

DE

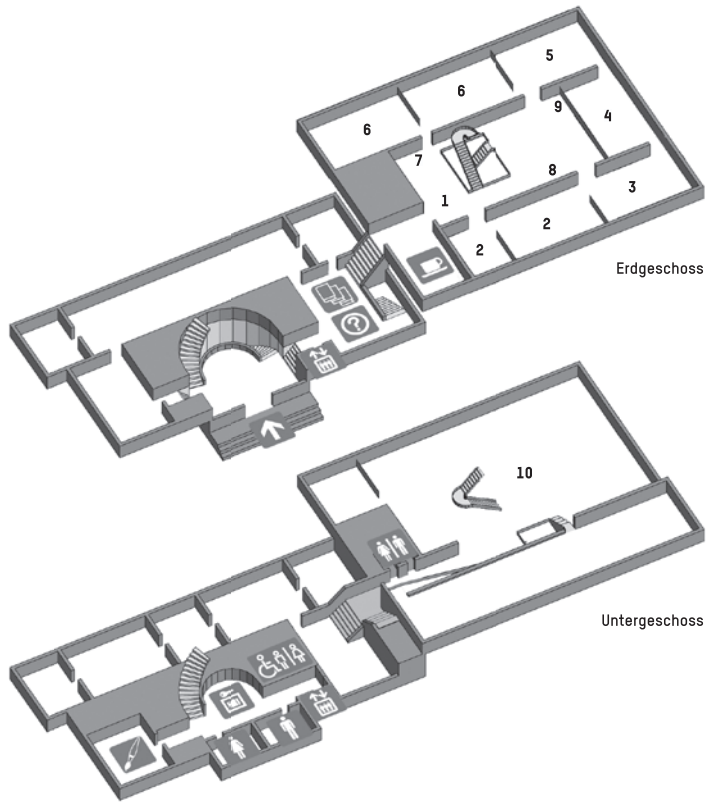
SEAN
SCULLY

GREY WOLF - RETROSPEKTIVE
09.03. - 24.06.2012

KUNST
MUSEUM
BERN

AUSSTELLUNGSFÜHRER

Saalplan



Die Zitate von Sean Scully an den Wänden sind in Deutsch und Englisch im Katalog zur Ausstellung zu finden.

1 Einführung

In Dublin geboren wächst Sean Scully in einem Arbeiterviertel in Süd-London auf. Bereits im Alter von neun Jahren beschliesst Scully, Maler zu werden; der Weg dahin gestaltet sich jedoch schwierig. Nach seiner Ausbildung als Drucker nimmt er drei Jahre lang Abendunterricht und widmet sich hauptsächlich der figurativen Malerei. Während dem Kunststudium in London entdeckt der Künstler unter anderem Henri Matisse, Emil Nolde und Karl Schmidt-Rottluff, später den abstrakten Expressionismus. Es ist Mark Rothko, der einen ersten Wendepunkt in seinem frühen Schaffen bewirkt: Scully verlässt die figurative Malerei und macht abstrakte Arbeiten. Auch während dem Kunststudium an der Newcastle University im Norden Englands bleibt er der Malerei treu, obwohl die Konzeptkunst und die Neuen Medien Hochkonjunktur erleben. Nach einem Stipendiums-aufenthalt in New York hat er seine erste Einzelausstellung in einer Galerie, die komplett ausverkauft wird. Bereits 1973 beginnt Sean Scully mit seinen ersten Lehrtätigkeiten, die bis 2007 an verschiedenen renommierten Kunstakademien und Universitäten weitergehen. Seinen internationalen Durchbruch erfährt Scully Mitte der 1980er-Jahre. Seine Werke sind heute in rund 100 öffentlichen Sammlungen weltweit vertreten. Dank der generösen Unterstützung von verschiedenen privaten Personen konnte das Kunstmuseum Bern 2011 *Grey Wolf* (2007) für die Sammlung erwerben. Sean Scully schenkte dem Kunstmuseum Bern in grosszügiger Weise die zwei weiteren bedeutenden Gemälde *Blue Wall Window* (2007) und *Wall of Light Pale Yellow* (2010). Konsequenterweise hält Scully an seinem Bildaufbau fest, der aus verschiedenen Kombinationen von vertikalen und horizontalen Farbbahnen oder

«... und es ist nicht unwichtig zu wissen, dass dieses Gemälde vor der Erfindung des Computers entstanden ist.»

rechteckigen Farbfeldern besteht. Diese Gitterstruktur benutzt der Künstler, seit er sich Mitte der 1960er-Jahre der abstrakten Malerei verschrieben hat. Das Motiv der Streifen findet Scully unter anderem auf einer Reise nach Marokko, wo ihn die landestypischen gestreiften Teppiche beeindruckten. Die Grundstruktur wird aber auch auf unterschiedlichste Art und Weise gebrochen: mit versetzten Linien oder diagonal verlaufenden Streifenmustern. Oder er setzt einzeln bearbeitete Leinwände in grössere ein und fügt solche mit verschiedenen Massen und Tiefen zusammen. Die Farbwahl ist für Sean Scully äusserst wichtig, da die Farben einen grossen Teil der emotionalen Wirkung erzeugen: Scully schafft es in seinen atmosphärischen Gemälden, die Betrachterin und den Betrachter neugierig zu machen und eine Sinnlichkeit aufzubauen, die in den Bann zieht.

