ERIC DECASTRO PICAELATURA

ERIC DECASTRO
PICAELATURA

KERBER ART

6 **VORWORT**
7 **PREFACE**

9 **ABBILDUNGEN**
PLATES

29 DAVID GALLOWAY
ERIC DECASTROS CHOREOGRAFIEN
THE CHOREOGRAPHIES OF ERIC DECASTRO

41 **ABBILDUNGEN**
PLATES

191 LUDWIG SEYFARTH
DAS LOCH IM GEWEBE.
ABSTRAKTION UND ILLUSION IM WERK
VON ERIC DECASTRO
THE HOLE IN THE FABRIC.
ABSTRACTION AND ILLUSION IN THE WORK
OF ERIC DECASTRO

201 **ANHANG**
APPENDIX

205 **CURRICULUM VITAE, AUSSTELLUNGEN**
CURRICULUM VITAE, EXHIBITIONS

208 **IMPRESSUM**
COLOPHON

Eric Decastro ist ein Maler, der stets konsequent seinen Weg gegangen ist. Seine Bilder entwickelt er aus ihrer inneren Struktur heraus und findet dabei immer wieder neue Mittel, auch maltechnisch. Er weiß um seine kunsthistorischen Vorbilder, aber auch darum, dass er in einem technischen und digitalen Zeitalter lebt und wirkt – eine Erfahrung, die sich in seinem Werk widerspiegelt und durch die er eine nachhaltige Verbindung von Tradition und Moderne schafft.

Eric Decastro ist kein Künstler, der sich nach dem Zeitgeist richtet. Trotzdem folgt er zielsicher seinem Instinkt: Diese Publikation erscheint zu einer Zeit, in der die informelle Malerei wieder im zeitgenössischen Diskurs angekommen ist und viele junge Künstlerinnen und Künstler inspiriert.

Die Bank Sarasin begleitet diese erste umfassende Veröffentlichung zu Decastros Werk mit großer Freude. Traditionell setzt die Bank Sarasin in allen Aspekten ihrer Geschäftstätigkeit auf ganzheitliches, nachhaltiges Denken und Handeln. Dabei ist sie stets herausragender Qualität verpflichtet. Nachhaltigkeit, Erstklassigkeit, Tradition und Moderne – all diese Aspekte sind auch in Decastros Werk enthalten. Seine Kunstwerke vermitteln Werte, die Vergangenheit und Gegenwart überdauern, erweitern die Ausdrucksmöglichkeiten und regen zur Reflexion und Diskussion an.

Frank Niehage
LL.M., Vorsitzender des Vorstands
der Bank Sarasin AG

Eric Decastro is a painter who has consistently followed his own path. He develops his images out of their inner structure, thereby finding ever new conceptual and technical means. He is aware of his artistic role models, but also that he lives and works in a technological and digital age – an experience that is reflected in his work and through which he establishes a strong connection between tradition and modernity.

Eric Decastro is not an artist who is controlled by the zeitgeist. Nevertheless, he unerringly follows his instincts: this publication arrives at a time when informal painting has returned to contemporary discourse and inspires many young artists.

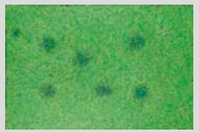
The Sarasin Bank proudly supports the first comprehensive publication of Decastro's work. Traditionally, the Sarasin Bank applies holistic and sustainable thinking and practice into all of its business operations. It is committed to providing first class quality. Sustainability, excellence, tradition and modernity – all these aspects are also be found in Decastro's work. His artworks convey values that are essentially timeless, expand expressive possibilities and stimulate reflection and discussion.

Frank Niehage
LL.M., CEO Bank Sarasin AG

11

Le vert va droit au coeur, 2010
Acryl auf Leinwand, 250 x 190 cm

Le vert va droit au coeur, 2010
Acrylic on canvas, 250 x 190 cm



12-15

Le hasard du vent tourbillonnant sur un champs au printemps, 2010
Acryl auf Leinwand, 180 x 120 cm

Le hasard du vent tourbillonnant sur un champs au printemps, 2010
Acrylic on canvas, 180 x 120 cm

17

Fall into the yellow picture, 2010
Acryl auf Leinwand, 160 x 120 cm

Fall into the yellow picture, 2010
Acrylic on canvas, 160 x 120 cm

18-19

Transmission of healing level 2, 2010
Acryl auf Leinwand, 250 x 19 cm

Transmission of healing level 2, 2010
Acrylic on canvas, 250 x 190 cm

20-23

Subcortical work these nr. 2, 2011
Acryl auf Leinwand, 250 x 190 cm

Subcortical work these nr. 2, 2011
Acrylic on canvas, 250 x 190 cm

25

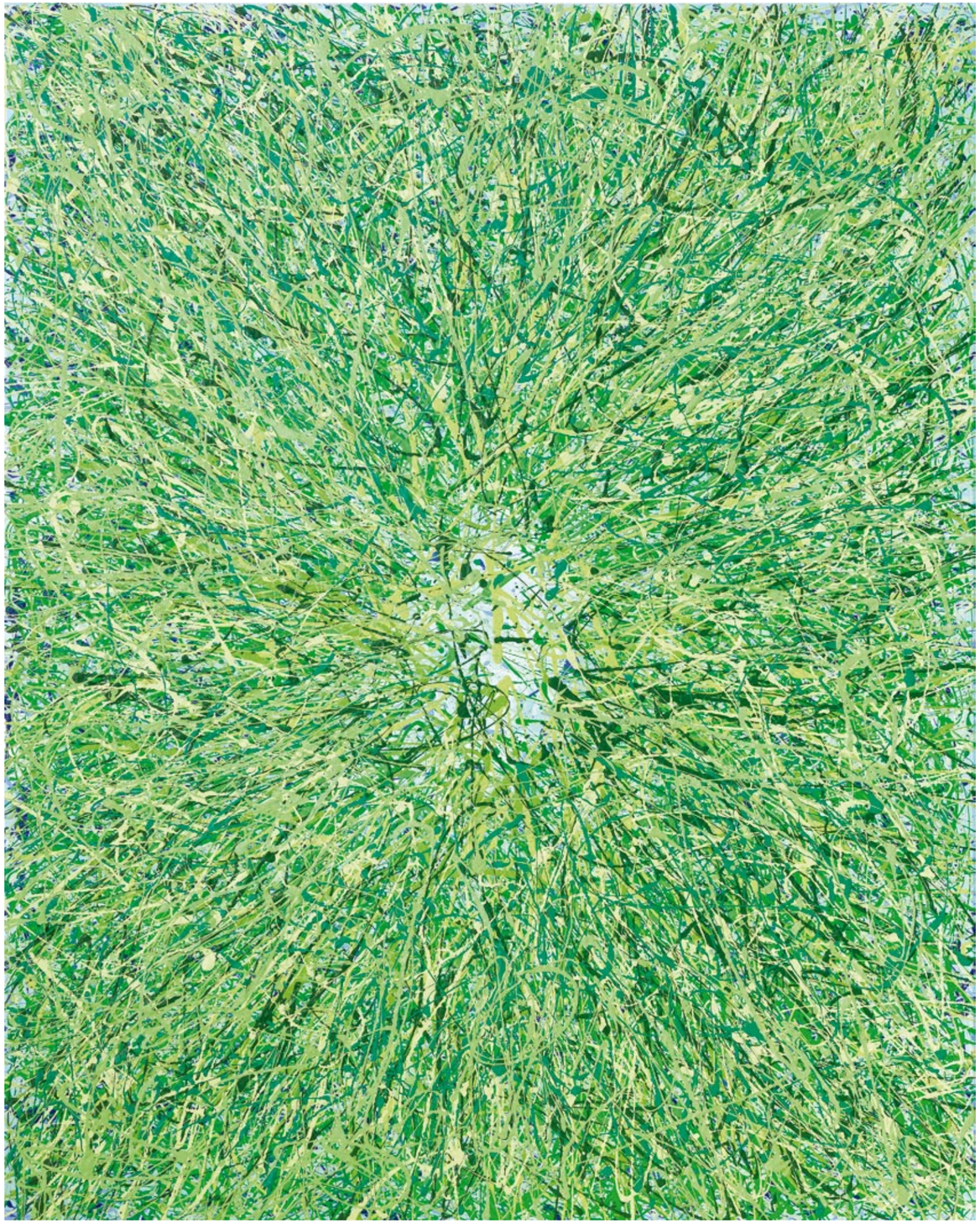
Nuit astrale, bleue, 2010
Acryl auf Leinwand, 250 x 190 cm

Nuit astrale, bleue, 2010
Acrylic on canvas, 250 x 190 cm

DAVID GALLOWAY

THE CHOREOGRAPHIES OF ERIC DECASTRO

ERIC DECASTROS CHOREOGRAFIEN



ERIC DECASTROS CHOREOGRAFIEN

Der großflächige Gewerberaum, der dem Künstler als Atelier dient, verströmt eine Atmosphäre der Klarheit und Effizienz. Er bietet Platz, um die eigenen Arbeiten auszustellen, bisweilen auch Werke anderer Künstler, aber vor allem ist ausreichend Raum vorhanden für die Entfaltung eines gestischen Stils, der eine erstaunliche Vielfalt aufweist. Die Werkzeuge, die Eric Decastro benötigt, sind sauber geordnet und stets griffbereit: straff aufgespannte Leinwände, Pinsel und Spachtel aller Größen, Gefäße für feinste, samtige Acrylfarben. Dies sind die wesentlichen Ingredienzien, mit denen Decastro seine unverwechselbare Alchemie realisiert, in welcher die Farbe selbst die Hauptrolle spielt. Der Künstler bewegt sich wie ein Tänzer um die Leinwand, auf die er Farben schüttet oder träufelt, sie mit seinen Pinseln herumwirbelt, mit den Spachteln verteilt, mit der Faust zerstampft, mit Tüchern abtupft und sogar mit Wasser bespritzt. Parallelen zu den amerikanischen Aktionsmalern und dem europäischen *Informel* und *Tachismus* sind offensichtlich – Bewegungen, bei denen Spontaneität und Prozess im Vordergrund stehen. Decastro hat dennoch einen Weg gefunden, diese Vorbilder in eine persönliche, stets erkennbare Ausdrucksweise zu übersetzen.

Die Werkzeuge und Materialien, die ein Künstler auswählt, können uns viel über dessen individuelle

Links: „ORGANIC SUCTION“ THESE NR. 2, 2011
ACRYL AUF LEINWAND, 80 X 100 CM

THE CHOREOGRAPHIES OF ERIC DECASTRO

The sprawling commercial location in which the artist works radiates a clear, streamlined efficiency. There is space to exhibit his works and sometimes those of other artists as well, but above all there is sufficient space for his gestural style to unfold its astonishing variety. The tools and materials Eric Decastro requires are neatly ordered and always within arm's reach: tautly stretched canvases, brushes and spatulas in all sizes, jars of the finest, velvety acrylic paints. With these basic ingredients, Decastro realizes his distinctive alchemy, in which color itself is the principle protagonist. Like a dancer, the artist moves about the canvas, pouring or dripping paint, swirling it with brushes, spreading it with spatulas, pounding it with his fist, blotting it with cloths, even hosing it down with water. Parallels to the American action painters and to the European *Informel* or *Tachisme* are self-evident – movements in which spontaneity and process were cherished priorities. Yet Decastro has found a way to translate those ideals into a personal idiom recognizably his own.

The tools and materials an artist chooses can tell us much about his individual aesthetic, and in Decastro's case the centrality of acrylic paints is decisive. Because these are fast-drying,

Left: "ORGANIC SUCTION“ THESE NR. 2, 2011
ACRYLIC ON CANVAS, 80 X 100 CM

Ästhetik erzählen. Im Falle Decastros ist Acrylfarbe von entscheidender Bedeutung. Weil diese schnell trocknend ist, können Farbschichten in zügiger Aufeinanderfolge aufgebracht werden, wohingegen bei Ölfarbe bedeutend mehr Zeit nötig wäre, um ähnliche Ergebnisse zu erzielen. Wasserlösliche, mit Pigmenten zu einer Emulsion angereicherte Acrylfarbe kann schnell verdünnt werden, um so ähnliche Effekte wie Wasserfarbe zu erzielen, oder sie wird chemisch verdickt zu einer reliefartigen Masse, die sich besonders gut für die „Wash-out"-Technik eignet, die Decastro perfektioniert hat. Acrylfarbe ist zudem geruchsneutral, ungiftig und sehr haltbar. Trotz ihrer klaren Vorteile wurde sie lange Zeit von Traditionalisten als ungeeignet für die künstlerische Anwendung angesehen, da nur Öle dazu qualifiziert schienen, die große Tradition der Malerei zu bewahren.

Solche Argumente ignorierten die Tatsache, dass Pigmente schon seit langem mit anderen Lösungsmitteln als nur Öl gebunden wurden: beispielsweise im Wachs der Enkaustikmalerei oder in Eitempera. Und es gibt Hinweise darauf, dass die Künstler der Lascaux-Höhlen pulverisierte Pigmente direkt auf den befeuchteten Stein bliesen. Traditionalisten, die für die Überlegenheit der ‚klassischen' Werkzeuge und Materialien plädierten, übersahen – oder ignorierten – die Jahrhunderte alte Entwicklung des Malereiprozesses selbst. Sie ignorierten auch, wie eng künstlerische Entwicklungen stets mit technologischer Innovation verbunden sind. Das Licht, das die Leinwände der Plein-air-Maler des späten 19. Jahrhunderts plötzlich überflutete, war nicht einfach eine ästhetische Entscheidung oder eine philosophische Umarmung

layers of color can be applied in rapid succession, whereas oil paints require far more time to achieve similar results. Water-soluble acrylics, with pigments suspended in an emulsion, can also be rapidly thinned to produce effects similar to watercolor or chemically thickened to a relief-like mass, and they lend themselves particularly well to the "wash out" technique Decastro has perfected. They are also odorless, non-toxic and remarkably stable. Yet for all their obvious advantages, acrylics were long regarded by traditionalists as unsuitable for the fine arts, since only oils qualified to perpetuate the Great Tradition of Painting.

Such arguments ignored the fact that pigments had long since been suspended in solutions other than oil: for example, in wax for encaustic painting, or in egg for tempera, and there is evidence to suggest that the masters of the Lascaux caves blew their powdered pigments directly onto the dampened stone. Traditionalists who argued for the superiority of "classic" tools and materials simply overlooked – or ignored – the centuries-old evolution of the painterly process itself. They also overlooked the degree to which artistic change is linked to technological innovation. The light that suddenly floods the canvases of *plein air* painters of the latter 19th century was not simply an aesthetic decision or a philosophical embrace of the natural world, but the result of the invention of tube paints in 1841.

Previously, most artists produced only sketches out of doors, which in turn became

der natürlichen Welt, sondern auch das Ergebnis der Erfindung von Tubenfarben im Jahre 1841.

