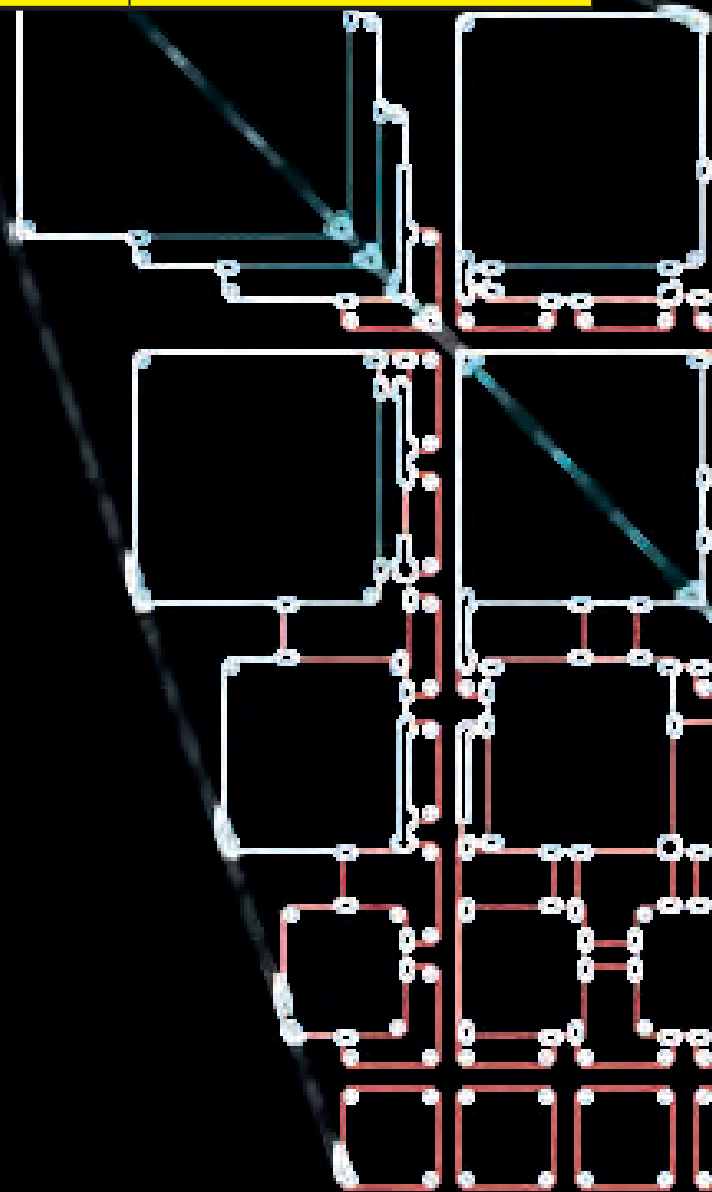


DIE GENERALISIERTE ABSTRAKTE MALEREI	Titel
EINE ASSOZIATIONSPALETTE	Form
DESIGN	Layout

VON
JULIA UNVERFERTH

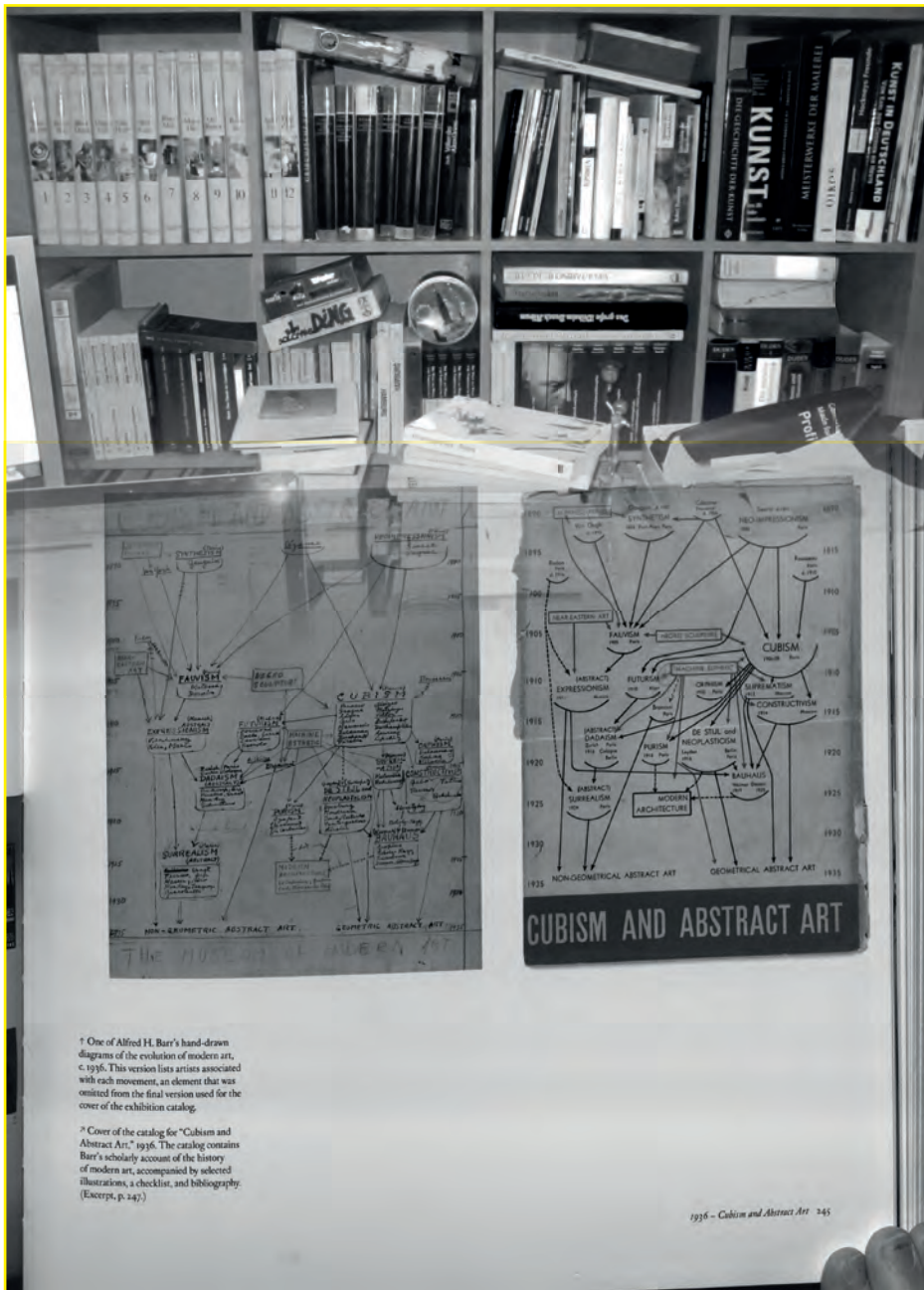


ES IST SCHWER, HEUTE ETWAS ZU SAGEN. ES ERSCHEINT MIR ALLES ÜBERFLÜSSIG, BZW. HABE ICH DAS GEFÜHL GESAGTES ZU WIEDERHOLEN. DESWEGEN ERSCHEINT MIR DAS EINZIG RICHTIGE, GESAGTES ZU KOPIEREN. GEDACHTES ZU SIMULIEREN. IN SCHRIFTLICHER, INHALTLICHER UND MALERISCH-KÜNSTLERISCHER FORM.

Vielleicht bringt das Wiederholen und Simulieren etwas ANDERES hervor. Es bleibt dir überlassen.

**ITS HARD TO DEPICTER THE
DIFFERENCE BETWEEN AN
SINCERE ENTERTAINER AND
AN HONEST SWINDLER.
KURT COBAIN**

*Ich fresse jede Art von abstrakter
Malerei, wenn sie mir schmeckt.*



† One of Alfred H. Barr's hand-drawn diagrams of the evolution of modern art, c. 1936. This version lists artists associated with each movement, an element that was omitted from the final version used for the cover of the exhibition catalog.

‡ Cover of the catalog for "Cubism and Abstract Art," 1936. The catalog contains Barr's scholarly account of the history of modern art, accompanied by selected illustrations, a checklist, and bibliography. (Excerpt, p. 247.)

NEUE ABSTRAKTION
ABSTRAKTION IN DER AKTUELLEN MALEREI

Die Abstraktion in der Malerei ist ein Phänomen, das seit Jahrhunderten existiert. In der Neuzeit hat sie sich jedoch zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Diese Abstraktion ist nicht nur eine Frage der Form, sondern auch der Farbe und der Komposition. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.





von David, Berlin im Dezember 2010

NEUE ABSTRAKTION IN DER AKTUELLEN MALEREI

J. Eisenstein

Die Abstraktion in der Malerei ist ein Phänomen, das seit Jahrhunderten existiert. In der Neuzeit hat sie sich jedoch zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Diese Abstraktion ist nicht nur eine Frage der Form, sondern auch der Farbe und der Komposition. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.



1. DIE KUNST DER ABSTRAKTION


Die Abstraktion in der Malerei ist ein Phänomen, das seit Jahrhunderten existiert. In der Neuzeit hat sie sich jedoch zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Diese Abstraktion ist nicht nur eine Frage der Form, sondern auch der Farbe und der Komposition. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.



Abstraktion ist eine Kunstform, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.

2. DIE KUNST DER ABSTRAKTION

Die Abstraktion in der Malerei ist ein Phänomen, das seit Jahrhunderten existiert. In der Neuzeit hat sie sich jedoch zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Diese Abstraktion ist nicht nur eine Frage der Form, sondern auch der Farbe und der Komposition. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.

3. DIE KUNST DER ABSTRAKTION

Die Abstraktion in der Malerei ist ein Phänomen, das seit Jahrhunderten existiert. In der Neuzeit hat sie sich jedoch zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Diese Abstraktion ist nicht nur eine Frage der Form, sondern auch der Farbe und der Komposition. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.




4. DIE KUNST DER ABSTRAKTION

Die Abstraktion in der Malerei ist ein Phänomen, das seit Jahrhunderten existiert. In der Neuzeit hat sie sich jedoch zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Diese Abstraktion ist nicht nur eine Frage der Form, sondern auch der Farbe und der Komposition. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.



