



»Tile«

Astali / Peirce • Andreas Helfer • Nathan Hylden • Henry Kleine • Roman Liska • Julie Oppermann
Hannu Prinz • Michael Rockel • Elmar Vestner • Johannes Weiss • Michaela Zimmer
curated by Stephan Köhler

17 - 21 Sept 2014, Thu - Sat 12 - 9 pm, Sun 12 - 8 pm

frontviews temporary
Kunstquartier Bethanien
Mariannenplatz 2
10997 Berlin

„I make stuff that hangs on walls“ Die scheinbar simple Formel, mit der Roman Liška unser Gespräch über seine Arbeiten einleitet, entpuppt sich schnell als alles andere als einfach. *Stuff* ist eine Leerstelle, die für unendliche Möglichkeiten steht. Hinter der selbstironischen Zuspitzung der Reduktion des Bildes als Gewebe, Material und Stoff verbirgt sich die Frage nach dem, was ein Bild sein kann und wie Bildgrenzen überwunden werden können.

Frank Stella beschrieb in den 1970er Jahren ähnlich unpathetisch wie Liška, die Reduktion seines bildnerischen Ausdrucks mit der Behauptung, seine Bilder seien nichts anderes als Farbe auf Leinwand. Die Verweigerung des Diskursiven, die sich gegen ein mit Verweisen überladenes Bild und gegen die große Geste des Künstlers richtete, war so auf den Punkt gebracht. Der Bildkorpus sollte nicht mehr nur Bildträger, sondern das Bild selbst sein. Dass solche nüchternen Kommentare ziemlich schnell einen eigenen Diskurs generierten, war in der unerschöpflichen Debatte um das referenzlose Bild virulent. Als letzte Konsequenz der Abstraktion wurde die monochrome Fläche zum Konzept erhoben und so das Bild an einen Nullpunkt geführt. Es mussten folglich neue Parameter der Abstraktion ausgemacht werden. Frank Stella, der als Minimalist mit schwarzen Bildern bekannt geworden war, produzierte schließlich „laute und lustige Dingexplosionen vor dem Bilderrahmen“¹.

Das Überschreiten bekannter Bildformate, das als Phänomen der Avantgarden des letzten Jahrhunderts hinter uns zu liegen schien, ist keineswegs passé, denn jede Überwindung erzeugt eine neue Suche. Die Reduktion einer bildnerischen Darstellung zugunsten einer Auseinandersetzung mit den materiellen Bedingungen der bildnerischen Gestaltung, muss nicht in eine reaktionäre Abstraktion münden. Gerade im Spannungsfeld der omnipräsenten Digitalisierung des Visuellen ist die Suche nach malerischen und plastischen Bildformen eine andere geworden. Die

in der Ausstellung »Tile« zusammengeführten Positionen zeigen unterschiedliche Ansätze dieser Suche. Eine Hinwendung zum taktilen Bild- und Oberflächenverständnis, das auf der Diversität von Materialien gründet, lässt sich dabei einstimmig ausmachen. Vom permanenten Screen Blick entwöhnt, muss das Auge hier nun wieder seine Verbindung zum Tastsinn aktivieren.

Die Arbeiten, die in »Tile« zu sehen sind, haben ästhetisch nicht viel mit Frank Stellas Werk zu tun. Und doch vereinen sie, was sich in seinen zwei gegensätzlichen Phasen äußerte: das Verfahren der Reduktion und die Hinwendung zur Materialopulenz. Der entscheidende Unterschied zu Stella ist hingegen der Umgang mit dem Material. In den Positionen von »Tile« wird das Material nicht mehr vordergründig in einem formalen Gerüst gebändigt, sondern sickert, tropft, reißt, schimmert, leuchtet, knittert als eigenständige Qualität. Die Dingexplosion dient hier nicht nur der Beschreibung des ästhetischen Endprodukts, sondern sie findet statt. Das Material formt geschichtet, aufgespannt oder verklebt das Bildobjekt mit. Die Eigenwilligkeit und Eigensinnigkeit des Stoffes ist am Prozess beteiligt und lenkt das gestalterische Arbeiten. Das technisch generierte Bild scheint auf diese Weise zunächst kontrastiert. Es entsteht eine komplexe Sinnlichkeit in Opposition zur Lust an der glatten Oberfläche, eine Sinnlichkeit des Brüchigen, manchmal Brachialen, die ein räumliches Dahinter oder Drunter entfaltet und mehrere Wahrnehmungsebenen verschachtelt.