Die meisten Künstler produzierten zuvor nur Zeichnungen im Freien, die wiederum als Basis für die im Studio gemalten Arbeiten dienten. Die langwierige Prozedur, Pigmente zu zerkleinern und mit Leinöl oder anderen Zusatzstoffen zu mischen, eignete sich nicht für das Arbeiten im Freien. Einige hartnäckige Künstler nahmen Farben in Schweinsblasen und Glasspritzen mit, aber auch das war eine mühsame Angelegenheit. Das englische Unternehmen Winsor & Newton änderte das nahezu über Nacht, indem es dem Staffeleimaler eine nie zuvor gekannte Freiheit gab. Dies wiederum beeinflusste die Technik der Darstellung von Licht und Farbe. So bemerkte auch Renoir: „Ohne Farbtuben hätte es keinen Impressionismus gegeben." Und die späteren Werke von Vincent van Gogh, fast alle im Freien entstanden, sind undenkbar ohne den Vorteil von Tubenfarben, die der Künstler oft direkt, unverdünnt, auf die Leinwand drückte.

Das anfängliche Patt zwischen der Ölmalerei und dem Emporkömmling Acrylmalerei, ihrem modernen Rivalen, war typisch für jene starren, ungeschriebenen Regeln, die der Philosoph und Romancier C. P. Snow einmal als die „Genfer Konventionen des Geistes" bezeichnete. Und genau diese Konventionen – mit ihren willkürlichen Unterscheidungen zwischen hoher Kunst und Volkskunst, zwischen Kunst und Design, Kunst und Kommerz – forderten eine neue Nachkriegsgeneration von Avantgardisten heraus. Das Vorurteil gegen Acryl- und andere auf Wasser basierende Farben hatte mit ihrer frühen kommerziellen An-

the basis of works painted in the studio. The painstaking business of grinding pigments and mixing them with linseed oil or other additives simply did not lend itself to executing works on location. Some inveterate artists took colors along in pig bladders and glass syringes, but this, too, was a cumbersome business. Virtually overnight, the English firm of Winsor & Newton changed all that, giving the easel-painter a liberty he had never known before. This, in turn, had an impact on his technique of depicting light and color. As Renoir remarked, "Without tubes of paint, there would have been no Impressionism." And the later works of Vincent van Gogh, almost all realized *en plein air*, are unthinkable without the convenience of tube paints, which the artist often squeezed directly onto the canvas, unthinned.

The initial standoff between oil paint and its upstart modern rival, acrylic, was typical of those rigid if unwritten rules that the novelist-philosopher C.P. Snow once termed "the Geneva Conventions of the mind." And these were precisely the conventions – with their arbitrary divisions between high art and popular art, between art and design, art and commerce – that a new generation of postwar avant-gardists would effectively challenge. In large part, prejudice against acrylics and other water-based paints had to do with their early commercial applications – particularly for house-painting and decorating – as a substitute for oil-based paints that grew scarce during the Second World War. Most of these substitute products have their ancestry in research con-

wendung, insbesondere für Hausanstriche und Dekorationen zu tun – als Ersatz für Ölfarben, die während des Zweiten Weltkriegs knapp wurden. Die meisten dieser Ersatzprodukte gingen aus der Forschung des deutschen Chemikers Otto Röhm in den frühen Jahren des letzten Jahrhunderts hervor, dessen Doktorarbeit die möglichen Anwendungen von „Polymeren und Acrylsäureestern" analysierte.

Auf dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise tauchte ein Kunde bei der Firma Bocour Artist Colors in der 15th Street von New York City mit einer schnell trocknenden, honigähnlichen Polymermasse auf und fragte, ob diese zur Farbherstellung verwendet werden könnte. Das Ladengeschäft war ein regelmäßiger Treffpunkt für junge Künstler wie Morris Louis, Willem de Kooning, Helen Frankenthaler und Jackson Pollock. Das Experiment dauerte mehr als ein Jahrzehnt, bevor es Bocour gelang, Acrylfarben (später unter „Golden Artist Colors" vermarktet) Künstlern kommerziell anzubieten. Es wird allgemein angenommen, dass Morris Louis der erste bekanntere Maler war, der 1949 die Eigenschaften von Acrylfarben erforschte. Schon bald folgten Mark Rothko, Barnett Newman und Jackson Pollock, der Acrylfarben häufig mit einem Stab auf die Leinwand aufbrachte oder sie über jene verspritzte. Die meisten Bocour-Kunden schätzten jedoch, dass das Material ähnlich wie Wasserfarbe verdünnt werden konnte, so bei den schimmernden, fließenden Quadraten von Rothkos Farbfeld-Bildern. Genauso gut konnte mit ihm eine üppige Dichte erzeugt werden wie bei „Midnight Blue" (1970) von Barnett Newman.

ducted in the early years of the last century by the German chemist Otto Röhm, whose doctoral dissertation analyzed and suggested possible uses for "Polymers of Acrylic Esters."

At the height of the Great Depression, a customer brought a fast-drying, honey-like polymer mass to Bocour Artist Colors on 15th Street in New York City and asked if it could be used to produce paints. The shop was a regular meeting point for young artists like Morris Louis, Willem de Kooning, Helen Frankenthaler and Jackson Pollock. It took more than a decade of experiments before Bocour was able to make acrylics (later marketed as Golden Artist Colors) commercially available for artists. It is generally believed that Morris Louis was the first painter of note to explore its properties in 1949. He was soon joined by Mark Rothko, Barnett Newman and Jackson Pollock himself, who often applied acrylics with a stick or simply splashed them across the canvas. Most of the Bocour clients, however, favored the material's capacity for being thinned down to watercolor-like washes, as in the shimmering, floating squares of Rothko's color-field paintings. But they can also have the lush density of Barnett Newman's "Midnight Blue" (1970).

Though Mark Rothko never abandoned oil as a medium, he created an impressive series of untitled works on both paper and canvas that utilized the new material. Nonetheless, it might be argued that he was simply translating his existent form language instead of exploring

Obwohl Mark Rothko niemals Öl als Medium aufgab, schuf er eine beeindruckende Serie von unbetitelten Werken, sowohl auf Papier als auch auf Leinwand, für die das neue Material verwendet wurde. Dennoch könnte man behaupten, dass er hier lediglich seine vorhandene Formensprache übersetzte, anstatt die dem neuen Medium inhärenten Eigenschaften zu erforschen. Mit seiner Spritztechnik und dem fortlaufenden Überschichten von Farben gelang es „Jack the Dripper", wie ihn das *Time Magazine* titulierte, sein Potenzial zum Ausdruck zu bringen. Da Acrylfarben seinerzeit für Künstler teuer waren und ein einzelnes Bild große Mengen davon erforderte, verwendete Jackson Pollock meistens eine billigere, aber (für künstlerische Zwecke) minderwertige Variante von Fassadenanstriche auf Harzbasis – „a natural growth of a need," wie er selbst erklärte. Sein Kollege Franz Kline wählte seine Materialien ebenfalls entsprechend der Bilanz seines Scheckbuchs aus: Öle, Farben für Hausanstrich oder Acryl – manchmal in unkonventionellen Mischungen, die ein Horror für Restauratoren bedeuten.

Heute erscheint die Diskussion darüber, ob die Acrylfarbe ein authentisches Medium der Malerei sei, seltsam altmodisch. Tatsächlich ist das Interesse an neuen Mitteln eine der wenigen Konstanten bei der Achterbahnfahrt der Ismen und Idiome, die die moderne Zeit charakterisiert. Ein klares Zeichen ihrer Akzeptanz in den geheiligten Hallen der Kunst wird anhand eines Verkaufsartikels im Geschenkladen des Metropolitan Museum of Art deutlich: ein „Acryl-Malset", bestehend aus sechzehn Tuben Acrylfarbe, zwei Pinseln und einem Grafitstift. Dieses Set ist für $15.95 erhältlich und

the medium's inherent qualities. With his splatter technique and the continuous overlayering of paint, "Jack the Dripper," as *Time* magazine dubbed him, came closer to realizing some of that potential. But since acrylics for artists were expensive and a single picture might require enormous quantities of paint, Jackson Pollock was more likely to employ a cheaper but (for artistic purposes) inferior version of resin-based house-paints: "a natural growth of a need," as he explained. His colleague, Franz Kline, also chose his materials according to the balance on his checkbook: oils, housepaints or acrylics, sometimes in unconventional mixtures that constitute a horror for restorers.

Today, the debate over the authenticity of acrylics as a painterly medium seems oddly old-fashioned. Indeed, an interest in new tools and materials is one of the few constants in the rollercoaster ride of 'isms and idioms that characterized the modern period. A clear sign of its acceptance in the hallowed halls of art is offered by an article on sale in the gift shop of the Metropolitan Museum of Art: an "Acrylic Paint Set" consisting of 16 tubes of acrylic paint, two paintbrushes and one unsharpened graphite pencil. Available for $15.95, it bears the motto "Create your own masterpieces." (American Dollar Shops once had a more streamlined example: three tubes of acrylic, one brush and the motto: "Paint Your Own Rothko.")

Ironically, it was Pop artists like Andy Warhol who used the new material to express a new style and philosophy. Warhol's silk-screened

trägt das Motto „Create your own masterpieces" (amerikanische Dollar-Shops lieferten ein noch pointierteres Beispiel: drei Tuben Acryl, einen Pinsel und das Motto „Paint Your Own Rothko").

Paradoxerweise waren es Pop-Art-Künstler wie Andy Warhol, die das neue Material verwendeten, um einen neuen Stil und eine neue Philosophie zum Ausdruck zu bringen. Warhols Siebdruck-Bilder, die oft absichtlich verwischt sind, entnahmen ihre Symbolik aus der populären Kultur, verwendeten kommerzielle Drucktechniken und wählten eine Farbe, die die glatten, anonymen Oberflächen kommerzieller Kunst nachahmte. Das berühmteste Beispiel sind die zehn berüchtigten „Campbell's Soup Cans" aus dem *annus mirabilis* des Pops 1962. Ebenso wie Pollock mischte Warhol oft Sand und andere Substanzen in seine Werke und entdeckte dabei, dass gerade Acryl sich gut mit zahlreichen Materialien vermengen ließ (die radikalste Mischung bestand aus Acryl und Urin, womit die „Oxidations" oder sogenannten „Piss Paintings" hergestellt wurden).

Auch Warhols Kollege Roy Lichtenstein schätzte an Acrylfarben, dass sie den Stil gedruckter Comics und Werbeanzeigen suggerieren konnten. Besonders gut geeignet waren sie für die mit Siebdruck hergestellten „Ben Day Dots", die sein Markenzeichen wurden. Warhols jungem Bewunderer Keith Haring rettete die schnell trocknende Acrylfarbe buchstäblich den Tag im C.A.P.C., dem Museum für Moderne Kunst in Bordeaux, wo Haring seine erste Soloshow 1985 hatte. Die Besucher waren zunächst verblüfft über die Idee, dass Arbeiten vor Ort geschaffen wurden. Doch Haring

paintings, often intentionally blurred, took their imagery from popular culture, employed commercial printing techniques, and chose paint that replicated the flat, anonymous surfaces of commercial art. The most celebrated example is provided by his ten notorious "Campbell's Soup Cans" from Pop's *annus mirabilis* of 1962. Just as Pollock often mixed sand and other substances into his works, Warhol also discovered that acrylic mixed well with numerous other materials. (The most radical blend was that of acrylic and urine, which produced the "Oxidations" or so-called "Piss Paintings.")

Warhol's colleague Roy Lichtenstein also liked the way in which acrylics could suggest the style of printed comics and advertisements, and they were especially well suited to the screen-printed "Ben Day dots" that were his trademark. For Warhol's admiring young friend, Keith Haring, fast-drying acrylics literally saved the day at the C.A.P.C., the modern art museum in Bordeaux, where Haring was given his first solo show in 1985. The visitor was initially stumped for an idea for a work to be created in situ, then within days realized a series of canvases, each 25 feet in height, illustrating "The Ten Commandments." (Significant in the present context is that the idea came to him while dancing at the Paradise Garage on the night before his departure for Bordeaux.)

It was partly an attempt to democratize art that led to the popularity of silkscreen prints among the Pop artists – a trend Haring also actively supported. His last major work,

realisierte innerhalb von wenigen Tagen eine Serie von Leinwänden, die über sieben Meter hoch waren und „Die Zehn Gebote" („The Ten Commandments") darstellten (wesentlich in diesem Kontext ist, dass ihm diese Idee kam, als er in der Nacht vor seiner Reise nach Bordeaux zum Tanzen in der „Paradise Garage" war).

Es war zum Teil der Versuch, Kunst zu demokratisieren, der zur Beliebtheit von Siebdrucken unter den Pop-Künstlern führte – ein Trend, den Haring ebenfalls unterstützte. „Apocalypse", sein letztes Hauptwerk, war eine Serie von Drucken, die er in Zusammenarbeit mit dem Autor William S. Burroughs realisierte. Vor dem Hintergrund, dass der Siebdruck-Prozess, bei dem oft Acrylfarben als Druckmedium verwendet werden, ein zentrales Element in der Entwicklung der Pop-Art ist, erscheint es wie feine Ironie, dass Eric Decastro 1974 im Alter von 14 Jahren eine Ausbildung im Siebdruck-Studio eines Onkels begann. 1974 war auch das Jahr, in dem er zu malen begann – unter Anleitung seiner Mutter, die selbst Künstlerin war. Etwa in dieser Zeit entwickelte er bereits eine Affinität zu den Werken von Jackson Pollock und Paul Rebeyrolle, dem französischen Maler, der häufig mit Acrylfarbe arbeitete und sie mit Sand und anderen Materialien mischte. (Decastro selbst mischt manchmal zermahlene Partikel getrockneter Farbe in seine Acrylfarben, um eine ähnlich haptische Oberfläche zu erzielen.) Paul Rebeyrolle verbrachte seine letzten Jahre im Burgund, wo Eric Decastro geboren wurde. Der junge Maler sollte seinem Idol 1979 bei dessen Retrospektive im Grand Palais in Paris begegnen. Bezeichnenderweise stellte Decastro anlässlich der Eröffnung

"Apocalypse", was a series of prints realized in collaboration with the author, William S. Burroughs. Given the fact that the silkscreen process, often employing acrylics as the print medium, is a central element in the development of Pop Art, there is sweet irony in the fact that in 1974, at the age of 14, Eric Decastro began an apprenticeship in an uncle's silkscreen studio. 1974 was also the year in which he began to paint under the guidance of his artist mother. Around this time, he discovered an affinity for the works of Jackson Pollock and for Paul Rebeyrolle, the French painter who frequently worked in acrylics, mixing them with sand and other materials. (Decastro sometimes mixes ground-up particles of dried paint in his acrylics to achieve a similar tactile surface.) Paul Rebeyrolle spent his final years in Burgundy, where Eric Decastro was born. The young painter would subsequently meet his idol in Paris at the time of the latter's retrospective at the Grand Palais in 1979. Significantly, on the occasion of the opening of his own atelier-gallery in 2008 in Dreieich, near Frankfurt, Germany, Decastro exhibited a cycle of acrylic paintings entitled "Homage à Paul Rebeyrolle."

In explaining his own incorporation of sand in many paintings, as well as his preference for working on a horizontal surface, Jackson Pollock referred to the traditions of the Native Americans: "I feel nearer, more a part of the painting, since this way I can walk round it, work from the four sides and literally be in the painting. This is akin to the methods of the Indian sand painters of the West." It has been

seiner eigenen Atelier-Galerie 2008 in Dreieich bei Frankfurt am Main, Deutschland, einen Zyklus von Acrylgemälden aus – unter dem Titel „Hommage an Paul Rebeyrolle."