Scully widmet sich auch der Fotografie. Die hier gezeigten Aufnahmen machen deutlich, dass es auch in diesem Medium Flächen und Fenster sind, die den Künstler faszinieren.

Mit der Retrospektive wird das Publikum auf eine Reise geschickt, die viel abverlangt. Zwar ist der Formenfundus von Scully überschaubar, durch schöpferische Kombinatorik entsteht eine grosse Anzahl immer neuer Lösungen. Das offensichtlich so Einfache erweist sich als komplex. Es geht um das Ausbalancieren von Teilstücken und Ganzem, von Figur und Grund, von Struktur und Muster und von Diskrepanz und Harmonie. Scullys Gemälde vibrieren, sie strotzen vor Expressivität und doch auch Kontrolle. Etwas wird angedeutet, aber nicht gesagt.

Die frühen Werke der 1970er-Jahre sind geprägt von Gitterstrukturen und einer stark kontrastierenden oder expressiven Farbigkeit. Die mehrschichtigen, identisch oder unterschiedlich breiten Bänder sind jeweils abwechselnd in verschiedenen Farben gemalt. Die Anordnung der Streifen hat Scully so gewählt, dass sich der Eindruck von Tiefenräumlichkeit einstellt. Die Raumentiefe entsteht vor allem aus dem Kontrastwechsel hell-dunkel-hell. Der Künstler klebt die Linien mit Abdeckband vor, um grösstmögliche Präzision zu erreichen. Die Zwischenräume sind leicht verschwommen, was wiederum eine Tiefe im Bild bewirkt. Für diese frühen Werke gibt es direkte äussere Anregungen, nämlich die Eisenbrücken und Bahngleise in Newcastle-upon-Tyne (Nordengland), wo Scully sein Kunststudium absolvierte. Seine Gitterbilder sind demnach Abbilder der Realität. Sie sind umgesetzte Wirklichkeitseindrücke, die auch Stimmungen reflektieren.

Ein Stipendium im Jahre 1972 in Harvard, USA und 1975 in New York sind Auslöser für Scully, das Eigene ohne Kompromisse zur Entfaltung bringen zu können. Er beginnt mit neuen Maltechniken zu experimentieren. Neu ist für den Künstler die Idee, das Bild nicht als Fläche, sondern als reales Objekt zu begreifen. Malerei soll als Oberfläche eines Körpers in Erscheinung treten und gleichzeitig dessen Körperlichkeit erfahrbar machen. Im Gemälde *Inset #2* (1973) wendet Scully erstmals die Bild-im-Bild-Strategie an. «Inset» bedeutet, dass Felder ins Bild eingesetzt sind. Im Hintergrund der diagonalen Linien sind die gleichen Streifen zu erkennen wie in den beiden eingesetzten Quadraten. Das Bild erweckt den Eindruck, aus zwei zusammengesetzten Teilen mit je einem eigenen Kompositionsschema

zu bestehen, die sich dennoch irritierend je aufeinander beziehen. In *Diagonal Inset* (1973) teilen Diagonale im oberen Bildteil einen Rechteckraster, was eine dynamische Wirkung hat. Scullys Arbeitsinstrument war nicht nur der Pinsel, er arbeitete vielmehr mit Roller, Spritzpistole und Klebeband. In *Hidden Drawing #2* (1975) benutzte der Künstler diverse Klebebandschichten, die er bewusst vor dem gänzlichen Trocknen der Farbe wieder weggerissen hat. Dies hat eine Unregelmässigkeit der Farbfläche zur Folge, die dahinter liegende Farbe kommt zum Vorschein. Ausserdem sind die Streifenkanten nicht mehr messerscharf, sondern leicht ausgefranst. Die Räumlichkeit entsteht durch den Kontrast kalter und warmer Farbtöne. Nicht das Thema des Gitters und seine unendliche Variationsmöglichkeit stehen fortan im Zentrum von Scullys Werk, sondern die Wirkung der Farben.

3

«Ich baue Beziehungen auf, erfinde Bezüglichkeiten, die schwierig scheinen, zufällig.»

Overlay #2 (1974) entstand am Ende von Scullys Studium, das ihn entliess in eine Welt voller Geheimnisse und Emotionen, aber auch voller Gegensätze und Widersprüche. Das Geheimnisvolle hatte für Scully schon immer eine grosse Faszination. Nicht alles sehen zu können, nicht an alle Informationen zu kommen, formt die Neugierde und die Fantasie. Mit dem Gemälde *Black on Black* (1979), benutzt der Künstler erstmals Ölfarbe für die unterschiedlichen Schwarztöne. Dies erlaubt ihm ein Spiel mit dem Farbglanz, wie es mit Acrylfarbe nicht möglich ist. Es folgt eine Reihe von dunkelfarbigen Gemälden, fast ausnahmslos mit horizontalen Linien und eine intensive Erforschung der Farben durch Schichtungen und Übermalungen.

