Museum Abteiberg

GRANT MOONEY

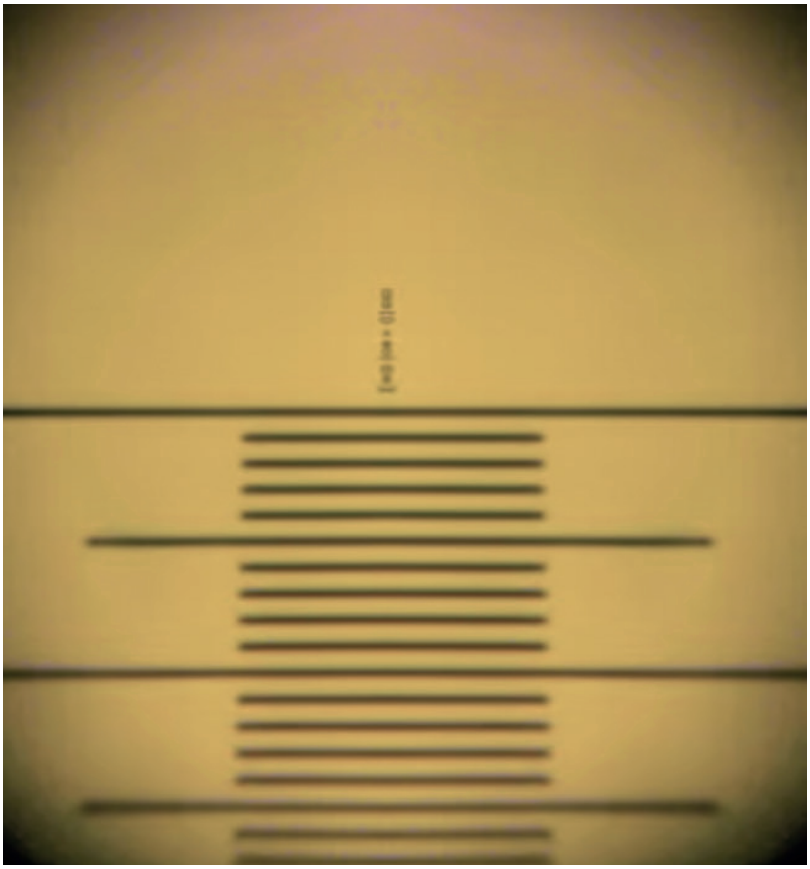
sum

mit Laura Aguilar, Olga Balema, Joseph Beuys, Patricia L. Boyd, Wisrah C. V. da R. Celestino, Hanne Darboven, Melvin Edwards, Niloufar Emamifar, Flint Jamison, Jannis Kounellis, Grant Mooney und Winona Sloane Odette, Robert Morris, Ulrich Rückriem, Karin Sander und Takis.

29. März – 20. September 2026

GRANT MOONEY
sum
mit Laura Aguilar, Olga Balema, Joseph Beuys, Patricia L. Boyd, Wisrah C. V. da R. Celestino, Hanne Darboven, Melvin Edwards, Niloufar Emamifar, Flint Jamison, Jannis Kounellis, Grant Mooney und Winona Sloane Odette, Robert Morris, Ulrich Rückriem, Karin Sander und Takis.

29. März – 20. September 2026



MUSEUM ABTEIBERG
Abteistraße 27 / Johannes-Cladders-Platz
41061 Mönchengladbach

Die Werke des US-amerikanischen Künstlers Grant Mooney zeigen eine Dimension von Material, die Materialität nicht als autonome Eigenschaft eines Stoffs begreift, sondern vielmehr als Effekt eines Gefüges, in dem materielle, körperliche und diskursive Kräfte ineinandergreifen und sich gegenseitig hervorbringen. Materie ist hier nicht passiv geformt, sondern wirkt selbst formgebend und erzeugt Bedeutung. Sie ist gewissermaßen eine aktive Mitspielerin in ästhetischen Erkenntnis- und Erfahrungsprozessen.

Die Ausstellung *sum* ist die erste Museumsausstellung des Künstlers in Europa und zugleich eine Einzelausstellung, die sich in ein Projekt mit Werken anderer Künstler:innen erweitert. Mooney erzeugt mit seinem beziehungsreichen Skulpturenbegriff ein Feld aus Strömungen und Flüssen zwischen Objekten aus der Sammlung des Museums Abteiberg, ausgewählten historischen Werken und Arbeiten anderer zeitgenössischer Künstler:innen. In dieser generationsübergreifenden Konstellation untersucht sum das Verhalten von künstlerischen Materialien seit den 1960er Jahren und erzählt von der Entwicklung von skulpturaler Praxis der Gegenwart.

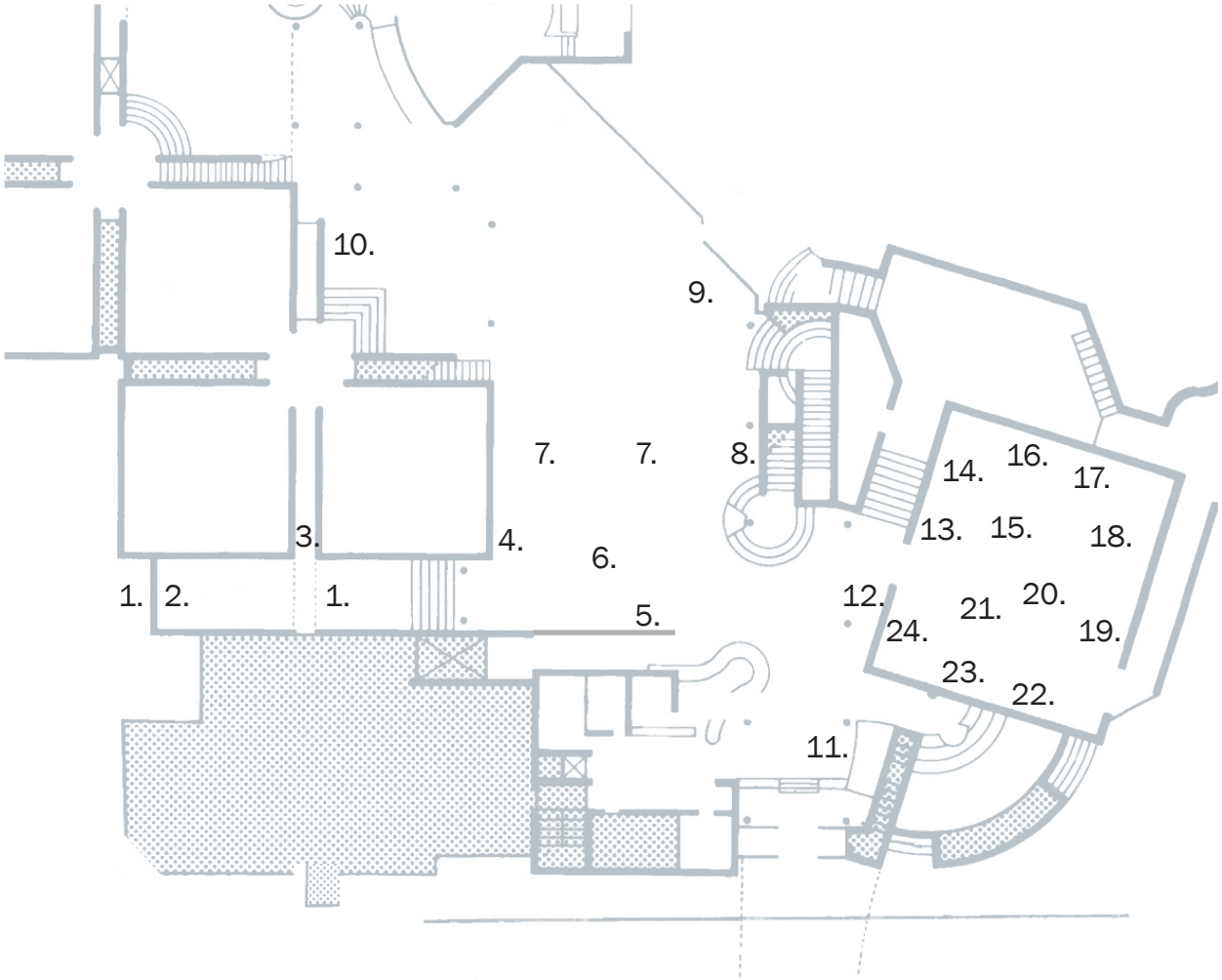
Die Ausstellung rückt Transformationsprozesse in den Vordergrund und offenbart vielschichtige Zusammenhänge und Wechselbeziehungen von Materialien, während diese sich von Substanz zu Form wandeln. Die daraus resultierende Anordnung regt dazu an, grundlegende Kategorien von minimalistischer Skulptur und Konzeptualismus wie Gewicht, Dichte und Masse neu zu denken – nicht als feste Eigenschaften, sondern als veränderliche Zustände, die durch immaterielle Kräfte wie biochemische Prozesse und atmosphärische Veränderungen geprägt sind.

