

Eine künstlerische Arbeitsweise
mit dem Material Ton
am Beispiel von Peter Voukos



“Technique is probably the most difficult tool to master, because it is a necessity, but can so easily become an obsession.

Nothing can drown out new ideas as fast as an obsession with technique.

Technique is nothing if you have nothing to say with it.”

Peter Voulkos

Inhaltsverzeichnis¹

1. Einleitung	1
2. Der Wert des Materials Ton – verschiedene Facetten	3
3. Peter Voulkos	5
3.1 Werdegang und Einflüsse	5
3.2 Bruch mit der Tradition	6
3.3 Rezeption und Nachwirkung	8
3.4 Voulkos' Art der Vermittlung	10
4. Ausblick und Erkenntnisse	12
5. Literaturverzeichnis	15
6. Abbildungsverzeichnis	18
7. Abbildungen	19
8. Impressum	32

¹ Zitat linke Seite: O. A. 2002, 24.

1. Einleitung

Über mehrere Jahre hinweg habe ich mich mit verschiedenen Techniken der Tonverarbeitung befasst und Gebrauchskeramik hergestellt. Vor zwei Jahren habe ich begonnen, das Material Ton auch in künstlerischen Arbeiten zu verwenden. Auf der Suche nach Einstiegsmöglichkeiten ins künstlerische Handeln fiel es mir jedoch schwer, mich vom Töpferhandwerk und der Funktionalität der Objekte zu lösen. Ich fragte mich, wann ich im Arbeitsprozess eher Handwerk betreibe und wann ich künstlerisch denke.² Mir schien es – und das machte einen grossen Teil der Schwierigkeit aus – dass das Material Ton immer noch enorm stark mit dem traditionellen Handwerk in Verbindung gebracht und daher im Kunstbereich gering geschätzt wird. Aber die Auseinandersetzung mit Arbeiten zeitgenössischer Keramiker*innen, die künstlerisch arbeiten und Kunstschaffender, die Ton verwenden, zeigte mir, dass dieses Vorurteil gegenüber dem Ton als einem Handwerksmaterial im Kunstbereich heute nicht mehr gerechtfertigt ist. Dennoch war mein Interesse geweckt: Welchen Stellenwert hatte das Material Ton im Kunstbereich und wie hat er sich im Laufe der letzten 2000 Jahre verändert? Dieses Thema führte unweigerlich auch zur Frage, wie die Keramik die Hürde vom traditionellen Handwerk hin zur Kunst überwunden hat. Es gab viele Faktoren, die diesen Prozess unterstützt haben, aber in dieser Arbeit möchte ich mich auf eine bestimmte Künstlerposition konzentrieren, die einen Beitrag dazu geleistet hat.

Peter Voukos (1924-2002) war ein Künstler, der eine traditionelle keramische Ausbildung genoss, aber mit den konventionellen Arbeitsweisen der Töpferei gebrochen und sich dem abstrakt expressionistischen Arbeiten mit dem Material Ton gewidmet hat. An seinem Beispiel soll konkret aufgezeigt werden, wie er handwerkliche Techniken – beispielsweise das Drehen auf der Töpferscheibe – und das Material Ton an sich im Kunstkontext verwendet hat.

Fasziniert durch die Recherchen zu Voukos beschloss ich, das Augenmerk auf seine Arbeitsweise um die Mitte der 1950er Jahre zu legen. Obwohl seither etwa 70 Jahre vergangen sind, bin ich überzeugt, dass diese Künstlerposition, die Handwerker, Künstler und Vermittler vereint, enorm viel enthält, was nicht nur zur zeitgenössischen Keramik beigetragen hat, sondern auch für meine künstlerische Arbeit und die Vermittlung wertvoll ist. Es soll also folgender Fragestellung nachgegangen werden: Wie wandte Peter Voukos das Material Ton in seinem künstlerischen Schaffen an?

Da das Material Ton und sowohl sein Einsatzgebiet als auch die Verarbeitungsmethoden stark historisch geprägt sind, soll zunächst die Veränderung des Stellenwerts von Ton in der Kunstgeschichte aufgezeigt werden – in aller Kürze und lediglich anhand einiger exemplarischer Beispiele, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen.

² Siehe auch Dokumentation der praktischen Arbeit.

Anschliessend werden Voulkos' Werdegang und die Einflüsse auf sein Denken und Handeln, ausgewählte Werke, sein Vorgehen und die Rezeption seiner Arbeiten beschrieben. Schliesslich wird auf Voulkos' Haltung in Bezug auf die Vermittlung eingegangen. Zum Schluss werden die wichtigsten Erkenntnisse aus dieser Arbeit dargelegt. Der Fokus liegt auf Voulkos' Herangehensweise, der Haltung und den einzelnen Handlungen mit dem rohen Material. Ausgeklammert werden dabei der Brennprozess und die Gestaltung mit Glasur. Welche Künstler*innen auf Voulkos' Arbeiten reagiert haben und wie sie sich konkret auf diese beziehen, soll hier ebenfalls nicht behandelt werden.

Zum Leben und Werk von Voulkos ist reichlich Literatur vorhanden, wobei sich vor allem die Publikationen und eine Vorlesung von Glenn Adamson als überaus aufschlussreich erwiesen haben. Auch Videomaterial, das Zeitgenossen von Voulkos zu Wort kommen lässt und ihn selbst bei der Arbeit zeigt, ist in diesem Rahmen eine wertvolle Quelle.

In der Literatur, insbesondere der englischen, werden die Begriffe „Kunsthandwerk“ und „Handwerk“ häufig synonym verwendet. Wenn hier von „Handwerk“ gesprochen wird, sind damit jene Tätigkeiten gemeint, die nicht explizit auf eine künstlerische Auseinandersetzung abzielen, sondern in erster Linie zweckdienlich eingesetzt werden, wie beispielsweise die Technik des Drehens auf der Töpferscheibe.

„Ton“ bezeichnet das rohe Material. „Keramik“ bezeichnet gebrannte Erzeugnisse aus Ton und wird auch als Bezeichnung für das Fachgebiet der Tonverarbeitung verwendet.

Als „traditionelle Keramik“ wird hier das bezeichnet, was über längere Zeit hinweg entwickelt, weitergegeben und bis zur Zeit von Voulkos als Richtwert oder Norm angesehen wurde, namentlich figürliche, dekorative, repräsentative und vor allem funktionale Objekte.

2. Der Wert des Materials Ton – verschiedene Facetten

Ton als Werkstoff ist in finanzieller Hinsicht vergleichsweise kostengünstig. Wie bei mineralischen Stoffen generell, ist die Verfügbarkeit begrenzt, eine Ressourcenknappheit besteht jedoch nicht. Er entsteht durch geologische Zersetzungs- und Verwitterungsprozesse an der Erdoberfläche, wobei die Bestandteile der Erdkruste zu sehr feinen Partikeln zerkleinert und als feine Schlammbestandteile abgelagert werden. Ungebrannt kann Ton problemlos wiederaufbereitet werden.³

Das Material an sich ist zwar weder selten noch ungewöhnlich, doch dank der Langlebigkeit des gebrannten Tons können viele Rückschlüsse auf die Lebensweise alter Kulturen durch ihre keramischen Erzeugnisse gezogen werden, was sie wiederum für die Archäologie sehr wertvoll macht.⁴ Objekte aus Ton lassen sich bereits bei prähistorischen Kulturen belegen. Nebst Gefäßen, Gesetzestafeln und Wandbekleidungen sind zahlreiche figürliche Objekte und Grabbeigaben erhalten (Abb. 1). Das Material Ton wird wegen der Verwandtschaft von Tonerden und Lehm in den Zusammenhang mit verschiedenen Schöpfungsmythen gebracht. In der christlichen Schöpfungsgeschichte wird der Mensch aus Lehm geformt, in der ägyptischen Überlieferung bildet der Töpfergott Chnum den Menschen auf der Töpferscheibe und in der griechischen Mythologie hat Prometheus eine modellierte Lehmfigur mit dem gestohlenen Feuer belebt.⁵

