



Enrique Asensi

Vorwort / Prólogo / Foreword	6
Einführung / Introducción / Introduction	9
Flottmann-Hallen Herne 2019	14
Friedhelm Mennekes im Gespräch mit Enrique Asensi	44
Kunstmuseum Gelsenkirchen 2019	54
Friedhelm Mennekes en conversación con Enrique Asensi	96
Refugi1, Museo del Port de Tarragona 2017	108
Fundación Antonio Pérez Cuenca 2017/2018	114
Museo de Montserrat 2018	120
Friedhelm Mennekes in conversation with Enrique Asensi	128
Anhang / Apéndice / Appendix	138

VORWORT

Der Bildhauer Enrique Asensi überzeugte seit der ersten Begegnung durch seine künstlerische Formensprache – gekennzeichnet durch Materialität, Komposition und Wirkung.

Asensi steht in der großen Tradition der spanischen Bildhauerei. In seinen Skulpturen verbindet er die beiden klassischen Materialien Stahl und Stein. Asensi sieht und denkt Skulptur von der Fläche her. Er komponiert räumliche Bildansichten. Dabei kontrastiert die Flächigkeit des Stahls mit der bildhauerisch gestalteten reliefartigen Oberfläche des Steins. Die farblichen Valeurs von Stahl und Stein bilden dabei ein harmonisches Ganzes. Neben der Makrosicht auf die Gesamtskulptur schafft Asensi diverse Mikroansichten auf Details wie Durchblicke, Schlitze, Schwünge und Schichtungen.

Enrique Asensi schafft es, von der Idee bis zum fertigen Objekt in seinen Bildern und Skulpturen seine Werke einfach, aber gleichzeitig komplex erscheinen zu lassen.

Zeitgleich wird die Ausstellung „DUO Skulpturen und Objekte von Enrique Asensi“ in zwei Museen dem kunstinteressierten Publikum vorgestellt.

Kooperationen ergeben dann einen Sinn, wenn ein Künstler ein besonders umfangreiches Œuvre aufzuweisen hat, daß ein einzelnes Museum nicht ausreicht, dieses zu präsentieren. So ist auch diese Kooperation begründet.

Entsprechend den unterschiedlichen Raumangeboten werden die großen, raumgreifenden Skulpturen Asensis in den Flottmann-Hallen Herne gezeigt. Im Kunstmuseum Gelsenkirchen sind die angelehnten Arbeiten, kleinformatige Skulpturen und Wachsbilder zu sehen.

Mit der Auswahl des Spaniers Asensi erweitern die beiden Ruhr-KunstMuseen ihre Absicht und den Anspruch, ihren Besuchern verstärkt Künstlerinnen und Künstler europäischer Herkunft bekannt zu machen – ein kleiner Beitrag, das Zusammenwachsen Europas zu fördern.

Für die Realisierung dieser logistisch aufwendigen Ausstellung und für die angenehme Zusammenarbeit in der Vor- und Durchführungsphase möchten wir uns bei Enrique Asensis Freund und Galeristen Dr. Ralf-P. Seippel und seinem Team bedanken.

Vor allem geht ein herzliches „*muchas gracias*“ an das eingespielte DUO Monika und Enrique Asensi!

Leane Schäfer, Direktorin - Kunstmuseum Gelsenkirchen

Jutta Laurinat, Ausstellungsleiterin - Flottmann-Hallen, Herne

Gelsenkirchen und Herne, im Mai 2019

PRÓLOGO

El escultor Enrique Asensi convenció desde su primer encuentro con su lenguaje artístico formal, caracterizado por la materialidad, la composición y el impacto.

Asensi forma parte de la gran tradición de la escultura española. En sus esculturas combina los dos materiales clásicos acero y piedra. Asensi mira y piensa la escultura desde la superficie. Compone vistas pictóricas espaciales. La superficie plana del acero contrasta con la superficie escultórica trabajada en relieve de la piedra. Los matices de los colores de la piedra y del acero forman un conjunto armonioso. Además de la macroimagen de la escultura en su conjunto, Asensi crea varias microimágenes de detalles como aperturas centrales, capas y superposiciones. Enrique Asensi consigue desde la idea hasta el objeto acabado en sus pinturas y esculturas que sus obras parezcan sencillas pero a la vez complejas.

La exposición «*DUO Esculturas y objetos de Enrique Asensi*» se presentará paralelamente en dos museos al público interesado en el arte. La cooperación cobra sentido cuando un artista tiene una obra particularmente extensa que un solo museo no es suficiente para presentar. Así es como se justifica esta cooperación. Según las diferentes posibilidades de los espacios expositivos, las grandes y amplias esculturas de Asensi se mostrarán en el centro de arte contemporáneo Flottmann-Hallen en Herne. En el museo Kunstmuseum Gelsenkirchen se pueden ver las obras apoyadas sobre la pared, esculturas de pequeño formato y pinturas en cera.

Con la selección del español Asensi, los dos RuhrKunstMuseen amplían su intención y pretensión de acercar a sus visitantes más artistas de origen europeo, una pequeña contribución a la promoción de la convergencia de Europa.

Agradecemos a Delia Klask y a Dr. Ralf-P. Seippel y su equipo, amigos y galeristas de Enrique Asensi, la realización de esta exposición tan compleja desde el punto de vista logístico, así como la agradable colaboración en las fases de preparación y realización. Por encima de todo, un cálido «muchas gracias» para el bien ensayado DUO Monika y Enrique Asensi!

Leane Schäfer, Directora - Museo de Arte, Gelsenkirchen

Jutta Laurinat, directora de la exposición - CAC Flottmann-Hallen, Herne
Gelsenkirchen y Herne, Mayo 2019

FOREWORD

Since the first encounter the sculptor Enrique Asensi convinced with his formal artistic language, characterized by materiality, composition and impact.

Asensi is part of the great tradition of Spanish sculpting. In his sculptures he combines the two classic materials steel and stone. In Asensi's way of thinking he looks about sculpture from the surface. He composes spatial pictorial views. The flatness of steel contrasts with the sculptural relief-like surface of the stone. The shades of the colours of the stone and the steel are forming a harmonious ensemble. In addition to the macro image of the sculpture as a whole, Asensi creates several micro views of details such as perspectives, slots, swinging lines and arrangements of layers.

Enrique Asensi achieves that his paintings and sculptures seem to be looking very simple from the idea to the final object but yet complex.

The exhibition "DUO Sculptures and Objects" by Enrique Asensi will be presented in parallel in two museums to the audience interested in art. Cooperation is making sense when an artist has a particularly extensive work of art that a single museum is not enough to present. This is how this cooperation is justified. Depending on the different ambient and shape of the two exhibition spaces, Asensi's large and extensive sculptures will be shown at the contemporary art centre at Flottmann-Hallen in Herne. The smaller sculptures, the leaning wall sculptures and the wax paintings are exhibited at the Kunstmuseum Gelsenkirchen.

With the selection of the Spaniard Asensi, the two RuhrKunstMuseen extend their intention and pretension to bring their visitors more artists of European origin, a small contribution to the promotion of the convergence of Europe.

We thank Delia Klask and Dr. Ralf-P. Seippel and his team, friends and gallery owners of Enrique Asensi, the realization of this exhibition so complex from the logistic point of view, as well as the pleasant collaboration in the phases of preparation and realization. Above all, a warm "muchas gracias" or the well-rehearsed DUO Monika and Enrique Asensi!

Leane Schäfer, Director - Art Museum, Gelsenkirchen

Jutta Laurinat, Exhibition Director - CAC Flottmann-Hallen, Herne
Gelsenkirchen and Herne, May 2019

EINFÜHRUNG

Form und Bild

Im Jahre 2016 war es uns möglich, den umfänglichen Bildband zur Eröffnung des Skulpturenparks von Enrique und Monika Asensi in „Can Maginet“ zu veröffentlichen.

Lag bei dieser Publikation der Schwerpunkt auf den Skulpturen im Außenraum, seien es die Skulpturen im Park selbst oder Skulpturen in privaten oder öffentlichen Gärten und Anlagen in Deutschland und Spanien, so stehen in diesem Buch Enrique Asensis Arbeiten für den Innenraum im Mittelpunkt.

Anlässlich der Doppelausstellung von Enrique Asensi im Kunstmuseum Gelsenkirchen und in den Flottmann-Hallen in Herne war es möglich – auf Grund des unterschiedlichen Zuschnittes der beiden Häuser – einen umfangreichen Überblick zu seinen Werkgruppen der kleinen, großen und gelehnten Skulpturen sowie den reliefartig bearbeiteten Wachsbildern vorzustellen. Diese Möglichkeiten haben wir genutzt, diese Werkgruppen in einer ähnlich umfangreichen Publikation – quasi als Ergänzungsband zum Skulpturenpark – zusammenzufassen und um Ausstellungsimpressionen aus vorhergehenden Ausstellungen im Museo del Port de Tarragona, in der Fundación Antonio Pérez in Cuenca und im Museo de Montserrat zu ergänzen.

Enrique Asensi erarbeitet seine Formen in einem intensiven und langwierigen Prozeß über Zeichnungen, Bilder, Kleinskulpturen bis hin zu den großen Arbeiten. Jede Linie, Wölbung, Krümmung, Verkürzung in Stahl und Stein ist erdacht, erspürt und erarbeitet. Im Gegensatz dazu entstehen die die Form kleidenden Stahl- und Steinbilder intuitiv auf das Material und seine farbliche Erscheinung reagierend. Form, Farbe und Struktur werden in und durch die Person Enrique Asensi geschaffen, verdichtet und in eine so noch nicht gekannte skulpturale, bildhafte Form gebracht.

Die ästhetischen und metaphorischen Dimensionen im Œuvre von Enrique Asensi, seien es die freistehenden oder gelehnten Skulpturen, erschließen sich dem Betrachter, um Max Imdahl zu zitieren, eher einem *sehenden Sehen* und weniger einem *wiedererkennenden Sehen*. Gemeint ist damit, sich auf ein freies unvoreingenommenes Sehen einzulassen und nicht zu versuchen, Analogien zur Wirklichkeit zu erkennen oder herzustellen. Enrique Asensi bildet nicht ab, er *schöpft*.

Die Werkgruppen der gelehnten Skulpturen und der Wachs-bilder kommen dabei seiner Vorstellung von dem Bildhaften in der Skulptur und dem Relief sehr nah. In beiden Werkgruppen spielt die dritte Dimension nur eine untergeordnet, eine dienende Rolle.

Der Raum ist noch deutlich genug, um wahrgenommen zu werden, der Betrachter wird aber vor der Arbeit fixiert und zur bildhaften, das heißt statischen Betrachtung genötigt. Der Betrachter kommt im wahrsten Sinne des Wortes zur Ruhe und damit zur eigehenden Betrachtung.

Das Werk erschließt sich im und durch den Betrachter. In der Fixierung und Fokussierung eben dieses Betrachters auf die Frontalansicht werden Ablenkungen vermieden und somit der Dialog von Werk und Betrachter intensiviert.

Dem sich einlassenden Betrachter wird frei von wirklichkeitsnahen Verweisen die Möglichkeit eröffnet, sich intensiv mit dem Werk auseinanderzusetzen und sich und das Werk zu erfahren.

Ralf-P. Seippel

Köln, im Mai 2019

INTRODUCCIÓN

La form y la imagen

En 2016 nos fue posible publicar el extenso libro ilustrado sobre la inauguración del parque de esculturas de Enrique y Monika Asensi en «Can Maginet».

Mientras que esta publicación se centraba en esculturas al aire libre, ya sean esculturas en el propio parque o esculturas en jardines e instituciones públicas o privadas de Alemania y España, este libro se centra en las obras de Enrique Asensi para el espacio en el interior.

Con motivo de la doble exposición de Enrique Asensi en el museo Kunstmuseum Gelsenkirchen y en las salas Flottmann-Hallen de Herne, se dio la posibilidad, gracias a la diferente estructuración de los dos edificios, de presentar una visión de conjunto de su obra escultórica de pequeño y de gran formato, sus esculturas grandes apoyadas sobre la pared, así como de los cuadros de cera trabajados en relieve.

Aprovechamos esta oportunidad para resumir estos grupos de obras en una publicación con una extensión similar -como una especie de volumen complementario al Parque de Esculturas- y para complementarla con impresiones de exposiciones anteriores en el Refugi1 del Museo del Port de Tarragona, en la Fundación Antonio Pérez de Cuenca y en el Museo de Montserrat.

Enrique Asensi desarrolla sus formas en un proceso intensivo y prolongado desde los dibujos, los cuadros y las pequeñas esculturas hasta las grandes obras. Cada línea, redondez, curvatura, contracción en acero y piedra es concebida, sentida y trabajada. En cambio, sus obras apoyadas sobre la pared, vestidas de acero y piedra, se conciben intuitivamente reaccionando al material y a su apariencia cromática. Forma, color y estructura son creados en y por Enrique Asensi, condensados y plasmados en una forma escultórica y pictórica hasta ahora desconocida.

Por citar a Max Imdahl, las dimensiones estéticas y metafóricas de la obra de Enrique Asensi, ya sean esculturas libres en el espacio o apoyadas sobre la pared, se revelan al espectador más a través de la observación contemplativa y menos a través de la observación reconociendo lo que se ve. Lo que se quiere decir con esto es dejarse llevar por una visión libre e imparcial y no tratar de reconocer o producir analogías con la realidad. Enrique Asensi no representa, él crea.

Los grupos de obra de las esculturas apoyadas sobre la pared y los cuadros a la cera se acercan mucho a su idea de lo pictórico en la escultura y el relieve. En ambos grupos de obras, la tercera dimensión sólo juega un papel subordinado, de utilidad.

El espacio sigue siendo lo suficientemente evidente como para ser percibido, pero el espectador se mantiene fijo frente a la obra y se ve obligado a una observación de una imagen, es decir, estática. En el sentido más verdadero de la palabra, el espectador llega al estado de serenidad y por lo tanto a la contemplación detallada.

La obra se revela al espectador y a través de él. En la fijación y el enfoque del espectador a la vista frontal se evitan las distracciones y se intensifica así el diálogo entre la obra y el espectador. Libre de referencias realistas, el espectador tiene la oportunidad de comprometerse intensamente con la obra y de experimentar-se a sí mismo y a la obra.

Ralf-P. Seippel

Colonia, mayo de 2019

INTRODUCTION

Form and picture

In 2016 we were able to publish the extensive illustrated book on the inauguration of the sculpture park of Enrique and Monika Asensi in "Can Maginet".

While this publication focused on outdoor sculptures, whether sculptures in the park itself, in private gardens or in public garden and park areas in Germany and Spain, this particular book is mainly focused on Enrique Asensi's works for the interior space.

On the occasion of Enrique Asensi's double exhibition at the Kunstmuseum Gelsenkirchen and at the Contemporary Art Centre Flottmann-Hallen in Herne and due to the different layouts of the two premises, it was possible to present an overview of his group of works of small and large-format sculptures, his large leaned sculptures on the wall as well as the relief-like wax paintings.

We have made use of these opportunities to summarise these groups of works in a similarly comprehensive publication – as a kind of supplementary volume to the one of the Sculpture Park – and to add exhibition impressions from previous exhibitions in the Refugi1 del Museo del Port de Tarragona, in the Fundación Antonio Pérez in Cuenca, and in the Museo de Montserrat.

Enrique Asensi develops his forms in an intensive and longsome process, from drawings, paintings and small sculptures up to his large works. Every line, curvature, coving, shortening in steel and stone is excogitated, sensed and worked out. Compared to that the steel and stone 'pictures' that coats the form are created intuitively, reacting on the material and its colour appearance. Form, colour and structure are created in and by Enrique Asensi, condensed and brought into a hitherto sculptural, pictorial form not yet known.

To quote Max Imdahl, the aesthetic and metaphorical dimensions of Enrique Asensi's work, whether freestanding sculptures in space or leaned sculptures are revealed to the viewer more through seeing and less through recognizing seeing. What is meant by this is to engage in free, unbiased seeing and not to try to recognize or produce analogies to reality. Enrique Asensi does not depict, he creates.

The groups of works of the leaned sculptures and the wax paintings come very close to his idea of the pictorial in the sculpture and the relief. In both groups of works, the third dimension plays only a subordinate, serving role.

The space is still clear enough to be perceived, but the viewer is fixed before the work and forced to pictorial, i.e. static, observation. In the truest sense of the word, the observer comes to rest and thus to a proper contemplation.

The work opens up in and through the viewer. In the viewer's fixation and focus on the frontal view, distractions are avoided and the dialogue between the work and the viewer is intensified. Free of realistic references, the viewer is given the opportunity to engage intensively with the work and to experience himself and the work.

Ralf-P. Seippel

Cologne, May 2019





Flottmann-Hallen Herne 2019







































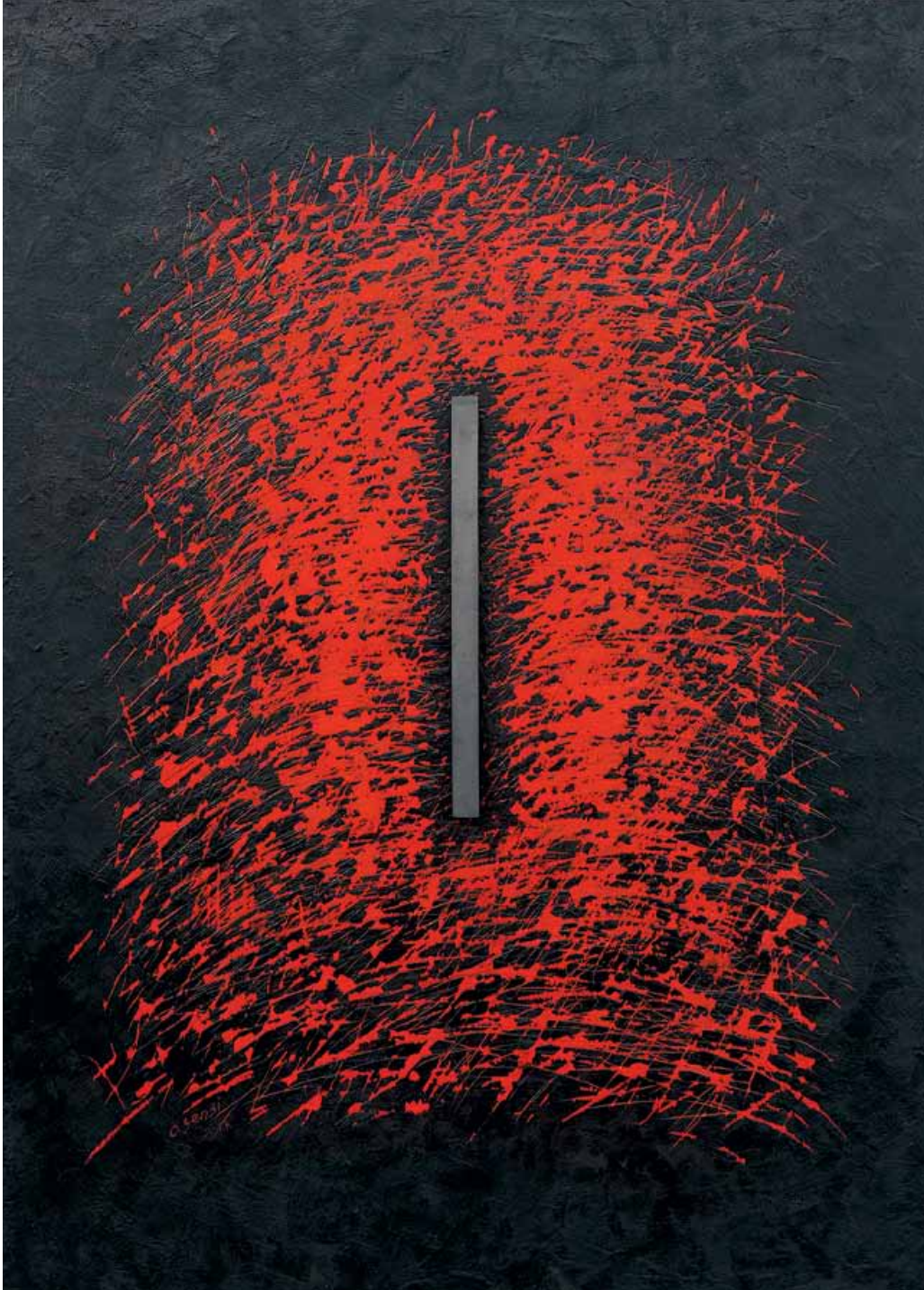


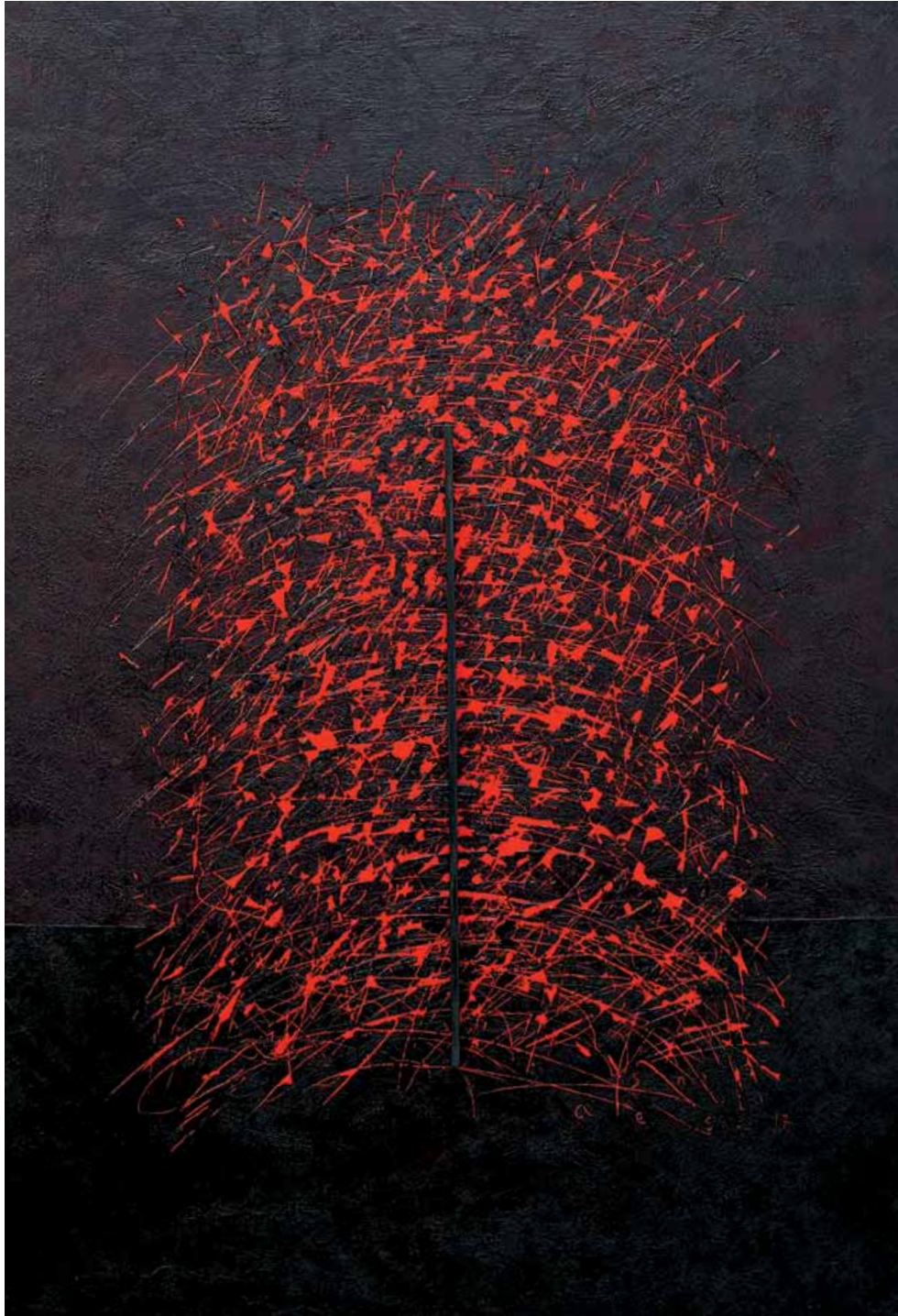












Friedhelm Mennekes im Gespräch mit Enrique Asensi

Enrique, Du bist ein Künstler mit zweierlei Blut in den Adern, wenn ich das so sagen darf. Du stammst aus Valencia in Spanien und bist 1977 als junger Künstler nach Deutschland gekommen. In einem Wettbewerb hast du ein Stipendium gewonnen und konntest als Künstler für ein Jahr nach Deutschland kommen, ich glaube für ein ganzes Jahr. In der Zeit hast du Monika getroffen. Sehr bald habt ihr geheiratet. Du bliebst zunächst in Deutschland, stießest bald zu einer Galerie und trafst schnell auch einige Sammler. Dennoch aber bist Du immer auch Spanier geblieben?

