Ines Hock Lyrismen des Lichts



Ines Hock Lyrismen des Lichts

Clemens-Sels-Museum Neuss 2007 Kunsthaus Wiesbaden 2007

Farben finden den Raum

Seit den 1980er Jahren hat das Clemens-Sels-Museum Gemälde und Arbeiten auf Papier erworben, in denen Farbe ein zentrales Moment von Bildlichkeit ist. Zu diesem, die Neusser Kunstsammlung des 19. und 20. Jahrhunderts in die Gegenwart führenden neuen Sammlungsschwerpunkt gehören Werke von Rupprecht Geiger, Dieter Villinger, Marcia Hafif, Ulrich Erben, Hermann de Vries, Jürgen Paatz, Phil Sims, Helmut Dirnaichner, Bernd Minnich, Michael Rögler, Tomuharu Murakami, Nabuko Sugai, Markus Linnenbrink, Jürgen Paatz, Katharina Grosse und andere mehr.

Die Konzeptuelle Farbmalerei kennt keine Verbindlichkeit der Terminologie, vielfältig sind die verwendeten Begriffe, die sich deren inhaltlicher Auslegbarkeit zu nähern versuchen: Radikale Malerei, Stille Malerei, Analytische Malerei, Bilder der Verweigerung, Bilder ohne Bilder lauten einige Bezeichnungen, unter denen eine jeweils andere Anmutung von Farbe wahrnehmbar wird. Die Künstlerinnen und Künstler, die sich dieser Malerei verschrieben haben, bilden keine Gruppe, wie etwa die Impressionisten oder Luministen, sondern sind allein unter Berufung auf die Thematisierung von Farbe programmatisch miteinander verbunden. Die konzeptuelle Eigenständigkeit der Positionen fordert vom Betrachter sinnliche Offenheit für die Farbe und deren Organisation im Bilde. Ein Drittes kommt im Fall der Rauminstallation von Ines Hock hinzu: die Wahrnehmung des Verhältnisses der Farbe zur Wand und zum Raum, welches die jeweils vorgegebene Innenarchitektur, wenn auch nur temporär, stets neu deutet.

Für das Foyer des Clemens-Sels-Museums entwarf Ines Hock ein 12teiliges Werk, das als ein horizontales, an drei Stellen unterbrochenes Farbband eine unverrückbare Beziehung zur Architektur eingeht. Der Eingangsbereich des von Harald Deilmann Mitte der 1960er Jahre entworfenen, jedoch erst 1975 fertiggestellten Museumsneubaus mißt eine Höhe von nahezu fünf Metern. Eine breite Treppe, die zu den Schauräumen der ersten und zweiten Etage führt, mündet als ein Wandel- und Kommunikationsort für die Besucher in diesen Empfangsbereich ein. Seine Wände aus weiß gestrichenem Sichtbeton sind nicht fortlaufend, sondern diskontinuierlich. Ein breites Wandstück, hinter dem sich eine vom Boden bis zur Decke reichende Fensterfront befindet, springt als ein freistehender, mit der Decke verbundener Block vor, ein schmaleres begrenzt das Auge des Treppenhauses und verbindet die drei Geschosse miteinander. Der indirekte Lichteinfall und die trotz der Raumhöhe als lastend empfundene Kassettendecke verleihen dem Eingangsbereich ein höhlenartiges Gepräge.

Dieser vorgefundenen Raumsituation und ihren Lichtverhältnissen Rechnung tragend, schuf Ines Hock chromatisch ausdifferenzierte Farbtafeln, die friesartig die obere Zone der Wände als lichthaltige Malerei überziehen. Die eigenwillige Hängung der aneinandergereihten Bildtafeln, die wie farbige Fenster Helligkeit einlassen, ziehen den Blick des Betrachters wie in einem gotischen Kirchenraum nach oben. Obgleich die Grenzen der einzelnen, sich berührenden Felder als Schattenkanten sichtbar bleiben, gleicht der Dekor einem breiten Fluß in Bewegung. Die Farben wandern, halten inne und setzen auf dem nächsten Wandstück wieder von neuem ein. Die so entstehenden Pausen in der Wahrnehmung, können sich aber ebenso leicht, entsprechend dem wechselnden Standort des sich in Bewegung befindenden Betrachters, überspringen lassen. Mit dieser Farbgestaltung des Raumes erhält die Körperhaftigkeit und Schwere der Betonarchitektur eine Leichtigkeit, ohne jedoch ihren Eigencharakter zu verlieren. Das Foyer ist zu einem lichtvoll heiteren, farbigen Innenraum verwandelt, wobei der selbstständige Werkcharakter einer dekorativen Wandgestaltung als freie Malerei erlebbar bleibt. Die zu den Seiten wie nach oben hin offene Struktur der Pinselzüge, die leuchtenden, richtungsverschieden aufgetragenen Farbbahnen bringen mit ihrer transparent anmutenden Helligkeit den Raum zum Schwingen. Die Farben werden zu gemaltem Licht und geben der Architektur eine neue, spirituelle Deutung. Der gleichsam manipulative Gehalt der Malerei bewirkt einen athmosphärischen Wechsel von der vorgefundenen dunklen Stimmung hin zu einer leuchtenden und vielfältigen Farbigkeit.

