ANTONY GORMLEY

ANTONY GORMLEY

BODIES IN SPACE

BERNHARD-HEILIGER-PREIS FÜR SKULPTUR 2007

BERNHARD HEILIGER AWARD FOR SCULPTURE 2007

Diese Publikation erscheint anlässlich der Verleihung des **Bernhard-Heiliger-Preises für Skulptur 2007** an **Antony Gormley** in Verbindung mit der Ausstellung **Antony Gormley. Bodies in Space** im Georg-Kolbe-Museum, Berlin, 16. September bis 28. Oktober 2007

Preisverleihung und Ausstellung wurden ermöglicht durch die großzügige Unterstützung der **Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin** und der **Henry Moore Foundation**

Published on the occasion of the conferral of the **Bernhard Heiliger Award for Sculpture 2007** to **Antony Gormley** in connection with the exhibition **Antony Gormley. Bodies in Space** at the Georg Kolbe Museum, Berlin, 16 September – 28 October 2007

Conferral of the Award and the exhibition were made possible by the generous support of the **Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin** and the **Henry Moore Foundation**

Bernhard-Heiliger-Stiftung
Käuzchensteig 8 · 14195 Berlin
www.bernhard-heiliger-stiftung.de

Jury des Bernhard-Heiliger-Preises 2007
Jury of the Bernhard Heiliger Award for Sculptur 2007
Timothy Llewellyn, Manfred Schneckenburger, Armin Zweite

Titelabbildung Cover illustration
BODIES AT REST I, 2000 (Detail)
Chrom Kugeln Chrome balls
33 x 130 x 70 cm

INHALT CONTENTS

Grußwort 8
Welcome Address 9
Klaus Wowereit

Grußwort 10
Welcome Address 11
Michael Bird

Bernhard-Heiliger-Preis für Skulptur 2007 13
Bernhard Heiliger Award for Sculpture 2007 17
Marc Wellmann, Sabine Heiliger

Der Körper als Ort für das Ich und das Wir 21
The Body as a Place for the I and the We 61
Manfred Schneckenburger

Über die Ausstellung 75
On the Exhibition 85
Marc Wellmann

Biographie Biography 89

Ausgewählte Einzelausstellungen
Selected One-Man Exhibitions 90

Kataloge Catalogues 93

Fotonachweis Photo Credits 95

Exponateliste und Impressum
List of Works and Imprint 96

ANOTHER PLACE, 1997
Gusseisen Cast iron
100 Figuren 100 elements, je each 189 x 53 x 29 cm
Strand von Cuxhaven Beach at Cuxhaven

GRUSSWORT

Klaus Wowereit
Regierender Bürgermeister von Berlin

Die Jury des Bernhard-Heiliger-Preises für Skulptur hat eine gute Wahl getroffen. Mit Antony Gormley zeichnet sie nicht nur einen sehr renommierten, sondern auch einen gerade für Berlin überaus spannenden Künstler aus. Denn Antony Gormleys Plastiken sind für den öffentlichen Raum gedacht, der Künstler schreibt seinen Arbeiten – in Anlehnung an Joseph Beuys und ähnlich Bernhard Heiliger – eine soziale Funktion zu. Wobei der Mensch, dessen Körper und Körperspuren immer wieder künstlerisch verarbeitet werden, ein Zentrum im Werk Gormleys bildet.

Kein Wunder also, dass Antony Gormley bereits im Herzen des politischen Berlin prominent vertreten ist: Eine Installation ziert einen Innenhof des Jakob-Kaiser-Hauses des Deutschen Bundestages.

Vor drei Jahren war Antony Gormley eine Einzelausstellung in der Berliner Galerie Nordenhake gewidmet. Jetzt ist sein Werk erstmals in einem Berliner Museum zu besichtigen.

Ich gratuliere dem dritten Träger des Bernhard-Heiliger-Preises für Skulptur, Antony Gormley, herzlich und danke der Jury wie der Bernhard-Heiliger-Stiftung für ihre engagierte Arbeit. Dem Georg-Kolbe-Museum wünsche ich, dass zahlreiche Besucherinnen und Besucher die Gelegenheit nutzen, um das Werk dieses außergewöhnlichen Künstlers kennenzulernen.

WELCOME ADDRESS

Klaus Wowereit
Governing Mayor of Berlin

The jurors who selected this year's recipient of the Bernhard Heiliger Sculpture Award have made an excellent choice. Antony Gormley is not only a renowned artist, but one whose work is especially exciting for Berlin. His sculptures are designed for public spaces, and – following the example of Joseph Beuys and similar to Bernhard Heiliger himself – the artist attributes a social function to his work. Human beings are thus central to Gormley's work, which has taken bodies and their traces as its subject again and again.

Consequently, it is no surprise that Antony Gormley is already prominently represented in the heart of political Berlin: one of his installations graces an inner courtyard of the German Bundestag's Jakob-Kaiser-Haus.

Three years ago, a solo exhibition at Berlin's Galerie Nordenhake was devoted to Gormley, and his work can now be seen at a Berlin museum for the first time.

I would like to express my sincere congratulations to the third recipient of the Bernhard Heiliger Sculpture Award, Antony Gormley, and to thank both the jury and the Bernhard Heiliger Foundation for their dedication and commitment. I hope that many visitors will take this opportunity to get to know the work of this exceptional artist at the Georg Kolbe Museum.

GRUSSWORT

Michael Bird
Direktor des British Council in Deutschland

Bei uns im British Council – Großbritanniens internationale Organisation für kulturelle Beziehungen – war die Freude groß, als wir erfuhren, dass sich die Jury des Bernhard-Heiliger-Preises für Antony Gormley entschieden hat.

In Großbritannien ist Antony Gormley mit einer Reihe von Werken sehr bekannt geworden, die auf spektakuläre Weise einen nachhaltigen Eindruck bei der Öffentlichkeit hinterlassen haben, und die wie *The Angel of the North*, eine gewaltige Stahlskulptur am Rand der Autobahn in Newcastle/Gateshead, und *Another Place*, hunderte von Eisengussfiguren, die in den Wellen vor der Küste zu Liverpool stehen, zu Bestandteilen unserer Landschaft geworden sind.

Wir waren stolz, als wir vor zehn Jahren zusammen mit der Kunsthalle zu Kiel Antony Gormleys berühmtes Werk *Field* zeigen konnten, eine Installation mit unzähligen Terrakotta-Figuren. Diese wichtige Arbeit hat der British Council später in erweiterter Form unter dem Titel *Asian Field* in China präsentiert, was weltweit für Schlagzeilen sorgte.

In diesem Jahr gehörten Fotografien von Eisskulpturen Gormleys zu der vom British Council präsentierten Ausstellung *Cape Farewell: Kunst und Klimawandel* auf Kampnagel in Hamburg. Antony Gormley hat diese Eisskulpturen im hohen Norden im Rahmen einer Schiffsexpedition geschaffen, die Wissenschaftler und Künstler mit den Folgen des Klimawandels in der Arktis konfrontiert.

Ich gratuliere Antony Gormley – und mit mir auch der scheidende britische Botschafter Sir Peter Torry – sowohl zur Verleihung des Bernhard-Heiliger-Preises für Skulptur als auch zu seinen beiden Ausstellungen *Feeling Material* im Kunst-Raum des Deutschen Bundestages und *Bodies in Space* im Georg-Kolbe-Museum in Berlin.

WELCOME ADDRESS

Michael Bird
Director of the British Council in Germany

My colleagues and I at the British Council, the UK's organisation for international cultural relations, were delighted to hear that the Bernhard Heiliger Prize jury had decided to honour Antony Gormley.

In the UK, Antony Gormley is celebrated for works which have connected spectacularly with the public and literally, in the case of *The Angel of the North*, his massive iron sculpture beside the motorway in Gateshead, and *Another Place*, his hundred cast-iron figures wading in the waves off the coast near Liverpool, have become part of our landscape.

In Germany, the British Council was proud to be involved with showing *Field*, an installation with hundreds of terracotta figures, at the Kunsthalle in Kiel. The British Council later presented a vastly enlarged version of this work in China, under the title of *Asian Field*, which made headlines worldwide.

.

Earlier this year, photographs of ice sculptures produced by Antony Gormley in the High Arctic, during a voyage which exposed both scientists and artists to the impact of climate change, were part of the *Cape Farewell: Art and Climate Change* exhibition presented by the British Council at Kampnagel in Hamburg.

The outgoing British Ambassador to Germany, Sir Peter Torry, joins me in congratulating Antony Gormley both on the award of the Bernhard Heiliger Award for Sculpture 2007, and on the holding of his exhibitions *Feeling Material* in the Bundestag and *Bodies in Space* at the Georg Kolbe Museum.

ANGEL OF THE NORTH, 1995/98
Stahl Steel
22 x 54 x 2.20 m
Gateshead

BERNHARD-HEILIGER-PREIS FÜR SKULPTUR 2007

Bernhard Heiliger hinterließ nach seinem Tod 1995 ein überaus reiches und vielfältiges Werk, das von der stetigen Wandlungsfähigkeit des Künstlers geprägt war. Nie wollte sich Heiliger selbst kopieren, stets hat er seinen künstlerischen Standpunkt hinterfragt und sich weiterentwickelt. Mehrere Male hat er seinen Stil und sein materielles Vokabular geändert, wozu unter anderem gehörte, dass er sich in den 70er Jahren vom klassischen Gussverfahren der Bronze abwandte und danach ausschließlich Unikate aus Aluminium und Stahl schuf. Vor dem Hintergrund dieser Offenheit und Experimentierfreudigkeit als künstlerisches Prinzip wurde in der Satzung der Bernhard-Heiliger-Stiftung, die ein Jahr nach dem Tod des Künstlers im Oktober 1996 vom Land Berlin bewilligt wurde, die Ausrichtung eines Skulpturenpreises verankert. Der seit 1999 alle vier Jahre durch eine eigenständige Jury verliehene Bernhard-Heiliger-Preis für Skulptur ist kein Förder- oder Nachwuchspreis. Es geht um die Würdigung eines bildhauerischen Werkes, das eine von Modeerscheinungen des Kunstmarktes unabhängige und nachhaltige Substanz besitzt sowie einen bedeutenden Beitrag zur Skulptur oder zum Skulpturenbegriff geleistet hat. Einerseits erhofft sich damit die Stiftung, die Erinnerung an den Namensgeber im Bewusstsein der internationalen Kunstszene zu erhalten. Zum anderen – und weitaus wichtiger! – ist es für sie jedoch, die Diskussion über das Spektrum und die Möglichkeiten der Gattung Skulptur anzuregen und in die Öffentlichkeit zu tragen.

So war 1999 die Auszeichnung des französischen Konzeptkünstlers Bertrand Lavier, dessen geistige Wurzeln in Duchamps Konzept des Ready Mades liegen, mit dem Bernhard-Heiliger-Preis für viele eine Überraschung. Ebenso verhielt es sich 2003 mit der Vergabe des Preises an Fritz Schwegler, den quergeistigen und inspirierenden Lehrer an der Düsseldorfer Kunstakademie mit seinem enzyklopädischen, von der Manie des Sammelns getriebenen Schaffen, zu dessen Schülern unter anderen so bedeutende Künstler aus dem zeitgenössischen Kunstbetrieb wie Thomas Demand,

Martin Honert, Thomas Huber, Katharina Fritsch und Thomas Schütte gehören.

Antony Gormley ist nun der dritte Träger des Bernhard-Heiliger-Preises für Skulptur. Er wurde gewählt von einer international zusammengesetzten Jury, der Timothy Llewellyn, scheidender Direktor der Henry Moore Foundation, Manfred Schneckenburger, ehemaliger Rektor der Kunstakademie Münster und zweimaliger Leiter der *documenta* in Kassel, sowie Armin Zweite, Direktor des K20/K21 Düsseldorf, angehörten. Die Entscheidung wurde einstimmig getroffen und stand, wie bei den Juryentscheidungen in den Jahren zuvor, auch unter dem Aspekt der Aufdeckung eines in Deutschland unterrepräsentierten Künstlers von Rang. Antony Gormley, 1950 geboren in London, zählt in seinem Heimatland zu den bedeutendsten Bildhauern seiner Generation. 1994 wurde ihm der Turner-Preis und 1999 der South Bank-Preis für Visuelle Kunst verliehen. Eine wirklich beeindruckende Liste von Einzelausstellungen im In- und Ausland gipfelte jüngst in der bislang größten Schau in der Londoner Hayward Gallery. Zwar ist Gormley im Kunstprogramm des Deutschen Bundestages mit einer Installation im Jakob-Kaiser-Haus aus dem Jahr 2001 vertreten, und in Berlin waren 2001 und 2004 Einzelausstellungen des Künstlers in der Galerie Nordenhake zu sehen, doch liegen die letzten musealen Ausstellungen in Deutschland bereits zehn Jahre zurück. 1997 wurde er vom Kölnischen Kunstverein und der Kunsthalle zu Kiel gezeigt. Zeitgleich war am Strand von Cuxhaven die Arbeit *Another Place* installiert, die danach noch in Stavanger (N) und De Panne (B) zu sehen war und mittlerweile ihren permanenten Standort am Crosby Beach von Liverpool gefunden hat.

S. 6/7, 47 ←

Gegenüber den früheren Preisträgern scheint Gormley am ehesten mit Heiligers Werk in Verbindung gebracht werden zu können. Beide Künstler arbeiten mit äußerst schweren Bildhauermaterialien, deren Bewältigung und Bearbeitung einen arbeitsteiligen Schaffensprozess erfordern wie er in ihren Ateliers vorherrscht bzw. herrschte. Auch ist beiden das große Format für den öffentlichen Raum nicht fremd, wie etwa der Vergleich von Gormleys *Angel of the North* (1998) in Gateshead zu Heiligers *Flamme* (1962-63) auf dem Berliner Ernst-Reuter-Platz deutlich machen könnte. Doch haben sie zwei völlig gegensätzliche künstlerische Entwicklungen genommen. Auf der einen Seite der deutsche Nachkriegskünstler, der – beeinflusst von Henry Moore – mit einer verschliffenen, abstrahierten Gestalt des menschlichen Körpers erste Erfolge feierte und in einem jahrzehntelangen Prozess zur gänzlich ungegenständlichen Kunst gelangte. Auf der anderen Seite der in den 70er Jahren künstlerisch sozialisierte englische Bildhauer, der zunächst ungegenständliche Assemblagen aus Alltagsgegenständen schuf und dann – motiviert durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Indien – seinen Körper als zentrales Thema und gleichzeitig als bildhauerisches Material entdeckte und als einer der wichtigsten Vertreter einer radikalen Neubefragung des Körpers in der Skulptur gehandelt wird.

→ S. 12

Die geradezu gegensätzlichen künstlerischen Entwicklungslinien begegnen sich in einem Punkt: Es geht

beiden Bildhauern um den Raum als wesentliche skulpturale Kategorie. Während Heiliger das Volumen seiner Skulpturen zunehmend ausdünnte, aufbrach und mit dem Umraum verschmolz, bis er in seinem Spätwerk zu einem freien Spiel der euklidischen Grundelemente Kugel, Linie und Fläche fand, ist es ein wirklicher Irrtum, Gormley auf die Figuration als Darstellungsweise des menschlichen Körpers zu verkürzen. Tatsächlich behandelt er die Abgüsse seines eigenen Körpers und die daraus entwickelten Materialserien vor allem als räumlichen Katalysator. Das heißt als Stellvertreter oder Doppelgänger des betrachtenden Leibes, um dem Betrachter die sofortige Vermittlung von Distanzen, Proportionen und Größen in dem durch die Kunstwerke strukturierten Raum zu ermöglichen. Wiederholt hat Gormley darauf hingewiesen, dass ein Kunstwerk zwei Realitätsebenen besitzt, die für ihn gleichermaßen wichtig sind. Nämlich einmal das physische Objekt im realen Raum und zum anderen die im Prozess der Wahrnehmung transformierte Version dieses Objektes als Gegenstand der Imagination. Der physische, reale Teil des Kunstwerks „warte" in Ausstellungen oder im öffentlichen Raum auf den Betrachter, um Teil seiner visuellen Erfahrung und seines Bewusstseins zu werden. Über diesen wesentlichen Aspekt, den Betrachter als regelrechten Co-Autor mit einzubeziehen, wird im folgenden Essay von Manfred Schneckenburger, der als Mitglied der Preis-Jury das Gesamtwerk des Künstlers umreißt, noch mehr zu erfahren sein. Ein derartiges Verständnis von der Partizipation des Betrachters markiert auch einen wesentlichen Unterschied zu Heiligers Kunstbegriff, der noch weitgehend ungebrochen auf den formalen und materiellen Charakter des Werks fixiert war.

Wir danken allen Beteiligten an dem Projekt, allen voran Antony Gormley selbst. Über seine engagierte Mitarbeit bei der Bildauswahl dieser Festschrift und der sonstigen Hilfe durch seine Projekt-Koordinatorin Isabel de Vasconcellos haben wir uns sehr gefreut. Zudem konzipierte Gormley anlässlich der Preisverleihung eine Einzelausstellung im Berliner Georg-Kolbe-Museum, dessen Direktorin, Ursel Berger, sehr herzlich für die Zusammenarbeit gedankt sei. Gedankt sei natürlich der Jury, die bei der Wahl des Preisträgers erneut eine glückliche Hand bewies, und ganz besonders auch dem Deutschen Bundestag, in dessen Räumen im Marie-Elisabeth-Lüders-Haus die Preisverleihung stattfindet. Der Kurator der Kunstsammlung des Deutschen Bundestages, Andreas Kaernbach, zeigt im Kunst-Raum des Deutschen Bundestages parallel die eigene Gormley-Ausstellung *Feeling Material*, die das Projekt Bernhard-Heiliger-Preis für Skulptur bereichert und abrundet. Ihm sei ebenfalls sehr herzlich gedankt. Abschließend danken wir der Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin, der Henry Moore Foundation in Much Hadham sowie weiteren Sponsoren für ihre großzügige Unterstützung, ohne die das Projekt nicht realisiert hätte werden können.

Marc Wellmann Sabine Heiliger
Vorstand der Bernhard-Heiliger-Stiftung

TOTAL STRANGERS, 1996
Gusseisen Cast iron
6 Figuren 6 elements, je each 195 x 54 x 32 cm
Kölnischer Kunstverein, Köln Cologne 1997

BERNHARD HEILIGER AWARD FOR SCULPTURE 2007

Bernhard Heiliger left an exceedingly plentiful and diverse œuvre after his death in 1995, distinguished by the artist's persistent versatility. Heiliger never wanted to copy his own work, always questioning his artistic position and relentlessly pushing on. He changed his style and material vocabulary several times, as in abandoning traditional bronze casting in the Seventies for the production of unique works from aluminium and steel. Against the background of this openness and inventiveness as an artistic principle, a sculpture award was established in the charter of the Bernhard Heiliger Foundation, granted approval by the State of Berlin in October 1996, a year after the artist's death. The Bernhard Heiliger Award for Sculpture, granted by an autonomous jury every four years since 1999, is not a sponsorship or talent prize. Its purpose is the appreciation of an œuvre in sculpture of sustained substance, independent of art market fashions, which has contributed considerably to sculpture or to the concept of sculpture as an art form. On the one hand, the foundation hopes to keep the memory of Bernhard Heiliger alive on the international art scene. One the other hand – and more important by far! – it wants to instigate and popularize the discussion of the range and possibilities of Sculpture as an art form.

Consequently, the 1999 award for the French concept artist Bertrand Lavier, whose inspirational roots lie with Duchamps' concept of the Ready Made, was a surprise to many. As was the award to Fritz Schwegler in 2003, the iconoclastic and inspirational teacher at the Düsseldorfer Kunstakademie with his encyclopaedic, collecting-obsession driven work, whose students include such illustrious artists as Thomas Demand, Martin Honert, Thomas Huber, Katharina Fritsch and Thomas Schütte.