E.A.: Durch ein Stipendium und meine Heirat kam ich sehr jung nach Deutschland, eigentlich ein für mich zunächst fremdes Land. Das stellte mein bisheriges Leben auf den Kopf. Statt mich zu öffnen für alles Neue, habe ich mich in mich selbst zurückgezogen und ich glaube, das hat mein ganzes Leben entscheidend geprägt. Ich habe gelernt, allein bei mir zu sein und schöpfe aus mir heraus, zunächst frei von äußeren Einflüssen. Ich fühle mich nicht gefesselt, weder von Deutschland noch von Spanien.

F.M.: Lieber Enrique, lass uns über Dein Arbeiten sprechen, über Dein Wirken und Denken, letztlich über das, wie Du Dein Werk siehst! Wie würdest Du das beschreiben?

E.A.: Es ist mein Bestreben, mit meinen Händen und durch meine Materialien Emotionen hervorzurufen.

F.M.: Ein derartig stilles Kunstverstehen ist für mich überraschend. Immerhin sind Deine Werke groß, und das Feld Deiner Materialien ist umfangreich. Du arbeitest ja nicht nur in Stein und Stahl, sondern über viele Jahre hinweg auch mit Ton, Gips, Blei und Bronze. Alles, was irgendwie formbar ist, spricht Dich an. Doch in den letzten Jahren ist Dein Werk wesentlich von Stahl und Stein bestimmt, wenn ich das richtig sehe?

E.A.: Wie Du richtig sagst, benutze ich viele, sehr unterschiedliche Materialien. Jedes davon hat seine eigenen Regeln, sein eigenes Leben und hat seinen eigenen Ausdruck.

F.M.: Deine aktuelle Ausstellung findet in Gelsenkirchen und Herne statt. Wie Du weißt, komme ich aus dem Ruhrgebiet, aus Bottrop. Da wurde Kohle abgebaut und gefördert. Weiterhin stehen hier Hochöfen und Walzwerke, die aus Erz Eisen und Stahl produzieren. Aus diesen Produkten schaffst Du unter anderem Deine Arbeiten. Das spricht mich persönlich an. Und wenn Du jetzt Ausstellungen in Gelsenkirchen und Herne vorbereitest, dann wirfst Du für die Menschen, die hier leben und arbeiten, einen besonderen Blick auf ,ihr' Material, auf ihre Welt. Irgendwie teilst Du mit ihnen die Arbeitsvorgänge, das Meißeln und

Schneiden, das Schlagen und Hauen, allesamt Arbeitsvorgänge, die hier im Ruhrgebiet Berufsbezeichnungen geworden sind.

E.A.: Es könnte schon sein, daß die Menschen hier im Ruhrgebiet einen besonderen Bezug zu meinen Arbeiten haben, weil ich mit den Materialien arbeite, mit denen sie vertraut sind.

F.M.: Nun arbeitest Du ja seit Jahren mit Steinen aus verschiedenen deutschen Steinbrüchen. Wo findest du deine Steine, wo kaufst Du sie?

E.A.: Ich fahre regelmäßig in verschiedene Steinbrüche. Nach Hessen etwa, nach Dillenburg. Dort gibt es einen sehr schönen Stein, den Diabas. Mit dem arbeite ich schon seit 40 Jahren.

F.M.: Der Dillenburger Diabas, ist der nicht auch ein harter Stein?

E.A.: Ja, der Diabas – auch Grünstein genannt – ist ein sehr harter Stein, er gehört zu den basaltischen Gesteinen, Druck und Hitze haben ihn im Laufe von langen Entwicklungen zum Schmelzen gebracht. Dadurch entstand das gesteinsbildende Mineral Olivin, das auch im Diabas enthalten ist. Er hat eine andere Qualität als Granit. Wenn ich diesen Diabas brenne und poliere, dann wird er für mich zu einem Juwel.

F.M.: Gibt es in Deutschland noch andere Gegenden, die für dich interessant sind?

E.A.: Ich benutze auch gerne den Anröchter Stein aus der Soester Börde in Westfalen. Das ist ein Kalksandstein aus der Kreidezeit. Er hat eine sehr gute Qualität. Die Oberflächen dieser Blöcke haben eben diese interessanten Einlagerungen und Oxide von denen wir schon gesprochen haben. Er bringt sozusagen eine geradezu malerische Qualität mit sich.

F.M.: Wo findest Du sonst noch deine Steine?

E.A.: Ich kaufe auch Granite bei Großhändlern die Steine aus der ganzen Welt beziehen, z.B. in den Häfen von Antwerpen oder Rotterdam, Granite aus Indien und Südamerika. Von dort beziehe ich auch einen wunderbaren grünen Granit aus Südafrika. Gleiches gilt für Spanien, Galizien zum Beispiel, in Porriño bei Vigo. Ich arbeite auch gerne mit dem Marès Stein aus Santanyí, der auf den Balearen vorkommt.

F.M.: Bei Deiner Jagd auf die Steine, findet man da nicht hin und wieder einen Stein, den Du eigentlich nicht gesucht hast?

E.A.: Es ist öfters passiert, was wir auf spanisch *serendipia* nennen. Ich bin in einen Steinbruch gefahren, um einen bestimmten Stein zu kaufen und dabei fällt mir ein ande-



Ausstellungsansicht Flottmann-Hallen Herne

rer Block auf, der noch viel besser oder schöner oder ganz anders ist als der, den ich eigentlich suchte. Die Farbe der Steine ist für meine Arbeit ein entscheidender Faktor. Zu meiner Farbsensibilität den Steinen gegenüber hat jemand mal gesagt, ich sei der Maler unter den Bildhauern.

F.M.: Was hast Du als Bildhauer, also ein Künstler, der ein Bild ‚haut‘, was hast Du beim Stein im Sinn? Was ist es, daß Dich da anspricht? Was fordert der Stein in Dir heraus?

E.A.: Das Behauen und Bearbeiten eines Steinblocks sind für mich reine Techniken, eigentlich nur der Weg zu dem Ziel, nämlich die Umsetzung eines kleinen Modells oder einer Skizze in eine bestimmte Größe und ein definitives Material. Beim Hauen entsteht ein Dialog mit dem jeweiligen Material. Einen Granit, zum Beispiel, bearbeite ich anders als einen Kalkstein, der wunderbare, farbige Oxide, Einschlüsse und fossile Einlagerungen hat. In einen Granit kann ich graphische Strukturen hauen, er ist hart, frostfest, mehr oder weniger kristallin. Aber an einem Stein wie dem Anröchter Stein, von dem ich vorwiegend Blitzkopfplatten bearbeite, nehme ich möglichst wenige Eingriffe vor.

F.M.: Was spricht Dich bei den Oxiden an?

E.A.: Es müssen einfach Steine sein, die mich ansprechen, mich beispielsweise mit ihren Spuren der Oxidation ansprechen, wenn ich einen Steinbruch besuche. Diese Oxide sind

für mich wie Malerei der Natur. Und wenn sie mich ansprechen, dann möchte ich sie zunächst erst einmal besitzen. Ich kaufe sie und warte bis sie später in meiner Arbeit Verwendung finden.

F.M.: Der Stein, den Du im Lager deines Ateliers empfängst, ist der bereits zugeschnitten?

E.A.: Ja, den bestelle ich schon in einem bestimmten Maß...

F.M.: ... und haust ihn dann in der Fläche nach deinen Vorstellungen zurecht? Bearbeitest dann den Stein? Raust ihn in der Fläche auf? ... Wie läuft das ab?

E.A.: Das Aufrauen erfolgt zunächst mit Hammer und Spitzmeißel. Ich modelliere ihn und nehme weg, was nötig ist, um die Rundung zu bekommen. Der Meißel nimmt jedes Mal ein kleines Stück weg, mal hier, mal da. So gewinnt der Stein langsam seine Form.

F.M.: Keine spontane und schnelle Arbeit!

E.A.: Nein, es dauert Tage, manchmal Wochen.

F.M.: Wochen?

E.A.: Ja, ich muß immer die Perspektive im Blick behalten. Nicht nur in dieser Phase lebe ich mit dem Stein. Der Stein lässt nicht alles mit sich machen, man muss ihn mit Respekt behandeln. Was einmal weg ist, ist weg.

F.M.: Irgendwann aber ist diese Arbeit fertig?

E.A.: Das kommt darauf an. Wenn der Stein weich ist, ja. Wenn er aber hart ist, dann ist das alles nur eine Vorstufe.

F.M.: Wenn ich das richtig sehe, hast du eine besondere Vorliebe zu den ganz harten Steinen?

E.A.: Ja, zu Graniten etwa. Im Gegensatz zu Sand- oder Kalkstein besitzen sie die Eigenschaften, die ich für meine Art der Bearbeitung benötige. Granitsteine erlauben die Flämmtechnik, das Brennen mit einem Gemisch aus Sauerstoff und Acetylen. Durch die hohen Temperaturen verwischen sich die Spuren des Meißels und schaffen so eine eigene, sozusagen *natürliche* Oberfläche. Ich bearbeite ja die Steine mit dem Meißel und mit Maschinen. Dadurch gebe ich dem Stein eine Form. Gleichzeitig aber möchte ich meine Arbeitsspuren, meine Eingriffe in den Stein unsichtbar machen. Das geschieht mit dem Schweißbrenner. Mit ihm brenne ich meine Arbeitsspuren weg, sodaß er geradezu wie natürlich gewachsen erscheint.

F.M.: Das funktioniert bei weicheren Steinen nicht?

E.A.: Nein, Kalksteine beispielsweise lassen sich nicht auf die derart andere Stufe bringen. Bei ihnen müssen die Spuren des Meißels sichtbar bleiben.

F.M.: Ich würde gern das Thema *Stein* verlassen und zum *Stahl* übergehen.

Was reizt Dich an dem Material? Welcher Stahl ist Dir wichtig?

E.A.: Ich arbeite mit CorTen-Stahl, das ist eine spezielle Legierung. Dieses Material hat die Fähigkeit, durch seine natürliche Patina einen luftundurchlässigen Schutz zu bilden, der das gefürchtete Weiter- und Durchrosten verhindert. Er rostet an, aber nicht durch.

F.M.: CorTen-Stahl wird in großen Stahlwerken produziert?

E.A.: Ja, in Walzwerken. Wenn er dann aus der Walze herauskommt und abkühlt, ist er zunächst grau. CorTen-Stahl rostet im Ansatz, wenn er dem Wetter ausgesetzt ist; dann oxidiert er und in der Folge bekommt er eine sogenannte undurchlässige Edelrostschicht, diese schöne rostrote Patina.

F.M.: Diese Farbe behält er dann durchgehend, oder ist das je nach Wetterlage verschieden?

E.A.: Sie ist je nach Wetterlage nuanciert. Daher gewinnt die Patina im Laufe der Zeit unterschiedliche Farbqualitäten.

F.M.: Heißt das, daß die Skulpturen durch die Patina die Aura eines Ortes annehmen?

E.A.: Ja, genau wie die Steine. Wenn zum Beispiel ein Stein sehr nah an einem Baum und vielleicht auch nach Norden gewandt liegt, wachsen an ihm bestimmte Moose und Flechten, die bilden eine Art Patina aus. Die Wirkung kann sehr ursprünglich sein. Und ob eine Skulptur tatsächlich die Aura eines Ortes angenommen hat, merkt man sofort. Es muß das Gefühl da sein, als wenn die Skulptur schon immer an dem Platz gewesen wäre. Wenn man spürt, daß etwas Wichtiges fehlen würde, wenn sie nicht da wäre.

F.M.: Seit Jahrzehnten erarbeitest Du Deine Skulpturen aus beiden Materialien, aus Stein und aus CorTen. Gibt es auch Werke, die nur aus Stein oder nur aus Stahl entstehen?

E.A.: Ja, nur aus Stahl schon, aber nur aus Stein, das kommt selten vor. Ich suche meist die besondere Spannung, die sich zwischen den beiden Materialien entfaltet, aus Stahl und Stein. Die Beziehung zwischen ihnen erzeugt eine besondere Kraft.

F.M.: Was heißt das, sie erzeugen Kraft?

E.A.: Sie setzen Energie frei!

F.M.: Energie? In Dir selbst? Schaffensenergie? Oder...?

E.A.: ... in sich selbst, in der Skulptur! Ich spüre die Energie, ich arbeite sie heraus. Die Energie ist für mich die einzige Wahrheit, die ich begreifen kann.

F.M.: Die Arbeiten zeigen und repräsentieren Energie?

E.A.: Ja, sie strahlen sie aus!

F.M.: Kunst als Energieträger? In der abstrakten Kunst? Ungewöhnlich. In seiner Symbolik erinnert dieses Konzept in Deutschland an Joseph Beuys, Jannis Kounellis und viele andere in den 1960er und 1970er Jahren. Andererseits aber schaffst Du ja keine Figuren, keine Symbole, keine Kreuze etwa. Bei Dir gibt es keine identifizierbaren Inhalte. Ich habe den Eindruck, Deine Arbeit ist allein formbestimmt – Abstrakt. Andererseits ist sie aber auch materialbezogen und darin inhaltlich bestimmt. Kann man das so sagen?

E.A.: Figuren, Symbole... Meine Arbeiten beziehen sich nicht auf Ideen oder ideologische Konstrukte, wie sie die Menschheit im Laufe der Jahrtausende entwickelt hat. Abstrakt bedeutet für mich, daß ich kein Vorbild kopiere oder etwas, das in der Natur vorhanden ist. Ich schaffe keinen *Baum*, ich mache keine *Gottesmutter*. Ich schaffe keine Inhalte. Meine



ESTRATOS, 2009

Formen kommen aus mir heraus, als seien sie schon vor meiner Geburt da gewesen. Mein Schaffen ist pur, reine Essenz der Form. Sie soll das Innerste des Menschen ansprechen, seine Seele.

F.M.: Wenn Du jetzt Deine Ausstellung in Gelsenkirchen und Herne vorbereitest, in einer Gegend mit Bergbau und Stahlwerken, glaubst Du, daß die Menschen dieser Gegend eine besondere Sensibilität mitbringen, um sich von Deinen Werken berühren zu lassen?

E.A.: Es kann sein, daß sie sich diesen Materialien nahe fühlen. Vielleicht haben sie einen unmittelbaren Zugang zu diesen Materialien als andere.

Im eigentlichen ist es aber mein Ziel, universal zu sprechen.

F.M.: Wenn ich Dich aus Distanz bei der Arbeit sehe, habe ich manchmal den Eindruck, daß Du mit dem entstehenden Werk zu sprechen scheinst und mit dem Material geradezu interagierst?

E.A.: Du meinst eine Art Dialog mit der Natur?

F.M.: Mit der Natur nicht unbedingt, wohl aber mit dem Gegenstand, mit seiner Proportion, seiner Form, die ja oft nicht gerade klein ist.

E.A.: Alles ist intuitiv.

F.M.: Manchmal schneidest Du einen Stein in die Senkrechte, schlägst ihn in Richtung einer Stele. Einen anderen dann wiederum treibst Du in eine Diagonale, auf eine Pyramide hin. Hast Du solche Ziele von Anfang an, aus dem ersten Impuls empfangen? Nicht selten habe ich den Eindruck, daß der Stein selbst Deine erste Faszination ist, doch dann wieder denke ich, daß es doch der Stahl ist, der Dich bewegt – als würdest Du ihn dazu benutzen, den Stein zu *heben*, zu adeln, zu akzentuieren... Und nun die Frage: Was berührt Dich zuerst? Der Stein oder der Stahl?

E.A.: Beides berührt mich gleichzeitig und nein, da ist keine Überlegung dabei. Das ist alles der Zwang aus dem Augenblick..., alles fließt aus mir so heraus. Was ich im Kopf habe, leitet mich nicht, auch keine Logik. Mich beherrscht auch keine Ordnung. Was vor mir liegt, ist ein natürliches Chaos – ein Nichts, eine Leere – und diesem begegne ich mit Konzentration. Ich gehe in das Material und langsam findet alles zueinander, wie wenn ein Pfeil auf einen Punkt fliegt. Es entsteht eine Ordnung. Dann wird das Chaos zur Skulptur.

F.M.: Zuweilen scheint sich bei der Arbeit an einer Skulptur eine klare Form durchzusetzen: etwa der vertikale Schlitz. Der öffnet sich in Augenhöhe vor dem Betrachter, mal klein, mal größer.

E.A.: Ja, ich baue die ganze Form der Skulptur um diese Öffnung herum.

F.M.: Du setzt sie in eine Spannung. Elegant und raffiniert. Genau genommen aber öffnest Du den Augen eine neue Perspektive. Statt en face betrachtend über die Skulptur hin zu gleiten, um sie frontal als Ganze wahrzunehmen, entdeckt der Betrachter eine Öffnung, die ihn überrascht. Er sieht jetzt durch diesen Schlitz hindurch und nimmt dahinter eine Gegend wahr. So öffnest Du irritierend dem Betrachter gleich zwei und mehr Ansichten?

E.A.: Ja, ich zwingen den Betrachter, sich vor die Skulptur zu stellen – und mit dieser Irritation zunächst vor der Skulptur stehen zu bleiben und sein Sehen zu ordnen.

F.M.: Interessant.

E.A.: Ich weiß. Normalerweise geht man ja als Betrachter zunächst an eine Skulptur heran und um sie herum, um sie dreidimensional in der Bewegung zu studieren: in ihrer Morphologie, ihrer Struktur und ihrer Form. Aber meine Skulpturen wollen anders gesehen werden, eher wie ein Bild an der Wand, wie eine Bühne. Der Betrachter steht davor und nicht dahinter. Er soll sie betrachten, soll eher seine Augen schließen und sie so *nach-denkend* wahrnehmen – bis sie vielleicht eine Geschichte erzählt – und ein Spiel wie auf der Bühne beginnt.

F.M.: Du willst Deine Skulptur als Bild sehen? Auf das Zweidimensionale reduzieren?

E.A.: Ja, obwohl sie freistehen und zum Teil tonnenschwer sind, ist mir die Dritte Dimension nachrangig oder anders gesagt, sie erlangt durch Reduktion Bedeutung. Durch weniger ein *mehr* erzeugen und auf eine Stelle konzentrieren. Die Skulpturen sollen sich in Bilder verwandeln, die uns im Sinn bleiben. Sie öffnen sich in den Schlitz und laden ein, sie zu transzendieren. Auf diese Weise gelangt der Betrachter auf eine andere Ebene, vielleicht sogar in eine spirituelle Dimension.

F.M.: Du möchtest also den Betrachter an die Skulptur heranziehen, damit er sich dort in sie hineinsieht und am Ende durch sie hindurchschaut? Er soll sie letztlich aber nicht nur anschauen, sondern *er-schauen*? Am Ende ihr gar begegnen?

E.A.: Ja. Das Werk, vor dem du stehst, ist nur ein Stück Stein und ein Stück Stahl. Es ist eine Skulptur, deren einziger Wert darin besteht, etwas in dir hervorzurufen: Ein Bild. Eine Geschichte. Eine Einsicht. Die Skulptur ist wie eine Flagge.

F.M.: Eine Flagge?

E.A.: Flagge! Ja, ein Stück Textil! An sich nichts Besonderes. Es geht hier um seine Bedeutung, seine Symbolik; es geht um die Gefühle, die dieser Textilfetzen im Menschen hervorruft und ihn innerlich bewegt. Darunter verstehe ich etwas Wahres, das dich identifiziert oder auch distanziert.

F.M.: Dir geht es um das Sehen, nicht um eine bestimmte Ansicht?

E.A.: Ja, um das Sehen, im Sinne von *entdecken*, *verstehen*, *nachdenken*. Die Landschaft dahinter spielt für mich überhaupt keine Rolle.

F.M.: Interessant ist an Deinen Skulpturen auch, daß viele Deiner freistehenden Skulpturen von der Front- und Rückansicht – sofern man diesen Unterschied machen will – besser von beiden Schauseiten, formal identisch, ästhetisch aber unterschiedlich sind. Beide Ansichten sind durch die Öffnung sogar miteinander verbunden. Es ist wie eine Einladung zur Wiederholung des Sehens. Beide Seiten sind kompatibel. Zum Verdichten?

E.A.: Im Spanischen nennen wir diesen Zusammenhang *compartirse*: Zwei Menschen, Partner, *compartes* erleben und teilen etwas gemeinsam. An dieser Stelle wird der Schlitz, die Öffnung, der Durchlass, die Durchsicht wichtig. Er vereint die beiden Seiten, die zwei Sichten.

F.M.: Sind die beiden Materialien, Stahl und Stein, als gleichberechtigt zu sehen? Als gegenseitige, gemeinsame Unterstützung im Sinne von *compartirse*?