Mooney ist beispielsweise interessiert an Fett, als einem Material, das über seine soziale Bedeutung oder seinen stigmatisierten Zustand hinausgeht und als physikalischer Wirkstoff an Prozessen der Energiespeicherung, des Wärmeerhalts und physiologischen Reparatur beteiligt ist. Und so erinnert die Ausstellung an Rückstände von Joseph Beuys' Plastik *Unschlitt/Tallow* (1977) im Museum Abteiberg, die dort von 1982 bis 1996 zu sehen war, sowie an Beuys' *Fettecken* und *Fettwinkel*. Fett und seine Mischungen sind Materialien, die Wärme im Körper erzeugen und speichern und bei Beuys auch die Aufweichung von Grenzen die Möglichkeiten von Transformation meinten. Als Silberschmied und Verarbeiter von Metallen spielt bei Mooney das Wechselspiel zwischen Kälte und Wärme sowie das darin liegende Potenzial der Transformation eine ähnliche Rolle wie in Beuys' Wärmebegriff – ein Prinzip, das dialektisch angelegt ist und stets Körper und Geist, Sinnliches und Übersinnliches, Leben und Bewegung, Denken und Veränderung und damit eine große Metapher von plastischer Energie meint.

sum versammelt eine Vielzahl skulpturaler Praktiken und Verfahren, wie Schmelzen, Gießen, Schweißen, Löten, (Zer-)Schneiden, sowie auch plastische Prozesse: Kräfte, die unsere physische Welt bestimmen, jedoch häufig unsichtbar bleiben, wie etwa Energie, Schwerkraft und Magnetismus. Sie werden in der Ausstellung zu Substanzen, die Form und Bedeutung und das Arrangement an Werken mitbestimmen. So wird ein Materialverständnis zum kuratorischen Prinzip.

Ähnlich verhält es sich mit Mooneys Installation *sphere music* – eines gemeinsam mit der Chisenhale Gallery in London produzierten Werks, das Luft und ihre Bewegung als eine Substanz sichtbar macht. Protagonistin dieser Arbeit ist eine vom Künstler entworfene Harfe auf dem Dach des Museums, die nicht durch Berührung, sondern durch die elementare Kraft der Luft in Schwingung versetzt wird. Wie dieses Instrument geben auch die anderen Werke auf unterschiedliche Weise Handlungsmacht ab. Sie öffnen sich der Auflösung und der Veränderung. Das Darin- und Dazwischenliegende, das Flüchtige und Unmessbare wird zu einem Bezugspunkt. In dieser Ausstellung wirken Materialien und Formen, Absichten und Zufälle gleichermaßen an der Formwerdung mit – sie artikulieren neuartige sinnstiftende Kräfte und Bewegungen.

Die Ausstellung *sum* wurde konzipiert von Grant Mooney und Alke Heykes.



1. Grant Mooney und Winona Sloane Odette, sphere music, 2025

2. Grant Mooney, Fe.(i), 2025

3. Karin Sander, Wandstück, 2-teilig, 1992

4. Joseph Beuys, Fettwinkel, 1962

5. Robert Morris, Scale with Hand, 1964

6. Grant Mooney, Stalls (т.), 2025

7. Grant Mooney, Stalls (т.) ii, 2025

8. Joseph Beuys, … aus dem Maschinenraum, 1977/78

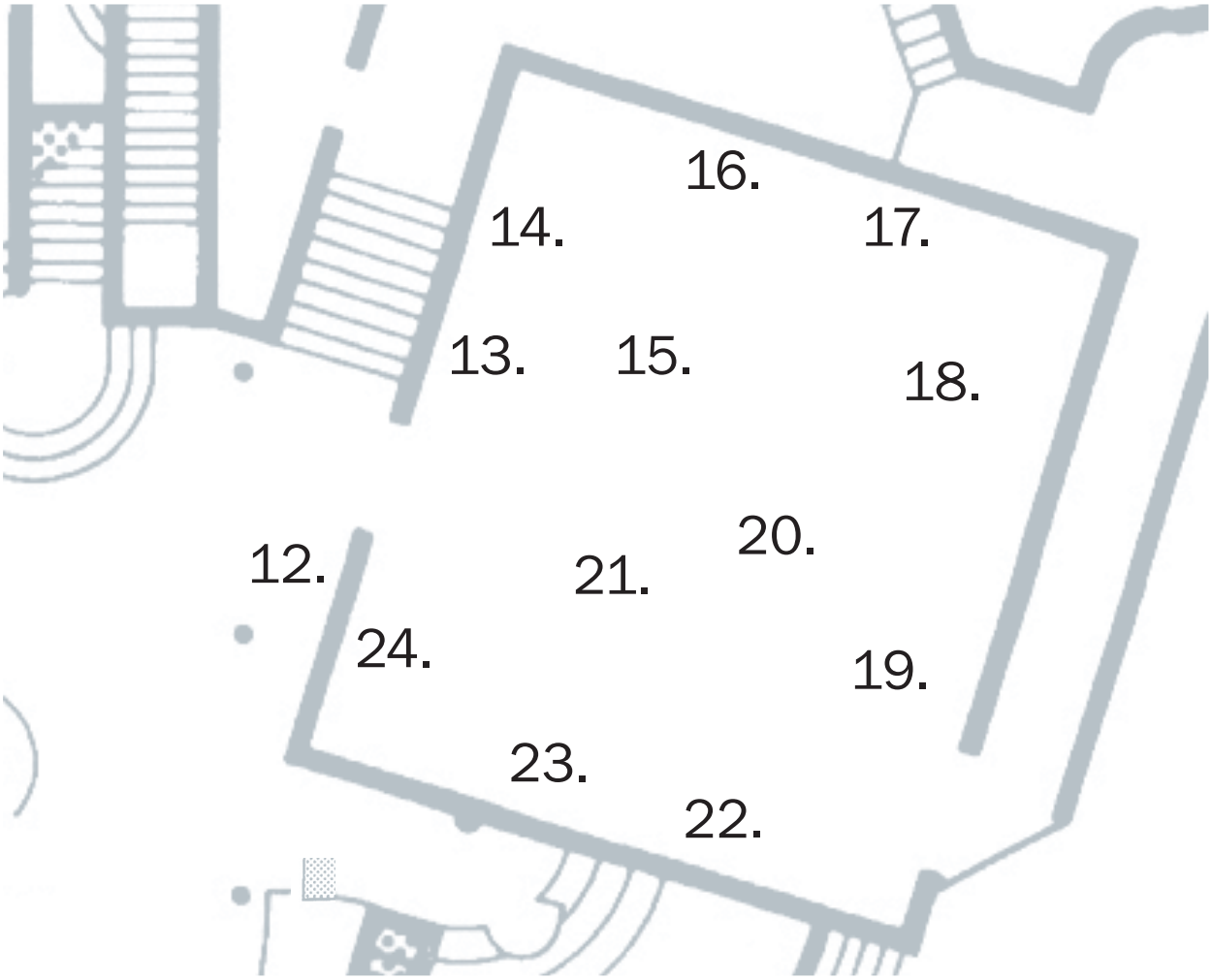
9. Grant Mooney, Partials i, (Gain c.), 2024

10. Ulrich Rückriem, Gusseisen zerschlagen (Hammer), 1971

11. Jannis Kounellis, Kassettenkatalog mit Objekt, 1978

12. Laura Aguilar, In Sandy's Room, 1990

Straßenebene



13. Grant Mooney, Housing (c.) xi, 2024

14. Patricia L. Boyd, Borrowed Time XI, XII (Amant, 09/15/2022-03/05/2023), 2023

15. Joseph Beuys, Aus dem Maschinenraum, Anhänger, 1977

16. Takis, ECG 16/00, undatiert

17. Patricia L. Boyd, Old Grease, 2026

18. Wisrah C. V. da R. Celestino, Peso, 2024

19. Melvin Edwards, Tengenenge, 1988

20. Olga Balema, Untitled, 2025

21. Olga Balema, Untitled, 2014-2025

22. Hanne Darboven, Ohne Titel, 1970

23. Flint Jamison, Applicate 4.0 (Veneer Magazine), 2009/21

24. Niloufar Emamifar, The Wolves, 2025

1. GRANT MOONEY UND WINONA SLOANE ODETTE
sphere music, 2025
Aluminium, Stahl, Monofilament, Kontaktmikrofon, Monitor, Kabel
Variable Abmessungen

Die Installation *sphere music* besteht aus mehreren Komponenten. Auf dem Dach des Museums Abteiberg, direkt über der Hohen Galerie, ist eine von Mooney gemeinsam mit Winona Sloane Odette entworfene Windharfe installiert. Diese ist als breiter Trichter konstruiert, der den Wind bündelt und durchströmen lässt. Im Inneren versetzt er zwölf Saiten in Schwingung, durch Vibration entsteht ein Klang, der sowohl außerhalb des Museums hörbar ist als auch in der Hohen Galerie erfahrbar wird. Dort visualisiert ein Monitor den Klang in Echtzeit als ein bewegtes Spektrogramm und macht so die immaterielle, atmosphärische Kraft des Winds sichtbar.

Der Titel *sphere music* verweist auf theoretische Spekulationen über die Beziehung zwischen Bewegung, Vibration und Klang. Er knüpft an die Vorstellung an, dass Rotationen – etwa die Umlaufbahnen von Planeten – eine eigene Form von Ton erzeugen könnten. Ein solcher Ton wäre allgegenwärtig und konstant, so umfassend, dass er sich unserer direkten Wahrnehmung entzieht, da es keinen Zustand der Stille gibt, von dem aus er sich abheben ließe. Diese Idee eines allumfassenden Klangs, den der Theoretiker Douglas Kahn als „Panauralität“ beschreibt, ist der gedankliche Hintergrund der Arbeit.