Mit dieser Individualisierung des Raumes durch die Künstlerin wird das Foyer für jeden Besucher gemäß seiner eigenen, subjektiven Wahrnehmung und Erlebnisfähigkeit neu erfahrbar. Als ein Ort des Aufenthaltes wie des Weges zugleich ist der Eingangsbereich zu einem neuen Lebensraum geworden. Das in ihm stattfindende Miteinander der Menschen gestaltet sich mit Sicherheit anders als zuvor.

Gisela Götte



Colors Find Their Space

Since the 1980's the Clemens-Sels Museum has been acquiring paintings and works on paper in which color has become the central issue of pictorial quality. The new and pivotal works in this, the Neuss collection of art from the 19th - 20th century to the present, include the works of Rupprecht Geiger, Dieter Villinger, Marcia Hafif, Ulrich Erben, Hermann de Vries, Juergen Paatz, Phil Sims, Helmut Dirnaichner, Bernd Minnich, Michael Roegler, Tomuharu Murakami, Nabuko Sugai, Markus Linnenbrink, Katharina Grosse and others.

Conceptual painting with color is not recognizably bound to any one terminology/does not commit itself to any single terminology. A wide variety of ideas serve as approaches to try and interpret the variety of content evident in the work; radical painting, non-expressive, meditative painting, analytical painting, imageless/non-objective painting, (?) against painting/paintings of refusal (?) are some of the concepts that have afforded the perception of a new sense of color. The artists that have subscribed to this painting do not form any group the way the Impressionists or Luminists did, but only have their focus on color as such as the central issue in common. The conceptual independence of the different positions demand of the observer an openness to the experience of the feeling of color and its organization in the painting. Ines Hock's room installation brings to these a third requirement; the perception of the relation of color to the wall and to the space, which is continually creating a new understanding, even if only temporary, of its existing interior architecture.

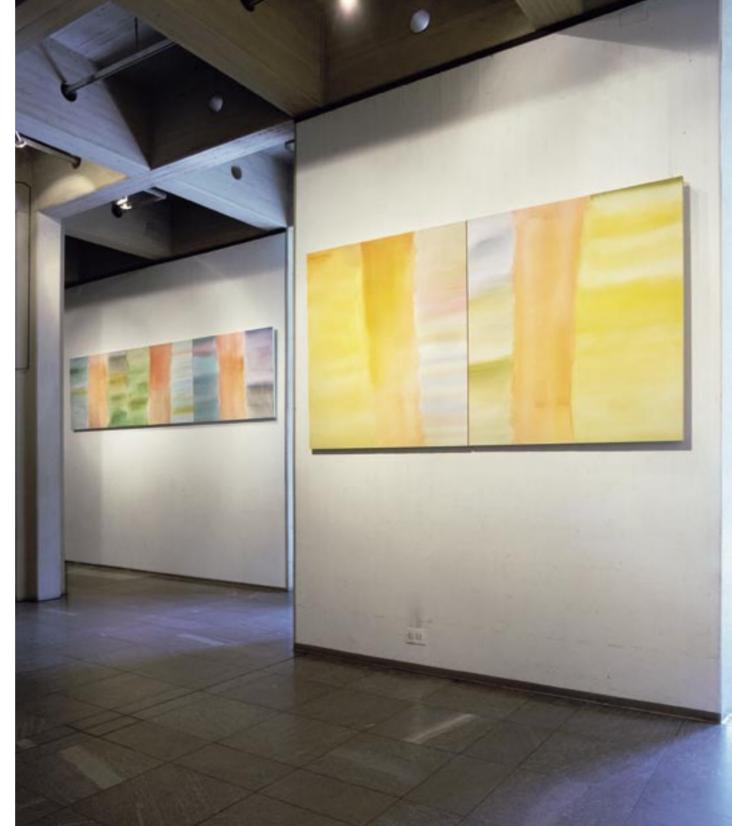


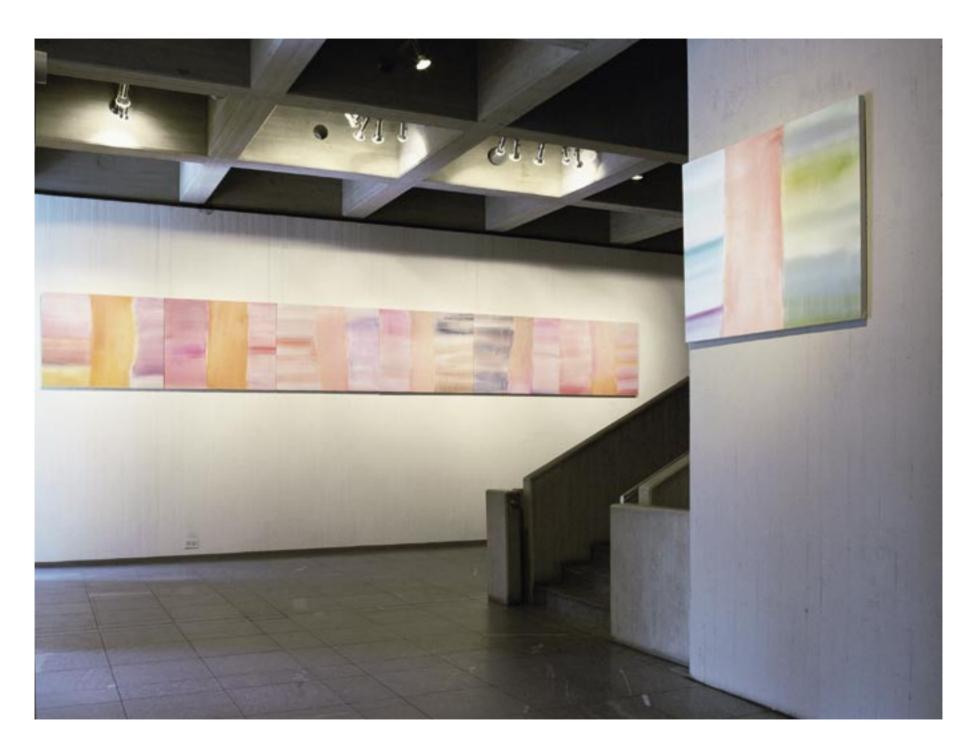
For the foyer of the Clemens-Sels Museum Ines Hock has designed a 12-piece work, that enters it as a continuous horizontal band of color, broken in 3 places, binding itself indissolubly to the architecture. The entry area, designed by Harald Deilmann in the mid-60's but not completed until 1975 with the new building is nearly 5 meters high. A wide staircase leading to the exhibition spaces of the 2nd and 3rd floors opens out as a changing