E.A.: Ja, sie haben beide die gleiche, exakt die gleiche Bedeutung. Der eine Part ist aus Stein und der andere ist aus Stahl. Einer ist dem anderen ein Spiegel.

F.M.: Wie in einem Spiegel – um mit Paulus im Korintherbrief oder mit Ingmar Bergman im gleichnamigen Titel eines seiner tiefen Filme zu sprechen. Und zwischen den beiden Polen steckt der wunderbar interessante Durchblick. Der mag dann für die dritte, die künstlerische Dimension gelten.

Das wird für mich besonders bei einer konkreten Arbeit deutlich, die ich hier im Can Maginet, in Deinem Skulpturenpark, mehrfach am Tag vor Augen habe. Sie ist auch Dir sehr wichtig, wie Du mir wiederholt sagtest. Sie ist mir geradezu zu einem Tor in das Feld Deines Schaffens geworden. Sie hat keinen Titel, stammt aus dem Jahr 2015 und ist zwei Meter hoch. Da steckt etwas drinnen, was frühere Skulpturen nicht hatten. Fangen wir mit dem Material an. Was ist das für ein Stein?

E.A.: Das ist ein Kalksandstein aus Spanien, aus Murcia, ein Caramiel – zu deutsch, ein *Honiggesicht*?

F.M.: Leicht sandfarben, wie Honig. Mit dem Braun des Stahls geht er daher eine sanfte Verbindung ein, eine geradezu harmonische Berührung. Auch denke ich wieder an diese stillen Bögen. Sie sind in vielen Details zu erkennen: am Fußpunkt der Skulptur, im oberen Teil, selbst im Verlauf des Schlitzes, und dann – von der Seite gesehen – vorn im *Bauch* und stecken hinten im *Rücken*. Rätselhaft! Was sind das für Veränderungen?

E.A.: Ich will den Betrachter anrühren, ihn in einen anderen Zustand versetzen, entführen – vielleicht über die Grenzen der Erkenntnisfähigkeit hin in einen Zustand, den man Transzendenz nennen könnte. Wenn mir das gelänge, wäre ich



VIDAS VERTICALES, 2015

glücklich. Darum suche ich die perfekte Linie, den optimalen Bogen. So wie Aristide Maillol bei seinen *Drei Grazien*. Von ihm heißt es, er habe drei Jahre lang an der perfekten Linienführung eines Beines modelliert. Bis er am Ende zufrieden war.

F.M.: Der Schlitz als konzentrierende Form des Ganzen? Früher ein Fluchtpunkt, jetzt ein Ruhepol? Nah an der Erde? Nah an der Natur? In meinem Verstehen fixiert die Skulptur gerade hier den Blick des Betrachters – und führt ihn zur elementaren Wahrnehmung der Natur, objektiv wie subjektiv, führt ihn zu sich selbst?

E.A.: Wunderbare Assoziation! Sehr schön.

F.M.: Nun, es ist für einen kritischen Theologen vielleicht etwas verführerisch, hier von Transzendenz zu sprechen. Der Vorgang ist ihm vertraut, etwas Alltägliches. Ich beobachte etwas Konkretes und *übersteige* es. Ich transzendiere es und übertrage es auf eine andere Ebene des Verstehens, etwa auf einen befreiten und neuen Umgang mit der Natur. Deshalb öffnest Du den wachen Augen eine Tür, als wolltest Du sagen: „Komm herein!“. Und dann schreiten sie über die Schwelle, treten in Dein Haus, in Dein Atelier, in Deine Ausstellung.

E.A.: Und dann *er-kennst* du Sachen, die vorher für dich nur im Vagen lagen. Jetzt siehst du Dinge im Licht, die vorher nur im Halbdunkel waren.

F.M.: Ich entdecke etwas und sehe erfreut, welche Bilder Dich bestimmen, die ich so bislang nicht gesehen habe.

E.A.: Das heißt für mich Transzendenz.

F.M.: Das ist die Transzendenz. Das ist es, was mich hier berührt. Das wäre also – mit Joseph Beuys formuliert – ein *erweitertes* Sehen auf die Kunst. Mit ihr schaue ich weiter als sonst, strenger auf die Welt, die Menschen, die Gesellschaft, kreativer, befreiter.

E.A.: Wie schon gesagt, es macht mich glücklich, wenn ich Menschen mit meiner Arbeit bewegen kann. Aber das ist nur ein Teil der Geschichte. Ebenso wichtig ist, daß meine Arbeit für mich, in meinem Leben, das einzig mögliche ist. Sie ist meine Erlösung.

F.M.: Erlösung...?

E.A.: Ja, Erlösung! Weil ich darin die Empfindung habe, Teil eines erweiterten Ganzen zu sein. Mein Glücksgefühl stellt sich dann ein, wenn ich durch ein künstlerisches Objekt etwas erreiche, das für mich selbst und auch für andere etwas völlig Neues ist.

F.M.: Als ich jung war, war dieser Hunger nach etwas Neuem mir sehr wichtig. Er stand im Gefühl innerer Nachbarschaft zu großen Denkern, erst die Literaten Sartre und Camus, dann die Künstler Giacometti und Bacon. In der Zeit des französischen Existentialismus der 1950er Jahre waren sie für mich getriebene Leute, ... geistig Vertriebene: Getrieben vom Zweifel am Leben, am Denken und Glauben – getrieben von der Verzweiflung an sich selbst, an der Zeit und ihrer gesellschaftlichen Verfassung. Und zugleich lag da für jeden sensiblen Zeitgenossen ein Drang in der Luft. Die Kultur suchte dem eine Spur zu legen, Vorstellung und Form zu geben. Sie erspürte dies im Denken, in der Musik, in der Kunst, in der Sprache und im Theater. Für mich war dies damals auch in der Kirche in Frankreich zu erleben. Auch sie war von einer Art Drang in eine neue Zukunft bestimmt, die nichts mehr mit einem *Paradies* zu tun hatte, sondern eher mit dieser Welt. Damals lag eine Atmosphäre der Verzweiflung in der Luft: die reichte zurück ins Nichts – und erwartete doch aus dem Nichts alles. Damals war ich an diesem Punkt von einem derart *wilden Glauben* berührt und bin übergesprungen. Ich wurde Jesuit.

E.A.: Ja, weil es die Utopie war, das Ganze der Welt neu zu verstehen. Wir leben ja sowieso in einem Prä-Zustand. Wir spüren und fürchten die Unendlichkeit am Ende unserer Existenz, das Unbekannte. Jeder muss seine Zweifel auf seine Weise verarbeiten. So wurdest du Jesuit und ich wurde Künstler.

F.M.: Das Ganze besteht darin..., dieses alles aufzugreifen...

E.A.: ... die Summe von Wirklichkeit und Unwirklichkeit. Das Problem ist, daß die Unwirklichkeit ständig in unser Leben, Denken und Tun einfällt und wir deshalb unsere Realität einfach niemals vollkommen verstehen werden. Da liegt der Grund für unsere Verzweiflung und unsere existentiellen Fragen...

F.M.: ... und Leben. Doch diese Wirklichkeit, die steckt ja letztlich nirgendwo anders als in uns selbst. Wir müssen sie aufspüren, in der radikalen Infragestellung dessen, was ich bin und wer ich bin...

E.A.: ... eben, eben. Wir sind fähig, das zu erahnen, weil wir Teil eines Ganzen sind. Die Kunst macht das fest.

F.M.: Das ist interessant, was Du da sagst. Das Ganze! Das Ganze ist also das, was uns verbindet, der gemeinsame Nenner der Menschheit, oder was ist das Ganze für Dich?

E.A.: Das Ganze ist das, was wir ahnen, daß unsere Wahrnehmung und unsere Rationalität allerdings nicht begreift; und das hat etwas mit dem zu tun, was wir Ewigkeit nennen.

F.M.: Also das Ganze in Raum und Zeit? ... das Ganze...

E.A.: ... im Gefühl, im Erleben. Das alles, gehört zum Ganzen.

F.M.: Lass uns bitte im Zusammenhang mit dem *Ganzen*, auf etwas Anderes zu sprechen kommen, den Raumbezug Deiner Kunst. Bei Deinem Landsmann Eduardo Chillida (1928–2002) spielt dieser Punkt eine große Rolle. Der Basken war in seinem ganzen Schaffen geradezu raumfixiert. Das nehme ich bei Dir anders wahr. Du scheinst an der Thematik des Raums vorbeizugehen?

E.A.: Normalerweise bezieht man den Raum auf die Realität, die uns umgibt. Er konfrontiert uns mit den Bäumen, den Bergen, unserem Haus..., mit all dem, was uns umgibt. Diese gegenständlichen Details zeichnen den Raum ab, bestimmen ihn, markieren seine Grenzen. Ich aber bin wesentlich auf das Übersteigen dieses Raums orientiert. Ich möchte ihn überwinden, übertreffen, ihn transzendieren und eine unendliche Weite berühren. Wenn ich mich an den Raum binde, in Höhe, Breite, Tiefe... bin ich immer gefesselt. Ich aber will über das, was mich bestimmt, hinaus langem.

F.M.: Über seine Konturen hinaus?

E.A.: Ja, über seine Grenzen. Ich brauche keine Grenzen. Ich muss wegfliegen, will alle Grenzen überspringen. Der physische Raum spielt für mich keine Rolle.



Modell MASTABA, 2013

F.M.: Du willst mit Deiner Kunst aus Raum und Zeit hinaus?

E.A.: Ja!

F.M.: Die Zeit ist ja genauso begrenzend. Gehst Du da raus, stehst Du in der Überzeitlichkeit. Dieser Zusammenhang war für Joseph Beuys sehr wichtig und damit habe ich mich viel beschäftigt. Auch Beuys wollte Raum und Zeit unbedingt übersteigen. Das ist für seine Vorstellungen von beidem wichtig. Daher spricht er von *ÜberZeit* und von *ÜberRaum*, und zwar nicht im religiösen Sinn, sondern im physikalischen und humanen.

E.A.: Das ist notwendig.

F.M.: Fühlst Du Dich als Künstler und als Mensch getrieben, Raum und Zeit zu übersteigen?

E.A.: Ich denke, ja.

F.M.: Das wirkt ja fast existenzialistisch, weil Du Dir alle Möglichkeiten vergibst, in Raum und Zeit einen Halt zu finden. Du bist dem Unerklärbaren ausgeliefert.

E.A.: Mein Werk will diese Lücke füllen, den Abgrund überbrücken. Ich male mit Wachs, schlage mit dem Hammer, schneide mit dem Messer. Das ist es, was ich mache und ich sehe dabei meine Seele, mein *Ich*. Daraus erschaffe ich. Diese Realitäten sind für mich immer präsent. Sie sind ein Teil von mir.

F.M.: Vorhin sprachen wir von einer Skulptur, die für Dich da ist, für Dich sinnlich gleichzeitig gelungen und schön ist. Dann aber scheinst Du sie verlassen zu wollen, weil Du in ihr den *Schlitz*, das *Tor* findest. Flüchtest Du da hinaus ins Weite?

E.A.: Ich kann fliehen; ich kann fliegen, weiß aber dennoch, daß ich hier bin. Ich bin nicht verloren. Ich kann wieder zurück.

F.M.: Was treibt Dich als Künstler?

E.A.: Als Künstler? In erster Hinsicht bin ich ein Mensch. Künstler ist ein Begriff. Eine Bezeichnung. Ich bin ein normaler Mensch. Ich suche mit meinen Händen mein Inneres... Und könnte ich mit meiner Hand in mich hineingehen, über den Mund und dann in mein Herz, um es anzufassen, dann würde ich das tun; aber ich kann das nicht. Also muss ich das in meiner Arbeit machen.

F.M.: Francis Bacon hat einmal von sich gesagt, daß es nur ganz wenige Momente gebe, wo man einen Augenblick als beglückend empfinde, doch schnell sei wieder das Gefühl vorbei.

E.A.: Genau, das ist so wie ein Rausch.

F.M.: Vielleicht die Frage, wie Du damit umgehst?

E.A.: Man versucht, immer wieder diesen Zustand zu erreichen. Ganz weg ist er nie. Aber zuweilen ist er nicht mehr so stark, wie er einmal war. Und dann versuchst du, wieder diese Ebene zu erreichen - mit der Arbeit an einer neuen Skulptur oder an einem neuen Bild. Es ist wie eine Sucht.

F.M.: Eine Sucht? Sympathisch, aber vielleicht gefährlich.

E.A.: Ja, aber so ist es.

F.M.: In meinem Kopf steht noch ein anderes Werk, auf das ich zu sprechen kommen möchte. Die Arbeit stammt aus dem Jahre 2013 und ist aus CorTen-Stahl und Anröchter Stein geschaffen. Nach oben verjüngen sich die Maße etwas, sie werden kleiner. Aber ich finde in der Skulptur keinen Schlitz.

E.A.: Vielleicht ist der Schlitz verschlossen. Vielleicht hat der Schauende ein Brett vor dem Auge? Manchmal verschließe ich die Eingänge mit einem Stein, wie ein *sepulcro*, wie ein Grab. Ich mache es zu und beschütze es. Ich beschütze diesen spirituellen Raum. Ich lasse keinen herein.

F.M.: Ich hatte gestern das Glück, das Modell dieser Skulptur über eine Nacht bei mir zu haben. So konnte ich es abends und morgens in unterschiedlichem Licht anschauen, auf den Kopf stellen und außen wie innen fotografieren. Es waren zwei Elemente, ein geschnittener Stein und eine geschweißte Stahlform, eng nebeneinandergestellt, ohne Distanz.

E.A.: Sie ist kompakt.

F.M.: Und zugleich sehr wach. Unten sind die Unterkanten leicht gebogen. Daher steht die Arbeit nur auf vier Punkten auf, wie ein Reh im Wald, das sich in jedem Augenblick in einen Sprung erheben und wegbewegen kann.

E.A.: Ja, weg vom Raum. Mit einem Schlitz deute ich einen Raum an, der sich hinter der Skulptur öffnet und zeigt, wohin wir hingehen könnten.

Mit dieser geschlossenen Arbeit verschließe ich den geistigen Raum. Damit schaffe ich aber zugleich auch einen Raum, in welchen Du aber nicht hinein darfst. Es ist eine Art Raum, ein Raum der aber nicht Nichts ist.

F.M.: ... wie die Kaaba in Medina. Die Muslime sagen, daß es hier einen *Ur-Raum* gebe, der von allen uralten Figuren befreit sei, indem man sie von den Sockeln gestürzt habe. Das ist, ein spannendes Thema, das von Bildsympathie und Bilddistanz. Geht es darum auch in Deinen offenen und verschlossenen Räumen?

E.A.: Diese Orte sind ja nicht real, sie sind geistige Orte. Die Frage nach dem Schlitz hin oder her, ob es die Räume sind, die da angedeutet werden, hängt vom Betrachter ab. Es liegt an uns, ob der Mensch da hineingehen kann, möchte oder nicht. Der Raum liegt in uns.

F.M.: Irgendwann habe ich mir in einem Gespräch zwischen uns einen Satz aufgeschrieben, als wir unterwegs waren. Du sagtest da: „Nur das Bildhafte ist mir wichtig. Nicht der Raum“. Was heißt das?

E.A.: Eben. Wenn von einem Raum gesprochen wird, ist er meist mathematisch bestimmt Höhe, Breite, Tiefe. Das ist ein Raum mit Wänden und Grenzen. Die Räume, die ich eröffne oder schließen möchte, die haben keine Grenzen... und keine Maße.

F.M.: Du sprichst aber in dem Satz auch vom Bild, vom *Bildhaften*. Was heißt das?

E.A.: Ein Bild ist das, wovor du stehst, das du sehen kannst und daß in Dir etwas bewirkt.

F.M.: Du arbeitest mit dem, was Du da siehst... und siehst dabei vielleicht auch durch das Bild hindurch und heraus? Fast könnte man da an das Wort Jesu vom Gottesreich denken und davon sprechen, daß dieser Raum nicht von dieser Welt sei?

E.A.: Ja. Das versuche ich ja die ganze Zeit zu erklären, daß ich diese physischen Räume in die Spiritualität erweitern will. Sinneserfahrung ermöglichen.

F.M.: Als letzte Herausforderung an Dich selbst, an deine Materialien, die etwas Irreales schaffen? In dem Zusammenhang steht auch diese Skulptur, die Du *Mastaba* genannt hast. Was ist das, eine Mastaba?

E.A.: Eine abgestumpfte pyramidale Form altägyptischer Grabbauten. Ein geometrischer Bau, keine Spitze, schräge Seitenwände.

F.M.: Diese große *Mastaba* aus dem Jahre 2013 ist 263 cm hoch, 166 cm breit und 70 cm tief. Die Stahlform ist nach oben hin leicht ausladend, wie zwei Arme, die sich ausstrecken und in der Mitte einen Stein tragen, der wie ein Trapez geformt ist. Das Ganze sieht dann aus wie das Bild eines Tempels.

E.A.: Ja, der stand mir zu Beginn im Kopf.

F.M.: Was fasziniert Dich an einem Tempeln?

E.A.: Sein innerer Raum, die sogenannte *Cella*.

F.M.: Der innere Raum?

E.A.: Ja, der Raum, der keine Grenzen hat.

F.M.: In den antiken Tempeln gab es ihn. Da darf niemand hinein, außer bei seltenen Festen der Oberste Priester.

E.A.: Und der muß schweigen über das, was er gesehen und gefühlt hat. Vermutlich ist es das Bild einer Gottheit und die Erfahrung einer großen Kraft.

F.M.: Mit Deinem Bezug zum Tempel fällt mir bei dieser Skulptur speziell das große Tor vor einer *Cella* ein, von dem Psalm 24 erzählt, für mich einer der schönsten, ein alter und archaischer Text. Da ist von einem riesigen Tor die Rede, das aber keine zwei Flügel hat, sondern wohl aus einem Guß ist. Es muss wie bei den späteren Burgen von Ketten nach oben hochgezogen werden. Offensichtlich hat vorne jemand angeklopft und hinter dem Tor wurden dann vor dem Einlaß rituelle Prüfungsfragen gerufen, die zu beantworten waren. Am Ende heißt es:

Ihr Tore, hebt euch nach oben!
Hebt euch, ihr uralten Pforten!
Es kommt der König der Herrlichkeit!

Wer ist der König der Herrlichkeit?
Der HERR, stark und mächtig!
Der HERR, mächtig im Kampf! (V 7-8)

Ihr Tore, hebt euch nach oben!
Hebt euch, ihr uralten Pforten!
Es kommt der König der Herrlichkeit!

Wer ist der König der Herrlichkeit?
Der HERR Zebaoth!
ER ist der König der Ehren! (V 9-10)

E.A.: Sehr schöne Assoziation. Ein ausdrucksstarkes Bild. Der Text erweckt Emotionen, die ich mit meinen Händen und durch meine Werke hervorrufen möchte.