Lucio Fontanas *Buchi* und *Tagli* Bilder, in denen die Leinwand durchlöchert, aufgeschlitzt und aufgebrochen wird, bilden eine ästhetische Referenz. Der avantgardistische Akt der Zerstörung des konventionellen Bildformats der Leinwand, dessen Fontana sich vollkommen bewusst war, wie man im Weißen Manifest von 1946 nachlesen kann, ging einher mit der Forderung nach neuen technischen

Materialien jeder Art und einer unmittelbaren, *natürlichen* und dynamischen Bearbeitung dieser. Die künstlerischen Positionen in »Tile«, ohne dabei programmatisch ausgerichtet zu sein, kommen dieser Forderung erstaunlich nah. Das dem Lustprinzip folgende, impulsive Arrangieren unterschiedlichster Materialien, das allen Künstlern mit graduellen Unterschieden, nachzuweisen ist, kann bei den Skulpturen von Andreas Helfer am stärksten nachvollzogen werden. Das Deformieren gefundener Materialien, das Zusammenbauen unvereinbarer Stoffe, gleicht einer widerspenstigen Zähmung und so bleiben die improvisierten Objekte nicht selten fragmentarisch, instabil und stellen ihre kombinatorische Komplexität zur Schau. Auch Johannes Weiß spielt mit der Heterogenität materieller Bedingungen und setzt unbearbeitete Flächen neben hoch artifizielle Oberfläche aus koloriert und wieder abgeschliffenen Kunststoffen.

Eine ganz andere Art der Unmittelbarkeit spielt in den Bildern von Michaela Zimmer eine Rolle. Hier werden automatisierte Bewegungsabläufe performativ mit dem Material konfrontiert. Wie verändert sich die Geste auf der Leinwand, wenn unterschiedliche Materialien mit der gleichen Bewegung aufgetragen werden? Das am Ende kaum noch Gesten zu sehen sind, sondern das Bild vor allem eine subtile, hoch ausformulierte Oberfläche mit Tiefgang ist, liegt an den unzähligen Schichten und Überarbeitung der Leinwand. Der Überwurf der Folie ist schließlich ein letzter Akt der Ummantelung. Bei Nathan Hylden wird die Unmittelbarkeit schließlich zum Dreh- und Angelpunkt des Entstehungsprozesses seiner auf Aluminiumplatten bedruckten und bemalten Bilder, deren Grundlage materielle und situative Gegebenheiten seines Arbeitsraumes sind. „In jedem Gemälde kann man sehen, dass es ein zufälliger Effekt ist, das es nicht kritisch betrachtet und verändert wurde. Es entsteht in einem Guss. Man geht weg, und es ist, was es ist. Ich mag den Gedanken, dass es unterschiedliche Unvorhersehbarkeiten in jeder Arbeit erzeugt: Es gibt den Arbeiten eine Unwägbarkeit, die in Malerei oft verloren ist.“²

Die Hinwendung zu einem natürlicheren und spontaneren Umgang mit Materialien geht keineswegs mit der Verwendung von natürlichen Materialien einher. Das Gegenteil ist in »Tile« der Fall; Synthetische Netzstoffe, Lacke, Lösungsmittel, Bauschaum, Klebstoffe, Acryl, Styropor, Glas, Polyester, Seife, Sprays, Beton, Tape, Epoxy und Plastikfolien bilden den Korpus an *Stuff*. Nur vereinzelt sieht man Holz, Leder oder wie bei den Skulpturen von Johannes Weiß Ton, dessen dünnhäutige Oberfläche jedoch eher an verrosteten Stahl erinnert- ein Ergebnis des Brennens, das immer wieder zu unkontrollierbaren Ergebnissen führt.

Ebenso wenig wie es natürliche Materialien gibt, wird in »Tile« eine Sehnsucht nach einer ursprünglichen, vor-technologischen Vergangenheit aufgerufen. Selbst die Versatzstücke romantischer Motive, die bei Elmar Vestner auszumachen sind, werden, in Neonfarben getaucht und fragmentiert, zu technoiden Landschaften. Das Taktile

der Arbeiten in »Tile« ist ebenso wenig eine bewusste Inszenierung, um sich gegen eine digitale Virtualität zu richten. Vielmehr handelt es sich um eine konstruktive Auseinandersetzung mit digitalen Ästhetiken, die ins Material überführt werden. Als kritisches Moment kann einzig die Zurücknahme von Bildinformation als Reaktion auf einen visuellen Überschuss durch das Digitale verstanden werden. Wenn Elmar Vestner seine Fotografien abschleift und mit Lösungsmittel fast zum Verschwinden bringt, ist das auch ein Akt der visuellen Negation. Die anachronistischen Bildstoffe aus Polyesterguss von Astali und Peirce spielen gleichsam mit der Idee einer zurückgenommenen Visualität. Sie erinnern an Heliografien, erste Formen fixierter Fotografie auf Zinnplatten, die in ihren Abbildungsmöglichkeiten noch sehr rudimentär waren.