Als er erklärte, warum er in vielen seiner Bilder Sand verwendete und warum er es liebte, auf horizontalen Oberflächen zu arbeiten, bezog sich Jackson Pollock auf Traditionen der Indianer: „Ich fühle mich näher, mehr als ein Teil des Bildes, seitdem ich auf diese Weise rundherum gehen kann, von vier Seiten aus arbeite und buchstäblich im Bild drin bin. Dies ähnelt den Methoden der indianischen Sandmaler des Westens." Es ist darüber spekuliert worden, ob Pollock solche Bilder bereits als Kind während der Zeit gesehen hat, als seine umherreisende Familie in Arizona lebte, aber dies scheint unwahrscheinlich. Sandmalerei – ein Wort, das in der Sprache der Navajos als „Orte, an denen die Götter kommen und gehen" übersetzt werden kann – war noch nicht zur Touristenattraktion geworden, sondern fest verwurzelt in den Heilungszeremonien der Navajos. Diese therapeutischen Rituale, die Tage dauern konnten, wurden begleitet von Gesängen und ergaben so eine Kombination aus Musik, Vorführung und Malerei, was auffällig zeitgemäß erscheint.

Spätestens 1941 sah Pollock Vorführungen der Sandmalerei im Museum of Natural History in New York. Er begann 1947 mit seinen eigenen „Drip-Paintings" – auch „All-over-Malerei" genannt. Die rhythmische Technik, die Pollock entwickelte, um komplexe Kompositionen aufzubauen, ist verglichen worden mit dem Durcheinander von Noten, das bei den Improvisationen eines Jazzmusikers entsteht, oder heutzutage vergleichbar ist mit dem spontanen Fluss eines Freestyle-Rappers. Filme, die Pollock bei der Arbeit darstellen, zeigen einen Freestyle-Tanz um die Leinwand herum, was dem Malvorgang die rituelle Qualität einer Feier verleiht. So bemerkte ein Freund, dass „Pollock einige der schönsten Gemälde der Welt tanzte". In diesem Zusammenhang ist es vielleicht kein Zufall, dass Eric Decastro ein leidenschaftlicher, intuitiver Tänzer ist, oder dass er gelegentlich Saxophon spielt. Zudem ist jede der unverwechselbaren Ausdrucksweisen, die Decastro entwickelt hat, von der eigenen Choreografie begleitet: schnell, langsam, abgehackt, synkopisch, aggressiv, feinfühlig, abrupt, sinnlich. Die Ergebnisse, die mit nicht weniger als 30 Farbschichten erzielt werden, folgen häufig dem „All-over-Prinzip" in Form von Wirbeln, schwungvollen Linien und feinen Netzen. In den typischeren Arbeiten bewegt sich jedoch alles um ein Zentrum.

Manchmal scheint die hier freigesetzte Energie nach innen zu ziehen, ein anderes Mal zu den Rändern der Leinwand zu drängenund auch darüber hinaus zu stoßen. In beiden Fällen wird der Betrachter von einem pulsierenden Farbwirbel aufgesogen (man kann hier auch an die Begriffe Implosion und Explosion denken). Für Decastro wird das Zentrum zum Fokus und zu einem Ort der meditativen Ruhe: „Ein stiller Punkt in einer sich drehenden Welt", wie es der irische Dichter William Butler Yeats ausdrückte. Diese Werke können als die philosophischsten des Künstlers angesehen werden. Andere beziehen ihre Stärke aus den Wirkungen der Farbe selbst, welche dann die Form reliefähnlicher Strukturen oder ‚erodierter' Ober-

speculated that Pollock had seen such paintings as a child, during the time his peripatetic family lived in Arizona, but that seems unlikely. Sand paintings – designated in the Navajo language by a word that translates as "places where the gods come and go" – had not yet become a tourist attraction, but were still firmly rooted in the Navajos' healing ceremonies. These therapeutic rituals, which could last for days, were accompanied by chants, thus giving us a combination of music, performance and painting that seems strikingly contemporary.

At the very latest, Pollock saw demonstrations of sand painting in 1941 at New York's Museum of Natural History. He began his own drip paintings – "all-over paintings," as they came to be called – in 1947. The rhythmic technique Pollock developed for building up these intricate compositions has been compared to the flurry of notes created by a jazz musician's improvisations or, today, to the flow of a freestyle rapper. Films of Pollock at work document a freestyle dance around the canvas that lends the act of painting itself a ritual quality of celebration. As a friend remarked, "Pollock danced some of the most beautiful paintings in the world." In this context, it is no coincidence that Eric Decastro is a passionate, intuitive dancer, or that he takes the stage from time to time as a jazz saxophonist – once, indeed, with the legendary Prince of Painting, Markus Lüpertz. Furthermore, each of the distinctive idioms that Decastro has developed is accompanied by its own choreography: quick, slow, staccato, syncopated, aggressive, delicate, abrupt, sensual. The results, achieved with as many as thirty layers of paint, often follow the all-over principle of swirls, sweeping lines and fine meshes, but the more typical works are those which move about a center.

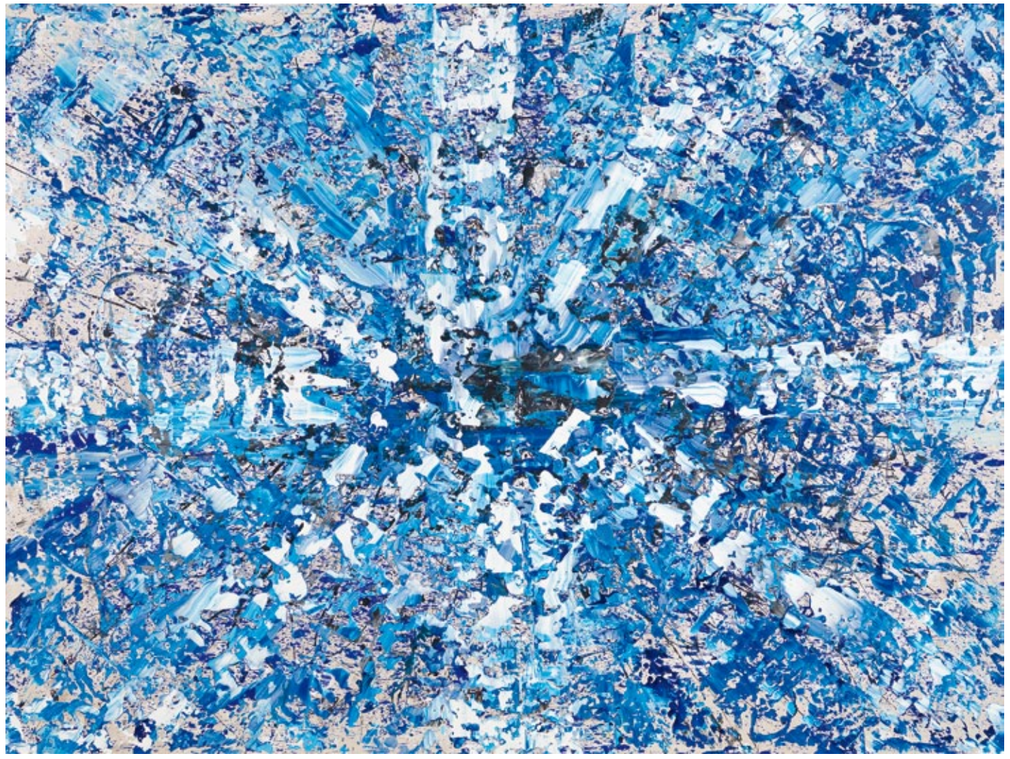
Sometimes the energy released here seems to draw inward, at other times to thrust toward the edges of the canvas and then beyond. In either case, the viewer is swept up into a pulsing vortex of color. (One can also think in terms of implosion and explosion here.) For Decastro, the center is a point of focus and meditative calm: that which the Irish poet, William Butler Yeats, described as "a still point in a turning world." These might be regarded as the artist's most philosophical works. Others draw their strength from the interplay of color itself, which may take the form of relief-like structures or "eroded" surfaces. Many of the latter result from the so-called "wash out" technique, whereby the still-damp canvas is literally showered down, leaving only the dried outlines formed at the edges of an area of paint, resembling nothing so much as delicate pen-and-ink drawings. Repeated again and again, the process results in finely filigreed structures. Often similar effects are produced by sanding down the surface of a work. What results in these more minimalist compositions is the feeling of ancient frescos, of images that have faded and blurred and are no long decipherable – of messages concealed like palimpsests.

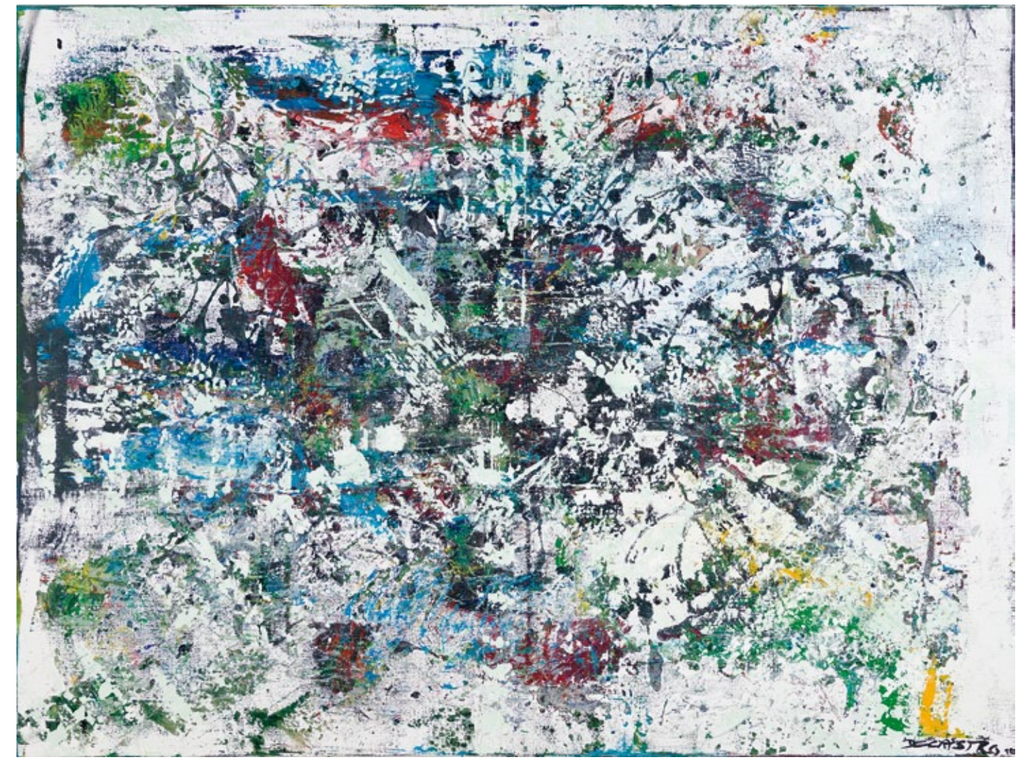
Surveying Decastro's oeuvre, it might be said to vacillate between maximalism and

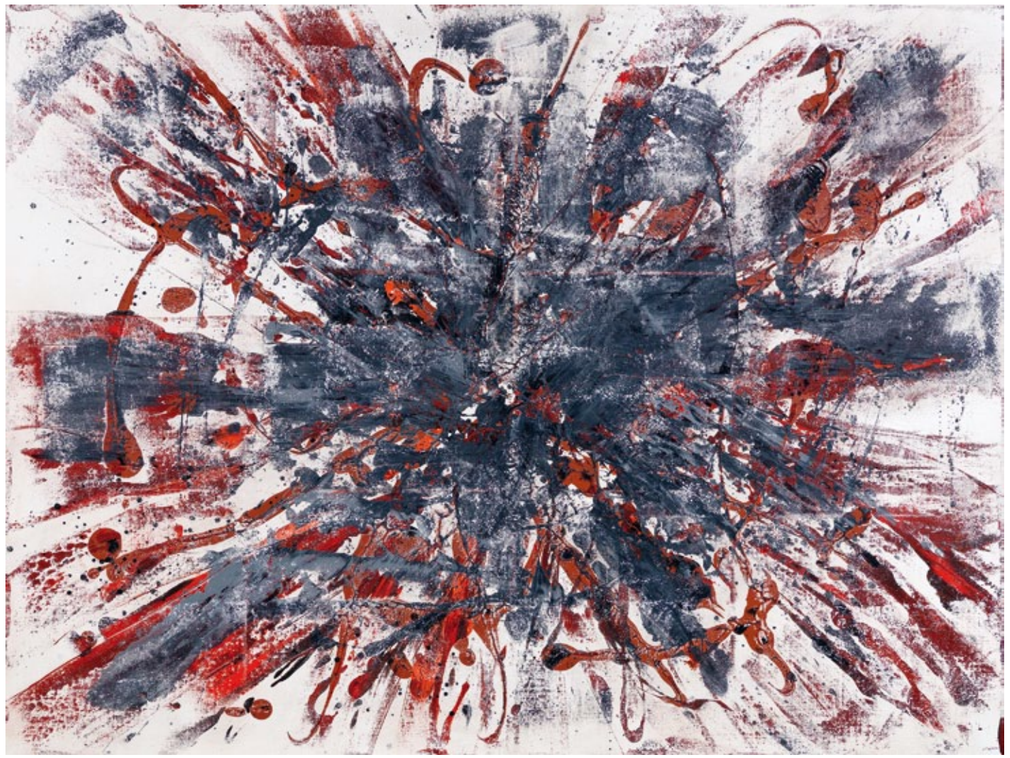
flächen annehmen. Viele der letzteren resultieren aus der sogenannten „Wash-out"-Technik, bei der die noch feuchte Leinwand buchstäblich abgeduscht wird und nur die trockenen Umrisse, die sich an den Rändern eines Farbfeldes gebildet haben, übrig bleiben. Dadurch entsteht eine starke Ähnlichkeit mit zarten Federzeichnungen. Wird dieser Vorgang mehrfach wiederholt, bilden sich feine, filigrane Strukturen. Häufig werden ähnliche Effekte durch das Anschleifen der Oberfläche eines Werkes erreicht. Was sich aus diesen eher minimalistischen Kompositionen ergibt, ist die Erinnerung an uralte Fresken oder Bilder, die verblasst und verschwommen und nicht mehr entzifferbar sind – ähnlich wie bei in einem Palimpsest verborgenen Mitteilungen.

Überblickt man das Gesamtwerk Decastros, so kann gesagt werden, dass es zwischen Maximalismus und Minimalismus, zwischen Aktion und Besinnung oszilliert. Jede Arbeit trägt dabei die Geschichte ihrer eigenen Entstehung in sich und stellt eine Art Rorschach-Bild des malerischen Prozesses dar. (Als eine Variante zum klassischen Rorschach-Test hat Decastro „Diptychen" geschaffen, indem er eine noch feuchte Leinwand wie eine Druckform gegen eine nicht bemalte drückte.) Die experimentelle Dynamik des Künstlers scheint unstillbar, und das Gleiche gilt für die Energie, die so auffällig in seinen Werken fließt. Tanz, Spiritualität und Malerei vereinigen sich hier zu einer bemerkenswerten Symbiose.

minimalism, between action and reflection. Each work, however, bears the history of its own creation, representing a kind of Rorschach of the painterly process. (In a variation of the classic Rorschach test, Decastro has created "diptychs" by pressing one still-damp canvas – like a printing block – against an unpainted one.) The artist's experimental drive seems unquenchable, as does the energy that so conspicuously flows into his works. Dance, spirituality and painting join here in a remarkable symbiosis.