Can Maginet, im Januar 2019



Kunstmuseum Gelsenkirchen 2019





















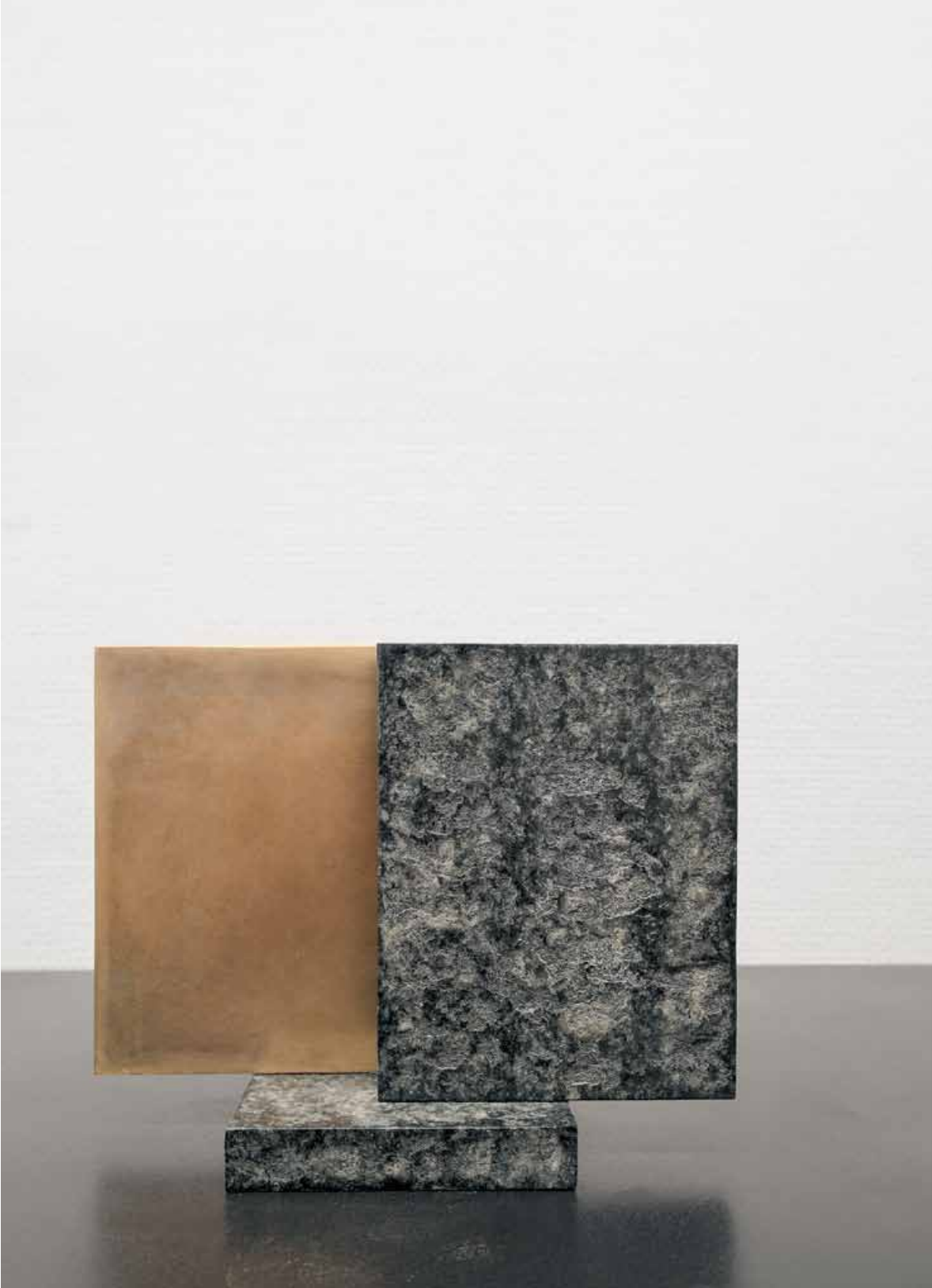




















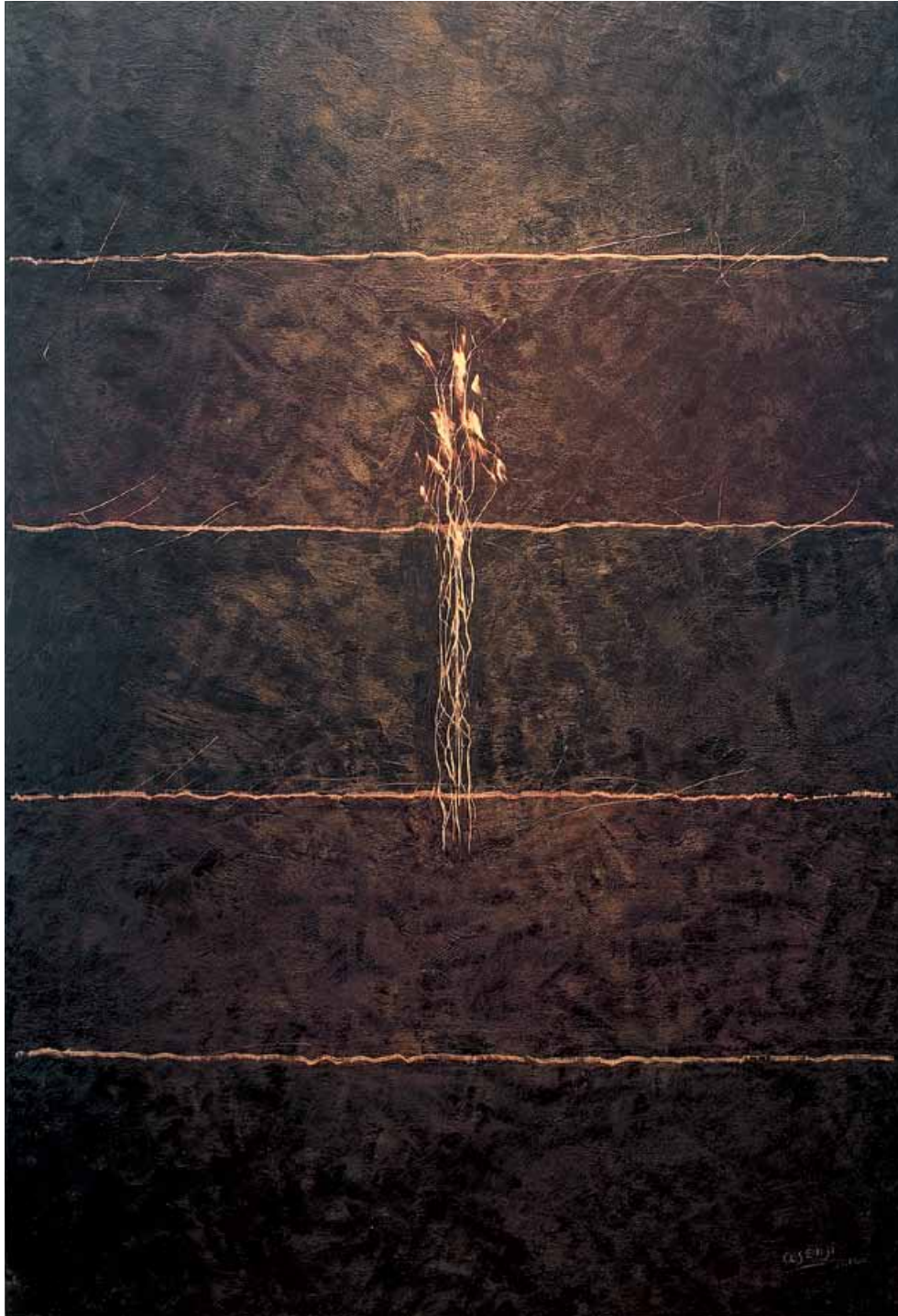








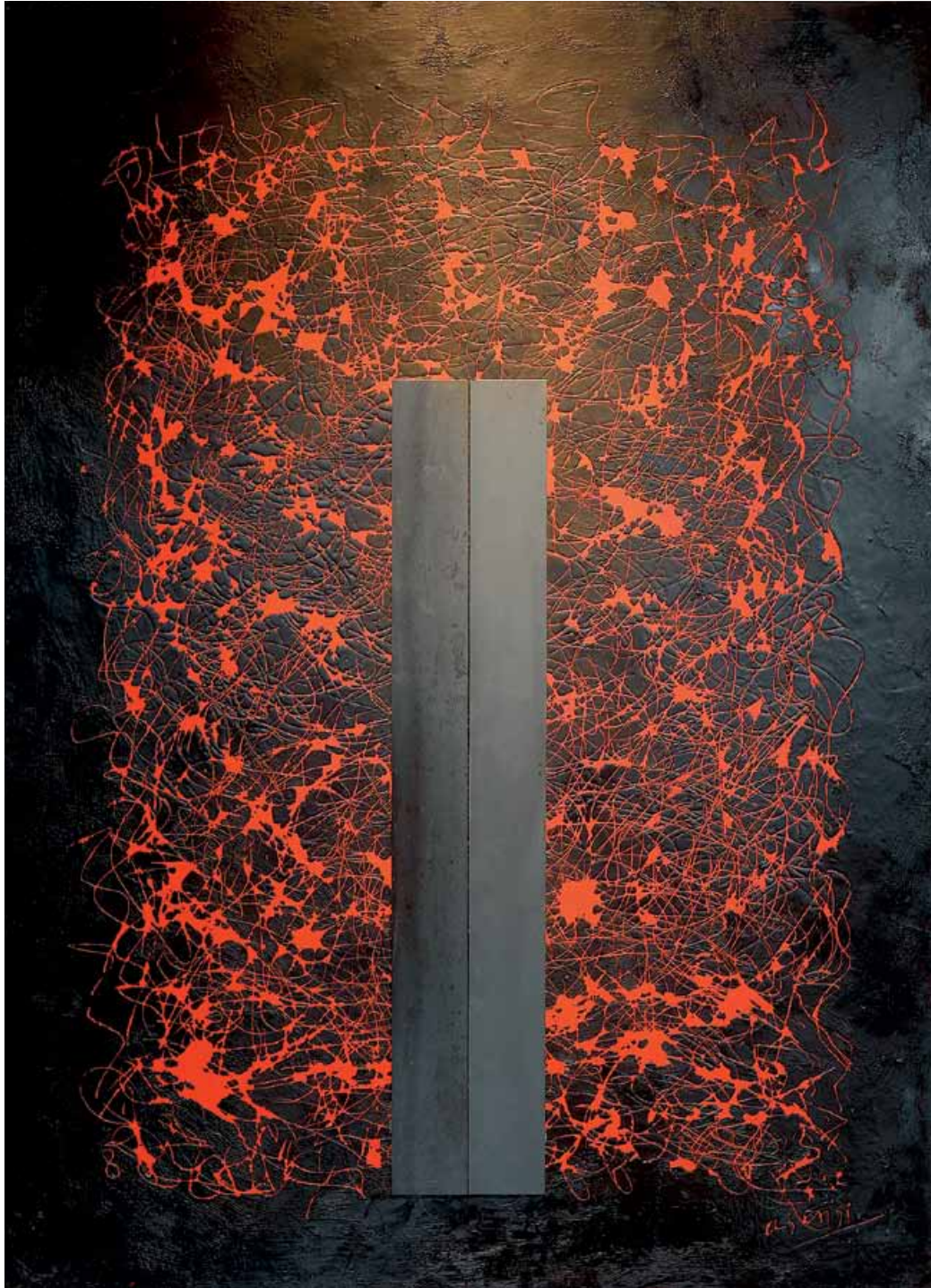
























Friedhelm Mennekes en conversación con Enrique Asensi

Enrique, eres un artista con dos sentires en tu alma, si me permites decirlo. Vienes de Valencia, España, y llegaste a Alemania como un joven artista en 1977. En un certamen ganaste una beca y pudiste venir a Alemania como artista, creo que durante un año entero. En ese tiempo conociste a Monika. Muy pronto te casaste. Primero te quedaste en Alemania, pronto empezaste a trabajar con una galería y conociste rápidamente a algunos coleccionistas. Pero aún así, ¿siempre seguiste sintiéndote español?

E.A.: Gracias a una beca y a mi matrimonio, llegué a Alemania muy joven, fue un país muy diferente para mí y eso puso mi vida patas arriba. En lugar de abrirme a todo lo nuevo, me replegué en mí mismo y creo que esto ha sido determinante para toda mi vida. He aprendido a estar a solas conmigo mismo y a crear desde mí mismo, en principio libre de influencias externas. No me siento atrapado, ni por Alemania ni por España.

F.M.: Querido Enrique, ¡hablemos de tu trabajo, de tu labor y de tu forma de pensar y finalmente de cómo ves tu trabajo! ¿Cómo describirías eso?

E.A.: Mi objetivo es evocar emociones, con mis manos a través de los materiales.

F.M.: Una comprensión así de sosegada del arte me sorprende. Porque tus trabajos son muy grandes y el campo de tus materiales es muy amplio. No sólo trabajas en piedra y acero, sino también durante muchos años con arcilla, yeso, plomo y bronce. Todo lo que de alguna manera puede ser moldeado te atrae. Pero en los últimos años tu trabajo ha estado esencialmente determinado por el acero y la piedra, si lo veo correctamente?

E.A.: Sí, como bien dices, utilizo muchos materiales muy diferentes. Cada uno de ellos tiene sus propias reglas, su propia vida y su propia expresión.

F.M.: Tu exposición actual tiene lugar en Gelsenkirchen y Herne. Como bien sabes, yo soy de la zona del Ruhr, de Bottrop. Allí se extraía y se extrae carbón. Además, allí hay altos hornos y fábricas de laminación que producen hierro y acero a partir del mineral. A partir de estos productos creas, entre otras cosas, tus obras. Eso me conmueve personalmente. Y si ahora estás preparando las exposiciones en Gelsenkirchen y Herne, entonces estás revisando con una mirada muy singular «su» material, su mundo, para la gente que vive y trabaja aquí. De alguna manera compartes con ellos los procesos de trabajo, el cincelado y el corte, el martilleo y la talla, todos ellos procesos de trabajo que

se han convertido en denominaciones de la profesión aquí en el área del Ruhr.

E.A.: Es muy posible que la gente de la zona del Ruhr tenga una relación especial con mi obra porque trabajo con los materiales que le son familiares.

F.M.: Ahora ya llevas años trabajando con piedras de varias canteras alemanas. ¿Dónde encuentras tus piedras, dónde las compras?

E.A.: Acostumbro a ir a diferentes canteras de forma regular. A Hesse, por ejemplo, a Dillenburg. Ahí hay una piedra muy bonita, la diabasa. Estoy trabajando con esta piedra durante 40 años.

F.M.: ¿La diabasa de Dillenburg no es también una piedra dura?

E.A.: Sí, la diabasa -también llamada piedra verde- es una piedra muy dura, pertenece a las rocas basálticas, la presión y el calor la han derretido en el curso de largos procesos. El resultado fue el mineral formador de olivino, que también está presente en la diabasa. Tiene una calidad diferente a la del granito. Cuando la quemo y le doy pulido, esta diabasa se convierte para mí en una joya.

F.M.: ¿Hay otras regiones de Alemania que te interesen?

E.A.: También me gusta mucho trabajar con la piedra de Anröchte, cerca de Soest en Westfalia. Se trata de una piedra caliza del Cretácico. Tiene unas cualidades muy buenas. Las superficies de estos bloques tienen precisamente estas interesantes inclusiones y óxidos de las que ya hemos hablado. Conlleva una calidad casi pictórica, por así decirlo.

F.M.: ¿Dónde más puedes encontrar tus piedras?

E.A.: También compro granito a mayoristas que adquieren piedras de todo el mundo, por ejemplo en los puertos de Amberes o Rotterdam, granito de la India y Sudamérica. De allí también consigo un granito verde maravilloso de Sudáfrica. Lo mismo se puede decir de España, Galicia por ejemplo, en Porriño, cerca de Vigo. También me gusta trabajar con la piedra de marès de Santanyí, que se encuentra en las Islas Baleares.

F.M.: Durante tu búsqueda de las piedras, ¿no encuentras a veces una piedra que en realidad no buscaste?

E.A.: Sucede alguna vez lo que llamamos *serendipia* en español. Voy a una cantera a comprar cierta piedra y descubro otro bloque que me parece mucho mejor o más interesante o completamente diferente al que en realidad estaba



Vista la exhibición del Kunstmuseum Gelsenkirchen

buscando. La coloración de las piedras es un factor decisivo para mi trabajo. En cuanto a mi predilección por el color de las piedras, alguien dijo una vez que yo era el pintor entre los escultores.

F.M.: ¿Qué tienes en mente con la piedra como escultor, como artista que «talla» una imagen ¿qué es lo que te interesa? ¿Qué es lo que desafía la piedra en ti?

E.A.: Para mí, el tallar y trabajar un bloque de piedra son meras técnicas, en realidad sólo el camino a la meta, es decir, la transformación de un pequeño modelo o un boceto a un tamaño determinado y en un material determinado. El proceso de tallado crea un diálogo con el material respectivo. Un granito, por ejemplo, lo trabajo de manera diferente que una piedra caliza, que tiene óxidos de colores maravillosos, inclusiones y fósiles. En un granito puedo tallar estructuras gráficas, es duro, resistente a las heladas, más o menos cristalino. Pero en una piedra como la piedra de Anröchte, de la que trabajo principalmente las costras superiores de los bloques, procuro intervenir lo menos posible.

F.M.: ¿Qué te atrae de los óxidos?

E.A.: Sencillamente tienen que ser piedras que me llamen la atención, por ejemplo que me atraigan con sus rastros de oxidación cuando visito una cantera. Para mí, estos óxidos son como pinturas de la naturaleza. Y cuando me atraen, lo

primero que quiero es poseerlos. Los compro y espero a que encuentren un lugar en mi trabajo.

F.M.: ¿La piedra que recibes en el almacén de tu estudio ya está cortada?

E.A.: Sí, ya la encargo según medidas concretas...

F.M.: ... y luego tallas su superficie según tus ideas? ¿Trabajas la piedra entonces? ¿Tallas la superficie? ... ¿Cómo funciona?

E.A.: El desbaste se hace primero con martillo y cincel. Modelo y quito lo que es necesario para conseguir el acabado. El cincel le quita un poco cada vez, a veces aquí, a veces allá. Así que la piedra adquiere lentamente su forma.

F.M.: ¡Nada de trabajo espontáneo y rápido!

E.A.: No, esto lleva días, a veces semanas.

F.M.: ¿Semanas?

E.A.: Sí, siempre tengo que estar atento y guardando la perspectiva. No sólo en esta fase vivo con la piedra. La piedra no permite hacer todo con ella, a la piedra hay que tratarla con respeto. Lo que una vez se ha quitado.....se ha quitado.

F.M.: ¿Pero en algún momento este trabajo estará terminado?

E.A.: Eso depende. Si la piedra es blanda, sí. Pero si es dura, entonces es sólo una etapa preliminar.

F.M.: Si lo veo bien, ¿tienes una preferencia especial por las piedras muy duras?

E.A.: Sí, sobre todo por los granitos. A diferencia de la piedra arenisca o la caliza, tienen las propiedades que necesito para otro tipo de proceso. Las piedras de granito permiten la técnica del flameado, el quemado con una mezcla de oxígeno y acetileno. Debido a las altas temperaturas, los rastros del cincel se difuminan, desaparecen y crean así una superficie *natural* propia. Trabajo las piedras con el cincel y con máquinas. De esta manera le doy forma a la piedra. Al mismo tiempo, sin embargo, quiero hacer invisibles mis huellas, mis intervenciones en la piedra. Esto se hace con el soplete de soldadura. Con él quemó y borro los rastros de mi intervención, de modo que ella aparece de forma casi natural.

F.M.: ¿Eso no funciona con piedras más blandas?

E.A.: No, las calizas, por ejemplo, no deben ser tratadas de esta forma. En ellas, los rastros del cincel deben permanecer visibles.

F.M.: Me gustaría dejar el tema de la *piedra* y pasar al del *acero*. ¿Qué te gusta del material? ¿Qué acero es importante para ti?

E.A.: Yo trabajo con acero CorTen, que es una aleación especial. Este material tiene la capacidad de formar una protección impermeable al aire a través de su oxidación natural, que evita la temida herrumbre. Se oxida, pero no se corroe.

F.M.: El acero CorTen se produce en grandes plantas siderúrgicas?

E.A.: Sí, en plantas de laminación. Cuando sale de la bobina y se enfría, es inicialmente gris. El acero CorTen se oxida al principio cuando se expone a la intemperie y a continuación y como resultado, obtiene una pátina noble e impermeable, esta hermosa pátina de color rojo óxido.

F.M.: ¿Conserva este color en todo momento o es diferente dependiendo de las condiciones climáticas?

E.A.: El acero adquiere matices según las condiciones climáticas. Por lo tanto, la pátina coge diferentes calidades de color con el paso del tiempo.

F.M.: ¿Significa esto que las esculturas toman el aura de un lugar a través de la pátina?

E.A.: Sí, lo mismo que las piedras. Por ejemplo, si una piedra se encuentra muy cerca de un árbol y tal vez orientada hacia el norte, ciertos musgos y líquenes crecen sobre ella y forman una especie de pátina. El efecto puede ser muy ori-

ginal. Y si una escultura ha tomado realmente el aura de un lugar, se evidencia de inmediato. Debe haber la sensación de que la escultura siempre ha estado allí. Cuando sientes que algo importante faltaría si no estuviera ahí.

F.M.: Durante décadas has estado creando tus esculturas con ambos materiales, piedra y CorTen. ¿Existen también obras que sólo están hechas de piedra o de acero?

E.A.: Sí, sólo de acero, pero sólo de piedra, eso sucede raramente. En general busco la tensión especial que se despliega entre los dos materiales, acero y piedra. La relación entre ellos crea una fuerza particular.

F.M.: ¿Qué significa que generan energía?

E.A.: ¡Ellos liberan energía!

F.M.: Energía? ¿En ti mismo? Energía creativa? ¿O...?

E.A.: ...en sí misma, en la escultura! Siento la energía, la descubro. La energía es para mí la única verdad que puedo entender.

F.M.: Las obras muestran y representan energía?

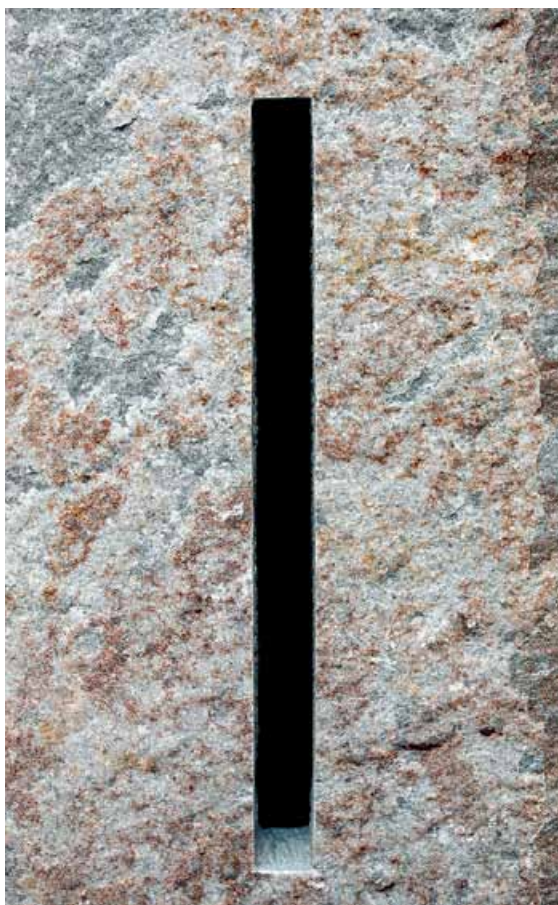
E.A.: ¡Sí, ellas lo irradian!

F.M.: ¿El arte como fuente de energía? ¿En el arte abstracto?

Inusual. En su simbolismo, este concepto en Alemania recuerda a Joseph Beuys, Jannis Kounellis y muchos otros en las décadas de 1960 y 1970. Por otro lado, tú no creas figuras, símbolos o cruces. No existen contenidos que se puedan identificar. Tengo la impresión de que tu trabajo está determinado únicamente por la forma: abstracto. Por otro lado, sin embargo, también está vinculado al material y a través de esto, también a su contenido. ¿Se puede decir de esta manera?

E.A.: Figuras, símbolos... Mis obras no se refieren a ideas o construcciones ideológicas como la humanidad las ha desarrollado a lo largo de milenios. Abstracto para mí significa que no copio un modelo o algo que existe en la naturaleza. Yo no pinto un árbol, no tallo una Virgen. Yo no creo contenidos. Mis formas salen de mí como si hubieran estado allí antes de que yo naciera. Mi trabajo es puro, pura esencia de forma. Se debe dirigir a la parte más íntima de la persona, su alma.

F.M.: Si ahora preparas tu exposición en Gelsenkirchen y Herne, en una región con minas y plantas siderúrgicas, ¿crees que la gente de esta región tiene una sensibilidad especial para ser conmovida por tus obras?



Triptychon (für Eliot), 2004, detalle

E.A.: Puede que se sienta cercana a estos materiales. Tal vez tenga un acceso más directo a estos materiales que a otros. Pero realmente mi objetivo es hablar con un lenguaje universal.

F.M.: Cuando te observo a distancia en el trabajo, ¿tengo a veces la impresión de que estás hablando con la obra que se está creando y hasta interactuando con el material?

E.A.: ¿Te refieres a una especie de diálogo con la naturaleza?

F.M.: No necesariamente con la naturaleza, sino con el objeto, con su proporción, con su forma, que a menudo no es precisamente pequeña.

E.A.: Todo es intuitivo.

F.M.: A veces cortas una piedra en la vertical, la tallas en la dirección de una estela. Luego diriges a otro en una diagonal, hacia una pirámide. ¿Tienes tales objetivos desde el principio, desde el primer impulso? A menudo tengo la impresión de que la piedra en sí misma es tu primera fascinación, pero también pienso que es el acero lo que te mueve - como si lo usaras para levantar la piedra, para ennoblecirla, para acentuarla... Y ahora la pregunta: ¿Qué te conmueve primero? ¿La piedra o el acero?

E.A.: Ambos me conmueven al mismo tiempo y no, no hay una reflexión al respecto. Todo es la compulsión del momen-

to..., todo fluye de mí de esta manera. Lo que tengo en la cabeza no me guía, ni tampoco la lógica. Ninguna norma me domina. Lo que tengo ante mí es un caos natural - un nada, un vacío - y lo afronto con concentración. Entro en el material y lentamente todo se encuentra como cuando una flecha vuela hacia un punto. Se desarrolla un orden. Entonces el caos se convierte en escultura.