So Antony Gormley is now the third laureate of the Bernhard Heiliger Award for Sculpture. He was chosen by an internationally constituted jury with Timothy Llewellyn, departing Director of the Henry Moore Foundation, Manfred Schneckenburger, former Vice Chan-

cellor of the Munster Art Academy and two-time chairman of documenta in Kassel, as well as Armin Zweite, Director of K20/K21 in Düsseldorf. The decision was unanimous and reflected, as did the previous jury decisions, the aspect of uncovering an artist of distinction underrepresented in Germany. In his home country, Antony Gormley, born 1950 in London, is counted among the most important sculptors of his generation. In 1994, he received the Turner Prize and in 1999 the South Bank Prize for Visual Art. A very impressive list of solo exhibitions recently culminated in the largest exhibition so far, at the London Hayward Gallery. Even though Gormley is present in the art program of the German Bundestag with an installation from 2001, and his work was shown in Berlin in solo exhibitions in 2001 and 2004 at Galerie Nordenhake, the last museum exhibitions date back ten years. In 1997, he was shown by the Kölnischer Kunstverein and the Kunsthalle zu Kiel. At the same time, the piece *Another Place* was installed on the beach of Cuxhaven, and was shown later in Stavanger (N) and De Panne (B) before finding its permanent site on Crosby Beach in Liverpool.

p. 6/7, 47 ←

Compared with the earlier laureates, Gormley seems at first perhaps easier to associate with Heiliger's work. Both artists work with exceedingly heavy sculpting materials, the handling of which requires a form of divided labour typical of the work in both ateliers. Both also are familiar with the large format for the public space, as a comparison of Gormley's *Angel of the North* (1998) in Gateshead and Heiliger's *Flamme* (1962-63) on Berlin's Ernst-Reuter-Platz might illustrate. But their artistic careers took completely different paths. On the one hand the German post-war artist, who – influenced by Henry Moore – first was successful with a smoothed, abstracted figuration of the human body and proceeded to entirely nonfigurative art after a decade-long process. On the other hand the Seventies-shaped English sculptor, who initially composed abstract assemblages from everyday items and then – motivated by a stay in India of several years – discovered his body as both central subject and sculptural material, and who is considered one of the foremost representatives of a radical re-investigation of the body in sculpture.

p. 12 ←

Downright opposite artistic lines of development meet in one point: both sculptors concern themselves with space as a vital sculptural category. While Heiliger increasingly thinned out the volume of his sculptures, cracked them open and blended them with their surroundings, until he arrived at the Euclidian elements sphere, line and surface, it is a real mistake to reduce Gormley to a form of representation of the human body. In fact, he treats the casts of his body and the material series derived thereof primarily as spatial catalysts. As representatives or doppelgängers of the observing body, so as to allow the immediate mediation by the viewer of distances, proportions and sizes in the space structured by the works. Repeatedly, Gormley has pointed out that a work of art has two levels of reality that are of equal weight to him. On one hand there is the physical object in real space and on the other the version of the object transformed by the process of

reception as an object of the imagination. The physical, real part of the object "awaits" the observer in exhibitions or in the public realm, ready to become part of his visual experience and his consciousness. This key aspect of integrating the observer as a virtual co-author is examined in the following essay by Manfred Schneckenburger, who outlines the artist's œuvre as a member of the award jury. This insight into the observer's participation also marks a substantial difference to Heiliger's notion of art, which was firmly focused on the formal and material qualities of the work.

We thank everyone involved in this project, first and foremost Antony Gormley himself. We thoroughly enjoyed his active cooperation in selecting the images for this festschrift and the help of his project coordinator Isabel de Vasconcellos. In addition, Gormley conceived a solo exhibition for the occasion of the award at the Berlin Georg Kolbe Museum, the director of which, Ursel Berger, we thank wholeheartedly for her collaboration. Our thanks naturally extends to the Jury that has once again proven a sure hand in selecting the laureate, and especially to the German Bundestag in whose rooms at the Marie-Elisabeth Lüders Building the award ceremony will take place. The curator of the art collection of the German Bundestag, Andreas Kaernbach, is showing the distinct Gormley exhibition *Feeling Material* at the Kunst-Raum of the German Bundestag, which rounds out and enriches the Bernhard Heiliger Award for Sculpture. We would like to express our gratitude to him. Finally, we want to thank the Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin, the Henry Moore Foundation in Much Hadham and the other sponsors for their generous support, without which the project could not have been realised.

Marc Wellmann Sabine Heiliger
Board of directors of the Bernhard Heiliger Foundation

INSIDER II, 1997
Gusseisen Cast iron
193 x 191 x 27 cm

DER KÖRPER ALS ORT FÜR DAS ICH UND DAS WIR

Manfred Schneckenburger

Kritiker haben versucht, Antony Gormley für die Erneuerung der Figur seit den 70er Jahren in Anspruch zu nehmen. In der Tat verwendete eine Generation junger britischer Bildhauer – von Tony Cragg bis zu Bill Woodrow – lange Zeit vor allem ausrangierte Konsumartikel. Im Vordergrund stand eine Objekt- und Assemblagekunst, die den Menschen höchstens als bizarre Assoziation zuließ.

Dagegen befasste Gormley sich schon 1980 und danach mit Gipsabgüssen seines eigenen Körpers. Dennoch wird er nicht müde, seiner Zugehörigkeit zur „neuen Figuration" zu widersprechen. Immer wieder erläutert er in Gesprächen: Nicht die Figur und deren Darstellung, sondern der Raum, den sie einnimmt, genauer, der Ort, den der Körper hier und jetzt besetzt, geben den Ausschlag. Ein Innenraum, den der Körper umschließt, definiert, orientiert. Wie radikal Gormley den Menschen durch diesen Raum bestimmt, zeigt z. B. die Wandskulptur *Mothers Pride* von 1982. Aus einer Lage Toastscheiben aß der Bildhauer den eigenen, embryonal zusammengekrümmten Umriss heraus: Eine Silhouette, die den Menschen ausspart und den Raum frei legt, den er füllt. Klarer konnte Gormley seine innovative Basis im Auftakt der Werke nicht zum Ausdruck bringen – die äußere Kontur als Grenze, die nach innen geht.

S. 32 ←

Was diesen Künstler – bis heute – prägt, ist die Besessenheit vom Körper, zunächst vom eigenen, dann von den vielen anderen. Wenn er eine wichtige frühe Anregung von einer kauernden Figur des englischen Bildhauers Jacob Epstein erhielt, so liegen seine zeitgenössischen Wahlverwandtschaften bei den körperintensiven Skulpturen von Bruce Nauman, Robert Gober, Kiki Smith und bei Performancekünstlern. Aber auch Maurice Merleau-Pontys berühmte *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945), ein Begleitbuch zum künstlerischen Aufbruch in den 60er Jahren, dient als Bestätigung.

Durch alle Wandlungen sichert Gormley das Verständnis seines Werkes mit einer Fülle von Selbst-

kommentaren ab – stets bestrebt, Missverständnissen vorzubeugen, seine Plastik im Sinne einer klassisch-idealistischen Tradition zu lesen. Mit intellektueller Präzision steckt er einen existenziellen, geistigen, psychischen Rahmen ab. Er besteht auf deren Dialogfähigkeit und -bereitschaft mit dem Betrachter und betont ihre Offenheit für Assoziationen und Emotionen. Kein Zweifel, Gormley ist ein Künstler, der sehr genau reflektiert, was er will und macht – gerade, wo die Skulpturen sich der Intention des Künstlers zufolge auf Projektionen einlassen und diese regelrecht verlangen. Kaum ein Bildhauer legt so viel Wert auf die emotionale, aktive Mitwirkung des Gegenübers, das förmlich zum Mitautor avanciert. Wenn der Sprachphilosoph Roland Barthes den Tod des Autors und dessen Ersetzung durch den Leser annonciert, so mag das einseitig und überzogen sein. Aber es pointiert das neue Gewicht der Rezeption. Auch Duchamps Notat, dass ein Kunstwerk ebenso vom Betrachter wie vom Künstler geschaffen wird, könnte (cum grano salis) von Gormley stammen.

Letztlich ließe Gormleys ganzes Werk sich als ein ständiges Experiment verstehen, die Herausforderung an den Betrachter immer neu zu erkunden. Der große Ernst H. Gombrich bringt das auf den Punkt. In einem Interview fragt er, wie der Künstler „von den sehr intensiven Erfahrungen, die man subjektiv nennen kann, eine Brücke schlagen will und was die anderen empfinden sollen." Gormley wolle ja, „dass der Betrachter das Gleiche wie er selber fühlt."[1] Die Strategien, um das zu erreichen, führen von der hohlen Abformung über die abstrakte Zerlegung des Körpervolumens bis zur Anonymisierung, ja Verblockung von Physiognomie, Gestik und Gestalt. Die Skulpturen sind auf den Betrachter und seine Gefühle angewiesen. Sie lenken sie und weisen sie ein. Darauf setzt der Künstler. Hier liegt ihre eigentliche raison d'être.

Bis 1991 geht Gormley vom eigenen Körper aus. In der Selbsterfahrung erkennt er zunächst die wichtigste Form von Authentizität. Er formt seinen Umriss stückweise in Gips, verstärkt das Ergebnis durch Fiberglas und fügt Kopf und Rumpfhälften einschließlich der Gliedmaßen aneinander. Dann umhüllt er den stehenden, liegenden, kauernden Leib mit einem Panzer aus getriebenem Blei. Lötsäume ergeben achsiale, orthogonale Raster. Sie parzellieren den Körper mit cartesianischer Rationalität. Gleichzeitig erinnern sie an Nähte, die Wunden zusammenhalten. Klare Gliederung verbindet sich so mit Verletzlichkeit, entschiedene Ordnung mit Nachvollzug der Kontur, Hermetik mit Trennungslinien. Indem jede Extroversion, jeder individuelle Affekt, jede Mimik fehlt, ist äußerliche Expressivität vermieden. Die Körpersprache zieht sich auf die elementare Eindeutigkeit von Symbol oder Zeichen zurück. Ohne persönliche Gesichtszüge, ohne Extremitäten wie Finger und Zehen, bleiben die Körper, bei aller Eindeutigkeit, anonym und verdichten in sich Sinnbilder menschlicher Existenz.

Gormley erfährt die Welt also bis 1991 über den eigenen Leib. Nachdem die bleiummantelten Objekte der frühen Jahre – Steine, ein Revolver, eine Weinflasche – der Wegwerfikonographie der „New British

Sculptors" noch näher standen, konzentriert Gormley sich in den 80er Jahren auf die Selbstabgüsse. Sie werden Basis und Maß für das Werk. Interpreten haben diese bleigepanzerten Orte im Sinne einer Zwangslage in die Nähe von Gefängnis und Isolation gerückt. Gormley selber tendiert zu einer autobiografischen Psychologisierung: Als Junge sei er immer allein und ausgeschlossen gewesen. Doch die Komplexität der Skulpturen geht weit darüber hinaus. Die Plastik
S. 34 ←
Learning to See I unterstreicht 1991 mit ihren überformten, geschlossen wirkenden Augen den introvertierten Zug. Wie die anderen Bleigehäuse für ausgesparte Körper ist sie zwischen „die Wahrnehmung eines Körpers im Raum und die Wahrnehmung eines Raums im Körper gespannt" (John Hutchinson)[2]. Gormley hebt das Körperbewusstsein hervor, das aus der Blickwendung nach innen erwächst. Wir erinnern uns an seinen dreijährigen Aufenthalt in Asien, besonders Indien, wo er die buddhistische Meditation entdeckt, die er später in sein Werk einschließt. Allein das schon sollte davor bewahren, den klaustrophobischen Deutungsansatz überzubewerten. In Wahrheit zielt der Künstler viel grundsätzlicher auf eine binnenräumliche „Phänomenologie des Leibes" (Merleau-Ponty)[3]. Die Bleiplatten sind weniger Gefängnis als Transformatoren einer Generalisierung, die das Autobiografische überwinden und in die sich jeder einfühlen kann. Empathie ist eine Voraussetzung von Gormleys gesamtem ästhetischen Konzept. Selbst Projektionen sind
S. 35 ←
hier nur eine aktive Spielart der Empathie. *Sense* von 1991 steigert das zu einer förmlichen Einladung. Auf einem quadratischen hohlen Betonblock mit einem Loch an der Oberseite zeichnen sich zwei Handeindrücke ab – eine Aufforderung, die eigenen Hände damit zu identifizieren und den Körperinnenraum in der Vorstellung auszutasten.

Alle Blei-Boxen variieren eine Grundhaltung menschlicher Befindlichkeit. *Land, Sea and Air II* zeigt → S. 33
schon 1982 Stehen, Knien, Kauern. Das Ducken zum Boden hin, die Rückkehr zur Erde und das Lauschen am Grund. Das Aufragen über den Horizont, grenzenlose Aufnahmebereitschaft, den Blick in eine unermessliche Weite gerichtet. Dagegen verbindet das Knien Demut und Ergebenheit mit einem offenen Blick nach oben. Wer will, kann hierin Phänotypen der Emotionalität (oder Geistigkeit?) sehen. In *Three Places* von → S. 40
1983 sind Stehen, Sitzen, Liegen dagegen konsequent auf ihren knappsten physischen Nenner gebracht.

Wo Gormley eine Haltung besonders deutlich vergegenwärtigen will, scheut er auch vor anatomischen Übersteigerungen nicht zurück. 1984-85 greift *Field*, → S. 37
bei leichter Überlebensgröße, mit den Armen 5,60 m in die Breite. Bei *Tree*, eine andere Körperabformung aus → S. 36
dem gleichen Jahr, reckt ein Giraffenhals von 12facher Kopflänge in die Höhe. Die innere Dimension einer Empfindung erschafft sich eine äußere Dimension und fährt Gliedmaßen wie Antennen aus.

Weitere Skulpturen überwinden ihre Vereinzelung, indem sie Kontakt zu anderen Körpern aufnehmen. *Present Time* (1987-88) besteht aus einem aufrecht → S. 41
und einem kopfüber gestellten Körper. Im gemeinsamen Kopf treffen sie zusammen. Gormleys tiefe Sehn-

S. 42 ←

sucht, der Vereinzelung zu entkommen, zeigt 1988 *Fold*: Zwei Menschen, eng umschlungen, zu einer Kugel geballt. Der Hinweis auf die ursprüngliche sphärische Menschengestalt, vor aller Individuation, vor der Trennung in Mann und Frau, wie Plato sie beschreibt, liegt bei einem viel belesenen Künstler wie Gormley nahe.

S. 50 ←

Auch die Angleichung an die gebaute Umwelt, die Ausrichtung an der Architektur, lässt sich in diesem Zusammenhang verstehen. *Drawn* (2000) ist nicht mehr von Bleiplatten umkleidet, sondern in Eisen gegossen. Acht identische Körper besetzen achtfach die Ecken eines Raumes. Sie stecken so einen Raum im Raum ab. Sie verstreben ihn mit ihren rechtwinklig gespreizten Beinen und hochgereckten Armen und verunsichern den Betrachter durch ihre allseitig gleiche Präsenz. Zugleich führt diese Verunsicherung aber auf die Selbsterfahrung durch den Körper zurück, denn unser ganzes Selbst- und Daseinsverständnis geht durch den Körper. Der ist nur dann vollkommen bei sich, wenn er in den Zusammenhang einer elementaren Welt gerückt wird. Dieser Zusammenhang ist es, mit dem Gormley sich seit den 90er Jahren zunehmend auseinandersetzt.

In seiner weiteren Entwicklung kann man die stufenweisen Schritte, aber auch den entscheidenden Durchbruch akzentuieren. Man kann Nachdruck auf das allmähliche Eindringen neuer Materialien, eines neuen Umfeldes oder neuer kollektiver Verfahren legen. Die erste Zäsur bringt wohl das Material. Schon 1984 führt Gormley ein neues Material ein. In der Blei-Skulptur *Work* wiegt er, in hieratischer Statuarik und Frontalität, zwei Terrakotta-Klumpen aus. Der Künstler entdeckt die leicht hantierbare Flexibilität und den warmen Charakter von Ton. Er erkennt sein phantasievolles Potential und seine bewegliche Vielfalt. In *Home* (1984) kombiniert er Terrakotta mit den bewährten Blei-Ummantelungen und nutzt die formbare Masse als Stoff, aus dem Träume sind.

→ S. 38

→ S. 39

Dabei war schon bald klar, dass die Befassung mit sich selber, der Rückzug aus der äußeren Welt in einen Zustand bleigeschützter Stille Gormley auf die Dauer nicht befriedigte. Er strebt über die Besessenheit mit seiner eigenen Anatomie hinaus. Er deutet Existenz an, ohne dass er die Welt auf seine Selbsterfahrung beschränkt und will sich selber nicht mehr zum Modell der Erkenntnis machen.

1991 ist es soweit. Nach ersten Versuchen mit den Angehörigen einer alten Töpferfamilie im mexikanischen Cholula entstehen reine Terrakotta-Serien: Die *Fields*. Zum ersten Mal sieht Gormley vollkommen vom eigenen Körper und sich selbst als Autor ab. In Malmö 1993 modellieren 100 Helfer 40.000 kleine Tonfiguren, jede knapp 25 cm hoch. Um die Modelleure zu finden, gab er in Lokalzeitungen Suchanzeigen auf – ein Verfahren, das er in anderen Städten wiederholt. Gormley dekonstruiert so nicht nur den romantischen Mythos von der Einzigartigkeit des Schöpfergenies, sondern streift auch den romantischen Mythos vom Schöpfertum der Volksseele. Gewiss gibt er genau vor, was zu tun ist. Dann aber drücken und kneten 100 Helfer vollkommen frei und individuell. Was entsteht, ist ein kol-

lektiver plastischer Prozess, ein Gemeinschaftswerk, durchaus am Gegenpol zum bisherigen Schaffen Gormleys. Eine wunderbar lebendige, aus der vielfältigen Aktion geborene Serialität ohne jedes Schema. Unzählige Augenpaare heben sich aus einem kaum übersehbaren Gewimmel dem Betrachter entgegen – eine immense Menge mit dem Bleistift eingetiefter, schwarz starrender Blicke. Nur die Köpfe sind bewegt, nur die Augen besitzen Bannkraft. 1997 drängen sich
S. 44 ←
z. B. in vier Räumen der Kunsthalle Kiel bei *European Field* auf dem Boden um die 40.000 Terrakotta-Zwerge: Eine seltsam brodelnde Flut zu Füßen der Besucher. Am Ende der Ausstellung ließ Gormley 150 Quadratmeter mit salzigem Fördewasser, Schlamm und Schlick überspülen. Zuletzt blieb nur noch eine sich verfärbende Fläche aus Matsch. Die Natur hatte den
S. 45 ←
Ausflug ins Museum rückgängig gemacht (*Host*, 1997).

In Gormleys Arbeit vollzieht sich seit *Field* ein tiefer Wandel. Statt den eigenen Körper, streng kontrolliert, zum Ausgangsort und Maß der Welt zu nehmen, überlässt er die Arbeit mit dem Ton anderen: Vielen. Er akzeptiert das Prinzip von Zufall, Spontaneität und Verschiedenartigkeit. Der Einzige und sein Selbst treten als Spannungspol zurück. Das Schaffen erhält neue Eckpunkte. Nach der Blei-Umkleidung des eigenen Körpers, nach dessen massivem Abguss in Eisen (ich komme darauf) öffnet der Künstler sich nun einem Stab williger MitarbeiterInnen. Die verschiedenen Versionen von *Field* bleiben indes der maßgebliche Durchbruch, der durch Vorgehen, Loslassen, Materialwahl einzigartig ist.