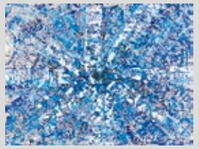




42–43

„No brain good work“, 2010
Acryl und Mischtechnik auf Leinwand
160 x 120 cm

„No brain good work“, 2010
Acrylic and mixed media on canvas
160 x 120 cm



45

„Au centre de l´attention essai nr. 8“ 2010
Acryl und Mischtechnik auf Leinwand
160 x 120 cm

„Au centre de l´attention essai nr. 8“ 2010
Acrylic and mixed media on canvas
160 x 120 cm

46

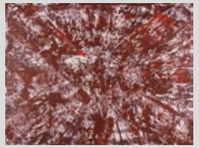
„Au centre de l´attention essai nr. 4 avec sorcière“, 2010
Acryl auf Leinwand, 160 x 120 cm

„Au centre de l´attention essai nr. 4 avec sorcière“, 2010
Acrylic on canvas, 160 x 120 cm

47

„Au centre de l´attention essai nr. 6“ 2010
Acryl auf Leinwand, 160 x 120 cm

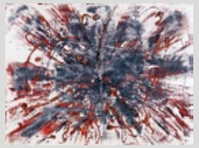
„Au centre de l´attention essai nr. 6“ 2010
Acrylic on canvas, 160 x 120 cm



49

„Au centre de l´attention essai nr. 5“ 2010
Acryl auf Leinwand, 160 x 120 cm

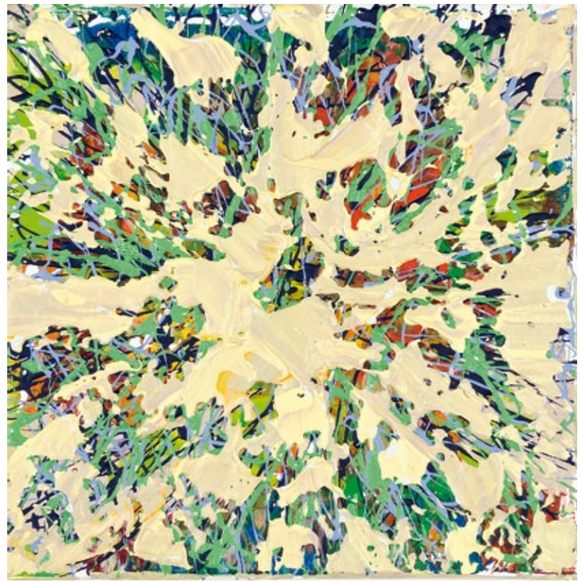
„Au centre de l´attention essai nr. 5“ 2010
Acrylic on canvas, 160 x 120 cm



50–51

„Au centre de l´attention essai nr. 7“ 2010
Acryl auf Leinwand, 160 x 120 cm

„Au centre de l´attention essai nr. 7“, 2010
Acrylic on canvas, 160 x 120 cm



54-55

„INCOMPREHENSIBLE INCORPORATION“, 1999
ACRYL, ÖL UND MISCHTECHNIK AUF LEINWAND, 95 X 94 CM

„INCOMPREHENSIBLE INCORPORATION“, 1999
ACRYLIC, OIL AND MIXED MEDIA ON CANVAS
95 X 94 CM

57

„AU CENTRE DE L´ATTENTION ESSAI NR. 1“ 2010
ACRYL UND MISCHTECHNIK AUF LEINWAND
190 X 250 X 4 CM

„AU CENTRE DE L´ATTENTION ESSAI NR. 1“ 2010
ACRYLIC AND MIXED MEDIA ON CANVAS
190 X 250 X 4 CM

58-59

„AU CENTRE DE L´ATTENTION ESSAI NR. 12“ 2010
ACRYL UND MISCHTECHNIK AUF LEINWAND
30 X 30 X 4 CM

„AU CENTRE DE L´ATTENTION ESSAI NR. 12“ 2010
ACRYLIC AND MIXED MEDIA ON CANVAS
30 X 30 X 4 CM

60

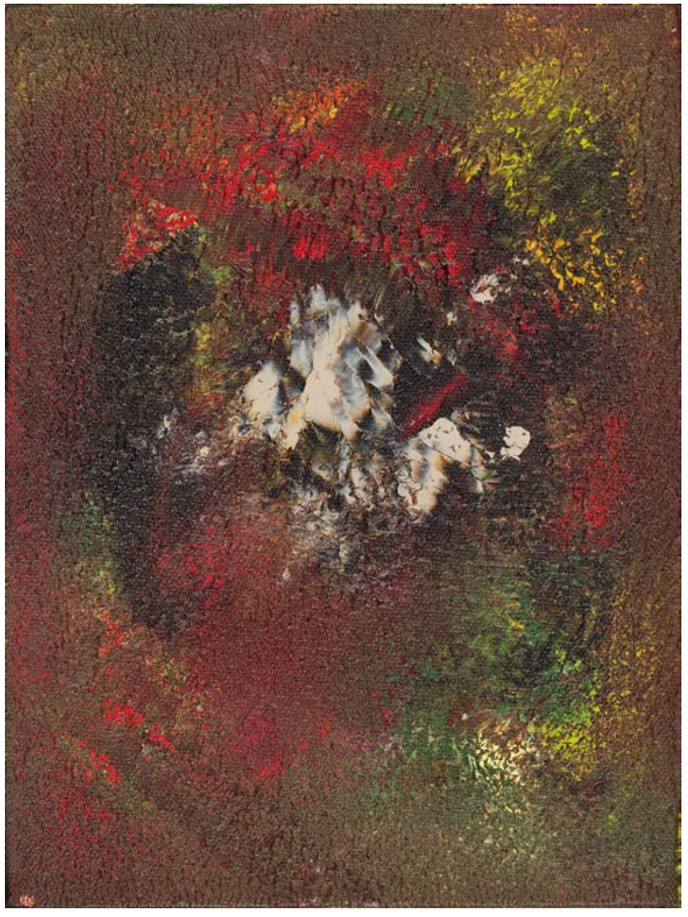
UNTITLED NR. 311, 2010
ACRYL AUF LEINWAND, 80 X 80 CM

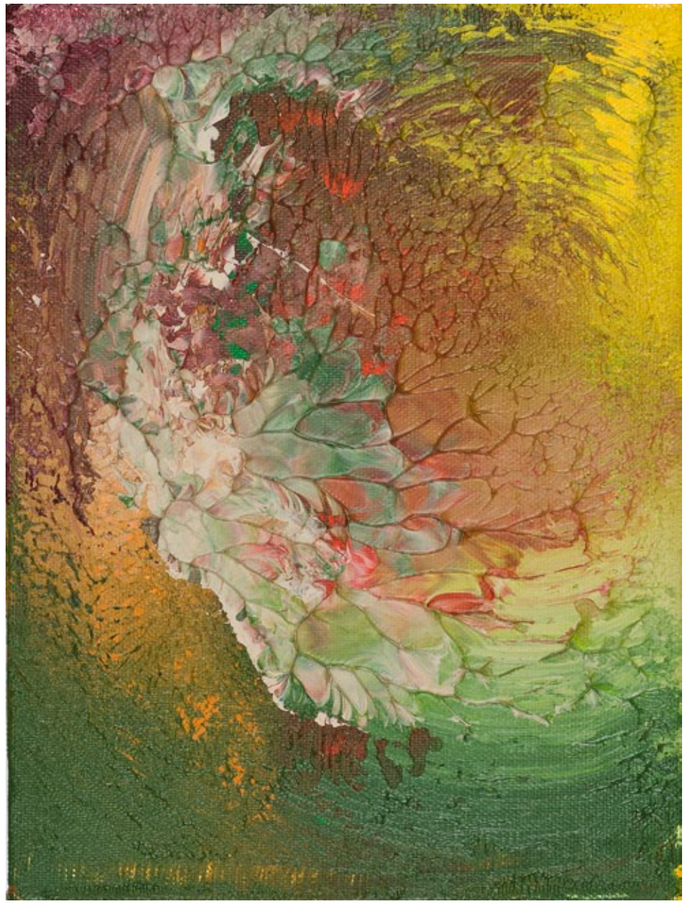
UNTITLED NR. 311, 2010
ACRYLIC ON CANVAS, 80 X 80 CM

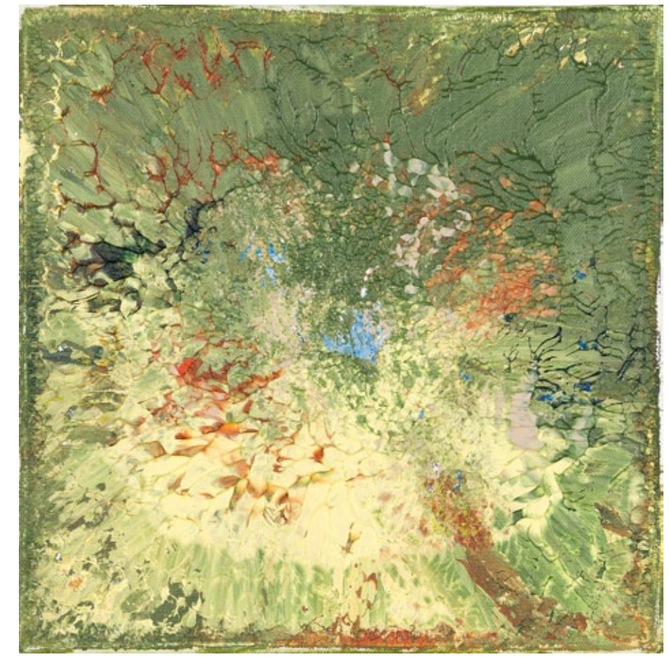
61

„AU CENTRE DE L´ATTENTION ESSAI NR. 16“ 2011
ACRYL UND MISCHTECHNIK AUF LEINWAND
80 X 80 X 4 CM

„AU CENTRE DE L´ATTENTION ESSAI NR. 16“ 2011
ACRYLIC AND MIXED MEDIA ON CANVAS
80 X 80 X 4 CM







65

Opus Dei, 2005
Acryl gemischt mit Opus One Wine (Jahrgang 2005) und Lourdes-Wasser
100 x 80 cm

Opus Dei, 2005
Acrylic mixed with Opus One Wine (2005 vintage) and Lourdes Water
100 x 80 cm

66–67

Untiltled nr. 109, 2008
Acryl auf Leinwand, 80 x 100 x 4 cm

Untiltled nr. 109, 2008
Acrylic on canvas, 80 x 100 x 4 cm

69

„Incomprehensible incorporation 11 years later“, 2011
Acryl, Öl und Mischtechnik auf Leinwand
80 x 100 cm

„Incomprehensible incorporation 11 years later“, 2011
acrylic, oil and mixed media on canvas
80 x 100 cm

70

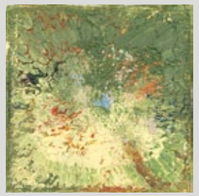
Untitled Nr. 295, 2010
Acryl und Mischtechnik auf Leinwand
18 x 24 cm

Untitled Nr. 295, 2010
Acrylic and mixed media on canvas
18 x 24 cm

71

Untitled nr. 291, 2010
Acryl auf Leinwand
18 x 24 cm

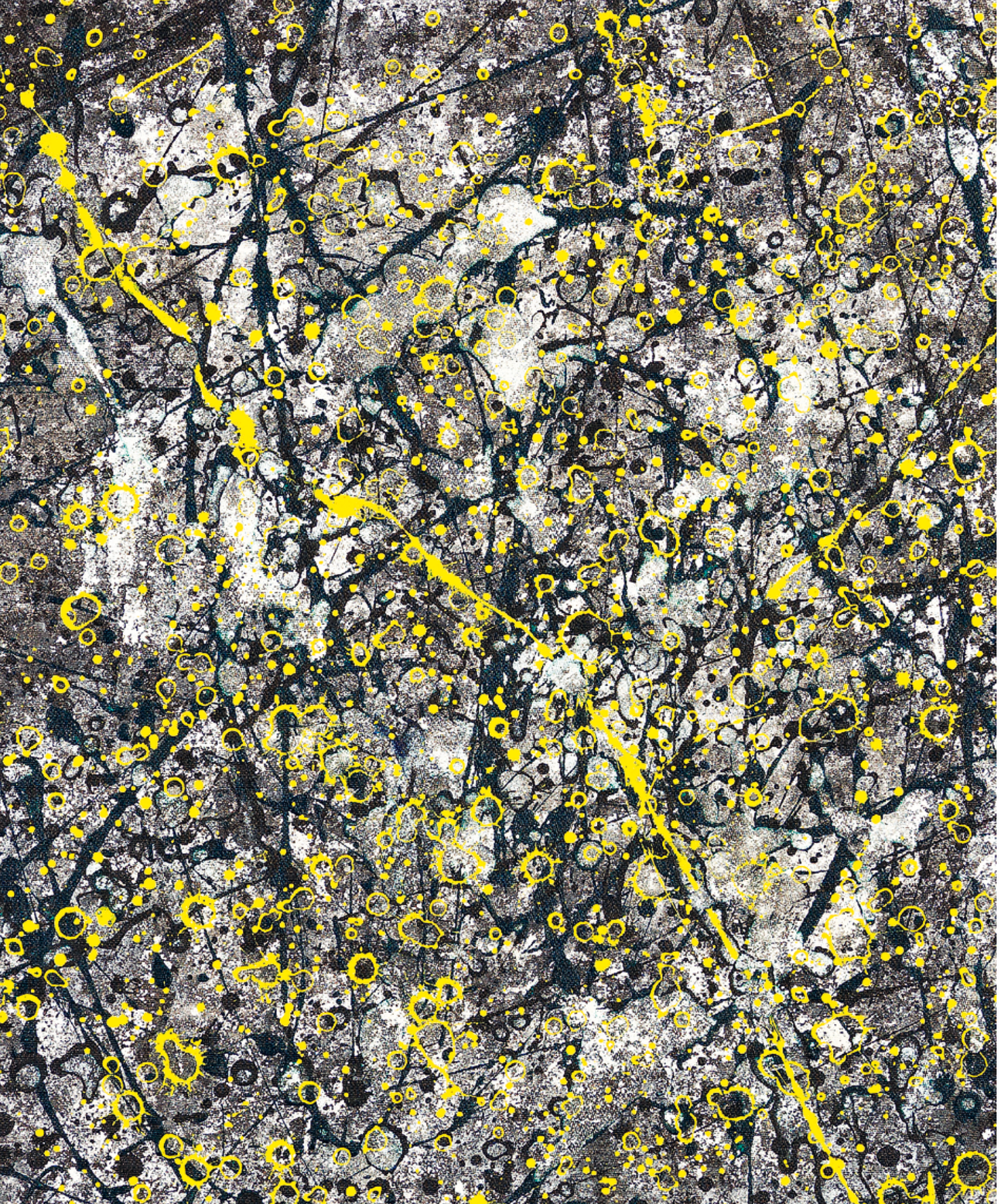
Untitled nr. 291, 2010
Acrylic on canvas
18 x 24 cm