1981 beendet Scully die Arbeit an der eben beschriebenen, sogenannten Minimalist-Serie. Er arbeitet nicht mehr mit Klebebändern und beginnt, freihändig zu malen. Die Pinselstriche werden deutlich sichtbar. Farbe und Raum kehren zurück. Scullys schafft nun Beziehungen innerhalb der Werke, nimmt aber auch Bezug zur Aussenwelt. Genau diese Beziehungen und Bezüge bringt Scully aber immer wieder aus dem Gleichgewicht. Dieser Ansatz findet zum ersten Mal in *Backs and Fronts* (1981), einem Schlüsselwerk, Ausdruck. In diesem Gemälde ist vieles von dem, was Scully in den Folgejahren weiter ausarbeiten wird, bereits in Grundzügen angelegt. Er nennt das Gemälde sein «malerisches Manifest», das ein Aufbruch in seinem Werk darstellt. Die Teile sind alle unterschiedlich gemalt, manche dicht, manche locker. Wie Scully selbst beschreibt, hat er zum Schluss die Teile bewusst so zusammengefügt, dass es scheint, als wären sie von einem Laster gefallen und irgendwie zusammengesetzt worden. Der

Titel *Backs and Fronts* hat eine erzählerische Komponente: Er spielt auf eine lange, wartende Menschenschlange an, die Scully inspirierte. Es geht dem Künstler bei diesem Gemälde um die Betonung eines Beziehungsgeflechtes, das einer überlegten Ordnung folgt. Von den elf Teilen weisen sechs vertikale und fünf horizontale Streifen auf, ohne dass sie verbunden wären. Zwar wechselt von Feld zu Feld die Breite der Bänder, die senkrecht oder waagrecht verlaufen. Auch die Farben ändern sich von Teilstück zu Teilstück, doch sind sie jeweils auf zwei Töne beschränkt. Es wiederholt sich aber keine Formation, obwohl es zwischen manchen Feldern Ähnlichkeiten gibt. Die Reihenfolge der allesamt hochrechteckigen Stücke scheint willkürlich. Und doch ist es zum Lesen des Gemäldes unterstützend, dass das erste Stück links mit waagrechten Linien beginnt, die einem quasi den Einstieg ins Bild erleichtern und senkrechte Bänder rechts das Ende bilden und dem Betrachter quasi den Ausstieg aus dem Gemälde erleichtert. Scully hat die Teile zu einer Komposition verbunden, die durch Unbeständigkeit gekennzeichnet ist. Der Künstler sagt, er habe versucht, die linke Seite ganz korrekt zu machen und hell, die rechte Seite hingegen völlig falsch und dunkel. In der Mitte des Bildes steht kein Teilstück, die Mitte ist vielmehr die Linie, an der waagrechte auf senkrechte Streifen treffen.

The Bather (1983) weist vier separate Bildträger auf, die unterschiedliche Formate haben und mehr oder weniger weit in den Raum ragen. Das Gemälde ist eine Hommage an die Badenden von Matisse. Scully transformiert die Figuration und Farbigkeit in eine eigene Formulierung. Der eingesetzte orange Streifen misst genau die Breite der

Schulter von Scully. In diesem Gemälde geht es ihm nicht um die Figur selbst, sondern um die Bedeutung einer Figur. Das orangefarbene Subjekt muss sich gegen breite, vertikale, grüne und blaue Streifen behaupten. Titel sind für Scully wichtig, und in diesem Fall ist er intim und tritt mit der formal kräftigen Bildsprache in einen Dialog.

«... weil es von offener Schönheit ist. Die eingebundene Diagonale verwandelt alles in Bewegung.»

In den 1980er-Jahren sind es vor allem dreiteilige Werke, die Sean Scully zunehmend beschäftigen. Diese verkappten Triptychen sind bis in die 1990er-Jahre zu verfolgen. Aus dem starren Gitter von einst ist ein flexibles Gefüge aus Horizontalen und Vertikalen geworden. Die Farbe wird differenzierter und lichthaltiger – reicher. Der Pinselstrich wird deutlich sichtbarer. Die Streifenanordnungen werden immer komplexer, die Oberflächen sind offener, und statt scharfen Trennungslinien malt Scully bewegliche, verflüssigte Ränder. Inhaltlich werden die Gemälde emotionaler und persönlicher. Die einzelnen Teilstücke stehen für sich, sind eigene Persönlichkeiten, die nicht ganz zusammenpassen, was der Künstler auch nicht beabsichtigt. Sie sind aber alle offen genug, um als Einheit zu bestehen. *Outback* (1984) und *Falling Wrong* (1985) sind dreidimensionale Objekte mit einer starken körperlichen Präsenz. Zu *Falling Wrong* bemerkte Scully, dass es ihm tatsächlich um Falsches geht. Er hofft aber, dass sich eine neue Art Schönheit einstellt, indem Dinge so zusammengefügt werden, dass sie in einen Überlebens-Wettstreit treten. Er komponiert immer wieder neue Variationen. Manchmal passieren Fehler, meint der Künstler. Aber er mag diese Fehler, weil sie oft neue Aspekte, neue Denkanstösse bringen, und weil etwas Spannendes daraus entstehen kann.