5. DIE KUNST DER ABSTRAKTION

Die Abstraktion in der Malerei ist ein Phänomen, das seit Jahrhunderten existiert. In der Neuzeit hat sie sich jedoch zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Diese Abstraktion ist nicht nur eine Frage der Form, sondern auch der Farbe und der Komposition. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.




6. DIE KUNST DER ABSTRAKTION

Die Abstraktion in der Malerei ist ein Phänomen, das seit Jahrhunderten existiert. In der Neuzeit hat sie sich jedoch zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Diese Abstraktion ist nicht nur eine Frage der Form, sondern auch der Farbe und der Komposition. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.




7. DIE KUNST DER ABSTRAKTION

Die Abstraktion in der Malerei ist ein Phänomen, das seit Jahrhunderten existiert. In der Neuzeit hat sie sich jedoch zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Diese Abstraktion ist nicht nur eine Frage der Form, sondern auch der Farbe und der Komposition. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.



8. DIE KUNST DER ABSTRAKTION

Die Abstraktion in der Malerei ist ein Phänomen, das seit Jahrhunderten existiert. In der Neuzeit hat sie sich jedoch zu einer eigenständigen Kunstform entwickelt, die sich von der figurativen Malerei abhebt. Diese Abstraktion ist nicht nur eine Frage der Form, sondern auch der Farbe und der Komposition. Sie ist eine Kunst, die die Grenzen zwischen den verschiedenen Kunstgattungen verwischt und eine neue Sprache der Bilder schafft.



Tanna Abts
kleine Hochformate, Titel=
Namen, diverse Schichten,
Hauch von Duktus

Martin Kober
Abstraktionen von realen
Dingen, schnittige Fluchten,
nicht in der Realität

Kerstin Brätsch
gaidy in their colouring,
there is no original, painting
is incidental

Horizontale, Dia-
gonale, Vertikale,
labyrinthische
Gitterstruktur

Thomas Scheibitz
Signalrot Acrylfarbe auf Leinwand groß und
vermehrter Wasserzugabe gebildet
verschiedene Formen in unterschiedlichen V
gesetzt tlw mit Signalrot gebrochen
Lichter Ocker gebrannt auf Kreis gesetzt
Kadmium Gelb und Leinwand auf und um F
Umbr Grün Töne gesetzt
unterschiedliche Formen die oben verwendeten
in der oberen Bildhälfte des Ton For
Farbfelder
clashing colour schemes,
puckered surfaces, experi-
menter

Jutta Koether
object-like condition,
performative conception,
mirrorlike play

Alex Hubbard
trashig, ränzig, schmutzig,
Humor, Moderne
Permanentgrün unterhalb der Farbfelder als
Pastelliges Rot in rechteckigen Form auf un
Zitronengelb und Pastell unterhalb des Kreise
Umbr Grün Ton die untere Leinwand a
Form gesetzt

Monochromatik blau und
violett, spontane Setzun-
gen, Bad Painting

Pieter Vermeersch
impersonal as possible
Kreis mit Signalrot Acryl nochmal nachgezo
mit Terpentinsgemisch Farbfelder tlw geb
Mitte des Kreises mit Gaudierweiß gebroch
darüber Signalrot Acryl gesetzt; Laufnasen o
Pastellrün Farbgeflecht eingearbeitet
Orange in Farbgeflecht eingearbeitet
mit breiten Pinsel über die noch tlw feuchte
bricht
Violett eingearbeitet und über wiederum
komplexe

Andre Buffet
laut und dumpf
Kinderkritzelei

Bara
Amy Sillman
protrac-
ted struggle
with
paint,
densely
textured,
highly va-
riegated,
visually
complex

Josh Smith
gestural dash,
palette of dir-
ty, name, sheer
energy

Bernd Ribbeck

geometrische Formen,
blasse Farben, insze-
niert, Farbe gekratzt

Kristine Moran

Abklatsch-
verfahren,
Stilmix,
kitschiger
Kitsch

visual shapes and
colours, dismant-
led, rearranged

Christine Streuli

Jessica Buhlmann

Rebecca Morris

Schönheit, schmut-
zige Farben,
brüchlig, verspielt

Formalismus, kunst-
torische und alltagsnahe
Referenzen, ornamenthafte
Farbformen, collagenhafte
Bilder

Henriette Grahert

zermüllen, durchscheinende
Strukturen, grobe Pinselstri-
che

High und Low, Ironie
and Pathos

John Armleder

Es dreht sich ständig um bilder, und viellicht ist das wahrhaftige, das echte, dann der tod- ich versuche etwas zu erzeugen und bekomme als resultat ein mimikri, ein unechtes, etwas schon gearbeitetes. Das letzte ist das erste. Und dante hatte recht, die verdrängungskunst besteht im bildermachen und daovn bildrmachen. Es langweilt mich alles. Ich finde nichts neues und kann auch nichts neues. Ich bin nichts neues

Die Arbeiten der Malerin *Julia Unverferth* sind in erster Linie gekennzeichnet durch ihre grelle, bunte und stoffliche Beschaffenheit. Gegossene Farbflächen, Tapetenfetzen, Sprühlack und Ölfarben treffen in ihren Arbeiten aufeinander, verschmelzen, arbeiten mit- und gegeneinander. Dabei lassen sie eine eigenartig artifizielle Wirkung entstehen. Und genau diese gequält erkünstelte Form soll ihren Arbeiten auch inhärent sein. So untersucht sie in ihren Leinwandarbeiten den eigenen Malprozess und ihre Vorstellung von Malerei. Während frühere figürliche Arbeiten sich mit persönlichen Objekten befassen, die in zahlreichen Wiederholungen manisch variiert und hinsichtlich ihrer Platzierung im Bild untersucht worden sind, zeigen aktuelle Werke eher abstrakte Farben und Formen. Dabei versteht sie den Malprozess selbst als einen konzeptuellen, die Realität (re-)konstruierenden Akt, bei dem sie als Malerin ein 'Bild' herstellt. Denn Unverferth simuliert hierbei den Vorgang des Malens. Und erforscht dabei ihr eigenes Repertoire und gleichsam ihre malerische Virtuosität. Folglich sind die erzielten Ergebnisse Bilder, die vortäuschen, Bilder zu sein. Bilder, die Bilder sein wollen. Sie sind Gaukler, an denen man ablesen kann, dass etwas nicht stimmt. Unverferth simuliert. Sie designt.

Ehe ich auf meine Arbeiten, bzw. meine Arbeitsweise eingehe, möchte ich kurz erläutern, woher mein Denken stammt. Bevor ich das Freie Kunst-Studium begonnen habe, hatte ich u.a. Philosophie studiert und war dabei auf die Medienphilosophie gestoßen. So entdeckte ich Jean Baudrillard, an dem mich wiederum seine Skepsis/ Kritik gegenüber der Wirklichkeit faszinierte und interessierte. Danach sei der kulturelle Ausdruck der Menschen immer an eine Zeichenwelt gebunden und die Realität immer schon durch Medien konstruiert. Nach Baudrillard ersetzen Zeichen/ Bilder die Realität. So bräuchte der Mensch bestimmte Modelle, um die Wirklichkeit zu beschreiben, z.B. sei die geografische Karte der Wirklichkeit vorgelagert. Daher kommt auch meine Skepsis gegenüber der Wirklichkeit. Für mich rekurriert Wirklichkeit immer auf etwas anderes, so dass Echoräume entstehen. Wir konstruieren Realität! Dabei analysiere ich mich beim Malen selbst und versuche dann eben jenen Figuren/ Konstellationen von „Bild“ nachzugeben. Ich versuche ein Bild herzustellen, das vortäuscht ein Bild zu sein. Ich möchte Bilder konstruieren, bzw. simulieren. Das Bild ist in dem Sinne kein Bild, vielmehr eine Idee von Bild. Das Bild soll nicht Medium/ Zeichen sein, das für etwas steht, sondern quasi ein Hypermedium/ Hyperbild.

Beim Malen versuche ich durch Nachahmung von bestimmten malerischen Gesten dem Ganzen auf die Spur zu kommen.

Da die einzelnen Arbeiten noch nicht das oben beschriebene hergeben (vielleicht wird das eine Lebensaufgabe?!), habe ich in einer meiner Arbeit ein Bilderlager hergestellt, das eben jenes „Arbeiten an dem Bild“ darstellen soll. Es repräsentiert (nicht archiviert!!!) diese Erforschung von Bild, indem es die Masse der verschiedenen Bilder zeigt. Diese Arbeit sollte als komplettes Werk stehen, das diesen Stand dokumentiert und für meine Forschung am Bild steht. Die darauffolgenden, bzw. jetzigen Arbeiten beschäftigen sich mit meinem Vorgehen/ Ablauf beim Malen. Dabei dokumentiere ich z.B. das Vorgehen und teilweise auch Gedanken über die Arbeit stichwortartig. So ist eine Arbeit entstanden, die nur den Text über das Bild zeigt. Zwar existiert die malerische Arbeit, jedoch soll das textuelle Werk das „imaginäre Bild“ betonen.

Um die Idee von einem 'hergestellten Bild' weiter auf die Spitze zu treiben, habe ich in anderen Werken umgekehrt gearbeitet: Ich habe einzelne Sequenzen aus den dokumentarischen Texten von meinen Bildern ausgewählt, um danach Bilder zu malen. Es entstanden Bilder die quasi nach Anleitung gemalt sind. Zusätzlich stellen sie einzelne Elemente anderer Bilder in Großaufnahme oder auch Zeitlupe dar.

Weiter experimentiere ich derzeit mit der Kombination von Text und Bild. Dabei verknüpfe ich die Dokumentation und das Malen des Bildes zeitgleich in einem Werk.

Allerdings entstehen stets Arbeiten, die weder mit Text im noch außerhalb des Bildes arbeiten. Sie stellen für mich die designten Bilder dar, die nach außen einen eher drögen und abgedroschenen Charakter zu haben scheinen. Jedoch verkörpern sie für mich das simulierte Bild, das gestisch-abstrakte-konzeptuelle Bild.

