

Polyglottes bildprogramm

Yves Zurstrassen im Umfeld zeitgemäßer Abstraktion

Harald Kunde

Wer die aktuellen Arbeiten von Yves Zurstrassen im Original und noch dazu unter den idealen Lichtverhältnissen seines Ateliers in Brüssel gesehen hat, ist beeindruckt von ihrer Frische und der geradezu strahlenden Präsenz im Raum. In den ersten Momenten einer solchen Begegnung, da die kunsthistorische Reflexion zu Gunsten einer unmittelbaren Wahrnehmung zurücktritt, zeichnen sich primäre Empfindungen ab, deren Ausrichtung nicht selten über den weiteren Fortgang sowie die Intensität einer möglichen Annäherung entscheidet. So stellte sich denn bei einem jüngsten Atelierbesuch so etwas wie ein Urvertrauen in die visuelle Darstellbarkeit komplexer Weltverhältnisse ein; die großen, gleichsam ausgeruhten Formate schienen von sinnlicher Gewissheit grundiert und verströmten eine grundsätzliche Vitalität. Das Schimmern der Pigmente, ihre oft mediterrane Farbigkeit und die Vielzahl miteinander kommunizierender malerischer Idiome erzeugten in ihrem Zusammenwirken eine bildimmanente Bewegung, die festgefügte Paradigmen und tradierte Ordnungsraster durcheinander wirbelte und solcherart die Verhältnisse zum Tanzen brachte. Das waren Reaktionen, wie sie gemeinhin im Umgang mit abstrakter Kunst eher selten auftreten und die daraufhin deuteten, dass hier den Konventionen der Gegenstandslosigkeit ein gehöriges Maß an Gegenwartstauglichkeit verabreicht worden war, dessen geistige und materielle Zusammensetzung zur Erkundung anstand. Damit verbunden war das Gefühl, mitten in Brüssel, im nicht unproblematischen Reibungsraum französischer und flämischer Mentalitäten, auf einen Ort gestoßen zu sein, an dem noch ganz andere, eher von New York inspirierte Energien vorherrschten, die eben jene Gegenwartstauglichkeit hervorbrachten und die ein weitverzweigtes Reservoir an Bezügen bildeten, aus dem Yves Zurstrassen sich für seine Arbeit souverän bedient. Insofern entsprach die visuelle Polyphonie vor den Augen des Betrachters durchaus der sich hier vollziehenden Konglomeration von Wirklichkeiten; klärende Sichtung tat also Not, um im Labyrinth der Möglichkeiten einen Faden des Zugangs zu gewinnen.

Auf den zweiten und alle folgenden Blicke sowie im direkten Gespräch öffneten sich die angedeuteten Referenzräume deutlicher und ließen einen Künstler hervortreten, der hellwach und wohlinformiert die diversen Ausprägungen der Abstraktion von der Moderne bis zur Gegenwart verfolgt und sich ganz bewusst im postmodernen Diskurs der Dekonstruktion und Decollage verortet hat. Das heißt, dass Yves Zurstrassen im Laufe seiner Werkentwicklung verschiedene Affinitäten etwa zur Geste des Informel, zur ornamentalen Aufladung oder zur Einbeziehung massenkultureller Muster im Umfeld des *pattern paintings* herausgebildet hat, ohne sie allerdings zur dauerhaften und marktkompatiblen „Handschrift“ verfestigt zu haben. Vielmehr ist sein überbordendes, stellenweise manisch sich fortschreibendes Oeuvre, charakterisiert durch große formale Offenheit und schnelle Wechsel der Perspektiven. Brüche und Frakturen strukturieren die Konvolute mit dem Wissen des Medienzeitalters, dass nichts mehr ewige Gültigkeit

