roles of ethereal muses and objects of art, never creators. Looking back, it was certainly a stroke of luck that Angela Glajcar was provided with this haven – even if this was for want of anything else – where she could use her practical abilities to develop her own model.

entsprechend wechselte Angela ebenfalls dorthin. Auch das häusliche Umfeld änderte sich: Sie zog zur Mutter.

Ein Lehrberuf als Tischlerin oder in einem anderen Handwerk, wie ihr Vater als etwas „Handfestes“ vorschlug, kam für Angela Glajcar allerdings nicht in Betracht. Ein Praktikum während der Realschulzeit hatte ihr vermittelt, dass es im Handwerk um „richtig oder falsch“ geht. Das war ihr schon als Schülerin zu kurz gegriffen. Für richtige oder falsche Lösungen interessierte sie sich gerade nicht. Nach dem Abitur stellte ihr Vater Angela Glajcar vor die Entscheidung, eine Ausbildung zu finanzieren eine klare Absage an eine ziellose Wanderschaft. Handwerkliches Geschick in Verbindung mit dem tief verankerten Misstrauen gegenüber richtig oder falsch würde heute wohl jede gute Studien- und Berufsberatung in Richtung eines gestaltenden Berufes (Kunst, Architektur oder Ähnliches) deuten. Angela Glajcar entwickelte durch ein ausgedehntes Praktikum im Atelier ihres Lehrers Reginald Krämer die Idee, ein Kunststudium – explizit ein Bildhauereistudium – aufzunehmen. Abstrakt wäre die Idee nicht vorstellbar gewesen. Künstler sein, kreativ sein und das auch noch als Frau, das war alles mit einem anderen Bedeutungsgehalt aufgeladen: Das Studium – als theoretisch gefürchtet und die Persönlichkeit und die Lebensumstände im Betriebssystem Kunst als chaotisch, unsicher und brotlos erwartet – gab zudem für die weibliche Version kein geeignetes Rollenmodell. Für die Jugendliche waren Frauen im Kunstbetrieb ätherische Musen und Gegenstand der Kunst, bestimmt aber keine Schöpferinnen derselben. Aus heutiger Sicht ist es als Glücksfall anzusehen, dass man Angela Glajcar – und sei es aus Ratlosigkeit – den Schutzraum einräumte, durch praktisches Tun ein eigenes Modell zu entwickeln.

The laws governing Operating System Art are so opaque that they positively encourage transference and fairy-tale-like expectations. Depending on the personality structure, tackling the lack of knowledge about how careers or failures can be explained can lead even as far as paranoid notions of conspiracies and maliciousness. Angela Glajcar's professional biography can be read as a prime example of the fact that seemingly sudden success is actually the result of a longer development. For her specific approach to the world seems to form the background to a viable artistic concept that does not get exhausted in a sassy idea. Probably there are likewise other paths to arriving at a coherent artistic position that can be advanced further.

LEARNING

Overnight Success is a Thing of Years

In the case of Angela Glajcar what is especially striking is that her work groups are interwoven and are derived from one another because in a very special way she learns as she proceeds. She masters materials, space, and techniques by observing them, by imitation, both generally accepted learning strategies. The difference here is that she seems to be quite leisurely about expecting success and the impact of what she learns. This special ability to acquire highly specialized skills is what allows her works to be so stunning in terms of their presence, technical dexterity, and intense planning.

2022-018

The fact that Angela Glajcar does not see herself as overly decisive is something she has turned into an idea of herself that enables her to "believe she can do anything rather than nothing." In other words, that exceptional resilience is the "secret" to outer success in whatever profession or aspect of life you choose is something for which Angela Glajcar is a paramount example.

Die Gesetzmäßigkeiten des Betriebssystems Kunst sind so undurchsichtig, dass daraus eine Einladung für Übertragungen und märchenhafte Erwartungen erwächst. Je nach Persönlichkeitsstruktur steigert sich der Umgang mit der Unkenntnis darüber, wie sich Karrieren oder Scheitern erklären lassen, zu paranoiden Vorstellungen von Verschwörung und Niedertracht. Der Werdegang von Angela Glajcar lässt sich unterdessen exemplarisch lesen für den Standard, dass scheinbar plötzlicher Erfolg das Ergebnis längerer Entwicklung ist. Der Hintergrund für ein tragfähiges künstlerisches Konzept, das sich nicht in einer spritzigen Idee erschöpft, scheint ihr spezifischer Zugang zur Welt zu sein. Wahrscheinlich gibt es auch andere Wege zu einer stimmigen, entwicklungsfähigen künstlerischen Position.

LERNEN

Bei Angela Glajcar ist es unterdessen besonders augenfällig, dass ihre Werkgruppen miteinander verwoben sind und auseinander entstehen, weil die Künstlerin auf eine besondere Art und Weise lernt. Sie erobert sich Material, Raum und Techniken durch Beobachtung und Imitation, wie allgemein als Lernstrategien bekannt. Der Unterschied scheint bei ihr jedoch die Gelassenheit im Hinblick auf die Erwartung von Erfolg und Wirksamkeit zu sein.

Dass ihre Arbeiten in ihrer Präsenz und gleichzeitig in der technischen Versiertheit sowie in der Planungstiefe verblüffen, beruht auf dieser speziellen Fähigkeit, hoch spezialisierte Fertigkeiten zu erlernen. Den Umstand, dass Angela Glajcar sich selbst als weniger entscheidend wahrnahm, hat sie umgedreht in die Vorstellung, sich dann eben „alles zuzutrauen statt nichts“. Die sehr stark ausgeprägte Resilienz, die das „Geheimnis“ von äußerem Erfolg, in welchem Beruf und in welcher Lebensstellung auch immer ist, ist bei Angela Glajcar beispielhaft zu erfahren.

UNIVERSITY AS A SAFE HAVEN

The start of her studies in Nuremberg in 1991 and the associated geographical distance to her core family made the existing conflicts considerably less acute. Under the influence of her tutor, Reginald Krämer, Angela Glajcar initially arranged her foundation course along conservative-figurative lines. However, all too soon this required that she disengaged again, shed another skin. Just as she soon felt that mere manual labor became "too much of a drudge," she tired of the figurative work that was part of her course. For the last time in her life, she appeared to somatize a problem: surgery on a bone enlargement on her hand and the subsequent months of convalescence provided her with some breathing space and the opportunity to disengage from her supporter and surrogate father. The teacher, who essentially saw himself as an artist, accused her of betrayal. Glajcar was, so he thought, supposed to realize his dream of an artist's life, independent of the need to earn a living as a teacher. Glajcar was disappointed by his position and responded with "patricide." This constellation of disengagement and shedding of a skin, which for her constituted the obvious next step, is something we encounter more than once with the artist. Surprisingly, with their irrational behavior and their demand that she does not change, her counterparts in these situations always seemed to make it easy for her to leave. It is almost comical to expect of an artist that she should be happy with her lot and not continue to explore and develop.

At the start of her studies it was widely held that "it was the job of art colleges to grant the students a safe haven where they were allowed to make mistakes" (Burkhard Held in a statement to Anna Prizkau, published in: Der Tagesspiegel, July 13, 2011, Im Mondschein Kunst kaufen [Buying Art by Moonlight]). After the Bologna reforms and the introduction of Master's programs even for art degrees, today's courses are hardly comparable with Angela Glajcar's experience.

At that time the artist's exploration meant the development of her own oeuvre and not the more narrowly defined scholarly research of today's art studies, or those of other subjects. Angela Glajcar used the haven – the academic playground – and gave her studies a practical outlook. Another stroke of good fortune during that phase was that she found, after lengthy searches at other academies, too, Professor Tim Scott at her own college. Once she had been accepted into his class (1993), her actual development began as the artist we know today. Without being restricted to figurative work and without being pressured "to produce art," as she put it, Angela Glajcar could gain experience and try her hand at various activities. The derogatory expression "to produce art" implies more than her renunciation of figurative art. It was also of great importance for the artist that commercialization played no role whatsoever during her studies. It simply didn't

STUDIUM ALS SCHUTZRAUM

Die Aufnahme des Studiums 1991 in Nürnberg, dem Studienort Reginald Krämers, brachte eine räumliche Trennung von der Kernfamilie mit sich. Der Abstand nahm den Konflikten dort in weiten Teilen die akute Dramatik. Der Tutorenschaft Krämers geschuldet, richtete Angela Glajcar ihr Grundstudium zunächst konservativ-figürlich aus, was alsbald eine weitere Häutung und Loslösung erforderlich machte. Denn so wie der Schülerin das reine Handwerk schnell als „zu stumpfsinnig" erschien, zermürbte sie die figürliche Arbeit im Studium. Ein letztes Mal in ihrem Lebenslauf somatisierte sie offenbar das Problem. Eine Art Überbein an der Hand verschaffte der Studentin durch die monatelange Rekonvaleszenz nach einer Operation eine Atempause und den Freiraum für eine Loslösung vom Förderer und Ersatzvater. Der Lehrer, der sich eigentlich als Künstler begriff, warf ihr Verrat vor. Angela Glajcar sollte seinen Traum vom Leben als Künstler, unabhängig vom Lehrerberuf als Broterwerb, verwirklichen. Angela Glajcar war enttäuscht von seiner Haltung und reagierte mit einem „Vatermord". Der Konstellation der Häutung und Loslösung, die aus ihrer Sicht den folgerichtigen nächsten Schritt ausmachte, sollen wir bei Angela Glajcar noch öfter begegnen. Überraschend bei der Betrachtung von außen erscheint dabei, dass ihr Widerpart ihr den Abschied jeweils durch irrationales Verhalten und den Appell, zu verharren, stets leicht machte. Es mutet fast etwas drollig an, von einer Künstlerin zu fordern, sie solle zufrieden sein mit dem, was ist, und nicht weiter forschen und entwickeln.

Zu Beginn ihres Studiums war es eine weit verbreitete Ansicht, dass es „Aufgabe der Kunsthochschule sei, den Studierenden einen Schutzraum zu gewährleisten, in dem sie Fehler machen dürfen" (Burkhard Held in einem Statement gegenüber Anna Prizkau, veröffentlicht in: Der Tagesspiegel, 13. Juli 2011, Im Mondschein Kunst kaufen). Nach der Bologna-Reform und der damit verbundenen Einführung des Masterstudienganges auch in der Kunst ist das Studium heute mit dem Angela Glajcars kaum mehr vergleichbar.

Zu dieser Zeit bedeutete künstlerisches Forschen die Entwicklung des eigenen Werkes und nicht das im engeren Sinne wissenschaftliche Forschen, wie es heute bzw. in anderen Disziplinen verstanden wird. Angela Glajcar nutzte den Schutzraum, die Spielwiese Akademie, und richtete ihr Studium praktisch aus. Als weiterer Glücksfall in dieser Phase erwies sich nach einiger Suche an anderen Akademien Professor Tim Scott an der eigenen Hochschule. In seine Klasse aufgenommen, begann für sie 1993 die eigentliche Entwicklung zu der Künstlerin, die wir heute kennen. Ohne figürliche Beschränkung und ohne die Forderung, „Kunst zu produzieren", konnte Angela Glajcar Erfahrungen sammeln und sich ausprobieren. In der Formulierung „Kunst zu produzieren" steckt unterdessen noch mehr als nur die Abkehr von der figürlichen Kunst. Für die Entwicklung der Künstlerin spielte auch der weitere Bedeutungsgehalt, dass im Studium keinerlei Kommerzialisierung erfolgte, eine große Rolle. Es wurde schlicht kein Gedanke daran verschwendet, ob marktreife, verwertbare Einzelarbeiten

occur to anyone to wonder whether the creative process would ever result in saleable, useful works. At the time this was hardly unusual. Today, however, it is worth mentioning because the conditions have changed. In the course of the general tendency to interlink degree courses with industry and business, the changes made to arts courses are, amongst others, also explained by the fact that the vast majority of art graduates will never be able to earn a living with their art. Angela Glajcar, however, was of a generation that considered the degree course an end in itself, and who trusted that they would manage to make a living with their art alone. Here, too, one is tempted to observe how a fundamental question is resolved by her at a surprisingly young age. And here, too, personal, biographical events are what prompted this early insight: Reginald Krämer's life, whose way of working in the studio she considered to be chaotic and with little sense of time, and whose career choices she judged to be insufficiently risk-embracing. With regard to career choices, Tim Scott had put all his eggs in one basket and had become an artist, with the financial security a position as a professor at an academy brings. Tim Scott is primarily a metal sculptor whose works stand out for a high degree of material density. Angela Glajcar embraced working with the heavy materials steel and wood and, through working with them, developed great physical strength.

As already mentioned, Glajcar enjoyed hiking and walking as a child. At the school camp, she took up manual labour. And then those early indicators of a pronounced physicality re-emerged in her work with massive tree trunks and monolithic blocks of metal. Bearing in mind that she was a sickly child, early portraits of the artist that show Angela Glajcar wielding a power saw are astonishing (cf. Knubben, K 19, p. 60. All sources cited with K and a number can be found in the list of Bibliography on pp. 492–3 of this book). It was completely beyond her imagination, which was always three-dimensional, to be anything other than a sculptor. Consequently, there are hardly any drawings or paintings, and very little work on paper. This is limited only to some manikin sketches during her studies that were not finished works, and a finished cycle from 2003, included in the section of this catalogue that provides an overview of the oeuvre (Catalogue raisonné 2003-024 ff. All further combinations of numbers are from the Catalogue raisonné and consist of the year and, separated by a hyphen, the serial number of that year).

From the time of her degree course practically no works have been preserved, as is in the nature of such a course. Early released and exhibited works show the strong influence of Tim Scott. In part, one cannot but describe it as close mimicry (e.g. 1997-001; 1997-002). However, almost simultaneously she created works that disassociated themselves from her professor's formal vocabulary. Her work Schmiedelied (Forging Song; 1997-004) seems like a pointer towards a different future. The work appears fragile and is a delicate construct compared to her previous, monolithic works, or to the works of her professor.

entstehen. Zu der Zeit war das nicht unüblich. Es ist allerdings erwähnenswert, dass sich die Rahmenbedingungen geändert haben. Im Zuge der allgemeinen Tendenz, Studiengänge mit dem Arbeitsmarkt zu verzahnen, wird die Veränderung des Kunststudiums auch damit erklärt, dass kaum jemand im späteren Leben von künstlerischer Arbeit wird leben können. Angela Glajcar gehörte noch zu der Generation, die das Studium zunächst einmal als Selbstzweck ansah und darauf vertraute, „es zu schaffen" und ausschließlich von künstlerischer Arbeit zu leben. Auch hier möchte man sagen, klärt sie für sich eine Frage zu einem überraschend frühen Zeitpunkt ihres Lebens. Auch hier sind es persönliche, biografische Erfahrungen, die eine frühe Erkenntnis fördern: Den Lebensweg von Reginald Krämer, den sie als chaotisch und zeitvergessen im Atelier und als nicht hinreichend risikofreudig in der Ausrichtung seines Werdegangs ansah, beobachtete sie in diese Richtung wertend. Was den Werdegang anbelangt, so hatte Tim Scott vorderhand alles auf eine Karte gesetzt und war freier Künstler mit der Einschränkung, an der Akademie als Professor Absicherung zu genießen. Tim Scott ist in erster Linie Metallbildhauer, seine Arbeiten zeichnen sich insbesondere durch hohe Materialdichte aus. Angela Glajcar stürzte sich auf die schweren Materialien Stahl und Holz und entwickelte in deren Bearbeitung nicht zuletzt auch große körperliche Kraft.

Als Kind wanderte und lief Angela Glajcar, wie bereits erwähnt, gern. Im Schullandheim bestimmten körperliche Arbeiten das Geschehen. Nun sollten sich diese frühen Hinweise auf eine ausgeprägte Körperlichkeit Bahn brechen in der Bearbeitung von massigen Baumstümpfen und monolithischen Metallblöcken. Gemessen an ihrer Vergangenheit als kränkliches Kind, erstaunen erste Künstlerporträts, die Angela Glajcar mit Motorsäge zeigen (siehe Knubben, K 19, S. 60. Alle mit K und einer Ordnungszahl bezeichneten Quellen finden sich in der Bibliografie auf den Seiten 492–493 dieses Buches). Etwas anderes sein zu wollen als Bildhauerin, lag außerhalb jeder Vorstellung, die stets dreidimensional war. Entsprechend gibt es kaum ein malerisches Werk und sehr wenige Arbeiten auf Papier. Das Papierwerk beschränkt sich neben Bildhauerzeichnungen im Studium ohne Werkcharakter auf lediglich einen abgeschlossenen Zyklus aus dem Jahr 2003 und ist im Werkübersichtsteil dieses Buches zu sehen (Werkverzeichnis 2003-024 ff. Alle weiteren Zahlenkombinationen sind Nummern aus dem Werkverzeichnis und setzen sich zusammen aus der Jahreszahl und – mit Bindestrich abgetrennt – der fortlaufenden Nummer des entsprechenden Jahres).

Aus der Studienzeit gibt es, der Art der Ausbildung entsprechend, nahezu kein erhaltenes Œuvre. Erste veröffentlichte und ausgestellte Werke zeigen den starken Einfluss Tim Scotts. Teilweise muss von einem deutlich epigonalen Erscheinungsbild gesprochen werden (etwa: 1997-001; 1997-002). Doch fast gleichzeitig entstehen Arbeiten, die sich von der Formensprache ihres Professors lösen. Die Arbeit 1997-004, „Schmiedelied", erscheint wie ein Hinweis auf eine andere Zukunft. Die Arbeit mutet fragil an und ist ein zartes Gespinst im Vergleich zu den monolithischen Werken zuvor, respektive zu denen des Professors. Folgerichtig steht also „die nächste Häutung" an. Der in der Luft liegende Konflikt entlädt sich in der sehr kontrovers geführten

Inevitably, this suggests an imminent shedding of another skin. The conflict that was in the air was brought to a head in the very controversial discussion about the professor's public space contract work. Angela Glajcar fundamentally questioned Tim Scott's concept of space and in the process became determined to look for her own, original approach.

HER VERY OWN CONCEPT

Around the end of her studies and while attending Tim Scott's master class, Angela Glajcar worked predominantly with forged and welded steel and with wood. Contrary to Dellwing's claim (K 7, p. 7.) there are no works of stone. Experiments the artist made with this material in the course of the Salzburg summer academy in 1996 did not result in actual works. Glajcar's mostly mid-sized metal works (e.g. 1997-001 et al.) and her – partly monumental – wood works (e.g. 1999-004) document the gradual moving away from what she had been taught, but a nod towards Brancusi, Anthony Caro and Tim Scott is still clearly present (c.f. Fellbach-Stein, K 9, p. 1 and Scott, K 35, p. 5). Early reviews of Angela Glajcar's work establish a connection to Caro (e.g. Fellbach-Stein and Scott l.c.). However, the name Schmiedelied (1997-004), given to her first lyrical, less compact sculpture, points towards David Smith, whose famous work is entitled Blackburn: Song of an Irish Blacksmith. When asked, the artist recalls that during her time as master student she devoured everything about David Smith she could find. This comes as no surprise, seeing that for Tim Scott, too, David Smith "sends out major impulses amongst artists of his age" (Hirsch, Thomas in: Winkelmann, Günter (ed.): Tim Scott. Skulpturen, Zeichnungen, Düsseldorf 1997, p. 8).

During this time, Angela Glajcar's main interest lies with the artistic forms of expression of other cultures. The initial spark of her visits to the museum of ethnology is now catching fire, as it were. And even without this background knowledge Ursula Zeller cites South America as a point of reference in Angela Glajcar's formal vocabulary (K 41, p. 2). Tim Scott describes her work as "inspired by African or other 'primitive' artists" (K 35, p. 7). The authors agree that the artist has at no point in time referred to "real motives" (Zeller, K 41, p.1; somewhat different Knubben, K 19, p. 63: "Aspekte des Figürlichen" (Aspects of the figurative)), and instead is engaged in "archaic" artistic forms of expression (Zeller, l.c.). These archaic motives surely include the specific examination of "dance" as a motive. In 2002, dancers of the Compagnie Martin Schläpfer created a choreography around the exhibits in the Kunstverein Speyer, which was performed at the opening of the exhibition. Shortly after the birth of her second child in the summer of 2003, Angela Glajcar spent several weeks documenting the movements of in a piece choreographed by Martin Schläpfer during rehearsal (2003-024 ff.). These oil pastel/pencil drawings are the only classic works on paper by the artist. All other paper works by her are works with paper. Meaning, that except for this

Diskussion über eine Auftragsarbeit des Professors im öffentlichen Raum. Angela Glajcar stellt das Raumkonzept Tim Scotts nachhaltig in Frage und ist sich nun sicher, nach einer originär eigenen Lösung suchen zu müssen.

EIN EIGENES KONZEPT

Bei Abschluss ihres Studiums und ihrer Zeit als Meisterschülerin bei Tim Scott arbeitet Angela Glajcar vornehmlich mit geschmiedetem und geschweißtem Stahl und mit Holz. Abweichend von Dellwing gibt es kein Œuvre aus Stein. (K 7, S. 7) Experimente mit dem Werkstoff während des Besuchs der Salzburger Sommerakademie im Jahr 1996 führten nicht zu eigenständigen Werken. Angela Glajcars zumeist mittelformatige Metallarbeiten (etwa 1997-001 et al.) und – teilweise monumentalen – Holzarbeiten (z. B. 1999-004) dokumentieren die schrittweise Ablösung von Studieninhalten. Verweise zu Brancusi, Anthony Caro und Tim Scott sind noch deutlich sichtbar (vgl. Fellbach-Stein, K 9, S. 1, und Scott, K 35, S. 5). In den frühen Besprechungen des Werkes von Angela Glajcar wird zwar der Bezug zu Caro (z. B. Fellbach-Stein und Scott a. a. O.), hergestellt; ihre Bezeichnung „Schmiedelied" (1997-004) für ihre erste lyrische, weniger kompakte Skulptur deutet jedoch auf David Smith hin, dessen berühmte Arbeit „Blackburn-Lied eines irischen Schmieds" (Blackburn: Song of an Irish Blacksmith) betitelt ist. Auf Nachfrage erklärt die Künstlerin, während ihrer Zeit als Meisterschülerin alles über David Smith verschlungen zu haben. Das besondere Interesse für ihn ist keine Überraschung, da David Smith auch für Tim Scott „unter den Zeitgenossen wichtige Impulse vermittelt" (Hirsch, Thomas in: Winkelmann, Günter [Hrsg.]: Tim Scott. Skulpturen, Zeichnungen, Düsseldorf 1997, S. 8).

Inhaltlich setzt sich Angela Glajcar zu dieser Zeit vorrangig mit den künstlerischen Ausdrucksformen anderer Kulturkreise auseinander. Die Initialerfahrung im Völkerkundemuseum entfaltet hier ihre Wirkung. Ohne dieses Hintergrundwissen wird von Ursula Zeller Südamerika (K 41, S. 1) als Bezugspunkt für Angela Glajcars Formensprache benannt. Tim Scott bezeichnet ihr Schaffen als von „afrikanischen und anderen ‚primitiven' Künstlern" (K 35, S. 5) inspiriert. Übereinstimmung besteht in der Beobachtung darüber, dass sich die Künstlerin zu keinem Zeitpunkt an „realen Motiven" (Zeller, K 41, S. 1) orientiert (etwas abweichend: Knubben K 19, S. 63: „Aspekte des Figürlichen"), sondern sich mit „archaischen" Kunstäußerungen (Zeller, a. a. O.) beschäftigt. Zu diesen archaischen Motiven mag auch die dezidierte Auseinandersetzung mit dem Motiv „Tanz" zu zählen sein. 2002 tanzen Mitglieder der Tanzkompanie von Martin Schläpfer um die Objekte der Ausstellung im Kunstverein Speyer. Unmittelbar nach der Geburt des zweiten Kindes im Sommer 2003 dokumentiert Angela Glajcar über Wochen die Bewegungsabläufe einer Choreografie Schläpfers bei Ballettproben (2003-024 ff.).
Diese Ölkreide-/Graphitzeichnungen sind die einzigen klassischen Arbeiten der Künstlerin auf Papier. Alle anderen Arbeiten sind solche mit Papier. Das heißt, außer bei dieser Serie ist bei allen anderen Arbeiten der Werkstoff Papier nicht nur Trägermaterial.
Das Projekt endete für die Künstlerin mit der Erkenntnis, „dass ein

2019-005

series all other works do not use paper only as a carrier material. The artist came away from this project with the realization "that a choreographer works in the same way a sculptor does: partitioning space, allocating shapes, three-dimensional thinking". Observing the dancers intensified her understanding of space (cf. Petzinger, K 25, p. 3). This internal bond with dance was already alluded to in Ursula Zeller's award presentation speech for the Erich Hauser Werkstattpreis in 1998. Here, Zeller mentioned the dancer's grace which Glajcar manages to wrest from the hard, brittle materials (K 41, p. 1). Even if Angela Glajcar was at that point still searching for her own form of expression, her unique feature (Petzinger, K 30, p. 6: "Ausnahmeerscheinung"; cf. Beitin, K 4), her "own, confident grasp and [...] exceptional sensitivity for three-dimensional constellations" (K 41, p. 2) was, at this early point in the artist's development, already evident to Zeller.

The first larger publication deals with two series of wood sculptures, Noyane and Kragkomplex (P 2. All sources preceded by P can be found in the publications directory on p. 494–5 of this book). Noyane is a type of Japanese roof structure. Angela Glajcar encountered the term in Klaus Zwerger's book "Das Holz und seine Verbindungen" ((Wood and Wood Joints), Basel/Berlin/Boston 1997). The book mainly deals with pure wood joints, i.e. those that get by without any aids such as glue or metal, down through the centuries and compares European and Japanese approaches. It provided the artist with a deeper understanding and a broader knowledge of the interaction of shape, force, and mass. For Angela Glajcar, the Noyane pieces (1999-002 et al.) represent an important advance on classic wood sculpture, since they are not made of one piece. Glajcar tried to apply her accumulated knowledge about morticing and dovetail connections and to breathe life into the materials by assembling different parts, by 'cantilevering' and 'elongating'. Titles such as Balance (1998-010) or Akrobat (1998-011) demonstrate that she is interested in balance and tension, in the interplay of stability and instability (Heinemann, K 15, p. 44). The reference to the human body and its movements, clearly present in the title Akrobat, is also in the tradition of Tim Scott's works. For the effective forces in Scott's works were also compared to those of the human body: "Just as in the human body, the elements of support and weight are one – here in each part they are played off against each other in different ways." (Franz, Erich in: Tim Scott, Braunschweig 1988, p. 185) In addition to dealing with the joints in fixed structures, Zwerger's book also examines soft constructs such as tents, sails and suspension bridges. Using soft and flexible materials in her own work seems an obvious next step to Angela Glajcar.

Choreograf nichts anderes macht als ein Bildhauer: Raum aufteilen, Formen verteilen, räumlich denken". Die Beobachtung der Tanzenden vertiefte ihr Raumverständnis (vgl. Petzinger, K 25, S. 3). Dass es diese innere Verbindungslinie zum Tanz gibt, klingt schon bei Ursula Zeller anlässlich der Verleihung des Erich-Hauser-Werkstattpreises für Angela Glajcar im Jahr 1998 an. Zeller spricht in ihrer Laudatio von der tänzerischen Leichtigkeit, die Angela Glajcar den harten und spröden Materialien abringt (K 41, S. 1). Auch wenn Angela Glajcar noch auf der Suche nach der eigenen Ausdrucksform, nach dem Alleinstellungsmerkmal ist (Petzinger, K 30, S. 6: „Ausnahmeerscheinung"; vgl. auch Beitin, K 4), so ist die „eigene, sichere Auffassung und [...] außergewöhnliche Sensibilität für dreidimensionale Konstellationen" (K 41, S. 1) für Zeller schon zum Zeitpunkt dieser frühen ersten Auszeichnung deutlich erkennbar.

Die erste größere Publikation ist den zwei Holzserien „Noyane" und „Kragkomplex" gewidmet. (P 2. Alle mit P bezeichneten Quellen finden sich im Verzeichnis der Abbildungen auf den Seiten 494–495 in diesem Buch.) Noyane ist eine japanische Konstruktionsart. Den Begriff entnimmt Angela Glajcar dem Buch „Das Holz und seine Verbindungen" von Klaus Zwerger (Basel, Berlin, Boston 1997). Die Monografie befasst sich hauptsächlich mit reinen Holzverbindungen, also solchen ohne Hilfsmittel wie Leim oder Eisen, über die Jahrhunderte hinweg im Vergleich zwischen Europa und Japan und eröffnete der Künstlerin ein tieferes Verständnis und breites Wissen über das Zusammenspiel von Form, Kraft und Masse. Die Noyane-Arbeiten (1999-002 et al.) sind für Angela Glajcar eine wichtige Weiterentwicklung der klassischen Holzbildhauerei, da sie nicht aus einem Stück gefertigt sind. Vielmehr versucht Angela Glajcar, das angehäufte Wissen über Verzapfungen und Verzahnungen umzusetzen und den Materialien durch das Zusammensetzen von unterschiedlichen Teilen, durch „Auskragen" und „Verlängern", Leben einzuhauchen. Die Betitelung ihrer Arbeiten etwa als Balance (1998-010) oder Akrobat (1998-011) manifestiert, dass es ihr um Gleichgewicht und um Spannung und um das Wechselspiel zwischen Stabilität und Labilität (Heinemann, K 15, S. 44) geht. Der Bezug zum menschlichen Körper oder zu dessen Bewegung, der im Titel „Akrobat" besonders klar ausgedrückt wird, stellt sich aber auch in die Tradition des Werkes von Tim Scott. Denn die Wirkungskräfte in Scotts Arbeiten werden ebenfalls mit denen im menschlichen Körper verglichen: „Wie beim menschlichen Körper ist das Stützende zugleich auch das Lastende – beides wird an jedem Teil auf unterschiedliche Weise gegeneinander ausgespielt." (Franz, Erich in: Tim Scott, Braunschweig 1988, S. 7) Neben der Beschäftigung mit den Verzahnungsmöglichkeiten in festen Bauten geht es in der richtungsweisenden Lektüre des Buches von Zwerger (a. a. O.) auch um weiche Konstruktionen, um Zelte, Segel oder Hängebrücken. Die Verwendung von weichen und flexiblen Materialien in der eigenen Arbeit erscheint also nur einen Schritt entfernt.

SUSTAINABILITY

Angela Glajcar has been tussling with traditional techniques for decades now, seeking ways of making connections without glue or the like, and of late such methods have become especially topical and taken the limelight accordingly. For the call for a sparing approach to the resources of this world has long since reached the art market and thus art production. Sustainability is the order of the day. Angela Glajcar's entire oeuvre is remarkably contemporary in this regard. Her works preferentially do not feature connections that cannot be undone. She eschews mixed materials, or so the concept she espouses. Moreover, her approach to the actual parts of each artwork is sustainable. Angela Glajcar's sculptural intelligence comes to bear in productive solutions for the structure, specifically also the manufacture, and finally the transportation of her pieces. Once assembled and installed, Angela Glajcar's sculptures occupy space. However, the "air is taken out of them" to transport them. That's how with a touch of mischievousness and yet very compellingly she describes the technique of transporting or storing the paper without any intervening spaces left. Thanks to the increasing awareness of the issues and specific requests from persons interested in art and those responsible for exhibitions, she started to realize what exactly she had been pursuing intuitively all the time in her art practice:

Modulation and continued existence

The precious, regionally made papers are not wasted in attempts that go wrong. Experience and her own instructive visualizations on-screen enable the works to be realized without errors such as would consume much material. She keeps the pieces torn out of the papers and uses them for smaller-format pieces. The papers are not suspended using glue, but by spacers that are stitched into place. Should fastenings be required on the rough mounts, then these are sewn into place with needle and thread. For transportation, the staggered sheets are then simply placed directly between wooden panels that are held with wing nuts. Specifically, the very large museum installations are often temporary in character. Skillful documentation (and that includes for this catalogue raisonné) maintains an exact impression of the piece in question. The material itself is preserved and utilized for other artworks. Angela Glajcar herself comments that "one series is modulated into the next. For example, the pieces torn out of the large Terforations morph into Paperwalls (from 2011-078 onwards)." She avoids using any possibly changing connections and always relies instead on mechanical and reversible techniques. For this reason, she uses stitches or screws where others would probably opt for adhesives or welding to connect things. Materials are preferentially procured locally which not only saves transportation over distance, but also means that new materials can swiftly enter the studio. Recently, Glajcar discovered Hanji paper in 2021-048. Such paper can be smoothed using steam and an iron, and has further sculpturally beneficial properties, too.

NACHHALTIGKEIT

Die nunmehr Jahrzehnte zurückreichende Auseinandersetzung von Angela Glajcar mit traditionellen Techniken, die Verbindungen ohne Leim und dergleichen ermöglichen, haben zuletzt besondere Aktualität bekommen und entsprechende Aufmerksamkeit erfahren. Denn die Forderung nach einem schonenden Umgang mit den Ressourcen der Welt hat längst auch den Kunstmarkt und damit die Kunstproduktion erreicht. Nachhaltigkeit ist das Gebot der Stunde. Angela Glajcars Gesamtwerk ist unter diesem Aspekt bemerkenswert zeitgemäß. Ihre Arbeiten kommen vorzugsweise ohne untrennbare Verbindungen aus. Es soll keine Mischmaterialien geben, wie die Künstlerin das angestrebte Konzept nennt. Daneben ist ihr Umgang mit den eigentlichen Bestandteilen der Kunstwerke nachhaltig. Angela Glajcars skulpturale Intelligenz kommt in produktiven Lösungen für die Konstruktion, die Herstellung und schließlich den Transport ihrer Werke zum Tragen. Einmal montiert, sind die Skulpturen von Angela Glajcar raumgreifend. Für den Transport wird jedoch „die Luft abgelassen". So beschreibt sie augenzwinkernd und unmittelbar einleuchtend die Technik, die Papiere ohne Zwischenraum zu transportieren oder zu lagern. Durch die zunehmende Sensibilität und die konkreten Nachfragen von Kunstinteressierten und Verantwortlichen im Ausstellungsbetrieb wurde der Künstlerin bewusst, was sie intuitiv über die gesamte Zeit ihres Schaffens als Praxis entwickelt hatte.

Die kostbaren regional gefertigten Papiere werden nicht für Fehlversuche verschwendet. Erfahrung und eigene instruktive Visualisierungen am Rechner ermöglichen die Umsetzung der Arbeiten ohne materialintensive Irrwege. Die Ausrisse aus den Papieren werden aufbewahrt und in kleineren Formaten verwendet. Aufhängungen erfolgen ohne Leim durch aufgefädelte Abstandshalter. Falls Befestigungen an den rohen Halterungen nötig sind, so werden sie mit Nadel und Faden genäht. Zum Transport werden die Staffelungen schließlich zwischen einfachen Holzplatten ohne Zwischenraum eingeschraubt. Speziell die sehr großen Installationen im Museum sind häufig temporär. Gekonnte Dokumentationen, auch für dieses Werkverzeichnis, erhalten den Eindruck der Arbeit. Das Material unterdessen wird aufbewahrt und in andere Kunstwerke überführt. Angela Glajcar: „Eine Serie wird in die nächste Serie moduliert. Zum Beispiel werden aus den Ausrissen von großen Terforationen Paperwalls (ab 2011-078)."
Auf sich womöglich verändernde Verbindungen wird verzichtet, mechanischen und reversiblen Techniken wird stets der Vorzug gegeben. Deshalb näht oder schraubt Angela Glajcar gern da, wo sonst durch Kleben oder Schweißen Verbindungen hergestellt werden. Dass Material vorzugsweise lokal beschafft wird, spart nicht nur Wege, sondern hat den Effekt, dass neue Materialien Einzug ins Atelier halten. Zuletzt entdeckte die Künstlerin Hanji-Papier in 2021-048. Das Papier lässt sich mit Wasserdampf und Bügeln glätten und hat skulptural weitere positive Eigenschaften.

TRANSITION TO PAPER

In the public reception of the artist, her works with paper naturally do not start playing a major role until much later – explicitly from the Contrarius series in 2003 onwards (Petzinger's basic assessment K 25, developed further in K 27, p. 30 and K 28, p. 14 ff.). Chronologically, first paper collages were already created in 1998, that is, only one year after the end of her studies. In March of that year, in preparation for the studio prize awarded by the Kunststiftung Erich Hauser, she created a small series of watercolors with applied parts (1998-001 to 1998-004; cf. Petzinger, K 27, p. 31). These led to the monumental steel sculpture Akrobat (1998-008). The three-dimensional feel of the glued-on papers exerted a lasting impression on the artist. Consequently, she returned to this concept in 1999 during the Asterstein Scholarship from the Ministry of Culture of Rhineland-Palatinate, when she tried to convert these works to a larger format. The result was a cycle of works (1999-007 to 2000-010) where she experimented with painted and lined-up sheets applied to a backing paper. However, it was only once she began to distribute the papers onto 150 cm wide sheets, paint them with broad brushes, and then interlace them and tack them directly onto the wall (2000-012; 2000-013), that she was happy with the result. Here she found the three-dimensional quality she had been looking for (Petzinger, K 28, p. 14). Thus, the well-known and much-quoted statement by the artist that "the paper came to me" (K 25, p. 1; K 28, p. 15 ff.) seems to be misunderstood as an expression of a more passive position. It is only Barbara Auer who describes the move away from wood and steel as an active decision and as an act of liberation (K 1, p. 56). Auer's description of the energetic artist who meets every challenge head-on (K 1, p. 56; similar: Petzinger, K 30, p. 17) corresponds perfectly with the aspirations of the woman behind the works.

EXCURSUS: BIOGRAPHY

Using her astonishing powers of self-regulation (cf. Bowlby, l.c., p. 419), the artist developed a solution for her home life that is at odds with her family tradition: she put a stop to her restlessness and joined Toni, her husband. Both her children, Yelena (b. 2000) and Yara (b. 2003), now adults, are as tied to the land as their father. For Angela Glajcar, her family is the source of her energy. She experiences the lack of role models for a life as a woman artist as an opportunity to develop her own personal solution. Renouncing the outdated image of the heroic (male) artist, who, monk-like, only lives for himself and his art, Angela Glajcar manages to strike a balance between her ambitious professional aims and a fulfilling family life. She summarizes it as follows: "I have always applied myself to pursuing my goals, even more so since sculpture became my main purpose in life. My children are an additional motivation for me to apply myself with even greater determination. But they were not the cause of it."

ÜBERGANG ZUM PAPIER

In der Rezeption spielen Arbeiten mit Papier – naturgemäß – erst viel später, explizit ab der Contrarius-Serie 2003, (Petzinger grundlegend K 25, weiterentwickelt K 27, S. 30, und K 28, S. 13 f.) eine bedeutende Rolle. In der Chronologie des Werkes sind unterdessen vereinzelt schon 1998, also ein Jahr nach Ende des Studiums, erste Papiercollagen zu verzeichnen. Im März des Jahres entsteht in Vorbereitung auf das Präsenzstipendium der Kunststiftung Erich Hauser die kleine Serie von Aquarellen mit aufcollagierten Teilen 1998-001 bis 1998-004 (vgl. Petzinger, K 27, S. 31). Sie münden in die Entstehung der monumentalen Stahlskulptur Akrobat (1998-008). Die plastische Wirkung der aufgeklebten Papierteile fesselt die Künstlerin nachhaltig. Deshalb greift sie die Idee 1999 während des Asterstein-Stipendiums des Kultusministeriums Rheinland-Pfalz auf und versucht, die Arbeiten auf ein größeres Format zu übertragen. Es entsteht ein Zyklus (1999-007 bis 2000-010), in dem sie mit aufgelegten, bemalten und hintereinander gereihten Papieren auf einem Trägerpapier experimentiert. Doch erst als sie beginnt, die Papierstücke auf 150 cm breiten Bahnen zu verteilen, mit breiten Pinseln zu bemalen und dann verschachtelt direkt auf die Wand zu nageln (2000-012; 2000-013), ist sie mit der Wirkung zufrieden. Das ist die plastische Qualität (Petzinger, K 28, S. 13), nach der sie suchte. Entsprechend erscheint das vielfach zitierte Ondit der Künstlerin „Das Papier ist zu mir gekommen" (K 25, S. 1; K 28, S. 14 ff.) als Ausdruck einer eher passiven Haltung missverständlich. Nur Barbara Auer bezeichnet die Abkehr von Holz und Stahl als aktiven Entschluss und als eine Befreiung (K 1, S. 56). Auers Beschreibung der tatkräftigen und jede Herausforderung meisternden Künstlerin (K 1, S. 56; ähnlich: Petzinger, K 30, S. 17) deckt sich mit dem Lebensentwurf der Person hinter dem Werk.

EXKURS: BIOGRAFIE

Mit erstaunlichen Selbstregulierungskräften ausgestattet (vgl. Bowlbly, a. a. O., S. 419), entwickelt Angela Glajcar im Privatleben eine von der familiären Tradition abweichende Lösung. Sie beendet die Wanderschaft und verbindet sich mit ihrem Ehemann Toni. Die zwei Kinder Yelena (2000) und Yara (2003), mittlerweile also erwachsen, sind so schollenverbunden wie er. Ihre Familie erlebt Angela Glajcar als Kraftfeld. Das fehlende Rollenmodell für das Leben als Künstlerin empfindet sie als Freiraum für eine individuelle Lösung. Abgekehrt vom überkommenen Bild des heroischen (männlichen) Künstlers, der mönchisch nur für sich und seine Arbeit lebt, glückt Angela Glajcar auch hier das Austarieren des Gleichgewichts zwischen ehrgeizigen Zielen im Beruf und der Gestaltung eines erfüllten Familienlebens. Sie selbst fasst es so zusammen: „Konsequent habe ich meine Ziele immer verfolgt, besonders seit Bildhauerei für mich der wesentliche Lebensinhalt wurde. Die Kinder sind für mich eine zusätzliche Motivation, noch gezielter voranzugehen. Auslöser waren sie dafür nicht."

Die beiden Töchter haben jede für sich eine ebenso originelle wie konstruktive Haltung zu ihrer Rolle entwickelt. Kinder aus Familien mit Kunstbezug nehmen die von ihren Eltern gesammelte oder

2004-015

34
35

Both daughters have developed an approach to their respective roles that is as original as it is constructive. Children from families involved in the art world often consider the art created or collected by their parents as competing with them for attention, importance, and affection. Angela Glajcar's two daughters today view their mother's art as a natural element of their own biographies and describe their childhood (no small part of which took place in the studio) as orderly and protected. Both of them like now and again taking part in the travels necessitated by exhibitions. They now have a leisurely and knowledgeable take on Operating System Art and their own (specifically future) role as artist's children. Yelena and Yara complement each other in terms of their interests in art and the art market. To the extent that her own profession (straddling journalism and tourism) permits, Yelena likes to help assemble larger installations. She is intimately familiar with the crafts and conservational side to her mother's work, and so there is almost no need for words when she assists her mother up on the scaffolding. With a sociological and economic focus as a student, Yara is already working in the studio in another domain. She concerns herself with databases that lay the foundations for this catalogue raisonné and ensure smooth workflow in the studio. She is involved in the archive and the inventory of works and materials for future projects.
Both daughters are busy learning more, e.g., through auction house traineeships or work in other studios, as they seek to gain a greater understanding of the processes and be better prepared for possible future responsibilities.

Angela Glajcar's personal life and work life ran in parallel inasmuch as using paper as a material also gave her freedom (cf. Auer, K 1, p. 61). She actively removed herself from any direct comparison with classical positions in sculpture by occupying a "niche" (Mertes, K 23, p. 84): She developed her unique technique of additive paper installations with rips and tears. Meanwhile it has become possible to classify all this in scholarly terms and firmly define Angela Glajcar's position in art history. In his graduation thesis at the University of Vienna (P 62), Jonathan Seiffert shows that while the position is quite unique it is nevertheless embedded in a creative setting formed by other contemporary positions that address space and/or additive processes. Works by Donald Judd, Fred Sandback, Karla Black, and last but not least Eva Hesse bear mentioning here. In other words, the outside world recognizes that her oeuvre is independent but did not arise in a vacuum. This assessment is mirrored in the artist's own view. Gradually, she is losing the need to set herself off from others, that feeling of isolation innate to the notion of a 'niche'. Today, her handling of her own formal vocabulary is masterful. As a young, not yet established artist she always strongly protested against having the "classic academy training [...], the traditional way of working" (Dellwing, K 7, p. 7; von Campenhausen, K 6, p. 33) and the employment of "classic materials" (Auer, K 1, p. 56, Petzinger, K 27, p. 31) applied to the results of her work. Her anger at the term "traditional" is what

geschaffene Kunst oft als Konkurrenz um Aufmerksamkeit, Bedeutung und Zuwendung wahr. Die beiden Töchter von Angela Glajcar unterdessen empfinden die Kunst ihrer Mutter als natürlichen Bestandteil ihrer eigenen Biografie und beschreiben ihre Kindheit, die sich zu keinem geringen Teil im Atelier abspielte, als geordnet und beschützt. Beide mochten es, hin und wieder die mit den Ausstellungen verbundenen Reisen mitzumachen. Gelassen und kenntnisreich blicken sie heute auf das Betriebssystem Kunst und ihre eigene (speziell künftige) Rolle als Kinder einer Künstlerin. Yelena und Yara ergänzen sich in ihren Interessen, was Kunst und Kunstmarkt anbelangt. Yelena hilft, soweit es der eigene Beruf an der Schnittstelle von Journalismus und Tourismus zulässt, gerne beim Aufbau größerer Installationen. Sie ist mit der handwerklichen und konservatorischen Seite der Arbeit ihrer Mutter eng vertraut, und entsprechend bedarf es kaum einer verbalen Abstimmung, wenn sie mit ihrer Mutter auf dem Gerüst steht. Yara ist mit ihrem soziologisch und wirtschaftlich ausgerichteten Studium an anderen Stellen im Atelier bereits jetzt tätig. Sie befasst sich mit den Datenbanken, die die Grundlage für dieses Werkverzeichnis bilden und die für einen reibungslosen Ablauf im Ateliergeschehen sorgen. Bei ihr geht es um das Archiv und die Bestände von Werken und Materialien für künftige Projekte. Beide Töchter bilden sich fort, etwa durch Hospitanzen im Auktionshaus oder in anderen Ateliers, um Abläufe zu verstehen und perspektivisch gerüstet zu sein für eigene Verantwortung.

Genauso wie sich das Privatleben der Künstlerin frei und produktiv entwickelt, verschafft ihr der Werkstoff Papier Freiheit im Beruf (siehe auch Auer, K 1, S. 56). Aktiv entzieht sie sich durch das Besetzen einer „Nische" (Mertes, K 23, S. 84) – und zwar durch die Entwicklung des Alleinstellungsmerkmals der additiven Papierinstallation mit Einrissen – dem direkten Vergleich mit klassischen Positionen der Bildhauerei. In der Zwischenzeit gelingt es der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Arbeit, die feste Verankerung von Angela Glajcar in der Kunstgeschichte herauszuarbeiten. Jonathan Seiffert hat in seiner Abschlussarbeit (P 62) an der Universität Wien nachgewiesen, dass die Position zwar einerseits originär ist, aber eben doch eingebettet in ein schöpferisches Umfeld von anderen zeitgenössischen Positionen, die sich mit Raum oder mit additiven Prozessen befassen. Die Arbeiten von Donald Judd, Fred Sandback, Karla Black und schließlich Eva Hesse sind hier zu nennen. Von außen wird das Gesamtwerk also als eigenständig, aber nicht als unverbunden erkannt. Diese Wertung findet sich parallel in der Innensicht der Künstlerin. Das Bedürfnis der Abgrenzung oder das Gefühl der Isolation, wie sich der Begriff der „Nische" auch lesen lässt, verliert sich. Der Umgang mit der eigenen Formensprache ist heute souverän. Als junge, noch nicht etablierte Künstlerin verwahrte sich Angela Glajcar stets dagegen, dass die „klassische Akademieausbildung […], die traditionelle Arbeitsweise" (Dellwing, K 7, S. 7; von Campenhausen, K 6, S. 33) und die Verwendung von „klassischen Werkstoffen" (Auer, K 1, S. 56; Petzinger, K 27, S. 31) auf das Ergebnis ihrer Arbeit übertragen wird. Ihre Wut über die Bezeichnung „traditionell" ist eine der Triebfedern, sich freizuschwimmen. Daneben stehen inhaltliche Erfordernisse. Die Holzskulpturen sind nicht verortet, sie benötigen keinen bestimmten

drove her to set herself apart. In addition, there are requirements posed by content: The wooden sculptures are not rooted in any particular space, they do not require any specific location (Fellbach-Stein, K 9, p. 3). Other commentators disagree. For example, Jürgen Knubben does mention the "dialogical relationship between material and space" (K 19, p. 63: „dialogische[s] Verhältnis zwischen Material und Raum"). Herbert Dellwing even called an early review of her works "Correspondence in Space" (K 7, p. 7: "Korrespondenz im Raum"), thus alluding to the titles of a whole series of sculptures by the artist (from 2002-004, intermittently until 2002-013). The artist, however, wanted to react more to existing spaces (cf. Strohm, K 37, p. 13), and for her the title "Korrespondenz" was more like a declaration of intent than signifying that she was already satisfied with the works at that point. Transporting and reassembling the objects, some of which weighed thousands of kilos, at a different location, without an adequate response to the space that the artist could sense, was draining. Having turned her attention to flexible materials, she experienced each new exhibition space as a new, an empty studio. Despite the precision and reliability of the planning and design processes, the choice of material means that the work on-site has become the decisive factor of her sculpture.
A welcome effect of working with paper – and later with glass fabric – is that she does not have to rely much on tools and helpers. Given the support of her daughter Yelena Glajcar, who lends an experienced hand with scaffolding or particularly large volumes, the artist hardly needs anyone else for her installations. This is even the case with monumental works. Thus, the "most important part" (Beitin, K 3, p. 17; P 45, p. 61–69; similar: Auer, K 2, p. 54) of her work is free of distractions and technical limitations. Through the material, Glajcar's sensitivity for movement and space is heightened (cf. Petzinger, K 25, p. 4).

EXCURSUS: PAPER IN THE CONTEMPORARY FINE ARTS

The per capita consumption of paper in industrialized nations is about 200 kg per year. Hardly surprising then that paper is considered profane (see Schwarz, K 34, p. 1) and ubiquitous. It is mainly used as a carrier of information, for example as a newspaper, a book, a letter, money or as wrapping. Judging from the types of paper encountered every day, it seems a material that is light, fragile (cf. Beitin, K 3, p. 23) and transient (Wichtendahl, K 40, p. 74). However, depending on quality and layering, paper can be heavy and very resilient (cf. Beitin, l.c. et al.). Paper consists of natural ingredients and is as perishable as a natural tissue. However, it is not a raw material, but is manufactured by hand or mechanically. Thus, paper assumes a middle position between the natural and the artificial. In contrast to wood or metal it takes on color without itself being colored. Mostly, it can be processed without any tools, although this sometimes requires substantial strength. Easily agitated, set in

Ortsbezug (Fellbach-Stein, K 9, S. 3). Betrachter wie Jürgen Knubben oder Herbert Dellwing sehen das zwar anders. Etwa spricht Knubben sehr wohl vom „dialogischen Verhältnis zwischen Material und Raum" (K 19, S. 63). Dellwing betitelt eine frühe Besprechung des Werkes sogar als „Korrespondenz im Raum" (K 7, S. 7) und nimmt damit die Titel einer ganzen Serie von Skulpturen der Künstlerin auf (ab 2002-004, nicht zusammenhängend, bis 2002-013). Die Künstlerin möchte jedoch stärker auf vorgefundene Räume reagieren (vgl. Strohm, K 37, S. 13) und der Titel der Korrespondenz war für sie eher eine Absichtserklärung, als dass sie zu dem Zeitpunkt damit zufrieden gewesen wäre. Das Transportieren und das Wiederaufstellen der mitunter tonnenschweren Objekte an anderem Ort, ohne für die Künstlerin hinreichend spürbare Reaktion auf den Raum, empfindet sie als enervierend. Nach der Ausrichtung auf flexible Werkstoffe erlebt die Künstlerin jeden neuen Ausstellungsraum wie ein neues, ein leeres Atelier. Die Arbeit vor Ort ist bei aller Planungs- und Entwurfssicherheit aufgrund der Werkstoffwahl bestimmend bei ihrer Arbeit geworden. Ein sehr willkommener Effekt des Umgangs mit Papier – und später Glasgewebe – ist die relative Unabhängigkeit von Werkzeug und Hilfspersonen. Neben der Unterstützung durch ihre Tochter Yelena als weitere eingespielte Hand etwa auf Gerüsten und bei sehr großen Volumina braucht die Künstlerin im Ergebnis kaum weitere Personen bei der Installation. Das gilt selbst für monumentale Arbeiten. Somit ist „der wichtigste Part" (Beitin, K 3, S. 17; P 45, S. 61–69; ähnlich: Auer, K 2, S. 54) ihrer Arbeit frei von Ablenkungen und technischen Einschränkungen. So lässt das Material Angela Glajcars Sensibilität für Bewegung und Raum eine Steigerung erfahren (vgl. Petzinger, K 25, S. 4).

EXKURS: PAPIER IN DER ZEITGENÖSSISCHEN BILDENDEN KUNST

In Industriestaaten liegt der Pro-Kopf-Verbrauch von Papier bei etwa 200 kg im Jahr. Papier erscheint entsprechend als profan (siehe Schwarz, K 34, S. 1) und allgegenwärtig. Im täglichen Umgang spielt es im Wesentlichen als Informationsträger eine Rolle, und zwar zum Beispiel als Zeitung, Buch, Brief, Geldschein oder auch als Verpackung. Gewöhnt an die Sorten des Alltags erscheint Papier als leicht, verletzlich (vgl. Beitin, K 3, S. 23) und flüchtig (Wichtendahl, K 40, S. 74). Je nach Qualität und Schichtung ist es jedoch schwer und sehr belastbar (vgl. Beitin, a. a. O. et al.). Papier besteht aus natürlichen Bestandteilen und ist vergänglich wie ein natürliches Gewebe. Es ist aber kein Rohstoff, sondern wird handwerklich oder industriell gefertigt. Damit besetzt Papier eine Mittelstellung zwischen natürlich und künstlich. Anders als Holz oder Metall nimmt es Farbigkeit auf und ist durchlässig, ohne selbst farbig zu sein. Es lässt sich, wenngleich bisweilen mit erheblichem Kraftaufwand, zumeist ohne Werkzeug bearbeiten. Leicht anregbar, ist es in Schwingung zu versetzen und wirft somit im Zweifel einen bewegten Schatten. Obwohl Papier in unserer Zeit – wegen der elektronischen Übermittlung von Informationen – als Informationsträger auf dem Rückzug sein müsste, verbrauchen wir immer mehr davon und seine kulturelle Bedeutung bleibt bestehen.

motion, it can cast a moving shadow. Due to electronic data transfer, the use of paper should really be in decline, but this is not the case. Far from it, we are using ever more paper, and its cultural significance remains strong. An empty sheet of paper and an unread book continue to exert fascination on people. Metaphors such as “turning a new leaf” or “paper doesn’t refuse ink” refer to human activities that involve paper in a passive, serving role. In Western art, too, paper generally assumes such a passive, subservient function as a mere image medium for photographs, drawings, watercolors, and prints (cf. Hübl, K 16, p. 13, von Campenhausen, K 6, p. 33 et al.; quite different in Asia: Petzinger, K 30, pp. 4–5). In the 1960s, many artists began to work with everyday materials. In their search for materials “free of tradition,” the artists also used paper (cf. Bardt, Juliane: Kunst aus Papier. Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst, Hildesheim/Zürich/New York 2006, p. 13). Robert Rauschenberg and Frank Stella experimented with paper pulp (Petzinger, K 30, p. 5), and Claes Oldenburg and Niki de Saint Phalle worked with similar materials. At the end of the 1960s, Frank Gehry developed an entire series of cardboard furniture. His famous Wiggle Chair was created in 1972.
Emil Schumacher incorporated corrugated cardboard in his tactile pictures, turning parts of them into sculptural wall objects.
A number of artists worked with silhouettes (e.g. Eduardo Chillida, Felix Droese), folding techniques (e.g. Eberhard Fiebig, Peter Weber) or relief technique (e.g. Josef Albers, Raimund Girke, Günther Uecker). However, like those artists who work with book objects (e.g. Thomas Virnich, Franz Erhard Walther), they remain tied to the flat sheet of paper. An exception here is Peter Callesen (born 1967), who transforms silhouettes into true three-dimensionality. Andreas von Weizsäcker (1956–2008) came to prominence with his transformation of everyday objects and monuments by making casts of them with handmade paper as a unique sculptural position. Peter Wüthrich (born 1962) and Jonathan Callan (born 1961) use books as the material for their sculptures.
While Wüthrich deals with the cultural and historical significance of books, Callan, like Angela Glajcar, only hints at this significance and mainly concerns himself with the material properties of the books. Other points of contact in art history specifically for Angela Glajcar’s works can be found with Jo Enzweiler and Oskar Holweck. The former combines serial sequencing (albeit side by side) of paper with manual ripping and the effect of creating three-dimensional objects. His work, too, gives rise to associations with landscapes and rock formations, despite being equally abstract. Like Angela Glajcar, albeit with a few exceptions, Oskar Holweck, a member of the ZERO movement, uses exclusively white, semi-industrially manufactured paper, and rejects pliable masses of paper that could be cast like plaster or concrete. Holweck destroys the white sheets in different ways, such as scratching or tearing. Then, the sheets are usually fanned out from their binding. For her part, Angela Glajcar arranges the sheets one after another at identical intervals, thus creating entire three-dimensional objects on the inside of these constructs.

Noch immer faszinieren das leere Blatt Papier und das ungelesene Buch. In Metaphern wie „Papier ist geduldig“ oder jemand ist ein „unbeschriebenes Blatt“, werden menschliche Eigenschaften beschrieben, die in ihrer Passivität der dienenden Funktion des Papiers entsprechen. Auch in der westlichen Kunst erscheint Papier meist in eben solcher passiver, dienender Funktion lediglich als Bildträger für Fotos, Zeichnungen, Aquarelle und Drucke (siehe auch Hübl, K 16, S. 7; von Campenhausen, K 6, S. 33 et al.; ganz anders in Asien: Petzinger, K 30, S. 4/5). In den 1960er-Jahren beginnen viele Künstler und Künstlerinnen mit Alltagsmaterialien zu arbeiten. Auf der Suche nach „traditionsfreien“ Materialien kommt auch Papier zum Einsatz (vgl. Bardt, Juliane: Kunst aus Papier, Zur Ikonographie eines plastischen Werkmaterials der zeitgenössischen Kunst, Hildesheim, Zürich, New York 2006, S. 13). Robert Rauschenberg und Frank Stella experimentieren mit paper-pulp (Petzinger, K 30, S. 5), einem Papierfaserbrei. Ähnlich arbeiten Claes Oldenburg und Niki de Saint Phalle. Frank Gehry entwickelt Ende der 1960er-Jahre eine ganze Serie von Möbeln aus Pappe. Sein berühmter „Wiggle Chair“ entsteht 1972. Emil Schumacher bezieht Wellpappe in seine Tastbilder ein, sodass die Bilder zu in Teilen skulpturalen Wandobjekten werden. Eine Reihe von Kunstschaffenden arbeitet mit Scherenschnitten (z. B. Eduardo Chillida, Felix Droese), mit Falttechnik (z. B. Eberhard Fiebig, Peter Weber) oder mit Papierprägungen (z. B. Josef Albers, Raimund Girke, Günther Uecker). Sie bleiben damit aber genau wie die Künstler und Künstlerinnen, die mit Buchobjekten arbeiten (z. B. Thomas Virnich, Franz Erhard Walther), dem flachen Papierbogen verhaftet. Eine Ausnahme bildet Peter Callesen (Jahrgang 1967), bei dem die Scherenschnitte in echte Dreidimensionalität überführt werden. Andreas von Weizsäcker (1956–2008) hat mit seinen Transformationen von Alltagsgegenständen und Denkmälern durch die Abformung mit handgeschöpftem Papier als eigenständige skulpturale Position Bedeutung erlangt. Peter Wüthrich (Jahrgang 1962) und Jonathan Callan (Jahrgang 1961) benutzen Bücher als Werkstoff ihrer Skulpturen. Wüthrich beschäftigt sich mit der kulturhistorischen Bedeutung des Buches. Callan unterdessen lässt genau wie Angela Glajcar die kulturhistorische Bedeutung nur mitschwingen, während es hauptsächlich um die Materialeigenschaften des Werkstoffes geht. Weitere Anknüpfungspunkte in der Kunstgeschichte finden sich speziell für das Werk Angela Glajcars bei Jo Enzweiler und Oskar Holweck. Bei Jo Enzweiler findet sich das Moment der seriellen Reihung (wenngleich nebeneinander) von Papier in Kombination mit dem Reißen per Hand mit dem Effekt der Bildung von Körpern. Auch bei ihm, dem ebenso gegenstandslosen Künstler, werden Landschaften und Gesteinsschichten assoziiert. Der ZERO-Künstler Oskar Holweck benutzte – von wenigen Ausnahmen abgesehen – wie Angela Glajcar ausschließlich weißes, (halb)industriell gefertigtes Papier und lehnt Papiermassen, die genauso wie Gips oder Beton formbar sind, ab. Bei Holweck werden die weißen Papiere in unterschiedlicher Weise zerstört, etwa durch Ritzen und Reißen. Danach werden die Papiere zumeist von einer Bindung ausgehend aufgefächert. Angela Glajcar staffelt die Papiere unterdessen in (gleichem) Abstand hintereinander und Körper entstehen im Inneren. Aber auch geschichtete und gekringelte Arbeiten loten die Möglichkeiten des

2018-032

Recently layered and curled works sound out the opportunities the material offers in terms of spatial impact. Angela Glajcar is not interested in some virtuos approach to paper that plays through all the conceivable variations. Instead, she always first and foremost addresses how the space is experienced.

Despite the existence of the PaperArt Biennial and various scientific papers on the subject, beginning with Dorothea Eimert through to Juliana Bardt's PhD dissertation (l.c.), paper as a material in sculpture leads a marginal existence. The concept of "made for eternity," which the 1960s were already supposed to see out (Bardt, l.c., p. 13), seems quite resilient when it comes to sculpture. Angela Glajcar, however, does not think much of it (Beitin, K 3, p. 17 and in P 45, p. 62). But does think that change is now underway. The future has long since begun in this regard.

EXPLORING PAPER

From her gouache paintings, Angela Glajcar developed her first central paper cycle: the Contrarius series (from 2002-016). The title is derived from "contra" to emphasize the black-and-white contrast of the works (cf. Petzinger, K 26, p. 14). The sheets of paper have been brushed irregularly with black paint and behave differently from untreated paper (Petzinger, K 27, p. 30 and K 30, p. 10). This contrast, too, was consciously exploited by the artist when tearing and installing the sheets. This was the first time that she used shadows as a part of her sculptures. Galerie Haasner in Wiesbaden were the first to exhibit in 2003 a small selection of these works alongside wooden and steel objects. Renate Petzinger, who at the time was head curator at the Landesmuseum Wiesbaden, discovered the works at a visit to the gallery and took them as a starting point for a first review, which was later published in a somewhat expanded version and which includes fundamental observations on the work of Angela Glajcar (K 25, pp. 30–1, K 28, pp. 14–5; and about Terforations: K 29, p. 46). Today, a large piece by Angela Glajcar is on display in the permanent collection at Museum Wiesbaden acquired at a time when the museum had a different director. The idea that she is prominently represented specifically in the museum that initially first and decisively sponsored here, (and irrespective of who is at its helm) is something she finds especially compelling and a great honor.

She continued with the Contrarius series in the Noughties, increasing the works in size (e.g. 2003-012 to 2003-020). Due to their fragility and firm ties to certain locations, none of these works were preserved. Angela Glajcar sees them as working copies, enabling her to learn more about paper as a material and about its potential. Alongside her work on the Contrarius series, she continued to experiment with applied sheets of paper. The Conballare series (starting with 2004-018, intermittently through to 2006-066) is dominated by transparent Wenzhou Paper onto which she applied black painted paper, with the resulting impression of a veil or vegetable tissue. The term Conballare

Materials im Hinblick auf ihre räumliche Brisanz aus. Angela Glajcar geht es nicht um den virtuosen und in seinen denkbaren Varianten ausbuchstabierten Umgang mit dem Papier. Bei ihr geht es immer um Umgang mit dem Raum.

Trotz der PaperArt Biennale und verschiedentlicher wissenschaftlicher Auseinandersetzung, zunächst von Dorothea Eimert und schließlich in der Dissertation von Juliane Bardt (a. a. O.), fristet Papier als Material in der Bildhauerei weiter ein Randdasein. Der Ewigkeitsanspruch, dem in den 1960er-Jahren bereits eine Absage erteilt werden sollte (Bardt, a. a. O., S. 13), erweist sich in der Bildhauerei offenbar als hartnäckig. Angela Glajcar hält davon jedoch nichts (Beitin, K 3, S. 17 und in P 45, S. 62) bzw. sie sieht einen Veränderungsprozess. Die Zukunft habe hier längst begonnen.

ERFORSCHEN DES PAPIERES

Aus den Gouachen entwickelt Angela Glajcar den ersten zentralen Papier-Zyklus ihres Schaffens: die Contrarius-Serie (ab 2002-016). Den Titel „Contrarius" bildet Angela Glajcar aus dem Wortstamm „contra" für gegensätzlich, um den Schwarz-Weiß-Kontrast der Arbeiten zu betonen (vgl. Petzinger, K 26, S. 14). Die unregelmäßig mit schwarzer Farbe bestrichenen Bahnen verhalten sich anders als das unbearbeitete Papier (Petzinger, K 27, S. 30, und K 30, S. 10) und auch diese Gegensätzlichkeit setzt die Künstlerin bewusst beim Reißen und Installieren der Bahnen ein. Erstmals nutzt sie den Schattenwurf gezielt als Bestandteil ihrer Skulpturen. Zunächst stellt die Galerie Haasner 2003 in Wiesbaden noch neben Holz- und Stahlarbeiten eine kleinformatige Auswahl davon aus. Renate Petzinger, zu dem Zeitpunkt Chefkuratorin am Landesmuseum Wiesbaden, entdeckt die Arbeiten bei einem Galerienrundgang und nimmt die kleine Präsentation zum Anlass für eine erste Besprechung, die in erweiterter Form später publiziert wird und grundlegende Feststellungen zum Werk Angela Glajcars trifft (K 25, S. 30/31, K 28, S. 13/14; und über Terforationen: K 29, S. 45). Heute ist im Museum Wiesbaden eine große Arbeit von Angela Glajcar in der Dauerausstellung zu sehen, die unter anderer Regie im Museum angeschafft wurde. Die Vorstellung, unabhängig von der personellen Besetzung in gerade dem Museum, von dem die erste entscheidende Förderung ausging, prominent vertreten zu sein, ist für die Künstlerin besonders stimmig und ehrenvoll.

Anfang der Nullerjahre entstehen zunehmend großformatige Arbeiten der Contrarius-Serie (z. B. 2003-012 bis 2003-020), die wegen ihrer Fragilität und Ortsbezogenheit nicht erhalten sind. Angela Glajcar versteht sie als Arbeitsexemplare, um mehr über den Werkstoff Papier und seine Möglichkeiten zu erfahren. Neben der Contrarius-Serie experimentiert Angela Glajcar weiter mit aufcollagierten Papieren. Die Serie Conballare (beginnend 2004-018, nicht zusammenhängend bis 2006-066) wird bestimmt von durchscheinendem Wenzhou Papier, das auf schwarz bemaltes Papier aufcollagiert ist und wie ein Schleier oder wie pflanzliches Gewebe wirkt. Der Begriff „Conballare" greift mit dem italienischen Wort „ballare" (tanzen) das Thema der menschlichen Bewegung wieder auf. Es geht der Künstlerin hier um die Auseinander-

includes the Italian word for to dance, “ballare,” thus returning to the theme of human movement. Here, the artist is dealing with the subject of movement patterns on stage. Just as the view from above onto a stage more clearly reveals the utilization of space than looking at a peep box, the Conballare series also reveals formations in their creation and dissolution. The title is also a nod towards the Contrarius series, and its ambiguous position between “contra,” i.e. contrast and opposition, and the new meaning by shortening the term to “con”. The reference to the performing arts, to the theatre, can also be seen in the way the artist deals with light and shadow. Appropriately, Auer talks about the “stage-managed lighting control” (K 2, p. 60) of her installations.

In 2004, her works began to move away from the wall. In a manner reminiscent of Alexander Calder’s mobiles, Angela Glajcar connected part of the rolled up sheets with coated wire, making them more agile and more elastic (2005-009, 2005-010, 2005-015). Here, the artist again revealed her interest in the play of shadows. The wire casts shadows onto the paper that resemble writing (Wichtendahl, K 39, p. 63), thus adding a contextual dimension. Angela Glajcar continued to search for her own solution to the problem of infusing the interaction of paper with light and the movement of air.

At the end of each exhibition the artist was faced with the question of what to do with the works that were created for that specific location. In the case of the installations at the Kunstverein Ludwigshafen (Emy-Roeder-Preis, 2005-005), Angela Glajcar decided to give the work a chance to “live on,” by cutting the sheets and archiving them in the form of a book. This way, the edges of the tears lying upon one another are preserved – if compacted – and are given a new and different form (2005-052 and 2005-062; see Sustainability p. 30). These archive books can be seen as a preliminary stage of the Terforations, which in effect are a (re-)expansion of the books. Proof of this was delivered by Glajcar at the end of 2005. When a Wiesbaden bank asked her for a concept for their large customer service hall, the artist considered a work from the Contrarius series as too restless. Moreover, given its length of 18 meters, she felt it was not suitable to the premises. Instead, Angela Glajcar proposed a work consisting of 361 sheets of paper (each with a height of 2.50 m and a width of 1.28 m), suspended at equal intervals across the entire length of the room and threaded like pages of a book. The work was supposed to be installed only temporarily. After a total of three small-scale models (2005-076, 2006-001 and 2006-002), which actually are works in their own right, she realized this first monumental Terforation (2006-003), which was so successful that the bank decided to buy and install it permanently. The title of the work – Terforation – which is also the title of an extensive group of works she continues to develop to this day, is derived from “perforation” (Lat. foramen = hole) on the one hand, i.e. the perforation of hollow or flat objects. On the other, the term coined by Glajcar alludes to the Latin word for earth, “terra,” with which the artist refers to “terra incognita,” unknown land, virgin soil. She herself is venturing into

setzung mit Bewegungsmustern auf der Bühne. Wie der Blick von oben auf die Bühne die Nutzung der Fläche deutlicher werden lässt als das Hineinschauen in die Guckkastenbühne, verdeutlicht die Conballare-Serie sich bildende und wieder auflösende Formationen. Der Titel knüpft gleichzeitig an die Contrarius-Serie an. Die Position des Begriffes zwischen der Aufnahme des „contra“, des Kontrastes und Gegensätzlichen, und der neuen Bedeutung durch die Verkürzung zu „con“ (zusammen, aufeinander zugehend) wählt die Künstlerin bewusst. Der Bezug zur darstellenden Kunst, zum Theater, ist auch beim Umgang der Künstlerin mit Licht und Schatten zu sehen. Auer spricht entsprechend von der „inszenierten Lichtregie“ (K 2, S. 54) bei ihren Installationen.

2004 beginnen sich die Arbeiten von der Wand zu lösen. Wie bei einem an Alexander Calder erinnernden Mobile verbindet Angela Glajcar die aufgerollten Papiere teilweise mit lackiertem Draht und macht sie dadurch beweglicher und elastischer (2005-009, 2005-010, 2005-015). Bei den mit Draht verbundenen Arbeiten interessiert die Künstlerin erneut das Spiel mit dem Schatten. Der Draht wirkt in seinem Schattenwurf wie Schriftzeichen auf dem Papier (Wichtendahl, K 39, S. 63), sodass hier auch eine inhaltliche Dimension hinzutritt. Angela Glajcar ist also weiter auf der Suche nach ihrer Lösung, wie die Interaktion des Papiers mit Lichteinfall und mit Luft befeuert werden kann.

Am Ende jeder Ausstellung stellt sich der Künstlerin die Frage, was aus den Arbeiten, die nur für einen spezifischen Ort geschaffen wurden, werden soll. Die Installationen im Kunstverein Ludwigshafen (Emy-Roeder-Preis, 2005-005) nimmt sie zum Anlass, der Arbeit ein „Weiterleben“ (Angela Glajcar) zu ermöglichen, indem sie die Papiere beschneidet und in Buchform archiviert. So bleiben die übereinanderliegenden Risskanten, wenn auch verdichtet, erhalten und finden formal eine neue, eine andere Form (2005-052 und 2005-062, siehe hierzu Nachhaltigkeit S. 31). Die Archivbücher sind als Vorstufe der Terforationen zu sehen, die im Ergebnis ein (Wieder-)Auffächern der Bücher sind. Den Beleg hierfür liefert Glajcar zum Jahreswechsel 2005/2006. Als eine Bank in Wiesbaden um einen Entwurf für die weitläufige Kundenhalle bittet, erscheint der Künstlerin eine Contrariusarbeit als zu unruhig und in der Größe (18 m Länge) mit dem Gebäude nicht in Einklang zu bringen. Stattdessen schlägt Angela Glajcar 361 Papierbahnen (2,5 m hoch und 1,28 m breit) über die ganze Länge mit gleichem Abstand hintereinander gestaffelt und aufgefädelt wie Buchseiten vor. Die Arbeit soll nur temporär installiert werden. Nach insgesamt drei kleineren Modell-Exemplaren (2005-076, 2006-001 und 2006-002), die allerdings eigenständigen Werkcharakter haben, verwirklicht sie diese erste monumentale Terforation (2006-003), die so großen Anklang findet, dass sie angekauft und auf Dauer installiert wird. Der Titel der Arbeit – und eines umfassenden, bis heute fortentwickelten Werkblocks „Terforation“ – leitet sich einerseits ab von „Perforation“ (vom lateinischen foramen = Loch), also dem Durchlochen von Hohlkörpern oder flachen Gegenständen. Andererseits lehnt sich der von Angela Glajcar etablierte Begriff an das lateinische terra = Erde an. Damit spielt die Künstlerin auf den Begriff „terra incognita“ (unerforschtes Land; figurativ: Neuland) an. Sie selbst betritt Neuland mit den Arbeiten. Die Blicke in die Arbeiten, die jedoch niemals einen

uncharted territory with her works. The view into her works, which never allow an unobstructed view to the other side, resembles that through a tunnel or a telescope, and can also be read as looking at unknown terrain.

At the beginning of the Terforations, Glajcar used sheets of the same dimensions (up to 2008-182, afterwards ever more frequently, e.g. 2009-028, 2009-054). While today the designs are free and on occasion feature very large formats 2023-030). Tears at the edges and the tearing of holes in the middle of the sheets result in insights, vistas and formations at the edges that catch the eye. The formal vocabulary that is being created in this way is what Angela Glajcar's art as we know it today is based on. Initially, the Terforations were made of paper (and later sheets of glass fabric and acrylic screens) and arranged vertically. In effect, the Montcanus series is a variation on the Terforation theme and is characterized by sheets threaded horizontally on metal rods and skillfully organized in the gravitational field. The sheets of paper behave differently depending on the size and shape of the torn-out piece in the middle. Their varied rhythms reveal intriguing lateral views. While Angela Glajcar animated the works in the Contrarius series by means of rolling and bending, the Terforation works see the dramatic parts being moved to the inside, thus creating three-dimensional structures. The cavities that give rise to various interpretations as grottoes (Auer, K 1, p. 57) are therefore not the starting point of her creations, but the result of moving the momentum of tension to the inside. The result is a room within a room, and Angela Glajcar thus achieved a way of producing works that can stand alone and do not depend on interaction with the space for which they were devised. The view that determines the Conballare series, that is, the view onto the stage, may be seen as a parallel for this. The interstices generate a keen awareness of space. For the missing bit between the sheets is not nothing, but, because it is part of the work, it becomes something (cf. Hanten, K 11, p. 90 and Beitin, K 4, p. 65).

The Blocs are the concentrated form of this movement of the dramatic momentum to a space that is clearly separated from the outside (e.g. Terbloc 2008-154). Like a Terforation stacked horizontally without spacing – or so we could describe how they are made. Here, the tears at the center of the Blocs are of greater importance than the peripheral tears. The object boxes (2011-078, 2012-006) as reliefs stand out from their surroundings by means of their presentation within a frame or an enclosed hood. The emphasis is placed on the edges of the tears. One fancies one can see entire landscapes in them.

The Arsis group of works (2009-001, 2009-073, 2009-085) consists of three monumental installations which were created for Kunstverein Ludwigshafen, KunstRaum Hüll and Österreichisches Papiermachermuseum. In contrast to the Montcanus series and many of the Terforations, these works were not intended to create a room within a room, thus isolating themselves from the surroundings, but instead fully dominate the space in which they

kompletten Blick durch die Arbeit hindurch, also wie durch einen Tunnel oder ein Fernrohr zulassen, können auch als Blicke in unerforschtes Land angesehen werden.

Am Anfang der „Terforationen" stehen in ihren Dimensionen gleiche Papierbögen (bis 2008-182, danach zunehmend vorkommend auch ungleiche Bögen z. B. 2009-028, 2009-054 bis hin zu freien Gestaltungen in mitunter sehr großen Formaten 2023-030). Durch das Einreißen an den Kanten und das Herauslösen von Durchbrüchen entstehen Einblicke, Durchblicke und Kantenformationen, an denen sich der Blick fängt. Auf dem so entstehenden Formenkanon basiert das Werk Angela Glajcars, so wie wir es heute kennen. Zunächst sind das die Terforationen, bei denen die Papiere (später auch Glasgewebebahnen oder Acrylscheiben) vertikal geordnet sind. Die Montcanus-Serie ist im Ergebnis eine Variation der „Terforationen" und davon geprägt, dass die Blätter horizontal auf Metallstangen aufgefädelt und gekonnt im Gravitationsfeld ausgerichtet, präsentiert werden. Bestimmt vom Ausriss des Papiers in der Mitte, verhalten sich die Papierbögen unterschiedlich. So rhythmisiert ergeben sich spannungsvolle seitliche Einblicke. Während Angela Glajcar die Contrarius-Arbeiten durch Rollen und Biegen belebt, verlagert sie nun die dramatischeren Teile nach innen, sodass in den Arbeiten dreidimensionale Gebilde entstehen. Die Hohlräume, die als Grotten (Auer, K 1, S. 57) und Höhlen zu allerlei Deutung Anlass bieten, sind also nicht der Ausgangspunkt ihres Schaffens, sondern Ergebnis der Verlagerung des Spannungsmomentes nach innen. Es entsteht ein Raum im Raum und Angela Glajcar eröffnet sich selbst die Möglichkeit, Arbeiten zu schaffen, die für sich stehen können und nicht nur in Zusammenschau mit dem Raum, für den sie konzipiert sind. Der Blick, den die Conballare-Serie bestimmt, der Blick auf die Bühne, mag hierfür als Parallele herangezogen werden. Es geht bei den Zwischenräumen um eine konzentrierte Raumerfahrung. Denn die Fehlstelle zwischen den Papieren ist nicht nichts, sondern wird durch die Einbindung in die Arbeit zu einem Raum, zu etwas (vgl. Hanten, K 11, S. 90, und Beitin, K 4, S. 66).

Die konzentrierte Form dieser Verlagerung des dramatischen Moments in einen nach außen abgegrenzten Raum stellen die Blöcke dar (z. B. Terbloc 2008-154). Als eine „Terforation", die ohne Abstand (nunmehr horizontal) aufeinander gelagert wird, kann man ihre Entstehung bezeichnen. Hier geht es weniger um die Einrisse an der Peripherie als um die Risse ganz im Inneren der Blöcke. Die Objektkisten (2011-078, 2012-006) grenzen sich als Reliefs in ihrer Präsentation in einem Rahmen oder einer rundum abgeschlossenen Haube vor der Umgebung ab. Hier liegt der Akzent auf den Risskanten. Ganze Landschaften glaubt man darin zu sehen. Die Werkgruppe Arsis (2009-001, 2009-073, 2009-085) umfasst drei monumentale Rauminstallationen, die für den Kunstverein Ludwigshafen, den Kunstraum Hüll und das Österreichische Papiermachermuseum entstanden. Im Gegensatz zu der Montcanus-Serie und vielen „Terforationen" sollen diese Arbeiten gerade nicht einen Raum im Raum schaffen und sich von der Umgebung abgrenzen, sondern den vorgefundenen Raum ganz beherrschen und – unterstützt durch spärliche Beleuchtung – ihre Wirkung entfalten. Bemerkenswert, dass Barbara Auer den Bezug intuitiv erfasst und von „gewaltigen, schiffsrumpfartigen Hohlkörpern"

hang and, supported by sparse lighting, reveal their meaning. It is remarkable that Barbara Auer intuitively grasped the reference when she talked about "enormous, hollow bodies like hulks of ships" (K 2, p. 60). The relative darkness serves to sharpen the viewers' senses when exploring the installation, which looks different from each position in the room. Most of Angela Glajcar's works do not touch the ground but seem somehow to float above it. In this regard, the Arsis block is an exception. However, the title refers to the Greek word for "to rise, to soar," thus clearly indicating that the works are not about being grounded, but about the transition to being suspended, to flying. More recent cycles such as Paperwall (from 2011-078) and Scale Matters (from 2020-013) are at times more expressive and conquer space with eddies and protruding curls. One key element here is the interplay of gravity and the intrinsic life of the paper.

OTHER MATERIALS: PLASTICS, GLASS FABRIC, MIXED MEDIA

Although for Angela Glajcar paper was the material, the one with which she was able to express herself perfectly, she came to realize that it constrained her when it came to outdoor installations (particularly locations involving water) or where there were strict fire protection requirements in public buildings (cf. Wichtendahl, K 40, p. 74). Here, again, she devised intelligent solutions that were by no means compromises. She selected materials that met the given requirements and shared the distinctive characteristics of paper. Barbara Auer summarized these as follows (K 1, p. 56): "Flexibility, translucence or transparence, and similar edge formations when being broken, sawn or torn." Between 2005 and 2006 Angela Glajcar developed, with the support of a large German chemical company, plastic objects made of acrylonitrile styrene acrylate (ASA) predominantly for outdoor installation (intermittently 2005-051 to 2009-002), A light blue pigment was added to the compound, but it remains translucent. When heated, it can be easily molded. Once it has cooled down, it is inherently stable and weatherproof. For Angela Glajcar its malleability and the shadows it casts (particularly in combination with metal joints in reference to the Drahtmobiles (wire mobiles); c.f. Petzinger, K 30, p. 15 and K 31, p. 5) are interesting features. By using this material, however, she became dependent on industrial production cycles, which also restricted her flexibility. Subsequently, she discovered the more freely available acrylic for outdoor installations. With the plastics (ASA, later acrylic), Angela Glajcar proceeded in a similar manner to the path she had previously taken with paper: At the beginning, the material was bent and rolled, but eventually even the plastic works consist of flat, initially identical, sheets arranged one behind the other and with parts taken out or removed from the edges. In her search for waterproof, non-flammable and yet mobile materials, after careful analysis of all required features and characteristics, Angela Glajcar finally hit upon glass fabric. Starting in 2010, she began to create

(K 2, S. 54) spricht. Durch die relative Dunkelheit werden die Sinne der Betrachtenden geschärft für die Erkundung der Installation, die sich von jedem Standort im Raum anders präsentiert. Die meisten Arbeiten von Angela Glajcar reichen nicht bis auf den Boden, sondern scheinen zu schweben. Beim Arsis-Block ist das ausnahmsweise anders. „Arsis", der Titel der Arbeiten, bezieht sich allerdings auf das griechische Wort für aufsteigen oder hochschwingen und verdeutlicht damit, dass es nicht um Erdung gehen soll, sondern um den Übergang zum Schweben oder Fliegen. Neuere Zyklen wie Paperwall (ab 2011-078) und Scale Matters (ab 2020-013) sind mitunter expressiver und erobern sich den Raum in Strudeln und auskragenden Kringeln. Das Spiel mit der Schwerkraft und das Eigenleben der Papiere spielen hier eine Rolle.

