



**FROMM**



# SIGNIFIKANTE SIGNATUREN 2010



Mit ihrer Katalogedition »Signifikante Signaturen« stellt die Ostdeutsche Sparkassenstiftung in Zusammenarbeit mit ausgewiesenen Kennern der zeitgenössischen Kunst besonders förderungswürdige Künstlerinnen und Künstler aus Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Sachsen-Anhalt vor.

In the "Significant Signatures" catalogue edition, the Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, in collaboration with renowned experts in contemporary art, introduces extraordinary artists from the federal states of Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Saxony and Saxony-Anhalt.



# MARC FROMM

vorgestellt von · presented by · Michael Freitag

Sandstein Verlag

## WISSEN WO'S HERKOMMT ÜBER DIE BILDER VON MARC FROMM

Eine Ausstellung. Sie widmete sich dem »Phänomen des Raumes. Auf den Spuren hallescher Bildhauertradition«. Das Phänomen des Raumes zwar nicht, aber die hallesche Bildhauertradition bekam man zu sehen. Sie leitet sich von zwei Linien her. Die erste wurde vor dem Zweiten Weltkrieg gezogen etwa von Gustav Weidanz, Gerhard Marcks und Karl Müller, die zweite beginnt nach dem Krieg und verläuft über Gerhard Lichtenfeld und Bernd Göbel zu Bruno Raetsch. Am Anfang stand das gattungsübergreifende Arbeiten an der geläuterten Form, die zwischen Abstraktion und Experiment nach Gültigkeit in der Moderne strebte. Danach kam es zur Verengung auf die Reviere von Fachklassen, die, sieht man von der Metallgestalterin Irmtraud Ohme ab, für die Skulptur den Rückzug auf ein figuratives Erzählsystem bedeutete. Der Abstand zwischen der Autonomie einer künstlerischen Wirklichkeit, die am Anfang so wichtig war, zu dem, was als Wirklichkeitsversprechen an der Naturform zu ehren war, wurde in der neueren Schule verringert. Seitdem gestikulieren und biegen sich die Figuren wieder, als hätte es die Moderne und auch deren Krise nicht gegeben – eine Krise der Traditionsanbindung, also auch eine Krise der künstlerischen Repräsentation von Zeit, also auch eine Krise der »Gattung«. Die Berufungen auf Lehmbruck und Maillol, die in diesem Zusammenhang gewagt wurden, sind dann falsch. Beide haben auf verschiedenen Wegen den Konsens der figurativen Plastik an das Ende einer Vorläufigkeit gebracht. Seitdem hat jeder Bildhauer einen neuen Anfang von diesem Ende her suchen müssen, indem er vor allem seine Position klarstellt: gegenüber der Geschichte seines Metiers, aber auch gegenüber dessen Auflösung.

Marc Fromm war an dieser Ausstellung auch beteiligt. Vielleicht haben mich seine Arbeiten so beeindruckt, weil sie der skizzierten Problematik nicht ausweichen, sondern schon im Ansatz jene Prämissen infrage stellen, die in Halle seit Jahrzehnten gelten. Wie Johannes Nagel und Robert Kunec scheint er einer neuen Generation von analytisch denkenden Künstlern anzugehören, die keinen Zweifel daran haben, dass im Vakuum aufgehobener Konsensfragen jede Regelverletzung, jedes negierte Voraussetzen und jede Grenzüberschreitung zur Bedingung des eigenen Schaffens wird, wenn es um glaubwürdige Rückmeldungen zum Stand der Dinge geht. Das gilt erst recht für das am meisten mit überkommener Bedeutung und formaler Rückbezüglichkeit Beladene im »Medium« Plastik, für die Figur.

Und so stand die »Junge Dame mit Haustier« (2010) in dieser Ausstellung, als ob Fromm an ihr zeigen wollte, was ihm als Bildhauer noch zur Verfügung steht, wenn er die Last der Konventionen nicht abzuwerfen versucht, sondern sie einfach liegen lässt. Man konnte förmlich durchbuchstabieren, wie grundsätzlich das System der traditionellen Skulptur hier

## KNOWING WHAT WE'RE MADE OF ON THE PICTURES OF MARC FROMM

An exhibition. It was devoted to "The Phenomenon of Space: Tracing the Sculptural Tradition of Halle". Although the phenomenon of space was not in evidence, the tradition of sculpture in Halle certainly was. It can be traced along two lines. The first was drawn before the Second World War by artists such as Gustav Weidanz, Gerhard Marcks and Karl Müller; the second emerged after the war, taking in Gerhard Lichtenfeld and Bernd Göbel and extending to Bruno Raetsch. At first the emphasis was on straddling the boundaries between genres and working on pure form, which, through abstraction and experimentation, strove to find its validity in the modern era. Later, a narrowing took place into specialist categories which meant that sculptors, with the exception of the metal designer Irmtraud Ohme, retreated into a figurative narrative. In the new school, the gap was closed between the autonomy of artistic reality, which had initially been so important, and that which was to be hallowed as reality's commitment to natural forms. After that, the figures again gesticulated and twisted as if the modern movement and its crisis had never happened – a crisis of the relationship with tradition, i.e. a crisis of the artistic representation of time, and hence a crisis of the "genre". The references to Lehmbruck and Maillol that were ventured in this connection are therefore erroneous. They both, in different ways, brought the consensus regarding figurative sculpture to the end of a state of preliminarity. From that time on, every sculptor has had to seek a new beginning, taking that end as a starting point, above all by clarifying his position as regards the history of his profession and also as regards its dissolution.