space and place of interaction for the visitors in the reception area. The walls of white exposed concrete are not uninterrupted but discontinuous. A wide wall piece behind the wall of windows from floor to ceiling springs out at you as a freestanding block connected with the ceiling. A narrower piece sets a boundary for the height of the stairwell and connects the 3 floors. The indirect incident light and the paneled ceiling, appearing weighty despite its height lend a cavernous aspect to the entryway. Taking into account this existing space and its lighting, Ines Hock creates chromatically varying color panels, that, like a frieze, cover the upper zone of the walls, with painting as a vessel of light. The highly original hanging of the easel paintings up against each other letting in light like colored windows, draws the eye of the viewer upward as in the space of a gothic church. Although the boundaries of the original contiguous fields remain as shadowed edges, the décor is like the flow of a wide river. The colors wander, come to a halt within, and start off anew in the next wall piece. Still these pauses, or gaps, as they develop this way in one's perception can easily be jumped over, depending on the changing standpoint of the viewer in motion. As the room is given form by the color, the body and weight of its concrete architecture attains a lightness, but without losing its essential character. The foyer is transformed into a colored interior space, gay, and full of light, in which the painting, while giving form to the wall, can still be experienced for itself as a free and independent work. The open structure of the brush strokes extending to the sides and leading upward, the glowing color tracks varying in their directions, their brightness giving a feeling of transparency, all cause the space to vibrate. The colors become painted light, and give the architecture a new spiritual meaning. The handling of the painting and installation effects an atmospheric change from the original dark mood to one of glowing and varied color.

As the artist individualizes the space of the foyer, every viewer gains her own subjective perception of it and has opened up for her a new capacity for experience. The entryway is not only a place to stop awhile, but also becomes a new space to live in. The interactions with others that happen here are certainly different than they were before.

Gisela Goette
Translation by Victoria Bell







Die schöne Seite Kunsthaus Wiesbaden 2007

Das Kunsthaus Wiesbaden ist in einem imposanten, klassizistischen Gebäude untergebracht. Der Ausstellungsraum selbst verfügt über wohlproportionierte Maßverhältnisse: Die Längsseiten des Raumes betragen 18 m, die Querseiten 9 m und bis zur Höhe der Deckenabhängung sind es 4,5 m. Zur großzügigen Raumwirkung tragen außerdem wesentlich die hervorragenden Lichtverhältnisse bei, die sich einer dichten Reihe hochangesetzter, großer Fenster entlang einer der beiden Längsseiten verdanken. Die Wände sind weiß gestrichen, der Fußboden mit Holzdielen belegt. Eine der Schmalseiten verfügt über eine Empore. Von dieser Empore aus lässt sich der gesamte Raum wunderbar überblicken und die Malerei auf der gegenüberliegenden Wand wie eine Bühne betrachten.

"Die schöne Seite" – wie Ines Hock ihre Wandarbeit nennt – muss hier nicht gegen schwierige Raumverhältnisse ankämpfen, ganz im Gegenteil. Ines Hock hat sich entschlossen, die lichterfüllte, ja festliche Ausstrahlung des Raumes zu nutzen als ideale Voraussetzung für eine Malerei, die durch ihre Transparenz und Lichtempfindlichkeit und etwas, das man zwar unzureichend aber vielleicht noch am treffendsten als "Gelöstheit" bezeichnen könnte, in der Lage ist, diese Qualitäten in sich aufzunehmen, um sie wiederum in den Raum zurückzugeben – und immer so fort. Der Raum scheint wie eigens dazu geschaffen, diese "schöne Seite" in ihrer ganzen Farbenpracht in sich aufzunehmen. Die Ausstattung mit Empore und fensterdurchbrochenem Obergaden ist typisch für Versammlungsräume, legt aber vor allem auch einen Bezug zum Kirchenraum nahe. Demnach stellt die exponierte Wand die Wand hinter dem Altar vor, deren geschlossene Flächen in romanischer Zeit üblicherweise dem zentralen Fresko des Kirchenprogramms vorbehalten war.

