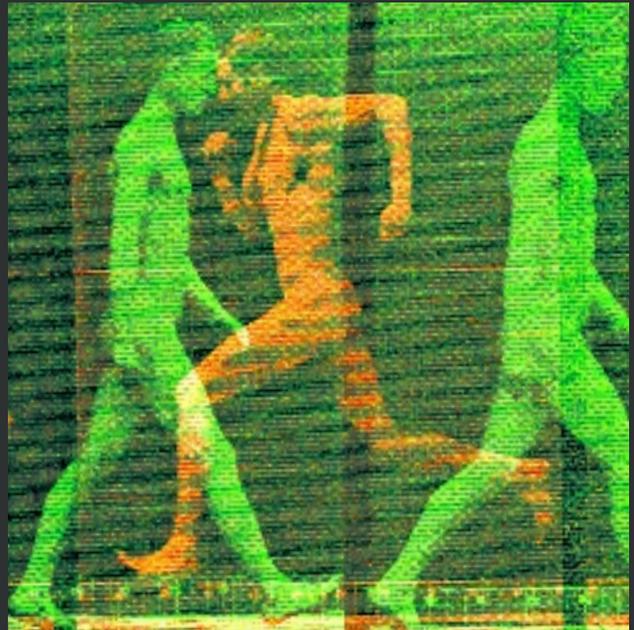
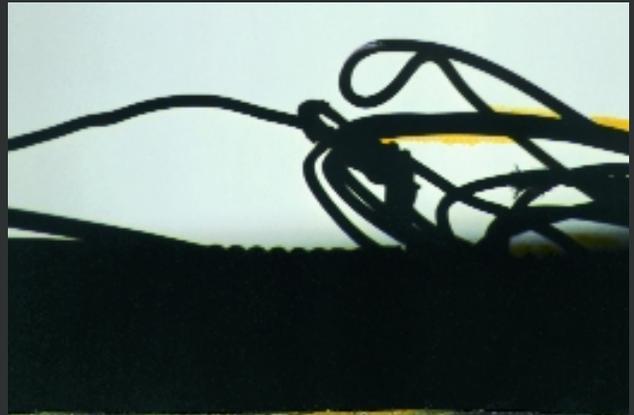


MARIA MAIER
FELIX WEINOLD
ambivalent



MARIA MAIER
FELIX WEINOLD

ambivalent

17.2. – 14.3.2001
Monique Goldstrom Gallery
560 Broadway, Suite 303
New York, NY 10012

8.3. – 14.3.2001
New York Art Fair

Form follows Time – ein permanenter Dialog

Dr. Reinhold Mißelbeck

Leiter der Abteilung für Fotografie und Video, Museum Ludwig, Köln

Die Frage nach dem roten Faden im Werk eines Künstlers, nach den grundlegenden Fragestellungen im Werk, gestaltet sich meist dann besonders spannungsvoll, wenn es zwischen einzelnen Elementen des Werks Brüche gibt, die scheinbar nur oberflächlich zusammengehalten werden.

Hält man sich die beiden Zyklen von Maria Maier, "E-Mission" auf der einen, "Zeit-Symbiose" auf der anderen Seite vor Augen, verbindet sie auf den ersten Blick lediglich das dialogische der beiden in ihnen verschmolzenen Grundelemente. Die Collage aus zwei Teilen ist allen jüngeren Arbeiten von Maria Maier, auch der jüngsten mit dem Titel "Örtlichkeiten – im Fluss der Zeit" zu eigen. Der Zyklus "E-Mission" ist mit seiner Kombination von Elektrokabeln und rechteckig zugeschnittenen Röntgenbildern in seiner ganzen Ästhetik in der Welt geometrischer Strukturen, der Waagerechten und Senkrechten - mitunter durchkreuzt von Schrägen oder unregelmäßigen Linienkäueln - zu Hause. Die Bauhäusler liebten solche Strukturbilder in ganz besonderem Maße, wenn sie im Alltag gefunden werden konnten, nicht weniger aber auch Otto Steiner oder die Gruppe Fotoform. Die von diesen Strömungen beeinflussten Architekten oder Designer setzten solche Muster in ihren Entwürfen um. Der Satz "Form follows Function" galt für diese Kreise als Dogma.

Für Maria Maier ist dies dagegen nur eine Möglichkeit unter zahlreichen anderen, ihr Nachdenken über das Verhältnis von Form und Zeit visuell umzusetzen. So konfrontiert sie in "Zeit-Symbiose" Fotografien alter Elektroinstallationen mit realen Elementen aus dem Fundus von Theaterkulissen aus dem Velodrom, einer Regensburger Bühne. Hier stoßen Elemente des Verfalls aufeinander, findet eine Begegnung nutzloser Dinge statt. Gäbe es nur diese Serie von Bildern wäre der Kritiker versucht, ihre Ästhetik dem allgemeinen Trend unterzuordnen, nach dem die Patina des Alten auch die schlechtesten Relikte der Vergangenheit mit ästhetischem Wohlwollen und der Sehnsucht nach der guten alten Zeit überzieht. Doch schon der Blick auf die Arbeit "Örtlichkeiten - im Fluss der Zeit", die sich nicht weniger mit Geschichte befasst, belehrt uns darüber, dass

diesen Arbeiten ein Konzept zugrunde liegt, in deren Mittelpunkt nicht die Ästhetik des Vergangenen steht, sondern deren Funktionswandel mit ihren Folgen für die ästhetische Rezeption.

Im Grunde geht dieses Konzept auf das Prinzip des *Objet trouvé* zurück und deren Weiterentwicklung in der Spurensicherung der siebziger Jahre. Die gefundenen Objekte entwickeln im neuen Kontext und in andersartigen Begegnungen Inhalte, die mit ihren ursprünglichen Funktionen nichts mehr gemein haben. Diese bilden bestenfalls noch eine Folie von Erinnerung, die jedoch mit den ursprünglichen Effekten von Verfremdung und surrealer Poesie nichts mehr gemein haben.

