



PATRICK HUGHES

Die Galerie Boisserée ist Mitglied im:



Kunsthändlerverband Deutschland (KD) e.V.



Bundesverband Deutscher Galerien und Kunsthändler (BVDG) e.V.



The International Fine Print Dealers Association (IFPDA)

ISBN 978-3-938907-59-7

"For the first thirty years of my career I was saying paradox is the thing, I was pushing a paradoxical kind of art, with contradictory images like the ouroboros and the solid rainbow, but when I started making a paradoxical and contradictory perspective, a reverse perspective, then I was no longer telling my viewers things but allowing them to experience contradictory perceptions and so letting the art watcher find out the magic for themselves."

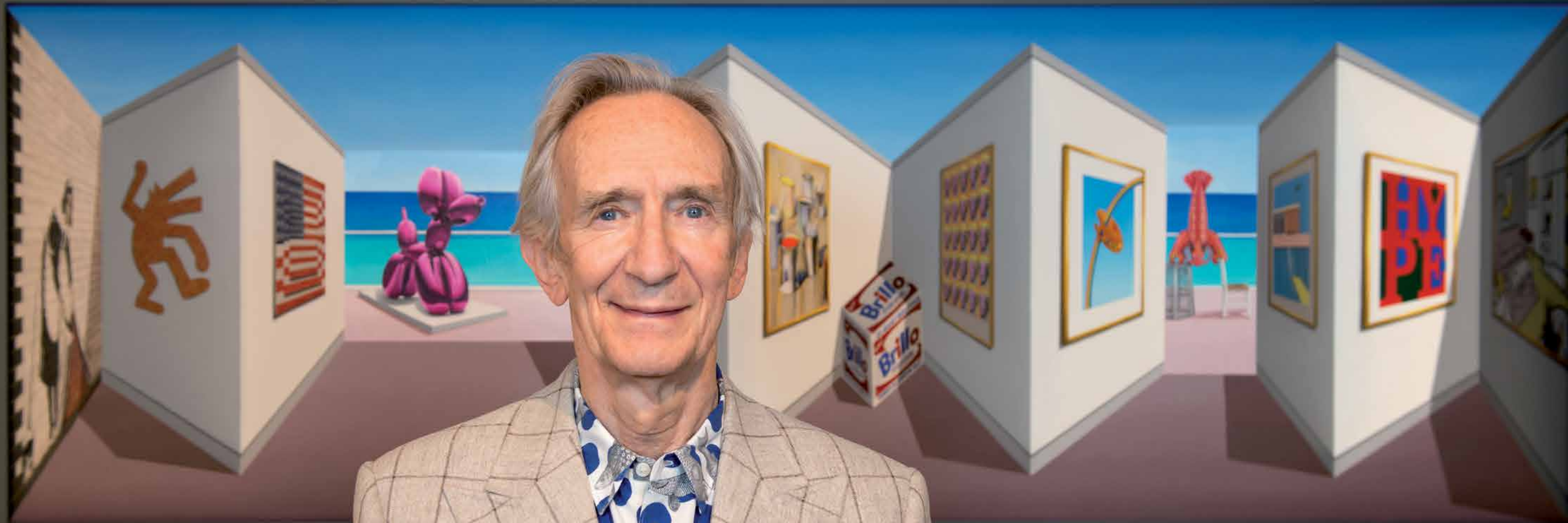
Patrick Hughes

Katalogumschlag:

14. "We Are All Surrealists Now", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2019,
66 x 146 x 20 cm, sign., dat., bet.

[25089]

PATRICK HUGHES



PATRICK HUGHES

(geb. 1939 Birmingham)

"Geometry in Motion"

Paintings and Multiples by Patrick Hughes

GALERIE

BOISSERÉE

J. & W. BOISSERÉE GMBH
GESCHÄFTSFÜHRER JOHANNES SCHILLING
UND MAG. RER. SOC. OEC. THOMAS WEBER
DRUSUSGASSE 7-11
D-50667 KÖLN
TEL. +49 - (0)221 - 2 57 85 19
FAX +49 - (0)221 - 2 57 85 50
galerie@boisseree.com
www.boisseree.com

Patrick Hughes.

Perspektivische Kunst als Ent-Täuschung im Zeitalter von Post-Truth

Der Titel des grandiosen Buches über das Werk von Patrick Hughes *A Newer Perspective*¹ ist mehrdeutig. Er betrifft nicht nur eine neue Perspektive auf das Werk von Hughes, sondern auch eine neue Perspektive auf die Perspektive selbst. Die Perspektive ist bekanntlich eine epochale Errungenschaft der Renaissance und wird im Wesentlichen Florenz zugeschrieben.² Neuere kulturgeschichtliche Forschungen wie etwa durch Hans Belting haben jedoch gezeigt, dass die Ursprünge der Perspektive bereits im arabischen Kulturraum zu finden sind.³

Die Perspektive galt als "costruzione legittima", als legitimes Konstruktionsprinzip für jede figurative Komposition. Einer der großen Künstler und Theoretiker der Perspektive und Anamorphose, Jean-François Niceron, zeigt in seinem einflussreichen Lehrbuch *La perspective curieuse, ou magie artificielle des effets merveilleux* (1638) viele überraschende Konstruktionen und Imaginationen mithilfe der Perspektive.⁴ Ein eigens gebautes komplexes Gerät, mit dem man durch eine mehrfach geschliffene prismatische Linse auf eine Zeichnung blickt, machte es Niceron möglich, eine Vielzahl realer Köpfe auf der Zeichnung in der Wahrnehmung durch die Linse als Porträt einer einzigen Person, zum Beispiel des Königs, zu verwandeln. Die Perspektive zählt zu den Grundpfeilern aller Wissenskulturen. Die Moderne hat diese Säule allerdings massiv geschliffen.⁵ Von Paul Cézanne⁶ bis Henri Matisse wurde die Zentralperspektive für obsolet erklärt.⁷

Die fantastischen Möglichkeiten der Perspektive wurden allerdings in den 1980er-Jahren durch die Innovationen der Computertechnologien wiederentdeckt. Man kann fast von einem Rausch der Perspektive sprechen, in dem Wahrnehmung und Wissen das Bewusstsein erweitern. Dieser Rausch wurde bereits in der Op-Art mit ihren multiperspektivischen Flächenkonstruktionen vorbereitet. Da die Moderne die Perspektive verbannt hatte, waren die neuen Per-

spektive-Künstler dem allgemeinen Verdacht und Missverständnis ausgesetzt, sie würden sich mit klassischen Traditionen beschäftigen und seien somit als "nicht modern" zu ächten. Gleichzeitig kann aus heutiger Perspektive die Wiederentdeckung der Perspektive auch ein Lob bedeuten, nämlich an der Kultur des Wissens weiterzuarbeiten. Wenn die Erfindung der Perspektive eine wesentliche Säule der Renaissance ist, so bedeutet dies auch, dass die gegenwärtigen künstlerischen Perspektive-Arbeiten die Renaissance, die Verwissenschaftlichung der Welt fortsetzen und zwar mit all ihren Motiven, vom Maschinenglauben bis zu Raumillusionen, vom Wechsel der internen und externen Blickwinkel bis zur Kunstkammer. Die Kunstkammer ist neben der Perspektive ein zweites Kernmotiv und Modul für Hughes, das er regelrecht umschreibt, sozusagen neu programmiert. Motiv und Modul von Hughes, das er umschreibt. Die Kunstkammer war die Vision eines Museums der Welt, d.h. eines Museums, das alle Wunder der Natur und Kunst präsentiert. Die Idee, Welt als "museum mundi" zu konzipieren, geht zurück auf Samuel Quiccebergs *Inscriptiones vel tituli Theatri Amplissimi* (München, 1565).

Die Kunstkammer bildet mit ihren Sehenswürdigkeiten und Seltenheiten eine Utopie des Lernens, des Wissens und des Forschens. Francis Bacon konzipierte in seiner posthum veröffentlichten Schrift *Neu-Atlantis das Haus Salomons* (Solomon's House, 1627) das Idealbild einer Kunstkammer, welche die Geschichte der Natur und der menschlichen Künste und Techniken versammelt. Als Bacon 1596 sein Konzept entwickelte, hatte er sicherlich die Prager Kunstkammer Rudolf des II. und die Offizien in Florenz vor seinem Auge.