beanspruchen kann und dass das klassisch moderne Streben der Abstraktion nach Autonomie und Absolutheit unter heutigen Bedingungen nur mehr anachronistisch sein kann. Insofern steht Yves Zurstrassen auch den „heroischen“ Entwürfen sowohl der Gründergeneration um Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian als auch den Nachkriegsgiganten Jackson Pollock, Barnett Newman, Ad Reinhardt oder Mark Rothko zwar respektvoll, aber doch in unüberbrückbarer Entfernung gegenüber; was ihn interessiert und woran er in umfangreichen schöpferischen Schüben arbeitet, sind die pluralen Strategien einer zeitgemäßen Abstraktion. Gleichwohl bleibt er sich seiner weitverzweigten europäischen Wurzeln dabei immer bewusst, und im Gespräch betont er öfter die Kontinuität der malerischen Tradition, die sich letztlich als stärker erwies als alle Verdikte der Avantgarde im Umfeld von Marcel Duchamp und Marcel Broodthaers. Diese vitale Widerständigkeit der Malerei fasziniert Yves Zurstrassen bis heute immer wieder aufs Neue, und aus dem Strom der Anreger und Impulsgeber tauchen weitere Namen auf: natürlich Gerhard Richter, aber auch Jacques Villeglé, Christian Bonnefoi, Emilio Vedova, der spanische Künstler Broto...

In diesem Zusammenhang kommt auch ein Phänomen zur Sprache, das sich als Gleichzeitigkeit der Invention bezeichnen ließe und das sich dem bekannten Umstand verdankt, dass verschiedene Künstler zur selben Zeit an verwandten Fragestellungen arbeiten, oftmals von einander erst spät erfahren und auf je originäre Weise eine Formensprache hervorbringen, die erst aus dem Abstand der sogenannten Nachwelt heraus in ihrer gegenseitigen Referenz kenntlich wird. Hier fallen dann die Namen von drei Künstlern, die summarisch zur Generation von Yves Zurstrassen gehören, allesamt in New York City leben und deren Ausstrahlung ganz sicher für die bereits erwähnte amerikanische Aufladung der Atmosphäre im Brüsseler Atelier verantwortlich ist. Da wäre zum einen Jonathan Lasker, dessen paradigmatische Bilder modellhaft die Modi nichtgegenständlicher Darstellung vor Augen führen und der dabei dem internen Kampf der Systeme von Präsentation und Repräsentation, von malerischen und zeichnerischen Texturen, von bildimmanenter Hermetik und weltbezogener Durchlässigkeit besonderes Gewicht beimisst. Da wäre zum anderen Philip Taaffe zu nennen, der einen grundlegenden Beitrag zur künstlerischen Rehabilitierung des Ornaments als „kultureller Universalie“ geleistet hat und dessen farbintensive Bildschichtungen den historischen und sozialen Bezügen der quasi adoptierten Zeichen einen wirksamen Raum verschaffen. Und schließlich sei Christopher Wool erwähnt, dessen Arbeiten im Wechselspiel von flächendeckender Setzung und nachfolgender Überlagerung, von gestischer Spontaneität und ironiegesättigtem Kalkül ihre abgeklärt faszinierende Wirkung entfalten. Diesen drei künstlerischen Haltungen jedenfalls fühlt Yves Zurstrassen sich seit längerem besonders zugehörig, und als übergreifende Gemeinsamkeit sieht er die Notwendigkeit einer neuen abstrakten Malerei, die für sich beansprucht, Aspekte der Alltags-, Konsum- und Medienkultur als formerzeugende Elemente zu integrieren und als gesellschaftliche Wirklichkeit künstlerisch zu reflektieren. Dabei sind Schnittstellen zur Realität ausdrücklich erwünscht; das spannungsgeladene Verhältnis von Existenz und Transzendenz kann nicht länger, gemäß dem tradierten Kanon der Abstraktion, zugunsten von Weltferne, Reduktion und Askese beantwortet werden, sondern muss sich den Lebensbezügen programmatisch öffnen. Eine solche Abstraktion mixt

die Paradigmen, verstört puristische Ambitionen und scheut sich nicht vor Muster, Ornament und Arabeske. Mit einem Wort: sie neigt dem Chaos des Lebens sich zu.