1987 entwickelt Scully einen neuen Werktypus: die «Inset»-Technik, die er bis heute verwendet. Dabei werden kleinere Leinwände in eine grosse Leinwand eingesetzt. In der Regel verwendet der Künstler ein oder zwei Insets innerhalb eines Feldes. Es sind Rechtecke, die mit den Streifenmustern harmonieren. Allerdings setzt er sie farblich

und kompositorisch so in die grosse Leinwand ein, dass doch zwei fremde Körper aufeinanderprallen und so in Kommunikation treten können. *Pale Fire* (1988) zeigt eine einfache Organisation der Bildelemente. Ob drei rote Vertikalstreifen ein weisses Feld gliedern oder ob sich der Aufbau nicht eher als Wechsel von weissen und roten Senkrechten beschreiben lässt, lässt sich nicht definitiv sagen. Gestört wird in beiden Fällen die einfache Struktur durch ein rechteckiges Inset. Das Fenster ist deutlich aus der Mitte nach links verschoben und erscheint auch etwas weit nach unten gerutscht. Diese Positionierung des Insets ist von Bedeutung für die Wahrnehmung des Bildes. Das Gleichgewicht ist ziemlich gestört, sodass die Gesamtstruktur verschiedenartig gedeutet werden kann. Der Blick springt zwischen der symmetrischen Grossform und dem eingefügten Inset hin und her. Es ist kaum zu entscheiden, was als Figur und was als Grund anzusehen ist. Diese Tatsache prägt den spannungsvollen Gesamtcharakter des Gemäldes. Scully ergänzte in einem Gespräch, *Pale Fire* habe eine perfekte Grundlage, die mit der unbefleckten amerikanischen Flagge verglichen werden könne. Diese werde von einem dunklen und ins Ungewisse führenden Fenster durchstossen, was heute sehr prophetisch erscheint.

«Meine Arbeit hängt immer von den Rändern ab, die zwischen Dingen verlaufen.»

In Scullys Gemälden geht es oft auch um Machtverhältnisse; immer wieder stellt sich die die Frage, welche Teilstücke beherrschend sind. Man kann auch von Kraft und Schwäche sprechen, die einander konkurrieren. Schwäche kann aber auch Kraft verleihen.

Hammering (1990) wirkt wie ein sogenanntes All Over-Bild, das aus einer einzigen Fläche zu bestehen scheint und in sich stimmig ist. Doch das Mittelstück ragt plastisch hervor und scheint, als würde es fallen und verschwinden. Im nächsten Augenblick aber wirkt es stark, sicher und kompakt im Ganzen. Dieser Effekt von Schwäche und im nächsten Moment von Stärke entsteht nicht zuletzt wegen dem Flächenmuster, das wirkt, als wäre es durch Hammerschläge entstanden. Und genau der Rhythmus, der typisch für das Hämmern ist, beschreibt am besten das Schwanken zwischen Stärke und Schwäche.

Yellow Ascending (1990) hat ebenfalls eine grosse Kraft. Sie wird aber von etwas zerteilt, das eine Leiter sein könnte. Die Teilstücke stehen in einer anderen Art Beziehung zueinander, und der innere Gehalt ist offensichtlich unterschiedlich. Das hat damit zu tun, dass der Künstler die Stücke meist einzeln malt, manchmal sogar in anderen Räumen. Zum Teil vergeht zwischen dem Entstehen der Einzelteile sehr viel Zeit. Wenn Scully sie malt, denkt er also nicht an das Ganze. Er denkt an die Stücke, an das, was sie sind. Beim Zusammensetzen formt er eine Beziehung, die einen Austausch der Teilstücke bewirkt und als Ganzes funktioniert.

Die Elemente werden in eine parallele Existenz gestellt und müssen sich immer wieder erklären, sozusagen ihr Dasein berechtigen, meint Scully dazu.

«Diese beiden Muster sind zwar grundsätzlich dasselbe, doch sie verwandeln sich, weil sie in einem Kontext stehen.»

Die Idee eines Triptychons hat mit der Vergangeheit, Gegenwart und Zukunft zu tun. Dreifaltige Beziehungen werden erzählt, religiös oder auch anders. Das Mittelstück stellt oft den Übergang zwischen den äusseren Stücken dar. Die mittlere Leinwand erleichtert gewissermassen nur den Austausch zwischen der rechten und der linken Leinwand. Das Entscheidende in Scullys Triptychen ist, dass kein Stillstand eintritt. Sie entwerfen stets neue Beziehungen zwischen den Teilstücken. Beim Gemälde *Between Figures* (1984) ist das Mittelstück eine horizontale Leinwand, die von links nach rechts zu verlaufen scheint und eine Bewegung von einer Seite zur anderen ermöglicht. Die beiden äusseren Stücke sind aus Stahl und enthalten Einlagen, die an Figuren erinnern. Das Mittelstück hingegen ist eine Fläche. Es handle sich um zwei Insets, sagt der Künstler zu diesem Werk, die als Bilderzeichen funktionieren. In der Mitte gibt es eine Tafel, die zwischen beiden Bilderzeichen vermittelt, Informationen hin- und hertransportiert. Das erlaubt einen Übergang von einem Bild zum anderen, und dafür braucht es eine Brücke.