Nach den Erfahrungen der Spurensicherung ist das Interesse heute ein analytisches und ein Problem der Wahrnehmungstheorie: Wie rezipieren wir das Nebeneinander von gemalter Leinwand und fotografischem Bild; wie erleben wir das Gemalte: als Fundstück oder als Artefakt von der Hand des Künstler; interpretieren wir auch das Foto als Fundstück; interessiert uns am Röntgenbild der Inhalt, seine Herkunft und Geschichte oder nur die reine Form; wie ist das Verhältnis zwischen geometrischem Muster und den es konstituierenden realen Elementen, beziehungsweise den Fotos von ihnen? Die Reihe der Fragen ließe sich noch fortsetzen. Doch auch so ergibt sich aus ihnen bereits ein Kern von Fragen, der allen drei genannten Zyklen Maria Maiers gemeinsam ist: im Zentrum steht die Zeit als ein Faktor, der einerseits die Funktion eliminiert, andererseits die Rezeption verändert und damit auch die Ästhetik. Die Collage ist dabei die Kunstform, die Maria Maier gewählt hat, wobei sie sich bewusst ist, dass dies auch Konsequenzen für die Ästhetik der sie konstituierenden Elemente hat. Dabei entstehen Objekte, deren Qualität abhängig ist von dem Gleichgewicht der vielfältigen Bestandteile, aus denen es besteht – der sichtbaren, aber auch der historischen Komponenten innerhalb und außerhalb der Kunst, die unsere Wahrnehmung und damit auch die Bedeutung der Arbeiten beeinflussen. Die Arbeiten vermitteln den Eindruck, dass sich Maria Maier der Sensibilität dieses Gleichgewichts bewusst ist.

Form follows Time – a continuous dialog

Dr. Reinhold Mißelbeck

Manager of Photography and Video department, Museum Ludwig, Köln

When the leading line is questioned or the basic ideas behind an artist's work are subject to interrogation, then it becomes more exciting when the individual elements of the artwork seem to hold together but only on the surface.

The two series of Maria Maier, "E-Mission" and "Time-Symbiosis" are joined by the same fundamental elements which melt into one and other similar to a dialog. The collage, which is made up of two parts, is very characteristic of Maria Maier's work as is her newest work, entitled "Washrooms – in the flow of time". The series "E-Mission" is created through the combination of electric cable and squarely cut x-ray. These are positioned in a geometrically esthetic way using the horizontal or vertical axes crossed with irregularly or diagonally placed bundles of cable. The *Bauhäusler* of the twenties loved such structures when they found them in every-day life and no less Otto Steinert or the Fotoform Group. The architects and designers who also influenced by these trends translated such patterns into their plans and designs. The statement "Form follows Function" was dogma for these social circles.

However this is only one of the many possibilities open to Maria Maier, to portray her carefully thought out interpretation of the relationship between form and time. She contrasts photos of old power-stations with original elements out of the store of theater scenery from the "Velodrom-Theater" in Regensburg. The elements of decay collide and the meeting of useless things takes place. If only this series of works existed, the critic could be tempted to categorize them as belonging to the general trend which the patina of the old follows, by covering up even the worst relicts of the past with an esthetic goodwill in its longing for the good old times. But with just one look at the work entitled "Washrooms – in the flow of Time", which has less to do with history, but teaches us about it. These works have an original concept whose central point doesn't revolve around the esthetic of the past but around its changing functions and their consequences for the perception of the esthetic. This concept can basically be traced back to the idea of the 'Objet

trouve' and its development within the principle of forensic science during the seventies. The found objects unfold in a new context and with a different capacity for encountering which has little or no similarity with its original function. At the most they still portray a thin film of memory which doesn't however correspond anymore to the original effects of alienation or surrealistic poetry.

The experiences of the principle of forensic science has left an analytical consequence and the problem of the theory of perception: in such; how do we receive or perceive the placing together of the painting canvas and the developed photograph; how do we experience art: as a store-piece or an artefact from the artist hand; do we also interpret the photograph as a store-piece; are we interested in the contents of the radiograph, its origin and history or only in its pure form; what is the relationship between the geometric pattern and the real elements constructing it or maybe even the photograph of it? The series of questions continues on and on. However, so unfold a core of questions common to all three of Maria Maier's series of works. Time stands in the center as a factor which on one hand eliminates its function and on the other changes the perception and therefore also the esthetic. This is why Maria Maier consciously chose the collage as her art form, knowing that this would have a consequence for the constitutional elements of the esthetic. Works of art are therefore created whose quality depends on the balance between the various components. Not only the obvious ones but also the historical ones within and outside of Art as a whole, which in turn influence our perception and the meaning these works of art have for us. These works give us the impression that Maria Maier is more than aware of the sensitivity of this balance.