Mooney und Odettes Installation zeigt zentrale Aspekte der Ausstellung sum. Die im Außen- und Innenraum installierte, miteinander verbundene und leitfähige Installation bildet ein vibrierendes, pulsierendes System, in dem sich geologische und industrielle Elemente miteinander verbinden. Einige Elemente dieser Ausstellung existieren physisch, sind jedoch nur indirekt, über ihre Wirkungen, erfahrbar. sphere music macht diese Schwelle der Wahrnehmung sichtbar und ebenso den Ursprung der Form: Der Wind wird als unsichtbare plastische Kraft erfahrbar, die die Saiten der Harfe in Schwingung versetzt. Die Handlungsmacht, mit der üblicherweise eine Hand ein Instrument spielt, ist hier auf eine atmosphärische Bewegung übertragen, sie und fordert eine andere Form der Aufmerksamkeit und Einstimmung.

2. GRANT MOONEY
Fe.(i), 2025
Cuttlebone, cast iron, steel, nickel, casting grain, electroplated silver
46 x 7 x 7 cm

Das Wandobjekt *Fe.(i)* vereint Materialität, Prozess und Zeit in einer Form, die weit über ihre physischen Grenzen hinausweist. Im Zentrum der Arbeit steht ein Sepiaschulp, der Rückenknochen eines Tintenfischs, ein in der Schmuckherstellung verwendetes Material für Gussformen. Jedes Exemplar ist einzigartig: porös, luftdurchzogen und geprägt von den Umweltbedingungen des Meeres. Temperatur, Salzgehalt und chemische Zusammensetzung hinterlassen Spuren in seiner Struktur. So wird das Material zum Träger von Informationen über größere ökologische und geologische Zusammenhänge. In der Skulptur fungiert es zugleich als greifbares Objekt und als verdichteter Index dieser Kräfte.

Die Arbeit wurzelt in Mooneys Erfahrungen aus der Metallverarbeitung, einem Feld, das durch Hitze und langsame, präzise Handarbeit geprägt ist. Sägen, Feilen und Schleifen sind Prozesse der Reduktion, die ebenso in *Fe.(i)* eingeschrieben sind wie die Technik der Galvanisierung. Dabei wird mittels elektrischem Strom eine dünne Silberschicht auf die Oberfläche aufgebracht – ein Verfahren, das auch in industriellen Kontexten zur Verbesserung von Leitfähigkeit und Korrosionsschutz dient.

Bereits im Titel versteckt sich ein Hinweis auf Material und Form der Skulptur, denn diese orientiert sich an standardisierten Eisenbarren und verweisen auf industrielle Produktionszusammenhänge. Fe ist das internationale Kürzel für Eisen (lat. Ferrum) im Periodensystem der chemischen Elemente. *Fe.(i)* ist außerdem Teil einer Serie, in der Galvanisierung als Form räumlicher Verdichtung untersucht wird. Die Oberfläche bleibt jedoch nicht stabil: In der Wechselwirkung von Eisenkern und Silberbeschichtung beginnen durch die umgebene Luft und die Atmung der Besucher:innen Oxidationsprozesse, die das Material kontinuierlich verändern.

Der Hohe Galerie des Museums Abteiberg wird so zum aktiven Milieu. Luft, Feuchtigkeit und Berührung beeinflussen die Oberfläche, die sich mit der Zeit verfärbt und transformiert. Was in der Industrie als Fehler und in der Restaurierung als inhärenter Mangel gelten würde, wird hier bewusst zugelassen. *Fe.(i)* versteht sich als offenes System – ein Werk, das auf seine Umgebung reagiert und diese in sich aufnimmt. Die Veränderung seiner Oberfläche wird zum sichtbaren Ausdruck eines fortlaufenden Austauschs zwischen Material, Raum und Betrachter.

3. KARIN SANDER
Wandstück, 2-teilig, 1992
Geschliffenes Weiß, Mauerputz und Wandfarbe (geschliffen)
150 x 100 cm (jeweils)

Das Werk *Wandstück, 2-teilig* von Karin Sander (*1957 in Bensberg) befindet sich als permanente Installation auf und in den Wänden des schmalen Durchgangs zur Hohen Galerie im Museum Abteiberg. Beim Betreten des Korridors wirken die Arbeiten zunächst subtil, fast unsichtbar. Im direkten Blick erkennt man zwei identische Flächen, die einander gegenüberstehen. Sie erscheinen als Teil der Wand, doch rechteckig im Hochformat abgegrenzt als eine glänzende Oberfläche, die im Gegensatz zur restlichen Wandfläche Licht reflektiert und deren Helligkeit sich je nach Tageszeit verändert.

Sander hat die Oberflächen ihrer *Wandstücke* in mehreren Arbeitsschritten auf Hochglanz poliert. Sie reflektieren hierdurch die Umgebung, die eigenen Bedingungen und die Wirklichkeit des Raums. Aus der Spiegelung entsteht ein wandelbares, zartes Bild, das sich ständig verändert. Sowohl der Raum selbst als auch die Position des Publikums werden im Augenblick wahrnehmbar. Die Arbeiten fungieren als Projektionsflächen, auf denen Betrachter:innen ihre eigene Präsenz, ihre Position und ihre Körper in Relation zum Raum erkennen.

Ähnlich wie Mooney nutzt Sander in ihren Wandstücken die Oberflächenbearbeitung, um eine Wechselwirkung mit ihrer Umgebung herzustellen. Beide machen die Sensibilität der Oberflächen gegenüber äußeren Einflüssen erfahrbar und zeigen, wie Materialität, Licht und Bewegung untrennbar mit Wahrnehmung und Kontext verwoben sind – ein kontinuierlicher Austausch zwischen Werk, Raum und Betrachter:in.

4. JOSEPH BEUYS
Fettwinkel, 1962
Gips und Fett in verglastem Zinkblechkasten
78,2 x 60 x 4,2 cm

Im *Fettwinkel* von Joseph Beuys erscheint das Material Fett weniger als Ergebnis einer Handlung denn als ihr Relikt. Das liegt weniger an der Verschränkung von Aktion und Objekt als vielmehr an den spezifischen Eigenschaften des Materials selbst. Beuys erkannte zunächst, dass Fett ein reines Anwendungs- und Verbrauchsmaterial ist: Es erfüllt seine Funktion ausschließlich im Gebrauch – sei es als Schmiermittel in mechanischen Apparaturen oder als

Streichfett auf dem Brot. Verbrauch bedeutet in diesem Zusammenhang nichts Anderes als Tätigkeit – ein Tun. Auf assoziativer Ebene ist Fett daher unmittelbar mit der Vorstellung von Handlung, also von Aktion, verbunden.

Ausgehend von einem Skulpturenbegriff, der nicht fixiert und abgeschlossen ist, entwickelte Beuys ein Diagramm plastischer Pole. Darin stehen sich unter anderem Chaos und Ordnung, das Organische und das Kristalline, Wärme und Kälte sowie Ausdehnung und Kontraktion gegenüber. Bewegung –beispielsweise durch ein Tun – fungiert als vermittelndes Element zwischen diesen Polen und bildet damit ein zentrales Moment seiner plastischen Theorie.

Fett übernimmt in diesem Zusammenhang häufig die Rolle eines vermittelnden Materials: In seinen Aktionen dient es dazu, starre, „kristalline“ Strukturen zu verflüssigen und beweglich zu machen. Auf diese Weise entstanden die bekannten Fettecken ebenso wie der Fettwinkel. Er ist eine Bewegung gegen den rechten Winkel. Der *Fettwinkel* aus der Sammlung des Museums Abteiberg hält diesen Prozess exemplarisch fest: die Auflösung der von Beuys so bezeichneten „toten Raumecken“ durch die Wärmeenergie des Fetts.

5. ROBERT MORRIS
Scale with Hand, 1964
Gipsabguss und Objekte auf Blei und Spanplatte
71 x 40 x 8 cm

Robert Morris begann seine Blei-Reliefs 1963 und entwickelte sie während seines einmonatigen Aufenthalts in Düsseldorf im Jahr 1964 weiter. In dieser Zeit entstand auch die Arbeit *Scale with Hand*. Abgesehen von Joseph Beuys‘ früher Verwendung in den Aggregaten (seit 1958) war Blei in der Kunst damals noch wenig verbreitet. Die Weichheit und Formbarkeit von Blei eröffnete Morris neue Möglichkeiten: Im Gegensatz zur traditionell verwendeten Bronze, die Dauer und Monumentalität verkörpert, erlaubt Blei eine unmittelbare Einschreibung von Druck, Berührung und Veränderung. Wie auch Beuys und Mooney interessierte sich Morris für die physischen Eigenschaften und für die energetische Leitfähigkeit von Materialien.

Scale with Hand besteht aus einer mit Blei bezogenen Spannplatte. Im oberen Bereich ist eine Präzisionsfederwaage deutschen Fabrikats montiert. An ihrem Haken hängt eine kleine Holzkiste, die einen Gipsabdruck des Handrückens des Künstlers enthält. Der ausgestreckte Zeigefinger weist nach links. Die Waage zeigt ein Gewicht von 625 Gramm an. Am oberen Rand der Platte sind beide Handabdrücke direkt im Blei sichtbar – Spuren einer physischen Einwirkung, die sich dauerhaft eingeschrieben hat.