Auch wenn es sich hier um keine Freskomalerei im eigentlichen Sinne handelt (wonach die Farbe in den frischen, noch feuchten Putz gemalt werden müsste), ergibt sich aus der Größe der zu bemalenden Wand und der Tatsache, dass diese nur mit Hilfe eines Gerüstes zu bewältigen ist, die Notwendigkeit, ähnlich den Tagewerken der Freskomalerei in klar voneinander getrennten Partien zu arbeiten. Schon aus diesem Grund ist eine Malerei mit frei fließenden Farbverläufen, wie sie Ines Hock in ihren Leinwandbildern häufig anwendet und im Ansatz auch schon in weniger großräumigen Wandarbeiten vorgeführt hat (Edith-Stein-Haus, Siegburg, 1998), nicht durchführbar. Eine geordnete, linear abgesetzte Struktur bietet sich an. Wie bei Hocks erster Raumarbeit in der Kölner Moltkerei (1996) nehmen die Farbbänder einen Bezug zu den Bodendielen auf, wenn sie

auch in Breite und Länge deren Maße bei weitem überschreiten und durch den mauerartigen Verbund den Eindruck von Wand verstärken. Die Flächen sind so angelegt, dass sie mit einem großen Flachpinsel gerade noch in einem Zug durchgeführt werden können. Der Zwang zur Begrenzung wird mit der größtmöglichen Freiheit im Laufenlassen des Pinsels gekoppelt, so dass das Weiß der Wand zwar vollständig bedeckt ist, aber noch durchscheint, also die Farbe in einem flüssigen Verfahren, schnell und alla prima, aufgetragen werden kann.

Aus diesem Grund kann die Malerei trotz ihrer räumlichen Ausdehnung so leicht und aus dem Handgelenk heraus gemalt wirken wie ein locker auf Papier hingetuschtes Aquarell. Dabei geht es nicht um die Übertragung eines wirklichen Aquarells auf die Wand, z.B. mit Hilfe einer Projektion oder mit Hilfe eines Rasters. Solche Übertragungspraktiken werden in der Wandmalerei selbstverständlich häufig eingesetzt, wobei die eigentliche künstlerische Arbeit dann hauptsächlich im Entwurf zu sehen wäre und die Übertragung auf die Wand, wie es z.B. Sol LeWitt praktizierte, unter Umständen auch Assistenten überlassen werden könnte. Ein Aquarell lässt sich nicht übertragen. Die lockeren Verläufe, die variierenden Farbabstufungen, das durchblitzende Weiß des Bildträgers lassen sich nicht nachmalen. Wie bei einem Aquarell verdanken sich die entscheidenden Faktoren der Wandarbeit dem unmittelbaren Zugriff.

An diesem Punkt kommen zwei prägnante Wesenszüge der Arbeit von Ines Hock zur Geltung. Die Einstellung zur Farbe als ein offenes und idealerweise offen zu belassenes Medium auf der einen Seite und, damit einhergehend, das Verhältnis der Malerei zur Wand und zum gesamten Raum andererseits. Die Farbe wird sehr flüssig aufgetragen, um ihre ganze Bandbreite entfalten zu können. Dennoch ist sie nicht autonom, sondern geprägt durch ihre Beziehungen. Malerei hat hier in erster Linie mit dem Verhältnis der Farbe zur Umgebung, zur Wand, zum Licht, Raum - auch Außenraum - und Architektur zu tun. Schon bei den frühen, monochromen Tafelbildern hat Ines Hock das Bild als Schnittstelle zwischen Innen und Außen thematisiert. Im Laufe der Zeit haben sich die Tafelbilder immer mehr geöffnet, sie sind heller und transparenter geworden und haben sich dadurch enger mit der Wand, dem Raum und dem Raumlicht verbunden. Ihre hohe Lichtempfindlichkeit erlaubt der Farbe, ihre ganze Fülle an Schattierungen und Abstufungen, sowie ihre besonderen Eigenschaften wie Leuchtkraft oder Mattheit, Glitzern oder erdige Tonigkeit auszuleben. Zusammen mit der Art und Weise des "Vortragens", also der gestischen Komponente, erschließt sich daraus die emotionale Gestimmtheit der Malerei, ihr Hang zum Aggressiven, Heiteren, Feierlichen, Abgründigen usf. Trotz oder gerade wegen dieses hohen Grades an Emotionalität lassen sich auch inhaltliche Konnotationen nicht ausschließen. Das Elementare schwingt immer mit; Blau erinnert an Himmel und Wasser, Gelb an die Sonne, Grün an Vegetation.

So wie sich "Die schöne Seite" je nach Lichteinfall und -intensität verändert, so wechselt auch der Eindruck zwischen einer verhältnismäßig festgefügten, mauerartig-flachen Frontalität und der räumlicher Tiefe bis hin zur Vision eines schillernden Prospekts mit durchaus landschaftlichen Bezügen. Je mehr sich die Malerei entmaterialisiert, desto stärker verbinden sich die im Innenraum pointiert zur Schau gestellten Farben im Geiste mit den Farben, die wir aus dem Außenraum mitbringen: das Blau mit dem Himmelsblau, das Grün mit dem Maigrün der städtischen Parkanlagen und das Rosa mit der Fassadengestaltung des Kunsthauses. Die graphische Struktur einer Wand füllt sich mit den farbigen Reflexen der Umgebung. Die äußere Umgebung dringt nicht nur durch die Fenster in den Raum, sondern findet in der Wandarbeit selbst einen Widerhall. Im Sehen vervollständigen sich Farbwerte und Lichtwerte zu einem schwebenden Volumen zwischen Architektur und Landschaft. Im Auge des Betrachters entsteht ein Bild im Sinne des englischen Begriffs "image" als sehr persönlicher Ausdruck der Wahrnehmung eines Ortes.