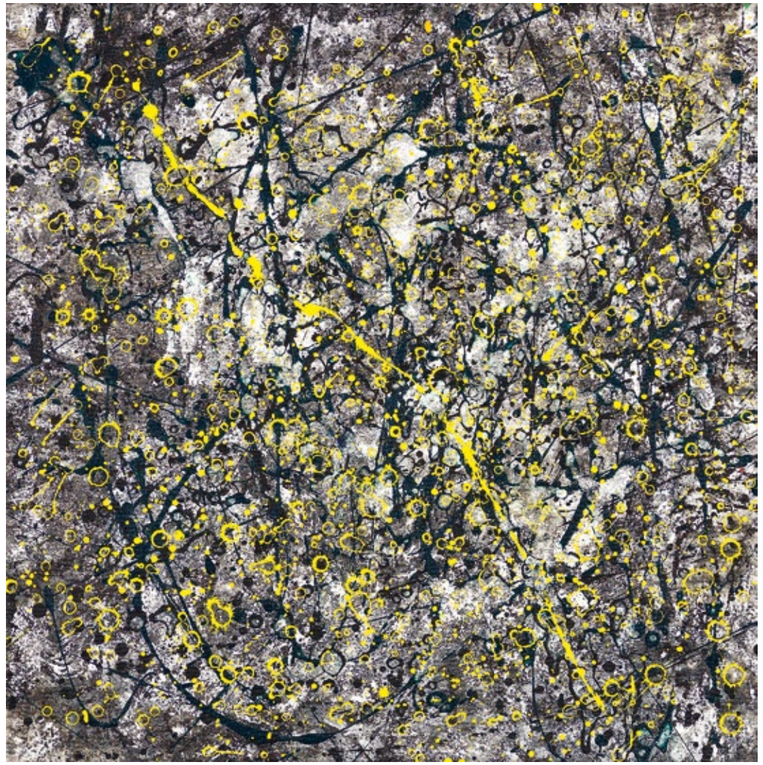


72–73

„Le ciel bleu au fond de la clairière“ 2010
Acryl auf Leinwand
30 x 30 cm

„Le ciel bleu au fond de la clairière“ 2010
Acrylic on canvas
30 x 30 cm





76–77

Art oscillation in the hyperroom, 2010
Acryl auf Leinwand, 50 x 50 cm

Art oscillation in the hyperroom, 2010
Acrylic on canvas, 50 x 50 cm

79

„paint, drip, grind, inpregnante, LOVE“, 2010
Acryl und Mischtechnik auf Leinwand
80 x 100 cm

„paint, drip, grind, inpregnante, LOVE“, 2010
Acrylic and mixed media on canvas
80 x 100 cm

80–81

Untitled, 2010
Acryl auf Leinwand
40 x 100 x 4 cm

Untitled, 2010
Acrylic on canvas
40 x 100 x 4 cm

82–83

Untitled nr. 288, 2007-2010
Acryl auf Leinwand, 50 x 20 cm

Untitled nr. 288, 2007-2010
Acrylic on canvas, 50 x 20 cm

84–85

Minkowskiszeit weit vor Kozyrev, 2010
Acryl und Acrylpaste, 500 x 190 cm

Minkowskiszeit weit vor Kozyrev, 2010
Acrylic and acrylic paste, 500 x 190 cm

86–87

la vague nr. 1, 2011
Acryl auf Leinwand, 18 x 13 cm

la vague nr. 1, 2011
Acrylic on canvas, 18 x 13 cm

La vague Nr.2, 2011
Acryl auf Leinwand, 18 x 13 cm

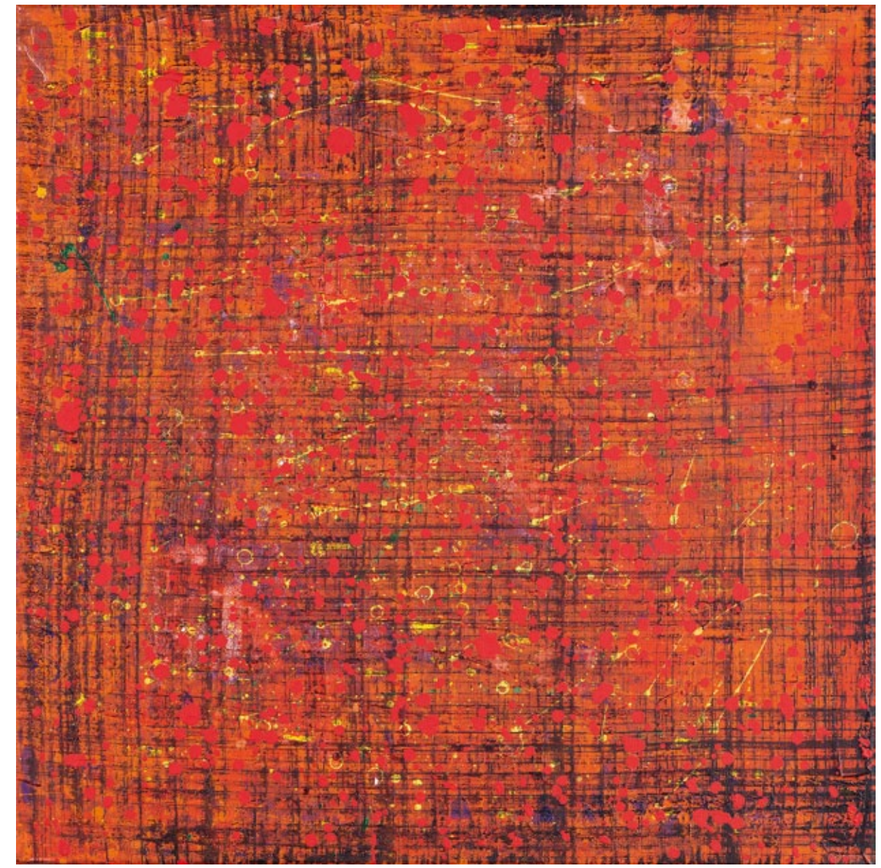
La vague Nr.2, 2011
Acrylic on canvas, 18 x 13 cm

la vague nr. 3, 2011
Acryl auf Leinwand, 18 x 13 cm

la vague nr. 3, 2011
Acrylic on canvas, 18 x 13 cm

la vague Nr. 4, 2011
Acryl auf Leinwand, 18 x 13 cm

la vague Nr. 4, 2011
Acrylic on canvas, 18 x 13 cm



90–91

„Vision sous-marine Nr. 4“, 2010
Acryl auf Leinwand, 30 x 30 cm

„Vision sous-marine Nr. 4“, 2010
Acrylic on canvas, 30 x 30 cm

92–93

„Vision sous-marine Nr. 2“, 2010
Acryl auf Leinwand, 30 x 30 cm

„Vision sous-marine Nr. 2“, 2010
Acrylic on canvas, 30 x 30 cm

95–97

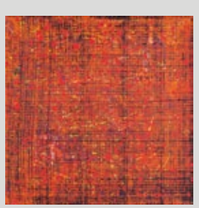
„Vision sous-marine Nr. 1“, 2010
Acryl auf Leinwand, 30 x 30 cm

„Vision sous-marine Nr. 1“, 2010
Acrylic on canvas, 30 x 30 cm

98

„Pitch the Rag“ , 2009
Acryl, Oxyd und Mischtechnik
auf Leinwand, 80 x 80 x 6,5 cm

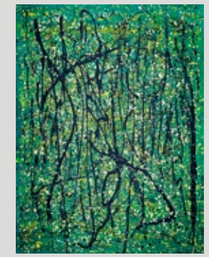
„Pitch the Rag“ , 2009
Acrylic, Oxide and mixed media
on canvas, 80 x 80 x 6,5 cm



99

Voyage en Ecosse, 2010
Acryl auf Leinwand, 70 x 70 cm

Voyage en Ecosse, 2010
Acrylic on canvas, 70 x 70 cm



101

Batu Apoi 4° 42‘ 0“ North, 115° 6‘ 0“ East, 2010
Acryl auf Leinwand, 250 x 190 cm

Batu Apoi 4° 42‘ 0“ North, 115° 6‘ 0“ East, 2010
Acrylic on canvas, 250 x 190 cm

102–103

Entre Bandar Sari Begawan et Batu Apoi, 2010
Acryl auf Leinwand, 50 x 60 cm

Entre Bandar Sari Begawan et Batu Apoi, 2010
Acrylic on canvas, 50 x 60 cm

104–105

„Lost at Batu Apoi 4° 42‘ 0“ North, 115° 6‘ 0“ East nr. 4“, 2009
Acryl und Mischtechnik, 20 cm x 50 cm

„Lost at Batu Apoi 4° 42‘ 0“ North, 115° 6‘ 0“ East nr. 4“, 2009
Acrylic and mixed media, 20 cm x 50 cm

„Lost at Batu Apoi 4° 42‘ 0“ North, 115° 6‘ 0“ East nr. 3“, 2009
Acryl und Mischtechnik, 20 cm x 50 cm

„Lost at Batu Apoi 4° 42‘ 0“ North, 115° 6‘ 0“ East nr. 3“, 2009
Acrylic and mixed media, 20 cm x 50 cm

chercher elle femme

108-109

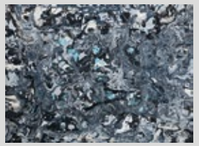
„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 7“, 2011
Acryl, Öl und Mischtechnik auf Karton
27 x 22 cm

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 7“, 2011
Acrylic, oil and mixed media on bristol board, 27 x 22 cm

111

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 6“, 2011
Acryl, Öl und Mischtechnik auf Karton
26 x 21 cm

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 6“, 2011
Acrylic, oil and mixed media on bristol board, 26 x 21 cm



112-113

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 8“, 2011
Acryl, Öl und Mischtechnik auf Karton
26 x 21 cm

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 8“, 2011
Acrylic, oil and mixed media on bristol board, 26 x 21 cm

114-117

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 10“, 2011
Acryl, Öl und Mischtechnik auf Karton
22 x 16 cm

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 10“, 2011
Acrylic, oil and mixed media on bristol board, 22 x 16 cm

118-119

Der Fund des Bernsteinzimmers in Deutschneudorf an einem regnerischen Herbsttag im Jahr 2014, 2007-2010
Acryl und Mischtechnik auf Holz
15 x 30 x 3 cm

Der Fund des Bernsteinzimmers in Deutschneudorf an einem regnerischen Herbsttag im Jahr 2014, 2007-2010
Acrylic and mixed media on wood
15 x 30 x 3 cm

120-121

„Chercher la femme“, 2005
Acryl, Harz und Mullbinde
20 x 60 cm

„Chercher la femme“, 2005
Acrylic, resin and gauze bandage
20 x 60 cm

122-125

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 3“, 2011
Acryl, Öl und Mischtechnik auf Leinwand, 120 x 40 x 4,5 cm

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 2“, 2011
Acryl, Öl und Mischtechnik auf Leinwand, 120 x 40 x 4,5 cm

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 3“, 2011
Acrylic, oil and mixed media on canvas
120 x 40 x 4,5 cm

„Tsunami, Axiomata, sive leges motus, essai nr. 2“, 2011
Acrylic, oil and mixed media on canvas
120 x 40 x 4,5 cm

128–129

la vâche de Rolf, 2010
Acryl auf Leinwnad, 190 x 110 cm

la vâche de Rolf, 2010
Acrylic on canvas, 190 x 110 cm

130–133

„Raumfahrt mit Enki“, 2010
Acryl auf Leinwand, 70 x 70 cm

„Raumfahrt mit Enki“, 2010
Acrylic on canvas, 70 x 70 cm

134–135

„Rapdsodyllusion these nr. 2“, 2010
Acryl, Sandpaste und Mischtechnik
auf Leinwand, 190 x 60 x 6,5 cm

„Rapdsodyllusion these nr. 2“, 2010
Acrylic, sand paste and mixed media
on canvas, 190 x 60 x 6,5 cm

136

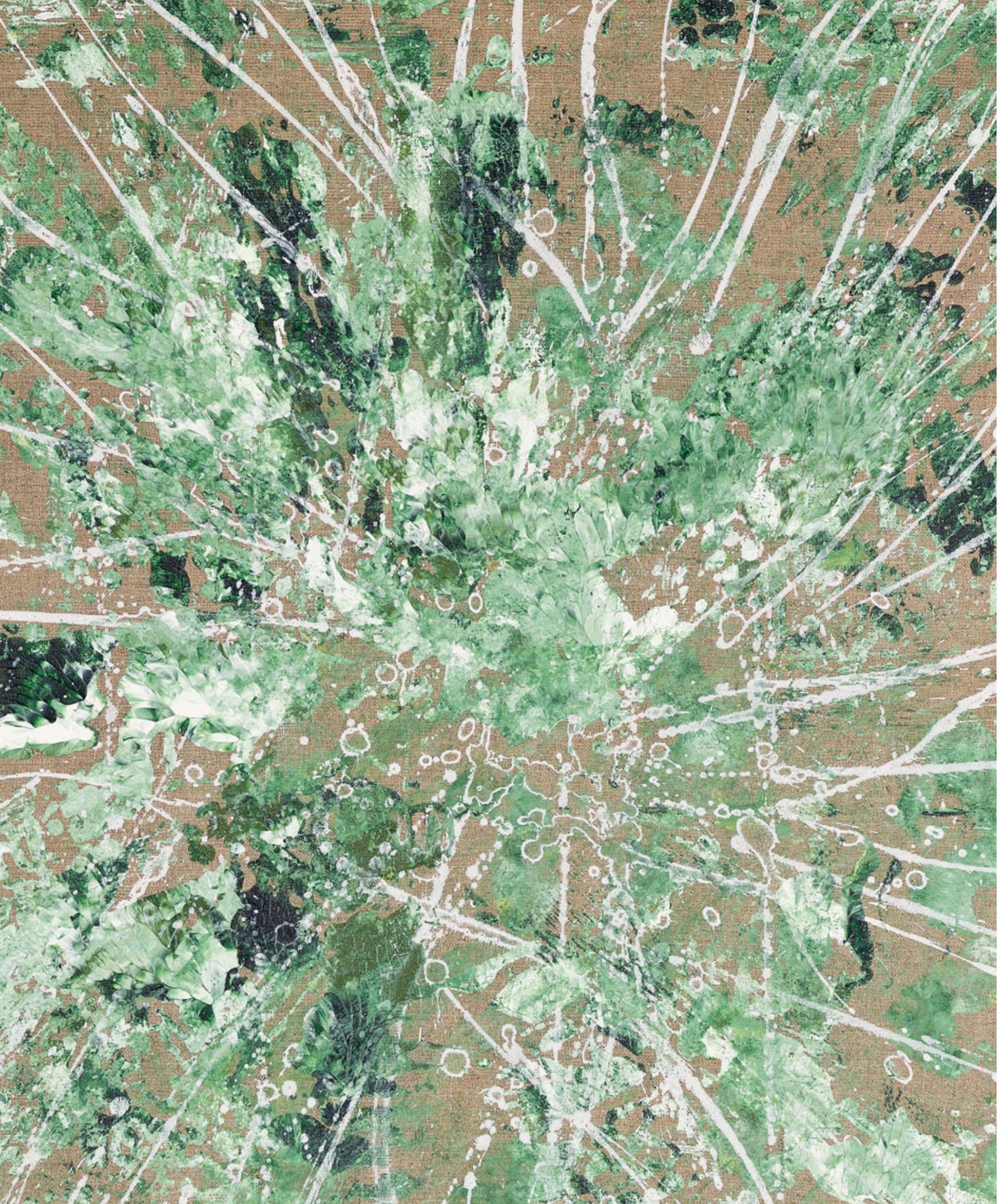
Untitled nr. 300, 2010
Acryl auf Leinwand, 130 x 50 cm