Trotzdem wurde Ton innerhalb der künstlerischen Materialien – hierarchisch betrachtet und im Vergleich zu Stein und Bronze – lange Zeit weit unten angesiedelt. Raff verdeutlicht diese Materialhierarchie mit dem Traumgesicht Nebukadnezars von der grossen Statue, bei welcher der Kopf aus Gold, Brust und Arme aus Silber, der Leib und die Hüften aus Erz, die Beine aus Eisen und die Füße aus Ton bestanden. Ein Grund für diesen tiefen Stellenwert war der geringe materielle Wert, ein weiterer die Alltäglichkeit, die auf die vielfältige Anwendung des Materials im täglichen Leben zurückzuführen ist – vom Baumaterial über Gefässe bis hin zum Geschirr – und ein dritter die Zerbrechlichkeit.⁶

Während aus dem Mittelalter nur sehr wenige Tonplastiken bekannt sind, lassen sich im 15. Jahrhundert in Utrecht und Süddeutschland Heiligenfiguren und Altäre aus Ton nachweisen (Abb. 2). Sie wurden von den sogenannten Heiligenbäckern in Serie hergestellt. Diese bemalten Keramiken zeigen den untergeordneten Wert des Materials Ton, da sie als preiswerter Ersatz für Holzschnitzereien galten.⁷

³ Rhodes/Hopper 2006, 22, 25-28; Materialarchiv 2019a; Materialarchiv 2019b; Wagner 2002, 224-225; Cooper 2009, 7-8.

⁴ Materialarchiv 2019a; Plagens 2012, 12.

⁵ Wagner 2002, 225-226.

⁶ Wagner 2002, 226; Raff 1994, 46-50; Rhodes/Hopper 2006, 22; vgl. auch Raff 1994, 24, 52-53.

⁷ Wagner 2002, 226.

Während der Renaissance gewann das Material Ton eine weitere Bedeutung für kleinformatige plastische Skizzen, sogenannte *bozzetti*. Mit dem leicht formbaren Ton wurden rasch erste Ideen festgehalten. Dadurch konnte den Auftraggebern ein Einblick in den Arbeitsprozess gewährt werden. Einige Exemplare solcher Tonskizzen aus dem 15. Jahrhundert sind überliefert. Tonentwürfe im Massstab 1:1 konnten wiederum als Ausgangsform für Gussformen dienen. Beispielsweise ist von Michelangelo die Tonskizze für die Skulpturengruppe *Herkules und Cacus* erhalten (Abb. 3). Dank seiner Eigenschaften, länger plastisch bleiben zu können, war Ton dafür geeigneter als Gips. Während der Renaissance hat die Wertschätzung der *Tonbozzetti* zugenommen. Sie wurden als unmittelbarer Eindruck der „idea“ im Material angesehen. Da sie zu Sammelobjekten wurden, konnten viele erhalten werden. Dennoch galt Ton der Kunst weniger angemessen als Marmor oder Bronze. Er war lediglich ein legitimes Material für die Zwischenstufen bei der Entstehung von Skulpturen.⁸

Dagegen wurde die Plastizität des Tons und seine Verbindung zur Alltagsphäre von der Skulptur der Moderne geschätzt, obwohl neuere Materialien wie Beton und Kunststoff hinzukamen und Ton im Vergleich dazu zunehmend als kunstgewerblich betrachtet wurde. Joan Miro und andere haben das traditionsreiche, einfache Material für biomorphe Skulpturen eingesetzt. Lucio Fontana knüpfte Ende der 1940er Jahre mit seinen abstrakten Keramikfiguren an die Skizzenhaftigkeit der *bozzetti* an (Abb. 4). Die Alltäglichkeit, welche durch die handwerkliche Verarbeitung des Materials für funktionale Gegenstände über Jahrtausende geprägt wurde, bedeutete aber gleichzeitig auch eine Distanz zur Kunst.⁹

Es herrschte also eine gewisse Gespaltenheit zwischen Arbeiten von Künstlern, die den historisch geprägten Ton verwendeten und mit solchen Bezügen spielten und der Inakzeptanz des Materials als kunstunwürdigem Handwerksmaterial.

In diesem Spannungsverhältnis begann Peter Voulkos Mitte der 1950er Jahre in Kalifornien auf eine experimentelle und unkonventionelle Weise mit Ton zu arbeiten. Dadurch überwand er die früheren formalen Beschränkungen des Mediums und setzte eine Bewegung in Gang, welche den Blick auf Ton als künstlerischem Material grundlegend veränderte.¹⁰

⁸ Raff 1994, 104; Wagner 2002, 227.

⁹ Wagner 2002, 227-229; Raff 1994, 104.

¹⁰ Duncan 2012, 61.

3. Peter Voulkos

3.1 Werdegang und Einflüsse

Peter Voulkos (1924-2002) war ein amerikanischer Künstler, der für seine abstrakt expressionistischen Keramiken bekannt geworden ist (Abb. 5-9). Er studierte Malerei und Druckgrafik an der Montana State University, bevor er in den späten 1940er Jahren mit der Keramik in Berührung kam. Damals war die Keramik, wie viele der traditionellen Handwerke, durch die industrielle Revolution weitgehend marginalisiert worden. Die Verwendung der Drehscheibe als archetypisches Werkzeug des Töpfers, begann sich erst zu dieser Zeit wieder zu verbreiten. Für Voulkos wurde die Arbeit mit Ton schnell zu einer Leidenschaft und er entwickelte ausserordentliche Fähigkeiten im Drehen auf der Scheibe. Während er nach dem Abschluss des Studiums als Keramiker arbeitete, machte er viele Vorführungen und konnte viele seiner funktionalen Objekte verkaufen. Er gehörte zur Generation, welche die handwerkliche Verarbeitung von Ton neu entdeckte. Diese Wiederentdeckung bestand unter anderem in der Auseinandersetzung mit europäischen und asiatischen Töpfern, die sich um die Jahrhundertmitte in den USA aufhielten. Während des Sommers 1953 unterrichtete Voulkos am Black Mountain College. Dieser Aufenthalt sollte seinen Zugang zur Keramik von Grund auf ändern.¹¹

Das Black Mountain College wurde 1933 in North Carolina gegründet und hatte einen grossen Einfluss auf das kulturelle Leben und Schaffen der kommenden Jahrzehnte. Sowohl Lehrpersonen wie auch Studierende kamen aus der ganzen Welt, unter anderem auch Flüchtlinge aus Europa, was den Ort zu einem dynamischen Treffpunkt für den Austausch von Ideen und Werten verschiedener Kulturen machte. Während einige nur für wenige Wochen und andere über Jahre blieben, experimentierten sie mit neuen Wegen des Lehrens und Lernens, wobei die künstlerischen Fachrichtungen in den Mittelpunkt der Ausbildung gestellt und viel Wert auf das interdisziplinäre Arbeiten gelegt wurde, im Innen- wie auch im Aussenraum. Ebenso wichtig waren das gemeinschaftliche Zusammenleben und der Beitrag an den Betrieb. Man schätzte die eigenwillige Natur des Einzelnen und glaubte an das Lernen durch Erfahrung und Handeln. Obwohl diese Institution nur bis 1957 bestand, schuf sie die Voraussetzung für einige der fruchtbarsten Ideen und einflussreichsten Künstler des 20. Jahrhunderts.¹²

Während seines Aufenthalts am Black Mountain College traf Voulkos auf verschiedene avantgardistische Künstler unterschiedlicher Disziplinen, darunter John Cage, Charles Olson, Merce Cunningham und Robert Rauschenberg. Voulkos hörte dort zum ersten Mal eine Dichterlesung und sah eine moderne Tanzveranstaltung. Für ihn war es eine Offenbarung.¹³ Der Unterricht verband handwerkliche Prinzipien der Bauhaus-Schule mit interdisziplinärem Forschen, Diskutieren und

¹¹ Perchuk 2007, 10; Adamson 2017.