Marc Fromm also participated in this exhibition. Maybe his works impressed me so much because they do not evade this problem; from the very outset they call into question the premises that have prevailed in Halle for decades. Like Johannes Nagel and Robert Kunec, he seems to belong to a new generation of analytically thinking artists who are in no doubt that, in the vacuum left after questions of consensus have been superseded, every violation of norms, every negated assumption and every transgression of boundaries becomes the prerequisite for their own creativity, if they are to produce credible responses to the current state of things. This applies all the more to that aspect of the "medium" of sculpture, which is most freighted with obsolete significance and formal reflexivity, namely the figure.

And so the "Young Lady with Pet" (2010) was placed in this exhibition as if Fromm wished to use her to demonstrate what means the sculptor still has at his disposal if he does not attempt to discard the burden of conventions but simply leaves them be. You could virtually spell out how the system of traditional sculpture has been deconstructed here in order to turn this figuration into a happening. It indeed becomes one, if only





auseinandergenommen wurde, um diese Figuration zu einem Ereignis zu machen. Sie wird es schon deshalb, weil sie etwas wagt, was lange unmöglich schien: Sie ist bunt inszeniert und doch geisterhaft still, handwerklich raffiniert und doch hinreißend schön. Sie strahlt einfach über alle Hemmungen und Tabus hinweg. Selbst die uralten Reflexe des Staunens über Emanationen reiner Kunstfertigkeit sind hier wieder zugelassen. Diese Figuration bedient sich der Masken fremder Epochen, ist detailversessen, ausgeschmiegelt, bemalt, aber unübersehbar eine konzeptionell angelegte Kunstfigur aus dem problematischen Jetzt der Bildhauerei, auf die der Bildhauer Fromm mit scharfem Werkzeug reagiert.

Er beginnt gleich bei den Ausgangspunkten der Skulptur, indem er die Beziehung zwischen Tektonik und Schwerkraft wie ein Verhängnis aus den Augen rückt. Was beim Aufbau der Figur oft eine Sache von zaudernder Gliederordnung zwischen Bock und Galgen ist, wird bei ihm mit einem Knalleffekt erlöst: Seine Figur steht in der Luft. Wenn überhaupt, dann ist hier die Frage nach dem Raum, den die Figur als ihr auratisches Umfeld definiert, neu gestellt. Denn der Sockel, jenes entscheidende Element, das die Stabilität eines exklusiven Vorzeigens bietet, er fällt hier einfach weg – wie alle anderen Verbindlichkeiten der Logik zwischen Stütze und Last. Im Ergebnis besetzt die Figur den gesamten Raum, weil sie die Würdeform einer Aufstellung vermeidet. Gerade ihr Schweben verschafft ihr die Alleinherrschaft über den Platz.

Bevor man das durchdringt, den Sinn einer verunsicherten Statik, ist man aber erst einmal perplex. Man fragt sich, wie das überhaupt gemacht ist. Man fragt es sich so, wie man einem magischen Trick nachsinnt, dessen Zauber einen zugleich davon abhält, es genauer wissen zu wollen. Effekt und Affekt fallen hier zusammen: Das Bildwerk ist in seiner Rätselhaftigkeit unerhört präsent, ja überwältigend, eben weil man nicht gleich versteht wie es zustande kam. Also beginnt man, sich langsam vorzutasten, bis man akzeptiert, dass die Dame doch getragen sein muss von der Leine, die abwärts von ihrem Handgelenk zum Hals des Puma-Pelzes führt. Die Figur ist wie mit einer Feder in den Raum gespannt. Wenn man nahe herangekommen ist, beginnt sie leise zu schwanken, beim geringsten Luftzug schon. So bekommt man nach allem, was schon den Augen geboten war, auch einen empfindsamen Kontakt zwischen dem eigenen und dem anderen Körper im Raum – ohne ihn anzurühren. Beim vorsichtigen Umschreiten ist plötzlich zu sehen, dass die Leine als Haltegerät nur funktionieren kann, weil die Figur ausgehöhlt wurde, um ihr das Gewicht zu nehmen.

Der Bann zerbricht. Man wird zurückgeholt in das Offensichtliche, mit dem die Illusion des Schwebens erzeugt wurde. Der Körper der jungen Dame ist an der Rückfront geöffnet. Man sieht mit Schmerz und Verwunderung in die Leibeshöhle schweißtreibender Handwerkerarbeit, die den



**JUNGE DAME MIT HAUSTIER**

Rückseite

because it dares to do something that long seemed impossible; it is brightly coloured yet exudes a ghostly silence; it is artfully crafted but captivatingly beautiful. It simply disregards all inhibitions and taboos. Here, even the primeval reflexes of astonishment at emanations of pure artistic skill are permissible again. This figuration utilises the masks of bygone epochs – it is obsessed with detail, polished smooth and painted – yet it is unmistakably an artistic figure conceived in the problematic contemporary age of sculpture, to which the sculptor Fromm reacts with sharp tools.

He commences right at the starting point of sculpture, by ominously removing the visible relationship between structure and gravity. What in the construction of a figure is often a vacillating association between the base and the superstructure is replaced here by an amazing effect: the figure floats in the air. If anything, the question of space, which the figure defines as its auratic environment, is posed in a new way here. For the base – the essential element that offers the stability required for the presentation of an exclusive object – is simply absent here, as are all other liabilities towards logic in respect of the equilibrium between load and support. As a result, the figure takes possession of the entire space, because it avoids the conditional form of being positioned in a specific place. The very fact of its floating grants it domination over the space around it.