ANDERE MATERIALIEN: KUNSTSTOFFE, GLASGEWEBE, MIXED MEDIA

Nachdem Angela Glajcar mit Papier den Werkstoff gefunden hatte, mit dem sie alles ausdrücken konnte, musste sie feststellen, dass sie Installationsorte im Außenbereich, insbesondere im Wasser oder mit strengen Brandschutzauflagen für öffentliche Gebäude limitierten (vgl. Wichtendahl, K 40, S. 73). Auch hier entwickelte sie kluge Lösungen, die keine Notlösungen sind. Sie wählt Materialien, die den neuen Anforderungen entsprechen und dabei entscheidende Eigenschaften mit Papier teilen. Barbara Auer fasst diese Schnittmenge zusammen (K 1, S. 56): „Biegsamkeit, Transluzenz beziehungsweise Transparenz sowie ähnliche Kantenformationen beim Brechen und Sägen beziehungsweise Reißen des Materials." In den Jahren 2005 und 2006 verwirklicht Angela Glajcar mit der Hilfe eines großen deutschen Chemieunternehmens Kunststoffobjekte vornehmlich für den Außenbereich (nicht zusammenhängend 2005-051 bis 2009-002). Das Material ist dezent mit blauem Pigment versetzt, aber transluzent. In heißem Zustand ist es frei verformbar. Einmal erkaltet, ist es formstabil und witterungsbeständig. In der Formbarkeit und im Schattenwurf (besonders kombiniert mit Metallverbindungen als Verweis zu den „Drahtmobiles"; vgl. Petzinger, K 30, S. 15, und K 31, S. 5) besitzt es für Angela Glajcar also interessante Eigenschaften. Die Abhängigkeit von den Produktionszyklen des Unternehmens macht sie allerdings unflexibel. Für den Außenbereich entdeckt die Künstlerin in der Folge das verfügbarere Acryl für sich. Sie vollzieht bei den Kunststoffen eine ähnliche Entwicklung wie zuvor beim Papier.

Anfangs wird das Material gebogen und gerollt, doch schließlich entstehen auch die Kunststoffarbeiten aus hintereinander gestaffelten, anfangs gleich flachen Teilen, aus denen Teile herausgenommen oder an den Rändern weggenommen werden. Bei der Suche nach wasserfesten, nicht entflammbaren, aber beweglichen Materialien stößt sie nach sorgfältiger Analyse der für sie notwendigen Eigenschaften schließlich auf Glasgewebe. Seit 2010 entstehen additive Arbeiten bis ins monumentale Format (2010-083, 2011-009 und 2011-072). Auch am Glasgewebe schätzt es die Künstlerin, allein arbeiten zu können. Das Gewebe wird mit der Schere beschnitten und mit der Pinzette

additive works from it, even ones with a monumental format (2010-083, 2011-009 and 2011-072). Glass fabric is also a material that the artist can work with alone, which she appreciates. The tissue is cut with scissors and individual strands are picked out using tweezers. It is not possible, however, to tear glass fabric. In contrast to paper, glass fabric is elastic, so that it is easier to curve. More easily activated than paper, the glass fabric works can, depending on the movement of air at the place of installation, almost be described as kinetic objects. Kirsten Schwarz in 2008 described frozen movement as the artist's main theme (K 34, p. 4). With regard to the paper works, Beitin takes a similar line (K 3, pp. 24–5). The glass fabric works thus seem to take the artist one step further, since the objects not only depict movement, but actually carry out a curving, flowing motion (Mennekes, K 22, p. 12 and p. 14).

While ASA resin is bluish and paper white, glass fabric is of a greenish hue. Angela Glajcar considers its behavior in certain lights, be it light falling through colored glass windows, artificial light or daylight, as an intrinsic part of the work. The interaction with incoming daylight in the case of a monumental work in

werden einzelne Fäden extrahiert. Reißen lässt sich das Gewebe unterdessen nicht. Anders als Papier ist es punktelastisch, sodass leichter gewölbte Arbeiten entstehen können. Noch anregbarer als Papier kann bei den Glasgewebearbeiten je nach Luftzug am Installationsort fast von kinetischen Objekten gesprochen werden. Kirsten Schwarz hat 2008 die erstarrte Bewegung als vorherrschendes Thema der Künstlerin bezeichnet (K 34, S. 4). Ähnliches klingt auch in Bezug auf Papierarbeiten bei Beitin an (K 3, S. 18/19). Mit den Glasgewebearbeiten scheint die Künstlerin also noch einen Schritt weiter zu sein, denn die Objekte bilden nicht nur Bewegung ab, sondern vollführen tatsächlich eine kurvende, fließende Bewegung (Mennekes, K 22, S. 12 und 14).

Das Glasgewebe hat im Unterschied zu Kunststoffen oder zu Papier eine leicht grünliche Farbigkeit. Sein Verhalten bei Lichteinfall, sei es nun durch farbige Fenster, bunt erscheinendes Licht, Kunstlicht oder Tageslicht, begreift Angela Glajcar als Teil der Arbeit. Die Interaktion mit einfallendem Tageslicht bei einer monumentalen Arbeit in Neuwied (2010-083) gerät so spektakulär, dass 2011 eine kleine Serie von Diasecs entsteht, die auf Fotos von Details basieren (2011-031 bis 2011-033). Farbiges Licht für ihre Großinstallationen, ob aus Papier

2020-026

Neuwied (2010-083) was in fact so spectacular that a small series of Diasecs was produced in 2011, based on photographs of details (2011-031 to 2011-033).

In the meantime, light coming through colored windows and falling on her large installations, be they paper or glass fabric, has become part of the artist's many site-specific installations in churches (ill. p. 52, p. 94, p. 100). In general, installations in religious buildings are subject to specific opportunities and conditions (c.f. Schlimbach, K 33, p. 10). The surroundings alone imbue the works with a specific contextual dimension (for the purpose and effect of art in religious spaces see: Raguin, K 32, pp. 22–4). In this context it becomes particularly obvious how each interpretation with regard to shape, object and content depends solely on the viewer. Most recently, Angela Glajcar has ventured into new territory with what is her to date largest installation (about 400 sqm of museum space, Landesgalerie NÖ Krems, Austria) in various respects. In "Traumfänger | Dreamcatcher", Angela Glajcar for the first time combines paper and glass fabric. When asked what this step means in terms of her overall oeuvre, she discussed her ideas going forward and terms the step a new beginning en route to finding a new material that is both waterproof and fire-resistant. The work bears a title that is astonishingly explicit compared with her customary practice and this corresponds to her wish to intervene more in guiding the viewers' perception. She hopes that in the course of the work the piece will preferentially be watched from a reclining position on the floor.

EFFECT

The differences in the effect of her various materials are of particular interest to the artist. The haptic potential of paper (Auer, K 2, p. 60) develops in Angela Glajcar's layering and, despite the wealth of associations (Auer, K 2, p. 61) that her works evoke in the viewer, they always return to certain, recurring motives in the reception of her work: Some of those mentioned most frequently include rock formations, slate, terraced landscapes, and erosions of earth in bodies of water (cf. Auer, K 2, p. 61), tunnels (e.g. Beitin, K 3, p. 24; Schlimbach, K 33, p. 10), caves (ibid), but also clouds (Wichtendahl, K 40, p. 74). Her early works, made of wood or steel, were described as resembling human or animal bodies (e.g. Fellbach-Stein, K 9, p. 3).

Once she began using elastic materials, the associations with animate objects disappeared, however. Only Kirsten Schwarz (K 34, p. 1) mentions bird wings, but she may well have been thinking of the act of flying itself and not of the shape. Petzinger (K 30, p. 17) feels reminded of a Chinese dragon. The characteristics of paper and the works' physical presence, especially in the large formats, transport a feeling of safety, warmth and security (cf. Auer, K 2, p. 60). In the case of the expansive installations this effect is heightened due to the sound-absorbing qualities of paper and its interstices. The objects' dynamic and the simultaneous

oder Glasgewebe, durch buntes Fensterglas findet die Künstlerin bei ihren mittlerweile zahlreichen In-situ-Installationen in Kirchen (Abb. S. 52, 94, 100). Ganz allgemein eröffnen Installationen im sakralen Raum spezifische Möglichkeiten und sind besonderen Bedingungen unterworfen (vgl. Schlimbach, K 33, S. 9). Die Arbeiten erhalten schon durch das Umfeld eine besondere inhaltliche Dimension (zur Aufgabe und Wirkung von Kunst im sakralen Raum: Raguin, K 32, S. 22–24). In diesem Zusammenhang wird es besonders deutlich, dass jede figürliche, gegenständliche und inhaltliche Deutung vom Betrachten abhängt. Zuletzt hat Angela Glajcar mit ihrer bislang größten Installation (etwa 400 qm Museumsraum, Landesgalerie NÖ Krems, Österreich) unter verschiedenen Aspekten Neuland betreten. Bei der Arbeit „Traumfänger | Dreamcatcher" kombiniert Angela Glajcar erstmals Papier und Glasgewebe. Darauf angesprochen, was dieser Schritt im Werkzusammenhang bedeutet, teilt sie ihre perspektivischen Überlegungen und bezeichnet den Schritt als einen Aufbruch, ein weiteres Material zu finden, das wasser- und feuerbeständig ist. Der für den Werkzusammenhang erstaunlich explizite Titel entspricht unterdessen dem Wunsch der Künstlerin, die Wahrnehmung der Arbeit zu leiten. Sie wünscht sich, dass die Arbeit mit Zeit und vorzugsweise im Liegen erfasst wird.

WIRKUNGEN

Spannend sind für die Künstlerin gerade die Unterschiede in der Wirkung ihrer verschiedenen Materialien. Das haptische Potenzial des Papiers (Auer, K 2, S. 54) entfaltet sich in Angela Glajcars Schichtungen und Lagerungen und führt trotz der Fülle von Assoziationen (Auer, K 2, S. 56), die ihre Arbeiten beim Betrachten auslösen, zu bestimmten, stets wiederkehrenden Motiven in der Rezeption: Gesteinsschichten, Schieferformationen, terrassenartige Landschaften und Erdauswaschungen in Gewässern (vgl. Auer, K 2, S. 56), Tunnel (z. B. Beitin, K 3, S. 18; Schlimbach, K 33, S. 9), Höhlen (ebd.), aber auch Wolken (Wichtendahl, K 40, S. 73) werden benannt. Die frühen Arbeiten von Angela Glajcar aus Holz und Stahl wurden als menschlichen oder tierischen Körpern verwandt beschrieben (z. B. Fellbach-Stein, K 9, S. 3).

Nach dem Wechsel zu elastischen Werkstoffen verschwinden jedoch die Assoziationen zu Körpern von Lebewesen. Nur Kirsten Schwarz (K 34, S. 1) spricht von Vogelflügeln. Vielleicht denkt sie dabei aber auch eher an die Tätigkeit, ans Fliegen selbst, als an die Form. Petzinger (K 30, S. 17) fühlt sich an einen chinesischen Flugdrachen erinnert. Die Eigenschaften der Papiere und die physische Präsenz der Arbeiten vermitteln insbesondere im großen Format Schutz, Wärme und Geborgenheit (vgl. Auer, K 2, S. 55). Bei den raumgreifenden Installationen wird diese Wirkung auch durch die Schalldämpfung, die das Papier mit seinen Zwischenräumen erzeugt, verstärkt. Die Dynamik der Form und gleichzeitig die Eigenschaft, den Schall zu schlucken, verstärken die physische Präsenz der Arbeiten. Die Arbeiten wirken wie eine eingefrorene Bewegung und eröffnen die Reflexion über Zeit (Beitin, K 3, S. 19, und K 4, S. 68; vgl. auch Petzinger, K 27, S. 31).

46 muffling of sound increases the physical presence of the works.
47 The works seem like a frozen movement, thus giving rise to reflections on the meaning of time (Beitin, K 3, p. 24/25 and K4, p. 67; cf. also Petzinger, K 27, p. 31).

By associating a ship's hull (Auer, K 2, p. 60) a connection is made to one of the artist's early experiences. Many reviewers associate entire landscapes, even if the works thus described are of a compact format. In a way, the installations defy any referential determination of size. Even the smallest of the Terforations is composed in such a way that without any reference objects it is impossible to estimate the dimension of the work. In her Scale Matters series (from 2020-013), Angela Glajcar with a twinkle in her eye references this property of her pieces. The advantage of the monumental works is you can walk through and around them. In the case of the smaller works, viewers can assume different perspectives without changing places, thus gaining a full view of the work.

The works in plastic seem colder, and the jagged formations at their edges seem at times more aggressive, abrupt, and resemble broken ice floes (Auer, K1, p. 56; Schwarz, K 34, p. 5), although some Terforations have also been described as "age-old glacier formations" (Petzinger, K 29, p. 46). Where paper works and plastic works clearly differ is in how they react to light. Paper absorbs the surrounding light, making its own colors more vibrant (Beitin, K 3, p. 23). There is an interplay of light and shade on the inside and outside of the works, turning the large sculptures into multi-dimensional pieces (Auer, K 2, p. 60; Mennekes, K 22, p. 14). The paper's translucence suggests a walk-in arrangement of lithophanes. The resulting effect is a blurring of the borders between what is real and what is imagined (Auer, K 2, p. 60). The paper used is not colored. Only the cardboard of the Blocs (2008-038 intermittently through to 2010-025) is not white but has the "non-color" grey. The surrounding light, however, creates "an infinite range of tonalities" (Beitin, K 3, p. 24).

Yet what all of Angela Glajcar's works have in common is their "harmonious interplay of lightness and weight, stillness and movement, light and shadow" (Auer, K 1, p. 56; similar also: Mertes, K 23, p. 83), and we experience clarity, beauty, and harmony (Auer, K 1, p. 57; similar also: Wichtendahl, K 39, p. 63). Angela Glajcar touches "our perception, our subconscious, our being" (Schlimbach, K 33, p. 10). The reason her works are of such "unreal beauty" (Petzinger, K 31, p. 5) is best summed up in Reinhard Knodt's dictum of "atmosphere" (K 18, p. 4) when describing the effect of Angela Glajcar's works. The way space is experienced is subjective, and more than a simple geometric expanse. With her installations, Angela Glajcar succeeds in making us sense an occurrence, succumb to a mood, and not know but sense something (according to Knodt, K 18, p. 4). Renate Petzinger is taking the same line when she talks about the "aura" of the works (K 30, p. 12). Manfred Strohm's approach, describing the effect of her works as "space turned into poetry" (K 37, p. 14), is in the same vein.

Mit der Assoziation des schiffsrumpfartigen Hohlkörpers (Auer, K 2, S. 54) wird eine Brücke zur Initialerfahrung der Künstlerin geschlagen. Viele der Assoziationen beschreiben ganze Landschaften, auch wenn die beschriebenen Arbeiten ein überschaubares Format aufweisen. In gewisser Weise entziehen sich ihre Installationen der referenziellen Größenbestimmung. Noch die kleinste „Terforation" ist so komponiert, dass man ohne Bezugsobjekt, dessen Größe man kennt, nicht ausmachen kann, welche Dimensionen die Arbeit in Zentimetern hat.

In der Serie Scale Matters (ab 2020-013) nimmt Angela Glajcar auf diese Eigenschaft ihrer Arbeiten augenzwinkernd Bezug. Der Vorteil der monumentalen Arbeiten ist deren Begehbarkeit. Bei einer kleinen Arbeit ist unterdessen eher gewährleistet, verschiedene Blickrichtungen einzunehmen, ohne sich selbst räumlich zu verändern und sie so ganz zu erfassen. Die Kunststoffarbeiten erscheinen kühler und die Zackenformationen an ihren Rändern wirken mitunter aggressiver, schroffer und erinnern an gebrochene Eisschollen (Auer, K1, S. 56; Schwarz, K 34, S. 5), aber auch Terforationen können wie „jahrhundertealte Gletscherformationen" (Petzinger, K 29, S. 45) wirken. Ein deutlicher Unterschied zwischen Papier- und Kunststoffarbeiten ist deren Reaktion auf Licht. Papier nimmt das Licht der Umgebung auf und bringt die Farbtöne im Papier zur Geltung (Beitin, K 3, S. 17). Licht und Schatten zeigen ein Wechselspiel innerhalb und außerhalb der Arbeiten und verwandeln die voluminöse Skulptur in ein multidimensionales Werk (Auer, K 2, S. 54; Mennekes, K 22, S.14). Die Transluzenz des Papiers erinnert an begehbare Lithophanien. Die daraus folgende Wirkung ist ein Verwischen der Grenze zwischen Realem und Imaginärem (Auer, K 2, S. 54). Die verwendeten Papiere sind nicht farbig. Nur die Pappen der Blöcke (2008-038, nicht zusammenhängend, bis 2010-025) sind nicht weiß, sondern in der „Unfarbe" Grau gehalten. Durch das Umgebungslicht entsteht jedoch „eine unendlich große Spannungsbreite an farblichen Tonalitäten" (Beitin, K 3, S. 18).

Doch allen Arbeiten von Angela Glajcar gemein ist „ein harmonisches Spiel von Leichtigkeit und Schwere, Ruhe und Bewegung, Licht und Schatten" (Auer, K 1, S. 56; ähnlich Mertes, K 23, S. 83) „und wir erleben Klarheit, Schönheit und Harmonie" (Auer, K 1, S. 57; ähnlich Wichtendahl, K 39, S. 63). Angela Glajcar berührt „unsere Wahrnehmung, unser Unterbewusstes, unser Sein" (Schlimbach, K 33, S. 9). Warum die Arbeiten von „unwirklicher Schönheit" (Petzinger, K 31, S. 5) sind, das führt Reinhard Knodt treffend in der Verwendung des Stichwortes „Atmosphäre" (K 18, S. 4) zur Wirkung von Angela Glajcars Werken zusammen. Raumerfahrung ist subjektiv und nicht nur geometrische Ausdehnung. Angela Glajcar gelingt es durch ihre Installationen, uns ein Geschehen spüren zu lassen, uns von einer Stimmung „anwehen" zu lassen, etwas nicht zu wissen, sondern zu spüren (nach Knodt, K 18, S. 4). In eine ähnliche Richtung geht Renate Petzinger, die von der „Aura" (K 30, S. 12) der Arbeiten spricht. Vergleichbar ist auch der Ansatz von Manfred Strohm, der Angela Glajcar eine „Poetisierung des Raums" (K 37, S. 13) attestiert.

AMBIVALENCE

Angela Glajcar's sculptures may trigger a negative emotional response in the viewer, which is quite astonishing specifically given their non-figurative nature. In part, this rejection may derive from the unusual presence of the pieces, their acoustic and thermal effects. For people often expect art to give rise to visual impressions and intellectual insights. If I follow up by asking why a person is being derogatory about a piece, as good as no one answers with "I don't like it." In other words, the response has nothing to do with expressing displeasure but rather with the opposite of what moves people when they come into contact with sculptures. The aesthetic response created by Angela Glajcar's art is not cast into question, rather people complain precisely because she achieves this to such great effect. In other words, the sculptures have an aesthetic impact that the viewers find "too much." Typically, they respond by saying it is "too beautiful." After all the years of exploring her works for myself and studying how they are received I come to a different conclusion.

Whether one feels at home, warmed and calmed by Angela Glajcar's installations or perceives the tears as aggressive moments of destruction and the interiors as leeching, dangerous abysses and caves, or as snowy, entrancing worlds, depends completely on the particular viewer's outlook and experiences and not on the artist who made the pieces; that much is known. But there's something more at play here: As a child I stood in front of a wall festooned in a green-golden brocade-like wallpaper. Roughly where the pillow on the mattress ended, two strips of wallpaper overlapped and I was able to slide my fingernail under the upper strip. The paper gave outwards, something crumbled behind it, and in terms of my experience of the world at that point the plaster smelled a bit like school chalk. I couldn't resist the temptation. Things were set in motion. And at some point the hole was as large as a hand and did not go unnoticed.

In contemporary art it is a bit of a despised cliché to claim: I could do that myself. Or: Anyone could have made that. This trivial, ignorant view doesn't apply to Angela Glajcar's output. And this has nothing to do with her original idea, her dexterity, or her energy. People do not question the quality of the art because they could make it themselves, but because they WANT to make it themselves: to tear away, to feel away, to expose the fibers. I regularly notice in exhibitions that people step back, put their hands in their pockets, or cross their arms and struggle to control themselves. In keeping with her productive-pragmatic nature, Angela Glajcar has come up with a solution for the at times annoying sense of unease, and now there are what she calls "Trial Feelings." The original material is at hand for exhibition visitors to feel. This astounding and unerring solution is typical of her entire oeuvre: It stands coherently in specific lineages, the individual ideas are surprising, and it is uniquely original.

AMBIVALENZ

Die Konfrontation mit den Objekten von Angela Glajcar führt mitunter zu negativen emotionalen Reaktionen, die speziell bei der nicht gegenständlichen Position erstaunen. Teilweise scheint die Abwehr auf die ungewohnte Präsenz der Arbeiten durch deren akustische und thermische Wirkung zurückzugehen. Denn erwartet werden im Umgang mit Kunst zunächst optische Eindrücke und intellektueller Gewinn. Frage ich nach, warum eine Arbeit beschimpft wird, kommt faktisch nie etwas wie: „Das gefällt mir nicht." Es geht auch gerade nicht um einen Ausdruck des Missfallens, sondern eher um das Gegenteil dessen, was Menschen bewegt, wenn sie mit den Skulpturen in Verbindung kommen. Die ästhetische Wirkung von Angela Glajcars Kunst wird nicht infrage gestellt, sondern man beschwert sich vielmehr gerade darüber. Das heißt, von den Skulpturen geht eine ästhetische Wirkung aus, die den Betrachtenden „zu viel" ist. Standard ist die Formulierung: „zu schön". Nach all den Jahren der Auseinandersetzung mit der Arbeit selbst und der Rezeption derselben komme ich zu einem anderen Schluss.

Ob man sich im Umfeld von Angela Glajcars Installationen geborgen, gewärmt und beruhigt fühlt oder die Risse als aggressive Momente der Zerstörung und die Innenräume als saugende, gefährliche Abgründe und Höhlen wahrnimmt oder als Schnee und Zauberlandschaften, hängt vollständig vom Horizont und Erfahrungsschatz der Personen vor der Kunst und nicht von der Künstlerin hinter den Werken ab; das ist bekannt. Aber da ist noch etwas: Als Kind stand mein Bett vor einer mit einer grün-golden brokatenen Tapete ausgestatteten Wand. Ungefähr da, wo das Kopfkissen auf der Matratze endete, überlappten zwei Tapetenbahnen und ich konnte mit dem Fingernagel unter die obere Bahn fahren. Das Papier hob sich ein bisschen an, darunter bröselte es etwas und der Putz roch für meinen Erfahrungshorizont damals nach Schulkreide. Der Verlockung konnte ich nicht widerstehen. Die Sache nahm ihren Lauf. Irgendwann war das Loch handtellergroß und blieb nicht unbemerkt.

In der zeitgenössischen Kunst ist es ein abgedroschener und verpönter Standard zu sagen: Das kann ich selbst. Oder: Das kann jeder. Dieser banal-ignorante Ansatz greift bei Angela Glajcar nicht. Dabei geht es nicht um ihre originäre Idee, ihre Fingerfertigkeit oder ihre Kraft. Die Qualität der Kunst wird nicht bestritten, weil man es selbst könnte, sondern weil man es selbst WILL: reißen, fühlen, die Fasern freilegen. Entsprechend beobachte ich in Ausstellungen regelmäßig, dass Menschen zurücktreten, die Hände in die Taschen stecken oder die Arme verschränken und mit sich kämpfen. Ihrem produktiv-pragmatischen Naturell entsprechend hat Angela Glajcar eine Lösung für die mitunter wütend machende Beklommenheit gefunden und nun gibt es sogenannte „Fühlproben". Für das Publikum wird also das Originalmaterial bereitgestellt. Die verblüffende und treffsichere Lösung der Künstlerin ist exemplarisch für ihr Gesamtwerk: folgerichtig in Traditionen stehend, überraschend in den konkreten Lösungen und einzigartig originell.

2011-009

2011-009

2006-003

2015-010

2009-001

2009-001

2023-004

2023-004

2020-049

THE (W)HOLE – ON TERFORATION

ELISABETH VON SAMSONOW

What first impresses about Angela Glajcar's paper sculptures from the body of "Terforation" works is their fragility, the light whiteness of the thick, good sheets, and the technical sophistication of their presentation. "Terforation" is an artificial term coined by the artist to denote a specific element of her installation works. The term is a portmanteau of 'terra' and 'foramen/foratio,' with the phonetic and semantic reference to 'perforation' remaining intact.
Formally, they are all constructed, or made, after the same pattern. The sheets are lined up one above or behind the other at a certain distance from one another, with the distance between them precisely regulating the spatial impression of the continuum while letting just the right amount of light pass through, which underscores the impression of the floating, tenuously delicate, unreal.

On trying to describe these works, the very first thing to be noticed is the arrangement of the sheets in vertical stacks. What does this "construction" remind of? It is a bundle of references that this arrangement evokes in that it establishes an immediate connection to structural characteristics of the defining media, as there are: the drawing as a medium of visual art, the book, and film. And then there is the hole created by the sheets being perforated in the center. The installation of those sheets therefore is not just a serial drawing but also a negative-positive sculpture (outer edge and hollow space). This circumstance calls for some closer examination as cannot be achieved in an analysis focused only on form.

For this reason, there will be a productive excursion into the psychoanalysis of Lacan who is considered the theorist-in-chief on the hole. Furthermore, to finally disrupt the eternal alternative of "Abstraction" versus "Empathy" (after the famous influential treatise of art philosopher Wilhelm Worringer), there will be a new proposal for this constellation, as has long been overdue for the art of the contemporary age. The outset of the consideration, however, is marked by that bundle of media that lend themselves very well to informing the contemplation of the works of Angela Glajcar.

THE DRAWING

The drawing is apt as a reference (on this, see also: Beitin, K4, p. 61 ff.) for Angela Glajcar's expansive installation works not only because of the use of paper. The surfaces, the sum of which makes up the work, are – and this is a central point – modified by the artist by "designating" them, i.e. by marking them with individual signs. These drawings, though, are not created by applying marks to them (using pens, brushes, or other tools of graphic art) but by "perforation." The artist tears holes and edges into each sheet, using a technique that she has developed to unequalled mastery. She becomes complicit with the paper, which itself is a techno-

Angela Glajcars Papierskulpturen aus dem Werkkomplex der „Terforation" beeindrucken zunächst durch ihre Fragilität, das lichte Weiß der dicken, guten Blätter und die technisch durchdachte Form der Präsentation. „Terforation" ist ein Kunstbegriff, den die Künstlerin geprägt hat, um ein spezifisches Moment ihrer installativen Arbeiten zu erfassen. Der Begriff ist aus terra und foramen/foratio gebildet. Der lautliche und semantische Bezug zu Perforation bleibt aufrecht. Formal sind alle Skulpturen nach demselben Muster gebaut oder gemacht: Die Blätter wurden in einem bestimmten Abstand zueinander hintereinander aufgereiht, der Abstand zwischen ihnen regelt präzise den Raumeindruck des Kontinuums und lässt zugleich die richtige Menge an Licht eintreten, was den Eindruck des Schwebenden, Zarten, Unwirklichen verstärkt.

Wenn man diese Arbeiten beschreiben möchte, dann wird als Allererstes die Reihung der Blätter in vertikalen Stapeln in den Vordergrund rücken. Woran erinnert diese „Bauweise"? Es ist ein Bündel von Referenzen, das mit dieser Anordnung aufgerufen wird. Diese nämlich formuliert einen unmittelbaren Bezug zu den Strukturmerkmalen der Leitmedien, als da sind: die Zeichnung als Medium der bildenden Kunst, das Buch und der Film. Und ferner ist da das Loch, das durch die Perforation der Blätter in deren Zentrum entsteht. Die Installation dieser Blätter ist also nicht nur serielle Zeichnung, sondern negativ-positive Skulptur (Rand und Hohlraum). Dieser Umstand bedarf einer näheren Betrachtung, die in einer sich nur auf die Form konzentrierenden Analyse nicht zu leisten ist.

Aus diesem Grund wird es dazu einen produktiven Exkurs in die Psychoanalyse Lacans geben, der als Chef-Theoretiker des Lochs gilt. Ferner wird es, um die für diese Untersuchung notwendige Sprengung der ewigen Alternative „Abstraktion und Einfühlung" (nach der berühmten, einflussreichen Schrift des Kunstphilosophen Wilhelm Worringer) zu leisten, einen neuen Vorschlag zu dieser Konstellation geben, die für die Kunst der Gegenwart längst fällig ist (Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Mit einem Vorwort zur Neuausgabe, München 1959). Den Beginn der Betrachtung markiert jedoch das Bündel jener Medien, die die Betrachtung der Arbeiten von Angela Glajcar sehr gut anleiten können.

DIE ZEICHNUNG

Die Zeichnung als Referenz (siehe dazu auch: Beitin, K4, S. 61 ff.) für Angela Glajcars raumgreifende, installative Arbeiten ist nicht allein durch die Verwendung von Papier schlagend. Die Flächen, die in ihrer Summe das Werk ausmachen, werden – das ist ein zentraler Punkt – von der Künstlerin modifiziert, indem sie sie „bezeichnet", d. h., mit individuellen Zeichen versieht. Diese Zeichnungen entstehen allerdings nicht durch das Aufbringen von Spuren (durch Stifte, Pinsel oder andere Hilfsmittel der grafischen Kunst), sondern durch Perforation. Die Künstlerin reißt in einer von ihr zur beispiellosen Meisterschaft

logical product made from those fibers that make up the most part of the biosphere's "green matter." Plants, in the form of rags (the textile "detour") or as fibers, enter the paper, which, as said before, is good and strong and also needs to be if it is supposed to go through this procedure almost in partnership with the artist, the targeted yet sensitive tearing of holes, which is not a destruction but the laying open of the paper's inner physics and nature, its character as an earthling. The act of tearing therefore is itself not just preparation of the work or arrangement of the material but the coming together of artist and material in finding the line, in the gradual emergence of the tearing edge.

Every single sheet is the edge around a hole, which, through the tearing technique, is given a texture that is an expressive representation of the physical nature of the (thick) paper. The drawing thus is a materialized negative, so to speak. The hand that tears out the hole leaves its authorial mark in this drawing. This is a wild or forceful process, followed by a strong impression.

On the one hand, the perforation is reminiscent of the history of writing, which in its oldest form was engraving, chasing and incision (in cuneiform script, in inscriptions on stone). The total sequence of layered sheets and the permutation of the hole structure is thus given the character of enigmatic writing tablets. If you look at the mass of sheets in a through-view, in their spatial depth, it "un-covers" a great void as a statement or the origin of meaning.

In this respect, the perforation can also be seen in line with the revolutionary events in the visual arts of the twentieth century that called disciplines into question: Lucio Fontana's cuts in the canvas, which make for gaping open edges, or the holes in Antonin Artaud's drawings, which are the result of the drawing artist's rage and despair, stand for the overcoming of the surface, for breaking out of the rectangle of the picture substrate. In any case, the "drawing" in Glajcar's works also emerges in a radical reinterpretation of the picture surface as a canonized medium, central to art history, in the space of so-called expanded painting or drawing.

According to Juliane Rebentisch's differentiated analysis, art has, from the late twentieth century, defined its potential in terms of "art as installation," which refers to the motions that move beyond surface art, the gestures reaching out from the flat picture plane into space (Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003). Rebentisch assumes that the new vocabulary is formulated in antithesis to the image as a flat surface, although it always remains implied. This is precisely the case in Glajcar's works, which, in materiality and formalism, are positioned precisely at the level of this tension.

entwickelten Technik Löcher und Kanten in jedes Blatt. Sie wird zur Komplizin des Papiers, das selbst wiederum technisch verfertigtes Gebilde aus jenen Fasern ist, aus denen der größte Teil der biosphärischen „green matter" besteht. Die Pflanze kommt in Gestalt von Hadern (textiler „Umweg") oder Fibern ins Papier, das, wie gesagt, gut und stark ist und auch sein muss, wenn es diese Prozedur beinahe partnerschaftlich mit der Künstlerin durchlaufen können soll: nämlich die gezielte, zugleich einfühlsame Zerreißung, die keine Zerstörung ist, sondern Freilegung der inneren Physik und des Wesens, des Charakters des Papiers als Erdling. Das Reißen selbst ist also nicht nur Vorbereitung der Arbeit oder Zurichtung des Materials, sondern das Zusammenfinden von Künstlerin und Material im Finden der Linie, im allmählichen Entstehen der Reißkante.

Jedes einzelne Blatt ist Rand eines Lochs, das seinerseits durch die Reißtechnik eine die physikalische Natur des (dicken) Papiers expressiv darstellende Beschaffenheit erhält. Die Zeichnung ist also ein materialisiertes Negativ, um es einmal so zu sagen. In diese Zeichnung ist die Hand, die dieses Ausreißen des Lochs durchführt, als auktoriale Spur gelegt. Das ist ein wilder oder kraftvoller Vorgang, dem der starke Eindruck folgt.

Die Perforation erinnert einerseits an die Geschichte der Schrift, die in ihrer ältesten Form Gravur, Eingrabung und Einschnitt war (in der Keilschrift, in den Inskriptionen auf Stein). Dadurch erhalten die Summe der hintereinander gereihten Blätter und die Permutation der Lochstruktur den Charakter von rätselhaften Schrifttafeln. Betrachtet man diese Summe der Blätter in der Durchsicht, in ihrer räumlichen Tiefe, „enthüllt" sie die große Leere als Aussage oder als Ursprung des Sinns.

In dieser Hinsicht ist die Perforation auch in einer Linie zu sehen mit den revolutionären, die Disziplinen infrage stellenden Ereignissen in der bildenden Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts: Lucio Fontanas Schnitte in die Leinwand, die die Ränder aufklaffen lassen, oder die Löcher in Antonin Artauds Zeichnungen, die sich der Wut und Verzweiflung des Zeichners verdanken, stehen für die Überholung der Fläche, für den Ausbruch aus dem Rechteck des Bildträgers. In jedem Fall entsteht die „Zeichnung" in Glajcars Blättern auch in einer radikalen Neuinterpretation der Bildfläche als kanonisiertes, kunstgeschichtlich zentrales Medium im Raum der sogenannten erweiterten Malerei oder Zeichnung.

Der differenzierten Analyse von Juliane Rebentisch zufolge definiert die Kunst seit dem späten zwanzigsten Jahrhundert ihr Potenzial in der „Kunst als Installation", womit die die Flächenkunst überholenden Bewegungen, die vom Bild in den Raum ausgreifenden Setzungen, gemeint sind (Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003). Rebentisch geht davon aus, dass das neue Vokabular antithetisch zum Bild als Fläche ausformuliert wird, obgleich es immer mitgemeint bleibt. Genau das ist der Fall in Glajcars Arbeiten, die sich in Materialität und Formalismus exakt auf der Ebene dieser Spannung platzieren.

2017-002

THE BOOK

Translating the book into space starts out from its “architecture” or construction, and “literally” so: the binding, that is, the spine, is removed; instead, the pages autonomize themselves, still arranged into a stack, but extending into space and appearing liberated, ridded of writing. Lined-up sheets, apparently without writing, the paper extremely thick, each page a sculpture. The writing that is missing and yet can be sensed is sucked up by the material that knows everything, exposing itself as a cryptogram.

Emancipating itself after the “end of the book” is the superior form that had overlaid a real with a hallucinated space, namely, the space of the sheets which in the end make up the volume of the text, with the space of meaning, which the signs themselves create on or in the pages (Wetzel, Michael: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift, Weinheim 1991). In this history, the book became not only a sign of space but a generator of space, the pole star of the “Gutenberg Galaxy” (see McLuhan, Marshall: The Gutenberg Galaxy, Toronto 1962). In Angela Glajcar’s sculptures,

DAS BUCH

Die Übersetzung des Buches in den Raum nimmt sich dessen „Architektur“ oder Bauweise an, und zwar „literally“: der Bund, also der Rücken, fehlt, dafür autonomisieren sich die Blätter, die zwar immer noch als Stapel vorkommen, aber im Raum ausgedehnt und frei wirken, der Schrift entledigt. Aufgereihte Blätter, scheinbar ohne Schrift, das Papier extrem dick, jedes Blatt eine Plastik. Die Schrift, die fehlt und sich zugleich ahnen lässt, wird aufgesogen vom Material, das alles weiß und sich als Kryptogramm exponiert.

Nach dem „Ende des Buches“ emanzipiert sich die überlegene Form, die einen realen und einen halluzinierten Raum übereinandergelegt hatte, nämlich den Raum der Blätter, die am Ende das Volumen des Textes bilden, und den Raum des Sinns, den die Zeichen auf oder in den Blättern selbst herstellen (Wetzel, Michael: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift, Weinheim 1991). Das Buch wurde in dieser Geschichte nicht nur zum Zeichen eines Raumes, sondern zu dessen Generator, zum Zentralgestirn der „Gutenberg-Galaxis“ (s. McLuhan, Marshall: The Gutenberg Galaxy, Toronto 1962). In Angela Glajcars Skulpturen hallt der Donner, den dieses Zentral-

the thunder echoing from that pole star powerfully reverberates. It is as if these works were dedicated to the apotheosis of the book while, at the same time, the book is, in a Suprematist gesture, "un-done," unraveled, and taken back to its origins. The Book of Books is always about the legibility and unattainability of meaning.

The missing "binding," that is, the spine, which brackets together the pages in their entirety, is, incidentally, replaced by space itself, which binds the series of sheets into a continuum. This space is in turn defined by the sheets as defined by Euclidean geometry, namely, as a magnitude determined by verticals and horizontals, the depth of which can be produced by lining up parallel planes (with, in the spirit of Euclid, something like a "fluxus," that is, a flow of the surface through the space thereby unfolded, is assumed for the production of spatial volume). These sculptural works informed by the architecture of the book convey form as a process, which is why they have to be understood as highly self-referential, that is, as concept art.

gestirn hinterlassen hat, mächtig nach. Es ist so, als wären diese Arbeiten der Apotheose des Buches gewidmet, wobei gleichzeitig das Buch in einer suprematistischen Geste „un-done" wird, aufgelöst und auf seinen Ursprung zurückgeführt. Das Buch der Bücher ist immer das zu Lesende und das Unerreichbare des Sinns.

Den fehlenden „Bund", also den Rücken, an dem die Gesamtheit der Blätter zusammenkommt, ersetzt im Übrigen der Raum selbst, der die Serie der Blätter in ein Kontinuum bindet. Diesen Raum definieren die Blätter ihrerseits so, wie es die euklidische Geometrie festgeschrieben hat, nämlich als eine durch Vertikale und Horizontale bestimmte Größe, deren Tiefe durch die Aneinanderreihung von parallelen Flächen produziert werden kann (wobei für die Herstellung des räumlichen Volumens im Sinne Euklids so etwas wie ein „fluxus", also der Fluss der Fläche durch den dadurch geöffneten Raum angenommen wird). Diese skulpturalen, der Architektur des Buches folgenden Arbeiten transportieren die Form als Prozess, wodurch sie hochgradig selbstreferenziell, also als Konzeptkunst zu verstehen sind.

2024-002

FILM

The second possible, even more radical media reference is provided by film and its serial frames, which, in the arrangement of the sheets in Glajcar's works in a specific analytic form, become subject matter, and indeed, content. The time-based narration of film transforms into pure structure, visualized in the spatial display, which, playing with surface and light, still involves the narrative and affective dimension of the stratigraphy of the images.
The filmic narrative is caught up in the spatial depth of the installative arrangement of the "frames," which can be experienced as a mnemonic trick: while the film blurs out through motion the individual images as such, in Glajcar's displays they become visible as an archive of single frames, as sensitive moments, materialized episodes. This display makes the film "transparent," the through-view replaces the view, with the through-view itself being dissectible and repeatable. The film in the room is all apparatus, which, depending on the speed, can be walked through in slow motion or is fast tracked and experienced "discursively" (the accent being on viewing in motion).

Seriality enables different arrangements that can all mean one thing. The stack of paper surfaces extending in space can thus be read as an image of memory itself, as a palimpsest taken apart, a deconstructed palimpsest that allows for a "run-through," a discourse. The "films" of the original strips, i.e. the individual images on celluloid, appear in Glajcar's works as paper skins that are actually "light images," surfaces in the light, and also translucent. The perforation along the edges of the celluloid strip, which, when the film is inserted into the cinematograph, ensures that it is transported evenly over the sprockets, moves from the edge to the center here. The image on the potential image carrier is missing. The image: a hole. The absent image, the missing image, the vanished image, the lost image – the lack that also is the program (Jacques Lacan).

DER FILM

Die zweite mögliche radikalere mediale Referenz bilden der Film und dessen serielle Kader, die in der Anordnung der Blätter in Glajcars Werken in einer spezifischen Analyseform zum Thema, ja zum Inhalt werden. Die zeitbasierte Struktur des Films wird zur im räumlichen Display veranschaulichten reinen Struktur, die, mit Fläche und Licht spielend, dennoch in die narrative und affektive Dimension der Geschichte der Bilder ausgreift. Das Filmnarrativ wird eingeholt in der räumlichen Tiefe der installativen Anordnung der „Kader", die erfahrbar wird als mnemotechnischer Kunstgriff: Während der Film die einzelnen Bilder in der Bewegung als solche lischt, werden sie in Glajcars Displays als Archiv der Einzelbilder anschaulich, zu sensiblen Momenten, materialisierten Episoden. Dieses Display macht den Film „durchschaubar", die Durchsicht ersetzt die Ansicht, wobei selbst die Durchsicht zerlegt und wiederholt werden kann. Der Film im Raum ist reiner Apparatus, der, je nach Geschwindigkeit, in slow motion oder fast track abgeschritten und „diskursiv erlebt" wird (der Akzent liegt auf der Betrachtung in Bewegung).

Serialität ermöglicht unterschiedliche Anordnungen, die dasselbe meinen können. So kann der im Raum ausgedehnte Stapel von papierenen Flächen als Bild der Erinnerung selbst gelesen werden, als wieder auseinandergenommenes, als dekonstruiertes Palimpsest, das einen „Durchlauf", einen Diskurs zulässt. Die „Häutchen" der ursprünglichen Streifen, also die Einzelbilder auf Zelluloid („pellicules", wörtlich „Häutchen" auf Französisch), erscheinen in Glajcars Arbeiten als Papierhäute, die tatsächlich „Lichtbilder" sind, Flächen im Licht, auch lichtdurchlässig. Die Perforation, die beim Zelluloidstreifen an den Rändern stattfindet, und die, wenn der Film in den Kinematografen eingelegt ist, das gleichmäßige Abspulen über die Transporträder sichert, wandert bei Glajcar vom Rand in die Mitte. Das Bild auf dem potenziellen Bildträger fehlt. Das Bild: ein Loch. Das abwesende Bild, das fehlende Bild, das verschwundene Bild, das verlorene Bild – der Mangel, der zugleich Programm ist (Jacques Lacan).

ABSTRACTION AND EMPATHY

However helpful the media references may be for an understanding of Angela Glajcar's work, there still is one category missing, that which accounts for the strange emotion that makes itself felt in taking in the clearly structured materiality. It is a matter of feeling, of getting a sense for the course that they paper edges take, of getting a feel for the "sheets" extending into the space, for their weight and texture, of tracing the light, of parsing the diaphanous and opaque surfaces.

Around 1900, art theory came to be reorganized, not least under the influence of Neo-Romanticism. Schiller's preferred principle of the sublime, responsible for the shattering emotions that were what was desired of art as well, gave way to the idea of empathy. Empathy describes a process of transferring one's own vibrancy to other people, objects – and works of art. In order to get a grasp of

ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG

So hilfreich die medialen Referenzen zum Verständnis des Werkes von Angela Glajcar sein mögen, es fehlt noch eine Kategorie, die die merkwürdige Ergriffenheit von Betrachterinnen und Betrachtern durch die so klar strukturierte Materialität erklärt. Es geht um das Gefühl, um das sich Einfühlen in den Verlauf der Papierkanten, um das Mitfühlen mit den in den Raum ausgreifenden „Blättern", mit deren Gewicht und Beschaffenheit, es geht um die Nachzeichnung des Lichts, um das Abtasten der diaphanen und opaken Flächen.

Um 1900 ordnet sich die Kunsttheorie neu, nicht zuletzt unter dem Einfluss der Neuromantik. Das von Schiller bevorzugte Prinzip des Erhabenen, das für die Gemütserschütterungen zuständig war, die man sich auch für die Kunst wünschte, trat hinter der Idee der Einfühlung zurück. Einfühlung beschreibt den Vorgang der Übertragung der eigenen Lebendigkeit auf Personen, Gegenstände – und Kunstwerke.

how exactly works of art are perceived, the focus was placed on "empathy," which allows considering the work of art as a quasi-living being that actively affects another person through their senses. The idea of empathy made it possible to describe how works of art can get to viewers, setting and changing moods. Empathy had the great advantage that it significantly upvalued the artwork: it became, in a way, the partner of a sentient vis-à-vis. Empathy thus grew into the most important concept of art psychology. Over several decades, art history increasingly gave contour to the term. Friedrich Theodor Vischer, his son Robert Vischer, and Theodor Lipps centered their writings around it. In his theory blockbuster on the subject, which has had formative influence on numerous artists, including Egon Schiele, ever since in publication in 1901 and is being rediscussed all the time (for example, in French Post-structuralism by Gilles Deleuze), Wilhelm Worringer writes the following:

"For we found the need for empathy and the need for abstraction to be the two poles of human artistic experience, in so far as it is accessible to purely aesthetic evaluation. They are antitheses which, in principle, are mutually exclusive. In actual fact, however, the history of art represents an unceasing disputation between the two tendencies". (Worringer, Wilhelm: Abstraction and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style, trans. Michael Bullock, Chicago 1997, p. 45)

Worringer situates empathy close to the conceptual circle of the natural, organic, and also the realistic, whereas abstraction for him is tantamount to the absolute prioritization of eternal laws, geometries, and the essence of form. Even if, as the quote insinuates, there is some movement between those poles, postulated by him, of art production and the respective "style," he still insists on the two positions being mutually exclusive, which he also abundantly substantiates with historical examples in his scholarly treatise.

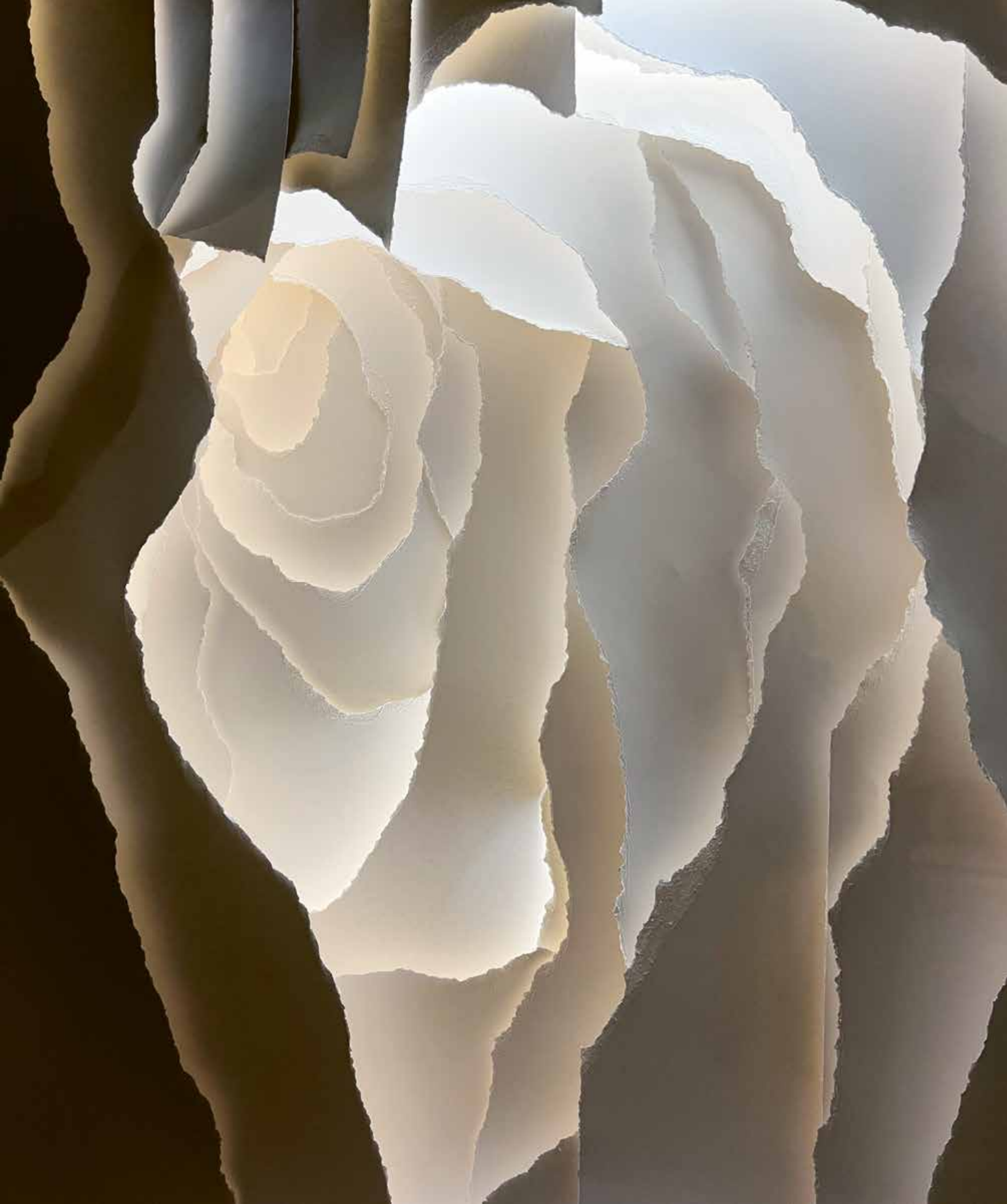
This proposal, or normative contention, of Worringer's I would like to review and, as it seems, revise in light of a contemplation of the work of Angela Glajcar. Without doubt, Glajcar's works can be categorized as abstract, considering the immediately obvious priority they give to the principle of structure. What is first seen in them is surfaces, seriality, and the hole. So far, so good. However, if one would want to conclude the examination here as appropriate to the work, one would overlook an essential point. For if abstraction prefers structural design over content, couldn't it be that in the course of the procedure that seeks the supposedly "essential," and nothing short of it, as a result, content had also been evacuated? In some passages of his brilliant text, Worringer leaves it open if some "maximally conceived content" might not have urged for abstraction, namely, the intention to "wrest" the matter "from temporality and arbitrariness". (Ibid., p. 42) This would then mean that content is not easy to represent but that it is there in any case, and that pure formalism, i.e., what is called abstraction is nothing less than the index of reverence and awe for the object. In consequence,

Um zu erfassen, wie denn genau Kunstwerke wahrgenommen werden, konzentrierte man sich auf die „Einfühlung", die erlaubt, das Kunstwerk als quasi lebendiges, aktiv über die Sinne auf die Person einwirkendes Wesen zu betrachten. Mithilfe der Idee der Einfühlung konnte beschrieben werden, wie die Werke beim Betrachten ergreifen, ein- und umstimmen können. Die Einfühlung hatte den großen Vorteil, dass sie eine wesentliche Aufwertung des Kunstwerks vornahm: Es wurde gleichsam zum Partner des fühlenden Gegenübers. Die Einfühlung wurde also zum wichtigsten Begriff der Kunstpsychologie. Über mehrere Jahrzehnte hinweg gab die Kunstgeschichte dem Begriff zusehends Kontur. Friedrich Theodor Vischer, dessen Sohn Robert Vischer und Theodor Lipps zentrierten ihre Schriften um diesen Begriff. Wilhelm Worringer schließlich schreibt in seinem einschlägigen Theorieknüller, der seit seinem Erscheinen 1909 zahlreiche Künstler, darunter Egon Schiele, maßgeblich beeinflusst hat und stets aufs Neue diskutiert wird (so etwa im französischen Poststrukturalismus bei Gilles Deleuze), Folgendes:

„[…] Einfühlungsbedürfnis und Abstraktionsbedürfnis fanden wir als die zwei Pole menschlichen Kunstempfindens, soweit es rein ästhetischer Würdigung zugänglich ist. Es sind Gegensätze, die sich im Prinzip ausschließen. In Wirklichkeit aber stellt die Kunstgeschichte eine unaufhörliche Auseinandersetzung beider Tendenzen dar." (Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, München 1959, S. 82)

Die Einfühlung stellt Worringer zusammen mit dem Begriffskreis des Natürlichen, des Organischen, auch des Realistischen, wohingegen die Abstraktion für ihn auf die absolute Bevorzugung von ewigen Gesetzen, Geometrien und dem Wesentlichen der Form hinausläuft. Selbst wenn es, wie das Zitat unterstreicht, eine Bewegung zwischen diesen von ihm formulierten Polen der Kunstproduktion und des jeweiligen „Stils" gibt, so bleibt er doch beim gegenseitigen Ausschluss der Positionen, die er im Übrigen in seiner gelehrten Schrift reich mit historischen Beispielen belegt.

Diesen Vorschlag oder diese Norm Worringers möchte ich im Lichte einer Betrachtung des Werkes von Angela Glajcar befragen und, so wie es aussieht, revidieren. Ihre Arbeiten sind zunächst zweifellos als abstrakt zu katalogisieren, geht man einmal von dem sofort ins Auge springenden Vorrang des Strukturprinzips aus. Was man als Erstes sieht, das sind die Flächen, das Serielle und das Loch. So weit, so gut. Falls man aber an dieser Stelle die Betrachtung als dem Werk angemessen beschließen möchte, wird man einen wesentlichen Punkt übersehen. Denn wenn Abstraktion den Bauplan dem Inhalt vorzieht, kann es dann nicht sein, dass der Inhalt möglicherweise mitevakuiert worden ist im Zuge jener Prozedur, die angeblich das „Wesentliche", nichts sonst, als Ergebnis anstrebt? Worringer lässt an einigen Stellen seines brillanten Textes offen, ob nicht doch ein „maximal gedachter Inhalt" zur Abstraktion gedrängt habe, nämlich die Absicht, die Sache „der Zeitlichkeit und der Willkür zu entreißen" (ebd., S. 79). Das würde dann bedeuten, dass der Inhalt nicht einfach darzustellen ist, aber dass es jedenfalls einen solchen gibt, und dass der reine Formalismus, also das, was man Abstraktion nennt, nichts weniger ist als der Index der Ehrerbietung und der Ehrfurcht vor dem Objekt. Das hieße folglich, in einem Weiterdenken der Vorschläge Worringers, dass die



thinking beyond Worringer's proposals, this would mean that abstraction is not to be set opposite to empathy as its other, but is necessarily entitled to a "type of empathy appropriate" to it.

In the case of Angela Glajcar's work, it becomes immediately clear what this may look like. Her works, easy to comprehend structurally, i.e., in their regular build, have to be parsed not by mind and eye alone but also by a "body sense able to experience space". Above all, this applies to one element that has not been sufficiently addressed so far – the hole. The (abstract) regularity of spatial works extends, and can be applied, to everything "but the hole". And although that hole is present in each single sheet, it only expands into a hole sculpture or the "great inside" the very moment one starts feeling one's way into the stacks of holes in the individual sheets.

To be sure, the thing is not the pageant of paper sheets, rectangular or arranged in dynamic volumes; rather, what seems to be the substance of the thing itself is the fact that it contains a negative space. Form thus becomes identical with the experimental language for what can hardly, or not at all, be said, for the expression of the enigmatic, which can, and is, only felt. What is said is that something is missing, and what is missing is precisely that which is shown. The whole effort therefore is only made to "demonstrate" that missing thing, which is thus given its own object status. This hole that takes up space is not simply "le trou," a black hole or a mere negative, but the differentiated and artfully designed edge that morphs along through the stack of sheets. The complexity of the design of this hole gives it essence and substance, making it into an interior that speaks of inner life and inwardness. This is where the artist's hand tearing out the paper comes into play. Her action concentrates on creating an interior without words. With this expansion of insideness into inwardness, the hole takes on the status of an organic reminiscence.

THE HOLE. OR: THE HOLE'S HOLE, THAT IS, THE EDGE (JACQUES LACAN)

Jacques Lacan is one of the very few who have made the hole the center of their considerations. In this case, the case of an interpretation of Angela Glajcar's works, turning to a psychoanalyst does not imply any imputation of a pathological dimension. Rather, the fact is that Lacan's fundamental considerations of the relationship between writing and the unconscious offer an unexpectedly broad widening of the readings of her work.

Lacan equates the hole with a lack; it is understood as a sign of deficiency. But a lack of what? The problem is that script cannot live up to its promise and misses out on the object it purports to identify. This rift that language inflicts on the subject becomes essential for that subject. As long as it remains fixated on the Other, it misses out on itself and is deprived of its pleasure.

Abstraktion der Einfühlung nicht als ihr Anderes entgegenzusetzen ist, sondern notwendig ein Recht auf einen ihr „angemessenen Typus von Einfühlung" hat.

Im Falle der Arbeiten von Angela Glajcar wird sofort deutlich, wie das aussehen könnte. Ihre strukturell, also in ihrer Gesetzmäßigkeit, leicht erfassbaren Werke müssen nicht nur mit Geist und Auge, sondern ebenso mit einem „den Raum erfahrenden Leibsinn" abgetastet werden. Das betrifft vor allem ein Element, von dem bisher noch nicht hinreichend die Rede war – das Loch. Die (abstraktive) Gesetzmäßigkeit der räumlichen Arbeiten erstreckt sich auf alles, lässt sich auf alles anwenden, aber nicht auf das Loch. Dieses Loch ist zwar in jedem einzelnen der Blätter vorhanden, weitet sich aber erst zur Lochskulptur oder zum „großen Innen" aus in dem Moment, in dem man sich in die Lochstapel der einzelnen Blätter „einfühlt".

Tatsächlich ist nicht der rechteckige oder in dynamischen Volumina angeordnete Blätter-Zug die Sache, sondern der Umstand, dass dieser einen negativen Raum eingrenzt, der die Substanz der Sache selbst zu sein scheint. Die Form wird damit identisch mit der experimentellen Sprache für das kaum oder nicht zu Sagende, zur Expression des Rätselhaften, das eben gefühlt werden kann und auch wird. Gesagt wird damit, dass etwas fehlt, wobei das Fehlende genau dasjenige ist, das gezeigt wird. Der gesamte Aufwand wird also betrieben, um dieses Fehlende, das auf diese Weise einen eigenen Objektstatus erhält, zu demonstrieren. Dieses sich den Raum nehmende Loch ist nicht einfach „le trou", ein schwarzes Loch oder ein bloßes Negativ, sondern der differenziert und kunstvoll gestaltete Rand, der sich durch den Blätterstapel morpht. Die Komplexität der Gestaltung dieses Lochs gibt dem Loch Wesen und Substanz, macht es zu einem Innen, das Innigkeit und Innerlichkeit meint. An dieser Stelle kommt wesentlich die das Papier ausreißende Hand der Künstlerin ins Spiel. Ihre Handlung konzentriert sich auf die Herstellung eines Innen ohne Worte. Mit dieser Erweiterung des Innen zur Innigkeit erhält das Loch den Status einer organischen Reminiszenz.

DAS LOCH. ODER: DAS LOCH DES LOCHES, ALSO DER RAND (JACQUES LACAN)

Jacques Lacan ist einer der wenigen, die das Loch zum Zentrum seiner Überlegungen gemacht haben. Einen Psychoanalytiker heranzuziehen, mündet nun in diesem Fall, im Falle der Interpretation der Werke von Angela Glajcar, nicht in die Unterstellung einer pathologischen Dimension. Vielmehr ist es so, dass die so grundsätzlichen Überlegungen Lacans zum Verhältnis zwischen der Schrift und dem Unbewussten eine unverhofft großmaßstäbliche Erweiterung der Lesarten ihres Werkes anbieten.

Das Loch wird von Lacan gleichgesetzt mit dem Mangel, es wird als Zeichen des Mangels verstanden. Aber welchen Mangels? Das Problem besteht darin, dass die Schrift ihr Versprechen nicht halten kann und das Objekt, das sie vorgibt, erkennbar zu machen, verfehlt. Dieser Riss, den die Sprache im Subjekt einführt, wird für dieses Subjekt wesentlich.

Lacan keeps revolving around this split of the subject, not least with his hypothesis, heightened to a fixed idea, of the "topology of the hole," i.e., a mathematically defined figure that modulates the hole, demarcates it around the edges and holds it in place (see Lacan, Jacques: Encore 1972–1973: On Feminine Sexuality, The Limits of Love and Knowledge, The Seminar of Jacques Lacan, Book XX, trans. Bruce Fink, New York/London 1999, p. 15).

The hole thus becomes the figure that organizes all the rest, containing not only the problem but also – as in the case of the Borromean rings – the solution (Ibid., p. 114. In this context cf. also Lacan, Jacques: The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1969, The Seminar of Jacques Lacan, Book VII, trans. Dennis Porter, New York/London 1997. In this context see also Lacan: The Ethics of Psychoanalysis, Seminar VII, New York 1997). The solution begins like this, among other things: The writing that does not say anything is withdrawn and replaced by that hole that the unconscious with its ability to love occupies (Ibid., p. 144). The hole thus becomes an object of Enlightenment that points the torn (or tearing) subject toward its own happiness, which it previous fantasized as existing only in the life of the Other.

But back to Angela Glajcar's works, her hole sculptures and their great inwardness. Why would it make sense to correlate them with Lacan's idea of the hole? Because the switch of register between the "architecture" of the works and the design of the hole,

Solange es in seinen Fixierungen auf den Anderen verbleibt, verfehlt es sich selbst und wird um seinen Genuss gebracht. Lacan umkreist diese Spaltung des Subjektes mehrfach, nicht zuletzt mit seiner bis zur fixen Idee gesteigerten Hypothese von der „Topologie des Lochs", also einer mathematisch definierten Figur, die das Loch moduliert, an seinen Rändern umgrenzt und im Raum hält (s. Lacan, Jacques: Encore. Das Seminar, Buch XX, in dt. Sprache hrsg. von Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Weinheim Berlin 1986, S. 13).

Das Loch wird so zur den Rest organisierenden Figur, die nicht nur das Problem, sondern auch – wie im Falle des Borromäischen Knotens – die Lösung enthält (Lacan, Jacques: Encore, S. 123, siehe zu diesem Zusammenhang auch: Lacan, Jacques: Die Ethik der Psychoanalyse, Seminar VII, Weinheim Berlin 1996). Die Lösung beginnt unter anderem so: Die Schrift, die nichts sagt, wird abgezogen und ersetzt durch jenes Loch, das das Unbewusste mit seiner Fähigkeit, zu lieben, besetzt (ebd., S. 157). Das Loch wird so zum aufklärerischen Ding, das dem zerrissenen (oder reißenden) Subjekt den Weg in sein eigenes Glück weist, das es bislang als nur im Leben des Anderen existierend fantasiert hat.

Zurück zu Angela Glajcars Arbeiten, zu ihren Lochplastiken der großen Innigkeit. Wieso ergibt es Sinn, sie mit Jacques Lacans Loch-Idee in Kontakt zu bringen? Weil der Registerwechsel zwischen der „Architektur" der Arbeiten und der Gestaltung des Lochs, das als

2019-043

which can be thought of as an "an-architecture," must be made perceptible. If, by feeling oneself inside, one approaches that hole as something enclaved, a hollow space, what unfolds inside the stacks is an empty void, tunnelling through the standing vertical sheets like a gullet–an absence and a presence, which either are more than just thin air.

The wildly ripped out surface, which otherwise might have been occupied by writing, has been thrown out, as has the material for a problematic positing of preconceived meaning and false desire (Ibid., p. 131). What remains is the chasm itself (the hole), which fills up with the imperceptible, the unconscious that can, and wants to, love. And this is when the installations of Angela Glajcar take on the status of a parable.

Finally, and this must be emphasized, Lacan explains that the hole or the hole's hole is not the feminine but an element of impossibility within the construction of gender. The interpretation of Angela Glajcar's works thus also remains an open-ended project, all the more so since the significance of the conjunction of inwardness and the hole also includes a reference to that which was in the center of Hands Blumenberg's project, namely, the cave. (Blumenberg, Hans: Höhlenausgänge, Frankfurt am Main 1996)

Hans Blumenberg expounds that the cave became the starting point of knowledge, everything begins there. The image of the cave therefore is the oldest engram, to put it that way, a non-concept that escapes abstraction. Logically enough, Blumenberg uses the cave to shatter the arrogance of the concept in the face of intuition. Insofar as caves can also be felt to subsist in Angela Glajcar's works, they have an almost psycho-archaeological lure to them. Identifying the cave with the psychic inner space opens up a bundle of meanings and references for these "caves" in Angela Glajcar's works, which, with their beautiful tearing edges, look like hewn stone and so actually have something geological about them.

The cave is the origin because within it as a hollow, an empty and purely interior space the oldest memory dwells. Blumenberg's book is entitled "Höhlenausgänge" [Ways out of the cave]; he is interested in that moment of inculturation in which eventually the cave was left behind. But the signature of the origin remains. And Angela Glajcar's works promise "ways in."

„An-Architektur" aufgefasst werden kann, wahrnehmbar gemacht werden muss. Wenn man sich diesem Loch als Gesäumtes, als Hohlraum über die Einfühlung nähert, zeigt sich in den Stapeln die Leere, die sich schlundartig durch die vertikal stehenden Blätter auftut – eine Abwesenheit und eine Anwesenheit, die jeweils mehr ist als nur Luft.

Die wild fortgerissene Fläche, die sonst von Schrift hätte besetzt sein können, ist ebenso mitevakuiert wie das Material einer problematischen Setzung des vorgefassten Sinns und das falsche Begehren (Lacan, Jacques: Encore, S. 141). Zurück bleibt die bloße Kluft (das Loch), die sich mit dem Unwahrnehmbaren füllt, mit dem Unbewussten, das lieben kann und will. In diesem Moment erhalten die Installationen von Angela Glajcar den Status einer Parabel.

Schließlich, das sei noch unterstrichen, erklärt Lacan, dass das Loch oder das Loch des Loches eben nicht das Weibliche ist, sondern ein Moment der Verunmöglichung innerhalb der Geschlechterkonstruktion selbst. Die Interpretation der Arbeiten von Angela Glajcar bleibt also auch ein offenes Projekt, zumal die Bedeutung der Koppelung von Innigkeit und Loch auch einen Verweis auf dasjenige einschließt, das im Zentrum von Hans Blumenbergs Projekt stand, nämlich die Höhle (Blumenberg, Hans: Höhlenausgänge, Frankfurt am Main 1996).

Hans Blumenberg führt aus, dass die Höhle zum Ausgangspunkt der Erkenntnis wurde, in ihr nimmt alles seinen Anfang. Das Bild der Höhle ist also das älteste Engramm, um es einmal so zu sagen, eine Unbegrifflichkeit, die der Abstraktion entkommt. Die Höhle wird in diesem Sinne von Blumenberg eingesetzt, um die Arroganz des Begrifflichen gegenüber der Anschauung zu erschüttern. Sofern auch in Angela Glajcars Arbeiten Höhlen zu erfühlen sind, verfügen diese über eine geradezu psycho-archäologische Anziehungskraft. Die Identifizierung der Höhle mit dem psychischen Innenraum öffnet ein Bündel von Bedeutungen und Beziehungen für diese „Höhlen" in Angela Glajcars Werken, die mit ihren schönen Risskanten wie Steinabschläge wirken, also tatsächlich auch etwas Geologisches an sich haben.

Die Höhle ist Ursprung, weil in ihr als Hohlraum, als Leer- und reiner Innenraum, die älteste Erinnerung Wohnung bezogen hat. Blumenbergs Buch heißt „Höhlenausgänge", er interessierte sich für jenen Moment der Inkulturation, in dem schließlich die Höhle verlassen wurde. Die Signatur des Ursprungs aber bleibt. Und Angela Glajcars Werke verheißen „Eingänge".

2023-030

2023-030

2019-043

2019-043

2018-029

TERFORATIONS – COMPLEX STRUCTURES MADE OF PAPER, SPACE AND TIME

MARGARETA SANDHOFER

Angela Glajcar certainly chooses an out-of-the-ordinary material, namely paper, to create her sculptures, some of which have truly monumental proportions. While the use of papier-mâché in sculpting is nothing new, Angela Glajcar's approach is, if not unusual or bizarre, then very particular and striking in terms of its radical purism: She exclusively uses sheets of white paper, out of which she tears parts. Relying only on mechanical fixtures, she then assembles these torn sheets one in front of another to form her sculptures and installations.

This extreme minimalism in her working method is not the product of some programmatic concept, as it arose almost by coincidence, but it is definitely now a unique, characterizing feature of her output.

ANGELA GLAJCAR'S OEUVRE AT A GLANCE

After studying sculpture at the Nuremberg Academy of Fine Arts from 1991 to 1998, Angela Glajcar produced huge and solid sculptures made of steel and wood. She found collaging the technique best suited to what she wanted to achieve. She tore sheets of white paper or paper painted black into shapes and systematically combined them to form a surface that reflected the interaction of the three-dimensional parts of the figure she wished to create in wood or in metal (1999-007 thru 2000-010, 2000-012 Noyane Skizze, 2000-013). While the sculptural effect of these flat, black-white collages was in itself persuasive in visual terms, Glajcar intensified it by raising individual segments (2000-20, 2000-023, 2000-024, 2002-001, 2002-002). Increasingly, Angela Glajcar gave these highly contrasting reliefs a status of their own, something that culminated in the first large-format series Contrarius (2002-016 thru 2002-018). To display the pieces, she attached the collage of torn sections directly to the wall. Given their sizes of up to three meters, the works encapsulated architecture and cast theatrical shadows (2003-008 thru 2003-020, 2003-023, 2003-039 thru 2003-041, 2003-060).

For Angela Glajcar, the Contrarius pieces marked her winning a battle in her constant aspiration to lift the massed volume of the sculpture upwards, as it were to transform our given knowledge of weight and gravity into a sense of lightness, to realize something "that no one will believe possible". It was this she had achieved with the Contrarius series. In the process, what had become clear to her were the properties of paper collaging, the infinite potential sheets of paper offered a sculptor.

After a brief phase (2002–3) in which Angela Glajcar produced collages alongside classical sculptures and as their equals,

TERFORATIONEN – KOMPLEXE GEBILDE AUS PAPIER, RAUM UND ZEIT

Es ist ein ungebräuchlicher Werkstoff, mit dem Angela Glajcar Skulpturen teilweise monumentalen Ausmaßes schafft: Papier. Bekannt ist eine bildhauerische Verarbeitung von Papiermaché, doch Angela Glajcars Herangehensweise, die auf der ausschließlichen Verwendung von weißen Papierbögen beruht, aus denen sie Teile herausreißt, ist, wenn nicht ungewöhnlich oder bizarr, so doch in ihrem radikalen Purismus sehr speziell und markant. Die Künstlerin reiht für ihre Objekte und Installationen die angerissenen Bögen hintereinander und montiert sie lediglich mit mechanischen Halterungen.

Dieser extreme Minimalismus des Arbeitsvorgangs war nicht programmatisches Konzept, sondern hat sich beiläufig eingestellt. Nun ist er kennzeichnendes Spezifikum.

ANGELA GLAJCARS WERK IN KURZER ÜBERSICHT

Angela Glajcar schuf nach dem Abschluss des Studiums der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg (1991–1998) massive Skulpturen aus Stahl und Holz. In der Technik der Collage fand sie das geeignete Mittel für ihre Entwürfe. Sie riss weiße und schwarz gestrichene Papierbögen in Formen und konstruierte aus diesen systematisch einen Verbund in der Fläche, der das Zueinander der dreidimensionalen Teile der intendierten Figur in Holz oder Metall abbildete (1999-007 bis 2000-010, 2000-012 Noyane Skizze, 2000-013). War die optisch-plastische Wirkung dieser flachen, schwarz-weißen Collagen schon überzeugend, so intensivierte sie diese weiter durch das Erhöhen einzelner Segmente (2000-020, 2000-023, 2000-024, 2002-001, 2002-002). Zunehmend verselbstständigte Angela Glajcar diese kontrastreichen Reliefs und schuf die erste großformatige Serie Contrarius (2002-016 bis 2002-018). Zur Präsentation befestigte sie die Collage aus den gerissenen Teilen direkt an der Wand. In Ausmaßen von bis zu drei Metern bemächtigte sich das Werk der Architektur und warf theatralische Schatten (2003-008 bis 2003-020, 2003-023, 2003-039 bis 2003-041, 2003-060).

Durch die Contrarius-Arbeiten war für Angela Glajcar ein Kampf gewonnen: Ihr stetes Bestreben, die Masse der Skulptur in die Höhe zu heben, das festgelegte Wissen von der Schwere in eine gewisse Leichtigkeit zu transformieren, etwas zu realisieren, „was mir eh keiner glaubt", war in diesen Wandarbeiten zur Umsetzung gelangt. Die plastischen Qualitäten der Papiercollagen waren offensichtlich geworden, ein unendliches Potenzial skulpturalen Schaffens mittels Bögen aus Papier lag vor ihr.

2003-012

she resolved to fundamentally and rigorously concentrate on paper. In 2004, a competition hosted by Museum Wiesbaden offered her an opportunity to realize a large wall piece over 15 meters in length: A combination of gouache on paper and untreated paper with torn forms, 2004-001 Contrarius stretched along the wall and also out over the floor. One year later, Angela Glajcar realized another larger site-specific installation – 2005-005 Contrarius Raum V – at Kunstverein Ludwigshafen, which started from the wall and extended proudly and freely out into the higher reaches of the hall. After the end of the exhibition, Angela Glajcar archived the material in the form of a bound book, only to again discern sculptural potential – in the relief of the book as was: The notion of fanning such a relief out to form a large spatial installation marked the beginning of the work group she called "Terforations" (Cf. Hanten, K 11, p. 36). In 2006, Angela Glajcar started the major series with 2006-003 Terforation at the Nassauische Sparkasse Wiesbaden Art Collection, and has been continuing it ever since. Her site-specific intervention unfolded above the viewers' heads in vertical layers across an impressive length of 18 meters. She had torn cavities into the interior of the overall volume which, depending on where you stood, offered you a view into the diaphanous structure.

It is precisely this purist use of her material that gives Angela Glajcar such liberty in realizing a broad raft of site-specific pieces. Unlike conventional sculptures that first and foremost concentrate solipsistically on themselves and stand in a particular place in casual oblivion to their surroundings, her Terforations afford an inexhaustible wealth of opportunities for addressing the specific space and, on the basis of her analysis of the setting, for creating an intervention that in each case possesses a character all of its own.

Nach einer Phase (2002/2003), in der Angela Glajcar Collagen gleichwertig neben klassischen Skulpturen schuf und kombiniert ausstellte, entschied sie sich rigoros zur grundsätzlichen Konzentration auf Papier. 2004 bot ein Wettbewerb im Museum Wiesbaden die Gelegenheit, eine große Wandarbeit über 15 Meter Länge zu realisieren: 2004-001 Contrarius erstreckte sich in einer Kombination von Gouache auf Papier mit unbehandeltem Papier in gerissenen Formen direkt an dieser Wand und breitete sich von dort auch auf dem Boden aus. Ein Jahr später realisierte Angela Glajcar eine weitere große In-situ-Installation – 2005-005 Contrarius Raum V – im Kunstverein Ludwigshafen, die sich von der Wand ausgehend im Fortsatz stolz und frei in die Höhe des Raumes erhebt. Nach Abbau der Ausstellung archivierte Angela Glajcar das Material in der Form eines gebundenen Buches. Im ihr vorliegenden Relief des Buches erkannte sie erneut skulpturales Potenzial: In der Möglichkeit, ein solches Relief im Raum zur großen Installation aufzufächern, war die Werkgruppe „Terforationen" geboren (Vgl. Hanten, K 11, S. 36). Angela Glajcar hat den Begriff Terforation selbst etabliert. Er leitet sich ab vom lateinischen foramen = Loch bzw. perforieren/durchlöchern und terra/Erde, um auf terra incognita [unbekanntes, unerforschtes Land] anzuspielen). 2006 initialisierte Angela Glajcar in der Kunstsammlung der Naspa Wiesbaden mit 2006-003 Terforation diese große bis heute andauernde Serie. Die In-situ-Intervention entfaltet sich über den Köpfen der Betrachtenden in vertikalen Schichten und nimmt die beeindruckende Länge von 18 Metern ein. In das Innere des Gesamtkörpers hat sie Höhlen gerissen, die je nach Standpunkt Einsicht in die diaphane Struktur geben.

Gerade aus dieser puristischen Anwendung ihres Materials gewinnt Angela Glajcar einen weiten Freiheitsgrad zur Verwirklichung vielgestaltiger In-situ-Arbeiten. Anders als herkömmliche Skulpturen, die vorrangig solipsistisch auf sich selbst konzentriert in unbekümmerter Autonomie im Raum stehen, bieten ihr die Terforationen einen unerschöpflichen Reichtum an Möglichkeiten, auf das jeweilige Umfeld einzugehen, um aus der Analyse der Räumlichkeiten heraus eine Intervention zu schaffen, die jedes Mal wieder einen neuartigen Charakter aufweist.

2004-001

SPACE

Angela Glajcar's sculptures and installations derive their corporeal presence from the distance between the sheets of paper: The latter evolve a sculptural dimension from their multifaceted interaction with the emptiness of space that functions here as a corporeal element. Intangible emptiness, the nothingness of the interstice, is framed by the individual sheets of paper, rendered visible, and imbued with spatial presence and power – impacting in a complex manner on surroundings and viewers alike. These expansive installations subordinate and distort space, lead to corrections in proportions, or foster tension within the particular space. That said, even a smaller sculpture on the wall intervenes in the given structure, generating a sense of height and depth in the particular gallery, shifting the architectural relationships.

LIGHT

Light and its colors play an elementary role here. Depending on the lighting conditions, the angle of light can bring the gallery space and above all the work to life. Frontally, light collides with the piece and is reflected, while from the side it gets fragmented between the layers of sheets of paper. Reflection and the creation of shadows instill the almost incorporeal structures with power and plasticity, animating the entire space.

If the lighting varies, then the appearance of each piece changes. Modulations in the natural (or artificial) light allow them to develop their complex essence, their vibrancy, and their character – properties that may themselves be in a constant process of transformation. The dimension of time is reflected as a pictorial factor in the light and becomes a quintessential property of the work. These sculptures prove to be permanent metamorphoses, full of lyricism and yet ambivalent.

MATERIALITY

Angela Glajcar's pieces possess an enchanting translucence and lightness, something attributable to the use of plain white sheets of paper. With this flat and almost weightless material, she proceeds to unleash astonishingly monumental and sculptural effects. She consciously factors viewers' unsettled, ambivalent responses to the work into the piece while also considering their knowledge of the familiar material and the manifold ways in which it is used. Even after they have been assembled, the sheets of paper remain a vibrant material with the sense of waves they evoke. Paper has a good memory, which is why it is important to store it correctly; nevertheless, it has a certain resilience to oscillations in humidity levels. Each type of paper has its own specific properties, paper from a roll behaves differently to paper in loose sheets; each type of paper tears along an edge characteristic for it and

RAUM

Angela Glajcars Objekte und Installationen entfalten ihre Körperlichkeit durch die räumliche Distanz zwischen den Blättern: In einer vielschichtigen Verwobenheit mit der Leere von Raum, der als körperliche Komponente aufgefasst wird, erreicht das Blatt Papier skulpturale Dimension. Die nicht fassbare Leere, das Nichts des Dazwischen, wird von den einzelnen Blättern umfasst, sichtbar gemacht und zu voluminöser Präsenz und Kraft transformiert – mit komplexer Wirkung auf die Umgebung wie auf den Betrachtenden. Die raumgreifenden Installationen subordinieren und verzerren den Ort, führen zu proportionalen Korrekturen oder setzen ihn unter Spannung. Doch selbst ein kleineres Objekt an der Wand greift in die gegebene Struktur ein, erzeugt Höhen- und Tiefenwirkungen im Raum und verrückt die architektonischen Bedingungen.

2005-005

LICHT

Dabei spielt das Licht in seiner Farbigkeit eine elementare Rolle. Je nach Beleuchtungssituation aktiviert der Lichteinfall den Raum und vor allem das Werk. Frontal prallt das Licht auf und wird zurückgeworfen, seitlich wird es zwischen den Schichtungen der Blätter aufgesplittert. Reflexion und Schattenbildung verleihen den nahezu körperlosen Gebilden Kraft und Plastizität und beleben den gesamten Raum.

2006-003

depending on the torn opening it hangs and moves differently. If the paper is coated by a layer of black gouache then it is heavier, stiffer, and languid. It rolls up in a less idiosyncratic manner than does untreated white paper. In her “Contrarius” series, Angela Glajcar combines the two different types of paper and in this way achieves a striking contrast with a dynamic all of its own.

APPROACH

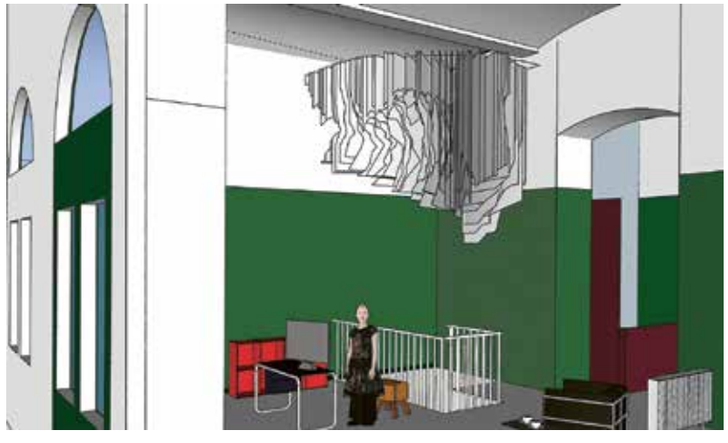
Angela Glajcar’s method derives from a form of materialism, as it were, as she starts by working with the properties of the material; she processes it so precisely that it assumes the intended shape. In exact preparatory works made on-screen using 3D simulations, she visualizes the look she seeks for the sculpture. The screen is the stage on which she digitally composes the choreography of the arrangement – an activity that she then finally accords to the light which, when encountering the white paper of the object, causes manifold shadows and at times dips it in numerous nuances of color such as essentially to transmute its appearance (On the references in the oeuvre to dance and choreography, see Hanten, K 11, p. 28 ff.).

During the actual production phase, Glajcar may deviate from the concluded concept in terms of details; indeed, this may spontaneously occur during the installation process as Angela

Ein sich ändernder Lichtverlauf verleiht den Werken eine andere Erscheinung. Im Wandel des natürlichen (oder künstlichen) Lichts entfalten sie ihr komplexes Wesen, ihre Lebendigkeit und ihren Charakter, der sich selbst in stetiger Transformation befinden mag. Die Dimension der Zeit spiegelt sich als bildlicher Faktor im Licht und wird wesensmäßige Kategorie des Werks. Die Skulpturen entpuppen sich als permanente Metamorphosen, voll Poesie und doch ambivalent.