In den 1990er-Jahren malt Scully Bildgefüge aus identischen oder sehr verwandten Formen; so entstehen verschiedenste Formen-Konstellationen, von Schachbrettmustern bis hin zu verschachtelten T- und U-Formationen. Es ist buchstäblich ein Kommen und Gehen von bekannten Ordnungen. Scully lotet das gesamte Spektrum möglicher Gegensätzlichkeiten aus. Lässt man die formale Seite aussen vor, sieht man die eigentliche Kraft der Bilder: die Farbigkeit.

Die dunklen Farben am Abend findet Scully unglaublich geheimnisvoll und schön, weil sie der Abendluft entstammen. Die Farben, die

er verwendet, haben viel mit der Natur und gleichzeitig auch mit der Stadt und dem Anstrich der Häuser zu tun. Die farbliche Veränderung durch den Lichteinfall und insbesondere die Erinnerung an diese Impressionen sind für ihn wesentlich, egal wo er sie gesehen hat. Es handelt sich aber nie nur um eine einzige Farbe, die der Künstler wahrgenommen hat und die er auf die Leinwand bringt. Scully arbeitet nass in nass, d.h. er malt Schicht um Schicht mit verschiedenen Farben übereinander, so lange, bis er seine erinnerte Farben auf der Leinwand wiederfindet. Seinen Weissston mischt er aus Braun, Gelb, Weiss, Blau, Grün und Rot. Diesen legt er aber noch über einen anderen Farbton. Scully kann mit einem Grün beginnen und am Schluss bei Schwarzweiss ankommen, wobei das ursprüngliche Grün immer einen gewissen Einfluss auf das Resultat hat. Das zeigt deutlich, dass seine Farben meist intuitiv entstehen. Sie sind ein Reflex der Dinge, die er gesehen hat und die er fühlt. Die Farbe ist eine Reaktion auf eine bestimmte Emotion in ihm. Farbe sei etwas, das sich nicht erklären lasse und immer ein Geheimnis bleiben werde, sagt Scully. In den Jahren 2000–2009 sind seine Flächenkonstellationen eher einfach gehalten, es sind die Farben, die das Werk ausmachen.

Betrachtet man Sean Scullys Prozess und insbesondere die hartnäckige Auseinandersetzung mit diversen Konstellationen von Farbflächen, ist es naheliegend, dass er diese Formensprache auch mittels einer Skulptur umsetzt. Doch das Wort «Painting» in *Floating Painting Sky* (2007) sagt es bereits – das Werk ist ein Gemälde, das an seiner schmalsten Seite an die Wand gehängt ist, also eigentlich keine Skulptur. Scully versucht, das Flache mit dem Körperlichen zu verbinden. Die Verwendung von Metallkörpern als Bildträger und die Art und Weise, wie die Farbe aufgetragen ist, bewirken einen erstaunlichen Effekt: Egal von welcher Seite man das Werk betrachtet, die Farbflächen wirken zweidimensional, wie ein Gemälde. Scully hat aber auch Skulpturen im eigentlichen Sinn geschaffen, wenn auch nur wenige. Die grösste, 4 x 8 x 20 Meter grosse Skulptur steht mitten in einer Naturlandschaft in Aix-en-Provence, Frankreich. Scully hat unterschiedlich grosse und naturfarbene Granitblöcke zu einem Kubus geformt. Ein wesentlicher Unterschied zu seinen Gemälden ist die Zufälligkeit, wie die Skulptur schliesslich aussieht. Der Stein ist wie er ist. Diese Zufälligkeit mag er nicht, meint Scully. Und trotzdem fasziniert ihn genau der Umstand, nicht alle Elemente selber bestimmen zu können.

«Das ist der graue Wolf!»

Grey Wolf (2007) ist ein gutes Beispiel, wie Scully Erlebtes in Gemälden umsetzt. Auf dem Weg nach Barcelona überquert Scully mit dem Auto die Pyrenäen. Nachts, auf einer wenig befahrenen Strasse hält er an, um eine Pause zu machen und sucht in den Bäumen Schutz. Plötzlich steht er da, der Wolf. Ganz ruhig schauen sie sich an, bis der graue Wolf weiterzieht. In *Grey Wolf* hat Scully den kurzen Moment der Freundschaft mit diesem Tier festgehalten. Man spürt im Bild die Geräusche, den Wind, die dunklen Lichter, die Wolfsaugen und das Kräftige im Tier. Das Gemälde zeigt aber auch die unglaubliche Verbundenheit, die Scully im Augenblick der Begegnung mit dem Wolf spürte.