Das Museum Kircherianum, die größte Kunstkammer des 17. Jahrhunderts, benannt nach Athanasius Kircher, gegründet 1651, gehört zu den berühmtesten Forschungs- und Lehrinstituten und war Vorbild für viele weitere Institutionen. Ob Naturwerk oder Kunstwerk, ob Wissenschaft oder Kunst, ob Maschine oder Tier, mit der Vision der Kunstkammern wurde das Ziel verfolgt, eine umfassende Geschichte der Erde als Theater der Natur und Kunst, als Wunderkammern des Wissens, darzustellen.⁸

Dieser Reichtum der Renaissance, diese Vision und diese Utopie einer Universalgeschichte, wurden vom Reduktionsprogramm der Moderne aufgegeben. An die Stelle von Kupferstichen, die Szenen aus den Akademien der Wissenschaften und Künsten abbildeten (Sébastien Leclerc, 1698), traten Gemälde, die dem Primat der Monochromie, einem Gemälde aus einer einzigen Farbe, folgten. An die Stelle der Abbildung des Museo Cospiano (1677),⁹ mit allen Schöpfungen der Natur und Werkzeugen des Menschen, trat im 20. Jahrhundert ein abstraktes Spiel von Farben und Formen. Wegen dieses Reduktionsprogramms

haben progressive Kritiker der Moderne wie Werner Hofmann, ehemaliger Direktor der Kunsthalle Hamburg, die Moderne als ein Capriccio interpretiert.¹⁰ "Alle formalen und inhaltlichen Lizenzen, mit denen die Moderne seit mehr als zwei Jahrhunderten ihre Gegen-den-Strich-Ästhetik ausstattet, stammen aus dem Zeichen- und Rezeptionsangebot des Capriccio."¹¹ Man könnte die Moderne auch im Sinne neuerer Kritiker als Manierismus betrachten.¹²



Giovanni Paolo Pannini, Capriccio von Rom, 1758

Patrick Hughes ist ein Maler, der die Probleme der Moderne nicht einfach nur wiederholt, bestätigt oder variiert, sondern durchdenkt und aufarbeitet. In einer grandiosen formalen Meisterschaft verwandelt er die Moderne selbst in eine Wunderkammer. Vergleichbar den Gemälden der Renaissance und des Barock, die Räume zeigen, deren Wände mit einer Vielzahl von Gemälden oder Büchern bedeckt sind, entwirft Hughes moderne Galerieräume. Die Hughes'schen

White Cubes sind perspektivisch verzerrt, bieten somit Paraphrasen der Perspektivmalerei der Renaissance und zeigen ausschließlich ikonische Gemälde der Moderne neben der einschlägigen modernen Literatur aus Kunst und Naturwissenschaft. Er spielt also mit dem Motiv der Wunderkammer, aber entleert diese gewissermaßen, indem er sie nur mit den Ikonen der modernen Kunst – von Jeff Koons bis Keith Haring – ausstaffiert. Seine Wunderkammern stellen nicht die Welt, sondern die Kunst der Moderne aus. Hughes ist ein Vertreter der "theoretischen Kunst" (Bazon Brock).¹³ Als solche betreibt er eine große kulturgeschichtliche Transferleistung zwischen Klassik und Moderne.

Hughes verwandelt die Wunderkammern, ehemals Weltmodelle, Orte des Wissens und der Wahrheit, in Bilderkammern der Moderne. Damit gelingt ihm das Kunststück einer fundamentalen Kritik an der gegenwärtigen "Kulturindustrie"¹⁴ T.W. Adorno warf der modernen Kulturindustrie eine "Entkunstung der Kunst"¹⁵ vor. Diese Entkunstung präsentiert Hughes auf eine ebenso brillante wie paradoxe Weise. Wenn die Wunderkammern eine Codierung des Wissens waren, dann decodiert Hughes den White Cube als Ort der Wissensleere, des Amusements. Indem er die moderne Malerei in perspektivische, verzerrte, renaissancehafte Räume zwingt, in Räume voller Kunst, die leer an Welt sind, zeigte er die Moderne als Leerformel der Wunderkammer. In einer Art "negativer Dialektik"¹⁶ beharrt Hughes damit auf der utopischen Funktion der Kunst und des Museums als Ort des Wissens und der Wahrheit in der aktuellen *post-truth* und *post-factual* Ära.

Eine Lektion der Moderne hat Hughes allerdings selbst aufgegriffen und weiterentwickelt. Es handelt sich um das Erbe der optischen Täuschungen (seit der Op-Art) sowie das Erbe der surrealistischen Verrätselung der Perzeption. Der Ursprung der Malerei liegt bekanntlich in einem Wettstreit um ein Täuschungsmanöver begründet, wie Plinius in einer Anekdote über die beiden griechischen Maler Zeuxis und Parrhasios berichtete: Zeuxis malte die Weintrauben so wirklichkeitsgetreu, dass Tauben angelockt wurden, um an ihnen zu picken. Triumphierend wandte sich Zeuxis and Parrhasios und forderte diesen

auf, den Vorhang von dessen Gemälde zu entfernen, damit er sehen könne, was er gemalt habe. Doch der Vorhang war nicht echt, sondern nur gemalt. Da Parrhasios sogar die Augen von Zeuxis hatte täuschen konnte, dieser jedoch nur die Augen von Vögeln, wurde Parrhasios zum Sieger des Wettstreits erklärt. Der bessere Täuscher war also der bessere Maler. Die Repräsentation übertrifft die Realität. Die Perspektive war ein Hilfsmittel, den Bildern den Schein einer räumlichen Tiefe zu geben, also die Täuschung von der Fläche der Leinwand in die dritte Dimension des Raumes zu überführen. Auch mit dieser perspektivischen Illusion bricht Hughes, gerade indem er die Perspektive verfremdet und ihren Täuschungscharakter phantasmagorisiert.

Eines von Hughes Gemälden ist mit *Re-Booking* (2014) betitelt. In dem abgebildeten Bücherstapel sind unverkennbar und unübersehbar die Namen Paolo Uccello, René Magritte und an der Spitze Jan Vermeer zu lesen. Uccello gilt als Vater der Perspektivenmalerei Italiens, dessen Werk *Die Schlacht bei San Romano* (ca. 1440) Berühmtheit erlangt hat, in dem die Darstellung der Bewegung der Speere die Chronofotografie von E.-J. Marey vorwegnimmt. Auch Vermeers Behandlung der Perspektive in Innenräumen unter Einsatz der Camera Obscura sind Inkunabeln der Perspektive-Kunst. Magritte hat das Verhältnis von Repräsentation und Realität, von Signifikant und Signifikat, zu einem freien Spiel der Signifikanten werden lassen: Hintergründe werden zu Vordergründen, Fensterscheiben werden zu Leinwänden, Tag und Nacht beherrschen ein Bild gleichzeitig, Gesetze der Gravitation sind aufgehoben, der Referenzrahmen der natürlichen Wahrnehmung ist aufgebrochen. Magritte ist als Maler der schärfste Kritiker der visuellen Repräsentation. Da er aber nicht abstrakt malt, sondern figurativ, da er die klassische Funktion der Malerei als Mimesis meisterhaft beherrscht, aber zugleich die mimetische Wiedergabe komplett zerstört, ist er sowohl ein subtiler Kritiker der modernen Kunst als auch einer der modernsten Maler.

In dieser Tradition steht Hughes, der die Moderne buchstäblich "re-framed". Seine Malerei ist eine Art von Re-deception, ein Spiel von Täuschung und

Aufheben der Täuschung. Das häufige Auftreten von Türen in den Gemälden von Hughes verweist nicht nur auf Magrittes Erbe, sondern ebenso auf den berühmtesten Kritiker der retinalen Malerei, der am Anfang der Moderne steht: In Marcel Duchamps Welt spielen Türen und Öffnungen eine wesentliche Rolle, von der *Porte, 11 Rue Larrey* (1927) über die *Fresh Widow* (1920) und die *Porte Grativa* (1937) bis zur Tür seines Spätwerks *Étant donnés* (1946–1966).¹⁷ In ähnlicher Weise dient die Tür im Werk von Hughes ebenso als kunsthistorisches Motiv einer visuellen Kritik der visuellen Repräsentation wie auch als Metapher für "Türen zur Erkenntnis" und "The Doors of Perception" (W. Blake, A. Huxley, The Doors).¹⁸

"If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, Infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern."¹⁹