Translation: Sorcha Mac Phaidin

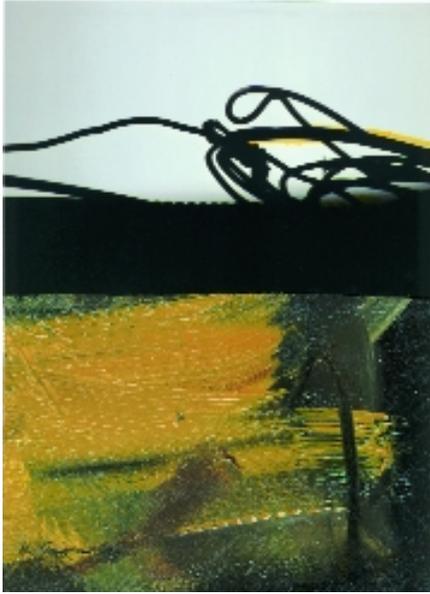


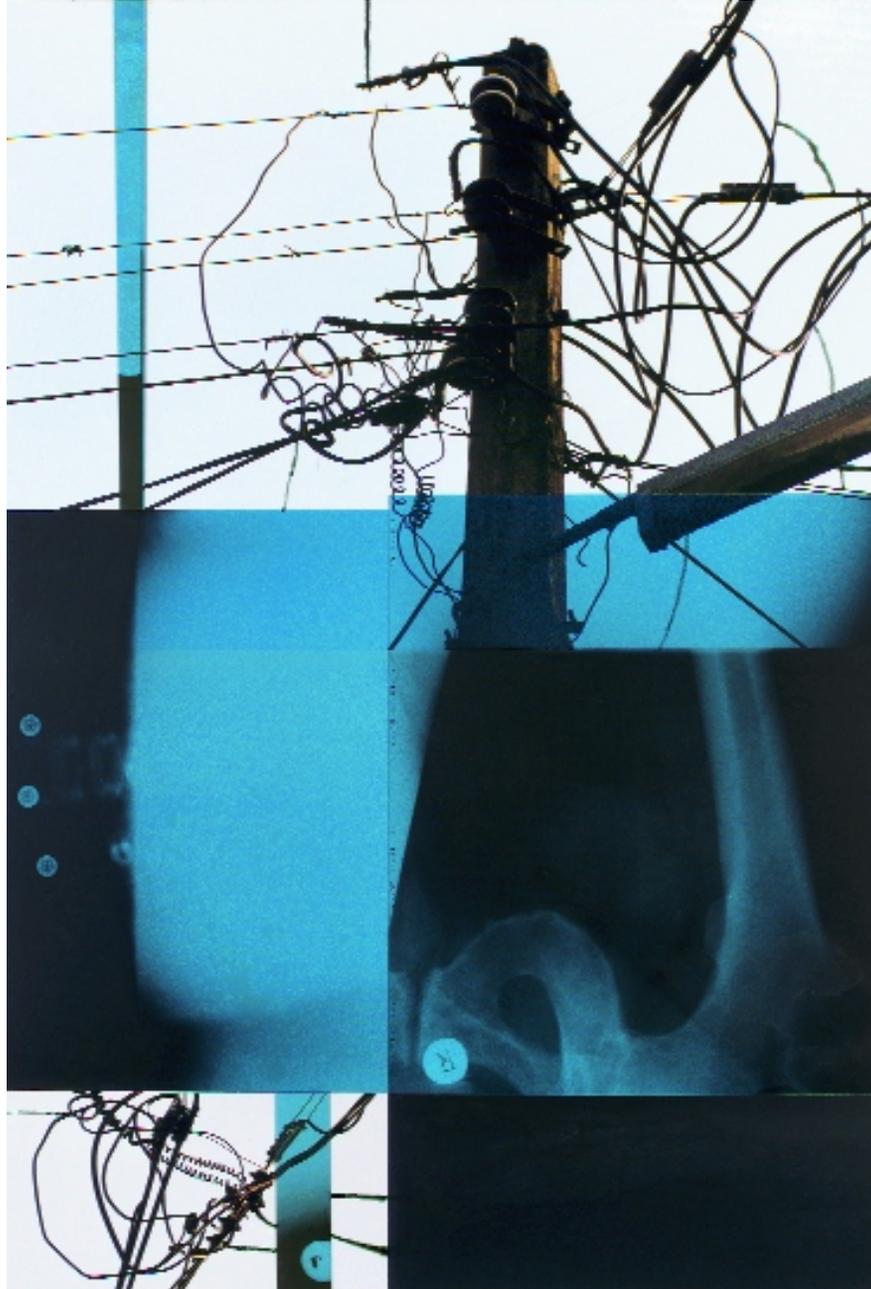
ZEIT – SYMBIOSE 58, 1998/2000
c-print and blending technique/ canvas on board
Fotografie und Mischtechnik / Leinwand auf Karton
35,43 x 23,62 inches (90 x 60 cm)



ZEIT – SYMBIOSE 56/52/59/54/36
1998/2000
c-print and blending technique /
canvas on board
Fotografie und Mischtechnik /
Leinwand auf Karton
14,57 x 11,61 inches each
(je 37 x 29,5 cm)

