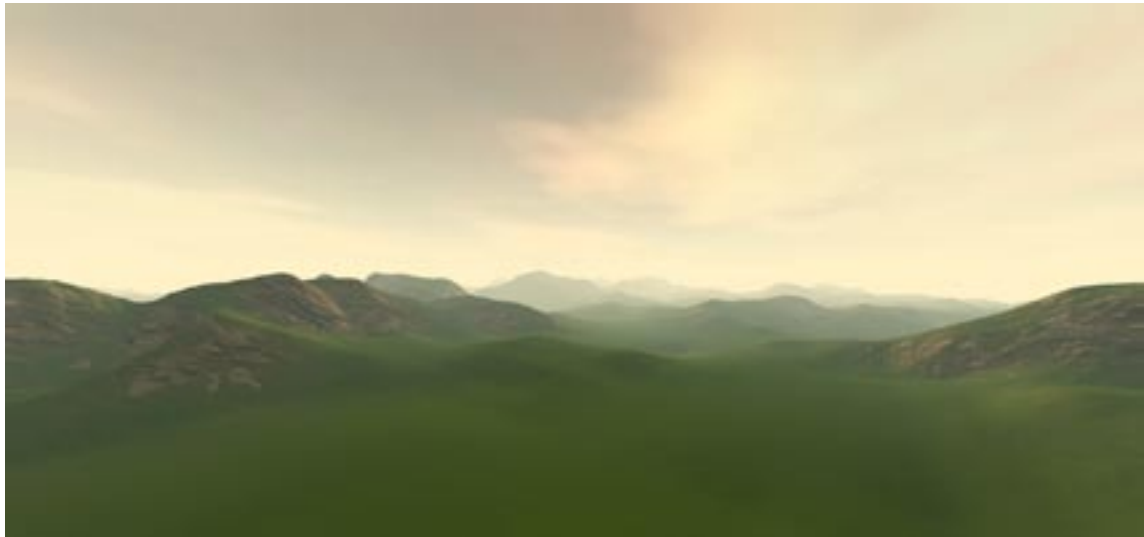


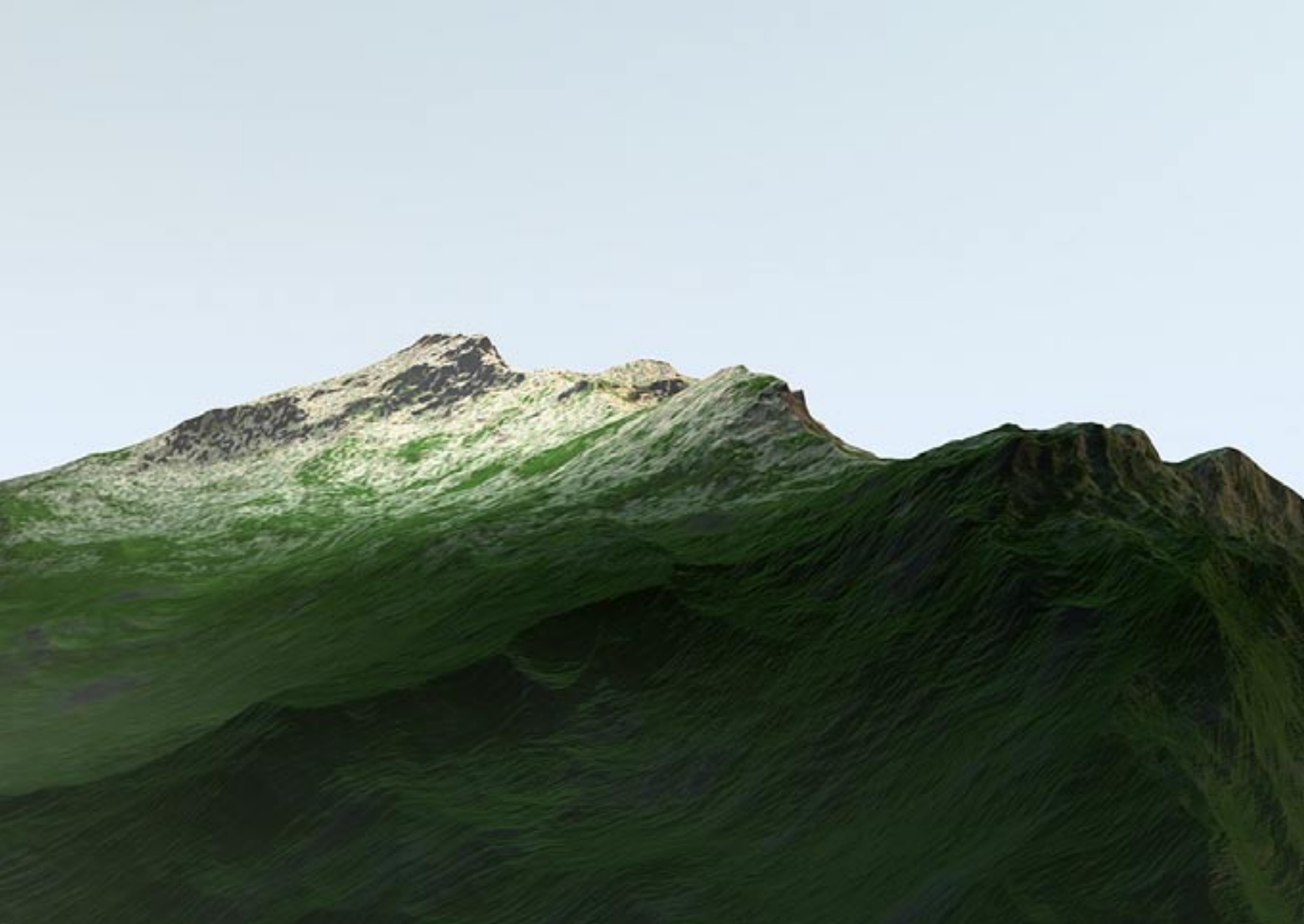


GERHARD MANTZ
Periphere Sicht

Eine Ausstellung der [Galerie Erhard Witzel](#), Wiesbaden, 2005
und der [Galerie Albert Baumgarten](#), Freiburg, 2006



Periphere Sicht Nr. 5 · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Computers have something of the magicians in fairy tales. They may give you what you wish, but they never tell you what you should wish.

Norbert Wiener

High mountain chains are fascinating landscapes. Since man set foot into those stony regions they appeared as a metaphor for the existential struggle, for border cases and theogonic recognition. In painting high peaks and bare rocks form the antipole to an arcadian landscape: on the one side the peaceful and tamed low-lands where man and nature live in an harmonious symbiosis and on the other side the wild and inhospitable element.