Das Gemälde hat eine architektonische Stabilität und eine atmosphärische Leichtigkeit, eine perfekte Balance aus Ruhe und Bewegung, aus Fläche und Tiefe. Scully schafft es immer wieder, Geometrie menschlich zu machen, indem er Erfahrungen aus der Lebenswelt in Bilder umsetzt. Die Bildstrukturen stehen schnell fest und werden nicht mehr verändert. Scully hat aber anfangs keine bestimmte Vorstellung, wie das Werk am Ende aussehen soll. Das Gemälde entsteht während des Malprozesses. Fläche um Fläche, Farbschicht um Farbschicht, bis die Malerei den Künstler auf eine bestimmte Art und Weise berührt.

«... nämlich das, was in der Welt ist, einzusammeln und es, in komprimierter Form, auf die Leinwand zu bringen ...»

Scullys Inset-Bilder erinnern an Fenster – Fenster, die in eine Mauer eingelassen sind, wie es der Künstler im Bildtitel *Blue Wall Window* (2007) festhält. Scully sieht darin nicht nur ein architektonisches Element, das Fenster ist vielmehr die Verbindung von zwei Wirklichkeiten. Das Fenster sei erfunden worden, um die Aussenwelt in einen Rahmen zu setzen, meint Scully. Damit wird es möglich, dass wir in der einen Situation sind und eine andere erfahren. Wir verfügen über eine doppelte Wirklichkeit und können die Dinge auf mehr als eine Weise sehen. Durch Fenster kann kommuniziert werden, ein Fenster kann geschlossen sein oder offen. Indem Scully den Bildraum unterbricht, also alles auf eine Oberfläche setzt, versucht er den Betrachtenden die Möglichkeit zu geben, sich mit der Wirkung des Bildes zu beschäftigen und es selber zu vollenden. Seine Bilder müssen vom Publikum getragen werden. Scully versucht eine Situation zu schaffen, die die Betrachtenden nicht bevormundet, sondern die sie selbst vervollständigen können. Der Künstler ist interessiert an Dingen, die nicht gut im klassischen, harmonischen Sinn funktionieren. Er ist nicht daran interessiert, Bilder von niederschmetternder Endgültigkeit zu malen. Das Bild braucht diese empathische Beteiligung des Betrachters, denn sonst wird es wieder zu einer blossen Ansammlung von einzelnen Stücken und Flächen. Die Insets als Fenster zu sehen hilft insofern für eine Auseinandersetzung mit dem Bild, weil das Fenster die Oberfläche bricht und man sozusagen dahinter sehen kann.

«Es ist unmöglich, diese Farben auf andere Weise zu erzeugen. Sie müssen auf dem Bild gemischt werden.»

Das vierteilige, gut 9 Meter breite Werk *KANKANKAN for KANdinsky* (2009) ist das grösste in dieser Ausstellung. Um das ganze Gemälde fassbar zu machen, braucht es viel Raum und Luft. Die zu einer Halle umgebaute Ausstellungssituation erlaubt dem Publikum, die monumentalen Grössen Scullys Werke zu erfahren. Der Künstler sagte einst zu diesem Werk, dass die Teilstücke isoliert in Beziehung zueinander verharren, aber einander rufen sollen, durch die Luft, wie Töne. Das Arbeiterviertel im Süden Londons, in dem er aufwuchs, war für Scully ein deprimierender Ort. Dort entdeckte er die verführerische Musik namens R&B aus Amerika, Rhythm and Blues. Er hat sogar seinen eigenen Club eröffnet. In der Musik hat Scully Nahrung für die Seele gefunden. Fabelhafte, empfindsame Musik. R&B ist schliesslich Soul-Musik – sie berührt die Seele. Die ausgestellten Werke brauchen diesen freien Raum, die Luft, damit die Vibrationen bei der Betrachterin, beim Betrachter ankommen.

Auffallend sind die Zwischenräume oder Stellen an den Rändern der Flächen und Elemente, die Scully seit einigen Jahren bewusst stehen lässt. Sie entstehen durch die Nass-in-nass-Technik; frühere Farbaufträge schimmern in unterschiedlicher Intensität hervor, die Ränder wirken unregelmässig und betonen die Bildtiefe. Was darunter liegt, kann man erspüren, aber nicht immer sehen. Man sieht vielleicht ein Schwarzweiss-Bild und spürt ein grünes Bild.

Wie die Farben gemalt und zusammengesetzt sind, ist bei Scully rein emotional und sehr vielschichtig. Zwischen den Flächen entsteht ein Schwingen, wie Gitarren-Saiten, die vibrieren. Die Ränder erzählen daher die Geschichte, die die Bilder durchlaufen haben.