¹² Institute of Contemporary Art 2015.

¹³ Marx u.a. 2014.

Experimentieren. Auch der Töpferei wurde viel Aufmerksamkeit geschenkt, wodurch das Handwerk Teil eines neuartigen Kontextes wurde und viele verschiedene Einflüsse, auch solche aus dem Abstrakten Expressionismus, aufgenommen wurden. Die Töpfer Bernard Leach aus England, und Shoji Hamada aus Japan beispielsweise brachten Vorstellungen von Einfachheit und Unvollkommenheit mit: Sie betonten die Spontaneität während des Prozesses und die Wahrnehmung gegenüber einer vorgefassten Idee des Endprodukts. Hamada demonstrierte, wie er das Drehen auf der Töpferscheibe nicht zur Herstellung perfekter Formen nutzte, sondern als Ausgangslage für weitere Arten der Manipulation – zum Beispiel eine spontane Bewegung mit der Hand – welche die symmetrische Form des Entstandenen wieder aufhebt. Er erzeugte bewusst Unregelmässigkeiten und liess den Zufall in das Objekt einfließen. Auch Toyo Kaneshige und Kitaoji Rosanjin zeigten das Töpfern als eine forschende und improvisierende Kunstform: Sie verformten und ritzen ihre Gefässe ein, während sie noch nass vom Drehen waren, beschnitten sie mit Zweigen oder drehten sie solange, bis sie zusammenbrachen. Voukos war eine Person, die sehr schnell Ideen und Bilder aus der Töpferei und anderen Disziplinen aufnahm und in seinem eigenen Werk verarbeitete. Die Haltungen, Denk- und Handlungsweisen, auf die er am Black Mountain College, bei Begegnungen mit anderen Töpfern und Künstlern des Abstrakten Expressionismus traf, beeinflussten ihn nachhaltig.¹⁴ Gerade die Idee, ein gedrehtes Objekt zu zerteilen und weiterzuverarbeiten hat in verschiedene seiner Objekte Eingang gefunden wie auch die spontanen Gesten, die immer wieder in der Art, wie er die Oberflächen behandelt, sichtbar sind (Abb. 5-7, 10).¹⁵ Als Voukos 1954 im Los Angeles County Art Institute (später Otis Art Institute) zu unterrichten begann, wandte er sich von seiner traditionellen Keramikausbildung ab und begann physischer und grossformatiger zu arbeiten, wobei er seine Arbeit nicht mehr als funktional, sondern als skulptural betrachtete.¹⁶

3.2 Bruch mit der Tradition

Rocking Pot (Abb. 5) ist eines der frühen Werke und ein Paradebeispiel für Voukos' neu befreiten Stil. In diesem Objekt verschmilzt die Idee des Gefässes mit der einer Skulptur. Der bauchige Teil von *Rocking Pot* wurde mit der Drehscheibe gedreht und durch relativ grobe Gesten mit Löchern versehen. Daran befestigt sind längliche Platten, wobei die untersten zwei als Wippen funktionieren und das Objekt hin und her schwanken lassen. Während sich viele andere Werke von Voukos auf die Entwicklung von Volumen und die Oberflächengestaltung konzentrieren, fehlt letztere bei *Rocking Pot*. Dies ist für diese Phase seines Schaffens kennzeichnend, jedoch sind die charakteristischen

¹⁴ Institute of Contemporary Art 2015; De Waal 2005; Perchuk 2007, 10; Adamson 2017.

¹⁵ Siehe auch Kapitel 3.2 und Clark u.a. 1980 z.B. ab 11'04"/13'30"-16'06".

¹⁶ Adamson 2007, 43; Marx u.a. 2014.

Rillen der Drehtechnik sichtbar. Dieses Objekt zeigt einerseits Voulkos' Humor und spielerisches Vorgehen und ist andererseits ein gutes Beispiel für seine „Halbgefäß-Halbskulptur-Haltung“.¹⁷

Die Stärke von *Rocking Pot* ist seine Ambivalenz. Die Form ist irritierend, weil sie an ein Gefäß erinnert und dadurch vertraut erscheint. Es wurde jedoch auf den Kopf gestellt, durchbrochen und auf eine wackelige Basis gesetzt. Das Objekt präsentiert sich gleichzeitig als Topf und als Skulptur. Voulkos selbst behauptete, dass dies ein Topf sei. Tatsächlich sei es faszinierender, so Clark, das Objekt aus der Sicht eines traditionellen Töpfers zu betrachten, statt aus einem skulpturalen Blickwinkel. Während der Töpfer unter anderem auf die Funktionalität bedacht ist, geht es Voulkos als Künstler darum, bewusst gegen diese Nützlichkeit zu handeln. Löcher in eine abstrakte Skulptur zu schneiden, sei ein formaler Akt, während das Durchlöchern eines Topfs als Verletzung gelte. Die Vorstellung von Nutzen werde gestört, weil das Gefäß seinen Zweck nicht mehr erfüllen könne. Die gebogenen Elemente stellen eine zusätzliche Störung dar. Es war jedoch nicht Voulkos' Ziel, bewusst Gewalt gegen das Gefäß anzuwenden. Diese Spuren sind auf die energische Vorgehensweise zurückzuführen, mit der er seine Objekte fertigte.¹⁸

Rocking Pot und weitere von Voulkos' gefäßähnlichen Objekten waren zugleich ein Schock und eine Zurechtweisung für die traditionell geprägte Töpferwelt. Zuvor waren die Gefäße der amerikanischen Töpferei fast einheitlich symmetrisch, die Oberflächen sorgfältig verfeinert, die Beziehung der einzelnen Teile harmonisch komponiert und versehen mit hübscher Glasur. Doch *Rocking pot* ist alles, was traditionelle Keramik nicht ist und nicht sein soll. Gebrauchskeramik hat nicht zu wackeln, wird nicht auf diese rohe Weise bearbeitet und schon gar nicht auf den Kopf gestellt.¹⁹

Anders als Voulkos' spätere Skulpturen, die keine Bezüge mehr zu Gefäßformen herstellen, initiiert *Rocking Pot* einen Dialog zwischen skulpturalen und handwerklich-funktionalen Elementen innerhalb desselben Objekts. Darüber hinaus stellt es einen Bezug zur kinetischen Kunst her. Der Eklektizismus von Voulkos zeigt sich zudem in *Untitled* (Abb. 6), einem Folgeobjekt von *Rocking Pot*. Dieses ist etwa doppelt so hoch und stellt sowohl einen historischen Bezug wie auch eine Referenz zur japanischen Keramik her, die Voulkos lange Zeit beschäftigt hat, denn die Skulptur erinnert stark an die Haniwa-Figuren, die im 3.-6. Jahrhundert als Grabbeigaben dienten.²⁰

Mitte der 1950er Jahre begann Voulkos erste Kombinationsformen herzustellen, die aus einzelnen, mit der Drehscheibe gedrehten Elementen und handgeformten Platten bestanden (Abb. 7). Die Teile wurden grob zusammengesetzt und stellenweise eingeschnitten. Während solche Objekte noch entfernt an Gefäße erinnern, ist dies in den späteren Werken nicht mehr der Fall. Für die großformatigeren Arbeiten wie *Black Bulerias* (Abb. 8, 9), für die Voulkos in den späten 1950er

¹⁷ Clark 1992, 112; Fischer 1978.