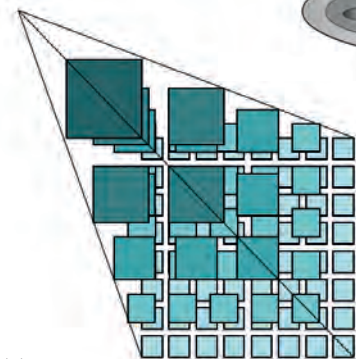
Ich verstehe meine Arbeit als

eine Pyramide, die aus einzelnen Kacheln besteht, wobei jede einzelne Kachel auf andere Kacheln rekurriert.

Adäquat zu dem Geodienst *WMTS Web Map Tile Service (WMTS)*, spezifiziert durch das *Open Geospatial Consortium (OGC)* und definiert einen *Webservice*, um *digitale Karten kachelbasiert anbieten und abrufen zu können*.

(Wikipedia, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Web_Map_Tile_Service [4.12.12])

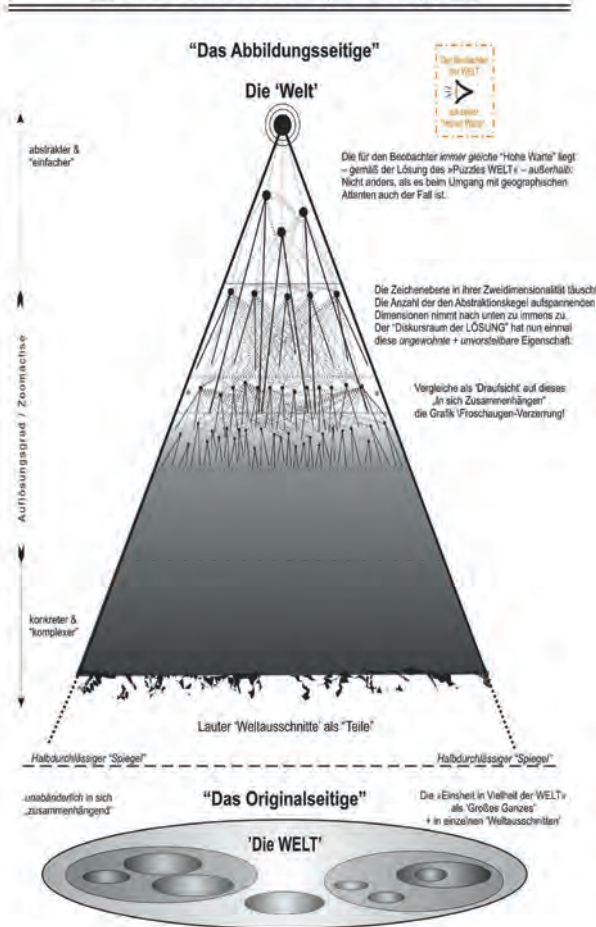
In meinem Fall steht jede einzelne Kachel für einen andere(n) abstrakte(n) Künstler/ Künstlerposition. Siehe Artikel Kunstforum. Das hab ich gefressen, davon bin ich geprägt und konditioniert.



TILEMATRIX

Das Soll: Ein total vernetztes System von Teilkegeln

– Das gesuchte Ganze in der Darstellung vertikal wohl gegliedert –



Auch bezieht sich die Simulation nicht mehr auf ein Territorium, ein referentielles Wesen oder auf eine Substanz. Vielmehr bedient sie sich verschiedener Modelle zur Generierung eines Realen ohne Ursprung oder Realität, d.h. eines Hyperrealen. Das Territorium ist der Karte nicht mehr vorgelagert, auch überlebt es sie nicht mehr. Von nun an ist es umgekehrt: Die Karte ist dem Territorium vorgelagert, ja sie bringt es hervor.

(Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*, Berlin 1978, S.7)

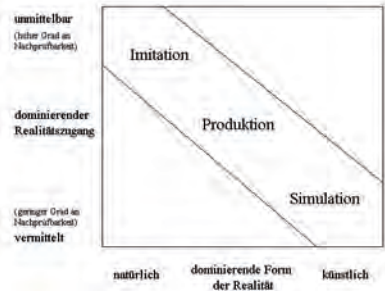
jede kachel steht für einen abstrakten künstler/position, die wiederum auf andere verweisen, jedes bild ist eine kachel. mein bild ist die oberste kachel und mein modell ist die pyramide.



Auch bezieht sich die Simulation nicht mehr auf ein Territorium, ein referentielles Wesen oder auf eine Substanz.

ICH DENKE KUNST KANN NICHT MEHR REAL SEIN. VIELMEHR BEDIENT SIE SICH VERSCHIEDENER MODELLE ZUR GENERIERUNG EINES REALEN OHNE URSPRUNG ODER REALITÄT, D.H. EINES HYPERREALEN. (MY PAINTING POSITION)

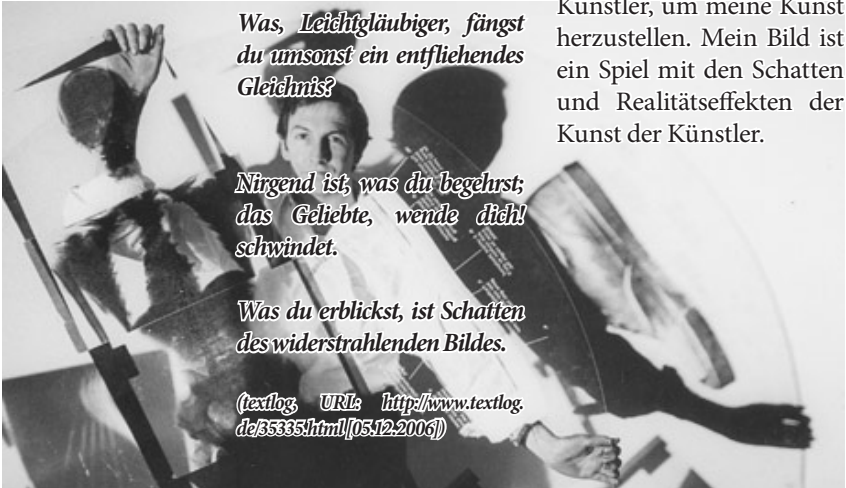
Das Territorium ist der Karte nicht mehr vorgelagert, auch überlebt es sie nicht mehr. Von nun an ist es umgekehrt: Die Karte ist dem Territorium vorgelagert, ja sie bringt es hervor. Jean Baudrillard: Agonie des Realen, Berlin 1978, S.7)



Dante

Die Produktion von Simulakren erklärt er damit, dass die Menschheit mit der Massenware BILD auf ihre existentielle Bedrohung antwortet, *als sie das Gesicht des Bildes gegen die Gesichtslosigkeit des Todes setzte.*

(Hans Belting: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. 189)



Was, *Leichtgläubiger*, fängst du umsonst ein entfliehendes Gleichnis?

Nirgend ist, was du begehrt; das Geliebte, wende dich! schwindet.

Was du erblickst, ist Schatten des widerstrahlenden Bildes.

(textlog, URL: [http://www.textlog.de/35335/html\[05.12.2006\]](http://www.textlog.de/35335/html[05.12.2006]))

Die erste Ordnung der Simulakren befindet sich noch in direkter Korrespondenz mit der Realität. Hier könnte man als Beispiel eine normale Landkarte nennen, die im verkleinerten Maßstab ein Territorium zeigt. Wird etwas Reales praktisch im Maßstab 1:1 kopiert (wie beispielsweise ein wertvolles Exponat in einem Museum), ist es also tauglich das Reale zu ersetzen, so ist es ein Simulakrum zweiter Ordnung. Es imitiert nicht mehr nur, sondern betreibt den Vorgang der identischen Reproduktion. Die dritte Ordnung führt in eine selbst reproduzierende Welt, die nicht mehr auf Reales verweist, sondern immer nur auf sich selbst. Das „reale“ Territorium ist in diesem Fall von der (begehbaren) „Karte“ nicht mehr zu unterscheiden (ähnlich der holografischen Simulation in den Holodecks der Star-Trek-Filme).

(Stefan Oßwald: simulation running: Zu den Theorien von Jean Baudrillard, URL: http://www.burg-halle.de/~osswald/04_Arbeiten/Simulation%20Running_zu%20den%20Theorien%20von%20Jean%20Baudrillard.pdf)

Und nach PLINIUS erfand die Frau aus Korinth die Malerei als sie den SCHATTEN des Geliebten nachzeichnete und nicht ihn selbst. Der Anfang der TILEMATRIX.

Und da ist *Ovids* Narziss/ Narkissos!

Vielleicht verstehe ich mich als Aufklärer von etwas, das jeder sieht und weiß. Aber ich glaube nicht daran, dass *wirklich* jeder sieht und weiß.

Wenn *Rauschenberg* mit Hilfe von Dantes Komödie die Medien dazu benutzt, eine persönliche Historienmalerei zu inszenieren, benutze ich die Künstler, um meine Kunst herzustellen. Mein Bild ist ein Spiel mit den Schatten und Realitätseffekten der Kunst der Künstler.

Dante und Vergil sind im zweiten Kreis der Hölle:

Bilder wurden sofort zu Trugbildern, wenn man sie begrifflos mit dem Körper verwechselte und nicht gegen den Körper definierte und von seiner Substanz unterschied.

(Hans Belting: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001, S. 194)

Schatten

-

Projektion

-

Spiegel

-

Erinnerung

-

Simulation

LEBEN WIR IN EINEM HOLOGRAMM?

13.12.2011, 20:51 UHR | VON BASTIAN EWALD, BEW, T-ONLINE.DE
FLACH WIE EIN BRETT: IST UNSERE WELT ZWEIDIMENSIONAL? (FOTO: IMAGO)

DAS BILD UNSERER EXISTENZ KÖNNTE SICH RADIKAL VERÄNDERN, ZUMINDEST WENN ES NACH DEM AMERIKANISCHEN ASTROPHYSIKER CRAIG HOGAN GEHT. SEINE NAHEZU UNVORSTELLBARE THESE: WIR LEBEN IN EINEM HOLOGRAMM – ALLES DAS, WAS IN UNSEREM UNIVERSUM WIRKLICH IST, EXISTIERT NUR AUF EINER OBERFLÄCHE, SOZUSAGEN ZWEIDIMENSIONAL.