Before you can penetrate the meaning of this apparent structural instability, however, your initial reaction is one of perplexity. You ask yourself how it is done. You wonder about it in the same way as you might contemplate a conjuring trick, the very magic of which simultaneously makes you feel you do not really wish to know. Effect and emotion coincide: the image in all its mysteriousness exudes an incredible presence; indeed it is overwhelming for the very reason that you cannot immediately appreciate how it was created. And so you slowly start to feel your way forward until you accept that the lady must be held by the leash which leads downwards from her wrist to the neck of the puma skin. The figure is suspended in space as if on a spring. As you come closer, it begins to sway a little, even with the slightest of breezes. After everything that was already evident to your eyes, you now also perceive an emotional contact between your own body and the other entity in the room, even without touching it. As you cautiously circumambulate the sculpture, you suddenly see that the leash can only function as a support because the figure has been hollowed out to reduce its weight.

The spell is broken. You are brought back to the obvious reality of how the illusion of floating was produced. The body of the young lady is open at the back. With sorrow and astonishment you look into the hollow body created by the arduous work of the craftsman in laboriously scraping out the core of the tree trunk. In this way, and contrary to the principles of

Kern des Stamms mühsam herauschälen musste. Der Korpus wird dadurch und gegen jeden Sinn der Holzfigur zur Hülle – oder auch zur Parodie auf den Guss. Die Füße, die aus der Frontsicht den Eindruck suggerierten, es mit einer rundansichtigen Vollfigur zu tun zu haben, kann man jetzt als eingehängte Einzelglieder erkennen. Sie wirken auf einmal prosaisch wie die Modellfüße eines Schusters. Das zu entdecken, erleichtert auch irgendwie. Man wird wieder darauf gestoßen, dass alles Wissen über die handwerkliche Herrichtung eines Kunstwerkes dessen Wirkung noch nicht erklärt. So fühlt man sich aufgerufen, nachdem Geschick und Mühe-waltung aus der Nähe gewürdigt wurden, die Absicht der Eingriffe aus der Ferne noch einmal zu überdenken.

Ist man wieder ein Stück weg, wird der richtige Standort wichtig. Man spürt, wie dringend diese Skulptur auf einer einzigen Ansicht besteht, um ihren glanzvollen Auftritt hinzubekommen, und wie sehr sie ihre eigene Wirklichkeit erst entfaltet, wenn sie sich im Raum wieder zusammenziehen kann – zum einem Bild. »Bilder« nennt Fromm nicht ohne Grund denn auch seine Skulpturen. Sie haben sich in jedem einzelnen Werk als Kontraktionen der Fläche zu bewähren, ob im Relief, wie bei den Esstabletts, ob bei den Schauvitriolen oder hier, wo auch diese Raum-Installation das »hohe Glück gestillter Schau« verlangt, von dem Franz Landsberger einmal sprach, als er das »Wesen der Plastik« umriss.

wooden figure sculpture, the corpus has become a shell – or a parody of a cast. The feet, which from the front give the impression that the sculpture is a full figure in the round, can now be seen as separate limbs which have been hung up. They suddenly appear prosaic, like the lasts used by shoemakers. Discovering this is somehow a relief. You are reminded that any knowledge about the technical processes that go into the production of a work of art does not explain its effect. After appreciating at close quarters the skill and effort that has been expended on the work, you feel obliged to ponder its intention from afar again.

Having moved a short distance away, the correct standpoint becomes important. You sense how urgently this sculpture insists on a single viewing point in order to accomplish its brilliant performance and how it only unfolds its own reality when it can draw itself together again within the space – in order to create a picture. It is not without reason that Fromm calls his sculptures "pictures". In each individual work they have to prove themselves as contractions of the surface, whether in a relief, as in his food trays and advertising posters, or here, where this spatial installation demands the "bliss of visual fulfilment" spoken of by Franz Landsberger when outlining the "essence of sculpture".



Ist der Ruhepunkt als Idee des skulpturalen »Bildes« akzeptiert, als Kriterium für die Struktur des Gesichtsfelds, erscheint es nur noch konsequent, dass die Figurengruppe außer einer inszenatorischen Ordnung auch einem austarierten Farbkonzept unterworfen wurde. Blau, Weiß, Schwarz, die Warmtöne der Linde und des Fells ergeben einen Gesamtklang von blendender Reinheit. Die Farbwirkung der lasierten Flächen wird dann noch einmal gesteigert im glatt und deckend aufgetragenen Inkarnat des Gesichtes, das dann fast madonnenhaft wirkt: Der gesteigerte Aufwand signalisiert eine gesteigerte Bedeutung und versetzt die Figur zugleich in die Aura jener Entrückung, die im Betrachter als bunte Macht der mittelalterlichen Altarschnitzerei verinnerlicht ist. Die Frage nach dem aktuellen Bezug der Arbeit wird dadurch aber schneidend und führt zur nächsten entscheidenden Frage. Es ist die, worin der Zusammenhang von Form und Zeit sich erzwingt.

Aber auch diesem Punkt weicht Fromm nicht aus. Im Gegenteil. Er greift weit zurück in die Geschichte und wildert außerdem in einem anderen Kunstgebiet. Zu diesem Zweck übernimmt er, der Bildhauer, ein Gemälde, das andere »Bildnis einer jungen Dame«, etwa 1450 gemalt von dem Flamen Petrus Christus (etwa 1410–1473), zu sehen in der Gemäldegalerie (Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz) in Berlin. Allein dieser Wechsel von einem Medium in das andere ist eine Provokation sondergleichen, weil die skulpturale Verräumlichung der Malerei von dieser kaum etwas übrig lässt außer dem Motiv. Das sakrosankte Gemälde, flach, Öl auf Holz, wird zum Öl auf Rundholz und dabei um alles gebracht, was es an sich hatte: um das intime Raumlicht, um den Glanz der Stofflichkeit, um die Anmutung einer betörenden Naturillusion, die für eine konkrete Person steht. Gegenüber dem Gemälde bedeutet plastische Aneignung eine Vernichtung. Für seine Skulptur bedeutet der Übergriff jedoch den Gewinn eines komplex verschränkten Bildsinns. Das neue Bildwerk stellt das Problem der Aussöhnung divergierender Grundanliegen, um das Verhältnis von Kunst zu Kunst als Kunst neu zu bestimmen. Fromm verletzt also die Regeln, um sie kenntlich zu machen. Die tiefere Botschaft des Werkes ergibt sich nicht zuerst aus der Relation zwischen Früher und Heute, sondern aus der Relation zwischen Bild und Skulptur, wenn man »Bild« als Konzeption versteht und den Gegenstand begrifflich weiterdenkt. Der skulpturale Entfaltungsgedanke zielt auf eine in sich selbst begründete Ordnung. Sie erst erlaubt eine eigene Richtigkeit, die dann mit der Richtigkeit der anderen Kunstform kommunizieren muss.