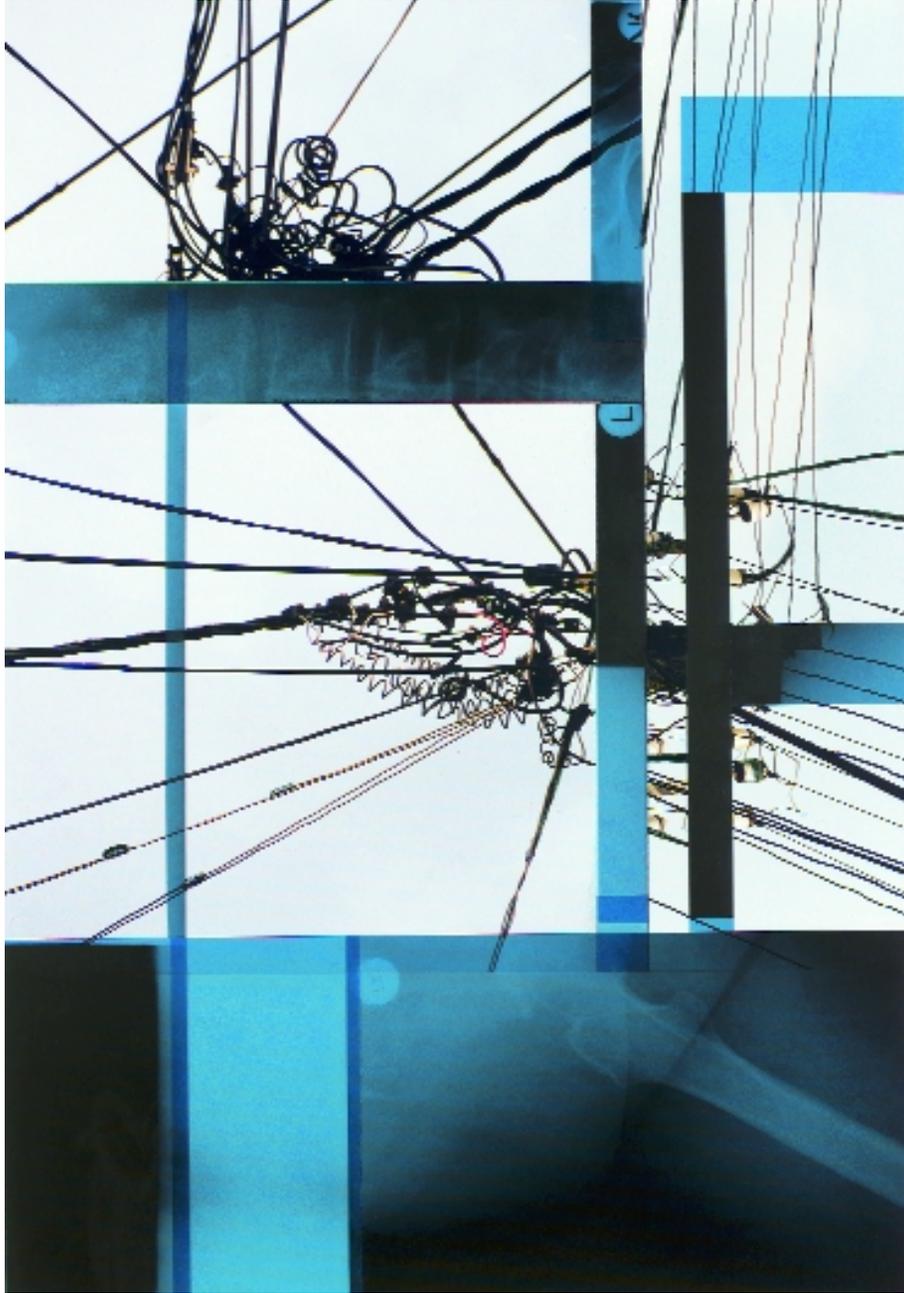






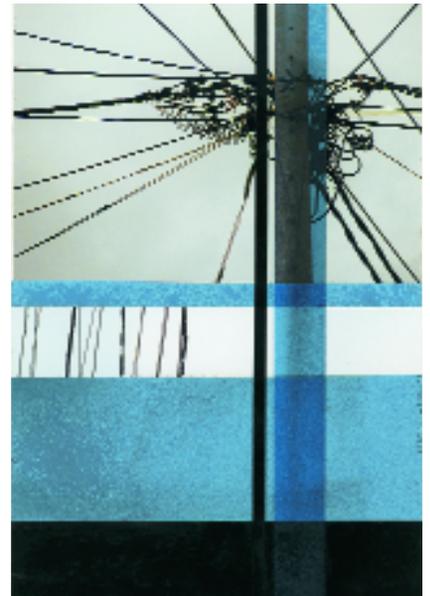
E – MISSION 31/35, 2000
c-print and x-ray on board
Fotografie und Röntgenaufnahmen auf Karton
31,50 x 23,62 inches each (je 80 x 60 cm)

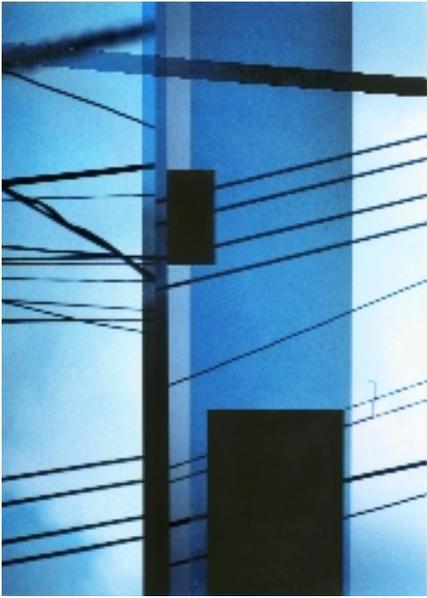
Edition of 3
Lambdaprint / sun protective cover
31,50 x 23,62 inches



E – MISSION 26/30/21/29/22, 2000
c-print and x-ray on board
Fotografie und Röntgenaufnahmen / Karton
14,57 x 11,61 inches each (je 37 x 29,5 cm)

Edition of 3
Laserprint / sun protective cover
16,54 x 11,81 inches (42 x 30 cm)





American Portrait.

Zu neuen Arbeiten von Felix Weinold

Als ich Felix Weinold nach der gemeinsamen Durchsicht seiner Arbeiten für diese Ausstellung kürzlich befragte, ob er zukünftig überhaupt keine Bilder mehr zu zeigen beabsichtige, antwortete er nur kurz: "Das sind doch alles Bilder." Dieser lapidare Satz trifft im Kern das Verhältnis von Malerei und Fotografie, wie Weinold es von jeher eher intuitiv als theoretisch auffaßt, konzeptuell jedoch mit größter Präzision und Folgerichtigkeit bearbeitet und schließlich in freie künstlerische Resultate überführt. Daß diese Resultate in einem Zwischenbereich zwischen gemaltem und fotografischem Bild angesiedelt sind, ist die erste, naheliegende Vermutung, die sich beim Studium seiner Arbeiten aufdrängt. Eine genauere Betrachtung ergibt jedoch: Sie stellen einen eigenen Bereich dar, eröffnen quasi ein ganz neues, eigenständiges Medium, das Fotografie malerisch relativiert und Malerei fotografisch durchkreuzt. Beide Elemente sind letztlich nichts als reine Rohstoffe für Weinold, zum Teil selbst geschaffenes, zum Teil "geraubtes"¹ Basismaterial, aus dessen komponierender Zusammenführung, aber auch wechselseitiger Brechung sich der künstlerische Prozess entfaltet. Aussagen und Inhalte, an die Weinold als primäre Bedeutungsträger von Kunst ohnehin nie recht glauben mochte, bleiben bei ihm lesbar, ableitbar und durchaus interpretierbar. Sie entwerfen aber keine eindeutigen Bildaussagen, keine Botschaften und erst recht keine Moral. Mit umso nachhaltigerer Wirkung sind sie dafür in der Lage, Fragen im Betrachter auszulösen, die über das konkrete Werk hinausweisen und Auseinandersetzungen provozieren, auf die seine Arbeit selbst strikt jede Antwort verweigert, für die sie aber den auslösenden und entscheidenden Impuls bereithält.

Ein zentrales Werk innerhalb des aktuellen Komplexes, der von diesen Prinzipien getragen ist, trägt den Titel *American Portrait*. Es handelt sich um eine Reihe von neun quadratischen Tafeln gleichen Formats, denen jeweils eine s/w-Fotografie zugrundeliegt. Die Fotografien sind als formatfüllende Bildfonds angelegt, über welche sich in der vertikalen Bild-Mittelachse je ein breiter Farbstreifen zieht. Die Fotos zeigen Köpfe männlicher Personen, soviel ist klar. Erkennbar sind diese jedoch nur fragmentarisch. Die gleichförmige Frontalität und Position aller fotografierten Personen im Bildfeld läßt

nur partiell deren Frisuren, Ohren oder Schulteransätze sichtbar werden. Ein weiteres Erkennen ihrer Gesichter wird durch die leuchtenden Farbbahnen unmöglich gemacht, die sich mit unerbittlicher Klarheit wie sinnlos schöne Störfelder einer defekten Bildröhre darüber ziehen. Zugleich wird die Farbe damit aber auch zur Ausparung dessen, was wir als die 'eigentliche' Bildinformation vermuten könnten: Gesichtsausdruck, Charakter, Personalität, Identifizierbarkeit - zentrale Funktionen des Porträts also, werden eliminiert, überlagert, ausgelöscht. Eine Annäherung an die dahinterstehenden individuellen Realpersonen kann nicht stattfinden.