Grundsätzlich aber werden in »Tile« digitale Bildstrukturen und Erscheinungen wie Fotografie, Screens, Windows, Raster, Netze und Pixel zu ästhetischen Referenzen erklärt. Sie werden in Materialien eingeschrieben, beeinflussen Bildkompositionen oder ihre Verfahren werden ins Malerische übersetzt. Die Dichotomie analoger und digitaler Qualitäten ist nicht mehr auszumachen und man sieht sich gleichsam mit realen und virtuellen Räumen konfrontiert. Es scheint, als hätte der virtuelle Raum den illusionistischen ersetzt. Bei Henry Kleine wird die Pixeloberfläche eines Bildschirms adaptiert, indem feine Gewebe über Silberfolien gespannt werden. Die multiplen Leinwandkonstruktionen bei Roman Liška übernehmen das Prinzip sich überlappender gleichzeitig geöffneter Windows auf dem Desktop. Hier werden bewusst digitales Bilddenken und Bilderfahrungen ins Analoge übersetzt. Bei den flirrenden Bildern Julie Oppermanns meint man zunächst digitale Grafiken zu sehen und doch handelt es sich um „klassische“ Malerei, Farbe auf Leinwand. Die übereinandergelegten Raster aus Streifen oder Punkten erzeugen einen Moiré Effekt und flackern deshalb wie virtuelle Unschärfen eines Screens. In den Arbeiten des Künstlerduos Astali und Peirce sind digitale und materielle Bildspuren schließlich in einem vielschichtigen Prozess so ineinander verschränkt, dass sie nicht mehr zu unterscheiden sind. Eine feine Struktur aus Rissen und Brüchen in der Polyesterplatte bringt das Bild ebenso hervor wie die Lichtspuren eines Scans, die in das flüssige Polyester eingearbeitet wurden. Dem Scan liegt zudem stets ein konkretes Objekt zugrunde. Sie sind digitale Abdrucke eines Fundstücks, meist eines alten elektronischen Geräts, das dann im finalen Bildobjekt als abstrakte Räumlichkeit erscheint. Inwiefern die bildnerische Auseinandersetzung mit digitalen und analogen Verfahren auch das Verhältnis von konkret und abstrakt verhandelt, wird in diesen Bildern virulent.

Dass *Natürlichkeit*, wenn auch nicht ohne Anklang an ihre postmoderne Auslegung als kulturelle Konstruktion, bei allen Referenzen zu technischen Bildern in »Tile« eine Rolle spielen, zeigt sich in prozessbedingten Spuren, die das Material scheinbar zu lebendiger Materie erklären.

In den organischen Formen von Michael Roeckel wird z.B. ein natürliches Wachsen inszeniert. In den brüchigen Polyesterbildern von Astali und Peirce zeigen sich Spuren einer Vergänglichkeit. Erscheinen sie nicht wie alte teleskopische Aufnahmen, die, im Archiv vergessen, nach und nach verwittern?

Die prozessuale Veränderung des Materials ist Teil des Produkts, des künstlerischen Objekts. Zuweilen erinnert sie nun aber weniger an ein bewusst hervorgerufenes Einwirken durch Menschenhand, als vielmehr an das Ergebnis eines Einwirkens von Naturgewalten, als hätten Wasser, Wind und Feuer Abnutzungsspuren hinterlassen, als hätte ein *natürlicher* Verfall von den Oberflächen der Objekte bereits Besitz ergriffen. Die besprayten und aufgespannten Netze von Liška erscheinen dann wie Marmorplatten, Michael Roeckels Formationen wie Mineralien, Hannu Prinz Bildoberflächen wie Steinwüsten und Michaela Zimmers

große Farbflächen wie alte Gemäuer, von denen noch ein Rest Abdeckplane flattert.

Hier greift ein geologisches Prinzip von Schichtung und Abtragung, das zum künstlerischen Verfahren wird. Es wird im Einklang oder in Opposition mit den materiellen Qualitäten vollzogen. Impulsives Arbeiten wechselt dabei mit präzisen Techniken, Zufälligkeit wird eingebettet in aufwendige Entstehungsprozesse und zwischen Verletzlichkeit und Standhaftigkeit schwankend, werden materielle Bedingungen ausgelotet.

Charlotte Silbermann

1 Hans Belting: Bilderstreit- ein Streit um die Moderne. In: Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen. Philo & Philo Fine Arts, Hamburg 2005, S. 38.2)
2 Nathan Hylden im Interview mit Alexander Forbes. Blouin Artinfo.com 27/03/2013