Zum Beispiel über den Zusammenhang von Farbe und Licht. In der Malerei ist die Farbe immer eine Beschreibung von Lichtaktivität. Das hat Hans Belting in seinem Buch über die »Erfindung des Gemäldes« gerade an Bildern von Jan van Eyck oder Petrus Christus, der sein Schüler war, gezeigt. Der



**BILDNIS EINER JUNGEN DAME**

Staatliche Museen zu Berlin,  
Gemäldegalerie

Once the resting place as the idea of the sculptural "picture" has been accepted as the criterion for the structure of the field of vision, it seems only logical that the figural group should have been subjected not only to a staged arrangement but also to a balanced colour concept. Blue, white, black, the warm hues of the lime wood and the puma's fur present a harmonious combination of radiantly pure tones. The colour effect of the stained surfaces is further accentuated in the smooth and opaque flesh coloured paint on the face, which is almost Madonna-like. The intensified colours signify intensified importance, giving the figure the aura of ecstasy that the viewer automatically associates with the colourful impact of medieval altar carvings. This raises the trenchant question of how the work relates to the modern world, which then leads on to the next crucial question, i.e. what is the compelling relationship between form and time?

Yet Fromm does not shrink from this issue either. On the contrary. He reaches far back into history and even encroaches on another art form. For this purpose he, the sculptor, adopts a painting, the other "Portrait of a Young Lady" painted in about 1450 by the Flemish artist Petrus Christus (c.1410–1473), which can be viewed in the Gemäldegalerie (Staatliche Museen – Preußischer Kulturbesitz) in Berlin. This transgression from one medium into another is in itself an unparalleled provocation, because through the sculptural spatialisation of a painting little remains of the latter apart from the motif. The sacrosanct painting, flat, oil on wood, has become oil on round wood, dispossessing it of everything that was its own: the intimate interior light, the splendour of its materiality, the appearance of a beguiling natural illusion representing a specific person. For the painting, its sculptural appropriation is tantamount to destruction.

For his sculpture, on the other hand, this appropriation means the gaining of a complex, interwoven pictorial meaning. The new pictorial work raises the problem of the reconciliation of divergent fundamental principles, which is necessary if the relationship of art to art as art is to be redefined. Thus, Fromm violates the rules in order to expose them. The deeper message of the work is not revealed only through the relationship between past and present, but also through the relationship between picture and sculpture, if "picture" is understood as a conceptual image and its objectification is considered in a broader sense. The idea of sculptural unfolding is directed towards the establishment of a self-determined order. Only through this can an independent form of rightness be established, which must then communicate with the rightness of the other art form.

For example, through the relationship between colour and light. In painting, colour is always a description of the activity of light. This has been demonstrated by Hans Belting in his book on the "invention of painting" with reference to pictures by Jan van Eyck and his pupil Petrus Christus.

**JUNGE DAME MIT HAUSTIER**

Linde, Öl, Puma, 2010

235 × 175 × 245 cm



Skulptur hingegen ist hier eine Grenze gesetzt, da sie die Täuschung auffallenden Lichts nicht leisten kann. Sie moduliert Licht als Eigenwert über die Höhen und Tiefen des Körpers mit Hilfe der Schatten. Deshalb entsteht mit Fromms junger Dame ein Hybrid zwischen dem gemalten Licht, das er auf dem flachen Bild vorfand, und dem Inkarnat, mit dem er die Figur versah. Das Licht seiner Skulptur stimmt erst dann, wenn es dem Licht der gemalten Flächenansicht wieder entspricht. Die Inszenierung bedarf im konstruktiven Sinne einer exakten Ausleuchtung, damit der Unterschied zwischen dem gemalten Licht, das sich aus der Raumsicht ergibt, und dem plastischen Licht, das auf dem Gesichtsrund liegt, in der Schwebelage bleibt wie die Figur selbst. Ihre Wirkung beruht also auf dem überraschenden Motiv, vor allem jedoch auf der Inszenierungsidee. Die Figur wird zum Ensemble.