Since the end of the nineties Gerhard Mantz is occupied with the presentation of alpine landscapes. In their accurate precision they could be photographic prints of an existing topography. Actually they all have been designed by the computer like his former objects and plant works. They have one thing in common: they all take place above the timber-line; by analogy the seascapes all happen in the open sea far away from mainland. There is only one picture showing the lakeside of some waters with big rocks. Water and rocks occupy nearly the same amount of space. This is by the way, one of the most conciliatory landscapes with the rather strange title "Intimate distance" – perhaps because of the vague proportions of the lakeside which could be close and distant simultaneously.

The images Mantz usually prefers are sparing, rugged and always secluded. For Mantz landscape is no historically preformed phenomenon but is understood as a model of an universal and eternal space. Man may not exist in these images, neither as a person carrying the symbol of an individual, the non-split self, the dialogue between man and nature, nor in the proof of an existence of an active interference or an actual use. The viewer remains alone with these landscapes and this loneliness produces an archaic tranquillity and a silent reflex.

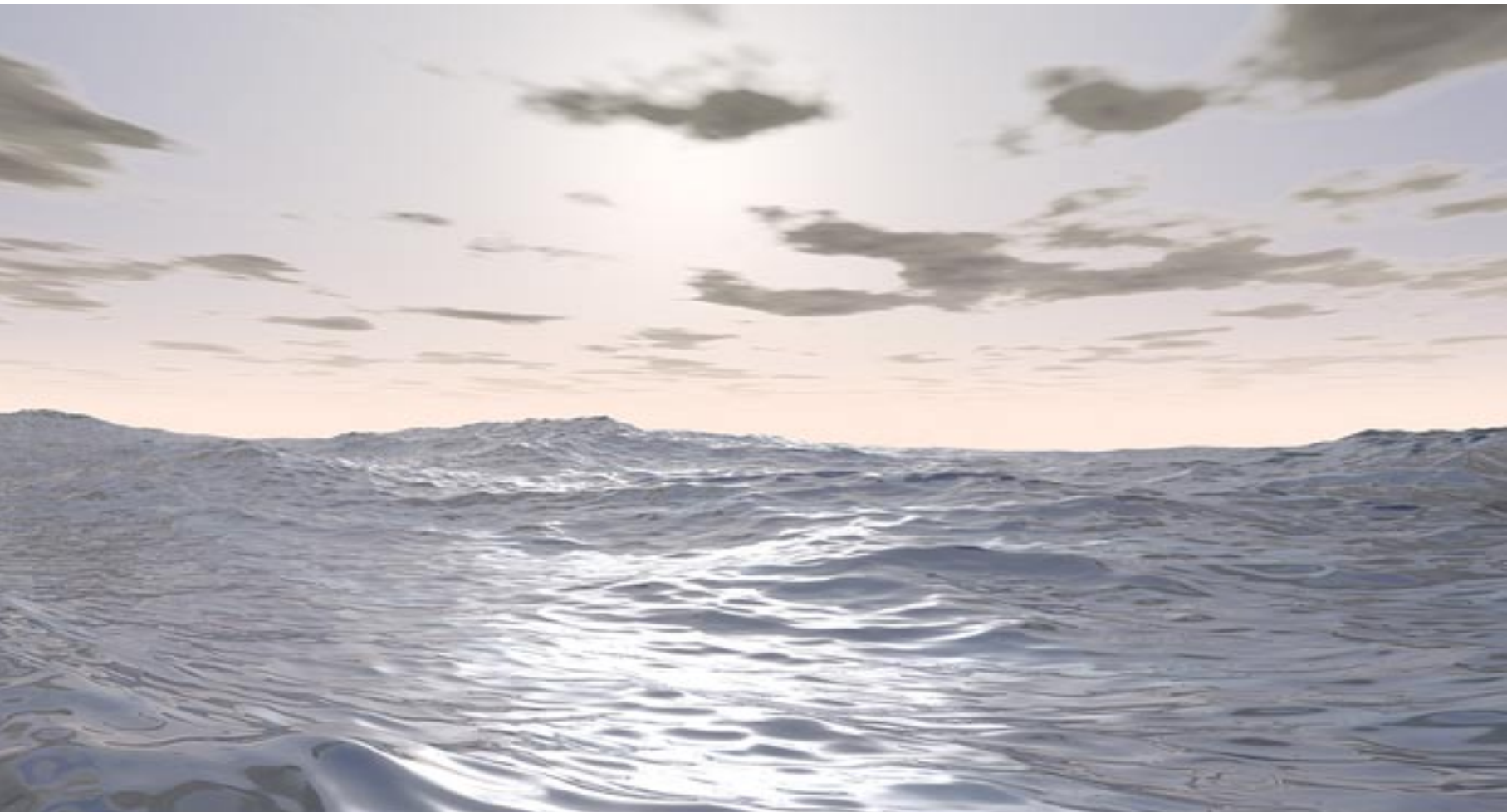
Grenze Nr. 1 · 2003 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm

Die Rechenautomaten haben etwas von den Zauberern im Märchen. Sie geben einem wohl, was man sich wünscht, doch sagen sie einem nicht, was man sich wünschen soll.

Norbert Wiener

Hochgebirge sind faszinierende Landschaften. Seit der Mensch seinen Fuß in diese Steinmassive setzt, gilt sie ihm als Metapher für den existenziellen Lebenskampf, für Grenzerfahrung und theogonischer Erkenntnis. In der Malerei bilden hohe Gipfel und vegetationsarme Felsen den Gegenpol zur arkadischen Landschaft: hier die friedliche und bezähmte Niederung, in der Mensch und Natur ein einträgliches Miteinander leben; dort oben aber das wilde und unwirtliche Element.

Gerhard Mantz beschäftigt sich seit dem Ende der 90er Jahre mit der Darstellung von Berglandschaften. In ihrer Genauigkeit könnten sie Abbilder tatsächlicher Topographien sein; in Wahrheit wurden sie - wie auch seine Objekte und Pflanzenbilder - allesamt am Rechner entworfen. Den Motiven ist gemeinsam, dass sie immer oberhalb der Baumgrenze stattfinden; für die Seestücke ist es analog das offene Meer, weit entfernt vom Festland. Nur in einem Bild, das das Uferstück eines Gewässers mit großen Steinbrocken zeigt, treten Wasser und Felsen zu fast gleichen Anteilen ins Bildformat. Übrigens auch eine der versöhnlichsten Landschaften, die den merkwürdigen Titel 'Intime Entfernung' trägt, vielleicht weil durch die im Unklaren gelassenen Proportionen das Ufer genauso nah wie auch fern sein könnte. Die Welten, die Mantz sonst bevorzugt, sind karg, zerklüftet und immer einsam. Aber sie sind von jener überzeitlichen Schönheit; nie ist man sich sicher, ob die Landschaften in der Vergangenheit eingefangen wurden, oder ob es utopische Projekte zu einer unberührten Natur sind. Landschaft ist für Mantz kein historisch geformtes Phänomen, sondern wird als Entwurf zu einem universalen und ewigen Raum gestaltet. Der Mensch darf in diesen Bildern nicht existieren. Weder als Person, die als Symbol für das Individuum, das ungespaltene Selbst, den Dialog zwischen Mensch und



Eifersüchtige List · 2004 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm

The few plants are low and sparse, reduced on a necessary minimum and nearly transformed into stone. In their moss-grown structures, as they lay on a topographical surface, their synthetic character appears.