Die *Wall of Light*-Serie begann Scully 1984 mit einem Aquarell in Mexiko, begeistert von den architektonischen Bauten der Maya. Scullys Gemälde bilden ein gigantisches Mauerwerk aus mehrfarbigen Flächen. Die Farbschichten sind aber flüssiger und transparenter als vorausgehende Gemälde Scullys und weisen zahlreiche Nuancen auf. Die harten Kontraste zwischen den «Inset» und dem restlichen Gemälde verschwinden. Viele der *Wall of Light*-Werke entstehen in Barcelona, wo das Licht eine Art melancholische Wirkung auf den Künstler hat. Es sind vor allem dunklere Farben und Erdtöne, die Scully bevorzugt einsetzt. Ebenfalls von grosser Bedeutung ist die Art und Weise, wie er die Farbe aufträgt. Die pastose Farbschichtung mit breitem Pinsel bewirkt eine haptische Qualität. Die jüngsten Werke tragen im Titel die Bezeichnung *Cut Ground*, ergänzt durch eine oder mehrere Farbbezeichnungen. Die Werke nähren sich aus der Natur; Landschaften und Stimmungen sind festgehalten. Die Farben des Himmels, der Erde, des Wassers und der Lebewesen sind die Referenzen in den Arbeiten. Landschaften, die zu einem Muster neu geordnet wurden und Lichtstimmungen, wie sie emotionaler nicht sein können. Die Werke sind wesentlich kleiner, aber nicht weniger komplex.

Mit einer Zwölfer-Serie kleinformatiger Triptychen wird der Ausstellungsrundgang geschlossen. Jedes kleine Bild sei in gewisser Weise eine Antwort auf das vorhergehende Bild, sagt Scully. Aber am Ende fehlt, wie meistens in seinem Werk, die Schlüssigkeit. *12 Triptychs* (2008) hat in ihrer Reihe ein offenes Ende.

Biographie Sean Scully

- 1945** Geboren in Dublin, Irland. 1949 wandert die Familie nach London aus.
- 1960** Absolviert eine Lehre in einer Akzidenzdruckerei in London, daneben Mitarbeit in einem Grafikatelier.
- 1962 – 65** Nimmt an Abendkursen der Central School of Art in London teil mit Schwerpunkt figurative Malerei.
- 1965 – 68** Studiert Malerei am Croydon College of Art, London.
- 1967** Entdeckt Mark Rothko über einen alten Ausstellungskatalog von 1961 und gibt die figurative Malerei völlig auf.
- 1968 – 72** Bachelor of Arts-Abschluss mit Bestnote an der englischen Newcastle University; bleibt als Lehrassistent. Unterrichtet zudem einmal in der Woche am Sunderland College of Art.
- 1969** Marokkoreise. Die Streifen und Farben der örtlichen Webstoffe und das Licht des Südens hinterlassen einen tiefen Eindruck.
- 1972 – 73** Erste Reise nach Amerika als John Knox-Stipendiat mit Aufenthalt an der Harvard University in Cambridge, Massachusetts. Experimentiert mit neuen Techniken.
- 1973** Erste grosse Einzelausstellung in der Londoner Rowan Gallery.
- 1973 – 75** Lehrtätigkeit an der Chelsea School of Art and Design und am Goldsmith's College of Art and Design in London, danach Auswanderung in die Vereinigten Staaten.
- 1977** Erste Einzelausstellung in New York in der Duffy-Gibbs Gallery.
- 1978 – 82** Ausserordentlicher Professor an der Princeton University, New Jersey.
- 1980** Mexikoreise. Beginnt, inspiriert von der Reise, Wasserfarben zu verwenden.
- 1981** Erste Retrospektive in der Ikon Gallery im englischen Birmingham. Unter der Ägide des Arts Council of Great Britain reist die Ausstellung durch das Vereinigte Königreich. Beendet das grossformatige (6 Meter, 11 Tafeln) Bildmanifest *Backs and Fronts*.
- 1982** Sommerresidenz in der Künstlerkolonie Edward Albee in Montauk, Long Island, USA.
- 1983** Nimmt die amerikanische Staatsbürgerschaft an. Erhält die Guggenheim Fellowship.
- 1984** Wird mit der NEA Artist's Fellowship ausgezeichnet. Internationaler Durchbruch durch Einladung zur Teilnahme an der MOMA-Gruppenausstellung «An international survey of recent paintings and sculptures».
- 1985** Erste Einzelausstellung in einem amerikanischen Museum: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh. Grosse Museen beginnen, seine grossformatigen Bilder zu erwerben.
- 1987 – 90** Mehrfache Reisen nach Mexiko.
- 1989** Erste europäische Einzelausstellung mit Tour durch verschiedene Museen. Nominiert für den Turner Prize, 1993 erneute Nominierung.
- 1992** Rückkehr nach Marokko im Dezember, um einen Film über Matisse für die BBC zu drehen.