In anderen Werkserien der vergangenen anderthalb Jahrzehnte setzt die Hinwendung zum Kollektiv sich fort. Allerdings wirken auch Ideen aus der vorigen Phase nach. Was mit ihr verknüpft, ist die Orientierung an konkreten Körpern, statt die Ausführung ganz und gar fremder Vorstellungskraft und fremden Händen anzuvertrauen.

Für *Another Place* lässt er 1997 noch einmal sich → S. 6/7, 47
selber in 17 leichten Variationen hundertfach in massives Eisen gießen. Im Wattenmeer vor Cuxhaven werden die Eisenmänner, mit Blick aufs Meer, weiträumig verteilt. Badende mischen sich darunter, alle verlieren sich am Horizont. Eine der eindrucksvollsten Landschaftsinszenierungen Gormleys, die eine neue Einheit aus Skulpturen und Betrachtern bewirkt. Wasser, Salz, Sonne, Wind, Erosion verändern und verfärben die Oberflächen zu einer rostigen Krustenhaut. Die Abgüsse werden so zum Katalysator für natürliche Prozesse, die an der erzenen Epidermis nagen. Sie überlassen sich dem Spiel von Wasser, Luft und Licht. Irgendwo steht Gormley nicht nur wegen der 100fachen Rückenfiguren, nicht nur wegen des Verweises auf Horizont und Unendlichkeit, in einer romantischen Tradition.

Eine zeichenhaft zugespitzte Version der Eisen-
güsse bilden 1996-99 die *Insider*. Auch sie gehen auf → S. 20, 48/49
Nachformungen einzelner Gliedmaßen von Gormley zurück, deren Durchmesser in Handarbeit um zwei Drittel reduziert wurden. Das klingt kompliziert und fast demiurgisch, bringt jedoch – nachdem Rumpf und Gliedmaßen zusammengeschweißt sind – expressive

Erscheinungsbilder von großer Prägnanz hervor. Gormley hat 14 abweichende Güsse von sich selber umgesetzt. Dazu kommen drei Frauen und sein zweijähriger Sohn. Eine archetypische Zusammenstellung von Vätern, Müttern, Kind? Das Verhältnis der systematisch geschrumpften und abbrevierten Eisenmenschen zu den Modellen sieht Gormley analog zum Verhältnis von Erinnerung und Bewusstsein. Sie enthüllen aus seiner Sicht unsere verborgenen Emotionen, jene innerste Spannkraft, die zum Leiden befähigt und Leiden in Lebenserfahrung umschmilzt. Insofern gehören auch sie in den Zusammenhang sichtbar oder nachvollziehbar gemachter Innenwelten, um die das gesamte Werk Gormleys kreist.

In den weiteren großen Projekten verläuft der Spannungsbogen nicht mehr zum Künstler als letztem Bezug. Bis auf *Event Horizon* (2007) sieht Gormley vom Einschluss des eigenen Körpers ab. Er sucht Umriss oder Maße jetzt außerhalb des vertrauten Selbst. Ob er 1996 für *Allotment* die Körperdistanzen von 300 Einwohnern Malmös zugrunde legt oder, wie 2003 für *Domain Field* 287 Männer, Frauen und Kinder von Newcastle-Gateshead in ein exakt bemessenes Gewirr verschieden langer Stahlgestänge auflöst – der Spannungsbogen wölbt sich vom Betrachter zum Werk. Er bewegt sich als Partner zwischen verfremdeten Verkörperungen, die auf Fremde zurückgehen. Was immer in jüngeren Jahren entstanden ist – Gormley ist vom persönlichen, individuellen Raum (den er als Körper wie als Bildhauer besetzte) in den sozialen Raum übergewechselt.

S. 30/31 ←
S. 46 ←
S. 52/53 ←

Das heißt nicht zuletzt: In den städtischen, rational geprägten Raum mit seiner Rasterbebauung. In *Allotment* herrscht eine extreme urbane Angleichung der 300 Einzelpersonen, auf deren Körperdaten Gormley zurückgreift. Alle unterliegen der gleichen Erfassung von Abständen. Alle folgen dem gleichen Muster einer architektonischen Verblockung. Auf der Oberfläche der Betonkuben, zu denen sie abbreviiert werden, markieren Öffnungen die Positionen von Ohren, Mund, Genital. In jedem großen und kleinen Block, die Körper und Kopf repräsentieren, steckt so ein individueller Mensch. Das Äußere ist sein vermaßtes Äquivalent. Es wird zur nächsten, abstrakteren Stufe der Umhüllung mit Haut. „Dein Haus ist Dein größerer Körper", schreibt der libanesisch-amerikanische Dichter Khalil Gibran.[4] So gesehen bilden die 300 „Körper" lange Reihen, Straßenzüge mit Richtungswechseln, labyrinthischen Verwicklungen, sich öffnenden Plätzen. Frontverläufe sind durch die Positionen von Mund und Ohren geklärt, die unsere mäandernde Erkundung vorgeben. *Allotment* treibt den Zusammenhang von Bewohner und Stadt bis zur Identität, ohne Individualitäten aufzugeben. Der Soziologe Richard Sennett erkennt darin zu Recht ein Modell des Zusammenlebens, der Beziehungen und Komplexität, keine Massengesellschaft, sondern bei aller Gleichförmigkeit ein Nebeneinander verschiedener Individuen, ein jedes nach seinem Maß.[5] Das hat durchaus Züge einer gesellschaftlichen Utopie. *Allotment* zeigt aber auch, wie urbanes Leben immer dichter zusammendrängt, um gleichzeitig immer weniger zu kontaktieren. Senti-

mental gesagt, könnte die soziologische Referenz anstelle einer utopischen Gemeinschaft auch Einsamkeit in der Großstadt sein. Bei Gängen durch diese „cityscape" rufen die hermetischen Blöcke auch Einzelschicksale, ja, Familiengeschichten wach. Gormley jedenfalls wendet gegen diese triviale Sicht wenig ein. Sogar die Assoziation „Grabsteine" findet er denkbar, solange sie nur dialektisch das Leben bewusst macht.

Allotment basiert auf der rigiden Abstraktion von äußeren Formen. Insofern radikalisiert die Arbeit frühere Blei-Ummantelungen. Mit *Domain Field* wählt Gormley 2003 den umgekehrten Weg. Zwar steht am Anfang auch hier die exakte Vermessung von Menschen, aber daraus entstehen keine Blöcke, sondern ein dreidimensionales Netzwerk, das in sich tragfähig ist. Ein Team von Mitarbeitern lötet verschieden lange T-Stäbe aus Edelstahl zu einem transparenten Richtungsgewirr, das sich in den Konturen der Gipsabformung verdichtet. Mit seinen äußersten Stäben berührt es die imaginäre „Haut". Gormley: „Nach der synthetischen Kompression (von *Allotment*) gingen wir zu einer Art Explosion über. Die ideale Skulptur ist eine Bombe, die Zeit enthält, aber auch die eigene Zerstörung."[6] Diese „Bombe" streut gerade bis zur Epidermis. Der Körperkern löst sich in eine Vielzahl von Vektoren, von inneren Energien auf: Eine „Zeichnung im Raum". Damit trifft Gormley sich, aus einer ganz anderen Richtung kommend, mit einer Tradition, die sich seit Picassos *Denkmal für Apollinaire* (1928) und der Eisenplastik von González durch die Moderne zieht. Gormley bezieht sie jedoch eng auf den Raum, dem ein Mensch innewohnt. Die Absteckung eines Rahmens (Picasso) steht ihm ebenso fern wie die ausfahrende Gestik (González). Er abbreviiert keine Kontur, sondern enthüllt Energiestöße innerhalb des Körpers, stabilisiert sie und gleicht sie ab. Der Körper zerlegt sich in ein durchsichtiges Gewirr leichtgewichtiger Gestänge. Statt das Innere zu verbergen, bietet es sich, bei großer Transparenz, offen dar. Der Körper generiert als Matrix seine eigene Entmaterialisierung. Gormley betont die Nähe zu Brancusi, nur dass dieser Oberflächen hochglänzend poliert, um die Masse in Licht, Raum, Reflektion aufzuheben. Bei Gormley geht die Auflösung andere Wege: Ein Gewirr Licht reflektierender Vektoren, doch der Abstand zu den Bleiverkleidungen könnte auch so kaum deutlicher sein.

Entmaterialisierung steht also im äußersten Gegensatz zur bleiernen Hermetik älterer Arbeiten. 1999 steigert *Quantum Cloud* dieses Prinzip zu einer turmhohen Skulptur im öffentlichen Raum. Hier wie in den 20 kleineren Versionen umgibt eine Art Aureole die engere Vernetzung zum Zentrum hin, wo sich mehr oder weniger vage, wie Schatten, ein Körper abzeichnet. In der Werkserie *Feeling Material* (2003-07) verdichtet sich 2007 ein fortlaufender Kurvenwirbel in immer engeren Spiralen zu einem figurativen Kern: Eine jagende Linienbewegung, die unaufhörlich kreist. Die Durchdringung und Aufhebung des Körperinnenraums wird zu einem wesentlichen Thema des Künstlers.

→ S. 51

→ S. 56

Deshalb ist es nur konsequent, wenn Gormley mit der Installation *Blind Light* 2007 auch eine letzte äußerste Konsequenz zieht. Die Betrachter werden

→ S. 58/59

zum unverzichtbaren Teil des Werkes. Lichter Wasserdampf ist ein diffuses Material, das sich aller Formung entzieht und alle Formen aufhebt. Nachdem Gormleys Schaffen dreieinhalb Jahrzehnte lang immer wieder die verschiedensten Annäherungen an den menschlichen Körper erprobt hatte, lässt er diesen nun einfach verschwinden. Menschen werden, sobald sie die von Wasserdampf erfüllte Zone betreten, unsichtbar. Der Effekt: Desorientierung. Wir treiben und tasten, auf unsere Körper zurückgeworfen, im Nebel – und im gesteigerten Bewusstsein unseres Körperraumes. Die normale Befindlichkeit unter einem schützenden Dach verkehrt sich in ihr Gegenteil. Nässe und Sichtbeschränkung sind ein Äquivalent zu starkem Wetter, Regen, Nacht. Drinnen und Draußen kehren sich um.

Was sich durch alle Arbeiten zieht, ist das Thema Blick: Als imaginativer Blick, der Körperspannkraft vergegenwärtigt, als Blicke, die dem Betrachter begegnen, wie etwa in *European Field*, wo bis zu 80.000 Augen entgegenstarren, als ganz konkreter Blick auf das Kunstwerk und aus dem Kunstwerk, wie in *Blind Light*. Immer wieder befasst Gormley sich mit diesem magischen Blick in beide Richtungen, wie Rilke ihn im Sonett *Archaischer Torso Apollo* 1909 klassisch formuliert hat: „... denn da ist keine Stelle / die dich nicht ansieht. / Du musst Dein Leben ändern." Gormley beschreibt das in der Sprache der Philosophie: „Meine Hoffnung ist, dass die alte Formel von einem Subjekt, das auf ein Objekt blickt ..., so umgewandelt werden kann, dass wir auf uns selber blicken."[7]. In vielen Skulpturen spielt der Betrachter, der einen Betrachter erblickt und sich selber erkennt, eine wesentliche Rolle. Gormleys konzentriertes Interesse gilt ihm von Anfang an.

S. 44 ←

2007 entstehen für die Ausstellung in der Hayward Gallery zwei Installationen, die diesen Blick inszenieren. *Space Station* hängt schräg in einem Eckraum, der fast aus den Nähten platzt. Ein gekippter Aufbau aus verschieden großen, rhythmisch eng zusammengerückten Blöcken. Ein Raster kleiner Quadratöffnungen durchfenstert sämtliche Kuben. Die Assoziation Raumstation verschmilzt bedrohlich mit der Assoziation Metropolis. *Hatch* dagegen hält sich vollkommen an die Orthogonalen des vorhandenen Raumes. Die Installation kippt dessen Koordinaten nicht aus der Balance, sondern vervielfacht sie, berührbar gemacht, nach innen. Durch den Einbau zieht sich ein System heller Alu-Röhren.

→ S. 60

→ S. 69

Beide Raumskulpturen beruhen auf dem gleichen Prinzip: Der Blick wird wie durch endoskopische Röhren ins Innere gelenkt. Während *Space Station* indes wie ein allseitiges, bedrängendes Sieb wirkt, in das hier und da Seitenlicht fällt, mit dunklen Labyrinthen, gangartigen Sackgassen und gelegentlicher Helle am Ende des Tunnels, wirkt *Hatch* für Blicke und Licht porös. Der Innenraum löst sich in weißen Lichtlinien und Punktrastern auf. Er wirkt flirrend hell, so wie *Space Station* düster und bedrohlich. Gemeinsam ist beiden Installationen das teleskopische Eindringen in den Raumkörper, dessen Durchdringung etwas Desorientierendes, aber auch Erregendes hat. Gemeinsam ist die Aktivierung des Sehens und seine Erweiterung

in einer tastenden visuellen Taktilität: Die Vergegenwärtigung von Räumen, die Körper sind, und Körpern, die Räume sind.

1. E. H. Gombrich, „Interview with Antony Gormley", in: *Antony Gormley*, revised edition, London: Phaidon Press, 2000; S. 12.
2. John Hutchinson, „Return (The Turning Point)", in: *Antony Gormley*, wie Anm. 1; S. 32.
3. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, übers. von Colin Smith, London: Rutledge, 1962; S. 48.
4. zit. bei Bruno Zevi, „La scultura di Dani Karavan come critica architectonia", in: Kat. Karavan, Florenz 1978; S. 51.
5. Richard Sennett, „On Antony Gormley", in: *Antony Gormley. Making Space*, London: Hand Books, 2003; S. 35-37.
6. Antony Gormley, „Talking with Adrian Searle", in *Antony Gormley*, wie. Anm. 5; S. 134.
7. *Antony Gormley*, wie Anm. 1; S. 152.

EVENT HORIZON, 2007
27 Figuren aus Fiberglas und 4 Figuren aus Gusseisen
27 fibreglass and 4 cast iron elements
je each 189 x 53 x 29 cm
Southbank, London 2007

MOTHERS PRIDE, 1982
Brot, Wachs Bread, wax
285.5 x 230 x 6 cm

LAND, SEA AND AIR II, 1982

Blei, Fiberglas Lead, fibreglass

LAND (kauernd crouching) 45 x 103 x 50 cm, SEA (stehend standing) 191 x 50 x 32 cm

AIR (kniend kneeling) 118 x 69 x 52 cm

West Wittering, Sussex

LEARNING TO SEE I, 1991
Blei, Fiberglas, Gips, Luft Lead, fibreglass, plaster, air
218 x 69 x 51 cm

SENSE, 1991
Beton Concrete
74.5 x 62.5 x 60 cm

TREE, 1984
Blei, Fiberglas, Gips, Luft Lead, fibreglass, plaster, air
472 x 60 x 30 cm
Winnipeg Art Gallery, Winnipeg 1988

FIELD, 1984-85

Blei, Fiberglas, Gips, Luft Lead, fibreglass, plaster, air

195 x 560 x 66 cm

WORK, 1984
Blei, Terrakotta, Fiberglas, Luft Lead, terracotta, fibreglass, air
195 x 192 x 30 cm

HOME, 1984

Blei, Terrakotta, Gips, Fiberglas Lead, terracotta, plaster, fibreglass

65 x 220 x 110 cm

THREE PLACES, 1983
Blei, Fiberglas Lead, fibreglass
liegend lying 31 x 207 x 50 cm, sitzend sitting 100 x 57 x 132 cm, stehend standing 190 x 50 x 35 cm
The sculpture show, Hayward and Serpentine Galleries, London 1983

PRESENT TIME, 1987–88

Blei, Fiberglas, Gips, Luft Lead, fibreglass, plaster, air

342 x 192 x 35 cm

FOLD, 1988
Blei, Fiberglas, Luft Lead, fibreglass, air
71 x 85 x 104 cm

CRITICAL MASS II, 1995
Gusseisen Cast iron
60 lebensgroße Figuren 60 lifesize elements
StadtRaum Remise, Wien Vienna 1995

EUROPEAN FIELD, 1993
Terrakotta terracotta
40.000 Figuren, je 8 – 26 cm hoch approx. 40 000 elements, each 8–26 cm high
Maße variabel variable size
Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1997

HOST, 1997
Schlamm, Meerwasser Mud, seawater
Tiefe Depth 13 cm
Kunsthalle zu Kiel, Kiel 1997

ALLOTMENT II, 1996

Armierter Beton Reinforced concrete

300 lebensgroße Figuren nach den Maßen von Einwohnern Malmös im Alter von 1,5 bis 80 Jahren

300 life-size elements derived from the dimensions of local inhabitants of Malmö aged 1.5–80 years

BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead 2003

ANOTHER PLACE, 1997

Gusseisen Cast iron

100 Figuren 100 elements, je each 189 x 53 x 29 cm

Strand von Cuxhaven Beach at Cuxhaven

INSIDE AUSTRALIA, 2002–03

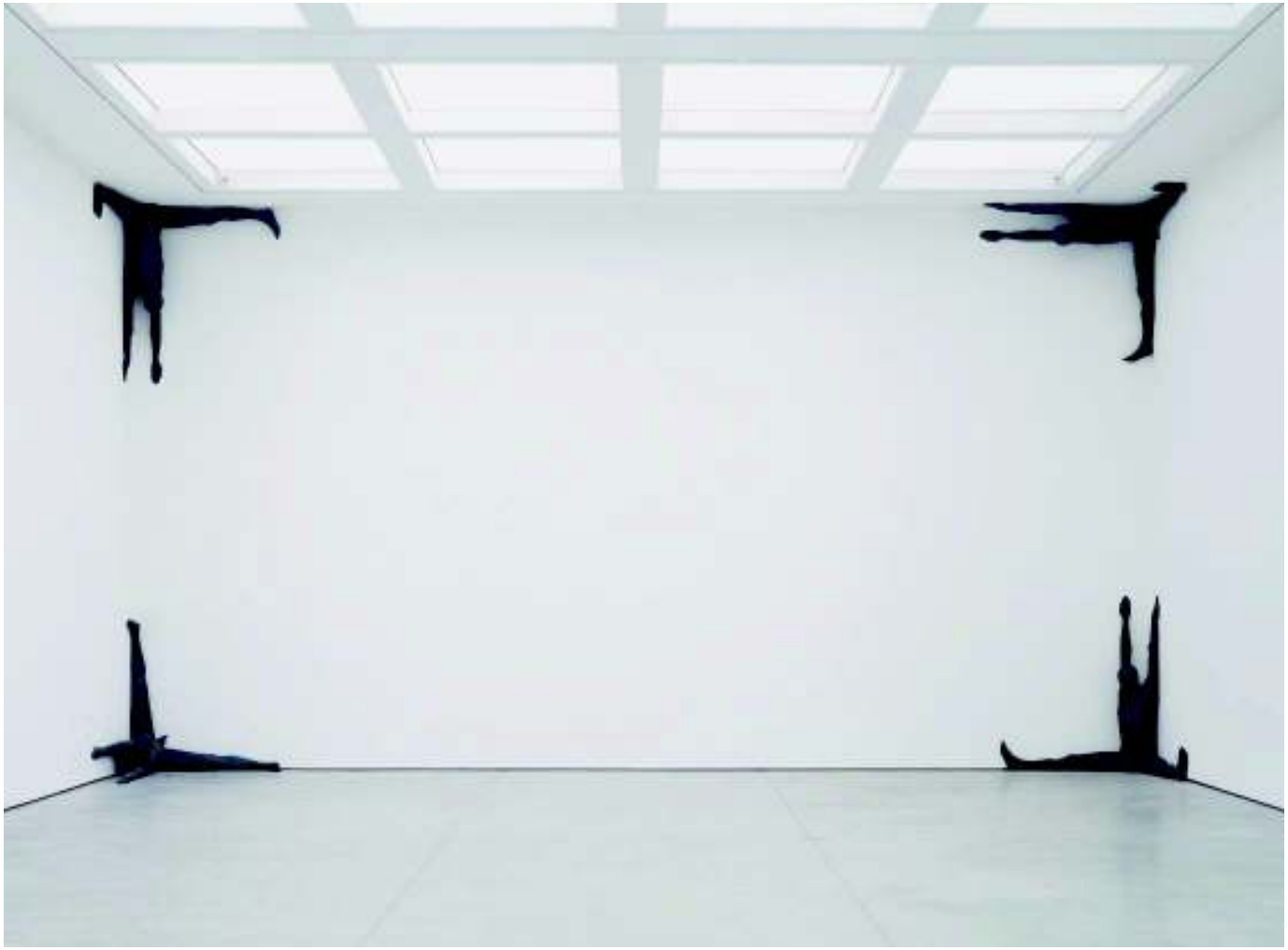
Gusslegierung aus Eisen, Molybdenum, Iridium, Vanadium und Titan Cast alloy of iron, molybdenum, iridium, vanadium and titanium