MATERIALITÄT

Eine berückende Transluzenz und Leichtigkeit ist den Arbeiten von Angela Glajcar eigen, was in der Verwendung von schlichten weißen Papierbögen gründet. Die Künstlerin schafft mit diesem flachen und nahezu schwerelosen Material eine erstaunlich monumentale und plastische Wirkung. Die irritierten, ambivalenten Reaktionen von Betrachtenden auf das Werk werden mit dem Wissen um das ihr vertraute Material und seine vielfältigen Aspekte in der Handhabung bewusst mit in die Konzeption einbezogen. Die Papierbögen bleiben auch nach der Montage ein lebendiges Material, das ein gewisses Wellenspiel vollzieht. Papier hat eine gute Erinnerung, daher ist die richtige Lagerung von Bedeutung, dennoch besitzt es gegenüber Schwankungen der Luftfeuchtigkeit eine gewisse Widerständigkeit. Jede Papiersorte hat ihre spezifischen Eigenschaften: Rollenpapier verhält sich anders als lose Bögen, jedes Papier reißt an einer ihm charakteristischen Risskante, je nach gerissener Öffnung wirft und bewegt es sich anders. Ist das Papier mit einem Anstrich schwarzer Gouache versehen, ist es schwerer, gesetzter und träge. Es rollt sich weniger eigenwillig als unbehandeltes weißes Papier. In der Serie „Contrarius“ kombiniert Angela Glajcar die beiden Papiere und erzielt so einen effektvollen Kontrast mit eigener Dynamik.



3D model of 2021-006 Scale Matters

does not feel that she is snared in a strict duty to follow the original plan. However, by and large she remains faithful to the plot.
The digital act of conceptualization runs contrary in a way to the "primitive" act of tearing. The distanced stance Glajcar takes when planning and creating the piece at the computer, relying on complex programs in the process, flips into its opposite as soon as she gets hands-on and tears into the sheets of paper – or tears them up. A more direct handling of the material is hardly conceivable; the processing here is direct and physical, and at times is an exertion. In the material realization of the piece, her artistic signature is reduced to the concentrated tactile act of tearing in line with the concept. In her considered restraint while working with the paper, Angela Glajcar toys masterfully with the controlled response of the material.

VORGEHENSWEISE

Angela Glajcars Arbeitsweise entspringt gewissermaßen einem Materialismus, denn sie arbeitet aus den Eigenschaften des Materials heraus; sie verarbeitet es so präzise, dass es zur intendierten Form gelangt. In exakten Vorarbeiten mit 3D-Simulationen am Computer veranschaulicht sie die spätere Erscheinung. Der Bildschirm ist die Bühne, auf der sie digital eine Choreografie der Anordnung erstellt – eine Aktivität, die sie schlussendlich dem Licht übergibt, das auf das weiße Papier des Objekts auftreffend vielschichtige Schatten verursacht und es mitunter in vielfältige Nuancen von Farbigkeit taucht, den Auftritt prinzipiell zu transmutieren vermag (zu den Bezügen im Werk zum Tanz und zur Choreografie, vgl. Hanten, K 11, S. 28 f.).
Ein Abgehen vom abgeschlossenen Konzept mag im Detail während der Ausführung stattfinden, aus dem Aufbauprozess unwillkürlich entspringen, da Angela Glajcar sich selbst nicht in einer strikten Folgepflicht gefangen hält, doch im Großen und Ganzen bleibt die Künstlerin ihrem Entwurf treu.

2006-003

EFFECT ON THE VIEWER

The purist, minimalist act of tearing gives rise to a complex effect as well as manifold interpretations depending on the context. Angela Glajcar feels the act of tearing gives her great scope and by the same token she leaves room for interpretations that can differ greatly. The finished piece eludes any unequivocal determination, with the individual interpretation often reflecting the respective viewer's prior experiences. The structures harbor a great degree of subjectivity; they encourage the viewer to project an emotional narrative on to them, one that each person perceives differently.

Just as the artist's handling of the material is so very direct, so, too, viewing Angela Glajcar's oeuvre is a direct encounter with paper as a material in all its originality. It is experienced directly, often in light of its mutability, as a constant metamorphosis. We respond emotionally to paper, grasp it as an historical and archaic material, feel its lightness and fragility. In terms of its violability and tenderness, it is reminiscent of skin. The sheet of paper is an unwritten expanse, as white as nothingness, innocent and pure – and Angela Glajcar transforms this innocence into a striking sculpture with a being of its own, telling us its story, taking the stage with its resolute, impressive presence. In viewers it triggers unforeseeable sensations of which they can only to a slight extent have had any premonition, affecting them immediately, physically. At times, the viewer standing before these pieces is seized by the feeling of physical exposure they evoke – whereby this relationship between work and viewer can be the precise opposite.

PLASTIC, GLASS FABRIC

When Angela Glajcar felt the need to create art for outdoors, embracing it as a welcome challenge, she extended the spectrum of materials she uses to include thin plastic panels. The panels are about three millimeters thick and she saws them and heats them, and lastly she molds them. To lend the shape of the transparent material visibility and volume, she subsequently sands the surface somewhat. The resulting translucent, glowing body is so alien as to resemble some utopian flying object, and creates the impression that space is simply leaking out of it.

Given the need to use material that was non-flammable, Angela Glajcar developed her "Corum" series using glass fabric, from which she devises sculptural objects, installations and expansive site-specific pieces. The white glass fabric is as organic as textiles and reflects the light. Angela Glajcar spans the fabric in spacious strips that she then carefully hangs one over the other before cutting individual threads out of them. The fabric bulges in different ways depending on whether the weft or warp threads are reduced; some threads are left dangling and interlock the fragmented spatial compartments. The result is threedimensional

2006-021

Das digitale Konzipieren steht gewissermaßen konträr zum „primitiven" Akt des Reißens. Die distanzierte Haltung in der Planung und im Entwerfen am Computer anhand komplexer Programme kippt ins Gegenteil, sobald die Künstlerin Hand anlegt und die Blätter einreißt und zerreißt. Unmittelbarer kann die Handhabung des Materials kaum sein, die Bearbeitung erfolgt direkt und körperlich, auch unter Kraftanstrengung. Die künstlerische Handschrift ist in der materiellen Realisierung reduziert auf das Taktile des Reißens, das konzentriert dem Konzept folgt. In dieser Zurückhaltung während der Bearbeitung des Papiers spielt Angela Glajcar souverän mit der beherrschten Reaktion des Materials.

WIRKUNG BEIM BETRACHTEN

Im puristischen, minimalistischen Akt des Reißens entfaltet sich eine komplexe Wirkung, öffnen sich vielfältige Interpretationen je nach Kontext. Angela Glajcar empfindet in ihrem Agieren große Freiheit und im selben Maß lässt sie Spielraum für Interpretationen, die sehr unterschiedlich ausfallen können. Das Werk entzieht sich jeder deutenden Festlegung, die individuelle Auslegung spiegelt oft die jeweiligen Vorerfahrungen der Rezipierenden. Die Gebilde bergen große Subjektivität: Sie sind Projektionsfläche einer emotionalen Narration, die jeder für sich anders wahrnimmt.

So direkt der Umgang der Künstlerin mit ihrem Werkstoff ist, so unvermittelt ist dann die Betrachtung des Werks von Angela Glajcar eine Begegnung mit dem Material Papier in seiner Ursprünglichkeit. Man erlebt es unmittelbar, oft im Licht seiner Wandlungsfähigkeit, als stetige Metamorphose.

Wir reagieren emotional auf Papier, fassen es als historisches und archaisches Material auf, fühlen seine Leichtigkeit und Fragilität. Es erinnert in seiner Verletzlichkeit und Zartheit an Haut.

cross-hatching that is distorted when cast as a shadow, the image thus transformed in the reproduction. With its gossamer lightness, the structure floats before us like a fairy. With its multilayered translucence, it resembles some ethereal being, lucid and yet discontinuous, imbued with a power we cannot define.

The sculptures and installations made of plastic and glass fabric bring to mind wondrous, spiritual beings, irreal and seemingly from a different world. That said, plastic and glass fabric do not have as strong an emotional effect as paper. Paper possesses a far reater panoply of creative possibilities and a stronger atmospheric effect, not to mention the special significance of the tear in paper.

THE TEAR

The act of tearing differs considerably from that of cutting; bereft of instrumentation, it is more immediate, closer, and more physical. The tear exhibits at its edges traces of a coarse, human dimension while seeming purist and archaic. The edge of the tear looks different, depending on the side of the sheet of paper you look at. Angela Glajcar works with both views of the tear; she controls the tear and its appearance with the utmost precision. On one side of the sheet, the surface remains intact up to the torn silhouette and there develops a certain dynamism; on the other side, the tear edge runs like a rough strip from the silhouette to the surface of the sheet of paper. Light rubs up against the rough edge of the tear, space flows across it, almost tangibly dissipating in the process before coming up against limits. Here, the tear highlights the paper's intrinsic structure, exposing its insides. With its softness and vulnerability, the edge of the tear denotes the wound, and the torn opening seems painful, with a manifest vehemence that is quite touching.

With its softness and vulnerability, the edge of the tear denotes the wound, and the torn opening seems painful, with a manifest vehemence that is quite touching.

In Angela Glajcar's sculptures, the tear functions as the hinge between positive and negative space. It opens up crevasses and gaps, the interstice that so characterizes the works.

We are offered bottomless insights, impenetrable abysses – and what lies between them as the difficult form of existence of a heterogeneous structure. Each overall piece is framed in fragmentation, bundled, and folded open as a being, indeed a spectacular apparition with a monumental presence, yet the tear reveals a precarious sensitivity that stimulates the eye.

Der Papierbogen ist ein unbeschriebenes Blatt, weiß wie das Nichts, unschuldig und rein – und diese Unschuld wird von Angela Glajcar transformiert in ein prägnantes wesensmäßiges Objekt, das uns seine Geschichte erzählt, mit einem Auftritt von entschiedener, eindrucksvoller Präsenz. Es löst beim Betrachten nicht vorhersehbare, nur bedingt erahnbare Empfindungen aus und hat eine unmittelbare Wirkung auf dessen Körper. Mitunter wird das Gefühl eines physischen Ausgesetztseins heraufbeschworen, das Betrachtende vor dem Werk erfasst – doch kann sich dieses Verhältnis zwischen Werk und Betrachtenden auch verkehren.

KUNSTSTOFF, GLASGEWEBE

Nachdem Kunst im Außenraum für Angela Glajcar sowohl ein Anliegen als auch willkommene Herausforderung ist, erweiterte sie das Spektrum ihrer Materialien mit dünnen Platten aus Kunststoff. Die etwa drei Millimeter starken Platten werden von ihr gesägt, erwärmt und schließlich geformt. Um der Gestalt des transparenten Materials Sichtbarkeit und Körper zu verleihen, wird die Oberfläche von ihr abschließend angeschliffen. Der transluzente, leuchtende Körper gleicht in seiner Fremdartigkeit einem utopischen Flugobjekt und erweckt den Eindruck, der Raum rinne aus ihm heraus.

Aus der Notwendigkeit, nicht brennbares Material zu verwenden, entwickelte Angela Glajcar die Serie „Corum" aus Glasgewebe, mit dem sie skulpturale Objekte, Installationen und raumgreifende In-situ-Arbeiten schafft. Das weiße Glasgewebe ist organisch wie ein Stoff und reflektiert das Licht. Angela Glajcar spannt es in großzügigen Bahnen, die sie differenziert übereinander hängen lässt, und schneidet einzelne Fäden heraus. Je nachdem, ob der Kettfaden oder der Schuss reduziert wird, vollzieht das Gewebe andersartige Wölbungen, manche Fäden hängen herab und verzahnen die aufgesplitterten Raumkompartimente. Es bildet Schraffuren im Raum, die im Schattenbild verzerrt und transformiert wiedergegeben werden. Feenhaft schwebt das Gebilde mit sphärischer Leichtigkeit vor uns. In seiner vielschichtigen Durchlässigkeit ist es gleich einer ätherischen Erscheinung, ein luzides, diskontinuierliches Wesen, gehaucht von einer nicht zu eruierenden Kraft.

Die Objekte und Installationen aus Kunststoff und Glasgewebe gleichen wunderbaren vergeistigten Geschöpfen, irreal und wie aus einer anderen Welt. Und doch emotionalisieren Kunststoff und Glasgewebe nicht in dem Maß wie Papier. Papier weist einen ungleich weiteren Fächer an Möglichkeiten zur Gestaltgebung wie in der atmosphärischen Wirkung auf, zudem kommt dem Riss im Papier besondere Bedeutung zu.

TERFORATIONS

In 2006, Angela Glajcar produced her first “Terforation”, and has since then consistently advanced this specific type of sculpture. The overall body of a Terforation resembles a compact block, the volume of which has been dissolved into spatial fragments. The layers of the individual sheets function as spatial dividers, and into their outer limits Angela Glajcar has torn openings and formed cavities. The composition derives from the constancy of the sequence and arrangement of the sheets and how they are torn. If she gives a “Terforation” a torn outer edge, then the piece seems more open and corresponds more strongly with its surroundings. If she retains the cut outer edges of the sheets, the statement the piece makes changes and the work no longer seems so introspective.

In the interstices between the sheets, space becomes rhythmically divided and sub-divided. Space is then no longer homogeneous but experienced in its fragmentation, as a harmonious discontinuity and in this regard heterogeneous. The sculptural oeuvre, the space it occupies, is also visible here in its negative form as the empty spaces. Above all, this negative form reveals the volume that radiates activity. The outer shape references the inner form, as the torn cavities, defined by the outer limits that frame them, the envelope of the paper, harbor the sculptural potential.

At the digital stage of creation, Angela Glajcar already factors in how the ‘Terforation’ can be viewed from all sides and visualizes the multiple interactions with the surrounding space by using 3D software. Her focus has always been on movement and its overlap with the particular space, evidencing the influence of her early contact with dancers: Angela Glajcar acts as a choreographer, space is her stage, the sculpture the dancer. Her works are fragile and acute; in terms of their constitution, their highlighted rhythm, a sensibility generates a specific space for itself.

There is a wide range of different ‘Terforations’, with the size, shape and key characteristics varying immensely. This diversity can best be outlined by describing a few specimen works.

OBJECT-BASED ‘TERFORATIONS’

Alongside the large installations, Glajcar’s oeuvre also features object-like ‘Terforations’ or pieces created like reliefs.
For the 2019-001 Contrarius Terforation (ill. p. 98) she painted sheets of paper with black ink and assembled them in a series alternating with untreated sheets. This especially brings the torn edges of the openings, which taper inwards, to the fore.
Despite not being overly large (87 x 52 x 42 cm), the piece possesses a strong spatial presence, as the sharp contrast between smooth black surface and soft, coarse, white torn edges gives rise to a dynamic forward thrust. The diaphanous structure has an

DER RISS

Der Akt des Reißens unterscheidet sich erheblich von dem des Schneidens, er ist ohne Instrument direkter, näher und körperlicher. Der Riss zeigt an den Kanten die Spuren einer menschlich rohen Dimension, er wirkt puristisch und archaisch. Die Risskante bietet an den beiden Seiten des Blattes ein unterschiedliches Bild. Angela Glajcar arbeitet mit beiden Ansichten des Risses, sie steuert den Riss und seine Erscheinung mit höchster Präzision. An einer Seite des Blattes bleibt die Oberfläche bis zur gerissenen Silhouette unversehrt und entwickelt dort eine gewisse Dynamik, an der anderen zieht sich die Risskante in einem rauen Streifen von der Silhouette bis zur Oberfläche des Papierbogens. Das Licht reibt sich an der rauen Kante im Riss, der Raum fließt darüber, er rinnt fast greifbar darüber hinweg, bevor er an die Grenzen stößt. Hier macht der Riss die Struktur des Papiers sichtbar und legt sein Inneres offen. In Weichheit und Verletzlichkeit zeigt die Risskante die Wunde und die gerissene Öffnung erscheint schmerzhaft, von einer spürbaren Vehemenz, die unmittelbar berührt.
In Angela Glajcars Skulpturen ist der Riss das Scharnier zwischen Positiv- und Negativraum. Er öffnet Spalten und Lücken, den Zwischenraum, der die Werke so sehr kennzeichnet.

Es tun sich bodenlose Einblicke auf, undurchschaubare Abgründe – und das Dazwischen als diffizile Daseinsform eines heterogenen Gebildes. Das Gesamte ist in Absplitterungen gefasst, gebündelt und zum Wesen aufgefaltet, zumal spektakuläre Erscheinung mit monumentalem Auftritt, doch der Riss offenbart eine prekäre Befindlichkeit, die den Betrachtenden stimuliert.

TERFORATIONEN

2006 schuf Angela Glajcar die erste „Terforation“, deren Typus sie seither kontinuierlich fortentwickelt. Der Gesamtkörper einer Terforation erscheint als kompakter Block, dessen Volumen in Raumsplitter aufgelöst wird. Die Schichtungen der einzelnen Blätter wirken als Raumtrennung, in deren Abgrenzungen Angela Glajcar Öffnungen gerissen und Höhlungen gebildet hat. Die Komposition gründet in der Konstanz der Abfolge und Anordnung der Blätter und deren Aufreißen. Gibt sie einer Terforation eine gerissene Außenkante, so wirkt das Werk offener und korrespondiert verstärkt mit der Umgebung. Behält sie die geschnittenen Außenkanten der Bögen bei, ändert sich die Aussage, das Werk scheint mehr in sich gekehrt.

In den Zwischenräumen der Blätter geschieht ein rhythmisches Teilen und Zerteilen des Raums. Der Raum wird nicht mehr homogen, sondern in Aufsplitterungen erfahren, als harmonische Diskontinuität und in diesem Sinne heterogen.

Das skulpturale Werk, der von ihm besetzte Raum, wird auch in seinem Negativ, in den Leerstellen sichtbar. Vor allem im Negativ der Form offenbart sich jenes Volumen, das Aktivität ausstrahlt. Das Äußere weist auf das Innere, denn die gerissenen Höhlen, definiert durch die fassenden Grenzen, durch die Hülle des Papiers, bergen das Potenzial der Skulptur.

2019-001

architectural feel and eschews any closed volume: With its many aspects, it is neither fragile nor compact but resembles a large set of sub-segments that, while being bundled to form an animated edifice, refuse or quite simply are unable to form a homogeneous whole. The individual sheets roll up in too idiosyncratic a way for that to happen – and strive zestfully outwards in the process. The piece seems to be living but stuck to the wall, like a sea anemone on a reef in the depths of the ocean, an enigmatic being, solipsistically concentrating on itself.

Compared to this dramatic appearance of the subjectivized 2019-001 Contrarius Terforation, 2019-005 Terforation Sasa (ill. p. 407) seems withdrawn qua hermetic object. The white paper resembles injured skin, the process of tearing remains tangible as a painful experience. Something had happened to this object. Unlike 2019-001 Contrarius Terforation or other installations that usually exude an active potential, it seems like an artefact, on which something, a being or a force, has left its mark. It has a soft, sentimental and vulnerable air to it. When the rose light of evening falls on its surfaces and edges, the piece becomes almost organic and its sensitive opening erotic, the fine, roughened structure kindling a desire that is unsettling.

Angela Glajcar bedenkt schon im digitalen Entwurf den Blick aus allen möglichen Richtungen und veranschaulicht die Vielzahl der Verschränkungen im Raum anhand des 3D-Programms. Im Fokus stehen schon immer die Bewegung und ihre Überschneidungen im Raum, der frühe Kontakt mit dem Tanz zeigt seinen Einfluss: Angela Glajcar agiert als Choreografin, der Raum ist die Bühne, Tanzende sind die Skulpturen. Ihre Arbeiten sind fragil und empfindsam, in ihrer Konstitution schafft sich mit akzentuierter Rhythmik eine Befindlichkeit Raum.

Die Terforationen zeigen eine vielfältige Spannbreite an unterschiedlichen Ausmaßen, Gestalten und Wesenszügen auf. Diese Spannbreite sei mit einigen Arbeiten exemplarisch angedeutet.

OBJEKTHAFTE TERFORATIONEN

Neben großen installativen Werken finden sich im Œuvre von Angela Glajcar auch objekthafte Terforationen oder solche in der Art eines Reliefs. Für die 2019-001 Contrarius Terforation (Abb. S. 98) hat die Künstlerin Papierbögen mit schwarzer Tusche gestrichen und abwechselnd mit unbehandelten Bögen hintereinander gereiht. Die Risskanten der sich nach hinten verjüngenden gerissenen Öffnungen sind dadurch besonders

One ‘Terforation’ that Angela Glajcar made using thicker paper seems as massive as a cliff that juts out from the wall. With its emphatic materiality, 2020-001 Terforation (ill. p. 418) seems robust, the sheets leathery and strong. On the surface, but also at the edges on the sides, cavities have burrowed into the depths, creating the impression that we are witnessing a section of something larger, as if we were viewing one geological segment. The piece resembles the remaining shell of a force long since extinguished, a force that caused the interventions. The edges of the tears draw the eye inwards, bringing about a kind of melancholy, the search for that fleeting moment of which we are seeing traces.

Sometimes Angela Glajcar frames such an object, 2019-046 Terbloc (ill. p. 417) being a case in point. Captured behind glass, it is reminiscent of an archaeological find from some ancient time, shifted by human hand and presented as a remote object on a wall. It seems tamed, yet the closer one gets to it, the more that impression wobbles. The object withdraws into the loneliness of its shape, drawing our eyes into its depths in the process, without revealing them, however. It is on the retreat, wants to keep us at a distance; yet we want to fathom it, and in this way it triggers nebulous thoughts in the pondering viewer. The deeper one delves into this mysterious opposite, the more convoluted the notions the imagination comes up with. A diffuse sense of yearning arises, and the subversive feeling of a pending loss sharpens our senses as we stand before the piece.

‘TERFORATIONS’ AS INSTALLATIONS

While these object-like ‘Terforations’ exert an astonishingly immersive power, this is immensely amplified in the large installations. They intervene in the respective space, disturb the venue in its totality, and tug the viewer directly into their world. At Museum Wiesbaden there is a permanent site-specific work to be seen: 2007-062Terforation, made by Angela Glajcar in 2007 as a large walk-through installation. The blocklike volume functions as a closed shape with an open structure offering four different views or countless ones if you wander past, because the sheets of paper act like louvers and you can only in part see through them. This ‘Terforation’ is open to the outside world on its longitudinal sides with its soft indentations, and with the gap in it encourages you to enter. On the narrow ends the gaze is repelled and entry denied. Contrary to the original way the sheets were hung – in regular intervals – the material’s inherent properties have won out and it has rolled up slightly, setting the stringent system into soft motion. From the outside it seems innocent, from the inside seductive, the visitor entering it is engrossed by the structure but embraced by a soft, dreamy atmosphere. Owing to its associative pull, however, the cavity torn into the sculpture has an engulfing effect, as if one were being engorged by the stomach of an uncanny creature. In 2007-062 Terforation we discern an

präsent. Trotz seiner überblickbaren Ausmaße (87 x 52 x 42 cm) ist dem Werk ein kraftvolles Raumergreifen eigen, denn in dem starken Kontrast der glatten schwarzen Oberfläche mit der weichen, rauen, weißen Risskante entsteht eine vorwärts schnellende Dynamik. Die architektonisch anmutende diaphane Struktur präsentiert sich nicht als ein geschlossener Körper, in seiner Vielgestalt weder fragil noch kompakt, sondern gleicht vielen Teilsegmenten, die zwar zu einem bewegten Gefüge gebündelt sind, sich jedoch nicht zu einem homogenen Ganzen fügen wollen oder können. Zu eigenwillig rollen sich die einzelnen Blätter und streben kraftvoll in den Raum. Das Werk scheint lebend an der Wand zu haften wie eine Seeanemone am Felsengrund in Meerestiefe, als rätselhaftes Wesen, solipsistisch auf sich konzentriert.

Gegenüber diesem theatralischen Auftritt der subjektivierten 2019-001 Contrarius Terforation präsentiert sich die 2019-005 Terforation Sasa (Abb. S. 407) zurückgezogen in eine abgewandte Objekthaftigkeit. Das weiße Papier gleicht verletzter Haut, der Prozess des Reißens scheint als schmerzhafte Erfahrung spürbar. Diesem Objekt ist etwas widerfahren, geschehen. Im Unterschied zur 2019-001 Contrarius Terforation oder anderen Installationen, die meist ein aktives Potenzial ausstrahlen, erscheint es als ein Artefakt, auf dem etwas, ein Wesen oder eine Kraft, seine Spur hinterlassen hat. Es wirkt weich, sentimental und verletzlich. Wenn das rosa erscheinende Licht der Abendsonne über seine Flächen und Kanten streift, mutet das Werk organisch und seine sensible Öffnung erotisch an, die feine, aufgeraute Struktur ruft eine Begehrlichkeit wach, die irritiert.

Massiv wie ein Fels, der aus der Wand ragt, wirkt eine Terforation, wenn Angela Glajcar mit stärkerem Papier arbeitet. Die 2020-001 Terforation (Abb. S. 418) erscheint in ihrer betonten Materialität robust, die Blätter ledrig und stark. In der Fläche, doch auch an den seitlichen Rändern haben sich Höhlen in die Tiefe gegraben, wodurch der Eindruck entsteht, dass es sich um einen Ausschnitt von etwas Größerem handelt, als würde ein geologisches Segment vorgestellt. Die Arbeit gleicht der zurückgebliebenen Hülle einer erloschenen Kraft, welche die Eingriffe verursacht hat. Durch die Risskanten wird der Blick in das Innere gesogen und eine Art Melancholie aufgerufen, die Suche nach jenem flüchtigen Moment, das hier seine Spuren hinterlassen hat.

Manchmal rahmt Angela Glajcar ein solches Objekt, wie etwa 2019-046 Terbloc (Abb. S. 417). Hinter Glas stillgelegt, erinnert es an einen archäologischen Fund aus uralter Zeit, von Menschenhand verschoben und als distanziertes Objekt an der Wand präsentiert. Es scheint gebändigt, doch je mehr man sich nähert, desto unsicherer wird dieser Eindruck. Das Objekt zieht sich in die Einsamkeit seiner Gestalt zurück und unseren Blick mit in sein Inneres, ohne es zu offenbaren. Es ist auf dem Rückzug, will uns auf Distanz halten; doch wir wollen es ergründen, und so setzt es beim grübelnden Betrachten nebulöse Gedanken in Gang. Je tiefer man sich auf dieses geheimnisvolle Gegenüber einlässt, desto verschlungenere Gespinste ersinnt die Phantasie. Eine diffuse Sehnsucht stellt sich ein, und das subversive Gefühl eines drohenden Verlusts lässt uns sensibilisiert vor dem Werk verharren.

ambivalence that was to become all the stronger in later works. With her ‘Terforation’ installations, Angela Glajcar consciously intervenes in the existing architectural constellations and influences the prevalent atmospheric impact the space has.

In 2008, she was commissioned by the City of Frankfurt Department for Culture to fit out its main meeting room with an installation that would absorb the strongly echoing acoustics of the unusually high interior. 2008-182 Terforation X/I roots organically in the wall and thrusts outward from there, a powerful structure that floats above the heads of those convening, watching over the meeting. It seems to have grown out of the wall or have climbed out of the architecture like a genie out of a bottle, visionary and somehow reminiscent of a sci-fi scene.

For all its multiple layers, the monumental installation is homogeneous in appearance. Angela Glajcar then added her openings with strikingly broad tear edges so that the coarse insides are exposed – in several layers. They refract the light in countless fine nuances of white, all of which, however, seem to

INSTALLATIVE TERFORATIONEN

Wohnt diesen objekthaften Terforationen schon eine verblüffend immersive Kraft inne, so erfährt dies in den großen Installationen eine immense Steigerung. Sie greifen ein in den Raum, stören den Ort in seiner Totalität und reißen den Betrachtenden unmittelbar in ihre Welt. Im Museum Wiesbaden befindet sich eine solche permanente In-situ-Arbeit: Terforation 2007-062, von Angela Glajcar 2007 als große begehbare Installation geschaffen. Der blockhafte Körper bietet als geschlossene Form mit offener Struktur vier unterschiedliche Ansichten oder unzählige im Vorübergehen, denn die Papierbögen erlauben wie Lamellen nur teilweisen Durchblick. Diese Terforation öffnet sich an den Längsseiten gegenüber der Außenwelt zudem in sanften Einbuchtungen und lädt mit einer betretbaren Öffnung in ihr Inneres. An den schmalen Seiten bleibt der Einblick nur reduziert und der Zutritt gänzlich verwehrt. Gegen die ursprüngliche Hängung der Papierbögen in regelmäßigen Abständen hat sich die Eigenwilligkeit des Materials durchgesetzt, es rollt sich leicht und versetzt die strenge Systematik in eine sanfte Bewegung. Das Werk scheint von außen

2009-072

radiate a sensuous warmth compared to the cold white of the walls, and even the individual sheets of paper convey a corporeality so that the large sculpture exudes softness and physical closeness. As a vibrant, organic structure, it stretches up into the heights, an animated benevolent cloud that some may find brings a Chinese dragon to mind.

The unpleasant acoustics were a real problem and now Angela Glajcar's intervention absorbs the sound. However, it not only masters the acoustics; it has subjugated the previously strange proportions of the meeting room, has pushed itself in from of the ugly platform, and lessened the unseemly height of the room. The sculpture changes and dominates the entire room and its mood. It is constantly renewing itself with the incidence of natural light and likewise through the respective view of it. It prompts those present to constantly change their position round the meeting table, to change their angle, and indirectly possibly to be more flexible in their minds. In other words, it clearly steers behavior in the hall.

2008-182 Terforation X/I has appropriated the entire room, filled the emptiness with its volume and with meaning. Since it has transformed the architectural constellations into a harmonious whole, and its white reflects the colors of the surroundings, it enters into a real bond with the room. It leads you into its depths like a tromp d'oeuil on the ceiling, oscillating between intellectual exaggeration and seductive sensuousness.

Sometimes, the character of the sculptural intervention is more clearly subjective and emanates persuasive activity:
One example is 2015-021 Terforation (ill. p. 103), a site-specific intervention that makes its way like a large beast from one visually distinct spatial compartment to the next, thus forging an elementary, dynamic link between the two. It gazes back at us, peering round the corner like 2015-021 Terforation or lurking with subcutaneous aggression and restrained force like 2019-005 Terforation Sasa (ill. p. 407). In the uppermost zone of a narrow corridor, torn paper sheets are lined up across its entire breadth, floating above us like so many teeth that could fall upon us. If one switches on the artificial lighting above the installation, things change. It becomes a light-giving apparition and transforms the passageway into a cave structured by light and shadow, its flattering sheets kindling a sense of comfortable safety as you walk beneath them.

Angela Glajcar is increasingly breaking with the strictly closed outer shape of her interventions and opening them up to the surrounding space, which entails greater effort as regards the at times quite complicated assembly of the series. In 2019-040 Terforation (ill. p. 101 Cheongju, South Korea, July 2019) she has two strands drawing closer together then converging in a conically tapered block. What is still a homogeneous shape she then tears apart to create a veritable vortex in the later site-specific installation 2019-043 Terforation (ill. p. 106 Sharjah, December 2019); it fans out freely and quite vigorously, occupying

2019-040

unschuldig, von innen verführerisch, das eintretende Publikum fühlt sich von der Struktur vereinnahmt, aber gut aufgehoben in einer sanften, träumerischen Atmosphäre. Dennoch, die in den Leib der Skulptur gerissene Höhlung übt durch den assoziativen Sog eine verschlingende Wirkung aus, als befände man sich in den Gedärmen eines unheimlichen Wesens. In 2007-062 Terforation kündigt sich eine Ambivalenz an, die sich in den späteren Werken intensiviert. Angela Glajcar greift mit ihren installativen Terforationen bewusst in die bestehenden architektonischen Konstellationen ein und lenkt die vorherrschende atmosphärische Wirkung des Raums.

Vom Kulturamt der Stadt Frankfurt wurde sie 2008 beauftragt, den Sitzungssaal mit einer Installation auszustatten, um so die stark hallende Akustik des ungewöhnlich hohen Saals zu besänftigen. Die 2008-182 Terforation X/I wurzelt organisch in der Wand und schiebt sich von

2017-002

the surrounding space as it goes beyond its own set shape.
The piece is in flux, or rather in a vortex of origination; with its idiosyncratic rhythm, it drags or draws the material along with it.
With each step, the impenetrable piece appears different to us, and new aspects of this multi-layered structure emerge.
We find ourselves following our curiosity and walking round the sculpture, immersed in its thus intensifying complexity.

dort in den Raum, als mächtiges Gebilde schwebt sie über den Köpfen der Anwesenden und wacht über die Sitzung. Sie scheint der Wand entwachsen zu sein oder der Architektur zu entsteigen wie ein Flaschengeist seiner Flasche, visionär, gleich einer Science-Fiction-Szene.
Die monumentale Installation ist trotz ihrer Vielschichtigkeit eine homogene Erscheinung. Angela Glajcar fügte ihr Öffnungen mit auffallend breiten Risskanten hinzu, sodass das raue Innere in mehreren Schichten offengelegt ist. Das Licht bricht daran in unzähligen feinen Nuancen

In 2019-043 Terforation Angela Glajcar devises a rush of choreography, intensifying the interwoven nature of the mutual interplay of space, object, and viewer, helping the sculpture for all its restrained materiality to take the stage most dramatically. The intervention seems to be in the midst of an ecstatic dance – it looks back, subjectivizes, manifests challenging potential. 2019-043 Terforation is the first piece with the vortex effect and to date the last realized on a large scale.

PAPERWALLS (KRINGELBILDER)

The artist developed her 'Paperwall' series from the material extracted by the tears in the 'Terforations'. She tears the pieces of paper into strips, bundles them, and mounts them on a background or directly on the wall. The results spill like plants out of a cliff wall. Each structure distinguishes itself as a flow of organic waves, bulging and rolling towards us in cheeky curls.

The arbitrary power of the material's own properties is astonishing, seemingly defying gravity; the exact reaction of the torn strips of paper is again something the artist's hand can control to a limited extent only, and the dimensions are not unlimited given that the paper can only roll up to a certain extent. Angela Glajcar

2015-021

von Weißtönen, die jedoch alle gegenüber dem kalten Weiß der Wände in einer sinnlichen Wärme erscheinen und selbst im einzelnen Papierbogen eine Körperlichkeit vermitteln, sodass das große Objekt Weichheit und körperliche Nähe ausstrahlt. Als belebtes, organisches Gebilde erstreckt es sich in der Höhe, eine beseelte, wohlwollende Wolke, die an einen chinesischen Drachen erinnern mag.

Die unangenehme Akustik war das dezidierte Problem, nun nimmt Angela Glajcars Intervention den Schall in sich auf. Doch sie beherrscht nicht nur die Akustik, sondern hat sich auch die zuvor seltsamen Proportionen des Saals unterworfen, sich vor den hässlichen Plafond geschoben und die unpassende Höhe des Raums gelindert. Die Skulptur verändert und beherrscht den ganzen Raum und seine Atmosphäre. Sie erneuert sich durch den natürlichen Lichteinfall stetig, wie auch durch die jeweilige Draufsicht. Sie regt die Anwesenden immer wieder zum Wechsel ihrer Positionen um den Sitzungstisch an, zum Perspektivenwechsel und indirekt möglicherweise auch zu rationaler Beweglichkeit. Sie steuert also sichtlich auch das Verhalten im Raum.

Die 2008-182 Terforation X/I hat sich den gesamten Raum angeeignet, die Leere mit ihrem Volumen und auch mit Sinn gefüllt. Da sie die Konstellationen der Architektur zu einem harmonischen Gefüge wandelt und auf ihrem Weiß die Farbigkeit der Umgebung reflektiert, geht sie eine tiefe Verbindung mit dem Raum ein. Sie führt in die Tiefe wie ein illusionistisches Deckengemälde, oszillierend zwischen vergeistigter Überhöhung und verführerischer Sinnlichkeit.

Manchmal schlägt der Charakter der skulpturalen Intervention noch deutlicher ins Subjekthafte um und strahlt überzeugende Aktivität aus: So etwa 2015-021 Terforation (Abb. S. 103), eine In-situ-Intervention, die sich wie ein großes Tier seinen Weg von einem optisch separierten Raumkompartiment zum nächsten bahnt und so zwischen den beiden eine elementare dynamische Verbindung herstellt. Das Werk blickt auf uns zurück, um die Ecke hervorlugend wie 2015-021 Terforation oder mit hintergründiger Aggressivität und zurückgehaltener Kraft lauernd wie 2019-005 Terforation Sasa (Abb. S. 407). In der obersten Zone eines schmalen Gangs reihen sich die angerissenen Papierbögen über die gesamte Breite hintereinander und schweben über den Köpfen, sie ähneln Zähnen, die sich bedrohlich herabsenken könnten. Betätigt man die künstliche Beleuchtung über der Installation, wandelt sich der Eindruck. Sie wird zur lichtgebenden Erscheinung und transformiert die Passage zu einer Höhle, die durch Licht und Schatten strukturiert ist, deren schmeichelnde Bahnen beim Durchschreiten das Gefühl von Geborgenheit erwecken.

Zunehmend bricht Angela Glajcar die strenge geschlossene äußere Form ihrer Interventionen auf und öffnet sie in den Raum, was einen höheren Aufwand hinsichtlich der mitunter komplizierten Hängung bedeutet. In der 2019-040 Terforation (Abb. Cheongju, Südkorea, Juli 2019, S. 101) lässt sie zwei sich nähernde Stränge zu einem konisch zulaufenden Block ineinanderfließen. Die noch homogene Gestalt wird in der späteren In-situ-Installation 2019-043 Terforation (Abb. Schardscha, Nachbaremirat von Dubai, Dezember 2019, S. 106) zu einem Wirbel aufgerissen, der sich in einer freien Auffächerung

explores precisely this reach. The insides torn from the larger pieces in the process of making them now unravel outside in excessive sets of curls, the piece is inside-out as it were. It almost seems to be something created in the rocaille style, romantic with its snuggly waves, almost figurative or representational, coquettish in an extroverted idiom.

THE ‘TERFORATIONS’ AND THEIR ESSENCE

We fundamentally perceive Angela Glajcar’s ‘Terforations’ as large shapes that appear in either of two different guises. We can view these large shapes from the outside (as with 2008-182 Terforation X/I or 2019-040 Terforation and 2019-043 Terforation) or our gaze leads us into their insides (as with 2007-062 Terforation or 2019-005 Terforation Sasa).

Using but a little material, Angela Glajcar creates monumental phenomena. Their effect depends on their scale and height. The actual later effect of the work when realized is something Angela Glajcar plots in advance with the digital draft, although the poetry derives from the materialization and not least the presence of the tears. Angela Glajcar does not seek some mimetic form; the piece is not representational in the sense of it depicting something. It does not represent anything, does not repeat some other presence, as its own real presence is achieved by embracing and delimiting interstices, empty spaces, nothing. The shape assumed derives solely from the associations of the person perceiving it.

‘Terforations’ are not hermetically sealed structures – neither to the outside world, nor intrinsically; the individual spatial segments inter-penetrate and lose themselves in one another. They interact with architectural elements, intervene in the surrounding space to change it, are quite able to counteract the motion of a staircase with their own rhythm, superimpose themselves on an ugly, misshapen platform, reflect the colors of a room or hall in terms of the given lighting, and breathe life into a dead space. The space becomes a stage as a consequence, one on which the intervention unleashes its powers and kindles emotions in the beholder. Angela Glajcar’s interventions can lead us into poetic contemplation or draw the gaze into vertiginous depths and heights. Often, the ‘Terforations’ reach upwards, for the stars, rising up like towers of ice or cumulus cloud. As a result, the architecture is visually expanded or broken open.

The effect is similar to that of cloud formations in the illusionistic Baroque or Late Baroque ceiling frescoes. The ‘Terforations’ open out into space, while also interfacing with it, jutting out into it. The sculpture emerges from this paradoxical complexity of materiality, the space’s emptiness as well as its volume, a surreal and unsettling interweaving into which we find ourselves thrust. In their desire for a balanced state in which they are one with the surrounding space, the ‘Terforations’ seize hold of its gaze and also ours, suggestively entwining us in their immersive cosmos.

vehement im Raum verteilt und diesen über seine Gestalt hinausgehend besetzt. Das Werk steht in einem Fluss, beziehungsweise in einem Wirbel des Werdens, es reißt oder zieht das Material in seiner eigenwilligen Rhythmik mit sich. Bei jedem Schritt zeigt die nicht durchschaubare Arbeit ein neues Erscheinungsbild und neue Facetten des vielschichtigen Gebildes tun sich auf. Das Publikum wird von seiner Neugier getrieben, um die Skulptur herumgeführt und in ihre gesteigerte Komplexität involviert.

Angela Glajcar entwirft in 2019-043 Terforation eine rasante Choreografie, sie intensiviert die Verflochtenheit des wechselseitigen Spiels zwischen Raum, Objekt und Betrachtendem und verhilft der Skulptur trotz zurückhaltender Materialität zu einem theatralischen Auftritt. Die Intervention scheint sich im ekstatischen Tanz zu befinden – sie blickt zurück, subjektiviert, mit herausforderndem Potenzial. 2019-043 Terforation ist die erste Arbeit mit Wirbelwirkung, bislang die letzte im großen Maßstab realisierte.

PAPERWALLS (KRINGELBILDER)

Aus dem Material der Ausrisse der Terforationen entwickelte Angela Glajcar die Serie „Paperwall“. Sie reißt die Papierstücke in Streifen, bündelt sie und montiert sie an einem Hintergrund oder auch direkt an der Wand. Sie quellen wie Gewächse aus einem Felsenriff. Die Gebilde heben sich in organischen Wellen ab, wölben sich und rollen sich in neckischen Kringeln dem Betrachtenden entgegen.

Die Eigenmächtigkeit des Materials ist verblüffend, es scheint sich der Schwerkraft zu widersetzen; auch ist die genaue Reaktion der gerissenen Papierstreifen nur bedingt von der Hand der Künstlerin kontrollierbar, und die Ausmaße sind aufgrund der limitierten Fähigkeit des Papiers, sich zu kringeln, nicht unbegrenzt. Die Grenze lotet Angela Glajcar aus. Das Innere, das Angela Glajcar während des Herstellungsprozesses aus den größeren Arbeiten herausgerissen hat, ist nun in exzessiven Ringeln nach außen geführt, das Innere nach außen gestülpt. Es gebärdet sich als Rocaille, romantisch in schmeichelnden Wellen, fast darstellend und figürlich, mit extrovertierter Koketterie.

DIE TERFORATIONEN, IHR WESEN

Angela Glajcars Terforationen stellen sich unserer Wahrnehmung prinzipiell als große Form dar, deren Auftritt sich in zwei unterschiedlichen Ausformulierungen präsentieren kann. Entweder fällt der Blick von außen auf eine große Gestalt (wie etwa bei 2008-182 Terforation X/I oder 2019-040 Terforation und 2019-043 Terforation) oder der Blick führt in ihr Inneres (wie bei 2007-062 Terforation oder 2019-005 Terforation Sasa).

Mit wenig Material erzeugt Angela Glajcar eine monumentale Erscheinung. Für die Wirkung sind der Maßstab wie die Höhe entscheidend. Die tatsächliche spätere Wirkung des realisierten Werks ist für sie im digitalen Entwurf vorhersehbar und kalkuliert,

Initially, the installations seem to be autonomous, but the more expansive they seek to be, the more strongly we can discern the interaction with and dependence on their surroundings and its conditions, and the more complexly they become woven up in paradox. The unique yet masterful dialectic derives from this paradox, and that dialectic then also includes the viewers as a factor that changes this relationship once again and lays the basis for the sculpture's real presence. It is the latter that evokes that specific concentrated context, by virtue of which Angela Glajcar's installations so astonish us.

NARRATION AND AMBIVALENCE

Angela Glajcar's 'Terforations' exhibit a visual and processual complexity. The latter trait derives initially from the fact that the work evolves from a sequence of individual sheets – it unfolds its essence under our explorative eye when we immerse our gaze in the space. The processuality continues in the object's ability to communicate. The object never presents itself in isolation, and even behind a pane of glass it communicates. It suggestively reveals itself and its narration as a field or screen onto which we can project our associations.

In its multi-layered difference it narrates its particular state. That difference derives first from the distance between one sheet of paper and the next, and second from the difference to a pristine sheet, third in the difference to the regularity of architecture and any regular system of ordering, and then in the difference to the customary, hermetically sealed sculpture as a structure that evades any unequivocal categorization and yet asserts its own status. Yet again, there is the difference between

2019-043

wenngleich die Poesie von der Materialisierung und nicht zuletzt von der Präsenz des Risses abhängt. Angela Glajcar verfolgt keine Mimesis, das Werk ist keine Repräsentation im Sinne eines Abbildes von etwas. Es stellt nichts dar, wiederholt keine andere Präsenz als seine eigene Gegenwart, die durch das Umfassen und Abgrenzen von Zwischenräumen, von Leerstellen, von nichts, seine Gegenwärtigkeit erreicht. Die Gestaltgebung gründet alleine in der rezipierenden Assoziation.

Terforationen sind weder nach außen noch in sich ein abgeschlossenes Wesen, die einzelnen Raumsegmente durchdringen einander und verlieren sich ineinander. Sie treten mit den architektonischen Elementen in Korrespondenz, greifen in den Raum ein und verändern ihn, vermögen einer Treppe die eigene Rhythmik entgegenzusetzen, einen Plafond in seiner Hässlichkeit und Ungestalt zu überlagern, die Farbigkeit eines Raumes in der jeweiligen Lichtsituation zu reflektieren und einen toten Raum zu beseelen. Der Raum wird zur Bühne, auf der die Intervention ihre Kräfte freisetzt und im Publikum Emotionen erweckt. Angela Glajcars Interventionen können bei der Betrachtung in poetische Versenkung verführen und den Blick in schwindelerregende Tiefen und Höhen ziehen. Oft erstrecken sich Terforationen in die Höhe und streben gen Himmel, wo sie sich gleich Eis- oder Wolkenmassen türmen. Die Architektur wird optisch erweitert oder durchbrochen. Der Effekt kommt den Wolkenformationen in den illusionistischen barocken und spätbarocken Deckenfresken gleich. Die Terforationen öffnen sich in den Raum, verzahnen sich auch mit ihm, ragen in ihn hinein. Die Skulptur konstituiert sich als paradoxe Komplexität von Materialität, Leere des Raums und Körper des Raums, eine surreale und irritierende Verflechtung, in welche die Betrachtenden hineingetrieben werden. In ihrem Verlangen nach einer zuständlichen Disposition, in der sie eins sind mit dem Raum, ermächtigen sich die Terforationen ihres wie auch unseres Blickes, suggestiv verschlingen sie uns in ihrem immersiven Kosmos.

Die Installationen wirken zunächst autonom, doch je raumgreifender sie sich gebärden, desto stärker zeigen sich das Wechselspiel und die Abhängigkeit von der Umgebung und deren Bedingungen und desto komplexer entwickeln sich die Verstrickungen ins Paradoxe. In diesem Paradoxon gründet eine eigenartige, aber souveräne Dialektik, in die sich der Mensch als weiterer Faktor begibt, dieses Verhältnis erneut verändert und solche Beziehungen erzeugt, die Gegenwärtigkeiten herstellen. Und diese rufen jene spezifische Verdichtung der Zusammenhänge hervor, die am installativen Werk Angela Glajcars so in Erstaunen versetzen.

NARRATION UND AMBIVALENZ

Angela Glajcars Terforationen besitzen eine visuelle und prozessuale Komplexität. Der prozesshafte Wesenszug zeigt sich zunächst darin, dass sich das Werk in der Abfolge der einzelnen Blätter entwickelt – es entfaltet sein Wesen vor unserem abtastenden Blick, der sich in den Raum versenkt. In der Kommunikationsfähigkeit des Objekts nimmt dieser Prozess seinen weiteren Lauf. Niemals zeigt sich das Objekt

its own appearances depending on the light that falls on it. The works oscillate between presence and representation. They present themselves as activated, subjectified essences that exude an idiosyncratic status of their own and possess discernible potential in a discernible process. On the other hand, each work shows itself to be an object on which something that was present there before or an external energy has left its traces or marks – it represents the past exercise of energy and stands for a concluded process.

The work's narration unravels in its silent discourse with the space and the viewer; it is based not only in the work's actual spatial presence, but above all in the injuries that the object exposes when it opens out to the viewer. It reveals its inner life when viewed directly, a moment that stimulates the mind and is touching. It tells a story about touch and distancing. These opposites collide in the very process of its origination, from the digital draft to the act of tearing, in the hanging and its exhibited display. The often monumental shape the work assumes in its elevated position speaks of a changed sensibility, it receives us both masterfully and powerfully, can affect us and embrace us, not to say devour us. Alternatively, it may withdraw into itself and from an injured distance tells us of its new existence as the history of violation (The iconoclastic element discussed in the secondary literature can be reduced to that of injury, of violation. Cf. Hanten, K 11, p. 48 and Beitin, K 4, pp. 64–5).

The objects always present the process of tearing; painfulness is always innate in their narration and thus also an ambiguity of the dimension of time. The torn openings point like wounds to the past and make the latter present. Past and present collide, in the moment of pain the now jars against the then. Sometimes this can only be felt superficially and clearly, at other times it is concealed behind the structure's monumental character, but never erased.

Even a powerful 'Terforation' like 2008-182 Terforation X/I (in the assembly hall in Frankfurt) can resemble an injured dragon who relies on his ever-present powers. This is not to deny the possibility of sentimentally yearning for the inviolate ordinary past state. The piece describes a new configuration that subjugates or disturbs the existing order of its surroundings, and also shifts our perspective and orientation. Yet the past converges with the present in a constellation – the two are bound up in an erratic dialectic and cannot be kept separate. An anachronism that confuses and captivates at once.

isoliert, selbst hinter einer Glasscheibe teilt es sich mit. Suggestiv offenbart es sich und seine Narration als Projektionsfläche beziehungsweise als Raum für Projektionen.

In seiner vielschichtigen Differenz tut sich eine Narration der Befindlichkeit auf. Diese Differenz liegt zunächst im Abstand von Blatt zu Blatt, weiter in der Differenz zum unversehrten Blatt, in der Differenz zur Gesetzmäßigkeit der Architektur wie zu jedem regelmäßigen Ordnungssystem, in der Differenz zur herkömmlichen abgeschlossenen Skulptur, als ein Gebilde, das sich jeder eindeutigen Einordnung entzieht und doch behauptet. Und wieder findet sich die Differenz der eigenen Erscheinungsform in unterschiedlichen Lichtsituationen. Die Arbeiten oszillieren zwischen Präsentation und Repräsentation. Sie präsentieren sich selbst als aktiviertes subjektiviertes Wesen, das Eigenwilligkeit ausstrahlt, ausgestattet mit gegenwärtigem Potenzial in einem gegenwärtigen Prozess. Andererseits zeigt sich das Werk als Objekt, an dem etwas Dagewesenes, eine externe Energie, eine Spur oder einen Abdruck hinterlassen hat – es repräsentiert eine vergangene Kraftausübung, steht für einen abgeschlossenen Prozess.

Die Narration des Werks spielt sich als schweigsamer Diskurs mit dem Raum und den Betrachtenden ab, sie gründet nicht nur in seiner konkreten räumlichen Präsenz, sondern vor allem in den Verletzungen, die das Objekt offenbart, wenn es sich beim Akt des Betrachtens öffnet. In der unmittelbaren Anschauung gibt es sein Inneres preis, ein Moment, das anregt und emotional berührt. Es erzählt eine Geschichte von Berührung und Distanzierung. Schon im Entstehungsprozess vom digitalen Entwerfen zum Reißen, Hängen und in der ausgestellten Präsentation prallen diese Gegensätzlichkeiten aufeinander. Das oft monumentale Gestalt annehmende Werk begegnet uns aus seiner überhöhten Position mit veränderter Empfindsamkeit, es vermag uns souverän und kraftvoll zu empfangen, auf uns einzuwirken und uns zu verschlingen. Oder es zieht sich in sich zurück und erzählt aus einer versehrten Distanziertheit von seinem neuen Dasein als einer Geschichte der Verletzung (Das in der Literatur angesprochene ikonoklastische Moment ist auf das der Verletzung zu reduzieren. Vgl. Hanten, a. a. O., S. 48, und Beitin, K 4, S. 64/65).

Immer tragen die Objekte den Prozess des Zerreißens vor, stets ist in ihrer Narration das Schmerzliche präsent und damit eine Ambiguität der zeitlichen Dimension. Die gerissenen Öffnungen weisen gleich Wunden in die Vergangenheit und machen diese präsent. Vergangenheit und Gegenwärtigkeit prallen aufeinander, im schmerzlichen Moment kollidiert das Jetzt mit dem Gewesenen. Dieses ist manchmal vordergründig und deutlich zu spüren, manchmal von der Monumentalität des Gebildes überdeckt, aber nie getilgt.

Selbst eine mächtige Terforation wie 2008-182 Terforation X/I (im Frankfurter Sitzungssaal) kann wie ein verletzter Drache erscheinen, der seine nicht schwindenden Kräfte ausspielt. Die Möglichkeit eines wehmütigen Zurücksehnens in den unversehrten ordentlichen Zustand sei hier verneint. Die Arbeit präsentiert sich als eine neue Konfiguration, welche die bestehende Ordnung der Umgebung subordiniert oder stört und auch unsere Perspektive und Orientierung verrückt. Und doch tritt das Gewesene mit dem Jetzt zu einer

GLASS FABRIC

In paper form, the sculpture possesses a theatrical immanence that through the evident visibility of its innerworldly being represents only itself and therefore offers us the openness to read it differently. This element is formalized and exaggerated in the translucent veils of glass fabric. In the superimposed layers and their transparency, an ambiguity arises, an ambivalence in their substantive thrust. For the distance created through exaggeration, this state of not belonging to the tangible world intimates a sense of communicated loneliness.

The moment of being painfully reminded of injured skin of the 'Terforations' is transformed in the glass fabric structures into an aura-infused appearance. The veils seems both close and remote, caught between ephemeral presence and dream-like memory, desire or yearning, interwoven to jell in a tender, mythical skein of time and space, a veiled fate, poetry lent objective form by its nostalgic robes.

The fairy-like installations evoke nebulous memories, albeit of something that is intangible, that can at best be intuited. In this regard, Glajcar's oeuvre symbolizes the loss of memory.
An unquenchable thirst for memory remains, causing agitation and capturing our gaze. The distance remains present and unsumountable. The possibility of transcendence seizes an atmospheric space. What has been and the promise of what could be embrace to constitute a strange form of presence.
Time assumes a spatial dimension. A discourse between oeuvre and perception ensues, a critical dialog that swings back and forth between the questioning eye of the viewer and the unsatisfactory answer of the subjectified work; it is a game that cannot engender clarity. A dialectical process unfolds, and it is one that itself constantly changes. Any exhaustive interpretation would mark standstill – and that is not the objective.

GLASGEWEBE

Besitzt die Skulptur in Papierform eine theatralische Immanenz, die in der evidenten Sichtbarkeit ihres innerweltlichen Seins rein sich selbst darstellt und darin eine Offenheit bietet, anderes zu lesen, so wird dieses Moment in den transluzenten Schleiern der Glasgewebe formalisiert und überhöht. In den sich überlagernden Schichtungen und ihrer Transparenz formiert sich eine Doppelbödigkeit und auch eine Ambivalenz des Gehalts. Denn in der Distanziertheit der Überhöhung, in diesem Nicht-zugehörig-Sein der greifbaren Welt, schwingt eine Einsamkeit mit, die sich mitteilt.

Das Moment der schmerzlichen Erinnerung an verletzte Haut der Terforationen ist in den Glasgeweben transformiert zu einer auratischen Erscheinung. Die Schleier scheinen nah und fern zugleich, zwischen ephemerer Gegenwärtigkeit und traumartiger Erinnerung, Sehnsucht oder Begehren, miteinander verwoben zu einem zarten mythischen Gespinst von Raum und Zeit, ein schleierhaftes Schicksal, verdinglichte Poesie in wehmütigem Kleid.

Die feenhaften Installationen rufen eine nebulöse Erinnerung wach, doch eine Erinnerung an etwas nicht Greifbares, an etwas, das sich nur erahnen lässt. Das Werk versinnbildlicht in dieser Hinsicht den Verlust der Erinnerung. Ein nicht stillbares Verlangen nach der Erinnerung bleibt, es versetzt uns in Unruhe und bindet unseren Blick an sich. Die Distanz bleibt präsent und nicht überbrückbar. Die Möglichkeit einer Transzendenz greift sich ihren atmosphärischen Raum. Vergangenes und Verheißendes, also Zukünftiges, ziehen sich zusammen und konstituieren eine fremdartige Gegenwärtigkeit. Die Zeit nimmt räumliche Dimension ein. Ein Diskurs zwischen Werk und Wahrnehmung setzt sich in Bewegung, ein kritischer Dialog, pendelnd zwischen fragendem Blick des Gegenübers und unbefriedigender Antwort des subjektivierten Werks; ein Spiel, das sich der Klarheit entzieht. Ein dialektischer Prozess entspinnt sich im sich stets wandelnden Kontext. Eine erklärende Interpretation wäre der Stillstand und ist nicht das Ziel.

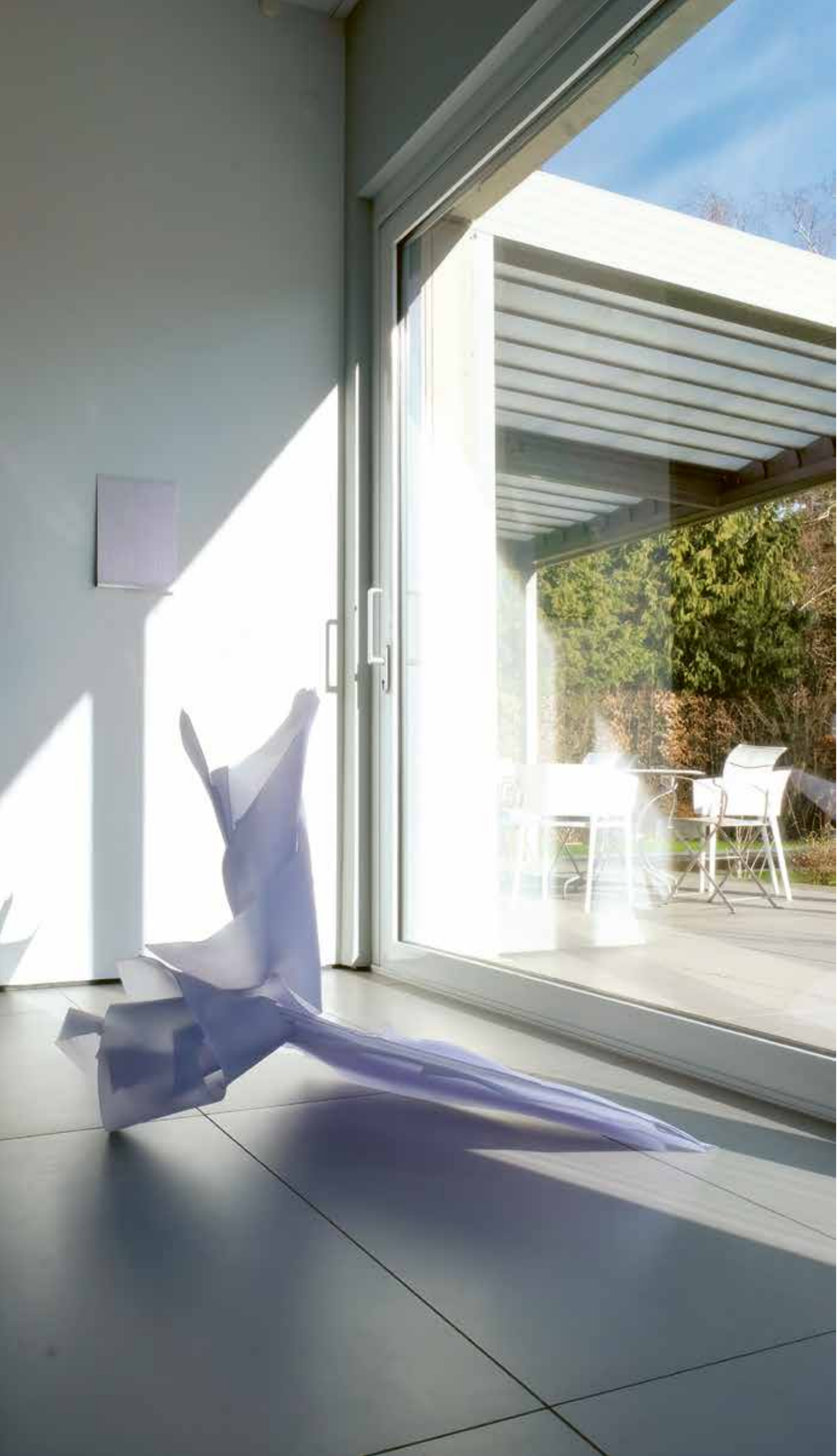
2013-015

2021-036

2022-032

2022-032

2010-013



2008-023

2018-028

CATALOGUE RAISONNÉ | WERKVERZEICHNIS

LEGEND | LEGENDE

acrylic	Acryl
acrylic box	Acrylglaskasten
acrylic panel	Acrylplatte
artist proof	Künstlerexemplar
back board	Rückwand
beech wood	Buchenholz
bent	gebogen
black	schwarz
book	Buch
bound	gebunden
brass screw	Messingschraube
cardboard	Karton
cellulose	Zellulose
collage	collagiert
copies	Exemplare
copper	Kupfer
cork	Kork
corten steel	Cortenstahl
cut	geschnitten
digital print	Digitaldruck
drawing paper	Zeichenpapier
edition	Edition
figures	Figuren
Finnish pulp	finnischer Zellstoff
forged	geschmiedet
framed	gerahmt
glass fabric	Glasgewebe
glued	geleimt
gouache	Gouache
graphite	Grafit
ill. p.	Abb. siehe S.
India ink	Tusche
larch wood	Lärchenholz
lime wood	Lindenholz
linen	Leinen
lines	Linien
material reprocessed from	Material weiterverarbeitet von
material reprocessed to	Material weiterverarbeitet zu
metal	Metall
metal plinth	Metallsockel
metal mounting	Metallhalterung
metal rods (styluses)	Metallstifte
mixed media	Mixedmedia
model	Modell
no illustration	ohne Abbildung
oak wood	Eichenholz
oil colour	Ölfarbe
oil crayon	Ölkreide
origin	Original
oxidized	gerostet
painted	bestrichen
panes of glass	Glasscheiben
paper	Papier
installation paper	Installationspapier
paper pieces	Papierteile
pastel	Pastell
pigment	Pigment
plastic	Kunststoff
relief print	Prägedruck
rod	Stift
sawn	gesägt
scarified	geritzt
screw	Schraube
screwed	geschraubt
site-specific installation	In-situ-Installation
soldered	gelötet
spacer ring	Distanzring
spring steel	Federstahl
spruce wood	Fichtenholz
stained	eingefärbt
stainless steel	Edelstahl
steel	Stahl
torn	gerissen
untitled	ohne Titel
varnished/lacquered	lackiert
Wenzhou Paper	Wenzhou Papier
welded	geschweißt
white	weiß
wire	Draht
wire rope	Drahtseil
wood	Holz
wooden board	Holzplatte
(S) Solo exhibition	Einzelausstellung
[1] exhibition	Ausstellung
[2] collection	Sammlung
[3] publication	Publikation

WORK NUMBER

The works are listed in the order of their creation. The work numbers consist of two parts.The first is the year in which it was created, followed by a dash, and then the individual number within that year.

TITLE

Each work title starts on principle with the year it was made. This is followed by the sequential number for the position within that year, after which a description of the work in question is given. In the case of older pieces, this can include a Roman numeral. A rare exception are additional, individualized titles (e.g., 2019-005 Terforation Sasa)

WORK CHARACTER

In some cases, the title is given together with information on whether the object is a site-specific installation, a work sample, a model or a prototype. Site-specific installations are location-specific and can be either permanent or temporary. Work samples are objects that for various reasons were only of a temporary nature. Models are those works that in addition to their nature as works of art were also intended as precursors of larger works. Prototypes are handmade models for later, industrially manufactured works.

MATERIAL AND TECHNIQUE

The materials used are specified (in the case of paper and glass fabric works we also state the weight per square metres in grammes; in the case of plastic works the thickness in milimetres). Also included are notes on the production technique (ripped, cut, sawn, bent, etc.).

DIMENSIONS

Dimensions are cited in centimetres, and in metres for lengths exceeding 10 metres.One centimetre equals 0.39 inches, and a metre equals 39.3 inches or 3.28 feet.

EXHIBITIONS

Only place and year of exhibitions are listed here. More details are included in the list of solo exhibitions and group exhibitions in the appendix at the end of this catalogue (pp. 488–9).

PUBLICATIONS

The publications in which individual works are reproduced or mentioned in writing are abbreviated as P1–P64. These publications are listed in the appendix at the end of this catalogue (pp. 494–5).

WERKNUMMER

Die Aufzählung folgt der Chronologie der Entstehung. Die Werknummern bestehen aus zwei Teilen. Am Anfang steht die Jahreszahl, gefolgt von einem Bindestrich und einer auf das jeweilige Jahr bezogene Einzelnummerierung.

TITEL

Die Titel beginnen grundsätzlich mit der Jahreszahl ihrer Entstehung. Danach folgt die laufende Nummer des Jahres. Dahinter finden sich Bezeichnungen der Serie. Bei älteren Arbeiten kommen mitunter römische Ziffern vor. Eine seltene Ausnahme bilden individuelle zusätzliche Einzeltitel (Beispiel: 2019-005 Terforation Sasa)

WERKCHARAKTER

Zusätzlich zur Titelangabe wird in einigen Fällen angegeben, ob es sich um eine In-situ-Installation, ein Working issue, ein Modell oder einen Prototyp handelt. In-situ-Installationen sind ortsbezogene Arbeiten, die entweder dauerhaft oder temporär sein können. Working issues sind Werke, die aus unterschiedlichen Gründen nur eine temporäre Existenz hatten. Modelle sind Arbeiten, die neben ihrem Charakter als Kunstwerk zugleich als Vorformen größerer Arbeiten gedacht sind. Prototypen sind handgefertigte Modelle für spätere industriell hergestellte Werke.

MATERIAL UND TECHNIK

Angegeben werden die verwendeten Materialien (bei Papier- und Glasgewebearbeiten auch das Quadratmetergewicht in Gramm, bei Kunststoffarbeiten die Dicke in mm) und Hinweise auf die Technik der Herstellung (gerissen, geschnitten, gesägt, gebogen etc.).

MAßE

Maßangaben erfolgen in cm, bei Längen von mehr als 10 Metern in m.

AUSSTELLUNGEN

Angegeben werden an dieser Stelle nur der Ort und das Jahr der Ausstellung, in der die Arbeit gezeigt worden ist. Nähere Angaben finden sich in der Liste der Einzelausstellungen und der Ausstellungsbeteiligungen im Anhang (S. 488–489).

PUBLIKATIONEN

Für die Angabe von Publikationen, in denen die einzelnen Arbeiten abgebildet oder schriftlich erwähnt sind, werden die Kürzel P1–P64 verwendet. Nähere Angaben zu diesen Publikationen finden sich im Anhang (S. 494–495).

SERIES (SELECTION) | SERIEN (AUSWAHL)

Since	Name	First work	Example
1997	01 | EARLY WORKS | p. 123 ff.		01
1998	02 | DRAWINGS // COLLAGES | p. 124 ff.		02
2000	03 | CONTRARIUS | p. 131 ff.		03
2004	04 | CONBALLARE | p. 157 ff.		04
2005	05 | PAPIERSCHATTEN | p. 162 ff.		05
	06 | TERBLOC | p. 167 ff.		06
	07 | LICHTSCHATTEN | p. 171 ff.		08
	08 | BUCHOBJEKTE | p. 171 ff.		07
	09 | TERFORATION | p. 175 ff.		11
2006	10 | SEGMENTE | p. 186 ff.		09
	11 | MONTCANUS | p. 187 ff.		10
2007	12 | ORBITUS | p. 206 ff.		13
	13 | CONTRAPUNKT | p. 214 ff.		12
2008	14 | LUMEN | p. 219 ff.		16
	15 | BLOC | p. 222 ff.		14
2009	16 | ARSIS | p. 254 ff.		15
2010	17 | CORUM | p. 292 ff.		18
2011	18 | PAPIERWELTEN | p. 297 ff.		19
	19 | PAPERWALL | p. 310 ff.		17
2018	20 | CONTRARIUS TERFORATION | p. 401 ff.		20
2020	21 | SCALE MATTERS | p. 420 ff.		21
2021	22 | TORN PORTRAIT | p. 435 ff.		22

1997-001

1997-002

1997-003

1997-004

1997-005

1997-001 untitled → 122 123
Steel, forged and welded
65 x 145 x 60 cm
[1] 1998 (S), Akademie der Bildenden Künste, Nuremberg (DE)
[2] Mediantis AG, Starnberg (DE)
[3] P45 p.79
→ first work of the series

1997-002 untitled
Steel, forged and welded
32 x 49 x 30 cm
[1] 1998 (S), Akademie der Bildenden Künste, Nuremberg (DE)
1998 (S), Schloss Almoshof, Nuremberg (DE)
2003, Galerie der Stadt Mainz im Brückenturm, Mainz (DE)
[3] P45 p.16, p.79

1997-003 untitled
Steel, forged and welded
226 x 410 x 200 cm
[3] P45 p.79

1997-004 Schmiedelied
Steel, forged and welded
164 x 145 x 85 cm
[1] 1998 (S), Akademie der Bildenden Künste, Nuremberg (DE)
[3] P45 p.24, p.79

1997-005 untitled
Steel, forged and welded
27 x 52 x 30 cm
[1] 1998 (S), Akademie der Bildenden Künste, Nuremberg (DE)
1999, BBK Galerie, Mainz (DE)
2001 (S), Schloss Waldthausen, Mainz (DE)
[3] P45 p.79

124 **1997-006 untitled**
125 Steel, forged and welded
76 x 115 x 62 cm
[1] 1998 (S), Akademie der Bildenden Künste, Nuremberg (DE)
2001 (S), Schloss Waldthausen, Mainz (DE)
[2] Sparkassenakademie Schloss Waldthausen, Mainz (DE)
[3] P45 p.80

1997-007 untitled
Steel, forged and welded
31 x 38,5 x 41 cm
[1] 1998 (S), Akademie der Bildenden Künste, Nuremberg (DE)
2004 (S), Kunstverein Friedberg, Friedberg (DE)
2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.80

1998-001 untitled →
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 35 cm
[2] Erich Hauser Kunststiftung, Rottweil (DE)
[3] P1 p.2
P45 p.80
→ first work of the series

1998-002 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 35 cm
[2] Erich Hauser Kunststiftung, Rottweil (DE)
[3] P45 p.80

1998-003 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 35 cm
[2] Erich Hauser Kunststiftung, Rottweil (DE)
[3] P45 p.80

1998-004 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 35 cm
[2] Erich Hauser Kunststiftung, Rottweil (DE)
[3] P45 p.80

1997-006

1997-007

1998-001

1998-002

1998-003

1998-004

1998-005

1998-006

1998-007

1998-008

1998-009

1998-010

1998-011

1998-005 Ländereien
(Ill. p. 124)
Steel, forged and welded
35 x 39 x 29 cm

[1] 1999, BBK Galerie, Mainz (DE)
2010, Städtische Galerie Speyer, Speyer (DE)

[2] Sammlung Dellwing, Neustadt a.d.W. (DE)

[3] P30 p.61
P45 p.80

1998-006 Ländereien
Steel, forged and welded
40 x 40 x 34 cm

[1] 1999, BBK Galerie, Mainz (DE)
2010, Städtische Galerie Speyer, Speyer (DE)

[2] Sammlung Dellwing, Neustadt a.d.W. (DE)

[3] P30 p.62
P45 p.80

1998-007 untitled
Steel, forged and welded
35 x 32 x 46 cm

[1] 1999, BBK Galerie, Mainz (DE)

[3] P45 p.81

1998-008 Acrobat
(Further ill. p. 122)
Steel, forged and welded
210 x 200 x 127 cm

[1] 1998, Erich Hauser Kunststiftung, Rottweil (DE)
2000, Volkspark Mainz, Mainz (DE)

[2] Private collection, Hamburg (DE)

[3] P1 pp.4–5
P4 pp.12–3
P45 p.81
P48 p.37

1998-009 untitled
Steel, forged and welded
22 x 34 x 23 cm

[1] 1999, BBK Galerie, Mainz (DE)
2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

[3] P45 p.81

126 **1998-010 Balance**
127 (Ill. p. 125)
Oak wood
225 x 120 x 90 cm
[1] 2000 (S), Wernerkapelle, Bacharach (DE)
[3] P1 p.2
P45 p.81

1998-011 Acrobat
(Ill. p. 125)
Oak wood
205 x 210 x 125 cm
[1] 2000 (S), Wernerkapelle, Bacharach (DE)
[3] P1 p.2
P45 p.81

1998-012 Steven I
Beech wood
125 x 73 x 51 cm
[1] 1999, BBK Galerie, Mainz (DE)
2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
[3] P45 p.82

1998-013 Steven II
Beech wood
120 x 135 x 36 cm
[1] 1999, BBK Galerie, Mainz (DE)
2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
[3] P45 p.82

1998-014 untitled
Steel, forged and welded
25 x 35 x 20 cm
[3] P45 p.82

1999-001 untitled
Steel, forged and welded
35 x 33 x 24 cm
[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P15 p.86
P26 p.92
P45 p.82

1998-012

1998-013

1999-001

1998-014

1999-002

1999-003

1999-004

1999-005

1999-006

1999-002 Noyane I
(Ill. p. 126)
Beech wood
142 x 180 x 125 cm

[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
2001, Kunstverein Bad Dürkheim, Bad Dürkheim (DE)
2004 (S), Landtag Rheinland-Pfalz, Mainz (DE)

[3] P2 p.13
P15 p.86
P26 p.92
P44 p.53
P45 p.82

1999-003 Noyane II
Beech wood
127 x 148 x 140 cm

[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
2004 (S), Landtag Rheinland-Pfalz, Mainz (DE)

[3] P2 p.15
P45 p.83

1999-004 Noyane III
Beech wood
229 x 245 x 140 cm

[1] 2000, Ziegelhütte Darmstadt, Darmstadt (DE)

[3] P2 pp.16–9
P45 p.83

1999-005 Kragkomplex I
Spruce wood
66 x 82 x 64 cm

[3] P2 p.36
P45 p.83

1999-006 Noyane IV
Beech wood
190 x 220 x 106 cm

[1] 2000, Ziegelhütte Darmstadt, Darmstadt (DE)

[3] P2 pp.20–1
P3 p.65
P45 p.83

128 **1999-007 untitled**
129 Gouache on paper, collaged pieces of paper
35 x 50 cm
[3] P45 p.84

1999-008 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
35 x 50 cm
[3] P45 p.84

1999-009 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
35 x 50 cm
[3] P45 p.84

1999-010 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
35 x 50 cm
[3] P45 p.84

1999-011 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 70 cm
[3] P45 p.84

1999-012 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 70 cm
[3] P45 p.84

1999-013 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 70 cm
[3] P45 p.84

1999-014 untitled
(Ill. p. 129)
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 70 cm
[3] P45 p.85

1999-007

1999-008

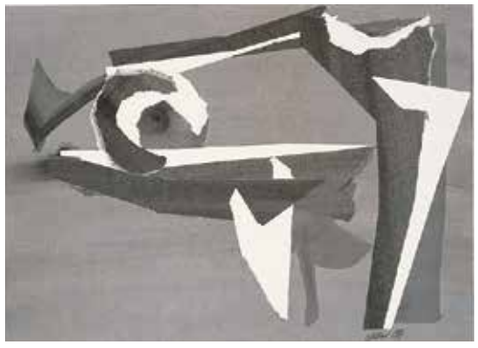
1999-009

1999-010

1999-011

1999-012

1999-013



1999-014

2000-001

2000-002

2000-003

2000-004

2000-005

2000-001 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 70 cm
[3] P45 p.85

2000-002 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 70 cm
[3] P45 p.85

2000-003 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 70 cm
[3] P45 p.85

2000-004 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 70 cm
[3] P45 p.85

2000-005 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 70 cm
[3] P45 p.85

130 **2000-006 untitled**
131 Gouache on paper, collaged pieces of paper
50 x 70 cm
[3] P45 p.86

2000-007 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
35 x 50 cm
[3] P45 p.86

2000-008 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
35 x 50 cm
[3] P45 p.86

2000-009 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
35 x 50 cm
[1] P45 p.86

2000-010 untitled
Gouache on paper, collaged pieces of paper
35 x 50 cm
[3] P45 p.86

2000-011 Noyane V
Beech wood
144 x 228 x 140 cm
[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
[3] P2 p.22–3
P45 p.86

2000-006

2000-007

2000-008

2000-009

2000-010

2000-011

2000-012

2000-013

2000-014

2000-015

2000-016

2000-012 Contrarius →
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
210 x 190 cm
[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
[3] P45 p.87
→ first work of the series

2000-013 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
220 x 140 cm
[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
[3] P45 p.87

2000-014 Kragkomplex II
Larch wood
59 x 74 x 48 cm
[3] P2 p.37
P45 p.87

2000-015 Kragkomplex III
Spruce wood
57 x 85 x 40 cm
[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
[3] P2 p.38
P45 p.87

2000-016 Kragkomplex IV
Spruce wood
49 x 79 x 44 cm
[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
[3] P2 p.39
P45 p.87

132 **2000-017 Kragkomplex V**
133 Larch wood
60 x 52 x 46 cm
[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
[3] P2 p.40
P45 p.88

2000-018 Kragkomplex VI
Larch wood
52 x 49 x 40 cm
[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
[3] P2 p.41
P45 p.88

2000-019 Noyane VI
Beech wood
126 x 133 x 93 cm
[1] 2001 (S), Schloss Waldthausen, Mainz (DE)
2004 (S), Landtag Rheinland-Pfalz, Mainz (DE)
2006 (S), Up Art Galerie, Neustadt a.d.W. (DE)
[3] P2 p.25
P45 p.88

2000-020 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 200 x 250 x 30 cm
[1] 2001, Pegnitzlofts, Nuremberg (DE)
[3] P6 p.13
P45 p.88

2000-021 Noyane VII
Beech wood
176 x 140 x 62 cm
[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
[3] P2 pp.26–7
P45 p.88

2000-017

2000-018

2000-020

2000-019

2000-022

2000-021

2000-023

2000-024

2000-025

2000-026

2000-027

2000-022 Noyane VIII
Beech wood
244 x 180 x 178 cm
[1] 2000 (S), Haus Metternich, Koblenz (DE)
2001 (S), Schloss Waldthausen, Mainz (DE)
[3] P2 pp.30–3
P45 p.88

2000-023 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
175 x 175 x 10 cm
[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
[2] Kunstsammlung des Landes Rheinland-Pfalz, Mainz (DE)
[3] P45 p.89

2000-024 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
150 x 150 x 10 cm
[2] Kunstsammlung des Landes Rheinland-Pfalz, Mainz (DE)
[3] P45 p.89

2000-025 untitled
Beech wood
22 x 69 x 22 cm
[3] P45 p.89

2000-026 untitled
Beech wood
22,5 x 28 x 28 cm
[3] P45 p.89

2000-027 untitled
Oak wood
10 x 28 x 13 cm
[3] P45 p.89

134 **2001-001 Korrespondenz I**
135 Oak wood
85 x 112 x 75 cm
[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2004 (S), Landtag Rheinland-Pfalz, Mainz (DE)
[2] Landtag Rheinland-Pfalz, Mainz (DE)
[3] P7 pp.6–7
P45 p.89

2001-002 Noyane X
Oak wood
200 x 200 x 190 cm
[1] 2001(S), Schloss Waldthausen, Mainz (DE)
[3] P5 pp.6–7
P7 pp.3–5
P26 p.8
P45 p.90

2001-002

2001-003 Punkte I
Steel, forged and welded
12 x 21 x 16,5 cm
[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)
2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2004 (S), Kunstverein Friedberg, Friedberg (DE)
2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)
[3] P7 pp.8–9
P45 p.90

2001-003

2001-004

2005

2001-004 Punkte II
Steel, forged and welded
17 x 17 x 14 cm
[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)
2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)
[3] P7 p.5
P45 p.90

2001-001

2001-006

2002-003

2001-007

2002-001

2002-002

2001-005 Punkte III
(Ill. p. 134)
Steel, forged and welded
13,5 x 19 x 16 cm
[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)
[3] P7 p.1
P45 p.90

2001-006 Korrespondenz II
(Ill. p. 134)
Lime wood
218 x 132 x 115 cm
[1] 2001 (S), Schloss Waldthausen, Mainz (DE)
2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
[3] P5 p.7
P7 pp.11–2
P18 p.58
P45 p.90
P57 p.72

2001-007 untitled
Copper, soldered
17 x 38 x 17,5 cm
[3] P45 p.91

2002-004

2002-005

136 **2002-001 Contrarius**
137 (Ill. p. 135)
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
25 x 16 x 3 cm
[1] 2002 (S), Kulturschmiede,
Nieder-Olm (DE)
[3] P7 p.11
P45 p.91

2002-002 Contrarius
(Ill. p. 135)
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
25 x 16 x 3 cm
[1] 2002 (S), Kulturschmiede,
Nieder-Olm (DE)
[3] P7 p.11
P45 p.91

2002-003 Noyane XI
(Ill. p. 135)
Oak wood
183 x 155 x 125 cm
[1] 2002 (S), Kulturschmiede,
Nieder-Olm (DE)
[3] P7 pp.8–9
P45 p.91

2002-004 Korrespondenz im Raum I
(Ill. p. 135)
Oak wood
215 x 105 x 55 cm
[1] 2002 (S), Kunstverein Speyer,
Speyer (DE)
2003, Galerie der Stadt Mainz im
Brückenturm, Mainz (DE)
[3] P8 p.5, p.10, pp.14–5
P45 p.91

2002-005 Korrespondenz im Raum II
(Ill. p. 135)
Oak wood
100 x 330 x 103 cm
[1] 2002 (S), Kunstverein Speyer,
Speyer (DE)
2003, Galerie der Stadt Mainz im
Brückenturm, Mainz (DE)
[3] P8 p.3, pp.10–3
P45 p.19, p.91

2002-007 2002-006

2002-008

2002-009

2002-006

2002-007

2002-011

2002-010

2002-006 Korrespondenz im Raum III
(Further ill. p. 136)
Oak wood
214 x 160 x 95 cm

[1] 2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[3] P8 pp.23–5
P9 p.47
P45 p.92

2002-007 Korrespondenz im Raum IV
(Further ill. p. 136)
Oak wood
174 x 195 x 130 cm

[1] 2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)
2003, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (DE)

[3] P8 p.22–5
P9 p.47
P45 p.92

2002-008 Punkte IV
(Ill. p. 136)
Steel, forged and welded
16 x 24 x 14 cm

[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[3] P7 p.10
P45 p.92

2002-009 Punkte V
(Ill. p. 136)
Steel, forged and welded
13 x 17 x 14 cm

[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[3] P7 p.7
P45 p.92

2002-010 Korrespondenz im Raum V
Oak wood
227 x 130 x 80 cm

[1] 2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)