¹⁸ Clark 1992, 110-111.

¹⁹ Adamson 2017; Clark 1992, 112.

²⁰ Fischer 1978; Adamson 2017.

Jahren berühmt wurde, verarbeitete er teilweise hunderte Kilogramm Ton und arbeitete ebenfalls in einem schrittweisen Verfahren: Er drehte Zylinder und ergänzte sie mit Plattenelementen, die durch das Schlagen des Tons mit der flachen Seite eines Paddels und die Manipulation von Hand geformt wurden, bis die Platten die Symmetrie verloren, die durch das Drehen entstand. Die Herausforderung bestand dabei darin, einen Zusammenbruch während der Konstruktion zu vermeiden und dafür die unterschiedlichen Feuchtigkeitszustände der Einzelteile zu berücksichtigen. Gedrehte Objekte enthalten sehr viel Feuchtigkeit. Folglich musste Voulkos längere Zeit warten, bis der lederharte Zustand erreicht war und er die Elemente weiterbearbeiten konnte. Es war wichtig, den richtigen Moment zu finden, bei dem der Ton genug angetrocknet ist, damit er nicht zusammenfällt und zusätzliche Elemente tragen kann, aber immer noch weich genug ist, um verformt werden zu können.²¹ Voulkos' Arbeitsprozess lässt sich demnach in eine Vorbereitungsphase, in der er alle Einzelteile drehte, und eine Kompositionsphase gliedern, in welcher er sie zusammenbaute. Solch effizientes Arbeiten ist für den gelernten Töpfer typisch und wichtig, aber im Gegensatz zur traditionellen Keramik bricht Voulkos in diesen Arbeiten völlig mit den Konventionen von Symmetrie und Funktionalität.²²

Ton kann zwar dank der plastischen Struktur ganz dünn und dennoch sowohl elastisch als auch stark sein. Aber Voulkos bevorzugte grobe, dick gedrehte Zylinder und kreierte damit schwerfällige und wuchtige Gebilde. Obwohl Ton in seiner plastischen Konsistenz leicht formbar ist, verband er in vielen seiner Werke die einzelnen Elemente bewusst nicht mit fließenden Übergängen. Er negierte somit die wesentlichen Materialeigenschaften des von ihm gewählten Werkstoffs.²³

Mit seiner groben Arbeitsweise verweigert Voulkos das Feine, Zerbrechliche und die Ruhe und Zurückhaltung der Formen von Gebrauchskeramik. In der Absicht, nicht in den gleichen Bewertungskontext wie ein Handwerker gestellt zu werden, erstellt er monumentale und maskuline Skulpturen. Sein brachialer Ansatz bricht völlig mit der Tradition, die Oberflächen sorgfältig zu verarbeiten, wie es bei Gebrauchsgegenständen häufig selbstverständlich ist. Er denkt und handelt bewusst skulptural und gegen die Normen und Regeln der traditionellen Keramik.

3.3 Rezeption und Nachwirkung

Die Rezeption von Voulkos' Oevre ist vielschichtig. Er hatte zwar viele Anhänger und Fans – darunter seine Schüler und Künstlerkollegen – aber was Voulkos machte, passte zur damaligen Zeit in keine Kategorie. Über Keramik dachte man als Figur oder Gefäßform nach. Es gab viele ungeschriebene Regeln innerhalb der Gemeinschaft der traditionellen Töpfer, wie das Material Ton zu gebrauchen sei. Voulkos negierte sie sämtlich.²⁴

²¹ Perchuk 2007, 11-13.

²² Adamson 2017; Fischer 1978.

²³ Adamson 2007, 44-46.

²⁴ Nagle 2019.

Der Eindruck von gewaltsamem Handeln wurde durch Fotografien verstärkt, die ihn beim Zerschneiden, Beklopfen und Zerstückeln des Tons zeigen. Es ist nachvollziehbar, dass solche Bilder einem traditionell ausgebildeten Gebrauchstöpfer zuwider waren. Doch Voulkos versteckte seine Absichten keineswegs. Er rebellierte gegen die Eigenschaften des Mediums Ton, welche die Handwerker nutzen und schätzen. Für ihn war Ton das Material für seinen persönlichen Ausdruck. Ihm ging es um die Aneignung und den Kampf mit dem Material. Die körperliche Arbeit, der Prozess und die schöpferische Tätigkeit können als das eigentliche Werk betrachtet werden. Voulkos veränderte mit seinen Objekten die Vorstellung davon, wie Ton in einer künstlerischen Auseinandersetzung eingesetzt werden kann. Dadurch half er mit, den Weg des Materials Ton in den Bereich der bildenden Kunst zu ebnet.²⁵

Die neue Bewegung um Voulkos, welche die Keramik nun im Kontext der Kunst anwandte und damit auch den Kriterien der Kunst aussetzte, fand anfangs jedoch nur sehr wenig Unterstützung. Während eine Ausstellung von Voulkos' Werken im kalifornischen Pasadena Museum 1959 eine Auszeichnung erhielt, wurde die Einzelausstellung mit den gleichen Stücken im Museum of Modern Art in New York im Jahr 1960 mit Desinteresse aufgenommen. Es wird vermutet, dass das Material dem kosmopolitischen Geschmack der New Yorker Kunstwelt zu simpel war und es an Begeisterung für Ton, der trotzdem noch mit Handwerk in Verbindung gebracht wurde, fehlte. Die Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk oder "hohem" Material gegenüber "niedrigem" Material schien demnach auch lokal abhängig zu sein.²⁶

Während Voulkos mit den Vorführungen, die er bereits nach seiner Collegeausbildung machte, und den funktionalen Objekten dieser frühen Schaffensphase bekannt wurde und gut davon leben konnte, liessen sich nur sehr wenige seiner skulpturalen Kunstwerke verkaufen. Als Handwerker wurde er von der Gesellschaft sehr positiv rezipiert, wogegen er als Künstler von der Kunstwelt wenig Beifall bekam.

Was Voulkos und seine Mitstreiter ins Rollen gebracht hatten, ließ trotz der Begeisterung vieler die Zukunft der Keramik im Zweifel. Die Anliegen des traditionellen Töpferhandwerks verschwanden bestimmt nicht aus dem Blickfeld, aber wer sich für die traditionellen Werte interessierte, musste von nun an seine konservative Haltung verteidigen. Im Gegenzug bestand die einzige Möglichkeit, ein Künstler zu sein, der mit Ton arbeitete, darin, seinen Status als Handwerker völlig zu verleugnen. Das war es, was Voulkos vorlebte, indem er mit Werken wie *Rocking Pot* bewusst seine Verbindung zum Handwerk kappte. Um im Kunstkontext rezipiert zu werden, stellte er sich aktiv gegen die Tradition des Handwerks. Es dauerte jedoch sehr lange, bis Voulkos skulpturale Arbeiten von der Kunstwelt akzeptiert und seine Werke gesammelt wurden.²⁷

²⁵ Adamson 2007, 44; Marx u.a. 2014.

²⁶ Fischer 1978.

²⁷ Adamson 2007, 47; Adamson 2017.