50. Perth International Arts Festival, Perth 2003

51 Figuren basierend auf 51 Bewohnern von Menzies, West Australien, installiert in Lake Ballard, Shire of Menzies, Western Australien

51 elements based on 51 inhabitants of Menzies, Western Australia, installed in Lake Ballard, Shire of Menzies, Western Australia

je each 193 x 191 x 27 cm



DRAWN, 2000
Gusseisen Cast iron
8 Figuren 8 elements, je each 154 x 133 x 187 cm
White Cube, London 2000

QUANTUM CLOUD, 1999

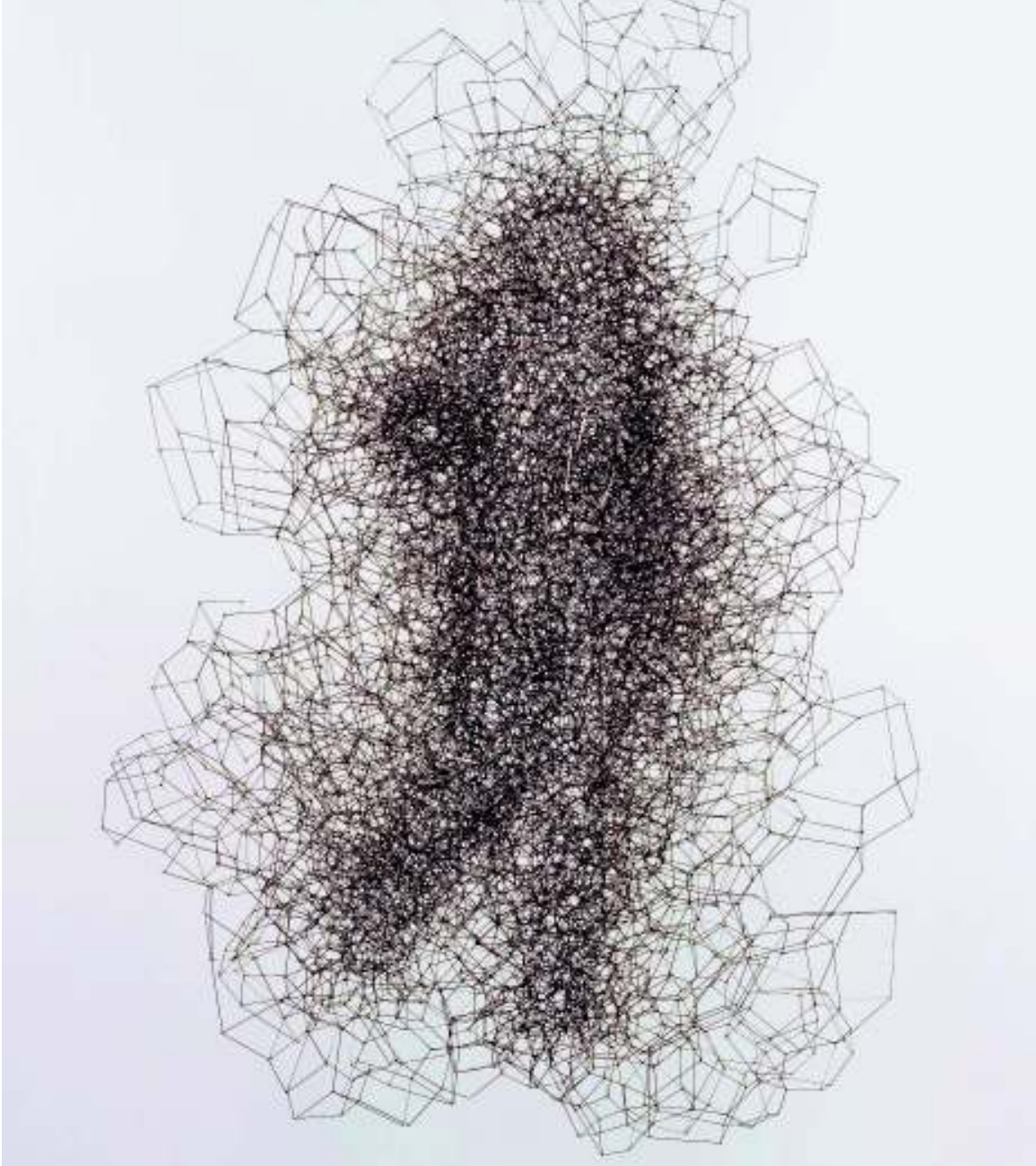
Galvanisierter Stahl Galvanised steel

29 x 16 x 10 m

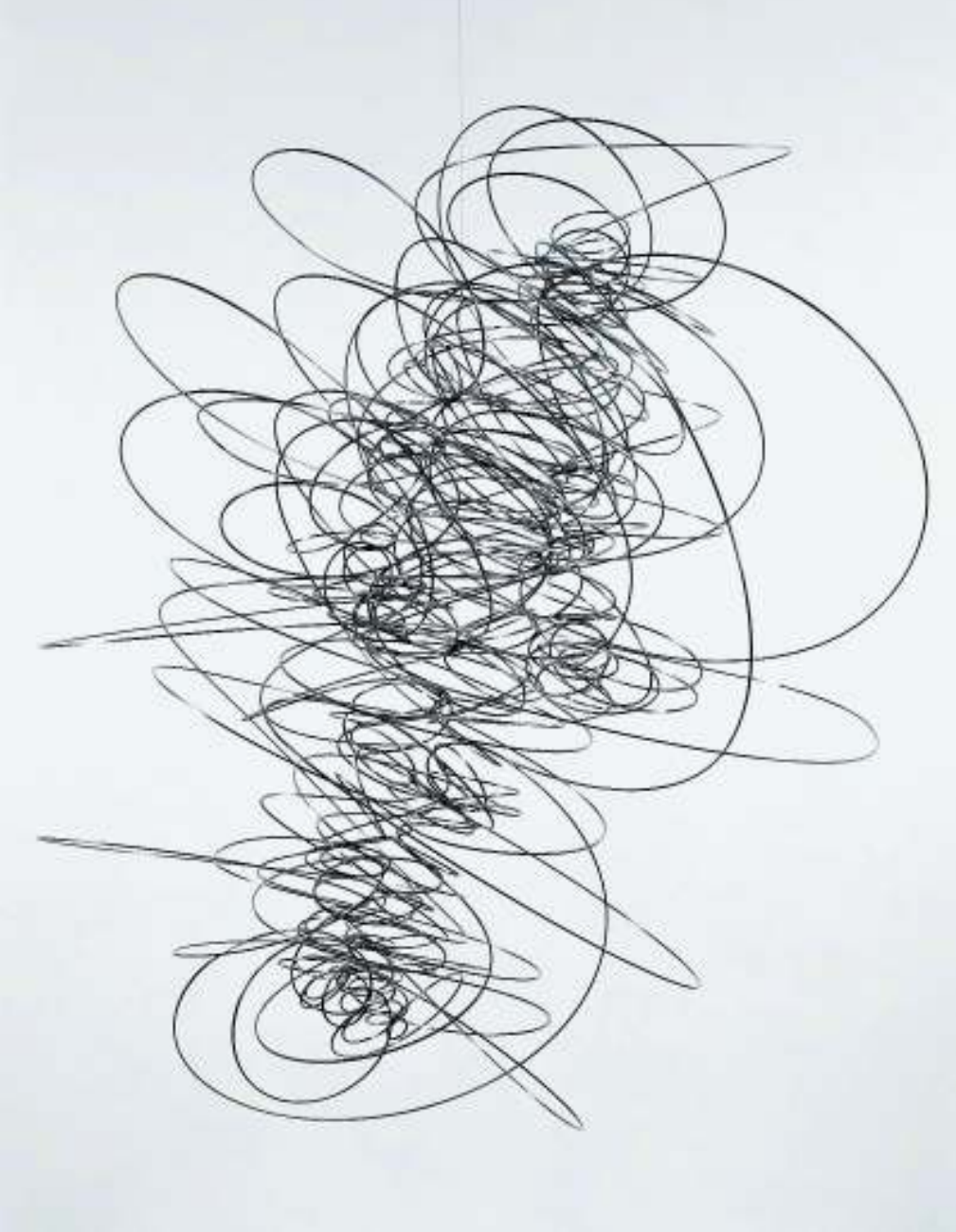
Installation in der Themse bei Greenwich, London Installation in the Thames at Greenwich, London

DOMAIN FIELD, 2003
Edelstahl-Kantstäbe Stainless steel bars, 4.76 x 4.76 mm
Verschiedene Maße Various sizes
287 Figuren, abgeformt von Bewohnern von Newcastle-Gateshead im Alter von 2,5 bis 84 Jahren
287 elements, derived from moulds of local inhabitants of Newcastle-Gateshead aged 2.5–84 years
BALTIC, Centre for Contemporary Art, Gateshead 2003

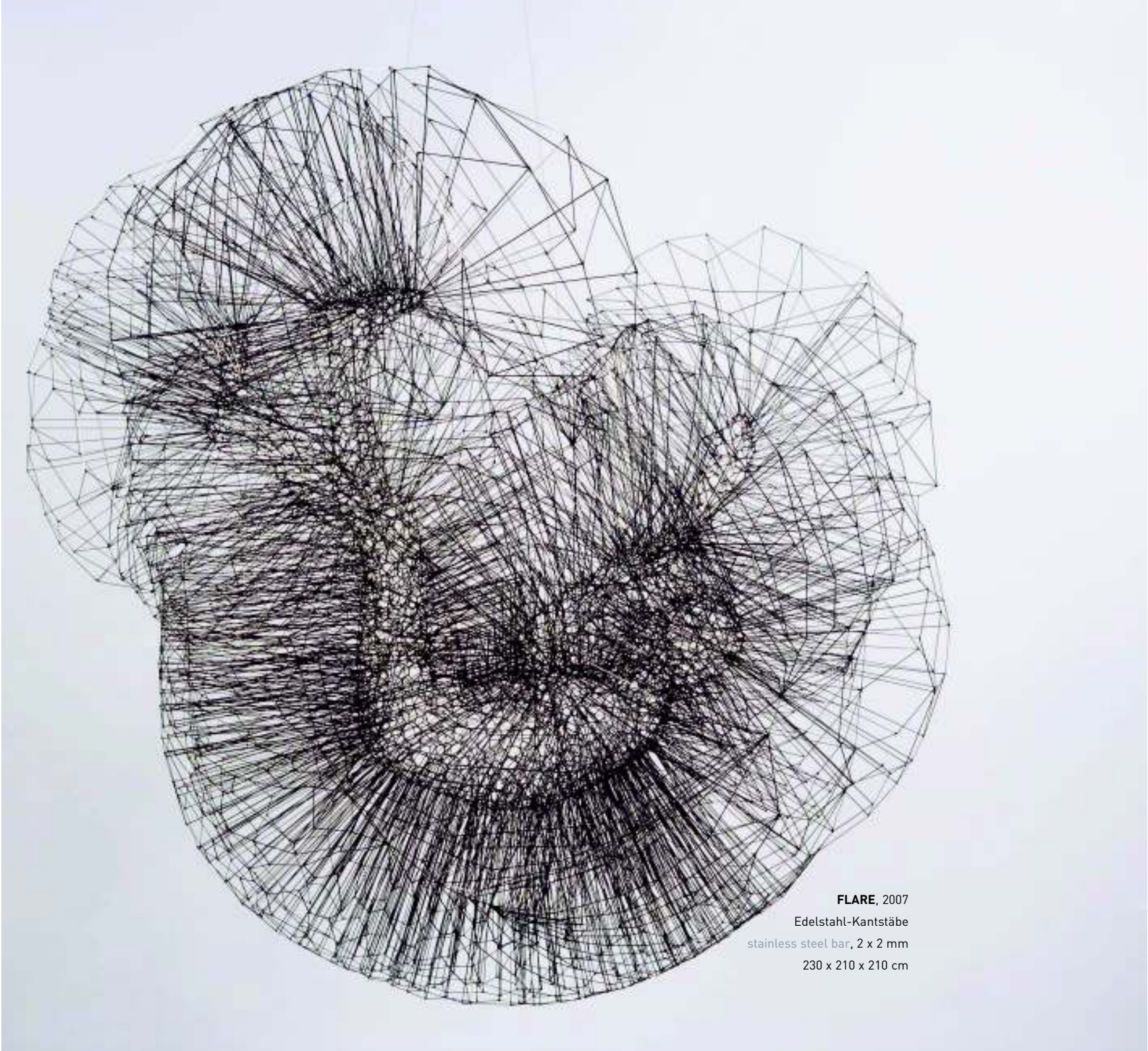
TRANSFUSER III, 2002
Schmiedestahl Ringe Mild steel rings, 18 x 3 x 3 mm; 30 x 3 x 3 mm
211 x 67 x 47 cm



FERMENT, 2007
Edelstahl-Kantstäbe stainless steel bar, 2 x 2 mm
267 x 215 x 116 cm



FEELING MATERIAL XXIX, 2007
Edelstahl-Kantdraht stainless steel bar, 4.75 x 4.75 mm
250 x 160 x 195 cm



FLARE, 2007
Edelstahl-Kantstäbe
stainless steel bar, 2 x 2 mm
230 x 210 x 210 cm

BLIND LIGHT, 2007
Fluoreszierendes Licht, Wasser, Ultraschall-Luftbefeuchter, verstärktes Low Iron Glas, Aluminium
Flourescent light, water, ultrasonic humidifiers, toughened low iron glass, aluminium
320 x 978.5 x 856.5 cm
Hayward Gallery, London 2007

SPACE STATION, 2007
Corten Stahl Corten steel
600 x 950 x 650 cm
Hayward Gallery, London 2007

THE BODY AS A PLACE FOR THE I AND THE WE

Manfred Schneckenburger

Critics have tried to enlist Antony Gormley for the revitalization of the human figure since the Seventies. Indeed, for a long time a generation of young British sculptors – from Tony Cragg to Bill Woodrow – used discarded consumer goods more than anything. Object and assemblage art dominated the foreground, admitting humans as bizarre associations, if at all.

Conversely, Gormley worked with plaster casts of his own body as early as 1980 and thereafter. Nevertheless, he does not grow tired of denying his affiliation with the "New Figuration". Again and again, he explains in conversations: not the figure and its representation but the space that it inhabits. More specifically and crucially, the space that the body occupies here and now; an internal space that the body engulfs, defines, directs. How radically Gormley defines the human by this space is exemplified by the wall sculpture *Mothers Pride* (1982). The sculptor ate his own, embryonically doubled-up outline from layers of toast slices: a silhouette that excises the human and exposes the space that he fills. Gormley could not have expressed his innovative basis for the upcoming works more clearly – the outer contour as inward boundary.

p. 32 ←

What characterises this artist – even today – is the obsession with the body, first with his own and then with those of many others. While he received an important early stimulus from a crouching figure by the English sculptor Jacob Epstein, his contemporary kinship lies with the body-intensive works of Bruce Nauman, Robert Gober, Kiki Smith and with performance artists. But also Maurice Merleau-Ponty's famous *Phenomenology of Perception* (1945), a virtual guidebook on the artistic journey of the Sixties, serves as confirmation.

Throughout all his transformations, Gormley secures the understanding of his work with an abundance of self-commentary – always ready to prevent misunderstandings rooted in a classic-idealistic tradition. With intellectual precision, he lays out an existential, mental, psychological framework for his sculptures. He insists on their ability and readiness to sustain a dia-

logue with the viewer and emphasizes their openness to associations and emotions. No doubt, Gormley is an artist who reflects in great detail on what he wants and does – also, if not especially, where the sculptures according to the artist's intentions open themselves to projection, or even demand it. There is hardly a sculptor who values more highly the emotional, active participation of the observer, who practically becomes a co-author. It may be lopsided and exaggerated when the literary philosopher Roland Barthes announces the death of the author and his replacement by the reader, but it emphasizes the new weight of reception. Duchamp's remark that a piece of art is created by the observer as much as by the artist, could (cum grano salis) also have come from Gormley.

All in all, Gormley's œuvre can be interpreted as an ongoing experiment, challenging the observer to continue exploring. The great Ernst H. Gombrich sums it up well. In an interview, he asks how the artist "wants to build a bridge from the very intense experiences that you might call subjective, and what the others are meant to feel." Gormley professedly wants "the observer to feel what he feels."[1] The strategies to achieve this range from hollow casts to abstract dissection of the body volume, to the anonymising – even the blocking – of physiognomy, gesture and figure. The sculptures need the observer and his feelings. They steer and instruct them. This is what the artist counts on. Here lies their raison d'être.

Until 1991, he sets out from his own body. In self-experience, he initially sees the most important form of authenticity. He forms his outline in plaster, piece by piece, reinforces the result with fibreglass and fuses head and torso halves together, including the limbs. Then he encases the standing, lying, crouching body with a plated armour of beaten lead. Solder seams form axial, orthogonal grids. They dissect the body with Cartesian rationality. At the same time, the seams bring to mind sutures holding wounds together. Clear structure mixes with vulnerability, persistent order with the tracing of the outline, hermeticism with dividing lines. Thanks to the complete lack of any extroversion or individual affect, any facial expression, external expressivity is avoided. The body language limits itself to the elementary certainty of symbol or sign. Without facial features, without defined extremities like fingers and toes, the bodies remain, all certainty notwithstanding, anonymous and comprise representations of human existence.

So Gormley experiences the world through his own body until 1991. After the lead-encased objects of earlier years – stones, a revolver, a wine bottle – remained closer to the "New British Sculptors'" iconography of the disposable, Gormley concentrated on his self-castings in the Eighties. They become basis and gauge for his work. Commentators have likened these lead-armoured places to compulsion-induced prison and isolation. Gormley himself tends toward an autobiographical psychological interpretation: as a boy, he had always been alone and ostracized. But the complexity of the sculptures far transcends this. The sculpture *Learning to See I* (1991) emphasises this introverted → p. 34

trait with its overstated, seemingly closed eyes. Like the other lead cases for omitted bodies, it "create[s] tension between the perception of a body within space and that of a space within the body." (John Hutchinson)[2]. Gormley brings out the body consciousness that develops from casting observation inward. We remember his three-year stay in Asia, especially in India, where he discovered Buddhist meditation, which he later integrated into his work. This alone should keep us from emphasizing the claustrophobic interpretation too strongly. In reality, the artist aims at an inward "Phenomenology of the Body" (Merleau-Ponty) in a much more fundamental sense[3]. The lead plates are not so much prison as transformers of a generalisation that can surmount the autobiographical and with which anyone can empathize. Empathy is a requirement for the whole of Gormley's aesthetic concept. Here, even projection is only an active variety of empathy. *Sense* (1991) practically amplifies this to an invitation. On a square hollow concrete block with a hole on its top, there are two hand imprints – an invitation to identify your own hands with these and to stroke this cavity in your mind.

p. 35 ←

All lead boxes vary a fundamental stance of the human condition. The three basic poses feature already in *Land, Sea and Air II* in 1982: one figure is standing, boundlessly open to the horizon, eyes gazing far into the distance; another is crouching, returning to the earth and straining down to listen to it; the third pose, kneeling, combines humility and devotion with an open upward gaze. If so inclined, one can see phenotypes of emotionality (or spirituality?) herein. In *Three Places* (1983), standing, sitting, lying are rigorously reduced to their physical common denominator.

p. 33 ←

→ p. 40

Wherever Gormley wants to inescapably bring a position to mind, he does not shrink from anatomic exaggeration. In 1984/85, the slightly larger-than-life *Field* reaches a span of 5,60 m. In *Tree*, another body cast from the same year, the neck stretches giraffe-like into the air by 12 times the length of the head. The inner dimension of a sentiment creates an external dimension and extends limbs like antennae.