[3] P8 p.19–21
P45 p.92

138 **2002-011 Korrespondenz im Raum VI**

139 (Ill. p. 137)
Oak wood
194 x 58 x 55 cm

[1] 2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[3] P8 pp.18–21
P22 p.79
P45 p.92

2002-012 Punkte VI
Steel, forged and welded
13,5 x 15,5 x 11,5 cm

[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)
2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2004 (S), Kunstverein Friedberg, Friedberg (DE)

[3] P45 p.93

2002-013 Korrespondenz im Raum VII
Oak wood
155 x 279 x 73 cm

[1] 2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[3] P8 pp.18–21
P22 p.79
P45 p.93

2002-014 Punkte VII
Steel, forged and welded
15 x 16 x 14 cm

[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)
2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)

[3] P7 p.9
P45 p.93

2002-015 Punkte VIII
Steel, forged and welded
16 x 16 x 14 cm

[1] 2002 (S), Kulturschmiede, Nieder-Olm (DE)
2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[3] P45 p.93

2002-012

2002-013

2002-014

2002-015

2002-016

2002-018

2002-017

2002-019

2002-020

2002-021

2002-022

2002-016 Contrarius IV
Ink on paper 250g, torn, metal pins
280 x 320 x 30 cm

[1] 2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[3] P8 p.28
P45 p.93

2002-017 Contrarius
Ink on paper 250g, torn, metal pins
180 x 270 x 25 cm

[1] 2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[3] P45 p.93

2002-018 Contrarius
Ink on paper 250g, torn, metal pins
220 x 330 x 20 cm

[1] 2002 (S), Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[3] P45 p.94

2002-019 Punkte
Steel, forged and welded
20 x 28 x 22 cm

[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2004 (S), Kunstverein Friedberg, Friedberg (DE)
2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)

[3] P45 p.94

2002-020 untitled
Copper, soldered, cork
19,5 x 28 x 20 cm

[3] P45 p.94

2002-021 untitled
Steel, forged and welded
20 x 40 x 27 cm

[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)

[3] P45 p.94

2002-022 untitled
Steel, forged and welded
17 x 34 x 30 cm

[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)

[3] P45 p.94

140 **2003-001 Korrespondenz I**

141 Oak wood

63 x 36 x 33 cm

[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)

[3] P45 p.95

2003-002 Korrespondenz II

Oak wood

52 x 64 x 40 cm

[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2004 (S), Landtag Rheinland-Pfalz, Mainz (DE)

[3] P45 p.95

2003-003 Korrespondenz III

Oak wood

89 x 42 x 42 cm

[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2003, Galerie der Stadt Mainz im Brückenturm, Mainz (DE)

[3] P45 p.95

2003-004 Korrespondenz IV

Oak wood

70 x 42 x 38 cm

[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2004 (S), Landtag Rheinland-Pfalz, Mainz (DE)
2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)

[3] P45 p.95

2003-005 Korrespondenz

Oak wood

34 x 44 x 33 cm

[3] P45 p.95

2003-001

2003-002

2003-003

2003-004

2003-005

2003-006

2003-007

2003-008

2003-009

2003-010

2003-011

2003-006 Korrespondenz V
Oak wood
70,5 x 37,5 x 31 cm
[1] 2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)
2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.96

2003-007 Korrespondenz VI
Oak wood
60 x 40 x 35 cm
[1] 2003, Galerie der Stadt Mainz im Brückenturm, Mainz (DE)
[3] P45 p.96

2003-008 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 110 x 100 x 20 cm
[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.96

2003-009 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
140 x 200 x 20 cm
[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.96

2003-010 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
150 x 130 x 20 cm
[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.96

2003-011 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
140 x 110 x 20 cm
[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.96

142 **2003-012 Contrarius I**
143 Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 200 x 200 x 40 cm
[3] P45 p.97

2003-013 Contrarius II
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 180 x 340 x 30 cm
[3] P45 p.97

2003-014 Contrarius III / IV
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 200 x 490 x 40 cm
[3] P45 p.97

2003-015 Contrarius V
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 110 x 130 x 30 cm
[3] P45 p.97

2003-016 Contrarius VI
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 220 x 300 x 40 cm
[3] P10 p.23
P45 p.97

2003-012

2003-015

2003-013

2003-014

2003-016

2003-017

2003-018

2003-019

2003-020

2003-023

2003-021

2003-022

2003-017 Contrarius VII
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins
ca. 200 x 320 x 30 cm
[3] P45 p.98

2003-018 Contrarius VIII
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins
ca. 120 x 120 x 30 cm
[3] P45 p.98

2003-019 Contrarius IX
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins
ca. 200 x 300 x 40 cm
[3] P10 p.22
P45 p.98

2003-020 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins
ca. 160 x 225 x 55 cm
[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner,
Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.98

2003-021 Korrespondenz
Cork, glued
71 x 106,5 x 45 cm
[3] P45 p.98

2003-022 Korrespondenz
Cork, glued
51 x 66 x 65 cm
[3] P45 p.98

2003-023 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins
ca. 270 x 490 x 30 cm
[1] 2004 (S), Landtag Rheinland-Pfalz,
Mainz (DE)
[3] P45 p.98

144 **2003-024 untitled**
145 Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.99

2003-025 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.99

2003-026 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.99

2003-027 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.99

2003-028 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.99

2003-029 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.99

2003-024

2003-025

2003-026

2003-027

2003-028

2003-029

2003-030

2003-031

2003-032

2003-033

2003-034

2003-035

2003-030 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.100

2003-031 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.100

2003-032 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.100

2003-033 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.100

2003-034 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.100

2003-035 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.100

146 **2003-036 untitled**
147 Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.101

2003-037 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.101

2003-038 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.101

2003-039 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 100 x 100 x 30 cm
[3] P45 p.101

2003-040 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 120 x 100 x 30 cm
[3] P45 p.101

2003-041 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 130 x 100 x 30 cm
[3] P45 p.101

2003-036

2003-037

2003-038

2003-041

2003-039

2003-040

2003-042

2003-044

2003-043

2003-045

2003-046

2003-047

2003-042 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.102

2003-043 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
50 x 35 cm
[3] P45 p.102

2003-044 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
56 x 76 cm
[3] P45 p.102

2003-045 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
35 x 50 cm
[3] P45 p.102

2003-046 untitled
Oil crayon and graphite on drawing paper, scarified lines
70 x 100 cm
[3] P45 p.102

2003-047 untitled
Oil crayon, gouache and graphite on drawing paper, scarified lines
55,3 x 100,3 cm
[3] P45 p.102

148 **2003-048 untitled**
149 Oil crayon, gouache and pastel
on drawing paper, scarified lines
56 x 76 cm
[3] P45 p.103

2003-049 untitled
Oil crayon, gouache on
drawing paper, scarified lines,
collaged Wenzhou paper
66,5 x 102,8 cm
[3] P45 p.103

2003-050 Punkte X
(Ill. p. 149)
Steel, forged and welded
12 x 21,5 x 19 cm
Erich Hauser Kunststiftung,
Edition of 15
[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner,
Wiesbaden (DE)
2004 (S), Kunstverein Friedberg,
Friedberg (DE)
[3] P45 p.103

2003-051 untitled
Oil crayon, gouache and pastel
on drawing paper, scarified lines
50 x 140,5 cm
[3] P45 p.103

2003-052 untitled
Oil crayon, gouache and pastel
on drawing paper, scarified lines
50 x 140,5 cm
[3] P45 p.103

2003-053 untitled
(Ill. p. 150)
Oil crayon, gouache and pastel on
drawing paper, scarified lines
50 x 140,5 cm
[3] P45 p.104

2003-048

2003-049

2003-051

2003-052

150
151

2003-053

2003-054

2003-055

2003-056

2003-057

2003-058

2003-060

2003-054 untitled (Ill. p. 150)
Oil crayon, gouache and pastel on drawing paper, scarified lines
50 x 140,5 cm
[3] P45 p.104

2003-055 untitled (Ill. p. 150)
Oil crayon, gouache and pastel on drawing paper, scarified lines
50 x 140,5 cm
[3] P45 p.104

2003-056 untitled
Oil crayon, gouache and pastel on drawing paper, scarified lines
50 x 140,5 cm
[3] P45 p.104

2003-057 untitled
Oil crayon, gouache and pastel on drawing paper, scarified lines
50 x 140,5 cm
[3] P45 p.104

2003-058 untitled
Oil crayon, gouache and pastel on drawing paper, scarified lines
50 x 140,5 cm
[3] P45 p.104

2003-059 untitled
(Ill. p. 152)
Oil crayon, gouache and pastel on drawing paper, scarified lines
50 x 210 cm
[3] P45 p.105

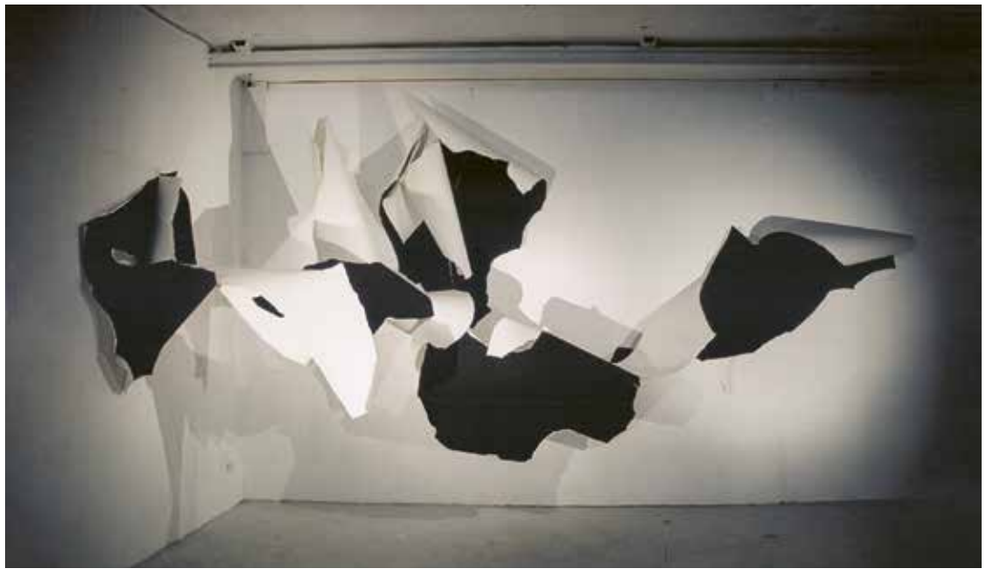
2003-060 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn, metal pins on back board
80 x 100 x 23 cm
[1] 2003 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.105

2003-061 Contrarius VI *
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 200 x 200 x 35 cm
[1] 2003, Galerie der Stadt Mainz im Brückenturm, Mainz (DE)
[2] Städtische Kunstsammlung Mainz (DE)
[3] P45 *

* no illustration

2003-059

2004-001



2004-002

2004-001 Contrarius
Site-specific installation
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
400 x 900 x 250 cm

[1] 2004, Museum Wiesbaden, Wiesbaden (DE)

[3] P13 p.30
P15 pp.22–3
P26 p.12
P45 p.25, p.105
P47 p.10

2004-002 Contrarius
Site-specific installation
Gouache on paper 250g, torn, metal pins
ca. 250 x 500 x 200 cm

[3] P45 p.105

154 **2004-003 Contrarius II / I**
155 Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
100 x 80 x 23 cm
[3] P45 p.106

2004-004 Contrarius II / II
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
70 x 85 x 23 cm
[3] P15 p.19
P45 p.106

2004-005 Contrarius II / III
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
100 x 95 x 33 cm
[3] P15 p.18
P45 p.106

2004-006 Contrarius II / IV
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
70 x 125 x 25 cm
[1] 2004 (S), Kunstverein Friedberg,
Friedberg (DE)
[3] P13 p.27
P15 pp.16–8
P45 p.106

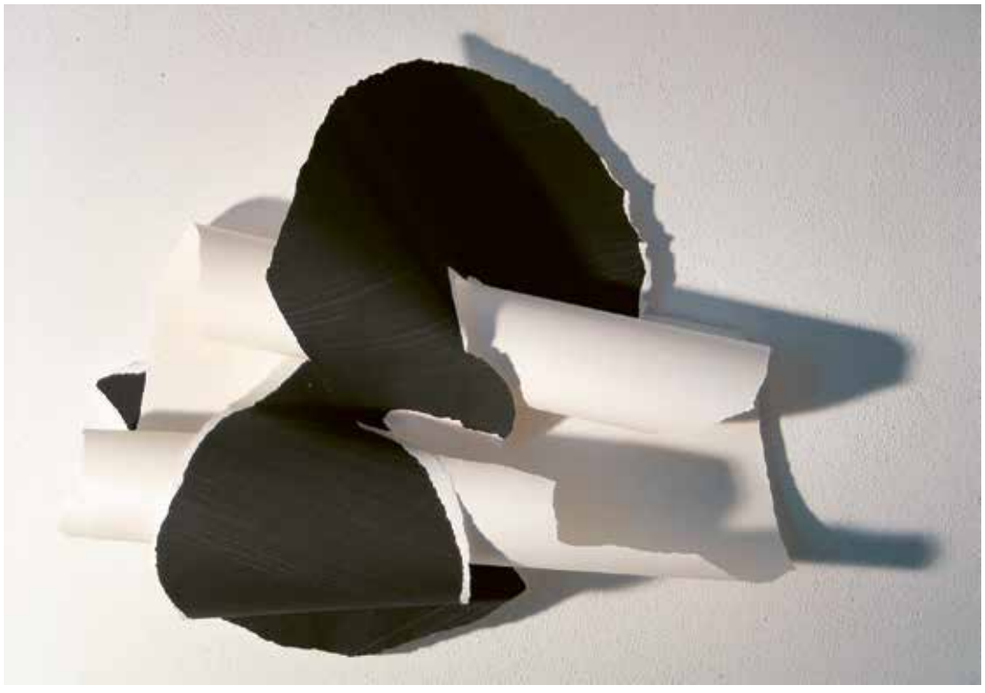
2004-007 Contrarius II / V *
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
ca. 70 x 90 x 25 cm
[3] P45 *

2004-008 Contrarius II / VI
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
80 x 95 x 40 cm
[3] P15 p.19
P45 p.106

* no illustration

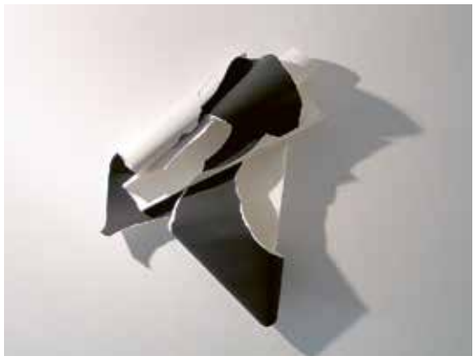
2004-003

2004-005


2004-004

2004-006

2004-008



2004-009

2004-010

2004-013

2004-011

2004-012

2004-009 Contrarius II / VII
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
113 x 90 x 30 cm

[1] 2006 (S), Up Art Galerie,
Neustadt a.d.W. (DE)

[3] P15 pp.20–1
P45 p.107

2004-010 Contrarius II / VIII
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
70 x 100 x 40 cm

[1] 2006 (S), Up Art Galerie,
Neustadt a.d.W. (DE)

[3] P45 p.107

2004-011 Contrarius Raum II
Site-specific installation
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins and screwed
ca. 300 x 550 x 800 cm

[1] 2004 (S), Kunstverein Friedberg,
Friedberg (DE)

[3] P13 p.29
P15 pp.24–25
P45 p.107

2004-012 Contrarius XVIII
Site-specific installation
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins
240 x 300 x 40 cm

[1] 2004, Essenheimer Kunstverein,
Ingelheim (DE)

[3] P15 p.30
P45 p.107

2004-013 Contrarius
Site-specific installation
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins and screwed
250 x 210 x 150 cm

[1] 2004, Essenheimer Kunstverein,
Ingelheim (DE)

[3] P11 p.39
P13 p.29
P15 p.31
P45 p.108

156 **2004-014 Contrarius XIV**
157 Site-specific installation
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins
150 x 250 x 35 cm
[1] 2004 (S), Kunstverein Friedberg,
Friedberg (DE)
[3] P15 p.7, p.12
P45 p.108

2004-015 Contrarius
Site-specific installation
Paper 300g, India ink,
torn, metal pins and screwed
270 x 300 x 210 cm
[1] 2004, Frauenmuseum, Bonn (DE)
[3] P15 p.28
P25 p.42
P26 p.15
P44 Cover photo
P45 p.33, p.108

2004-016 Contrarius XX
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins
200 x 320 x 40 cm
[1] 2004, Frauenmuseum, Bonn (DE)
[3] P15 p.29
P45 p.32, p.108

2004-017 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins
ca. 98 x 110 x 30 cm
Kunstverein Friedberg, Editon of 5
[3] P45 p.108

2004-014

2004-016

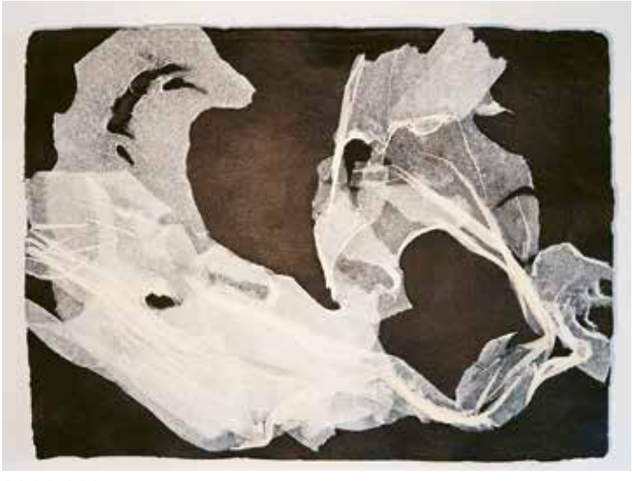
2004-015

2004-017

2004-018

2004-019

2004-020



2004-021

2004-022

2004-023

2004-018 Conballare I / I →
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
58 x 78 cm
[1] 2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)
[3] P45 p.109
→ first work of the series

2004-019 Conballare I / II
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
58 x 78 cm
[3] P45 p.109

2004-020 Conballare I / III
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
58 x 78 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
[3] P45 p.109

2004-021 Conballare I / VI
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
58 x 78 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
2022 (S), Bluerider Art Gallery, Shanghai (CN)
[3] P45 p.109

2004-022 Conballare I / V
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
56 x 78 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)
[3] P45 p.109
P50 p.183

158 **2004-023 Conballare I / VIII**

159 (Ill. p.157)
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
58 x 78 cm

[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
2022 (S), Bluerider Art Gallery, Shanghai (CN)

[3] P45 p.109

2004-024 Conballare I / IX
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
58 x 78 cm

[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)

[3] P45 p.110

2004-025 Conballare I / X
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
58 x 78 cm

[3] P45 p.110

2004-026 Conballare I / XIX
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
78 x 58 cm

[1] 2007 (S), Galerie B. Maurer, Frankfurt/M. (DE)

[3] P45 p.110

2004-027 Conballare I / XVIII
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
78 x 58 cm

[1] 2007 (S), Galerie B. Maurer, Frankfurt/M. (DE)

[3] P45 p.110

2004-028 Conballare I / XI
India ink on paper,
collaged Wenzhou paper
58 x 160 cm

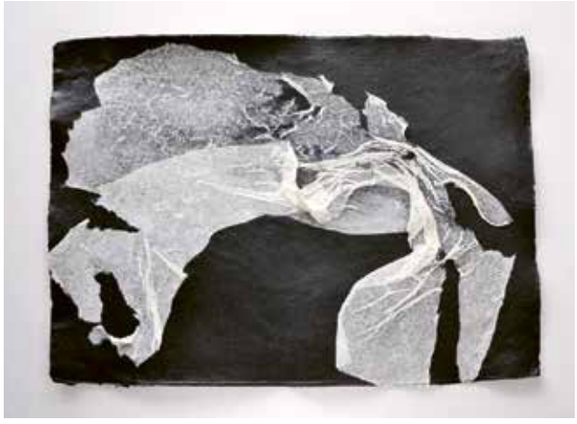
[3] P45 p.110

2004-029 Conballare
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
10 x 15 cm

[3] P45 p.110

2004-024

2004-026



2004-025

2004-027

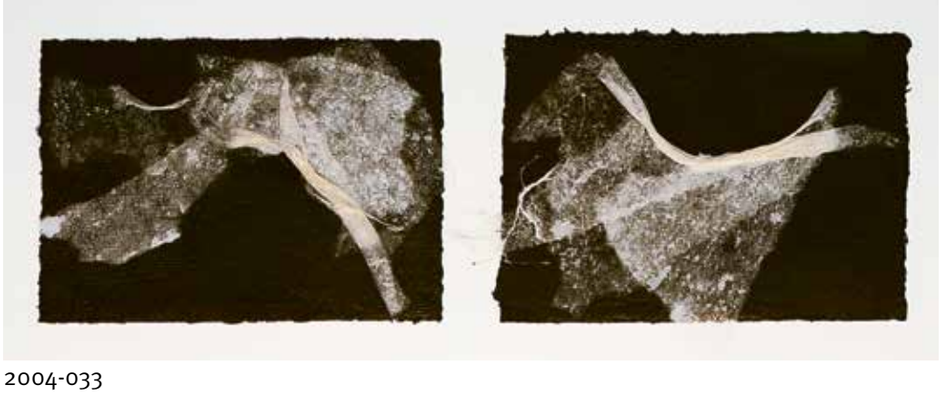
2004-028

2004-029

2004-030

2004-031

2004-032



2004-033

2004-030 Contrarius
Gouache on paper 250g, torn,
metal pins on back board
67 x 120 x 15 cm

[3] P45 p.111

2004-031 Conballare
India ink on paper,
collaged Wenzhou paper
70 x 50 cm

[3] P45 p.111

2004-032 Conballare
India ink on paper,
collaged Wenzhou paper
50 x 40 cm

[3] P45 p.111

2004-033 Conballare
India ink on paper,
collaged Wenzhou paper
23 x 43 cm

[3] P45 p.111

2004-034 Conballare II / V
(Ill. p. 160)
India ink on paper,
collaged Wenzhou paper
138 x 448 cm

[1] 2005 (S), Galerie Kunsthalle
Koblenz, Koblenz (DE)

[3] P45 p.112

160 **2005-001 Contrarius II / XV**

161 Paper 300g, India ink, torn, metal pins on back board
ca. 73 x 53 x 20 cm

[1] 2009, Kunstverein Augsburg, Augsburg (DE)

[2] Sammlung Meerwein, Mainz (DE)

[3] P29 p.16
P45 p.112

2005-002 Conballare I / I / I
India ink on paper,
collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm

[3] P45 p.112

2005-003 Conballare I / VII
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
58 x 78 cm

[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.112

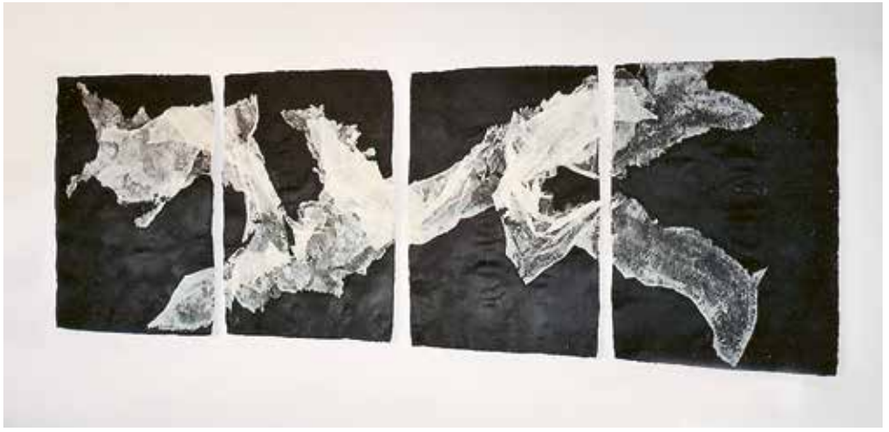
2005-004 Conballare
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
36 x 49 cm

[3] P45 p.112

2005-005 Contrarius Raum V
(Ill. p. 161)
Site-specific installation
(Modification: 2005-052)
Paper 300g, India ink, torn, screwed
500 x 460 x 280 cm

[1] 2005, Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen (DE)

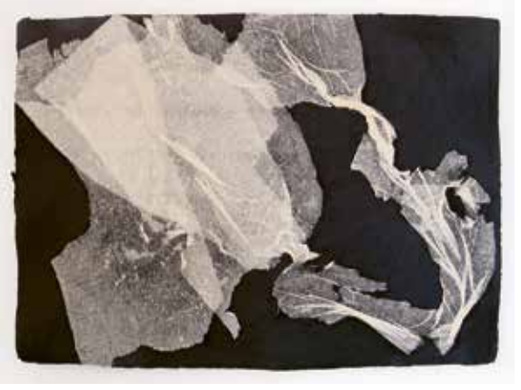
[3] P12 pp.21–3
P15 pp.32–3
P16 p.82, p.84
P26 p.13
P45 p.113



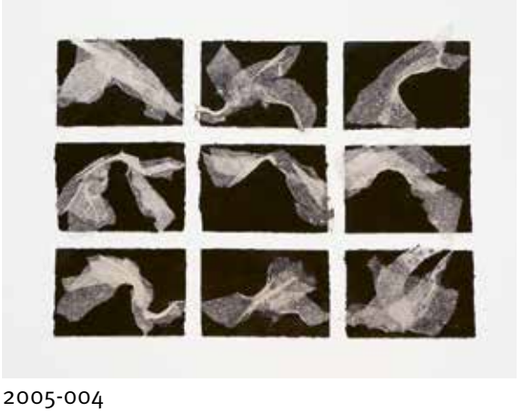
2004-034

2005-001

2005-002



2005-003



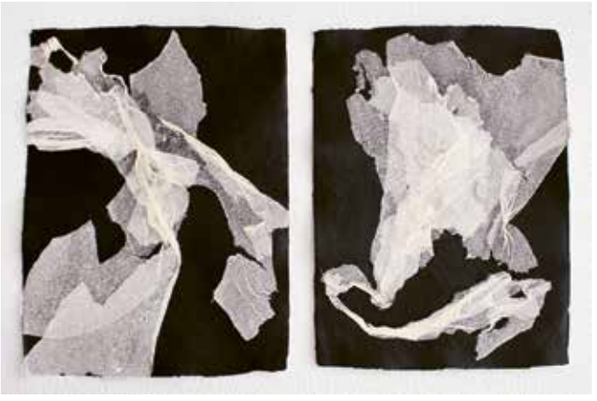
2005-004

2005-005

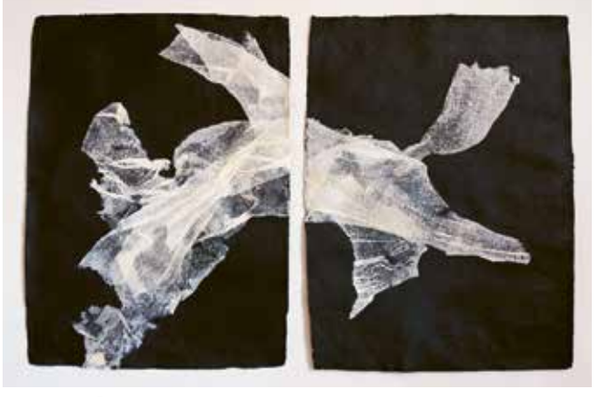
162 **2005-006 Conballare I / XIV**
163 Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
78 x 126 cm
[1] 2007 (S), Galerie B. Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.114

2005-006

2005-007 Conballare I / XII
India ink on paper,
collaged Wenzhou paper
78 x 126 cm
[3] P45 p.114


2005-007

2005-008 Conballare I / XIII
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
78 x 126 cm
[3] P45 p.114


2005-008

2005-009 Papierschatten I →
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
45 x 65 x 20 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2006 (S), Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier (DE)
[3] P15 p.67
P45 p.114
→ first work of the series

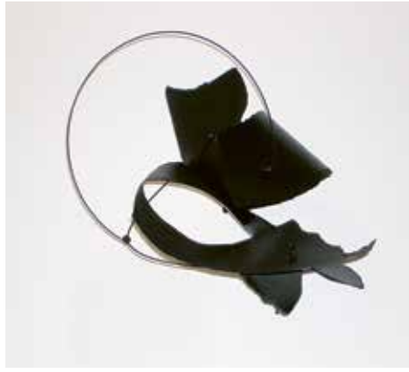
2005-009

2005-010

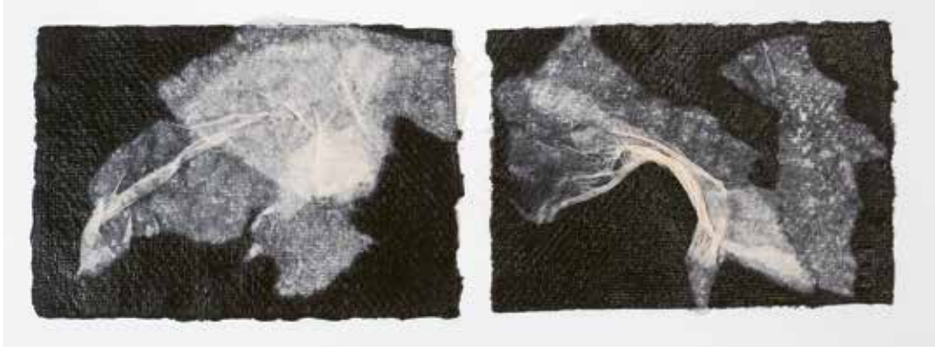
2005-011

2005-012

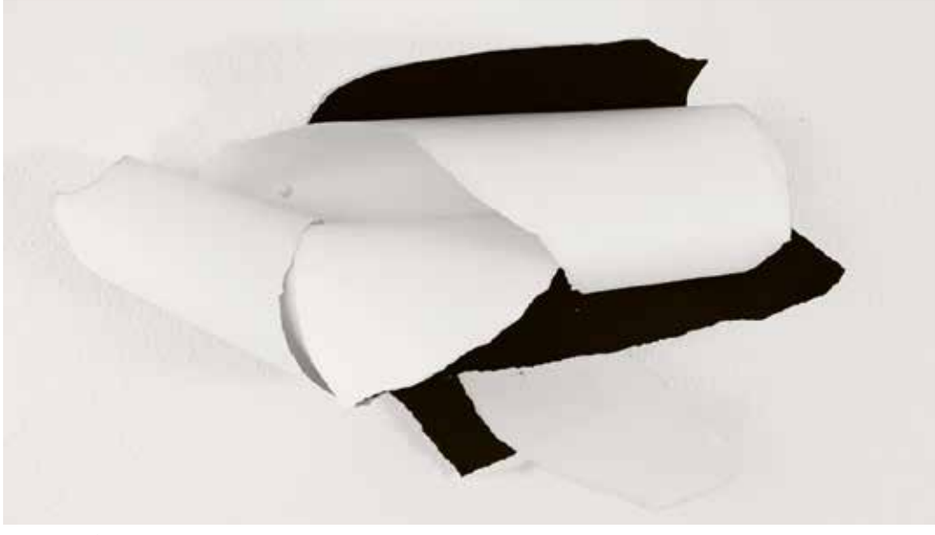
2005-015



2005-014



2005-013



2005-016

2005-010 Papierschatten II
(Ill. p. 162)
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
50 x 60 x 20 cm

[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)

[3] P15 p.62
P45 p.114

2005-011 untitled
Gouache, Wenzhou paper, glass pane
30 x 40 cm

[3] P45 p.115

2005-012 Papierschatten III
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
45 x 50 x 26 cm

[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.115

2005-013 Conballare
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
11,5 x 32 cm

[3] P45 p.115

2005-014 Papierschatten IV
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
20 x 28 x 25 cm

[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.115

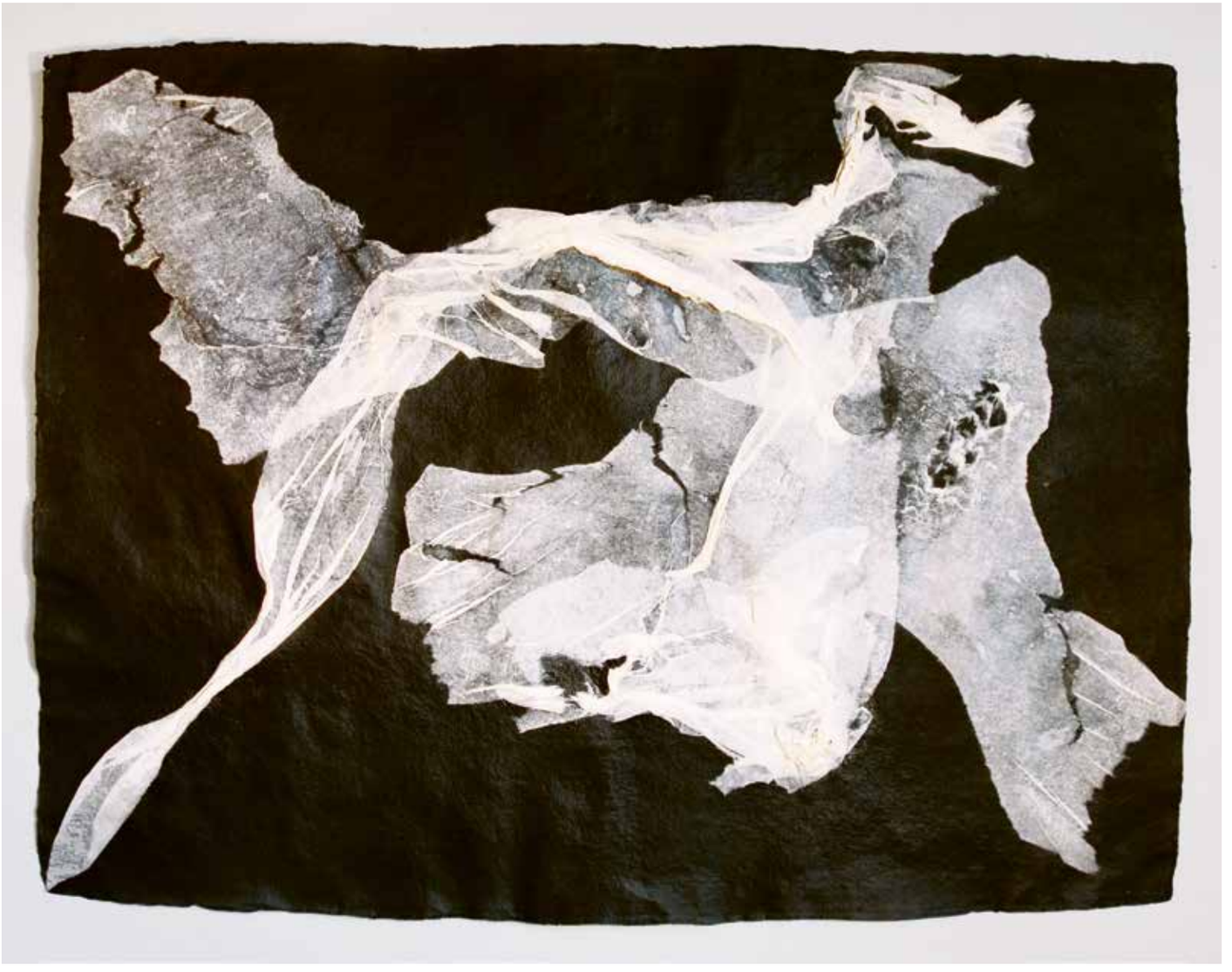
2005-015 Papierschatten IV (II)
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
30 x 40 x 20 cm

[3] P15 p.64
P45 p.115

2005-016 Contrarius II / XII
Paper 300g, India ink, torn, metal pins on back board
48 x 82 x 23 cm

[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.115



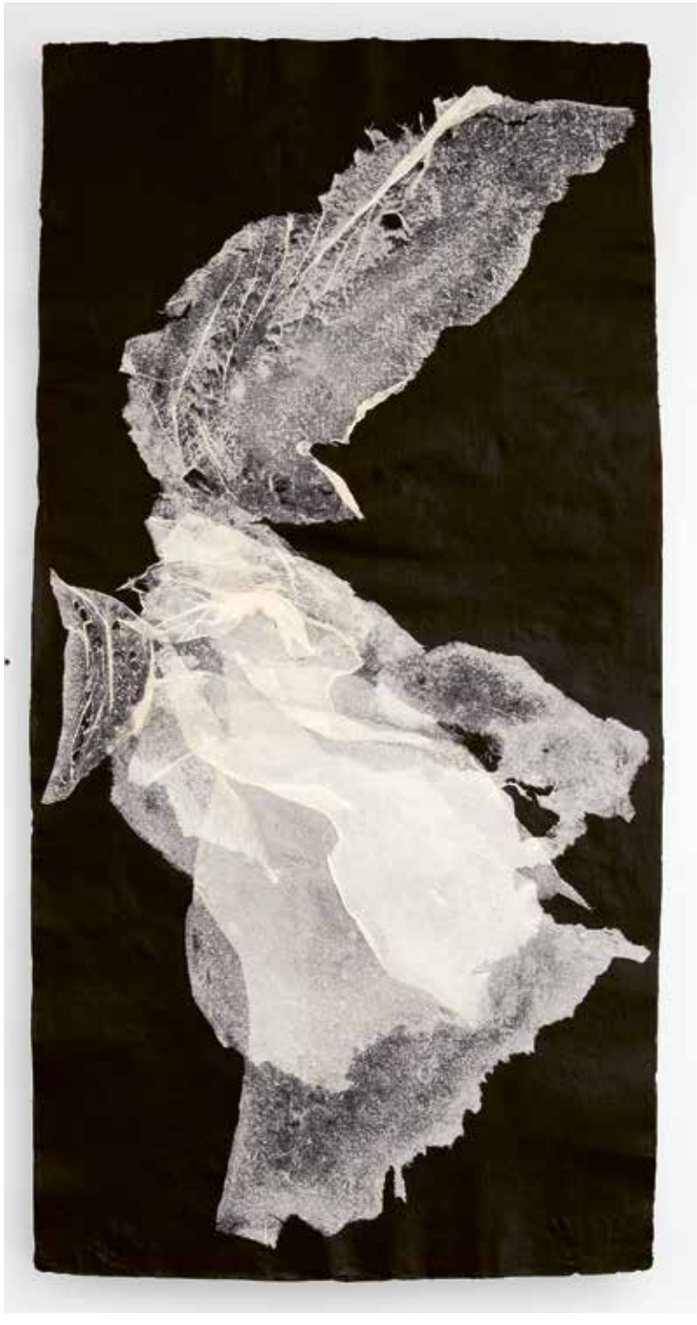
2005-019

2005-017 Contrarius
(Ill. p. 167)
Paper 300g, black colour, torn, metal pins
ca. 123 x 143 x 38 cm
[3] P45 p.117

2005-018 Conballare II / VI
(Ill. p. 164)
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
138 x 105 cm
[1] 2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)
2006 (S), Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier (DE)
2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)
[3] P45 p.117

2005-019 Conballare II / VII
India ink on paper, collaged Wenzhou paper
105 x 138 cm
[1] 2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)
[3] P45 p.116

2005-020



2005-021

2005-020 Conballare III / III
India ink on paper, collaged Wenzhou paper
210 x 108 cm

[1] 2007 (S), Galerie B. Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2017 (S), Naspa Wiesbaden, Wiesbaden (DE)

[3] P45 p.116

2005-021 Conballare III / IV
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
214 x 110 cm

[1] 2007 (S), Galerie B. Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2017 (S), Naspa Wiesbaden, Wiesbaden (DE)

[3] P45 p.116

2005-017

2005-022

2005-023

2005-025

2005-026

2005-027

2005-022 Contrarius
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins and screwed
ca. 190 x 450 x 140 cm

[1] 2005 (S), Theater Kleines Haus Mainz, Mainz (DE)

[3] P45 p.117

2005-023 Contrarius
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins and screwed
ca. 250 x 170 x 150 cm

[3] P45 p.117

2005-024 Terbloc * →
Kapitel
Paper 70g, torn, glued
14,5 x 14,5 x 0,3 cm

[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 *

→ first work of the series

2005-025 Terbloc
Kapitel
Paper 70g, torn, glued
14,5 x 14,5 x 0,3 cm

[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.117

2005-026 Terbloc
Kapitel
Paper 70g, torn, glued
14,5 x 14,5 x 0,3 cm

[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.117

2005-027 Terbloc
Kapitel
Paper 70g, torn, glued
14,5 x 14,5 x 0,3 cm

[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.117

* no illustration

168 **2005-028 Terbloc | Kapitel**
169 70g, torn, metal mounting, framed
25 x 25 x 1 cm
[1] 2006 (S), Up Art Galerie, Neustadt a.d.W. (DE)
[3] P45 p.118

2005-029 Terbloc | Kapitel
Paper 70g, torn, metal mounting
25 x 25 x 1 cm
[1] 2006 (S), Up Art Galerie, Neustadt a.d.W. (DE)
[3] P45 p.118

2005-030 Terbloc | Kapitel
Paper 70g, torn, metal mounting
25 x 25 x 1 cm
[1] 2006 (S), Up Art Galerie, Neustadt a.d.W. (DE)
[3] P45 p.118

2005-031 Terbloc | Kapitel
Paper 70g, torn, metal mounting
25 x 25 x 1 cm
[1] 2006 (S), Up Art Galerie, Neustadt a.d.W. (DE)
[3] P45 p.118

2005-032 Papierschatten VII
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
38 x 25 x 20 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P15 p.66
P45 p.118

2005-033 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
57 x 35 x 23 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.118

2005-034 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
44 x 21 x 15 cm
[1] 2006 (S), Up Art Galerie, Neustadt a.d.W. (DE)
[3] P45 p.118

2005-028

2005-031

2005-029

2005-030

2005-032

2005-033

2005-034

2005-035

2005-037

2005-036

2005-038

2005-039

2005-040

2005-041

2005-035 Contrarius
(Ill. p.168)
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins and screwed
270 x 340 x 210 cm

[1] 2005, Städtische Galerie Speyer, Speyer (DE)

[3] P45 p.118

2005-036 Contrarius XXIV
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins
200 x 320 x 40 cm

[1] 2005 (S), Galerie Kunsthalle Koblenz, Koblenz (DE)

[3] P15 p.27
P45 p.119

2005-037 Contrarius
Site-specific installation
(Ill. p. 168)
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins and screwed
ca. 300 x 350 x 140 cm

[1] 2005 (S), Galerie Kunsthalle Koblenz, Koblenz (DE)

[3] P45 p.118

2005-038 untitled
Gouache, Wenzhou paper
19 x 19 cm

[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)

[3] P45 p.119

2005-039 untitled
Gouache, Wenzhou paper
18 x 18,5 cm

[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)

[3] P45 p.119

2005-040 untitled
Gouache, Wenzhou paper
18,5 x 17,5 cm

[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)

[3] P45 p.119

170 **2005-041 untitled**
171 (Ill. p. 169)
Gouache, Wenzhou paper
19 x 18,5 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.119

2005-042 untitled
Gouache, Wenzhou paper, framed
30 x 30 cm
[3] P45 p.120

2005-043 untitled
Gouache, Wenzhou paper, framed
30 x 30 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.120

2005-044 untitled
Gouache, Wenzhou paper, framed
30 x 30 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.120

2005-045 untitled
Gouache, Wenzhou paper, framed
30 x 30 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.120

2005-046 Contrarius Raum VII
Site-specific installation
(Modification: 2005-062)
Paper 300g, India ink, torn, screwed
ca. 12 x 5 x 3 m
[1] 2005, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg (DE)
[3] P13 p.28
P15 pp.37–9
P19 p.57
P36 p.14
P45 p.120

2005-042

2005-045

2005-043

2005-044

2005-046

2005-047

2005-048

2005-049

2005-050

2005-051

2005-052

2005-047 Conballare I / I / IV
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2006 (S), Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier (DE)
[3] P45 p.121

2005-048 Conballare I / I / III
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2006 (S), Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier (DE)
[3] P45 p.121

2005-049 Conballare I / I / VI
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2006 (S), Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier (DE)
[3] P45 p.121

2005-050 Conballare I / I / V
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2006 (S), Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier (DE)
[3] P45 p.121

2005-051 Lichtschatten →
plastic 3mm, black and white stained, sawn and bent, metal mountings
49 x 40 x 30 cm
[3] P45 p.121
→ first work of the series

2005-052 Buchobjekt →
Contrarius Raum V
(Origin: 2005-005)
Installation paper 300g, bound as a book, box
36 x 86 x 7 cm
[2] Kunstsammlung des Landes Rheinland-Pfalz, Mainz (DE)
[3] P15 pp.40–3
P45 p.121
→ first work of the series

172 **2005-053 transparent III / I**
173 Gouache, Wenzhou paper
19 x 19 cm
[3] P45 p.122

2005-054 transparent III / II
Gouache, Wenzhou paper, framed
19 x 19 cm
[3] P45 p.122

2005-055 transparent I / II
Gouache, Wenzhou paper,
glass panes, framed
30 x 30 cm
[3] P45 p.122

2005-056 transparent II / III
Gouache, Wenzhou paper,
glass panes, framed
30 x 40 cm
[3] P45 p.122

2005-057 Korrespondenz
Oak wood
313 x 350 x 250 cm
[2] Stadt Spaichingen (DE)
[3] P18 pp.64–7
P45 p.122
P57 p.81

2005-053

2005-054

2005-055

2005-056

2005-057

2005-058

2005-059

2005-060

2005-061

2005-062

2005-063

2005-058 Korrespondenz
Oak wood
160 x 60 x 60 cm
[1] 2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)
[3] P45 p.123

2005-059 Korrespondenz
Oak wood
127 x 80 x 58 cm
[1] 2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)
[3] P45 p.123

2005-060 Korrespondenz
Oak wood
159 x 42 x 42 cm
[3] P45 p.123

2005-061 Contrarius
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn, screwed
ca. 240 x 380 x 500 cm
[1] 2005 (S), Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)
[3] P45 p.123

2005-062 Contrarius Raum
(Origin: 2005-046)
Installation paper 300g, bound as a book
34 x 93 x 9 cm
[1] 2005, Walkmühle Wiesbaden, Wiesbaden (DE)
2006 (S), Up Art Galerie, Neustadt a.d.W. (DE)
[3] P45 p.123

2005-063 Contrarius Raum
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn, screwed
ca. 260 x 400 x 200 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.123

174 **2005-064 Contrarius Raum VIII**
175 Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn, screwed
500 x 250 x 250 cm
[1] 2005, Walkmühle Wiesbaden, Wiesbaden (DE)
[3] P15 pp.34–5
P45 p.124

2005-065 Contrarius XXV
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn, screwed
210 x 405 x 50 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P15 p.26
P45 p.124

2005-066 Terbloc | Kapitel
Paper 70g, torn, glued
25 x 25 x 0,7 cm
[3] P45 p.124

2005-067 Terbloc | Kapitel
Paper 70g, torn, glued
25 x 25 x 1,2 cm
[3] P45 p.124

2005-068 Terbloc | Kapitel
Paper 70g, torn, glued
20 x 40 x 1 cm
[3] P45 p.124

2005-069 Contrarius II / XIV
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
65 x 45 x 24 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.124

2005-070 Conballare I / I / VII
(Ill. p. 175)
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[2] Städtische Kunstsammlung Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.125

2005-064

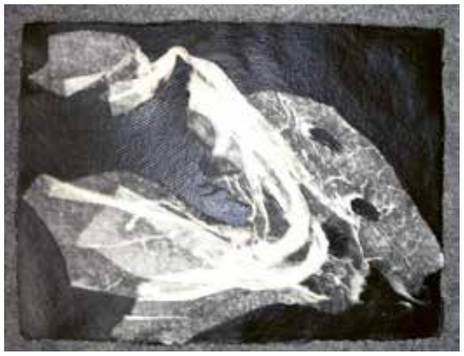
2005-069

2005-065

2005-066

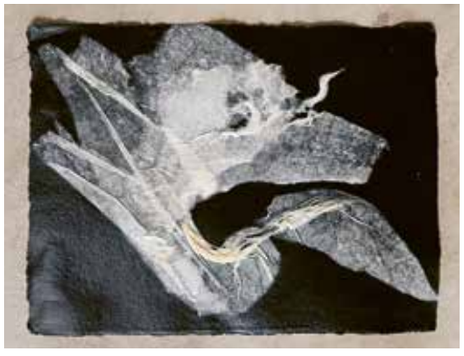
2005-067

2005-068



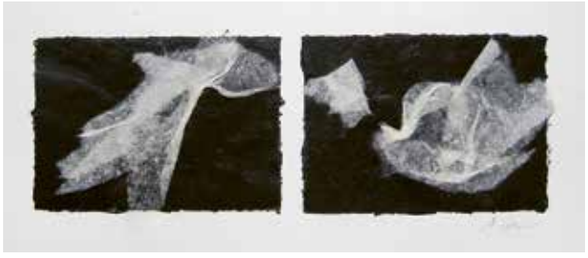
2005-070

2005-071

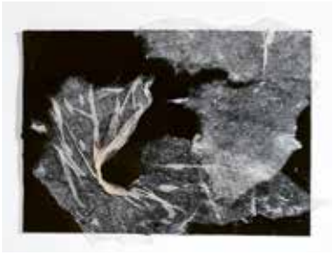


2005-072

2005-073



2005-074



2005-075

2005-076

2005-071 Conballare I / I / VIII
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery, Shanghai (CN)
[3] P45 p.125

2005-072 Conballare I / I / IX
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery, Shanghai (CN)
[3] P45 p.125

2005-073 Conballare I / I / XI
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[2] Städtische Kunstsammlung Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.125

2005-074 Conballare
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
10,5 x 32 cm
[3] P45 p.125

2005-075 Conballare
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
17 x 22,5 cm
[3] P45 p.125

2005-076 Terforation →
Model
(Realisation: 2006-003)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
25 x 12,5 x 180 cm
[3] P45 p.125
→ first work of the series

2005-077 Papierschatten V
(Ill. p. 176)
Paper 70g, torn and painted with oil colour, varnished wire
43 x 31 x 17 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.126

176 **2005-078 untitled**
177 Gouache, Wenzhou paper,
glass panes
30 x 40 cm

[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie,
Berlin (DE)

[3] P45 p.126

2005-079 Terbloc | Kapitel
Paper 200g, torn, metal mounting
70 x 50 x 2 cm

[1] 2006 (S), Up Art Galerie,
Neustadt a.d.W. (DE)

[3] P45 p.126

2006-001 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting
and plastic
25 x 17 x 40 cm

[3] P45 p.126

2006-002 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting
and plastic
30 x 22 x 60 cm

[3] P45 p.126

2006-003 Terforation
(Ill. p. 177)
Site-specific installation
Paper 300g, torn, metal mounting
2,5 x 1,28 x 18 m

[1] 2006 (S), Naspa Wiesbaden,
Wiesbaden (DE)

[3] P15 pp.44–61
P16 p.83
P19 p.59
P23 p.17
P24 p.5
P25 p.43
P26 p.6, pp.71–3, p.93
P33 pp.72–3
P34 p.72
P35 p.37
P39 p.33
P41 p.305
P45 pp.10–2, p.127
P46 p.31
P47 p.8

2005-077

2005-078

2005-079

2006-016

2006-001

2006-002

2006-003

178 **2006-004 Papierschatten XIII**

179 Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
45 x 45 x 20 cm
[1] 2006 (S), Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier (DE)
[3] P15 pp.68–9
P45 p.128

2006-005 Segment
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
12 x 38 x 12,5 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.128

2006-006 Terforation I / VII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
42 x 30 x 80 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.128

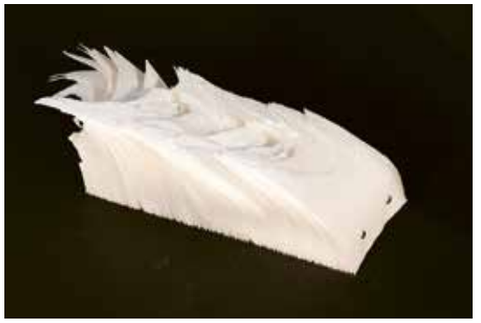
2006-007 Contrarius II / XIV (2)
Paper 300g, India ink, torn, metal pins on back board
80 x 60 x 25 cm
[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)
[3] P45 p.128

2006-008 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
54 x 29 x 19,5 cm
[1] 2005 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)
[3] P45 p.128

2006-009 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
25 x 15 x 60 cm
[3] P45 p.128

2006-010 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
25 x 17 x 40 cm
[3] P45 p.128

2006-004


2006-005

2006-006

2006-008

2006-007

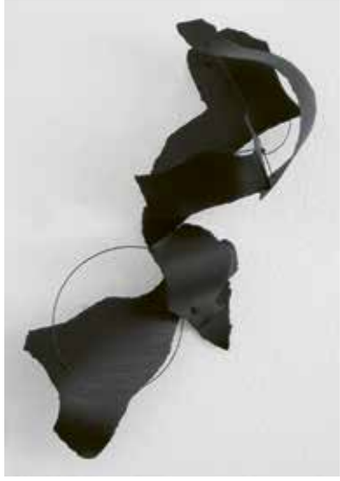
2006-009

2006-010

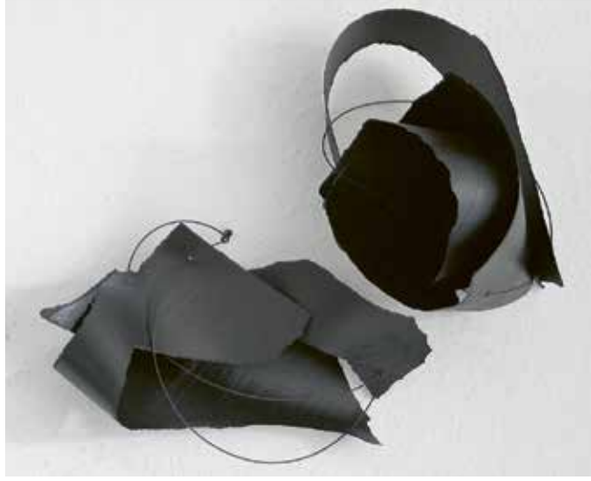
2006-011

2006-012

2006-013



2006-014



2006-015

2006-011 Contrarius
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins and screwed
ca. 250 x 300 x 250 cm
[1] 2006 (S), Up Art Galerie,
Neustadt a.d.W. (DE)
[3] P45 p.129

2006-012 Conballare
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner,
Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.129

2006-013 Conballare I / I / X
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner,
Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.129

2006-014 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
40 x 25 x 20 cm
[2] Mediantis AG, Starnberg (DE)
[3] P45 p.129

2006-015 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
35 x 35 x 20 cm
[2] Mediantis AG, Starnberg (DE)
[3] P45 p.129

180 **2006-016 untitled**
181 Relief print
25 x 21 cm
Chorus Verlag,
Edition of 30 plus 3 APs
[3] P45 p.128

2006-017 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
30 x 22 x 60 cm
[3] P45 p.130

2006-018 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 44 cm
[3] P45 p.130

2006-019 Contrarius
Paper 300g, India ink, torn, metal pins on back board
78 x 45 x 29 cm
[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
[3] P45 p.130

2006-020 Contrarius
Paper 300g, India ink, torn, metal pins on back board
60 x 62 x 26 cm
[3] P45 p.130

2006-017

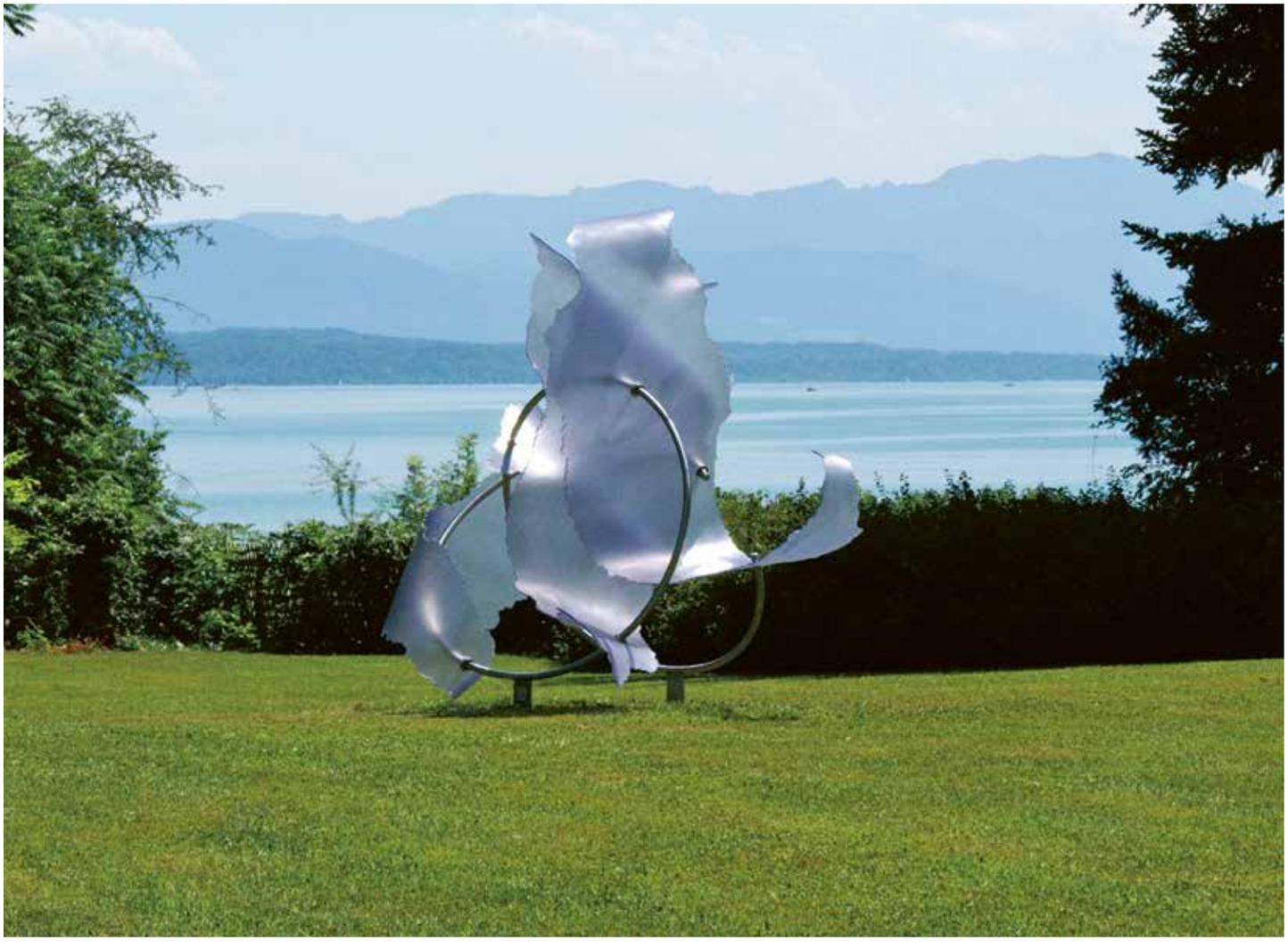
2006-018

2006-019

2006-020

2006-016

2006-022



2006-021

2006-023

2006-021 Lichtschatten I
Plastic 8mm, sawn, bent,
stainless steel
245 x 230 x 140 cm
2 Copies

[1] 2006 (S), Schloss Charlottenburg Berlin, Berlin (DE)

[2] Mediantis AG, Starnberg (DE)
BASF, Studienhaus St. Johann (DE)

[3] P15 p.72, pp.78–9, pp.80–5, p.87
P16 p.81, p.84
P25 p.42
P26 p.93
P45 p.130

2006-022 Contrarius
(Ill. p. 180)
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins and screwed
ca. 15 x 5,5 x 4 m

[1] 2006 (S), Schloss Charlottenburg Berlin, Berlin (DE)

[3] P45 p.131

2006-023 Contrarius XXIX
(Modification: 2023-016)
Paper 300g, India ink, torn, metal pins
220 x 260 x 45 cm

[3] P45 p.131

182 **2006-024 Papierschatten**
183 Paper 300g, torn and painted
with oil colour, varnished wire
45 x 33 x 15 cm
[3] P45 p.131

2006-025 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted
with oil colour, varnished wire
43 x 35 x 23 cm
[3] P45 p.131

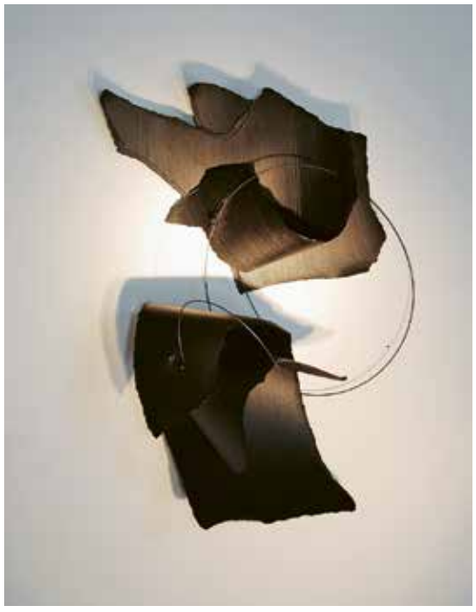
2006-026 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted
with oil colour, varnished wire
40 x 22 x 18 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen,
Siegen (DE)
[3] P45 p.131

2006-027 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted
with oil colour, varnished wire
55 x 34 x 19 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen,
Siegen (DE)
[3] P45 p.131

2006-028 Korrespondenz
(Ill. p. 183)
Oak wood
285 x 450 x 48 cm
[2] Stadt Rockenhausen (DE)
[3] P14 pp.18–9
P45 p.132

2006-029 Contrarius II / XVI
(Ill. p. 184)
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
105 x 120 x 35 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner,
Wiesbaden (DE)
2007 (S), Galerie von Walden-
burg, Waldenburg (DE)
[3] P45 p.132

2006-030 Papierschatten XII
Paper 300g, torn and painted
with oil colour, varnished wire
40 x 32 x 25 cm
[1] 2006 (S), Kunstverein Trier Junge
Kunst, Trier (DE)
[3] P15 p.65
P45 p.132


2006-024

2006-025

2006-026

2006-027

2006-030

2006-031

2006-028

2006-031 Papierschatten XV
(Ill. p. 182)
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
35 x 40 x 20 cm

[1] 2006 (S), Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier (DE)
[3] P15 p.70
P45 p.132

184 **2006-032 Contrarius XIV**
185 Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
75 x 120 x 30 cm
[3] P45 p.132

2006-033 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting
and plastic
30 x 30 x 80 cm
[3] P45 p.133

2006-034 Terforation I / IV
Paper 70g, torn, metal mounting
and plastic
24,5 x 17 x 40 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie,
Berlin (DE)
[3] P45 p.133

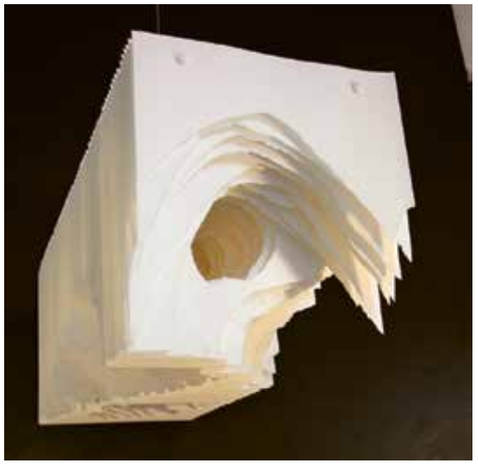
2006-035 Contrarius
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
75 x 84 x 27 cm
[3] P45 p.133

2006-036 Terforation I
(Ill. p. 185)
Paper 70g, torn, metal mounting
and plastic
29,5 x 21 x 16 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie,
Berlin (DE)
2006 (S), Galerie B. Haasner,
Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.133

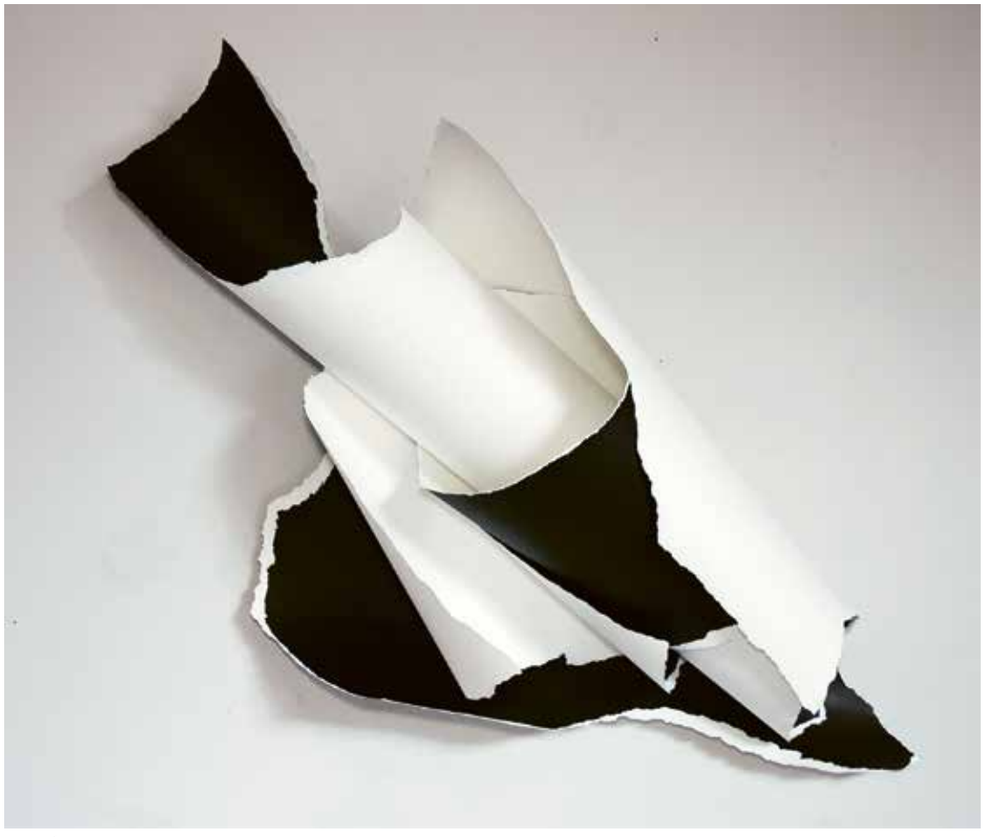
2006-037 Terforation VIII
(Ill. p. 185)
Paper 70g, torn, metal mounting
and plastic
29,5 x 21 x 16 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner,
Wiesbaden (DE)
2007, C. Wichtendahl Galerie,
Berlin (DE)
[3] P45 p.133

2006-029

2006-032


2006-033

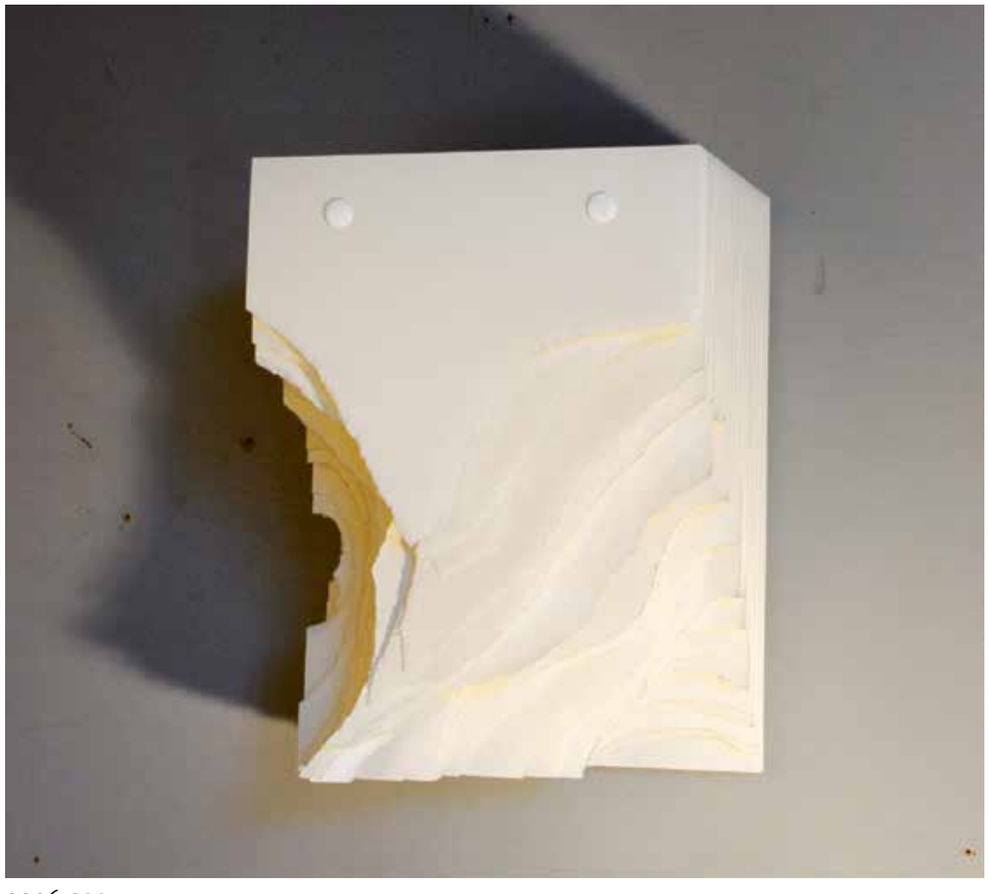
2006-034


2006-035

2006-036

2006-037

2006-038



2006-039

2006-040

2006-041

2006-043

2006-038 Terforation I / III
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.133

2006-039 Terforation III
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.134

2006-040 Terforation VII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29,5 x 21 x 16 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.134

2006-041 Terforation XI
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.134

2006-042 Terforation
(Ill. p. 186)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
42 x 29,5 x 100 cm
[1] 2007 (S), Galerie B. Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.134

2006-043 Terforation XII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.134

186 **2006-044 Contrarius I / II / IV**
187 Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
70 x 65 x 25 cm
[1] 2006 (S), Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier (DE)
2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.135

2006-045 Contrarius *
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
100 x 90 x 30 cm
[3] P45 *

2006-046 Contrarius XXXI *
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
ca. 110 x 100 x 30 cm
[3] P45 *

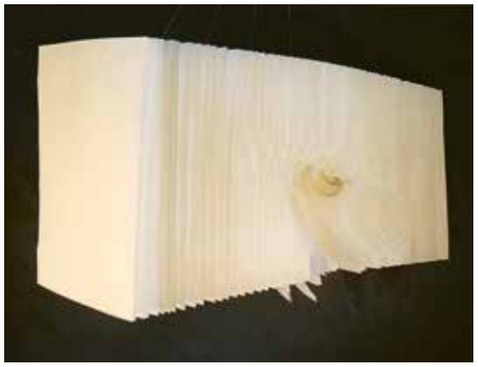
2006-047 Terforation Wandobjekt I / II
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
106 x 77 x 18 cm
[3] P45 p.135

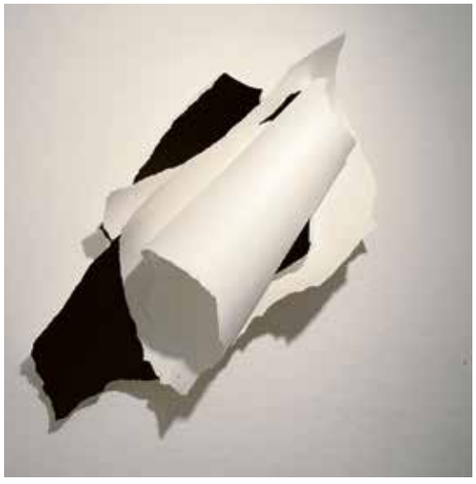
2006-048 Segment I →
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
115 x 29,5 x 17 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.135
→ first work of the series

2006-049 Segment I / V
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
115 x 40 x 15 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.135

2006-050 Contrarius II / XIV
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
80 x 60 x 25 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.136

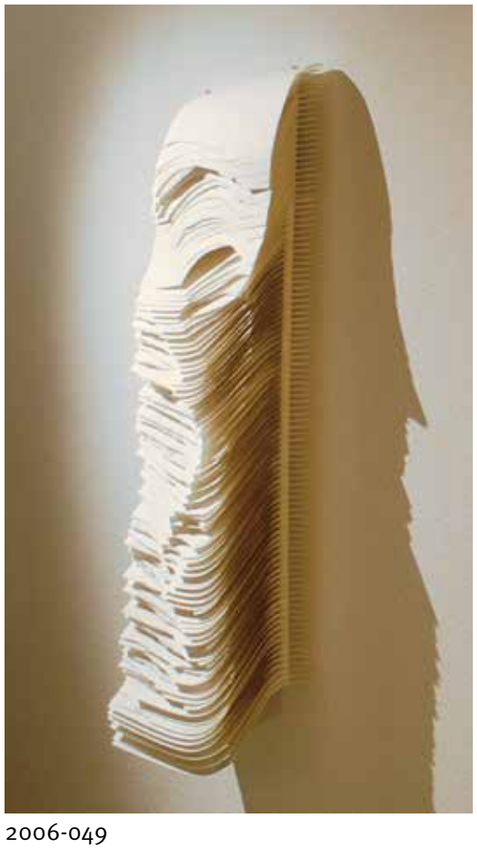
* no illustration


2006-042


2006-044

2006-048

2006-047


2006-049

2006-050

2006-052

2006-055

2006-051

2006-053

2006-054

2006-051 Segment
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
11 x 39 x 12,5 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.136

2006-052 Terforation I / III
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
108 x 78 x 20 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.136

2006-053 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29,5 x 22 x 60 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.136

2006-054 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
40 x 20 x 100 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.136

2006-055 Montcanus I →
Site-specific installation
Paper 300g, torn, 2 spring steel bars, spacer rings
ca. 250 x 140 x 110 cm
[3] P45 p.136
→ first work of the series

188 **2006-056 Contrarius**
189 Paper 300g, India ink, torn, metal pins on back board
142 x 92 x 28 cm
[3] P45 p.137

2006-057 Papierschatten XVI
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
55 x 60 x 20 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P15 pp.70–1
P45 p.137

2006-058 Papierschatten XXV
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
47 x 30 x 20 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.137

2006-059 Terforationsbuch
Paper 70g, torn, linen and brass screws
30 x 21 x 3,5 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
[3] P45 p.137

2006-060 Terforationsbuch II
Paper 70g, torn, linen and brass screws
30 x 21 x 3,5 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
[3] P45 p.137

2006-056

2006-057

2006-060

2006-058

2006-059

2006-061

2006-062

2006-063

2006-064

2006-065

2006-066

2006-061 Conballare Quartett I / I
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)
2013, Galerie Splettstößer, Kaarst (DE)
2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
[3] P45 p.138

2006-062 Conballare Quartett I / II
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)
2013, Galerie Splettstößer, Kaarst (DE)
2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
[3] P45 p.138

2006-063 Conballare Quartett I / III
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)
2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
[3] P45 p.138

2006-064 Conballare Quartett I / IV
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)
2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
[3] P45 p.138

2006-065 Conballare
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery, Shanghai (CN)
[3] P45 p.138

190 **2006-066 Conballare**

191 (Ill. p. 189)
Acrylic on paper, collaged Wenzhou paper
28,5 x 38 cm
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery, Shanghai (CN)
[3] P45 p.138

2006-067 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
100 x 70 x 20 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.139

2006-068 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.139

2006-069 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2006, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.139

2006-070 Terforation Kapitel I
Paper 70g, torn, bound
44,5 x 35 x 5,5 cm
[3] P45 p.139

2006-071 Terforationsbuch
Paper 70g, torn, linen and brass screws
42 x 29,5 x 3,5 cm
[3] P45 p.139

2006-072 Terforationsbuch
Paper 70g, torn, linen and brass screws
42 x 29,5 x 3,5 cm
[1] 2006 (S), Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.139

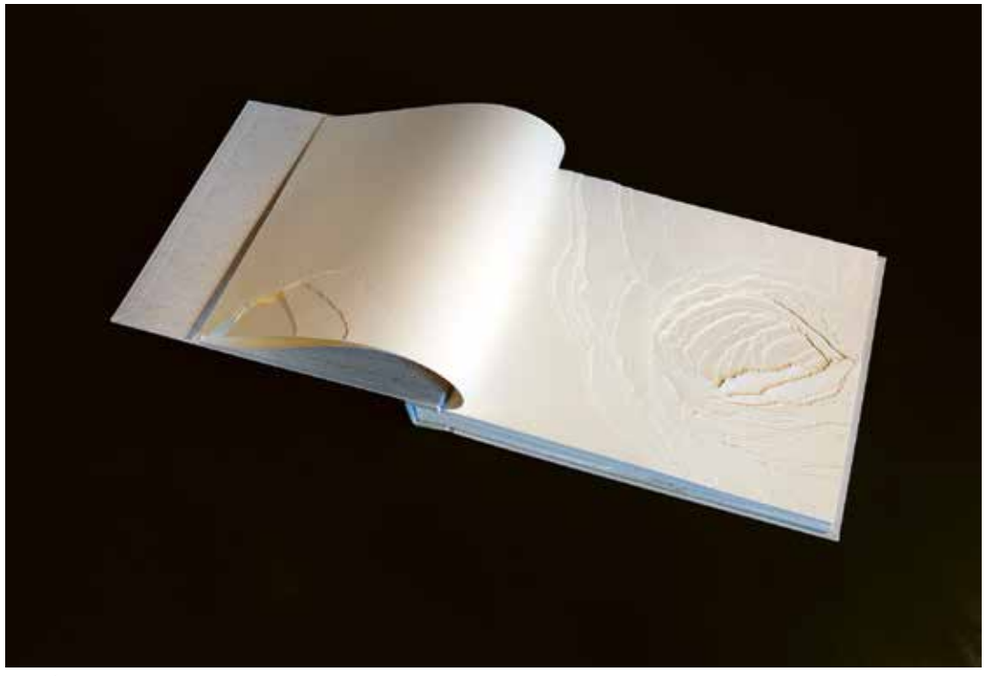
2006-067

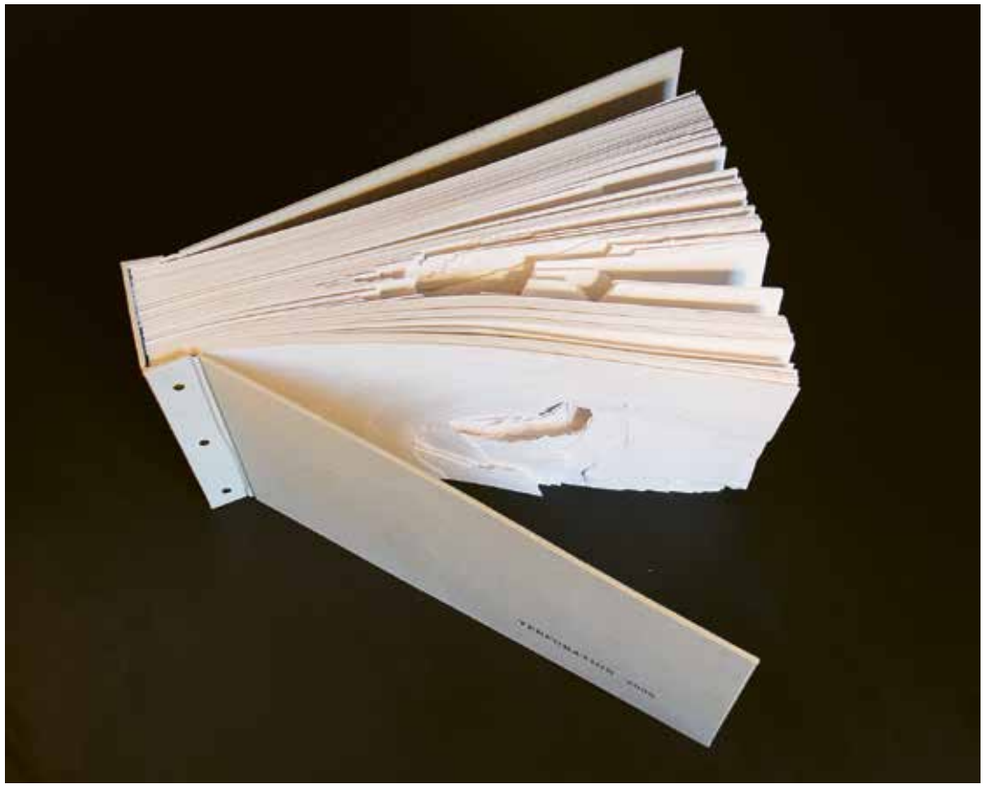
2006-068

2006-069

2006-071

2006-072


2006-070



2006-073

2006-074

2006-075

2006-076

2006-077

2006-078

2006-073 Terforation
Kapitel
Paper 300g, torn, bound
59 x 30 x 12.5 cm
[3] P45 p.140

2006-074 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[3] P45 p.140

2006-075 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
45 x 30 x 18 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
[3] P45 p.140

2006-076 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
60 x 40 x 20 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
[3] P45 p.140

2006-077 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
30 x 15 x 15 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
[3] P45 p.140

2006-078 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
55 x 28 x 20 cm
[1] 2007 (S), Kunstverein Heidenheim, Heidenheim (DE)
[3] P45 p.140

192 **2006-079 Papierschatten**
193 Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
60 x 38 x 19 cm
[1] 2007 (S), Kunstverein Heidenheim, Heidenheim (DE)
[3] P45 p.141

2006-080 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
40 x 36 x 32 cm
[1] 2007 (S), Kunstverein Heidenheim, Heidenheim (DE)
[3] P45 p.141

2006-081 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
ca. 55 x 50 x 20 cm
[1] 2008 (S), Stora Enso Maxau GmbH, Wörth (DE)
[3] P45 p.141

2006-082 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
55 x 40 x 25 cm
[3] P45 p.141

2006-083 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
25 x 30 x 28 cm
[3] P45 p.141

2006-084 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted with oil colour, varnished wire
36 x 33 x 21,5 cm
[1] 2006 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)
[3] P45 p.141

2006-079

2006-080

2006-082

2006-081

2006-083

2006-084

2006-085

2006-086

2006-087

2006-088

2006-089

2006-085 Terbloc
Paper 300g, torn, screwed
26 x 45 x 40 cm
[3] P45 p.142

2006-086 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted
with oil colour, varnished wire
33 x 33 x 17 cm
[1] 2020, Museum Schloss Burgau, Düren (DE)
[3] no ill. in P45 **

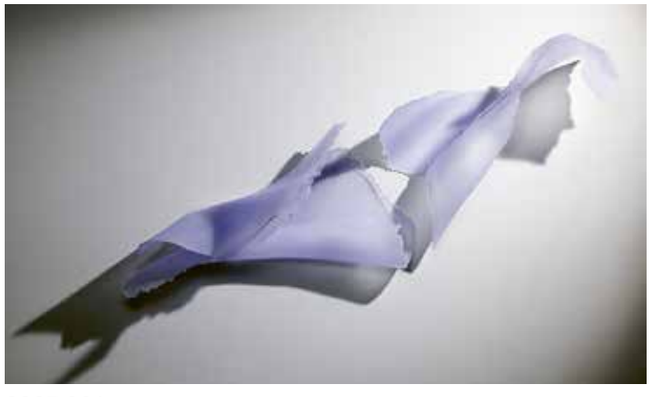
2006-087 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted
with oil colour, varnished wire
42 x 33 x 12 cm
[1] 2020, Museum Schloss Burgau, Düren (DE)
[3] no ill. in P45 **

2006-088 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted
with oil colour, varnished wire
44 x 28 x 14 cm
[1] 2020, Museum Schloss Burgau, Düren (DE)
[3] no ill. in P45 **

