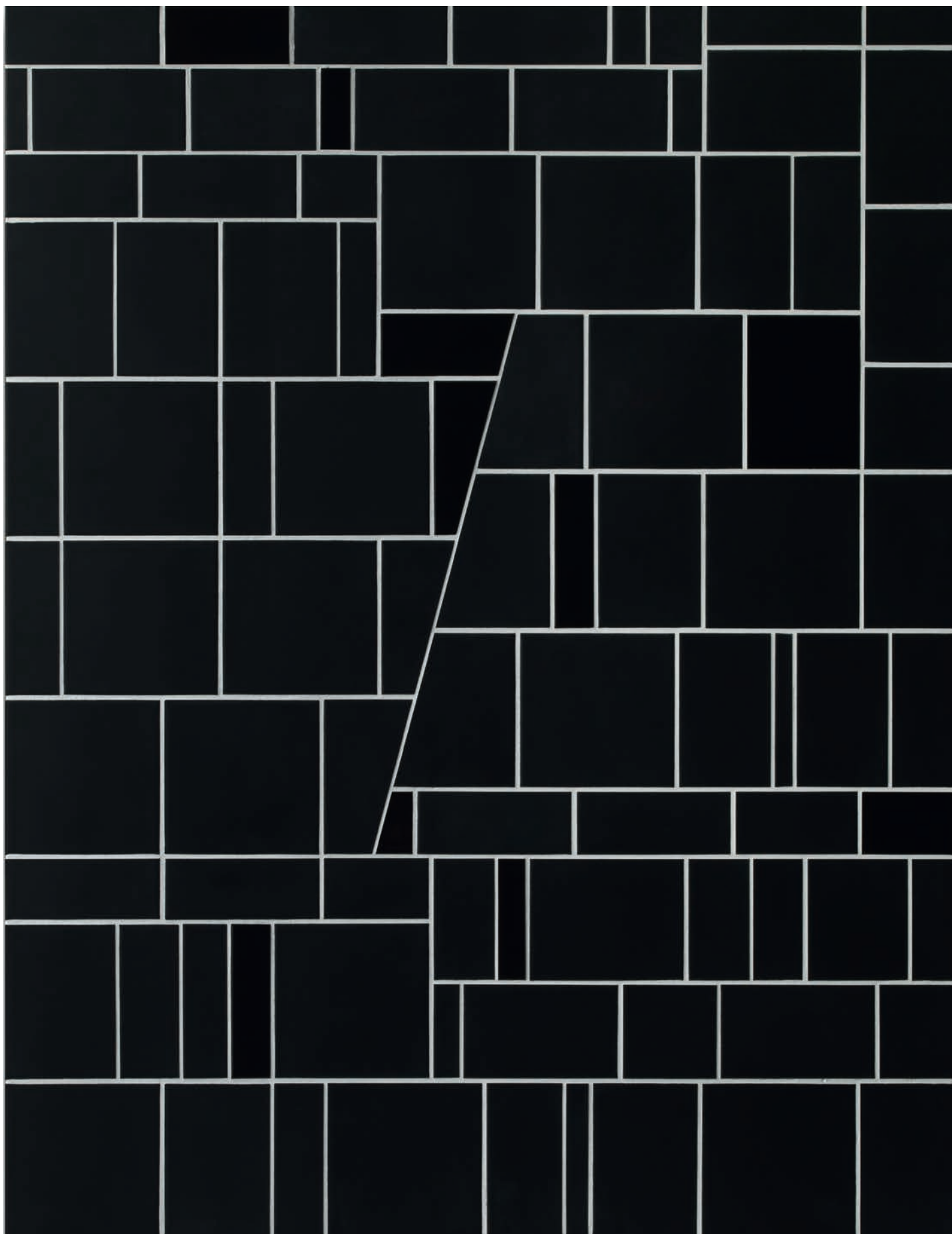




SIMON MULLAN

DIE FUGE

SIMON MULLAN

DIE FUGE

JOINT / FUGUE

ZU DEN WERKEN SIMON MULLAN
VON PAUL FEIGELFELD

„Ganz Berlin ist eine Wolke und man sieht sich wieder mal auf der Flucht.“

Falco, Auf der Flucht (1982)