At close range they turn into a module like pattern representing its technical genesis and also quote at the same time the structure of computer pixels. The working method of the computer as a virtual machine remains visible. The computer is the digital "camera obscura" used as a medium for producing an image in a scientific-mathematical method. In contrast to Renaissance the impulse is not the real nature, the image is not the window to outside but the pure landscape is an internal image.

Intuition is given preference to environment. These landscapes work rather introverted and hermetic because they are secluded from any direct experience or "the genuine has no windows, the genuine never looks into the universe."¹

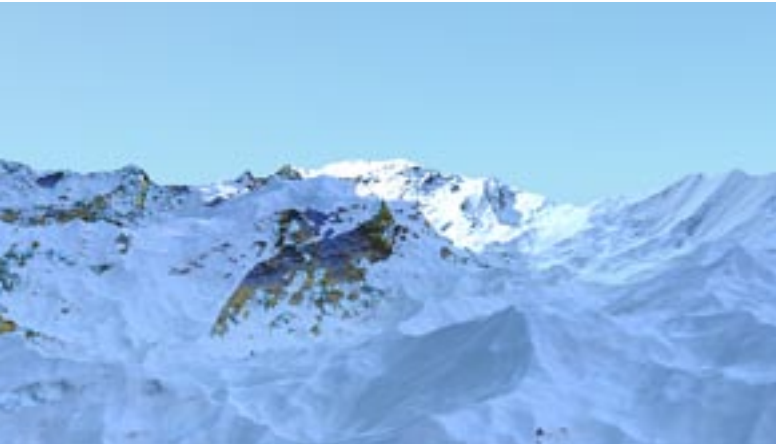
Since the first visual elaborations of man up to our time: the main topic in artistic representation of landscapes shows the relationship between man and the world he lives in. Whether conquering or kinsmanlike or analytically detached or like here indirect and virtual – the aesthetic understanding of nature is always part of how we see the world in total. By changing into the role of a landscape designer or a "creator" the artist has extended the monistic relationship between reproduction and theme: instead of the one-dimensional scheme of image and object a tension had to be developed which expands between complete identity and an absolute distance of image and object. Mantz' landscapes tell about a mediate relation, a conglomerate of fright and loss, of wish and desire. In the same amount these images say yes to reality they deny her at the same time. We perceive and know that these mountain ranges and that rock are virtually designed products of fantasy and nevertheless they suggest to be the folded mountains of the Alps or the Pamir.

Paul Valery comments this aspect in saying that man spends half of his time to discover, that dissimilarity is similar and similarity is dissimilar.

Natur in das Bild trägt. Aber auch nicht in Form einer Lebensspur, eines tätigen Eingriffs oder eines Nutzungszeugnisses. Der Betrachter bleibt allein mit diesen Landschaften und diese Einsamkeit schafft eine archaische Ruhe und eine stille Reflexion.

Die wenigen Pflanzen sind flach und spärlich, auf ein notwendiges Minimum reduziert und selbst schon fast zu Stein geworden. In ihrer moosartigen Struktur, so wie sie als Oberfläche über der Topographie liegen, offenbart sich ihr synthetischer Charakter. Aus der Nähe werden sie zu einem modulartigen Muster, das den technischen Akt der Bilderzeugung repräsentiert, gleichzeitig aber die Pixelstruktur der Bildwiedergabe im Computerspiel zitiert. Die Arbeitsweise des Rechners als Maschine im Dienste des Virtuellen bleibt erfahrbar. Der Rechner ist die digitale Camera Obscura, mit deren Hilfe ein Bild aus einem wissenschaftlich mathematischen Verfahren erzeugt wird. Im Gegensatz zur Renaissance aber ist hier der Impulsgeber nicht die reale Natur, ist das Bild nicht das Fenster nach Außen; sondern hier ist die wahre Landschaft ein inneres Bild. Der Eingebung wird gegenüber der Umgebung eindeutig der Vorzug gegeben. Anders formuliert: diese Landschaften funktionieren äußerst introvertiert und hermetisch, weil sie abgekoppelt sind von der direkten Erfahrung, oder: „das Wahre hat keine Fenster; das Wahre sieht nirgends zum Universum hinaus“¹

Seit den ersten menschlichen Zeugnissen bildhafter Umsetzung bis heute, immer geht es in Naturdarstellungen um die Beziehung, die der Mensch zu seinem Lebensraum einnimmt. Ob erobernd und in Dienst nehmend, ob verwandtschaftlich oder distanziert analytisch, oder wie hier, indirekt und virtuell, die ästhetische Auffassung von der Natur ist immer Teil des Weltverständnisses. Indem der Künstler umso mehr zum Landschaftsgestalter, zum Schöpfer geworden ist, hat er die monistische Beziehung zwischen Abbild und Gegenstand erweitert: anstelle des eindimensionalen Schemas von Bild und Objekt musste ein Spannungsfeld treten, das sich zwischen vollständiger Identität und absoluter Differenz von Bild und Gegenstand entfaltet. Mantz' Landschaften erzählen



Relative Wahrheit · 2003 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 170 cm

This process of perception also takes place in the pictures of Gerhard Mantz. You are busy in discovering the distinctions to real rock-landscapes and real water – are the surfaces not too systematic? The viewer is a discoverer who produces the relations between objects and has to submit himself to these relations at the same time.² Although the mimetic perception of imagery is broken now, the moment of remembrance, of mnemonics and recognition play an essential role. In the same respect Gerhard Mantz designs internal fictitious landscapes, the analysis of these pictures is bound to a remembrance centred towards the interior. Mantz says that he has to stimulate the viewer's memory to produce an identification between picture and viewer.

Emotion and affection are also of quite some importance and they are having equal rights beside the technical apparatus. They do not work as an opposition against a mathematic-technical process but they demonstrate the productivity of a tension between agreement and disagreement. For a long time already

von einem mittelbaren Verhältnis, einem Konglomerat aus Furcht und Verlust, Wunsch und Sehnsucht. Im gleichen Maße, wie diese Bilder zur Wirklichkeit Ja sagen, verneinen sie auch diese. Wir sehen und wissen, dass diese Bergkette und jener Felsen technisch erzeugte Phantasiegebilde sind, und trotzdem liefern sie die Option, die faltigen Gebirge der Alpen oder des Pamirs zu sein.