Untitled nr. 300, 2010
Acrylic on canvas, 130 x 50 cm

137

reduce the illusion of now these
nr. 3, 2010
Acryl und Mischtechnik auf Leinwand
100 x 80 cm

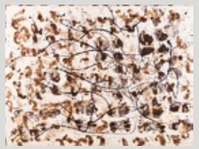
reduce the illusion of now these
nr. 3, 2010
Acrylic and mixed media on canvas
100 x 80 cm



140–141

„Crevettes vertes sur noisetier commun, cachant l´horizon“, 2010
Acryl auf Leinen, 80 x 100 cm

„Crevettes vertes sur noisetier commun, cachant l´horizon“, 2010
Acrylic on linen, 80 x 100 cm



142–143

l´aura de Fausto Coppi, 2010
Acryl auf Leinwand, 110 x 80 cm

l´aura de Fausto Coppi, 2010
Acrylic on canvas, 110 x 80 cm

145

Dirty dancing reloaded, 2010
Acryl auf Leinwand, 80 x 60 cm

Dirty dancing reloaded, 2010
Acrylic on canvas, 80 x 60 cm

146–147

Roncalli Gulla, 2010
Acryl auf Leinwand, 120 x 20 cm

Roncalli Gulla, 2010
Acrylic on canvas, 120 x 20 cm

149

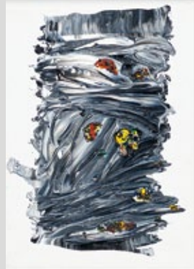
„Le clown“, 2010
Acryl und Mischtechnik auf Leinwand
13 x 18 cm

„Le clown“, 2010
Acrylic and mixed media on canvas
13 x 18 cm

150–151

my micro nanoworld Nr. 24, 2010
Acryl und Mischtechnik auf Leinwand
13 x 18 cm

my micro nanoworld Nr. 24, 2010
Acrylic and mixed media on canvas
13 x 18 cm



153

my micro nanoworld Nr. 02, 2010
Acryl und Mischtechnik auf Leinwand
13 x 18 cm

my micro nanoworld Nr. 02, 2010
Acrylic and mixed media on canvas
13 x 18 cm

156-157

Fall into the picture, 2010
Acryl auf Leinwand, 80 x 100cm

Fall into the picture, 2010
Acrylic on canvas, 80 x 100 cm

158-159

„5 emotions of Yungdrung Bön", 2010
Acryl auf Leinwand, 110 x 60 cm x 6,5

„5 emotions of Yungdrung Bön", 2010
Acrylic on canvas, 110 x 60 x 6,5 cm

160-161

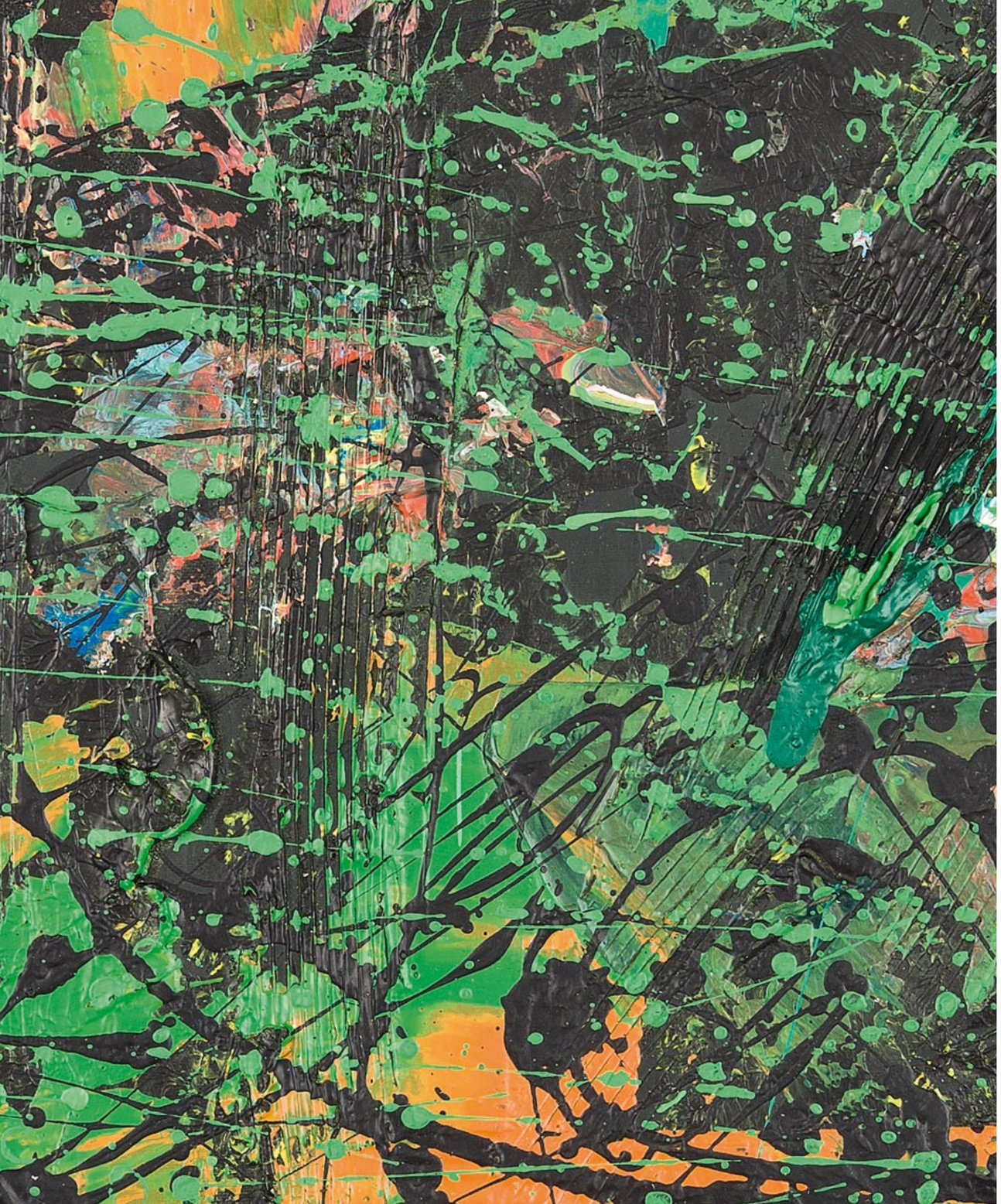
Money, Monet, mon nez, 2010
Acryl auf Leinwand, 60 x 110 cm

Money, Monet, mon nez, 2010
Acrylic on canvas, 60 x 110 cm

162-163

Untitled nr. 299, 2011
Acryl auf Papier, 45 x 55 cm

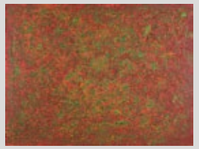
Untitled nr. 299, 2011
Acrylic on paper, 45 x 55 cm



166-167

„Meditation on!“, 2010
Acryl auf Leinwand, 150 x 100 cm

„Meditation on!“, 2010
Acrylic on canvas, 150 x 100 cm



169

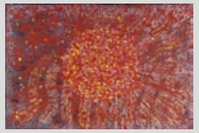
„red green anaglyph“, 2010
Acryl Mischtechnik, 160 x 120 cm

„red green anaglyph“, 2010
Acrylic and mixed media, 160 x 120 cm

170-171

„La poche droite de mon jeans noir, une sorte d'abstrait pittoresque.“, 2011
Öl, Acryl, Acrylpaste, Reissverschluss
40 x 50 x 4,5 cm

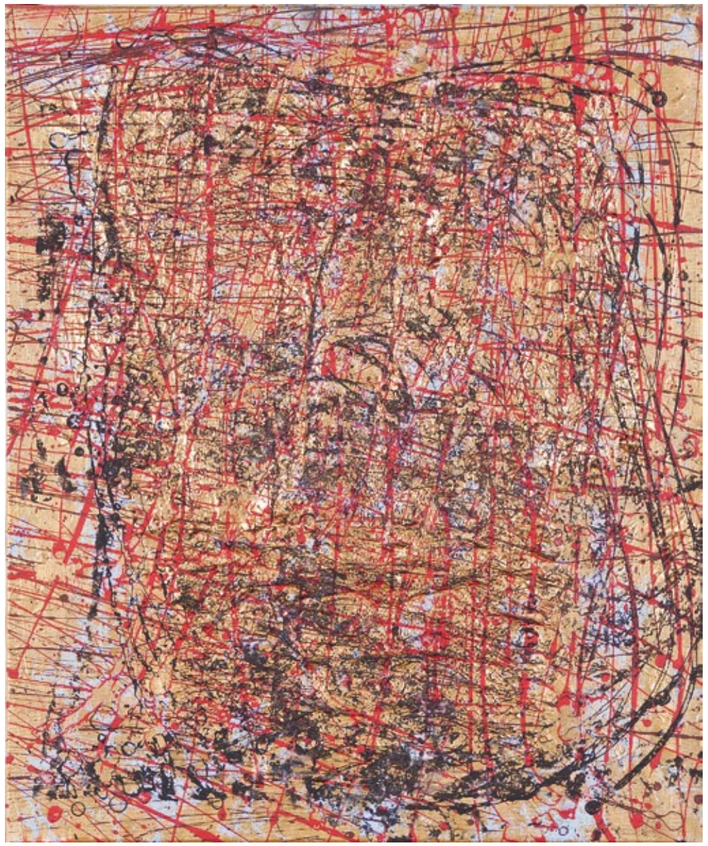
„La poche droite de mon jeans noir, une sorte d'abstrait pittoresque.“, 2011
Oil, Acrylic, acrylic paste, zip
40 x 50 x 4,5 cm

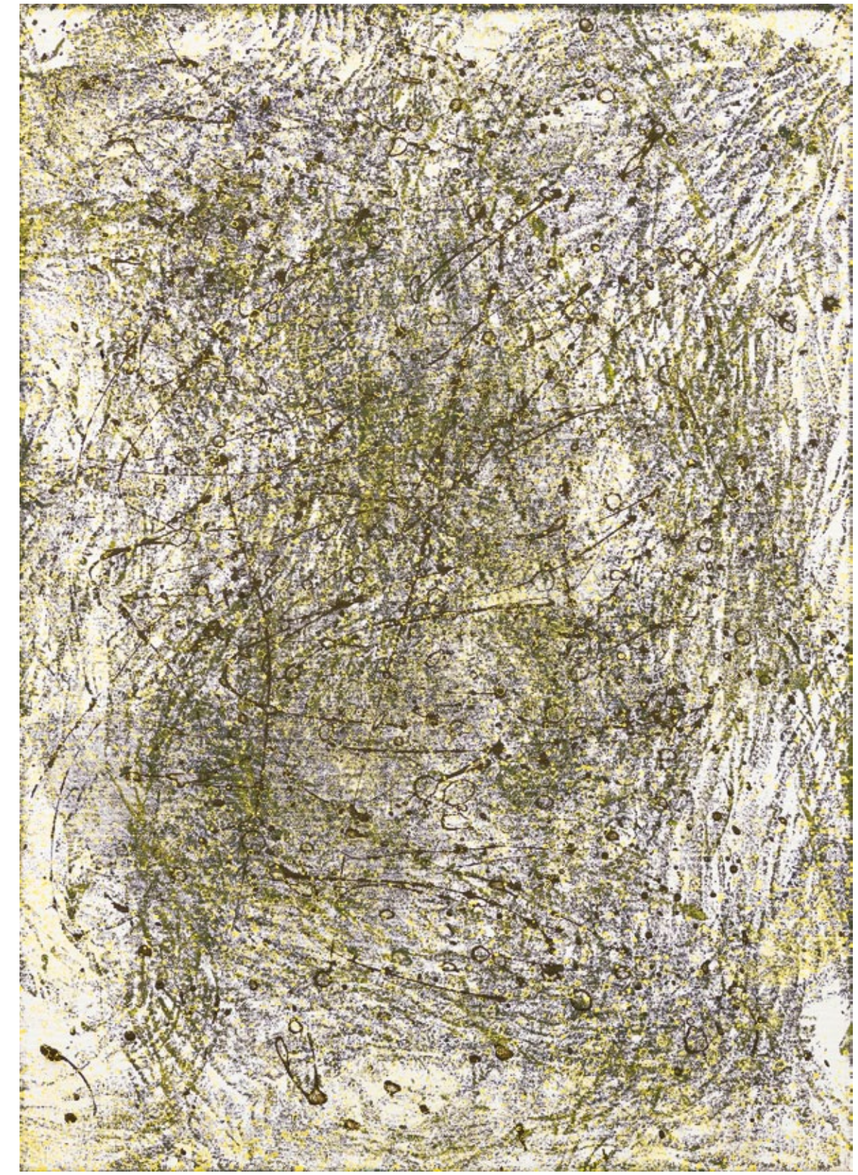


172-173

Galactica taraxacum officinal, 2010
Acryl auf Leinwand, 80 x 120 cm

Galactica taraxacum officinal, 2010
Acrylic on canvas , 80 x 120 cm





177

„SUMMER 76 IN BURGUNDY“, 2010
ACRYL AUF LEINWAND, 60 X 60 X 3,5 CM

„SUMMER 76 IN BURGUNDY“, 2010
ACRYLIC ON CANVAS, 60 X 60 X 3,5 CM

179

UNTITLED NR. 109 , 2004-2010
ACRYL, ÖL UND ACRYLPASTE
60 X 80 CM

UNTITLED NR. 109 , 2004-2010
ACRYLIC, OIL AND ACRYLIC PASTE
60 X 80 CM

180–181

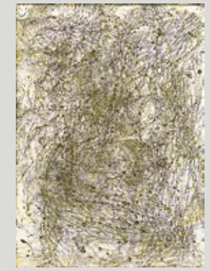
UNTITLED NR. 298, 2010
ACRYL UND GOLDLACK AUF LEINWAND
50 X 60 CM

UNTITLED NR. 298, 2010
ACRYLIC AND GOLD LACQUER ON CANVAS
50 X 60 CM

182

UNTITLED NR. 14, 2011
ACRYL AUF LEINWAND, 50 X 70 X 4 CM

UNTITLED NR. 14, 2011
ACRYLIC ON CANVAS, 50 X 70 X 4 CM



183

„LE BROUHAHA DANS UNE BOTTE FOIN“, 2010
ACRYL AUF LEINWAND, 50 X 70 X 4 CM

„LE BROUHAHA DANS UNE BOTTE FOIN“, 2010
ACRYLIC ON CANVAS, 50 X 70 X 4 CM

185–187

„UNTITLED NR. 302 SOUS UN HOMMAGE A G.R.“, 2010
ACRYL AUF LEINWAND, 190 X 250 X 4,5 CM

„UNTITLED NR. 302 SOUS UN HOMMAGE A G.R.“, 2010
ACRYLIC ON CANVAS, 190 X 250 X 4,5 CM

LUDWIG SEYFARTH

DAS LOCH IM GEWEBE. ABSTRAKTION UND ILLUSION IM WERK VON ERIC DECASTRO

THE HOLE IN THE FABRIC. ABSTRACTION AND ILLUSION IN THE WORK OF ERIC DECASTRO

DAS LOCH IM GEWEBE

ABSTRAKTION UND ILLUSION IM WERK VON ERIC DECASTRO

Bilder sind etwas physisch Wahrnehmbares. Sie stellen nicht nur etwas dar, sondern sind selbst körperlich vorhanden. Wäre dies um 1890 den meisten Menschen bewusst gewesen, hätte der junge Maler Maurice Denis kaum Anlass zu folgender Klarstellung gehabt: „…man erinnere sich, dass ein Gemälde, bevor es ein Schlachtross, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist – wesentlich eine plane, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche ist.“ [1]

Knapp zwei Jahrzehnte vor den ersten abstrakten Bildern Wassily Kandinskys ist hier gleichsam ein Gründungsmanifest der ungegenständlichen Malerei formuliert. Doch wie bei so vielen klaren Aussagen geht die Deutlichkeit auf Kosten dessen, was sie weglässt. Denn in dem Moment, wo der Maler sich Gedanken macht, wie er diese Fläche bedeckt, verlässt er sie eigentlich schon wieder. Dafür finden sich kaum bessere Belege als in den Gesprächen, die der Schriftsteller und Kunstkritiker Joachim Gasquet mit einem berühmten Zeitgenossen von Denis führte: mit Paul Cézanne, dessen Werk als einer der wichtigsten Wegweiser in die Abstraktion gilt. So notierte Gasquet folgende Äußerung Cézannes: „Wenn ich zu hoch oder zu tief greife, ist alles verpfuscht. Es darf keine lockere Masche geben, kein Loch, durch das

1

Définition du Néo-traditionalisme, in: *Revue Art et Critique*, 30. August 1890. Deutsche Übersetzung zit. n.: Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 26.