Entsprechend disparat, aber auch kalkuliert verhält sich das gegenständliche Umfeld der Dame. Die schöne Gestalt, die aus der Vergangenheit so gebrochen herüber leuchtet, bekommt eine schrille Aufladung durch die fragwürdigen Attribute unmittelbarer Zeitgenossenschaft, die ihr zugeteilt wurden. Das Puma-Fell, wie es da am Boden liegt, zeigt auf den gleichgültigen, also dummen Reichtum, der allein es ermöglicht, ein Raubtier als Katze zu halten oder seine Haut als exotischen Teppich auszulegen. Es verkörpert die Perversität einer Überdrusskultur, in der das Haustier, das der Titel anzeigt, kein Haustier, sondern ein Fell und das Fell das Fell des Wildes ist. Dennoch geht es nicht einfach um Zivilisationskritik. Gerade, weil hier nichts zusammenpasst und doch alles stimmt, erweist dieses Fell einmal mehr, dass auch nichts einfach nur ist, was es vorgibt zu sein, und dass die Frage nach dem Schein, der die Dinge umgibt, von elementarer Bedeutung ist. Auch in der Kunst. Wenn man das Fell nicht mehr als Tierschützer betrachtet, sondern als der Ästhet, der eine Ausstellung besucht, gewinnt der tote Puma über seine Lesbarkeit hinaus einen skurrilen haptischen Wert. Er erhöht den Reiz der zueinander gestellten Materialien und bildet zum starren Holz und zum kalten Metall einen wunderbaren Kontrast. Die Figur, sieht man sie wieder im Bild, braucht überdies den wellig changierenden Goldton der Haare, damit das blaue Kleid in der Harmonie einer Farbentsprechung leuchten kann.

Will sagen: Jeder Aspekt, der hier aufgeworfen ist, wird bei seiner »Verwirklichung« zur Irritation einer je anderen Richtigkeit verschoben, so dass die Stille dieser schwerelosen Ansammlung eine tiefe intellektuelle Unruhe überwölbt. Sie resultiert aus der rigorosen Machart des Werks nicht weniger als aus der angstlosen Inanspruchnahme all dessen, was an heutigen Bildformen zur Verfügung steht, ob sie der Hochkunst oder der Welt der Massenmedien angehören oder zwischen High Society und Reality-Show operieren. Ohne sinnstiftende Hierarchien, als reine ästhetische Selbstver-

Sculpture, on the other hand, faces a limitation, since it cannot deceive the viewer as regards the way the light falls onto the work. It uses shade to modulate light, as an intrinsic factor, over the undulations of the object's surface. Hence, Fromm's young lady becomes a hybrid between the painted light which he found on the flat picture surface and the flesh-coloured paint which he has applied to the figure. The light of his sculpture is only right when it corresponds to the light as viewed on the painted surface. The installation in its constructive sense requires precise lighting in order for the difference between the painted light arising from the spatial view and the sculptural light on the rounded surface of the face to remain in a state of suspension, like the figure itself. Its effect is therefore based, for one thing, on the surprising motif, but above all on its *mise-en-scène*. The figure is turned into an ensemble.

Correspondingly incongruous, yet calculatedly so, are the objects surrounding the lady. The beautiful figure which hazily shines through from the distant past suddenly becomes charged through the questionable attributes of direct contemporaneity assigned to it. The puma skin lying on the floor signifies indifferent, and therefore inane, wealth, which alone makes it possible to keep a predatory cat as a pet or to lay out its skin as an exotic carpet. It embodies the perversity of a culture of exorbitance in which the pet referred to in the title is not a domestic animal but a skin, and the skin is that of a wild animal. Nevertheless, the artist is not just engaging in cultural critique. Particularly because nothing fits together here and yet everything tallies, this skin proves once again that nothing is simply that which it professes to be and that the question of the semblance surrounding things is of fundamental importance: including in art. If we stop seeing the skin from an animal rights perspective and regard it instead from the point of view of an aesthete visiting an exhibition, the dead puma acquires, beyond its readability, a bizarre haptic value. It intensifies the charm of the juxtaposed materials and presents a wonderful contrast to the rigid wood and cold metal. Furthermore, the figure, when viewed again as part of the picture, needs the undulating gold tones of the fur in order for the blue dress to radiate the harmony of corresponding colours.

Thus, every aspect that is introduced here is shifted through its "realisation" in such a way as to irritate another reality, so that the silence of this weightless assemblage is overarched by a profound intellectual disquiet. It results no less from the rigorous design of the work than from the fearless utilisation of every type of image that is available today, whether belonging to the sphere of high art or to the world of the mass media, and operating anywhere between high society and reality TV shows. Without hierarchies that create meaning, as purely aesthetic self-embodiments, Fromm also makes use of photographs, reproductions and emblems of advertising

körperung, greift Fromm auch zu Fotografien, Reproduktionen oder zu Emblemen der Werbeästhetik und hebt die rastlos wechselnden Insignien der konsumtiven Wertewelt in die Höhe jener Verbindlichkeit, als die wir Kunst immer noch ansehen. Um diese Magie, unter welchen Umständen welches Motiv zwischen hoch und niedrig zur Verheißung welchen Sinns mutiert, ringt Fromm in jedem seiner Stücke und geht bei der Befragung seiner Möglichkeiten weiter als viele seiner Kollegen.

So macht er aus einem gleichgültigen Plakataufsteller ein Relief, das als Figur der Andachtsform eines Altarflügels gleicht. »Madonna« ist der Künstlername einer Pop-Künstlerin, die ihrerseits ein Modelabel kreiert, um von »H&M« vertreten zu werden. Das gleichgültige Vorkommnis wird hier exklusiv gemacht. Zwischen dem Model des adaptierten Motivs und dem Modell der gedanklichen Ableitung tun sich dann jene Abgründe gegenseitiger Unzuständigkeit auf, von denen auch im Zusammenhang mit dem Damenporträt die Rede war und die auch für seine »Krippe« gelten: Die Familie, heilig oder nicht, figuriert in der zivilisatorischen Not unserer Tage. Vater, Mutter, Kinderwagen und ein Pitbull stehen am Asia-Fressstand. Nichts fehlt, das Kreuz vor dem Busen, Brille im Kaufhaus-Design, Tätowierung, Piercing, das, was als ästhetisches Unterschichten-Milieu bezeichnet wird. Aber auch hier der Ruck, der Entzug von Anhaftung in jedem Sinne, die Verrücktheit der schwerelosen Anbringung auf halber Höhe, als könnte die Szene gar nicht von dieser Welt sein und als hätte sie darum all die Fürsorge und Genauigkeit, das Ausgefeilte der Details und die Spur des liebenden Werkzeugs verdient.