Von Paul Valery wissen wir in dieser Sache, dass der Mensch die Hälfte seiner Zeit darauf verwendet zu entdecken, dass das Unähnliche einander ähnlich und das Ähnliche einander unähnlich ist. Dieser Wahrnehmungsprozess findet auch mit den Bildwelten von Gerhard Mantz statt. Man ist auf der Suche nach Unterschieden zur realen Felslandschaft und zu wirklichem Wasser – sind die Oberflächen nicht zu systematisch? Der Betrachter ist Entdecker, der die Beziehungen zwischen den Dingen herstellt, sich gleichzeitig aber selbst diesen Beziehungen unterwerfen muss.² Obwohl hier die mimetische Auffassung von Bildwelt gebrochen wird, spielt der Moment des Gedächtnisses, der Mneme und des Wiedererkennens eine essenzielle Rolle. Und so wie Gerhard Mantz innere, fiktive Landschaften entwirft, ist die Auseinandersetzung mit diesen, eine nach Innen gerichtete, an Er-Innerung gebundene. Mantz selbst sagt, dass er die Erinnerung des Betrachters stimulieren muss, um eine identifikatorische Bindung zwischen Bild und Betrachter herzustellen. Emotion und Affektion sind also ganz wichtig, und sie bestehen gleichberechtigt neben den technologischen Apparat, funktionieren nicht als Opposition gegen ein mathematisch-technisches Verfahren, sondern machen erst die Produktivität eines Spannungsfeldes zwischen Differenz und Übereinstimmung deutlich. Und das Engramm in unserem Hirn ist ja schon längst nicht mehr nur verknüpft mit dem realen Naturerlebnis. Die vom Menschen selbst erzeugten Images sind mittlerweile genauso verinnerlicht, wie ihr natürlicher Gegenentwurf. Und Mantz' Landschaften verknüpfen nicht nur reale Naturbilder mit denen aus Computerspielen, sondern erinnern irgendwie auch an die gemalten Dioramen aus den alten naturhistorischen Museen, deren überzeitliche Aura oft mehr Anziehung hatte, als die ihnen zugeordneten Tier- und Pflanzenobjekte.

the engram of our brain is not necessarily connected with the real experience of nature any more. In the mean time images produced by man are intensified in the same way as their natural opposition. And Mantz' landscapes do not only link real pictures of nature with those of computer games but they also remind somehow of the painted dioramas in old museums of natural history – their timeless aura often had more attractiveness than the objects of animals or plants connected with them.

Never a comfortable satisfaction asserts on these aesthetics; despite the sublime atmosphere and the timeless silence there always exists a feeling of passive uneasiness, of oddness and of some surrealistic elements. Mantz creates this tension on the one side by a visibly artificial surface of an image of nature and on the other side by the composition and last but not least by the metaphorical extension of the meaning in their titles. The words lead us at first into a distance to its visual contents. The linguistic level appears heuristic as a model provoking thinking due to the pure associative relation to the picture itself, titles like "Uncertain distance", "Unrivalled possibility", "Subtle aspect" work as a conjuration of a vague feeling of precariousness, of doubt, of failure. They are again and again aimed at a similar effect of our senses, which is shown by the open relationship between sign and term, between word and image.

Very often the onlookers point of view remains open: Mantz lets us literally drop into the picture; directly into a deep gorge or onto some needle-pointed rocks like in "Murderous fantasy" where you nearly physically feel the fall and the crash, or like in "Intimate distance" where the water already seems to touch your lower lip. There is no chance for the view to gently reach the horizon as there is either a rift valley, which collides nearness and distance on to each other, or there is a massive mountain range as an insurmountable obstacle, blocking the view, making depth of space absolutely invisible although the open sky with its conciliatory light suggests a wide-open space.