Betrachtet man unter diesen Prämissen die jüngsten Arbeiten, wird deutlich, wie konsequent sie dieser Programmatik folgen, oder besser noch, wie sich in ihren hybriden Eruptionen diese Programmatik materialisiert. Als erstes Beispiel soll eine Arbeit dienen, deren Titel den Tag ihrer Entstehung benennt – ein Verfahren, das Yves Zurstrassen seit längerem praktiziert und das unterstreicht, dass jedwede thematische oder erzählerische Assoziation zugunsten der Betonung einer ganz konkreten Zeitlichkeit getilgt ist. Das ausgewogene Hochformat „09 04 15“ bietet sich dem Betrachter vorerst als vielfach versiegelte Fläche dar, auf der gestische Schwünge und decollagierte Lochmustervorlagen in spannungsgeladener Koexistenz verharren. Die Hauptwirkung geht von den hohen Farbintensitäten an Rot und Gelb aus, die ein Glühen und Lodern der Oberfläche evozieren und alle freischwebenden Formen in einen vertikalen Hitzestrom einbinden. Als nächstes fällt die Mehrschichtigkeit des Bildes ins Auge: in einem aufwendigen Prozess des Ineinanders von malerischer Handlung und eingefügtem beziehungsweise später wieder entferntem Ornament entstehen materiale und geistige Überlagerungen, die als Palimpseste der Gegenwart angesehen werden können. Aktuelle Setzungen überschreiben das bereits Bestehende, aufgedeckte Muster eröffnen Einsichten in tiefere Gründe.



09 04 15, 2009
290 x 240 cm
Oil on canvas

Wichtig dabei ist zu wissen, dass Yves Zurstrassen mit dem von ihm praktizierten Prinzip der Decollage die Komplexität des entstehenden Bildorganismus nicht sukzessive aufbauend herbeiführen kann, sondern quasi vom Ende eines mehr oder weniger vorgewussten Ergebnisses her operieren muss. Durch das Aufbringen der Muster und Ornamente am Beginn des malerischen Prozesses und ihre dann erfolgende schichtweise Überdeckung birgt der Moment des vorsichtigen Lösens per Pinzette ein gewisses Maß an Überraschung und Unkalkulierbarkeit, das als notwendiges Pendant zur konzeptuellen Gesamtanlage fungiert. Insofern realisiert sich auf diese Weise der produktive Schwebezustand zwischen Intuition und Konzept immer wieder aufs Neue; ein Zustand übrigens, den auch die von Yves Zurstrassen geschätzten Pioniere der Decollage des Plakatabrisses, Mimmo Rotella und Raymond Hains, herbeizuführen wussten, indem sie die glatte Kontinuität plakatiertes Werbebotschaften durch die fetzenhafte Freilegung darunterliegender Schichten aufbrachen. Im Gegensatz zu ihnen aber verwendet der

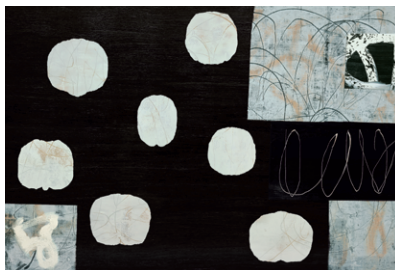
Nachgeborene Muster und Vorlagen, die auf den gesamten Fundus des Ornamentalen ausgreifen und islamisch konnotierte Formen ebenso verwenden wie geometrische, florale oder punktuelle Reihungen. Dieses ohnehin schon unerschöpfliche Reservoir wird per Computerbearbeitung noch gedehnt, diagonal gereiht oder ins Endlose gespiegelt und dann als jeweilige Mustervorlage auf dünnem Fließpapier ausgedruckt, ehe es mit der Leinwand und der eigentlichen malerischen Aktion in Kontakt kommt. Auf diese Weise entstehen Gebilde von hochgradiger visueller Komplexität, deren kantige Farbränder die Etappen des Entstehungsprozesses offenlegen und deren hybride Formensprache doch keine Hierarchie im Sinne von Vorder- und Hintergrund, von Supremat und Subordination mehr anerkennt. Vielmehr vermittelt sich wie in der Arbeit „09 04 15“ der Eindruck einer omnipräsenten Gleichzeitigkeit, eines simultanen Fließens von Sinn- und Bedeutungspartikeln in Raum und Zeit, wie es dem vernetzen und mobilen Urbanisten der westlichen Welt zu entsprechen scheint und wie es vielleicht in den Stunden der Entstehung dieser Arbeit ganz besonders vorherrschte. Denn nicht von Ungefähr assoziiert der eingangs erwähnte Hitzestrom der Farben einen Zustand der Ekstase und schöpferischen Eruption, wie er Momenten einer freien und selbstverantworteten Tätigkeit zu eigen ist; insofern gewährt das Bild auch einen unverstellten Einblick in das innere Laboratorium von Yves Zurstrassen und die gleißenden Prozeduren der Imagination.