Die Arbeit verbindet auf präzise Weise handwerkliche und industrielle Elemente sowie messbare und unsichtbare Kräfte. Sie zeigt uns buchstäblich das Gewicht der Hand in Formwerdungsprozessen und macht gleichzeitig sichtbar, was sonst verborgen bleibt: die Wirkung von Schwerkraft, Druck und Materialspannung. Eindrücke von Energie, Abdruck und Verformung lassen sich in der Oberfläche ablesen – als Spuren von Einwirkungen, die das Material geformt haben. Die Skulptur zeigt nicht nur einen Zustand, sondern verweist auf die Kräfte, die ihn hervorgebracht haben und weiterhin auf ihn einwirken.

6. GRANT MOONEY
Stalls (т.), 2025
Aluminium, Stahl, Gummi, Erdungskabel, Polyurethan
Motor: 90 x 65 x 42 cm; Rotorenblätter: 305 x 38,5 x 9,5 cm (jeweils)

7. GRANT MOONEY
Stalls (т.) ii, 2025
Aluminium, Stahl, Gummi, Erdungskabel, Polyurethan
Motor: 90 x 65 x 42 cm; Rotorenblätter: 305 x 38,5 x 9,5 cm (jeweils)

Zentral im Foyer liegen zwei Gruppen aus Rotorblättern, ergänzt durch zwei Umlaufmotoren und deren Stromkabel. Gemeinsam formen sie die zerlegten Bestandteile einstiger Industrieventilatoren. Die Werke *Stalls (т.)* und *Stalls (т.) ii* sind skulpturale Verbindungen aus gefundenen Objekten, deren Formen verändert und in neue Kontexte überführt wurden. Ursprünglich dienten die Ventilatoren in industriellen Räumen dazu, in langsamer Rotation große Luftmengen zu bewegen und klimatische Bedingungen zu regulieren.

Für die Skulpturen wurden die Motoren vollständig zerlegt, durch verschiedene industrielle Oberflächenbehandlungen nachbearbeitet und anschließend neu zusammengesetzt. Die Rotorblätter sind aus gebürstetem Aluminium präzise nachgebildet, während ihre Fassungen aus dem ursprünglichen Kontext sind. Kabel und Anschlüsse verweisen auf potenzielle Energieflüsse, ohne tatsächlich aktiviert zu sein, und machen so die Abhängigkeit der Objekte von unsichtbaren Infrastrukturen sichtbar.

Als Teil einer fortlaufenden Werkreihe begreift der Künstler Mechanismen als Handlungsträger, die Bewegungen und deren Bedingungen untersuchen, meist in Bezug auf Raum, Zugang, Licht oder die Umgebung. Die Installation greift in den Raum ein, blockiert und gliedert ihn zugleich und beeinflusst die Wege des Publikums. In ihrer bodennahen Platzierung verschiebt sie Perspektiven und Wahrnehmung. Zwischen Abstraktion und Wiedererkennen entsteht eine erhöhte Sensibilität für die Beziehung zwischen Körper, Architektur und den oft verborgenen Systemen, die beide miteinander verbinden.

8. JOSEPH BEUYS
... aus dem Maschinenraum, 1977/78
Glas mit Fett, Dose mit Honig
Einmachglas: 17 x 11 (Durchmesser) cm, Konservendose: 10 x 10 (Durchmesser) cm

Wie *Aus dem Maschinenraum, Anhänger* stammt auch das Multiple *... aus dem Maschinenraum* aus dem Kontext der Installation *Honigpumpe am Arbeitsplatz* während der documenta 6 1977. Die zentralen Elemente der Installation – Honig und Fett als Materialien, die in Beuys' Werk für energetische und transformatorische Prozesse stehen – werden als Relikte der geistigen und physischen Aktivitäten der Honigpumpe am Arbeitsplatz konserviert.

Die ursprüngliche Verwendung hat Spuren im Material hinterlassen. Insbesondere auf dem Fett hatte sich während der 100 Tage im Maschinenraum eine Staubschicht gelegt, die als Sedimentierung der geistigen und physischen Prozesse angesehen werden kann. Fett aus der documenta-Arbeit geht auch in weitere eigenständige Objekte ein. Für *Zur Honigpumpe* (1977) legt Beuys zwei Ziegelsteine mit Margarine in einen Karton, in *Aus dem Maschinenraum, Anhänger* (1977) – in der Ausstelling *sum* in der Wechselausstellung zu sehen – ist das Fett zusammen mit kleinen Rollen aus Filz in zwei Pappkartons gefüllt.

Diese Edition präsentiert den Versuch die beiden zentralen Substanzen dieser Installation nebeneinander zu konservierereren. Das Fett in einem einem Einmachglas mit Spangenverschluss, das seinen Inhalt mittels Vakuumierung und einem Gummiring von atmosphärischen Einflüssen abschirmen soll. Der Bienenhonig, der durch die Schläuche und Kessel der „Honigpumpe" lief, ist in eine Metallkonserve abgefüllt.

Es wird schnell deutlich, dass der Versuch der Konservierung gescheitert ist. Auf der Margarine haben sich Ablagerungen, vielleicht sogar Schimmelsporen gebildet. Der Honig hat sich stark

verfärbt und ist aus der Dose getrieben. Ganz im Sinne von Beuys lassen sich Materialien eben nicht isolieren oder fixieren. Sie stehen im Austausch mit Ihrer Umwelt und erzeugen Wechselwirkungen. Sie dehnen sich aus, sind schwer zu bänidgen und verändern auch ihre molekulare Struktur.

9. GRANT MOONEY
Partials i, (Gain c.), 2024
Gips, Bronze
56,5 x 50 x 70 cm

Vor der Fensterfront des Foyers mit dem Blick in den Skulpturengarten steht die Skulptur *Partials i, (Gain c.)* von Mooney auf dem Boden. Der aus Bronze gegossene Körper ist nur teilweise sichtbar: Fragmente der Gussform aus Kalziumkarbonat, einem gipsähnlichen Material, umhüllen und verdecken ihn noch. Die Form ist aufgebrochen, die Oberfläche wirkt roh und unfertig, als befände sich das Werk in einem Zwischenzustand.

Bronze hat in der Geschichte der Bildhauerei eine ganz besondere Bedeutung und vermittelt aus vielen Gründen den Eindruck, dass die Form durch Material und Verfahren verewigt wird. In der Moderne haben Künstler*innen wie Medardo Rosso und Umberto Boccioni um die Jahrhundertwende jedoch durch ihre Form- und Materialexperimente das Verständnis des Materials extrem erweitert und ihren Skulpturen explizit Bewegung zugeschrieben. In dieser Traditione widmet sich auch Mooney dem Bronzgussverfahren zu und legt seine Formbildung als Prozess offen.

Die gegossene Bronze ist ein sogenanntes Sektoralhorn – eine Form, die aus frühen Technologien zur Verstärkung von Schall hervorgegangen ist. Solche Hörner dienten dazu, Klang zu bündeln und gezielt in den Raum zu projizieren. In Mooneys Skulptur bleibt diese Funktion jedoch latent: Das Objekt ist stillgelegt, seine potenzielle Wirkung nur noch angedeutet.

Der Titel *Partials i, (Gain c.)* verweist einerseits auf die partielle Sichtbarkeit des Materials, andererseits auf den Begriff aus der Akustik. „Partials“ bezeichnet Obertöne – jene Frequenzen, die über einem Grundton liegen und den Klang komplex und vielschichtig machen. So verbindet die Arbeit Material, Form und Bedeutung. Zwischen Sichtbarkeit und Verdeckung, Funktion und Stillstand entsteht ein Spannungsfeld, das Wahrnehmung als fragmentarischen und vielschichtigen Prozess erfahrbar macht.

10. ULRICH RÜCKRIEM
Gusseisen zerschlagen (Hammer), 1971
Gusseisen
17 x 21 x 162 cm

Ulrich Rückriem (*1938 in Düsseldorf) lebt und arbeitet derzeit in Köln und London. Von 1969 bis 1975 lebte und arbeitete er in Mönchengladbach und hatte hier ein gemeinsames Atelier mit Blinky Palermo.

Auf der Suche nach neuen Materialeigenschaften fand der Künstler 1971 unter anderen dieses Gusseisen auf einem Schrottplatz. Dieser Eisenriegel stammt ursprünglich aus der Eisenindustrie; er wird als „Massel“ bezeichnet. „Eisenmasseln“ oder auch „-barren“ sind Vergüsse von flüssigem Roheisen. Ihr industrieller Zweck besteht darin, eingeschmolzen zu werden, um Stahl, Gusseisen und verschiedene Legierungen herzustellen. Außerdem dient es zum Schmieden, Gießen von Maschinenteilen und zur Herstellung von Bauteilen für den Bau.

Ausgangspunkt von Rückriems frühen Werken ist immer das Auffinden von Rohstücken, ob aus Stein Eisen oder Holz. In der Verwendung von gefundenem Stücken liegt eine spezifische Maßsetzung und ein intensives Interesse am Material, seiner Form, seinen Eigenschaften und Ausmaßen. Dieser Barren entstand durch das Erhitzen in einem Hochofen bei ca. 1500 °C. Nur enorme Temperaturen erlauben die Formung dieses Materials und zeigen dennoch zugleich, dass ein Zustand trotz des Eindrucks der Ewigkeit veränderbar ist. Der Titel dieser Arbeit beschreibt zudem Rückriems Bearbeitung des Barrens: er zerschlug ihn an seinen Stegen mit einem Hammer in 5 Einzelteile. Im Gegensatz zum Stahl lässt sich Gusseisen an der schwächsten Stelle seines Körpers zerschlagen, Stahl nur schneiden.