2006-089 Papierschatten
Paper 300g, torn and painted
with oil colour, varnished wire
47 x 26 x 19,5 cm
[3] no ill. in P45 **

** not included in the first catalogue raisonné of 2013

2007-001



2007-004

2007-002

2007-001 Lichtschatten 194
(Ill. p. 194) 195
Site-specific installation
Plastic 8mm, sawn, bent, stainless steel
ca. 240 x 550 x 70 cm
[2] Stadt Mutterstadt (DE)
[3] P45 p.142

2007-002 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
42 x 52 x 44 cm
[3] P45 p.142

2007-003 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
75 x 100 x 35 cm
[3] P45 p.142

2007-004 Lichtschatten
(Ill. p. 194)
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
70 x 162 x 49 cm
[3] P45 p.142

2007-005 Lichtschatten I / VII
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
56 x 78 x 32 cm
[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
[3] P17 p.37
P45 p.142

2007-003

2007-005

196 **2007-006 Lichtschatten I / IV**
197 plastic 3mm, sawn, bent and screwed
40 x 104 x 50 cm

[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)

[3] P17 p.36
P45 p.143

2007-007 Lichtschatten I / VIII
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
82 x 87 x 32 cm

[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

[3] P17 p.37
P45 p.143

2007-008 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
51 x 86 x 75 cm

[1] 2008 (S), Kunst Forum D'Art, Vaudrémont (FR)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P45 p.143

2007-009 Lichtschatten I / III
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
130 x 80 x 35 cm

[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
2007 (S), Kunstverein Heidenheim, Heidenheim (DE)

[3] P17 p.36
P45 p.143

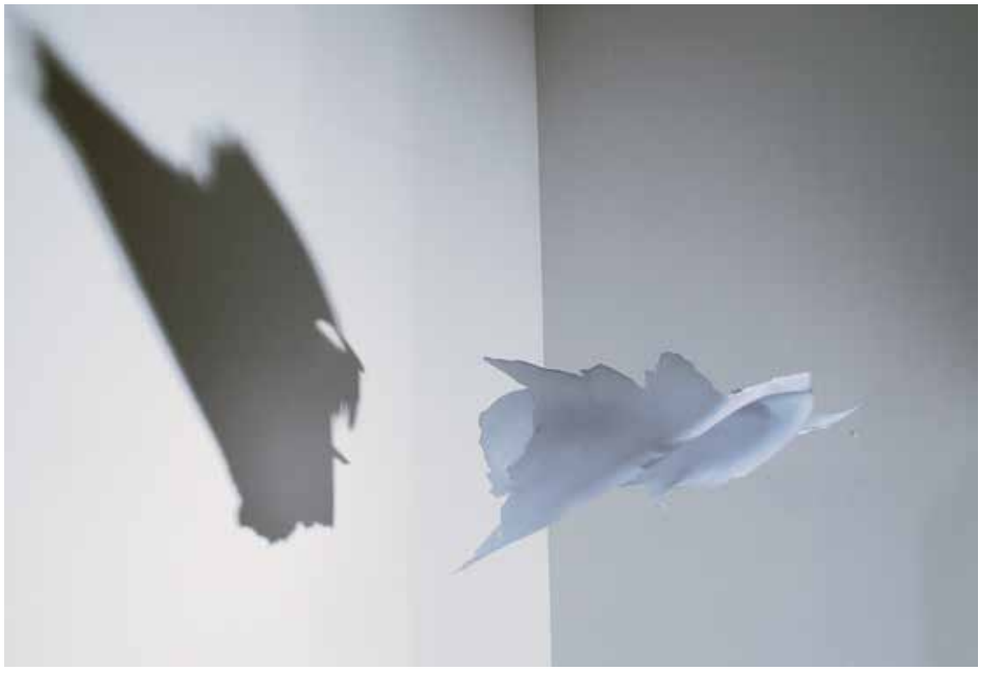
2007-010 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
87 x 50 x 36 cm

[3] P45 p.6, p.143

2007-011 Lichtschatten I / V
(Ill. p. 197)
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
70 x 85 x 36 cm

[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
2007 (S), Kunstverein Heidenheim, Heidenheim (DE)

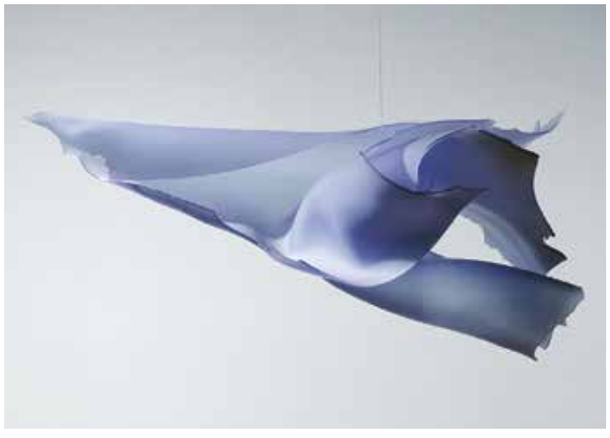
[3] P17 p.37
P45 p.144



2007-006

2007-007

2007-009



2007-008

2007-010

2007-011

2007-016

2007-012

2007-014

2007-013

2007-015

2007-012 Terforation I / III
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
2008 (S), Galerie Peters-Barenbrock, Ahrenshoop (DE)
[3] P17 p.34
P45 p.144

2007-013 Terforation I / II
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
2014, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2018 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)
[3] P17 p.35
P45 p.144

2007-014 Terforation I / IV
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
2007, Kunstverein Nördlingen, Nördlingen (DE)
[3] P17 p.34
P45 p.144

2007-015 Terforation I / V
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
[3] P17 pp.34–5
P45 p.144

2007-016 Terforation VII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007, Kunstverein Nördlingen, Nördlingen (DE)
[3] P45 p.144

198 **2007-017 Lichtschatten XI**
199 plastic 3mm, sawn, bent and screwed
60 x 75 x 54 cm

[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)
2007 (S), Kunstverein Heidenheim, Heidenheim (DE)
2008 (S), Kunst Forum D'Art, Vaudrémont (FR)
2008 (S), Stora Enso Maxau GmbH, Wörth (DE)

[3] P45 p.145

2007-018 Terforation XIII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm

[3] P45 p.145

2007-019 Terforation 07 / I
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 300 cm

[1] 2007 (S), Galerie B. Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2007, Kunstverein Nördlingen, Nördlingen (DE)

[3] P26 pp.20–1
P45 p.145
P49 Cover photo

2007-020 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
120 x 85 x 180 cm

[3] P45 p.145

2007-021 Montcanus
Site-specific installation
Paper 300g, torn, 2 spring steel rods and clips
300 x 140 x 80 cm

[1] 2007, Kunstverein Nördlingen, Nördlingen (DE)

[3] P26 p.29
P46 p.28
P45 p.145

2007-017

2007-019

2007-021

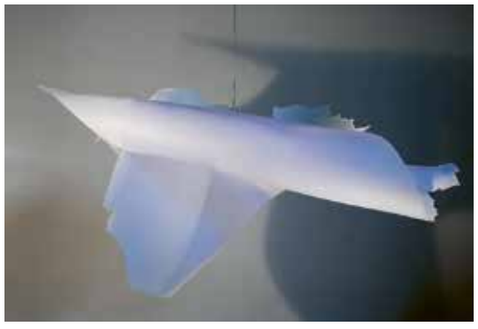
2007-018

2007-020

2007-022

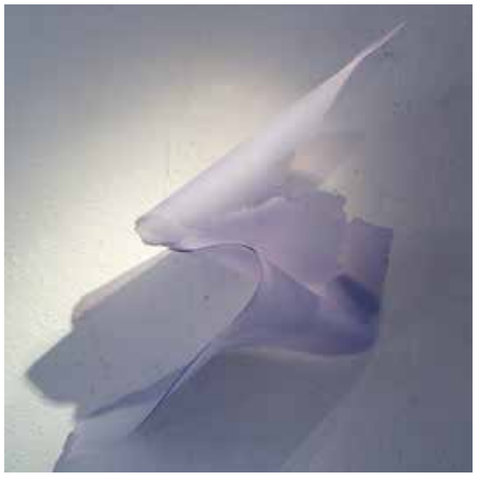
2007-023

2007-024



2007-026

2007-025



2007-027

2007-022 Terforation
(Ill. p. 198)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 300 cm

[1] 2012, Kunstverein Marburg, Marburg (DE)
2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)
2016 (S), Galerie Martina Kaiser, Cologne (DE)
2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

[3] P45 p.145

2007-023 Montcanus III / I
Paper 300g, torn, 2 metal rods, rusted metal plinth and clips
225 x 75 x 30 cm

[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)
2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)

[3] P26 p.28, p.87
P45 p.146

2007-024 Lichtschatten X
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
46 x 82 x 64 cm

[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)
2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
2008 (S), Kunst Forum D'Art, Vaudrémont (FR)

[3] P21 p.69
P26 p.49
P45 p.146

2007-025 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
55 x 60 x 40 cm

[3] P45 p.146

2007-026 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
50 x 90 x 40 cm

[3] P45 p.146

200 **2007-027 Lichtschatten XIII**
201 (Ill. p. 199)
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
85 x 52 x 31 cm

[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)

[3] P45 p.146

2007-028 Terforation 07 / XIV
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm

[1] 2007, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

[3] P45 p.147

2007-029 Terforation XV
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm

[1] 2007, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.147

2007-030 Terforation XXII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm

[1] 2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

[3] P45 p.147

2007-031 Contrarius VII / I
Paper 300g, India ink, torn, metal pins on back board
150 x 190 x 50 cm

[1] 2007 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2008 (S), Stora Enso Maxau GmbH, Wörth (DE)

[3] P45 p.147

2007-028

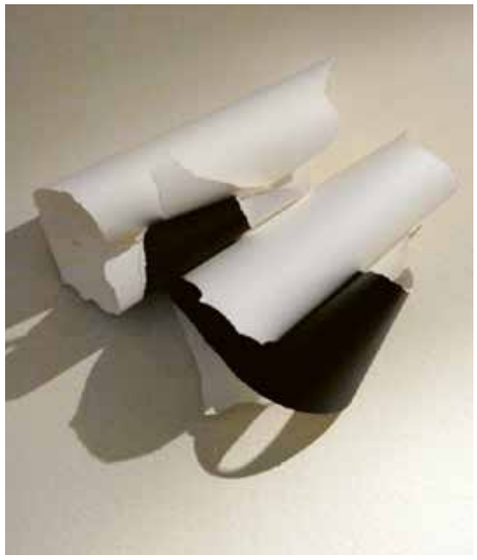
2007-029

2007-030

2007-031

2007-032

2007-033

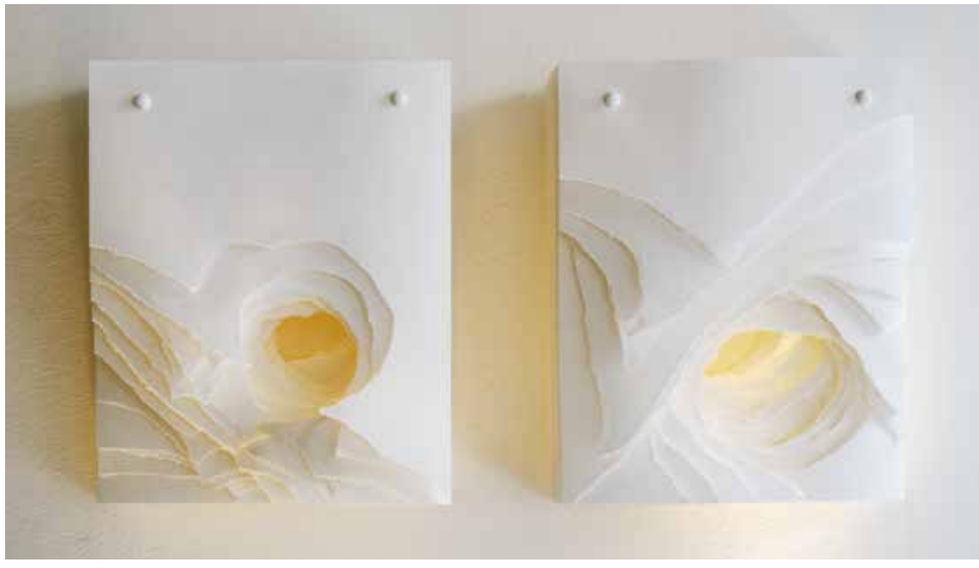


2007-034

2007-035

2007-036

2007-037



2007-038

2007-039

2007-032 Terforation IV / II
(Ill. p. 200)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
76 x 56 x 20 cm
[1] 2007 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P26 p.22
P45 p.147

2007-033 Terforation
(Ill. p. 200)
Site-specific installation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
80 x 119 x 230 cm
[3] P26 pp.24–5
P45 p.147

2007-034 Contrarius VII / II
Paper 300g, India ink, torn, metal pins on back board
60 x 70 x 30 cm
[1] 2008 (S), Stora Enso Maxau GmbH, Wörth (DE)
[3] P45 p.148

2007-035 Terforation I / VI
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.148

2007-036 Terforation I / VIII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007, Kunstverein Nördlingen, Nördlingen (DE)
[3] P45 p.148

2007-037 Terforation I / IX
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007, Kunstverein Nördlingen, Nördlingen (DE)
[3] P45 p.148

202 **2007-038 Terforation II / X**

203 (Ill. p. 201)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.148

2007-039 Terforation II / XI
(Ill. p. 201)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.148

2007-040 Terforation II / XII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
36 x 29,5 x 17,5 cm
[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.149

2007-041 Lichtschatten XV
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
74 x 62 x 30 cm
[3] P45 p.149

2007-042 Terforation I / XXV *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

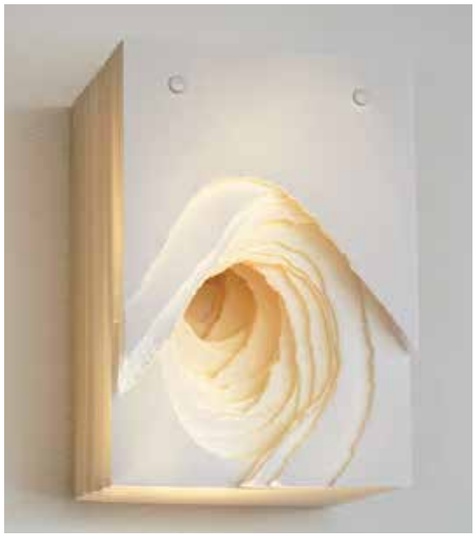
2007-043 Terforation I / XXVI
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2007 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.149

2007-044 Terforation I / XXVIII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
Object: 29 x 21 x 17,5 cm
Cover: 41 x 32 x 24,5 cm
[3] P45 p.149

*no illustration

2007-040

2007-041


2007-043

2007-044

2007-045

2007-046

2007-047

2007-048

2007-049

2007-050

2007-045 Contrarius VII / III
(Ill.p. 202)
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
65 x 79 x 20 cm

[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

[3] P45 p.149

2007-046 Contrarius 07 / IV
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
55 x 60 x 20 cm

[1] 2010, Städtische Galerie Speyer, Speyer (DE)

[2] Sammlung Dellwing, Neustadt a.d.W. (DE)

[3] P31 p.63
P45 p.150

2007-047 Contrarius 07 / V
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
51 x 86 x 25 cm

[3] P45 p.150

2007-048 Contrarius 07 / IX
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins on back board
48 x 81 x 24 cm

[3] P45 p.150

2007-049 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn and bent
107 x 24 x 26 cm

[3] P45 p.150

2007-050 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
53 x 108 x 60 cm

[3] P19 p.58
P45 p.150

204 **2007-051 Terforation**

205 Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
25 x 13 x 40 cm
[2] Kunstsammlung Naspa, Wiesbaden (DE)
[3] P45 p.151

2007-052 Contrarius
Relief print
46 x 33 cm
Edition of 30 plus 3 APs
[3] P45 p.151

2007-053 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
61 x 84 x 38,5
[3] P45 p.151

2007-054 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
58 x 85 x 75 cm
[1] 2007 (S), Südwestrundfunk Mainz, Mainz (DE)
2008 (S), Kunst Forum D'Art, Vaudrémont (FR)
[3] P45 p.151

2007-055 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
72 x 69 x 60 cm
[1] 2007 (S), Südwestrundfunk Mainz, Mainz (DE)
[3] P45 p.49, p.151

* no illustration

2007-051

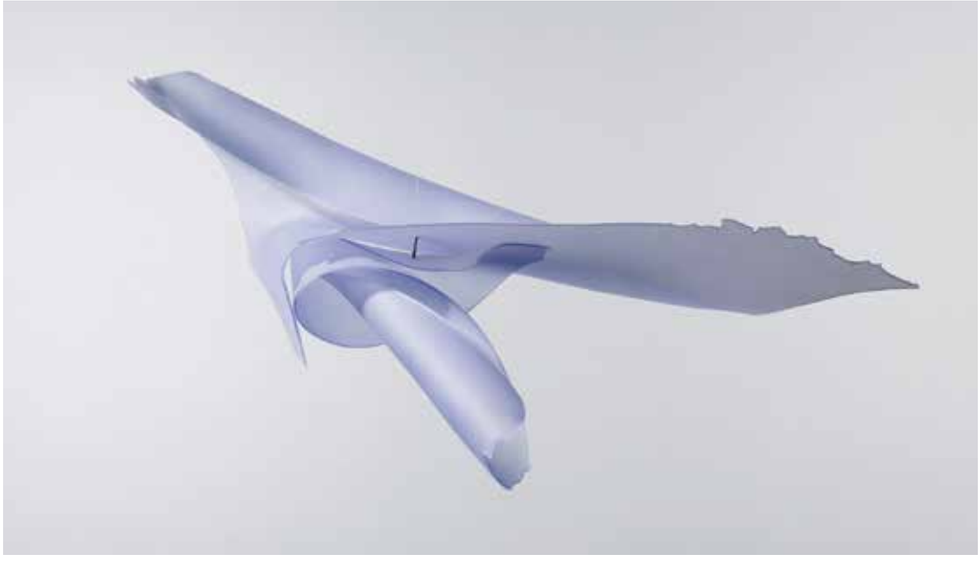
2007-052

2007-053

2007-054

2007-055

2007-056



2007-058

2007-056 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
50 x 80 x 30 cm

[1] 2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P45 p.152

2007-057 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
ca. 42 x 30 x 100 cm

[3] P45 *

2007-058 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
46 x 110 x 50 cm

[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P45 p.152

2007-059 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
60 x 72 x 32 cm

[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

[3] P45 p.152

2007-060 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
45 x 119 x 43 cm

[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P45 p.152

2007-059

2007-060

206 **2007-061 Orbitus I** →
207 Site-specific installation
Paper 250g, torn, metal mounting and plastic
320 x 370 x 350 cm
[1] 2007, Museum Wiesbaden, Wiesbaden (DE)
[3] P26 pp.34–5
P45 p.153
→ first work of the series

2007-062 Terforation
Site-specific installation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
250 x 128 x 400 cm
[1] 2007, Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden (DE)
[3] P26 pp.18–9
P45 p.153

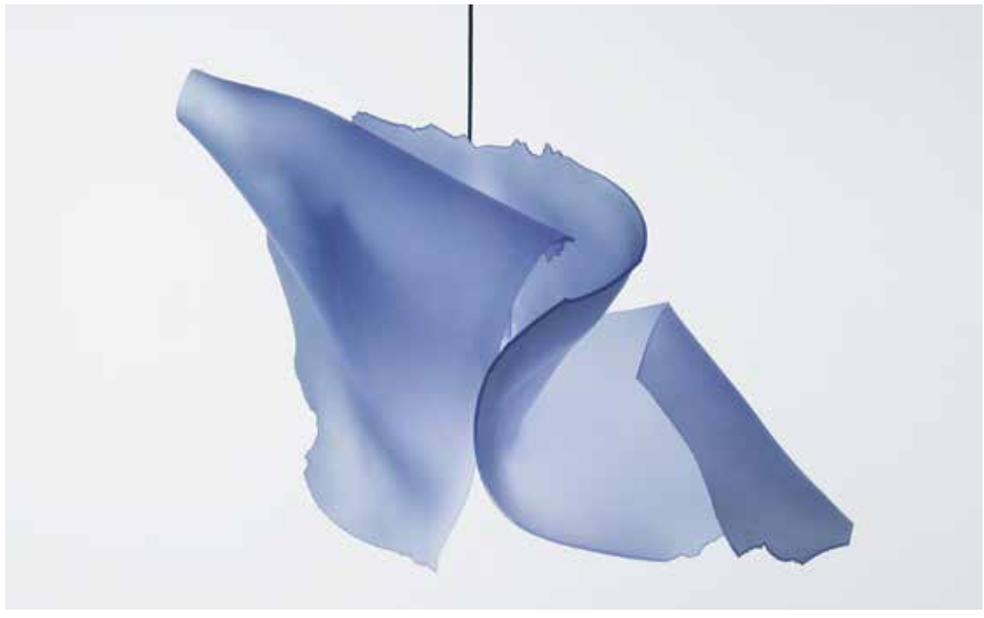
2007-063 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
38 x 60 x 58 cm
[3] P45 p.153

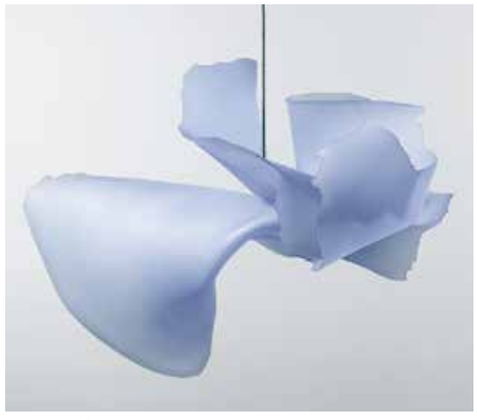
2007-064 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
57 x 85 x 77 cm
[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
[3] P45 p.153

2007-065 Lichtschatten I / VI
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
70 x 78 x 31 cm
[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
[3] P17 p.37
P45 p.153

2007-061

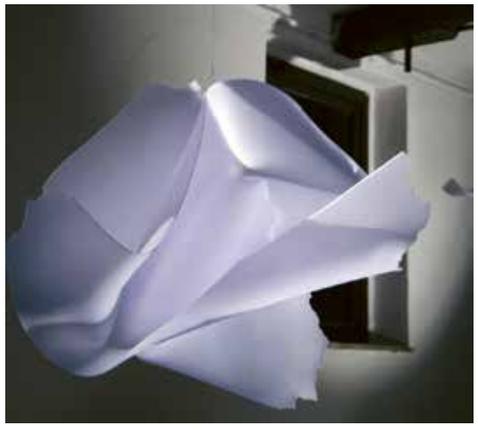
2007-062


2007-063


2007-064

2007-065

2007-066



2007-067

2007-068

2007-069

2007-066 Montcanus
Site-specific installation
Paper 300g, torn, 2 spring steel rods, clips
170 x 120 x 110 m

[1] 2007, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2009 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.154

2007-067 Lichtschatten
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
80 x 50 x 60 cm

[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)
2008 (S), Kunst Forum D'Art, Vaudrémont (FR)

[3] P45 p.154

2007-068 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
113 x 35 x 35 cm

[1] 2007 (S), Südwestrundfunk Mainz, Mainz (DE)

[3] P45 p.154

2007-069 Lichtschatten T / V
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
60 x 130 x 40 cm

[1] 2007 (S), Südwestrundfunk Mainz, Mainz (DE)
2008, Ziegelhütte, Darmstadt (DE)
2008 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

[3] P26 p.48
P45 p.154

208 **2007-070 Terforation**

209 Paper 70g, torn, metal mounting and plastic

29 x 21 x 17,5 cm

[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)

[3] P45 p.155

2007-071 Terforation

Paper 70g, torn, metal mounting and plastic

29 x 21 x 17,5 cm

[1] 2007 (S), Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)

[3] P45 p.155

2007-072 Terforation *

Paper 70g, torn, metal mounting and plastic

29 x 21 x 17,5 cm

[1] 2007, Konstruktiv Tendens, Stockholm (SE)

[3] P45 *

* no illustration

2007-070

2007-071

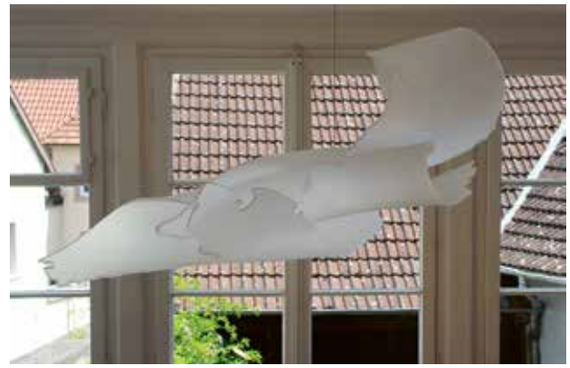
2007-076

2007-077

2007-078

2007-079

2007-080



2007-081

2007-073 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2007, Konstruktiv Tendens, Stockholm (SE)
[3] P45 *

2007-074 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2007, Konstruktiv Tendens, Stockholm (SE)
[3] P45 *

2007-075 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2007, Konstruktiv Tendens, Stockholm (SE)
[3] P45 *

2007-076 Lichtschatten
(Ill. p. 208)
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
65 x 88 x 58 cm
[1] 2007 (S), Südwestrundfunk Mainz, Mainz (DE)
2008, Ziegelhütte, Darmstadt (DE)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
[3] P45 p.155

2007-077 Orbitus II
Site-specific installation
Paper 250g, torn, metal mounting and plastic
240 x 300 x 250 cm
[1] 2007 (S), Kunstverein Heidenheim, Heidenheim (DE)
[3] P26 pp.32–3
P45 p.156

2007-078 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 300 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
[3] P26 p.90
P45 p.156

2007-082

2007-083

2007-084

2007-086

2007-085

2007-088

2007-089

2007-079 Lichtschatten
(Ill. p. 209)
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
68 x 78 x 37 cm

[1] 2009 (S), C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)

[3] P45 p.156

2007-080 Lichtschatten I / VIII
(Ill. p. 209)
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
115 x 55 x 35 cm

[2] Herbert Gerisch Stiftung, Neumünster (DE)

[3] P45 p.156

2007-081 Lichtschatten XI
(Ill. p. 209)
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
50 x 100 x 50 cm

[1] 2007 (S), Südwestrundfunk Mainz, Mainz (DE)
2008, Ziegelhütte, Darmstadt (DE)
2008 (S), Galerie Peters-Barenbrock, Ahrenshoop (DE)

[3] P45 p.156

2007-082 Orbitus III
(Ill. p. 210)
Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
ca. 600 x 450 x 400 cm

[1] 2007 (S), Südwestrundfunk Mainz, Mainz (DE)

[3] P26 pp.66–7
P35 p.37
P40 p.6
P45 p.157
P46 p.27
P60 p.106

212 **2007-083 Terforation IV / I**

213 (Ill. p. 211)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
120 x 85 x 20 cm
[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
[3] P17 p.33, p.35
P45 p.157

2007-084 Terforation V / I
(Ill. p. 211)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
56 x 21 x 85 cm
[1] 2007, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)
[3] P17 p.34
P45 p.157

2007-085 Lichtschatten
(Ill. p. 211)
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
46,5 x 30,5 x 18,5 cm
[3] P45 p.158

2007-086 Lichtschatten
(Ill. p. 211)
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
33 x 31 x 25 cm
[3] P45 p.158

2007-087 Orbitus IV
Site-specific installation
Paper 250g, torn, metal mounting and plastic
320 x 400 x 350 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
[3] P26 pp.36–7
P45 p.158

2007-088 Terforation XVII
(Ill. p. 211)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 p.158

2007-087

2007-090

2007-091

2007-092

2007-093

2007-094

2007-095

2007-096

2007-097

2007-089 Lichtschatten
(Ill. p. 211)
Acrylic panels 8mm, sawn, bent and screwed
62 x 48,5 x 25 cm
[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
[3] P45 p.158

2007-090 Terbloc
(Ill. p. 212)
Paper 70g, torn and glued
10 x 10 x 1,5 cm
Kunstverein Nördlingen,
Edition of 125
[3] P45 p.158

2007-091 Terforation XXXI
(Ill. p. 212)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2008, Galerie Thomas, Munich (DE) 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.159

2007-092 untitled
Relief print
46 x 33 cm
Edition of 30 plus 2 APs
[3] P45 p.159

2007-093 Terbloc
Paper 70g, torn, cardboard, linen, screwed
42 x 36 x 4 cm
[3] P45 p.159

2007-094 Contrarius
Paper 300g, India ink, torn, metal pins on back board
94 x 105 x 24 cm
[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
[3] P45 p.159

2007-095 Contrarius
Paper 300g, India ink, torn, metal pins and back board
130 x 135 x 40 cm
[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
[3] P45 p.159

214 **2007-096 Contrarius**
215 (Ill. p. 213)
Paper 300g, India ink, torn, metal pins and back board
100 x 125 x 26 cm

[3] P45 p.160

2007-097Contrarius
(Ill. p. 213)
Paper 300g, India ink, torn, metal pins and back board
70 x 70 x 20 cm

[3] P45 p.160

2007-098 Contrapunkt →
Paper 80g, torn, metal mounting and plastic
61 x 40 x 44 cm

[3] P45 p.160

→ first work of the series

2007-099 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
41 x 50 x 19 cm

[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)

[3] P45 p.160

2007-100 Segment III
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
110 x 20 x 10 cm

[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)

[3] P45 p.160

2007-101 Segment IV
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
110 x 20 x 10 cm

[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)

[3] P45 p.160

2007-098

2007-099

2007-100

2007-101

2007-105

2007-106

2007-103

2007-102

2007-104

2007-107

2007-108

2007-102 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
90 x 40 x 30 cm
[1] 2008, Ziegelhütte, Darmstadt (DE)
[3] P45 p.161

2007-103 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
30 x 55 x 35 cm
[1] 2008, Ziegelhütte, Darmstadt (DE)
[3] P45 p.161

2007-104 Terforation XXXIII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.161

2007-105 Terforation
(Ill. p. 214)
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.161

2007-106 Terforation
(Ill. p. 214)
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.161

2007-107 untitled
Paper 80g, torn, metal mounting, plastic
8,5 x 50 x 26 cm
[3] P45 p.161

2007-108 untitled
Paper 80g, torn, metal mounting, plastic
7 x 50 x 44 cm
[3] P45 p.161

216 **2007-109 untitled**
217 Paper 70g, torn and glued
10 x 21 x 21 cm
[3] P45 p.162

2007-110 untitled
Paper 70g, torn and glued
10 x 21 x 21 cm
[3] P45 p.162

2007-111 untitled
Paper 70g, torn and glued
10 x 21 x 21 cm
[3] P45 p.162

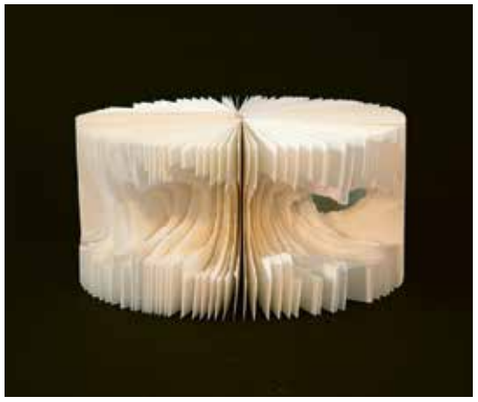
2007-112 untitled
Paper 70g, torn and glued
10 x 21 x 21 cm
[3] P45 p.162

2008-001 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 p.162

2008-002 Terforation (gebogen II)
Paper 70g, torn, metal mounting
and plastic
40 x 21 x 100 cm
[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt,
Allschwil-Basel (CH)
2009 (S), Associazione Margherita
Ripamonti, Como (IT)
[3] P45 p.162

2008-003 Terbloc II / II
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.162

2007-109


2007-110

2007-111

2007-112

2008-001

2008-003

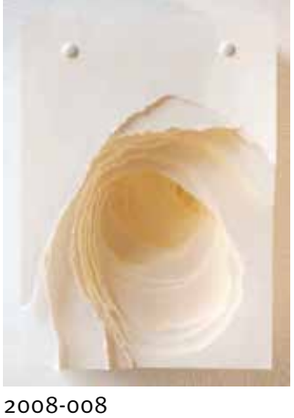
2008-002

2008-004

2008-005

2008-006

2008-007



2008-008

2008-009

2008-010

2008-004 Terbloc IX / 08
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.163

2008-005 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.163

2008-006 Terforation
Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
600 x 110 x 400 cm
[1] 2008 (S), Stora Enso Maxau GmbH, Wörth (DE)
[3] P45 p.163

2008-007 Lichtschatten 08 / I
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
62,5 x 33,5 x 36 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
[3] P45 p.163

2008-008 Terforation 08 / I
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 p.163

2008-009 Terforation 08 / I (2)
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 17 cm
Cover: 41 x 32 x 24,5 cm
[1] 2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
[3] P45 p.163

2008-010 Terforation II
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.163

218 **2008-011 Terforation**

219 Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm

[1] 2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)

[3] P42 pp.24–5
P45 p.164

2008-012 Terforation 08 / IV
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
Object: 29 x 21 x 17,5 cm
Cover: 41 x 32 x 23 cm

[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P45 p.164

2008-013 Segment
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 100 x 55 cm

[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)

[3] P45 p.164

2008-014 Lichtschatten T / XII
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
62 x 112 x 42 cm

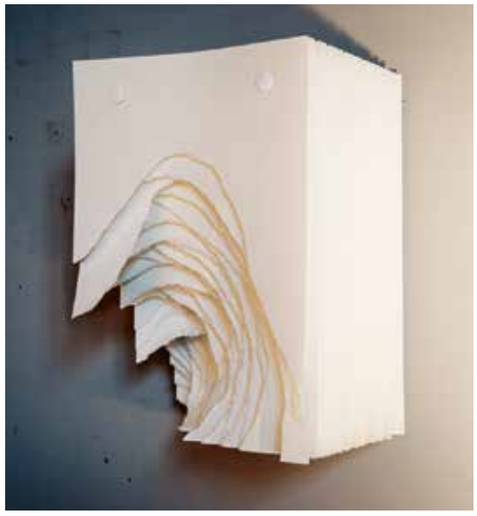
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)

[3] P26 p.45, p.47
P45 p.59, p.164

2008-015 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
50 x 62 x 42 cm

[1] 2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)

[3] P45 p.164

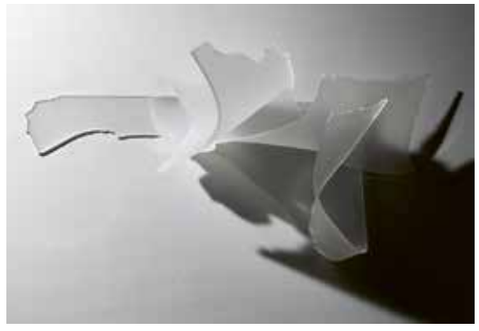


2008-011

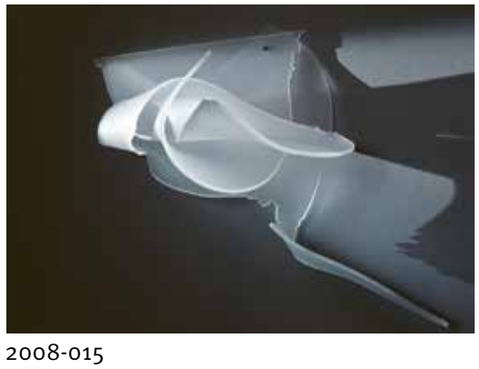
2008-012

2008-013

2008-016



2008-014

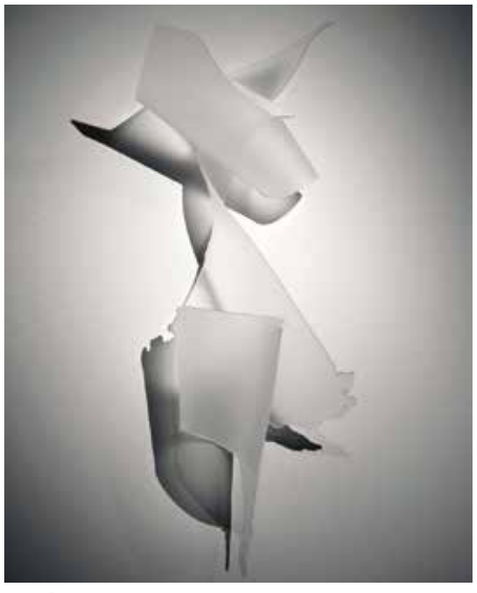


2008-015

2008-017

2008-018

2008-019



2008-020

2008-016 Lichtschatten
(Ill. p. 218)
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
70 x 90 x 33 cm
[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)
[3] P45 p.164

2008-017 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
92 x 62 x 45 cm
[1] 2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
[3] P45 p.51, p.165

2008-018 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
58 x 91 x 32 cm
[3] P45 p.165

2008-019 Lumen →
Acrylic panels 6mm, sawn, screwed, corten steel and light source
117,5 x 24,5 x 17,5 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2012, Galerie Splettstößer, Kaarst (DE)
[3] P44 p.53
P45 p.165
P50 p.200
→ first work of the series

2008-020 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
108 x 50 x 39 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
2008 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P26 p.46
P45 p.165

220 **2008-021 Lichtschatten**

221 Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
52 x 40 x 43 cm

[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.166

2008-022 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
60 x 126 x 30 cm

[1] 2008 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

[3] P45 p.166

2008-023 Lichtschatten
Plastic 3mm, sawn, bent and screwed
80 x 105 x 110 cm

[3] P45 p.166

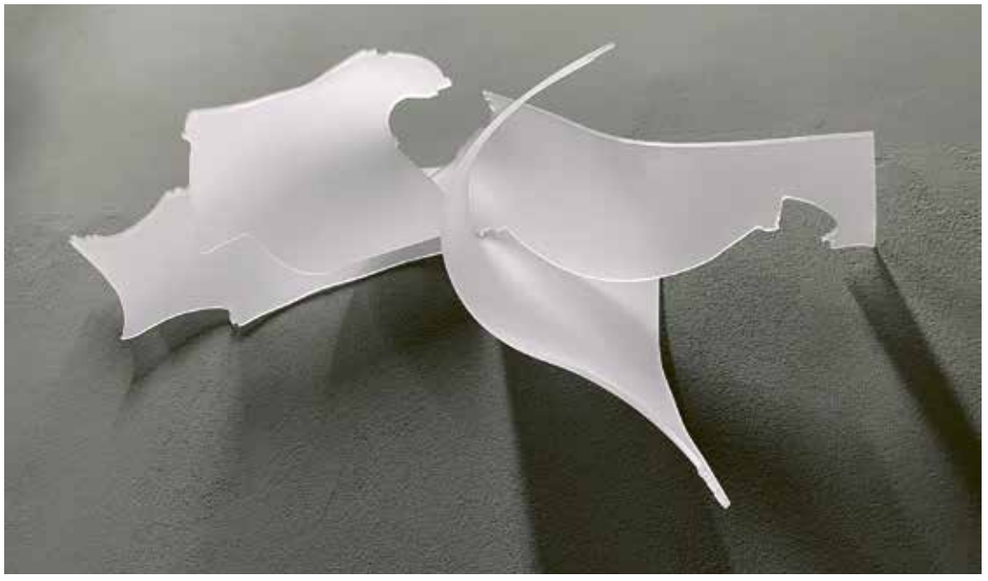
2008-024 Lumen
Acrylic panels 6mm, sawn, screwed, corten steel and light source
106,5 x 29 x 28,5 cm

[3] P45 p.166

2008-025 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
250 x 128 x 100 cm

[1] 2007, Schloss Wertingen, Wertingen (DE)
2007 (S), Südwestrundfunk Mainz, Mainz (DE)
2008 (S), Kunst Forum D'Art, Vaudrémont (FR)

[3] P26 p.31
P45 p.166



2008-022

2008-021

2008-023

2008-024

2008-025

2008-026

2008-027

2008-028

2008-029

2008-030

2008-031

2008-026 Terforation 08 / II
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[3] P45 p.167

2008-027 Terforation 08 / III
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[3] P45 p.167

2008-028 Terbloc VIII
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.167

2008-029 Terforation VIII
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
44 x 55 x 3 cm
[3] P45 p.167

2008-030 Terbloc XVII
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.167

2008-031 Terbloc XIII
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.167

222 **2008-032 Terbloc** *
223 Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-033 Terbloc *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-034 Terbloc XIV
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.168

2008-035 Terbloc 08/02
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.168

2008-036 Terforation VI / I
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[3] P45 p.168

2008-037 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 100 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
2009 (S), KunstRaum Hüll, Hüll (DE)
[3] P45 p.168

2008-038 Bloc VIII →
Cardboard 500g, torn
60 x 100 x 100 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
2011 (S), Kunstverein Emsdetten, Emsdetten (DE)
[3] P45 p.168
→ first work of the series

* no illustration

2008-034

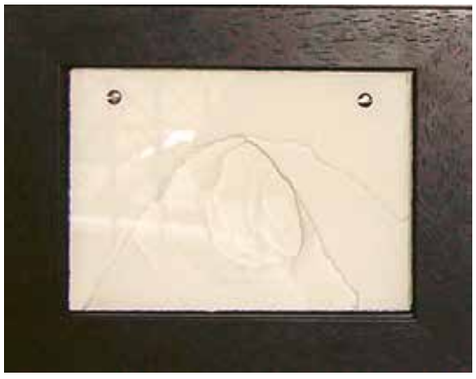
2008-035

2008-036

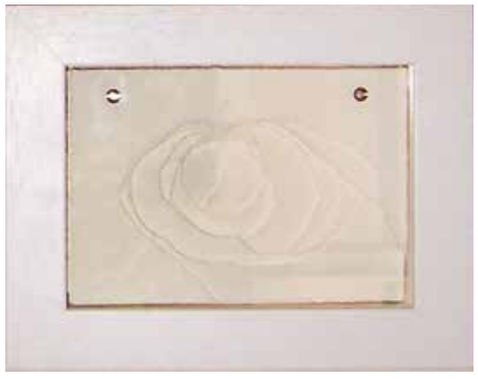
2008-037

2008-038

2008-042



2008-043



2008-045

2008-051

2008-039 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 *

2008-040 Terbloc *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-041 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 *

2008-042 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.169

2008-043 Terforation I / I
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.169

2008-044 Terforation VI / II *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[3] P45 *

2008-045 Terforationsobjekt I / II
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.169

2008-046 Terforation VI / III *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[3] P45 *

224 **2008-047 Terforation VI / IV**

225 Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
Object: 70 x 50 x 20 cm
Cover: 76 x 56 x 25 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.170

2008-048 Terforation VI / V
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[3] P45 p.170

2008-049 Terforation 08 / VI *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2008-050 Terforation 08 / VII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)
2010, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.170

2008-051 Terforation I / VI
(Ill. p.223)
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.170

2008-052 Terforation 08 / VIII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)
2009 (S), Österreichisches Papiermachermuseum, Steyrermühl (AT)
[3] P45 p.170

* no illustration

2008-047

2008-048

2008-050

2008-053 Terforation 08 / X
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)
2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
[3] P45 p.170

2008-054 Lumen
(Ill. p. 225)
Acrylic panels 6mm, sawn, screwed, corten steel and light source
106,5 x 29 x 28,5 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
[3] P45 p.171

2008-052

2008-053

2008-054

2008-055

2008-056

2008-057

2008-060

2008-061

2008-055 Lumen
Acrylic panels 8mm, sawn, screwed, corten steel and light source
106,5 x 29 x 28,5 cm
[3] P45 p.171

2008-056 Lumen
Acrylic panels 8mm, sawn, screwed, corten steel and light source
106,5 x 29 x 28,5 cm
[1] 2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2015 (S), Andipa Gallery, London (GB)
[3] P45 p.171

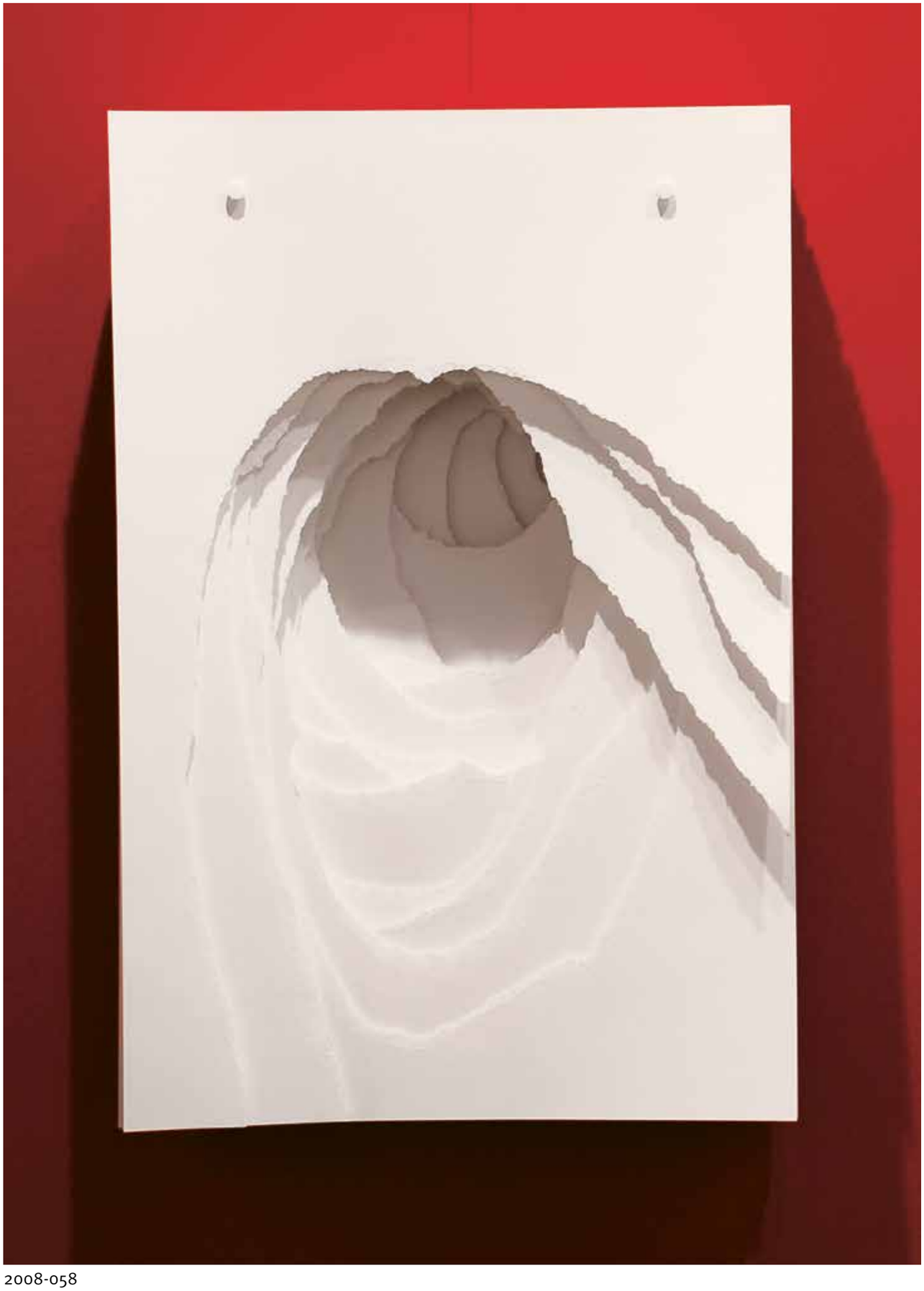
2008-057 Lumen
Acrylic panels 8mm, sawn, screwed, corten steel and light source
106,5 x 29 x 28,5 cm
[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.171

2008-058 Terforation
(Ill. p. 226)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
120 x 80 x 24 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
2008 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.172

2008-059 Terforation I / VII
(Ill p.227)
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.173

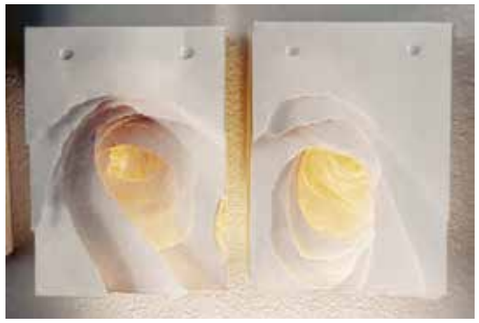
2008-060 Terbloc V
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.172

2008-061 Terbloc 08 / VI
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.172



2008-058

2008-063



2008-064

2008-068

2008-065

2008-059

2008-066

2008-062 Terbloc 08 / VIII *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-063 Terbloc 08 / VII
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.173

2008-064 Terforation Duo 2
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 48 x 17 cm
[3] P45 p.173

2008-065 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
114 x 55,5 x 75 cm
[1] 2008 (S), Galerie Peters-Barenbrock, Ahrenshoop (DE)
2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
[3] P45 p.173

2008-066 Contrarius
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn, metal pins and screwed
ca. 280 x 350 x 40 cm
[3] P45 p.173

2008-067 Terforation 08 / XI *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2008-068 Terforation VI / VII
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[3] P45 p.173

2008-069 Terforation VII / VIII *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 *

* no illustration

2008-070

2008-071

2008-074

2008-070 Terforation VI / VIII
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2008, Galerie Thomas, Munich (DE)
2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.174

2008-071 Terforation 08 / XI (2)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.174

2008-072 Terforation 08 / XII *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2008-073 Lumen
(Ill. p. 229)
Acrylic panels 6mm, sawn, screwed, corten steel and light source
117,5 x 24,5 x 17,5 cm
[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.175

2008-075

2008-074 Terforation 08 / XIII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.174

2008-077

2008-075 Terforation 08 / XIV
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.174

* no illustration

2008-073

2008-080

2008-078

2008-079

2008-076 Terforation 08 / XV * 228
Paper 70g, torn, metal mounting 229
and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2008-077 Terforation 08 / XV
(Ill. p. 228)
Paper 70g, torn, metal mounting
and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.175

2008-078 Lumen
Acrylic panels 6mm, sawn, screwed,
corten steel and light source
117,5 x 24,5 x 17,5 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen,
Siegen (DE)
2008 (S), Galerie Roland Abholt,
Allschwil-Basel (CH)
[3] P26 p.86
P45 p.175

2008-079 Lumen IV / I
Acrylic panels 20mm, sawn, screwed,
corten steel and light source
190 x 95 x 95 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen,
Siegen (DE)
[3] P26 pp.50–1
P45 p.175

2008-080 Lumen
Acrylic panels 6mm, sawn, screwed,
corten steel and light source
117,5 x 24,5 x 17,5 cm
[3] P45 p.175

* no illustration

230 **2008-081 Contrarius Raum**
231 Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn,
metal pins and screwed
255 x 480 x 200 cm

[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen,
Siegen (DE)

[3] P26 pp.68–9
P45 p.176

2008-082 Terbloc *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm

[1] 2008 (S), Galerie Peters-
Barenbrock, Ahrenshoop (DE)

[3] P45 *

2008-083 Terbloc *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm

[1] 2008 (S), Galerie Peters-
Barenbrock, Ahrenshoop (DE)

[3] P45 *

2008-084 Terbloc *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm

[1] 2008 (S), Galerie Peters-
Barenbrock, Ahrenshoop (DE)

[3] P45 *

2008-085 Terbloc II
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm

[3] P45 p.176

2008-086 Montcanus
Paper 300g, torn, rusted metal
plinth, 2 metal rods and clips
ca. 230 x 100 x 50 cm

[1] 2008 (S), Kunst Forum D'Art,
Vaudrémont (FR)

[3] P26 p.30
P45 p.4, p.176

2008-081

2008-085

2008-086

2008-087

2008-090

2008-088

2008-087 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2008 (S), Galerie Peters-Barenbrock, Ahrenshoop (DE)
[3] P45 p.177

2008-088 Montcanus
Site-specific installation
Paper 300g, torn, 2 spring steel rods and clips
ca. 280 x 170 x 80 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
[1] P26 pp.26–8
P45 p.177

2008-089 Terforation IV / IX *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2008 (S), Landesbibliothek Speyer, Speyer (DE)
2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)
[3] P45 *

2008-090 Lumen
Acrylic panels 20mm, sawn, screwed
106 x 40 x 14 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
2009, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P26 p.44
[3] P45 p.178

* no illustration

232 **2008-091 Lumen**
233 Acrylic panels 8mm, sawn, screwed
31 x 24 x 4 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
[3] P45 p.178

2008-092 Lumen
Acrylic panels 8mm, sawn, screwed
31 x 24 x 4 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[3] P45 p.178

2008-093 Lumen
Acrylic panels 8mm, sawn, screwed
31 x 24 x 4 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
[3] P45 p.178

2008-094 Lumen
Acrylic panels 8mm, sawn, screwed
31 x 24 x 4 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
[3] P45 p.178

2008-095 Lumen
Acrylic panels 8mm, sawn, screwed
31 x 24 x 4 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
[3] P45 p.178

2008-096 Terforation VI / VI
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2008, Galerie Thomas, Munich (DE)
[3] P45 p.178

2008-097 Terforation Duo IV
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
36,5 x 45 x 20 cm
[3] P45 p.178

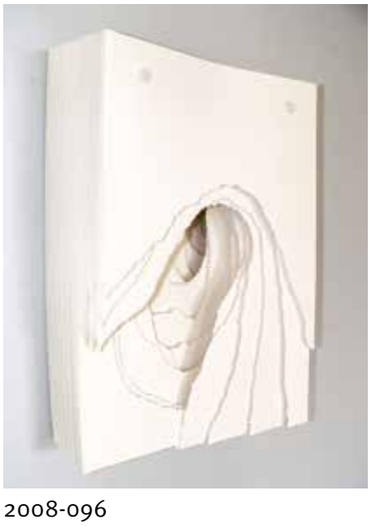
2008-091

2008-092

2008-093

2008-094

2008-095


2008-096

2008-097

2008-099

2008-098

2008-102

2008-103

2008-100

2008-101

2008-098 Terforation 08 / IX
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2008 (S), Galerie Peters-Barenbrock, Ahrenshoop (DE)
[3] P45 p.179

2008-099 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.179

2008-100 Terforation Bütten II
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
76 x 56 x 20 cm
[1] 2008 (S), Stora Enso Maxau GmbH, Wörth (DE)
[3] P45 p.179

2008-101 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
76 x 56 x 20 cm
[1] 2008 (S), Stora Enso Maxau GmbH, Wörth (DE)
[3] P45 p.179

2008-102 Terbloc 08 / X
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.179

2008-103 Terbloc 08 / XI
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.179

2008-104

2008-106

2008-107

2008-104 Terforation I / XI
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.180

2008-105 Terbloc 08 / XII
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.180

2008-106 Terforation I / XIII
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.180

2008-107 Terforation I / XIV
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[1] 2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
[3] P45 p.180

2008-108 Terbloc III
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 p.180

2008-109 Terforation Duo 3
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 52 x 17,5 cm
[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[3] P45 p.180

2008-105

2008-108

2008-109

2008-110

2008-110 Contrarius
Site-specific installation
Paper 300g, India ink, torn, screwed
ca. 500 x 800 x 400 cm
[1] 2008, CODA Museum, Apeldoorn (NL)
[3] P26 p.70
P45 p.181

2008-111 Terforation VII / I
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 p.181

2008-112 Terforation VII / II
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 p.181

2008-113 Terforation VII / III
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 p.181

2008-114 Terforation VII / IV
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 p.181

2008-111

2008-112

2008-113

2008-114

236 **2008-115 Terforation VI / X**
237 Paper 300g, torn, metal mounting, plastic and acrylic box
Object: 70 x 50 x 20 cm
Cover: 76 x 56 x 26 cm

[1] 2008, Museum Rijswijk, Rijswijk (NL)
2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

[3] P45 p.182

2008-116 Terforation IV / X
(Ill. p. 237)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm

[3] P45 *

2008-117 Terforation IV / XI
(Ill. p. 237)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm

[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

[3] P45 p.183

2008-118 Lichtschatten
(Ill. p. 237)
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
75 x 88 x 28 cm

[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)

[3] P45 p.183

2008-119 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm

[1] 2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

[3] P45 p.183

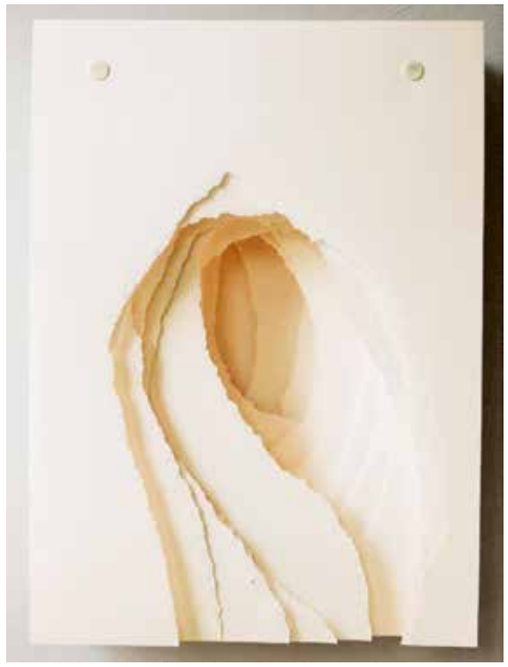
* no illustration

2008-115

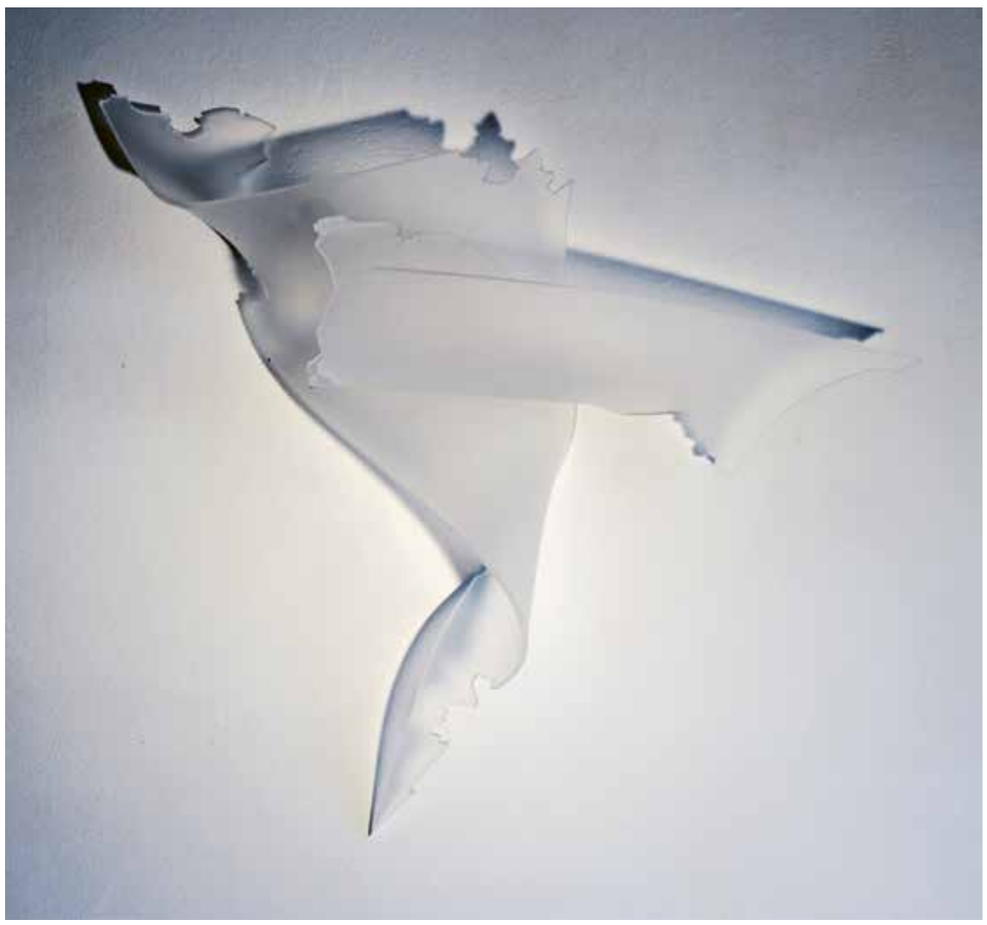
2008-119

2008-125

2008-116



2008-117



2008-118

2008-120 Terbloc V *
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 *

2008-121 Terbloc VI *
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 *

2008-122 Terbloc VII *
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 *

2008-123 Terbloc VIII *
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 *

2008-124 Terbloc IX *
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 *

2008-125 Terbloc 08 / IX
(Ill. p. 236)
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.183

2008-126 Terbloc X *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 *

2008-127 Terforation 08 / XVI
(Ill. p. 238)
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 **

* no illustration
**not included in the first catalogue raisonné of 2013

238 **2008-128 Terforation 08 / XVI (b)**
239 Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 p.184

2008-129 Terforation 08 / XVI (a)
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
[3] P42 p.27
P45 p.184

2008-130 Terforation 08 / XVII *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2008-131 Terforation 08 / XVIII *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2008-132 Terforation Wandobjekt 08 / XX
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 17 cm
Cover: 41 x 32 x 23,5 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
[3] P45 p.184

2008-133 Terbloc
(Ill. p. 239)
Finnish pulp 800g, torn, rusted metal plinth
ca. 105 x 35 x 35 cm
[1] 2009 (S), Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)
2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2012, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)
2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2017, Galerie Bechter Kastowsky, Vienna (AT)

2008-127

2008-128

2008-132

2008-134

2008-135

2008-129

2008-133

2008-136

2008-137

[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)

[3] P45 p.45, p.185
P63 p.193

2008-134 Papier lesen
Site-specific installation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
300 x 500 x 500 cm

[1] 2008 (S), Landesbibliothek Speyer, Speyer (DE)

[3] P45 p.185

2008-135 Bloc 08 / VIII
Cardboard 500g, torn
160 x 98 x 98 cm

[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)

[3] P26 pp.89–90
P42 pp.34–5
P45 p.185

2008-136 Terbloc
Finnish pulp 800g, torn, rusted metal plinth
105 x 81 x 36 cm

[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[2] R.C.K. Kunststiftung Sammlung Konzack

[3] P26 pp.38–9
P45 p.185

2008-137 Terbloc
Finnish pulp 800g, torn, rusted metal plinth
105 x 30 x 30 cm

[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2009 (S), KunstRaum Hüll, Hüll (DE)
2009 (S), Kunstverein Hof, Hof (DE)

[3] P26 pp.40–1
P27 p.15
P45 p.185

* no illustration

240 **2008-138 Terbloc**
241 Finnish pulp 800g, torn, rusted metal plinth
ca. 112 x 40,5 x 30 cm
[1] 2012, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2012, Galerie Splettstößer, Kaarst (DE)
[3] P45 p.186

2008-139 Terbloc 08 / VIII *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-140 Terforation IV / XII
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.186

2008-141 Terforation IV / XIII
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
Object: 70 x 50 x 20 cm
Cover: 76 x 56 x 26 cm
[1] 2008 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2014 (S), Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
[3] P45 p.186

2008-142 Terbloc 08 / XIV *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-143 Terforation IV / XIV
(Ill. p. 241)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2008 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.187

2008-144 Terbloc 08 / XV *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

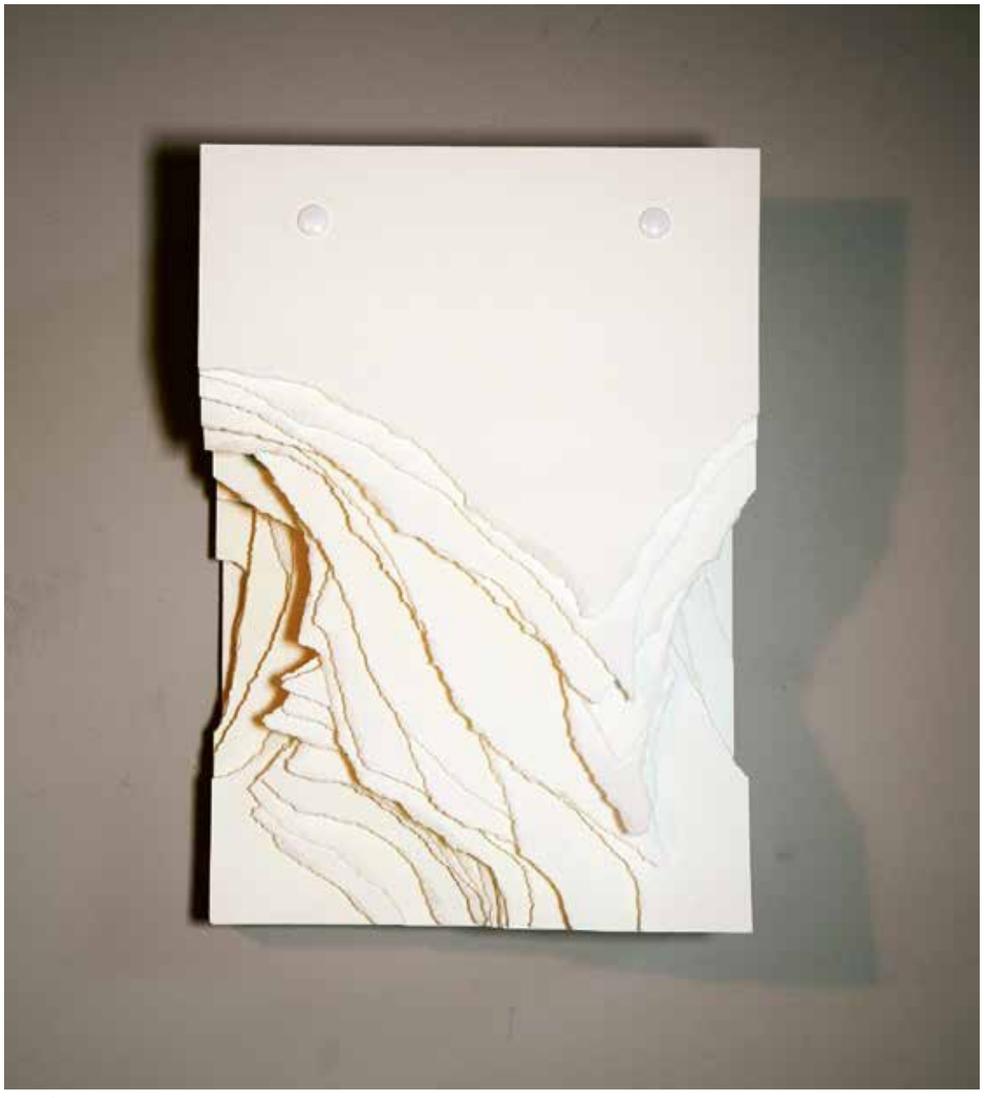
2008-138

2008-140

2008-141

2008-143

2008-154



2008-147

2008-145 Terbloc 08 / XVI *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-146 Terbloc 08 / XVII *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-147 Terforation 08 / XXI
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
[3] P45 p.187

2008-148 Terforation 08 / XXII *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2008-149 Terforation 08 / XXIII *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2008-150 Terforation 08 / XXIV *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

* no illustration

242 **2008-151 Terforation 08 / XXV**
243 Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 p.188

2008-152 Terforation 08 / XXVII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 p.188

2008-153 Bloc
Site-specific installation
Cardboard 500g, torn
1,7 x 15 x 15 m
[1] 2008 (S), Abbaye d'Alspach, Kayserberg (FR)
[3] P24 pp.1–4
P26 pp.74–7
P45 p.188

2008-154 Terbloc II / I
(Ill. p. 241)
Finnish pulp 800g, torn, rusted metal plinth
135 x 72 x 40 cm
[1] 2009 (S), Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)
2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2012, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)
[3] P45 p.188

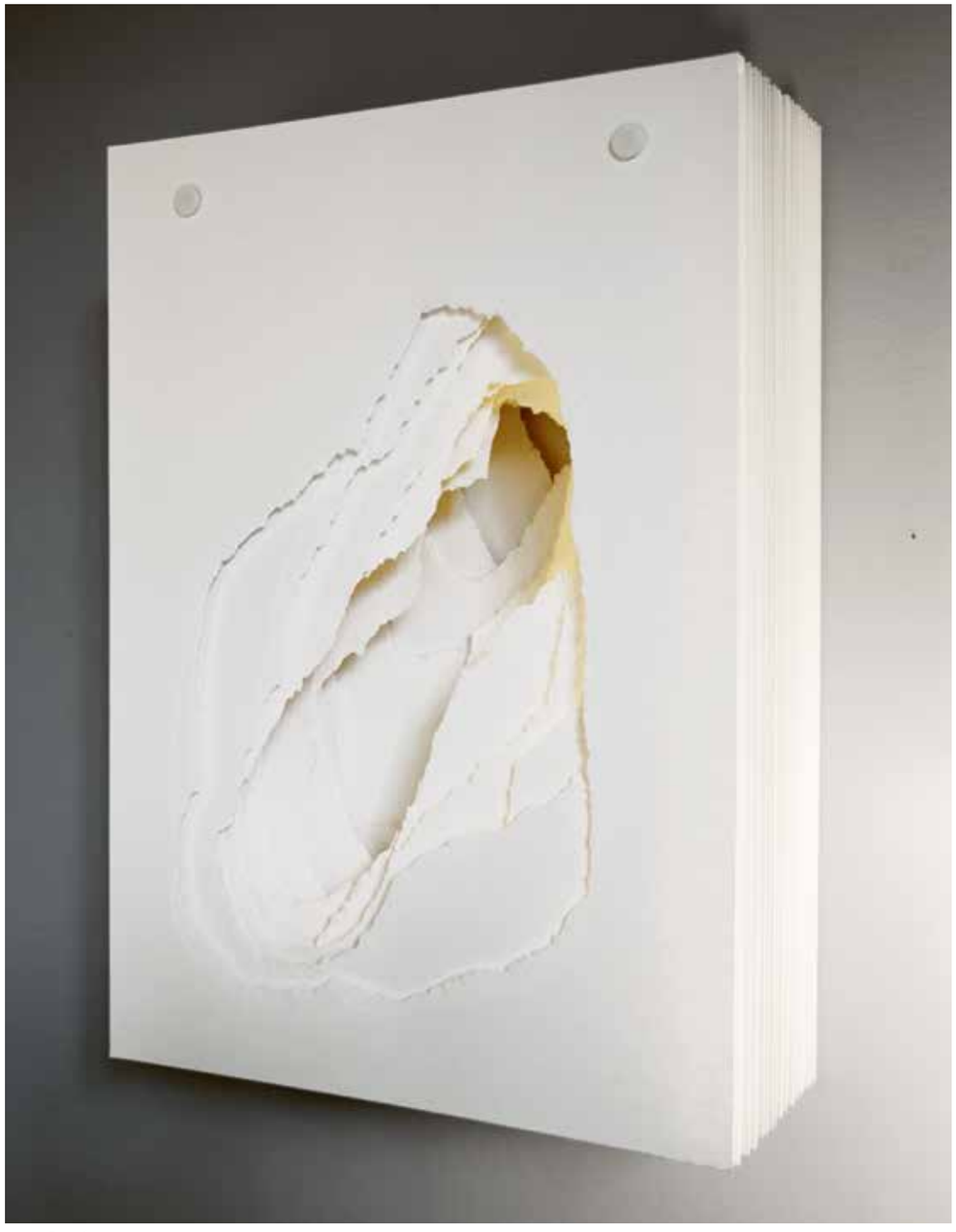
2008-155 Terforation VII / V *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 *

2008-156 Terforation VII / VI *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 *

2008-151

2008-152

2008-153



2008-160

2008-161

2008-157 Terforation VII / VII *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2009 (S), Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)
[3] P45 *

2008-158 Terforation IV / XVI *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[3] P45 *

2008-159 Terforation IV / XVII *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2008-160 Terforation IV / XVIII
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)
[3] P45 p.189

2008-161 Terbloc 08 / XIX
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.189

* no illustration

244 **2008-162 Terbloc 08 / XIX** *
245 Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-163 Terforation IV / XIX *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[3] P45 *

2008-164 Terbloc 08 / XX *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-165 Terbloc 08 / XXI *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-166 Terbloc 08 / XXII *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-167 Terbloc 08 / XXIII *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-168 Terbloc 08 / XXIV
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.190

2008-169 Terbloc 08 / XXV
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.190

2008-170 Terbloc 08 / XXV
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.190

2008-171 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[1] 2008, Museum Rijswijk, Rijswijk (NL)
[3] P45 *

2008-168

2008-169

2008-170

2008-174

2008-177

2008-172 Terbloc 08 / XXVI *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-173 Terbloc 08 / XXVII *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-174 Terbloc 08 / XXIX
(Ill. p. 244)
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.191

2008-175 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[1] 2008, Museum Rijswijk, Rijswijk (NL)
[3] P45 *

2008-176 Terbloc 08 / XXX *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-177 Terforation
Model
(Realisation: 2008-182)
Paper 200g, torn, metal mounting and wood
54 x 76 x 47,5 cm
[3] P45 p.191

2008-178 Terbloc XXXI
(Ill. p. 246)
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.192

* no illustration

246 **2008-179 Terforation** *

247 Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[1] 2008, Museum Rijswijk, Rijswijk (NL)
[3] P45 *

2008-180 Terbloc XXXIII*
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 *

2008-181 Terbloc XXVI
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.192

2008-182 Terforation X / I
Site-specific installation
Paper 300g, torn, screwed, Cardboard, metal mounting
350 x 600 x 340 cm
[2] Sammlung Stadt Frankfurt/M. (DE)
[3] P26 pp.80–3
P44 p.53
P45 pp.70–1, p.192

2008-183 Terbloc V
Paper 70g, torn, screwed, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 p.192

2008-184 Terforation 08 / XXVIII
(Ill. p. 247)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
Object: 29 x 21 x 17,5 cm
Cover: 40 x 31 x 23 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
[3] P45 *

2008-178

2008-181

2008-183

2008-182

2008-184

2008-185 Terforation XXXIV
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.193

2008-186 Terforation XXXV
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.193

2008-187 Terforation XXXVI *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 *

2008-188 Terforation XXXVII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.193

2008-189 Terforation XXXIX
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2008, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.193

* no illustration

2008-185

2008-186

2008-188

2008-189

248 **2008-190 Terforation 08 / XV** *
249 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 *

2008-191 Terforation 08 / XVI *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 *

2008-192 Terforation 08 / XVII *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 *

2008-193 Terforation 08 / XVIII *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 *

2008-194 Terforation 08 / ILI
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.194

2008-195 Terforation 08 / ILII *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2008-196 Terforation 08 / ILII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
[3] P45 p.194

2008-197 Terforation 08 / ILV
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.194

2008-194

2008-196

2008-197

2008-198

2008-200

2008-198 Terbloc 08 / XXVIII (A)
(Ill. p. 248)
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.194

2008-199 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.194

2008-200 Terforation
Wallobject VI / IX +
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 20 cm
Cover: 76 x 56 x 26 cm
[1] 2008, Museum Rijswijk, Rijswijk (NL)
2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
[3] P45 p.195

2008-201 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
22,5 x 28,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.195

2008-202 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.195

*no illustration

2008-199

2008-201

2008-202

250 **2008-203 Terforation 08 / ILIV**

251 Paper 70g, torn, metal mounting and plastic

29 x 21 x 17,5 cm

[1] 2008 (S), Kunstverein Siegen, Siegen (DE)
2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2010, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

[3] P45 p.196

2008-204 Terforation

Paper 300g, torn, metal mounting and plastic

76 x 56 x 80 cm

[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.196

2008-205 Terforation

Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed

17,5 x 22,5 x 4,5 cm

[3] P45 p.196

2008-206 Terforation

Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed

17,5 x 22,5 x 4,5 cm

[3] P45 p.196

2008-207 Terforation

Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed

17,5 x 22,5 x 4,5 cm

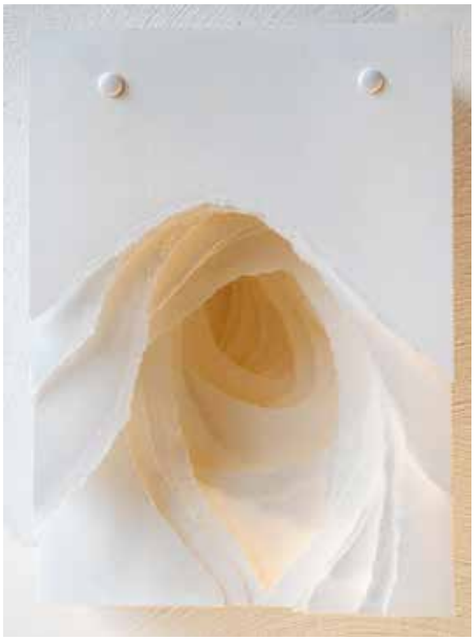
[3] P45 p.196

2008-208 Terforation

Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed

17,5 x 22,5 x 4,5 cm

[3] P45 p.196



2008-203

2008-204

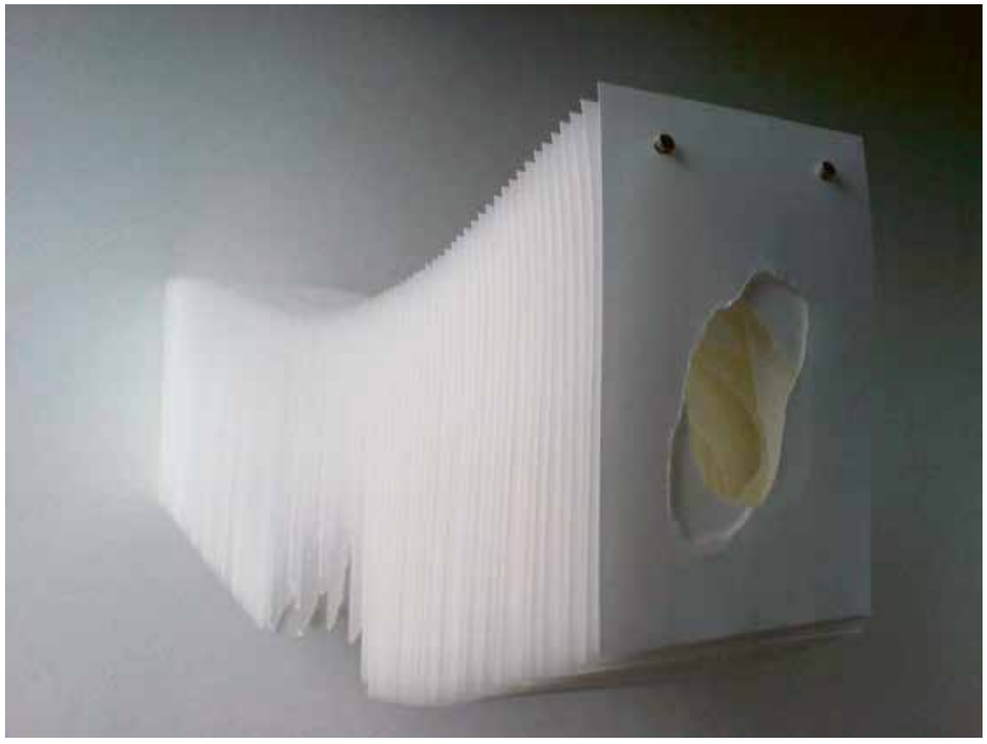
2008-205

2008-206

2008-207

2008-208

2008-213



2008-209

2008-210

2008-211

2008-212

2008-209 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
45 x 21 x 95 cm
[3] P45 p.197

2008-210 Terforation XXXVIII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 p.197

2008-211 Terforation 08 / XXVI
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
[3] P42 pp.28–9
P45 p.197

2008-212 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
65 x 80 x 200 cm
[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)
2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
[3] P45 p.197

2008-213 Terforation
(Ill. p. 250)
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic, framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.196

252 **2008-214 Terforation ILVI**
253 Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2008, Galerie Thomas, Munich (DE)
[3] P45 p.198

2008-215 Terforation ILVII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2008 (S), Landesbibliothek Speyer, Speyer (DE)
2008, Galerie Thomas, Munich (DE)
2009 (S), Österreichisches Papiermachermuseum, Steyrermühl (AT)
[3] P45 p.198

2008-216 Terforation
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.198

2008-217 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 *

2008-218 Terbloc *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2008-219 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[1] 2008, Museum Rijswijk, Rijswijk (NL)
[3] P45 *

2008-220 Terforation *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

* no illustration

2008-214

2008-215

2009-002

2008-221 Terforation IV / XI *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[3] P45 **

**not included in the first catalogue raisonné of 2013

2008-216

2009-001

2009-004

2009-003

254 **2009-001 Arsis I** →
255 (Ill. p. 253)
Site-specific installation
Paper 150g, torn, metal pins
and screwed
5,5 x 17 x 10 m

[1] 2009 (S), Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen (DE)

[3] P26 pp.52–65
P32 pp.8–9
P35 pp.33–5
P39 p.33
P46 pp.24–5
P45 p.38, p.41, p.63, p.199

→ first work of the series

2009-002 Lichtschatten
(Ill. p. 252)
plastic 3mm, sawn, bent and screwed
57 x 108 x 100 cm

[3] P45 p.198

2009-003 Terbloc
(Ill. p. 253)
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm

[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.199

2009-004 Bloc
(Ill. p. 253)
Cardboard 500g, torn
150 x 250 x 100 cm

[1] 2009 (S), Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen (DE)

[3] P45 p.199

2009-005 Terbloc 09 / I *
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm

[3] P45 *

2009-006 Terbloc 09 / II *
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm

[3] P45 *

2009-007 Terbloc 09 / III *
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm

[3] P45 *

* no illustration

2009-010

2009-011

2009-013

2009-019

2009-015

2009-008 Terbloc 09 / IV *
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm
[3] P45 *

2009-009 Terbloc 09 / V *
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm
[3] P45 *

2009-010 Terbloc 09 / IX
(Ill. p. 254)
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm
[1] 2009 (S), Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen (DE)
[3] P45 p.200

2009-011 Terbloc 09 / X
(Ill. p. 254)
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm
[1] 2009 (S), Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen (DE)
[3] P45 p.200

2009-012 Terforation 09 / VII *
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2009-013 Terforation 09 / VIII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2012, Galerie Splettstößer, Kaarst (DE)
[3] P44 p.53
P45 p.15, p.201

2009-014 Terforation 09 / IX *
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2009-015 Terforation 09 / X
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2011 (S), KN Studio, Verona (IT)
[3] P45 p.201

256 **2009-016 Terbloc 09 / I** *
257 Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2009-017 Terbloc 09 / II *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2009-018 Terbloc 09 / III *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2009-019 Terbloc 09 / IV
(Ill. p. 255)
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[1] 2009 (S), Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)
[3] P45 p.201

2009-020 Terbloc 09 / V *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2009-021 Terbloc 09 / VI *
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2009-022 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
15 x 8,5 x 8 cm
[3] P45 p.202

2009-023 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
8,5 x 15 x 8 cm
[3] P45 p.202

2009-024 Terbloc
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm
[3] P45 p.202

* no illustration

2009-022

2009-023

2009-024

2009-025

2009-026

2009-027

2009-028

2009-029

2009-030

2009-025 Terbloc
(Ill. p. 256)
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm
[3] P45 p.202

2009-026 Terbloc
(Ill. p. 256)
Paper 80g, torn and framed
13 x 18 x 8 cm
[3] P45 p.202

2009-027 Terbloc
Paper 80g, torn and framed
13 x 18 x 8 cm
[3] P45 p.203

2009-028 Contrapunkt →
Paper 300g, torn, metal mounting and clips
ca. 170 x 300 x 40 cm
[3] P45 p.203
→ first work of the series

2009-029 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 50 x 100 cm
[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2011, Altana Galerie, Dresden (DE)
[3] P38 p.91
P45 p.203