→ p. 37
→ p. 36

Other sculptures overcome their separation by making contact with other bodies. *Present Time* (1987–88) consists of an erect and a headlong body. They meet at their shared head. Gormley's deep longing to escape separation is shown in *Fold* (1988): two people locked in an embrace, rolled into a ball. The allusion of the originally spherical human form, before all individuation, before the separation into man and woman, as described by Plato, suggests itself in the case of a well-read artist like Gormley.

→ p. 41
→ p. 42

The adaptation to the built environment, the alignment with architecture, can also be appreciated in this light. *Drawn* (2000) is not encased in lead plates any more, instead it is cast in iron. Eight identical bodies occupy the corners of a room eightfold. In so doing, they define a room within the room. With their legs spread at right angles and their outstretched arms, they transect the room with imaginary girders and unsettle the observer with their manifold identical presence. At the same time, this instability leads back

→ p. 50

to self-experience via the body, since all our understanding of self and being goes through the body. It only rests in itself completely if it is put in the context of an elementary world. This context is what Gormley increasingly examines since the Nineties.

In his further development, one can draw attention to the incremental steps or the decisive breakthrough. One can emphasize the gradual invasion of new materials, new settings or new collective processes. The first change is perhaps brought on by the material. As early as 1984, Gormley introduces a new material. In the sculpture *Work*, he weighs two clumps of terracotta in hieratic statuary and frontality. The artist discovers the easy handling and warm character of clay. He recognizes its creative potential and flexible diversity. In *Home* (1984), he combines the well-tried lead encasing and uses the malleable matter as the stuff that dreams are made of.

p. 38 ←

p. 39 ←

At the same time it soon was clear that the involvement with himself, the retreat from the outer world into a state of lead-sheltered quiet, would not satisfy Gormley forever. He strives beyond the obsession with his own existence. He suggests existence without limiting the world to his self-experience and does not want to make himself the model of enlightenment (cognition?) any longer.

1991 is the year. After initial trials with the members of an old pottery family in Cholula in Mexico, terracotta-only series are created: the *Fields*. For the first time, Gormley forgoes his own body completely, and his role as author. In Malmö in 1993, 100 helpers model 40 000 small clay figures, each just about 25 cm high. In order to find the potters, he put ads in local newspapers – a method he would repeat in other cities. In doing this, Gormley not only deconstructs the romantic myth of the singularity of the creator-genius, but also touches on the romantic myth of the creativity of the people. He certainly specifies exactly what should be done. But then, 100 helpers mould freely and individually. The result is a collective sculptural process, a joint work, pretty much at the opposite pole to all of Gormley's work up to this point. A wonderfully lively seriality without a schema, born from the manifold act. Countless pairs of eyes peering at the observer from a hardly comprehensible throng – a huge mass of pencil-indented, blackly staring gazes. Only the heads move, only the eyes transfix. In 1997 the 40 000 terracotta dwarves of *European Field* (1993) crowd the floor of four rooms in the Kunsthalle Kiel: an oddly bubbling glut at the feet of the visitors. Also as part of this exhibition at the end of the installation, Gormley flooded 150 square meters of the museum with salty water from the Förde, mud and sludge. In the end, all that was left was a discoloured field of slush. Nature had reversed the trip to the museum (*Host*, 1997).

→ p. 44

→ p. 45

In Gormley's work, a profound change has set in after *Field*. Instead of using his own body, under rigid control, as starting point and gauge of the world, he leaves the work with clay to others: many others. He accepts the rule of coincidence, spontaneity and diversity. The lone individual and his self as a focus point fade. The creative process receives a new framework.

After encasing his own body in lead, after casting it in iron (I will get to that), the artist now opens himself to an eager staff of collaborators. Meanwhile, the different versions of *Field* remain the leading breakthrough that, owing to procedure, release, material choice, is unique.

The appreciation for the collective finds its continuation in other work series in the past one and a half decades. But ideas from the earlier phase continue to have an effect. What connects to it is the attention to concrete bodies, instead of fully entrusting the implementation to a separate imagination and putting it into separate hands.

p. 6/7, 47 ←

For *Another Place* (1997), he gets himself cast, in 17 slight variations, in solid iron once more. The iron men are spread out widely in the tide plane off Cuxhaven, gazing out to sea. Bathers mingle among them, all of them fade into the horizon. One of Gormley's most impressive landscape installations that leads to a new union of sculptures and observers. Water, salt, sun, wind, erosion, change and discolour the surfaces to a rusty, crusty skin. The casts become catalysts for natural processes that gnaw at the iron epidermis. They surrender themselves to the play of water, air and light. In a way, Gormley – not only because of the hundredfold figures seen from the back, not only due to the reference to horizon and eternity – stands in a romantic tradition.

p. 20, 48/49 ←

A symbolically intensified version of the iron casts is represented by the *Insiders* (1996-99). They also trace back to the reproduction of individual limbs of Gormley, the diameter of which had been reduced manually. This sounds complicated and almost demiurgic, but it spawns – after torso and limbs have been joined – expressive images of great impact. Gormley has completed 14 diverse casts of himself. They are joined by three women and his two-year-old son. An archetypical grouping of fathers, mothers, child? Gormley sees the relationship between the systematically shrunken and abbreviated iron people and the models as an analogy to the relationship between memory and consciousness. From his point of view, they uncover our hidden emotions, that innermost tension, that allows us to suffer and recast suffering as experience. In this respect they are connected to the inner worlds made visible or comprehensible, around which the whole of Gormley's work revolves.

In later major projects, the plot no longer leads to the artist as the last point of reference. Apart from *Event Horizon* (2007), Gormley refrains from enclosing his own body. Now he searches for outlines and gauges outside of his familiar self. Be it for *Allotment* in 1996, which he bases on the body measurements of 300 Malmö citizens, or for *Domain Field* in 2003, where he dissolves 287 men, women and children from Newcastle-Gateshead in a precisely measured tangle of steel rods – the plot emanates from the observer to the artwork. He moves between alienated embodiments that trace back to others as a partner. Whatever took form in recent years – Gormley has moved from the personal, individual space (that he occupied both as body and sculptor) to the social space.

→ p. 30/31
→ p. 46
→ p. 52/53

In particular the urban, rationally shaped space with its developmental grid. An extreme urban assimilation of the 300 individuals, whose body data Gormley draws on, is present in *Allotment*. All are subject to the same registration of distances. All follow the same pattern of architectural blocking. At the surface of the concrete cubes, to which they are abbreviated, openings mark the position of ears, mouth, genitals. Therefore, in each of the large and small blocks that represent bodies and heads, a human individual is encased. The outside is his measured equivalent. It becomes the next, more abstract, stage of the envelopment with skin. "Your house is your larger body" writes the Lebanese-American poet Khalil Gibran[4]. From this vantage point, the 300 "bodies" form long rows, streets with curves, labyrinthine twists, open squares. Fronts are delineated by the position of mouths and ears that determine our meandering exploration. *Allotment* pushes the connection between citizens and city to the point of identity, without giving up individuality. The sociologist Richard Sennett rightly recognizes a model of cohabitation, of relations and complexity, not a mass society, but in all conformity, a juxtaposition of distinct individuals, every one of his own measure[5]. Indeed, this has traits of a utopia. But *Allotment* also shows how urban life is crowding together evermore closely while connecting less and less. Put sentimentally, the sociological point of reference could be loneliness in the metropolis instead of a utopian community. Walking through this "cityscape", the blocks also evoke individual fortunes, even family histories. Gormley, for one, holds little against this trivial outlook. Even the association "tombstone" seems reasonable to him, as long as it dialectically raises awareness of life.

Allotment is based on the rigid abstraction of exterior forms. In this sense, this work radicalises earlier lead encasements. In *Domain Field*, Gormley chooses the opposite course in 2003. Whereas this work again starts out with the measuring of humans, this time it does not beget blocks, but a three-dimensional network that is self-supporting. A team of collaborators solder stainless steel rods into Ts of different lengths into a transparent directional tangle that coalesces in the contours of the plaster cast. With its outermost rods, it touches the imaginary "skin". Gormley: "After the synthetic compression (of *Allotment*) we passed over to a kind of explosion ... The ideal sculpture is a bomb, that contains time, but also contains its destruction."[6] This "bomb" scatters right up to the epidermis. The bodily core dissolves into numerous vectors, inner energies: a "sketch in space". With that, Gormley meets a tradition coming from a completely different direction, which transverses modernity starting with Picasso's *Monument to Apollinaire* (1928) and González' iron sculpture work. Gormley nevertheless relates closely to the space that a human inhabits. Defining a frame (Picasso) is as alien to him as is the sweeping gesture (González). He does not abbreviate a contour, but exposes pulses of energy within the body, stabilizes and balances them. The body fragments into a transparent network of lightweight rods. Instead of hiding the interior, it offers itself with great trans-

parency, openly. The body as matrix generates its own dematerialization. Gormley underscores the close relationship to Brancusi, with the exception that he polishes his surfaces to a gloss, so as to neutralize the mass in light, space, reflections. With Gormley, dissolution follows a different course: a tangle of light-reflecting vectors, but the distance to the lead encasements could hardly be clearer.

Dematerialisation therefore marks an extreme opposite to the leaden hermeticism of older works. In 1999, *Quantum Cloud* increases this principle to a towering sculpture in the public realm. Here as in the 20 smaller versions, a kind of aureole surrounds the tighter mesh in the centre, where, more or less vague, like a shadow, a body looms. In the series *Feeling Material* (2003–07) a continuous whirl, in ever tighter spirals, compacts into a figurative core: a fleeting curving motion that revolves ceaselessly. The penetration and dissolution of the internal body space becomes a significant subject for the artist.

p. 51 ←
p. 56 ←

So it is only consistent when Gormley draws a last, extreme conclusion with the installation *Blind Light* in 2007. The observers become an indispensable part of the artwork. Light and steam are diffusing materials, withdrawing from all forming and dissolving all forms. After a body of work that approached the human body again and again in the most varied ways, he now simply lets it disappear. People become, once they step into the mist-filled zone, invisible. The effect: disorientation. We drift and fumble, thrown back on our bodies, in the fog – and in our heightened awareness of our body volume. The usual perceptions under a shielding roof turn into their opposite. Moisture and limited sight are an equivalent to heavy weather, rain, night: inside and outside are reversed.

p. 58/59 ←

A common thread of all works is the subject of vision: as an imaginative gaze that reveals the body tension, as stares that meet the observer, as in *European Field* where up to 80 000 eyes peer out, as the tangible view of and from the artwork as in *Blind Light*. Time and again, Gormley concerns himself with the magic look in both directions, what Rilke described in his 1909 sonnet *Archaic Torso of Apollo* in classic style: "... for here there is no place / that does not see you. You must change your life." Gormley uses philosophy to describe this: "My hope is that the old formula of a subject who looks at an object which is looked at can be transmuted into us looking at ourselves."[7] In many sculptures the observer who beholds an observer and sees himself plays a vital role. Gormley devotes intense interest to him from the beginning.

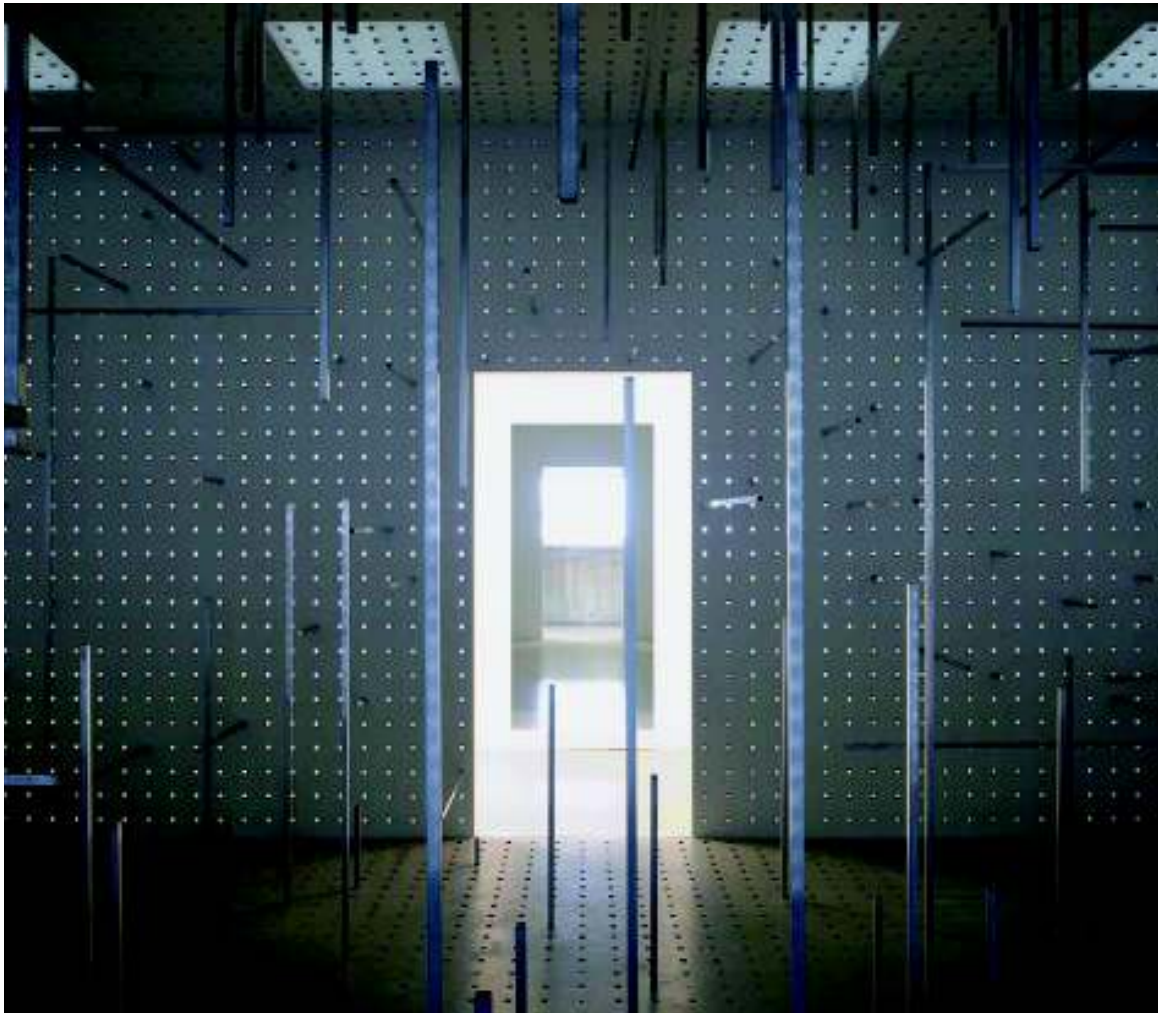
→ p. 44

In 2007 two installations are created for the exhibition at Hayward Gallery that deal with this view. *Space Station* is suspended at a slant in a corner room that is bursting at the seams. A slanted composition of various large rhythmically, tightly set blocks. A grid of small square window-like openings perforates all the cubes. The association "space station" amalgamates ominously with the association metropolis. *Hatch* on the other hand, fully adheres to the orthogonal room that it occupies. The installation does not skew its coordinates but, made tangible, multiplies them inward. A system of

→ p. 60
→ p. 69

bright aluminium pipes traverses the installation. Both spatial sculptures build on the same principle: the view is guided inward, as if through endoscopic tubes. Where *Space Station* seems like an omnipresent, oppressive sieve, into which light occasionally falls from the sides, with dark labyrinths, corridor-like dead ends and infrequent light at the end of the tunnel, *Hatch* seems porous for gazes and light. The interior dissolves into white lines of light and dotted grids. It appears as shimmering bright as *Space Station* seems dark and threatening. A common trait of both installations is the telescopic invasion into the volume, the penetration of which has a both disorienting and exhilarating quality. They share the activation of sight and its extension to a grasping visual tactility: the visualization of spaces that are bodies, and bodies that are spaces.

1. E. H. Gombrich, "Interview with Antony Gormley", in: *Antony Gormley*, London: Phaidon Press, 2000; p. 12.
2. John Hutchinson, "Return (The Turning Point)". In: *Antony Gormley*; see footnote 1; p. 32.
3. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith, London: Rutledge, 1962; p. 48.
4. Quoted in Bruno Zevi, "La scultura di Dani Karavan come critica architectonia", in Kat. Karavan, Florence 1978; p. 51.
5. Richard Sennett, "On Antony Gormley", in: *Antony Gormley. Making Space,* London: Hand Books, 2003; p. 35–37.
6. Antony Gormley, "Talking with Adrian Searle", in *Antony Gormley*, see footnote 5; p. 134.
7. *Antony Gormley*, see footnote 1; p. 152.