Rückriem untersuchte in seinen frühen Arbeiten die Ausdehnung seiner Objekte im Raum und verstand seine Bearbeitung als Präzisierung des Materials in seinem Verhältnis zum Boden und zum Ort. Durch Teilungen, Veränderungen oder Ergänzungen wurde die Raumkräfte des Materials freigesetzt. Er folgte dabei einem mathematischen Maß, der im Material vorgegebenen Maßeinteilung oder dem vom eigenen Körper abhänigigen Maß. *Gusseisen zerschlagen (Hammer)* ist also ein Werk, das sich gleichermaßen aus seinen Materialeigenschaften und deren Bezug zum Körper und dem umliegenden Raum ergibt. Es gab ein relationales Verhältnis von skulpturen Aspekten, das auch in Mooneys Werk stets auftaucht.

11. JANNIS KOUNELLIS
Kassettenkatalog mit Objekt, 1978
Gedicht von Alexander Blok und Objekt aus einer Asbestplatte und einer Schwarzpulverkerze
Kassettenkatalog: 20,3 x 15,8 x 2,8 cm
Asbestplatte: 19,7 x 15,3 x 0,8 cm

12. LAURA AGUILAR
In Sandy's Room, 1990
Silbergelatineabzug
48 × 61 cm (gerahmt)

Die Fotografie *In Sandy's Room* von Laura Aguilar (1959-2018) ist eine schwarzweiße Aktfotografie als Selbstportrait der Künstlerin. Aguilar, die sich häufig selbst fotografierte, lichtete sich hier in der Wohnung einer Freundin ab. An einem heißen Tag lehnt sich Aguilar in einem Sessel im Schlafzimmer einer Freundin zurück. Ein offenes Fenster, ein kleiner Ventilator, der ihr Luft zufächelt, und ein Glas Limonade in der Hand schaffen eine ungezwungene, alltägliche Atmosphäre. In der Ausstellung sum hält die Fotografie In Sandy's Room die körperliche Erfahrung von Hitze fest – die innere Temperatur, das Gefühl, zu schwitzen, und die Erleichterung, wenn die Hitze durch ein kühles Getränk, eine externe Energiequelle und einen Luftstrom ausgeglichen wird. Diese Szene fängt das Zusammenspiel von inneren und äußeren Zuständen durch Wärmeausgleich ein. Damit verschafft die Fotografie von Aguilar der Ausstellung eine explizit körperliche Dimension und zeugt von der Verwandtschaft von skulpturalen Verfahren und körperlichen Prozessen.

Aguilars Fotografie greift das bekannte Motiv des „liegenden Akts" auf und verwandelt es in einen radikalen Akt der Selbstakzeptanz und Selbstermächtigung, der jahrhundertelange Kunsttraditionen in Frage stellt und die eigene Identität voll und ganz bejaht. Als queere Chicana-Frau macht Aguilar deutlich, dass ihr Körper in seiner ganzen natürlichen Form in die Kunst gehört. Das Foto ist ein Statement dafür, dass alle Körper gültig sind, nicht nur jene, die in den Medien gefeiert werden. Anstatt in einer erotischen Pose ausgestellt zu sein, wird ihr Körper nach ihren eigenen Maßstäben gesehen und lädt eher zu Empathie, Reflexion oder Anerkennung als zu Begierde ein.

13. GRANT MOONEY
Housing (c.) xi, 2024
Stahl, galvanisierter Stahl, Silber, Messing, Neodym, kupferbeschichtetes Polyethylen, Farbe, Polymerharz, Eisenoxid
35,6 x 17,8 x 8,9 cm

In der Serie *Housing* wird Mooneys Herkunft aus der Schmuckkunst und Metallverarbeitung deutlich. Seit 2022 legt Mooney kleine Tafeln an, deren Materialien vielfältige Wechselwirkungen erzeugen. Ein zentraler Prozess in dieser Arbeit ist die Galvanisierung, ein Verfahren, das sowohl in der Schmuckherstellung als auch in der Industrie gängig ist. Dabei wird elektrische Spannung durch ein Metall geleitet, um die Oberfläche zu beschichten, zu schützen und ihre Stabilität zu gewährleisten. Mooney versilberte eine Stahlplatte ohne Zwischenschicht, wodurch die Oberfläche bewusst instabil wird, der Oxidation ausgesetzt ist und sich im Laufe der Ausstellung sichtbar verändern wird. So atmet die Oberfläche und gewinnt eine geschichtsträchtige, lebendige Qualität.

Diese Vorgänge, die – wie Mooney sie beschreibt – „materielle Auseinandersetzungen“ anregen, verweisen auf unsichtbare Dialoge, die in ihrem unruhigen Austausch nur bruchstückhaft sichtbar werden. Auf der Oberfläche von *Housing* sammeln sich (im)materielle Beziehungen an der Schnittstelle von Objekt und Atmosphäre. Die Arbeit selbst wird so zu einer Kollision, zu einer Permutation, zu einer üppigen Nachbarschaft. Im Geschehen des Ionenaustauschs und der Vermischung von Partikeln in der Luft liegt eine eigenartige Kontinuität. Atmosphäre, Selbst und Objekt beteiligen sich gemeinsam an der Erforschung der Kontingenz der Form. Auf diese Weise werden die Betrachter*innen direkt in den Prozess der Formwerdung einbezogen.

14. PATRICIA L. BOYD
Borrowed Time XI, XII (Amant, 09/15/2022-03/05/2023), 2023
Gebrauchtes Speisefett, Wachs, Dammarharz, Spanplatte
68 x 122 x 14 cm

17. PATRICIA L. BOYD
Old Grease, 2026
Gebrauchtes Speisefett, Dammarharz, Bienenwachs, Spanplatte
510 x 715 cm

Patricia L. Boyd (*1980, GB, lebt und arbeitet in London) verfolgt eine multidisziplinäre Arbeit, die Installation, Skulptur, Fotografie und Video verbindet. In der Ausstellung *sum* zeigt sie Arbeiten aus ihrer Serie *Wall Pieces*, in denen ein ungewöhnlicher Materialmix im Zentrum steht. Die gelblich-braunen Formen manifestieren Negativabdrücke von Teilen des Herman Miller *Aeron* Office Chairs. Dieser Stuhl, eine Ikone der Tech- und Büro-Kultur, gilt als Symbol für die Arbeitswelt der digitalen Büroarbeit. Seine Gestaltung ist auf einem innovativen Mesh-Material aufgebaut und kommt ohne Polster aus. Er unterstützt gleichmäßig unterschiedliche Körperteile und erlaubt so lange Arbeitsstunden am Computer und Schreibtisch mit einer minimalen körperlichen Belastung.

Für *Borrowed Time XI, XII (Amant, 09/15/2022-03/05/2023)* und *Old Grease* verwendet Boyd altes Speisefett. Der Zustand von Speisefett wechselt während seines Gebrauchs in Restaurants wiederholt durch den Einsatz oder Entzug von Hitze von flüssig zu fest und umgekehrt. Nach mehrmaligem Gebrauch verändert es seine Farbe und lässt Rückstände von frittierten Lebensmittel erkennen. Durch die ständige hitzebasierte Transformation entstehen Lagen und Ablagerungen vergangener Nutzungen, die so miteinander verschmolzen werden. Diese Qualität des gewählten Materials lässt die ständig fortlaufende Abstrahierung von Arbeit, den Entzug von Körpern in der digitalen Arbeitswelt in ihren Negativabdrücken erkennen. So

entstehen aus einem fettigen, strapazierten Material hochwertige bernsteinähnliche Objekte, die den zerlegten Körper als Einzelteile des Schreibtischstuhl in sich tragen. Der menschliche Körper im Spätkapitalismus erhält eine fragmentierte und körperlose, dennoch spürbare Präsenz.

Old Grease sind 3 Negativabdrücke, die direkt in die fahrbaren und beweglichen Wände der Wechselausstellung des Museums Abteiberg eingelassen sind. Dort funktionieren sie als negatives Relief. Die Form tritt nicht hervor, sondern ist in die Wand eingelassen. Das Werk wird temporär in die Architektur des Museums aufgenommen. Der Abdruck wird zur indexikalischen Spur in der Wand. In der Serie der *Wall Pieces* (Wandarbeiten) hat Boyd in verschiedenen Konstellation immer wieder Abgüsse in die Wände von Ausstellungsräumen eingesetzt. *Borrowed Time XI, XII (Amant, 09/15/2022-03/05/2023)* war einst in den Ausstellungsräumen von Amant in Brooklyn, New York eingesetzt und wurde dann mitsamt dem Wandsegment ausgebaut. In allen folgenden Ausstellungen trägt das Werk diesen spezifischen Kontext weiter in sich. Diese Praxis dehnt die Lebensdauer der *Wall Pieces* über die ursprünglichen Ausstellungszeiträume hinaus und verdichtet damit Zeit. Zeit selbst erscheint damit formbar. Die Dringlichkeit dieser Zeitlichkeit unterstreicht die Prekarität und Vergänglichkeit, die das Leben in spätkapitalistischen Gesellschaften prägen – ein subtiler Hinweis auf die Zerbrechlichkeit von Arbeit, Materie und Existenz, die Boyd in ihren Skulpturen offenbart.