BELEGE WILL DER WISSENSCHAFTLER HOGAN AUSGERECHNET IN DEUTSCHLAND GEFUNDEN HABEN. IN DEN DATEN DES GRAVITATIONSWELLENDETEKTORES GEO600, DER BEI HANNOVER BETRIEBEN WIRD, ENTDECKTE ER EIN MYSTERIÖSES HINTERGRUNDRÄUSCHEN.

DIESES RÄUSCHEN HÄLT PHYSIK-PROFESSOR HOGAN FÜR DIE GRUNDLEGENDE "PIXELUNG" DES UNIVERSUMS, IN DER ALLE INFORMATIONEN UNSERER DREIDIMENSIONALEN WIRKLICHKEIT KODIERT SEIN KÖNNTEN. "WENN DIE ERGEBNISSE DES GEO600, DAS SIND WAS ICH ANNEHME, DANN LEBEN WIR IN EINEM RIESIGEN KOSMISCHEN HOLOGRAMM", SAGTE HOGAN IN EINEM INTERVIEW ZUR FACHZEITSCHRIFT "NEWSCIENTIST". SEINE ANNAHME LEITET DER US-FORSCHER VON DER THEORIE AB, DASS SCHWARZE LÖCHER ALLES "VERSCHLUCKTE" EBENFALLS AUF EINER OBERFLÄCHE KOMPRIMIEREN UND SPEICHERN - WIE IM GROSSEN, SO KÖNNTE ES AUCH IM KLEINEN FUNKTIONIEREN. UNMESSBARE GRÖSSE

DIE PIXEL, DIE SOGENANNT "PLANCK-LÄNGE", ENTSPRECHEN DEM KLEINSTMÖGLICHEN BRUCHTEIL EINER ENTFERNUNG - UNVORSTELLBAR KLEIN UND UNMESSBAR. AUCH HEUTZUTAGE ETABLIERTE PHYSIKALISCHE THEORIEN HABEN IN DIESER GRÖSSENORDNUNG KEINE GÜLTIGKEIT MEHR. "ÜBER DIE STRUKTUR DES RAUMS WEISS MAN BISHER SO GUT WIE NICHTS", SAGT HARTMUT GROTE, DER LEITER DES GEO600-PROJEKTS. DIE EXISTENZ VON ZEITQUANTEN - KLEINSTE EINHEITEN DER RAUMZEIT - WÜRDEN HOGANS THESE ZUFOLGE EIN ERSTES WISSENSCHAFTLICHES VERSTÄNDNIS SCHAFFEN.

700

1k

Fro

ILLUSION DER DRITTEN DIMENSION

EIN KLASSISCHES HOLOGRAMM, WIE MAN ES AUF KREDITKARTEN FINDET, BESTEHT AUS EINER EBENEN FLÄCHE. ERST WENN LICHT DARAUF FÄLLT, SCHAFFT ES DIE ILLUSION EINES DREIDIMENSIONALEN BILDES. EBENSO SOLL DAS UNIVERSUM AUF SEINER KLEINSTEN FUNDAMENTALEN EBENE FUNKTIONIEREN.

DEUTSCHE FORSCHER WOLLEN THESE ÜBERPRÜFEN

"WIR SIND WIRKLICH GESPANNT, WELCHE NEUEN ERKENNTNISSE WIR IM LAUFE DES JAHRES ÜBER DAS MÖGLICHE HOLOGRAPHISCHE RAUSCHEN ERHALTEN WERDEN", SO KARSTEN DANZMANN, DIREKTOR DES HANNOVERANER ALBERT-EINSTEIN-INSTITUTS. DER DEUTSCHE GRAVITATIONSWELLENDETEKTOR KÖNNTE ALS DERZEIT EINZIGES EXPERIMENT DER WELT IN DER LAGE SEIN, DIE UMSTRITTENE THESE DES HOLOGRAPHISCHEN UNIVERSUMS ZU STÜTZEN. "ES GIBT VIELLEICHT KEINE ANTWORT"

EINE VORSTELLBARE LÖSUNG IST ABER NICHT IN GREIFBARER NÄHE: "AUF DIE FRAGE, IN WIE VIELEN DIMENSIONEN WIR WIRKLICH LEBEN, GIBT ES VIELLEICHT GAR KEINE ANTWORT", GLAUBT DER PHYSIKER DANIEL GRUMILLER VON DER TECHNISCHEN UNIVERSITÄT WIEN. "JE NACH DER PHYSIKALISCHEN FRAGESTELLUNG, DIE WIR BEHANDELN, KANN MANCHMAL DIE EINE, MANCHMAL DIE ANDERE BETRACHTUNGSWEISE DIE BESSERE SEIN." PHYSIKER HARTMUT GROTE BERUHIGT JEDOCHE: "AUCH WENN WIR DIE THEORIE BELEGEN KÖNNTEN, WÜRD E KEINE PRAKTISCHE KONSEQUENZ FÜR DAS TÄGLICHE LEBEN GEBEN."

(BASTIAN EWALD: LEBEN WIR IN EINEM HOLOGRAMM?, URL: [HTTP://NACHRICHTEN.T-ONLINE.DE/ASTROPHYSIK-LEBEN-WIR-IN-EINEM-HOLOGRAMM-/ID _ 17795204/INDEX](http://nachrichten.t-online.de/astrophysik-leben-wir-in-einem-hologramm-/id_17795204/index) [13.12.2011])

Frequency [Hz]

5k

Mit dem Beginn der Darstellung nach mathematisch-optischen Regeln, beginnt auch die Gleichsetzung von Bild mit der Wirklichkeit. Was mich dazu veranlasst zu denken, dass hier ein Anfang der TILEMATRIX geschaffen wird.

Italien um 1300. In der Entwicklung des Modells der

SEH PYRAMIDE

habe ich nicht nur eine inhaltliche, sondern auch eine optische Analogie.

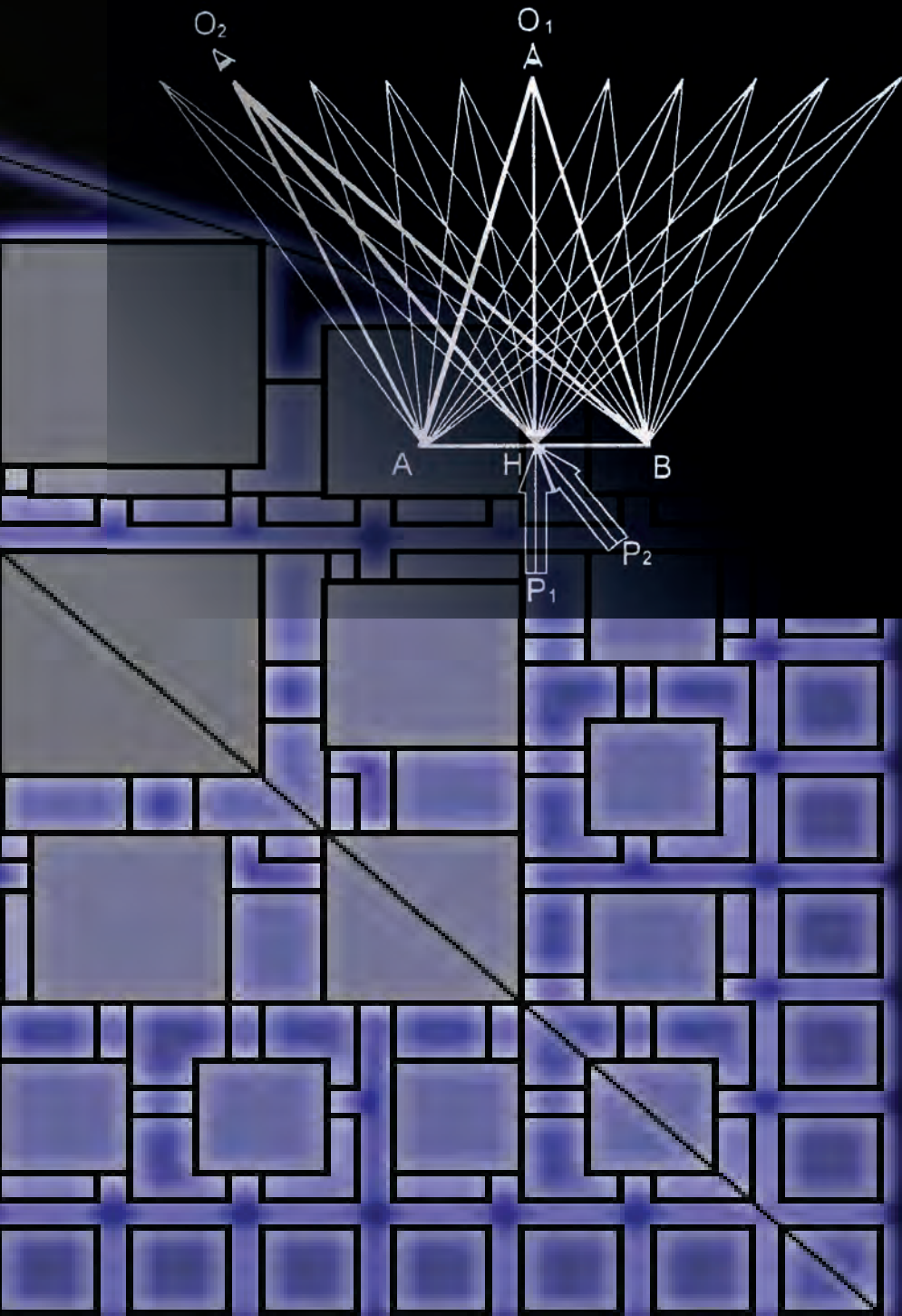
In den mittelalterlichen Traktaten zur Optik werden Malerei und Schrift als SEHGEGENSTÄNDE gleichgesetzt, die auf Grund der Qualitäten von „figura“ und „ordinatio“ erfasst und verstanden werden können.