Voukos war jedoch nicht nur Künstler, sondern auch Lehrer und Demonstrator. Letztere Positionen trugen stärker zu seiner Reputation bei als seine Ausstellungen. Er reiste viel in den USA umher und hielt Vorführungen und Workshops ab. Diese Präsentationen zeichneten sich durch sein Talent an der Drehscheibe und sein instinktives Arbeiten mit Ton aus und waren oft humorvoll inszeniert. Er stand stets im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und genoss die Interaktion mit dem Publikum. In den 1960er Jahren machten die daraus entstandenen Objekte den grössten Teil seiner Produktion aus.²⁸

3.4 Voukos' Art der Vermittlung

1954 begann Voukos, im Los Angeles County Art Institute (später Otis Art Institute) zu unterrichten und eine Keramikabteilung aufzubauen. Viele seiner Studenten und andere Töpfer, die mit dem Otis Art Institute verbunden waren – darunter Paul Soldner, Kenneth Price, John Mason, Ron Nagle, Jerry Rothman, Michael Frimkess und Henry Takemoto – gelten inzwischen selbst als wichtige Künstler im Bereich der Keramik.²⁹

In einer beinahe familiären Atmosphäre und oft bis spät in der Nacht begannen sie, die Grundlagen der traditionellen Keramikherstellung zu hinterfragen. Sie experimentierten, indem sie zum Beispiel versuchten, eine Teekanne in zwei Minuten herzustellen und fanden Gefallen an den seltsamen Objekten, die dabei entstanden. Dies war nur eine von vielen Methoden, um herauszufinden, wie weit man mit Materialien und traditionellen Vorgehensweisen der Keramikproduktion gehen konnte. Grundsätzlich ging es darum, die Keramik neu zu erfinden und ihre Grenzen zu erweitern.³⁰

Voukos erlaubte es in seinem Unterricht nicht, funktionale Objekte herzustellen, sondern ermutigte seine Studenten dazu, experimentell und abstrakt expressionistisch zu arbeiten. Voukos, der von vielen als sehr charismatische Person beschrieben wird, konnte zu Anfang durchaus auch einschüchternd auf Menschen wirken. Er schaffte es aber dennoch, eine Atmosphäre der Befreiung zu schaffen, die zweifellos dazu animierte, sich ganz dem experimentellen, intuitiven und expressionistischen Ansatz hinzugeben. Er verblüffte seine Schüler jeweils gleich zu Anfang des Semesters mit einer unerwarteten Aktion: Er drehte einen grossen Zylinder auf der Scheibe und brachte damit die Zuschauer zum Staunen. Darauf hin hob er ihn vorsichtig weg und trug ihn zum Regal, liess ihn dann – scheinbar unabsichtlich – fallen, lachte, hob ihn auf und bearbeitete ihn vor den Augen des Publikums weiter. Es war ihm wichtig zu vermitteln, dass alles ein Prozess sei, dass man das einzelne Stück nicht als zu kostbar ansehen und nicht allzu stolz darauf sein sollte, denn es gehe stets um den nächsten Schritt. Die eigene Arbeit zunächst nicht zu ernst zu nehmen, muss in der Tat sehr befreiend gewesen sein.³¹

²⁸ Fischer 1978.

²⁹ Clark 1992, 112; Perchuk 2007, 11.

³⁰ Adamson 2007, 43; Perchuk 2007, 11; Clark 1992, 112.

³¹ Clark u.a. 1980; Adamson 2017.

Voukos' Schüler erforschten verschiedene Varianten davon, wie man – nach dem traditionellen Verständnis – nicht mit Ton umgeht, die ihnen der Lehrer vorlebte. Viele von ihnen verzichteten auf die Töpferscheibe, einem der wichtigsten Instrumente des Gebrauchskeramiklers, und bauten von Hand auf. John Mason beispielsweise experimentierte mit sich kreuzenden Formen, wobei die Herausforderung darin bestand, das horizontale Segment durch das Eigengewicht nicht zum Kollabieren zu bringen. Paul Soldner wiederum versuchte, der Schwerkraft möglichst weit entgegenzuwirken und drehte hohe dünne Formen auf der Scheibe.³²

Sie alle versuchten, die Grenzen des Möglichen auszuloten, ungewohnte Wege einzuschlagen und sich nicht mehr an die Regeln der traditionellen Töpferei zu halten, der die Symmetrie und Funktionalität des Objekts so wichtig war. Es fand ein Übergang von der handwerklichen Arbeitsweise zum künstlerischen Handeln mit dem Material statt.

Mit Voukos' Arbeit wurde ein neues Vokabular im Umgang mit Ton eingeführt. Voukos vertraute auf die physische Einwirkung und das intuitive Erforschen des Materials als künstlerische Praxis. Die zentrale Haltung war das Schaffen durch Handeln. Die Gruppe um Voukos verinnerlichte eine Unbekümmertheit und Furchtlosigkeit, die sie befähigen sollte, die Einschränkungen der traditionellen Keramik hinter sich zu lassen.³³

Die Entstehung von Objekten wie *Rocking Pot* war ein einziges Spiel für Voukos und seine Schüler. Es herrschten keine Erwartungen, dass sich die hergestellten Stücke verkaufen oder Teile einer Museumssammlung werden würden. Es war ihnen egal, ob das, was entstand, grosse Kunst oder Schrott war. Das Handeln war viel wichtiger als das Urteilen darüber. Möglicherweise ist es dieses Gefühl der Befreiung von allen Erwartungen, nicht nur denen der traditionellen Töpferei, das den Objekten ihren Ausdruck verleiht.³⁴

Die Grundlage für die Strategien, die Voukos in der Vermittlung anwendet, bildet eine Atmosphäre der Sorglosigkeit, wo dem intuitiven Spielen mit dem Material nichts im Weg steht. Eine zentrale Strategie ist das Hinterfragen oder sogar die Umkehr von Normen und Werten der traditionellen Keramik: Nützlichkeit, Sauberkeit, Gleichmässigkeit, Geschwindigkeit, Berücksichtigung der Materialkonsistenz usw. Das Abgeben von Kontrolle und im Gegensatz dazu auch das Ausloten der Grenzen, spielen ebenfalls eine zentrale Rolle. Sich von allen Erwartungen zu befreien ist sicherlich einer der wichtigsten Punkte, vor allem aber, jedes scheinbare Ergebnis als Basis für den nächsten Schritt zu betrachten. Dies sind nicht nur im Zusammenhang mit Ton wertvolle künstlerische Strategien.

³² Adamson 2007, 46-47.

³³ Clark u.a. 1980; Plagens 2012, 12.

³⁴ Clark 1992, 112.

4. Ausblick und Erkenntnisse

Wie im 2. Kapitel dargelegt wurde, galt das Material Ton über lange Zeit hinweg als kunstunwürdig und wurde im handwerklichen Bereich verortet. Dies war sowohl in der Kunstgeschichte Europas als auch in der Zeit von Voukos' revolutionärem Umdenken in den USA spürbar. In dieser Hierarchie wird nicht nur der geringe Wert des Materials, sondern zugleich die niedrigere Stellung des Handwerks thematisiert. Dadurch eröffnet sich aber wiederum die Möglichkeit, aus der Perspektive des Töpfers dem Material mehr Bedeutung zu geben, wie es bei Voukos der Fall war, der nicht aus dem Bereich der Bildhauerei kam, sondern eine traditionelle Keramikausbildung durchlief. Indem Voukos das Material Ton im Kunstkontext einsetzte, schritt er Schritt für Schritt von der funktionalen Töpferei löste und skulptural arbeitete, trug er dazu bei, dass auch das im Prozess integrierte Handwerk längerfristig mehr Anerkennung gewann.