2009-030 Terbloc
Paper 80g, torn and framed
13 x 18 x 8 cm
[3] P45 p.203

258 **2009-031 Terbloc III / 09**
259 (sign: Terforationsblock)
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.204

2009-032 Terbloc 09 / II
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.204

2009-033 Terbloc I /09
(sign: Terforationsblock)
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 *

2009-034 Terbloc 09 / IV
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[1] 2008 (S), Galerie Roland Abholt, Allschwil-Basel (CH)
[3] P45 p.204

2009-035 Terbloc 09 / V
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.204

2009-036 Terbloc 09 / VI
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.204

* no illustration

2009-031

2009-032

2009-033

2009-034

2009-035

2009-036

2009-037

2009-038

2009-040

2009-042

2009-043

2009-044

2009-037 Terbloc 09 / II
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm

[3] P45 p.204

2009-038 Terbloc 09 / I
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm

[3] P45 p.205

2009-039 Terbloc 09 / XI *
Paper 80g, torn and framed
13 x 18 x 8 cm

[3] P45 *

2009-040 Terforation VII / IX
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm

[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.205

2009-041 Terforation VII / X *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm

[3] P45 *

2009-042 Terforation 09 / I
Paper 300g, torn, spring steel and metal mounting, plastic
90 x 50 x 174 cm

[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)

[3] P63 p.193
P45 p.205

2009-043 Terforation 09 / XIV
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm

[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P45 p.205

2009-044 Terforation 09 / XV
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 17,5 cm
Cover: 41 x 32 x 20,5 cm

[3] P45 p.205

260 **2009-045 Terforation 09 / XVIII**
261 Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[3] P45 p.206

2009-046 Terforation 09 / XX
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2011 (S), KN Studio, Verona (IT)
[3] P45 p.206

2009-047 Terforation 09 / XXI *
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2009-048 Terforation 09 / XXII *
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2009-049 Terforation 09 / XXIII *
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2009-050 Terforation 09 / XXIV *
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[3] P45 *

2009-051 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 300 cm
[1] 2009 (S), Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)
2020, Museum Schloss Burgau, Düren (DE)
[3] P45 p.206
P49 Book cover
P60 p.107

* no illustration

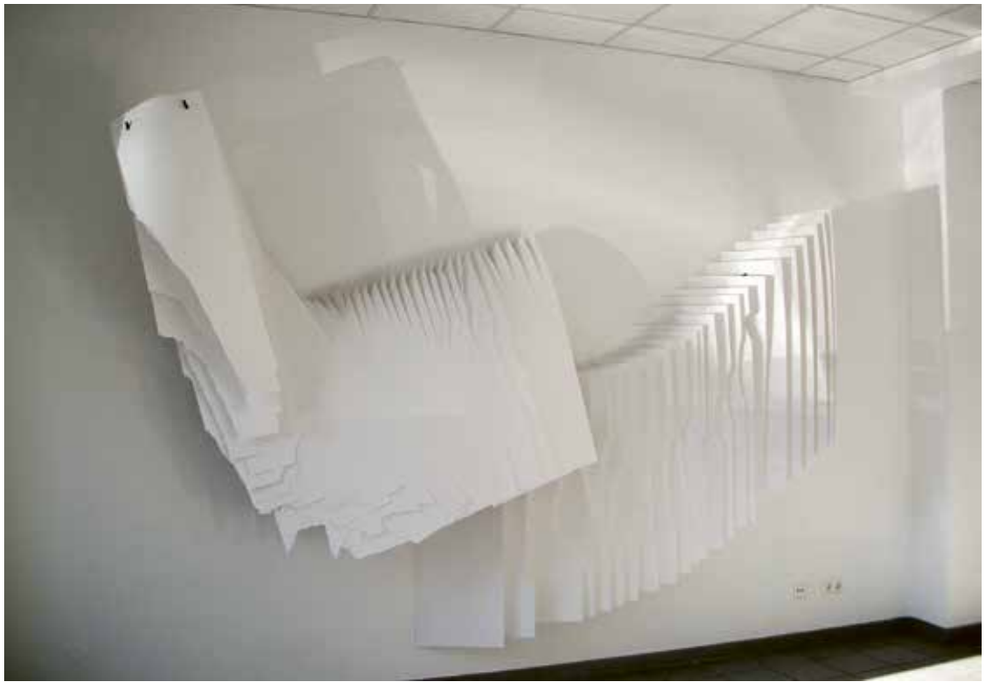
2009-045

2009-046

2009-051

2009-052

2009-053



2009-054

2009-052 Terforation 09 / XVII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2009, Galerie K, Staufen-Grunern (DE)
[3] P45 p.207

2009-053 Terforation 09 / XVI
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2009, Galerie K, Staufen-Grunern (DE)
[3] P45 p.207

2009-054 Contrapunkt
Site-specific installation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
290 x 465 x 50 cm
[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.207

262 **2009-055 Bloc**
263 Cardboard 500g, torn
160 x 100 x 100 cm

[1] 2009 (S), Kunst-Station Sankt Peter, Cologne (DE)
2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P27 p.11
P45 p.207

2009-056 Bloc
Cardboard 500g, torn
100 x 100 x 100 cm

[1] 2009 (S), Kunst-Station Sankt Peter, Cologne (DE)

[3] P27 p.11
P45 p.207

2009-057 Terbloc I
Paper 80g, torn, acrylic box
15 x 8 x 8 cm

[3] P45 *

2009-058 Terblocs II
Paper 80g, torn, acrylic box
15 x 8 x 8 cm

[1] 2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

[3] P45 p.74, p.208

2009-059 Terblocs III *
Paper 80g, torn, acrylic box
15 x 8 x 8 cm

[3] P45 *

2009-060 Terblocs IV *
Paper 80g, torn, acrylic box
15 x 8 x 8 cm

[3] P45 *

2009-061 Terblocs V *
Paper 80g, torn, acrylic box
15 x 8 x 8 cm

[3] P45 *

2009-062 Terforation 09 / XI
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm

[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 *

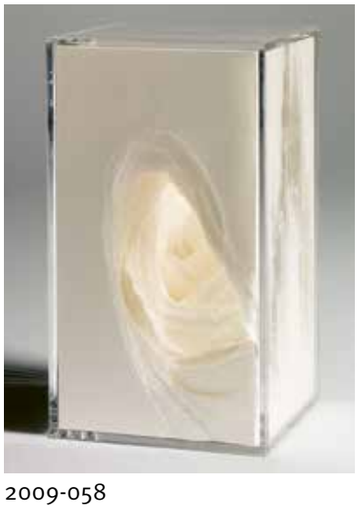
* no illustration

2009-055

2009-056

2009-057

2009-062


2009-058

2009-063

2009-065

2009-067

2009-068

2009-063 Terforation 09 / XII
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.208

2009-064 Terforation 09 / XIII *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2009-065 Terforation VII / XIII
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 p.209

2009-066 Terforation 09 / XIV *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 *

2009-067 Terforation VII / XVI
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2013 (S), Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
[3] P45 p.209

2009-068 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 99 x 26 cm
[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
[3] P42 pp.21–3
P45 p.9, p.209

264 **2009-069 Terforation**

265 Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 300 cm

[1] 2012, Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

[3] P45 p.210

2009-070 Terforation 09 / II *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 120 x 125 cm

[3] P45 *

2009-071 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 40 x 65 cm

[1] 2008 (S), Galerie Peters-Barenbrock, Ahrenshoop (DE)

[3] P45 p.210

2009-069

2009-071

2009-072

2009-072 Terforation
(Ill. p. 264)
Site-specific installation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
4,5 x 1,3 x 10 m
[1] 2009 (S), Kunst-Station Sankt Peter, Cologne (DE)
2024, Kunstraum Dornbirn, Dornbirn (AT)
[3] P27 p.8, pp.27–9, p.40
P32 pp.14–5
P35 pp.12–3
P45 pp.58–60, p.68, p.210
P47 p.7, p.12
P60 p.105

2009-073 Arsis II
Site-specific installation
Paper 150g, torn, metal pins and screwed
ca. 5 x 10 x 13 m
[1] 2009 (S), KunstRaum Hüll, Hüll (DE)
[3] P27 pp.30–2, p.12
P45 p.211

2009-074 Terforation VII / XVIII *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 17 cm
[1] 2009 (S), Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)
[3] P45 *

2009-075 Terforation VII / XXIX
(Ill. p. 266)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 17 cm
[3] P45 p.210

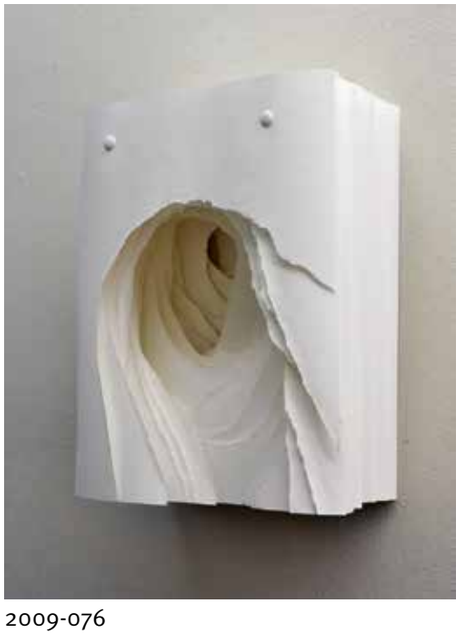
2009-076 Terforation VII / XX
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 17 cm
[1] 2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
[3] P42 pp.30–3
P45 *

* no illustration

2009-077 Terforation VII / XXI *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 17 cm
[3] P45 *

2009-078 Terforation VII / XXII *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 17 cm
[3] P45 *

2009-079 Terforation 09 / XXVI *
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *


2009-076

2009-073

266 **2009-080 Terforation 09 / XXVII** *
267 Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2009-081 Terforation 09 / XXVIII *
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2009-082 Terforation 09 / XXIX
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.212

2009-083 Terforation 09 / XXX *
Paper, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2009-084 Terforation
Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
350 x 140 x 400 cm
[1] 2009, Fondazione Malvina Meneas, Castelbasso (IT)
[3] P30 pp.37–8
P45 p.212

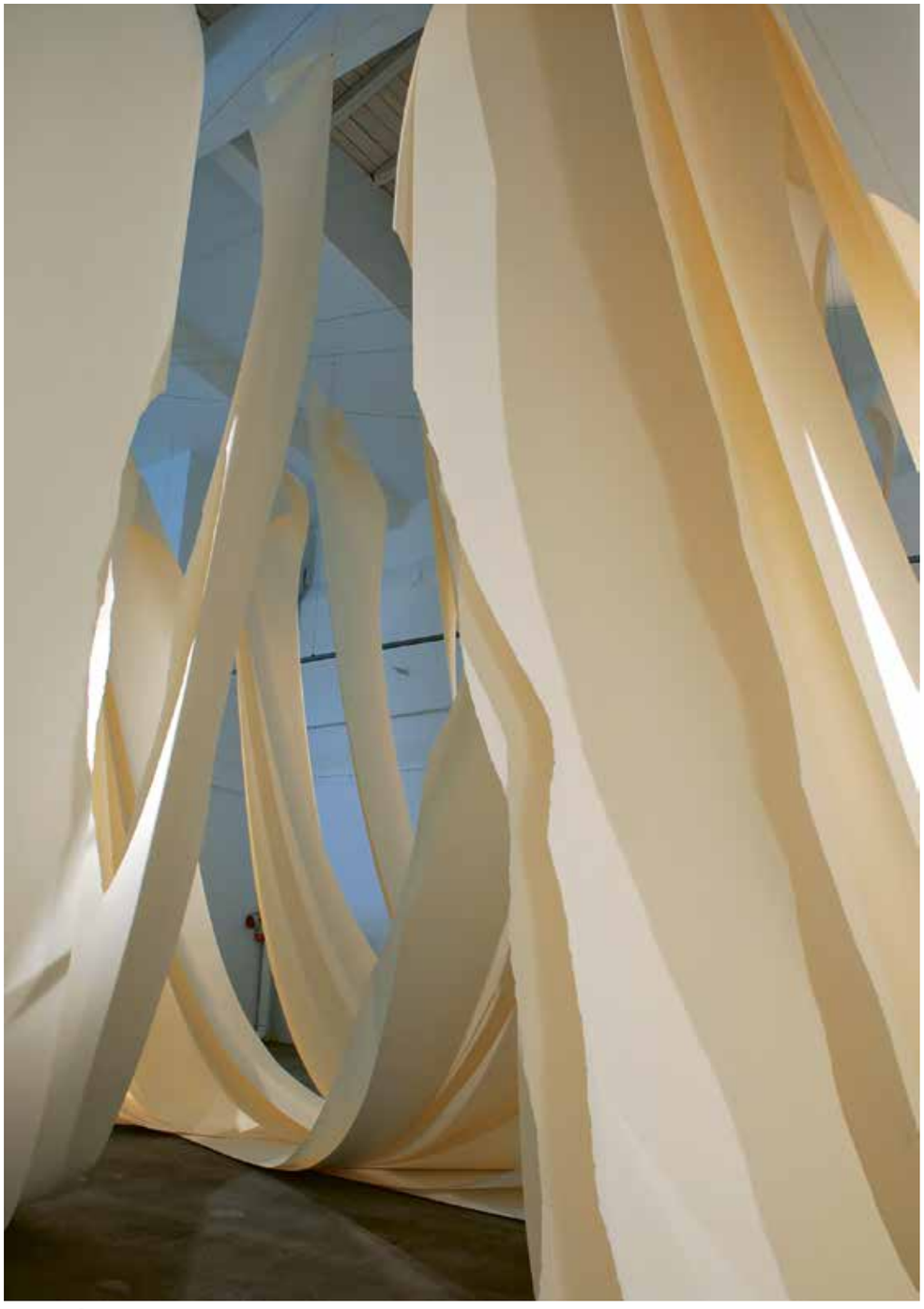
2009-085 Arsis III
Site-specific installation
Paper 150g, torn, metal pins and screwed
ca. 600 x 600 x 950 cm
[1] 2009 (S), Österreichisches Papiermachermuseum, Steyrermühl (AT)
[3] P28 pp.3–6, p.8
P45 p.212

* no illustration

2009-075

2009-082

2009-084


2009-085

2009-086

2009-088

2009-090

2009-087

2009-089

2009-092

2009-086 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
ca. 175 x 50 x 67 cm

[3] P45 p.213

2009-087 Bloc III
Cardboard 500g, torn
155 x 100 x 100 cm

[1] 2011 (S), Emsdettener Kunstverein, Emsdetten (DE)

[3] P45 p.213

2009-088 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm

[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
2009 (S), KunstRaum Hüll, Hüll (DE)
2010, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

[3] P45 p.213

2009-089 Terbloc I
Paper 300g, torn, acrylic box
40 x 20 x 40 cm

[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P45 p.213

2009-090 Terbloc II
Paper 400g, torn, acrylic box
25,5 x 38 x 21,5 cm

[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

[3] P45 p.213

268 **2009-091 Terforation VII** *
269 Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm

[1] 2009 (S), Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)

[3] P45 *

2009-092 Terforation VIII
(Ill. p. 267)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm

[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)

[3] P45 p.213

2009-093 Terforation VIII
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm

[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 *

2009-094 Terforation IX
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm

[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

[3] P45 p.214

2009-095 Terforation VII / XXIII
(Ill. p. 269)
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 45 x 35 x 18 cm
Cover: ca. 51 x 41 x 20 cm

[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P45 p.214

* no illustration

2009-093

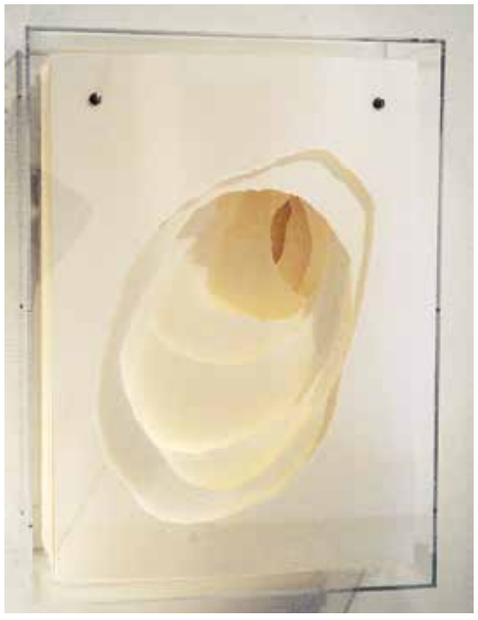
2009-094

2009-096

2009-097

2009-102

2009-095



2009-100

2009-101

2009-103

2009-104

2009-096 Terforation VII / XXIV
(Ill. p. 268)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2010, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)
[3] P45 p.214

2009-097 Terforation (gebogen) I
(Ill. p. 268)
Paper 300g, torn, metal mounting and clips
160 x 100 x 100 cm
[1] 2009 (S), Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[3] P45 p.214

2009-098 Terforation *
Paper 120g, torn, metal mounting, plastic, framed
45 x 55 x 4 cm
[3] P45 *

2009-099 Terforation *
Paper 120g, torn, metal mounting, plastic, framed
45 x 55 x 4 cm
[1] 2009, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2009-100 Carta Spaziale I
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm
[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[3] P45 p.215

2009-101 Carta Spaziale II
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm
[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[3] P45 p.215

270 **2009-102 Terbloc III**
271 (Ill. p. 268)
Finnish pulp 800g, torn, rusted metal plinth
138 x 30 x 30 cm

[3] P45 p.215

2009-103 Terforation VI / V
(Ill. p. 269)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm

[1] 2009, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

[3] P45 p.215

2009-104 Lumen
(Ill. p. 269)
Acrylic panels 20mm, sawn, stainless steel
300 x 100 x 100 cm

[2] Kunstsammlung Entega, Darmstadt (DE)

[3] P45 p.215

2009-105 Terforation
Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting
350 x 160 x 400 cm

[1] 2009 (S), Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)

[3] P45 p.216

2009-106 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm

[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2011, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg (DE)
2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

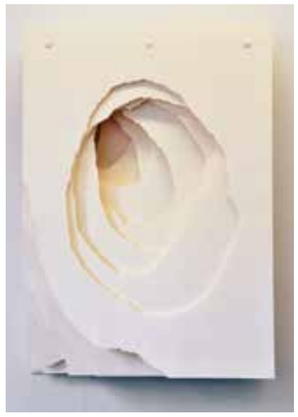
[3] P36 p.16
P45 p.216

2009-107 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting
ca. 160 x 200 x 70 cm

[1] 2009 (S), Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)

[3] P45 p.216

2009-105


2009-106

2009-107

2009-108

2009-109

2009-110

2009-115

2009-116

2009-114

2009-117

2009-108 Contrapunkt
(Ill. p. 270)
Site-specific installation
Paper 300g, torn, metal mounting and clips
240 x 500 x 60 cm
[1] 2009 (S), Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)
[3] P26 pp.42–3
P45 p.216

2009-109 Terforation
(Ill. p. 270)
Site-specific installation
Paper 150g, torn, metal mounting
ca. 300 x 500 x 80 cm
[1] 2009 (S), Johanniskirche, Hanau (DE)
[3] P45 p.216

2009-110 Terbloc
(Ill. p. 270)
Paper 300g, torn, varnished wood and light source
197 x 40 x 40 cm
[1] 2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)
2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
[3] P45 p.216

2009-111 Terforation I / IV *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
P45 *

2009-112 Terforation I / VIII *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 *

2009-113 Terforation I / IX *
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic and framed
17,5 x 22,5 x 4,5 cm
[3] P45 *

* no illustration

272
273

2009-114 Terbloc
(Ill. p. 271)
Finnish pulp 800g, torn,
rusted metal plinth
136 x 30 x 30 cm
[1] 2010, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.217

2009-115 Terforation
(Ill. p. 271)
Site-specific installation
Paper 400g, torn, spring steel and metal mounting, plastic
162 x 122 x 900 cm
[3] P45 p.217

2009-116 Terforation
(Ill. p. 271)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm
[3] P45 p.217

2009-117 Terbloc
(Ill. p. 271)
Finnish pulp 800g, torn,
rusted metal plinth
145 x 80 x 40 cm
[1] 2009 (S), Österreichisches Papiermachermuseum, Steyrermühl (AT)
2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2011 (S), Kunstverein Emsdetten, Emsdetten (DE)
2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)
[3] P28 p.1, p.7
P45 p.218

2009-119

2009-118

2009-120

2009-121

2009-122

2009-118 Terbloc
Finnish pulp 800g, torn,
rusted metal plinth
145 x 75 x 40 cm

[1] 2009 (S), Österreichisches Papiermachermuseum, Steyrermühl (AT)
2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2011 (S), Kunstverein Emsdetten, Emsdetten (DE)

[3] P45 p.218

2009-119 Terforation
(Ill. p. 272)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 300 cm

[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)
2021, Pinacoteca Civica, Como (IT)
2022, Mairie de Montrouge, Montrouge (FR)

[3] P45 p.218
P58 pp.186–7

2009-120 Contrapunkt
Paper 300g, torn, metal mounting and clips
ca. 270 x 280 x 80 cm

[1] 2009 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P45 p.218

2009-121 Terforation
Paper 70g, torn and framed
16,2 x 16,2 x 4,5 cm

[3] P45 p.218

2009-122 Terforation
Paper 70g, torn and framed
16,2 x 16,2 x 4,5 cm

[3] P45 p.218

274 **2009-123 Terforation 09 / XIII +**
275 Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
[3] P45 p.219

2009-124 Terforation 09 / XI
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2010, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.219

2009-125 Terforation VII / XXIII
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 45 x 35 x 18 cm
Cover: 52 x 41 x 23,5 cm
[1] 2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
[3] P45 *

2009-126 Terforation *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 *

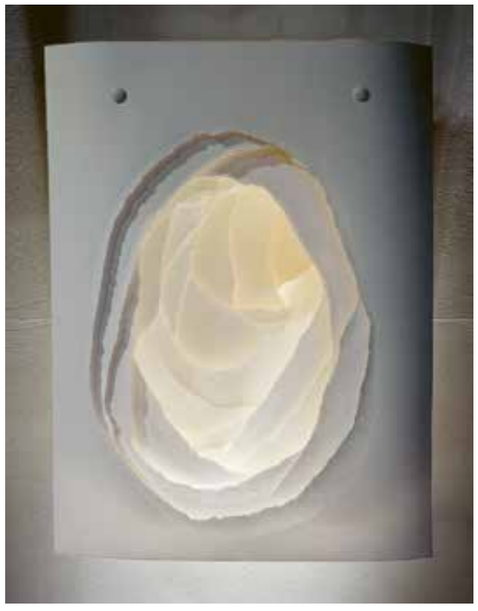
2009-127 Terforation *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[3] P45 *

2009-128 Terforation (Snake)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
155 x 120 x 235 cm
[1] 2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
[3] P45 p.219

* no illustration

2009-123

2009-124


2009-125

2009-128

2009-129

2009-130

2009-131

2009-132

2009-133

2009-134

2009-129 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[1] 2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
[3] P45 p.220

2009-130 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.220

2009-131 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.220

2009-132 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 p.220

2009-133 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
28 x 28 x 4 cm
[3] P45 p.220

2009-134 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm
[3] P45 p.220

2009-135 Terbloc 09 / VII
(Ill. p. 276)
Paper 80g, torn and framed
18 x 13 x 8 cm
[3] P45 **

** not included in the first catalogue raisonné of 2013

2009-135

2010-001

2010-003

2010-006

2010-007

2010-008

2010-009

2010-001 Terforation II
Paper 140g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[3] P45 p.221

2010-002 Terforation
(Ill. p. 278)
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal and spring steel mounting
3 parts
3,5 x 15 x 15 m
[3] P45 p.221

2010-003 Terforation V
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.221

2010-004 Terforation 50 x 29 I *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
50 x 29 x 18 cm
[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2010-005 Terforation *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
50 x 30 x 18 cm
[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2010-006 Terforation Antwerpen I
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2010 (S), Sint-Anna-ten-Drieenkerk, Antwerp (BE)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
[3] P45 p.222

* no illustration

278 **2010-007 Terforation Antwerpen II**
279 (Ill. p. 277)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2010 (S), Sint-Anna-ten-Drieenkerk, Antwerp (BE)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
[3] P45 p.222

2010-008 Terforation Antwerpen III
(Ill. p. 277)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2010 (S), Sint-Anna-ten-Drieenkerk, Antwerp (BE)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
[3] P45 p.222

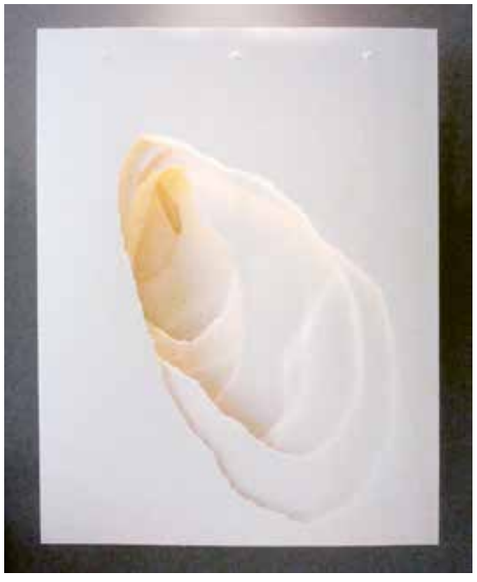
2010-009 Terforation Antwerpen IV
(Ill. p. 277)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2010 (S), Sint-Anna-ten-Drieenkerk, Antwerp (BE)
2016 (S), Kunstverein Coburg und St. Augustin, Coburg (DE)
2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.222

2010-010 Terforation Antwerpen V
(Ill. p. 279)
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2010 (S), Sint-Anna-ten-Drieenkerk, Antwerp (BE)
2016 (S), Kunstverein Coburg und St. Augustin, Coburg (DE)
2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 p.222

2010-002

2010-010

2010-011



2010-012

2010-013

2010-014

2010-015

2010-011 Terforation Antwerpen VI
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm

[1] 2010 (S), Sint-Anna-ten-Drieenkerk, Antwerp (BE)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)

[3] P45 p.222

2010-012 Terforation XI / I
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
162 x 122 x 26 cm

[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 p.223

2010-013 Terforation II
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
162 x 122 x 26 cm

[3] P45 p.223

2010-014 Terforation 10 / II
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
162 x 122 x 26 cm

[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

[3] P45 p.223

2010-015 Terforation III
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
162 x 122 x 26 cm

[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2016, Heitsch Gallery, Munich (DE)

[3] P45 p.223

280 **2010-016 Terforation** *

281 Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
162 x 122 x 26 cm

[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 *

2010-017 Terforation 2010 / VII *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm

[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 *

2010-018 Terforation 2010 / VIII
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm

[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 p.224

2010-019 Terforation 2010 / IX *
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm

[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2011 (S), KN Studio, Verona (IT)

[3] P45 *

2010-020 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm

[3] P45 p.224

2010-021 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm

[3] P45 p.224

* no illustration

2010-018

2010-020

2010-021

2010-022

2010-025

2010-026

2010-027

2010-028

2010-022 Terforation
(Ill. p. 280)
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal and spring steel mounting, plastic
4,5 x 25 x 8 m

[1] 2010 (S), Sint-Anna-ten-Drieenkerk, Antwerp (BE)

[3] P32 pp.3–7, pp.10–3, pp.16–7
P45 p.224
P47 p.6

2010-023 Terforation *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm

[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 *

2010-024 Terforation *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm

[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 *

2010-025 Bloc XIII
Cardboard 500g, torn
96 x 100 x 100 cm

[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)

[3] P42 pp.40–3, p.45
P45 p.44, p.225

2010-026 Terbloc
Finnish pulp 800g, torn, rusted metal plinth
123 x 71 x 71 cm

[1] 2011, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg (DE)

[3] P36 p.17
P45 p.225

2010-027 Carta Spaziale
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[3] P45 p.225

2010-028 Carta Spaziale
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[3] P45 p.225

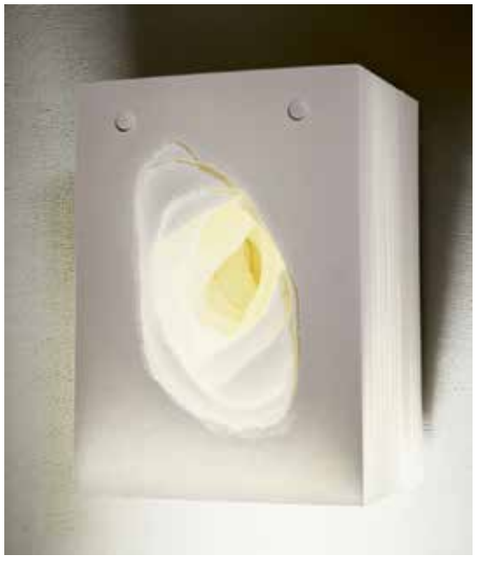
2010-029

2010-029 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, spring steel mounting, plastic
two parts
3,2 x 15 x 9 m
[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.225

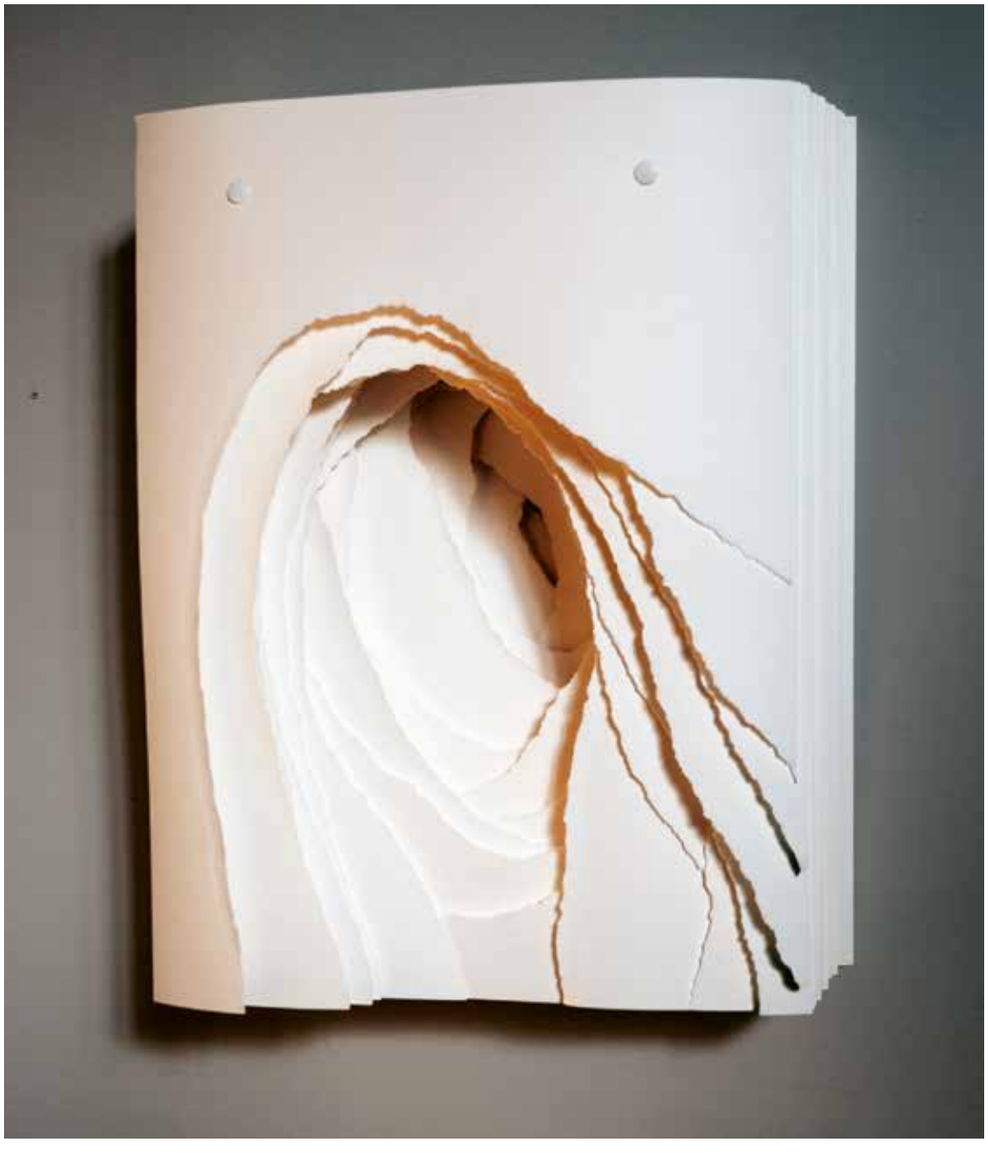
2010-030 Terforation *
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

* no illustration

2010-031



2010-032



2010-034

2010-031 Carta Spaziale IV
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[3] P45 p.225

2010-032 Terforation
Paper 140g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm

[1] 2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

[3] P45 p.226

2010-033 Terforation 10 / III *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm

[3] P45 *

2010-034 Terforation 10 / IV
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
Object: 45 x 35 x 18 cm
Cover: 51 x 40 x 23 cm

[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

[3] P45 p.226

2010-035 Terforation 10 / V *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm

[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 *

2010-036 Terforation 10 / VI *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm

[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 *

284 **2010-037 Terforation 10 / VII** *
285 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2010-038 Terforation 10 / VIII
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
Object: 45 x 35 x 18 cm
Cover: 52 x 41 x 23,5 cm
[1] 2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[3] P45 p.226

2010-039 Terforation 10 / IX *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2010-040 Terforation 10 / X
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2011 (S), KN Studio, Verona (IT)
2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
[3] P42 p.57
P45 p.227

2010-041 Terforation 10 / XI
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.227

2010-042 Terforation 10 / XII
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
Object: 45 x 35 x 18 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2011 (S), KN Studio, Verona (IT)
[3] P45 p.227

2010-038

2010-040

2010-041

2010-042

2010-045

2010-043 Terforation 10 / XIII *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2010-044 Terforation 10 / XIV *
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2010-045 Contrarius 04 / 10
Paper 300g, India ink, torn, metal pins and screwed
ca. 110 x 235 x 35 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.227

* no illustration

286 **2010-046 Contrapunkt**
287 Paper 300g, torn, metal mounting and clips
325 x 290 x 100 cm

[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2011, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg (DE)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P36 p.15
P45 p.228

2010-047 Carta Spaziale
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[3] P45 p.228

2010-048 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
162 x 122 x 400 cm

[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 p.228

2010-049 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting
ca. 162 x 180 x 900 cm

[1] 2010, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 p.228

2010-050 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 45 x 35 x 18 cm
Cover: ca. 51 x 41 x 20 cm

[3] P45 p.228

2010-051 Carta Spaziale
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[3] P45 p.228

2010-046

2010-047

2010-050

2010-048

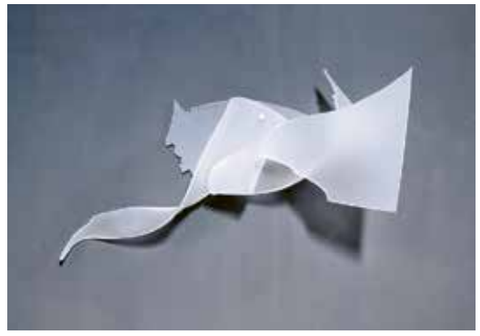
2010-049

2010-051

2010-052

2010-053

2010-054



2010-055

2010-056

2010-057

2010-052 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal and spring steel mounting, plastic
122 x 162 x 600 cm

[1] 2010, Evangelische Kirche, Winningen (DE)

[3] P45 p.229

2010-053 Carta Spaziale
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[3] P45 p.229

2010-054 Carta Spaziale
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[3] P45 p.229

2010-055 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
36 x 61 x 23,5 cm

[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)

[3] P45 p.229

2010-056 Lichtschatten
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
43 x 57 x 28,5 cm

[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)

[3] P45 p.229

2010-057 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 45 x 35 x 18 cm
Cover: ca. 51 x 41 x 20 cm

[3] P45 p.229

288 **2010-058 Terforation I**

289 Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 70 x 20 cm

[1] 2010, Evangelische Kirche, Winningen (DE)
2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)

[3] P45 p.230

2010-059 Terforation II
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 70 x 20 cm

[1] 2010, Evangelische Kirche, Winningen (DE)

[3] P42 p.57
P45 p.230

2010-060 Lichtschatten 10 / I
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
43 x 40 x 26 cm

[3] P45 p.230

2010-061 Lichtschatten 10 / II
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
30 x 60 x 28 cm

[3] P45 p.230

2010-062 Lichtschatten 10 / III
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
57 x 28 x 25 cm

[3] P45 p.230

2010-063 Lichtschatten 10 / IV
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
57 x 40 x 28 cm

[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)

[3] P45 p.230

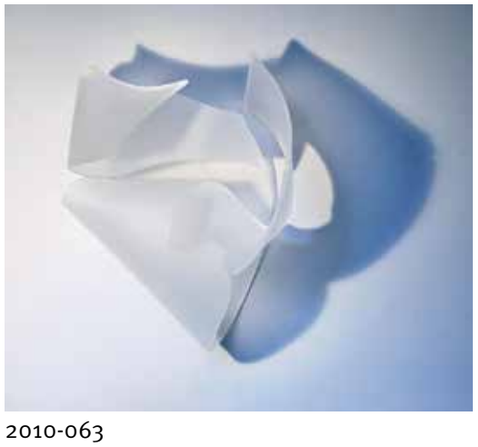
2010-058

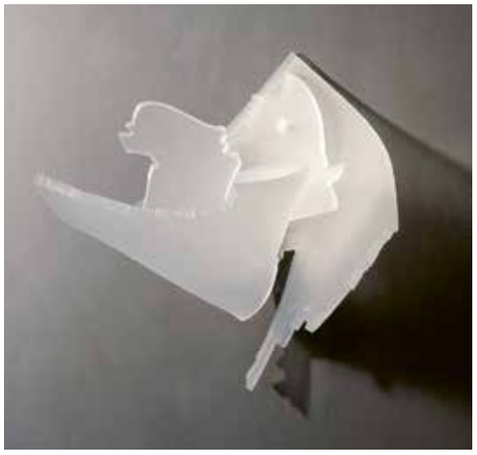
2010-059

2010-061

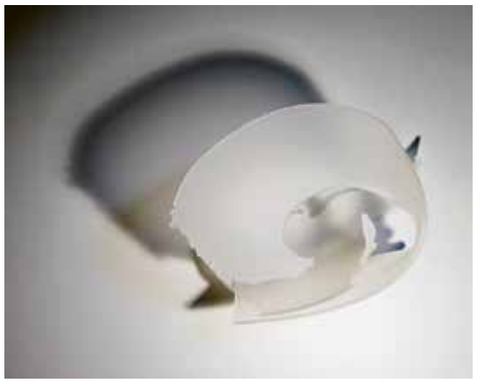
2010-060

2010-062


2010-063



2010-064



2010-065

2010-066

2010-067

2010-069

2010-064 Lichtschatten 10 / V
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
28 x 25 x 25 cm
[3] P45 p.231

2010-065 Lichtschatten 10 / VI
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
24 x 33 x 14,5 cm
[3] P45 p.231

2010-066 Lichtschatten 10 / VII
Acrylic panels 6mm, sawn, bent and screwed
56 x 39 x 31,5 cm
P45 p.231

2010-067 Terforation
Paper 300g, torn, cut,
metal mounting and plastic
140 x 100 x 300 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.231

2010-068 Terforation 10 / IV *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2010-069 Terforation
Paper 300g, torn, cut,
metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm
[3] P45 p.231

2010-070 Terforation
(Ill. p. 291)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm
[1] 2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.232

* no illustration

290 **2010-071 Terforation**

291 Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.232

2010-072 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, cut, metal mounting and plastic
122 x 162 x 700 cm
[3] P35 p.33
P45 p.13, p.232

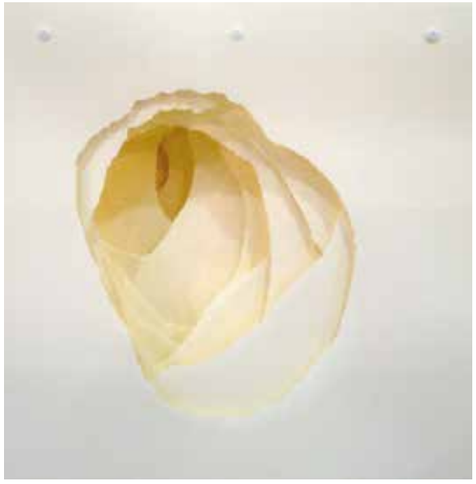
2010-073 Terforation
Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
350 x 110 x 200 cm
[1] 2010, San Francesco, Como (IT)
[3] P45 p.232

* no illustration

2010-071

2010-073

2010-072



2010-075

2010-076

2010-078

2010-079

2010-070

2010-080

2010-074 Terforation VI *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2010-075 Terforation V
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.233

2010-076 Terforation VII
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.233

2010-077 Terforation VIII *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm
[1] 2010 (S), Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2010-078 Terforation
Paper 400g, torn, screwed
75 x 26,5 x 23 cm
[3] P45 p.233

2010-079 Terforation
Model
Paper 400g, torn, screwed
73,5 x 26,5 x 22,5 cm
[3] P45 p.233

2010-080 Terforation
Paper 140g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2012, Galerie Splettstößer, Kaarst (DE)
[3] P45 p.233

2010-081 Terbloc I
(Ill. p. 292)
Paper 300g, torn and framed
40 x 40 x 4 cm
[3] P45 p.234

2010-083

2010-082 Terbloc II
Paper 300g, torn and framed
40 x 40 x 4 cm

[3] P45 p.234

2010-083 Corum →
Stiller Dialog
Site-specific installation
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and plastic, aluminum rods
ca. 250 x 700 x 700 cm

[2] Christiane-Herzog-Schule,
Neuwied-Engers (DE)

[3] P35 p.32
P45 p.234

→ first work of the series

2010-081

2010-082

2010-084

2010-086

2010-089

2010-085

2010-087

2010-088

2010-084 Terbloc
Paper 70g, torn, glued and framed
23 x 23 x 4 cm

[3] P45 p.235

2010-085 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
Object: 45 x 35 x 18 cm
Cover: 51 x 40 x 23 cm

[1] 2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

[3] P45 p.235

2010-086 Terforation 10 / XV
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm

[3] P45 p.235

2010-087 Terforation
Site-specific installation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
250 x 128 x 400 cm

[1] 2010, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (DE)

[3] P45 p.235

2010-088 Terbloc
Model
(Realisation 2011-012)
Paper 70g, torn, metal, glued, varnished wood
25 x 46 x 24 cm

[3] P45 p.235

2010-089 Terforation 10 / II
Paper 140g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm

[3] P45 p.235

294 **2011-001 Terfortation**
295 Site-specific installation
Paper 400g, torn, stainless steel mounting
ca. 350 x 162 x 122 cm
[3] P45 p.236

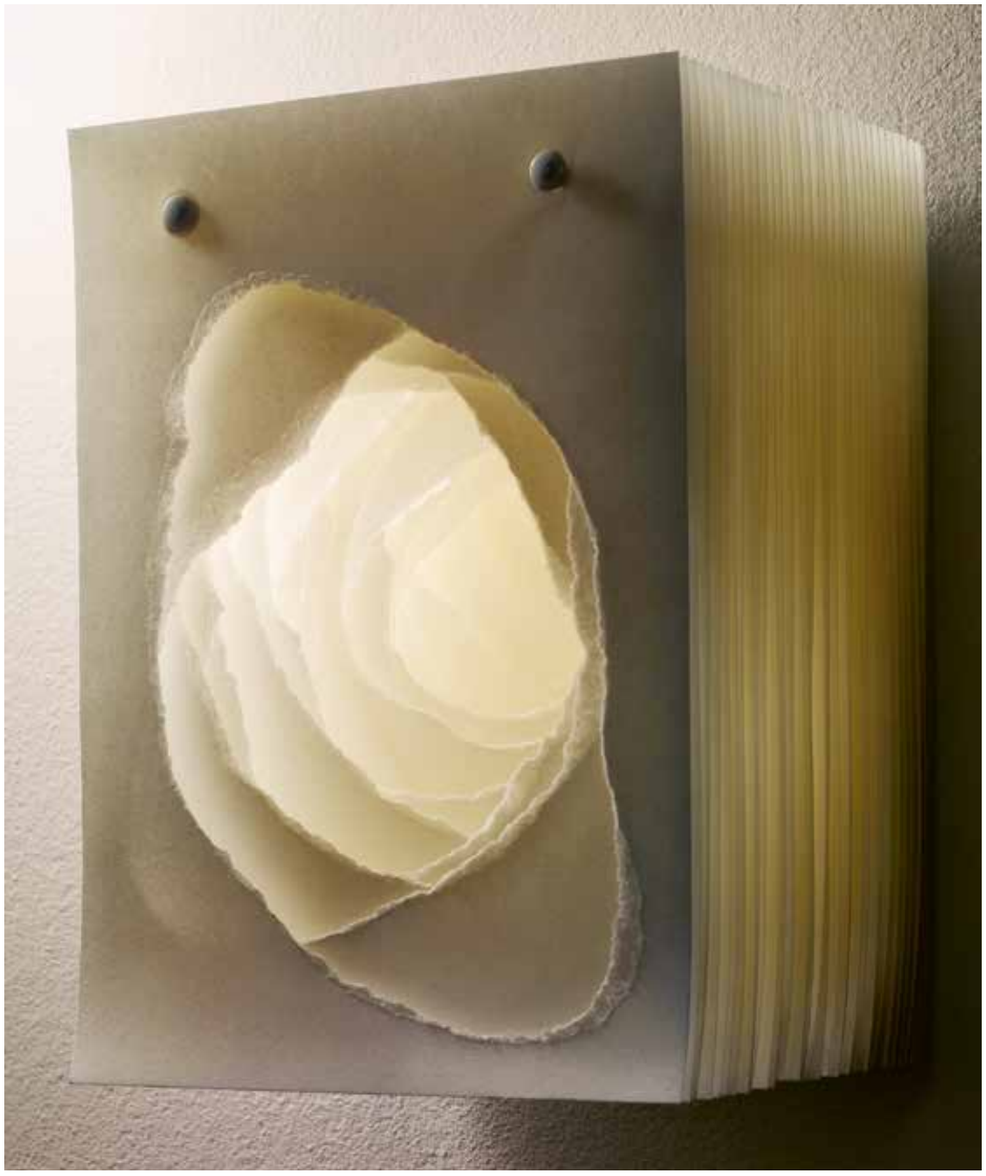
2011-002 Terforation SÖ I
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[3] P45 p.236

2011-003 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.236

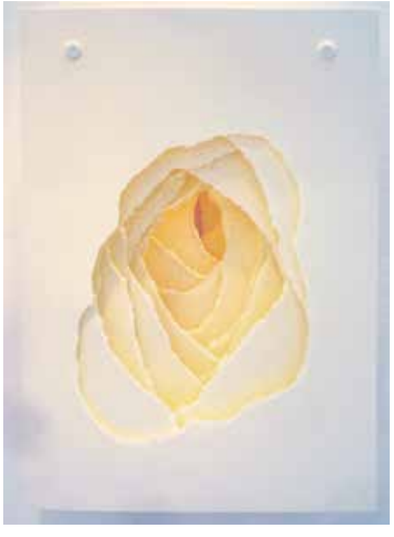
2011-004 Terforation *
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 *

2011-005 Terforation
(Ill. p. 295)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm
[1] 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.236

* no illustration

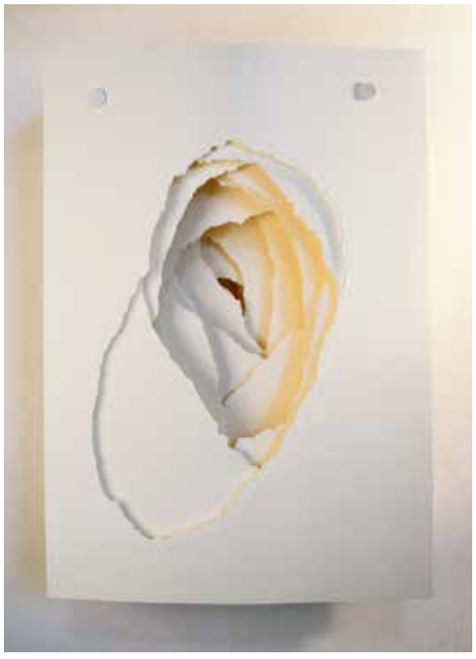

2011-002

2011-001


2011-003

2011-005

2011-006



2011-007

2011-008

2011-006 Terforation SÖ II
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm

[1] 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 p.236

2011-007 Terforation SÖ III
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm

[1] 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 p.237

2011-008 Terforation SÖ IV
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm

[1] 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2011 (S), KN Studio, Verona (IT)

[3] P45 p.237

2011-009 Corum
Curalium
(Ill. p. 296)
Site-specific installation
Glass fabric 170g, cut,
spring steel mounting and plastic,
aluminum rods
5 x 1,56 x 10 m

[1] 2011 (S), Holy Cross College, Worcester (US)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
2017 (S), Naspa Wiesbaden, Wiesbaden (DE)

[2] Kunstsammlung Naspa, Wiesbaden (DE)

[3] P35 pp.6–11, pp.15–31, pp.38–43
P44 p.53
P45 pp.52–5, p.237

2011-010

2011-011

2011-010

2011-012

2011-013

2011-014

2011-010 Papierwelten I → 296
Model 297
Paper 300g, torn, Scale model figures, acrylic box
30 x 75 x 55 cm
[3] P45 p.238

→ first work of the series

2011-011 Papierweilten II
Model
Paper 300g, torn, Scale model figures, acrylic box
60 x 50 x 40 cm
[3] P45 p.238

2011-012 Terbloc / Caneum I
Site-specific installation
Finnish pulp 800g, torn
ca. 200 x 500 x 250 cm
[1] 2011, Wasserstandsturm, Bingen (DE)
[3] P37 p.32
P45 p.238

2011-013 Papierweilten III
Model
Paper 300g, torn, Scale model figures, acrylic box
51,5 x 40 x 40 cm
[3] P45 p.238

2011-014 Carta Spaziale
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm
[1] 2011, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[3] P45 p.238

298 **2011-015 Corum I**

299 Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
140 x 104 x 50 cm

[3] P45 p.239

2011-016 Corum II
Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
140 x 104 x 50 cm

[1] 2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
2014 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

[3] P43 p.51
P45 pp.56–7, p.239

2011-017 Corum III
Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
140 x 104 x 50 cm

[1] 2011 (S), Kunstverein Emsdetten, Emsdetten (DE)
2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2015 (S), Andipa Gallery, London (GB)

[3] P45 p.239

2011-018 Terforation SÖ V
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm

[3] P45 p.239

2011-019 Terforation SÖ V
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 70 x 20 cm

[1] 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

[3] P45 p.239

2011-015

2011-016

2011-017

2011-018

2011-019

2011-020

2011-021

2011-022

2011-023

2011-024

2011-025

2011-020 Terforation SÖ VI
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm
[1] 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.240

2011-021 Terforation SÖ VII
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm
[1] 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
[3] P45 p.240

2011-022 Terforation SÖ VIII
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 70 x 20 cm
[1] 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
[3] P42 pp.52–5
P45 p.240

2011-023 Montcanus
Glass fabric 170g, cut, aluminum rod
80 x 80 x 50 cm
[3] P45 p.240

2011-024 Terforation SÖ-mi II
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
41 x 35 x 18 cm
[1] 2019, Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)
[3] P45 p.240
P52 p.16

2011-025 Terforation SÖ II
Paper 70g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[3] P45 p.240

300 **2011-026 Terforation**
301 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
50 x 70 x 100 cm

[1] 2012, Galerie Splettstößer, Kaarst (DE)
2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
2018 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

[3] P42 pp.46–51
P45 p.241

2011-027 Terforation SÖ IX
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm

[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

[3] P45 p.241

2011-028 Corum
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
100 x 76 x 33 cm

[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
2015 (S), Andipa Gallery, London (GB)

[3] P45 p.241

2011-029 Corum
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
100 x 76 x 33 cm

[1] 2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
2014 (S), Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

[3] P45 p.241

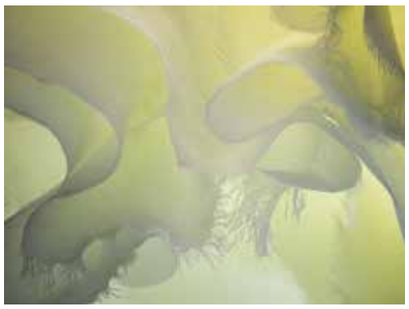
2011-026

2011-027

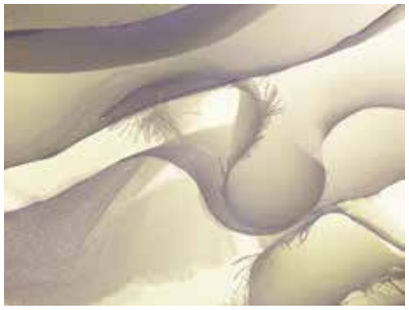
2011-028

2011-029

2011-030



2011-031



2011-032

2011-033

2011-034

2011-036

2011-035

2011-037

2011-030 Carta Spaziale
(Ill. p. 300)
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[1] 2011, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

[3] P45 p.241

2011-031 Aquatic I
Mixedmedia
60 x 80 cm
Edition of 5 plus 2 APs

[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)

[3] P45 p.14, p.242

2011-032 Aquatic II
Mixedmedia
60 x 80 cm
Edition of 5 plus 2 APs

[1] 2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[3] P45 p.242

2011-033 Aquatic III
Mixedmedia
80 x 60 cm
Edition of 5 plus 2 APs

[1] 2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)

[3] P45 p.242

2011-034 Terforation SÖ X
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic
100 x 70 x 20 cm

[1] 2014, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

[3] P45 p.242

2011-035 Terbloc
Paper 70g, torn and framed
25,5 x 25,5 x 4,5 cm

[3] P45 p.242

302 **2011-036 Terbloc**

303 (Ill. p. 301)
Paper 200g, torn and framed
74,5 x 54,5 x 4,5 cm

[3] P45 p.242

2011-037 Terforation
(Ill. p. 301)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 180 cm

[1] 2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

[3] P45 p.242

2011-038 Corum
Site-specific installation
Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
ca. 80 x 90 x 60 cm

[3] P45 p.243

2011-039 Carta Spaziale 2011 / III
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[1] 2012, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

[3] P45 p.243

2011-040 Carta Spaziale IV
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

[3] P45 p.243

2011-038

2011-039

2011-040

2011-041

2011-042

2011-046

2011-043

2011-044

2011-045

2011-041 Terforation SÖ XI
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
90 x 162 x 26 cm
[2] Sammlung Dellwing, Neustadt a.d.W. (DE)
[3] P45 p.244

2011-042 Montcanus
Glass fabric 170g, cut, aluminum rod
ca. 50 x 45 x 44 cm
[3] P45 p.244

2011-043 Terbloc 01
Paper 150g, torn, acrylic box
23 x 16 x 11 cm
[3] P45 p.244

2011-044 Terbloc 02
Paper 150g, torn, acrylic box
23 x 16 x 11 cm
[3] P37 p.103
P45 p.244

2011-045 Terbloc 03
Paper 150g, torn, acrylic box
23 x 16 x 11 cm
[3] P45 p.244

2011-046 Terbloc 04
Paper 150g, torn, acrylic box
23 x 16 x 11 cm
[3] P45 p.244

304 **2011-047 Terbloc 05**
305 Paper 150g, torn, acrylic box
22,5 x 16 x 11 cm

[3] P45 p.245

2011-048 Terbloc 06
Paper 150g, torn, acrylic box
23 x 16 x 11 cm

[3] P45 p.245

2011-049 Terbloc 07
Paper 150g, torn, acrylic box
22,5 x 16 x 11 cm

[3] P45 p.245

2011-050 Terbloc 08
Paper 150g, torn, acrylic box
22,5 x 16 x 11 cm

[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

[3] P45 p.245

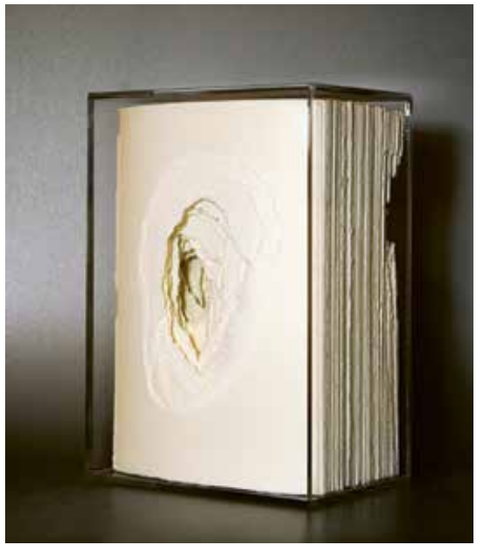
2011-051 Terbloc 09
Paper 150g, torn, acrylic box
22,5 x 16 x 11 cm

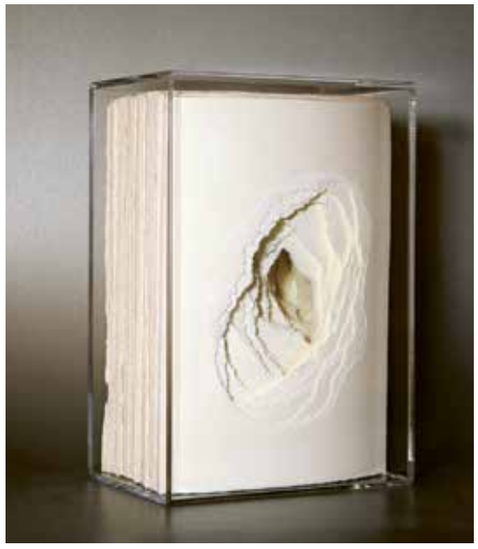
[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

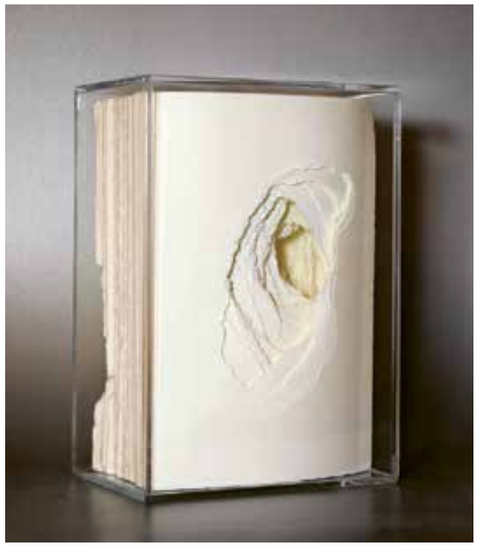
[3] P45 p.245

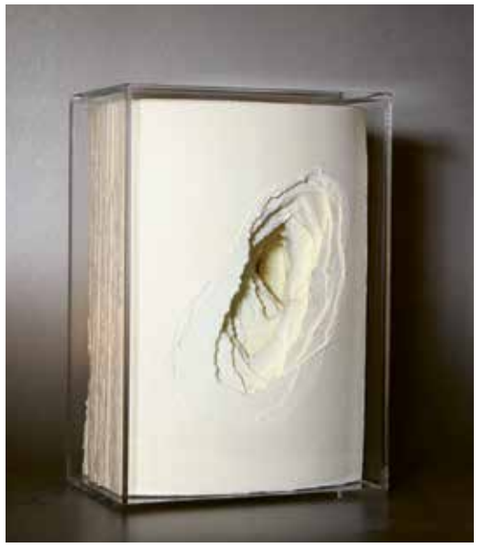
2011-052 Terbloc 10
Paper 150g, torn, acrylic box
22,5 x 16 x 11 cm

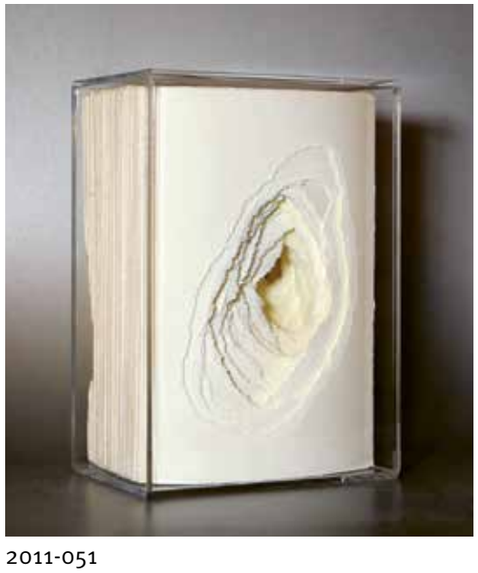
[3] P45 p.245

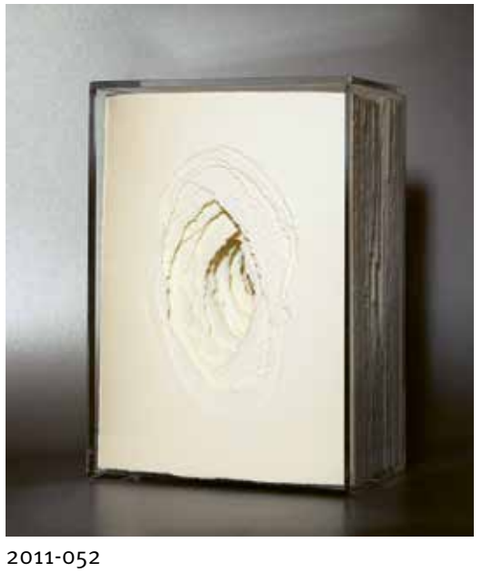

2011-047


2011-048


2011-049


2011-050


2011-051


2011-052

2011-053

2011-054

2011-055

2011-056

2011-057

2011-053 Terforation SÖ III
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 23,5 cm
[3] P45 p.246

2011-054 Terforation SÖ II
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 18 cm
[3] P45 p.246

2011-055 Terforation SÖ III
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 18 cm
[3] P45 p.246

2011-056 Terforation SÖ IV
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 18 cm
[3] P45 p.246

2011-057 Terforation SÖ V
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 18 cm
[3] P45 p.246

306 **2011-058 Terforation SÖ VI**

307 Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 18 cm
[3] P45 p.247

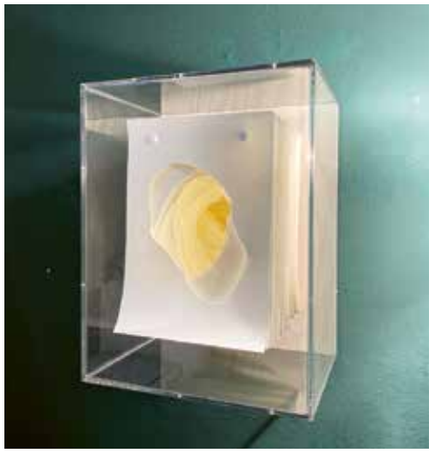
2011-059 Terforation SÖ VII
Paper 70g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2012, Galerie Splettstößer, Kaarst (DE)
[3] P45 p.247

2011-060 Terforation Miami 2011
Paper 400g, torn, metal mounting, plastic
162 x 122 x 26 cm
[3] P45 p.247

2011-061 Terforation SÖ MI I
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic
45 x 35 x 18 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)
[3] P45 p.247

2011-062 Terforation SÖ XII
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)
[3] P45 p.247

2011-063 Terforation SÖ XIII
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
[3] P45 p.247


2011-059

2011-061

2011-058

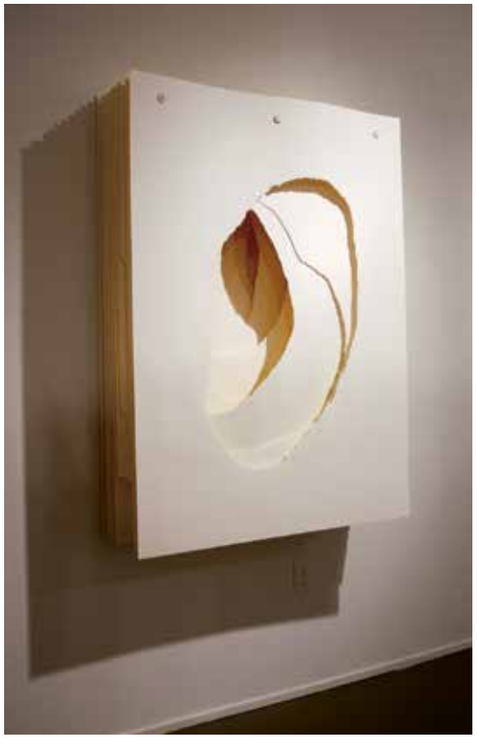
2011-060

2011-062

2011-063

2011-064

2011-065



2011-066

2011-067

2011-064 Terforation SÖ XIV
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic
70 x 50 x 20 cm

[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)

[3] P45 p.248

2011-065 Terforation SÖ XV
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic
100 x 100 x 26 cm

[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)
2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

[3] P45 p.248

2011-066 Terforation SÖ XVI
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic
140 x 100 x 26 cm

[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

[3] P45 p.248

2011-067 Terfortation SÖ XVII
Paper 400g, torn, metal mounting, plastic
162 x 122 x 26 cm

[1] 2011 (S), Kunstverein Emsdetten, Emsdetten (DE)

[3] P45 p.248

308 **2011-068 Terforation SÖ XVIII**

309 Paper 300g, torn, metal mounting, plastic
67 x 50 x 20 cm
[1] 2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.248

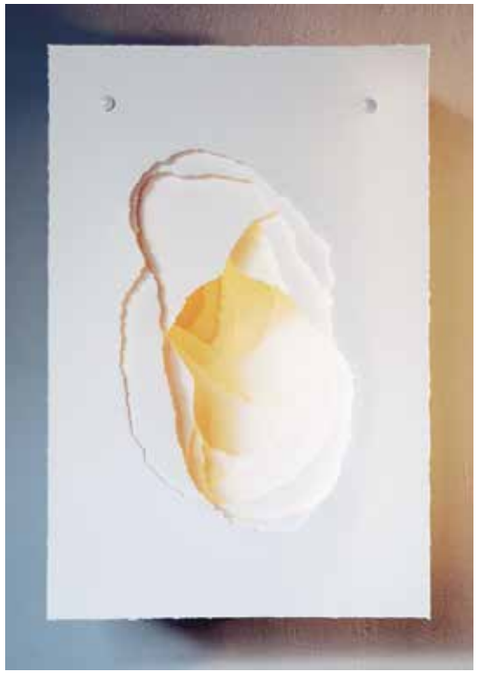
2011-069 Terforation SÖ XIX
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic
70 x 50 x 20 cm
[1] 2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
[3] P45 p.248

2011-070 Terforation SÖ XX
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic
45 x 30 x 19 cm
[1] 2011 (S), Kunstverein Emsdetten, Emsdetten (DE)
2013 Cheryl Hazan Gallery, New York (US)
2014, Hollis Taggart, New York(US)
2017, Hollis Taggart, New York (US)
[3] P45 p.249

2011-071 Terforation SÖ XXI
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic
45 x 30 x 19 cm
[1] 2011 (S), Kunstverein Emsdetten, Emsdetten (DE)
2012, Kunstverein Speyer, Speyer (DE)
2013 Cheryl Hazan Gallery, New York (US)
2014, Hollis Taggart, New York (US)
2017, Hollis Taggart, New York (US)
[3] P45 p.249

2011-068

2011-069


2011-070

2011-071

2011-072

2011-072 Montcanus
the light within
Site-specific installation
Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
ca. 6,5 x 1,56 x 15 m
[1] 2011 (S), KunstKulturKirche
Allerheiligen, Frankfurt/M. (DE)
[3] P45 pp.72–3, p.249

310 **2011-073 Lumen**
311 Acrylic panels 20 mm, sawn, screwed, corten steel
130 x 65 x 20 cm

[2] Sammlung Dellwing, Neustadt a.d.W. (DE)

[3] P45 p.250

2011-074 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting, spring steel and plastic
260 x 122 x 600 cm

[1] 2011 (S), KN Studio, Verona (IT)

[3] P45 p.250

2011-075 Terforation Büttenpapier I
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 20,5 cm

[1] 2011, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

[3] P45 p.250

2011-076 Terforation Büttenpapier II
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 20,5 cm

[1] 2011, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

[3] P45 p.250

2011-077 Terforation SÖ XXII
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic
70 x 50 x 20 cm

[1] 2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)

[3] P45 p.250

2011-078 Paperwall I →
Paper 300g, torn and framed
21,5 x 21,5 x 7 cm

[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

[3] P45 p.250

→ first work of the series

2011-073

2011-074

2011-075

2011-076

2011-077

2011-078

2011-079

2011-080

2011-081

2011-082

2011-083

2011-079 Carta Spaziale 2011 / I
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

[3] P45 p.75, p.251

2011-080 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
13 x 17 x 15 cm

[3] P45 p.251

2011-081 Terbloc
Model
Paper 200g, torn and glued
17,5 x 19 x 15 cm

[1] 2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

[3] P42 p.56
P45 p.251

2011-082 Terbloc
Model
Paper 200g, torn and glued
22 x 15 x 15 cm

[1] 2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

[3] P45 p.251

2011-083 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting, spring steel and plastic
275 x 122 x 600 cm

[1] 2011 (S), Kunstverein Emsdetten, Emsdetten (DE)
2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
2014, Chiesa di San Francesco, Camerano (IT)

[3] P42 pp.18–9
P45 p.251

312 **2012-001 Terbloc**

313 Paper 200g, torn and framed

74,5 x 54,5 x 4,5 cm

[1] 2012, Kunstverein Speyer, Speyer (DE)
2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

[3] P45 p.252

2012-002 Corum

Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods

250 x 156 x 150 cm

[1] 2015 (S), Andipa Gallery, London (GB)

[3] P45 p.252

2012-003 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

46 x 30,5 x 25 cm

[1] 2012, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

[3] P45 p.252

2012-004 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

45 x 30 x 27 cm

[1] 2012, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

[3] P45 p.252

2012-005 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

50 x 30,5 x 23 cm

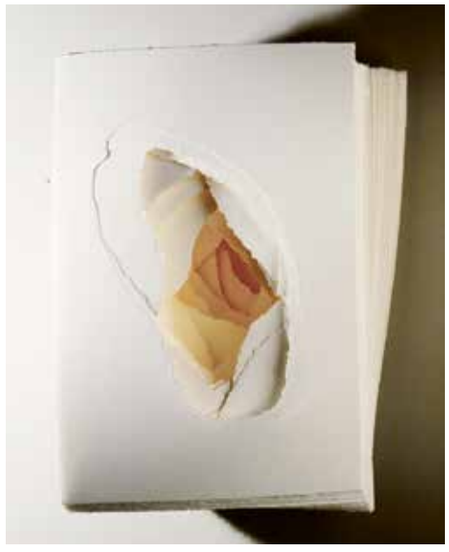
[1] 2012, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

[3] P45 p.252

2012-001

2012-002

2012-003



2012-004

2012-005

2012-006

2012-008

2012-007

2012-006 Paperwall II
Paper 300g, torn and framed
21,5 x 21,5 x 7 cm
[3] P45 p.253

2012-007 Terforation
Büttenpapier III
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 23,5 cm
[1] 2012, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2012, Galerie Splettstößer, Kaarst (DE)
[3] P45 p.253

2012-008 Terforation
Büttenpapier IV
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 23,5 cm
[3] P45 p.253

314 **2012-009 Terforation**

315 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

37 x 30,5 x 18 cm

[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2018 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

[3] P45 p.254

2012-010 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

37 x 30,5 x 18 cm

[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

[3] P45 p.254

2012-011 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

Object: 37 x 30,5 x 18 cm

Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

[3] P45 p.254

2012-012 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

37 x 30,5 x 18 cm

[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

[3] P45 p.254

2012-013 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

37 x 30,5 x 18 cm

[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

[3] P45 p.254

2012-009

2012-010

2012-011

2012-012

2012-013

316 **2012-014 Terforation**

317 (Ill. p. 315)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 500 cm

[1] 2012 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)
2020, National Museum of Women in The Arts, Washington (US)

[2] National Museum of Women in The Arts, Washington (US)

[3] P45 p.255
P54 pp.2–3, p.47

2012-015 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic
54 x 66 x 23 cm

[3] P45 p.255

2012-016 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic
75 x 48 x 15 cm

[1] 2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

[3] P45 p.255

2012-017 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic
54 x 66 x 23 cm

[1] 2012, Galerie Spielvogel, Munich (DE)
2013 (S), Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)

[3] P42 pp.36–9, p.45
P45 p.255

2012-018 Terforation
(Ill. p. 317)
Site-specific installation
Paper 400g, torn, cut, metal mounting, plastic
160 x 105 x 380 cm

[3] P45 p.256

2012-015

2012-016

2012-017

2012-018

318 **2012-019 Terbloc**

319 Paper 200g, torn, acrylic box
47 x 68 x 6,5 cm

[1] 2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2014 (S), Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

[3] P45 p.256

2012-020 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 40 x 35 cm

[3] P45 p.256

2012-019

2012-020

2012-022

2012-023

2012-024

2012-025

2012-026

2012-027

2012-021

2012-021 Paperwall III
Paper 300g, torn and framed
21,5 x 21,5 x 7 cm
[3] P45 p.256

2012-022 Terforation
(Ill. p. 318)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
55 x 66 x 20
[3] P45 p.256

2012-023 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
66,5 x 46,5 x 20 cm
[1] 2012, Galerie Spielvogel, Munich (DE)
2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
[3] P45 p.257

2012-024 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
46,5 x 66,5 x 20 cm
[1] 2012, Galerie Spielvogel, Munich (DE)
2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
[3] P45 p.257

2012-025 Lumen
Prototyp
Acrylic panels 8 mm, sawn, screwed
29 x 29 x 5,4 cm
[3] P45 p.257

2012-026 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 24,5 cm
[1] 2012, Galerie Spielvogel, Munich (DE)
[3] P45 p.257

320 **2012-027 Lumen**

321 (Ill. p. 319)
Acrylic panels 8 mm, sawn, screwed
29 x 29 x 7 cm

[2] Kunstsammlung Naspa,
Wiesbaden (DE)

[3] P45 p.257

2012-028 Terbloc
Paper 70g, torn and framed
25,5 x 25,5 x 4,5 cm

[1] 2012, Galerie Spielvogel,
Munich (DE)

[3] P45 p.258

2012-029 Paperwall IV
Paper 200g, torn and framed
25,5 x 25,5 x 4,5 cm

[1] 2012, Galerie Spielvogel,
Munich (DE)

[3] P45 p.258

2012-030 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting
and plastic
29 x 21 x 18 cm

[1] 2012, Andipa Gallery,
London (GB)
2013 (S), Andipa Gallery,
London (GB)

[3] P45 p.258

2012-031 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting,
plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 24,5 cm

[1] 2013 (S), Andipa Gallery,
London (GB)

[3] P45 p.258

2012-032 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting
and plastic
29 x 21 x 18 cm

[1] 2013 (S), Andipa Gallery,
London (GB)
2014 (S), Espacio Micus Arte
Contemporáneo, Ibiza (ES)

[3] P45 p.258

2012-028

2012-029

2012-030

2012-031

2012-032

2012-033

2012-034

2012-035

2012-036

2012-037

2012-039

2012-038

2012-033 Terforation
(Ill. p. 320)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)
[3] P45 p.258

2012-034 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 18 cm
[1] 2013 (S), Andipa Gallery, London (GB)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
[3] P45 p.259

2012-035 Terbloc
Paper 200g, torn and framed
74,5 x 54,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.259

2012-036 Lumen
Edition
Acrylic panels 8 mm, sawn, screwed
29 x 29 x 5,7 cm
Edition of 20 plus 5 APs
[1] 2012 (S), Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
2013 (S), Eduardo Secci 2013, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
Contemporary, Florence (IT)
2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
[3] P45 p.259

322 **2012-037 Terforation**

323 (Ill. p. 321)
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 24,5 cm
[1] 2012, Galerie Spielvogel, Munich (DE)
[3] P45 p.259

2012-038 Terbloc
(Ill. p. 321)
Paper 200g, torn, acrylic box
47 x 68 x 6,5 cm
[3] P45 p.259

2012-039 Montcanus
(Ill. p. 321)
Site-specific installation
Glass fabric 170g, cut, aluminum rod
ca. 100 x 95 x 60 cm
[3] P45 p.259

2012-040 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic
29 x 21 x 18 cm
[3] P45 p.260

2012-041 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 24 cm
[1] 2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
[3] P45 p.260

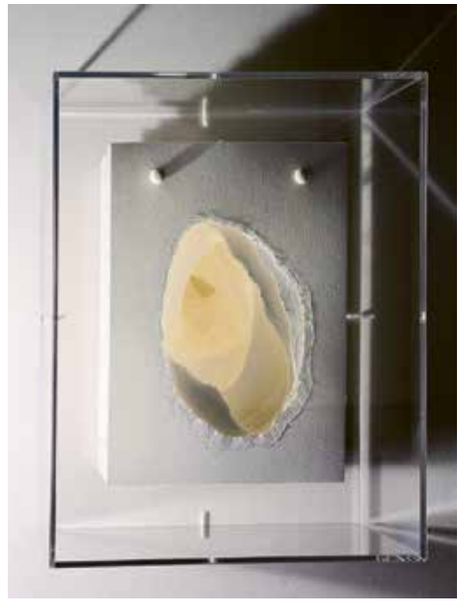
2012-042 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 24 cm
[1] 2013, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
[3] P45 p.260

2012-043 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 29 x 21 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 23 cm
[3] P45 p.260

2012-040

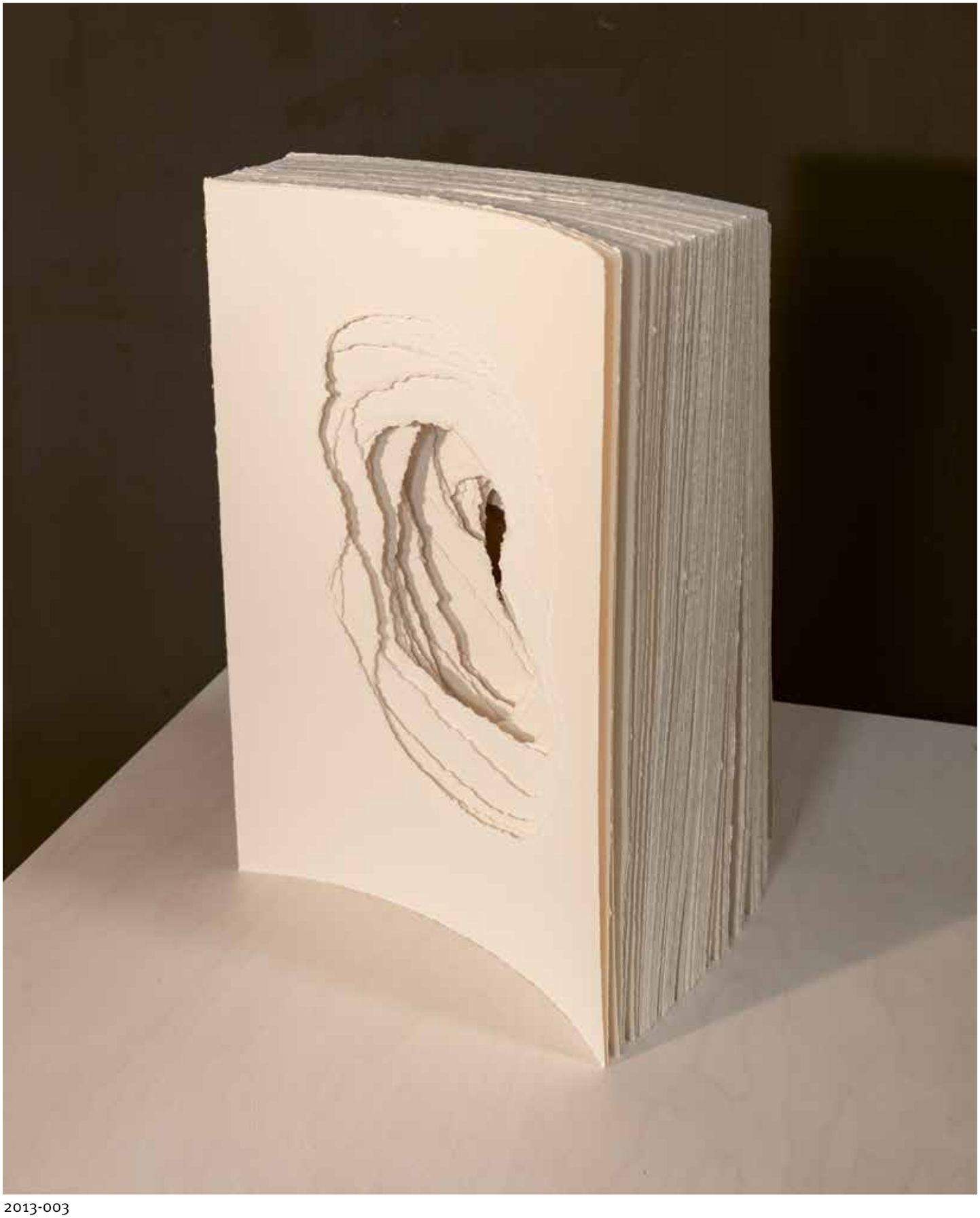
2012-041

2012-042


2012-043

2012-044

2012-044 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
60 x 50 x 40 cm
[1] 2012, Galerie Spielvogel, Munich (DE)
[3] P45 p.260



2013-003

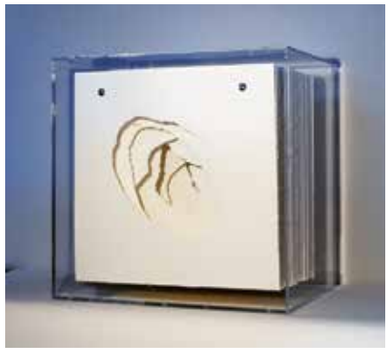
324 **2013-001 Terforation**
325 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
50,5 x 51 x 36 cm
[1] 2013 (S), Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
[3] P45 p.260

2013-002 Paperwall V
Paper 200g, torn and framed
25,5 x 25,5 x 4,5 cm
[3] P45 p.261

2013-003 Terbloc
(ill. p. 323)
Paper 150g, torn and glued, wooden panel
Object: 45 x 30 x 30 cm
Base: 55 x 55 x 1 cm
[3] P45 p.261

2013-004 Terforation
Paper 150g, torn and glued
45 x 42 x 30 cm
[3] P45 p.261

2013-005 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
195 x 55 x 44 cm
[3] P45 p.261


2013-001

2013-002

2013-004

2013-005

2013-006

2013-007

2013-008

2013-009

2013-010

2013-006 Corum
Site-specific installation
Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
ca. 260 x 120 x 400 cm
[2] Arnold AG, Friedrichsdorf (DE)

2013-007 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
15 x 8 x 8 cm

2013-008 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
15 x 8 x 8 cm

2013-009 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
15 x 8 x 8 cm
[1] 2012, Galerie Splettstößer,
Kaarst (DE)

2013-010 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
15 x 8 x 8 cm

2013-015

2013-014

328 **2013-011 Paperwall VI**
329 Paper 200g, torn and framed
28,5 x 34 x 4,5 cm

2013-012 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
59 x 121,5 x 26,5 cm
[1] 2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2013-013 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
120 x 41 x 29 cm
[1] 2013 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2013-014 Terforation
(Ill. p. 326)
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
ca. 320 x 350 x 210 cm
[2] Private collection Burg Gudenau, Wachtberg (DE)
[3] P46 p.11

2013-015 Montcanus
(Ill. p. 327)
Site-specific installation
Glass fabric 170g, cut, metal and aluminum rods
365 x 630 x 165 cm
[1] 2013, Museum Kasteel van Gaasbeek, Lennik (BE)
2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
[3] P46 pp.22–3