Alle Referenzen von Hughes – seien es kunsthistorische, von Renaissance bis Op-Art, seien es visuelle Paradoxien, von Piranesi zu Escher und Magritte, seien es Philosophien der Unendlichkeit – dienen allein dem Ziel, Malerei als Erkenntnisprozess zu betreiben. Visuelles Vergnügen, retinale Reize, sinnliche Stimuli genügen Patrick Hughes so wenig wie Magritte und Duchamp. Wie seine Vorbilder Uccello und Vermeer belebt Patrick Hughes mit der Wissenschaft der Perspektive und insbesondere mit seiner von ihm entwickelten Darstellungsweise der sogenannten *reverspective*²⁰ auch die Malerei als Wissenschaft. "Visual pleasure" verbindet sich bei Hughes mit kognitiver Erkenntnis. Ein Meisterwerk dieser Referenzen, Rückkopplungen und Schleifen hat Hughes bereits 1975 gemeinsam mit George Brecht publiziert: *Vicious Circles and Infinity – A Panoply of Paradoxes* . George Brecht war nicht nur eine zentrale Figur der Fluxus-Bewegung, sondern war als Chemiker für große Industriekonzerne tätig. Somit führte ihn seine wissenschaftliche Ausbildung zu einer Wahlverwandtschaft mit Hughes und dessen wissenschaftlichen Interessen. Beide konnten als Künstler wie Wissenschaftler einen wichtigen Beitrag zur Geschichte der Paradoxien

leisten, die noch im 20. Jahrhundert – von Georg Cantor²¹ bis Kurt Gödel – die Grundlagen der Logik, der Mengenlehre und der Arithmetik erschütterten.

Wenn Leonardo da Vinci mit dem ersten Satz seines *Trattato della pittura* (um 1490) behauptet "Se la pittura è scienza o no" (Ist die Malerei eine Wissenschaft oder nicht?),²² so ist Hughes ein solcher wissenschaftlicher Maler und darüber hinaus auch jemand, der die Malerei als Philosophie betreibt. Mit seiner Malerei übt Hughes nicht nur Repräsentationskritik, sondern vor allem auch Erkenntniskritik. Jedes Zeitalter benötigt einen kongenialen Maler. Das kommende Zeitalter der Neuro- und Kognitionswissenschaft braucht und hat mit Patrick Hughes bereits diesen Maler gefunden. Nach dem fulminanten Werk *Gödel, Escher, Bach. An Eternal Golden Braid* von Douglas R. Hofstadter (1979) müsste nun ein neues Buch mit dem Titel "Kandel, Hughes, Clynes" geschrieben werden.

Peter Weibel, Karlsruhe 2019

^[1] Erstauflage 2014, Zweitaufgabe 2018

^[2] Hubert Damisch, L’Origine de la Perspective, Paris: Flammarion 1987

^[3] Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München: C.H. Beck 2008

^[4] Peter Weibel, Siegfried Zielinski (Hg.), Art in Motion. 100 Masterpieces with and through Media. An Operative Canon, in Vorbereitung für 2020

^[5] Dieter Borchmeyer, "Aufstieg und Fall der Zentralperspektive", in: Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800, hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gerhard Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 287–310

^[6] Maurice Merleau-Ponty, "Der Zweifel Cézannes" (1945), in ders. Das Auge und der Geist, Philosophische Essays, Hamburg: Felix Meiner 2003, S. 3–28

^[7] Fritz Novotny, Cézanne und das Ende der wissenschaftlichen Perspektive, Wien: A. Schroll 1938

^[8] Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kustkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin: Wagenbach 1993; Ders., Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst, Berlin: Akademieverlag 2004; Ders., Jochen Brüning und Cornelia Weber (Hg.), Theatrum naturae et artis – Theater der Natur und Kunst. Wunderkammern des Wissens, 2. Bde. (Katalog, Essays), Berlin: Henschel 2000

^[9] Die Radierung mit einer Innenansicht des Museumsraums, der die Sammlung von Ferdinando Cospi zeigt, ist Teil von Lorenzo Legatis Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua Patria dall' Illustrissimo Signor Ferdinando Cospi Patrizio Di Bologna E Senatore Cavaliere Commendatore di S. Stefano ..., Bologna: Giacomo Monti 1677

^[10] Als Begriff der Kunsttheorie bezeichnet Capriccio (aus dem Italienischen, Mz. Capriccios; Capricci; deutsch u.a. kapriziös – launisch, scherzhaft, eigenwillig, geistreich) Formen der Musik, der Malerei und der Literatur, in denen der absichtliche, lustvolle Regelverstoß ebenso wie die phantasievolle, spielerische Überschreitung der akademischen Normen gepflegt wird. Die Verwendung des Begriffs innerhalb der Kunstgeschichte geht auf Giorgio Vasari zurück, der ihn für all das verwendete, was dem Kunstkanon seiner Zeit widersprach

^[11] Werner Hofmann, "Das Capriccio als Kunstprinzip", in: Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya: Malerei – Zeichnung – Graphik, hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees. Mailand: Skira 1996, S. 32

^[12] Horst Bredekamp, "Der Manierismus der Moderne. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfolgsgeschichte", in: Das Ende des XX. Jahrhunderts. Standpunkte zur Kunst in Deutschland, hrsg. von Joachim Jäger und Peter-Klaus Schuster, Köln: Dumont 2000, S. 277–298

^[13] Bazon Brock, "Ein Künstlerbeweis – Peter Weibel, dem bekanntesten Unbekannten", Österreichischer Kunstpreis 2017, Hans-Hollein-Kunstpreis 2017, Wien 2018. Online: https://bazonbrock.de/werke/detail/?id=3687

^[14] Marx Horkheimer, T. W. Adorno, "Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug" (1944), in: Horkheimer, Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (1947), Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 128–176

^[15] T. W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, z. B. S. 32

^[16] T. W. Adorno, Negative Dialektik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966

^[17] Hans Belting, Der Blick hinter Duchamps Tür. Kunst und Perspektive bei Duchamp. Sugimoto. Jeff Wall, Köln: Walther König 2009

^[18] Während Aldous Huxley den Titel seines erfolgreichen Buches über Drogenexperimente The Doors of Perception (1954) aus einer Zeile von William Blakes Buch The Marriage of Heaven and Hell (1793) bezog, inspirierte wiederum Huxleys Titel die Namensfindung der amerikanischen Rockband The Doors

^[19] William Blakes Buch The Marriage of Heaven and Hell (1793), New York: Oxford University Press 1975, S. 20

^[20] Mit dem Begriff Reverspective beschreibt Hughes seine illusionistischen Architekturansichten, die mit dem Effekt der optischen Täuschung arbeiten und wie bewegende Bilder anmuten. Durch den Wechsel des Betrachterstandpunktes vor dem Gemälde entfaltet sich der Eindruck, in einen illusionären Raum des Gemäldes einzutreten

^[21] Georg Cantor, "Grundlagen einer allgemeinen Mannigfaltigkeitslehre" (1883) und "Über unendliche lineare Punkt-mannigfaltigkeiten" (1879).

"Although my Christian name has a trick in it – Pa-trick – I do not think of my illusions as a trick. A trick is made when something is held back, a secret, some mirrors or black threads or hidden trapdoors are used to trick you. But I have no secrets, the paintings are there for all to see hanging on the wall, and you trick yourself by saying that the picture is moving when we know it cannot."
Patrick Hughes

1. "Warholly", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2008,
67 x 73 x 18 cm, sign., dat., bet.
[25088]



"I hope it's an experience unlike any other, in which viewers see the impossible happen. And I hope that they then think a bit about why that is. If lookers and seers experience the paradox and reciprocity of the world and themselves, they get a sense of the flow of life."
Patrick Hughes



2. "Moving Bauhaus", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2014,
48 x 125 x 21 cm, sign., dat., bet.
[21928]

"As a wall artist, a representer of spaces that end when they meet walls or buildings or windows and doors, I am always looking for things to put on my flat perspective surfaces. There is an irony in putting painters I do not admire – like Mondrian and Rothko – or ones I do – like Lichtenstein or Klee – into my pictures, homages or homilies. It is fun to put my own work on the walls too. The tongue is in the cheek. I am saying that a Magritte painted by me in a trapezoid, very small, is still a Magritte for a moment. Appropriation is the cant word for stealing or copying, by borrowing that art I think I am showing that an artist, even when abused or modernised, still triumphs."
Patrick Hughes



3. "Open Wide", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2015,
117 x 252 x 28 cm, sign., dat., bet.