F.M.: A veces una forma clara parece prevalecer cuando trabajas en una escultura: por ejemplo, la hendidura vertical. Se abre a la altura de los ojos del espectador, a veces pequeña, a veces más grande.

E.A.: Sí, construyo toda la forma de la escultura alrededor de esta abertura.

F.M.: La pones en un estado de tensión. Elegante y refinado. Estrictamente hablando, sin embargo, tú abres una nueva perspectiva a la vista. En lugar de dejar deslizar la mirada sobre la escultura, para percibirla frontalmente como un todo, el espectador descubre una abertura que le sorprende. Ahora mira a través de esta abertura y percibe un espacio detrás de ella. ¿Así que irritas al espectador abriendo dos o más perspectivas?

E.A.: Sí, yo obligo al observador a posicionarse frente a la escultura - y con esta irritación a detenerse frente a la escultura y ordenar su visión.

F.M.: Interesante.

E.A.: Lo sé. Normalmente, el espectador primero se acerca a una escultura y la rodea para estudiarla tridimensionalmente en el movimiento: en su morfología, en su estructura y en su forma. Pero mis esculturas quieren ser percibidas de otra manera, más bien como un cuadro en la pared, como un escenario. El espectador se coloca frente a ella y no detrás de ella. Debe contemplarla, más bien debe cerrar los ojos y percibirla con meditación - hasta que tal vez cuente una historia- y comienza una obra de teatro como en el escenario.

F.M.: ¿Quieres ver tu escultura como un cuadro? ¿Para reducirlo a lo bidimensional?

E.A.: Sí, aunque estén libres en el espacio y a veces pesen toneladas, la tercera dimensión me es secundaria, o en otras palabras, adquieren su significado a través de la reducción. A través del *menos*, se crea el *más* y se concentra en un solo lugar. Las esculturas deben convertirse en imágenes que permanecen en nuestras mentes. Se abren en las aberturas y nos invitan a trascenderlas. De esta manera el espectador alcanza otro estadio, quizás incluso una dimensión espiritual.

F.M.: Entonces, ¿quieres captar la atención del espectador hacia la escultura para que se adentre en ella y finalmente vea a través y más allá de ella? En última instancia, sin embargo, ¿no sólo debe contemplarla, sino también analizarla? ¿Incluso conocerla al final?

E.A.: Sí. La obra que tienes delante es sólo un trozo de piedra y un trozo de acero. Es una escultura cuyo único valor consiste en evocar algo en ti: una imagen. Una historia. Una revelación. La escultura es como una bandera.

F.M.: ¿Una bandera?

E.A.: ¡Bandera! ¡Sí, un trozo de tela! Nada especial en sí mismo. Aquí se trata de su significado, de su simbolismo; se trata de los sentimientos que este trapo de tela evoca en la persona y la conmueve interiormente. Con esto comprendo algo que se supone verdadero y que te hace identificarte o te distancia.

F.M.: ¿Te interesa la mirada, no un punto de vista determinado?

E.A.: Sí, ver, en el sentido de *descubrir, comprender, pensar*. El paisaje que hay detrás no es nada relevante para mí.

F.M.: Lo que también resulta interesante en tus esculturas es que muchas de las esculturas en el espacio libre se ven formalmente idénticas, tanto de frente como de atrás - si se quiere marcar esta diferencia- mejor hablaríamos de sus dos caras, pero son estéticamente diferentes. Ambas vistas están incluso conectadas por la abertura. Es como una invitación a repetir su vista. Ambos lados son compatibles. ¿Para condensarse?

E.A.: En español llamamos a este vínculo *compartir*: dos personas, socios, viven y *comparten* algo juntos. En este caso, la hendidura, la abertura, el pasaje, la visión a través se vuelve importante. Unifica los dos lados, las dos vistas.

F.M.: ¿Los dos materiales, acero y piedra, deben considerarse como equivalentes? Como apoyo mutuo y conjunto en el sentido de compartirse?

E.A.: Sí, ambos tienen el mismo, exactamente el mismo significado. Una parte está hecha de piedra y la otra de acero. Uno es un espejo del otro.

F.M.: Como en un espejo - por decirlo con San Pablo en la carta a los corintios o con Ingmar Bergman en el título de una de sus profundas películas del mismo nombre. Y entre los dos polos hay una perspectiva maravillosamente interesante. Esta entonces puede extenderse a la tercera, la dimensión artística. Esto me resulta especialmente evidente en una obra concreta que veo varias veces al día aquí en Can Maginet, en tu parque de esculturas. También es muy importante para ti, como me has dicho repetidamente. Casi se ha convertido en una puerta de entrada al campo de tu trabajo. No tiene título, data de 2015 y tiene dos metros de altura. Algo hay dentro que las esculturas anteriores no tenían. Empecemos con el material. ¿Qué clase de piedra es esa?

E.A.: Es una piedra silicocalcárea de España, de la región de Murcia, su nombre es Caramiel -en alemán: *Honiggesicht*, cara de miel.

F.M.: De color arena, como la miel. Con el marrón del acero entra en una delicada conexión, un contacto casi en armonía. También pienso de nuevo en estas curvaturas sigilosas. Se pueden encontrar en muchos detalles: al pie de la escultura, en la parte superior, incluso en el desarrollo de la hendidura, y luego - visto de perfil - en la parte delantera en la *barriga* y en la parte trasera, en la *espalda*. ¡Misterioso! ¿Qué tipo de transformaciones son estas?

E.A.: Mi intención es emocionar al espectador, ponerlo en otro estado de ánimo, secuestrarlo -quizás más allá de los límites de sus facultades cognitivas, a un estado que podría ser denominado de trascendencia. Si lo lograra, sería feliz. Por eso busco la línea perfecta, el arco óptimo. Como Aristide Maillol con su escultura de las *Tres Gracias*. Se dice que estuvo modelando durante un espacio de tres años, buscando la línea perfecta de una pierna. Hasta que al final quedó satisfecho.

F.M.: ¿La hendidura como forma que concentra el todo? Anteriormente un punto de fuga, ¿ahora un lugar de paz? ¿Cerca de la tierra? ¿Cerca de la naturaleza? A mi entender, es precisamente aquí donde la escultura atrapa la mirada del espectador y le



VIDAS HORIZONTALES, 2014, Parque de Esculturas, Can Maginet

lleva a la percepción elemental de la naturaleza, tanto objetiva como subjetivamente, le hace acercarse a sí mismo.

E.A.: ¡Maravillosa asociación! Muy hermosa.

F.M.: Bueno, para un teólogo crítico es quizás un poco tentador hablar aquí de trascendencia. El proceso le es familiar, algo cotidiano. Observo algo concreto y lo *trasciendo*. Lo trasciendo y lo transfiero a otro nivel de comprensión, por ejemplo a una forma liberada y nueva de tratar con la naturaleza. Por eso tu abres una puerta a los ojos atentos, como si quisieras decir: «entra». Y luego cruzan el umbral, entran en tu casa, en tu estudio, en tu exposición.

E.A.: Y entonces *re-conoces* cosas que antes estaban indefinidas. Ahora se ve con luz lo que antes sólo estaba en las tinieblas.

F.M.: Yo estoy descubriendo algo y estoy encantado de ver qué imágenes te definen que nunca había visto hasta ese momento.

E.A.: Para mí eso significa trascendencia.

F.M.: Eso es trascendencia. Eso es lo que me conmueve aquí. Así que eso sería - formulado con Joseph Beuys - una *visión extendida* del arte. Con ella miro más allá de lo habitual, más rigurosamente al mundo, a la gente, a la sociedad, más creativamente, más liberadamente.

E.A.: Como ya he dicho antes, me hace feliz cuando puedo emocionar a la gente con mi trabajo. Pero eso es sólo una parte de la historia. Igualmente importante es que mi trabajo es para mí, en mi vida, lo único posible. Es mi salvación.

F.M.: ¿Salvación...?

E.A.: ¡Sí, salvación! Porque en ella tengo la sensación de formar parte de un todo extendido. Me siento feliz cuando a través de un objeto artístico logro algo que es completamente nuevo para mí y para los demás.

F.M.: Cuando era joven, esta hambre de algo nuevo era muy importante para mí. Tenía una sensación de proximidad interior con los grandes pensadores, primero los escritores Sartre y Camus, luego los artistas Giacometti y Bacon. En la época del existencialismo francés, en los años 50, eran gente desplazada... desplazados intelectualmente: desplazados por las dudas ante la vida, ante el pensamiento y la fe - desplazados por la desesperación de sí mismos, de los tiempos y de su constitución social. Y al mismo tiempo se percibía en el aire el ansia de todo contemporáneo sensible. La cultura buscaba trazarla, darle imaginación y forma. Se intuía en el pensamiento, en la música, en el arte, en el lenguaje y en el teatro. Para mí también fue posible experimentar esto en la iglesia de Francia en ese momento. También estaba determinada por una especie de ansia de un nuevo futuro que no tenía nada que ver con un paraíso, sino más bien con este mundo. En ese momento había un ambiente de desesperación en el aire: se remontaba en la nada - y sin embargo se esperaba todo de la nada. Entonces en aquel momento me invadió *una fe tan salvaje* y trascendí. Me convertí en jesuita.

E.A.: Sí, porque fue la utopía de entender el mundo entero de nuevo. De todos modos vivimos en un pre-estadio. Sentimos y tememos el infinito, sentimos y tememos el final de nuestra existencia, lo desconocido. Cada uno tiene que asimilar sus dudas a su manera. Así que tú te convertiste en jesuita y yo en artista.

F.M.: Todo esto consiste en.... abarcar todo ello...

E.A.: ...la suma de realidad e irrealidad. El problema es que la irrealidad invade constantemente nuestra vida, nuestro pensamiento y nuestro hacer y, por lo tanto, nunca comprenderemos plenamente nuestra realidad. Ahí está la razón de nuestra desesperación y nuestras preguntas existenciales...

F.M.:...y la vida. Pero esta realidad, que al final no está en ninguna otra parte que dentro de nosotros mismos. Debemos

localizarla, en el cuestionamiento radical de qué soy yo y quién soy yo....

E.A.: Sí, porque fue la utopía de entender el mundo entero de nuevo. Vivimos en un pre-estado de todas modos. Sentimos y tememos el infinito al final de nuestra existencia, lo desconocido. Cada uno tiene que asimilar sus dudas a su manera. Así que tú te convertiste en jesuita y yo en artista.

F.M.: El Todo consiste en... abarcar todo ello...?

E.A.: El todo consiste en la suma de realidad e irrealidad. El problema es que la irrealidad invade constantemente nuestra vida, nuestro pensamiento y nuestro hacer y, por lo tanto, nunca comprenderemos completamente nuestra realidad. Ahí está la razón de nuestra desesperación y nuestras preguntas existenciales...

F.M.: ...y la vida. Pero esta realidad, que al final no está en ninguna otra parte más que dentro de nosotros mismos. Debemos localizarla, en el cuestionamiento radical de qué soy yo y quién soy yo...

E.A.: ...por eso, por eso. Somos capaces de intuirlo porque somos parte de un Todo. El arte lo demuestra.

F.M.: Es interesante lo que estás diciendo. El Todo! Así que el todo es lo que nos une, el común denominador de la humanidad, o ¿qué es el Todo para ti?

E.A.: El Todo es lo que intuimos, no obstante, nuestra percepción y racionalidad no lo comprenden, y eso tiene algo que ver con lo que llamamos eternidad.

F.M.: Entonces, ¿el todo en el espacio y en el tiempo? ... El Todo....

E.A.: ... en el sentimiento, en la experiencia. Todo esto pertenece al Todo.

F.M.: En relación con el Todo, permitámonos hablar de algo diferente, la referencia espacial de tu arte. Para tu compatriota Eduardo Chillida (1928-2002), este punto juega un papel importante. El vasco estuvo prácticamente obsesionado con el espacio. Lo percibo diferente contigo. ¿Parece que tú pasas de la temática del espacio?

E.A.: Normalmente se relaciona el espacio con la realidad que nos rodea. Nos confronta con los árboles, las montañas, nuestra casa..., con todo lo que nos rodea. Estos detalles objetivos dibujan el espacio, lo definen, marcan sus límites. Pero yo estoy esencialmente orientado a trascender este espacio. Quiero sobreponerme a él, superarlo, trascenderlo



Modell MASTABA, 2013

y rozar una dimensión infinita. Ateniéndome al espacio, en altura, anchura, profundidad... siempre estoy atado. Yo quiero ir más allá de todo aquello que me determina.

F.M.: ¿Más allá de sus contornos?

E.A.: Sí, más allá de sus límites. No necesito fronteras. Tengo que volar, quiero saltarme todos los límites. El espacio físico no tiene importancia para mí.

F.M.: ¿Tú quieres salir con tu arte del espacio y del tiempo?

E.A.: ¡Sí!

F.M.: El tiempo limita también. Si sales de allí, te encuentras en la Sobre-Temporalidad. Este contexto era muy importante para Joseph Beuys y yo he dedicado mucho tiempo a este tema. Beuys también se empeñó en trascender el tiempo y el espacio. Eso es importante para sus conceptos de ambos. Por eso habla del *Sobre-Temporalidad* y *Sobre-Espacio* y no en el sentido religioso, sino en el sentido físico y humano.

E.A.: Eso es necesario.

F.M.: ¿Te sientes impulsado como artista y como ser humano a trascender el espacio y el tiempo?

E.A.: Creo que sí.

F.M.: Eso parece casi existencialista, porque pierdes todas las posibilidades de encontrar un refugio en el espacio y en el tiempo. Estás a merced de lo inexplicable.

E.A.: Mi trabajo quiere llenar este vacío, tender un puente sobre el abismo. Pinto con cera, golpeo con un martillo, cor-

to con un cuchillo. Eso es lo que hago y yo en ese momento veo mi alma, mi Ser. A partir de esto soy creativo. Estas realidades están siempre presentes en mí. Son una parte de mí.

F.M.: Antes hablábamos de una escultura que está ahí para ti, lograda sensualmente y bella al mismo tiempo. Pero entonces parece que quieres abandonarla, porque en ella encuentras la abertura, la puerta. ¿Huyes por ahí?

E.A.: Puedo huir, puedo volar, pero a la vez sé que estoy aquí. No estoy perdido. Puedo volver atrás.

F.M.: ¿Qué es lo que te impulsa como artista?

E.A.: ¿Como artista? En primer lugar, soy un ser humano. Artista es un término. Una determinación. Yo soy una persona normal. Con mis manos busco mi Ser interior... Y si pudiera adentrarme en mí mismo con mi mano, a través de mi boca y luego en mi corazón para tocarlo, entonces lo haría; pero no puedo hacerlo. Así que tengo que hacerlo en mi trabajo.

F.M.: Francis Bacon dijo una vez de sí mismo que sólo hay muy pocos momentos en los que uno percibe un instante de deleite, pero que rápidamente la sensación se desvanece.

E.A.: Exactamente, es como una embriaguez.

F.M.: ¿Quizás la pregunta de cómo lo enfrentas?

E.A.: Uno intenta una y otra vez alcanzar este estado. Nunca desaparece por completo. Pero a veces ya no es tan fuerte como antes. Y luego tratas de alcanzar este estado de nuevo - trabajando en una nueva escultura o en un nuevo cuadro. Es como una adicción.

F.M.: ¿Una adicción? Simpático, pero quizás peligroso.

E.A.: Sí, pero así es.

F.M.: Hay otro trabajo en mi cabeza del que me gustaría hablar. La obra data de 2013 y está realizada en acero CorTen y piedra de Anröchte. Hacia arriba, las dimensiones se reducen un poco, se hacen más pequeñas. Pero no encuentro una abertura en la escultura.

E.A.: Tal vez la abertura esté cerrada. ¿Quizás el espectador no sabe mirar? A veces cierro las entradas con una piedra, como un *sepulcro*, como una tumba. Lo cierro y lo protejo. Yo protejo este espacio espiritual. No dejo entrar a nadie.

F.M.: Ayer tuve la suerte de tener conmigo la maqueta de esta escultura durante una noche. Así que pude mirarla bajo una luz diferente por la tarde y por la mañana, darle la vuelta y fotogra-

fiarla por dentro y por fuera. Había dos elementos, una piedra tallada y una forma de acero soldado, colocados muy cerca, sin distancia.

E.A.: Es compacta.

F.M.: Y al mismo tiempo muy viva. En la parte inferior, los bordes inferiores están ligeramente curvados. Así que la obra se levanta en sólo cuatro puntos, como un ciervo en un bosque que puede saltar y alejarse en cualquier momento.

E.A.: Sí, fuera del espacio. Con una abertura sugiero un espacio que se abre detrás de la escultura y muestra adónde podríamos ir.

Con esta obra cerrada cierro el espacio espiritual. Pero al mismo tiempo creo un espacio en el que no se te permite entrar. Es una forma de espacio, pero un espacio que no es nada.

F.M.: ... como la Kaaba en Medina. Los musulmanes dicen que aquí hay un espacio *ancestral* que se ha liberado de todas las figuras primitivas al haberlas hecho caer de sus pedestales. Este es un tema apasionante, el de la simpatía por la imagen y la distancia de la imagen. ¿De eso se trata también en tus espacios abiertos y cerrados?

E.A.: Es que estos lugares no son reales, son lugares espirituales. La pregunta sobre la abertura sí o no, si son espacios lo que se insinúa, depende del espectador. Depende de nosotros mismos si una persona puede, quiere o no quiere entrar ahí.

El espacio está en nosotros.

F.M.: En algún momento escribí una frase en una conversación entre nosotros cuando estábamos de camino. Tú dijiste: «Sólo la imagen es importante para mí. No el espacio». ¿Qué significa eso?

E.A.: Exactamente. Si se habla de un espacio, normalmente se determina matemáticamente por su altura, anchura y profundidad. Este es un espacio con paredes y límites. Los espacios que quiero abrir o cerrar no tienen límites... y no tienen dimensiones.

F.M.: Pero en esta frase también hablas de la imagen. ¿Qué significa eso?

E.A.: Una imagen es lo que tienes delante, lo que puedes ver y tiene un impacto en ti.

F.M.: Tú trabajas con lo que ves... ¿y tal vez miras a través de la imagen y hacia el más allá? ¿Uno casi podría pensar en la pala-

bra de Jesús sobre el reino de Dios y decir que este espacio no es de este mundo?

E.A.: Sí. Es lo que trato de explicar en todo momento, que quiero ampliar estos espacios físicos a la espiritualidad. Hacer posible una experiencia sensorial.

F.M.: ¿Como un reto final para ti mismo, para tus materiales que crean algo irreal? Esta escultura, a la que llamas Mastaba, también está relacionada con esto. ¿Qué es esto, una Mastaba?

E.A.: Es una forma piramidal truncada de las antiguas tumbas egipcias. Un edificio geométrico, sin punta, con paredes laterales inclinadas.

F.M.: Esta Mastaba grande de 2013 tiene 263 cm de alto, 166 cm de ancho y 70 cm de profundidad. La forma de acero se abre ligeramente hacia arriba, como dos brazos que se extienden y llevan una piedra en el centro que tiene forma de trapecio. Entonces el conjunto se parece a la imagen de un templo.

E.A.: Sí, eso era lo que al principio tenía en mente.

F.M.: ¿Qué es lo que te fascina de un templo?

E.A.: Su espacio interior, la llamada celda.

F.M.: ¿El espacio interior?

E.A.: Sí, el espacio que no tiene límites.

F.M.: Este existió en los templos antiguos. No se le permite la entrada a nadie, excepto al Sumo Sacerdote en las raras fiestas.

E.A.: Y este debe guardar silencio sobre lo que ha visto y percibido. Probablemente es la imagen de una deidad y la experiencia de un gran fuerza.

F.M.: Con tu referencia al templo, esta escultura me recuerda especialmente a la gran puerta frente a una Cella, de la que el Salmo 24 nos cuenta, para mí, uno de los más bellos, un texto antiguo y arcaico. Ahí se habla de un gran pórtico, que no tiene dos alas, sino que probablemente está hecho de una sola pieza. Al igual que en los castillos del pasado, tiene que ser levantado con cadenas. Obviamente, alguien golpeó al frente y detrás de la puerta, las preguntas del examen ritual se llamaron antes de la admisión, y tuvieron que ser contestadas. Al final dice:

¡Ea puertas, levanten sus dinteles,
elévense, portones eternos,
y que pase el Rey de la gloria!
¿Quién es ese Rey de la gloria?
El Señor, el fuerte, el poderoso,
el Señor, valiente en la batalla.
¡Puertas, levanten sus dinteles,
elévense, portones eternos
y que pase el Rey de la gloria!
¿Quién es ese Rey de la gloria?
Es Yahvé, Dios de los Ejércitos,
él es el Rey de la Gloria.

E.A.: Muy buena asociación. Una imagen expresiva. El texto despierta las emociones que quiero evocar con mis manos a través de mis obras.