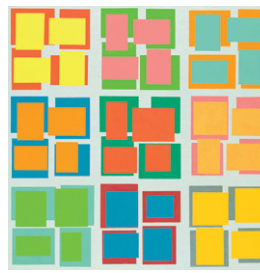
09 03 04, 2009
220 x 270 cm
Oil on canvas

Auch die Arbeit „09 03 04“, durch ihre immanente Datierung unschwer ebenfalls als zur jüngsten Produktion gehörend identifizierbar, demonstriert die bildkonstituierende Spannung zwischen gestischer Flächenbehandlung und applizierter Ornamentik eindrucksvoll, wenn auch zurückhaltender, eher lyrisch gestimmt. Der dominierende Rot-Grün-Kontrast fächert sich subtil zu mediterranem Türkis und malvenfarbenen Feldern, die engmaschigen Muster erinnern an die Lichtreflexe in den Kuppeln und Fensternischen maurischer Architektur, die frei schwebenden Kreise und Ovale legen die Lesart von Blumen, Seegetier und Farnen nahe. Anklänge an Gärten und Oasen strukturieren die Wahrnehmung des Betrachters, und aus dem Bildgedächtnis steigen die poetischen Paradiese von Paul Klee sowie die lichten Interieurs von Henri Matisse nach oben. Yves Zurstrassen, der in den Sommermonaten die Möglichkeit zur Plein-air-Malerei in Andalusien und der Provence ausgiebig nutzt, ist auch mit diesen hier nur skizzierten Referenzen intensiv vertraut und hat sie als einen gewichtigen Bestandteil seines künstlerischen Naturells verinnerlicht. Diese sozusagen südliche Ausstrahlung, bedingt einerseits durch weitverzweigte familiäre Herkunft und andererseits durch bewusste Wahlverwandtschaft, bildet augenscheinlich ein notwendiges Pendant zur Orientierung an der New Yorker Szene und verleiht den aktuellen Arbeiten die eingangs konstatierte Frische und Vitalität. Insofern vereint Yves Zurstrassen in seinem jetzigen

Werk scheinbar mühelos unterschiedliche Prägungen und verfügt über ein bildnerisches Vokabular, das sich im direkten wie im übertragenen Sinne durch Vielsprachigkeit auszeichnet und das auf weltbewusste Synthesen zielt.



01 09 20
Ouverture #1, 2001
200 x 300 cm
Oil on canvas



03 09 16, 2003
200 x 200 cm
Oil on canvas

Naturgemäß konnte ein solch opulentes Instrumentarium nicht von Beginn an zur Verfügung stehen, sondern musste etappenweise entwickelt und erarbeitet werden. Ohne dass an dieser Stelle auf alle Zäsuren der zurückgelegten Wegstrecke eingegangen werden kann, seien doch zwei vorangegangene Phasen der Erwähnung wert, in denen wichtige bildnerische Recherchen unternommen wurden und die, von heute aus betrachtet, in gewisser Weise hinführenden Charakter besaßen. Die erste Phase, die von den 1990er Jahren bis zum Beginn des neuen Millenniums währte, war gekennzeichnet durch die Dominanz dunkler Gründe, deren Spektrum von sattem Schwarz bis zu kontrastierenden hellen Partien reichte, die aber die eigentlichen Farben nur äußerst sparsam zuließ. Eine Aura von existentiellern Ernst und tiefer Seinsversunkenheit umgab diese Arbeiten, die von ferne das *memento mori* spanischer Barockmalerei heraufbeschworen und in jüngerer Zeit wohl Antonio Tapes und Pierre Soulages als Referenzgrößen huldigten. Doch auch in dieser Periode wurde die bildnerische Grundspannung bereits durch die Konfrontation verschiedener Programme erzeugt, die in ihrer jeweiligen Andersartigkeit sichtbar gemacht wurden, ohne das Ziel einer Angleichung oder Unterordnung zu verfolgen. Als Beispiel soll hier die Arbeit „Ouverture #1“ von 2001 dienen: ein großes dunkles Querformat, dessen Oberfläche von den Einschreibungen und Freilegungen divergierender Konzepte geprägt ist. Informelle Schwünge, die sich einem zeichnerischen Duktus verdanken, treffen auf malerisch changierende Flächen; organisch runde Formen, per Hand aus Fließpapier gerissen, collagiert und wieder abgezogen, werden mit den Kanten der Binnenrechtecke konfrontiert; lichtloses Schwarz wird von grauen Gründen perforiert; Komposition steht gegen Chaos – in solcherart Polaritäten bewegte sich die Bildsprache von Yves Zurstrassen zu dieser Zeit, und sie wirkt aus heutiger Sicht redlich, aber nicht hinreichend innovativ. Offensichtlich wurde dieses Defizit irgendwann spürbar, und es begann eine Phase des Experimentierens mit intensiv farbigen Papieren, die im Sinne einer bildnerischen Grundlagenforschung nun die Leinwände in serieller Reihung, gegenseitiger Überlagerung und raumsuggestiver Staffellung bedeckten. Die vorhandenen Paradigmen der Konkreten Kunst und der Op Art wurden dabei einer subjektiven Revision unterzogen und produktiv angeeignet: die wahrnehmungspsychologischen Wirkungen von Farben und Formen, ihre komplementären und ihre antagonistischen Verhältnisse, ihr visuelles Gewicht und ihr Sitz im Format. Jetzt gerieten Künstler wie Max Bill und Bridget Riley in den appropriativen Blick, aus jüngerer Zeit auch Beat Zoderer; alles, was sich mit elementaren und nichtgegenständlichen Mitteln sagen ließ, bildete nun