Die Welt ist aus den Fugen. Die Welt ist aus den Fugen gefügt. Die Welt ist auf der Flucht. Die Flucht fugt sich zum Punkt. Simon Mullans Räume fahnden nach den Rastern der Perspektive auf eine Kunstgeschichte, ihren Schnitten und Stellen mit dem Kontinuum. Sie fließen, weil sie geflissentlich gefliet sind. Mullans Räume sind absolute Räume, gekachelt, gerastert, topologisch eineindeutig, euklidisch operativ, geometrisch geradlinig, abwaschbar, klinisch, glänzend und matt, grau. In ihren Fluchtpunkten wir, am Ende der Linearperspektive, wie sie den mathematischen Raum und den Raum der Kunst zu einer Wirklichkeit, mehr noch das unbändig rauschende Reelle zu einer angeblich abbildbaren Realität zu sezieren vorgab, seit Leon Battista Alberti 1436 Euklids Elemente, das Fundament unserer geometrischen Raumideale, auf die Leinwand übertrug und somit mit ingenieurmäßiger Tiefenschärfe das Echolot der dritten Dimension in die flachen Wasser sakraler Kunst weisen ließ. Auch die Idee des Raums in der Computergrafik entsteht bereits hier, in den Rasterungen des 15. Jahrhunderts.

Mullan jedoch arbeitet nicht mit diesem Kanon der Kacheln, sondern den flüchtigen Fugen, den synaptischen Spalten, in denen übertragen wird. Die Fuge hält zusammen und auseinander: Sie ist reine Unterscheidung, sie ist der Ort kritischen Handwerks ganz im Sinne der griechischen „kritiké téchne“, des „krínein“, des Unterscheidens und Trennens. Der Fliesenleger ordnet den Kosmos (griechisch „Schmuck, Geschmeide“) und legt ihn aus wie ein Orakel: Alles fließt. Alles ist Installationskunst.

Fuge und Fügung harmonisieren in Mullans Arbeiten. Die musikalische Fuge, vom lateinischen „fuga“, der Flucht, flieht ähnlich der albertischen Linearperspektive schnurstracks in die polyphone Selbstimitation. Sie übt – wie etwa in Johann Sebastian Bachs „Wohltemperiertem Klavier“ – ein versetztes, zentrifugales Mimikry an sich selbst und wächst auf sich selbst durch Wiederholungen

ohne Unterschied, aber anders. In Mullans keramischen Zellen werden iso- und anamorphe Symmetrien jedoch auch verzerrt und gebrochen. Die Todesfuge jedes Zwangsneurotikers, die Unregelmäßigkeit oder das Ungerade stören den Laborcharakter und den Operationsfetisch. Durch Mullans Unfug wird die Wahrnehmung vollends von den glatten Oberflächen der Fliesen ab- und in die Fuge gelenkt und harmonisiert – Fügung heißt wortwörtlich nichts anderes als Harmonie. „Harmonia“ ist nicht bloß der Eigenname, der entsteht, wenn die Gegensätze, von denen am meisten gesungen wird – Liebe und Krieg – kosmogonisch kopulieren: Ares und Aphrodite zeugen ihre schönste Tochter Harmonia, die so einzigartig ist, dass nicht nur Aphrodite sie am meisten mit „kosmos“ (Schmuck, Geschmeide) beschenkt, sondern vor allem jenes Wort, das sonst nur in der Mehrzahl auftritt, um als Eisenkrampen oder „harmoniai“ viele Stämme zu einem Floß zu fügen, mit dem Odysseus der Insel Ogygia der ihn bergenden Calypso entkommen kann, zum ersten Mal zur Fuge selbst wird.