Sabine Müller





The Beautiful Side Kunsthaus Wiesbaden 2007

The Kunsthaus Wiesbaden is housed in an imposing neo-classical building. The exhibition room proper also has good proportions; the long sides measure 18 meters, the walls across are 9 meters and the height of the room is 4.5 meters to the foot of the cloth ceiling installation. Moreover the wonderful lighting plays an essential part in creating the generous space of the room, thanks to a row of closely-spaced windows set high along one of the long walls. The walls are painted white, and the floor is covered with planks. One of the walls across has a balcony. From the balcony you are able to get a wonderful overview of the entire room and are able to see the painting on the opposite wall as if it were a stage.

"The Beautiful Side"- as Ines Hock calls her wall painting - has not to struggle here with a difficult space, but exactly the opposite. Ines Hock has decided to make the best use of the light-filled, even festively radiant room as the ideal starting-off point for a kind of painting that through its transparency and sensitivity to light, and through what one might call, somewhat inadequately but perhaps most correctly, a serene openness, is able to accept these qualities of the space of the room itself and give them back to it - and give them back at once. The room seems made to include this "beautiful side" on its own as part of the beautiful color of the light it affords. The layout of the balcony and windows penetrating the upper part of a single-roomed building is typical of meeting-rooms, but more than anything it

also relates closely to the space of a church. In that space the wall on view plays the role of the wall behind the altar, whose enclosed planes in Romanesque times were usually reserved for the central fresco in the cycle of iconography of the church.

Even though the painting here is not strictly speaking fresco painting (in which the colors must be painted into the wet plaster), due to the sheer size of the wall and the fact that it cannot be painted without using a scaffolding, it is necessary, as in fresco painting, to work each day in clearly separate parts. Because of this, a kind of painting consisting of free-flowing passages of color, as Ines Hock often employs in her canvases and there is still a suggestion in some of her lessspacious wall paintings (Edith-Stein-Haus, Siegburg, 1998), is not possible here. However, the building suggests that an ordered structure, set out in lines is possible. As in her first room piece in the Koelner Moltkerei (1996), the bands of color bear a relationship to the floorboards, although they exceed the boards' lengths and widths by a long shot, and strengthen their resemblance to the wall as they "bind" together like bricks and mortar. The areas are so arranged that a single long stroke of a large flat brush can just cover them. The drive for limits is coupled with the utmost freedom for the free run of the brush, so that even though the whiteness of the wall is fully-covered it still shines through; so the color can be fluidly and rapidly applied, to marvelous effect.



Because of this, in spite of its wide spatial extension the painting, so free and coming from the wrist can have the effect of watercolor quickly brushed out on paper. This is not about a watercolor painted on the wall, for example, with the help of a light projection or grid. Such methods of laying on paint are frequently used when the actual work of art is mainly to be seen as a design, and the execution on the wall, as in Sol LeWitt's work, can be left to assistants in a pinch. However a watercolor as such cannot be repeated like this. The loose-knit processes, the varying color gradations, the white of the ground flashing through them, cannot be copied. As in a watercolor, the decisive characteristics of this wall piece can only be achieved by the direct hand of the artist.

Two characteristic features of Ines Hock's work achieve their full significance here; the attitude towards color as an open and ideally free-to-evolve medium on the one hand, and on the other, the accompanying relationship of the painting to the wall and to the space of the whole room. The color is applied very fluidly so it can unfold freely to its full range. However, the color is not wholly autonomous but is seen through its involvement in relationships. Painting is mainly seen here as the relationship of color to its surroundings; to the wall, to light, to space - also outside space - and to architecture. Already in the early monochrome easel paintings Ines Hock has made the painting an interface melding inside with outside

space. With time, the easel paintings have become more and more open; they have become lighter and more transparent, and have hence bound themselves more tightly to the wall, the space, and the light of the room. Their high sensitivity to light permits a whole range of shades and gradations of color, and special qualities like being glowing or matte, glistening or being earthy and claylike to come to the full. With the gestural component, the color's kind of "performance", an emotional mood opens up - its tendency to become aggressive, cheerful, celebratory, precipitous, and so on. In spite of, or even because of the painting's high degree of emotion, connotations with content cannot be ruled out. The elemental comes and goes, with blue reminding one of sky and water, yellow of the sun, and green of vegetation.

So as the "Beautiful Side" changes depending on the incident light and its intensity, so does the impression created of a relatively solidly wall-like bricks-and-mortar frontality transform into a vision of shimmering color changes with decidedly landscape-like associations. The more the painting dematerializes, the more strongly the colors on view in the interior become conflated in the mind with colors one has seen in the outside space; blue becomes associated with the sky, the green with the green in May of the city parks and the rose-color with the form of the façade of the Kunsthaus. The graphic structure of a wall fills up with



the colored reflection of the environment. The outside environment does not just push through the windows into the room, but also finds an echo in the wall painting itself. In the act of seeing, colors and light values gain their fulfillment in a volume suspended between architecture and landscape. In the eye of the observer a picture emerges in the sense of the "image", in English, as a very personal expression of the perception of a place.