Oder die riesigen Esstabletts, Wandtafeln, Vitrinenreliefs. Darauf ein fein gepinseltes Krautacker, eine Ländlichkeit, die als reines Gemälde nirgendwo durchgehen würde. Aber das »Bild« hat eben mehr zu tun. Es trägt das geschnittene und angeschnittene Gemüsestillleben und erweitert sich in eine Bildkompilation aus Versatzstücken, die sonst das Billige einer Fast-foodkette preisen. Das alles wird auch hier als still gestellte Werthaltung arrangiert und ausgezeichnet von einer Hand, die noch die Ecke schnitzt, damit sie sich vom Scheinplakat kunstvoll aus dem Relief biegen kann. Unten auf den Tablett findet man den Spruch: »Wissen wo's herkommt«. Natürlich muss man sich angesichts der neuesten Lebensmittelskandale fragen, was wir eigentlich essen. Aber die Mahnung geht viel tiefer, wenn man sie auf die Werke selbst bezieht, auf ihre Motive, Materialien, auf ihre Techniken und Strategien. »Wissen wo's herkommt«, das will ich nach allem sagen, darf programmatisch, ja als Signatur dieses Bildhauers verstanden werden.

Michael Freitag



**PLAKATVITRINE**

Vorderseite und Rückseite

aesthetics, elevating the restlessly changing insignia of the values of our consumer society to the level of assiduity which we still regard as characterising art. In each of his works, Fromm strives for this magic, investigating the motifs, both high and low, to see which can mutate to connote what meaning under which circumstances, and in doing so he goes further than many of his colleagues in sounding out the possibilities.

For example, he turns an insignificant advertising poster into a relief resembling the wing of a devotional altarpiece. "Madonna" is the stage name of a pop star who has created a fashion label in order to be represented by "H&M". This trivial matter is here turned into something exclusive. Between the model depicted in the adapted motif and the representation (or model) created by a process of intellectual deduction, there arise those chasms of mutual contradiction mentioned above in connection with the young lady, and which also apply to his "Nativity Scene". The family, whether holy or not, figures in the crisis of civilisation taking place today. A father and mother, a pram and a pit bull terrier are depicted standing in front of a snack bar selling Asian food. Nothing is omitted: the crucifix hanging between the woman's breasts, the department-store style sunglasses, tattoos, piercings – all the trappings that signify the aesthetic milieu of the underclass. But here again you feel a jolt, as all sense of adhesion is taken away with the crazy positioning of the seemingly weightless figures in mid-air, as if the scene cannot be of this world and as if it is therefore deserving of all the evident care and precision, the attention to detail and the loving traces of the sculptor's tools.

Or take the huge food trays, wall panels and advertising poster reliefs. One is an accurate depiction of a farmer's field, an agricultural scene that would not rate a second glance as a mere painting. But this "picture" has more to it. It shows part of a carved still-life with vegetables and expands to become a pictorial compilation of clichés which are otherwise used to extol the cheapness of a fast-food chain. All of this is arranged as a silenced system of values and is made distinctive by a hand which has even gone to the trouble of carving the corner in such a way that it artfully bends back from the mock poster. At the bottom corner of the trays is the slogan, "Wissen wo's herkommt" (What we're made of). Of course, in view of the latest food scandals we might well wonder what we are actually eating. But the admonition is much more profound when it is related to the works themselves, their motifs, materials, techniques and strategies. Finally, I would say that knowing "what we're made of" could be understood as a programmatic statement or even as the signature mark of this sculptor.

Michael Freitag

**PLAKATVITRINE**

Linde, Erle, Gold, Ölharzfarbe, 2007

245 x 145 x 26 cm



manguun

FANT  
10,-



*Ich freis mich drauf!*

**GALERIA**  
KAUFHOF











SEIDEN  
59,90

AGIA



**KRIPPE**

Linde, Stahlblech, Gold, Öl, 2009

120 × 100 × 220 cm















**ROLEX**

Erle, Öl, Gold, Makassar Perlmutter, Strass, 2009

150 × 100 × 5 cm



**ESSTABLETT I**

Relief, Ölharzfarbe, 2010

150 × 210 × 6 cm



WISSEN, WO'S HERKOMMT.



WISSEN, WO'S HERKOMMT.





**ESSTABLETT 2 UND 3**

Relief, Ölharzfarbe, 2010

150 × 210 × 6 cm



**LOLETTE**

Linde, Ölharzfarbe, 2007

270 × 190 × 4 cm







**Miele**   
SOFTRONIC W3623

Waterproof-System

W3623 - DRUMWASCHERE

1500 U/min  
1:06

- OK +

Start/Stop (E)

- Beladung  \* Wollwäsche
- Dauerung  \* Einweichen
-  \* Aktiv
-  \* Kurz
-  \* Fertig
-  \* Wasser plus

**FUSSBALLER**

Erle, Öl, Kunstrasen, 2005

30 × 80 × 60 cm















**BESTSELLERS**

Linde, Öl, Acryl, Gold, 2011  
70,5 × 133,5 × 10 cm



EUROPE "

DELUXE  
GIFT BASKET

# MARC FROMM

**1971** geboren in Langen/Hessen **1992–94** Ausbildung zum Schreiner **1996–99** Ausbildung zum Holzbildhauer/Bischofsheim a. d. Rhön **1999–2006** Studium der Bildhauerei HKD Burg Giebichenstein, Halle/Saale **2003** Ecoles des beaux-arts Bordeaux