Mullan variiert das Stabile, Rigide der Keramikfliesen mit ihrer gleichzeitigen Zerbrechlichkeit und Fragmentierung. So werden seine Räume und Arbeiten zu Flößen, stabil und flexibel gleichermaßen, navigier- und steuerbar, dabei auch treibend Strömungen folgend. In die Matrix der Fugen fügen sich Unregelmäßigkeiten und Kontingenzen, die aus bloßen Rastern in Kartografien und Zeichensystemen vielleicht nicht les-, aber eben auslegbar sind. Orakel materialwissenschaftlicher Alchemien, Bauhaus-Séancen, in denen der Fugenkitt nicht nur abdichtet, sondern selbst zum Dichter wird. Die Arbeiten aus der Reihe „Popularis“ rufen dabei die Arbeiten von Frieder Nake, einem der Pioniere der generativen Computerkunst auf. Wo jedoch Nake Architekturen abstrakter Gebäude aus Rechnerarchitekturen entstehen ließ, bilden Mullans den Prozess umgekehrt ab und gehen in den Innenraum, in den Sanitärbereich. Auch erfahren wir hier Räume als Inkubatoren möglicher zukünftiger Archäologien: Einst werden es Tonscherben sein, auffind- und ausgrabbar, diesen oder jenen Aufschluss liefernd und als Scherbengericht dies oder jenes Urteil fällend über die Kunst und die Installateure des frühen 21. Jahrhunderts.

„Dies eine Wissen, daß im Absoluten alles gleich ist, der unterscheidenden und erfüllten oder Erfüllung suchenden und fordernden Erkenntnis entgegensetzen – oder sein Absoluten für die Nacht auszugeben, worin, wie man zu sagen pflegt, alle Kühe schwarz sind, ist die Naivität der Leere an Erkenntnis.“

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes (1807)

Simon Mullans Farbwahl für den zentralen Galerie-raum ist ein verrauschtes, nicht-binäres Grau, das als Farbe nur dort existiert, wohin das Auge nicht reicht – eine nicht wahrnehmbare, rein zerebrale, obskure Farbe für einen ab-soluten Hintergrund, vor dem sich eine weitere Komponente von Mullan entfaltet.

Wer Terracotta hat, hat auch eine Armee.

Die Arbeiten aus der Serie „Alpha“, zusammen-genähte Stoffteile der klassischen MA-1 Flieger-oder gemeinhin als Bomberjacke ikonisch ge-wordenen Jacke, rufen verschiedene Traditionen auf. Sie kartografieren ebenso wie „Popularis“, sind dabei jedoch vielleicht eher Luftbildfotografien endloser Felder industrieller Lebensmittelproduktion – mögliches Ziel ebenjener Bomber, jedoch auch Überwachungsszenarien durch Satelliten oder die Vollständigkeitsbegierden etwa von Google Earth finden sich hier. Die Pattern dienen aber auch als Camouflage gegen eben diese Bilderkennungsssoftwares.

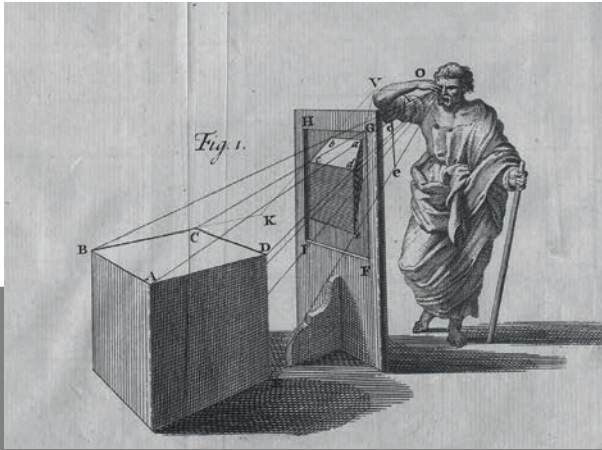
Auch sind sie Quilts, soziale Mosaike unter-schiedlicher Subkulturen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vom Uniformen der Armee und der Luftwaffe über Punks, Skinheads und Mods hin zu Neonazis und der schwulen Fetischszene, vom alltäglichen Kleidungsstück vorwiegend der Arbeiterklasse zum elementar essentiellen High-Fashion-Objekt, das die meist von der Firma Alpha Industries hergestellte, aber vielfach nach unten und oben kopierte und zitierte Jacke heute ist. Diese Patchwork-Familiengeschichte ist auch Mullans eigene Geschichte: In seiner Geburtsstadt Wien wird die Bomberjacke im Dialekt zum „Bombaheidl“, der Bomberhaut, einem längst integralen Teil des (soziokulturellen) Körpers selbst. Mullan häutet sich: Sowohl als