Dieses Vorgehen erhellt sich, wenn man sein Zustandekommen kennt. Im Internet stieß Weinold auf die Fotografien in Amerika in den 1920er Jahren hingerichteter junger Männer, die er zum Ausgangspunkt seiner Arbeit machte. Hinweise auf ihre Identität ließ er bewußt weg, lediglich die Initialen ihrer Vor- und Zunamen tauchen im Bildtitel auf. Die ästhetische Zuspitzung, die der Künstler hier treibt, ist vor diesem Hintergrund in einer erweiterten Sinnebene zu lesen: Das abstrakte Element der Farbe in Weinolds Arbeit ist nicht nur ästhetisch motiviert, sondern wirkt wie ein geradezu brutaler 'Einbruch' in die Realsphäre. Die monochromen Farbpartien fungieren in Bezug auf die Fotografien auch als Leerräume, als Nivellierungen des Tatsächlichen, die der Identitätszerstörung der Hingerichteten entspricht, deren reales Sein mit derselben unbarmherzigen Brutalität und Gnadenlosigkeit ausgelöscht wurde, wie sie den Verbrechen zugrunde gelegen haben mag, für die man sie schuldig befand. Es ist eine harte Analogie, die *American Portrait* entwirft. Weinolds Werk wird durch sie nicht zu einem moralisierenden Kunstentwurf, aber zu einem ästhetisch einfach-klaaren Bild, das die Prinzipien moralischer Vorstellungen ästhetisch analogisiert und den Automatismus einer Rechtssprechung, welche die Todesstrafe einmal verhängt hat, als ein Stereotyp dieser Moral aufzeigt.

Das Prinzip der Serialität spielt als Kompositionselement auch in anderen Arbeiten des Künstlers eine Rolle. Allerdings wird es hier modifiziert und formal oft als Entwicklungsreihe behandelt. In *walk / run* greift Weinold erneut auf vorgefundenes Fotomaterial zurück.

Hier werden zwei einander horizontal entgegenwirkende Bewegungsabläufe eines laufenden und eines gehenden Mannes in zwei Fotosequenzen mittels einer Flip-Folie so ineinander verzahnt, daß die Momente größter Dynamik und größter Ruhe sich wechselseitig durchkreuzen. Dieser Bewegungseffekt wird aber nicht durch die 'Bewegung' des Läufers oder Gehers im Bild, sondern erst durch diejenige des sich vor dem Bild bewegenden Betrachters ausgelöst - eine verblüffend absurde Umkehrung von Wahrgenommenem und Wahrnehmendem. Der Ausgangspunkt für *Broadway DNS* liegt dagegen in einer Aufnahme, die der Künstler während eines New-York-Aufenthaltes 1998 auf einer Straße in Chelsea selber schoß. Aus dem Foto einer Passantin an einer Straßenecke wird hier durch kontinuierliches Heranzoomen ein bestimmter Bildausschnitt herausgezogen, in den extremen Makrobereich aufgelöst und in einer Art von Rückführungsbewegung in ein abstraktes Bildmuster eingespeist, das sich in seinem Endzustand wiederum als die Modellabbildung eines naturwissenschaftlichen Ausgangsbildes herausstellt.² Abbild der realen Welt und komponierte Bildwirklichkeit sind so mit- und ineinander verwoben, daß der Grenzpunkt beider Wirklichkeitsebenen für den Betrachter nicht mehr erkennbar ist. Das Auge sieht klar, doch die Urteilskraft, die auf dieser Wahrnehmung beruht, gerät ins Wanken. Dies gilt auch für *Piero*, eine Arbeit, in der Weinold das berühmte Diptychon mit den Porträts der Battista Sforza und des Federico da Montefeltro zum Ausgangspunkt nimmt, das Piero della Francesca wohl Mitte der 60er Jahre des Quattrocento schuf. Die Profilansicht Federicos wurde spiegelbildlich verkehrt und in die Profilansicht der Battista Sforza 'eingerechnet'. Die Bildtafel selbst ist hin-

ter eine Spezialfolie kaschiert, die je nach Blickwinkel des Betrachters entweder das eine oder das andere Bild zeigt. An der rechten Bildkante wurde von Weinold rechtwinklig zum Bild ein Spiegel in gleicher Größe angebracht. Ein Blick in diesen Spiegel versetzt das Figurenpar für den Betrachter wieder in seine Ursprungsposition zurück, und scheint die Authentizität des Doppelporträts so wiederherzustellen. Tatsächlich haben wir nun jedoch den Spiegel des zuvor schon gespiegelten Bildes vor uns.

Weinolds fotokompositorische Bilder-Kunst ist von ästhetischer Klarheit und großer formaler Präzision gekennzeichnet, zugleich jedoch - und hierin liegt eine ihrer derzeit vielleicht größten Stärken - untergräbt sie meisterlich die vermeintliche Sicherheit unserer Wahrnehmungsmechanismen. Oder genauer: Nicht die Sicherheit des Wahrnehmens selbst wird in Frage gestellt, sondern das schnell abgeleitete, 'Sicherheit' suggerierende Urteil daraus, und zwar sinnlich-visuell wie verstandesmäßig gleichermaßen. Die Folgen für den Betrachter seiner Arbeiten können vielfältig sein: Bildfaszination, Bildgenuß und Nachdenklichkeit über das eigene Sehen und Urteilen verbinden sich mit ähnlicher Unmerklichkeit, wie es die Motiv- und Informationsebenen seiner Arbeiten tun. In diesem Sinn ist *American Portrait* eine faszinierende Versuchsreihe mit offenem Ausgang.

Dr. Thomas Elsen,

Leiter der Neuen Galerie im Höhmann-Haus, Augsburg

1 Vgl. hierzu: Th. Elsen, *Ästhetik des Zufalls. Fotografie als malerische Funktion bei Felix Weinold*, in: Felix Weinold, Chelsea, Ausstellungskat. Städt. Kunstsammlungen Augsburg, Neue Galerie im Höhmann-Haus 1999.

2 *Maeandrina filograna* (Sternkorallenart) aus: Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut 1904

a few of my favorite things, 2000
Photo on Dibond
3,94 x 98,42 inches (10 x 250 cm)
Edition of 5



American Portrait.

On New Works by Felix Weinold

Recently, while we were selecting works for this exhibition, I asked Felix if he intended ever to exhibit pictures again, and he simply replied: "But all these are pictures". This pithy statement describes, in a nutshell, the relationship between painting and photography as Weinold has always intuitively seen it: as a theoretical problem to be dealt with, on a conceptual level, with the greatest precision and logic, and which he ultimately translates into free artistic creations. A first glance at his work gives the impression that these creations inhabit an intermediate region between photographic and painted picture. But closer scrutiny reveals that they represent a domain in their own right, opening up, as it were, a totally new, independent medium, which uses painterly means to put a new perspective on photography, and which "undermines" painting with photographic methods. Both elements are nothing but raw materials to Weinold, partly created, and partly "stolen"¹. Brought together in compositional schemes, as well as through their mutual reflection, they set the artistic process in motion. Message and content, which Weinold never really believed to be the picture's primary bearers of meaning, still remain legible, inferable and, by all means, interpretable. But they do not spell out explicit pictorial statements or messages, and there is definitely no moral. At the same time, they can raise all the more resonant questions in the viewer's mind, by far transcending the actual work and sparking off controversy, to which the work itself rigorously refuses to supply any answers; it just provides the initial and decisive stimulus.

