

distracting surface

**Olafur Eliasson
Matt Mullican
Giulio Paolini
Riccardo Previdi
Karin Sander
Sara Sizer
Sophie Tottie**

Kurator / Curator: Antonio Catelani

distracting surface

Antonio Catelani

Ein analogischer Gedanke

Noch vor jeder illusionistischen Invention in der Malerei, hat sich diese zunächst als Teil der Wirklichkeit gegeben. Sie schuf eine gewisse Nähe zwischen den Bestandteilen unterschiedlicher Gegenstände, woraus sich ein hoher Grad an Ähnlichkeit zwischen Kunst und Wirklichkeit herleiten ließ. So war es in der mittelalterlichen Kunst wie auch in der russischen und europäischen Avantgarde des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, bis hin zum Nullpunkt einer bestimmten Malerei der sechziger Jahre. Jenseits jeder mimetischen Intention findet eine gegebene *Formel* der Kunst ihre Übereinstimmung im abstrakten Denken und Entsprechung in der Realität selbst. Dieser Annäherung an das Reale liegt eine ursprüngliche Beziehung zugrunde: nicht so sehr und nicht ausschließlich im Dargestellten, in dem, was durch Zeichen abgebildet ist, als vielmehr im Sich-Strukturieren der Grammatik, in den Grundlagen und in den Bestandteilen selbst der Malerei und auf besondere Weise der Zeichnung als *erste Bewegung*. Die Zeichnung, indem sie sich aus genügend Elementen zusammensetzt, kehrt *die Grenze* hervor, durch die es möglich ist, das Unbegrenzte zu erahnen, in einem sowohl physischen als auch psychischen Grenzbereich. Das aus dem Bildgrund entstehende Bild setzt sich weder aus einfachen Linien zusammen, noch erschöpft es sich in rein ästhetische Augenfälligkeiten; Grund und Zeichen sind zwei unterschiedliche Dinge, die zusammengehören, ohne jedoch ineinander überzugehen, obwohl die Trennlinie zwischen der einen und der anderen *Natur* sich ständig neu definiert, verschiebt, von dem, was sich eine ontologische Grenze nennen kann. Die von der Monochromen Malerei vollzogene radikale Objektivierung hebt den Bildgrund hervor: Sie erhebt die Malfläche zum Bild an sich, zum Status einer selbstbedeutenden Realität. Durch einen metonymischen Prozess ist es gelungen, eine synthetische Realität zu erschaffen, einen Zwischenraum, wo Inhalt und Gefäß sich wechselseitig neu bezeichnen, aufeinander verweisen, und wo der eine dem andern gleichbedeutend ist. Die gesamte Materie, auch in der Malerei, hat eine Wirkung, die sich nicht beeinträchtigen lässt, ihre Neigung zur Bildwerdung wird, wenn nicht unterdrückt, immer und überall zutage treten. Eine bedingungslos materialistische Flächenauffassung hat paradoxerweise den Effekt, die Materie zu erheben, zu spiritualisieren, bis hin zu einer ganz und gar metaphysischen Anschauung.