skulpturalen Bestandteil der Ausstellung finden wir gehäutete Bomberjacken – „Naked Blue Bomber“ – wie auch als Uniform der Galeriemitarbeiter oder eben Terracottakrieger aus Mullans Armee. So gehäutet verlieren die Jacken ihren sonst so martialischen Charakter und erinnern mit ihrem flauschigen, weißen Innenfutter sowohl an die Wolken, hinter denen Bomberpiloten Schutz vor Fliegerabwehrraketen suchen, als auch in ihrer Seziert- und Skelettiertheit an den jahrelangen Rückbau des Berliner Palasts der Republik und seine Innereien aus Stahlwolle und Asbest – ausgeweidet, entschärft, dabei jedoch auch toxisch mit langer Halbwertszeit. Auch in den Fliegerjacken findet sich die Fuge: flight heißt neben Flug wie „fuga“ auch Flucht. Die Farbe, in diesem Fall Blau, ist geflohen. Was bleibt, ist das Signal-Orange der Innenseite, das nach außen gekehrt sichtbar machen soll, wenn man in Not geraten ist.

„Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. [...] Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und [es] kann nur der Riss zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben.“

Ingeborg Bachmann, Malina (1971)

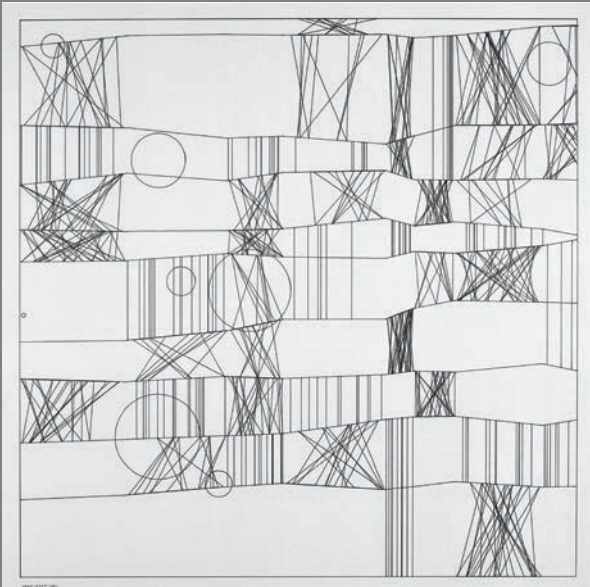
Es ist die Dichtung, die den Riss öffnet, in den wir als Subjekte sickern und aus dem Mullans Arbeit entweicht. Während der Ausstellungs-eröffnung dienen die gefliesten Räume als klirrende Resonanzräume. Der Künstler lud den schwedischen Musiker Linus Nyström ein, ein Acid-House-Liveset zu spielen, jedoch in moderater Lautstärke, in einer weiteren, diesmal sonisch harmonisierenden Technofuge.