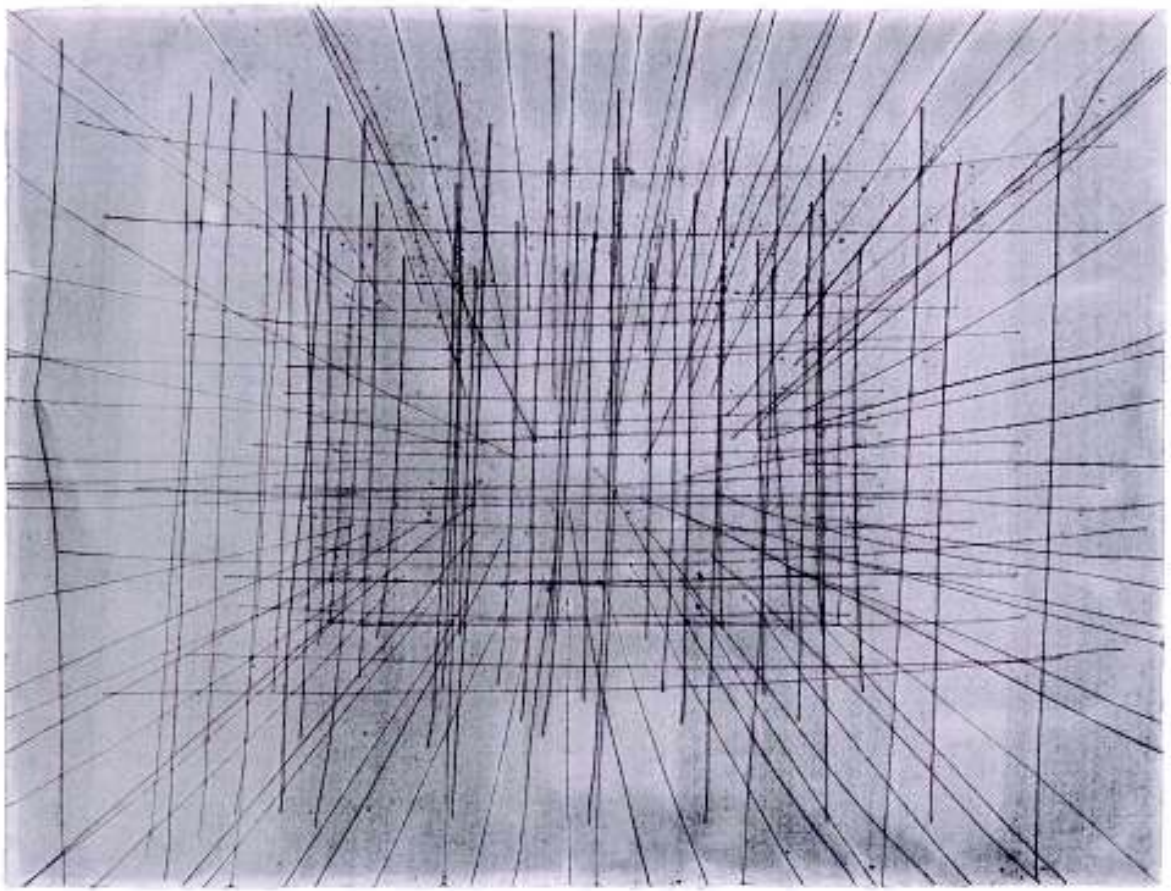
HATCH, 2007

Aluminium-Kantrohr Aluminium square tube, 19,1 x 19,1 mm

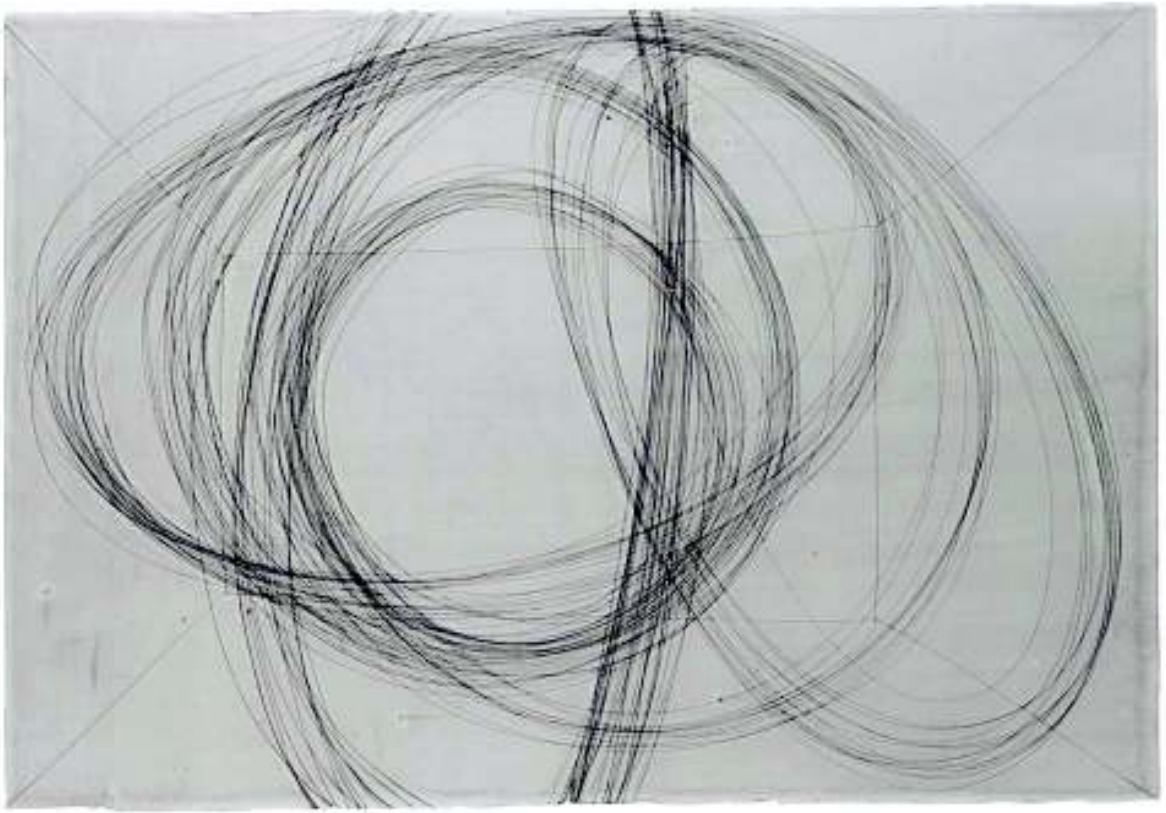
Sperrholz, Plexiglas plywood, plexiglass

3225 x 6057 x 6057 mm

Hayward Gallery, London, 2007



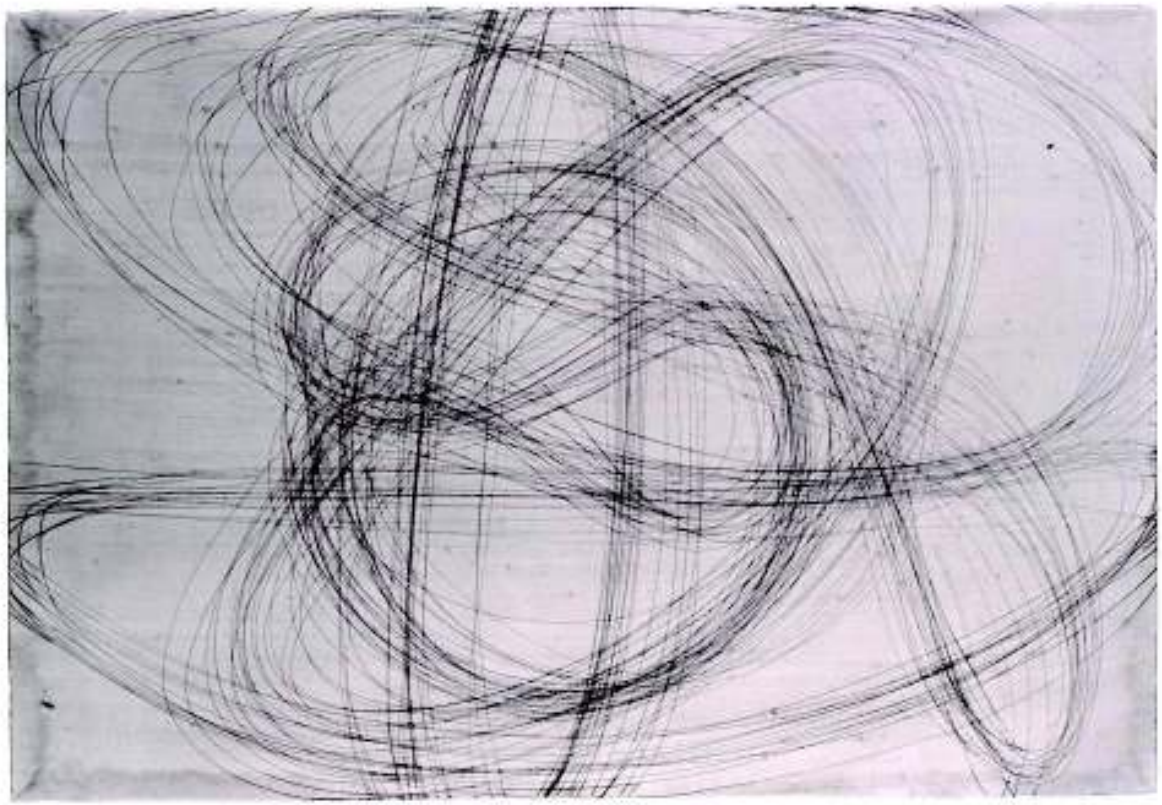
HATCH 7, 2007
Kohle und Kasein auf Papier Carbon and casein on paper
56 x 75 cm



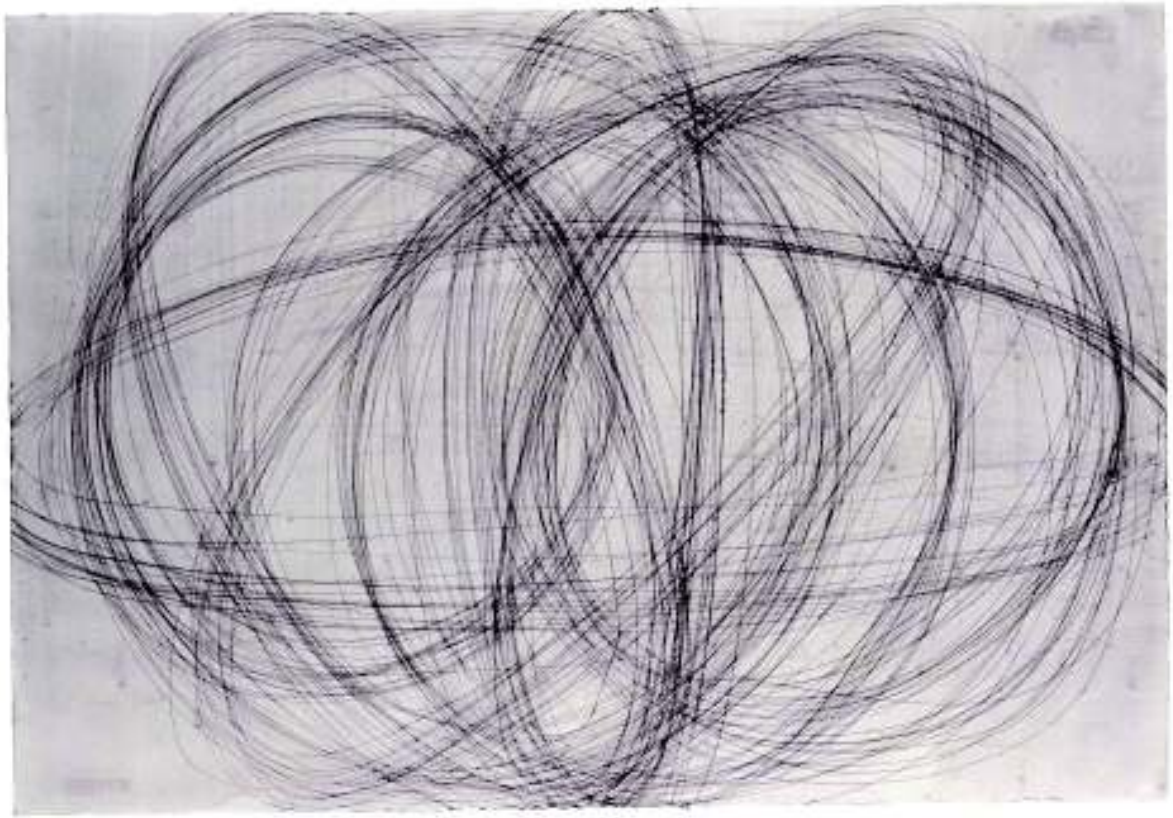
CLEARING 65, 2007

Kohle und Kasein auf Papier Carbon and casein on paper

77 x 111 cm



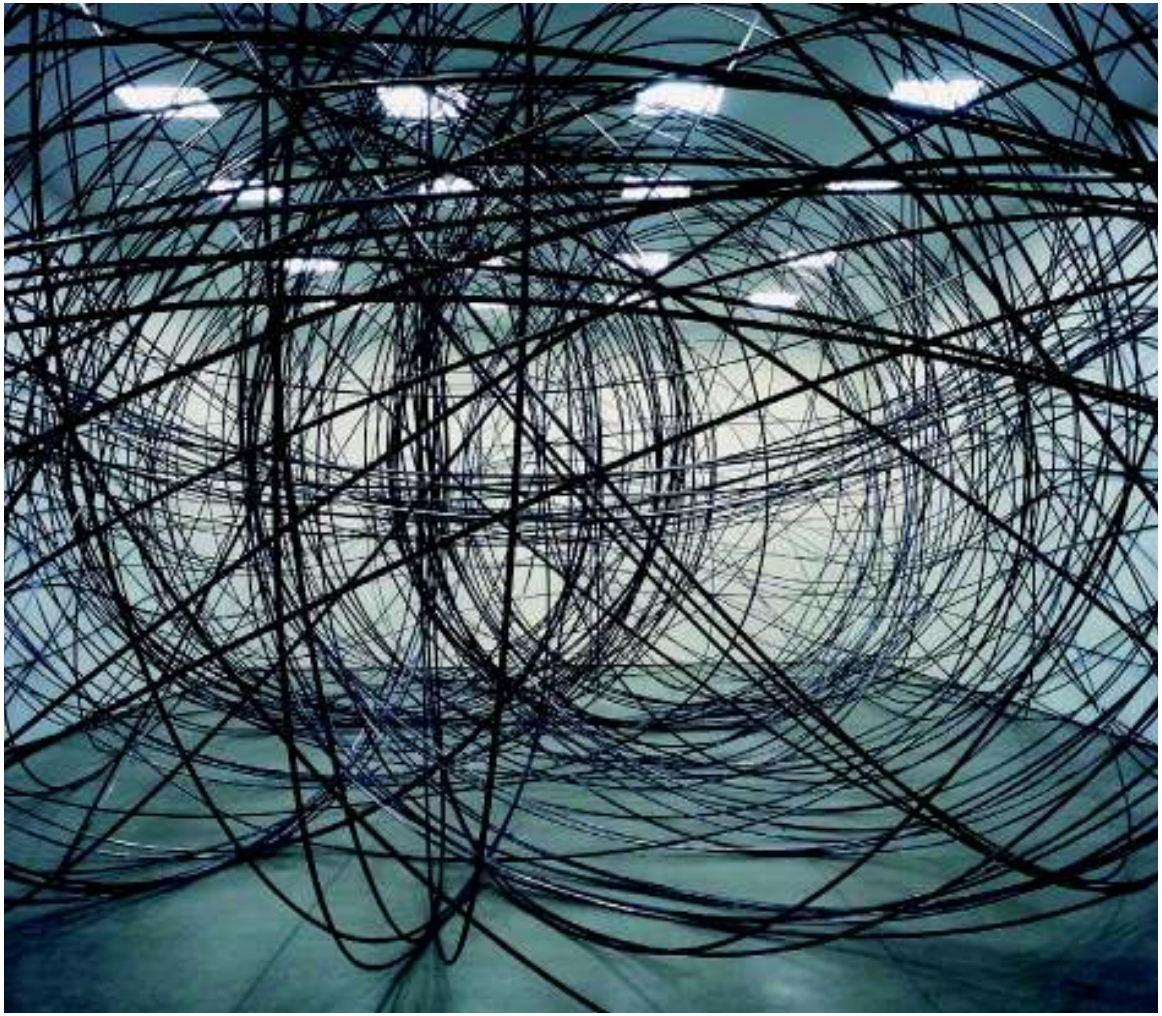
CLEARING 66, 2007
Kohle und Kasein auf Papier Carbon and casein on paper
77 x 111 cm



CLEARING 0007, 2006

Kohle und Kasein auf Papier Carbon and casein on paper

77 x 111 cm



CLEARING I, 2004
10 km Aluminium-Kantrohr aluminium tube, 12.7 x 12.7 mm
Maße variabel Dimensions variable
White Cube, London 2004

ZUR AUSSTELLUNG

Erstmals ist die Verleihung des Bernhard-Heiliger-Preises für Skulptur verbunden mit einer Einzelausstellung des Preisträgers. Sie findet im Berliner Georg-Kolbe-Museum statt, mit dem die Bernhard-Heiliger-Stiftung bereits seit einigen Jahren erfolgreich zusammenarbeitet. Das erste gemeinsame Projekt war im Jahr 2000 die Ausstellung von Heiligers Porträtköpfen und erst Anfang dieses Jahres war die von der Stiftung konzipierte Ausstellung *Die Macht des Dinglichen. Skulptur heute!* am selben Ort zu sehen. Die Auswahl der Werke für die Preisträger-Ausstellung *Bodies in Space* wurde vom Künstler selbst vorgenommen. Die Abfolge der Räume gestattete es ihm, ein wesentliches Thema seines Œuvres zu veranschaulichen: Die Transformation des Körpers in bildhauerische Materie und dessen zunehmende Entmaterialisierung.

Das Spektrum wird gleich im ersten Raum der Ausstellung aufgespannt durch die Gegenüberstellung der Blei-Plastik *Rise* von 1983-84 mit der filigranen Hängeskulptur *Slip* von 1997/2007. Seit 1980 arbeitet Antony Gormley mit Abformungen und -güssen seines eigenen Körpers, den er sowohl als plastisches Material als auch als Medium oder Instrument verschiedenster somatischer Sensibilisierungen behandelt. Ein wiederholter Ausgangspunkt ist die Frage, wie es sich anfühle, sowohl ein Körper als auch in einem Körper zu sein, den Gormley eben nicht nur in seiner Form, sondern als Gefäß oder Aufenthaltsraum des Bewusstseins deutlich zu machen sucht. Die Einkapselung des Körpervolumens mit Blei, wobei die Lötsäume ein rechtwinkliges Gitter auf die Oberfläche zeichnen, umhüllt einen Leerraum, dessen Inhalt auch bei den Materialangaben des Werkes mit auftaucht: Luft. Dies lässt sich als eine Substanz lesen, die den Körper im Sinne des alttestamentarischen Schöpfungsmythos animiert, wobei auch die materialikonographische Ambivalenz des Bleis behandelt ist, das einerseits den menschlichen Leib vor Strahlungen schützt, aber auch extrem giftig sein kann. Wie in vielen von Gormleys Arbeiten geht es auch um den Verweis auf quasi alchemistische Trans-

S. 79 ←
S. 80 ←

formationsprozesse, in denen der Körper in eine andere Substanz überführt wird. Der Aspekt absoluter Isolation oder Einkerkerung des Körpers mit den teils morbiden Assoziationen zu in der römischen Antike verwendeten Bleisärgen ist bei *Rise* in der leicht gehobenen Kopfhaltung der Figur aufgehoben, die aus einem Moment extremer Stille und Konzentration zu erwachen scheint.

Dem gegenüber spricht *Slip* eine ganz andere Sprache. Der Umriss einer die Arme über ihren Kopf streckenden Figur ist mit wenigen „Strichen" aus Stahlstangen nachgezeichnet worden und hängt in einem kokonartigen Käfig kopfüber von der Decke. Wie bei *Rise* handelt es sich um eine materielle Umfassung des Körpervolumens, doch ist das Gestänge völlig durchlässig und luftig. Sowohl der Raum als auch der Blick des Betrachters durchdringen die zweischalige Struktur von Käfig und Figur. Deutlich ist in der stürzenden Tauchhaltung der Figur der Moment einer Befreiung zu spüren, was durch den Titel (engl. slip, rutschen, gleiten, schlüpfen) zudem mit weichen, biomorphen Assoziationen unterlegt ist. „Slip" bezeichnet im Englischen auch ein dünnes Kleidungsstück – eines das direkt auf der Haut getragen wird.