wand „stand“. Mit diesem verbindet ihn sowohl die anthropologische Herangehensweise an die künstlerische Tätigkeit als auch die Hyperproduktion von Zeichen, in einem „Exzess“, der jede Einordnung, Entschlüsselung und Klassifizierung derselben schwierig macht. Das *Happening*, die Performance, die er alsbald in sein Werk integriert hat, führt eine Dimension der Öffentlichkeit in die künstlerische Arbeit ein und stellt gleichzeitig den hohen Grad an Nichtmittelbarkeit vor Augen: Es ist dies auch die typische Bedingung der Malerei, die sich in einem Kurzschluss zwischen objektiver Wirklichkeit und Projektion der subjektiven Erfahrung konkretisiert. Kunst als Erfahrung also, ohne jedoch die beschämende Schattenzone, die die menschliche Psyche birgt, zu zensurieren, mit dem Ziel, alles, was an Universellem und Atavistischem im Menschen und in den entfernten und nahen Kulturen existiert, zum Vorschein kommen zu lassen. Zwischen den gespaltenen und desorganisierten Äußerungen von „That Person's Work“ (das Alter Ego, das unter Hypnose zum Vorschein kommt) und der rationalen Fähigkeit, die eigenen Erfahrungen zu ordnen, einzureihen und sie symbolisch zu kodifizieren, entfaltet sich die Suche von Mullican im Vorhaben, ein kosmologisches Modell zu schaffen. Als Maler und Zeichner, der er unzweifelhaft ist, stellt er sich sogar im Trancezustand die Frage nach der Natur der Malerei und nach den „Wünschen“ der Oberfläche: „What's the surface like?“. In dieser dialogisch und projektiv gestellten Frage verdeutlicht sich die Notwendigkeit einer objektiven und zweidimensionalen Fläche, auf der die tiefsten Bewusstseinszustände kristallisiert werden können. Die Oberfläche wird notwendige Barriere um die Zeichen festzuhalten, ein Schirm um die Bilder einzufangen. Der Künstler ist somit das Medium, durch das diese fließen: der Kanalisator, „The artist as the channeler“, mit genau diesen Worten stigmatisiert Matt Mullican seine Funktion. Festigkeit der grafischen Setzung und Körperlichkeit der Bilder stehen der untastbaren Energie gegenüber, die sie auf der *subtilen Ebene* der Psyche hervorgebracht hat. Die fette und dickflüssige Pigmentmaterie der Oil Sticks wird durch Reibung und Druck auf das Papier oder die Leinwand aufgetragen, wie um sicher zu gehen, dass sie sich von dort nicht mehr wegbewegen kann: dass die Farbe am Grund haftet und dass sich an die Farbe auch der Sinn heftet, der ihr die Handschrift der Malerei zukommen lässt und auferlegt. In der Malerei von Mullican die Bilder: die Grapheme, die Embleme, die „Symbole“ oder genauer: die Piktogramme, allseits in Fülle präsent. Sie streben danach, mit Sensus communis befüllt zu werden, um eine enzyklopädische Anthologie zu erstellen, ein Florilegium des universell kodifizierten Wissens; somit genau das Gegenteil zum Symbol, welches sinnüberbortet weder gänzlich fassbar noch in seiner Interpretation vollständig erschöpfbar ist. In der programmatischen Aufgabe, das menschliche Wissen zu ordnen



und zu katalogisieren, indem es durch die künstlerische Erfahrung objektiviert wird, entfernt sich Mullican nicht von den der Kunst der Siebzigerjahre eigenen Vorrechten, wonach das, auf Grund dessen man unterscheidet, eine natürliche Gewissheit ist, „I believe in believing“, im Endergebnis jedes kognitiven Prozesses in der Form und innerhalb der Grenzen eines Kunstwerkes, zum Beweis dafür, dass es keine Dichotomie gibt zwischen Form und Inhalt, zwischen Word und Bild.

Alle oder beinahe alle Oberflächen sehen die Möglichkeit vor „beschrieben“ zu werden, eine Ausnahme von gewisser Relevanz drängt sich jedoch sofort in den Sinn: Es ist der Spiegel. Regelrechte *tabula rasa*, omnivore und beziehungslose Fläche, ahmt der Spiegel nach und wehrt jede Markierung ab. Sammelbecken bloßen und flüchtigen Scheins, mutet das, was sich mit dem Spiegel einstellt, wie eine falsche Beziehung an. **Olafur Eliasson** überführt uns wieder in einen Zustand des Verbundenseins und des Entdeckens mittels des abschweifenden Einsatzes von Spiegelflächen, die oft die unmittelbare Umgebung reflektieren, wobei vorwiegend Dinge und weniger Personen Gegenstand der Reflexion sind. Der Spiegel gewinnt neuen Reiz, wenn sich das Bild vage oder verzerrt zeigt und wenn es nicht uns wiedergibt, sondern von uns Unterschiedenes: Er wird zum Instrument, um nach hinten oder zur Seite zu blicken, in eine für den Menschen unnatürliche Richtung. Indem er seine dreiste Frontalität verliert, wird der Spiegel zu einer Oberfläche voller suggestiver Kraft: Nunmehr Mittel und nicht mehr Ziel, befreit er sich aus einer albernen Mimese. Man nehme beispielsweise „*Your artiv view*“ 2012: Zwei scheinbar unähnliche Objekte werden aufgrund einer inneren Übereinstimmung aneinander gefügt. Ein Treibholz-Baumstamm, längst substanz- und farblos, dient als Basis für einen Spiegel, dessen oberer Rand an der dahinter liegenden Wand lehnt. Der Stamm hat durch seinen langen Aufenthalt im Salzwasser Lebenssaft, Essenz und Form eingebüßt und das, was von ihm übrig geblieben ist, ist ausgelaugte Holzfaser: Die „Leichtigkeit“, die ihn jetzt charakterisiert, macht ihn wie losgelöst von spezifischem Gewicht. Der Spiegel mit seiner von unten nach oben allmählich schwindenden Versilberung, die sich aus der abnehmenden Dichte der Rasterung ergibt, vermittelt in der Verschwommenheit und „Verflüchtigung“ des Bildes dessen, der vor ihm steht, denselben Eindruck von Entmaterialisierung wie der darunter liegende Baumstamm. Vor unseren Augen lösen sich unsere eigenen Umrisse auf, verblassen nach und nach von unten nach oben, und man wohnt gleichsam einem Übergang des Aggregatzustandes der Materie bei, unseres Körpers, von fest auf gasförmig. In einer polaren Landschaft, wo es keine Grenze gibt zwischen Himmel und Erde, ist der Horizont eine undefinierbare Linie, alles wird atmosphärisch und einhüllendes Licht. Ein unvoll-