A key work in this current group, which is based on the principles outlined above, is called *American Portrait*. It consists of a series of

nine square panels of equal size, each of which is based on a black-and-white photograph. These images completely fill the format, with a broad, vertical stripe of colour running through the middle of each one. The photos show male heads, that much we can be sure of. But they are recognisable only as fragments. The uniform frontal representation and position of all the portrayed persons in the pictures, field of vision allows only partial glimpses of their hair, ears or shoulders. Any further attempts at recognising their faces are frustrated by the vibrant bands of colour that run across them with merciless clarity, just like the pointlessly beautiful interference stripes from a broken cathode ray tube. At the same time, the colour also comes to signify the gap in what we would normally read as the image's "actual" information: Facial expression, character, personality, recognizability - in short, key functions of the portrait - are all being eliminated, eclipsed, wiped out. Getting closer to the real, individual human being behind the picture has become impossible. Some background information may throw more light on this particular method. Weinold found the photographic portraits of young men executed in the United States in the 1920's on the Internet. These he used as the point of departure for his work. He deliberately omitted any clues as to their identity; only the initials of their first and second names appear in the title. Against this background, the aesthetic intensification achieved by the artist is to be understood as an additional level of meaning: The abstract element of colour in Weinold's series is not just aesthetically motivated; it represents an "intrusion" into the sphere of the real that is nothing short of brutal. The monochrome areas of colour act in the context of the pho-



tographs also as voids, annihilating the factual. This corresponds to the obliteration of the executed men's identity, whose real existence was wiped out with the same callous brutality and relentlessness that may have been at the root of the crimes they had been found guilty of. It is an austere analogy that *American Portrait* conjures up. But instead of turning Weinold's work into a moralising artistic design, it creates an aesthetically clear and simple image, thus producing the aesthetic analogue to the principles that underlie moral ideas. At the same time, it exposes the automatism of a judicial procedure that passes death sentences as a stereotype of those morals.

The principle of seriality is used as a compositional element in other works of the artist as well, where it is often modified and used as a progressional device. In *walk / run*, Weinold once more uses existing photographic material. It shows two horizontal picture sequences, the first of a man in running, and the second in walking motion, thus creating a dynamic pull in opposite directions. By means of a so-called "flip-film", these sequences are meshed together so tightly that the moments of the greatest energy and the greatest inertia seem to coincide and cancel each other out. But the impression of movement is not created by the movement of the walker or runner in the picture but by that of the viewer moving about in front of the picture - a stunningly absurd role reversal of perceiver and perceived. The origin of *Broadway DNS*, however, lies in a picture taken by the artist himself in a Chelsea street during his stay in New York in 1998. From the photo of a female passer-by a specific section is singled out through continued zooming-in, subsequently to be dissolved into

ever more extreme close-ups. These are, in some kind of cyclical movement, fed into an abstract pattern, which in the final stage metamorphoses into a scientific drawing.² The representation of the real world and the "arranged" reality of the image are so intermingled and intertwined that the boundary between these two levels of reality becomes imperceptible to the viewer. The eye can see clearly, but our judgement, based on this perception, becomes clouded. The same goes for *Piero*, a work Weinold based on the famous diptych with the portraits of Battista Sforza and Federico da Montefeltro, created by Piero della Francesca probably in the mid-60's of the Quattrocento. Weinold created a mirror image of Federico's portrait in profile and let the computer "work" it into the profile of Battista Sforza. The panel itself was covered with a special transparency, which, depending on the angle from which the picture is viewed, shows either Federico's or Battista's portrait. Weinold attached a mirror of equal size to the right edge of the panel, at a right angle to it. Looking into the mirror, we see the pair resume their original positions, with the authenticity of the dual portrait seemingly restored. But, in fact, we have before us only the mirror image of the previous reflection.

Weinold's photo-compositional picture-art is marked by aesthetic clarity and great formal precision, while - and this is perhaps one of its greatest strengths at the moment - undermining the seeming certainty of our perceptual mechanisms. Or, more accurately: It is not the certainty of our perception itself that is cast into doubt but the conclusions that we swiftly jump to and that so persuasively suggest "certainty". This method works both on a sensuous-visual as well as



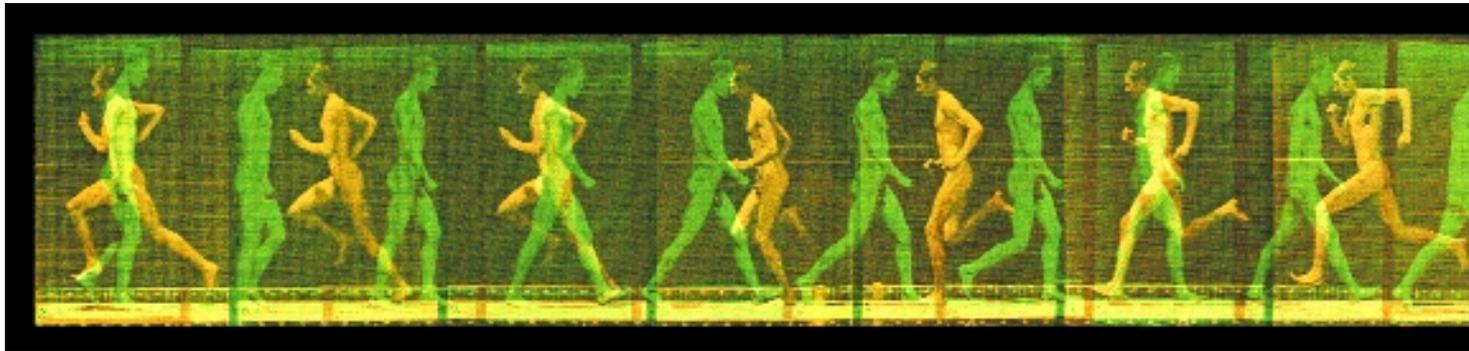
an intellectual level. The responses to his work are manifold: Fascination with, and enjoyment of the image, and reflecting on one's own ways of seeing and judging all blend together imperceptibly, just like the various levels of motifs and meanings in Weinold,s work. In this sense, *American Portrait* is a fascinating series of experiments with an open ending.