[25085]

"Photoshop came in about twenty years ago and it helped my art a lot. In the old days if I wanted to use buildings in a reverspective they were necessarily simple and repetitive. But with Photoshop I can scan a Venetian palazzo, and scan one of my perspectival trapezoids into Photoshop, so that the computer accommodates the two together, and the resulting scan looks as if it had already been seen from that point of view. When I painted art on my reverspective gallery walls I tended to use Mondrian and Rothko, simple to do, with Photoshop I could use Vasarely and Lichtenstein and Wayne Thiebaud. And I can use Photoshop to try out ideas and make collage sketches and incorporate any imagery like graffiti and sculpture and furniture."
Patrick Hughes

4. "Precious Palazzo", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2017,
71 x 75 x 18 cm, sign., dat., bet.

[24273]



"Tricksters cross boundaries, break rules, disrupt normality, are foolishly wise.
A trickster is called Hermes in Greece, Loki in Norse, Coyote in Native American,
Sinbad in Arabia, Puck in Celtic, Till Eulenspiegel in German.
A Patrickster does the same."
Patrick Hughes



5. "A Newer Perspective", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2017,
53 x 149 x 21 cm, sign., dat., bet.
[25091]

"I am interested in a Paul Klee-like way with the geometric design of art and
in a Magritte-like way in getting to the bottom of representation and reproduction."
Patrick Hughes



6. "Virtual Unreality", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2017,
48 x 127 x 25 cm, sign., dat., bet.
[23537]

"Art work as a vehicle for the ego of the artist is uninteresting,
I am not even interested in my ego, let alone anyone else's.
The Theory of Relativity does not express Einstein's ego, nor does the theory of perspective
have anything to do with Brunelleschi's psychology.
Perhaps I am in my works somewhere, but if I am I did not put myself there deliberately.
I am simply doing work that I think needs to be done."
Patrick Hughes



7. "Banksee", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2018,
66 x 144 x 21 cm, sign., dat., bet.

[24274]

8. "Foolosophy", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2018,
76 x 118 x 24 cm, sign., dat., bet.

[25079]



"I have written books on philosophy and rhetoric exploring how revealing language is when pushed beyond metaphor into the further reaches of oxymoron and paradox."
Patrick Hughes

9. "Unstable", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2018,
71 x 76 x 18 cm, sign., dat., bet.
[24275]





10. "Along the Giudecca", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2018,
57 x 53 x 16 cm, sign., dat., bet.
[25090]

11. "Bibliopile", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2019,
60 x 40 x 12 cm, sign., dat., bet.
[25092]



"I am of a logical cast of mind, and find common sense hopeless.
I embrace and celebrate the paradoxical. A paradox to me is like a pearl."
Patrick Hughes



12. "Libri Veneziani", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2019,
76 x 170 x 26 cm, sign., dat., bet.

[25081]

13. "Versatile Venice", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2019,
59 x 118 x 16 cm, sign., dat., bet.

[25087]



"As a surrealist sympathiser, I have no faith in realism, or indeed in reality. Reality is much stranger than we think. I first became familiar with art through reproduction in books, often black & white reproductions. It does not occur to me that there is any great virtue to seeing the "real thing".
Magritte wrote on 27th September 1965 "I think ... that the reproduction of a painting is good enough to find out what is interesting about it, just like a printed book gives us as much as the manuscript".
Patrick Hughes



14. "We Are All Surrealists Now", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2019,
66 x 146 x 20 cm, sign., dat., bet.

[25089]

"When one makes an impression of something in clay, in the right light
the hollow mould will seem to stand out, appearing as a positive object."
Patrick Hughes



15. "Robbing Banks", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2019,
66 x 145 x 21 cm, sign., dat., bet.

[25086]



"Eager for the train to leave the station, one might see the train on the adjacent platform leaving in the opposite direction and for a few excited moments think one was on one's way, only for hope to be dashed."
Patrick Hughes

Vorherige Seite:
16. "Pop In", Malerei auf dreidimensionalem Objekt 2019,
95,5 x 251 x 33 cm, sign., dat., bet.
[25093]

20. "Multiples", Dreidimensionales Multiple mit Lithographie 1999,
42 x 87 x 17 cm, sign., num., bez., Auflage 35 Exemplare,
[19800]



"I thought there was room for a paradoxer in art. Looking around I could see only René Magritte belonged to this tendency, although he used what I think of as a deplorably old-fashioned painting technique. With Klee and Steinberg, I thought that one should invent a newer way of representation, rather than paint pictures that look like poorly-painted photographs."
Patrick Hughes



21. "Horizon", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2000,
46 x 96,5 x 15,5 cm, sign., num., bez., Auflage 40 Exemplare,
[22301]

"The word illusion comes from the Latin word ludo, ludere which means play, to remind us that an illusion is a playful thing. My pictures which invite you to move around, bob up and down in front of them, are playful." Patrick Hughes

22. "Andy", Dreidimensionales Multiple mit Lithographie 2003, 44 x 80 x 19 cm, sign., num., bez., Auflage 45 Exemplare, [20290] [22302]



"I made the Sticking-Out Room in 1964 in reverse perspective. I made it on a table, and thought it would merely obtrude, but when I put it on the wall I saw it, like everyone else, as receding. Knowing what I know now, I should have known it would. But I did not."
Patrick Hughes



23. "Travel", Dreidimensionales Multiple mit Lithographie 2004,
42 x 80 x 19 cm, sign., num., bez., Auflage 45 Exemplare,
[19096]

"People experience the reverspective as a disorientation. As they move to the left, the picture seems to move to the right. As they move down, the picture moves up. The crucial difference from my earlier work is that, instead of telling people contradictory things, I am giving the observer the experience. With their own eyes and feet giving them contradictory information the see-er decides that the picture they see must be moving, even though they know it is not."
Patrick Hughes

24. "Impossible", Dreidimensionales Multiple mit Lithographie 2005,
46 x 82,5 x 18,5 cm, sign., num., bez., Auflage 45 Exemplare,
[20405] [22304]



"When I say my works are made in perspective, they are, but it is not a coherent perspective.
De Chirico experimented with contradictory vanishing points and isometric projection
in the same picture, in his parody of Cubism. Each part of one of my paintings may be
in perspective, but, overall, they are incoherent."
Patrick Hughes



25. "Grand Tetons", Dreidimensionales Multiple mit Lithographie 2006,
47 x 97 x 15 cm, sign., num., bez., Auflage 45 Exemplare,
[19103]

26. "Venezia", Dreidimensionales Multiple mit Lithographie 2006,
42 x 88 x 17,5 cm, sign., num., bez., Auflage 45 Exemplare,
[22305]



"The reason that the pictures seem to move is because our eyes are telling us we are moving in one direction and our bodies are telling us that we are moving in the opposite direction. All our lives our feet and our eyes have been in perfect synchronicity, so now that the eyes are lying to the legs, or the legs are lying to the eyes, we cannot accept this. But there is a way out of this difficulty: we presume that the planes in the paintings are moving. We are used to seeing things turning and moving in front of us and this presumption puts our bodies back together again."
Patrick Hughes



27. "Venice", Dreidimensionales Multiple mit Lithographie 2006,
42 x 88 x 18 cm, sign., num., bez., Auflage 45 Exemplare,
[19799]

28. "Grand Canals", Dreidimensionales Multiple mit Lithographie 2007,
45 x 95,5 x 22 cm, sign., num., bez., Auflage 45 Exemplare,
[22306]



"The thing I've come to realise is I'm not really interested in libraries or mazes or arcades and, come to think of it, I'm not actually interested in perspective. My real interest in the end, what I find sublime, is the flux and the flow of it all. The library and the perspective are just means of enabling the strange relationship between the spectator and the picture – that state of flux. I love the ineffable part of it, the motion and the movement – the reciprocal relation like there is between people having a conversation. That's the interesting thing – the dialogue. I'm not ultimately interested in skyscrapers or picture galleries, they are just means – not necessarily to an end, but I would rather say to a beginning. The beautiful thing to observe is when people are looking at them and moving and, I suppose, thinking and wondering."
Patrick Hughes



29. "History", Dreidimensionales Multiple mit Lithographie 2007,
42,5 x 88 x 17 cm, sign., num., bez., Auflage 45 Exemplare,
[22307] [18582] [23438]

"Humour added to high art is wonderful. It's the best thing that the art of the twentieth century has done. Humour is tragedy elevated to the level of art! The wrong way around is more revealing. Tragedy is always the right way around, just worse. Humour is terribly important – Magritte's pictures are funny. Heraclitus' philosophy is funny. And the best teachers are terribly funny."
Patrick Hughes



30. "Moonshine", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2009,
42,5 x 88 x 17,5 cm, sign., num. bez., Auflage 45 Exemplare,
[18933] [22309]