das Thema. Die Arbeit „03 09 16“ von 2003 soll dies exemplifizieren: ein quadratisches Format von jeweils zwei Metern Kantenlänge enthält eine Vielzahl von stark farbigen Binnenformen, die sich zu neun geometrischen Clustern formieren, die ihrerseits von zwei Schichten aus jeweils vier Vierecken gebildet werden. Die Formen loten die Spielräume zwischen Rechteck und Quadrat aus, die Farben scheinen das Spektrum möglicher Komplementär-, Intensitäts-, Simultan- und Sukzessivkontraste zu deklinieren. Durch die ausgewogene Verteilung der Elemente im Format herrscht trotz interner Spannungen eine große Stabilität im Ganzen vor; ein subtiles Austarieren zwischen Ordnung und Anarchie, zwischen Anpassung und Widerstand vollzieht sich da auf modellhafter Ebene und weitet das zweckfreie Formenspiel unversehens in Bereiche einer gesellschaftlichen Analogie. So gesehen verblieben auch die scheinbar formalen Erkundungen dieser Phase nie nur auf der Stufe selbstbezüglicher Reflexion, sondern suchten, wie vermittelt auch immer, nach Wegen einer zeitgenössischen Abstraktion, die die Komplexität und gleichzeitige Richtungslosigkeit des vorherrschenden Lebensgefühls zu fassen vermag.

Wenn Yves Zurstrassen heute in seinem weitläufigen Atelier steht, den Blick über die akribisch geordneten Keilrahmen, Farbtöpfe, Pinsel, Mustervorlagen und sonstigen Utensilien schweifen lässt und sich täglich neu ans Werk begibt, hat er naturgemäß ebensowenig eine generelle Lösung für alle anstehenden Kunst- und Lebensfragen parat wie in früheren Phasen. Wohl aber hat er an künstlerischer Erfahrung und Kraft in dem Sinne gewonnen, dass er über ein breitgefächertes Instrumentarium verfügt und es allen situativen Erfordernissen gemäß einzusetzen weiß. Durch die decollagierende Verwendung der Muster und Ornamente hat er sich Wirklichkeitsbereiche erschlossen, die der tradierten Abstraktion unzugänglich waren. Durch die virtuose Kombinatorik gestischer und geometrischer, expressiver und konzeptueller Bildprogramme hat er sich eine dynamische Flexibilität erworben, mit der auch die heutige Welt darstellbar bleibt. Und er hat, im geistigen Verbund mit den erwähnten anderen Künstlern, daran gearbeitet, die Abstraktion gegenwartsfähig zu machen, indem sie sich, wie Jonathan Lasker es sagte, den „Texturen des Lebens“ öffnet.