Genau wie der geschriebene Text ist danach auch das Bild eine Zusammenstellung von Zeichen, für deren Anordnungsregeln situative Wahrnehmungsbedingungen keine Rolle spielen. Gerade dies sollte sich im Spätmittelalter radikal ändern. Die Malerei sollte einen von der Schrift grundlegend unterschiedenen Status erhalten.

Die einschneidende Voraussetzung für die Entwicklung der abendländischen Optik und damit auch Voraussetzung für die neue Bildauffassung war die große Synthese des Arabers Alhazen, der die drei Stränge antiker Optik, die medizinische Optik eines Galen, die geometrische Optik Euklids und die philosophisch-wahrnehmungstheoretische Lehren von Aristoteles und anderen zu einem relativ einheitlichen Gebäude verbunden hatte.

Zwei Grundlehren der mittelalterlichen Optik waren für die Entwicklung der Perspektive besonders wichtig, nämlich erstens: Das Auge ist ein Rezeptionsorgan, das

die von außen hereindringenden Bilder empfängt und nicht etwa, wie man zuvor zumeist dachte, die Gegenstände mittels ausgesandter Sehstrahlen erfasst, und zweitens: Der äußere Sehvorgang ist mit dem Modell einer Pyramide oder eines Kegels beschreibbar, deren Basis vom Sehobjekt gebildet wird, während die Spitze, in der alle vom Sehobjekt ausgehenden Strahlen zusammentreffen, im Auge liegt. Damit an der Spitze der Sehp pyramid im Auge ein Bild entstehen kann, dürfen diese Strahlen nicht in einem einzigen Punkt zusammentreffen, denn dann wären sie ununterscheidbar, sondern sie werden an der Grenzfläche zwischen Eisflüssigkeit (der Linse) und Glasflüssigkeit minimal gebrochen, so dass sie im Auge parallel laufen. Damit gibt es nur einen einzigen Strahl, der nicht gebrochen wird, das ist der Zentralstrahl der Sehp pyramid. Er ist als der kräftigste aller Sehstrahlen ausgezeichnet.



Die Hervorbringung der Sehpyramide hat nach Büttner vor allem in **GIOTTOS FRANZISKUSLEGENDE DER BASILIKA VON ASSISI** ihre Anwendung gefunden. Der Betrachter wird nun derart getäuscht, als dass er die gleichen Betrachtungsregeln wie in der Wirklichkeit befolgen muss. Es gibt keine Differenz mehr. Das Bild ist Wirklichkeit. Die simulierte Wirklichkeit.

Nach den neuen Gestaltungsprinzipien, denen die Fresken der Franziskuslegende in Assisi folgen, ist das Bild so eingerichtet, daß der Betrachter die Darstellung mit den Kategorien seiner Wirklichkeitsorientierung erfassen kann. Von besonderer Bedeutung sind dabei die von Aristoteles in seiner Physikvorlesung erläuterten sechs Erstreckungsrichtungen der Körper: oben und unten, rechts und links, vorne und hinten. Die Richtungen im Bild erhalten dadurch besonderes Gewicht, daß sie unmittelbar auf den Richtungssinn des Betrachters bezogen werden. Seine Wirklichkeitswahrnehmung und seine Bildwahrnehmung konnten - zumindest prinzipiell - bruchlos ineinander übergehen. Mit dem Modell der Sehpyramide wurde die Bildauffassung revolutioniert. Fortan war bei der Konzeption des Bildes der Betrachter grundsätzlich mitzudenken. Bild und Betrachter waren notwendig auf einander bezogen. Indem das Bild jetzt als Schnitt durch die Sehpyramide definiert wurde, wurde die Zweierrelation Bild-Betrachter erweitert. Das bisherige einfache Pyramidenmodell setzte das den Gegenstand substituierende Bild als Basis zum Betrachterauge als Spitze zueinander in Beziehung. Jetzt schob sich die

Bildebene, der Querschnitt durch die Pyramide, als drittes Element zwischen Auge und Gegenstand. In dem aus der Meßtechnik abgeleiteten Konzept, das Brunelleschis Beispielbildern zugrunde lag, war das Objekt die faktische und die Schnittebene die fiktive Basis der Sehpyramide. Dieses Verhältnis kehrte sich bei der Betrachtung der Bilder um, denn jetzt war das in der Schnittebene liegende Bild die faktische Basis, hinter der der dargestellte Gegenstand als fiktive Pyramidenbasis gedacht werden konnte. In dem von Alberti erfundenen Zeichenapparat, dem sogenannten „velo“, war die Schnittebene alternierend optische Meßebene und materiale Zeichenfläche. Das zeigt sich besonders deutlich an dem Nachbau Dürers, den dieser in seinem zumeist als „Zeichner der Laute“ betitelten Holzschnitt abbildete (Abb. 3). **DIE HIER ANSCHAULICH NACHZUVOLLZIEHENDE AMBIVALENZ, DASS DAS MIT DER SCHNITTEBENE ERZEUGTE BILD ZUGLEICH FAKTISCH UND FIKTIV IST, KANN ALS EIN WESENTLICHES CHARAKTERISTIKUM DES NEUZEITLICHEN BILDES GELTEN.**



Ist die TILEMATRIX ein aspectus?

Der Totaleindruck des Objektes wird mit Hilfe der SEHPYRAMIDE insgesamt übertragen.

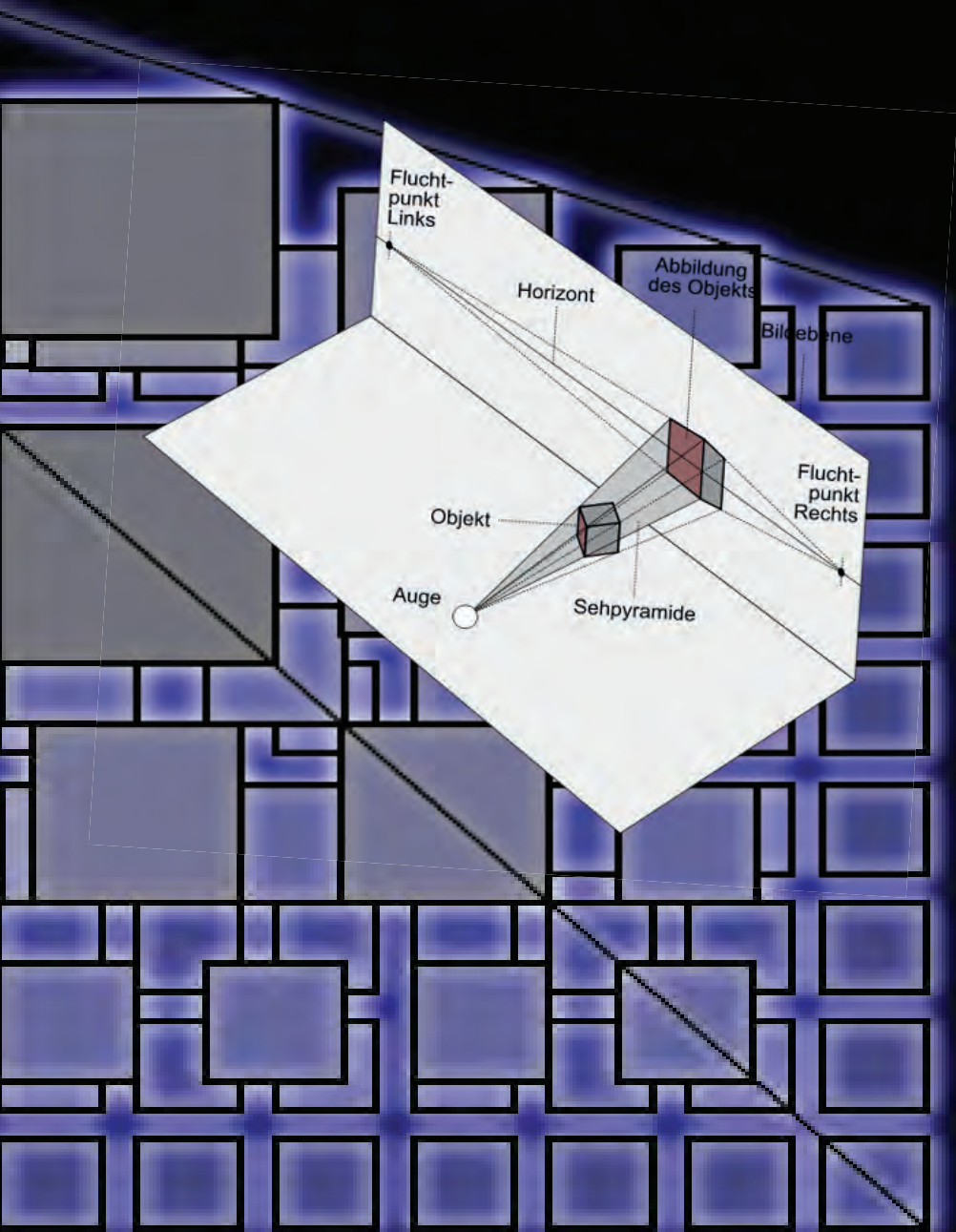
Dieses Modell entspricht der TILEMATRIX in dem Sinne, als dass Letztere den Totaleindruck von netzwerkartiger Kunst beschreibt. Adäquat zum Objekt im Modell der Sehpyramide, das viele verschiedene Sehstrahlen aussendet, senden und empfangen die einzelnen Kacheln der Matrix unterschiedliche Informationen, die jeweils die nächste Kachel, schneiden/ tangieren/ etc. Es entstehen Schnittmengen, ganz etwa so, wie das fiktive Bild eine Schnittmenge der Pyramide darstellt. Und tatsächlich erfolgt auch hier eine Verschiebung der Wirklichkeit. Das Objekt aus der Wirklichkeit wird teilweise fiktiv und das Bild teilweise Wirklichkeit.