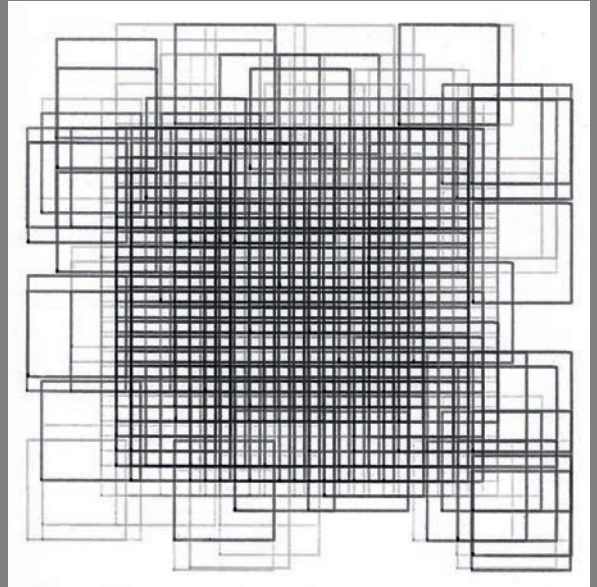
Brook Taylor: *New principles of linear perspective, or the art of designing on a plane the representations of all sorts of objects, in a more general and simple method than has been done before*. Knaplock, London, 1719.



Albrecht Dürer: Woodcut illustration from *On Measurement*, 1538.



Frieder Nake: *Hommage à Paul Klee*, computer-generierte Zeichnung, 50 x 50 cm, 1965. Courtesy DAM Gallery, Berlin.



Frieder Nake: *Walk through Raster*, series 7.3-6, 50 x 50 cm, 1966. Courtesy the artist.



Digital Camouflage.

JOINT / FUGUE

ON THE WORK OF SIMON MULLAN

BY PAUL FEIGELFELD

"All of Berlin is a cloud and once again you find yourself a fugitive."

Falco, *Auf der Flucht* (1982)

The world is out of joint. The world has been fugued out of joint. The world is fugitive. The flight fugues down to a point. Simon Mullan's spaces investigate the grids of a perspective on art history, its intersections and -faces with the continuum. They flow because they are conscientiously paved. Mullan's spaces are absolute spaces, tiled, gridded, topologically reversibly unequivocal, suitable for Euclidean operation, geometrically rectilinear, rinse-off, clinical, glossy and matte, gray. We occupy the vanishing points of their flight, the end of linear perspective, which promised to make mathematical space and the space of art a reality, and even more, to dissect the irrepressible rush of the real into an ostensibly representable reality, ever since Leon Battista Alberti, in 1436, transposed Euclid's *Elements*, the foundation of our geometric spatial ideals, onto the canvas, pointing the echo sounder of the third dimension with its depth of engineering focus into the flat waters of sacred art. The grids of the fifteenth century are the true birthplace of the idea of space in computer graphics.

Mullan, however, works not with this canon of tiles but with the fugacious joints, the synaptic clefts in which transmission takes place. The joint joins and separates: it is pure distinction, the scene of the critic's craft, in the literal sense of the Greek "kritiké tékhne," of "krínein," of distinguishing and setting apart. The tile setter orders the cosmos (Greek for "adornment, jewelry") and lays it out like an oracle: Everything flows. Everything is installation art.

Fugue and joint are in harmony in Mullan's works. The fugue in music, from the Latin "fuga," flight, is not unlike Albertian linear perspective in that it flees straightaway into polyphonic self-imitation. It practices—see Johann Sebastian Bach's "Well-Tempered Clavier"—a displaced and centrifugal mimicry of itself, growing on itself through repetition that is without difference and yet different. In Mullan's ceramic cells, however, iso- and anamorphic symmetries are distorted and disrupted as well. The death fugue of any

obsessional neurotic, irregularity or unevenness, disturbs the laboratory character and the operational fetish. Mullan's disjointed mischief ultimately distracts perception from the smooth surfaces of the tiles, directing it into the fugue/joint and harmonizing it—joining, in its root meaning, is nothing other than harmony. "Harmonia" is not only the proper name that comes into being when the contraries that rule our song—love and war—join in cosmogonic copulation: Ares and Aphrodite beget their fairest daughter Harmonia, who is so unique that Aphrodite gives her the richest "kosmos" (adornments, jewelry). More importantly, her birth is the first time a word that otherwise appears only in the plural—"harmoniai" are the iron joints joining many logs to make the raft on which Odysseus manages to escape the island of Ogygia and his hostess, Calypso—becomes a joint in its own right.