31. "Cloudy", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2008,
46,5 x 97 x 15 cm, sign., num., bez., Auflage 45 Exemplare,
[22308]



"A painting does not express ideas, but it does have the power to create them."
Patrick Hughes



32. "Handy", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2012,
45 x 108,5 x 18 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[20870]

"Magritte is a great painter.
Magritte is not a great painter."
Patrick Hughes

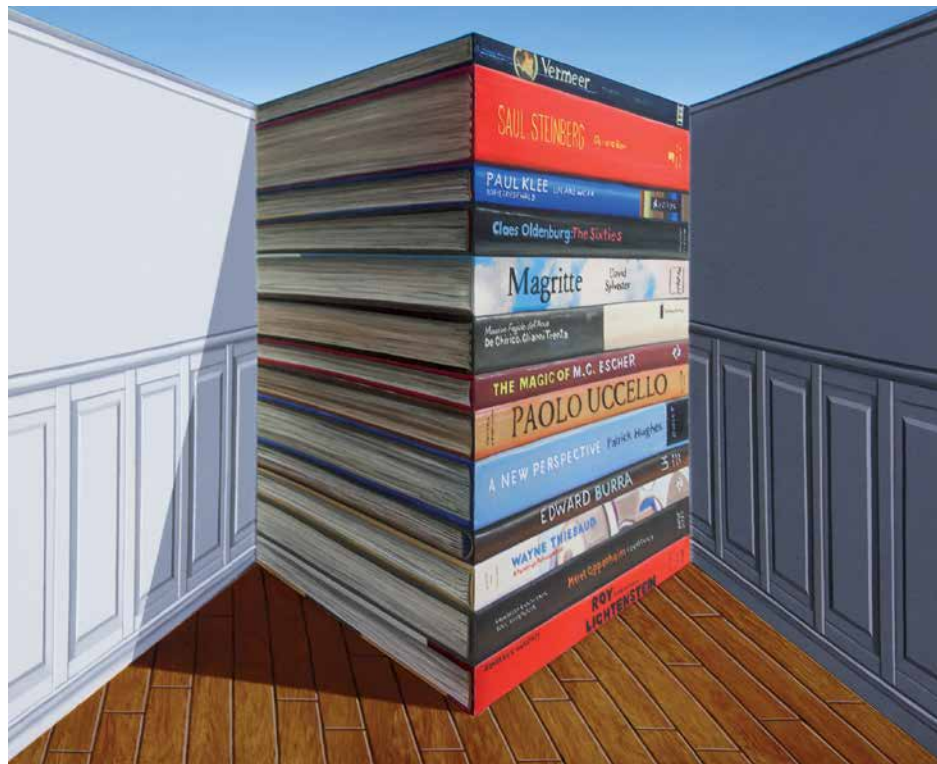


33. "Moving", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2013,
45,5 x 90 x 17,5 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[21339] [21265] [21329] [21342]

"The magic of the reverspectives is that I have managed to create an art that comes alive. Each plane of the picture shrinks or expands to accommodate the movement of the onlooker, in perfect harmony, like a good dance partner. Contrasted with the drips of Jackson Pollock, which record actions long past my pictures still keep the ability to turn and twist. Movement seems to be a condition of life."
Patrick Hughes



34. "Pablo", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2013,
53 x 117 x 20 cm, sign., num., Auflage 40 Exemplare,
[21486] [21485] [21783]

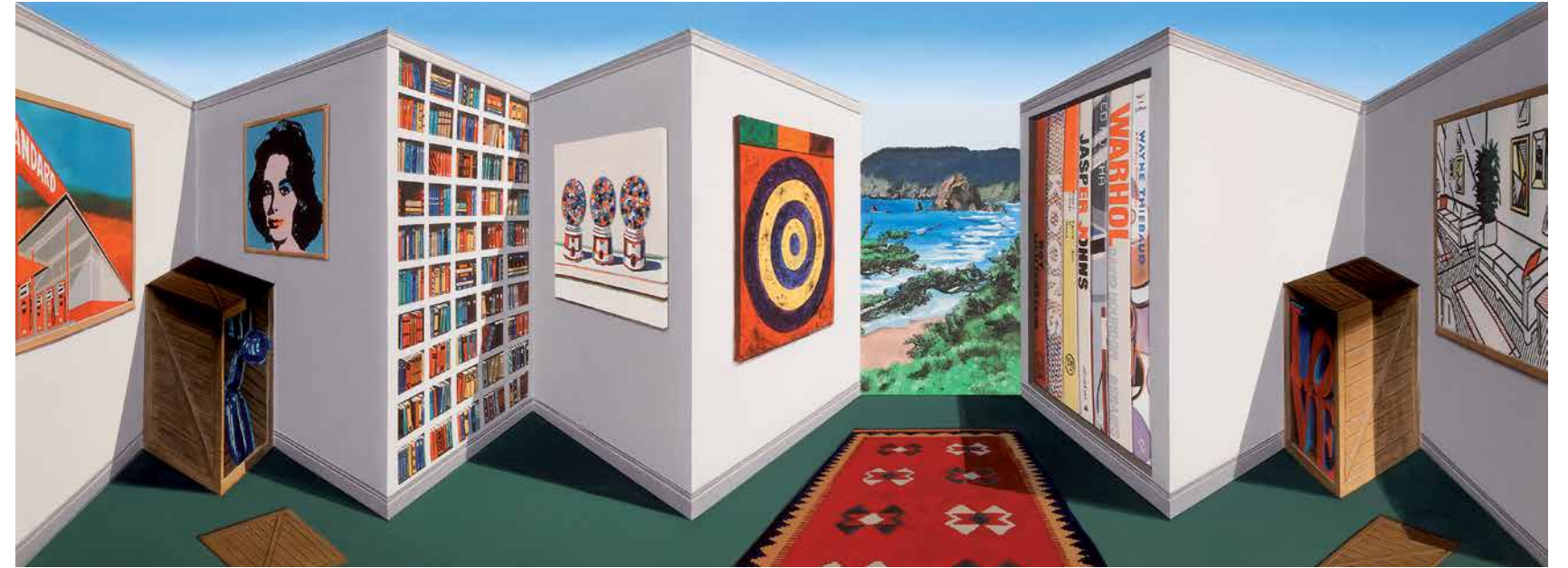


35. "Booking", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2014,
45 x 53 x 16 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[21834] [23446]



36. "Floating", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2014,
45 x 53 x 16 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[21826]

37. "Poppier", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2014,
45 x 101 x 18 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[22206]





38. "Amsterdam", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2015,
45 x 53 x 16 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[22792]



39. "Corner", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2015,
45 x 53 x 16 cm, sign., num., bez., Auflage 50 Exemplare,
[23445] [22799] [22944] [22945] [22735] [22733]

"Since I didn't know what paradoxes there already were, I began finding them out; at first in logic and philosophy, in mathematics, then in verbal wit and literature, in pictures and the psychology of perception."
Patrick Hughes

40. "Bookends", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2015,
90 x 64 x 17 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[22667] [22335]



41. "Silvery", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2015,
53 x 112 x 22 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[22787] [22943] [22786]



"Making things in perspective is taking experience as a solid rather than an ever-changing relationship."
Patrick Hughes

42. "Beyeler", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2016,
45 x 90 x 18 cm, sign., num., bez., Auflage 50 Exemplare,
[23440]



43. "Serenissima", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2016,
52 x 107 x 20 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[23435] [23434]





44. "Robotski", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2017,
45 x 100 x 16 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[23576] [23535]



45. "Silver", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2017,
46 x 58 x 17 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[23417] [23416]

46. "Lagoon", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2018,
57 x 89,1 x 15,6 cm, sign., num., Auflage 75 Exemplare,
[24523] [24276]