Sabine Mueller
Translation by Victoria Bell



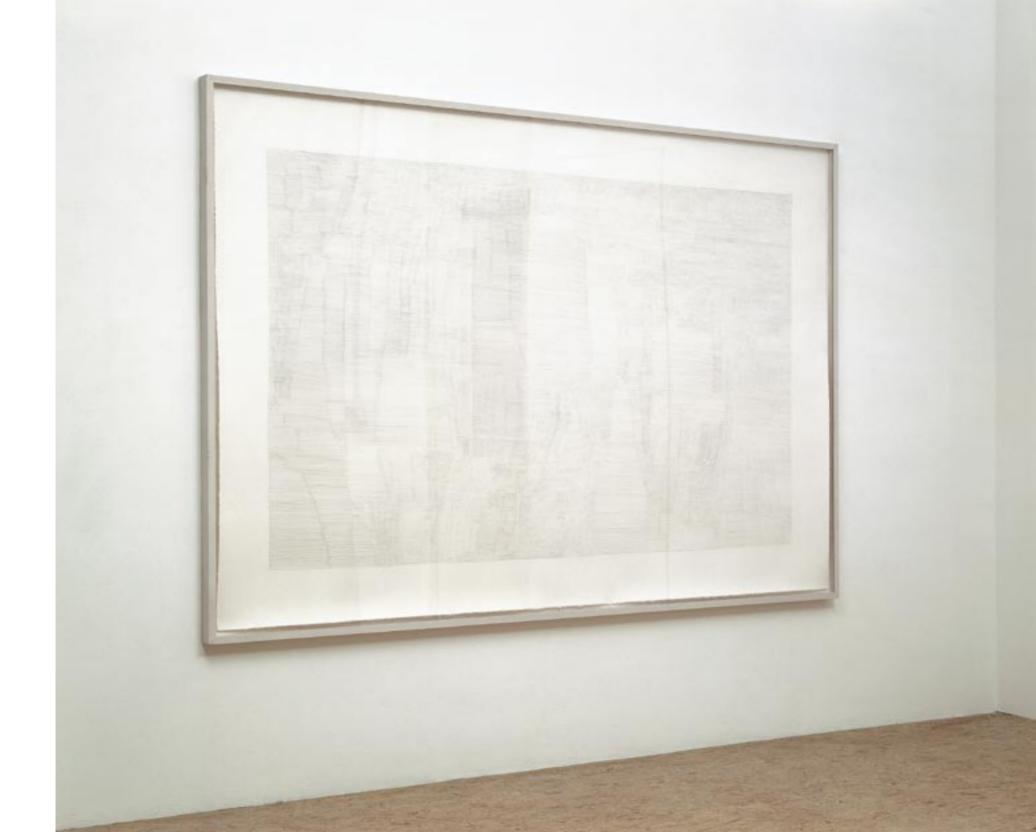


Lichtfenster Windows of Light

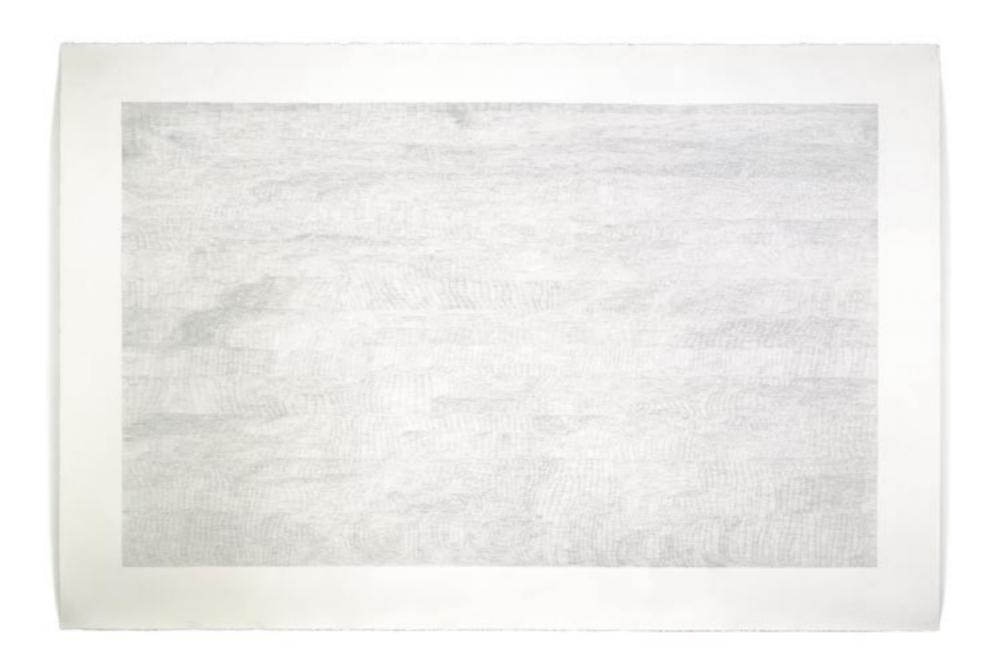
Außergewöhnlich für eine Künstlerin, die sich die Farbe als Bildgegenstand vorgenommen hat, ist die Tatsache, dass sich Ines Hock auch – und in letzter Zeit vermehrt – mit der Zeichnung beschäftigt. Bleistiftzeichnungen auf Papier kommen ganz ohne Buntfarben aus, doch werden Schwarz und Weiß bei Hock eben auch als farbige Werte betrachtet. Unzählige feine, schraffurartig aneinandergereihte Bleistiftstriche setzen sich zu einer geschlossenen Fläche mit starken malerischen Qualitäten zusammen. Dabei führt die zarte, meditativ-entspannte Strichführung eindrucksvoll vor Augen, welche Bandbreite an Modulationen sich aus den minimalen handschriftlichen Schwankungen erzielen lassen. Obwohl sich die Bleistiftzeichnung gerade durch die Hell-Dunkel-Polaritäten definiert, bleibt der Grauwert insgesamt verhältnismäßig homogen. Das gilt ganz besonders auch für die Zeichnungen mit Buntstift. Durch das strahlende Weiß des Grundes entstehen jedoch selbst bei kleinsten Abweichungen unterschiedlich helle Zonen innerhalb der Fläche. Ines Hock nennt diese Zonen "Lichtfenster". Sie sorgen für ein Flackern, das den Grauwert der Zeichnung durchbricht und die flächige, schriftartige Textur in eine räumliche Tiefe öffnet, ähnlich wie die Lichter in der Malerei. Das Interesse an der Zeichnung macht deutlich, wie sehr sich der Schwerpunkt dieser Malereiposition auf das Studium des Lichtes verlagert hat.