Zwei Arten des Sehens:

DIE ERSTE FORM DES SEHEN ARBEITET MIT DER SEHPYRAMIDE INSGESAMT UND ÜBERMITTELT DEN TOTALEINDRUCK DES OBJEKTES. Die zweite Form arbeitet mit dem Zentralstrahl und tastet mit ihm den größeren Gegenstand sozusagen ab. Die erste Form bezeichnen die mittelalterlichen Lehrbücher als "aspectus", die zweite als "obtusus" oder "intuitio". Der "aspectus" übermittelt den Totaleindruck sofort, jedoch ohne detaillierte Informationen. Die genauere Gegenstandserfassung bedarf der "intuitio", die mehr Zeit benötigt, aber dafür verlässliche und genaue Wahrnehmung bringt.

Nach den Regeln bildete sich nicht nur vom Bild als Ganzem eine Sehpyramide, sondern es waren innerhalb dieser unzählige Teilpyramiden zu denken, denn jeder einzelne Bildgegenstand konnte wieder zur Basis einer Sehpyramide werden, die jeweils wieder ihren eigenen Zentralstrahl hatte.

(Frank Büttner, *Die Macht des Bildes über den Betrachter. Thesen zu Bildwahrnehmung, Optik und Perspektive im Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*, in Wulf Osterreicher, Gerhard Regn, Winfried Schulz (Hrsg.), *Autorität der Form – Autorisierungen – institutionelle Autoritäten*, Münster, Hamburg, London 2003, Bd. 1, S. 17 - 36.)



Fluchtpunkt Links

Horizont

Abbildung des Objekts

Bildebene

Fluchtpunkt Rechts

Objekt

Auge

Sehpyramide

Dienstag, April 12, 2011

Warum sich jeder Kunsthistoriker für Medientechnik interessieren sollte
Einer Arbeitsgruppe des Informatics Laboratory von Grenoble hat eine Applikation für das iPhone und das iPad vorgestellt, die auf dem Display einen dreidimensionalen Eindruck erzeugt. Jeremie Francone und Laurence Nigay vom Engineering Human-Computer Interaction (EHCI) NUTZEN GESICHTSERKENNUNG UND -VERFOLGUNG, UM DAS BILD IN ABHÄNGIGKEIT VON DER BETRACHTERPOSITION DARZUSTELLEN. Durch das Hin- und Herbewegen des Gerätes erscheinen auf diese Weise die Objekte auf dem Bildschirm räumlich.

Neu ist der Gedanke nicht, bereits Johnny Chung Lee hatte mithilfe der Wii Fernbedienung eine einfache Möglichkeit des Head Trackings gefunden und ähnliche Effekte erzeugt. Apple experimentierte mit einer solchen Möglichkeit in einem Patentantrag (Display Based On The User's Position). Auch Spiele wie Wooden Labyrinth 3D erzeugten einen dreidimensionalen Effekt schlicht mithilfe des Lagesensors. Neu ist nun die Verbindung von 3D-Graphik mit der Gesichtserkennung. JETZT IST DIE INTERAKTIVITÄT MIT DEM DIGITALEN PERSPEKTIVISCHEN BILD DIREKT MIT DEM AUGE VERBUNDEN. Dies ist eine Innovation in der Bildmediengeschichte, die auf eine lange Geschichte zurückblickt.

Heutige Computersimulationen greifen auf die Zentralperspektive zurück, die bereits in der Frührenaissance entwickelt wurde. In seinem Werk De Pictura (Über die Malkunst) von 1435/1436 beschrieb Leon Battista Alberti die Grundlagen der Perspektive als den Schnitt der Bildebene durch die Sehpyramide. Dabei konnte er auf die Arbeiten von Filippo Brunelleschi und Masaccio zurückgreifen und legte die Grundlage für die Entstehung eines Bildraumes in der Kunst, der den Realraum erweitert. Zahlreiche Künstler der Renaissance über Künstler des Manierismus und des Barock bis in die digitale Gegenwart bauen darauf auf.

KRITIKPUNKT WAR JEDOCH STETS DIE FIXIERUNG DES BLICKS. So lässt ein Bild in der Zentralperspektive nur einen einzigen Betrachterstandpunkt zu. Zuweilen wurde dies sogar mit Ideologiekritik in Zusammenhang gebracht. Jacques Lacan hält das Prinzip der Zentralperspektive gar für eine totalitäre Bildform. Fakt ist: Wie in Dürers Apparatur zur Bildproduktion deutlich wird, bietet das statische perspektivische Bild nur

In den *Naturwissenschaften* oder *Wissenschaften* allgemein, gibt es verschiedene Formen der Visualisierungen, die den zu erforschenden Gegenstand sichtbar machen. Es bildet die Grundlage jeder Wissenschaft, etwas mit Hilfe von Bildern erkennbar zu machen, was nicht ersichtlich ist.

Durch die Visualisierung von Prozessen wird ein simuliertes Bild hergestellt und

man könnte vielleicht sogar die Behauptung wagen, dass die Kunst des wissenschaftlichen Experimentierens wesentlich darin besteht, sich solche Zusammenhänge und Ausweitungen, Verlangsamungen oder Beschleunigungen auszudenken und zu erzeugen, um damit die untersuchten Phänomene in den Bereich des Sichtbaren zu bringen.

FORMEN DER VISUALISIERUNG

Kompression und Dilatation

10 20 3

Eine typische Form der *Dilatation von Strukturdaten* ist die optische Vergrößerung. (Abb.1)

Eine typische Form der *Kompression von Strukturdaten* ist die Karte. (Abb.2)

Eine typische Form der *Kompression/Dilatation von Prozessdaten* ist die Kurve. (Abb.3)

Verstärkung enhancement

Strukturdaten oder Prozesse werden durch Färbungen, Kontrasten oder Überhöhungen sichtbar gemacht. (Abb.4)

Schematisierung

Schematisierungen von Mechanismen können zum Beispiel durch Modelle wiedergegeben werden.

(Hans-Jörg Rheinberger, *Sichtbar Machen, Visualisierung in den Naturwissenschaften*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildtheorien, Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic turn*, Frankfurt/M.:2009, S.129)

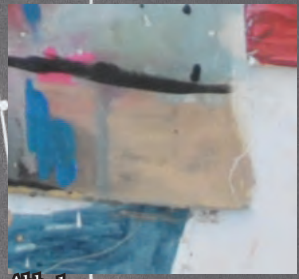


Abb.1

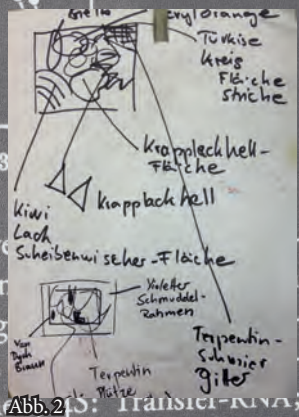


Abb.2

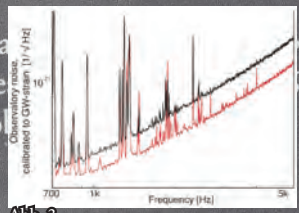


Abb.3

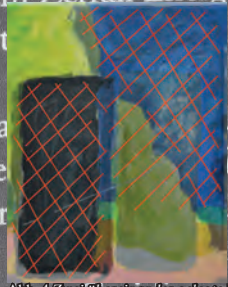


Abb.4 Zwei übereinander gelegte Bilder, wobei der rot schraffierte Teil ihre Gemeinsamkeiten hervorhebt

Abb. 3: Sedimentation von RNA in Escherichia coli. O.D.: optische Dichte; 16S: RNA der kleinen Untereinheit; C.P.M: gemessene radioaktive RNA. Abbildung aus: Gros, F./Hialekakis, R.W./Watson, J.D.: »Unstable RNA of E. coli«, in: *Nature*, Vol. 190, 1961, S. 581-585, Abb. 10

Abb. 4 zeigt das Autoradiogramm der Membran (hymena), eines freilebenden einzelligen Wimperntierchens (Paramecium) auf der oberen Seite der Abbildung und ein autoradiatives Baustein von Cytidin in Zellstrukturen konzentriert sich, wie man der Darstellung entnehmen kann, auf den Kern der Zelle. Auf der unteren Seite sieht man eine Zelle, die nach einer

radioaktiven Zählung Energie abstrahlen, die dann zum Nachweis durch einen Zählrohrdetektor sichtbar gemacht werden kann. Schematisierungen von Mechanismen können zum Beispiel durch Modelle wiedergegeben werden. (Hans-Jörg Rheinberger, *Sichtbar Machen, Visualisierung in den Naturwissenschaften*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildtheorien, Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic turn*, Frankfurt/M.:2009, S.129)

Die NEUROÄSTHETIK begründet die Kunst aus dem Geist von Messdaten.

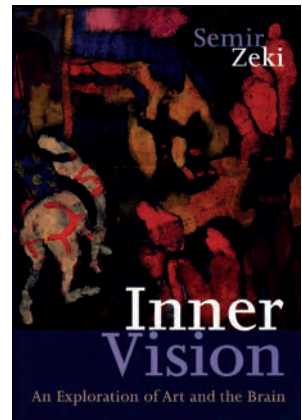
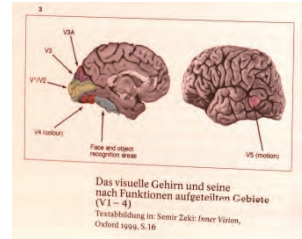
Ich glaube nicht gänzlich an eine auf Neurowissenschaften begründete Kunst, doch bezieht sich sicherlich immer ein Teil künstlerisch-ästhetischer Entscheidungen auf bestimmte Prozesse des Gehirns.

Seit einigen Jahren interessieren sich auch Hirnforscher für diese Gebiete. Ziel der sogenannten »Neuroästhetik« ist es, kreative Prozesse auf neurobiologische Grundlagen zurückzuführen und mit objektiv nachvollziehbaren naturwissenschaftlichen Methoden zu begründen.