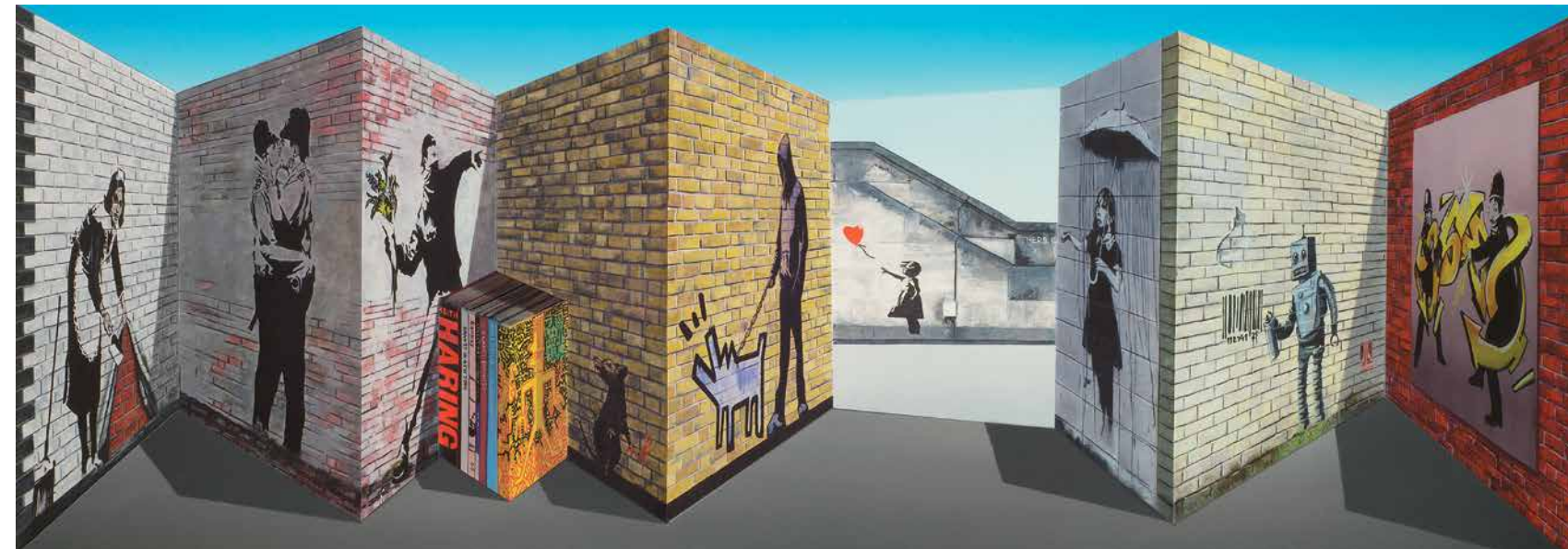


"To Hughes, art is a lingua franca – a language everyone can read.
Not for him the egotism of the unmade bed or the pickled sheep.
"I am not interested in the personal in art," he says."
Patrick Hughes

47. "Surreal", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2018,
46 x 90 x 18,5 cm, sign., num., Auflage 50 Exemplare,
[24527] [24528] [24525] [24524] [24529]



"Why not make a railway line in perspective, make it actually come to a point, an outrageous exaggeration? I came to realise the importance of the ideas of perspective, of the vanishing point and infinity and the point of view and the horizon, the psychology and philosophy of it."
Patrick Hughes



48. "Banksy", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2018,
45 x 102 x 17 cm, sign., num., Auflage 100 Exemplare,
[24465]



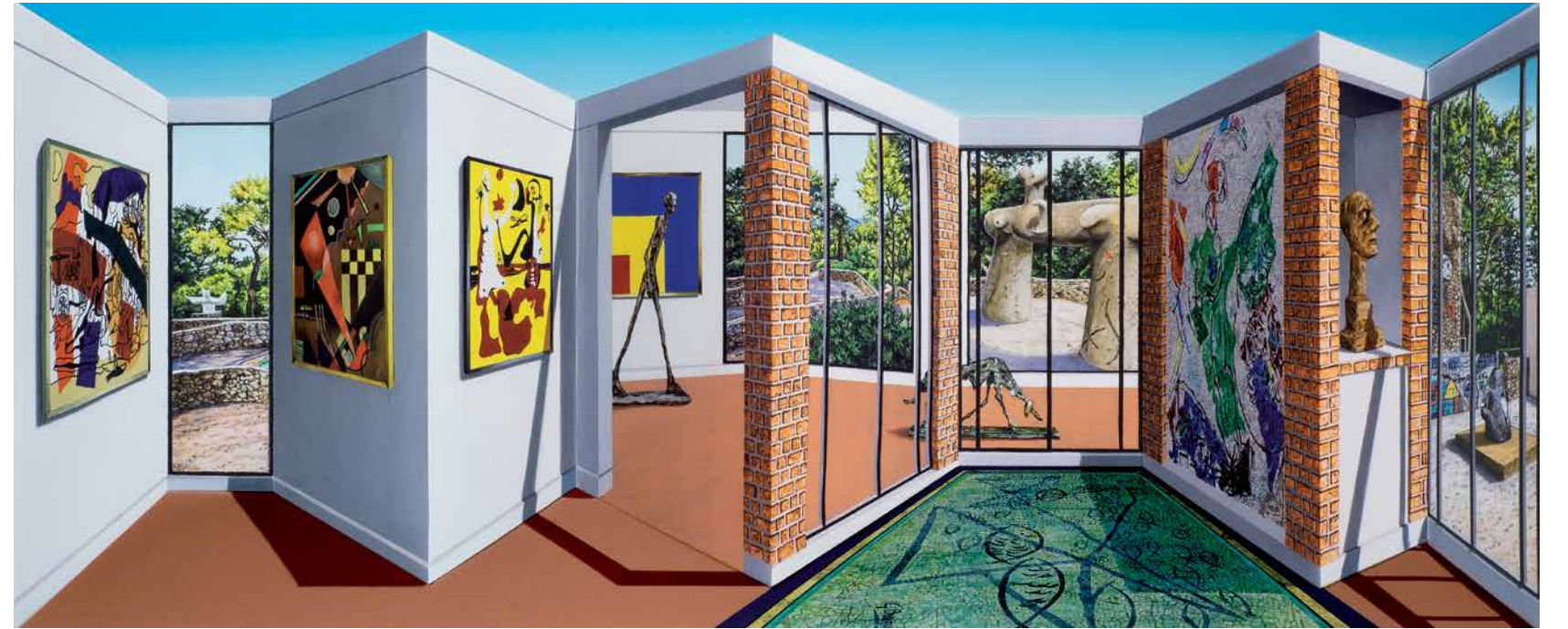
49. "Poppish", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2019,
46 x 101,5 x 17,5 cm, sign., num., Auflage 75 Exemplare,
[24754] [24755]

"What I do in my art is two-fold. I make the world not as it is but as it appears – in perspective.
Then I put the planes together the wrong way round, insinuating that the vanishing point
is not before us but behind us."
Patrick Hughes



50. "Banksee", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2019,
44 x 102 x 17 cm, sign., num., Auflage 75 Exemplare,
[24947] [24943] [24944] [24945] [24946]

51. "Maeght", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2019,
45,5 x 90,5 x 17,5 cm, sign., num., Auflage 75 Exemplare,
[25102]



52. "In and Out", Dreidimensionales Multiple mit Archival Inkjet 2019,
45,5 x 111 x 21 cm, sign., num., Auflage 75 Exemplare,
[25103]





Patrick Hughes © Foto: Lawrence Lawry 2019

Patrick Hughes – Biographie

Zu Besuch im Hause der Großeltern in der Warmingham Road, Crewe, übernachtete Patrick Hughes als kleines Kind von drei oder vier Jahren für gewöhnlich im Glory Hole (dem "glorreichen Loch") – einem Verschlag unter der Treppe. Des Nachts lag er oft wach, während draußen die Luftschutzsirenen heulten und Bomben fielen, und betrachtete die Treppenstufen über sich. "Wir sahen die Stufen falsch herum – auf und ab, auf und ab – man musste schon eine Fliege sein, um solche Stufen hinaufkrabbeln zu können. Es muss einen starken Eindruck auf mich gemacht haben: bombardiert zu werden, im Dunkeln zu sein, zusammen mit meiner Mutter zu schlafen und alles falsch herum zu sehen." Hughes sollte seine lebenslange Karriere darauf aufbauen, die Dinge anders herum zu tun.

Patrick Hughes wurde im Oktober 1939 als Peter David Hughes in Birmingham geboren; er war der älteste Sohn von Peter und Florence Hughes. Sein Vater war als Handelsvertreter für Lebensmittel und Verkäufer tätig, die Mutter war Hausfrau. Die Familie wechselte mehrmals den Wohnort, zunächst lebten sie im vorstädtischen Hayes in Middlesex und später in Hull. Das Familienleben war bedrückend: ein streitsüchtiges, feindlich gesinntes Umfeld. Patrick fand Zuflucht in Büchern und in seiner Vorstellungswelt. Die Bücher kamen aus der Leihbibliothek, da es in seinem Elternhaus keine Bücher gab. "Ein Buch ist ein Ausweg ...", sagt Hughes, "es gleicht einer winzigen Tür – man klappt das kleine Rechteck des Buchs auf, und schon tritt man über die Schwelle. Mithilfe von Büchern konnte ich der Vorstadthölle, in der ich aufwuchs, entkommen."