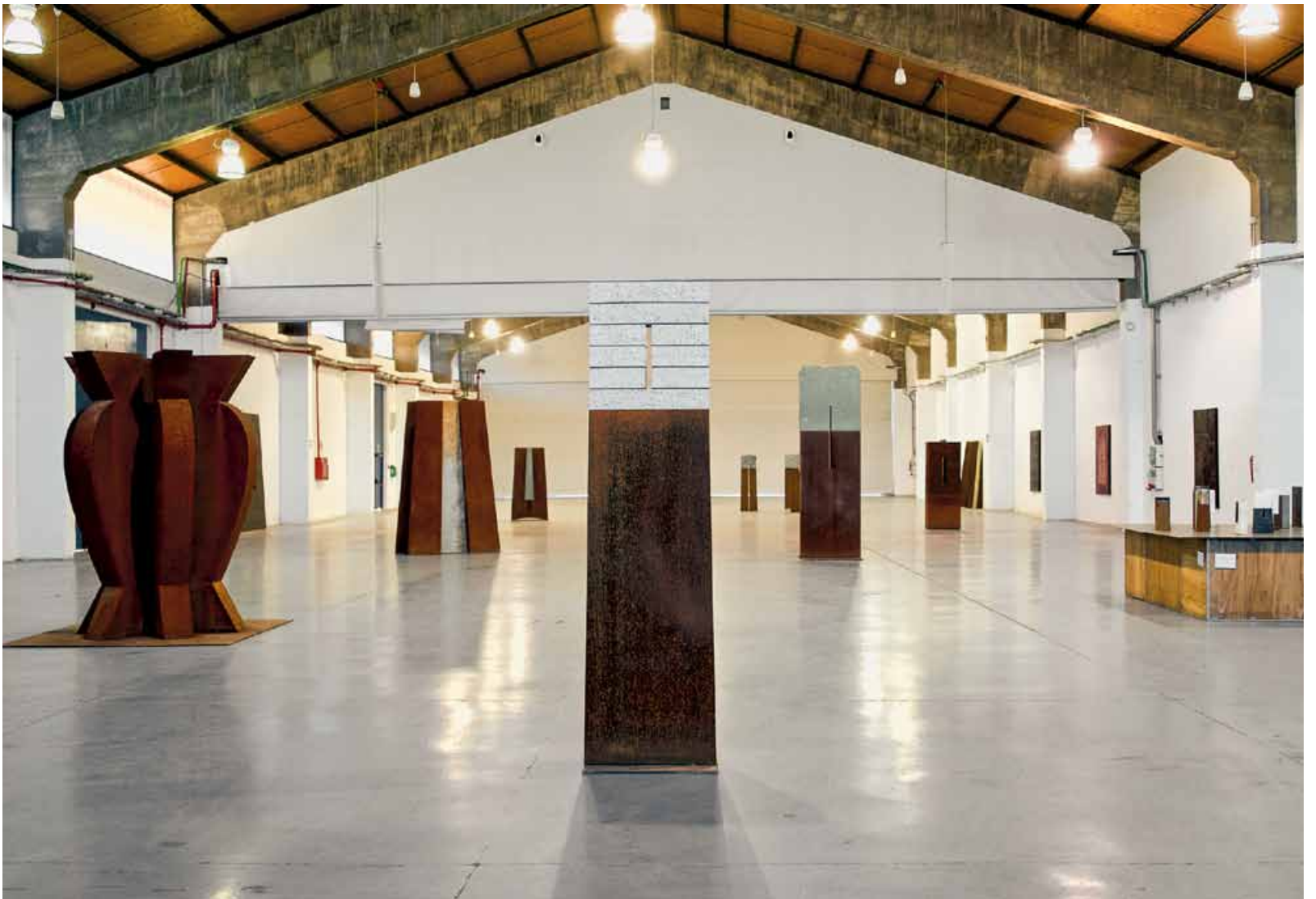
Can Maginet, enero de 2019







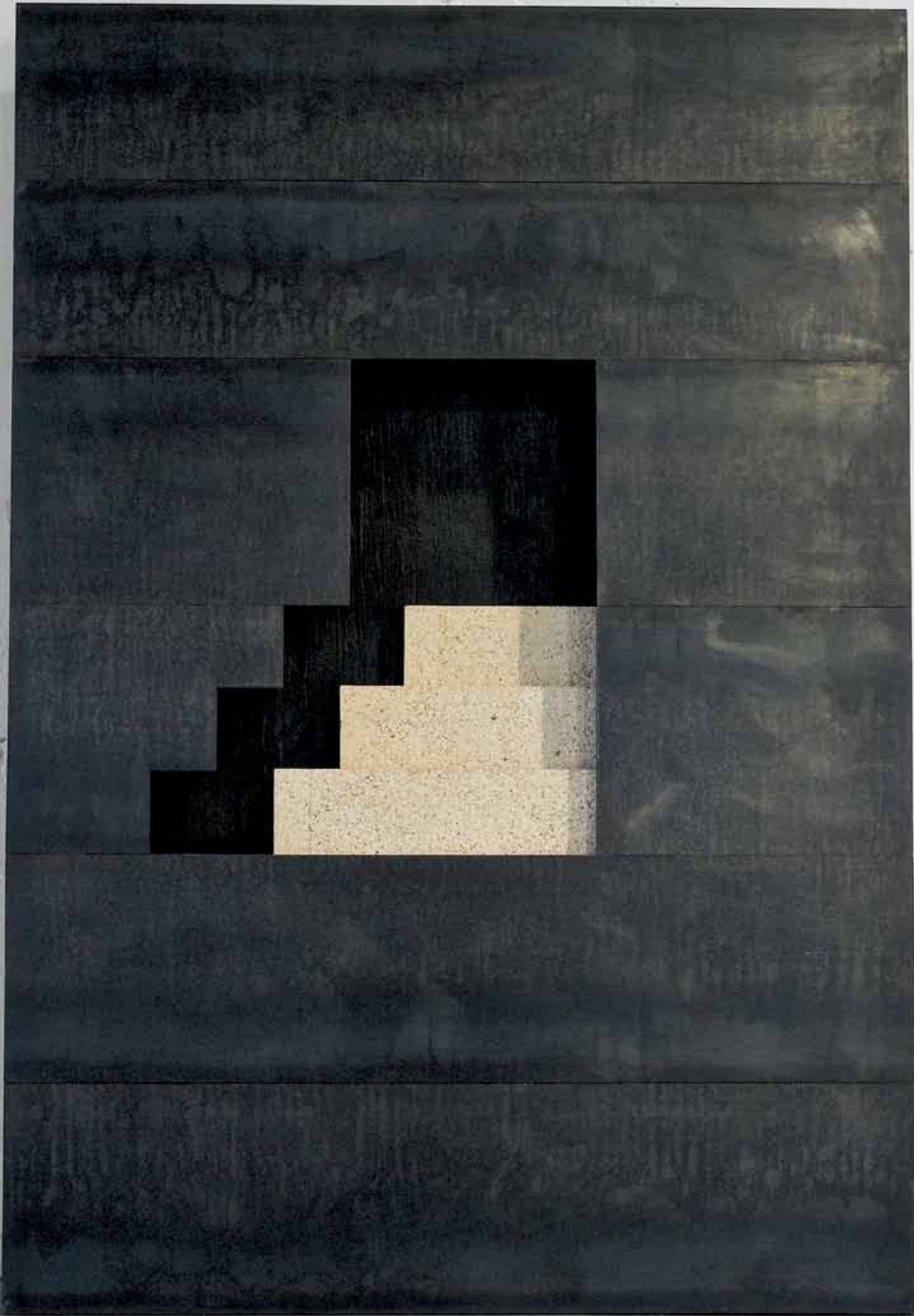
Refugi1, Museo del Port de Tarragona 2017











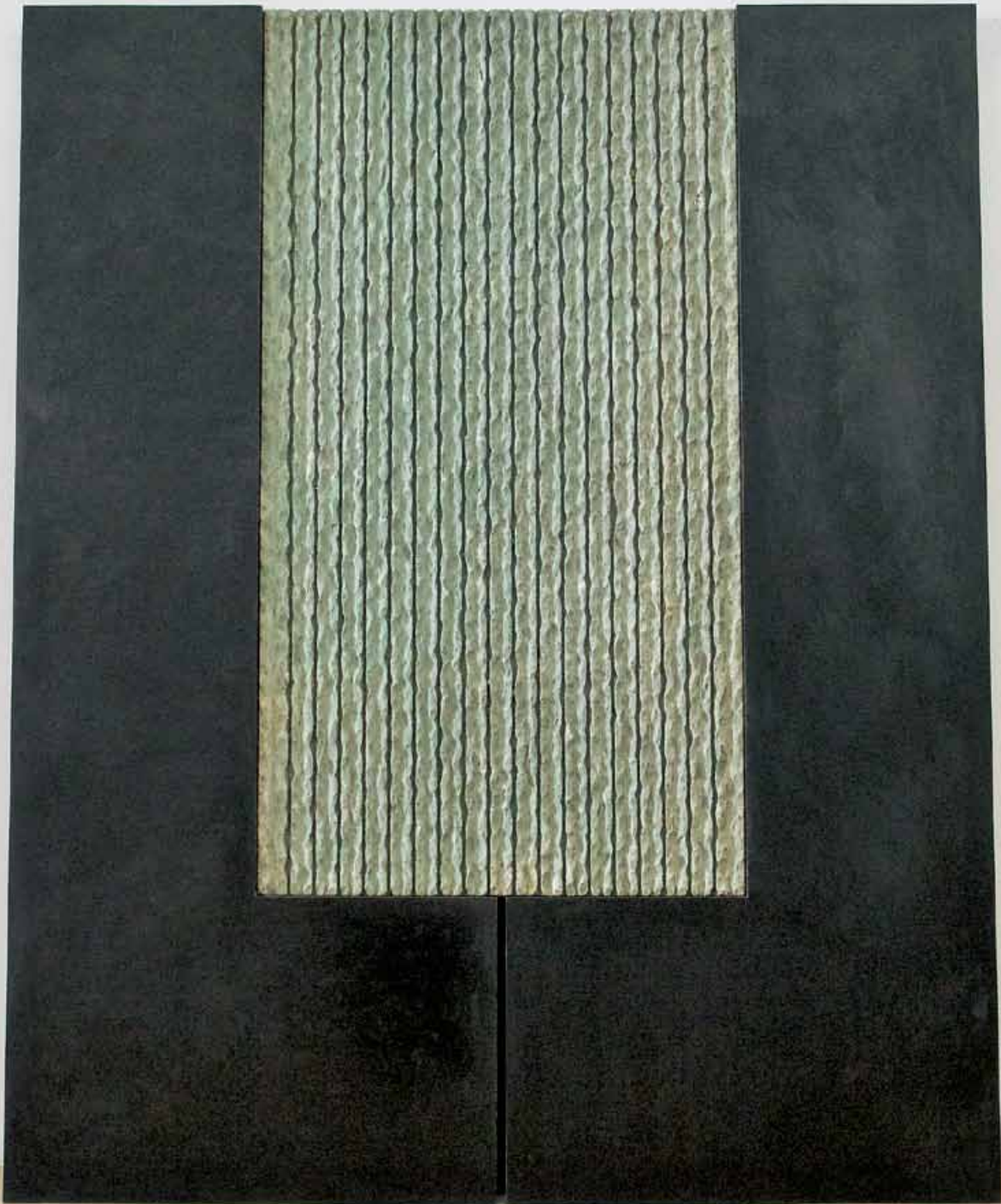


Fundación Antonio Pérez Cuenca 2017/2018

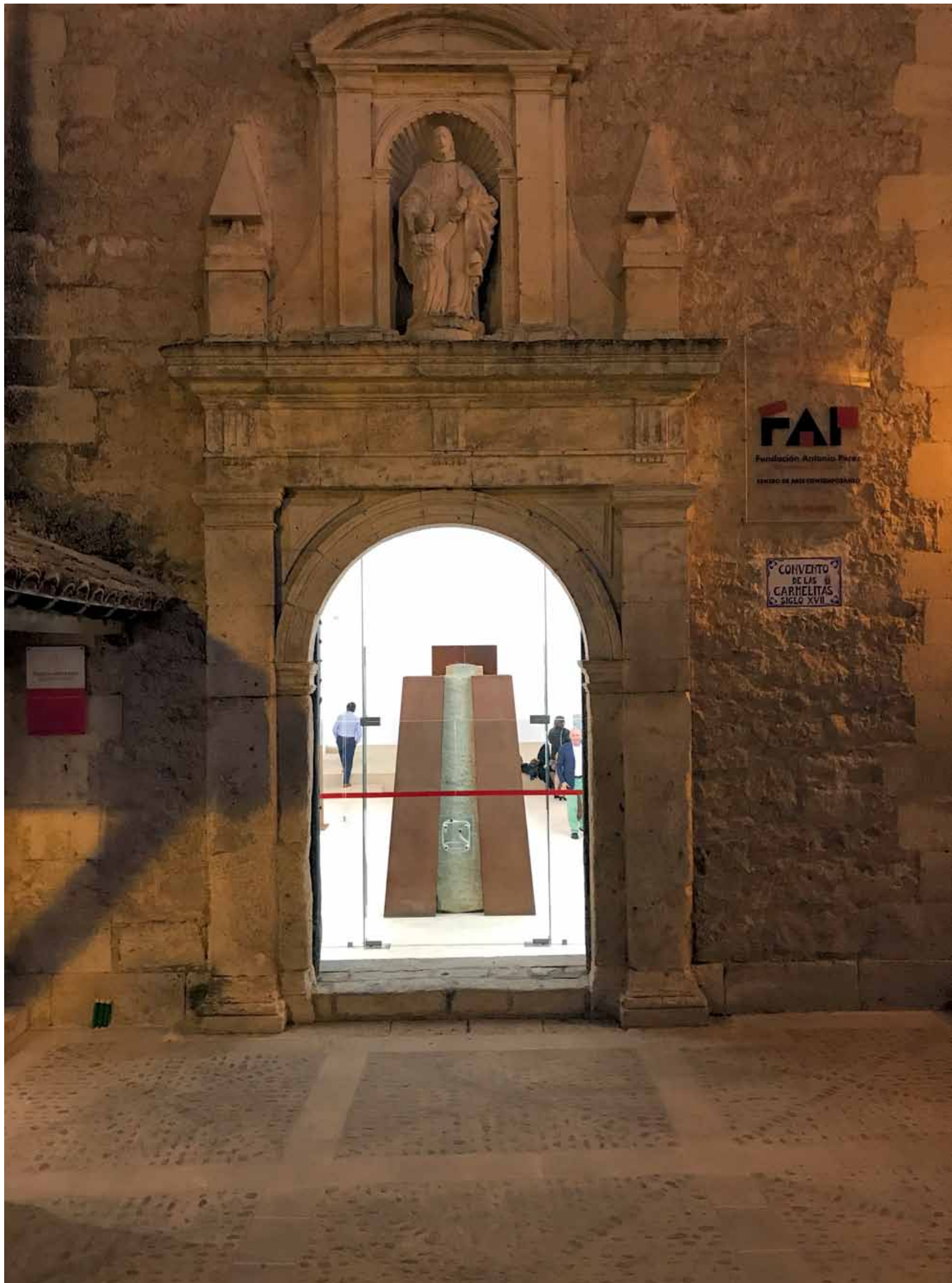












FAI

Fundación Antonio Pérez

RENZO DE ARS EDIFICANDO

CONVENTO
DE LAS H
CARMELITAS
SIGLO XVII

CONVENTO DE LAS H
CARMELITAS
SIGLO XVII

Museo de Montserrat 2018

















Friedhelm Mennekes in conversation with Enrique Asensi

Enrique, you are an artist with two kinds of blood in your veins, if I may say so. You come from Valencia in Spain and came to Germany as a young artist in 1977. You won a scholarship in a competition and were able to come to Germany as an artist for a year (for a whole year, I think). In that time you met Monika. Very soon you got married. You first stayed in Germany, soon joined a gallery and quickly met some collectors. Did you always remain Spanish?

Enrique Asensi: Thanks to a scholarship and my marriage, I came to Germany at a very young age. That turned my life upside down. Instead of opening myself up to everything new, I withdrew into myself and I believe that this has had a decisive influence on my whole life. I have learned to be alone with myself and to draw from myself, at first free from external influences. I do not feel bound, neither by Germany nor by Spain.

F.M.: Dear Enrique, let us talk about your body of work, about your work and thinking, in the end about how you see your work. How would you describe it?

E.A.: It is my ambition to evoke emotions with my hands and through my materials.

F.M.: Such a quiet understanding of art is surprising for me. After all, your works are great, and the field of your materials is extensive. You do not only work in stone and steel, but over many years also with clay, plaster, lead and bronze. Everything that can somehow be shaped appeals to you. But in recent years your work has been essentially determined by steel and stone, if I see it correctly?

E.A.: As you say correctly, I use many, very different materials. Each of them has its own rules, its own life and expression.

F.M.: Your current exhibition takes place in Gelsenkirchen and Herne. As you know, I come from the Ruhr area, from Bottrop. Coal was extensively mined there. There were also blast furnaces and rolling mills that produced iron and steel from ore. From these products, you create -among other things- your work. That speaks to me personally. And if you are now exhibiting in Gelsenkirchen and Herne, then you take a special look at their material, at their world, at the people who live and work here. Somehow you share with them the work processes, the chiselling and cutting, the hammering and hewing, all of them work processes that have become job titles here in the Ruhr area.

E.A.: It could well be that the people here in the Ruhr area have a special relationship to my work because I work with the materials they are familiar with.

F.M.: Now you've been working with stones from various German quarries for years. Where do you find your stones, where do you buy them?

E.A.: I regularly go to different quarries. For example, Hessen and Dillenburg. There is a very beautiful stone there, the Diabas. I've been working with it for 40 years.

F.M.: The Dillenburg diabase, isn't it also a hard stone?

E.A.: Yes, the diabase - also called green stone - is a very hard stone. It belongs to the basaltic rock type. Pressure and heat have melted it in the course of long developments. The result was the rock-forming mineral olivine, which is also contained in diabase. It has a different quality than granite. When I burn and polish this diabase, it becomes a jewel to me.

F.M.: Are there any other areas in Germany that are interesting for you?

E.A.: I also like to use the Anröchter Stein from the Soest in Westphalia. This is a sand-lime brick from the Cretaceous period. It has a very good quality. The surfaces of these blocks have just these interesting inclusions and oxides of which we have already spoken. It brings with it an almost picturesque quality, so to speak.

F.M.: Where else can you find your stones?

E.A.: I also buy granite from wholesalers who buy stones from all over the world, e.g. in the ports of Antwerp or Rotterdam, granite from India and South America. From there I also get a wonderful green granite from South Africa. The same applies to Spain, Galicia for example, in Porriño near Vigo. I enjoy working with the Marès stone from Santanyí as well, which is found in the Balearic Islands.

F.M.: During your hunt for the stones, don't you sometimes find a stone that you didn't actually look for?

E.A.: It often happened what we call serendipia in Spanish. I went to a quarry to buy a certain stone and I notice another block that is much better or more beautiful or completely different than the one I was looking for. The colour of the stones is a decisive factor for my work. As for my sensitivity to the colour of the stones, someone once said that I was the painter among the sculptors.

F.M.: What do you have as a sculptor, an artist who 'hits' a picture, what do you have in mind with stones? What is it that appeals to you? What does the stone in you challenge?



Exhibition view Flottmann-Hallen Herne

E.A.: For me, hewing and working on a block of stone are pure techniques, Actually, only the way to the goal, namely the transformation of a small model or a sketch into a certain size and a definite material. The hewing process creates a dialogue with the respective material. A granite, for example, I work differently than a limestone (which has wonderful colored oxides, inclusions and fossil deposits). I can carve graphic structures into a granite, it is hard, frost-resistant, more or less crystalline. But on a stone like the Anröchter stone, of which I mainly work on flash head plates, I make as few interventions as possible.

F.M.: What appeals to you about oxides?

E.A.: It simply has to be stones that appeal to me, for example jump at me with their traces of oxidation when I visit a quarry. For me, these oxides are like paintings of nature. And when they appeal to me, I first want to own them. I buy them and wait until they are later used in my work.

F.M.: The stone you receive in the warehouse of your studio is already cut?

E.A.: Yes, I already order it to a certain extent...

F.M.: ... and then you can house him in the flat according to your ideas? Work the stone then? Does it roar up in the surface? ...

How does it work?

E.A.: The roughening is first done with a hammer and a chisel. I model it and take away what is necessary to get the rounding.

The chisel takes a little bit away each time, sometimes here, sometimes there. So the stone slowly gains its shape.

F.M.: No spontaneous and quick work!

E.A.: Definitely not! It takes days, sometimes even weeks.

F.M.: Weeks?

E.A.: Yes, I always have to keep an eye on the perspective. Not only in this phase in which I live with the stone. The stone does not allow everything to be done with it. You have to treat it with respect. What is once gone, is gone.

F.M.: But at some point this work will be finished?

E.A.: As the case may be. If the stone is soft, yes. But if it's hard, then it's all just a preliminary stage.

F.M.: If I see that correctly, do you have a special preference for the very hard stones?

E.A.: Yes, about granites. In contrast to sandstone or limestone, they have the properties that I need for my type of processing. Granite stones allow the scarfing technique, burning with a mixture of oxygen and acetylene. Due to the high temperatures, the traces of the chisel are blurred and thus create a natural surface of their own. I work on the stones with the chisel and with machines. In this way I give the stone a shape. At the same time, however, I want to make my traces of work, my interventions in the stone invisible. This is done with the welding torch. With it I burn away my traces of work, so that it seems almost naturally grown.

F.M.: Doesn't that work with softer stones?

E.A.: No. For example, limestones cannot be brought to such a different level. With them, the traces of the chisel must remain visible.

F.M.: I would like to leave the stone theme and move on to steel. What do you like about the material? Which type of steel is important to you?

E.A.: I work with CorTen steel, which is a special alloy. This material has the ability to form an air-impermeable protection through its natural patina, which prevents the dreaded rusting on and through. It rusts on, but not through.

F.M.: Is CorTen steel produced in large factories?

E.A.: Yes, in rolling mills. When it comes out of the roll and cools down, it is initially grey. CorTen steel rusts at the beginning when exposed to the weather; then it oxidizes and as a result it gets a so-called impermeable layer of patina, this beautiful rust-red patina.

F.M.: Does it then retain this colour throughout, or is it different depending on the weather conditions?

E.A.: It is nuanced according to weather conditions. Therefore, the patina gains different colour qualities over time.

F.M.: Does this mean that the sculptures take on the aura of a place through the patina?

E.A.: Yes, just like the stones. If, for example, a stone lies very close to a tree and perhaps facing north, certain mosses and lichens grow on it and form a kind of patina. The effect can be very original. And whether a sculpture has actually taken on the aura of a place is immediately apparent. There must be the feeling as if the sculpture had always been there. When you feel that something important would be missing if it wasn't there.

F.M.: For decades you've been creating your sculptures by using both materials, stone and CorTen. Are there works that are only made of stone or only of steel, too?

E.A.: Yes, only from steel, but only from stone, that happens rarely. I usually look for the special tension that unfolds between the two materials, steel and stone. The relationship between them creates a special force.

F.M.: What does it mean? Do they generate power?

E.A.: They release energy!

F.M.: Energy? In yourself? Creative energy? Or...?

E.A.: In your own self, in the sculpture. I feel the energy and I work it out. For me, energy is the only truth that I can fully understand.

F.M.: The works themselves. Do they show and represent energy?

E.A.: Yes, they radiate it!

F.M.: Art as a source of energy? In abstract art? Unusual. In its symbolism, this concept is reminiscent of Joseph Beuys, Janis Kounellis and many others from the 1960s and 1970s in Germany. On the one hand, you don't create figures, symbols, or crosses. You don't have any identifiable content. I have the impression that your work is solely form-determined – abstract. On the other hand, however, it is also related to the material and its content. Can we put it this way?

E.A.: Figures, symbols... My works don't refer to ideas or ideological constructs, as mankind has developed them over the millennia. Abstract for me means that I don't copy a model or something that exists in nature. I do not create a tree, I do not make a Mother of God. I do not create content. My forms come out of me as if they had been there before I was born. My work is pure, pure essence of form. It should address the innermost part of a person, his soul.

F.M.: If you now prepare your exhibition in Gelsenkirchen and Herne, in a region with mining and steel works, do you believe that the people of this region have a special sensitivity to be touched by your works?

E.A.: They may feel close to these materials. Maybe they have a more direct access to these materials than others. But my actual goal is to speak universally.