Mullan leavens the stability and rigidity of the ceramic tiles with their concurrent frangibility and fragmentation. His works and spaces become rafts, stable and flexible at once, navigable and maneuverable but also drifting with the currents. Fugued into the matrix of joints are irregularities and contingencies that are perhaps illegible in mere grids in cartographies and semiotic systems but certainly open to interpretation. Oracles of material-science alchemies, Bauhaus séances, in which the joint grout not merely caulks but condenses in poetic density. The works in the "Popularis" series recall the art of Frieder Nake, a pioneer of generative computer art. Yet where Nake employed computer architectures to generate the architectures of abstract buildings, Mullan's architectures trace the process in the opposite direction, moving into the interior, into the sanitary facilities. They also let us experience spaces as incubators of prospective archaeologies: in a distant future, they will be shards that may be found or dug up, shedding light on this or that and passing this or that judgment on the art and the plumbers of the early twentieth century, a latter-day ostracism.

"To pit this single insight, that in the Absolute everything is the same, against the full body of articulated cognition, which at least seeks and demands such fulfilment, to palm off its Absolute as the night in which, as the saying goes, all cows

are black—this is cognition naïvely reduced to vacuity.”

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phenomenology of Spirit* (1807)

Simon Mullan’s color of choice for the central gallery is a noisy, non-binary gray that exists as a color only where the eye does not reach—an imperceptible, purely cerebral, obscure color for an absolute background before which another component of Mullan’s art unfolds.

Whoever has terracotta has an army as well.

The works in the “Alpha” series, patchwork constructions out of fabric parts taken from the classic MA-1 flight jacket—the iconic garment better known as the bomber jacket—call several traditions to mind. They share the cartographic quality of the “Popularis,” though they resemble nothing so much as aerial photographs of endless fields of industrial food production, capturing possible targets of those bombers as well as satellite surveillance scenarios and the hunger for completeness that drives Google Earth and similar ventures. But the same patterns serve as camouflage against those image recognition programs as well.