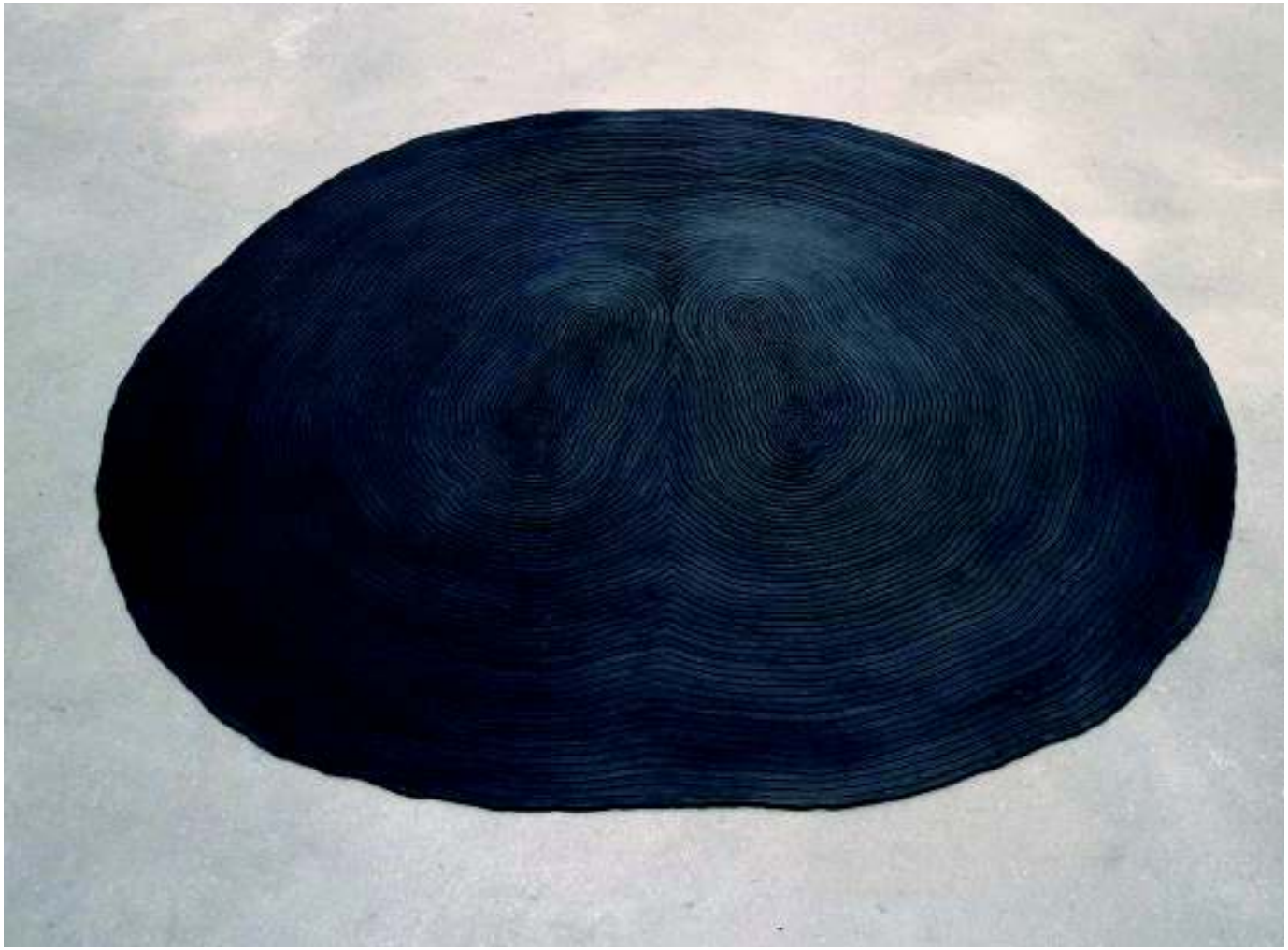
Zwischen den Polen der extremen Eingeschlossenheit des Körpers in den frühen Bleikapseln und seiner geradezu schwerelosen Durchdringung von Licht und Raum in Arbeiten wie *Slip*, zeigt die Ausstellung im Georg-Kolbe-Museum Beispiele aus drei unterschiedlichen Materialserien, die das Thema der (Ent)Materialisierung des Körpers weiter ausführen. Zunächst die Installation aus *Bodies in Space V* und *Lost Dog II* von 2002 (die fünfteilige Serie *Lost Dog* ist die einzige Beschäftigung mit Tieren in Gormleys Werk) im früheren Atelierraum Georg Kolbes aus verschieden großen Kugellager-Kugeln. Die beiden Körper scheinen sich nur kurzfristig in den molekülähnlichen Verbindungen zu ballen und von unsichtbaren Energiefeldern zusammengehalten zu werden, was insbesondere durch die im Raum verstreuten einzelnen Kugeln evoziert wird. Ganz ähnlich ist der Eindruck bei *Bodies at Rest I* (2000) aus Chrom-Kugeln, die den Inhalt des Körpervolumens lückenlos auffüllen. Auch hier scheint die Akkumulation des Materials von einer Kraft zu stammen, die nur temporär den Zusammenhalt der Kugeln sichert. Würde diese Figur aus ihrem schlafenden Zustand erwachen und aufstehen, so der Anschein, müssten die Kugeln auseinander rollen und sich wieder auf dem Boden verteilen. Zwischen der Installation und *Bodies at Rest I* ist eine Bodenskulptur platziert, die diese Lesart noch unterstützt. So zeigt *Floor* aus dem Jahr 1981 konzentrische Gummiringe, die zunächst zwei Fußabdrücke formen und dann einen Bereich einschließen, in dem die Kraftlinien oder die Aura eines Körpers aufscheinen. Derartige Anspielungen sind ein wiederholtes Thema in Gormleys Werken, die Orte einer ästhetischen Erfahrung sind, die sich nicht nur visuell vollziehen, sondern vor allem auf das Körpergefühl des Betrachters gerichtet sind.

Schließlich sind im Neubau des Museums drei Skulpturen aus der aktuellen Serie der *Block Works* von 2006 zu sehen. Bei ihnen geht es um die andau-

→ S. 82
→ S. 81
→ S. 78
→ S. 83, 84

ernde Beschäftigung Gormleys mit dem Körper als Behausung des Ichs, gleich einer Architektur, die sich in Wohnungen und Gebäuden des Menschen fortsetzt. Die weitgehend starr stehenden, liegenden, knienden oder hockenden Figuren der *Block Works* werden mit Kuben aus Edelstahl gebildet, die sich in den größeren Körpervolumina konzentrieren. Der Eindruck einer Digitalisierung des Körpers in Form einer dreidimensionalen Rasterung mit „Pixeln", die unterschiedlich groß sind und an das Proportionsschema 1:1:2 gebunden sind, ist durchaus Konzept. Die Durchdringung des Raumes spielt bei den durchaus verletzlich wirkenden Gestalten eine entscheidende Rolle, deren Körperformen in eine rigide, roboterhafte Geometrie übersetzt worden sind und deren Menschlichkeit von der kristallinen Härte des Materials in Frage gestellt wird. Diese Arbeiten greifen alchemistische Prozesse der Transformation in einer höchst zeitgenössischen Form auf und verwandeln Visuelles nachdrücklich in Materielles: Vom zweidimensionalen Pixel in den dreidimensionalen Block.

Marc Wellmann

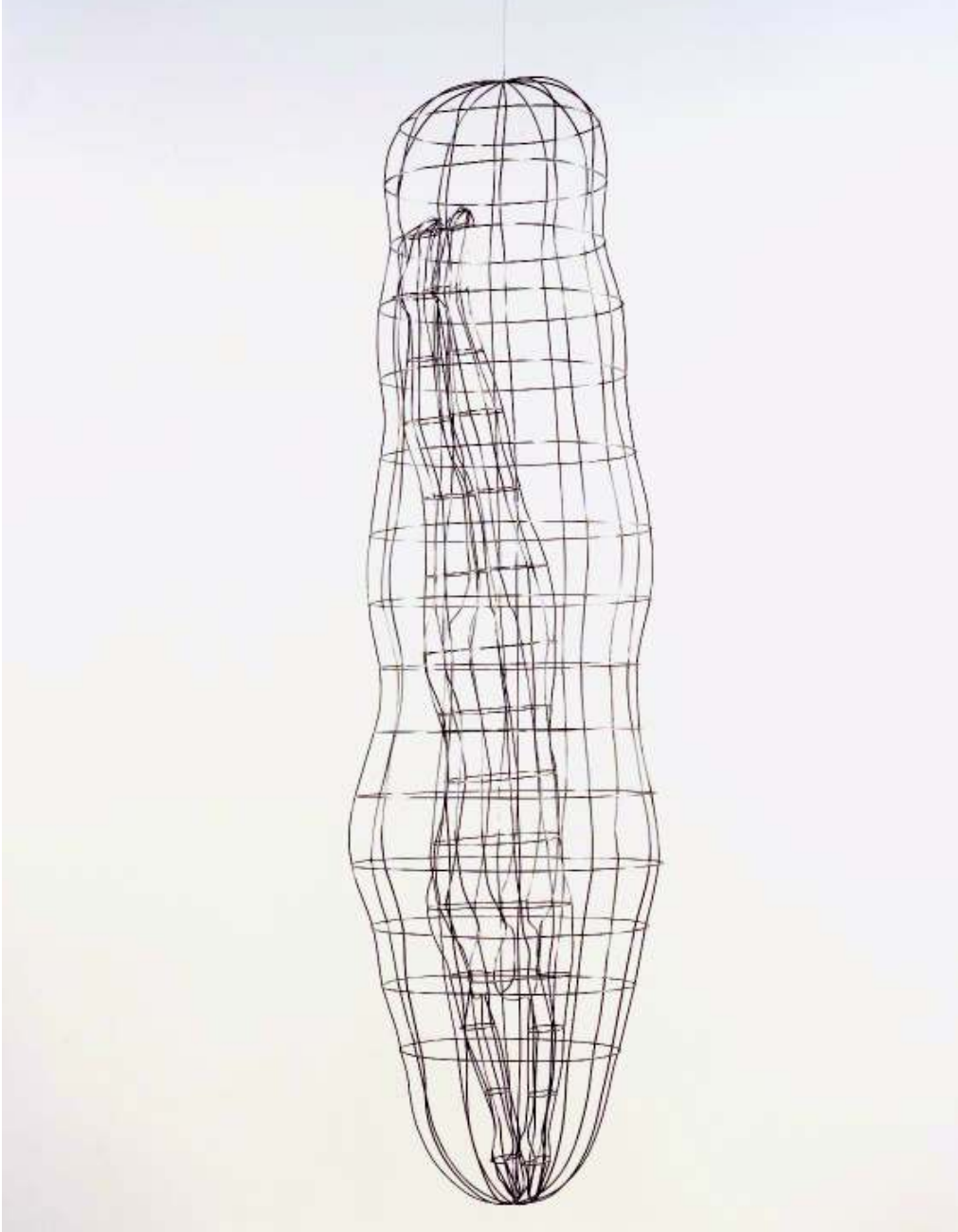


FLOOR, 1981
Gummi Rubber
122 x 91 cm x 6 mm

RISE, 1983-84

Blei, Fiberglas, Gips, Luft Lead, fibreglass, plaster, air

30 x 58 x 190 cm



SLIP I, 1997/2007
4 mm Stahldraht, Silberlot 4 mm square steel grid, silver solder
315 x 80 x 70 cm

BODIES AT REST I, 2000
Chrom Kugeln Chrome balls
33 x 130 x 70 cm

LOST DOG II, 2002
Geschmiedete Kugellager-Kugeln Forged ball bearings
52 x 76 x 29 cm
Galerie Xavier Hufkens, Brüssel Brussels 2002

BODIES IN SPACE V, 2001
Geschmiedete Kugellager-Kugeln Forged ball bearings
200 x 106 x 70 cm

SUBLIMATE VIII, 2006

Edelstahl-Blöcke Stainless steel blocks

12.7 x 12.7 x 25.4 mm, 25.4 x 25.4 x 50.8 mm, 38.1 x 38.1 x 76.2 mm,

50.8 x 50.8 x 101.6 mm, 76.2 x 76.2 x 152.4 mm, 101.6 x 101.6 x 203.2 mm

192 x 46 x 27 cm

SUPPLICATE I, 2006
Edelstahl-Blöcke Stainless steel blocks, 12.7 x 12.7 x 25.4 mm, 25.4 x 25.4 x 50.8 mm, 38.1 x 38.1 x 76.2 mm, 50.8 x 50.8 x 101.6 mm, 76.2 x 76.2 x 152.4 mm, 101.6 x 101.6 x 203.2 mm
143 x 56 x 65 cm

DISTILLATE III, 2006
Edelstahl-Blöcke Stainless steel blocks, 12.7 x 12.7 x 25.4 mm, 25.4 x 25.4 x 50.8 mm, 38.1 x 38.1 x 76.2 mm, 50.8 x 50.8 x 101.6 mm, 76.2 x 76.2 x 152.4 mm, 101.6 x 101.6 x 203.2 mm
28 x 200 x 54 cm

ON THE EXHIBITION

For the first time, the presentation of the Bernhard Heiliger Award is combined with a solo exhibition of the laureate. This exhibition takes place at the Berlin Georg Kolbe Museum, with which the Bernhard Heiliger Foundation has collaborated successfully over the past few years. The first joint project was the exhibition of Bernhard Heiliger's portrait heads, and at the beginning of this year the exhibition *The Power of the Tangible. Sculpture Today!* was devised and presented by the foundation at this same location. The selection of works for the laureate exhibition *Bodies in Space* was decided by the artist himself. The sequence of rooms allowed him to illuminate a crucial theme of his œuvre: the transformation of the body to sculptural matter and its increasing dematerialisation.

The spectrum is spread out in the first room of the exhibition with the juxtaposition of the lead sculpture *Rise* (1983–84) and the delicate hanging piece *Slip* (1997/2007). Since 1980, Antony Gormley works with moulds and casts of his own body, which he treats both as sculpting material and also as a medium or instrument for a wide variety of somatic sensitizations. A repeated starting point is the question of how it feels to both be a body and be within a body, which Gormley does not only want to lay bare as a form but as vessel or accommodation for our consciousness. The encapsulation of the body volume in lead, with the soldering seams forming an orthogonal grid pattern on the surface, envelops an empty space, the content of which is listed in the artwork's materials: air. This can be interpreted as a substance that brings life to the body in the sense of the biblical creation myth, but he also touches on the ambiguous material iconography of lead, which protects the body from radiation, but can also be extremely toxic. As in many of Gormley's works, quasi-alchemic processes are denoted as well, in which the body is transformed into a different substance. The aspect of complete isolation or imprisonment of the body with the somewhat morbid associations of lead caskets used in ancient Rome is cancelled out by the figure's slightly raised head, seeming to awakened from a moment of extreme quiet and concentration.

p. 79, 80 ←

Slip on the other hand speaks an altogether different language. The outline of a figure stretching its arms above its head is sketched with a few "strokes" of steel, and hangs from the ceiling headfirst in a cocoon of a cage. As in *Rise*, this is a material containment of a body volume, but the steel latticework is completely permeable and airy. Both the room and the observer's view pass through the double-layered structure of cage and figure. A moment of liberation is clearly perceptible in the plummeting posture of the figure, underlaid with a title – *Slip* – of soft biomorphic associations. "Slip" in English also means a thin garment – one that is worn next to the skin.

Between the two poles of the body's extreme encapsulation in the early lead capsules and its virtually weightless penetration of light and space in works such as *Slip*, the exhibition at the Kolbe Museum shows examples from three different material series that further extemporize the subject of the (de)materialization of the body. First of all the installation of *Bodies in Space V* and *Lost Dog II* from 2002 (the five Lost Dog works being the only animals in Gormley's oeuvre) in Georg Kolbe's former atelier, made from ball-bearings of different sizes. Both bodies seem to bunch up in molecule-like bonds only for a short moment, held together by invisible energy fields, evoked especially by the unconnected balls scattered around the room. *Bodies at Rest I*, made from ball-bearings that fill the body's volume entirely, has a similar effect. Again, the accumulation of material seems to come from an energy that only secures the balls' cohesion temporarily. If this figure were to awaken from its rest, so it seems, the balls would roll apart in all directions, spreading all over the floor. Between the installation and *Bodies at Rest I* (2000), is a ground sculpture that supports this interpretation further. *Floor* from 1981 shows concentric rubber rings that initially form two footprints and then cover an area, in which the energy lines or the aura of a body light up. Such allusions recur in Gormley's works, which are places of an aesthetic experience that do not only take place visually, but are primarily aimed at the observer's somatic perception.

Finally, in the museum's new building, three sculptures from the current series *Block Works* from 2006 are on exhibit. They represent the continuous preoccupation Gormley's with the body as accommodation for the ego, like an architecture that reaches into the apartments and houses of people. The predominantly rigidly upright, lying, kneeling or crouching figures of *Block Works* consist of stainless-steel cubes that converge in the larger body volumes. The impression of a digitalization of the body is indeed deliberate, with "pixels" that are not of equal size, which adhere to the proportions 1:1:2. The penetration of space by the apparently vulnerable figures plays a decisive role, figures whose bodily forms are translated into a rigid, geometry and whose humanity is cast in doubt by the crystalline rigidity of the material. These works refer to alchemical processes of transformation in its most contemporary form, rendering visual imagery resolutely material: from the two-dimensional pixel to the three-dimensional block.

Marc Wellmann

p. 82 ←
p. 81 ←
→ p. 78
→ p. 83, 84

OUT OF THE DARK, 1987–88
Eisen, Luft Iron, air
193 x 63 x 40 cm
Martinsplatz, Kassel

STEHT UND FÄLLT, 2001
Gusseisen Cast iron
5 Figuren 5 elements, je each 189 x 53 x 29 cm
Jakob-Kaiser-Haus, Deutscher Bundestag, Berlin

BIOGRAPHIE BIOGRAPHY

Antony Gormley wurde 1950 in London geboren. Nach einem Universitätsabschluss in Archäologie, Anthropologie und Kunstgeschichte am Trinity College, Cambridge reiste er für drei Jahre nach Indien, um danach sein Kunststudium an der Central School of Art am Goldsmiths College und der Slade School of Art aufzunehmen.

In den letzten 25 Jahren hat Gormley die menschliche Figur in der Bildhauerei wieder belebt durch eine radikale Untersuchung des Körpers als einen Ort des Gedächtnisses und der Verwandlung, wobei er seinen eigenen Körper sowohl als Subjekt, Werkzeug als auch als Material verwendet. Seit 1990 hat er sein Interesse am menschlichen Dasein ausgedehnt um den kollektiven Körper bzw. die Beziehung des Ichs zu Anderen in großformatigen Installationen wie *Allotment*, *Critical Mass*, *Another Place* oder jüngst *Domain Field*, *Inside Australia* und *Blind Light* zu erforschen.

S. 46, 43 ←
S. 6/7, 47, 52/53 ←
S. 48/49, 58/59 ←

Angel of the North in Gateshead oder etwas später *Quantum Cloud* am Ufer der Themse in Greenwich gehören zu den gefeiertsten Beispielen zeitgenössischer Britischer Skulptur.

S. 12 ←
S. 51 ←

In Deutschland befinden sich Arbeiten von Gormley unter anderem in den Sammlungen der Staatlichen Museen Kassel, der Kunsthalle Bremen und dem Museum Würth. Zudem wurden zwei große Aufträge für den öffentlichen Raum realisiert: *Out of the Dark* (1987), Martinsplatz, Kassel und *Steht und Fällt* (2001), Jakob-Kaiser-Haus, Deutscher Bundestag, Berlin.

S. 87 ←
S. 88 ←

Antony Gormley was born in London in 1950. Upon completing a degree in archaeology, anthropology and the history of art at Trinity College, Cambridge, he travelled to India, returning to London three years later to study at the Central School of Art, Goldsmiths College and the Slade School of Art.

Over the last 25 years he has revitalised the human image in sculpture through a radical investigation of the body as a place of memory and transformation, using his own body as subject, tool and material. Since 1990 he has expanded his concern with the human condition to explore the collective body and the relationship between self and other in large-scale installations like *Allotment*, *Critical Mass*, *Another Place*, and most recently *Domain Field*, *Inside Australia* and *Blind Light*.

→ p. 46, 43, 6/7, 47
→ p. 52/53, 48/49
→ p. 58/59

Angel of the North in Gateshead and, more recently, *Quantum Cloud* on the Thames in Greenwich, are amongst the most celebrated examples of contemporary British sculpture.