**1971** Born in Langen/Hessen **1992–94** Training as a carpenter **1996–99** Training as a wood sculptor/Bischofsheim a. d. Rhön **1999–2006** Studies in Sculpture, HKD Burg Giebichenstein, Halle/Saale **2003** Ecoles des beaux-arts Bordeaux

## STIPENDIEN · PREISE · ANKÄUFE GRANTS · AWARDS · ACQUISITIONS

**2010** Arbeitsstipendium der Kunststiftung des Landes Sachsen-Anhalt | Kunstwettbewerb »20 Jahre Land und Landtag von Sachsen-Anhalt« 2. Preis **2009** Soloshow Preview Berlin, Kunststiftung Sachsen-Anhalt **2008** Arbeitsstipendium der Kunststiftung des Landes Sachsen-Anhalt **2007** Graduiertenförderung HKD Burg Giebichenstein, Halle/Saale **2005** Museum der Bildenden Künste, Leipzig (Ankauf) **2004** i. Preis IOC Kunstwettbewerb Nationaler Vorentscheid »Kunst und Sport« **2003** Erasmusstipendium, Ecole des beaux-arts Bordeaux

**2010** Work Grant, Art Foundation Saxony-Anhalt | Art Contest "20 Jahre Land und Landtag von Sachsen-Anhalt" 2. Preis **2009** Soloshow Preview Berlin, Art Foundation Saxony-Anhalt **2008** Work Grant, Art Foundation Saxony-Anhalt **2007** Graduate Grant, HKD Burg Giebichenstein **2005** Museum of Fine Art Leipzig (Acquisition) **2004** i. Prize IOC Art Contest, German Pre-Election "Art and Sports" **2003** Erasmus Grant, Ecole des beaux-arts Bordeaux

## AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL) EXHIBITION (SELECTION)

**2010** Galerie gloriaberlin, Berlin | Galerie Catherine et André Hug, Paris | Phänomen des Raumes, Hallesche Bildhauer, Kunstforum Halle und Kunstverein Talstrasse e.V. | Kulturhistorisches Museum Magdeburg **2009** Zern Galerie, Quest, Berlin | Dieschönestadt Galerie, Halle/Saale | Holy Happy Hour, Kleine Orangerie am Schloss Charlottenburg | Villa Oppenheim, Berlin | Volta Show, Hamish Morrison Galerie, Basel, Schweiz | Preview, Berlin **2008** Graduiert!, Galerie im Volkspark, Halle/Saale | Zern Galerie, Skulpturen, Berlin | Infernoesque, Berlin **2007** Leipziger Jahresausstellung, Leipzig **2006** Ballkünstler, Museum der Bildenden Künste, Leipzig | Galerie Brunnensex, Berlin **2004** Kunstrasen, Galerie im Volkspark, Halle/Saale | Olympische Kunst und Sport, Sachsen LB, Leipzig und Lausanne **2001** Galerie im Volkspark HKD Burg Giebichenstein, Halle/Saale | Ausblicke Liechtenstein, Sachsen **2000** Medallie Sculpture, University of Arts Philadelphia | Oberverwaltungsgericht Naumburg | Rock and Hamper Gallery, New York | Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa | Skulpturenpark Dietzenbach **1999** Kunst im Öffentlichen Raum, Bad Neustadt a. d. Saale | Kreuzgang im Würzburger Dom, Diözese Würzburg

## MICHAEL FREITAG

**1954** geboren in Frankfurt/O. **1978–85** Studium der Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin **1885–87** Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften der Akademie der Wissenschaften zu Berlin **1987–90** freiberuflich als Publizist und Kurator **1991–99** Mitbegründer der Zeitschrift »neue bildende kunst«, Stellvertretender Chefredakteur **1994** Mitglied der Internationalen Kritikerorganisation AICA **1996–2002** Mitglied des Kuratoriums der Stiftung Kulturfonds, Berlin **2000–07** freiberuflicher Publizist, Kritiker und Kurator **2005** Mitglied des Künstlerischen Beirates der Kunststiftung Sachsen-Anhalt **2007** Betreuung des Bildernachlasses Einar Schleef an der Stiftung Moritzburg. Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt **2009** Leiter des Grafischen Kabinetts, Stiftung Moritzburg. Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt **2010** Leiter der Sammlungen, Stiftung Moritzburg. Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt | zahlreiche Veröffentlichungen zur Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts

**1954** Born in Frankfurt an der Oder **1978–85** Studied Art History at the Humboldt University in Berlin **1885–87** Research Assistant at the Institute for Aesthetics and Art Studies at the Academy of Sciences in Berlin **1987–90** Freelance work as a writer and curator **1991–99** Co-founder of the journal "neue bildende kunst", deputy editor-in-chief **1994** Member of the International Organisation of Art Critics AICA **1996–2002** Member of the board of trustees of the Kulturfonds foundation, Berlin **2000–07** Freelance work as a writer, critic and curator **2005** Member of the artistic advisory board of the foundation Kunststiftung Sachsen-Anhalt **2007** Curator of the pictorial works bequeathed by Einar Schleef to the museum Stiftung Moritzburg. Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt **2009** Head of the Grafisches Kabinett, Stiftung Moritzburg. Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt **2010** Head of the Collections, Stiftung Moritzburg. Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt | Numerous publications on 19th and 20th-century art





Die Ostdeutsche Sparkassenstiftung, Kulturstiftung und Gemeinschaftswerk aller Sparkassen in Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Sachsen-Anhalt, ist auf eine über den Tag hinausweisende Partnerschaft mit Künstlern und Kultureinrichtungen angelegt. Sie steht für die langfristige Bindung der Ostdeutschen Sparkassenorganisation an die selbstgestellte Aufgabe, künstlerische und kulturelle Vorhaben von Rang zu fördern, zu begleiten und zu ermöglichen, die das kulturelle Profil von vier neuen Bundesländern in der jeweiligen Region zu stärken vermögen.

The Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, a cultural foundation and joint venture of all savings banks in Brandenburg, Mecklenburg-Western Pomerania, Saxony and Saxony-Anhalt, is determined to provide an enduring partnership for artists and cultural institutions. It represents the long-lasting commitment of the East German Savings Bank organisation to its self-given task of supporting, promoting and facilitating such artistic and cultural projects that can contribute to enhance the cultural profile of four East German federal states in their respective regions.

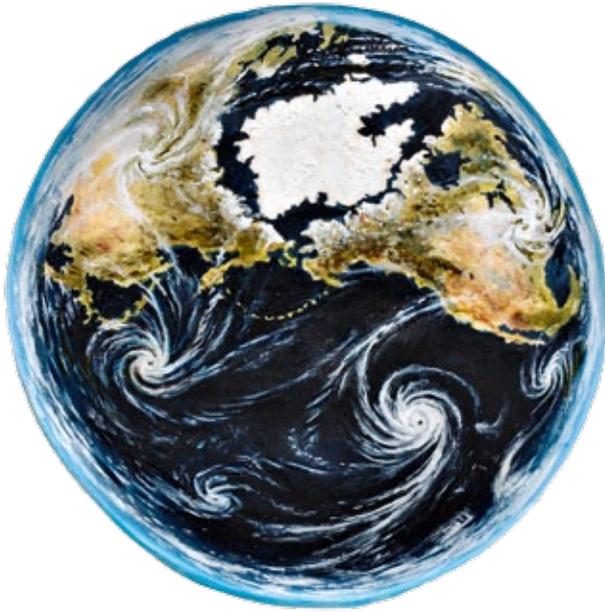
## **IN DER REIHE »SIGNIFIKANTE SIGNATUREN« ERSCHIENEN BISHER PREVIOUS ISSUES OF "SIGNIFICANT SIGNATURES" PRESENTED:**

**1999** Susanne Ramolla (Brandenburg), Bernd Engler (Mecklenburg-Vorpommern), Eberhard Havekost (Sachsen), Johanna Bartl (Sachsen-Anhalt) **2001** Jörg Jantke (Brandenburg), Iris Thürmer (Mecklenburg-Vorpommern), Anna Franziska Schwarzbach (Sachsen), Hans-Wulf Kunze (Sachsen-Anhalt) **2002** Susken Rosenthal (Brandenburg), Sylvia Dallmann (Mecklenburg-Vorpommern), Sophia Schama (Sachsen), Thomas Blase (Sachsen-Anhalt) **2003** Daniel Klawitter (Brandenburg), Miro Zahra (Mecklenburg-Vorpommern), Peter Krauskopf (Sachsen), Katharina Blühm (Sachsen-Anhalt) **2004** Christina Glanz (Brandenburg), Mike Strauch (Mecklenburg-Vorpommern), Janet Grau (Sachsen), Christian Weihrauch (Sachsen-Anhalt) **2005** Göran Gnaudschun (Brandenburg), Julia Körner (Mecklenburg-Vorpommern), Stefan Schröder (Sachsen), Wieland Krause (Sachsen-Anhalt) **2006** Sophie Natuschke (Brandenburg), Tanja Zimmermann (Mecklenburg-Vorpommern), Famed (Sachsen), Stefanie Oeft-Geffarth (Sachsen-Anhalt) **2007** Marcus Golter (Brandenburg), Hilke Dettmers (Mecklenburg-Vorpommern), Henriette Grahner (Sachsen), Franca Bartholomäi (Sachsen-Anhalt) **2008** Erika Stürmer-Alex (Brandenburg), Sven Ochsenreither (Mecklenburg-Vorpommern), Stefanie Busch (Sachsen), Klaus Völker (Sachsen-Anhalt) **2009** Kathrin Harder (Brandenburg), Klaus Walter (Mecklenburg-Vorpommern), Jan Brokof (Sachsen), Johannes Nagel (Sachsen-Anhalt) **2010** Ingar Krauss (Brandenburg), Stefanie Alraune Siebert (Mecklenburg-Vorpommern), Albrecht Tübke (Sachsen), Marc Fromm (Sachsen-Anhalt)

© 2010 Sandstein Verlag, Dresden | Herausgeber Editor: Ostdeutsche Sparkassenstiftung | Text Text: Michael Freitag | Fotos Photos: Stephan Klonk, Umschlag, S. 6, 7, 8, 11, 15, 43, 49, 50; www.wikipedia.de, S. 12; Hans-Georg Gaul, S. 18, 20, 21, 26, 27, 33, 35–39, 41; Marc Fromm, S. 22, 25, 28, 30, 31; Courtesy Museum der Bildenden Künste, Leipzig, S. 44–47; Madeleine Kotte, S. 54 | Übersetzung Translation: Christopher Haley Simpson, Dresden | Redaktion Editing: Dagmar Löttgen, Ostdeutsche Sparkassenstiftung | Gestaltung Layout: Joachim Steuerer, Sandstein Verlag | Herstellung Production: Sandstein Verlag | Druck Printing: Stoba-Druck, Lampertswalde | www.sandstein.de ISBN 978-3-942422-26-0

Copyright für die abgebildeten Werke liegt beim Künstler. Copyright for the works depicted is held by the artist.

Besonderer Dank an Thanks to: Axel Anklam, Mila Bruk, Ingrid Fromm, Hans-Georg Gaul, Stephan Klonk, Hamish Morrison



MARC