Thomas Elsen,

director of the Neue Galerie im Höhmann-Haus, Augsburg, Germany.

(Translation: Hubert Roth)

- 1 See also: Th. Elsen, *Asthetik des Zufalls. Fotografie als malerische Funktion bei Felix Weinold* from: Felix Weinold, Chelsea. Exhibition-catalogue. Stadt. Kunstsammlungen Augsburg, Neue Galerie im Höhmann-Haus 1999.
- 2 *Maeandrina filograna* (Sternkorallenart) from: Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut 1904





american portrait, 2000
(P.V.H., L.A.S., E.J.O., E.P., J.C.L., F.C., D.K., L.C., G.J.S.)
Digital airbrush and manual painting on canvas on plywood
25,59 x 25,59 inches (65 x 65 cm) each
Edition of 5



walk / run, 2000
Photo on light-box
5,51 x 47,24 x 3,94 inches (14 x 120 x 10 cm)
Edition of 5

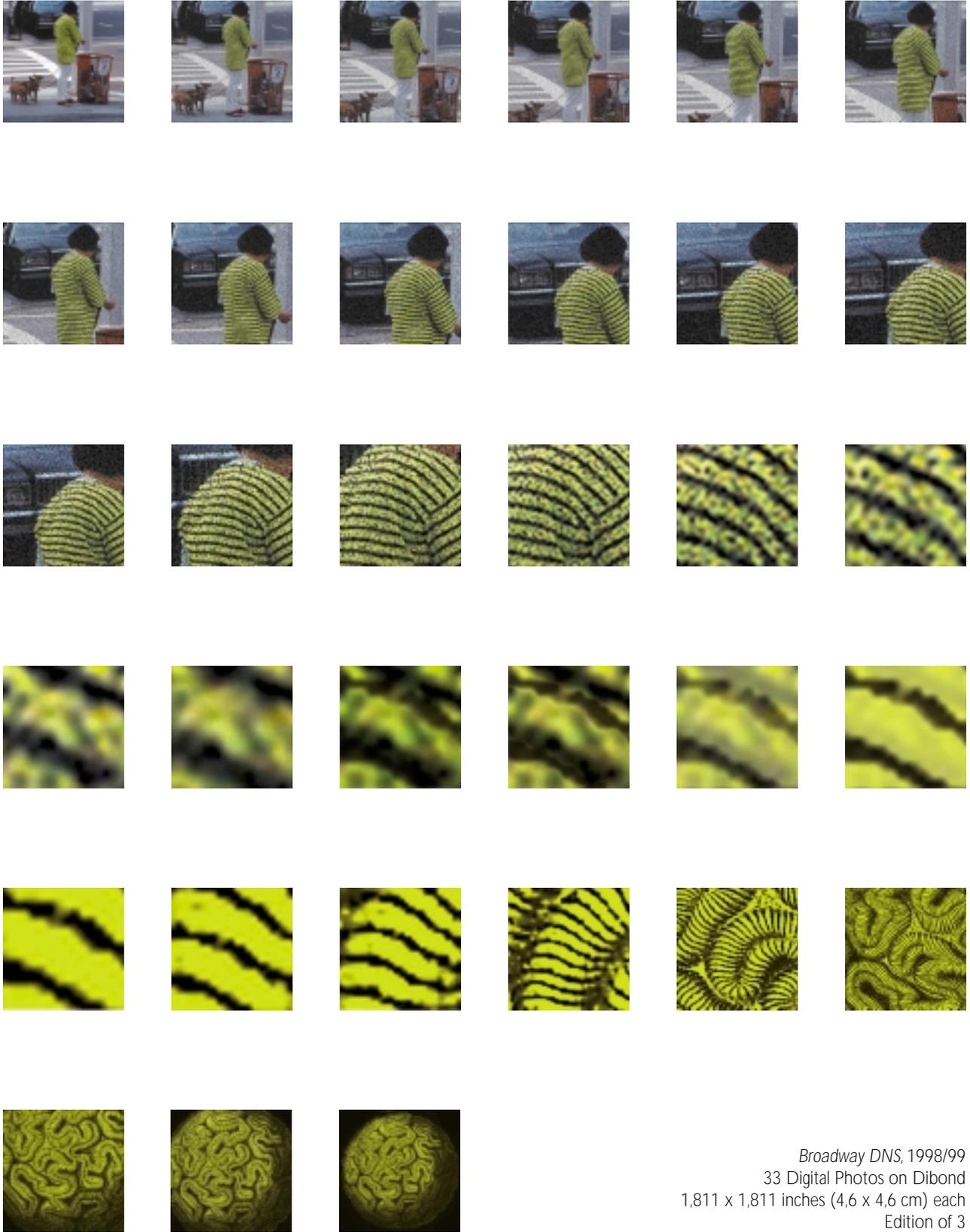




Piero, 2000
Flip-Photo on Dibond
and Mirror
22,44 x 15,75 inches (57 x 40 cm)
Edition of 5



NOW, 2000
Flip-Photo on Dibond
and Mirror
15,75 x 15,75 inches (40 x 40 cm)
Edition of 5



Broadway DNS, 1998/99
33 Digital Photos on Dibond
1,811 x 1,811 inches (4,6 x 4,6 cm) each
Edition of 3

MARIA MAIER

*1954 Amberg / Oberpfalz, Germany
1975/79 Regensburg University, studies of education and history of art

Selected Solo Exhibitions: (C = Catalogue)

1991 Stadtmuseum Amberg, Amberg (C)
1992 Stop Gallery, intern. Kulturzentrum Pilsen
1993 Galerie la coupole, Neu-Isenburg / Frankfurt
1994 Kunstverein Ebersberg e.V., Schloss Hirschbichl
Galerie Woferlhof, A. Lerche, Kötzing
1995 Galerie Rainer Masset, München
Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg
1996 Städtische Galerie Regensburg "Leerer Beutel" (C)
Fotogalerie LichtSchatten, Regensburg
Städtische Sammlungen Schweinfurt (C)
1997 Atelier M. Scherbaum, Schweinfurt
Galeriehaus, Nürnberg
Verein für Originalradierung e.V., München
Europäisches Parlament, Straßburg
1998 Kleine Galerie, H. Groh, Regensburg
Galerie Maulberger, München
1999 Galerie Hofmeisterhaus, Massing
HypoVereinsbank, Regensburg (C)
2000 Galerie Maria Kreuzer, Amorbach
Bergbau- u. Industriemuseum Ostbayern, Schloss Theuern (C)
2001 Galerie Anais, München
New York, Monique Goldstrom Gallery (C)