Agenda

- 1994** Neues Atelier in Barcelona, 1999 in Chelsea, New York.
2000 Ehrenmitgliedschaft im London Institute of Arts and Letters.
- 2002 – 07** Professor für Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in München.
- 2003** Verleihung von Ehrendoktorwürden für Bildende Künste durch das Massachusetts College of Art, Boston, und die National University of Ireland, Dublin.
- 2005 – 06** Ausstellungen in den wichtigsten Museen in den USA.
2006 Die Dublin City Gallery/The Hugh Lane eröffnet eine Sean Scully Gallery mit einem permanenten Raum.
- 2007** Heiratet die Schweizer Malerin Liliane Tomasko.
2007 – 08 «Sean Scully-Retrospektive» in der Miro Foundation, Tour mit dem Musée d'Art Moderne in Sainte-Etienne und dem Museo d'Arte Contemporanea Roma (MACRO). Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universitas Miguel Hernandez, Valencia.
- 2009** Retrospektive, Tour im MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg und im Ulster Museum, Belfast. Geburt des Sohns Oisín.
- 2010 – 11** Tour wichtiger früher Werke im VISUAL – Centre for Contemporary Art, Carlow, Irland, in der Leeds Art Gallery, Leeds, England und Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein, Deutschland

Lebt und arbeitet in New York, Barcelona und Königsdorf bei München.

Öffentliche Führungen

Sonntag, 11h: 11./25. März, 1./22. April, 6. Mai, 3./10./24. Juni
Dienstag, 19h: 13. März, 10./17. April, 1./8./15./22./29. Mai, 19. Juni

Public guided tours in English

Tuesday, March 20, 7:30 pm
Tuesday, May 8, 7:30 pm
Exhibition fee, no reservation is needed

**«Sean Scully – Art Comes From Need»
Dokumentarfilm von Hans A. Guttner
im Kino Kunstmuseum**
Sonntag, 4. März, 11h
Sonntag, 11. März, 11h
Sonntag, 1. April, 11h
www.kinokunstmuseum.ch

Einführung für Lehrpersonen

Dienstag, 13. März, 18h
Mittwoch, 14. März, 14h
Anmeldung: T 031 328 09 11
vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kosten: CHF 10.00

**Kinderworkshop: Sonntagmorgen im
Museum – Afrika und grauer Wolf**
Sonntag, 25. März und 24. Juni, 10h30
Anmeldung: T 031 328 09 11
vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kosten: CHF 10.00

**Für Lehrpersonen: Fortbildung am
Mittwoch – Einblick in die Ausstellung**
Mittwoch, 28. März, 14h
Anmeldung: T 031 328 09 11
vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kosten: CHF 10.00

**Kurs für Lehrpersonen: «Im Schritt mit
Sean Scully» – Kunst und Bewegung**
Donnerstag, 26. April, 17h – 21h30
Anmeldung und Info: www.phbern.ch

**«Between Figures #1, 2, 3»:
Literarische Annäherung an Sean
Scullys Werk durch junge AutorInnen.
Eine Zusammenarbeit
mit StudentInnen der HKB**
Sonntag, 6. Mai, 12h (nach der öff.
Führung), **Dienstag, 15. Mai, 18h** (vor
der öff. Führung), **Sonntag, 10. Juni, 12h**
(nach der öff. Führung)
Ausstellungseintritt,
Anmeldung nicht erforderlich

INFOS

Eintrittspreis / Prix d'entrée
CHF 18.00 / red. CHF 14.00

**Private Führungen / Visites pour
groupes** T 031 328 09 11
vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Öffnungszeiten / Heures d'ouverture
Dienstag / Mardi : 10h – 21h
**Mittwoch – Sonntag /
Mercredi – Dimanche : 10h – 17h**

Feiertage / Jours fériés
Karfreitag / Vendredi saint 6.4.2012:
Geschlossen / fermé
Ostern / Pâques 8./9.4.2012: 10h – 17h
Auffahrt / Ascension 17.5.2012: 10 – 17h
Pfingsten / Pentecôte 27./28.5.2012:
10h – 17h

KATALOG / CATALOGUE

Sean Scully. Hrsg. / Edited by
Kunstmuseum Bern, Matthias Frehner,
Annick Haldemann und / and Lentos
Kunstmuseum Linz, Brigitte Reutner,
Stella Rollig. Mit Beiträgen von / Essays
by Matthias Frehner, Annick Haldemann
und Brigitte Reutner. Ca. 200 Seiten /
pages. Deutsch / English. Jovis Verlag,
Berlin. ISBN 978-3-86859-183-5.

Ausstellung

Dauer der Ausstellung	09.03. – 24.06.2012
Eröffnung	Donnerstag, 8. März 2012, 18h30
Eintrittspreise	CHF 18.00/red. CHF 14.00
Öffnungszeiten	Montag, geschlossen Dienstag, 10h – 21h Mittwoch – Sonntag, 10h–17h
Feiertage	Karfreitag, 06.04.2012: geschlossen Ostern, 08./09.04.2012: 10h–17h Auffahrt, 17.05.2012: 10h–17h Pfingsten, 27./28.05.2012: 10h–17h
Private Führungen	T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kuratoren- team Kunstmuseum Bern	Matthias Frehner, Annick Haldemann

In Zusammenarbeit mit:



Die Ausstellung
wird unterstützt von:



Partner des Kunstmuseum Bern

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7
T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55
info@kunstmuseumbern.ch
www.kunstmuseumbern.ch