Definition of Neo-traditionalism, *Revue Art et Critique*, 30 August 1890.

Links: Untitled nr. 325, 2011
Acryl und Farbpartikel auf Karton, 20 x 28 cm

THE HOLE IN THE FABRIC

ABSTRACTION AND ILLUSION IN THE WORK OF ERIC DECASTRO

Paintings are something physically perceptible. They not only depict something but are themselves physically present. If most people around 1890 had been aware of this, the young painter Maurice Denis would have had little cause for the following clarification: “… one must remember that a painting, before it is a battle horse, a nude woman or an anecdote, is essentially a flat surface covered with colours arranged in a certain manner.” [1]

Here, almost two decades before Wassily Kandinsky’s first abstract paintings, a founding manifesto on abstract painting is formulated. However, as is the case with many clear statements, the clarity is achieved at the expense of that which is left out. For in that moment when the painter wonders how to cover this surface, he actually leaves it again. There are scarcely better proofs of this than in the conversations that the author and art critic Joachim Gasquet had with a famous contemporary of Denis, Paul Cezanne. Cézanne’s oeuvre is considered to be one of the most important antecedents to abstraction. Gasquet noted the following statement by Cézanne: “When I reach too high or too low, everything is botched. There can be no loose stitch,

Left: Untitled nr. 325, 2011, Acrylic and colour particles on Bristol board, 20 x 28 cm

die Wahrheit entschlüpft. Ich lenke den Realisationsprozeß auf meiner Leinwand in allen Teilen gleichzeitig.“ Gasquet schildert, wie der Künstler dies anschaulich zu machen versuchte, indem er die Hände mit gespreizten Fingern ausbreitete, sie langsam einander näherte, miteinander verband und krampfhaft ineinander verschränkte: „Die Gegenstände durchdringen sich gegenseitig.“ [2]

Wenn Cézanne das Zusammenwirken der einzelnen Bildelemente beschreibt, erscheint der Farbauftrag fast wie eine Skulptur, die sich von der planen Oberfläche gelöst hat und imaginär vor ihr zu schweben scheint. Bei der verschränkenden Geste könnte man auch an das Flechten eines Teppichs oder das Herstellen einer Drahtskulptur denken. Cézanne betont die taktile Qualität des Malprozesses.

Die Farbe, mit der ein Maler die Leinwand bedeckt, muss schon sehr dünnflüssig sein, damit das Bild auch physisch eine Fläche bleibt. Viele Bilder der Konstruktivisten oder die strengen Geometrien Piet Mondrians beruhen auf der konsequenten ‚Verflächigung‘ des Bildes. Bei anderen Malern hingegen bildet die Farbe ein skulpturales Relief. Viele Beispiele dafür finden sich in der informellen Abstraktion nach dem Zweiten Weltkrieg. Bei Wols und dann stärker noch bei Jean Fautrier, Emil Schumacher oder Antoni Tàpies wird die Farbschicht zu einer mehrere Zentimeter dicken Kruste, der neben der Ölfarbe oft auch diverse andere Substanzen wie Sand oder Lehm hinzugefügt sind.

no hole through which truth can escape. I steer the process of realisation on all parts of my canvas simultaneously.” Gasquet describes how the artist, in an attempt to demonstrate this, stretched his hands with the fingers spread, then brought them slowly closer, joined them and clamped them forcibly together: “The subjects interpenetrate each other.” [2]

If Cézanne describes the concurrence of the individual elements, the paint application appears almost like sculpture; it comes off the flat surface and seems to float in an imaginary way. The interlocking gestures are also reminiscent of the weaving of a carpet or the manufacture of a wire sculpture. Cézanne stresses the tactile quality of the painting process.

The paint that a painter uses to cover the canvas must be really thin, so that the image remains a physical plane. Many works of the Constructivists or Piet Mondrian's strict geometries are based on the consistent flattening of the image. On the other hand, in the work of other painters the paint itself formed a sculptural relief. Art Informel abstraction after the Second World War provides many examples. In the case of Wols, and even more so with Jean Fautrier, Emil Schumacher or Antoni Tapies, the layers of paint becomes a several centimetres thick crust in which diverse substances such as sand and clay are added besides the oil paint.

2

Die Cézanne-Zitate nach: Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek 1984 (1956), S. 18 f./21.

The Cézanne quote from: Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Reinbek 1984 (1956), S. 18 f./21

Die betonte Schwere der Farbmaterie wurde von zeitgenössischen Interpreten, in Deutschland vor allem bei Werken Emil Schumachers, auch mit der Kriegserfahrung und versehrter Erde assoziiert, als ein dem Bild einverleibter Zerstörungsakt. [3] Demgegenüber steht die tänzerische Leichtigkeit, mit der Jackson Pollock dünnflüssige Farbe auf die am Boden liegende Leinwand tropfen ließ. Zwar hinterlässt die Farbe eine auch physisch ertastbare Spur auf dem meist hellen Grund, aber optisch erscheint das als Ganzes betrachtete All-over wie eine filigrane Zeichnung, die sich mehr oder weniger dicht über die Leinwand zieht.

In Deutschland wurden die sprichwörtlichen Materialschlachten der informellen Malerei um 1960 von den Künstlern der Zero-Gruppe konterkariert, die sich vom Leinwandbild entfernten. Unter anderem experimentierten sie mit den unterschiedlichen Lichtwirkungen auf verschiedenen, oft technischen Materialien. Günther Uecker, Heinz Mack und Otto Piene hatten kein Interesse mehr daran, Materie auf die Leinwand zu bringen. Piene sprach gar abfällig von der „Trümmermalerei des Tachismus.“ [4] In euphorischer Begeisterung für technische Innovationen wurde nicht mehr mit Farbe auf Leinwand, sondern mit Licht „gemalt“.

Eric Decastro ist ein heutiger Maler, der das breite Terrain, das sich vor rund fünfzig Jahren in der ungegenständlichen Kunst darbot, wieder aufgreift und auf völlig neue Weise sondiert. Er konzentriert sich zwar weitgehend auf das Tafelbild, ist aber ein Experimentator, der mit

The exceptional heaviness of the paint is seen by contemporary interpreters – in Germany most notably in the work of Emil Schumacher – as associated also with wartime experiences and scorched earth, as well as the image of an incorporated act of destruction. [3] In contrast to this is the light choreography with which Jackson Pollock dripped his thinly mixed paints onto the canvas lying on the floor. While the paint also leaves physical, palpable traces on the mostly light base, optically it appears as a whole like an all-over, delicate drawing extending more or less densely across the canvas.

In Germany, the proverbial battle of materials within Informel painting around 1960 was counteracted by the artists of the Zero Group, who distanced themselves from painting on canvas. Among other things, they experimented with different light effects on different, mostly technical materials. Günther Uecker, Heinz Mack und Otto Piene were no longer interested in applying matter to canvas. Piene even made disparaging remarks about “Trümmermalerei des Tachismus” [4] (Tachist debris paintings). In the euphoric enthusiasm for technical innovations, light, rather than pigment on canvas, was now used to ‘paint’.

Eric Decastro is a contemporary painter who seizes the wide terrain of abstract art that spanned almost fifty years, and explores it in a completely new way. He mainly

3

Siehe dazu: Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, S. 42 ff.

Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001, 42 pp.

4

Siehe Wagner, a. a. O., S. 44.
See Wagner, loc.cit., p. 44

ähnlichem Enthusiasmus wie Piene oder Mack auch neue technische Entwicklungen verfolgt.

Mit der Überlagerung verschiedener Schichten von Acryl, die trotz dichter Strukturen einen sauberen, präzisen Verlauf bilden, auch mit der „Wash-out-Technik", dem wiederholten Auftragen und Wegwaschen einzelner Partien, setzt Eric Decastro nicht zuletzt auch Erfahrungen um, welche die Künstler der 1950er und 1960er Jahre, auch die technikbegeisterte Zero-Gruppe, nicht machen konnten. Es ist die Erfahrung, am Bildschirm zu arbeiten. Zu klassisch informellen Zeiten gab es zwar auch schon Bildschirme, etwa Überwachungsmonitore, aber im Alltag war nur die Mattscheibe des Fernsehers verbreitet. Die wenigsten Künstler haben damals an einem Bildschirm gearbeitet, geschweige denn Bilder an ihm erstellt.

Der Bildschirm unterscheidet sich von der Leinwand schon dadurch, dass er von hinten leuchtet und keinen „Grund" hat außer der Scheibe, hinter der alles erscheint und auch jederzeit wieder verschwinden kann. Es gibt keinen Träger, auf dem etwas haftet. Und wenn man mit Photoshop oder anderen Bildprogrammen ‚malt', hat man es mit sich flächig überlagernden sogenannten Layers zu tun. Die sich dadurch ergebende Schichtenräumlichkeit lässt sich auch in der Überlagerung verschiedener Malprozesse auf vielen Bildern Decastros erkennen.

In einer Reihe von 2010 bis 2011 entstandenen Bildern legt Decastro verschiedene Farbverläufe übereinander, bis sich eine dichte Textur ergibt, durch die der Untergrund nur noch an wenigen Stellen durchscheint. Auch wenn die einzelnen Lineaturen in unterschiedlichen Farben ausgeführt sind, ergibt sich stets ein dominanter Farbton: Gelb, Grün, Blau oder Schwarz.

Das gleichmäßige All-over ist so angelegt, dass eigentlich keine Lücke entstehen würde, durch die „die Wahrheit entschlüpfen" kann, wie Cézanne es formulierte. Aber die dichte Struktur wird systematisch an einer, manchmal auch an zwei oder mehreren Stellen unterbrochen. Statt sie zu vermeiden, baut Decastro absichtlich Löcher ins Gewebe ein, so dass eine unerwartete Lücke oder gar ein plötzlicher Tiefensog das flächige Gewebe unterbricht.

Solch einen Kontrast von Flächen- und Tiefenwirkung sucht man in den ungegenständlichen Bildwelten der 1950er und 1960er Jahre eher vergebens. Der Grund konnte zwar in seiner Trägerfunktion nach hinten treten, etwa bei Pollock, aber er wurde nie so konsequent negiert, dass ein illusionistischer Durchblick suggeriert worden wäre.

Dieser Tiefensog unterstützt wiederum die Illusion, dass die Farbverläufe losgelöst vor dem Grund schweben, als ob sie – wie digitalkreierte Gestaltungen – keine physische Basis hätten. Solche Effekte beruhen auch auf einer handwerklichen Virtuosität, wie sie bei der klassischen informellen und tachistischen Malerei selten herausgestellt wurde. Zu den Ausnahmen gehört die Hervorhebung der

concentrates on panel painting, but is, in fact, an experimenter who also pursues new technical developments with an enthusiasm similar to that of Piene or Mack.

With the superimposition of different layers of acrylic paint that, despite their dense structures, form a clean and precise flow even with the "Wash-out technique" – the repeated application and washing out of individual parts – Eric Decastro not least assembles experiences which the artists of the 1950s and 1960s or the technically-enthusiastic Zero-Group could not make. It is the experience of working at a monitor. In classic Informel times there were also monitors, such as surveillance screens, but in everyday life only the television screen was widespread. Very few artists worked on monitors at that time, let alone created images on them.

The canvas differs from the screen in that it is backlit and has no 'base' apart from the panel from behind which everything appears, but can also disappear again at any time. There is no carrier to which something can adhere. And if you 'paint' using Photoshop or other programs, one must work with superimposed layers. The resulting layered space is also recognizable in the combination of different painting processes in many of Decastro's images.

In a series of paintings created in 2010 and 2011 Decastro flows different layers of paint over each other until a dense texture is produced through which the background is still visible in a few places. Even when the individual lines are in different colours, there is always a dominant tone: yellow, green, blue, or black.

All-over painting is designed in such a way that no gap would result in which 'truth escapes', to paraphrase Cézanne. But the dense structure is systematically interrupted at one, sometimes two or more points. Instead of avoiding them, Decastro intentionally inserts holes into the fabric so that an unexpected gap or even a sudden undertow interrupts the extensive weave.

Such a contrast between surface and depth is sought in vain in the abstract images of the 1950s and 1960s. The ground in its function as a carrier could move to the back, as in the case of Pollock, but it was never so consequently negated that an illusionistic vista was suggested.

This undertow supports, on the other hand, the illusion that the flows of paint freely float in front of the ground just as if they, similar to digitally created designs, had no physical foundation. Such effects are also based on a technical virtuosity that was rarely in evidence in Informel and Tachist painting. One of the exceptions is the emphasis on the exact speed of the process of painting by Georges Mathieu, who aligned himself with Japanese calligraphy.

präzisen Geschwindigkeit des Malaktes bei Georges Mathieu, der sich an der japanischen Kalligraphie orientierte. Bei Mathieu erwecken die Konstellationen der unterschiedlichen Farbspuren manchmal den Eindruck, als ob ein plastisches Gebilde vor dem Bildgrund schweben würde.

Derartige sich verselbständigende Einzelelemente finden sich bei Decastros Bildern allerdings nie, trotz des breiten Spektrums der zum Einsatz kommenden Maltechniken. Decastros Virtuosität knüpft eher an die sorgfältig in mehreren Schichten angelegten, die All-over-Struktur bisweilen in ein fast ornamentales Muster überführenden Gemälde des amerikanischen Malers Richard Poussette-Dart, den Decastro auch selbst als Vorbild nennt. Poussette-Dart wird dem abstrakten Expressionismus zugeordnet, nimmt aber mit seinem auch auf seriellen Strukturen basierendem Vorgehen eine Eigenposition ein.