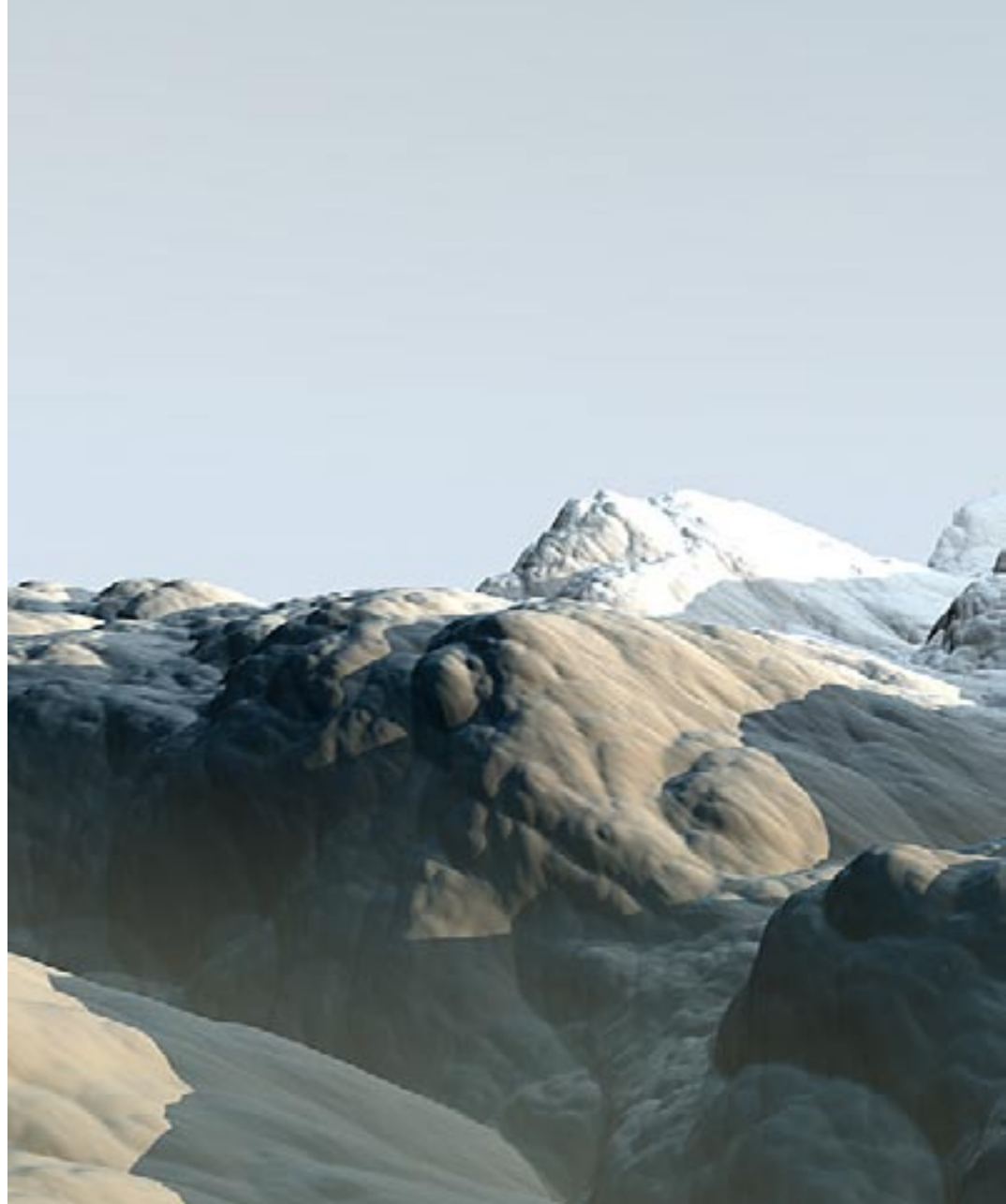
Continue at page 21

Niemals aber setzt sich in dieser Ästhetik ein beschauliches Wohlgefallen durch; trotz der erhabenen Atmosphäre und der zeitlosen Stille, immer schiebt sich ein Gefühl des passiven Unbehagens, des Fremden und Surrealen in die Betrachtung ein. Mantz schafft diese Spannung einmal durch die sichtbar künstliche Beschaffenheit eines Naturbildes, aber auch durch die Komposition und nicht zuletzt durch die metaphorische Dehnung des Bildsinns im Titel. Die Worte führen uns erst einmal in Distanz zum visuellen Inhalt. Die sprachliche Ebene wirkt heuristisch, als Parallelmodell, das zum Denken reizt, weil die Verbindung zum Bild rein assoziativ ist. Titel wie ‚Ungewisse Entfernung‘, ‚Unerreichte Möglichkeit‘, ‚Hintergründiger Aspekt‘ funktionieren als Beschwörungstexte für ein ungenaues Gefühl der Unsicherheit, des Zweifels, des Scheiterns; sie sind immer wieder an dieser ähnlichen Wirkung auf den Sinn orientiert, was das offene Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem, hier zwischen Text und Bild noch einmal verdeutlicht.

Fortsetzung auf Seite 21



Unerreichte Möglichkeit Nr. 4 · 2004 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 170 cm



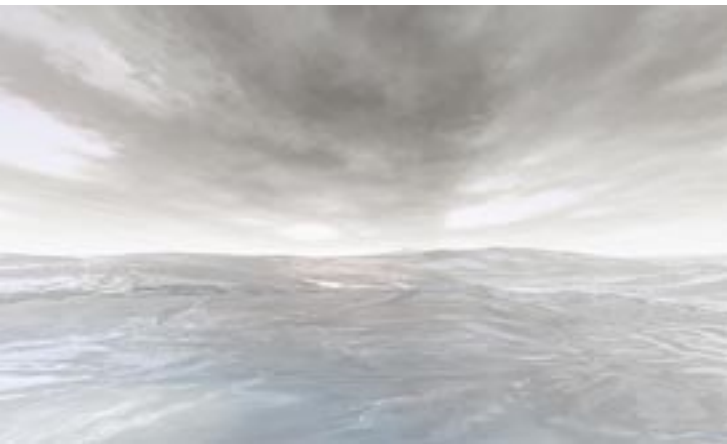
Die andere Seite · 2003 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm







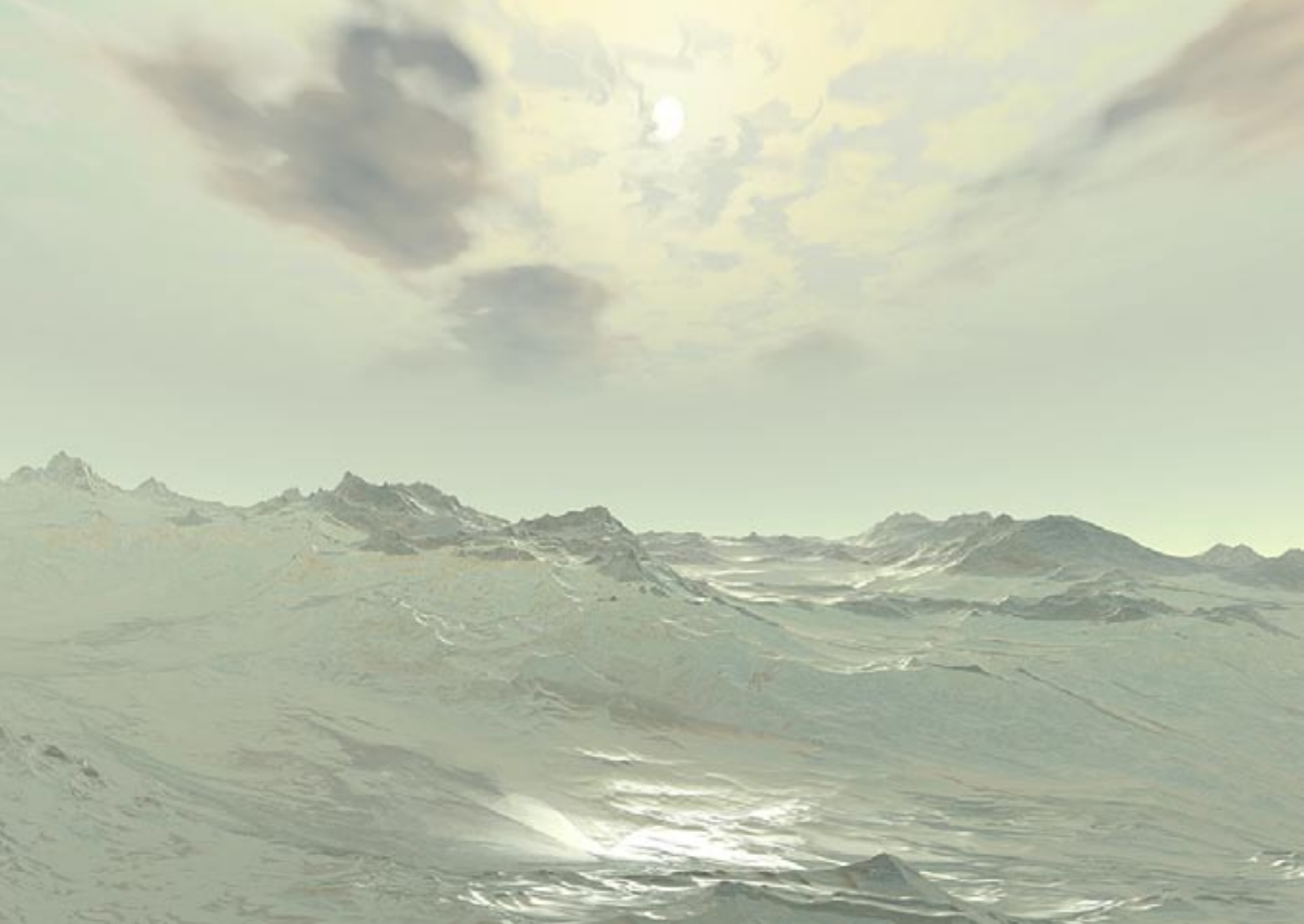
Die Kunst der Resignation · 2004 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 140 x 300 cm