Bibliografie

- Olivier Kaepelin, „Yves Zurstrassen“, in *La peinture, Milonga, jour et nuit*, Paris, Galerie Xippas, 2001
- Renate Puvogel, „À corps perdu“, in *Yves Zurstrassen*, Eupen/Brussels, IKOB/La Lettre volée, 2004
- Wolfgang Becker, „Le rêve crétois du peintre Yves Zurstrassen“, in *Yves Zurstrassen*, Paris, Editions du Regard, 2006
- Brooks Adams, Holger Broeker, Markus Brüderlin und Kay Heymer, *Philip Taaffe, Das Leben der Formen, Werke 1980-2008*, Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, 2008
- Hans Michael Herzog und Konrad Bitterli, *Jonathan Lasker, Gemälde/ Paintings 1977-1997*, Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 1998
- Juan Manuel Bonet, Armin Zweite, Kevin Power, Pia Müller-Tamm, Robert Hobbs und Richard Milazzo, *Jonathan Lasker, Gemälde - Zeichnungen - Studien 1977-2003*, Düsseldorf, K 20 Kunstsammlung Nord-Rhein-Westfalen, 2003
- Thomas Cron, Ann Goldstein, Madeleine Gryusztejn, Gerry Indiana und Jim Lewis, *Christopher Wool*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1998
- Ulrich Look und Julie Friedrich, *Christopher Wool 2006-2008, Museum Ludwig Köln-Porto*, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2009

Harald Kunde

FR

Harald Kunde est né en 1962 à Halle (Saale) en Allemagne de l'est. De 1983 à 1988, il fait des études d'histoire de l'art, de langues germaniques et de pédagogie à l'Université de Leipzig. De 1988 à 1991, il travaille comme assistant à la faculté des théories et de l'histoire des Arts Plastiques à l'Université de Leipzig. Entre 1995 et 2002, il est nommé comme directeur du Kunsthaus et de la Städtische Galerie für Gegenwartskunst (galerie d'Art Contemporain de la ville de Dresde). De 2002 à 2008, il est nommé directeur du Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, (Forum d'Art International à Aix-la-Chapelle, Allemagne). Depuis 2009, il enseigne comme professeur honoraire à l'Institut pour l'histoire de l'art à la RWTH (École supérieure polytechnique de Rhénanie-Westphalie) d'Aix-la-Chapelle, Allemagne.

Parmi les nombreuses publications sur l'art contemporain de Harald Kunde, on peut citer celles sur l'Atelier Van Lishout, Tatjana Doll, Franz Gertsch, Jenny Holzer, Wolfgang Mattheuer, A.R. Penck, Dan Perjovschi, Neo Rauch, Erwin Wurm, Edwin Zwakman.

DE

Harald Kunde wurde in 1962 in Halle an der Saale geboren. Von 1983 bis 1988 Studium der Kunstgeschichte, Germanische Sprachen und Pädagogik an der Universität Leipzig. Danach folgte von 1988 bis 1991 eine erste Anstellung als Assistent an der Fakultät für Theorie und Geschichte der darstellenden Kunst an der Universität Leipzig. In der Zeit von 1995 bis 2002 leitet Harald Kunde das Kunsthaus der Städtischen Galerie für Gegenwartskunst in Dresden. Im Jahre 2000 folgt die Ernennung zum Direktor des Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen. Seit 2009 nimmt Harald Kunde eine Honorarprofessur am Institut für Kunstgeschichte der Rheinisch-Westfälischen Hochschule (RWTH) Aachen wahr.

Zu seinen vielen Publikationen über die zeitgenössische Kunst zählen unter anderem Veröffentlichungen über das Atelier Van Lishout, Tatjana Doll, Franz Gertsch, Jenny Holzer, Wolfgang Mattheuer, A.R. Penck, Dan Perjovschi, Neo Rauch, Erwin Wurm, Edwin Zwakman.

EN

Harald Kunde was born in 1962 in Halle (Saale), in Eastern Germany. From 1983 until 1988, he studied art history, Germanic languages and education at the University of Leipzig. From 1988 until 1991, he worked as an assistant in the Faculty of Theories and History of Visual Arts at the University of Leipzig. From 1995 until 2002, he was the Director of the Kunsthaus and the Städtische Galerie für Gegenwartskunst, the Contemporary Art Gallery of the City of Dresden. From 2002 until 2008, he was the Director of the Ludwig Forum für Internationale Kunst Aachen, the International Art Forum in Aachen, Germany. Since 2009, he has taught as an Honorary Professor in the Institute for Art History at RWTH Aachen.

Harald Kunde's numerous publications on contemporary art cover the Atelier Van Lishout, Tatjana Doll, Franz Gertsch, Jenny Holzer, Wolfgang Mattheuer, A.R. Penck, Dan Perjovschi, Neo Rauch, Erwin Wurm and Edwin Zwakman.