15. JOSEPH BEUYS
Aus dem Maschinenraum, Anhänger, 1977
„Romi"-Margarine und Filz in Pappkartons
111,8 x 31,8 x 16,5 cm

Die in *Aus dem Maschinenraum, Anhänger* von Joseph Beuys verwendete Margarine ist ein Materialrelikt aus dem „Maschinenraum" von Beuys' bekannter Installation auf der documenta 6 (1977) in Kassel mit dem Titel *Honigpumpe am Arbeitsplatz*. Diese Installation war in der zentral gelegenen Rotunde des Fridericianum untergebracht. Von dort aus hielt eine komplexe Maschinerie – bestehend aus einer Pumpe und einer auf Fett rotierenden Kupferwalze mit zwei Motoren – verdünnten Honig in Bewegung. Dieser zirkulierte in einem geschlossenen Kreislaufsystem aus Schläuchen und Leitungen über die gesamte Höhe des umliegenden Treppenhauses.

Die Motoren wurden in regelmäßigen Abständen in Betrieb gesetzt, erzeugten Wärme und ließen das Fett zunächst schmelzen und später wieder erstarren. Auf diese Weise erzeugte Beuys einen physischen Kreislauf mit vielschichtigem Symbolgehalt für ökologische und soziale Zusammenhänge.

Beuys wählte seine Materialien und Apparate bewusst, um Formen und Systeme als wandelbar darzustellen. Materialien verändern sich im Laufe der Zeit und verweisen – wie er selbst formulierte – auf „Skulptur als evolutionären Prozess". Er erklärte weiter: „Deshalb ist das Wesen meiner Skulpturen nicht feststehend und abgeschlossen. In den meisten von ihnen laufen Prozesse weiter: chemische Reaktionen, Gärungen, Farbveränderungen, Verfall, Austrocknung. Alles befindet sich im Wandel."[1]

Diese Ideen manifestieren sich auch in *Aus dem Maschinenraum, Anhänger*. Die Margarine erscheint hier teilweise ausgehärtet, zugleich sind Spuren ihres vorherigen Schmelzprozesses sichtbar. Unterschiedliche Aggregatzustände existieren simultan und machen die transformatorischen Kräfte des Materials erfahrbar. Die Überreste verweisen zudem auf grundlegende künstlerische Prinzipien wie Teilen, Gießen und Entnehmen.

Filz übernimmt im Werk von Beuys häufig eine verdichtende und zugleich leitende Funktion.

In diesem Zusammenhang überträgt der Filz die transformative Energie der Margarine von einer Kammer in die andere. Die beiden Pappkartons lassen sich dabei wie die Zellen einer einfachen Batterie verstehen, die Energie speichert und weiterleitet. Vergleichbare Ansätze verfolgte Beuys bereits in seinen *Aggregaten* (seit 1958), in denen die leitenden Eigenschaften von Substanzen sichtbar gemacht werden.

Die Materialien Filz und Fett verkörpern grundlegende Eigenschaften von Materie und Veränderung. Fett steht für Wandelbarkeit und Energie: Es reagiert sensibel auf Temperatur, kann schmelzen, fließen und wieder erstarren. Dadurch wird es zum Symbol für Bewegung, Transformation und evolutionäre Prozesse. Filz hingegen besitzt isolierende Eigenschaften; er speichert Wärme und schützt, bleibt jedoch eine formbare, aus Tierfasern gepresste Masse, die ihre Form nicht dauerhaft bewahrt. Gemeinsam verdeutlichen diese Materialien Beuys' Interesse an natürlichen Prozessen, Zustandsveränderungen und der Vorstellung, dass Materie nicht statisch, sondern kontinuierlich im Wandel begriffen ist.

In der Ausstellung sum tritt Fett als ein Material hervor, das über seine soziale Konnotation oder mögliche Stigmatisierung hinaus verweist. Es erscheint als ein physikalisch wirksamer Stoff, der an Prozessen der Energiespeicherung, des Wärmeerhalts und auch der Regeneration beteiligt ist. Beuys' Fettarbeiten werden so zu einem zentralen Bezugspunkt innerhalb der Ausstellung. Zugleich verweisen sie auf Beuys' Plastik *Unschlitt/Tallow* (1977), die von 1982 bis 1996 als eine ikonische Arbeit im Eingangsfoyer des Museums Abteiberg zu erleben war (heute Hamburger Bahnhof, Berlin).

[1] Tisdall, Caroline: Joseph Beuys: We Go This Way, Violette Editions, London, 2000, Seite 7.

16. TAKIS
ECG 16/00, undatiert
Magnet, Elektromagnet, Drähte, Ahle, Holzplatte
100 x 31 x 10 cm

Panayiotis Vassilakis, besser bekannt als Takis (1925–2019), wurde in Athen, Griechenland, geboren. Seit den 1960er Jahren gilt er als eine der prägenden künstlerischen Persönlichkeiten Europas, insbesondere innerhalb der kinetischen Kunst.

Sein Werk *ECG 16/00* besteht aus einer weißen Holztafel, an deren unterem Ende ein Draht horizontal über die gesamte Breite gespannt ist. An der oberen Kante ist eine Zündkerze in die Tafel eingelassen, an der eine Nylonschnur befestigt ist. An deren Ende hängt eine Ahle, die über dem gespannten Draht pendelt. Direkt unterhalb der Ahle befindet sich ein Magnet, der sie nach unten zieht und senkrecht ausrichtet. In unregelmäßigen Abständen wird die Ahle plötzlich vom Draht angezogen und erzeugt dabei einen zitternd-vibrierenden Ton, der an das Zupfen einer Zither erinnert und eine eigene musikalische Qualität entfaltet.

Obwohl das Werk in der Sammlung Etzold im Museum Abteiberg undatiert ist, liegt die Vermutung nahe, dass es zeitlich in die Nähe von Arbeiten wie *Electromagnetique musical* (1965) und *Electromagnetique vibratif* (1965) einzuordnen ist. Diese Werke erzeugen ebenfalls Vibrationen und Klänge durch den Einsatz von Elektromagneten und verdeutlichen Takis' langjähriges Interesse an den unsichtbaren „Kräften, die die Welt zusammenhalten" (Takis) – etwa Gravitation und Magnetismus. Es sind Kräfte, die wir als gegeben hinnehmen, deren Wirkungen wir beobachten, deren Wesen jedoch meist unsichtbar bleibt.

Auch wenn die menschliche Sinneswahrnehmung weder eine qualitative noch eine quantitative Beschreibung dieser Grundkräfte leisten kann, war es Takis' Anliegen, sie nicht bloß zu beschreiben, sondern als reale Phänomene erfahrbar zu machen. Eine schwebende Kugel oder ein frei im Raum vibrierender Draht sind Formen der Veranschaulichung von Magnetismus,

die unmittelbar Assoziationen zu Schwerkraft und Energie hervorrufen. Seine Arbeiten sind keine skizzierten Modelle, sondern konkrete Erscheinungen: Fakten, die unmittelbar sinnlich erfahrbar sind.

18. WISRAH C. V. DA R. CELESTINO
Peso, 2024
Das Körpergewicht der Künstler*in, gemessen in Wasser aus dem städtischen Wasserversorgungsnetz
Variable Materialien und Abmessungen

Wisrah C. V. da R. Celestino (*1989 in Buritizeiro, Brasilien) lebt und arbeitet zwischen Deutschland und Brasilien. Die Installation *Peso* besteht aus 120 Kanistern, von denen 40 in dieser Ausstellung gezeigt werden. Sie stehen symmetrisch in einem Raster – als Vielfaches von 4 oder 8 – und jeder ist mit Wasser gefüllt. Zusammen bringen sie 110 kg auf die Waage, ungefähr das Gewicht der Künstler:in selbst, und schaffen so eine unmittelbare Verbindung zwischen Körper und Material.

Wasser durchdringt alles Lebendige und ist in all seinen Formen Teil der Natur: flüssig in Strömen und Seen, gefroren als Eis, gasförmig in der Atmosphäre. Es fließt durch Pflanzen und Tiere, ist in Mineralien gebunden und selten rein zu finden. Wasser ist ein Element des Lebens, eingebunden in die ewigen Kreisläufe von Natur und Klima. In *Peso* wird es spürbar, wenn es während der Ausstellung langsam verdunstet und die Kanister nach und nach leerer werden.

Celestino versteht den Körper als fließenden Zustand, nicht als starre Form. In *Peso* verflüssigt Celestino den Körper, löst seine Grenzen auf und macht ihn Teil eines atmosphärischen Austauschs. Die Kanister werden zu Trägern von Präsenz und Transformation, und das Wasser selbst wird zum Medium, das Körperlichkeit, Raum und Zeit miteinander verbindet.

Der Titel *Peso* trägt Mehrdeutigkeit in sich: Im Portugiesischen bedeutet er sowohl „Gewicht“ als auch „ich wiege“. Zugleich ist Peso die Währung in vielen ehemaligen spanischen Kolonien. So erzählt die Arbeit auch von Wasser als lebenswichtiger Ressource, die nicht allen zugänglich ist und gesellschaftlich bewertet wird. Celestino reflektiert die Mechanismen des Kolonialismus, der Land, Ressourcen und Körper quantifizierbar, messbar und kontrollierbar machte – und macht damit das flüssige, wandelbare Gewicht ihres eigenen Körpers zu einem Zeugnis dieser Geschichte.