Unusual for an artist who uses color as the main object of her paintings, is Ines Hock's involvement with drawing, and recently that involvement has increased. Pencil drawings on paper do entirely without colors besides black and white, which are seen as color by Hock. Innumerable finely-hatched lines arranged very close alongside each other build up a closed surface with strong painterly qualities. The delicate meditatively-detached way of making the strokes gives an impressive demonstration of how great a range of modulation can be attained by the most minimal handwriting-like variations possible. Although it is exactly the dark-light polarities that define the pencil drawing, its middle gray tone seen as a whole remains relatively homogeneous. This is especially true of the drawings in colored pencil. Because of the radiant white of the ground, even the smallest divergencies, zones emerge of varying brightness within the surface. Ines Hock calls these zones "windows of light". They are responsible for a flicker that breaks through the gray tone of the drawing, and opens the flat writing-like texture into spatial depth; the lights in the painting work similarly. The interest in the drawing makes clear how much the focus of the painting has shifted toward the study of light.

Sabine Mueller
Translation by Victoria Bell















Biografie Biography

geboren 1960 in Wetzlar/Lahn

1984 830 Gallery, Tucson U.S.A.

lebt und arbeitet bei Köln		
und P	985 Studium Kunsterziehung mit erstem Staatsexamen, sowie Biologie hilosophie, Universität Mainz, University of Arizona Tucson, U.S.A. 987 Kunstakademie Düsseldorf, Schülerin bei David Rabinowitch	
1983 1983 1984 2006	Stipendien Fulbright Stipendium, University of Arizona, Tucson U.S.A. Stipendium German-American Club Special Cultural Enrichment Fund for Fulbright Grantees Industriestipendium Cremer und Breuer Deutsche Steinzeug	
2002	Lehrtätigkeit Dozentin für Malerei, Thüringische Sommer Akademie, Böhlen	
2007	Einzelausstellungen Lyrismen des Lichts, Clemens-Sels-Museum, Neuss Die schöne Seite, Kunsthaus Wiesbaden, Wandarbeit	
2006	Arbeiten auf Papier und Leinwand, Galerie Schütte, Essen	
2005	Sehstücke, Kunstverein Heidelberg, Heidelberg (K) Farbe Pur, Museum St. Wendel, Mia-Münster-Haus (K) Sehstücke, Museum am Ostwall, Dortmund (K)	
2003	Galerie Ulrich Mueller, Köln	
2002	Farbraumarbeit, Galerie Schütte, Essen	
2001	Kunstverein Haus Martfeld, Wuppertal Schwelm	
	Malerei, Galerie Schütte, Essen " Galerie Ulrich Mueller, Köln	
1999 1998	Galerie Schütte, Essen (K)	
1996	Galerie Ulrich Mueller, Köln	
1990	Farbraumarbeit, Moltkerei Werkstatt, Köln	
	Über die Farbe, Diözesanmuseum, Köln	
1995	Galerie Schütte Essen	
1991	Artothek, Köln	
1990	Kabinett des Kölnischen Kunstvereins, Köln	
	Galerie Conrads Neuss	

	Gruppenausstellungen
2005	Paperworks, Galerie Martin Kudlek, Köln
2004	Jahresgaben, Kunstverein Münsterland, Coesfeld
	Farbe als Farbe, Bilder der Werner Richard – Dr. Carl Dörken Stiftung (K),
	Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, Museum am Ostwall, Dortmund
2003	Twighlight Zone, E-Werk-Hallen für Kunst Freiburg (K)
	7 x Farbe pur, Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach
2002	Künstler der Galerie, Galerie Ulrich Mueller
2001	Jahresgaben, Kunstverein Frechen
2000	Die Farbe hat mich, (K) Farbzeit, Verein für aktuelle Kunst e. V., Oberhausen
1999	Naju International Art Festival, Naju, Korea (K)
1998	Die Langsamkeit der Bilder, (K) Galerie Schütte, Essen, Galerie Nohn, Trier,
	Galerie Markus Richter, Potsdam
	Wandarbeit im Edith-Stein-Haus, Abtei Michaelsberg, Siegburg
	KölnKunst, Wandarbeit in der Josef Haubrich Kunsthalle, Köln (K)
1997	Wer schützt uns vor Hansi, Farbraumarbeit "4 Farben – 4 Lasuren",
	Kunstwerk Köln
	Malerei – die letzten Jahre, Galerie Ulrich Mueller, Köln
1996	Positionen zur zeitgenössischen Kunst, Museum am Ostwall, Dortmund
	Vier und sechs, Galerie Schütte, Essen
1995	Farbe, Galerie Schütte, Essen
	KölnKunst, Kunsthalle Köln (K)
1992	Farbbilder, Städtische Galerie Kraichtal
1991	Farbe – gemalte Farbe, Brühler Kunstverein, Katalog (Kunstfonds e.V. Bonn)
1987	Kunstverein Euskirchen, Farbraumarbeit hinter Glas
	Sammlungen
	Abtei, Siegburg (Wandmalerei)
	HSBC Trinkaus & Burkhardt, Düsseldorf
	Kolumba, Diözesanmuseum Köln
	Artothek, Köln; Museum Ludwig, Köln
	ALLOUTIER, NOTH, IVIUSEUTT LUUWIZ, NOTT