Semir Zeki ist ein Vertreter dieser in der Biologie begründeten Theorie und setzt den Künstler mit dem Gehirn gleich:

Vor allem aber möchte Zeki den seiner Meinung nach größten Mythos der Kunstgeschichte verabschieden: die Auffassung, dass »der Künstler mit dem Auge male«. !. Dem hält der Neurobiologe entgegen: »Monet malte, wie alle anderen Künstler, mit seinem Gehirn; das Auge hingegen ist als eine Art Leitung zu verstehen, durch die die sichtbaren Zeichen dem Gehirn übermittelt werden.«

(Christiane Kruse, Neuroästhetik, Die Begründung der Kunst aus dem Geist von Messdaten, in: (Hrsg.), Petra Gördüren, Dirk Luckow, Dopplereffekt : Bilder in Kunst und Wissenschaft, Ausst.-Kat., Kiel, Kunsthalle zu Kiel 2010, S.84)



Wenn ich male, erschaffe ich ein Bild, das aus einer Prise neuroästhetischen Prozessen, einem Stück malerisch angelernter Konvention, einem EL abstrakter Kunst, 200ml Umwelt, 1/2 TL Wissenschaft und 50g Zielvorhaben besteht.



WŁADYSŁAW STRZEMINSKY KATARZYŃA KOBRO

In „Unismus der Malerei“ analysiert Władysław Strzemiński verschiedene Kunstströmungen und zeigt, dass das Bild kein hermetisch abgegrenztes ist.

Das Ziel der totalen Autonomie des Kunstwerks stellt St. als Illusion heraus. Am Beispiel des Suprematismus beschreibt St., dass er sich nicht von der Zeitlichkeit freimachen kann und das Werk somit auf den Künstler zurückgeworfen wird. Malewitsch ist der Maler. Er hat empfunden und gespürt, welche Form, wie, wo hin kommt.

Das möchte ich unbedingt betonen. Das macht jeder Künstler. Wir sind nicht frei. Freiheit ist eine Illusion. St. hat das in seinen Analysen bereits festgestellt und ist bekanntermaßen an seiner eigenen Theorie gescheitert.

Es wurden Versuche unternommen, die Zeit aus den Suprematistischen und surrealistischen Gemälden zu entfernen, was durch die gegenseitige Neutralität der Formen erreicht wurde. Die Formen werden auf dem Bild so verteilt, daß sie sich nicht beeinflussen. Koordinierte und unabhängige Existenz der Formen, Fehlen jeglicher Verbindung zwischen ihnen und einer direkten Wirkung verursachen, daß wir in diesen Gemälden keinen zeitlichen Verlauf empfinden. Man darf jedoch nicht diese Bilder außerzeitlich nennen. Das System der losgerissenen und unabhängigen Formen unterstreicht die Parallelität kurzer, minimal kurzer Zeitabschnitte, die in den durch parallele Entfernungen voneinander hervorgehobenen Formen enthalten sind.

Die Formen und die Entfernungen zwischen den Formen betrachtend, sehen wir nicht ein Bild, sondern eine Reihe von Bildern, die voneinander unabhängig sind. Wir brauchen Zeit, um sie zu einer optischen Wahrnehmung zu verbinden.

Auf diese Weise wird ein scheinbar außerzeitliches Bild zum zeitlich-räumlichen. Jede Bildteilung verlangt Zeit, um visuell vereinigt zu werden.

Nur ein völlig einheitliches Gemälde kann zeitlos, rein räumlich, sein.

(Władysław Strzemiński, Unismus in der Malerei [1928] in: Jürgen Harten (Hrsg.): Władysław Strzemiński, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf: 1980, S. 32)

Vielleicht ist mein Werk nach Władysław Strzemiński und Katarzyna Kobro NEOBAROCK, denn das Wesentliche an ihm ist, dass es seine Idee gerade in der „vorher existierenden Vision“ von Wirklichkeit sucht.

St. und K. verdeutlichen und formulieren für mich das Scheitern (der Kunst, Neuroästhetik, Diagrammatik, vielleicht der Wissenschaften selbst) etwas objektivieren zu wollen. Der Versuch meinerseits, ein Bild HERZUSTELLEN, ein

GENERALISIERTES BILD

ZU PRODUZIEREN, beinhaltet auch immer all die subjektiven Momente beim Malen.

St. und K. Schriften haben für mich dieselbe Ambivalenz, wie meine Kunst: Ein Streben nach Universalität mit dem gleichzeitigen Wissen, dass die Subjektivität, die Willkür, nicht auszumerzen ist.

In meinen Arbeiten beginnt bei jenem Versuch ein Kreislauf/Rückverweis. Eine Art Schlange, die sich selbst in den Schwanz beißt. (Chrissie???) Der Malprozess ist genährt von umgebenden Bildern, angelernten Mal-Konventionen, etc. und will eben genau dies hervorheben. Doch in dem gleichzeitigen Wissen dies zu WOLLEN, ergeben sich neue Malmuster und ein neuer Bildprozess und -entwurf beginnt. Mir ist klar, dass St. und K. anderen Ideen gefolgt sind, aber es gibt eben auch verschieden Parallelen, bzw. eine Vorstellung von Kunst, die ich mit ihnen teile.

Die fehlenden objektiven Gesetze zwingen uns, die Stütze in der Intuition zu suchen, die subjektiv, veränderlich und vom individuellen Geschmack abhängig ist. Es wäre nun die Zeit, das Mißverständnis zu beseitigen, das besagt, geometrische Struktur sei eine exakte Struktur, beinahe eine Ingenieurstruktur. Die geometrische Struktur ist in Wirklichkeit genauso frei, genauso subjektiv wie jede andere. Die Geometrie kann die Struktur hervorheben, wie sie ist, kann sie deutlicher zeigen, als es ohne Geometrisierung möglich wäre, aber sie kann diese nicht aufbauen. Sie formuliert keine greifbaren Strukturgesetze.

(Władysław Strzemiński, Unismus in der Malerei [1928] in: Jürgen Harten (Hrsg.): Władysław Strzemiński, Ausst.-Kat., Düsseldorf, Städtische Kunsthalle Düsseldorf: 1980, S. 33)

Ich bin an einem Punkt angelangt, an dem mir jedes Wort von meiner Seite als absolut überflüssig erscheint. Meine Kunst ist keine objektive Kunst, sondern eine aus 1000 Teilen zusammengebaute. Das simulierte Bild ist eine Illusion, die ich sehr gerne erschaffen möchte. Doch das ist Design. Und hätte ich nicht dann auch eine Art objektives Bild geschaffen? Das so tut als wäre es Kunst, bzw. ein gestisch-abstraktes Bild, also subjektiv. Doch als Gang durch die Maschine der Performance-Künstlerin getarnt, möchte das Bild im Grunde ein objektives werden.

Ein GENERALISIERTES ABSTRAKTES BILD,

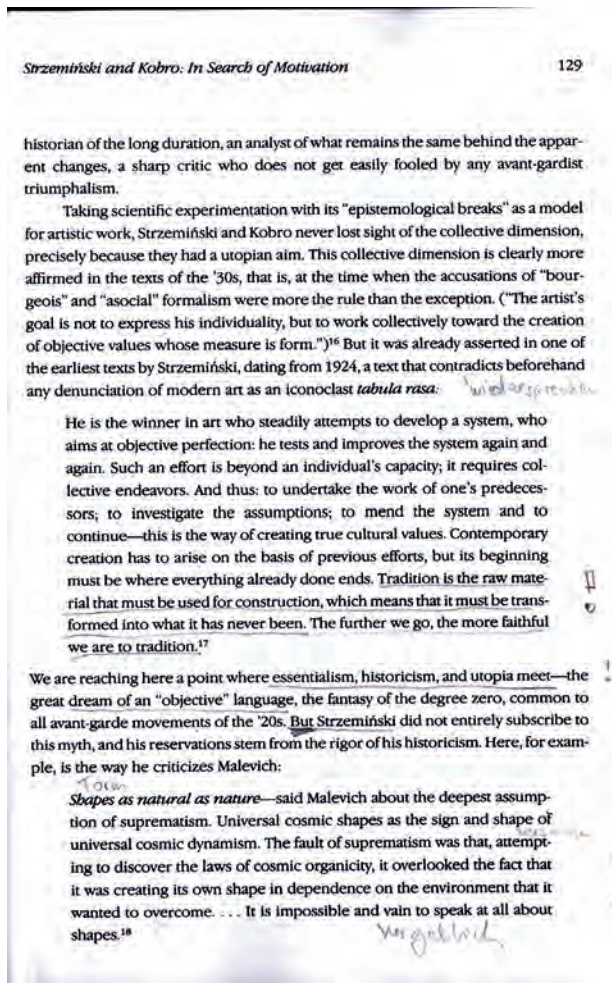
das alle Bilder in sich vereint und dadurch zu einem Neutron wird.

Ich glaube aber nicht an objektive Kunst. Es hat sie nicht gegeben und es kann sie nicht geben.

Władysław Strzemiński und Katarzyna Kobro legen dies sehr deutlich dar, obwohl sie selbst als die Begründer des Unismus gelten.

Ja, es ist nicht möglich!
Seine eigene Form ist
stets in Abhängigkeit
von der Umwelt!!!