19. MELVIN EDWARDS
Tengenenge, 1988
Geschweißter Stahl
33 x 42 x 27 cm

Tengenenge gehört zur langjährigen Werkreihe *Lynch Fragments*, der wohl bekanntesten Serie von Melvin Edwards (1937, Houston, Texas), die er 1963 als direkte Reaktion auf die Bürgerrechtsbewegung begann. Wie alle *Lynch Fragments* besteht auch diese Arbeit aus Stahlteilen, Werkzeugfragmenten und industriellen Resten, die zu einem abstrakten Relief verschweißt wurden. Zu Beginn der Serie verwendete Edwards vor allem Nägel, Schrauben, Haken, aber auch Ketten, Werkzeuge und Waffen, die er zu neuen Materialassemblagen zerschnitt und verschweißte. Diese Assemblagen erzählen explizit von Gewalt- und Unterdrückungserfahrungen im afroamerikanischen Kontext. Die unbearbeiteten metallenen Oberflächen, groben Schweißnähte und scharf hervortretenden Formen vermitteln einen fast körperlichen Eindruck von der rohen Gewalt, die Schwarzen in den Vereinigten Staaten Anfang der 1960er-Jahre widerfuhr – und die bis heute nachwirken kann.

Gleichzeitig sprechen die *Lynch Fragments* von Widerstand, Befreiung und Selbstermächtigung. Durch das Verschmelzen unter extremen Temperaturen verlieren die gefundenen Objekte ihre ursprüngliche Funktion. Die neu entstandenen Körper werden zu Trägern einer vielschichtigen Bildsprache, in der Gewalt, Widerstand und Form gleichermaßen spürbar werden. Die Transformation durch intensive thermische Prozesse wird so zu einer materiellen Metapher für Umwandlung und Überwindung.

Der Titel *Tengenenge* verweist auf eine Künstler*innenkolonie in Simbabwe, die Edwards 1986 und 1988 besuchte – ein Hinweis darauf, wie die Serie über historische Referenzen hinaus persönliche und globale Verknüpfungen herstellt. Indem Edwards industrielle Reste in neue Assemblagen verwandelt, zeigt *Tengenenge*, wie aus Verletzung kreative Kraft und symbolische Form entstehen kann. Die Spuren des Schweißbrenners dokumentieren eine Transformation, die sowohl materiell als auch metaphorisch ist – ein Prozess, der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verknüpft und die Betrachtenden in die komplexen Schichten von Erinnerung und Identität hineinzieht.

20. OLGA BALEMA
Untitled, 2025
PVC-Folie, Wasser, verschiedene Materialien
184 x 120 x 9 cm

21. OLGA BALEMA
Untitled, 2014-2025
PVC-Folie, Wasser, verschiedene Materialien
254 x 113 x 10 cm

Olga Balema (*1984, Ukraine) zeigt in ihrer Skulpturenserie *Untitled* am Boden liegende PVC-Körper, prall gefüllt mit Wasser, das ihre Hüllen bis zum Bersten dehnt. In ihrem Inneren verschmelzen Metalle, urbane Rückstände und natürliche Substanzen zu einem unsichtbaren Geflecht chemischer Reaktionen. Diese Prozesse erzeugen Verfärbungen, Ablagerungen und materielle Veränderungen, die sich während der Ausstellung kontinuierlich entfalten. Balema legt den Ausgangspunkt fest, doch den weiteren Verlauf überlässt sie den Substanzen selbst – eine Einladung an das Unvorhersehbare.

Die Arbeiten verweigern jede statische Lesart. Sie existieren im ständigen Fluss zwischen sichtbarer Oberfläche und verborgenen Vorgängen, zwischen Kontrolle und Hingabe. Die Affekte, die aus Material, Inhalt und chemischer Reaktion entstehen, werden körperlich spürbar; das Publikum erlebt die Skulpturen nicht nur visuell, sondern auch emotional, als wäre die Materie selbst lebendig.

An der gespannten PVC-Membran treten innere Dynamiken in Erscheinung, die Skulpturen werden zu Trägern von Wandel, Zerbrechlichkeit und fließender Intensität. Die Wahrnehmung der Betrachter*innen richtet sich auf die Prozesse, die hinter der Hülle geschehen: das langsame Entstehen, die Zurückhaltung, das stetige Vergehen und Wiederentstehen.

Untitled (2025) zeigt eine junge Hülle, nun zum zweiten Mal mit Wasser gefüllt, während *Untitled* (2014–2025) eine ältere PVC-Hülle präsentiert, deren Metamorphose bereits vor über einem Jahrzehnt begann und nun in einer neuen Ummantelung fortgeführt wird. Der zeitliche Abstand von mehr als zehn Jahren macht die Spuren der Materialinteraktionen und die Kontinuität von Balemas Praxis deutlich sichtbar. In beiden Arbeiten verändern die Wasseransammlungen innerhalb der transparenten Hüllen ihr Erscheinungsbild, sie treten in Wechselwirkung mit der Umgebung und entwerfen ein Spiel aus Kontur, Auflösung, Klarheit und Verschwimmen – einen unaufhörlichen Veränderungsprozess von Materie und Form.

22. HANNE DARBOVEN
Ohne Titel, 1970
Xerox-Lichtpausen
350 x 350 cm

Hanne Darboven ist bekannt für ihre systematischen „Konstruktionen“ – Kolonnen, Permutationen, Sequenzen, die aus Zahlenfolgen entstehen. Ab 1967 löst sie Linien als Ausgangspunkt ab und setzt auf die Zahl selbst: als Ziffer, als Wort, von Hand geschrieben oder maschinell gesetzt, in Blockgruppen oder gleichmäßig über das Blatt verteilt. Bei ihr wird die Zahl zum sichtbaren Material, zum Zeichnen, zum greifbaren Ereignis.

Ohne Titel aus der Sammlung des Museums Abteiberg stammt aus dieser Phase. Die Arbeit besteht aus 25 quadratischen Lichtpausen je 70 × 70 cm groß, die zu einem Feld von 350 × 350 cm zusammengefügt auf die Wand der Wechselausstellung aufgebracht sind. Jedes der 25 Blätter folgt der Zahlenreihe 3–5–7–9–11. Sie fließen wiederholt ausgeschrieben über die Zeilen. Die Zeilenanzahl jeder Zahl entspricht dabei ihrem Nennwert: die 3 in drei Zeilen, die 5 in fünf, die 7 in sieben und so weiter. Während manche Zahlen mit Abstand stehen, verschmelzen andere so, dass Anfang und Ende kaum noch erkennbar sind und der Eindruck einer Frequenz entsteht. In fünf Blattzeilen durchläuft Darboven die Startkombinationen ihrer Zahlenfolge von oben nach unten – ein rhythmisches Spiel von Wiederholung, Variation und sichtbarer Struktur.

Zahlen treten bei Darboven in ihrer Doppelrolle auf: als Zeichen und als Bezeichnetes. Sie verweisen ausschließlich auf sich selbst, souverän und unabhängig. Darboven „schreibt“ die Zahlen so, dass sie visuell erfahrbar werden, ohne zu „beschreiben“, also ohne eine andere Bedeutung als die des Zeichens zu vermitteln. Gleichzeitig entfalten sie eine Ordnung, die unmittelbar erfahrbar wird – eine Ordnung, die weder Sprache noch Abbild voraussetzt, sondern im Akt des Schreibens und Lesens entsteht. Darbovens Zeichnungen sind konkret, weil sie das Abstrakte – die Zahl – sichtbar machen, greifbar und sinnlich erfahrbar.

In der Ausstellung sum verwandeln diese Zahlenkonstellationen die rational-technische Welt in ein Instrument der Erfahrung, in Schwingungen und Frequenzen, die mit der Architektur, der Windharfe auf dem Dach und den anderen Arbeiten in Resonanz treten. Zahlen werden hier nicht nur gelesen, sie vibrieren, formen Räume, lassen das Publikum die Struktur hinter der Form wahrnehmen – ein Tanz zwischen Ordnung und Variation, Rhythmus und Visualität.

23. FLINT JAMISON
Applicate 4.0 (Veneer Magazine), 2009/21
Amarantholz, Linearantriebe, Servomotoren, Steuerung, Netzteil, Kabel
62,2 x 125,1 x 10,5 cm

Applicate 4.0 (Veneer Magazine) von Flint Jamison (*1970 in Montana, USA) untersucht Bewegung, Quantifizierung und die Wirksamkeit unsichtbarer Systeme. Als Konzeptkünstler, Kunstprofessor, Herausgeber und Veranstalter arbeitet Jamison medienübergreifend und beschäftigt sich mit institutionellen Strukturen, Produktionsbedingungen sowie Macht- und Verteilungslogiken im Kunstkontext.

Die Arbeit gehört zur *Applicate*-Serie, in der Regale über zwei Servomotoren und Linearantriebe einer programmierten Codierung folgend auf- und ab bewegt werden. Die „Applikate“ entspricht der dritten Koordinate – der Z-Achse – im räumlichen kartesischen Koordinatensystem. Sie beschreibt die Höhe eines Punkts im Raum und wird als eine Auf- und Abbewegung dargestellt, die Schwerkraft implizit mitdenkt.