Morat-Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg

Werner Richard – Dr. Carl Dörken Stiftung, Herdecke

Stiftung, Herdecke

Clemens-Sels-Museum, Neuss

Staatskanzlei NRW für Kornelimünster Privatsammlungen im In- und Ausland Wandmalerei in Privaträumen

Museum am Ostwall, Dauerleihgabe der Werner Richard – Dr. Carl Dörken



Bibliographie Bibliography

Reinhard Ermen, *Ines Hock*, in: Kunstforum International, Bd. 109, S. 381, 1990 Walter Filz, *Der Brühler Kunstverein*, in: Kunst Köln, 2. 1991, S. 40 Jessica Mueller, *Beobachtungen im Atelier*, 3/91, 4/91 Eigenverlag Ruth Diehl, *Farbe – Gemalte Farbe*, Brühler Kunstverein, Villa Minnima, 1991 Jürgen Kisters, *Subtile Farbmalerei*, in: Kölner Stadt-Anzeiger, Nr.236, 10.10.1991 Künstlerinnenkatalog NRW, Frauenkulturbüro NRW e.V. (Hg.) ISBN 3-905493-92-6; 1995 S. 181

Sabine Müller, Begegnung mit Albers, in: Kölner Stadt-Anzeiger, Nr. 107, 8.5.1996 sowie in: Über die Farbe, ... im Fenster, Diözesanmuseum Köln, 1996 Heinz Knobeloch, Am Nullpunkt der Malerei, in: Noema, 44. 1997, S.61 Heinz Knobeloch, Die wiedergefundene Zeit, in: KunstZeit, 1.1998, S.54 Thomas Vargan, Schule des zweiten Blicks, in: Noema, 47. 1998, S. 24 Stefan Kraus, Reinhard Ermen, in: Ines Hock – Gemalte Farbe, 1998, Galerie Schütte (Hg.)

Sabine Müller, Malerei öffnet sich dem Licht, in:

Kölner Stadt-Anzeiger, Nr. 153, 3/4.7.1999

Sabine Müller, Farbzeit, Pioniere an der Ruhr, Kölner Stadt-Anzeiger

Nr. 122, 26.5.2000

Sabine Müller, Zwei Bilder von Ines Hock, in: "Die Farbe hat mich", Michael Fehr (Hg.), 2000

Gisbert Franken, *Vom Wesen der reinen Farbe*, Rheinisch-Bergischer Kreis Nr. 30, 5.2.2002

Sabine Mueller, 7 x Farbe pur, in: Kunstforum International, Bd. 164, S.323, 2003 Hans-Dieter Fronz, Landschaft mit Straßenlärm Twilight Zone: Eine Ausstellung im Freiburger E-Werk, Badische Zeitung Nr. 30, 22.9.03

Jessica Beebone (Hg.), in: Twilight Zone, Project Tour 03/2, Freiburg

Sabine Müller, Zwei Bilder von Ines Hock, in: Farbe als Farbe, Bilder der Werner

Richard – Dr. Carl Dörken Stiftung, Herdecke 2004

Andrea Sinzel, Luzide Farben, und disegno interno, in: Farbe Pur,

Museum St. Wendel (Hg.) 2005

Cornelieke Lagerwaard, Die Poesie der Farben, in: Farbe Pur,

Museum St. Wendel (Hg.) 2005

Jens Peter Koerver, Mit geschlossenen Augen, Nachfarben,

Kettler Verlag 2005 (Hg.)

Sabine Müller, *Claudia Desgranges – Ines Hock*, in: Kunstforum international Bd. 176, Juni-August 2005, S. 315-316

 ${\it Christof Wolf, Ausflug in fantastische Welten, in Neue Ruhr Zeitung NRZ,}$

Essen 11.10.2006

Cristine Dressler, Veränderte Dimensionen in der Architektur, in Wiesbadener Kurier, Feuilleton 14. Mai 2007

Helga Bittner, Leuchtender Raum, in: Neuß Grevenbroicher Zeitung, 7.09.07

Impressum Colofon

Herausgeber/Editor Clemens-Sels-Museum Neuss, Frau Gisela Götte Übersetzung/Translation Victoria Bell

Fotonachweis/Photo Credits Alistair Overbruck (Neuss), Axel Unbehend (Wiesbaden), Victor Dahmen (Papierarbeiten), Raymund Kaiser (Umschlag) Layout und Bildbearbeitung/Layout and Imageprocessing www.raykai.de Gesamtherstellung/Print and Binding Bacht, Essen Auflage/Edition

© 2007 bei den Autoren

© VG Bild-Kunst, Bonn ????

ISBN

Für die Unterstützung der Katalogerstellung, möchten wir unserem Sponsor

Bernd Ruhle und seinem Unternehmen SIS besonderen Dank aussprechen.