(Auszug aus *Painting as Modell* von Yve-Alain Bois)



And again, more generally: "it is not a question of assimilating some supposedly perfect, extratemporal form. Such a form does not exist and never will, because the artistic criteria are in fact a sublimation of the criteria of life, which are different at every epoch."¹⁹ Strzemiński and Kobro believed in an "objective logic of the evolution of art"²⁰ that would be "as absolute as the evolution of nature";²¹ but this absoluteness concerns not the formal configurations of such or such a system, but the law of historical determination ("nothing valuable can arise all by itself, without being reliant upon something preceding," wrote Kobro;²² "a new form does not spring from itself, but appears thanks to a modification of the objective conditions," added Strzemiński²³). "Hence the necessity for the artist to recapitulate the entire trajectory of the evolution of art, so that he will be able to elaborate in full consciousness the form appropriate to our own time."²⁴ This formulation, repeated more than once, will undoubtedly be regarded with skepticism today; but the fact that information gradually took precedence over experience in artistic formation in the era of so-called "late capitalism" is not foreign to the crisis of modernism. This theme of ontogeny recapitulating phylogeny was not a mere accessory to the historicist theory of Strzemiński and Kobro: it constituted one of its central tenets; that which made it a strategy of motivation. For what this evolutionist conception of history legislates is the *quality* of the work of art. As early as 1922, in his "Notes on Russian Art," perhaps one of the most illuminating essays ever written on the art of the Soviet avant-garde (together with the lecture Lissitzky delivered in Berlin at the same time),²⁵ Strzemiński remarked: "it is the quality that is crucial, not the quantity. Numerous artists now famous (Rodchenko, Stepanova, etc.) cannot even conceive of the efforts that were deployed to attain the solutions of cubism and suprematism. Unconscious of the values contained in the realizations of the new art, they make a "new art" all the same, without developing it, without raising new questions, but by compiling in their works fragments of those of their predecessors."²⁶ This is a text one might find prophetic, as it seems to describe in advance the climate of cultural amnesia that surrounds today's artistic production (the same text gives a definition of expressionism that matches even more exactly the international neoexpressionist "postmodernism" that invaded the galleries in the '80s).²⁷ Absolutist in his historicism, Strzemiński condemned redundancy without reservation: in the same manner that there are for him useless artists (Kandinsky is one of those), there are useless works of art. Like the scientist, the artist is an experimenter, hence he must never repeat himself: "An abstract painting has no other *raison d'être* than the discovery of new data, new in comparison to those offered by preceding works. This is why one should paint only when one has something to say."²⁸

Die heutigen Rekapitalisierungen, sei es in der Kunst oder in den Medien, tun dies ohne es zu wissen. Eine Bilder produzierende Maschinerie ist entstanden: „Deshalb sollte man nur malen, wenn man etwas zu sagen hat.“

Ich möchte hier nur betonen, dass diese Entscheidungen in jedem Bild getroffen werden. Mich fasziniert, dass

Kobro
und
Strzemiński

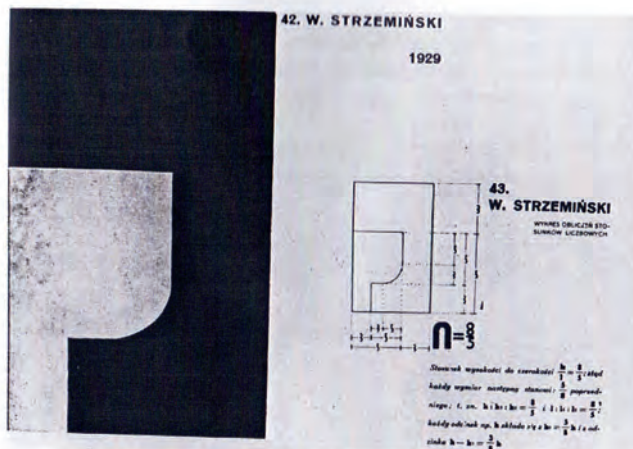
die einzigen zu sein scheinen, die diese Beeinflussung, die stets und überall vorherrscht, ganz egal, wie objektiv du auch sein möchtest, nie verschwinden wird. Dass diese beiden zu dieser Zeit schon diese Erkenntnis haben und trotzdem noch immer geglaubt wurde (oder wird), dass es eine nicht-subjektive Kunst gibt, erscheint mir absolut unglauwbürlich. Ich glaube auch hier, dass weitere Ausführungen meinerseits überflüssig sind. Es wurde schon alles gesagt.

Tradition is the raw material that must be used for construction, which means that it must be transformed into what it has never been. The further we go, the more faithful we are to tradition.

(Władysław Strzemiński, B=2 [1924], S. 82-83, zitiert nach Yve-Alain, *Painting as model*, Massachusetts 1990, S. 129.)

Two dimensional, atemporal space is a fiction, as is the one-dimensional space used to measure all dimensions (meter, cubit, etc.) The fact that the meter, the ideal one-dimensional space, does not exist - that we never find ourselves in this space - does not mean that this fiction (if indeed it is one?) is unproductive'.

(Władysław Strzemiński, *Diskussion* [1934], S. 161, zitiert nach Yve-Alain, *Painting as model*, Massachusetts 1990, S. 127.)



55. Władysław Strzemiński, *proportional scheme of an Architectonic Composition, now presumably lost. From Strzemiński and Kobro, Composition of Space: Calculations of a Spatio-Temporal Rhythm, 1931. Photo Museum Sztuki.*

Elaine Sturtevant

als Beispiel für etwasobjektivierbarmachen

Erforschung von Grundstrukturen künstlerischer Tätigkeiten und der Kunst an sich unter Bedingungen der totalen Reproduzierbarkeit

Aufzeigen von Einzigartigkeiten wird objektivierbar

frei von der Patina des Originals erscheint das Werk in seiner vollen Blöße

Der Versuch die „Willkür“ auszuradiieren unternimmt Strzemiński, indem er sich den Dimensionen der Leinwand unterwirft. Sturtevant's „Befreiung“ besteht in der Benutzung anderer „Willkürlichkeiten“.



Pieter Vermeersch

degree zero of painting?



Für Alex Hubbard wird die Fläche zum Aktionsfeld. In seiner dreiteiligen Videoarbeit „The Collapse of the Expanded Field“ (2007) ist der US-amerikanische Künstler in einem performativen Akt zu sehen, wie er ein rosa Laken über eine weiße Oberfläche wirft, dann eine Vase mit Blumen arrangiert, um sie darauf in Stücke zu schlagen. Die Scherben und Pflanzenteile werden anschließend mit schwarzer Farbe besprüht, bevor die wüste Zusammenstellung mit einem Gehstock weggeschoben wird. Der ganze Vorgang dauert keine zwei Minuten. Die Prinzipien gestisch-expressiver Malerei werden von Hubbard auf Alltagsobjekte übertragen und dadurch um einen Punkt erweitert: *Ging es Künstlern wie Jackson Pollock und Georges Mathieu und selbst ihren postmodernen Nachfolgern wie John M. Armleder am Ende doch um abgeschlossene Kompositionen, so macht Hubbard deutlich, dass die Logik des Gestischen eigentlich nur temporäre Anordnungen zulässt.*

Für Texte zur Kunst hat Hubbard zwei C-Prints konzipiert, in denen er das Ergebnis seines Verfahrens zwar fixiert. Aufgrund der farblichen Ähnlichkeit, und mehr noch aufgrund ihrer Motive, erhalten die Bilder jedoch sequentiellen Charakter. Über gestreifte und monochrome Stoffe ist jeweils eine Buchstabengruppe gestreut. Da sich die Schriftzeichen und ihr Untergrund sowohl überlagern als auch gegenseitig durchdringen, lassen sich die Bildebenen nicht mehr eindeutig bestimmen. Während beim ersten Bild die Zeichen dicht in der Mitte zusammengedrängt sind, ist die Verteilung auf dem zweiten lockerer. Hier scheinen die Buchstaben wie bei einer Explosion an den Rand des Blattes vorzustoben. Und tatsächlich tritt die Zeichenfolge B-O-M-B hier aus der Fläche hervor. Zusammengenommen ergeben die beiden Bilder also eine Art visuelle Dichtung, die einen zeitlichen Prozess mit abstrakten Mitteln zum Ausdruck bringt.

Für Texte zur Kunst hat Alex Hubbard zwei Motive aus einer Serie von Fotocollagen ausgewählt. Die Edition trägt die Titel „Letter Phase 59–60“ und „Letter Phase 66–67“, beide 2008/2011. Jeder C-Print hat die Maße 38,1 × 50,8 cm. Die rückseitig signierte und nummerierte Edition liegt in einer Gesamtauflage von 60 + 20 Künstlerexemplaren vor, jedes Motiv in einer Auflage von 30 + 10 Künstlerexemplaren. Sie kostet jeweils 245,- Euro zzgl. Versand.

Ging es Künstlern wie Jackson Pollock und Georges Mathieu und selbst ihren postmodernen Nachfolgern wie John M. Armleder am Ende doch um ABGESCHLOSSENE KOMPOSITIONEN, SO MACHT HUBBARD DEUTLICH, DASS DIE LOGIK DES GESTISCHEN EIGENTLICH NUR TEMPORÄRE ANORDNUNGEN ZULÄSST.

But the specificity of Strzeminski's discourse, by which he anticipates American artists of the 60's, was his association of the abolition of temporality in painting with that of all contrasts, of all „unmotivated“ division, that is, of compositional equilibrium.

The surfaces of Mondrain's neoplastic canvases are flat, to be sure, but his pictures are not flat because he did not rid himself of the compositional ideology („The painter still looks for contrasts; painting flat he still fails to understand what consequences it should imply.“)

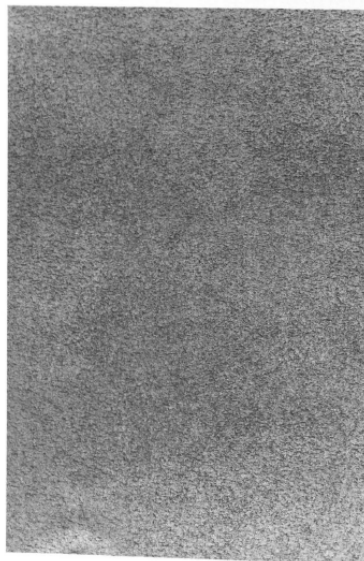
two motifs from a series of photographic collages. Each of the C-prints, entitled "Letter Phase 59–60" and "Letter Phase 66–67", (Wladyslaw Strzeminski, *Unism in Painting*, [1928], S. 59, zitiert nach Yve-Alain, *Painting as model*, Massachusetts 1990, S. 138) is edition of 60 + 20 APs, or 30 + 10 APs of each motif. It costs Euro 245 plus shipping.



Alex Hubbard „Letter Phase 59–60“, 2008/2011



Alex Hubbard „Letter Phase 66–67“, 2008/2011



Władysław Strzemiński, Unistliche Komposition 10, 1931,
Öl auf Leinwand, 74 x 50 cm (29 1/8 x 19 3/8 in.) Muzeum
Sztuki, Łódź. Foto des Museums.

Diese Gedanken- und Textsammlung
ist nur ein Anfang.

Diese Aufstellung erhebt keinen An-
spruch auf Vollständigkeit.