ESTRATOS, 2009

F.M.: When I see you at work from a distance, sometimes I get the impression that you seem to be talking to the work being created and interacting with the material?

E.A.: Do you mean a kind of dialogue with nature?

F.M.: Not necessarily with nature, but with the object, with its proportion, its form, which is often not exactly small.

E.A.: Everything is purely intuitive.

F.M.: Sometimes you cut a stone into the vertical, hit it in the direction of a stele. Then you drive another one into a diagonal, towards a pyramid. Have you received such targets from the beginning, from the first impulse? It is not uncommon for me to have the impression that the stone is even your first fascination, but then again I think that it is the steel that moves you - as if you would use it to lift the stone, to ennoble, to accentuate...

And now the question: What touches you first? The stone or the steel?

E.A.: Both touch me at the same time and no, there's no thinking about it. That is all the compulsion from the moment. Everything flows out of me like this. What I have in my head does not guide me, nor does have logic. No order dominates me either. What lies before me is a natural chaos - a nothing, an emptiness - and I encounter it with concentration. I go into the material and slowly everything comes together as if an arrow flies to a point. An order develops. Then the chaos becomes a sculpture.

F.M.: Sometimes a clear form seems to prevail when working on a sculpture. For instance, the vertical slit. It opens at eye level in front of the viewer, sometimes small, sometimes larger.

E.A.: Yes, I build the whole form of the sculpture around this opening.

F.M.: You put it in a tension. Elegant and refined. Strictly speaking, you open up a new perspective for the eyes. Instead of gliding over the sculpture looking at its face, in order to perceive it frontally as a whole, the viewer discovers an opening that surprises him. He now sees through this slit and perceives an area behind it. So, do you irritatingly open two or more views to the viewer?

E.A.: Yes, I force the observer to stand in front of the sculpture - and with this irritation to stop in front of the sculpture and order his vision.

F.M.: Interesting.

E.A.: I know. Normally, the viewer first approaches a sculpture and goes around it in order to study it three-dimensionally in movement: in its morphology, its structure and its form. But my sculptures want to be seen differently, more like a picture on the wall, like a stage. The viewer stands in front of it and not behind it. He should look at it, rather close his eyes and perceive it so thoughtfully - until it perhaps tells a story - and a play like on stage begins.

F.M.: Do you want to see your sculpture as a picture so as to reduce it to the two-dimensional?

E.A.: Yes, although they are freestanding and partly weighing tons. The Third Dimension is subordinate to me, or in other words, it attains meaning through reduction. Through less, one creates more and concentrates on one place. The sculptures are to be transformed into images that remain in our minds. They open up in the slits and invite us to transcend them. In this way the viewer reaches another level, perhaps even a spiritual dimension.

F.M.: So you want to attract the viewer to the sculpture so that he can look into it and finally look through it? Ultimately, however, he should not only look at it, but also look at it? Even meet her in the end?

E.A.: Yes. The work you are standing in front of is only a piece of stone and a piece of steel. It is a sculpture whose only value is to evoke something in you: A picture. A story. An insight. The sculpture is like a flag.

F.M.: A flag?

E.A.: Yes! A flag, a piece of textile. There is nothing special in itself. It is all about its meaning, its symbolism; it is all about the feelings that this textile fragment evokes in man and moves him inwardly. By this, I mean something true that identifies you or distances you.

F.M.: You are interested in seeing, not in a certain view. Isn't that so?

E.A.: Yes, it is about seeing, in the sense of discovering, understanding, thinking. The landscape behind it plays no role at all for me.

F.M.: What is also interesting about your sculptures is that many of your free-standing sculptures are better viewed from the front and rear - if you want to make this difference - from both sides, formally identical, but aesthetically different. Both views are even connected by the opening. It is like an invitation to repeat seeing. Both sides are compatible... to condense?

E.A.: In Spanish we call this connection, *compartirse*: two people, partners, *compartes* (share) experience and share something together. At this point, the slit, the opening, the passage, the viewing becomes important. It unites the two sides, the two views.

F.M.: Are the two materials, steel and stone, to be seen as equal? As mutual, joint support in the sense of *compartirse*?

E.A.: Yes, they both have the same, exactly the same meaning. One part is made of stone and the other is made of steel. One is a mirror to the other.

F.M.: Like in a mirror - to speak with Paul in the Korintherbrief or with Ingmar Bergman in the title of one of his deep films of the same name. And between the two poles there is a wonderfully interesting perspective. This may then apply to the third, the artistic dimension.

This becomes particularly clear to me in a concrete work that I see several times a day here at Can Maginet, in your sculpture park. It is also very important to you, as you repeatedly told me. It has almost become a gate into the field of your work. It has no title, dates from 2015 and is two metres high. There's something inside that earlier sculptures didn't have. Let's start with the material. What kind of stone is that?

E.A.: That's a sand-lime brick from Spain, from Murcia, a Caramiel - in German, a honey face?

F.M.: Slightly sand-coloured, like honey. With the brown of the steel he therefore enters into a gentle connection, an almost harmonious touch. I also think again of these silent bows. They can be seen in many details: at the foot of the sculpture, in the upper part, even in the course of the slit, and then - seen from the side - in the front in the belly and behind in the back. Mysterious! What kind of changes are these?

E.A.: I want to touch the viewer, put him in a different state, kidnap him. Perhaps beyond the limits of his cognitive faculties into a state that could be called transcendence. If I could do that, I would be happy. That's why I'm looking for the perfect line, the optimal bow. Like Aristide Maillol with his Three Graces. He is said to have modeled for three years on the perfect line of one leg. Until he was finally satisfied.

F.M.: The slit as a concentrating form of the whole? Formerly a vanishing point, now a haven of peace? Close to the earth? Close to nature? In my understanding, it is precisely here that the sculpture fixes the viewer's gaze - and leads him to the elementary perception of nature, objectively as well as subjectively, leads him to himself?

E.A.: Wonderful association! Very beautiful.

F.M.: Well, for a critical theologian it is perhaps somewhat tempting to speak of transcendence here. The process is familiar to him, something everyday. I observe something concrete and transcend it. I transcend it and transfer it to another level of understanding, such as a liberated and new way of dealing with nature. That is why you open a door for the wary eyes, as if you wanted to say: "Come in". And then they cross the threshold, step into your house, into your studio, into your exhibition.

E.A.: And then you know things that were previously only vague to you. Now you see things in the light that were previously only in semi-darkness.

F.M.: I discover something and am delighted to see which pictures define you that I have never seen before.

E.A.: For me, that means transcendence.

F.M.: That is transcendence. That's what touches me here. So that would be - formulated with Joseph Beuys - an extended view of art. With it I look further than usual, more strictly at the world, the people, the society, more creatively, more liberated.

E.A.: As I said before, it makes me happy when I can move people with my work. But that's only part of the story. Equally important is that my work is for me, in my life, the only thing possible. It is my salvation.



VIDAS VERTICALES, 2015

F.M.: Salvation...?

E.A.: Yes, salvation! Because in it I have the feeling of being part of an extended whole. My happiness comes when I achieve something through an artistic object that is something completely new for myself and for others.

F.M.: When I was young, this hunger for something new was very important to me. He had a feeling of inner proximity to great thinkers, first the writers Sartre and Camus, then the artists Giacometti and Bacon. In the time of French existentialism, in the 1950s, they were driven people. For me, they were mentally displaced: driven by doubts about life, thought and faith - driven by despair about themselves, about time and their social condition. And, at the same time, there was an urge in the air for every sensitive contemporary. Culture sought to trace it, to give it imagination and form. It sensed this in thought, in music, in art, in language and in theatre. For me, this was also the case at the time in the Church in France. It too was determined by a kind of urge into a new future, which had nothing more to do with a paradise, but rather with this world. At that time there was an atmosphere of despair in the air: it reached back into nothingness - and expected everything out of nothingness. At that point, I was touched by such a wild belief and jumped over. Thus, I became a Jesuit.

E.A.: Yes, because it was the utopia to understand the whole world anew. We live in a pre-state anyway. We feel and fear infinity at the end of our existence, the unknown. Everyone has to process his doubts in his own way. So you became a Jesuit and I became an artist.

F.M.: The whole thing consists of... taking up all this...

E.A.: ... the sum of reality and unreality. The problem is that unreality constantly invades our lives, thinking and doing and therefore we will never fully understand our reality. There lies the reason for our despair and our existential questions...

F.M.: ... and life. But this reality, which in the end is nowhere else but within ourselves. We must track it down, in the radical questioning of who I am and who I am...

E.A.: ...even so, we are able to guess that because we are part of a whole. Art fixes that.

F.M.: What you're saying is interesting. The whole of it! So the whole is what unites us, the common denominator of humanity, or what is the whole for you?

E.A.: The whole is what we suspect, that our perception and rationality does not understand, and that has something to do with what we call eternity.

F.M.: The whole in... space and time? The whole...

E.A.: Feeling, experiencing, etcetera. They all belong to the whole.

F.M.: In connection with the whole, please let us talk about something different, the spatial reference of your art. For your compatriot Eduardo Chillida (1928-2002), this point plays an important role. The Basque was virtually fixed in space throughout his body of work. I perceive that differently in your case. You seem to miss the theme of space. Don't you?

E.A.: Normally one relates space to the reality that surrounds us. It confronts us with the trees, the mountains, our house..., with everything that surrounds us. These representational details draw the space, define it, mark its boundaries. But I am essentially oriented towards transcending this space. I want to overcome it, surpass it, transcend it and touch an infinite expanse. When I tie myself to the space, in height, width, depth... I am always bound. But I want to reach beyond what determines me.

F.M.: Beyond its contours?

E.A.: Yes, beyond its limits. I don't need borders. I have to fly away. I want to skip all boundaries. Physical space plays no role for me.

F.M.: Do you want to get your art out of space and time?

E.A.: Certainly so!!

F.M.: Time is just a limiting factor. If you go out there, you stand in the supernatural. This context was very important for Joseph Beuys, and I was very busy with it. Beuys also wanted to go beyond space and time. That's important for his ideas of both. That's why he speaks of overtime and overspace, not in the religious sense, but in the physical and human sense.

E.A.: *That is necessary.*

F.M.: Do you feel driven as an artist and as a human being to transcend space and time?

E.A.: *I think so.*

F.M.: That sounds almost existentialistic, because you forgive yourself all possibilities to find a hold in space and time. You are at the mercy of the inexplicable.

E.A.: *My work wants to fill this gap, to bridge the abyss. I paint with wax, strike with a hammer, cut with a knife. That's what I do and I see my soul, my own self. From this I create. For me, these realities are always present for me. They are a part of me.*

F.M.: Earlier we were talking about a sculpture that is there for you, sensually successful and beautiful at the same time. But then you seem to have it because you find the slit, the gate, in her. Do you flee out there into the distance?

E.A.: *I can flee; I can fly, but I still know that I am here. I am not lost. I can go back.*

F.M.: What drives you as an artist?

E.A.: *As an artist? First and foremost, I am a human being. Artist is just a label. A term. I am an ordinary person. With my hands, I look for my inner being... And if I could go into myself with my hand, across my mouth and then into my heart to touch it, then I would do that; but I can't do it. So I have to do that symbolically in my work.*

F.M.: Francis Bacon once said of himself that there are only very few moments when one feels a moment as delightful, but quickly the feeling is over again.

E.A.: *Exactly, it's like an intoxication.*

F.M.: Perhaps the question is... How you deal with it?

E.A.: *One tries again and again to reach this state. It is never completely gone. But sometimes it's not as strong as he used to be. And then you try to reach this level again - by working on a new sculpture or a new picture. It's like an addiction.*



Modell MASTABA, 2013

F.M.: An addiction? Sympathetic, but somehow dangerous.

E.A.: *Yes, but that's how it is.*

F.M.: There is another work in my head that I would like to talk about. The work dates from 2013 and is made of CorTen steel and Anröchter stone. Towards the top, the dimensions taper off a bit, they become smaller. But I don't find a slit in the sculpture.

E.A.: *Maybe the slot is closed. Maybe the beholder has a board in front of his eye? Sometimes I close the entrances with a stone, like a sepulchre, like a grave. I close it and protect it. I protect this spiritual space. I don't let anyone in.*

F.M.: Yesterday I was lucky to have the model of this sculpture with me for one night. So I could look at it in different light in the evening and in the morning, turn it upside down and photograph it inside and out. There were two elements, a cut stone and a welded steel form, placed close together, without distance.

E.A.: *It is compact.*

F.M.: And at the same time very awake. At the bottom, the lower edges are slightly bent. So the work stands up on only four points, like a deer in a forest: it can jump up and move away at any moment.

E.A.: *Yes, away from space. With a slit I suggest a room that opens behind the sculpture and shows where we could go. With this closed work I close the spiritual space. But at the same time I create a space into which you are not allowed to enter. It is a kind of space, a space that is not nothing.*

F.M.: ... like the Kaaba in Medina. The Muslims say that here there is a primordial space which is freed from all ancient figures by having fallen them from their pedestals. This is an exciting theme, that of image sympathy and image distance. Is that what it's about in your open and closed spaces?

E.A.: These places are not real, they are spiritual places. The question about the slit or not, whether it is the spaces that are hinted at, depends on the viewer. It's up to us whether the person can, wants to or not go in there.

The space lies within us.

F.M.: At some point, I wrote down a sentence in a conversation between us when we were on the road. You said: "Only the pictorial is important to me. Not the room". What does it mean?

E.A.: Exactly. When a space is spoken of, it is usually mathematically determined as height, width, depth. This is a space with walls and boundaries. The spaces that I want to open or close have no boundaries... and no dimensions.

F.M.: But in this sentence you also speak of the image, of the pictorial. What does that mean?

E.A.: A picture is what you stand in front of, what you can see, and that something has an effect in you.

F.M.: You work with what you see... and maybe you see through the picture and out. One could almost think of the word of Jesus from the kingdom of God and say that this space is not of this world.

E.A.: Yes. I try to explain that all the time that I want to expand these physical spaces into spirituality. Enabling sensory experience.

F.M.: As a final challenge to yourself, to your materials that create something unreal? This sculpture, which you called Mastaba, is also connected to this. What is this, a Mastaba?

E.A.: A truncated pyramidal form of ancient Egyptian tombs. A geometric building, no point, sloping side walls.

F.M.: This large mastaba from 2013 is 263 cm high, 166 cm wide and 70 cm deep. The steel form is slightly projecting upwards, like two arms stretching out and carrying a stone in the middle which is shaped like a trapeze. The whole thing then looks like the image of a temple.

E.A.: Yes, it was in my head at the beginning.

F.M.: What does fascinate you about a temple?

E.A.: Its inner space, the so-called cella.

F.M.: The inner space?

E.A.: Yes, the space that has no limits.

F.M.: It existed in the ancient temples. Nobody is allowed in there, except the Supreme Priest at rare feasts.

E.A.: And he must be silent about what he has seen and felt. Presumably it is the image of a deity and the experience of a great power.

F.M.: With your reference to the temple, this sculpture reminds me especially of the great gate in front of a cella, of which Psalm 24 tells, for me one of the most beautiful, an old and archaic text. There is talk of a huge gate, but it does not have two wings, but is probably made of one piece. It must as in the later castles be pulled up by chains. Obviously one knocked at the front and behind the gate ritual exam questions were called in front of the entrance, which had to be answered. At the end it says:

You gates, get up!

Get up, you ancient gates!

The king of glory is coming!

Who is the King of Glory?

The LORD, strong and mighty!

The LORD, mighty in battle! (V 7-8)

Gates, get upstairs!

Get up, you ancient gates!

The king of glory is coming!

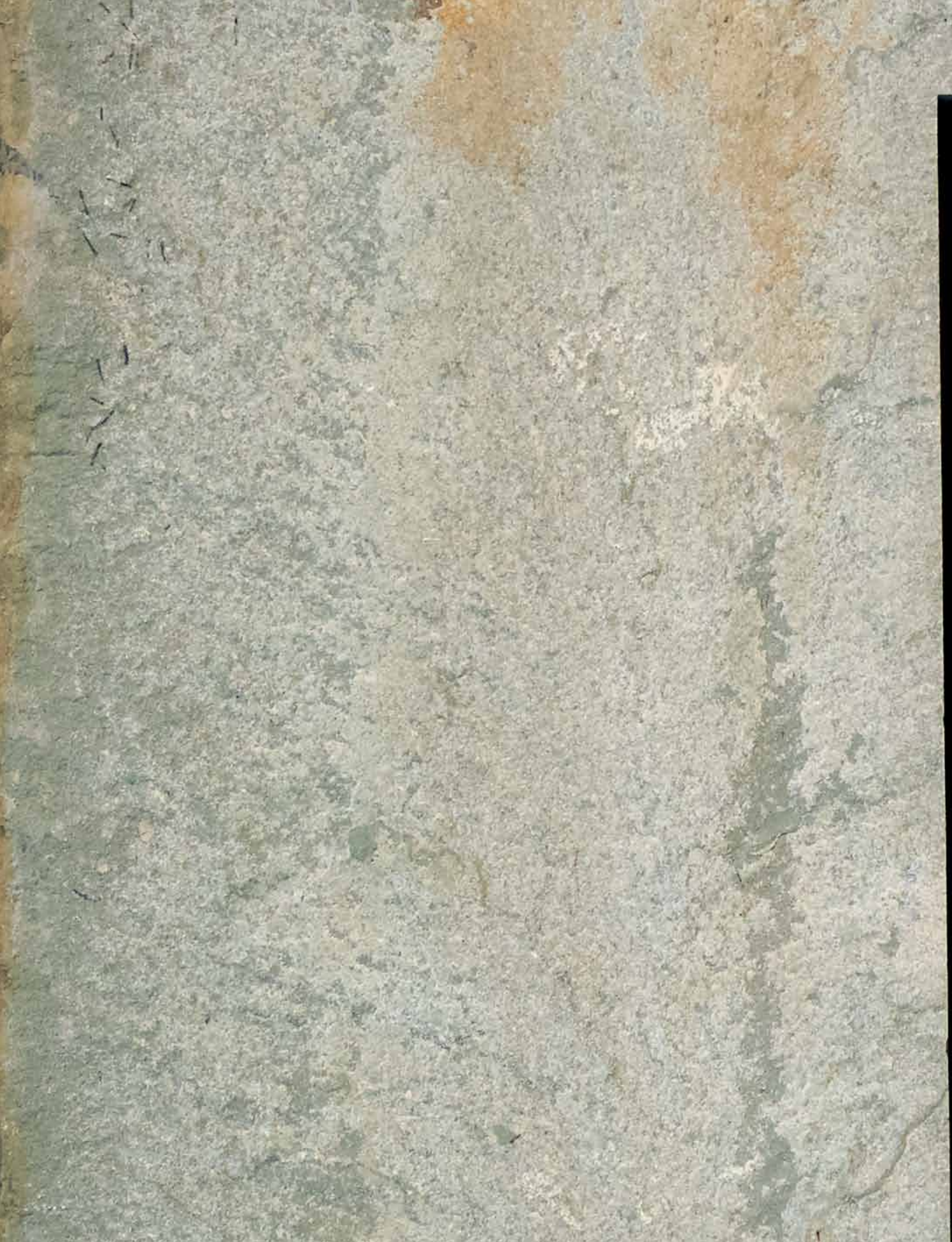
Who is the King of Glory?

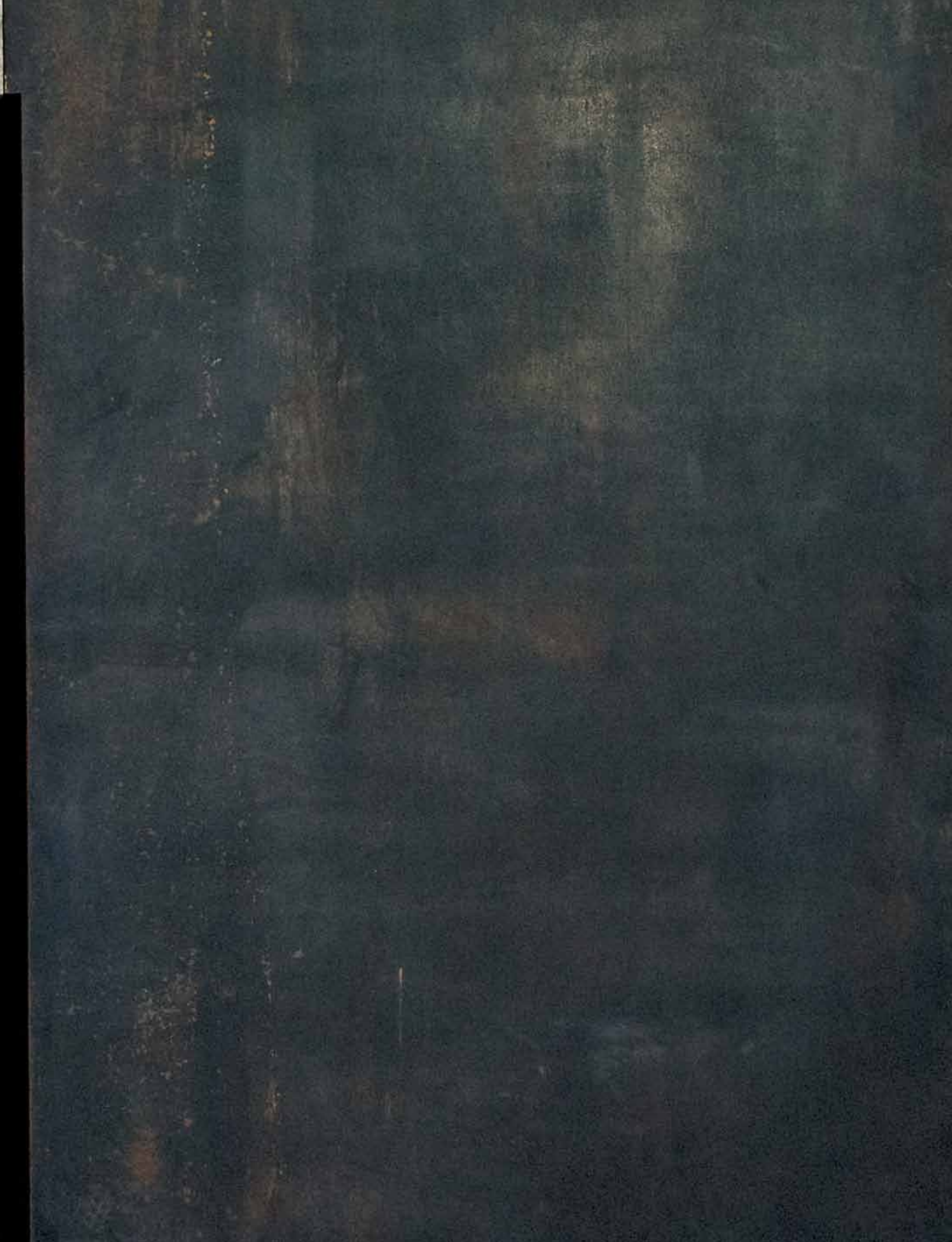
The LORD of hosts!