Ertrinken Nr. 38 · 2003 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 170 cm

Ertrinken Nr. 78 · 2004 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm

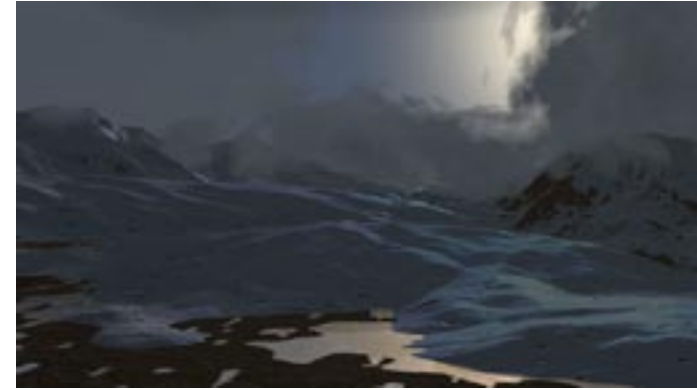








Hintergründiger Aspekt · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



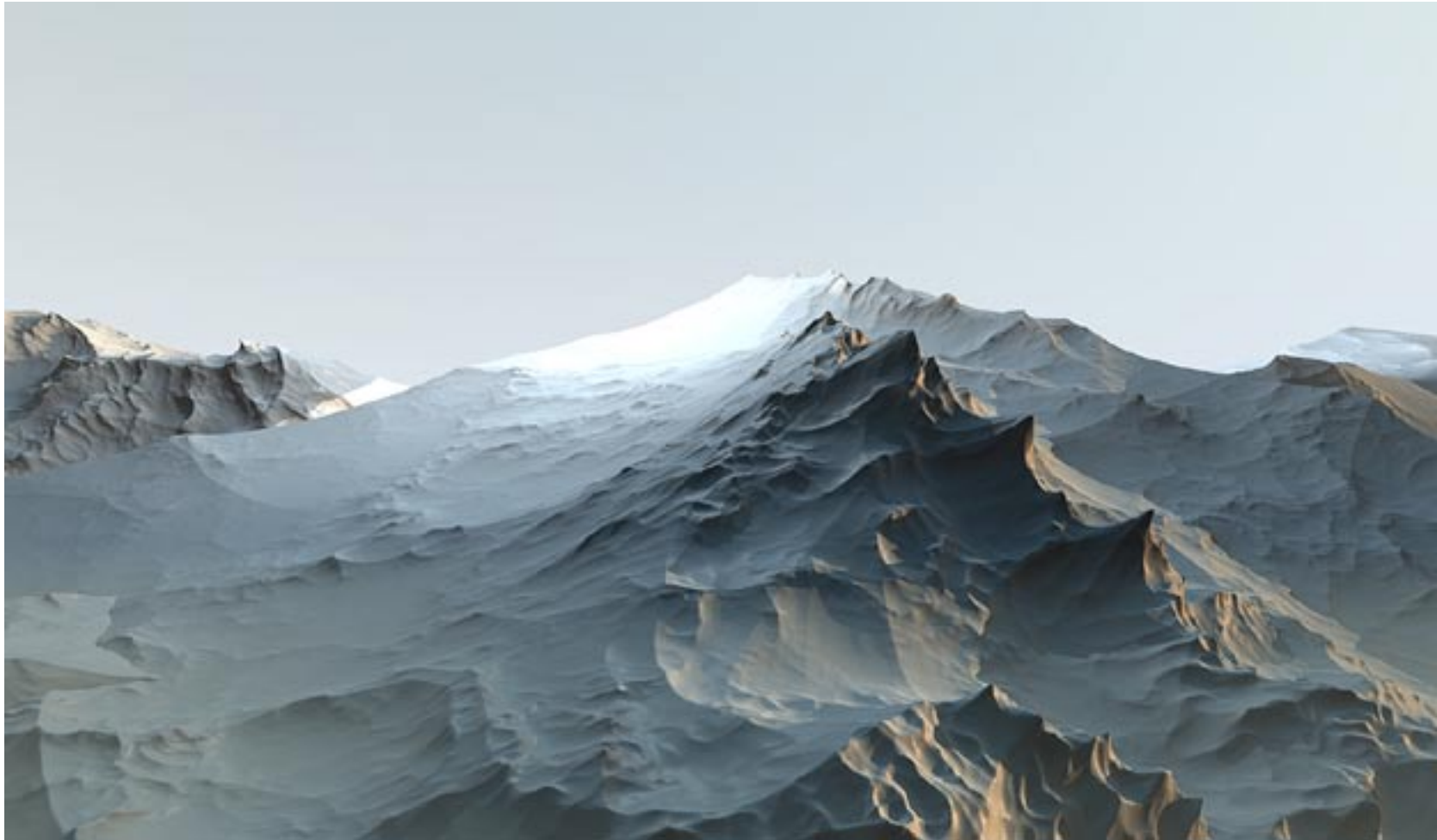
Schwindende Kräfte · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Seismographische Genauigkeit · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



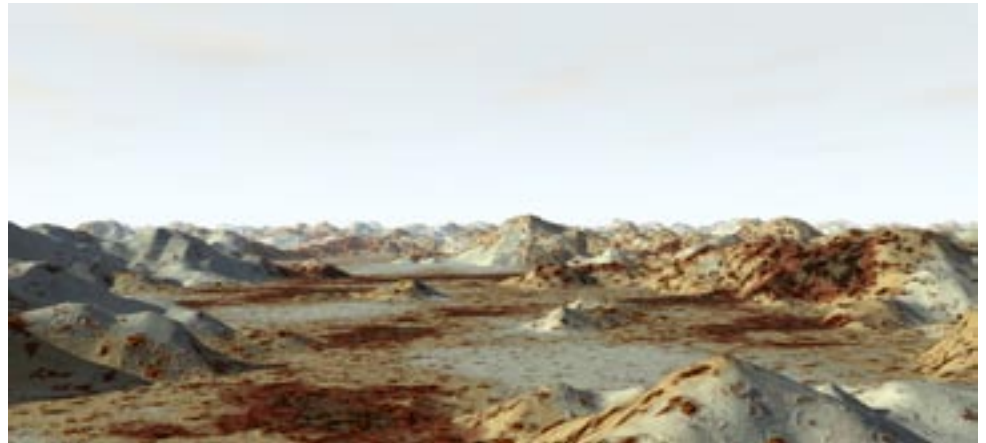
Unerreichte Möglichkeit Nr. 1 · 2004 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Mörderische Fantasie Nr. 2 · 2004 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 170 cm



Ungewisse Entfernung · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Verbotene Zone · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Intime Entfernung · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Der Vorzug der Verschwiegenheit · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm

Mantz always rejects a harmonious relationship between foreground, middle- and background and demonstrates quite subliminally and subtly the human inferiority compared with these superior elements. But also the flat land has its pain whenever the line of horizon is given uncomfortably low – discouragingly far away and inaccessible. Exhaustion, doubt and failure contrasts even stronger the technical exactness, the aesthetic perfection and the acuteness of details. In fact the picture does not hide anything, wherever the view gets stuck, the solution is always brilliant. Everything is accurately done from close-up to far distance.