Anfang der 1960er Jahre sehnte sich die Studio-Craft-Bewegung in den USA nach Anerkennung in der Kunstwelt. Handwerker aus verschiedenen Sparten waren inspiriert von Voukos' revolutionären Arbeiten und fragten sich, wie es wäre, wenn sie ihre Fähigkeiten für skulpturale statt funktionale Zwecke einsetzten. Die Kunstwelt schenkte ihnen jedoch kaum Beachtung. Die Ursachen dafür sind komplex und vielschichtig. Ein Grund war, dass sie den Expressionismus zu einem Zeitpunkt entdeckten, als die Avantgarde sich in Richtung Konzeptkunst bewegte. Ein weiterer Grund war die Geringschätzung des Traditionshandwerks. Hinzu kommt, dass die meisten Bildhauer des 20. Jahrhunderts mit anderen Materialien gearbeitet haben.³⁵

Das Handwerk brauchte lange, bis es um die Jahrtausendwende breitere Anerkennung bekam, wobei die Keramik dabei eines der ersten war. Auch Voukos' Arbeiten und die Werke anderer aus seinem Umfeld wurden neu bewertet. Die monumentale Skulptur *Rondena* (Abb. 10) brach seinen Auktionsrekord und wurde 2017 für 915'000 Dollar verkauft, fast das Doppelte des Schätzpreises. Ebenso bedeutsam ist der Erfolg zeitgenössischer Künstler, die Ton verwenden – einige haben ebenfalls einen handwerklichen Hintergrund – und mit ihren Werken teilweise ganz explizit einen Bezug zu geschichtlichen Aspekten des Materials schaffen.³⁶

Antony Gormleys *American Field* (Abb. 11a, b) beispielsweise besteht aus 35'000 handgeformten Terracottafiguren mit reduziertem Körper. Sie wurden in einer mexikanischen Ziegelei gebrannt und bestehen aus demselben Ton, der für die Backsteine der regionalen Architektur verwendet worden ist. Die 8-26 cm hohen Figuren, die sogenannten „Homunculi“, stellen sowohl einen Bezug zu Ton als dem schöpferischen Urstoff, als auch zur seriellen Nutzungsgeschichte des Materials her.³⁷

³⁵ Adamson 2020; Plagens 2012, 12.

³⁶ Adamson 2020.

³⁷ Wagner 2002, 224, 228-229.

Von 2019-2022 findet die Ausstellung "Making Knowing: Craft in Art, 1950-2019" im Whitney Museum in Manhattan statt, die zeigt, wie Materialien und Methoden verschiedenster Handwerke künstlerisch befragt wurden. Eine interessante Vermutung von Adamson ist, dass die Digitalisierung einer der Gründe ist, warum sich die Künstler mit dem Thema Handwerk befassen. Es stellt einen Ankerpunkt dar und funktioniert als ein Ausgleich zum beschleunigten Alltag. Handwerk trägt viele traditionelle Aspekte in sich und bietet aber gerade deswegen auch eine grosse ethnische und kulturelle Vielfalt, welche die Kunst laut Adamson, dringend nötig hat.³⁸

Voulkos' Werk ist nicht nur für die Entwicklung der Keramik im 20. Jahrhundert von grosser Bedeutung. Mir hat die Beschäftigung mit seinem Werdegang, seiner Haltung und seiner Herangehensweise mögliche Strategien gezeigt, wie es als Person mit einem traditionellen, auf das Handwerk fokussierten Hintergrund möglich ist, das Material Ton künstlerisch einzusetzen. Obwohl Voulkos mit den Konventionen der traditionellen Keramik bricht, macht er sich Techniken des erlernten Handwerks zunutze und gliedert es in den Prozess ein. Sie aber nur als Ausgangslage für weitere Schritte zu sehen, von denen einer zum nächsten führt, ist dabei essenziell!

Es bestätigt mich auch darin, dass einfache Handlungen, die entgegen dem konventionellen Vorgehen verändert werden, als Ausgangslage zu verschiedensten experimentellen und künstlerischen Arbeiten führen können: der Einsatz des ganzen Körpers, das Bearbeiten einer Oberfläche mit unerwarteten Utensilien oder Bewegungen, das „Zerstören“ des Erschaffenen, das Handeln gegen die Funktionalität, das Verwenden ungewöhnlich grosser Mengen und vieles mehr. Zudem hat mir die Auseinandersetzung mit Voulkos' Arbeitsweise vor Augen geführt, dass es viele Parallelen zwischen seiner und meiner Arbeit gibt, obwohl die Initiation meines derzeitigen Projekts bereits lange vor der Recherche zu diesem Künstler erfolgte. Diese Ähnlichkeiten waren teilweise sehr unerwartet und verblüffend, wie beispielsweise seine Aktion, den gedrehten Zylinder fallen zu lassen. Grundsätzlich geht es auch in meiner Arbeit darum, handwerkliche Techniken künstlerisch zu nutzen und dabei die Funktionalität aussen vor zu lassen, die Grenzen dessen auszuloten, was das Material zulässt, die Menge des Materials zu steigern und dadurch die körperliche Handlung stärker ins Zentrum zu rücken.³⁹

Im Gegensatz zu den 1950er Jahren ist das Material Ton in der heutigen Kunst ein beliebter Werkstoff. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Voulkos' Arbeit und meiner ist, dass er den Ton für seinen persönlichen Ausdruck nutzt, während ich mich auf das Handeln mit dem Material und seine Eigenschaften fokussiere. Seine Objekte sind gebrannt und glasiert, meine hingegen bleiben roh, fragil und vergänglich. Seine Absicht ist es, bewusst mit den damals vorherrschenden

³⁸ Adamson 2020. Siehe auch: <https://whitney.org/exhibitions/making-knowing>.

³⁹ Näheres dazu wird in der Dokumentation erläutert.

Traditionen zu brechen, um sich als Künstler zu positionieren. Ich breche zwar auch mit der traditionellen Vorgehensweise, aber in der Absicht, meine eigenen Schranken zu überwinden.

Voukos verbindet die Vorteile des Handwerks – technisches und prozessuales Know How – mit der Freiheit des künstlerischen Handelns. Dies hat mich in meiner eigenen Praxis bestärkt, dem Handwerk eine gewisse Rolle zuzugestehen, die einzelnen Handlungen und den Prozess ins Zentrum zu rücken und das unbekümmerte Spielen nicht zu unterschätzen. Vor allem aber macht Voukos' Haltung und Vorgehensweise Mut, sich aus der eigenen Komfortzone hinaus zu bewegen.

5. Literaturverzeichnis

Adamson 2007

Glenn Adamson, *Thinking through Craft*, New York: Berg 2007.

Adamson 2017

Glenn Adamson, *Visiting Lecture: Voulkos, The Breakthrough Years*, Hellgate High School, 2017
(<https://www.youtube.com/watch?v=r9DB77YZ7VQ>, 25.5.2021).

Adamson 2020

Glenn Adamson, *Why the Art World Is Embracing Craft*, im Auftrag von Artsy, o. O. 2020
(<https://www.glennadamson.com/work/2020/artworldembracingcraft>, 23.5.2021).

Clark u.a. 1980

Garth Clark u. a., *A Century of Ceramics in the United States 1878-1978*, New York, 1980
(<https://www.youtube.com/watch?v=U5hf9fOjyls>, 25.5.2021).

Clark 1992

Garth Clark, „Subversive Majesty: Peter Voulkos's 'Rocking Pot'“, in: *American Art*, 1992, 6, 4, 110-112.

Cooper 2009

Emmanuel Cooper, *Contemporary Ceramics*, London: Thames & Hudson 2009.

De Waal 2005

Edmund de Waal, „The Event of a Thread, the Event of Clay: Black Mountain College and the Crafts“, in: *Starting at Zero: Black Mountain College 1933-1957*, Bristol: Arnolfini, Cambridge: Kettle's Yard 2005, 63-70 (ohne Seitenangaben unter:
<https://www.edmunddewaal.com/essays/black-mountain-college-and-the-crafts>, 6.6.2021).

Duncan 2012

Michael Duncan, „How Clay Got Cool: Setting the Stage for Peter Voulkos's Radical Shift“, in: *Clay's Tectonic Shift, 1956-1968: John Mason, Ken Price, Peter Voulkos*, hrsg. von Mary Davis MacNaughton, Claremont: The Ruth Chandler Williamson Gallery, Scripps College 2012, 61-73.