Matt Mullican

Under Hypnosis, 2007
Performance view at Tate Modern, London
Cosmology, 2009
Installation view at Mai 36 Galerie, Zurich
Cosmology, 2009
Installation view at Mai 36 Galerie, Zurich
The Meaning of Things, 2013
Installation view at Fondazione Antonio Ratti, Como





OLAFUR ELIASSON
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz

distracting surface

Antonio Catelani

An Analogical Idea

Prior to any illusionistic invention in paint, Painting appeared as a fragment of reality. It did so by creating an affinity between the constituent elements of distinct objects, in such a way as to suggest a high degree of resemblance between art and reality itself. This is true of mediaeval art, as it is for the Russian and European avant-gardes of the early twentieth century, waning to zero in the case of certain paintings in the 1960s. Quite apart from any mimetic intent, a certain *formula* of art has an equivalent in abstract thought and a parallel to reality. The primary relationship that lies at the heart of this approach to reality is not so much (and not only) in what is represented by the use of signs; it is more in the structuring of a visual grammar and in the principles and constituent elements of painting, and particularly in drawing, as its prime mover. By consisting of sufficient elements, drawing contains the *limit* through which it is possible to perceive the limitless, inhabiting confines that are as psychic as they are physical. The image that emerges from within does not consist merely of lines, nor does it end simply in an aesthetic look. Background and sign are two distinct elements that belong to each other and yet do not blend together, even though the borderline between the *nature* of the two is subject to constant redefinition and shifts of what can be called an ontological frontier. The radical objectification brought about by Monochrome Painting elevates the background – the painting surface – to an image in its own right, bestowing upon it the status of a self-signifying reality. A synthetic, intermediate reality is achieved by means of a metonymical process. Here, content and container are renamed, cross-referring to, and standing one for, the other. All matter, including that of painting, has a scope that cannot be altered and, if not suppressed, its disposition for becoming image will in any case always emerge. A conception of an unconditionally materialistic plane paradoxically has the effect of raising and spiritualising matter to the point that it becomes an absolutely metaphysical vision.

The Distinct Sign

Even though with a limited sample of artists and works, the aim of the exhibition is to focus on the presence and current relevance of the ideational and procreative impetus of drawing as the conceptual driving force behind works of art in contemporary art practice. Even though at first sight they cannot always be referred to simply as drawings, in their inner fabric and structure they nevertheless bear the unequivocal signs of this discipline as a model of two-dimensionality. The aim is not to focus attention on a particular artistic technique or medium but rather to identify its particular characteristics in artistic contexts that are different and varied but always comparable in terms of tension and function. Attention thus goes to those works and artists whose practice contains the embryo of drawing as an exercise, be it event or accident, project or programme, and as enunciation through images, to the point where it appears that they intend to attribute to drawing's irrefutable value and supremacy that is theoretical before it is formal (even though it is itself the antecedent of form). The context to which the analysis of the constituent elements of the painting refers, and the formal and contextual legacy propounded, can be inferred from the shifts impressed upon the image. This fathoms out the plane, the receptacle of appearance and the alchemist's crucible from which the visible is generated. Every *force* applied to the surface makes it possible to reveal and elevate the surface itself from a state of indistinct neutrality to a clarification of its intrinsic and sensitive condition which is at once physical and metaphysical. Some certain details can be seen as the physical and formal reality of a work, as can the perceptive element it generates. The observer can approach them and analyse their objective data and thus access them by means of intuition. What is brought about by a work of art is always a very personal relationship because it is linked to our own hypostatic nature: in this sense it can be referred to as relational art and linked to experience. But something must have happened if my certainties suddenly start to waver and I find myself replacing, and maybe even confusing, painting with the painted surface – and, what is more, if every surface appears as though it might become painting at any moment, accepting or generating an image. In its gradual stripping away over time, painting has been bared completely and the plane, the last surviving surface, has become like any other, given tangible form,