→ p. 12
→ p. 51

In Germany, his work is featured in the collections of Staatliche Museen Kassel Neue Galerie, Kunsthalle Bremen, Museum Würth, among others, and he has two major public commissions, *Out of the Dark* (1987), Martinsplatz, Kassel and *Steht und Fällt* (2001), Jakob-Kaiser-Haus, Deutscher Bundestag, Berlin.

→ p. 87
→ p. 88

www. antonygormley.com

AUSGEWÄHLTE EINZELAUSSTELLUNGEN SELECTED ONE-MAN EXHIBITIONS

1981 Whitechapel Art Gallery, London, England [cat.]
Serpentine Gallery, London
1983 Coracle Press, London
1984 Riverside Studios, Hammersmith/ Chapter, Cardiff [cat.]
Salvatore Ala Gallery, New York [cat.]
1985 DRAWINGS 1981-1985, Salvatore Ala Gallery, New York [cat.]
Städtische Galerie, Regensburg and Frankfurter Kunstverein [cat.]
Galerie Wittenbrink, Munich
Galleria Salvatore Ala, Milan
1986 Salvatore Ala Gallery, New York
DRAWINGS, Victoria Miro Gallery, London
1987 MAN MADE MAN, La Criée Halle d'Art Contemporain, Rennes
DRAWINGS, Siebu Contemporary Art Gallery, Tokyo [cat.]
VEHICLE, Salvatore Ala Gallery, New York
Galerie Hufkens de Lathuy, Brussels
ANTONY GORMLEY: FIVE WORKS, Serpentine Gallery, London [cat.]
1988 Burnett Miller Gallery, Los Angeles
Contemporary Sculpture Centre, Tokyo [cat.]
THE HOLBECK SCULPTURE, Leeds City Art Gallery
1989 Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek [cat.]
Salvatore Ala Gallery, New York
Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh
DRAWINGS, McQuarrie Gallery, Sydney
A FIELD FOR THE ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES, A ROOM FOR THE GREAT AUSTRALIAN DESERT, Art Gallery of New South Wales, Sydney [cat.]
1990 BEARING LIGHT, Burnett Miller Gallery, Los Angeles
1991 DRAWINGS AND ETCHINGS, Frith Street Gallery, London
Galerie Isy et Christine Brachot, Brussels
AMERICAN FIELD, Salvatore Ala Gallery, New York
BEARING LIGHT, Gallery Shirakawa, Kyoto
SCULPTURE, Galerie Nordenhake, Stockholm
SCULPTURE, Miller Nordenhake, Cologne
AMERICAN FIELD AND OTHER FIGURES, Modern Art Museum, Fort Worth [cat.]
1992 AMERICAN FIELD, touring: Centro Cultural Arte Contemporaneo, Mexico City / San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, California / 1993 The Corcoran Gallery of Art, Washington DC / Musée des Beaux Arts de Montréal [cat. Musée des Beaux Arts de Montréal]
RECENT IRON WORKS, Burnett Miller Gallery, Los Angeles
BODY AND SOUL: LEARNING TO SEE, Contemporary Sculpture Centre, Tokyo [cat.]
LEARNING TO THINK, The British School, Rome, Italy
1993 LEARNING TO SEE, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris [cat.]
ANTONY GORMLEY, touring: Konsthall Malmö, Sweden/ Tate Gallery, Liverpool, England/ 1994 Irish Museum of Modern Art, Dublin

EUROPEAN FIELD, touring: Centrum Sztuki Wspolczesnej, Warsaw / 1994 Moderna Galerija, Ljubljana / Muzej Suvremene Umjetnosti, Zagreb / Ludwig Muzeum, Budapest / 1995 Prague Castle, Prague / National Theatre, Bucharest / 1996 Arsenals, Riga / Museum of Contemporary Art, Vilnius / Art Hall, Tallin / Magasin 3, Stockholm [cat. for all venues]
Galerie Nordenhake, Stockholm

1994 LOST SUBJECT, White Cube, London
FIELD FOR THE BRITISH ISLES, touring: Oriel Mostyn, Llandudno / Scottish Museum of Modern Art, Edinburgh / 1995 Orchard Gallery, Derry / Ikon Gallery, Birmingham [with concrete works] / National Gallery of Wales, Cardiff / 1996 Greensfield BR Works, Gateshead, [cat.]
ESCULTURA, Galeria Pedro Oliveira, Oporto [cat.]

1995 Kohji Ogura Gallery, Nagoya
DRAWINGS, The Pace Foundation for Contemporary Art, San Antonio
CRITICAL MASS, StadtRaum Remise, Vienna [cat.]

1996 EMBODY, Johnson County Community College, Kansas City
NEW WORK, Obala Art Center, Sarajevo
INSIDE THE INSIDE, Galerie Xavier Hufkens, Brussels
OUTSIDE THE OUTSIDE, Arts 04, St. Remy de Provence
STILL MOVING, Museum of Modern Art, Kamakura / Nagoya City Art Museum, Aichi / Takaoka Art Museum, Toyama / Iwaki City Museum of Art, Fukushima / Museum of Contemporary Art, Sapporo / Museum of Modern Art, Tokushima
FIELD FOR THE BRITISH ISLES, Hayward Gallery, London [cat.]
BODY AND LIGHT AND OTHER DRAWINGS 1990-1996, Independent Art Space, London [cat.]

1997 TOTAL STRANGERS, Kölnischer Kunstverein, Cologne [cat.]
OUR HOUSE, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, Germany [cat.]
SCULPTURE AND DRAWINGS, Galerie Nordenhake, Stockholm
ANOTHER PLACE (part of FOLLOW ME: BRITISH ART ON THE LOWER ELBE), Cuxhaven [cat.]
ALLOTMENT, Herning Museum, Herning

1998 ANGEL OF THE NORTH, The Gallery, Central Library, Gateshead
NEUE SKULPTUREN, Jablonka Galerie, Cologne [cat POLES APART]
CRITICAL MASS, The Royal Academy, London [cat]
ANOTHER PLACE, Stavanger
FORCE FIELDS, Rupertinum, Salzburg

1999 INSIDERS AND OTHER RECENT WORK, Galerie Xavier Hufkens, Brussels
FIELD, Ace Gallery, Los Angeles
FIELD FOR THE BRITISH ISLES, Roman House, Colchester
AMERICAN FIELD, Stroom, The Hague
INTIMATE RELATIONS, MacClaren Art Centre, Barrie, Ontario
EUROPEAN FIELD, Malmö Konsthall, Malmö
INTIMATE RELATIONS, Jablonka Galerie, Cologne

2000 QUANTUM CLOUD (part of NORTH MEADOW SCULPTURE PROJECT),Millennium Dome, London
QUANTUM CLOUDS AND OTHER WORK, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris [cat.]

FIELD, Vieille Église, Caumont
STRANGE INSIDERS, fig-1, London
DRAWN, White Cube2, London

2001 NEW WORKS, Galerie Nordenhake, Berlin
INSIDERS, New Art Centre and Sculpture Park, Roche Court, Wiltshire
INSIDERS, White Gallery, Brighton
ANTONY GORMLEY, Contemporary Sculpture Centre, Tokyo [cat.]
SOME OF THE FACTS, Tate St Ives, Cornwall [cat.]
DIALOGUE: ANTONY GORMLEY ALLOTMENT, Kockumshallen, Malmö
FIELD FOR THE BRITISH ISLES, Church of St Mary the Virgin, Shrewsbury / Tullie House, Carlisle
STATES AND CONDITIONS, Orchard Gallery, Derry (touring to Model Arts and Niland Gallery, Sligo) [cat.]

2002 ANTONY GORMLEY: SCULPTURE, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela [cat. and artist's book]
ANTONY GORMLEY, Galleria Mimmo Scognamiglio, Naples
ANTONY GORMLEY, Galerie Xavier Hufkens, Brussels
TUSCIA ELECTA, San Casciano [cat.]
ANTONY GORMLEY DRAWING, The British Museum, London [cat.]
FIELD FOR THE BRITISH ISLES, The British Museum, London
INSIDE AUSTRALIA, Lake Ballard, Menzies, Perth International Arts Festival, Western Australia [cat. and Thames and Hudson book]

2003 ASIAN FIELD Xinhuahuayuan Huajingxincheng, Guangzhou and touring to National Museum of Modern Chinese History, Beijing / Warehouse of Former Shanghai No. 10 Steelworks, Shanghai / Modern Mall, Jiangbei District, Chongqing [three catalogues]
STANDING MATTER, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg [cat.]
ANTONY GORMLEY, BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead [cat.]

2004 DOMAIN FIELD, The Great Hall, Winchester [cat.]
MASS AND EMPATHY, Fundaçao Calouste Gulbenkian, Lisbon [cat.]
CLEARING, White Cube, London
FIELD FOR THE BRITISH ISLES, Gloucester Cathedral
FAI SPAZIO, PRENDI POSTO, Poggibonsi (part of Arte all' Arte 9) [cat.]
ASIAN FIELD, Jonan High School, Tokyo
UNFORM, Yale Centre for British Art, Yale
ANTONY GORMLEY DISPLAY, Tate Britain, London
CLEARING, Galerie Nordenhake, Berlin

2005 ANTONY GORMLEY: NEW WORKS, Sean Kelly Gallery, New York
ANTONY GORMLEY, Glyndebourne Opera House, Glyndebourne
ANOTHER PLACE, Crosby Beach, Merseyside
FIELD FOR THE BRITISH ISLES, Longside Gallery, Yorkshire Sculpture Park, Yorkshire
CERTAIN MADE PLACES, Koyanagi Gallery, Tokyo
ASIAN FIELD, ICA Singapore [cat]
INSIDE AUSTRALIA, Anna Schwartz Gallery, Melbourne

2006 ALTERED STATES, Galleria Mimmo Scognamiglio, Naples
BREATHING ROOM, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris [cat.]
TIME HORIZON, Parco Archeologico di Scolacium, Roccelletta di Borgia, Catanzaro [cat.]
YOU AND NOTHING, Galerie Xavier Hufkens, Brussels
CRITICAL MASS, Museo D'Arte Contemporanea Donna Regina Napoli (MADRE), Naples [cat.]

2007 ANTONY GORMLEY: BLIND LIGHT, Hayward Gallery, London [cat.]
ANTONY GORMLEY: FEELING MATERIAL, Kunst-Raum des Deutschen Bundestages, Berlin
ANTONY GORMLEY: BODIES IN SPACE, Georg-Kolbe-Museum, Berlin [cat.]

KATALOGE CATALOGUES

Einzelausstellungen & Monographien Solo Exhibitions & monographs

1984 ANTONY GORMLEY, Salvatore Ala Gallery, Milan, Italy/ New York, USA. English and Italian editions. Text by Lynne Cooke
1985 ANTONY GORMLEY DRAWINGS, Salvatore Ala Gallery, Milan, Italy/ New York, USA
1987 ANTONY GORMLEY: FIVE WORKS, Serpentine Gallery/ Arts Council of Great Britain, London, England
1988 ANTONY GORMLEY, Contemporary Sculpture Centre, Tokyo, Japan. Text by Tadayasu Sakai
1989 ANTONY GORMLEY, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark. Texts by Richard Calvocoressi and Oystein Hjort
1993 LEARNING TO SEE, Thaddaeus Ropac, Paris, France/ Salzburg, Austria. Text by Yehuda Safran. Antony Gormley interviewed by Roger Bevan
FIELD, The Montreal Museum of Fine Arts, Canada/ Oktagon, Stuttgart, Germany. Texts by Pierre Théberge, Antony Gormley, Gabriel Orozco and Thomas McEvilley
ANTONY GORMLEY, Konsthall, Malmö, Sweden. Text by Karsten Thjurfell.
Konsthall, Malmö, Sweden/ Tate Gallery, Liverpool, England/ Irish Museum of Modern Art, Dublin, Ireland. Texts by Lewis Biggs, Stephen Bann. The artist interviewed by Declan McGonagle
FIELD FOR THE BRITISH ISLES, Tate Gallery, Liverpool, England
1995 CRITICAL MASS, StadtRaum Remise, Vienna, Austria. Text by Andrew Renton. The artist interviewed by Edek Bartz. Excerpts from "Crowds and Power" by Elias Canetti

1996 STILL MOVING: WORKS 1975-1996, Japan Association of Art Museums, Tokyo, Japan. Texts by Antony Gormley, Tadayasu Sakai, Kazuo Yamawaki, Stephen Bann, Daniel Birnbaum

1998 MAKING AN ANGEL, Booth-Clibborn Editions, London, England. Texts by Antony Gormley, Iain Sinclair, Beatrix Campbell, Stephanie Brown, Neil Carstairs, Gail-Nina Anderson

1999 TOTAL STRANGERS, Edition Cantz, Cologne, Germany. Texts by Antje von Graevenitz, Ingrid Mehmel. Antony Gormley interviewed by Udo Kittelman

GORMLEY/ THEWELEIT [a book about the installations Field, Host and Another Place], a 3-way discussion between Antony Gormley, Klaus Theweleit and Monika Kubale-Theweleit, introduction by Hans-Werner Schmidt, Kunsthalle zu Kiel and Cuxhaven Kunstverein, Germany

2000 QUANTUM CLOUDS AND OTHER WORK, Thaddaeus Ropac, Paris, France. Texts by Anne Hindry and Ian Tromp

ANTONY GORMLEY, Phaidon Press, London, England. Revised edition. Antony Gormley in conversation with E H Gombrich. Texts by John Hutchinson, Lela B Njatin, Antony Gormley. Interview with Declan McGonagle. Additional essay by W J T Mitchell

2001 ANTONY GORMLEY, Contemporary Sculpture Centre, Tokyo, Japan

SOME OF THE FACTS, Tate St Ives, Cornwall, England. Texts by Will Self, Stephen Levinson and Iwona Blaswick

STATES AND CONDITIONS, Orchard Gallery, Derry, Ireland. Texts by Brendan McMenamin, Declan McGonagle, Caoimhín Mac Giolla Léith

2002 ANTONY GORMLEY, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Spain. Texts by Lisa Jardine and Michael Tarantino, interview with Enrique Juncosa

ANTONY GORMLEY: WORKBOOKS I, 1977-1992, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Spain. Artist's book to accompany solo exhibition. Texts and drawings by Antony Gormley

ANTONY GORMLEY DRAWING, The British Museum, London, England. Essay by Anna Moszynska

2003 ANTONY GORMLEY: STANDING MATTER, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, Austria. Texts by Norman Rosenthal and Eckhard Schneider

ASIAN FIELD, The British Council, London, England. Texts by Richard Noble and Hu Fang

DOMAIN FIELD, BALTIC, Gateshead, England. Text by Darian Leader

2004 MASS AND EMPATHY, Fundacão Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal. Texts by Maria Filomena Molder and Paolo Herkenhoff, interview with Jorge Molder

BROKEN COLUMN, Wigestrand Forlag in cooperation with Rogaland Museum of Fine Arts, Stavanger, Norway. Texts by Kjartan Fløgstad, Trond Borgen, Stephan Bann and Siri Meyer

2005 MAKING SPACE, Hand Books, London. Texts by Richard Sennett, Darian Leader and Andrew Renton, and interview with Adrian Searle

ANTONY GORMLEY: INSIDE AUSTRALIA, Thames & Hudson, London, England. Texts by Hugh Brody, Shelagh Magadza, Finn Pederson and Anthony Bond

2006 FAI SPAZIO PRENDI POSTO/ MAKING SPACE TAKING PLACE, Gli Ori/ Associazione Arte Continua, San Gimignano, Italy. Texts by James Putnam, Achille Bonito Oliva, Vincenzo Ruggiero, Alphonso Lingis, Mario Cristiani and Antony Gormley

ANTONY GORMLEY: ASIAN FIELD, Institute of Contemporary Arts Singapore LASALLE-SIA College of the Arts, Singapore. Texts by Eugene Tan and Tsutomu Mizusawa

INTERSEZIONI 2: TIME HORIZON, Parco Archeologico di Scolacium, Roccelletta di Borgia, Catanzaro, Italy. Texts by Alberto Fiz, Maria Grazia Aisa, Bruno Corà and Colin Renfrew

ASIAN FIELD: MAKERS & MADE, Hand Books, London, England

ANTONY GORMLEY: BREATHING ROOM, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, France. Texts by Antony Gormley, Ann Hindry, Marc Hindry, Catherine Ferbos-Nakov, Michael Doser, Paolo Molaro and David Quéré

2007 ANTONY GORMLEY: BLIND LIGHT, Hayward Gallery/ Southbank Centre/ Arts Council England, London, England. Texts by Anthony Vidler, Susan Stewart and W.J.T Mitchell

ANTONY GORMLEY, Steidlmack, London, England. Texts by Richard Noble and Antony Gormley

FOTONACHWEIS PHOTO CREDIT

Alle Fotgrafien All photographs
Courtesy of the artist, **Jay Jopling** (White Cube), London, **Galerie Nordenhake**, Berlin

Stephen White, London (p. 30, 50-51, 54-60, 69, 74, 81, 83-84); **Helmut Kunde**, Cuxhaven (p. 6, 45, 47); **Ingrid Mehmel**, Köln (p. 2, 16); **Elfi Tripamer**, Wien (p. 43); **Colin Cuthbert**, Newcastle Upon Tyne (p. 12); **Colin Davidson**, Newcastle Upon Tyne (p. 52); **Vincent Everarts**, Brüssel (p. 82); **Ashley de Prazer**, Perth (p. 48); **Prudence Cuming Associates**, London (p. 70-73); **Lepkowski Studios**,Berlin (p. 88).

ANTONY GORMLEY. BODIES IN SPACE

Georg-Kolbe-Museum, Berlin
16 September – 28 Oktober 2007

Konzeption Conception: **Antony Gormley**
Direktorin Director: **Ursel Berger**
Kurator Curator: **Marc Wellmann**
Organisation Management: **Jan Frontzek**
Öffentlichkeitsarbeit Public Relations: **Achim Klapp**

IMPRESSUM IMPRINT

© Bernhard-Heiliger-Stiftung, Antony Gormley und Autoren
Bernhard Heiliger Foundation, Antony Gormley and authors

Herausgegeben von **Marc Wellmann** im Auftrag der **Bernhard-Heiliger-Stiftung**, Berlin
Edited by **Marc Wellmann** on behalf of the **Bernhard Heiliger Foundation**, Berlin

Gestaltung Layout: **Chirstian Mathis, stickfish productions**
Übersetzung Translations: **Christopher Mühlenberg**
Redaktion Editing: **Marc Wellmann, Isabel de Vasconcellos**
Redaktionelle Mitarbeit Editorial assistance: **Silke Neumann**
Gesamtherstellung Print Production: **primeline.print**

EXPONATELISTE LIST OF WORKS

FLOOR, 1981
Gummi Rubber, 122 x 91 cm x 6 mm

RISE, 1983-84
Blei, Fiberglas, Gips, Luft Lead, fibreglass, plaster, air
30 x 58 x 190 cm

SLIP I, 1997/2007
4 mm Stahldraht steel grid, 315 x 80 x 70 cm

BODIES AT REST I, 2000
Chrom-Kugeln Chrome balls, 33 x 130 x 70 cm

BODIES IN SPACE V, 2001
Geschmiedete Kugellager-Kugeln Forged ball bearings
200 x 106 x 70 cm

LOST DOG II, 2002
Geschmiedete Kugellager-Kugeln Forged ball bearings
52 x 76 x 29 cm

SUBLIMATE VIII, 2006
Edelstahl-Blöcke Stainless steel blocks, 192 x 46 x 27 cm

DISTILLATE III, 2006
Edelstahl-Blöcke Stainless steel blocks, 28 x 200 x 54 cm

SUPPLICATE I, 2006
Edelstahl-Blöcke Stainless steel blocks, 143 x 56 x 65 cm