Fischer 1978

Hal Fischer, „The Art of Peter Voulkos“, in: *Artforum*, 1978, 17, 3, 41-47 (ohne Seitenangaben unter: <https://www.artforum.com/print/197809/the-art-of-peter-voulkos-35919>, 23.5.2021).

Institute of Contemporary Art 2015

Institute of Contemporary Art, Boston, *Leap Before You Look: Black Mountain College 1933-1957*, 10. Okt. 2015-24. Jan. 2016, (<https://www.icaboston.org/exhibitions/leap-you-look-black-mountain-college-1933%E2%80%931957>, 6.6.2021).

Marx u.a. 2014

Vaea A. Marx u. a., *Peter Voulkos, A Brief History*, o. O. 2014
(https://www.youtube.com/watch?v=c7E_qAMZGk0, 25.5.2021).

Materialarchiv 2019a

Töpferton (https://materialarchiv.ch/de/ma:material_2178/, 30.5.2021).

Materialarchiv 2019b

Steingutmasse (https://materialarchiv.ch/de/ma:material_2177/, 2.6.2021).

Nagle 2015

Ron Nagle, *Ron Nagle on the ceramic „revolution“*, San Francisco Museum of Modern Art, 2015
(<https://www.youtube.com/watch?v=QaNYmg9B6bw>, 25.5.2021).

O. A. 2002

O. A., „Peter Voulkos, 1924-2002“, in: *Ceramics Monthly*, 2002, 50, 4, 24.

Perchuk 2007

Andrew J. Perchuk, „Time in Mid-Twentieth Century Ceramics“, in: *American Art*, 2007, 21, 1, 10-13.

Plagens 2012

Peter Plagens, „Preface: Culture, Clay and Credibility“, in: *Clay's Tectonic Shift, 1956-1968: John Mason, Ken Price, Peter Voulkos*, hrsg. von Mary Davis MacNaughton, Claremont: The Ruth Chandler Williamson Gallery, Scripps College 2012, 12-13.

Raff 1994

Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, München: Deutscher Kunstverlag 1994.

Rhodes/Hopper 2006

Daniel Rhodes und Robin Hopper, *Ton und Glasur: verstehen und anwenden*, übers. von Monika Krumbach, von Robin Hopper erweiterte und überarbeitete 3. Aufl., Koblenz: Hanusch 2006 (amerikanische Ausgabe: Daniel Rhodes, *Clay and Glazes for The Potter*, 3. Auflage, Cincinnati: F+W Publications 2000).

Wagner 2001

Monika Wagner, *Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne*, München: C.H. Beck 2001.

Wagner 2002

Monika Wagner, *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München: C.H. Beck 2002.

6. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

https://de.wikipedia.org/wiki/Venus_von_Doln%C3%AD_V%C4%9Bstonice#/media/Datei:Vestonicka_venuse_edit.jpg, 9.6.2021.

Abb. 2:

https://www.metropoljournal.com/images/Dennis_mixed/Worms/Museum-der-Stadt-Worms-Sonderausstellung-Die-Wormser-Bilderbaeckerei-Pfei.jpg, 9.6.2021.

Abb. 3:

[https://de.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZRLB/\\$File/Michelangelo-Buonarroti-Hercules-and-Cacus-2-.JPG](https://de.wahooart.com/Art.nsf/O/8XZRLB/$File/Michelangelo-Buonarroti-Hercules-and-Cacus-2-.JPG), 9.6.2021.

Abb. 4:

[https://www.christies.com/img/LotImages/2014/CKS/2014_CKS_01582_0102_000\(lucio_fontana_ballerina124049\).jpg?mode=max](https://www.christies.com/img/LotImages/2014/CKS/2014_CKS_01582_0102_000(lucio_fontana_ballerina124049).jpg?mode=max), 9.6.2021.

Abb. 5:

https://www.voukos.com/quest/found/ceramics1950s/page5_ceramics1950s.html, 6.6.2021.

Abb. 6:

https://www.voukos.com/quest/found/ceramics1950s/catalogueimagesfound1950s/56phillypot530x750_2vws.gif, 7.6.2021.

Abb. 7:

<https://www.voukos.com/quest/found/ceramics1950s/catalogueimagesfound1950s/56haniwaa490x680h.jpg>, 6.6.2021.

Abb. 8:

<https://www.phillips.com/article/66252473/peter-voukos-new-york-auction-design>, 6.6.2021.

Abb. 9:

<https://www.phillips.com/article/66252473/peter-voukos-new-york-auction-design>, 6.6.2021.

Abb. 10:

https://flockler.com/thumbs/sites/889/229_001_s600x0_q80_noupscale.jpg, 11.6.2021.

Abb. 11a,b:

<https://publicdelivery.org/antony-gormley-field/>, 12.6.2021.

7. Abbildungen

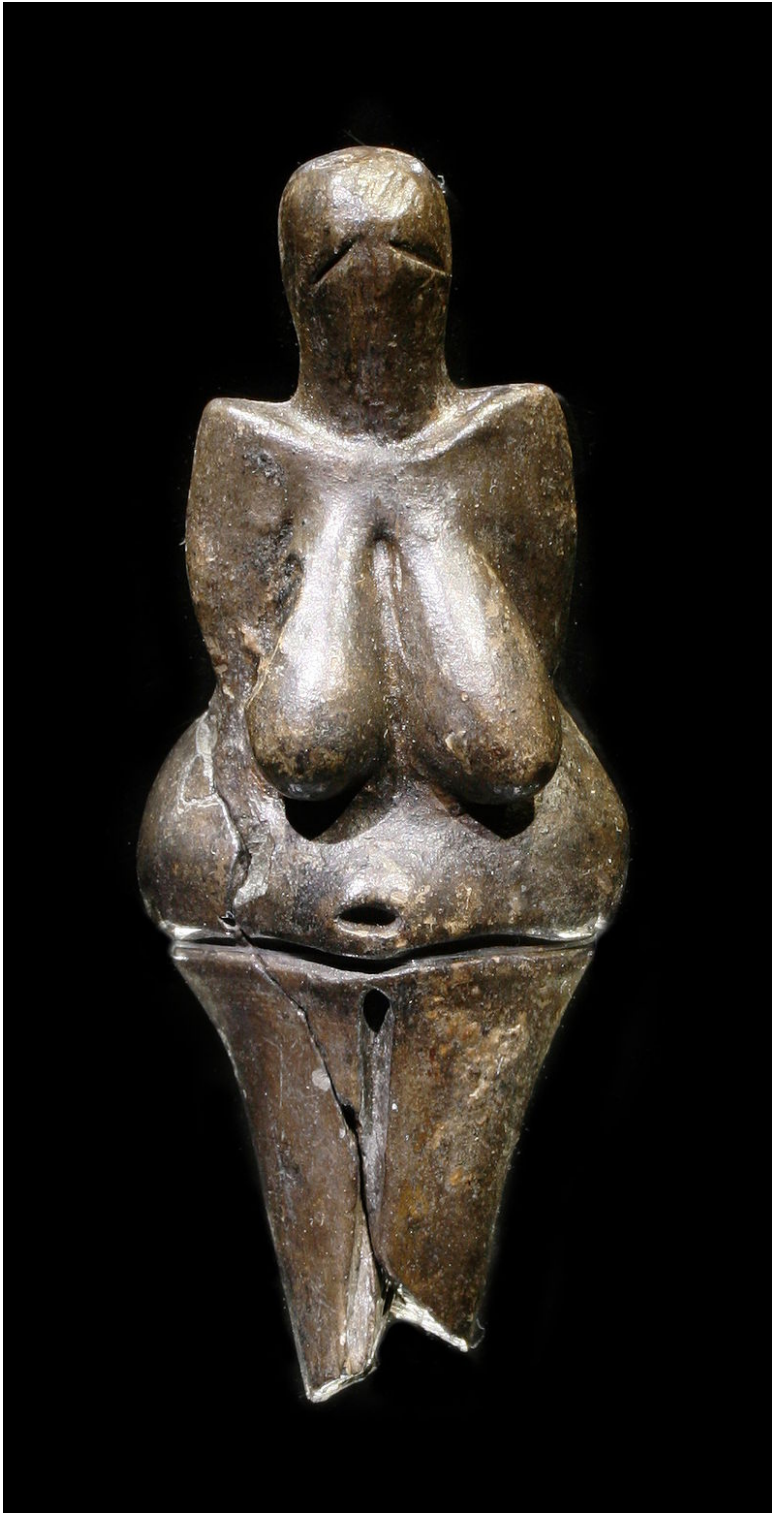


Abb. 1: Venus von Dolní Věstonice (Kopie), 25'000-29'000 Jahre alt, gebrannter Ton (gemischt mit gebranntem Elfenbein und Knochenmehl), 11.1 x 4.3 cm, Tschechische Republik, Mährisches Landesmuseum Brunn.