2013-016 Paperwall VII
Paper 200g, torn and framed
28,5 x 34 x 4,5 cm

2013-017 Corum
Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
51 x 36 x 30 cm

2013-011

2013-016

2013-012

2013-013

2013-017

2013-018

2013-019

2013-020

2013-021

2013-022

2013-018 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
41 x 41 x 41 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, München (DE)
2016, Heitsch Gallery, München (DE)
2017 (S), Heitsch Gallery, München (DE)

2013-019 Corum
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
68 x 48 x 30
[1] 2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

2013-020 Corum
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
68 x 48 x 30
[1] 2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

2013-021 Paperwall VIII
Paper 200g, torn and framed
28,5 x 34 x 4,5 cm
[1] 2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

2013-022 Paperwall
Paper 400g, torn, acrylic box
46 x 66 x 11 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, München (DE)
2016, Heitsch Gallery, München (DE)
2017 (S), Heitsch Gallery, München (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

330 **2013-023 Terforation**
331 Site-specific installation
Paper 300g, torn, metal mounting
128 x 75 x 170 cm

2013-024 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting
100 x 100 x 26 cm

2013-025 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting
70 x 100 x 26 cm

2013-023

2013-024

2013-025

2013-026

2013-026 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 24 cm
Cover: 76 x 56 x 26 cm

2013-027 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 24 cm
Cover: 76 x 56 x 26 cm

2013-028 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 24 cm
Cover: 76 x 56 x 26 cm

2013-027

2013-028

332 **2013-029 Terforation**
333 Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 44 x 33 x 18 cm
Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

2013-030 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 44 x 33 x 18 cm
Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

2013-031 Paperwall
Paper 400g, torn, acrylic box
46 x 66 x 11 cm
[1] 2014 (S), Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

2013-032 Paperwall
Paper 200g, torn and framed
25,5 x 24,5 x 4,5 cm

2013-029

2013-030

2013-031

2013-032

2014-001

2014-001 Montcanus
white glass
Glass fabric 170g, cut, metal and aluminum rods
ca. 320 x 500 x 160 cm
[1] 2014 (S), Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2014-002 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
ca. 70 x 45 x 66 cm

2014-003 Terforation
Paper 400g, torn and glued
ca. 30 x 30 x 30 cm
[1] 2015 (S), Andipa Gallery, London (GB)

2014-002

2014-003

334 **2014-004 Terforation**
335 Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
70 x 50 x 20 cm

2014-005 Corum
Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
40 x 30 x 30 cm
[1] 2022 (S), Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

2014-006 Terbloc
Paper 400g, torn, metal mounting
162 x 122 x 50 cm

2014-004

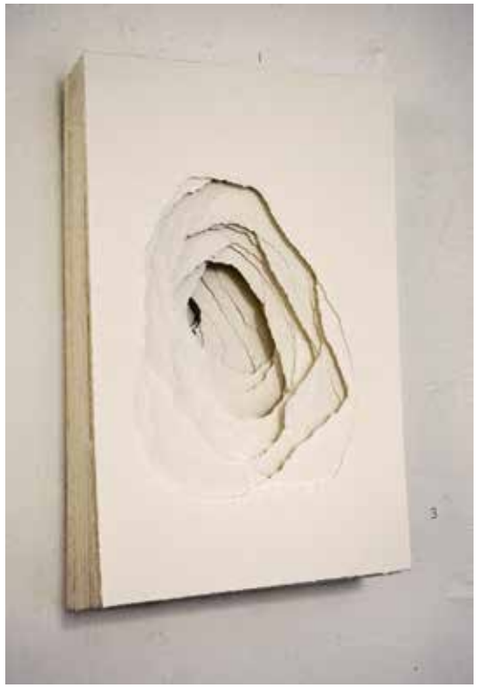
2014-006

2014-005

2014-007

2014-008

2014-009



2014-010

2014-007 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
100,5 x 57 x 21 cm

[1] 2018 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)
2023 (S), Galleria il Milione, Milano (IT)

[1] P64 p.17

2014-008 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting
65 x 51 x 23 cm

2014-009 Terbloc
Finnish pulp 800g, torn, screwed
87 x 45 x 30 cm

[1] 2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2014 (S), Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2014-010 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
47 x 30,5 x 5 cm

[1] 2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

2014-012

2014-013

2014-014

2014-011 Terbloc 336
(Ill. p. 336) 337
Paper 400g, torn, screwed
and framed
Object: 61 x 41 x 4,5 cm
Cover: 84 x 74 x 10 cm

2014-012 Terbloc
Paper 200g, torn, acrylic box
47,5 x 67,5 x 7,5 cm

2014-013 Terbloc
Paper 200g, torn, acrylic box
67,5 x 47,5 x 7,5 cm

2014-014 Terbloc
Paper 200g, torn and framed
54,5 x 74,5 x 4,5 cm

338 **2014-015 Terbloc**
339 Paper 200g, torn and framed
54,5 x 74,5 x 4,5 cm

2014-016 Terbloc
Paper 200g, torn and framed
54,5 x 74,5 x 4,5 cm

2014-017 Terbloc
Paper 200g, torn and framed
54,5 x 74,5 x 4,5 cm
[1] 2018 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)
2022, Galleria il Milione, Milano (IT)

2014-018 Corum
Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
51 x 36 x 30 cm
[1] 2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

2014-019 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting
70 x 50 x 20 cm

2014-015

2014-017

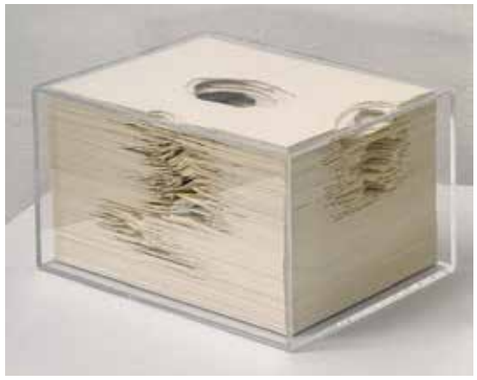
2014-016

2014-018

2014-019

2014-020

2014-021



2014-022

2014-023

2014-024

2014-025

2014-020 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 55 x 35 x 27 cm
Cover: 61,2 x 41,2 x 32 cm

2014-021 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
19 x 14 x 10,5 cm
(turnable in all directions)
[1] 2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

2014-022 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
14 x 19 x 10,5 cm
[1] 2014 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2014-023 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
19 x 14 x 10,5 cm

2014-024 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 24 cm
Cover: 76 x 56 x 26 cm

2014-025 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 24 cm
Cover: 76 x 56 x 26 cm
[1] 2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

340 **2014-026 Terforation**

341 (Ill. p. 341)

Paper 300g, torn, metal mounting, plastic

100 x 100 x 26 cm

[1] 2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2017, Kunstverein Tiergarten, Berlin (DE)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

2014-027 Terforation

Paper 300g, torn, metal mounting, plastic

100 x 100 x 26 cm

2014-028 Terforation

Paper 300g, torn, metal mounting

160 x 100 x 26 cm

2014-029 Paperwall IX

Paper 200g, torn and framed

28,5 x 34 x 4,5 cm

[1] 2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2014-030 Paperwall X

Paper 200g, torn and framed

34 x 28,5 x 4,5 cm

2014-031 Paperwall XI

Paper 200g, torn and framed

28,5 x 34 x 4,5 cm

[1] 2014, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2014-027

2014-028

2014-029

2014-030

2014-031

342 **2014-032 Terforation**

343 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
Object: 30 x 21 x 21 cm
Cover: 40 x 40 x 50 cm

[1] 2014, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

2014-033 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
Object: 30 x 21 x 21 cm
Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

2014-034 Terforation

Paper 400g, torn, metal mounting
162 x 122 x 300 cm

[1] 2014, Sint-Janshospitaal, Damme (BE)
2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2020 (S), Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)
2022 (S), Bluerider Art Gallery, Shanghai (CN)

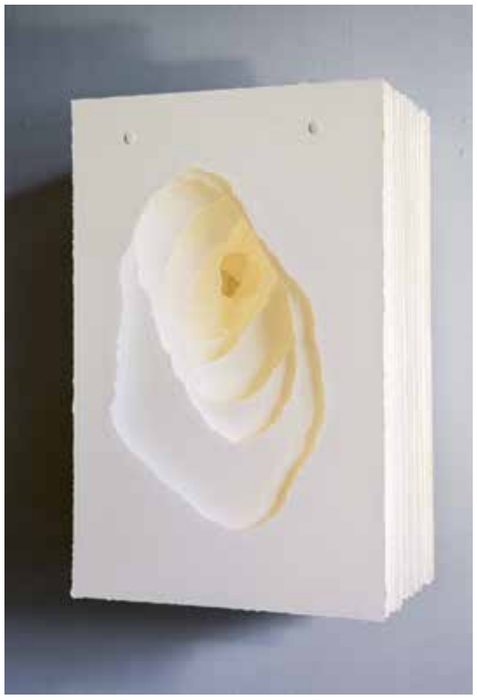
[3] P46 pp.8–9, pp.12–3
P47 p.3

2014-032

2014-033

2014-034

2014-035



2014-036

2014-037

2014-038

2014-035 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting
140 x 50 x 45 cm

2014-036 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting andplastic
55 x 35 x 27 cm
[1] 2014, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
[2] Sammlung Grauwinkel, Berlin (DE)

2014-037 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 24 cm
Cover: 76 x 56 x 26 cm

2014-038 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
122 x 80 x 25 cm
[1] 2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

344 **2014-039 Terforation**
345 Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
100 x 100 x 26 cm
[1] 2021 (S), Stream Art Gallery, Brussels (BE)

2014-040 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
140 x 100 x 26 cm

2014-041 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
122 x 80 x 25 cm

2014-042 Paperwall
Paper 200g, torn, acrylic box
20 x 20 x 8,2 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

2014-043 Paperwall
Paper 200g, torn, acrylic box
26 x 34 x 7,2 cm

2014-044 Paperwall
Paper 200g, torn, acrylic box
26 x 34 x 7,2 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

2014-039

2014-040

2014-041

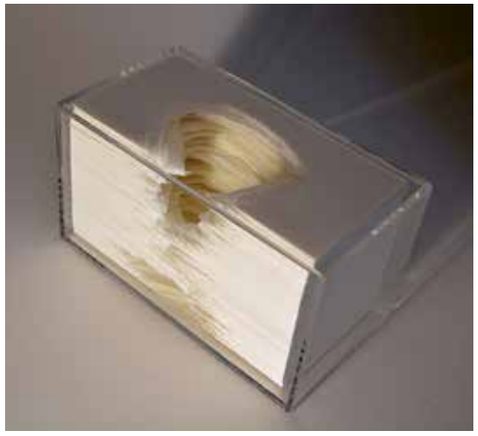
2014-042

2014-043

2014-044

2014-045

2014-047



2014-046

2014-048

2014-049

2014-050

2014-045 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
15,5 x 8,6 x 8,3 cm

2014-046 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
8,6 x 15,5 x 8,3 cm

2014-047 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
15,5 x 8,6 x 8,3 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2014-048 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
8,6 x 15,5 x 8,3 cm
[1] 2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

2014-049 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
16,1 x 9,2 x 7,6 cm

2014-050 Terbloc
Paper 80g, torn, acrylic box
16,1 x 9,2 x 7,6 cm

346 **2014-051 Terbloc**
347 Paper 80g, torn, acrylic box
16,1 x 9,2 x 7,6 cm

2014-052 Terbloc
Paper 200g, torn and framed
54,5 x 74,5 x 4,5 cm
[1] 2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2014-053 Terbloc
Paper 200g, torn and framed
54,5 x 74,5 x 4,5 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2014-054 Terbloc
Finnish pulp 800g, torn, screwed and metal
Object: 41 x 61 x 4,5 cm
Cover: 51 x 74,5 x 10 cm

2014-055 Arsis
(Ill. p. 347)
Site-specific installation
Finnish pulp 800g, torn, screwed and flat-bar metal
ca. 4 x 11 x 7,5 m
[1] 2014 (S), Kunsthalle Kiel, Kiel (DE)

2014-051

2014-052

2014-053

2014-054

348 **2014-056 Lumen**
349 Acrylic panels 6mm, sawn, screwed, corten steel and light source
105 x 20,5 x 24,5 cm

2014-057 Paperwall
Paper 300g, torn, acrylic box
26 x 26 x 7,5 cm
[1] 2015 (S), Andipa Gallery, London (GB)

2014-058 Paperwall
Paper 300g, torn, acrylic box
26 x 26 x 7,5 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2014-059 Paperwall
Paper 300g, torn, glued
22,5 x 25,5 x 6 cm
[1] 2015 (S), Andipa Gallery, London (GB)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2014-060 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 17 cm

2014-061 Terforation
(Ill. p. 349)
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
160 x 120 x 600 cm
[1] 2014, Museion Bozen, Bolzano (IT)
2015, Kunsthalle Osnabrück, Osnabrück (DE)

2014-056

2014-057

2014-058

2014-060

2014-059

350 **2014-062 Terforation**
351 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 17 cm

2014-063 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 17 cm
[1] 2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2014-064 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45 x 35 x 18 cm

2014-065 Terforation
Paper 500g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
Object: 55 x 75 x 12 cm
Cover: 60 x 80 x 14 cm

2014-066 Terbloc
Paper 400g, torn, screwed, acrylic box
Object: 34,5 x 33 x 7 cm
Cover: 38 x 38 x 8 cm

2014-067 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 20 cm
Cover: 76 x 56 x 26,5 cm

2014-062

2014-063

2014-064

2014-065

2014-066

2014-067

2014-068

2014-069

2014-070

2014-071

2014-068 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 20 cm
Cover: 76 x 56 x 26,5 cm
[1] 2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2014-069 Corum
Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
140 x 106 x 35 cm
[1] 2015, Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

2014-070 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
122,5 x 80,5 x 26 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2014-071 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
122 x 80 x 26 cm

Teufel

2014-073

2014-074

2014-075

2014-077

2014-076

2014-078

2014-072 Terforation 352 353
(Ill. p. 352)
Paper 400g, torn, metal mounting
80 x 122 x 26 cm

2014-073 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
80 x 122 x 26 cm

2014-074 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
90 x 122 x 26 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2014-075 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
122 x 72,5 x 20 cm

2014-076 Terbloc
Finnish pulp 800g, torn, screwed
37 x 45 x 17,5 cm
[1] 2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2014-077 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
116,5 x 66 x 22 cm
[1] 2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)
2021 (S), Stream Art Gallery, Brussels (BE)

2014-078 Corum
Glass fabric 170g, cut,
metal mounting and aluminum rods
70 x 49 x 30,5 cm
[1] 2015, Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

354 **2014-079 Terforation**
355 Paper 200g, torn, screwed,
metal mounting and plastic
29,5 x 19,5 x 25 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection,
(DE/AT)

2014-080 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
159 x 117 x 26 cm
[1] 2017 (S), Heitsch Gallery,
Munich (DE)

2014-081 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
20,5 x 19,5 x 14 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery,
Munich (DE)
2016 (S), Kunstverein Coburg
and St. Augustin, Coburg (DE)

2014-082 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
20,5 x 15 x 14 cm

2014-083 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
31 x 24 x 18 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery,
Munich (DE)
2016 (S), Kunstverein Coburg
and St. Augustin, Coburg (DE)
[3] P63 p.102

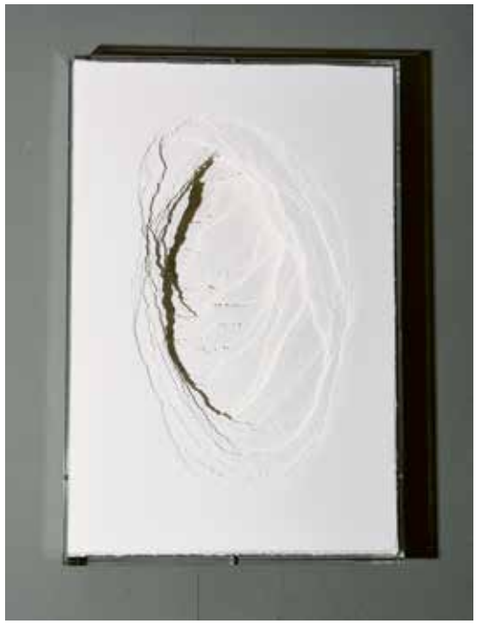
2014-079

2014-080

2014-081

2014-082

2014-083



2015-001

2015-002

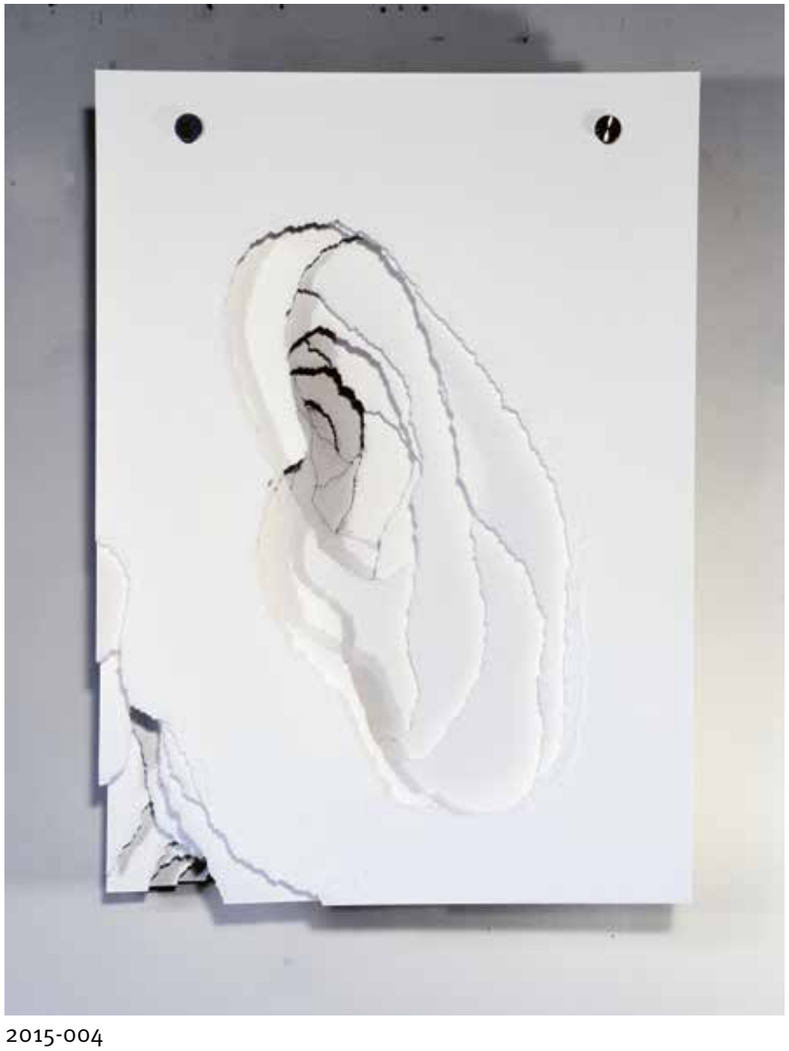
2015-001 Terbloc
Paper 200g, torn, acrylic box
47,5 x 67,5 x 7,5 cm
[1] 2015 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

2015-002 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 67,5 x 48 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 26,5 cm

2015-003 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 67,5 x 48 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 26,5 cm

2015-004 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting
70 x 50 x 20 cm

2015-003



2015-004

2015-005

2015-006

2015-007

2015-009

2015-005 Lumen 356
Acrylic panels 6mm, sawn, screwed, 357
corten steel and light source
120 x 36,5 x 29 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)
[3] P49 p.60, p.118

2015-006 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45,5 x 30 x 18,5 cm
[2] Museum Of Contemporary Art, Jacksonville (US)

2015-007 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45,5 x 30 x 18,5 cm

2015-008 Montcanus
(Ill. p. 356)
Site-specific installation
Glass fabric 170g, cut, metal and aluminum rods
6 x 1,56 x 15,3 m
[1] 2015 (S), Southwark Cathedral, London (GB)

2015-009 Paperwall
Paper 300g, torn, screwed and glued
35 x 21 x 8 cm

358 **2015-010 Terforation**

359 Site-specific installation
Paper 400g, torn, spring steel mounting and plastic
600 x 780 x 500 cm

[1] 2015 (S), Museum Of Contemporary Art, Jacksonville (US)

[3] P47 Cover photo, p.2, p.5, p.10
P48 p.39
P56 pp.68–71

2015-010

2015-011

2015-012

2015-013

2015-014

2015-015

2015-016

2015-011 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed and glued
41 x 40,5 x 7 cm

2015-012 Paperwall
Paper 300g, torn, screwed and glued
28 x 26 x 6 cm

[1] 2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)

2015-013 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
159 x 119 x 300 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)
2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)
2020 (S), Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

2015-014 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
159 x 117 x 26 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2015-015 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
159 x 118 x 27 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2015-016 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
159 x 118 x 27 cm

[1] 2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

360 **2015-017 Terforation**

361 Paper 300g, torn, metal mounting
56 x 76 x 11 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2015-018 Terforation

Paper 300g, torn, metal mounting
56 x 76 x 11 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2015-019 Terforation

Paper 300g, torn, metal mounting
113 x 43 x 20 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2015-020 Terbloc
Wundertier und Zauberelfe

Paper 200g, torn and glued
ca. 20,5 x 16 x 20 cm

Edition of 50 plus 1 AP

[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

[3] P50 p.154, p.192
P63 p.193

2015-021 Terforation

(Ill. p. 361)
Site-specific installation
Paper 350g, torn, screwed, metal mounting
ca. 310 x 290 x 110 cm

[3] P50 Cover photo, p.37

2015-018

2015-019

2015-017

2015-020

362 **2015-022 Corum**

363 Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
140 x 104 x 50 cm
[1] 2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

2015-023 Corum
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
100 x 100 x 40 cm
[1] 2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

2015-024 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45,5 x 30 x 18,5 cm
[1] 2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)
2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery New York (US)

2015-025 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45,5 x 30 x 18,5 cm
[1] 2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)
2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery New York (US)

2015-026 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45,5 x 30,5 x 19,5 cm
[1] 2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2015-022

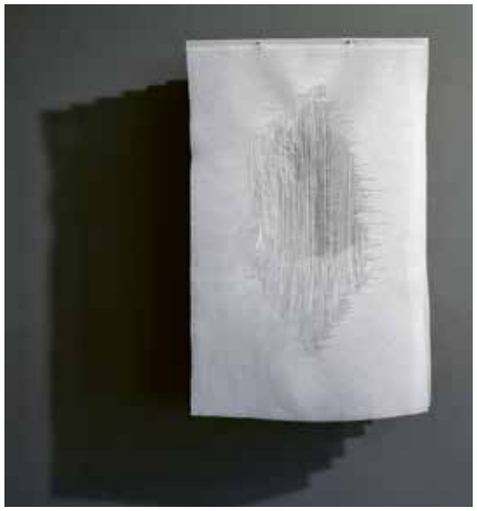
2015-023

2015-025

2015-024

2015-026

2015-027



2015-028

2015-029

2015-030

2015-031

2015-027 Corum
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
41 x 32 x 25 cm

2015-028 Corum
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
76 x 48 x 30 cm
[1] 2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami

2015-029 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30 x 21 x 21 cm
[1] 2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)

2015-030 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30 x 21 x 21 cm
[1] 2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)

2015-031 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30 x 21 x 21 cm

2015-033

2015-036

2015-034

2015-035

2015-037

2015-032 Terforation 364
(Ill. p. 364) 365
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
58 x 46 x 60 cm

2015-033 Corum
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
76 x 48 x 30 cm
[1] 2020 (S), Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

2015-034 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed and glued
27 x 26 x 6 cm
[1] 2015 (S), Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)

2015-035 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed and glued
29 x 25 x 6 cm
[1] 2022 (S), Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

2015-036 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed and glued
36,5 x 40,5 x 7 cm
[1] 2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2015-037 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 34 x 22 x 8 cm
Cover: 51 x 51 x 12 cm

366 **2015-038 Paperwall**

367 Paper 400g, torn, screwed and glued
56 x 54 x 10 cm

[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)
2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)
2020 (S), Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)
2022 (S), Bluerider Art Gallery, Shanghai (CN)

2015-039 Paperwall
Paper 350g, torn, screwed and glued
114 x 62 x 14 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2015-040 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed and glued
39,5 x 33,5 x 5,5 cm

2015-041 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
30 x 45 x 11 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2015-042 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
30 x 45 x 11 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2015-043 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
30 x 45 x 11 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2022, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

2015-038

2015-040

2015-039

2015-041

2015-042

2015-043

2015-044

2015-045

2015-046

2015-047

2015-044 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
30 x 45 x 11 cm
[1] 2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2015-045 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
30 x 45 x 11 cm
[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)

2015-046 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
30 x 45 x 11 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2015-047 Terbloc
Paper 400g, torn, rusted metal plinth
109 x 35 x 35

368 **2015-048 Terforation**

369 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

45,5 x 30 x 18,5 cm

[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2015-049 Terforation

Paper 300g, torn, metal mounting and plastic

63,5 x 48,5 x 21 cm

2015-050 Terforation

Paper 300g, torn, metal mounting

98 x 66 x 21 cm

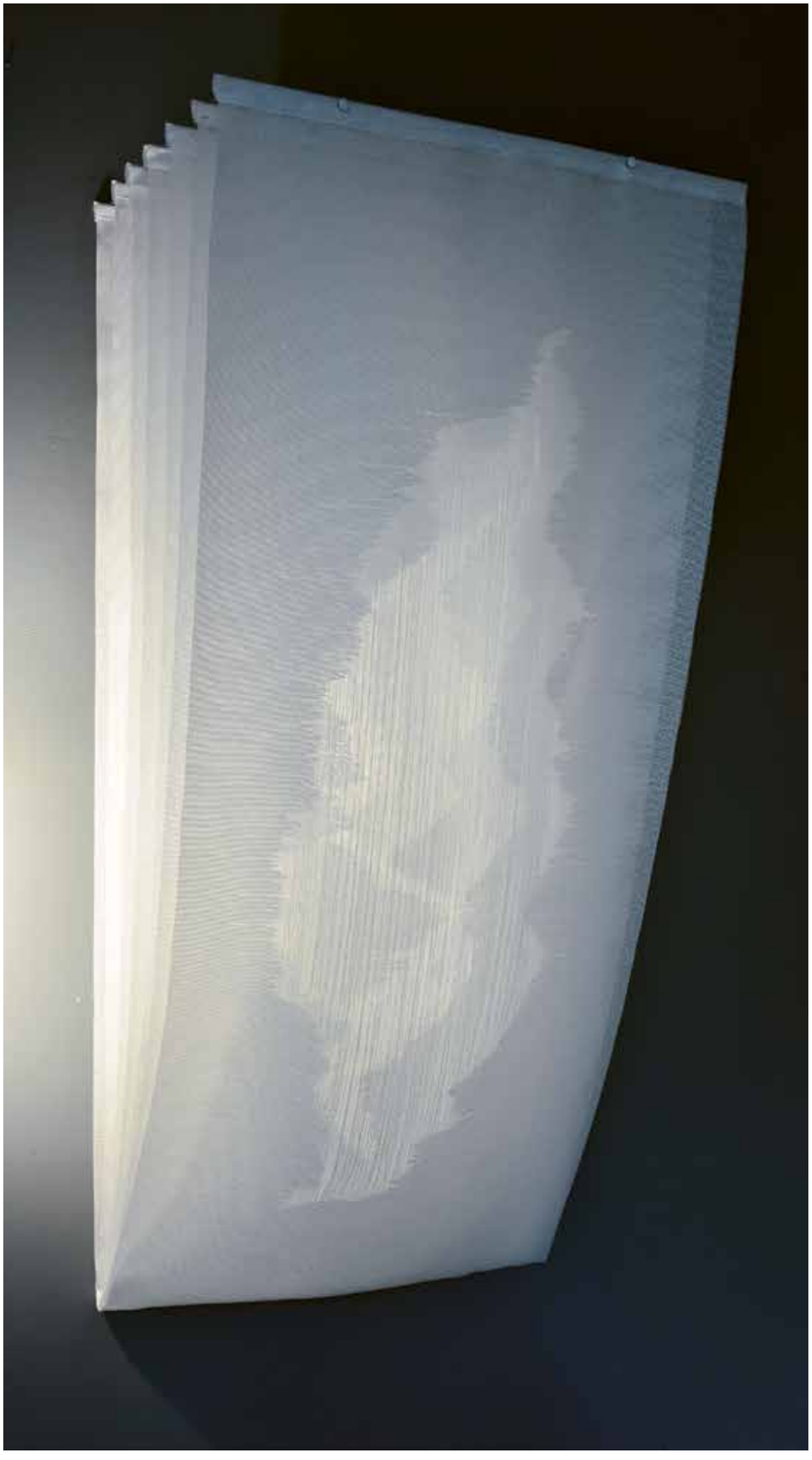
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery, Shanghai (CN)

2015-048

2015-049

2015-050

2015-051



2015-052

2015-051 white glass
(Ill. p. 368)
Glass fabric 170g, cut, metal and aluminum rods
ca 200 x 270 x 84 cm
[1] 2015 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2015-052 Corum
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
155 x 73 x 51 cm
[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2015-053 Terforation
(Ill. p. 371)
Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
ca. 255 x 165 x 85 cm

2015-054 Arsis
(Ill. p. 370)
Site-specific installation
Paper 350g, torn, screwed, metal mounting
330 x 600 x 350 cm
[1] 2015 (S), Gutenberg Museum, Mainz (DE)
[3] P48 p.38

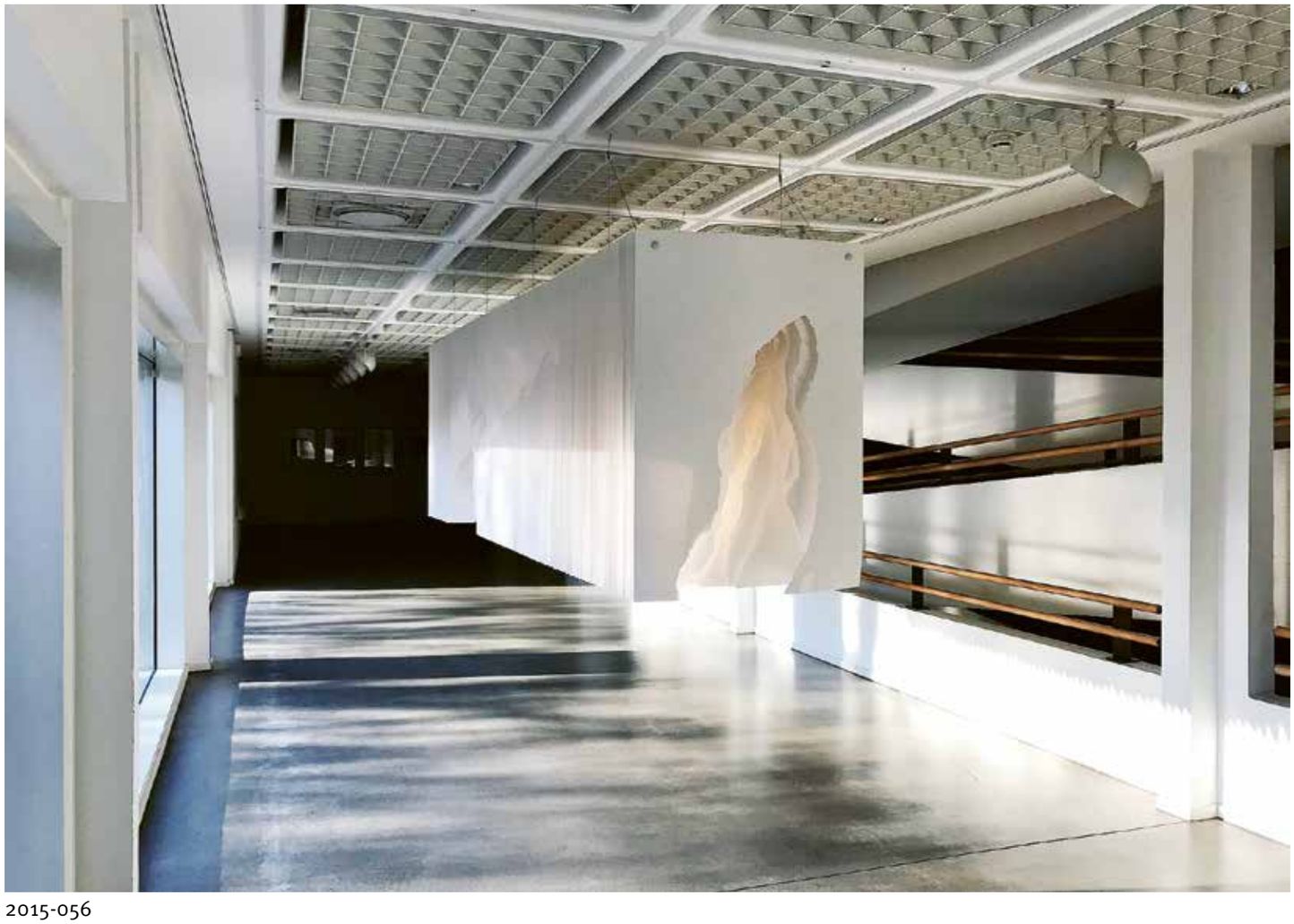
2015-054

2015-053

2015-055

2015-055 Terforation
Paper, torn, white pigment
234 x 128 x 10 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2015-056 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
100 x 140 x 500 cm
[1] 2020, Kunstmuseum Bochum, Bochum (DE)
[2] Kunstmuseum Bochum (DE)



2015-056

372 **2016-001 Terforation**
373 Paper 500g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
Object: 55 x 75 x 12 cm
Cover: 63 x 82 x 16 cm

2016-002 Terbloc
Paper 150g, torn, screwed and glued
32 x 45,5 x 9 cm
[1] 2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)

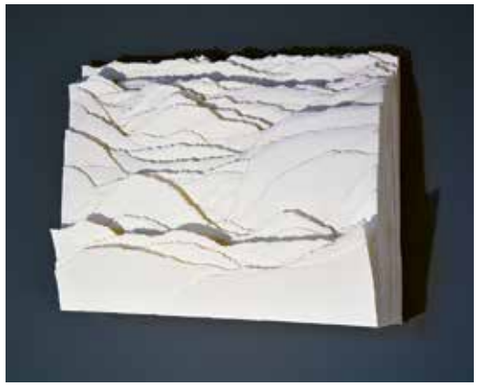
2016-003 Terbloc
Paper 150g, torn, screwed, glued and framed
Object:33 x 45,5 x 6 cm
Cover: 41 x 51,5 x 12 cm
[1] 2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2016-004 Terforation
Paper 500g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 70 x 50 x 20 cm
Cover: 76 x 56 x 25 cm
[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2016-005 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30,5 x 24,5 x 19 cm

2016-006 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30,5 x 24,5 x 19 cm

2016-001


2016-002

2016-003

2016-004

2016-005

2016-006

2016-007

2016-009

2016-011

2016-008

2016-010

2016-012

2016-007 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30,5 x 24,5 x 19 cm

2016-008 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30,5 x 24,5 x 19 cm
[1] 2020 (S), Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

2016-009 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30,5 x 24,5 x 19 cm

2016-010 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 38 x 35,5 x 11,5 cm
Cover: 52,5 x 52,5 x 12 cm

2016-011 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 35 x 35,5 x 11,5 cm
Cover: 52,5 x 52,5 x 12 cm
[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2016-012 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 35 x 35,5 x 11,5 cm
Cover: 52,5 x 52,5 x 12 cm
[1] 2015, Heitsch Gallery, Munich (DE)

374 **2016-013 Paperwall**
375 Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 44 x 35,5 x 11,5 cm
Cover: 62,5 x 53,5 x 12 cm

2016-014 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
ca. 19,5 x 34 x 18 cm
[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)
2020 (S), Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)
2022 (S), Bluerider Art Gallery, Shanghai (CN)

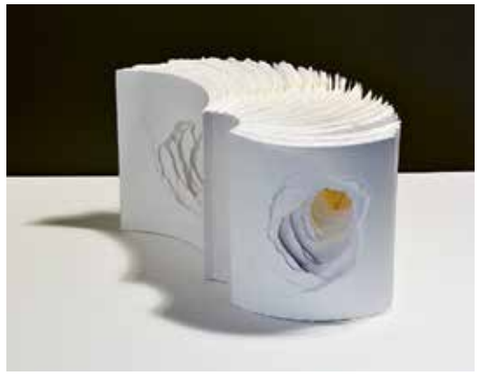
2016-015 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
ca. 19,5 x 34 x 18 cm
[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

2016-016 Terbloc
Paper 350g, torn and glued
ca. 41,5 x 50 x 30 cm
[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)
2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2016-017 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
ca. 31 x 40 x 27 cm
[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (D)
2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

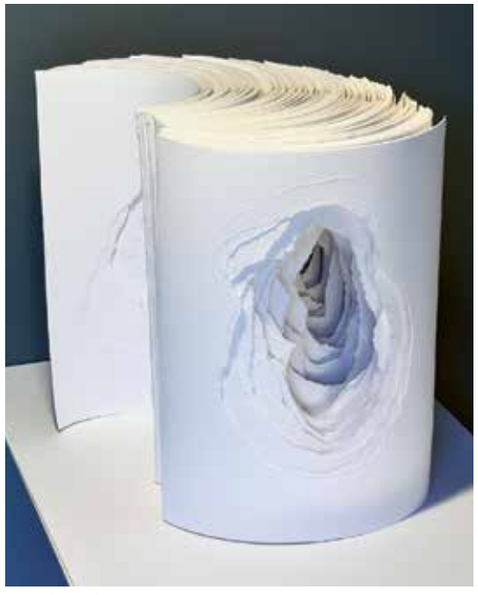
2016-018 Terbloc
Paper 350g, torn and glued
ca. 23 x 34 x 32 cm

2016-013

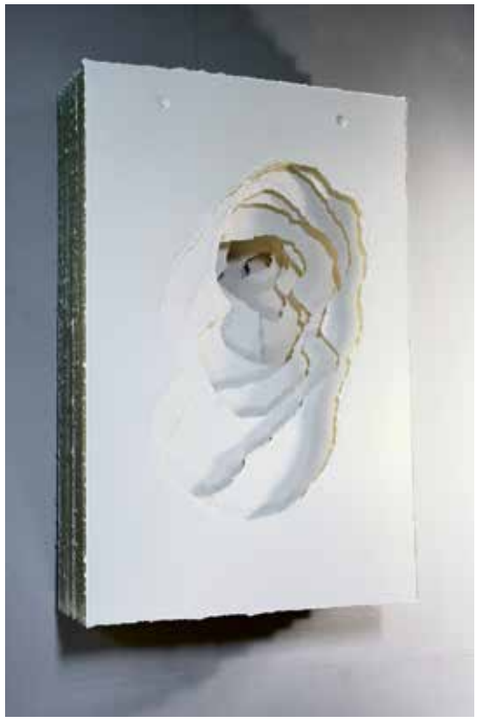

2016-014

2016-015

2016-018


2016-016

2016-017



2016-019

2016-020

2016-021

2016-022

2016-019 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
95 x 64 x 22 cm

2016-020 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
69 x 96 x 27 cm
[1] 2016 (S), Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2016-021 Terforation
Finnish pulp 800g, torn and screwed
350 x 170 x 100 cm
[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)

2016-022 Terforation
Paper 200g, torn, spring steel mounting and plastic
ca. 140 x 180 x 50 cm
[1] 2016 (S), Kunstverein Coburg and St. Augustin, Coburg (DE)

376 **2016-023 Paperwall**
377 Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 47 x 39 x 11,5 cm
Cover: 52,5 x 52,5 x 12 cm

2016-024 Paperwall
Paper 300g, torn, screwed, glued
35 x 25 x 8 cm
[1] 2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

2016-025 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued
40 x 25 x 12 cm

2016-026 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued
42 x 32 x 10 cm
[1] 2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2016-027 Terforation
(Ill. p. 377)
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
138 x 98 x 200 cm

2016-023

2016-024

2016-025

2016-026

378 **2016-028 Terforation**
379 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
48x 33,5 x 20,5 cm

2016-029 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
48 x 33,5 x 20,5 cm

2016-030 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
48x 33,5 x 19 cm
[1] 2023 (S), Galleria il Milione, Milano (IT)
[3] P64 p.15

2016-031 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
48x 33,5 x 18,5 cm

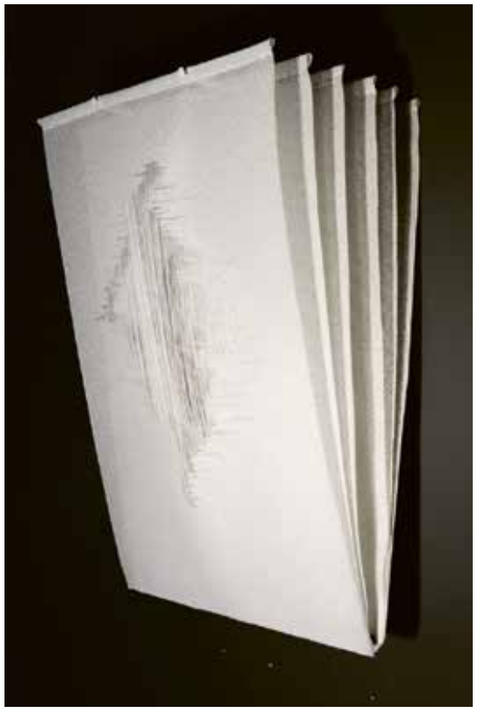
2016-028

2016-029

2016-030

2016-031

2016-032



2016-033

2016-035

2016-036

2016-032 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
48x 33,5 x 18,5 cm

2016-033 Corum
Glass fabric 170g, cut, metal mounting and aluminum rods
76 x 53 x 31 cm
[1] 2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)

2016-034 Terforation
(Ill. p. 380)
Paper 400g, torn, metal mounting
77 x 118 x 26 cm
[1] 2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)

2016-035 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 46,5 x 34 x 17 cm
Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

2016-036 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
67,5 x 47,5 x 22 cm

2016-037

2016-038

2016-039

2016-040

2016-041

2016-037 Terforation 380
Paper 200g, torn, metal mounting 381
and plastic
67,5 x 47,5 x 22 cm

2016-038 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting
and plastic, framed
Object: 39,5 x 33 x 17 cm
Cover: 51,8 x 40,8 x 23,4 cm
[1] 2017 (S), Heitsch Gallery,
Munich (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte
Contemporáneo, Ibiza (ES)

2016-039 Terbloc
Paper 200g, torn, screwed
29 x 24 x 9 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection,
(DE/AT)

2016-040 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
43 x 33,5 x 6,5 cm

2016-041 Terbloc
Paper 200g, torn, acrylic box
40 x 34 x 6,3 cm

2017-001

2017-004

2017-006

2017-003

2017-005

2017-001 Terbloc 382
Paper 200g, torn, acrylic box 383
40 x 34 x 5,5 cm

2017-002 Terforation-Wiesbaden
(Ill. p. 382)
Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
370 x 880 x 330 cm

[1] 2017 (S), Museum Wiesbaden, Wiesbaden (DE)

[2] Sammlung Museum Wiesbaden, Wiesbaden (DE)

[3] P55 pp.18–21
P51 p.39

2017-003 Terbloc
Paper 150g, torn and glued
28,5 x 25 x 46 cm

[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2017-004 Terbloc
Paper 150g, torn and glued
25,5 x 23,5 x 45,5 cm

[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2017-005 Terbloc
Paper 350g, torn and glued
46 x 34 x 36 cm

[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH
2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

2017-006 Terbloc
Paper 150g, torn and glued
14 x 31 x 30 cm

[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

384 **2017-007 Terforation**
385 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30 x 22 x 19 cm
[1] 2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
[3] P53 p.69

2017-008 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
Object: 30 x 22 x 19 cm
Cover: 41 x 32 x 23,5 cm

2017-009 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30 x 22 x 19 cm

2017-010 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30 x 22 x 19 cm

2017-011 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
30 x 22 x 19 cm

2017-007

2017-008

2017-009

2017-010

2017-011

2017-012

2017-013

2017-014

2017-015

2017-012 Terforation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
ca. 290 x 96 x 45 cm
[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2017-013 Terforation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
ca. 290 x 96 x 55 cm

2017-014 Terforation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
ca. 200 x 96 x 55 cm
[1] 2017, Galerie Bechter Kastowsky, Vienna (AT)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
[3] P50 p.191
P63 p.193

2017-015 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued
Object: 47 x 32 x 12 cm
Cover: 51,5 x 41 x 12 cm
[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

386 **2017-016 Terforation**

387 Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
340 x 450 x 98 cm
[1] 2017, CODA Museum, Apeldoorn (NL)

2017-017 Terbloc
(Ill. p. 387)
Paper 200g, torn, screwed
30 x 25 x 11 cm

2017-018 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
120 x 360 x 50 cm
[1] 2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2017-016

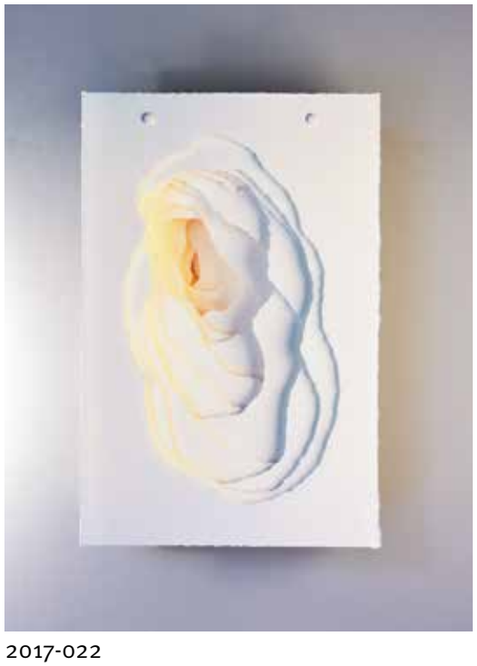
2017-018

2017-017

2017-019

2017-020

2017-021



2017-022

2017-019 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
42 x 33,5 x 5 cm
[1] 2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

2017-020 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
Object: 36 x 39 x 5 cm
Cover: 41 x 51,5 x 12 cm

2017-021 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
58,5 x 38,5 x 19 cm

2017-022 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
58,5 x 38,5 x 19 cm

388 **2017-023 Terforation**
389 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
58,5 x 38,5 x 19 cm

2017-024 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
58,5 x 38,5 x 19 cm
[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2017-025 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
120 x 360 x 50 cm
[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)
2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)
[2] Private Collection, London (UK)
[3] P51 pp.41–2

2017-023

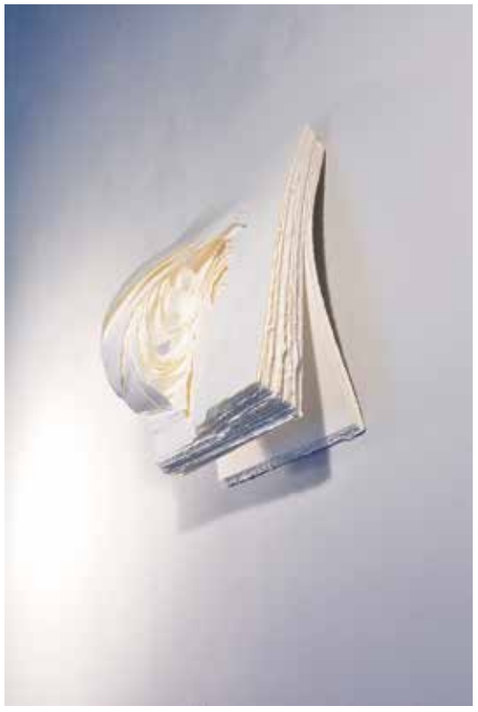
2017-024

2017-025

2017-026

2017-027

2017-028



2017-029

2017-026 Terbloc
Paper 200g, torn and glued
42 x 33,5 x 6 cm
[1] 2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2017-027 Terbloc
Paper 200g, torn, screwed, glued
35 x 23,5 x 8 cm
[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)
2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

2017-028 Terbloc
Paper 200g, torn, screwed, glued
Object: 35 x 23,5 x 12 cm
Cover: 51,5 x 41 x 12 cm
[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2017-029 Terbloc
Paper 200g, torn, screwed, glued
35 x 23,5 x 16 cm
[1] 2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2017-031

2017-032

2017-033

2017-034

2017-035

2017-030 Terforation 390
(Ill. p. 390) 391
Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting
900 x 250 x 124 cm
[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2017-031 Terbloc
Paper 200g, torn, screwed, glued
35 x 23,5 x 14 cm
[1] 2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2017-032 Terbloc
Paper 200g, torn, screwed, glued
35 x 23,5 x 10 cm
[1] 2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)

2017-033 Terbloc
Paper 200g, torn, screwed, glued
35 x 23,5 x 11 cm
[1] 2017 (S), Heitsch Gallery, Munich (DE)
2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

2017-034 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
159 x 120 x 26 cm
[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2017-035 Terbloc
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 40 x 29,5 x 16 cm
Cover: 61,5 x 51 x 13 cm
[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)
2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)

392 **2017-036 Terbloc**

393 Paper 200g, torn, screwed, glued
40 x 29,5 x 18 cm

[1] 2017 (S), Bromer Kunst, Roggwil (CH)
2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)

2017-037 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
79 x 210 x 40 cm

2017-038 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 38 x 38 x 11 cm
Cover: 52 x 52 x 12 cm

[1] 2018 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)
2022, Galleria Il Milione, Milano (IT)

2017-036

2017-038

2017-037

2017-039

2017-040

2017-041

2017-042

2017-043

2017-039 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 39 x 35,5 x 11,5 cm
Cover: 52 x 52 x 12 cm

2017-040 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 38 x 39 x 11 cm
Cover: 52 x 52 x 12 cm

2017-041 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
81 x 59 x 21 cm
[1] 2018 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2017-042 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
83 x 117 x 27 cm
[1] 2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2017-043 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 66 x 65 x 16 cm
Cover: 88,5 x 87,5 x 20 cm

394 **2017-044 Terforation**
395 Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
79 x 210 x 40 cm
[1] 2018 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2017-045 Terforation
Paper 350g, torn, metal mounting
140 x 80 x 35 cm

2017-046 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
107 x 100 x 27 cm
[1] 2018 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)
2023, MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2017-047 Terforation
(Ill. p. 395)
Paper 400g, torn, metal mounting
118,5 x 73 x 22 cm

2017-044

2017-045

2017-046

2017-050

2017-048

2017-049

2017-047

2017-048 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
108 x 119 x 27,5 cm
[1] 2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2023, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

2017-049 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
83 x 50 x 22 cm
[1] 2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
2023 (S), Galleria il Milione, Milano (IT)
[3] P64 p.19

2017-050 Terbloc
(Ill. p. 394)
Paper 150g, torn, screwed, glued
35 x 12 x 21 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

396 **2018-001 Paperwall**
397 Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 80 x 77 x 18 cm
Cover: 96 x 100 x 21 cm
[1] 2018, Heitsch Gallery, Munich (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2018-002 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 85 x 78 x 16 cm
Cover: 96 x 100 x 18 cm
[1] 2018, Heitsch Gallery, Munich (DE)
2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2018-003 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 100 x 60 x 15 cm
Cover: 124 x 79 x 21 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2018-004 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 60 x 65 x 13 cm
Cover: 70 x 75 x 20 cm

2018-005 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 44 x 70 x 15 cm
Cover: 52 x 82 x 20 cm

2018-006 Paperwall
(Ill. p. 397)
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 48 x 43 x 10 cm
Cover: 52 x 52 x 12 cm

2018-001

2018-002

2018-003

2018-004

2018-005

398 **2018-007 Terforation**
399 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 33 x 21 cm

2018-008 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 47 x 33 x 21 cm
Cover: 51,8 x 40,8 x 23,4 cm

2018-009 Terforation
(Ill. p. 399)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 33 x 21 cm

2018-010 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, wooden object box
Object: 47 x 33 x 21 cm
Cover: 66 x 51 x 25 cm

[1] 2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

2018-007

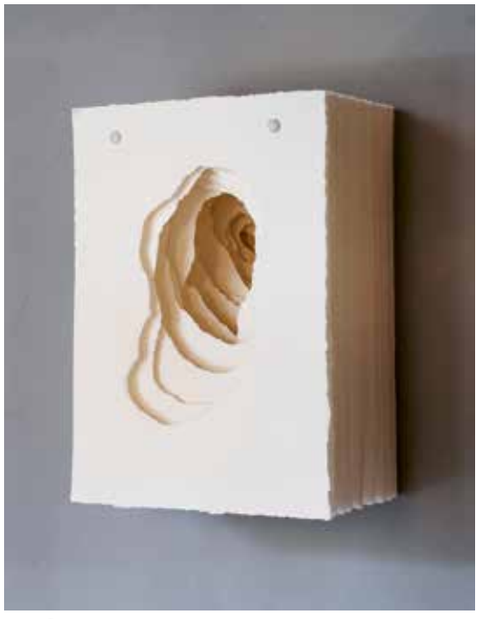
2018-008

2018-010

2018-009

2018-011

2018-013



2018-012

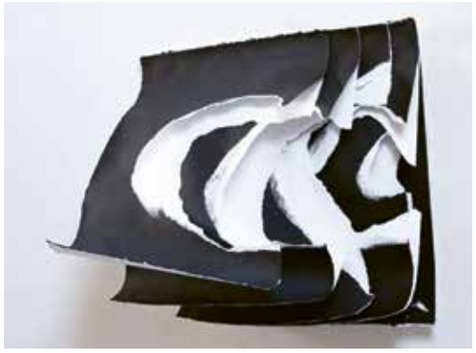
2018-014

2018-011 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 33 x 21 cm
[1] 2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)
2020 (S), Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

2018-012 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 33 x 21 cm

2018-013 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 33 x 21 cm

2018-014 Terbloc
Paper 150g, torn, screwed and glued
35 x 12 x 21 cm
[1] 2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)



2018-015

2018-017

2018-018

2018-019

2018-020

2018-021

2018-015 Contrarius Terforation → 400
Paper 350g, India ink, torn, glued, 401
metal mounting and plastic
35 x 12 x 21 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)
→ first work of the series

2018-016 Lumen
(Ill. p. 400)
Acrylic panels 6mm, sawn, screwed, corten steel and light source
121 x 20,5 x 20,5 cm

2018-017 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 95 x 158 x 23 cm
Cover: 118 x 179 x 28 cm
[1] 2021, Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)

2018-018 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 54 x 49 x 14 cm
Cover: 71 x 63 x 16 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2018-019 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 43 x 45 x 10 cm
Cover: 51 x 51 x 15 cm

2018-020 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 50 x 42 x 11 cm
Cover: 61,5 x 56,5 x 15 cm

2018-021 Paperwall
Paper 300g, torn, screwed, glued and framed
Object: 95 x 160 x 25 cm
Cover: 112 x 182,5 x 25 cm
[1] 2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

402 **2018-022 Contrarius Terforation**
403 Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
50 x 43 x 35 cm
[2] Sammlung Utermann, Dortmund (DE)

2018-023 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 44 x 52 x 13 cm
Cover: 56,5 x 61 x 15 cm
[1] 2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)

2018-024 Contrarius Terforation
(Ill. p. 403)
Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
52 x 50 x 33 cm
[1] 2019, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

2018-025 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 66 x 200 x 14 cm
Cover: 75 x 210 x 15 cm

2018-022

2018-023

2018-025

2018-024

2018-026

2018-027

2018-029

2018-028

2018-030

2018-031

2018-026 Contrarius Terforation
Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
35,5 x 45 x 45 cm
[1] 2019, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

2018-027 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 80 x 75 x 16 cm
Cover: 94 x 94 x 20 cm
[1] 2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

2018-028 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 73 x 192 x 22 cm
Cover: 82 x 212 x 21 cm

2018-029 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 63 x 152 x 17 cm
Cover: 77,5 x 172 x 17 cm

2018-030 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 86 x 73 x 18 cm
Cover: 91,5 x 82 x 18 cm

2018-031 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
66 x 45,5 x 20,5 cm
[2] Sammlung Birgit Jakobs, München/Berlin (DE)

2018-033

2018-034

2018-032 Terforation 404
(Ill. p. 404) 405
Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting, plastic
6 x 25 x 2,5 m
[1] 2018 (S), Les 3 Cha Centre D'Art, Châteaugiron (FR)

2018-033 Paperwall
Paper 300g, torn, screwed, glued and framed
Object: 55 x 55 x 10 cm
Cover: 77 x 61 x 12 cm
[1] 2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2018-034 Contrarius Terforation
Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
47 x 35 x 29 cm
[1] 2019, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

406 **2019-001 Contrarius Terforation**
407 Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
87 x 52 x 41 cm
[1] 2024 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2019-002 Contrarius Terforation
Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
87 x 52 x 41 cm
[1] 2019 (S), Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

2019-003 Contrarius Terforation
Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
40 x 40 x 40 cm
[1] 2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)

2019-004 Terforation
(Ill. p. 407)
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
140 x 217 x 40 cm
[1] 2019 (S), Galerie Philippe David, Zürich (CH)

2019-005 Terforation Sasa
(Ill. p. 407)
Site-specific installation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
110 x 80 x 400 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)
[3] P63 p.103

2019-006 Paperwall
(Ill. p. 407)
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 63 x 110 x 17 cm
Cover: 71 x 172 x 17 cm

2019-007 Paperwall
(Ill. p. 407)
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 80 x 90 x 17 cm
Cover: ca. 90 x 110 x 20 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2019-001

2019-002

2019-003

2019-004

2019-006

2019-007

2019-005

408 **2019-008 Terforation**

409 Paper 300g, torn, screwed, plastic, framed
Object: 61 x 154 x 14 cm
Cover: 71 x 169,5 x 18 cm

[2] Mandarin Oriental Savoy, Zurich (CH)

2019-009 Lumen

Acrylic panels 6mm, sawn, screwed, corten steel and light source
132,5 x 31 x 31 cm

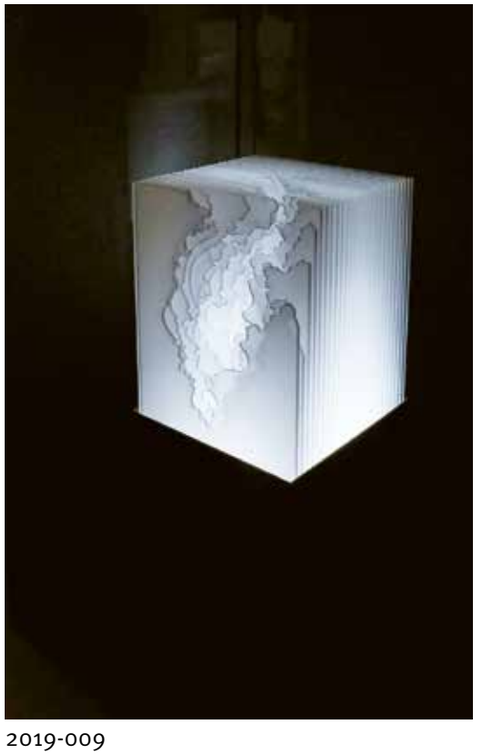
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

[3] P50 p.200

2019-010 Terbloc

Paper 300g, torn, screwed, glued, wooden board
ca. 65 x 93 x 4 cm

2019-008

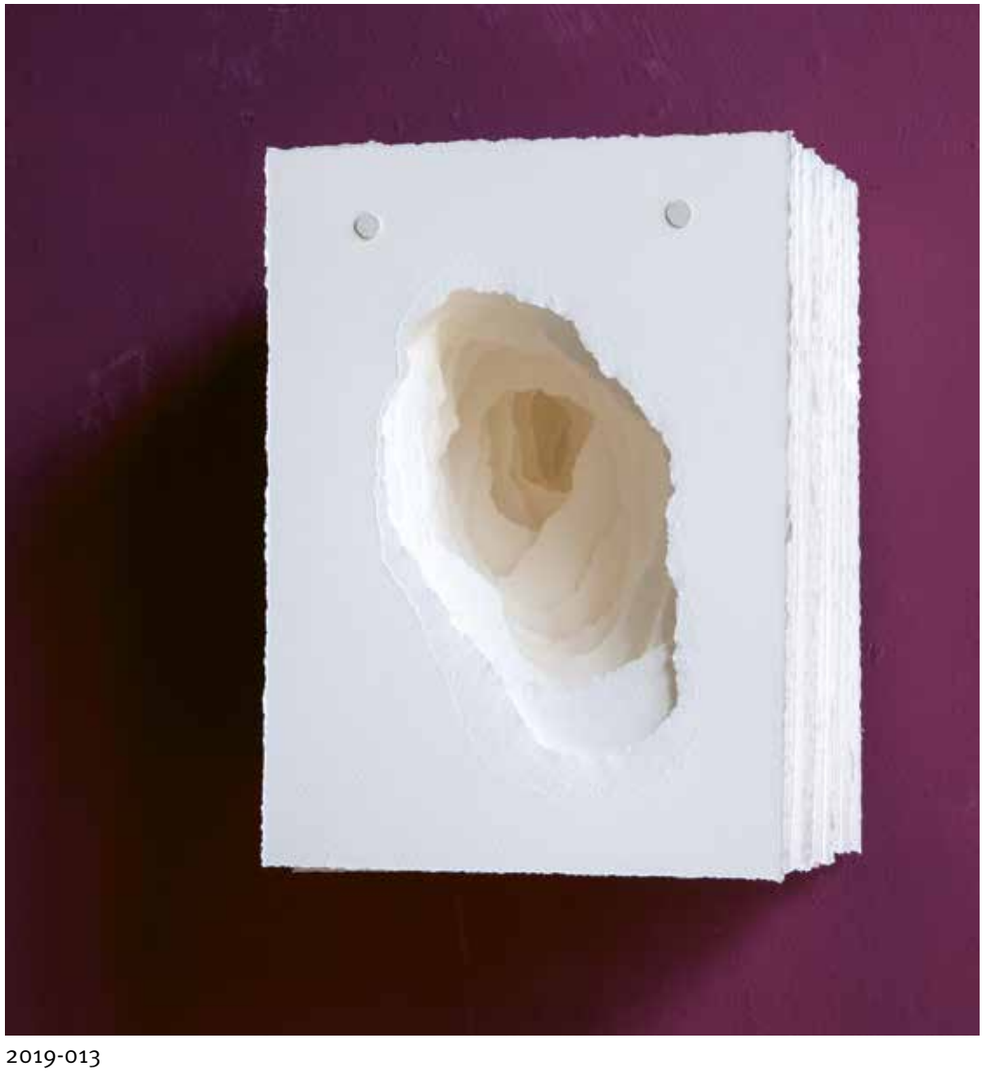


2019-009

2019-010

2019-011

2019-012



2019-013

2019-011 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

2019-012 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm

2019-013 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

410 **2019-014 Terforation**

411 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
29 x 21 x 17,5 cm
[1] 2021 (S), Stream Art Gallery, Brussels (BE)

2019-015 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 41 x 30 x 11 cm
Cover: 52 x 52 x 12 cm

2019-016 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 53 x 62 x 13 cm
Cover: 61,5 x 71,5 x 15 cm

2019-017 Paperwall
Paper 350g, torn, screwed, glued
85 x 72 x 17 cm
[1] 2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

2019-018 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
92 x 211 x 27 cm
[1] 2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)
2021, Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

2019-019 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
38,5 x 28,5 x 19 cm

2019-020 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 41 x 34 x 14 cm
Cover: 52 x 52 x 15 cm
[1] 2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)

2019-014

2019-015

2019-016

2019-017

2019-018

2019-019

2019-020

2019-021

2019-022

2019-023

2019-024

2019-026

2019-025

2019-027

2019-021 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 42 x 42 x 14 cm
Cover: 51,5 x 51,5 x 15 cm

2019-022 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 40 x 40 x 13 cm
Cover: 51,5 x 51,5 x 15 cm

2019-023 Paperwall
Paper 350g, torn, screwed, glued and framed
38 x 38 x 18 cm
[1] 2022 (S), Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

2019-024 Paperwall
Paper 350g, torn, screwed, glued
45 x 35 x 17 cm
[1] 2020 (S), Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

2019-025 Paperwall
Paper 350g, torn, screwed, glued and framed
Object: 43 x 37 x 14 cm
Cover: 52 x 52 x 12 cm

2019-026 Paperwall
Paper 350g, torn, screwed, glued
48 x 37 x 13 cm

2019-027 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued
65 x 65 x 16 cm
[1] 2019 (S), Galerie Utermann, Dortmund (DE)
2022, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (DE)
[2] Gutav-Lübcke-Museum, Hamm (DE)
[3] P61 p.56, p.151

412 **2019-028 Paperwall**

413 Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 46 x 48 x 14 cm
Cover: 60 x 71,5 x 15 cm

2019-029 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
120 x 365 x 85 cm

[2] Sammlung Utermann, Dortmund (DE)

[3] P51 p.18, p.39, p.42

2019-030 Contrarius Terforation
Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
71 x 46 x 39 cm

[1] 2024 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2019-031 Terforation Contrarius
Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
68 x 45 x 22 cm

[1] 2022, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
2024 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2019-029

2019-028

2019-031

2019-030

2019-032

2019-033

2019-034

2019-032 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
66 x 45,5 x 20,5 cm
[1] 2020 (S), Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

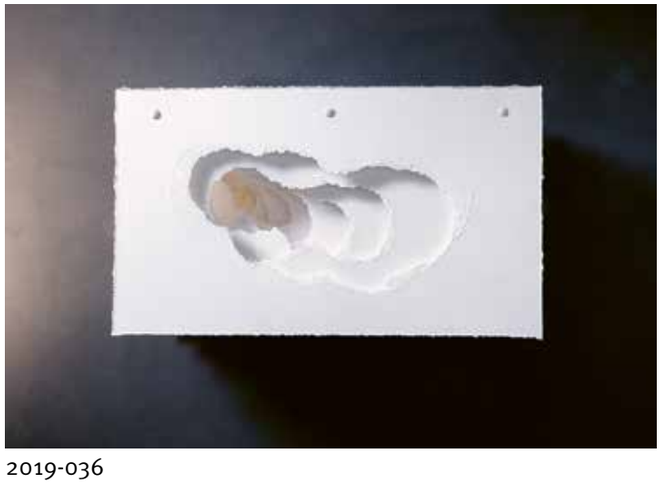
2019-033 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
100 x 99 x 28 cm
[1] 2020 (S), Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

2019-034 Terforation
Paper 400g, torn, screwed, metal mounting and plastic
118 x 160 x 100 cm
[1] 2022 (S), Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)

2019-035

2019-035 Terforation Shanghai
Site-specific installation
Paper 320g, torn, metal mounting
5 x 2,5 x 12 m
[1] 2019, Powerlong Museum,
Shanghai (CN)

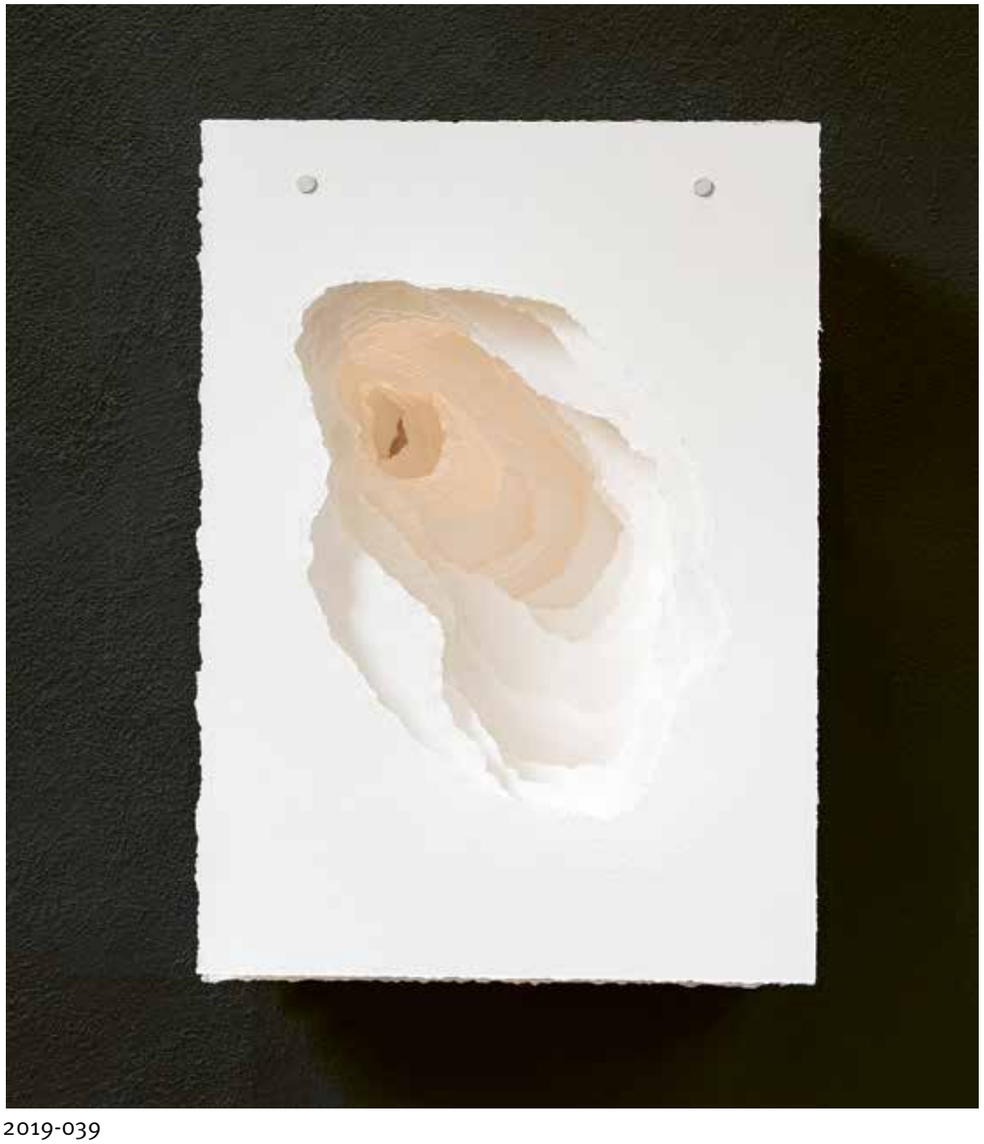
2019-036 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
and plastic
56 x 98 x 26 cm



2019-036

2019-037

2019-038



2019-039

2019-037 Terforation 414
415

Paper 400g, torn, metal mounting and plastic

99 x 57 x 21 cm

[1] 2023 (S), Galleria il Milione, Milano (IT)
2024 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

[3] P64 p.13

2019-038 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

30 x 25 x 18,5 cm

[1] 2023 (S), Galleria il Milione, Milano (IT)
2024 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

[3] P64 p.3

2019-039 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

47 x 34 x 19,5 cm

[1] 2020, Museum Schloss Burgau, Düren (DE)

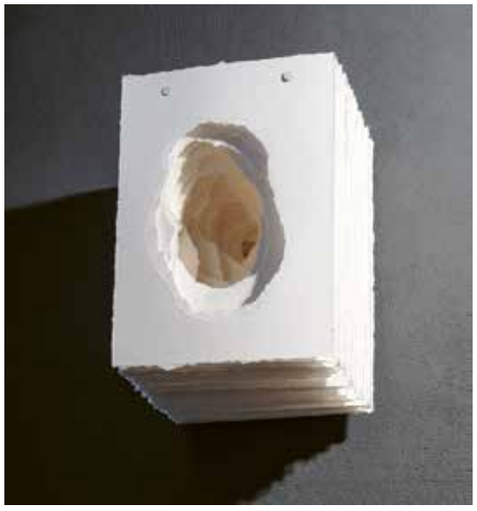
2019-040

2019-040 Terforation
Site-specific installation
Paper 450g, torn, wire,
metal mounting
160 x 230 x 800 cm

[1] 2019, Cheongju Craft Biennale,
Cheongju (KR)

2019-043

2019-041



2019-042

2019-044

2019-045

2019-046

2019-047

2019-041 Terbloc 416
Paper 400g, torn and glued 417
38 x 97 x 5 cm

2019-042 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
32 x 24 x 19 cm
[1] 2020, Museum Schloss Burgau, Düren (DE)

2019-043 Terforation
(Ill. p. 416)
Paper 450g, torn, wire, metal mounting
125 x 500 x 450 cm
[1] 2019, Sharjah Art Museum, Sharjah (AE)
2024 (S), Kunstraum Dornbirn, Dornbirn (AT)

2019-044 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
68 x 48 x 21 cm

2019-045 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 34 x 19,5 cm

2019-046 Terbloc
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 48 x 34 x 4 cm
Cover: 74,5 x 51 x 10 cm
[1] 2020 (S), Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

2019-047 Terbloc
Paper 400g, torn, screwed, glued, acrylic box
30 x 22 x 55 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

418 **2020-001 Terforation**

419 Paper 400g, torn, metal mounting and plastic

134 x 217 x 28 cm

[1] 2020 (S), Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
2021, Jeonbuk Museum of Art, Jeonbuk (KR)
2022 (S), Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

[3] P59 p.246

2020-002 Terforation

Paper 350g, torn, metal mounting and plastic

51 x 60 x 51 cm

[1] 2021, Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

2020-003 Terforation

Paper 400g, torn, metal mounting and plastic

45,5 x 41 x 30,5 cm

[1] 2020 (S), Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)
2021, Haus des Papiers, Berlin (DE)

[2] Haus des Papiers, Berlin (DE)

2020-004 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

38 x 28 x 20,5 cm

[1] 2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)

2020-005 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

38 x 28 x 20,5 cm

[1] 2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)

2020-001

2020-003

2020-002

2020-004

2020-005

2020-006

2020-007

2020-008

2020-009

2020-010

2020-011

2020-006 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
58,5 x 38 x 20,5 cm
[1] 2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)

2020-007 Contrarius Terforation
Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
43 x 35,5 x 35,5 cm
[1] 2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)
2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2020-008 Contrarius Terforation
Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
43 x 36 x 34 cm
[1] 2020 (S), K.Oss Gallery, Detroit (US)

2020-009 Contrarius Terforation
Paper 350g, India ink, torn, glued, metal mounting and plastic
41,5 x 36 x 31,5 cm
[1] 2020 (S), Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

2020-010 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
66 x 45 x 12 cm

2020-011 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed and glued
90 x 90 x 90 cm

420 **2020-012 Paperwall**
421 Paper 400g, torn, screwed and glued
70 x 105 x 72 cm

2020-013 Scale Matters →
Paper 300g, torn and glued
15 x 20 x 20
[1] 2021, Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)
→ first work of the series

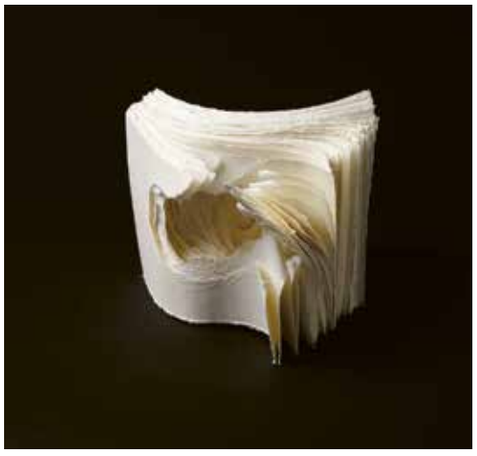
2020-014 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
15 x 18 x 21 cm

2020-015 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
14,5 x 21 x 23 cm

2020-016 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
14 x 20 x 21 cm

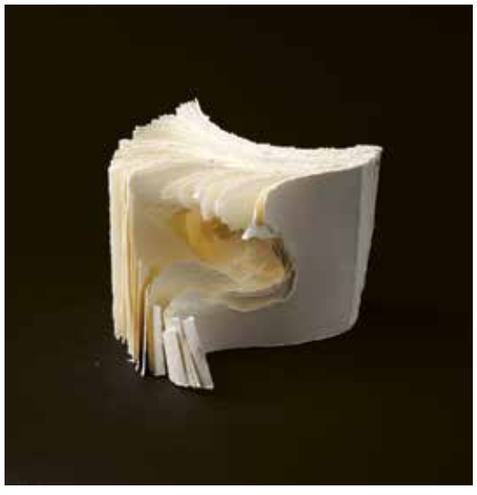
2020-017 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
18 x 15 x 21 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2020-012


2020-014

2020-016

2020-013


2020-015

2020-017

2020-018

2020-020

2020-021

2020-019

2020-022

2020-023

2020-024

2020-018 Scale Matters
Paper 70g, torn and glued
12 x 15 x 19,5 cm

2020-019 Scale Matters
Paper 70g, torn and glued
14 x 20 x 14 cm

2020-020 Scale Matters
Paper 70g, torn and glued
19 x 15 x 22 cm

2020-021 Terforation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
138 x 95,5 x 28 cm

2020-022 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
14 x 26 x 20 cm

2020-023 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
14 x 20 x 27 cm

2020-024 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
15,5 x 17,5 x 24 cm

[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2020-026

2020-025

2020-028

2020-031

2020-032

2020-027

2020-029

2020-030

2020-025 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
12,5 x 18 x 22 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2020-026 Lumen
(Ill. p. 422)
Acrylic panels 20 mm, sawn, screwed, corten steel and light source
236 x 72 x 78 cm
[1] 2020, Dreifaltigkeitsberg, Spaichingen (DE)
[3] P57 pp.16–9, p.100

2020-027 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
11,5 x 21 x 26 cm
[1] 2022 (S), Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

2020-028 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
9,5 x 16 x 19 cm

2020-029 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
16 x 11 x 20 cm

2020-030 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
16 x 11 x 20 cm

2020-031 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
15 x 25 x 27 cm

2020-032 Scale Matters
Paper 300g, torn and glued
14 x 20 x 27 cm

424 **2020-033 Scale Matters**
425 Paper 70g, torn and glued, two figures
9,5 x 19 x 20 cm
Edition of 50 plus 1 AP

2020-034 Scale Matters
Paper 200g, torn and glued
10,5 x 22 x 32 cm

2020-035 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 45 x 32 x 15cm
Cover: 62,5 x 50 x 15 cm

2020-036 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object:31 x 29 x 14 cm
Cover: 44 x 44 x 15 cm

2020-037 Paperwall
Paper 200g, torn, screwed, glued and framed
Object: 36 x 30 x 15 cm
Cover: 52,5 x 45 x 15 cm

2020-038 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
38,5 x 28 x 20 cm

2020-033

2020-034

2020-035

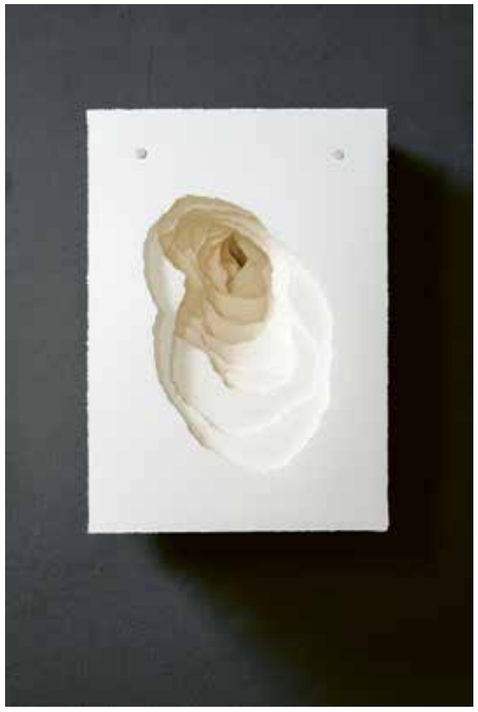
2020-038

2020-036

2020-037

2020-039

2020-040



2020-041

2020-042

2020-039 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
38,5 x 28 x 20 cm
[1] 2023 (S), Galleria il Milione, Milano (IT)
[3] P64 p.25

2020-040 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
38,5 x 28 x 20 cm
[1] 2023 (S), Galleria il Milione, Milano (IT)
2024 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)
[3] P64 p.11

2020-041 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45,5 x 32 x 20 cm
[1] 2022, Galerie Kellermann, Düsseldorf (DE)

2020-042 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
45,5 x 32 x 20 cm

426 **2020-043 Scale Matters**
427 Paper 200g, torn and glued
12 x 20 x 12 cm

2020-044 Scale Matters
Paper 200g, torn and glued
14 x 13 x 18 cm

2020-045 Scale Matters
Paper 200g, torn and glued
15,5 x 24 x 22 cm

2020-046 Scale Matters
Paper 200g, torn and glued
15 x 37 x 26 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

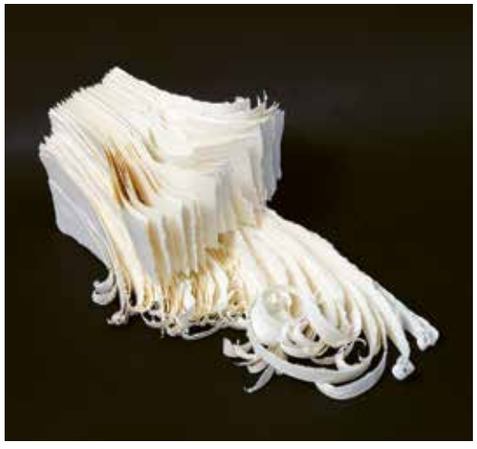
2020-047 Terbloc
(Ill. p. 427)
Site-specific installation
Cellulose 1000g, torn, plastic, wire rope
305 x 90 x 70 cm

2020-048 Terbloc
(Ill. p. 427)
Site-specific installation
Cellulose 1000g, torn, plastic, wire rope
370 x 100 x 75 cm

2020-043

2020-044

2020-045


2020-046

2020-050

2020-051

2020-047

2020-048

2020-049

2020-049 Terbloc
Cellulose 1000g, torn, plastic, metal mounting
90 x 120 x 200 cm

2020-050 Paperwall
(Ill. p. 426)
Paper 400g, torn, screwed, glued and framed
Object: 60 x 155 x 16cm
Cover: 72 x 175,5 x 17 cm

[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2020-051 Paperwall
(Ill. p. 426)
Paper 350g, torn, screwed, glued and framed
Object: 54 x 118 x 8 cm
Cover: 68 x 135,5 x 9,5 cm

428 **2021-001 Terforation**

429 Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
180 x 170 x 40 cm

[1] 2021, Jeonbuk Museum of Art, Jeonbuk (KR)
2022 (S), Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

[3] P59 p.242

2021-002 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
108 x 97 x 21 cm

2021-003 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
67 x 47 x 26 cm

[1] 2022, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

2021-004 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
67 x 47 x 26 cm

[1] 2021, Jeonbuk Museum of Art, Jeonbuk (KR)

[3] P59 p.243

2021-005 Terforation
(Ill. p. 429)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
67 x 47 x 26 cm

[1] 2021, Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

2021-006 Scale Matters
(Ill. p. 429)
Site-specific installation
Paper 400g, torn, wire, metal mounting
268 x 260 x 272 cm

[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

[3] P63 p.134

2021-007 Terforation
(Ill. p. 429)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
32 x 23 x 19,5 cm

2021-001

2021-002

2021-003

2021-004

2021-005

2021-008 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
32 x 23 x 19,5 cm
[1] 2021, Jeonbuk Museum of Art,
Jeonbuk (KR)
2022 (S), Karin Weber Gallery,
Hong Kong (HK)
[3] P59 pp.244–5

2021-009 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
32 x 23 x 19,5 cm
[1] 2023 (S), Galleria il Milione, Milano (IT)
[3] P64 p.21

2021-006

2021-007

2021-008

2021-009

430 **2021-010 Terforation**

431 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

32 x 23 x 19,5 cm

[1] 2023 (S), Galleria il Milione, Milano (IT)