Selected Group Exhibitions : (C = Catalogue)

1991 "10x10x10", Kunsthaus Wiesbaden (C)
"nord sued", Kunstverein neuLAND, Landau/Isar (C)
1992 "Künstler für den Dialog zwischen Welt-Kunst-Kirche",
BBK Karlsruhe (C)
1993 "11 x junge Kunst", Kunst- & Gewerbeverein Regensburg (C)
1994 "Kreuzungen", Kunstverein Passau e.V., Passau
"Temple a l'egalite", Walhalla/Donau (C)
1996 "Dialog", Diözesanmuseum Brünn und Opeln (C)

"München", Verein für Originalradierung e.V., München
"Künstler helfen Kindern in Not", Unicef, Christies, Deutsche Bank,
Mainz (C)

1998 "Einblicke", Städtische Sammlungen Schweinfurt
"1. Art Summer", Galerie Maulberger, München
"Kunstverein Erlangen in der Ecke Galerie", Augsburg
"Menschenbilder", BBK Niederbayern/Oberpfalz, Stadtmuseum
Deggendorf und Bordeaux, (C)
1999 Art Innsbruck/ Galerie Weihergut, Salzburg
Art Düsseldorf/ Galerie Weihergut, Salzburg
"Taking Pictures", München, Regensburg, Massing, (C)
2000 "Der Blick von Innen", Städt. Galerie Regensb. "Leerer Beutel", (C)
Fotografische Perspektiven", Kunst- u. Gewerbeverein Regensb., (C)
"Taking Pictures", Monique Goldstrom Gallery, New York (C)

Selected Works in Public Collections

Frankfurt/M., Sammlung Deutsche Bank
Künzelsau - Gaisbach, Sammlung Würth
München, Bayerische Staatsgemaldesammlung
München, Bayerische Staatsbibliothek
München, Staatliche Graphische Sammlung
Nürnberg, Artothek
Regensburg, Museum Ostdeutsche Galerie
Regensburg, Graphische Sammlung Thurn & Taxis
Regensburg, Kunstsammlung des Bistums
Regensburg, Städtische Galerie "Leerer Beutel"
Schweinfurt, Städtische Sammlungen
Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

Selected Works in Public Area

1995 Regensburg, Installation in der gesamten Innenstadt,
Stadt Regensburg/ Städtische Galerie Regensburg
1996 München, Landeszentralbank,
1998 Regensburg, LIGA Spar- und Kreditgenossenschaft e.G.
1999 München, Siemens Financial Services

FELIX WEINOLD

*1960 Augsburg, 1982-88 Akademie der Bildenden Künste München.

Selected Solo Exhibitions (C = Catalogue)

1990 München, Galerie Selinde Thaler: New York New York
Schwabmünchen, Museum der Stadt

1991 Madrid, Galería Victor Martín: Montauk (C)

1992 Palma de Mallorca, Galería Lluç Fluxà

1993 München, Galerie Anais

Madrid, Galería Victor Martín

München, Galerie Gunzenhauser

Seefeld, Galerie Alice Toerring

1994 Ehingen, Rathaus

Augsburg, Ecke Galerie (C)

Wasselonne, Frankreich, Rathaus

1995 Madrid, Galería Utopia Parkway

München, Galerie Anais

München, Galerie Gunzenhauser

1996 Augsburg, Ecke Galerie: La Habana (C)

München, Galerie Anais

Madrid, Galería Utopia Parkway

1997 Pamplona, Ciudadela: La Habana (C)

1998 Rosenheim, Galerie Maier

Berlin, Galerie Reinke

München, Galerie Gunzenhauser

1999 Augsburg, Städtische Kunstsammlungen,

Neue Galerie im Höhmann-Haus: Chelsea (C)

2000 Chelsea, Galería Antoni Pinyol,

Reus/Tarragona, Spanien

München, Galerie Walter Storms

New York, Monique Goldstrom Gallery (C)

Selected Group Exhibitions (C = Catalogue)

1988 Genf, Sociedade a Nosa Galicia (C)

München, La Belle et la Bete

1991 Wiesbaden, Kunsthaus: 10 x 10 x 10 (C)

1992 London, East West Gallery: Traveller's Paintings.

1994 München, Galerie Gunzenhauser:

Landschaft in der Kunst des 20. Jahrhunderts (C)

Madrid, Biblioteca Nacional (C)

Augsburg, Nationale der Zeichnung (C)

München, Haus der Kunst: Große Münchner

Kunstaussstellung (seit 1995 regelmäßig) (C)

1997 Berlin, Galerie Reinke

Berlin, Galerie Springer

München, Galerie Gunzenhauser

1998 Leipzig, Museum der Bildenden Künste:

Deutsche Malerei des 20. Jahrhunderts –

Ansichten eines Privatsammlers (C)

1999 Havanna, Cuba, Centro Cultural Carmen Montilla:

Transforma (C).

Künzelsau, Museum Würth: Die Inszenierung der Natur–

Natur- u. Landschaftsdarstellungen des 20. Jahrhunderts (C)

2000 Nachlese – von Jim Avignon bis Zogmeyer,

M.J.Wewerka Galerie, Berlin.

Transformationen- Der andere Blick in der zeitgenössischen

Fotografie, Boston Consulting Group, Hamburg,

mit Galerie Walter Storms, München.

Monique Goldstrom Gallery, New York (C).

Seit 1994 regelmäßig auf der ART COLOGNE vertreten.

Selected Works in Public and Private Collections

Augsburg, Städtische Kunstsammlungen

Barcelona, Sammlung Deutsche Bank

Biberach, Boehringer Ingelheim Pharma

Köln, Karl Blossfeldt-Stiftung

Künzelsau, Museum Würth

Madrid, Biblioteca Nacional

Madrid, Fundación Ortega y Gasset

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

München, Siemens Financial Services

München, HypoVereinsbank

München, Sammlung Gunzenhauser

Frankfurt, Sammlung Deutsche Bank

IMPRESSUM

Texts: Dr. Reinhold Mißelbeck
(Translation: Sorcha Mac Phaidin)

Dr. Thomas Elsen
(Translation: Hubert Roth)

Layout: Felix Weinold

Photos: dolp & partner, Lappersdorf (Maria Maier),
Artist (Felix Weinold)

Printed by Erhardi Druck GmbH, Regensburg
© Authors and Artists 2001