Nevertheless we are lonely and weak, and we know exactly that the frontier to eternity, to absolute satisfaction can not be overcome because it is man himself who always pushes it further. And if we are not forced down by outer nature it will finally be the inner one.

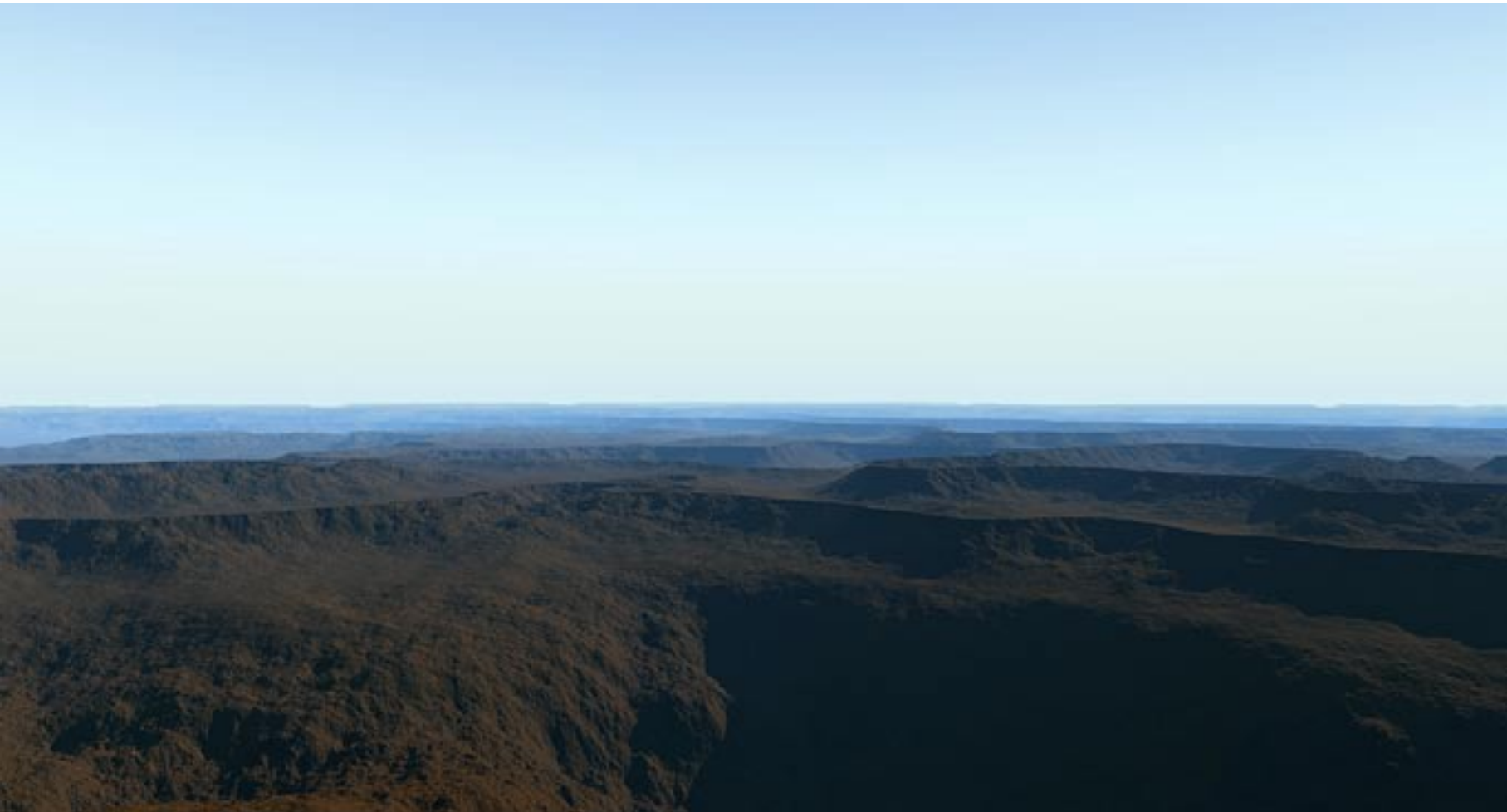
Translation: Albert Baumgarten

Zudem bleibt oft der Betrachterstandpunkt im Bild unklar: Vielfach lässt Mantz uns förmlich ins Bild kippen; direkt in den tiefen Abgrund und auf Nadelspitze Felsen zu, wie in ‚Mörderische Fantasie‘, sodass man den Fall und das Zerschellen fast körperlich spürt, oder wie in ‚Intime Entfernung‘, wo einem das Wasser schon bis zur Unterlippe reicht. Nie kann der Blick entspannt zum Horizont gleiten, entweder ist da ein Graben, der Nähe und Ferne abrupt aufeinander treffen lässt, oder ein Bergmassiv türmt sich auf und ist unüberwindliches Hindernis, das den Blick blockiert, die Bildtiefe regelrecht vernagelt, obwohl doch der hohe Himmel mit seinem versöhnlichen Licht einen weiten Raum suggeriert. Mantz verweigert immer ein harmonisch ausgewogenes Verhältnis zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund und verdeutlicht so unterschwellig und raffiniert die menschliche Unzulänglichkeit gegenüber diesen überlegenen Elementen. Und auch die Ebene hat ihre Mühsal, wenn der Horizont unangenehm niedrig angelegt ist - entmutigend fern und unerreichbar. Erschöpfung, Zweifel und Scheitern aber kontrastiert umso mehr die technische Genauigkeit, die ästhetischen Perfektion und Detailschärfe. Das Bild verbirgt ja nichts, egal an welchem Punkt sich der Blick festsaugt, immer ist die Auflösung brillant. Von der nächsten Nähe bis zum Horizont ist alles akkurat abgebildet und geschärft.

Und trotzdem sind wir einsam und schwach und wissen genau, dass die Grenze zur Ewigkeit, zur absoluten Erfüllung, nicht überwindbar ist, weil der Mensch es selbst ist, der sie immer weiter vor sich her schiebt. Und wenn uns nicht die äußere Natur in die Knie zwingt, so ist es spätestens die Innere.

¹ Walter Benjamin zitiert nach Oliver Grau: Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien. Rainer 2001.

² Vgl.: Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne. Funk; Matenklott; Pauen (Hrsg.). Fischer, Frankfurt am Main, 2001 S. 26.