Dies gilt für Decastro heute ähnlich. Man kann ihn nicht den Künstlern zurechnen, die in bewusstem und deutlich deklariertem Rückbezug auf das historische Informel gleichsam von einer diskursiven Meta-Ebene aus arbeiten. [5] Zwar gibt es auch bei Decastro eine Meta-Ebene, die seine Malerei davon unterscheidet, einfach „nur“ informell zu sein. Aber sie liegt woanders. Dass Decastro die im historischen Informel und Tachismus angelegten malerischen Mittel technisch weiterentwickelt, lässt sich auch als deren illusionistische Imitation lesen. Die Flächenbetonung durch eine All-

With Mathieu, constellations of different trails of paint are sometimes suggestive of a plastic construct floating in front of the pictorial ground.

Such individual elements that assume an independent existence are certainly never found in Decastro's work in spite of the wide spectrum of painting techniques he deploys. Decastro's virtuosity rather builds on the careful laying down of multiple layers, the all-over-structure that sometimes leads to an almost ornamental work, much like those of the American painter, Richard Pousette-Dart, who Decastro himself acknowledges as a role model. Poussette-Dart is considered part of the abstract expressionist movement, but, with his approach also based on serial structures, he occupies his own position.

This applies to Decastro in a similar way today. He can not be added to the artists who consciously and clearly declare a return to the historic Informel, and so to speak work from a discursive meta level. [5] With Decastro there is also a meta level which differentiates his painting from being 'only' Informel. It lies however somewhere else. That Decastro technically advances on Informel and Tachism painting means can be also seen as their illusionistic imitation. The emphasis on surface through an all-over structure is counteracted by spatial illusions that certainly never flirt with a representational concrete plane. Decastro's paintings, especially the 'hole' series, can be

5

Zu nennen wäre hier unter anderem der in Berlin lebende Maler Dominik Sittig. Siehe dazu: Hans-Jürgen Hafner, *Das Ächzen der Erkenntnis*, www.artnet.de/magazine/dominik-sittig-bei-christian-nagel-koln (veröffentlicht 10. März 2010).

Worth mentioning here, among others, Berlin-based painter, Dominik Sittig. See also: Hans-Jürgen Hafner, *Das Ächzen der Erkenntnis*, www.artnet.de/magazine/dominik-sittig-bei-christian-nagel-koln (published 10 March, 2010)

over-Struktur wird durch räumliche Illusionen konterkariert, die allerdings nie mit einer gegenständlich konkreten Ebene kokettieren. Decastros Bilder, insbesondere die „Löcher“-Serie, lassen sich als ungegenständliche Trompe-l'oeils auffassen, deren Illusion aber nie so explizit und gleichsam in Anführungszeichen gesetzt ist wie bei einem ‚klassischen‘ Einbruch der Illusion in ein flächenmäßig organisiertes Bildganzes. Auf Georges Braques Gemälde „Violine und Krug“ (1909, Kunstmuseum Basel) verweist die Darstellung eines Nagels mit Schlagschatten auf die traditionelle Rolle der Malerei, der illusionistischen Wiedergabe von Körpern, die ansonsten zugunsten der facettenartigen Aufsplitterung in ein rhythmisches Flächenmuster aufgegeben ist.

Die Illusion bei Decastro basiert auch nicht, wie etwa in der Op Art, auf geometrischen optischen Täuschungen. Dieses gilt eher für seine Experimente mit digitalen 3-D-Räumen, die das Interesse des Künstlers an dreidimensionalen Illusionen noch direkter deutlich machen. Aber der Künstler erliegt nicht der Versuchung, die technische Innovation Selbstzweck werden zu lassen. Die illusionistischen Möglichkeiten, die Visualisierungen am Computer heute bieten, sind für Decastro am Ende nur dann interessant, wenn sie ihn zur Weiterentwicklung seiner Malerei inspirieren. Er weiß, dass wir in einer Zeit leben, die schon durch die Technik, derer sie sich bedient, von Rückbezüglichkeit, ständiger Abrufbarkeit, Löschbarkeit und Veränderbarkeit geprägt ist. Am Computer lässt sich fast alles simulieren, auch sämtliche Malstile,

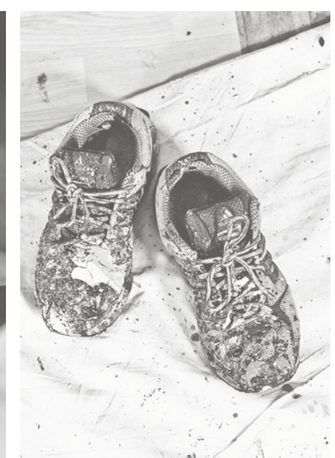
considered as abstract Trompe-l'oeils, whose illusion, however, is never so explicit and as it were enclosed in quotation marks as it is in a 'classic' invasion of illusion into the organized entirety of the image. In Georges Braque's painting, 'Violin and Jug' (1909, Kunstmuseum Basel), the representation of a nail with shadows refers to the traditional role of painting, the illusionistic reproductions of bodies, which is otherwise abandoned in favor of the facet-like fragmentation in a rhythmical surface pattern.

The illusion in Decastro's work is not based, as it is in OpArt, on geometric optical illusions either. This applies more to his experiments with digital 3D spaces, which more clearly shows the artist's interest in three-dimensional illusions. But the artist does not succumb to the temptation of allowing technical innovation to be a means to an end. The illusionistic possibilities that computer visualizations offer today, are, eventually, only interesting for Decastro if they inspire him in the development of his painting. He is aware that we live in a time that, already by the technology that it uses, is characterized by reflexiveness, continual accessibility, erasability and modification. Computers enable the simulation of almost anything, including all painting styles that have ever existed. Precisely because Decastro knows all the possibilities that can be realized by digital means, he chooses the medium of painting with which he exposes himself to the same risk that Cézanne once

die es je gegeben hat. Gerade weil er genau weiß, was mit digitalen Mitteln alles realisierbar ist, wählt Decastro das Medium der Malerei, mit dem er sich dem gleichen Risiko aussetzt, das Cézanne einst beschrieb, auch wenn er die Löcher, die dieser vermeiden wollte, absichtlich stehen lässt. Die Betrachter, die körperlich mit seinen Bildern konfrontiert sind, können nicht einfach die Reset-Taste drücken, wenn sie das Gefühl überkommt, wie durch einen Sog hineingezogen zu werden. Aber vielleicht spüren sie auf einmal den Boden unter ihren Füssen, ganz ohne Illusion.

described, although he intentionally leaves the holes which Cézanne tried to avoid. The viewers, who are physically confronted with his paintings, cannot simply press the reset key when they get the feeling of being drawn in by a current. But maybe they suddenly feel the floor under their feet – without illusion.

FRANCE



CURRICULUM VITAE
AUSSTELLUNGEN

1960
Geboren in Creusot, Burgund (Frankreich)

1974–1984
Beginn eigener Malerei (Stillleben, Landschaften), Collagen, Plastiken in Holz. Unterweisung in der Geschichte der Malerei durch die Mutter und Malerin Mirei de Castro. Lehrgänge in Siebdrucktechnik im Familienbertrieb des Onkels. Studienreisen nach Griechenland Frankreich, Italien, Deutschland. Künstlerische Prägung durch die Arbeiten von Paul Rebeyrolle, Jackson Pollock, Jerry Zeniuk, Marc Lachaize, Richard Poussette-Dart.

1986–2000
Gründung eines eigenen Unternehmens (IT Dienstleistungen / Softwareentwicklung). Auslandsaufenthalte und Fotoreisen in China, Hong-Kong, Taiwan, regelmäßig in Nordafrika (Tunesien), verschiedene Atelierausstellungen von 1996-2000 (abstrakte Arbeiten mit Acryl auf Holz und Leinwand)

2000–2009
Erste berufliche Auszeit nach dem Verkauf des eigenen Unternehmens, mehrere Ausstellungen zum Thema Porträt und figurative Abstraktion. Fertigstellung des Werkkomplexes abstrakter Arbeiten und Beginn der Strukturierung von 3-D-Leinwänden in Acryltechnik.

Links: Eric Decastro bei der Arbeit im Atelier, Dreieich, Frankfurt, Germany 2011

CURRICULUM VITAE
EXHIBITIONS

1960
Born in Le Creusot, Burgundy (France)

1974–1984
Began painting (still life, landscapes), collages, wooden sculptures. Received instructions in history of painting by his mother, the painter Mirei de Castro. Began training in screen printing technique in uncle's family business; diverse study trips to Greece, France, Italy, Germany; artistically influenced by artworks of Paul Rebeyrolle, Jackson Pollock, Jerry Zeniuk, Marc Lachaize, Richard Pousette-Dart.

1986–2000
Foundation of own company (IT-services / software development); periods of residence and photographic trips in China, Hong-Kong, Taiwan, Tunisia (North Africa: regularly); diverse studio exhibitions.

2000–2009
First break from career after sale of own company; several exhibitions on the themes of portrait and figurative abstraction. Completion of complex abstract works and commencement of structured 3D-canvases in acrylic. First contacts with Alp Galleries in Chelsea, New York City, worked on a portrait series of well-known personalities (Juan Amador, Alfred Herrhausen, Eckhart Tolle).

Left: Eric Decastro at work in his studio, Dreieich, Frankfurt, Germany 2011

Kontakt mit den Alp Galleries in Chelsea, New York City, Arbeit an einer Porträtserie bekannter Persönlichkeiten (Juan Amador, Alfred Herrhausen, Eckhart Tolle), Ma-I und Studienreisen nach New York, Ubud (Bali), Los Angeles, Annapolis (Brasilien), Tulum (Mexiko).
Eröffnung des Ateliers Galerie Eric Decastro in Langen/Hessen mit dem Acryl-Malzyklus „Hommage à Paul Rebeyrolle".

AUSSTELLUNGEN 2010-2012

2010
„Der Sturz ins Bild" in Schloß Mochental, Galerie Ewald Schrade Ehingen/Ulm. Kuratiert von Elmar Zorn

Galerie Sylvia Bernhardt, Wiesbaden

2011
Galerie Susanne Erding-Swiridoff, Schwäbisch-Hall. Kuratiert von Elmar Zorn

Ausstellung mit Anke Roehrscheid, Nathalie Grenzhaeuser, Florian Heinke, Galerie Gail Schoentag, Sag Harbor, New York. Kuratiert von Ludwig Seyfarth

Gruppenausstellung mit Jeongmoon Choi, Sandra Mann, Dieter Vieg, Florian Heinke, Atelier/Galerie Decastro-Art Frankfurt am Main

2012
KunstRaum Bernusstraße Marina Grützmacher, Frankfurt am Main

Study trip to New York, Ubud (Bali), Los Angeles, Abadiana (Brazil), Tulum (Mexico).
Opening of studio/gallery Eric Decastro, in Langen, Hessen with the acrylic painting cycle "Hommage à Paul Rebeyrolle"

EXHIBITIONS 2010-2012

2010
"Der Sturz ins Bild", Mochental Castle, Galerie Ewald Schrade, Ehingen/Ulm. Curated by Elmar Zorn

Galerie Sylvia Bernhardt, Wiesbaden

2011
Galerie Susanne Erding-Swiridoff, Schwäbisch-Hall. Curated by Elmar Zorn

Exhibition with Anke Roehrscheid, Nathalie Grenzhaeuser, Florian Heinke at Gallery Schoentag, Sag Harbor, New York. Curated by Ludwig Seyfarth

Exhibition with Jeongmoon Choi, Sandra Mann, Dieter Vieg, and Florian Heinke at Atelier/ Galerie Decastro-Art, Frankfurt on the Main

2012
KunstRaum Bernusstraße Marina Grützmacher, Frankfurt on the Main

NACHRUF BERND SCHNEIDER

Bernd Schneider, leidenschaftlicher Fotograf, Freund von Eric Decastro, verstarb Anfang des Jahres 2011 noch bevor er die in diesem Buch gezeigten Werke fotografieren konnte.

JÜRGEN NOBEL

Jürgen Nobel übernahm sofort diese Aufgabe allein aus seiner selbst mehr als 20-jährigen tiefen Verbundenheit zu Bernd Schneider.

Der Fotograf Jürgen Nobel lebt in Bochum und arbeitet bundesweit. Mit großem Engagement unterstützt er Agenturen und seine Kunden termingerecht, budgetorientiert und qualitativ hochwertig, ihm anvertraute Fotoproduktionen umzusetzen. Sowohl in der Werbung als auch im Bereich der technisch angewandten Fotografie findet man sein Betätigungsfeld. Kreativ und mit eigenen Ideen entwickelt er seine Bildsprache in der Werbefotografie und gewissenhaft genau in der technischen Fotografie. So erstellt er Aufnahmen für die Unternehmenskommunikation, Geschäftsberichte, Fotoserien für Konsum oder Lifestyle-Produkte und eben Kunstreproduktionen, so wie für Eric Decastro.

OBITUARY BERND SCHNEIDER

Bernd Schneider, a passionate photographer and friend of Eric DeCastro, died in early 2011 before he could photograph the works shown in this book.

JÜRGEN NOBEL

Jürgen Nobel, who had a deep connection to Bernd Schneider for over 20 years, immediately took over the task.

The photographer, Jürgen Nobel, lives and works in Bochum, Germany. With great committment, he provides agencies and his customers with the photographic productions entrusted to him, taking into consideration budget, high quality and deadline. He is active in both advertising and in the field of technically applied photography. Creatively and following his own ideas, he developed his visual language in advertising photography and scrupulously accurate technical photography. He has created images for corporate communications, company reports, photo series for consumer and lifestyle products and now art reproductions, as for Eric Decastro.

Mit besonderem Dank an:
With special thanks to:

Simone Beuerle
Anita und Gunter Beckers
Heather Allen
Diana Arce
Sylvia Bernhardt
Prof. Josip Bill
Reiner Brouwer
David Galloway
Nikolaus Gormsen
Nico Gormsen
Katrin Günther
Carolin Kurz
Frank Niehage
Jürgen Nobel
Anke Röhrscheid
Bernd Schneider
Hans-Paul Schmid
Lina Scheewe
Ludwig Seyfarth
Gail Schoentag
Josef Schöffmann
Ewald Schrade
Susanne Erding-Swiridoff
Elmar Zorn
Susanne Zuehlke

Mit der freundlichen Unterstützung von:
Kindly supported by:

SARASIN

bill-medical.com

Hahn Air

nobel
www.juergennobel.de

ERIC DECASTRO – PICAELATURA

Eric Decastro
D-63303 Dreieich (Germany)
www.decastro-art.com

Herausgeber / Editors:
David Galloway, Ludwig Seyfarth

Lektorat / Copyediting:
Deutsch / German: Lina Scheewe
Englisch / English: Heather Allen, Diana Arce

Übersetzungen / Translations:
Hans-Paul Schmid

Gestaltung / Design:
Carolin Kurz, Kurz Gestaltung, Berlin

Projektmanagement /
Project Management Kerber Verlag:
Katrin Günther

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet at http://dnb.d-nb.de.

Gesamtherstellung und Vertrieb /
Printed and published by:

Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld
Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
info@kerberverlag.com
www.kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
D.A.P., Distributed Art Publishers, Inc.
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013
Tel. +1 212 6 27 19 99
Fax +1 212 6 27 94 84

KERBER-Publikationen werden weltweit in führenden Buchhandlungen und Museumsshops angeboten (Vertrieb in Europa, Asien, Nord- und Südamerika). / KERBER publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America).

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

© 2011 Kerber Verlag, Bielefeld / Leipzig / Berlin, Künstler und Autoren / Artist and Authors

ISBN 978-3-86678-556-4

Printed in Germany