Während viele andere Arbeiten in Jamisons Serie die Datensätze dazu nutzen, strukturelle Kritik an Institutionen und deren Sammlungen zu formulieren, basiert *Applicate 4.0* auf Jamisons Magazin Veneer, das seit 2007 erscheint. Die unterschiedlichen Höhenmaße der bisher erschienenen Ausgaben dienen dabei als ein Datensatz. Da diese nur geringfügig variieren, verschiebt sich das Regal lediglich um wenige Zentimeter – eine minimale, aber kontinuierliche Bewegung.

So übersetzt die Arbeit einen abstrakten Datensatz in eine physische Choreografie. Informationen werden in kaum wahrnehmbare räumliche Veränderungen überführt, die sich einer direkten Fixierung entziehen. Die zugrundeliegende Struktur bleibt unsichtbar und wird nur über ihre Effekte erfahrbar. Durch die stetige Justierung entsteht zudem eine subtile Klangdimension: Das mechanische Geräusch des bewegten Regals verleiht der Arbeit eine schwer lokalisierbare Präsenz und verschiebt sie in den Bereich einer Soundarbeit. Applicate 4.0 bewegt sich damit an der instabilen Schwelle zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Materialität und Information.

24. NILOUFAR EMAMIFAR
The Wolves, 2025
Polyurethanharz, Erde, Asphalt, Staub
402 x 203 x 2,75 cm

Niloufar Emamifar (*1990 im Iran) lebt und arbeitet in New York. The Wolves ist einer von zwei Abgüssen, die 2025 während eines Aufenthalts und Ausstellungsprojekts der Künstlerin in Apulien, Italien, entstanden sind. Der Guss verweist unmittelbar auf seinen Entstehungsort in Marittima, einer Stadt in der Provinz Lecce.

Im Rahmen einer Feldforschung, die sich auf lokales Wissen und mündliche Überlieferungen stützte, identifizierte Emamifar diesen Ort als eine Zone der Unbestimmtheit: physisch existent, aber rechtlich nicht eingeordnet, ohne traditionelle Flächennutzungsvorschriften, verbindliche Regeln oder Zugehörigkeit.

Um diesen Bereich und seinen Zustand sichtbar und erfahrbar zu machen, trug Emamifar in einem ersten Schritt Silikon auf die Bodenfläche auf und fing damit die Elemente ein, die ihn dort markierten: Asphalt, Schutt, Steinchen, Moos und Glas. Diesen Abdruck in Silikon überführt Emamifar dann in Polyurethanharz und überträgt dabei alle Materialien des ursprünglichen Ortes auf die Oberfläche ihres Objekts. Diese Positivform aus Harz wird so zum Träger einer materiellen Spur. Aufrecht an die Wand gestellt repräsentiert diese Skulptur einen Raum, der weder ganz öffentlich noch privat ist und dessen Nutzung ungeklärt bleibt – materiell vorhanden, rechtlich jedoch mehrdeutig und dadurch beunruhigend. Während desselben Besuchs entdeckte die Künstlerin zudem ein umstrittenes Grundstück über einem kleinen Innenhof, das zur weiteren Dimension des Werks wurde.

Das Werk ist wie ein Stück Land, das dem Boden entnommen wurde. In Wirklichkeit ist es jedoch die Abstraktion einer Abstraktion, eine Neuzeichnung oder vielleicht die Schaffung einer neuen, unsichtbaren Karte. Emamifars subtile räumliche Interventionen thematisieren die verborgenen, unterdrückenden Strukturen marginalisierter Gemeinschaften.

Ihre Praxis hinterfragt die Ortsspezifität in architektonischen und räumlichen Strukturen, berücksichtigt dabei jedoch sorgfältig die materiellen Gegebenheiten, Funktionsstrukturen und Dynamiken gebauter Umgebungen. Emamifar erforscht die Wechselbeziehungen zwischen Ort, spezifischen Umständen und subjektiver Erfahrung, und verwandelt diese Beobachtungen in poetische, skulpturale Formen.

BEGLEITPROGRAMM

Sonntag, 29. März 2026 um 14 Uhr
Ausstellungsgespräch mit Grant Mooney und Alke Heykes

Sonntag, 19. April 2026 um 14 Uhr
Soundperformance
DYLAN KERR presents S*ubstratum*, a composition for voice and fixed electronics that draws inspiration from the Hindustani Dhrupad tradition.

COLOPHON

GRANT MOONEY
sum
mit Laura Aguilar, Olga Balema, Joseph Beuys, Patricia L. Boyd, Wisrah C. V. da R. Celestino, Hanne Darboven, Melvin Edwards, Niloufar Emamifar, Flint Jamison, Jannis Kounellis, Grant Mooney und Winona Sloane Odette, Robert Morris, Ulrich Rückriem, Karin Sander und Takis.

29. März – 20. September / 29 March – 20 September 2026

sum wurde entwickelt von Grant Mooney und Alke Heykes / *sum* was conceived by Grant Mooney and Alke Heykes.

Kuratorische Praktikantin / Curatorial Intern: Ana Paola Flores
Grafikdesign / Graphic Design: Adeline Morlon, Stephanie Passul
Aufbau / Installation: Achim Hirdes, Christine Adolphs, Günther Kölbl, Michael Meinhardt, Fred Flor AV-Technik, Lars Wolter, Bernd Trasberger
Öffentlichkeitsarbeit / Public Relations: Henrike Robert, Kathrin Luz Communication, Köln / Cologne
Social Media: Museum Abteiberg, Studio Stephanie Passul
Texte / Texts: Alke Heykes, Susanne Titz
Übersetzungen / Translations: Alke Heykes
Lektorat / Editing: Alke Heykes, Susanne Titz
Gestaltung / Design: Alke Heykes
Druck / Printing: DigitalExpress 24, Köln

MUSEUM ABTEIBERG
Abteistraße 27 / Johannes-Cladders-Platz
D-41061 Mönchengladbach
www.museum-abteiberg.de
mail@museum-abteiberg.de

Direktion / Director: Susanne Titz
Stellv. Direktion, Leitung Sammlung / Deputy Director, Head of Collections: Dr. Felicia Rappe
Wissenschaftlicher Volontär / Assistant Curator: Alke Heykes
Wissenschaftlicher Volontärin / Graduate Trainee: Sara Golka
Wissenschaftliche Mitarbeiterin / Research Associate: Melanie Seidler
Wissenschaftliche Hilfskraft / Research Assistant: Jil Schermutzki
Praktikantin / Curatorial Intern: Ana Paola Flores
Öffentlichkeitsarbeit & Vermittlung / Public Relations & Education: Henrike Robert
Freies Team Vermittlung / Freelance Educational Team: Ora Avital, Christiane Behr, Melissa Blau, Miriam Breuer, Tom Breuer, Ulrike Engelke, Lucie Gorzolka, Corinna Greven, Tamara Herbers, Kai Welf Hoyme, Alisa Kulesh, Hanna Kuster, Teresa Linard, Kathrin Markheim, Alena Piskunova, Falk Rockel, Saskia Schmitt, Franziska Schmitz, Elena Thißen, Jessica Tille

Administration: Christina Klann, Jan Biernath (Leitung / Head) Susanne Jez, Tobias Koch
Restaurierung / Restoration: Christine Adolphs, Nicola Diels (in Elternzeit / Parental Leave), Naja Staats
Depotverwaltung & Registrarin / Collection Management & Registration: Mira Hoffmann
Ausstellungstechnik / Exhibition Installation: Achim Hirdes (Leitung / Head)
Freies Team / Freelance Team: Bianca Grüger, Jörn Kruse, Vilnis Putrams, Bernd Trasberger, Lars Wolter
Haustechnik / Technical Installations: Günther Kölbl, Michael Meinhardt
Archivassistenz / Archive Assistant: Nico Scheithauer
Kasse, Aufsicht / Ticket Office, Gallery Guards: Diley Gökpinar, Bernd Hillemacher, Simone Schäfer, Marita Schambeck, Sigrid Scholz, Angelika Schwarz und die Kolleg*innen aus dem Team der / and Team at WWS Kurt Strube GmbH: Richard Arnold, Valentina Braun, Ludmilla Eichler, Achim Geislinger, Sefkal Irgat, Klaus Naber, Valentina Reisch, Theo Roumen, Wolfgang Sombert, Jürgen Vick, Ingrid Wilms

Die Ausstellung wird großzügig gefördert von der Kunststiftung NRW und der Hans Fries-Stiftung. / The exhibition is generously supported by the Kunststiftung NRW and the Hans Fries Foundation.

Kunststiftung NRW

HANS FRIES STIFTUNG

sum zeigt unter anderem eine neue Werkgruppe von Grant Mooney, die von der Chisenhale Gallery, London zusammen mit dem Museum Abteiberg beauftragt und produziert wurde. Die Werke waren in der Chisenhale Gallery vom 26. September – 7. Dezember 2025 in der Ausstellung sphere music zu sehen. / sum includes a new body of work by Grant Mooney that was commissioned and produced by Chisenhale Gallery, London in partnership with Museum Abteiberg. The commission was on display at Chisenhale Gallery from September 26 to December 7, 2025, as part of the exhibition sphere music.

CHISENHALE

MÖNCHEN GLADBACH

Museum Abteiberg