He is the king of honour! (V 9-10)

E.A.: Indeed, it's a very nice association (like an expressive picture). The text arouses emotions that I want to evoke with my hands and through my materials.

Can Maginet, January 2019





Abbildungsverzeichnis:

- S. 1** Anröchter Stein (Detail)
- S. 2** TRIPTYCHON (FÜR ELIOT), 2004 (Detail)
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 3-tlg., ca. 200 × 162 × 6,5 cm
- S. 12-14** Ausstellungsansichten Flottmann-Hallen Herne
- S. 15** VIDAS VERTICALES, 2015
CorTen-Stahl, Caramiel-Stein, 200 × 100 × 20 cm
- S. 16** MASTABA, 2013
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 263 × 166 × 70 cm
- S. 17** Ausstellungsansicht, Flottmann-Hallen Herne
- S. 18/19** MASTABA, 2013 (Detail)
- S. 20/21** Ausstellungsansicht, Flottmann-Hallen Herne
- S. 22/23** DOPPEL-STELE, geteilt, 2009 (Detail)
- S. 24** DOPPEL-STELE, geteilt, 2009
CorTen-Stahl, südafrikanischer Granit, 171 × 67 × 19 cm
- S. 25** OHNE TITEL, 1998
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, bearbeitet, 200 × 47 × 22 cm
- S. 27** CUBOS DE HIERRO, 2005
CorTen-Stahl, 200 × 75 × 47,5 cm
- S. 28/29** Ausstellungsansicht, Flottmann-Hallen Herne
- S. 30** links: DUO, 2019
Hessischer Diabas, Bronze, 28 × 15 × 7 cm, Ed. 6 + 1 EA
rechts: OHNE TITEL, 2008
CorTen-Stahl, 28 × 14 × 7 cm, Ed. 6 + 2 EA
- S. 31** links: OHNE TITEL, 2008
CorTen-Stahl, 33 × 13,5 × 13,5 cm, Ed. 6 + 2 EA
rechts: OHNE TITEL, 2008
Colatorao-Marmor, CorTen-Stahl, 35 × 19 × 7 cm, Ed. 6 + EA
- S. 32/33** TRIPTYCHON (FÜR ELIOT), 2004
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 3-tlg., ca. 200 × 162 × 6,5 cm
- S. 35** GEBROCHENER SPIEGEL, 1990
Anröchter Stein, Stahl, 235 × 100 × 8 cm
- S. 36** OHNE TITEL, 1999
Anröchter Stein, Stahl, 213 × 120 × 10 cm
- S. 38/39** OHNE TITEL, 2018 (Detail)
- S. 41** OHNE TITEL, 2018
CorTen-Stahl, Wachs und Pigment auf Holz, 200 × 162 × 6,5 cm
- S. 42** OHNE TITEL, 2017
Wachs und Pigment auf Holz, CorTen-Stahl, 170 × 120 cm
- S. 43** OHNE TITEL, 2017
Wachs und Pigment auf Holz, 180 × 122 cm
- S. 53** MASTABA, 2013
- S. 55** DUO, 2019
Hessischer Diabas, Messing 182 × 85 × 27 cm
- S. 56/57** OHNE TITEL, 2012
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 200 × 162 × 6,5 cm
- S. 58/59** Ausstellungsansicht, Kunstmuseum Gelsenkirchen
- S. 61** OHNE TITEL, 2010
Anröchter Stein, CorTen-Stahl, 3-tlg., 95 × 94 × 6 cm
- S. 63** OHNE TITEL, 2010
CorTen-Stahl, südafrikanischer Granit, 127 × 25 × 13 cm
Privatsammlung Rheinland
- S. 64/65** Ausstellungsansicht, Kunstmuseum Gelsenkirchen
- S. 66** OHNE TITEL, 2015
Alabaster, CorTen-Stahl, 33 × 14 × 14 cm, Ed. 6 + 2 EA
- S. 67** links: VIDAS PARALELAS, 2015
Alabaster, CorTen-Stahl, 2-tlg., je 38 × 19 × 6 cm, Ed. 6 + 2 EA
rechts: OHNE TITEL, 2015
Colatorao-Marmor, Alabaster, 22 × 14 × 14 cm, Ed. 6 + 2 EA
- S. 68** ESTELA GRANITO II, 2017
CorTen-Stahl, südafrikanischer Granit, 182 × 51 × 17,5 cm
- S. 71** OHNE TITEL, 2014
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 200 × 100 × 25 cm
- S. 72/73** Ausstellungsansicht, Kunstmuseum Gelsenkirchen
- S. 74** OHNE TITEL, 2019
Hessischer Diabas, Bronze, 17,5 × 22,5 × 8 cm, Ed. 6 + 1 EA
- S. 75** EDITION GELSENKIRCHEN/ HERNE, 2018
Hessischer Diabas, Bronze, 26,5 × 19 × 8,5 cm, Ed. 25 + 3 EA

- S. 76** OHNE TITEL, 2019
Hessischer Diabas, Bronze, 28 × 15 × 7 cm, Ed. 6 + 1 EA
- S. 77** ESTRATOS, 2009
Hessischer Diabas, CorTen-Stahl, 34,5 × 12,5 × 8,5 cm, Ed. 6 + 2 EA, Privatsammlung Köln
- S. 78** OHNE TITEL, 2012
CorTen-Stahl, Hessischer Diabas, 33 × 13 × 8 cm, Ed. 6 + 2 EA
- S. 79** OHNE TITEL, 2006
Hessischer Diabas, CorTen-Stahl, 2-tlg., 53 × 49 × 4 cm
- S. 80/81** Ausstellungsansicht, Kunstmuseum Gelsenkirchen
vorne: TORREÓN, 2019, Messing, 22 × 33 × 8 cm, Ed. 6 + 1 EA
hinten: TORREÓN, 2017, Wachs und Pigment auf Holz, 75 × 55 cm
- S. 82** OHNE TITEL, 2017
Wachs und Pigment auf Holz, CorTen-Stahl, 170 × 122 cm
- S. 83** OHNE TITEL, 2016
Wachs, Pigment, CorTen-Stahl auf Holz, 160 × 122 cm
- S. 85** FLORES, 2017
Wachs und Pigment auf Holz, 180 × 122 cm
- S. 86** OHNE TITEL, 2019
Wachs und Pigment auf Holz, CorTen-Stahl, 75 × 122 cm
- S. 87** OHNE TITEL, 2019
Wachs und Pigment auf Holz, CorTen-Stahl, 110 × 80 cm
- S. 88** OHNE TITEL, 2017
Wachs und Pigment auf Holz, CorTen-Stahl, 170 × 122 cm
- S. 89** OHNE TITEL, 2017
Wachs und Pigment auf Holz, CorTen-Stahl, 180 × 122 cm
- S. 90/91** Ausstellungsansicht, Kunstmuseum Gelsenkirchen
links: OHNE TITEL, 2017, Wachs und Pigment auf Holz, CorTen-Stahl, 180 × 122 cm
rechts: ESTELA GRANITO I, 2017, CorTen-Stahl, südafrikanischer Granit, 183 × 51 × 17,5 cm
- S. 92/93** ESTELADA, 2013
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 6-tlg., ca. 225 × 220 × 70 cm
- S. 94/95** Anröchter Stein (Detail)
- S. 105** Eingang Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2017/2018
- S. 106/107** CUBOS Detail
- S. 108-111** Ausstellungsansichten, Museo del Port de Tarragona, Refugi 1 del Moll de Costa, 2017
- S. 112** Stair Affairs, 2013, CorTen-Stahl, Caramiel, 290 × 200 × 50 cm
- S. 113** OHNE TITEL, 1994, Anröchter Stein, Eisen, 280 × 225 × 6 cm
- S. 114** Eingang Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2017/2018
MASTABA, 2013, CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 263 × 166 × 70 cm
- S. 115** Ausstellungsansichten, Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2017/2018
- S. 116** ESTELA GRANITO III, 2017
CorTen-Stahl, südafrikanischer Granit, 181 × 55 × 17 cm
- S. 117** OHNE TITEL, 2017
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 200 × 162 × 6,5 cm
- S. 118** PASIÓN, 2015
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 265 × 165 × 50 cm
- S. 119** Eingang Fundación Antonio Pérez, Cuenca bei Nacht, 2017/2018
- S. 120-121** Ausstellungsansichten, Museo de Montserrat, 2018
- S. 122** OHNE TITEL, 2017, von links nach rechts:
Colatorao-Marmor, Alabaster, 45 × 20 × 9 cm
Colatorao-Marmor, Alabaster, 40 × 21 × 7 cm
Colatorao-Marmor, Alabaster, 36 × 31 × 13 cm
Colatorao-Marmor, Alabaster, 44,5 × 17 × 8 cm
- S. 123** OHNE TITEL, 1999
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 220 × 100 × 6 cm
- S. 124** OHNE TITEL, 1999
CorTen-Stahl, 250 × 125 × 25 cm
- S. 125** OHNE TITEL, 1990
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 195 × 170 × 5 cm
- S. 126/127** OHNE TITEL, 2001
CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 232 × 250 × 30 cm
- S. 136/137** OHNE TITEL, 1994, Anröchter Stein, Eisen, 280 × 225 × 6 cm (Detail)



ENRIQUE ASENSI

- 1950** geboren in Valencia, Spanien
1972-77 Studium an der Acadèmia de Belles Arts de San Carlos, Valencia, Spanien
1976 Stipendium der Diputaci3n Provincial f3r Madrid
1977 Stipendium der Diputaci3n Provincial f3r Deutschland
2016 Er3ffnung des Skulpturenpark Can Maginet in Avinyonet del Penedès, Spanien

Der K3nstler lebt und arbeitet bei K3ln und in Avinyonet del Penedès bei Barcelona.

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2019** Kunst-Station Sankt Peter, K3ln
 Kunstmuseum Gelsenkirchen und Flottmann-Hallen Herne, Duo - Skulpturen und Objekte
- 2018** Skulpturenpark Schloss Hellbrunn, Salzburg
 Museo de Montserrat, Barcelona, Miralls de Pedra
 Galerie Seippel, K3ln, Meditation in Stahl, Stein und Wachs
- 2017** Centro de Arte Contempor3neo, Fundaci3n Antonio P3rez, Cuenca, Serendipia
 Museo del Port de Tarragona, Refugi 1 del Moll de Costa, Palabras de Piedra
- 2015** Galerie Seippel, K3ln, Skulpturen
- 2014** 100 Kubik - Raum f3r spanische Kunst, K3ln, Der Weg zur Skulptur
- 2013** Museo de Escultura Contempor3nea Can Mario de la Fundaci3n Vila Casas, Barcelona, Intra Muros
- 2012** 100 Kubik - Raum f3r spanische Kunst, K3ln, Leere, Stein, Papier
- 2011** Galerie Manfred Rieker, Heilbronn, Auras y almas
 Gold-Kraemer-Stiftung, Frechen
 Neue Kunst Galerie Michael Oess, Karlsruhe, Stein trifft Stahl
- 2008** Galerie Manfred Rieker, Heilbronn
 Galerie Spectrum, Euskirchen
- 2007** Galer3a Trama, Barcelona
 Galerie Weihergut, Salzburg
- 2005** Galer3a Punto, Valencia
 Galerie Weihergut, Salzburg
- 2004** Galer3a Trama, Madrid
 Galerie Manfred Rieker, Heilbronn
- 2003** Herz-Jesu-Kirche, Euskirchen
- 2002** Galer3a Arn3s y R3pke, Madrid
 Galerie und Skulpturengarten Lutz Teutloff, Bielefeld
- 2001** Galerie Neue Kunst, Konstanz
- 2000** Galerie Stefan R3pke, K3ln
- 1999** Galer3a Arn3s y R3pke, Madrid
- 1998** Galer3a Barcelona, Barcelona
 Galer3a Maior, Pollença/ Mallorca
 Fundaci3n Niebla, Casavell/ La Bisbal
- 1997** Galerie Lutz Teutloff, Bielefeld
 Galerie Stefan R3pke, K3ln
- 1995** Galerie Adriana Schmidt, Stuttgart
 St3dtisches Kramer-Museum, Kempen
- 1992** Galerie Dreiseitel, K3ln
- 1991** Galer3a Lu3s Adelantado, Valencia
- 1987** Museum Zons, Dormagen

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2018** Galerie Seippel, Köln
Pigment Gallery, Barcelona, Art Bodensee, Dornbirn
Galerie Michael Oess, Karlsruhe
- 2017** Claudia Arbulu Gallery, Madrid
- 2016** Galerie Manfred Rieker, Heilbronn, Offenen Auges - Gedächtnisausstellung
- 2015** Art Karlsruhe mit 100 Kubik, Karlsruhe
- 2014** Kulturambulanz, Bremen, Das A und das O
Galerie Manfred Rieker, Heilbronn, Pedra i Foc
- 2013** Art Karlsruhe mit 100 Kubik, Karlsruhe
Galerie Seippel, Köln, Skulpturen aus Stahl
Museo Würth Espagnia, La Rioja, Estudio 120m
Städtische Galerie, Kulturzentrum August Everding, Bottrop
Art Karlsruhe mit 100 Kubik, Karlsruhe
Galerie Manfred Rieker, Heilbronn, Flora, Flora
100 Kubik - Raum für spanische Kunst, Köln, Miró, Tàpies & Co - Katalanische Künstler
Art Fair mit 100 Kubik, Köln
- 2012** 100 Kubik - Raum für spanische Kunst, Köln, Leere, Stein, Papier
Art Fair mit 100 Kubik, Köln
Galerie Manfred Rieker, Heilbronn, 2dimensional - 3dimensional I-III
Galería Sailer, Santanyí/ Mallorca
- 2011** Galerie Seippel, Köln, Gruppenausstellung Skulptur - Enrique Asensi, Robert Schad, Werner Mally, Auke de Vries
100 Kubik - Raum für spanische Kunst, Köln
Galerie Sailer, Santanyí/ Mallorca
Galería Jordi Batlle, Sant Cugat del Vallés, Barcelona
- 2010** Art Karlsruhe mit Galería Trama, Karlsruhe
Lo Spirito del Lago, Isola Bella, Stresa, Lago Maggiore
MeWo-Kunsthalle, Memmingen, Tanz mit dem Totentanz
Sala Parès, Barcelona, Exposición Colectiva
Art Karlsruhe mit Sala Parés, Karlsruhe
Galerie Weihergut, Salzburg, retro.Perspektive
- 2009** St.-Annen Museum, Lübeck, Tanz mit dem Totentanz
Art Karlsruhe mit Neue Kunst Galerie Michael Oess, Karlsruhe
Galerie Manfred Rieker, Heilbronn, Auf die Mischung kommt es an
Galería Trama, Barcelona, Escultura de Pequeño Formato
- 2008** Stiftung Kloster Volkenroda, Körner
Galerie Manfred Rieker, Heilbronn, Vielfalt Dreidimensional
Medizinhistorisches Museum der Charité, Tanz mit dem Totentanz
- 2007** Siegerland Museum, Siegen, Tanz mit dem Totentanz
Museum für Sepulkralkultur, Kassel, Tanz mit dem Totentanz
- 2006** Galerie Weihergut, Salzburg, Silence
Galería Jordi Batlle, Sant Cugat del Vallès
Cologne Fine Art mit Galerie Bengelsträter, Köln
ARCO Madrid mit Galería Trama, Madrid
Galerie Weihergut, Salzburg, Schwarz | Ende und Anfang
Galería Trama, Barcelona, Colectiva D'Escultura
Museum Antonierhaus, Memmingen, Die Versuchung des Hl. Antonius
Lo Spirito del Lago, Isola Bella, Stresa, Lago Maggiore, Humilitas
- 2005** Galerie Weihergut, Salzburg, Asensi und Serra
Galerie Bengelsträter, Iserlohn, Jubiläumsausstellung
Skulpturengalerie Krafft, Gebenstorf, Format Klein - Ausdruck Groß
Art Galerie Frank Pages, Baden-Baden
Kunstmesse Zürich mit Art Galerie Frank Pages, Zürich
Heritage Bank & Trust, Geneva, Six artistes - Contemporaines Espagnols
- 2004** ARCO Madrid mit Galerie Stefan Röpke, Madrid
- 2003** ARCO Madrid mit Galerie Stefan Röpke, Madrid
Art Cologne mit Galerie Stefan Röpke, Köln
Art Bruxelles mit Galerie Stefan Röpke, Brüssel
Kunst und Diakonie, Wehr, Dialoge
Lo Spirito del Lago, Isola Bella, Stresa, Lago Maggiore, La Tentazione di San Antonio
Skulpturenpark Lutz Teutloff, Bielefeld
Wilhelm-Fabry-Museum, Hilden, Kunst auf Rezept
Kunsthalle Erfurt, Kunst auf Rezept
Stadtmuseum Gütersloh, Kunst auf Rezept
Kunstverein Hürth, Hürth
Galerie Manfred Rieker, Heilbronn, Kleine Wichtigkeiten
- 2002** Kunstverein Herford, Kunst auf Rezept
Städtische Galerie Bergkamen, Kunst auf Rezept
Siegerland Museum, Siegen, Kunst auf Rezept
Galerie Ucher, Köln, Metaphern
Maddock Gallery, Barcelona, Mediterranean Feeling II
Sala Pelaires, Palma de Mallorca
- 2001** Art Cologne mit Galerie Stefan Röpke, Köln
ARCO Madrid mit Galerie Stefan Röpke, Madrid
Maddock Gallery, Barcelona, Mediterranean Feeling
Museum Ratingen, Sammlung Dr. Hartmut Kraft, Ratingen, Kunst auf Rezept
Kunst im Container, Essen, 1. Essener QuARTier
- 2000** Galerie Manfred Rieker, Heilbronn
Galería Maior, Pollença/ Mallorca, kunstKöln 2000
Kunst und Diakonie, Wehr, Fließende Zeit
- 1999** Galerie Ucher, Köln
ARCO Madrid mit Galerie Stefan Röpke, Köln
Art Cologne mit Galerie Stefan Röpke, Köln
Kunstverein Hürth, Hürth, Köln - New York
Galerie Neu Kunst, Konstanz
Galerie Manfred Rieker, Heilbronn, Ideen III
Lo Spirito del Lago, Isola Bella, Stresa, Lago Maggiore

- 1998** Fundació Bancaixa, Valencia
ARCO Madrid mit Galerie Stefan Röpke, Madrid
Art Cologne mit Galerie Stefan Röpke, Cologne
Lo Spirito del Lago, Isola Bella, Stresa, Lago Maggiore
- 1997** ARCO Madrid mit Galerie Stefan Röpke, Madrid
Art Cologne mit Galerie Stefan Röpke, Köln
Lo Spirito del Lago, Isola Bella, Stresa, Lago Maggiore
- 1996** Die Weiße Galerie, Köln
Galerie Kunstmann, Santanyi/ Mallorca
- 1995** Kunsthalle Köln, Köln, Köln Kunst
Villa Zanders, Bergisch-Gladbach, Festival Kunstplätze
Galerie Lutz Teutloff, Bielefeld
Museum des Oberbergischen Kreises, Nümbrecht
- 1994** Galerie Adriana Schmidt, Stuttgart
- 1991** Galerie Vera van Laer, Antwerpen
Art Cologne mit Galerie Dreiseitel, Köln
Art Cologne mit Galería Luis Adelantado, Köln
Galerie Jesse, Bielefeld
- 1990** Art Frankfurt mit Galería Ferràn Cano, Frankfurt/ Main
- 1988** Museum Hegendaagse Kunst, Utrecht, Tres artistas españoles
Galerie Jesse, Bielefeld
- 1987** Galerie Heinz Holtmann, Köln
- 1986** Kestner-Gesellschaft, Hannover, Sommerausstellung

Arbeiten im öffentlichen Raum und öffentlichen Sammlungen (Auswahl)

- Fredenbaumpark, Dortmund
Rathaus Euskirchen
Sparkasse Werl, Wickede-Ruhr
Bürgerpark, Wickede-Ruhr
Zentralplatz, Kerpen
Kreishaus, Bergheim
Kurpark, Heimbach
Arenal d'en Castell, Menorca
Europaplatz, Euskirchen
Manacor, Mallorca
Wehr
Torrelavit, Barcelona
Park, Gold-Kraemer-Stiftung - ständige Ausstellung
Haus der Kunst, München
Stadtsparkasse Köln, Köln
Skulpturenpark Lutz Teutloff, Bielefeld
Stiftung Eben-Ezer, Lemgo
Fundació La Caixa, Barcelona
Fundació Príncep d'Astúries, Oviedo
Avinyonet del Penedès
Colección de la Diputación Provincial de València

© 2019 Kehrer Verlag Heidelberg Berlin, Enrique Asensi, Ralf-P. Seippel,
Fotografen und Autoren / fotógrafos y autores / photographers and authors
© 2019 VG Bild-Kunst, Bonn

Herausgeber / Editores / Editors

Enrique Asensi, Ralf-P. Seippel

Konzeption / Concepción / Concept

Enrique Asensi, Ralf-P. Seippel

Autoren / Autores / Authors

Friedhelm Mennekes, Jutta Laurinat, Leane Schäfer, Ralf-P. Seippel

**Redaktion und Lektorat / Redacción y corrección del estilo de textos /
Editing and Proofreading**

Delia Klask, Monika Asensi (spanisch/español)

Übersetzung ins Spanische / Traducción al español / Translation into Spanish

Enrique Asensi, Monika Asensi

Fotos / Fotografías / Photographs

Enrique Asensi, Benito Barajas, Ralf-P. Seippel, Dani Rovira

Gestaltung / Diseño gráfico y maquetación / Design

Hackenschuh com. design, Markus Braun

Bildbearbeitung / Fotomecánica y ajuste digital / Image processing

Kehrer Design Heidelberg (René Henoch)

Gesamtherstellung / Producción / Production

Kehrer Design Heidelberg (Tom Streicher)

Printed and bound in Germany

ISBN 978-3-86828-923-7



Kehrer Heidelberg Berlin

www.kehrerverlag.com

Umschlagabbildungen / Fotografía de cubierta / Cover illustrations

Vorderseite / al frente / Front cover: ESTELADA, 2013

CorTen-Stahl, Anröchter Stein, 6-tlg., ca. 225 × 220 × 70 cm

Rückseite / el dorso / Back cover: Ausstellungsansicht Flottmann-Hallen Herne,

vorne: VIDAS VERTICALES, 2015, hinten: OHNE Titel, 1999

Frontispiz / frontispicio / Frontispiece: TRIPTYCHON (Für Eliot), 2004 (Detail)

GALERIE SEIPPEL

www.galerie-seippel.de