1950 besuchte Patrick die Grammar School in Hull. Als Prüfungsfach hatte er Kunst; sein Lehrer war Ian D. H. Fothergill. Fothergill ermutigte die Schüler, über moderne Kunst zu schreiben, und Hughes verfasste einen Text, in dem er für Picassos Werk eintrat. Jedoch waren es Fothergills Entwürfe für die Bühnenbilder der Schulaufführungen – sein Umgang mit Perspektive und die gemalten Schatten – die ihn in Erstaunen versetzten und einen dauerhaften Eindruck hinterließen.

Mit siebzehn verließ Patrick die Schule, sein Elternhaus und Hull, er ging nach London, ohne jemals wieder an den Ort, an dem er seine Jugend verbracht hatte, zurückzukehren. In London nahm er einen Job als Schaufensterdekorateur und Verkäufer bei Rubans de Paris an, das im West End, in der Nähe der Portal Gallery, gelegen war. Seine Freizeit verbrachte er mit Lesen, Schreiben und Besuchen der nahe gelegenen Galerien: So kam er in Kontakt mit Werken von René Magritte, Marcel Duchamp und Paul Klee und lernte auch die zeitgenössische Kunstszene kennen. Im darauffolgenden Jahr begegnete Hughes seiner ersten Frau Rennie Paterson, damals Kunststudentin in Reading. Drei Söhne – John, James und Solomon – kamen kurz nacheinander zur Welt, und die Familie zog zu Rennies Eltern in die Nähe von Leeds.

1959 schrieb sich Hughes am Day Training College in Leeds für ein Studium der englischen Literatur ein; er beabsichtigte, als Englischlehrer zu arbeiten und eine schriftstellerische Laufbahn einzuschlagen. Am ersten Tag, vor die Aufgabe gestellt, einen Essay über die sechs Bücher zu schreiben, die ihm in der letzten Zeit am meisten imponiert hatten, schrieb er über N. F. Simpson, Eugène Ionesco, Franz Kafka, Lewis Carroll, Samuel Butler und Christian Morgenstern. Nach Ansicht von Mrs. Hanson, der Englischlehrerin, war dies jedoch keine englische Literatur. Englische Literatur waren die Schriftsteller

des neunzehnten Jahrhunderts, die Geschwister Brontë, George Eliot, Jane Austen und Charles Dickens. Sie schlug Hughes vor, die Literatur aufzugeben und stattdessen lieber Kunst zu studieren. Seine künstlerische Karriere begann also mit einem verfehlten Thema und einem guten Rat, nicht etwa aus eigenem Antrieb.

Die Kunstfakultät wurde von Muriel Atkinson und John Jones geleitet; beide Professoren ermutigten kreatives Experimentieren. Zunächst beschäftigte sich Patrick mit Flachreliefs aus Gips, dann begann er, Formen aus Papier oder Holz auszuschneiden. Als Grundierung bemalte er seine Objekte mit weißer Wandfarbe, und den Abschluss bildete eine Schicht Hochglanzlack. Hughes verdankte es einem Überraschungsgeschenk von John Jones zu seinem einundzwanzigsten Geburtstag, einem Abonnement für "Art News and Review", dass er Anfang des Jahres 1961 auf die Idee kam, Dias seiner Arbeiten an die Portal Gallery zu schicken. Später in demselben Jahr – genauer gesagt, an dem Montag nach dem Freitag, an dem Patrick sein Studium am Leeds Day College abschloss – hatte er in der Portal Gallery, London, eine äußerst erfolgreiche Einzelausstellung. Es handelte sich dabei um die allererste Einzelausstellung eines sogenannten Pop-Art-Künstlers.

George Melly und David Sylvester, führende Kritiker zu der Zeit, setzten sich schon früh für Hughes' Werk ein. Sylvester schrieb: "Dieser Künstler verfügt über die Gabe, das heißt die Kreativität, von Dingen überrascht zu sein, die die meisten von uns als selbstverständlich voraussetzen. Hier ist ein Maler, der wirklich etwas zu sagen hat, und seine Ankunft in der Szene gibt mir ein seltenes Gefühl des Optimismus." Parallelen zu den Werken von Harold Pinter, Paul Klee, Samuel Beckett und Spike Milligan wurden gezogen. Hughes verkaufte zwei Drittel der rund vierzig ausgestellten Werke.

Nach dem Erfolg seiner Ausstellung von 1961 in der Portal Gallery wechselte Hughes den Job: Statt an einer Schule als Kunstlehrer zu unterrichten, lehrte er nun an einer Hochschule, 1963 an der Bradford School of Art und 1964 am Leeds College of Art. Mitglieder des Kollegiums waren unter anderem die Künstler Anthony Earnshaw, Robin Page und George Brecht, und zu Hughes' Studenten zählten Trevor Winkfield, Glen Baxter, Les Coleman, Jeff Edwards, Les Evans und Paul Hammond. Während seiner Lehrtätigkeit in Leeds entstanden zwei wegweisende Werke, "Infinity" (1963), inspiriert durch seine Beobachtung der Eisenbahnschienen am Bahnhof von Leeds, und seine erste Reverspective, "Sticking-out Room" (1964). Von 1968 bis 69 hielt Hughes, gemeinsam mit dem Fluxuskünstler George Brecht, Vorlesungen in Exeter, London und Leeds über das Paradoxe und den Witz in der Kunst. Einige Jahre später, nämlich 1975, realisierten die beiden Künstler ein weiteres kollaboratives Projekt: "Vicious Circles and Infinity, A Panoply of Paradoxes", das erste Buch über das Paradoxe. Insgesamt 100.000 Exemplare wurden davon verkauft, und die Publikation wurde in die japanische, deutsche, niederländische und spanische Sprache übersetzt. (Deutscher Titel: "Die Scheinwelt des Paradoxons". Anm. d. Übers.)

Auf der Suche nach einer theoretischen Basis für seine Ideen begann Hughes um diese Zeit, Teufelskreise und Darstellungen des Ouroboros zu malen. Er war mit seiner Familie zurück nach London gezogen, pendelte aber weiterhin nach Leeds, um dort seiner Lehrtätigkeit nachzugehen.

Im Jahr 1970 war Hughes einer von zehn Künstlern, die vom Institute for Contemporary Art in London eingeladen wurden, eine Rauminstallation zu konzipieren. Er konstruierte einen großen hervorspringenden Raum-im-Raum – ein 3,70 x 2,50 m großes paradoxes Objekt, das Besucher nicht nur betrachten,

sondern auch unmittelbar erleben konnten. In demselben Jahr machte er die Bekanntschaft von Angela Flowers, die im Begriff stand, ihre eigene Galerie zu eröffnen. Patrick Hughes war der allererste Künstler, dessen Werk sie präsentierte, und bis zum heutigen Tag ist er Künstler der Galerie geblieben.

1970 ließen sich Patrick und Rennie scheiden. 1971 heiratete Hughes die Künstlerin und Schriftstellerin Molly Parkin. Die Trennung erfolgte 1980, und 1981 kam die Scheidung.

In der ersten Hälfte der 1970er Jahre lebte Hughes in Chelsea und Ladbroke Grove und malte Regenbogen. Die Regenbogen waren sehr beliebte Motive auf Drucken, die er in den Coriander Studios für Christie's Contemporary Art herstellen ließ, sowie als Postkarten für Camden Graphics. Im Laufe der Jahre wurden etwa 1.000.000 Postkarten mit Regenbogen-Motiven und 10.000 Siebdrucke verkauft. Die Leute fanden Hughes' Regenbogen fröhlich, doch für den Künstler lag hier ein Missverständnis vor: Für ihn repräsentierten sie einen Akt der Subversion, ein Motiv mit hintergründigem Witz. Was ihn interessierte, war der Widerspruch, ein Erlebnis oder Ereignis in ein stabiles Ding umzuwandeln, es so zu fixieren.