Die Tränen der Vergangenheit · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Am Ende der Sehnsucht · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 140 x 270 cm

1950 in Neu-Ulm geboren, lebt in Berlin. 1970-75 Kunstakademie Karlsruhe. 1979 Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg. 1981-82 Stipendium für die Cité des Arts, Paris. 1984-85 Künstlerhaus Bethanien, Berlin. 1986 Arbeitsstipendium des Senats von Berlin. 1986-87 Stipendium des Kunstfonds, Bonn. 1994 Cité des Arts, Paris. 1995 Arbeitsstipendium des Senats von Berlin.

Einzel Ausstellungen: 2005 [DAM], Berlin. Galerie Ruth Leuchter, Düsseldorf. Galerie Ehrhard Witzel, Wiesbaden. 2004 Oskar Friedl Gallery, Chicago. 2003 Artforum Offenburg. 2002 Galerie Erhard Witzel, Wiesbaden. 2001 Galerie Leuchter & Peltzer, Düsseldorf. Galerie Gudrun Spielvogel, München. Städtische Galerie, Karlsruhe. 2000 Galerie Baumgarten, Freiburg. Galerie Hoffmann, Friedberg. Galerie Klaus Fischer und Runge, Berlin. 1999 Kunsthalle, Erfurt. Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberg. Kunstmuseum Ahlen. Städtische Sammlungen Neu-Ulm. Galerie Rottloff, Karlsruhe. 1996 Galerie Leuchter & Peltzer, Düsseldorf. Galerie Durhammer, Frankfurt. Städtische Galerie, Schwäbisch Hall. Galerie Baumgarten, Freiburg. Galerie Friebe, Lüdenscheid. 1995 Galerie Thieme, Darmstadt. Galerie Edition Gutsch, Berlin. 1994 Galerie Kunst und Raum, Hannover. Galerie Rottloff, Karlsruhe. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. 1993 Galerie Friebe, Lüdenscheid. Galerie Kasten und Steinmetz, Mannheim. 1992 Kunstmuseum Heidenheim. Galerie Heimeshoff, Essen. Galerie Melchior, Kassel. Galerie Vincenz Sala, Berlin. 1991 Kunstfonds Bonn. Galerie Kunst und Raum, Hannover. Kunsthalle Odense. Galerie Gebauer und Günther, Berlin. 1990 Galerie Burgis Geismann, Köln. 1989 Galerie von Witzleben, Karlsruhe. Hartje Gallery, Frankfurt. Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. Städtische Galerie, Ravensburg. 1988 Hartje Gallery, Frankfurt. 1987 Neuer Berliner Kunstverein. Galerie Brigitte March, Stuttgart. Galerie Offermann, Köln. Galerie Schröder, Mönchengladbach. 1986 Galerie Nikolaus Sonne, Berlin. 1985 Künstlerhaus Bethanien, Berlin. 1984 Galerie Anselm Dreher, Berlin. 1983 Ulmer Museum. 1982 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. 1980 Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart.

Gruppen Ausstellungen: 2005 "Vom Club ins Museum?", Aroma, Berlin. 2004 „Natur ganz Kunst“, Museum für Kunst und Gewerbe; Hamburg. „On the Body and Other Things“ Moscow, House of Photography. „Between Spaces“, Gallery Asbaek, Copenhagen. „Digital Move“, Sony Center, Berlin. „Not Still Art“, Micro Museum, Brooklyn. 2003 „Der Große Ausdruck“, Städtische Galerie, Bremen and KMZA Berlin. „Der Silberne Schnitt“, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. „Between Spaces“, Centro Cultural Antrax, Mallorca, Spain. MOV Festival, Sapporo, Japan. „Constructed Life“, ZKM, Karlsruhe. 2002 „Der Berg“, Heidelberger Kunstverein. 2001 „Kein schöner Land“, KMZA, Berlin. „natürlichkünstlich“, Kunsthalle Rostock, Kunstverein Mannheim, Haus am Waldsee, Berlin. „Spektrum Kunstlandschaft“, Kunsthalle Darmstadt. 2000 Jariwala Westzone Gallery, London. KMZA, Berlin. 1999 „Digital Sunshine“, Brands Klaedefabrik, Odense. 1998 „Signaturen des Sichtbaren“, Galerie am Fischmarkt, Erfurt. 1997 „Labor Rot“, Essen. 1996 „Neo Structuralism“, BGH Gallery, Los Angeles. „Begegnungen Prag-Berlin“, Tschechisches Zentrum, Berlin. Galerie im Staudenhof, Potsdam. „Missing Links“, Galerie Klaus Fischer, Berlin. 1995 „Shaped Paintings - Painted Shapes“, Jariwala Gallery, London. „Schweben“, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl. 1994 „Shaped Paintings - Painted Shapes“, Dortmund. 1993 „Klassische Konstanten“, Erfurt. 1992 „Interferenzen“, St. Petersburg. 1991 „Berlin ohne Grenzen“, Kopenhagen. Interferenzen, Riga. 1990 Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. 1989 Hartje Gallery, Boston. Mincher Wilcox Gallery, San Francisco. Contemporary Art Center, Osaka. 1988 Georg Kolbe Museum, Berlin. „Vorbilder“, Badischer Kunstverein, Karlsruhe. Galerie Conrads, Neuss. Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. 1987 „Zehn : Zehn“, Kunsthalle Köln und Berlin. Deutscher Künstlerbund, Bremen. Hartje Gallery, Frankfurt. 1986 „Intericon“, Charlottenborg, Kopenhagen. 1985 Bericht 85, Kunsthalle Berlin. 1983 „Projekt 18, Neue Abstraktion“, Charlottenborg, Kopenhagen. Forum „Junger Kunst“, Stuttgart, Mannheim, Baden-Baden. 1980 Badischer Kunstverein, Karlsruhe.

Impressum

Herausgeber:

Galerie Erhard Witzel, Kaiser Friedrich Ring 63, 65165 Wiesbaden 2005.

+49 (0)611 87696, <http://www.galerie-witzel.de>

Galerie Albert Baumgarten, Karthäuserstraße 32, 79102 Freiburg.

+49 (0)761 35298, <http://www.galerie-baumgarten.de>

Gestaltung, Satz, Fotos: Gerhard Mantz.

Druck: Hoffmann Druck GmbH, Wolgast. Auflage: 600.

Copyright: Gerhard Mantz 2005. <http://www.gerhard-mantz.de>

ISBN Nr.: 3-925223-41-X

Autorin: Grit Weber

Studium der Kunstgeschichte, Kunstpädagogik und der Kulturanthropologie in Frankfurt am Main; promoviert am Institut für Kulturanthropologie über selbstinitiierte Ausstellungsräume bei Prof. Dr. Gisela Welz; außerdem Mitarbeiterin der Kunstsammlung Dresdner Bank und freie Journalistin; verschiedene Publikationen für Ausstellungskataloge; arbeitet über zeitgenössische Kunst, Design, Architektur und Stadtentwicklung.