Abb. 2: Pfeifentonfigürchen, 15. Jahrhundert, gebrannter Pfeifenton teilweise mit Farbresten, 6-14 cm hoch, Worms, Andreasstift.



Abb. 3: Michelangelo Buonarroti, Zwei Kämpfer (identifiziert als Hercules und Cacus), ca. 1530, Terracotta, 41 x 22 cm, Florenz, Casa Buonarroti, Inv. nr. 19.



Abb. 4: Lucio Fontana, Ballerina, 1952, glasierte Keramik, 88 x 41 x 32.5 cm, Privatbesitz.



Abb. 5: Peter Voulkos, Rocking Pot, 1956-57, glasiertes Steinzeug, ca. 33 x 53 x 43 cm., Washington D.C., National Museum of American Art, Smithsonian Institution.



Abb. 6: Peter Voulkos, Untitled, 1956, glasiertes Steinzeug, ca. 76 x 38 cm., Philadelphia, Museum of Art.



Abb. 7: Peter Voulkos, Untitled, 1956, glasiertes Steinzeug, ca. 51 x 36 x 38 cm., Privatsammlung.



Abb. 8: Peter Voulkos, Black Bulerias, 1958, glasiertes Steinzeug, ca. 152 x 102 x 104 cm., Privatsammlung.

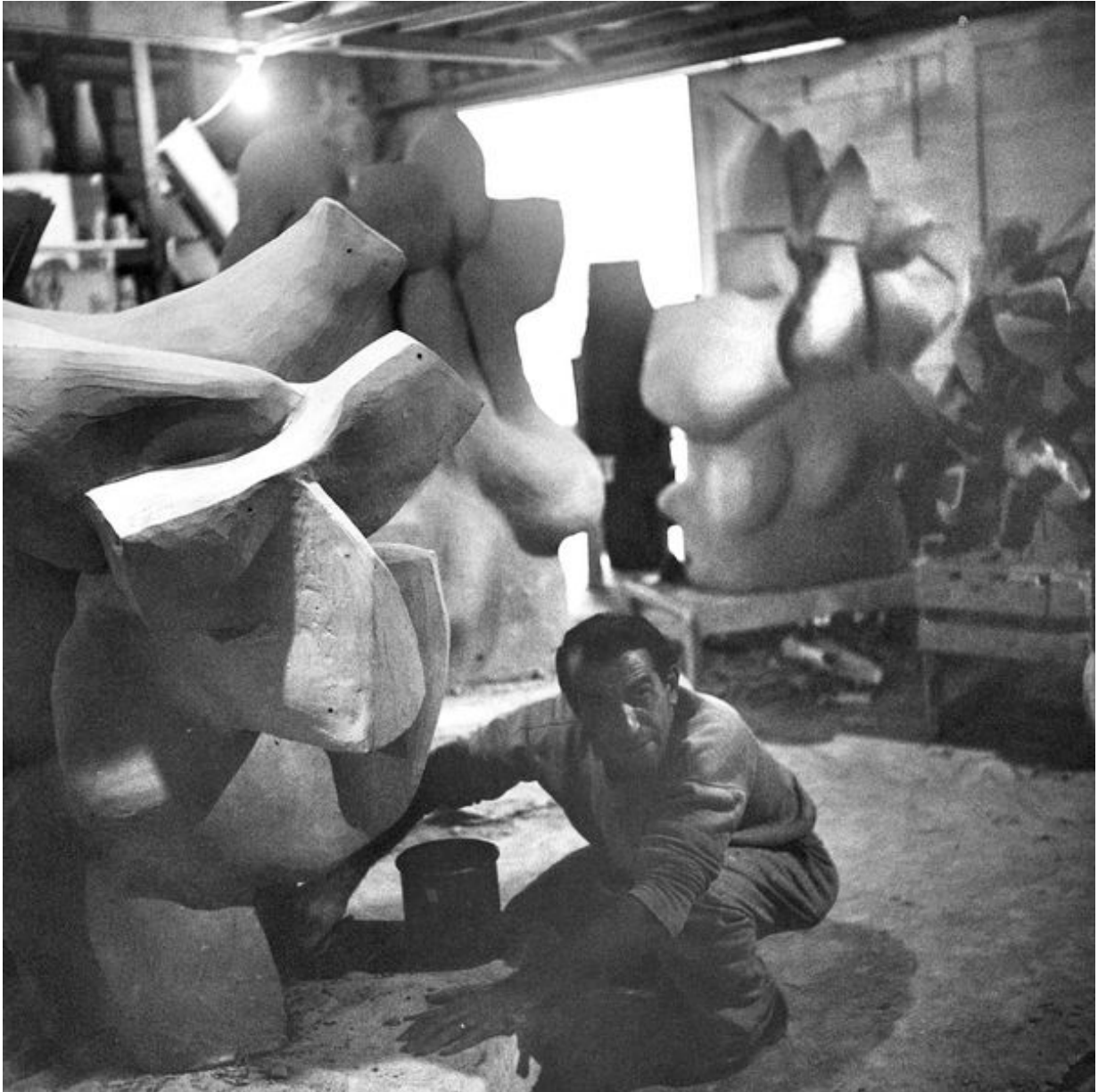


Abb. 9: Peter Voulkos in seinem Studio am Glendale Blvd. mit Black Bulerias im Hintergrund, 1958.
© Pier S. Voulkos und Daniel R. Peters Trust, Fotografie von Rose Slivka. Mit freundlicher
Genehmigung des Voulkos & Co. Katalog-Projekt.



Abb. 10: Peter Voulkos, Rondena, 1958, glasiertes Steinzeug, ca. 163 x 119 x 117 cm., Privatsammlung.



Abb. 11a: Antony Gormley, American Field, 1991, Grösse variabel, ca. 35'000 Elemente, jeweils 8-26 cm, Ausstellungsansicht in The Corcoran Gallery of Art, Washington DC, USA, 1993.⁴⁰

⁴⁰ „American Field (1991) wurde ursprünglich mit Hilfe der Familie Texca, Ziegelbrennern in der Gemeinde San Matias, Cholula, Mexiko, hergestellt. Es wurde erstmals in der Salvatore Ala Gallery, New York, ausgestellt (23. März bis 27. April 1991) und tourte später durch andere Ausstellungsorte in den USA, Mexiko und Kanada.“
<https://www.antonygormley.com/show/item-view/id/2200>.



Abb. 11b: Antony Gormley, *American Field*, 1991, Grösse variabel, ca. 35'000 Elemente, jeweils 8-26 cm, Ausstellungsansicht in The Corcoran Gallery of Art, Washington DC, USA, 1993.

Angela Krüse
Masterarbeit
Art Education
Hochschule der Künste Bern
14. Juni 2021
mentoriert von Franz Krähenbühl