Durch die Verkäufe seiner Regenbogen und seines Buchs finanziell abgesichert, ließ sich Hughes 1975 in St Ives nieder und mietete dort ein Atelier mit einer Leiter, die runter zum Strand führte. An ebendiesem Ort entstand "On Reflection: St Ives Bay". 1979 tauschte er das Dorf St Ives gegen ein anderes "Dorf", genauer gesagt das Chelsea Hotel in New York, das genau wie St Ives eine Künstlerkolonie war. Hier begann er, "More On Oxymoron" zu schreiben. Zu seinem damaligen Freundeskreis zählten die Künstler Keith Haring und Kenny Scharf, der Musiker Klaus Nomi und der Theaterregisseur

Charles Ludlam. Während dieser Zeit in New York arbeitete er ausschließlich auf Papier, da dies ihm die Möglichkeit bot, mehr Ideen schneller umsetzen. 1983 kehrte Hughes nach London zurück, wohnte im Chelsea Art Club und hatte für kurze Zeit ein Atelier in Notting Hill Gate. Im Anschluss an eine Ausstellung in der Angela Flowers Gallery in demselben Jahr entschied Hughes, seine Arbeitsmethode zu ändern: typischerweise bestand diese aus einem langsamen Reifeprozess, das heißt Monaten der gedanklichen Auseinandersetzung, gefolgt von einigen wenigen Tagen des Machens und Minuten der Kontemplation durch den Betrachter. Nach einem erneuten Umzug, dieses Mal in ein besetztes Haus in Thornhill Square in North London, begann Hughes gemeinsam mit seinem Sohn James Heartfield kleinformatige Aquarelle zu malen, zumeist entstanden drei pro Tag. Die neue Technik ermöglichte es ihm, eine Vielzahl von Ideen umzusetzen und Themen zu variieren. Seine Motive waren unter anderem das Kreuzifix, Skelette, Eier, Yin und Yang, sowie Schatten. Er malte hunderte dieser Aquarelle und verkaufte die meisten davon. Diese Veränderung ließ ihn erkennen, wie es weitergehen sollte und wo sein eigentliches Interesse lag.

Als Hughes 1985 nach Belsize Park umzog, kehrte er zur Leinwand zurück; von nun an malte er in Öl. In Bildern wie "Self-Criticism" untersuchte er das Verhältnis von Darstellung und Realität. Erneut thematisierte er das ergiebige Konzept des über zwanzig Jahre alten "Sticking-out Room", erforschte die perspektivische Umkehrung, formte Platten und benutzte die unterschiedlichsten Motive.

1987 traf Hughes die Historikerin und Schriftstellerin Dr. Diane Atkinson, die schon bald seine dritte Frau wurde. Gemeinsam zogen sie in den Osten Londons, wo sie bis zum heutigen Tage wohnen.

2011 richtete Angela Flowers Patrick Hughes eine Retrospektive aus, "Fifty Years in Show Business". Zeitgleich mit diesem fünfzigjährigen Jubiläum erschien Hughes' dritte Publikation über das Paradoxon und das Oxymoron, "Paradoxymoron". 2012 wurde Hughes' Werk in Europa, Amerika und Korea gezeigt.

Umtriebiger denn je, wird Hughes im Februar dieses Jahres seine Werke im Deutsch Museum im schweizerischen Lausanne zeigen, im März/April in der Galerie Boisserée in Köln, im April in der Flowers Gallery, London, und im September folgt eine Präsentation in San Francisco.

In den letzten vierundzwanzig Jahren hat Hughes immer wieder neue Formen entwickelt und neue Motive in sein Werk eingebracht. In enger Zusammenarbeit mit seiner Designerin Donna Kemp hat er Venedig, Kunst, Architektur und eine Vielzahl von Dingen zu seinem unverwechselbaren Œuvre werden lassen.

Nachahmer gibt es weltweit. Sie haben dem brillanten Werk von Hughes jedoch nur mittelmäßige Wiederholungen hinzugefügt.

Öffentliche Sammlungen

Arts Council of Great Britain, London
Apax Partners Holdings Ltd., London
Baker Museum, Naples
Birmingham Museums and Art Galleries, Birmingham
BlackRock, London
Boston Museum of Fine Arts, Boston
Detroit Institute of Art, Detroit
Deutsche Bank AG, London
Deutsche Nationalbibliothek, Frankfurt am Main
Centrica PLC, Windsor
CNA Insurance, Chicago
Cox Insurance Holdings PLC, Essex
Denver Art Museum, Denver
Dudley Art Gallery, Dudley
Ferens Art Gallery, Hull
Gallery of Modern Art, Glasgow
Glasgow Museum and Art Gallery, Glasgow
Goldsmiths Hall, London
Goldman Sachs International, New York City
Hanjin Shipping Co., Ltd., Seoul
Hereford City Art Gallery, Hereford
Isle of Man Arts Council, Douglas
J Walter Thompson, JWT, London
Jacksonville University, Jacksonville
Centrum Kunstlicht in de Kunst, Eindhoven
Leeds City Art Gallery, Leeds
University of Leeds
Leicestershire Educational Authority, Leicester
Lloyds TSB Group PLC, Lloyds Banking Group, London

Madison Museum of Contemporary Art, Madison
Manchester City Art Gallery, Manchester
Museum of Fine Arts, Boston
Nasher Museum of Art at Duke University, Durham
Northeast University, Boston
Norwich Castle Museum & Art Gallery, Norwich
Phillip Morris Collection, New York
Procter & Gamble Company, Surrey and Cincinnati
Rex Field Country Club, Seoul
Royal National Institute of Blind People, London
Sheffield Institute of Arts Gallery, Sheffield
Stony Brook University, Stony Brook
Swire Group, Hong Kong
Tate Gallery, London
The British Academy, London
The British Council, London
The British Library, London
The Contemporary Art Society, London
The Louisiana Museum, Humlebæk
Time Out Group, London
Victoria & Albert Museum, London
University of Edinburgh
University of Houston
University College of Wales, Aberystwyth
Westdeutsche Landesbank, London
Whitworth Art Gallery, Manchester
Wolverhampton City Art Gallery, Wolverhampton
Museum Würth, Künzelsau
ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe

Herausgeber und Satz:
Thomas Weber, Galerie Boissérée

Einführender Text:
Prof. Dr. h.c. mult. Peter Weibel,
Vorstand ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe

Katalogisierung der Objekte:
Mona Fossen, Galerie Boissérée

Übersetzung der Biographie von Patrick Hughes aus dem Englischen:
Sabine Bürger & Tim Beeby, Essen
Art language, Deutsch/englische Fachübersetzung
für den Kunst- und Kulturbetrieb

Digitale Fotografie der Objekte:
Thomas Weber, Galerie Boissérée & Studio Patrick Hughes, London

Fotographien von Patrick Hughes:
Lawrence Lawry, London

Farbkorrektur, Druck und Herstellung:
Grafische Werkstatt, Druckerei und Verlag
Gebrüder Kopp GmbH & Co. KG, Köln

ISBN 978-3-938907-59-7

© 2020 Patrick Hughes & Galerie Boissérée, Köln
© 2020 Lawrence Lawry, London

GALERIE
BOISSERÉE

J. & W. BOISSERÉE GMBH
GESCHÄFTSFÜHRER JOHANNES SCHILLING
UND MAG.RER.SOC.OEC. THOMAS WEBER
DRUSUSGASSE 7-11
D - 50667 KÖLN
TEL. +49 - (0)2 21 - 2 57 85 19
FAX +49 - (0)2 21 - 2 57 85 50
galerie@boisseree.com
www.boisseree.com



Wir laden Sie ein, unsere Homepage zu besuchen:
www.boisseree.com

Auf dieser informieren wir Sie umfassend über die aktuelle Ausstellung
und unsere geplanten Aktivitäten.

Neben der derzeitigen Ausstellung können Sie sich auch die vergangenen
mit nahezu allen bzw. zahlreichen ausgestellten Exponaten ansehen.
Den Bestand der Galerie bemühen wir uns, Ihnen relativ aktuell zu präsentieren.

Auf der Homepage besteht für Sie auch die Möglichkeit, sich in unsere
Newsgroup per E-Mail einzutragen. Wir werden Sie dann mit unserem
Newsletter vorab über kommende Ausstellungen und das Galerieprogramm
informieren.

Über den virtuellen Besuch unserer Galerieräume, aber insbesondere
über Ihren persönlichen Besuch freuen wir uns.

GALERIE

BOISSERÉE

J. & W. BOISSERÉE GMBH
GESCHÄFTSFÜHRER JOHANNES SCHILLING
UND MAG. RER. SOC. OEC. THOMAS WEBER
DRUSUSGASSE 7-11
D - 50667 KÖLN
TEL. +49 - (0)2 21 - 2 57 85 19
FAX +49 - (0)2 21 - 2 57 85 50
galerie@boisseree.com
www.boisseree.com