[3] P64 p.23

2021-011 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

32 x 23 x 19,5 cm

2021-012 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

32 x 23 x 16 cm

[1] 2021 (S), Stream Art Gallery, Brussels (BE)

2021-013 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

32 x 23 x 17 cm

2021-014 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

47 x 32,5 x 22 cm

[1] 2021 (S), Stream Art Gallery, Brussels (BE)

2021-010

2021-012

2021-013

2021-011

2021-014

2021-015

2021-016

2021-015 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 32,5 x 22 cm
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

2021-016 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 32,5 x 22 cm

2021-017 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 32,5 x 22 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

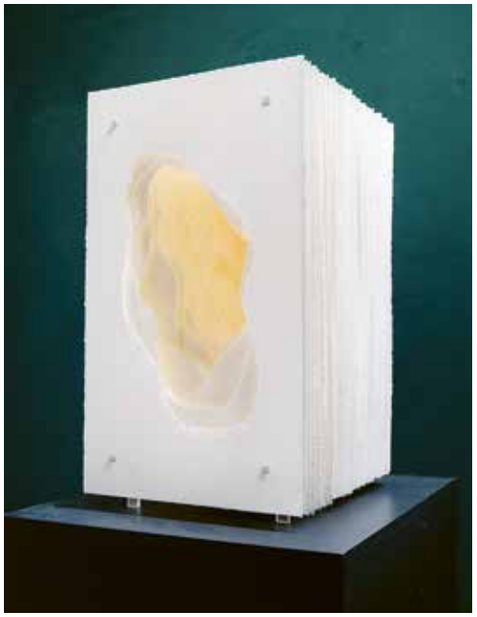
2021-018 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 32,5 x 22 cm

2021-017

2021-018

2021-020

2021-021



2021-022

2021-023

2021-024

2021-025

2021-019 Terforation 432
(Ill. p. 432) 433
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
87 x 131 x 20,5 cm

2021-020 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
80 x 109 x 21 cm
[1] 2021, Jeonbuk Museum of Art, Jeonbuk (KR)
2022 (S), Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)
[3] P58 p.247

2021-021 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
117 x 72 x 40 cm

2021-022 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
60 x 35 x 41 cm

2021-023 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
83 x 145 x 45 cm
[1] 2021 (S), Stream Art Gallery, Brussels (BE)

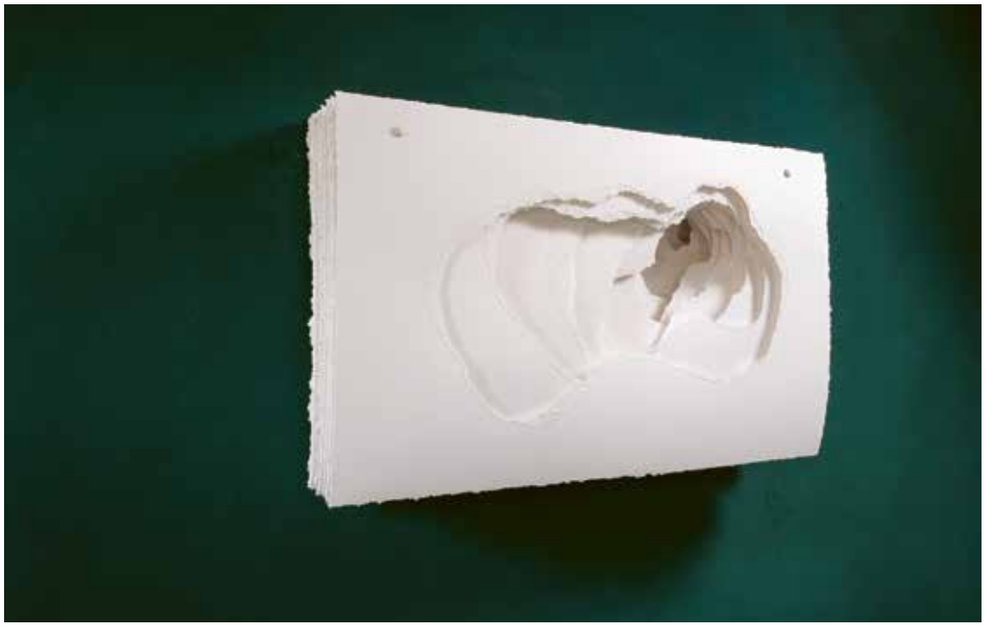
2021-024 Paperwall
Paper 350g, torn, screwed, glued and framed
Object: 27 x 28 x 6 cm
Cover: 45 x 50,5 x 15 cm

2021-025 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
120 x 125 x 27 cm
[1] 2022, Galerie Kellermann, Düsseldorf (DE)

434 **2021-026 Terforation**
435 Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
74 x 122 x 21 cm
[1] 2021 (S), Stream Art Gallery, Brussels (BE)

2021-027 Terbloc
Paper 200g, torn, acrylic box
40 x 34,5 x 8 cm

2021-028 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
126 x 70 x 22 cm

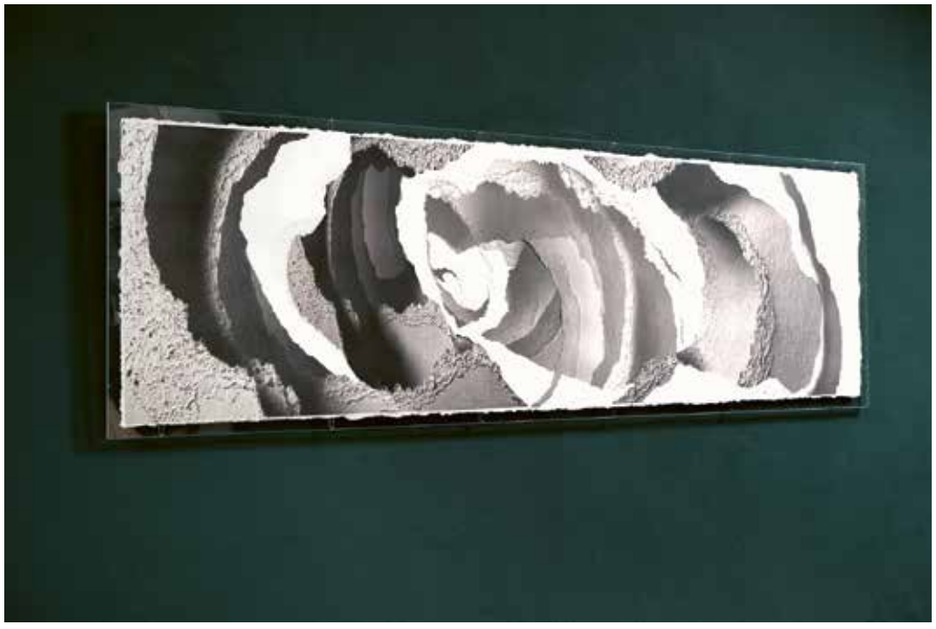


2021-026

2021-027

2021-028

2021-029



2021-030

2021-031

2021-032

2021-033

2021-029 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
ca. 160 x 122 x 27 cm

2021-030 Torn Portrait KFK →
Paper 150g and 400g, digital print, torn, glued, framed
51 x 152 x 1 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)
→ first work of the series

2021-031 Torn Portrait
Paper 150g and 400g, digital print, torn, glued, framed
49 x 81 cm

2021-032 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
39 x 72 x 33 cm
[1] 2021, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[2] Sammlung Pohl, Marburg (DE)

2021-033 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
59 x 52 x 29 cm
[1] 2021, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[2] Sammlung Pohl, Marburg (DE)

436 **2021-034 Terforation**
437 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
71 x 39 x 19 cm
[1] 2021, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[2] Sammlung Pohl, Marburg (DE)

2021-035 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
60 x 39 x 27,5 cm
[1] 2021, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
[2] Sammlung Pohl, Marburg (DE)

2021-036 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
140 x 122 x 27 cm

2021-037 Scale Matters
Paper 350g, torn and glued
31x 55 x 46 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2021-038 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
120 x 80 x 22 cm
[1] 2022, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

2021-034

2021-035

2021-036

2021-037

2021-038

2021-039

2021-040

2021-041

2021-042

2021-043

2021-039 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
141 x 108 x 27 cm
[1] 2023, Bluerider Art, London (GB)

2021-040 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
100 x 101 x 27 cm
[1] 2022, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

2021-041 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
73 x 120 x 22 cm

2021-042 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
99 x 67 x 22 cm

2021-043 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
120 x 80 x 22 cm

438 **2021-044 Terforation**
439 Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
160 x 60 x 22 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2021-045 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
81 x 119 x 28 cm

2021-046 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
230 x 120 x 28 cm

2021-047 Terforation
Paper 400g, torn, screwed and framed
83,5 x 63,5 x 9 cm

2021-048 Terforation
Site-specific installation
Hanji paper 89g, torn, wire, metal mounting
140 x 75 x 500 cm
[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)
2021, Jeonbuk Museum of Art, Jeonbuk (KR)
[3] P59 pp.282-5
P60 p.102

2021-044

2021-045

2021-047

2021-046

2021-048

2021-049

2021-051

2021-053

2021-050

2021-052

2021-049 Terforation
Hanji paper 34g, torn, glued,
metal mounting and plastic
45 x 36 x 21 cm

2021-050 Terforation
Hanji paper 34g, torn, glued,
metal mounting and plastic
36 x 31 x 21 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2021-051 Terforation
Hanji paper 34g, torn, glued,
metal mounting and plastic
36 x 31 x 21 cm
[1] 2022, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

2021-052 Terforation
Hanji paper 34g, torn, glued,
metal mounting and plastic
45 x 36 x 21 cm

2021-053 Paperwall
Paper 350g, torn, screwed, glued and framed
Object: 49 x 33 x 13 cm
Cover: 65,5 x 50,5 x 14 cm

440 **2021-054 Paperwall**
441 Paper 400g, torn and glued
83 x 83 x 14 cm

2021-055 Scale Matters
Paper 200g, torn and glued
12 x 18 x 29 cm

2021-056 Terbloc
Paper 200g, torn, glued, acrylic box
25,5 x 16 x 12 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2021-057 Terbloc
Paper 200g, torn, glued, acrylic box
25,5 x 16 x 12 cm

2021-058 Terbloc
Paper 200g, torn, glued
23,5 x 34 x 38 cm

2021-059 Terbloc
Paper 400g, torn, framed
29 x 34,5 x 4 cm

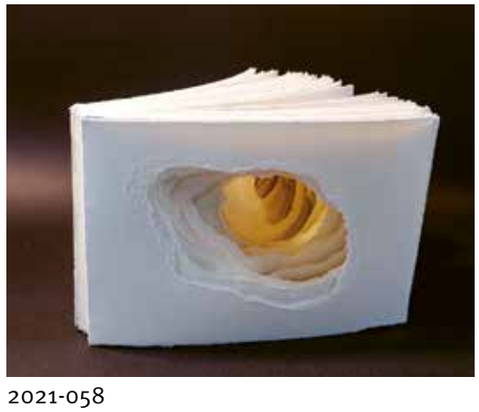
2021-054

2021-057

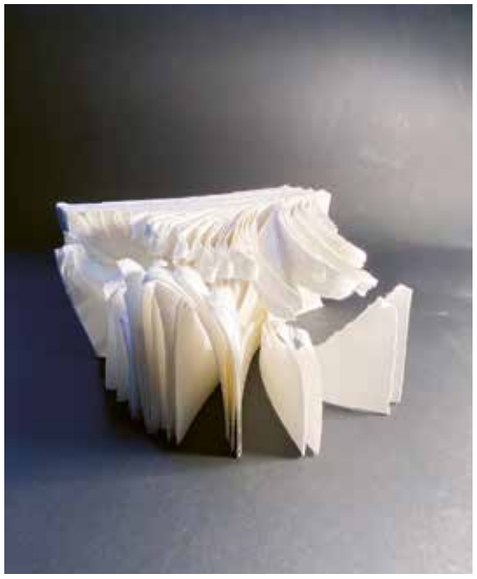
2021-059

2021-055

2021-056


2021-058

2021-060



2021-061

2021-062

2021-063

2021-065

2021-064

2021-060 Terbloc
Paper 400g, torn, framed
34,5 x 29 x 4 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2021-061 Scale Matters
Paper 70g, torn, glued, acrylic box
9,5 x 20 x 22 cm
[1] 2022 (S), Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

2021-062 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
77 x 119 x 28 cm

2021-063 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
61 x 35,5 x 41 cm
[1] 2022, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

2021-064 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
159 x 178 x 28 cm
[1] 2023, Galleria d'Arte Moderna Achille Forti, Verona (IT)

2021-065 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
ca. 80 x 230 x 28 cm

442 **2021-066 Terforation**
443 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
61 x 35,5 x 41 cm

2021-067 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
79 x 170 x 28 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

2021-068 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
118 x 54 x 21 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
2023 (S), Galleria il Milione, Milano (IT)

2021-066

2021-068

2021-067

2022-001

2022-002

2022-003

2022-005

2022-001 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
66 x 42,5 x 42 cm

2022-002 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
66 x 42,5 x 42 cm

2022-003 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
48 x 22 x 22 cm

2022-004 Terforation
(Ill. p. 444)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
33 x 23 x 20 cm

2022-005 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
48 x 22 x 21 cm

2022-004

2022-007

2022-006

2022-006 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
49 x 33 x 33 cm

2022-007 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
48 x 30 x 30 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-008 Terforation
(Ill. p. 445)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
66 x 43 x 40 cm

446 **2022-009 Terforation**
447 Paper 200g, torn, screwed and framed
64 x 54 x 9 cm

2022-010 Montcanus
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
219 x 160 x 60 cm
[1] 2022, Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

2022-011 Terforation
Paper 200g, torn, screwed, acrylic box, wooden back board
Object: 69 x 49 x 10 cm
Cover: 81 x 61 x 13 cm

2022-012 Terforation
(Ill. p. 447)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
77 x 49 x 22 cm

2022-013 Terforation
(Ill. p. 447)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
74 x 51 x 22 cm

2022-014 Terforation
(Ill. p. 447)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
75 x 49 x 22 cm

2022-015 Terforation
(Ill. p. 447)
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
69 x 58 x 22 cm

2022-016 Terforation
(Ill. p. 447)
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
159 x 221 x 44 cm
[1] 2022, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (DE)
[3] P61 p.54, p.55, p.147, p.150, p.153, p.163

2022-009

2022-010

2022-011

2022-012

2022-013

2022-014

2022-015

2022-017

2022-016

2022-018

2022-017 Terforation
(Ill. p. 447)
Paper 400g, torn, screwed and framed
83,5 x 63,5 x 9 cm

2022-018 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
240 x 505 x 93 cm
[3] P59 p.103

2022-019

2022-021

2022-020

2022-022

2022-023

2022-019 Torn Portrait 448
449
Paper 150g and 400g, digital print, torn, glued
100 x 81 cm
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

2022-020 Torn Portrait
Paper 150g and 400g, digital print, torn, glued
105 x 100
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

2022-021 Torn Portrait
Paper 150g and 400g, digital print, torn, glued
100 x 75
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

2022-022 Torn Portrait
Paper 150g and 400g, digital print, torn, glued
62 x 60
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

2022-023 Terforation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
250 x 50 x 50 cm
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

450 **2022-024 Terforation**

451 Paper 400g, torn, metal mounting and plastic

400 x 125 x 115 cm

[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

2022-025 Terforation

Site-specific installation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

94 x 180 x 270 cm

2022-026 Terforation

Paper 400g, torn, metal mounting and plastic

200 x 140 x 60 cm

[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

2022-024

2022-026

2022-025

2022-025 (further view)

2022-028

2022-027

2022-029

2022-030

2022-027 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and
plastic
68 x 170 x 35 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-028 Montcanus
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
250 x 140 x 50 cm
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

2022-029 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
49 x 34 x 19 cm

2022-030 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
50 x 34 x 19 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

452
453

2022-031

2022-032

454 **2022-031 Terforation**
455 (Ill. p. 452)
Site-specific installation
Paper 400g, torn, spring steel mounting and plastic
440 x 125 x 440 cm
[1] 2022, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (DE)
[3] P61 p.57

2022-032 Terforation
(Ill. p. 453)
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
340 x 890 x 680 cm
[2] Maison Ruinart, Reims (FR)

2022-033 Terforation
Paper 300g, torn, metal mounting and plastic
132 x 98 x 28 cm
[1] 2024 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2022-034 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
80 x 60 x 60 cm
[2] Maison Ruinart, Reims (FR)

2022-035 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
210 x 360 x 70 cm

2022-033

2022-034

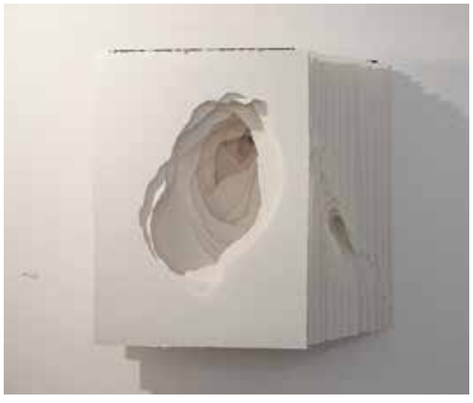
2022-035

2022-036

2022-037

2022-038

2022-040



2022-039

2022-041

2022-036 Terforation
Paper 350g, torn, metal mounting and plastic
242 x 180 x 45 cm
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

2022-037 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
375 x 125 x 180 cm
[1] 2022 (S), Bluerider Art Gallery Shanghai, Shanghai (CN)

2022-038 Terforation
Paper 400g, torn, wire, metal mounting and plastic, plinths
160 x 120 x 60 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-039 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
160 x 170 x 80 cm
[1] 2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-040 Torn Portrait
Paper 150g and 400g, acrylic panels 6mm, sawn, screwed, digital print, torn, glued
95 x 165 x 5,5 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

2022-041 Torn Portrait
Paper 150g and 400g, digital print, torn, glued, framed
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-042

2022-043

2022-044

2022-045

2022-042 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 66 x 45,5 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

2022-043 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 45 x 33,5 x 20 cm
Cover: 52 x 41 x 24 cm

2022-044 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
140 x 160 x 80 cm

[1] 2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-046

2022-047

2022-049

2022-048

2022-045 Terforation
(Ill. p. 456)
Paper 400g, torn, wire, metal mounting and plastic, plinths
220 x 450 x 100 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-046 Terforation
Paper 400g, torn, wire, metal mounting and plastic, plinths
220 x 480 x 40 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-047 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
70 x 215 x 48 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-048 Terforation
Paper 400g, torn, wire, metal mounting and plastic, plinths
230 x 60 x 100 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-049 Montcanus
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
250 x 210 x 50 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

458 **2022-050 Montcanus**

459 Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
250 x 210 x 50 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-051 Scale Matters
Paper 350g, torn, glued
33 x 50 x 45 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-052 Scale Matters
Paper 350g, torn, glued
33 x 70 x 52 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

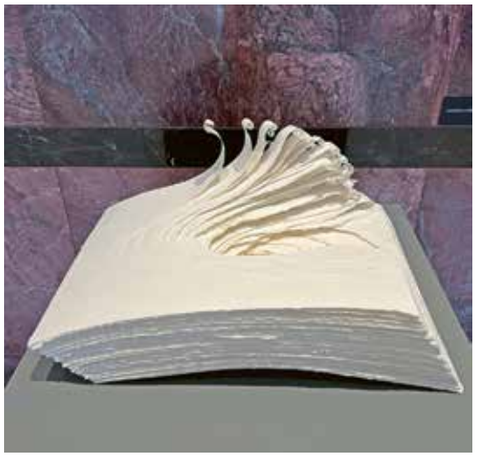
2022-053 Scale Matters
Paper 350g, torn, glued, metal mounting
27 x 52 x 33 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-054 Scale Matters
Paper 350g, torn, glued
37 x 54 x 56 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-055 Scale Matters
Paper 350g, torn, glued
48 x 90 x 52 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)

2022-050

2022-051


2022-053

2022-052

2022-055

2022-054

2022-056

2022-057

2022-058

2022-059

2022-060

2022-056 Scale Matters
Paper 350g, torn, screwed, glued
33 x 44 x 48 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)
2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2022-057 Scale Matters
Paper 350g, torn, screwed, glued
40 x100 x 45 cm
[1] 2022 (S), Canary Wharf, London (GB)

2022-058 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 66 x 45,5 x 22 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-059 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 45 x 33,5 x 20 cm
Cover: 52 x 41 x 24 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-060 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
159 x 245 x 40 cm
[1] 2022 (S), Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

460 **2022-061 Terforation**

461 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 34 x 25 x 18 cm
Cover: 41 x 32 x 23,5 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-062 Terforation
Hanji paper 34g, torn, metal mounting and plastic
75 x 55 x 35 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

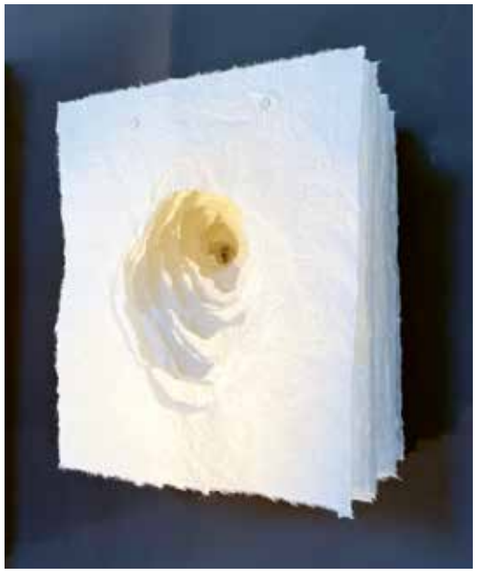
2022-063 Terforation
Hanji paper 34g, torn, metal mounting and plastic
36 x 30 x 17 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-064 Terforation
Hanji paper 34g, torn, metal mounting and plastic
36 x 30 x 17 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-065 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
64 x 47 x 22 cm

2022-061

2022-062


2022-063

2022-064

2022-065

2022-066

2022-067

2022-068

2022-069

2022-066 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
38 x 28,5 x 18 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-067 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
38 x 28,5 x 18 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-068 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
38 x 28,5 x 18 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-069 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
38 x 28,5 x 18 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

462 **2022-070 Terforation**

463 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
38 x 28,5 x 18 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-071 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
38 x 28,5 x 18 cm
[1] 2022 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2022-072 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting, plastic, acrylic box
Object: 80 x 90 x 20 cm
Cover: 88 x 98 x 24 cm

2022-073 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
59 x 39 x 21 cm

2022-070

2022-071

2022-072

2022-073

2022-074

2022-075

2022-076

2022-077

2022-074 Terforation
Paper 200g, torn, screwed and framed
63,5 x 43,5 x 9 cm

2022-075 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
Object: 45,5 x 33,5 x 20 cm
Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

2022-076 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 45,5 x 33,5 x 20 cm
Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

2022-077 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
67,5 x 48 x 24 cm
[1] 2024 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

464 **2022-078 Terforation**

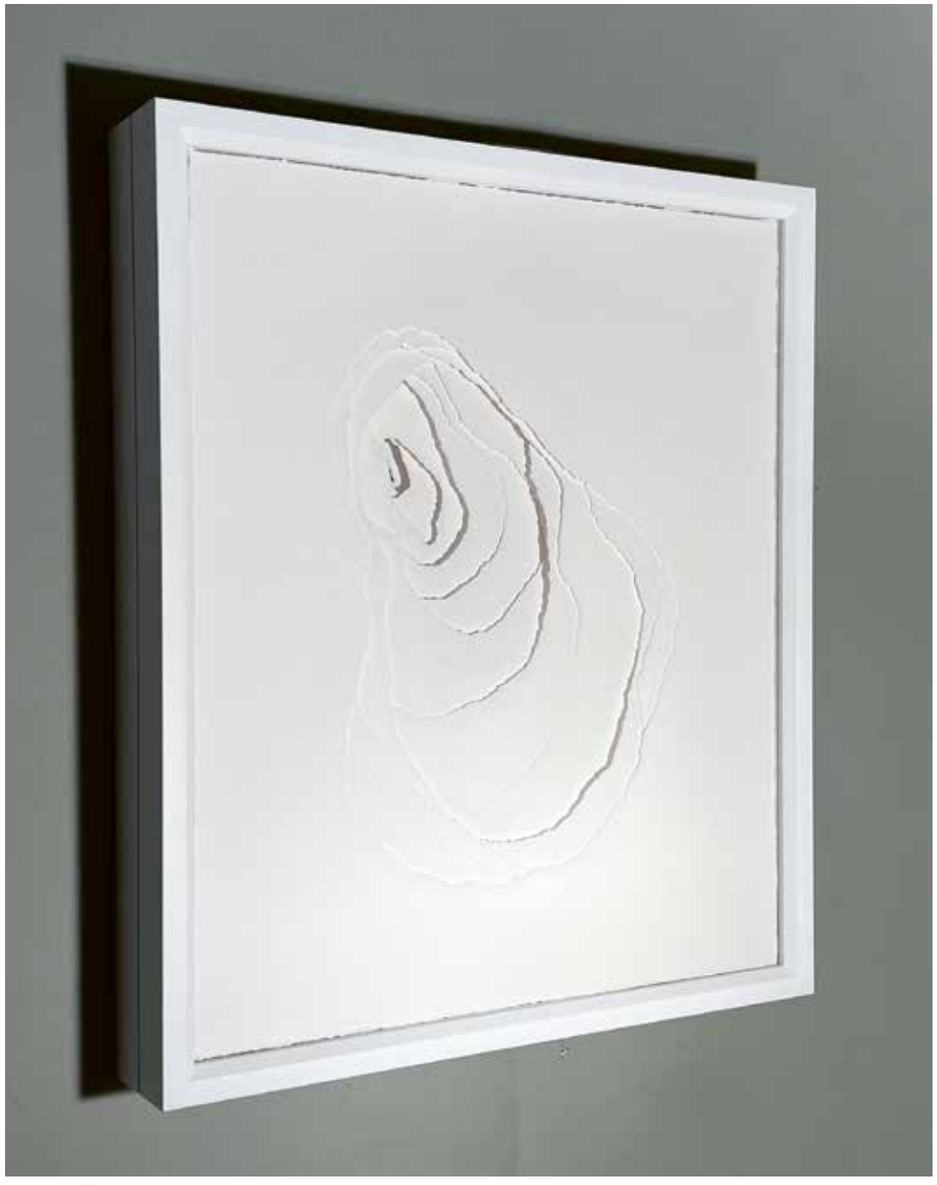
465 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
64 x 48 x 24 cm

2022-079 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
59 x 39 x 21 cm

2022-080 Terforation
Paper 200g, torn, screwed and framed
63,5 x 53,5 x 9 cm

2022-078

2022-079



2022-080

2023-002

2023-001

2023-003

2023-001 Terbloc
Paper 200g, torn, framed
40 x 40 x 9 cm

2023-002 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
79 x 178 x 28 cm
[1] 2023, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

2023-003 Terforation
Hanji Paper 34g, torn, glued, metal mounting and plastic
ca. 70 x 53 x 35 cm

2023-005

2023-006

2023-008

2023-007

2023-009

2023-004 Terforation | Montcanus 466
(Ill. p. 466) 467
Site-specific installation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, Glass fabric 170g, cut, aluminum rods
4 x 16,7 x 18,7 m
[1] 2023 (S), Landesgalerie Niederösterreich, Krems (AT)
[3] P63 S.216

2023-005 Terbloc
Paper 400g, torn and framed
28 x 34 x 5 cm

2023-006 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
Object: 33 x 23 x 20 cm
Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

2023-007 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
33 x 23 x 20 cm

2023-008 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
33 x 23 x 20 cm

2023-009 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
33 x 23 x 20 cm
[1] 2024 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

468 **2023-010 Terforation**
469 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
33 x 23 x 20 cm
[1] 2024 (S), MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2023-011 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
33 x 23 x 20 cm

2023-012 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box
Object: 33 x 23 x 20 cm
Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

2023-013 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
33 x 23 x 20 cm

2023-014 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
33 x 23 x 20 cm

2023-010

2023-011

2023-012

2023-013

2023-014

2023-015

2023-015 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
350 x 800 x 60 cm

2023-016

2023-016 Contrarius Raum
(Modification of 2006-023)
India ink on paper 300g, torn, metal eyes, glued, metal mounting
65 x 115 x 30 cm

470 **2023-017 Terforation**
471 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
34 x 24 x 20 cm

2023-018 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
58 x 38 x 24 cm
[1] 2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2023-019 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
58 x 38 x 24 cm
[1] 2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2023-020 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
58 x 43 x 24 cm
[1] 2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2023-017

2023-018

2023-019

2023-020

2023-023

472 **2023-021 Terforation**
473 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
65 x 38 x 24 cm
[1] 2023 (S), Pontone Gallery, London (GB)

2023-022 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
138 x 97 x 28 cm

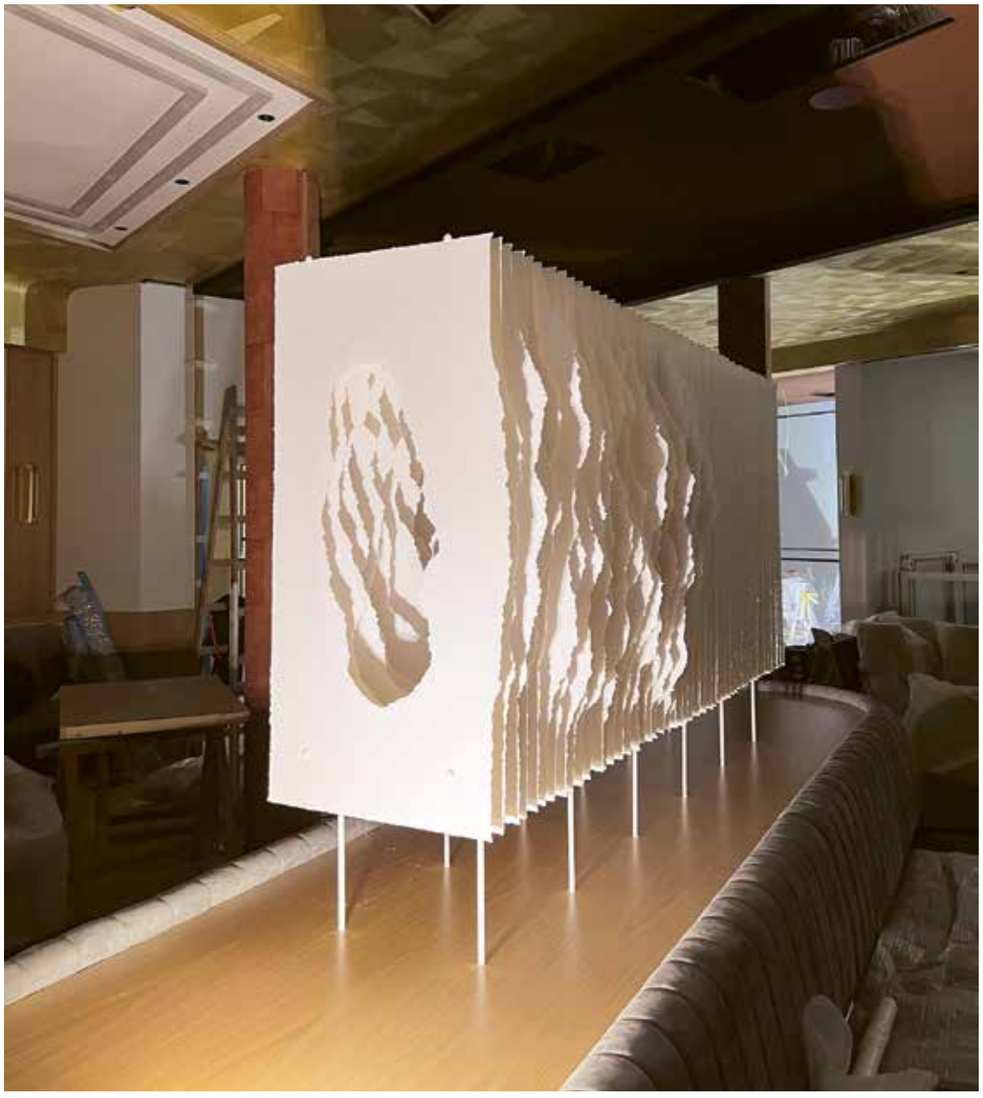
2023-023 Terforation
(Ill. p. 471)
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
98 x 46 x 27,5 cm

2023-024 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
108 x 99 x 28 cm

2023-021

2023-022

2023-024



2023-025

2023-026

2023-029

2023-025 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, wire,
metal mounting and plastic
125 x 75 x 200 cm
[2] Mandarin Oriental Savoy,
Zurich (CH)

2023-026 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
and plastic
158 x 120 x 28 cm

2023-027 Terforation
(Ill. p. 476)
Paper 400g, torn, metal mounting
and plastic
120 x 120 x 28 cm

2023-028 Terforation
(Ill. p. 474)
Paper 400g, torn, metal mounting
and plastic
166 x 240 x 40 cm
[2] Union Investment,
Frankfurt/M. (DE)

2023-029 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting
and plastic
160 x 126 x 28 cm

474 **2023-030 Terforation**

475 (Ill. p. 475)
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
410 x 510 x 505 cm
[2] Kunstsammlung Entega, Darmstadt (DE)

2023-031 Paperwall
Site-specific installation
Paper 400g, torn, screwed and glued
227 x 620 x 35 cm
[2] Kunstsammlung Entega, Darmstadt (DE)

2023-028

2023-031

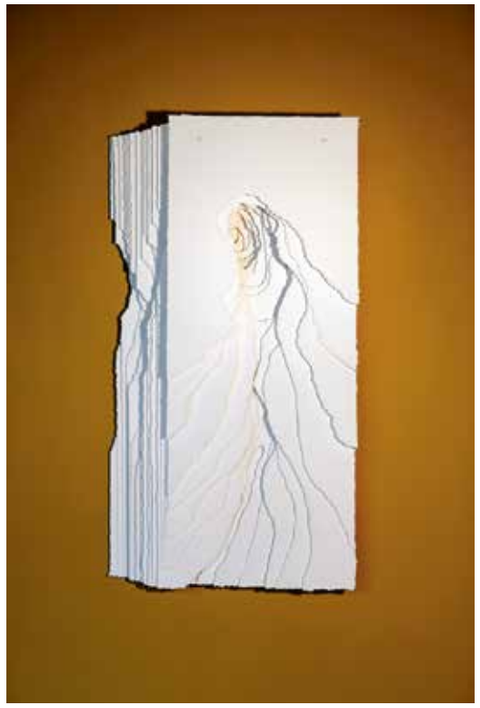
2023-030

476 **2023-032 Terforation**
477 Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
131 x 72 x 22 cm

2023-033 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
112 x 57 x 14 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection (DE/AT)

2023-034 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 33 x 13 cm

2023-027


2023-032

2023-033

2023-034

2023-035

2023-036

2023-037

2023-038

2023-035 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 66 x 46 x 19,5 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

2023-036 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
80 x 60 x 25,5 cm

2023-037 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed and glued
95 x 70 x 20 cm

2023-038 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
165 x 152 x 34 cm

[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

478 **2024-001 Paperwall**

479 (Ill. p. 479)
Paper 400g, torn, screwed, glued
200 x 260 x 38 cm

2024-002 Terforation
Site-specific installation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
300 x 360 x 180 cm
[2] Gschwandtl, Vienna (AT)

2024-002

2024-001

2024-003

2024-004

2024-003 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued
140 x 87 x 37 cm
[1] 2024, Galerie Löhrl,
Mönchengladbach (DE)

2024-004 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued
105 x 130 x 30 cm
[1] 2024, Galerie Löhrl,
Mönchengladbach (DE)

480 **2024-005 Terbloc**
481 Paper 400g, torn, acrylic box
45 x 35 x 8 cm

2024-006 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
98 x 51 x 28 cm

2024-007 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued
265 x 530 x 30 cm

2024-005

2024-006

2024-007

2024-008

2024-009

2024-010

2024-011

2024-008 Paperwall
Paper 400g, torn, screwed, glued
97 x 84 x 27 cm
[2] Hanten-Schmidt-Collection, (DE/AT)

2024-009 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 66 x 46 x 19,5 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

2024-010 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 66 x 46 x 19,5 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

2024-011 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 66 x 46 x 19,5 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

482 **2024-012 Terforation**
483 Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
157 x 120 x 32 cm

2024-013 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
97 x 136 x 27 cm

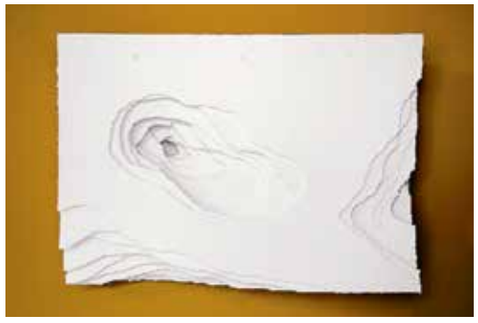
2024-014 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 68 x 48 x 22,5 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

2024-015 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board
Object: 68 x 48 x 22,5 cm
Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

2024-016 Terforation
Hanji Paper 34g, torn, metal mounting and plastic
36 x 27 x 18,5 cm
[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2024-017 Terforation
Hanji Paper 34g, torn, metal mounting and plastic
50 x 36 x 18,5 cm
[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2024-012


2024-013

2024-014

2024-015

2024-016

2024-017

2024-018

2024-019

2024-020

2024-021

2024-018 Terforation
Hanji Paper 89g, torn,
metal mounting and plastic
38 x 35 x 22 cm
[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2024-019 Terforation
Hanji Paper 89g, torn,
metal mounting and plastic
38 x 35 x 21,5 cm
[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2024-020 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 33,5 x 22 cm
[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2024-021 Terforation
Paper 200g, torn, metal mounting and plastic
47 x 34 x 22 cm
[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

484 **2024-022 Terforation**

485 Paper 200g, torn, metal mounting and plastic

47 x 33,5 x 21 cm

[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2024-023 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board

Object: 45 x 33,5 x 20 cm

Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

2024-024 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden back board

Object: 45 x 33,5 x 20 cm

Cover: 52 x 41 x 23,5 cm

2024-025 Terforation

Paper 200g, torn, metal mounting and plastic, acrylic box with wooden backboard

Object: 66,5 x 46,5 x 24 cm

Cover: 76 x 56 x 25,5 cm

2024-022

2024-023

2024-024

2024-025

2024-026

2024-027

2024-029

2024-030

2024-028

2024-026 Terforation
Hanji Paper 89g, torn,
metal mounting and plastic
75 x 71 x 27 cm
[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2024-027 Terforation
Hanji Paper 89g, torn,
metal mounting and plastic
68 x 47 x 17,5 cm
[1] 2024 (S), Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

2024-028 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
80 x 128 x 28 cm

2024-029 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
104 x 81 x 25 cm

2024-030 Terforation
Paper 400g, torn, metal mounting and plastic
104 x 98 x 28 cm

BIOGRAPHY | BIOGRAFIE

1970	Born in Mainz/Germany
1991–1998	Studied at the Akademie der Bildenden Künste Nuremberg/Germany
1996	Master student of Tim Scott
	Lives and works in Cologne/Germany

AWARDS | PREISE

1998	Werkstattpreis der Kunststiftung Erich Hauser, Rottweil/Germany
1999–2000	Astersteinstipendium awarded by the government of Rhineland-Palatinate/Germany
2001–2002	Project Scholarship Korrespondenz im Raum awarded by the Bavarian Ministry of Culture, Munich/Germany
2002	Zonta Kunstpreis, Mainz/Germany
2004	Vordemberge-Gildewart-Stipendium, Wiesbaden/Germany
2005	Emy-Roeder-Preis, Ludwigshafen/Germany
2006	Phönix Kunstpreis, Tutzing/Germany
2010	Regionale Publikumspreis, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen/Germany
2014–2015	Mainzer Stadtdruckerpreis, Mainz/Germany
2021	Paper Art Award, Haus des Papiers, Berlin/Germany

SCIENCE | LEHRE

2007–2008	Appointment as visiting professor for sculpture at the University of Gießen/Germany

SOLO EXHIBITIONS | EINZELAUSSTELLUNGEN

2024 Flashback, Kunstraum Dornbirn (AT)
Galerie Utermann, Dortmund (DE)
Floating in space, Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)
Into the white, MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2023 Vital Materiality, Pontone Gallery, London (GB)
Traumfänger | Dreamcatcher, Landesgalerie Niederösterreich, Krems (AT)
Terforation, Galleria D'Arte Moderne Achille Forti, Verona (IT)
Domenico D'Ora | Angela Glajcar, Galleria Il Milione, Milano (IT)

2022 Torn Spaces, Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)
Picking Stars – Sterne Pflücken, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)
Scale Matters, Canary Wharf London, London (GB)
Inner Visions, Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
Scale Matters, Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)
Torn Spaces, Bluerider Gallery Shanghai (CN)
Terforationes, Espacio Micus, Ibiza (ES)

2021 Papier FÂCHÉ, Stream Art Gallery Brussels (BE)

2020 my silence is my self defense, K.Oss Gallery, Detroit (US)
Terforation, Bluerider Gallery, Taipei (TW)
we are talking about the space between us, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

2019 Terforation, Galerie Philippe David, Zürich (CH)
blanco y nero, Galerie Marita Segovia, Madrid (ES)
snowblind, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
torn space, Galerie Utermann, Dortmund (DE)

2018 carte blanche, Les 3 Cha centre d'art, Châteaugiron (FR)
Plateau München, Heitsch Gallery, Munich (DE)
Luce e Spazio, MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2017 Terforation 2.0, Museum Wiesbaden, Wiesbaden (DE)
Lange Nacht der Museen, Naspa Wiesbaden, Wiesbaden (DE)
Layers, Heitsch Gallery, Munich (DE)
Synthesis, Bromer Kunst, Roggwil (CH)

2016 sensazioni di carta, Galerie Antonella Cattani Contemporary, Bolzano (IT)
terra incognita, Kunstverein Coburg und St. Augustin, Coburg (DE)
Papier ist für die Ewigkeit, Galerie Martina Kaiser, Cologne (DE)

2015 Papier ist für die Ewigkeit, Gutenberg-Museum, Mainz (DE)
Weiss ist das neue Schwarz, Heitsch Gallery, Munich (DE)
white glass, Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)
Terforation, MOCA Jacksonville, Jacksonville (US)
white, Andipa Gallery, Londen (UK)
Terforation, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)
within the light, Southwark Cathedral, London (UK)

2014 white glass, Galerie Kudlek, Cologne (DE)
Angela Glajcar Escultura, Espacio Micus Arte Contemporáneo, Ibiza (ES)
summer, Hollis Taggart, New York (US)
Bianco, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)
weiss, Kunsthalle zu Kiel, Kiel (DE)

2013 Terforation, Eduardo Secci Contemporary, Florence (IT)
Terforation, Andipa Gallery, London (UK)
Blanco, Galleria Antonella Cattani Contemporary Art, Bolzano (IT)
Angela Glajcar, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)
Galerie Antonella Cattani contemporary art, Bolzano (IT)

2012 pure paper, Kunstverein Münsterland, Coesfeld (DE)
paper and light, Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

2011 Metall Papier Komplementär, Emsdettener Kunstverein, Emsdetten (DE)
the light within, KunstKulturKirche Allerheiligen, Frankfurt/M. (DE)
Terforation (rising), KN Studio, Verona (IT)
Curalium, College of the Holy Cross, Worcester (US)

2010 Carta Spaziale, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)
Ad Id Temporis, Sint-Anna-ten-Drieënkerk, Antwerpen (BE)

2009 innen – raum – aussen, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

Carta Spaziale, Associazione Margherita Ripamonti, Como (IT)

Ad Tempus, Johanniskirche, Hanau (DE)

Ad Lucem, Kunst-Station Sankt Peter, Cologne (DE)

Ge-rissen, Österreichisches Papiermachermuseum, Steyrermühl (AT)

Papierwelten, Kunstverein Hof, Hof (DE)

Arsis, KunstRaum Hüll, Drochtersen-Hüll (DE)

Angela Glajcar Skulpturen, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

Papierwelten, Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen (DE)

Monolog | Dialog, Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)

2008 secret, Galerie Maurer, Frankfurt/M. (DE)

Sculptures Célestes, Abbaye d'Alspach, Kaysersberg (FR)

Angela Glajcar Papier – Dieter Kränzlein Stein, Galerie Roland Aphold, Allschwil-Basel (CH)

Angela Glajcar und Nele Waldert – Skulpturen und Objekte, Galerie Peters-Barenbrock, Ahrenshoop (DE)

Dialogue Poétique, Kunst Forum D'Art, Vaudrémont (FR)

inside – outside, Kunstverein Siegen, Siegen (DE)

Papier | Schatten – Kunst im Lichthof, Stora Enso Maxau GmbH, Wörth (DE)

Papier lesen, Landesbibliothek, Speyer (DE)

2007 Tänze im Raum – Papierskulpturen und Kunststoffinstallationen, Südwestrundfunk, Mainz (DE)

Angela Glajcar | Lichtblick, Kunstverein Heidenheim, Heidenheim (DE)

leichte – schwere. Angela Glajcar Papierskulpturen, Galerie Maurer, Frankfurt/M. (DE)

Angela Glajcar, Galerie von Waldenburg, Waldenburg (DE)

2006 Angela Glajcar Skulpturale Papierobjekte und Installationen, Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)

Terforation, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

Contrarius – Lichtschatten, Schloss Charlottenburg Berlin, Berlin (DE)

Angela Glajcar Papierskulpturen, Up Art Galerie, Neustadt a.d.W. (DE)

Terforation, Nassauische Sparkasse, Wiesbaden (DE)

Angela Glajcar Papierarbeiten, Kunstverein Trier Junge Kunst, Trier (DE)

2005 Angela Glajcar Contrarius, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

Angela Glajcar Contrarius, Theater Kleines Haus, Mainz (DE)

Stadtkünstlerin Spaichingen 2005, Forschner-Gebäude, Spaichingen (DE)

Angela Glajcar Papierinstallationen, Galerie Kunsthalle Koblenz, Koblenz (DE)

2004 Glajcar | Landau Malerei und Skulptur, Landtag RLP, Mainz (DE)

2003 Angela Glajcar Skulpturen und Wandobjekte, Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)

2002 Korrespondenz im Raum, Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

Angela Glajcar Zonta Kunstpreis, Kulturschmiede Wettig, Nieder-Olm (DE)

2001 Angela Glajcar Skulpturen, Schloss Waldthausen, Mainz (DE)

2000 Skulpturenausstellung mit Werken von Angela Glajcar, Wernerkappelle Bacharach, Bacharach (DE)

Angela Glajcar Skulpturen in Holz und Stahl, Galerie Eva Tent, Koblenz (DE)

Noyane Holzskulpturen 1999/2000 Angela Glajcar, Haus Metternich, Koblenz (DE)

Angela Glajcar Skulpturen in Holz und Stahl, Galerie Haus Eichenmüller, Lemgo (DE)

1998 Erfahrungen in Holz und Stahl, Schloss Almoshof, Nuremberg (DE)

Angela Glajcar (Bildhauerei), Akademie der Bildenden Künste, Nuremberg (DE)

EXHIBITIONS | GRUPPENAUSSTELLUNGEN

2024 Ins Blaue hinein, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

2023 Schnitt, Riss, Falz, Druck – Positionen der Papierkunst, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

Homeland Univers, Bluerider Art Gallery, London (GB)

Presence and absence, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

Nel Corso Del Tempo, MEB Arte Studio, Borgomanero (IT)

2022 Percorsi die carta, Galleria Il Milione, Milano (IT)

Waltz, Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

Soft Launch, Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

Raumkonzepte aus Papier, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

The Abstract Landscape, Galereie Kellermann, Düsseldorf (DE)

50 Jahre Galerie Löhrl, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

Launch, Friedrichs Pontone Gallery, New York (US)

Miniartextil, Marie de Montrouge, Montrouge (FR)

Cut, Torn and Folded, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

Faszination Papier | Fascination Paper, Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (DE)

2021 Lunar Sonata, Jeonbuk Museum of Art, Jeonbuk (KR)

Mental Space, Bluerider Art Gallery, Taipei (TW)

Papier im Raum | Spatial Paper, Haus des Papiers, Berlin (DE)

30th Miniartextil, Pinacoteca Civica, Como (IT)

Arte sobre papel, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

Die vier Elemente, Galerie Löhrl Mönchengladbach (DE)

The Sensible Practice, Galeria Antonella Cattani Bolzano (IT)

Artists Showcased in Miami Art, Diana Lowenstein Gallery Miami (US)

2020 paper routes – women to watch 2020, NMWA National Museum of Women in the Arts, Washington (US)

Künstlerinnen in der Bochumer Kunstsammlung, Kunstmuseum Bochum, Bochum (DE)

Geheimnis Papier, Museum Schloss Burgau, Düren (DE)

20 Jahre Stadtkünstler Spaichingen, Dreifaltigkeitsberg Spaichingen, Spaichingen (DE)

2019 one if by land, Powerlong Museum, Shanghai (CN)

Cheongju Craft Biennale 2019, Cheongju (KR)

Prospect, Sharjah Art Museum, Sharjah (AE)

20/20 Celebrating 20 years at Karin Weber Gallery, Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

2018 weiss, Galerie Sebastian Fath, Mannheim (DE)

2017 CODA Paper Art, CODA Museum, Apeldoorn (NL)

in the absense of color, Hollis Taggart Galleries, New York (US)

Bild | Skulptur, Galerie Bechter Kastowsky, Vienna (AT)

dark, liquid., Kunstverein Tiergarten in der Galerie Nord, Berlin (DE)

schwarz/weiss, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

2016 new masters vs modern masters, Heitsch Gallery, Munich (DE)

shifting surfaces, Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

2015 a touch of glass, Karin Weber Gallery, Hong Kong (HK)

konkret mehr Raum!, Kunsthalle Osnabrück, Osnabrück (DE)

2014 white sensation, Galerie Nanna Preußners, Hamburg (DE)

25th anniversary show, Diana Lowenstein Gallery, Miami (US)

se dico aria, caleidoscopio, Festival della Arti, Camerano (IT)

Summer, Hollis Taggart Gallery, New York (US)

Kunstenfestival Damme, Damme (BE)

impressoni astratte, Museion Bozen, Bolzano (IT)

2013 On the Edge, Cheryl Hazan Gallery, New York (US)

Zwischen Himmel und Erde, Galerie Martin Kudlek, Cologne (DE)

In Between, Museum Kasteel van Gaasbeek, Lennik (BE)

2012 Artists of the Gallery, Andipa Gallery, London (UK)

Papiergewisper, Galerie Spielvogel, Munich (DE)

Arbeiten aus Papier, Galerie Splettstößer, Kaarst (DE)

just paper, Kunstverein Marburg, Marburg (DE)

Papierarbeiten 3, Galerie Maurer, Frankfurt/M. (DE)

oltre l'attimo, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

Künstlerfreunde, Kunstverein Speyer, Speyer (DE)

2011 terra incognita. Weltbilder – Welterfahrungen, ALTANA Galerie, Dresden (DE)

Papier=Kunst 7, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg (DE)

my collection 1916 | 2011, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

Schönheit und Natur, Wasserstandsturm, Bingen (DE)

5 Jahre Galerie Maurer, Galerie Brigitte Maurer, Frankfurt/M. (DE)

Vivere e pensare in carta e cartone: tra arte e Design, Museo Diocesano Milano, Milano (IT)

30 Jahre Galerie Löhrl in Mönchengladbach, Galerie Löhrl, Mönchengladbach (DE)

2010 Sammlung Dellwing Speyer, Städtische Galerie, Speyer (DE)

white meditation room, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

Papierarbeiten 2, Galerie Maurer, Frankfurt/M. (DE)

Kunsttage Winningen, Evangelische Kirche Winzigen, Winningen (DE)

miniartextil, San Francesco, Como (IT)

Regionale 2010, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (DE)

sans papier – sons papier, Politecnico di Milano, Milano (IT)

paperworks, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

2009 Collagen. Sammeln, Kunstverein Augsburg, Augsburg (DE)

Papierarbeiten, Galerie Maurer, Frankfurt/M. (DE)

all about light, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

Qui é altrove, Fondazione Malvina Menegaz, Castelbasso (IT)

Papierobjekte, Haus der Modernen Kunst, Staufen-Grunern (DE)

focus, Grossetti Arte Contemporanea, Milano (IT)

2008 Open Air 19. Skulpturenausstellung der Darmstädter Sezession, Ziegelhütte, Darmstadt (DE)

Exposición Colectiva, Galeria Marita Segovia, Madrid (ES)

Holland Papier Biennale 2008, Museum Rijswijk und CODA Apeldoorn, Rijswijk und Apeldoorn (NL)

Papierkunstjahr, Buchladen im Roten Haus, Titisee-Neustadt (DE)

Papier und Raum, Galerie Thomas, Munich (DE)

2007 Geometrisk Abstraktion XXVI, Konstruktiv Tendens, Stockholm (SE)

Kunst im Schloss, Schloss Wertingen, Wertingen (DE)

Schnitt | Riss, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

plus. Stipendiatinnen und Stipendiaten der Stiftung Vordemberge-Gildewart 1994–2007, Museum Wiesbaden und Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden (DE)

Faszination Papier, Kunstverein Nördlingen, Nördlingen (DE)

schwebend – hovering, Galerie Dorothea van der Koelen, Mainz (DE)

2006 Papierarbeiten – Paperworks, C. Wichtendahl Galerie, Berlin (DE)

Raumtäuschungen, Kahnweilerhaus, Rockenhausen (DE)

2005 Papier, Künstlerverein Walkmühle, Wiesbaden (DE)

20 Jahre Galerie B. Haasner, Glaerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)

60 Jahre Pfälzische Sezession, Städtische Galerie Speyer und Landesvertretung Rheinland-Pfalz, Speyer, Berlin (DE)

Papier=Kunst 5, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg (DE)

Junge Rheinland-Pfälzer Künstlerinnen und Künstler – Emy-Roeder-Preis 2005, Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen (DE)

Gastspiel Darmstädter Sezession, Ziegelhütte, Darmstadt (DE)

2004 Gutsherrinnen, Frauenmuseum Bonn, Bonn (DE)

Sinn_Flut, Essenheimer Kunstverein, Ingelheim (DE)

Vordemberge Gildewart Präsentation, Museum Wiesbaden, Wiesbaden (DE)

2003 Grafik – Malerei – Plastik, Galerie B. Haasner, Wiesbaden (DE)

Förderpreis der Stadt Mainz für Bildende Kunst 2003 – Ausstellung der Kandidatinnen und Kandidaten, Galerie der Stadt Mainz im Brückenturm, Mainz (DE)

Junge Rheinland-Pfälzer Künstlerinnen und Künstler – Emy Röder Preis 2003, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (DE)

2001 Drei starke Frauen, Kunstverein Bad Dürkheim, Bad Dürkheim (DE)

Form wofür – What for, Pegnitzlofts, Pegnitz (DE)

2000 Gastspiel Darmstädter Sezession, Zeigelhütte Darmstadt, Darmstadt (DE)

Mainzer Skulpturenpark, Volkspark, Mainz (DE)

1999 Neu im BBK, BBK Galerie, Mainz (DE)

BIBLIOGRAPHY* | BIBLIOGRAFIE

K 1 Barbara Auer, “Schwebend im Raum,” in: PLUS, eds. Stiftung Vordemberge-Gildewart and Museum Wiesbaden, exh. cat. Museum Wiesbaden and Nassauischer Kunstverein 2007, (Wiesbaden, 2007), pp. 56–7, P 19.

K 2 Barbara Auer, “Metamorphosis of Space,” in: Angela Glajcar. Arbeiten in Papier und Kunststoff von 2007-2009, exh. cat. Kunstverein Ludwigshafen 2009, (Bielefeld and Leipzig, 2009), pp. 60–1, tr. Caroline Strack; “Metamorphose des Raums,” pp. 54–6, P 26.

K 3 Andreas Beitin, “Transubstantiations, Contemplations on Angela Glajcar’s Work at the Kunst-Station Sankt Peter and the Kunstraum Hüll,” in: Ad Lucem. Arsis, ed. Guido Schlimbach, exh. cat. Kunst-Station Sankt Peter and KunstRaum Hüll 2009, (Cologne, 2009), pp. 23–6, tr. Caroline Strack; “Transsubstantiationen, Betrachtungen zu Angela Glajcars Werken in der Kunst-Station Sankt Peter und im Kunstraum Hüll,“ pp. 17–21, P 27.

K 4 Andreas Beitin, “Angela Glajcar’s Paper Installations – a Synthesis of Opposites,” in: Angela Glajcar, ed. Sasa Hanten, (Cologne, 2013), pp. 62–9, tr. Tanja Diehl; “Die Papier-Installationen von Angela Glajcar – eine Synthese von Gegensätzen,” pp. 61–9, P 45.

K 5 Ingeborg Brauburger, “Angela Glajcar,” in: Vivart, ed. von Siegfried Pabst, (Wiesbaden, 2013), pp. 52–4, P 44.

K 6 Britta von Campenhausen, “Cunaem I,” in: Schönheit und Natur, ed. Gerda und Kuno Pieroth Stiftung, exh. cat. Bingen 2011, (Bingen, 2011), p. 33, P 37.

K 7 Herbert Dellwing, “Korrespondenz im Raum,” in: Korrespondenz im Raum, ed. Kunstverein Speyer 2002, exh. cat. Kunstverein Speyer, (Speyer, 2003), pp. 7–9, P 8.

K 8 Jaime DeSimone, “Terforation,” in: Project Atrium: Angela Glajcar, ed. MOCA Jacksonville, exh. cat. MOCA Jacksonville, (Jacksonville [US], 2015), pp. 2–9, P 47.

K 9 Ariane M. Fellbach-Stein, “Angela Glajcar. Holz Stahl Papier,” in: Zonta Kunstpreis, ed. Zonta Club Mainz, exh. cat. Schmiede Wettig Nieder-Olm, (Mainz, 2002), pp. 1–6, P 7.

K 10 Matteo Galbiati, “Quelle imprevedibili variazioni di superficie,” in: Variazioni di superficie | Surface Changes, exh. cat. Galleria Il Milone, (Milan [IT], 2023), pp. 5–10, P 64.

K 11 Sasa Hanten, “Raumerfahrung,” in: terra incognita. Weltbilder – Welterfahrungen, ed. Sabine Zimmermann-Törne, exh. cat. Universitätssammlungen, Kunst + Technik Dresden, (Dresden, 2011), p. 90, P 38.

K 12 Sasa Hanten, “Paperwork,” in: Angela Glajcar, ed. Sasa Hanten, (Cologne, 2013), pp. 17–48, tr. Tanja Diehl; “Papierarbeit,” pp. 16–48, P 45.

K13 Sasa Hanten, “Infinity-Terforation,” in: Prospect, ed. Department of Culture Sharjah, exh. cat. Sharjah Art Museum Sharjah, (Sharjah [AE], 2019), pp. 38–43, P 51.

K 14 Barbara Haubold, “Angela Glajcar,” in: I love Women in Art, eds. Bianca Kennedy and Jeanine Mackenroth, (Munich, 2020), pp. 68–9, P 53.

K 15 Hanneke Heinemann, “Wie ehrlich ist der Raum?,” in: Raumtäuschungen, ed. Stefan Engel, (Rockenhausen, 2006), pp. 43–4, P 14.

K 16 Michael Hübl, “From out of the Material Beyond the Material,” in: Angela Glajcar. Arbeiten in Papier und Kunststoff von 2007-2009, exh. cat. Kunstverein Ludwigshafen 2009, (Bielefeld and Leipzig, 2009), pp. 13–5, tr. Caroline Strack; “Aus dem Material heraus über das Material hinaus,” pp. 7–9, P 26.

K17 Anette Hüsch, “Extrem zart und unglaublich monumental,” in: Angela Glajcar, ed. Anette Hüsch, exh. cat. Schleswig-Holsteinischen Kunstverein, (Kiel, 2014), pp. 4–7, P 46.

K 18 Reinhard Knodt, “Über Atmosphäre in der bildenden Kunst,” opening address Steyrermühl, on Aug. 9, 2009, reprinted in: GE-RISSEN, exh. cat. Österreichisches Papiermachermuseum, (Vienna [AT], 2009), p. 4, P 28.

K 19 Jürgen Knubben, “Zeichenhafte Körperlichkeit,” in: Stadtkünstler 2000–2007, ed. Jürgen Knubben, (Spaichingen, 2007), pp. 60–3, P 18.

K 20 Diana Lenz-Weber, “Angela Glajcar,” in: Faszination Papier – Fascination paper, eds. Diana Lenz-Weber and Gustav-Lübcke-Museum, exh. cat. Gustav-Lübcke Museum, (Hamm, 2023), pp. 54–7, P 61.

K 21 Marco Meneguzzo, “Uno scavo interiore,” in: Terforation Angela Glajcar, ed. Eduardo Secci, exh. cat. Eduardo Secci Contemporary, (Florence [IT], 2013), pp. 6–15, P 42.

K 22 Friedhelm Mennekes, “Sacred Space,” in: Curalium, ed. Center for Religion, Ethics and Culture, exh. cat. College of the Holy Cross (Worcester [US] and Mainz, 2011), pp. 12–4, P 35.

K 23 Andrea Mertes, “Die Kunst, von der Kunst zu leben,” in: Mainz, Vierteljahresheft für Kultur, no. 4/2006, ed. Michael Bonnewitz, (Mainz, 2006), pp. 80–5, P 16.

K24 Marc Peschke, “Terforationen. Interview mit Angela Glajcar,” in: Artmapp Kunst und Reisen, ed. Reiner Brouwer, (Stuttgart, 2022), pp. 102–7, P 60.

K 25 Renate Petzinger, “Bewegung und Kontrast. Anmerkungen zu den Papiercollagen von Angela Glajcar,” (Wiesbaden, 2003), typescript from recording, 17 pages.

K 26 Renate Petzinger, “Contrarius,” opening address Kunstverein Friedberg, on June 18, 2004, (Friedberg, 2004), typescript from recording, 17 pages.

K 27 Renate Petzinger, “Zu den Papierinstallationen von Angela Glajcar,” in: papier = kunst, no. 5, ed. Neuer Kunstverein Aschaffenburg, exh. cat. Neuer Kunstverein Aschaffenburg, (Aschaffenburg, 2005), pp. 30–1, P 13.

K 28 Renate Petzinger, “Contrarius,” in: Angela Glajcar. Arbeiten in Kunststoff und Papier 2003–2006, exh. cat. Schloss Charlottenburg Berlin, (Mainz, 2006), pp. 14–5, tr. John Southard; “Contrarius,” pp. 13–5, P 15.

K 29 Renate Petzinger, “Terforation,” in: Angela Glajcar. Arbeiten in Kunststoff und Papier 2003–2006, exh. cat. Schloss Charlottenburg Berlin, (Mainz, 2006), p. 46, tr. John Southard; “Terforation,” pp. 45–6, P 15.

K 30 Renate Petzinger, “Angela Glajcar,” opening address Schloss Charlottenburg Berlin, on May 30, 2006, (Berlin, 2006), typescript from recording, 18 pages.

K 31 Renate Petzinger, “Schwebend,” opening address Galerie Dorothea van der Koelen, in March 2007, reprinted in: Dokumente der Zeit XXXVIII, ed. Galerie Dorothea van der Koelen, exh. cat. Galerie Dorothea von der Koelen, (Mainz, 2007), pp. 2–5, P 17.

K 32 Virginia C. Raguin, “Visual Liturgies: Religious Precedents ... for Installation Art,” in: Curalium, ed. Center for Religion, Ethics and Culture, exh. cat. College of the Holy Cross (Worcester [US] and Mainz, 2011), pp. 22–4, P 35.

K 33 Guido Schlimbach, “The Light Becomes Heavy – the Heavy Becomes Light,” in: Ad Lucem. Arisis, ed. von Guido Schlimbach, exh. cat. Kunst-Station Sankt Peter and KunstRaum Hüll 2009, (Cologne, 2009), p. 10, tr. Caroline Strack; “Das Leichte wird schwer – das Schwere wird leicht,” p. 9, P 27.

K 34 Kirsten Schwarz, “Inside – Outside,” opening address Kunstverein Siegen, on April 20, 2008, (Siegen, 2008), typescript from recording, five pages.

K 35 Tim Scott, “Flowers do not grow under great trees (Brancusi),” in: Angela Glajcar. Holzskulpturen 1999/2000, ed. AKM Mittelrhein, (Koblenz, 2000), pp. 5–6; “Blumen wachsen nicht unter mächtigen Bäumen (Brancusi),” pp. 3–4, P 2.

K 36 Jonathan Seiffert, “Die Terforationen von Angela Glajcar – ein singulärer Werkblock?,” Master’s thesis, P 62.

K 37 Manfred Strohm, “Poetisation of the Space,” in: Ad Lucem. Arisis, ed. Guido Schlimbach, exh. cat. Kunst-Station Sankt Peter and KunstRaum Hüll 2009, (Cologne, 2009), p. 14, tr. Caroline Strack; “Poetisierung des Raums,” p. 13, P 27.

K 38 Maren Welsch, “Extrem zart und unglaublich monumental,” in: Angela Glajcar, ed. Anette Hüsch, exh. cat. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, (Kiel, 2014), pp. 14–21, P 46.K

39 Cornelia Wichtendahl, “Papierschatten,” in: Angela Glajcar. Arbeiten in Kunststoff und Papier 2003–2006, exh. cat. Schloss Charlottenburg Berlin, (Mainz, 2006), p. 63, tr. John Southard; “Papierschatten,” p. 63, P 15.

K 40 Cornelia Wichtendahl, “Lichtschatten,” in: Angela Glajcar. Arbeiten in Kunststoff und Papier 2003–2006, exh. cat. Schloss Charlottenburg Berlin, (Mainz, 2006), pp. 74–5, tr. John Southard; “Lichtschatten,” pp. 73–4, P 15.

K 41 Ursula Zeller, “Angela Glajcar und Wolfgang Weileder,” eulogy on Oct. 3, 1998, reprinted as “A Speech,” in: Angela Glajcar und Wolfgang Weileder. Werkstattpreis 1998, ed. Kunststiftung Erich Hauser, (Rottweil, 1998), p. 2, tr. Michael Robinson; “Angela Glajcar und Wolfgang Weileder,” pp. 1–2, P 1.

* All the publications are German unless otherwise indicated.

PUBLICATIONS* | PUBLIKATIONEN

P 1 “Angela Glajcar und Wolfgang Weileder. Werkstattpreis 1998,” ed. Kunststiftung Erich Hauser, (Rottweil, 1998), pp. 1–2, (Text = K 41: Ursula Zeller).

P 2 “Angela Glajcar. Holzskulpturen 1999/2000,” ed. AKM Mittelrhein, exh. cat. Haus Metternich, (Koblenz, 2000), pp. 5–6, pp. 3–4, (Text = K 35: Tim Scott).

P 3 “Gastspiel. 15. Ausstellung von Freiplastiken auf der Ziegelhütte,” ed. Darmstädter Sezession, exh. cat. Ziegelhütte, (Darmstadt, 2000), p. 65.

P 4 “Mainzer Skulpturenpark 2000,” ed. Stadt Mainz, (Mainz, 2000), p. 1, pp. 12–3.

P 5 “9. Bildhauerwerkstatt 2001,” ed. Künstlergut Prösitz, (Mutzschen, 2001), pp. 6–7.

P 6 “Form wofür – what for,” ed. Akademie der Bildenden Künste Nürnberg, exh. cat. Pegnitzlofts, (Nuremberg, 2001), pp. 12–3.

P 7 “Zonta Kunstpreis,” ed. Zonta Club Mainz, exh. cat. Kulturschmiede Nieder-Olm 2002, (Mainz, 2002), pp. 1–6, (Text = K 9: Ariana M. Fellbach-Stein).

P 8 “Korrespondenz im Raum,” ed. Kunstverein Speyer, exh. cat. Kunstverein Speyer 2002, (Speyer, 2003), pp. 7–9, (Text = K 7: Herbert Dellwing).

P 9 “Junge Rheinland-Pfälzer Künstlerinnen und Künstler – Emy-Roeder-Preis 2002,” ed. Kunstverein Ludwigshafen, exh. cat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 2003, (Ludwigshafen, 2003), p. 4, pp. 46–7.

P 10 “Gutsherrinnen. Die Welt – ein Dorf. Ein Dorf – die Welt. 1993–2003,” ed. Künstlergut Prösitz, exh. cat. Frauenmuseum Bonn 2004, (Mutzschen, 2004), pp. 22–3.

P 11 “60 Jahre Pfälzische Sezession,” ed. Pfälzische Sezession, exh. cat. Städtische Galerie Speyer und Rheinland-Pfälzische Landesvertretung Berlin, (Speyer, 2005), pp. 38–9.

P 12 “Junge Rheinland-Pfälzer Künstlerinnen und Künstler – Emy-Roeder-Preis 2005,” ed. Kunstverein Ludwigshafen, exh. cat. Kunstverein Ludwigshafen 2005, (Ludwigshafen, 2005), pp. 20–3.

P 13 “papier = kunst 5,” ed. Neuer Kunstverein Aschaffenburg, exh. cat. Neuer Kunstverein Aschaffenburg 2005, (Aschaffenburg, 2005), pp. 26–31, (Text = K 27: Renate Petzinger).

P 14 “Raumtäuschungen,” ed. Stefan Engel, (Rockenhausen, 2006), pp. 18–21, p. 54.

P 15 “Angela Glajcar. Arbeiten in Papier und Kunststoff von 2003–2006,” exh. cat. Schloss Charlottenburg Berlin, (Mainz, 2006), pp. 13–5, pp. 45–6, p. 63, pp. 73–5, (Text = K 28 and K 29: Renate Petzinger; K 39 and K 40: Cornelia Wichtendahl).

P 16 “Mainz, Vierteljahresheft für Kultur,” no. 4/2006, ed. Michael Bonnewitz, (Mainz, 2006), pp. 80–5, (Text = K 23: Andrea Mertes).

P 17 “Dokumente unserer Zeit XXXVIII,” ed. Galerie Dorothea van der Koelen, exh. cat. Galerie Dorothea van der Koelen, (Mainz, 2007), pp. 2–5, pp. 32–7 (Text = K 31: Renate Petzinger).

P 18 “Stadtkünstler 2000–2007,” ed. Jürgen Knubben, (Spaichingen, 2007), pp. 58–67, (Text = K 19: Jürgen Knubben).

P 19 “PLUS,” eds. Stiftung Vordemberge-Gildewart and Museum Wiesbaden, exh. cat. Museum Wiesbaden and Nassauischer Kunstverein 2007, (Wiesbaden, 2007), pp. 56–7, pp. 158–9, (Text = K 1: Barbara Auer).

P 20 “Zeitraum, Zeitung für aktuelle Kunst,” no. 43, ed. Dorothea van der Koelen, (Mainz, 2008), p. 8.

P 21 “Open Air 2008. 19. Skulpturenausstellung der Darmstädter Sezession,” ed. Darmstädter Sezession, exh. cat. Ziegelhütte, (Darmstadt, 2008), pp. 68–9.

P 22 “40 Jahre Kunstverein Speyer 1968–2008,” ed. Kunstverein Speyer, (Speyer, 2008), p. 79.

P 23 “pure paper. Holland Papier Biennale 2008. Book 2,” ed. Museum Rijswijk, exh. cat. Museum Rijswijk and CODA Museum Apeldoorn 2008, (Rijswijk [NL], 2008), pp. 16–7, pp. 45–6, (Text = K 29: Renate Petzinger).

P 24 “Sculptures célestes,” ed. Gisela Schröder, exh. cat. Abbaye d‘Alspach 2008, (Mainz, 2008).

P 25 “Titolo,” vol. XIX, nos. 57–8, ed. Franco Benucci, (Perugia [IT], 2008), pp. 42–3.

P 26 “Angela Glajcar. Arbeiten in Papier und Kunststoff von 2007–2009,” exh. cat. Kunstverein Ludwigshafen 2009, (Bielefeld and Leipzig, 2009), pp. 7–9, pp. 13–5, pp. 54–6, pp. 60–1, (Text = K 16: Michael Hübl, K 2: Barbara Auer).

P 27 “Ad Lucem. Arsis,” ed. Guido Schlimbach, exh. cat. Kunst-Station Sankt Peter and KunstRaum Hüll 2009, (Cologne, 2009), pp. 9–10, pp. 13–4, pp. 17–21, pp. 23–6, (Text = K 33: Guido Schlimbach, K 37: Manfred Strohm, K 3: Andreas Beitin).

P 28 “GE-RISSEN,“ exh. cat. Österreichisches Papiermachermuseum, (Vienna [AT], 2009), p. 4, (Text = K 18: Reinhard Knodt).

P 29 “Collagen. Sammeln,” ed. Kunstverein Augsburg, exh. cat. Kunstverein Augsburg 2009, (Augsburg, 2009), p. 16.

P 30 “QUI È ALTROVE,” ed. Fondazione Malvina Menegaz, exh. cat. Borgo Medievale di (Castelbasso [IT], 2009), pp. 36–9.

P 31 “Sammlung Dellwing Speyer,” ed. Städtische Galerie Speyer, exh. cat. Städtische Galerie Speyer 2010, (Speyer, 2010), pp. 60–3.

P 32 “AD ID TEMPORIS,” ed. Erik Balbaert, exh. cat. Sint-Anna-ten-Drieënkerk 2010, (Antwerp [BE], 2010).

P 33 “Regionale 2010,” eds. Reinhard Spieler and Barbara Auer, exh. cat. Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, (Ludwigshafen, 2010), pp. 72–3.

P 34 “2010 miniartextil como,” ed. Arte & Arte Como, exh. cat. Chiesa di San Francesco Como 2010, (Como [IT], 2010), pp. 72–3.

P 35 “Curalium,” ed. Center for Religion, Ethics and Culture, exh. cat. College of the Holy Cross (Worcester [US] and Mainz, 2011), (Text = K 22: Friedhelm Mennekes, K 32: Virginia C. Raguin).

P 36 “papier = kunst,” no.7, ed. Neuer Kunstverein Aschaffenburg, exh. cat. Neuer Kunstverein Aschaffenburg 2011, (Aschaffenburg, 2011), pp. 7–9, pp. 13–7, (Text = K 16: Michael Hübl).

P 37 “Schönheit und Natur,” ed. Gerda und Kuno Pieroth Stiftung, exh. cat. Bingen 2011, (Bingen, 2011), pp. 32–3, (Text = K 6: Britta von Campenhausen).

P 38 “terra incognita. Weltbilder – Welterfahrungen,” ed. Sabine Zimmermann-Törne, exh. cat. Universitätssammlungen, Kunst + Technik Dresden 2011, (Dresden, 2011), p. 90, (Text = K 11: Sasa Hanten).

P 39 “Artinvestor,” 05/11, ed. Dr. Edgar Quadt, (Munich, 2011), p. 33, p. 103.

P 40 “Paper Works. Radar,” issue 02/2012, ed. Inge Brück-Seynstahl, (Neuss, 2012), pp. 5–7.

P 41 “Corporate Collections,” eds. Friedrich G. Conzen jun. and Olaf Salié, (Cologne, 2012), p. 305.

P 42 “Terforation Angela Glajcar,” ed. Eduardo Secci, exh. cat. Eduardo Secci Contemporary, (Florence [IT], 2013), pp. 6–15, pp. 18–57, (Text = K 21: Marco Meneguzzo).

P 43 “IN BETWEEN – reizen van buiten naar binnen,” ed. Joris Capenberghs, exh. cat. Kasteel van Gaasbeek 2013, (Lennik [BE]), p. 51.

P 44 “VivArt,” ed. Siegfried Pabst, (Mainz, 2013), pp. 52–4, (Text = K 5: Ingeborg Brauburger).

P 45 “Angela Glajcar,” ed. Sasa Hanten, (Cologne, 2013), pp. 61–9, pp. 16–48, (Text = K 4: Andreas Beitin and K 12: Sasa Hanten).

P 46 “Angela Glajcar,” ed. Anette Hüsch, exh. cat. Kunsthalle zu Kiel, (Kiel, 2014), pp. 4–7, pp. 14–21, (Text = K 17: Anette Hüsch and K 38: Maren Welsch).

P 47 “Project Atrium: Angela Glajcar,” ed. MOCA Jacksonville, (Jacksonville [US], 2015), pp. 2–9, (Text = K 8: Jaime DeSimone).

P 48 “Über alle Massen,” ed. Kunststiftung Erich Hauser, (Rottweil, 2016), pp. 36–9.

P 49 “Time to live – the beginner‘s guide to saying goodbye,” ed. Ann Clifford, (Instant Apostle Watford [GB]), cover photo.

P 50 “sieh mich an! look at me!” ed. Sasa Hanten-Schmidt, Wolfgang Ullrich, (Leipzig, 2018), p. 37, p. 60, p. 118, p. 154, p. 183, p. 191, p. 192, p. 200.

P 51 “prospect – Islamic Arts Festival,” ed. Department of Culture Sharjah, (Sharjah [AE], 2019), pp. 38–43.

P 52 “Celebrating 20 years at Karin Weber Gallery – 1999–2019,” ed. Karin Weber Gallery, Hong Kong [HK], p. 16.

P 53 “I love women in art – 100 Künstlerinnen vorgestellt von Frauen aus Kunst & Kultur,” ed. Bianca Kennedy and Jeanine Mackenroth, (Munich, 2020), pp. 68–9, (Text = K 14: Barbara Haubold).

P 54 “Paper Routes – Women to watch 2020,” ed. National Museum of Women in the Arts, (Washington D.C. [US], 2020), pp. 2–3, pp. 46–7.

P 55 “Museumsraum + Farbraum. Kunst und Spiele | Museum Space + Space for Colour. Art and Play,” ed. Astrid Lembcke-Thiel and Sabina Leßmann, (Bonn/Wiesbaden, 2020), pp. 18–21.

P 56 “Project Atrium 10 Years Anniversary,” ed. Moca Jacksonville, (Jacksonville [US], 2021), pp. 68–71.

P 57 “20 Jahre Stadtkünstler Spaichingen,” ed. Jürgen Knubben, (Spaichingen, 2021), pp. 16–9, p. 72, p. 81, p. 100.

P 58 „miniartextil numero 30,“ ed. Arte & Arte, (Como [IT], 2021), pp. 186–7.

P 59 “Lunar Sonata: Hanji Works and Contemporary Art,” ed. Jeonbuk Museum of Art, (Jeonbuk [KR], 2022), p. 103, pp. 242–7.

P 60 “Artmapp Kunst und Reisen,” ed. Reiner Brouwer, (Stuttgart, 2022), pp. 102–7, (Text = K 24: Marc Peschke).

P 61 “Faszination Papier | Fascination Paper,” ed. Diana Lenz-Weber, (Hamm, 2022), pp. 54–7, p. 147, p. 150, (Text = K 20: Diana Lenz-Weber).

P 62 “Die Terforationen von Angela Glajcar – ein Singulärer Werkblock?,” ed. University of Vienna, (Vienna [AT], 2022), (Text = K 36: Jonathan Seiffert).

P 63 “Spiel mit mir – überschwänglich leben mit Kunst | play with me. living effusively with art,” author Sasa Hanten-Schmidt, (Leipzig, 2024), pp. 102–3, p. 143, p. 193, p. 216.

P 64 „Variazioni di superficie – Surface Changes,“ ed. Galleria Il Milione, (Milan [IT], 2023), pp. 5–10, (Text = K 10: Matteo Galbiati).

IMPRINT | IMPRESSUM

EDITOR | HERAUSGEBERIN

Sasa Hanten

THANK YOU | DANKESCHÖN

No one ever creates something on their own,
And this is especially true of a catalogue raisonné.
Many thanks to everyone who contribute their ideas and efforts.
Special thanks go to the people behind Angela and myself,
Who love us, who support us, and who are our safe haven.

Niemand schafft irgendwas allein,
für ein Werkverzeichnis gilt das besonders.
Vielen Dank an alle, die mitgedacht und mitgemacht haben.
Besonderer Dank geht an die Menschen um Angela und mich,
die uns lieben, tragen und unser Hafen sind.

ESSAYS | TEXTE

Sasa Hanten
Elisabeth von Samsonow
Margareta Sandhofer

ENGLISH TRANSLATIONS | ENGLISCHE ÜBERSETZUNGEN

Tanja Diehl // Jeremy Gaines // Michael Strand

PROOFREADING | LEKTORAT

Christian Wöllecke (German I Deutsch)
Dr Ursula Finger // Monika Riemen (English I Englisch)

COPY EDITOR | KORREKTORAT

Bettina von Bülow (German | Deutsch)
Dirk Beyer (English | Englisch)

EXPERT ADVICE | FACHLICHE BERATUNG

Dr Renate Petzinger // Jan Wenzel

DESIGN | GESTALTUNG

Toni Becker-Glajcar

IMAGE PROCESSING | BILDBEARBEITUNG

Ralf Lenk

PRINTED BY | DRUCK

Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf (AT)

a driving force behind
#hantenschmidtfoundation

PUBLISHED BY | VERLAG

Spector Books
Harkortstrasse 10
04107 Leipzig, Germany
www.spectorbooks.com

DISTRIBUTION | VERTRIEB

Germany, Austria | Deutschland, Österreich:
GVA, Gemeinsame Verlagsauslieferung Göttingen Gmbh & Co. KG,
www.gva-verlag.de

Switzerland | Schweiz: AVA Verlagsauslieferung AG, www.ava.ch

The studio is aware of the location of most of the artworks.
We have named collections to the extent that they approved.
We would be most happy to receive any further information.

Im Atelier ist der Verbleib der meisten Arbeiten bekannt.
Soweit Sammlungen mit ihrer namentlichen Nennung einverstanden
waren, sind sie benannt. Wir freuen uns über jede weitere Information.

© 2024, Sasa Hanten // Angela Glajcar // Spector Books, Leipzig (DE)
© 2024, VG Bild-Kunst, Bonn (DE)

Thomas Scheibitz, p. 28 shown with 2019-005 Terforation Sasa
Ernst Ludwig Kirchner, p. 60 shown with 2015-021 Terforation
Hellmut Bruch, p. 302 shown with 2011-038 Corum
Imi Knoebel, p. 116 shown with 2008-023 Lichtschatten
Nan Hoover, p. 164 shown with 2005-018 Conballare
Eduard Micus, p. 395 shown with 2017-048 Terforation
Günther Förg, p. 437 shown with 2021-040 Terforation
Powerlong Museum Shanghai, pp. 50–1, p. 414 shown with
2019-035 Terforation

PHOTOS | FOTOS

Angela Glajcar

Andrea Angelucci, Milan (IT) // Matthias Baus, Cologne (DE) // Stefan Brendgen, Monheim a.Rh. (DE) // Maximilian Brucker, Vienna (AT) // Wolfgang Claus, Aschaffenburg (DE) // Coda Museum, Apeldoorn (NL) // Robert Dieth, Sankt Johann (DE) // Jörg Fokuhl, Munich (DE) // Bettina Fürst-Fastré, Cologne (DE) // Kurt Glückler, Spaichingen (DE) // KN Studio, Verona (IT) // Bertram Kober, Leipzig (DE) // Marion Linzmeier-Mehn, Neustadt a.d.W. (DE) // Museum Wiesbaden (DE) // Julia Rau, Mainz (DE) // Adam Reich, New York (US) // Joachim E Röttgers, Stuttgart (DE) // Anja Thede, Darmstadt (DE) // Dirk Uebele, Wiesbaden (DE) // Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen (DE) // Günter Richard Wett, Innsbruck (AT) // Andrea Zahn, Mainz (DE) // Susanne and Thierry Zwiener, Alzey (DE)

ISBN 978-3-95905-786-8