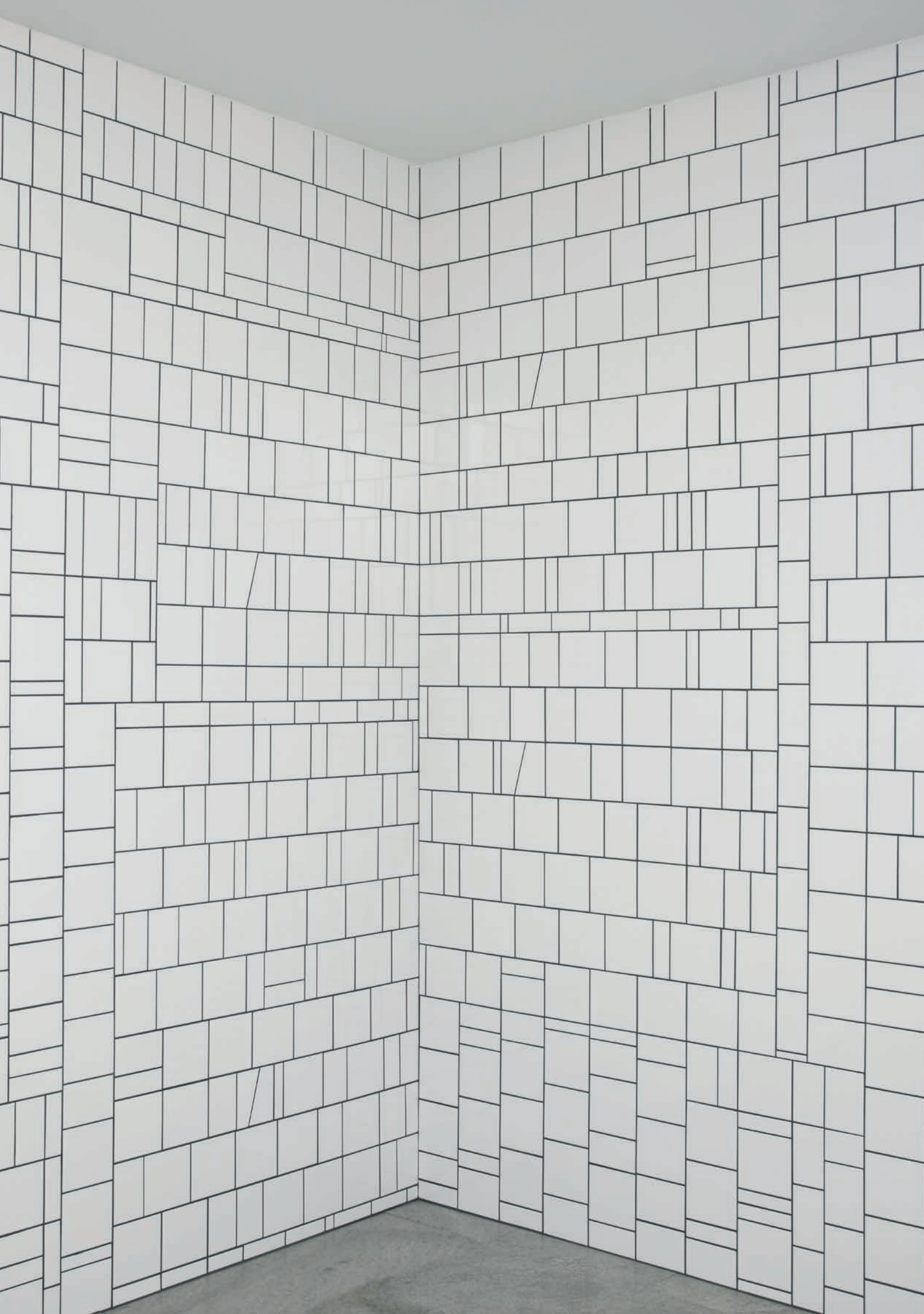
They are also quilts, social mosaics of different subcultures from the second half of the twentieth century ranging from army and air force uniforms across punks, skinheads, and mods to neo-Nazis and the gay fetish scene, from everyday apparel worn primarily by the working class to the elementary essential high fashion object that the jacket, usually manufactured by Alpha Industries but copied and quoted by both upmarket and downmarket competitors, has become. This patchwork family history is also Mullan’s own story: in the dialect of his native Vienna, the bomber jacket is known as the “Bombaheidl” or bomber skin—it has long become an integral part of the (sociocultural) body itself. Mullan sheds his skin: we encounter skinned bomber jackets both as a sculptural element of the exhibition—“Naked Blue Bomber”—and as a uniform on the gallery staff and the terracotta warriors of Mullan’s army. Flayed, the jackets lose their distinctly martial air, revealing fluffy white padding that recalls the

clouds behind which bomber pilots seek shelter from anti-aircraft missiles, while their dissected or skeletonized state brings to mind the years-long process of demolishing Berlin’s Palace of the Republic and disposing of its steel wool and asbestos innards—gutted, defused, but also full of toxins with a long half-life. The flight jackets, too, reflect the theme of joint/fugue: consider the double meaning of “flight” itself, both air travel and escape. The color, blue in this instance, has fled. What remains is the signal orange of the reversible jacket’s inner lining, meant to make it easier to spot a pilot in distress.

“I have walked over to the wall, I walk into the wall, holding my breath [...] But the wall opens, I am inside the wall, and [one] can only see the fissure we’ve been looking at for such a long time.”

Ingeborg Bachmann, *Malina* (1971)

It is the caulk, the poetic condensation, that opens the fissure that we as subjects seep into and from which Mullan’s work leaks. During the exhibition opening, the tiled rooms serve as clangorous resonance chambers. The artist has invited the Swedish musician Linus Nyström to do a live acid house set, but at moderate volume, another form of—in this instance: sonically harmonious—techno joint/fugue.









Previous page:

Room 2, 2016

glazed white tiles, Anthracite grey grout

412 x 443 x 280 cm / 162 1/4 x 174 1/2 x 110 1/4 in

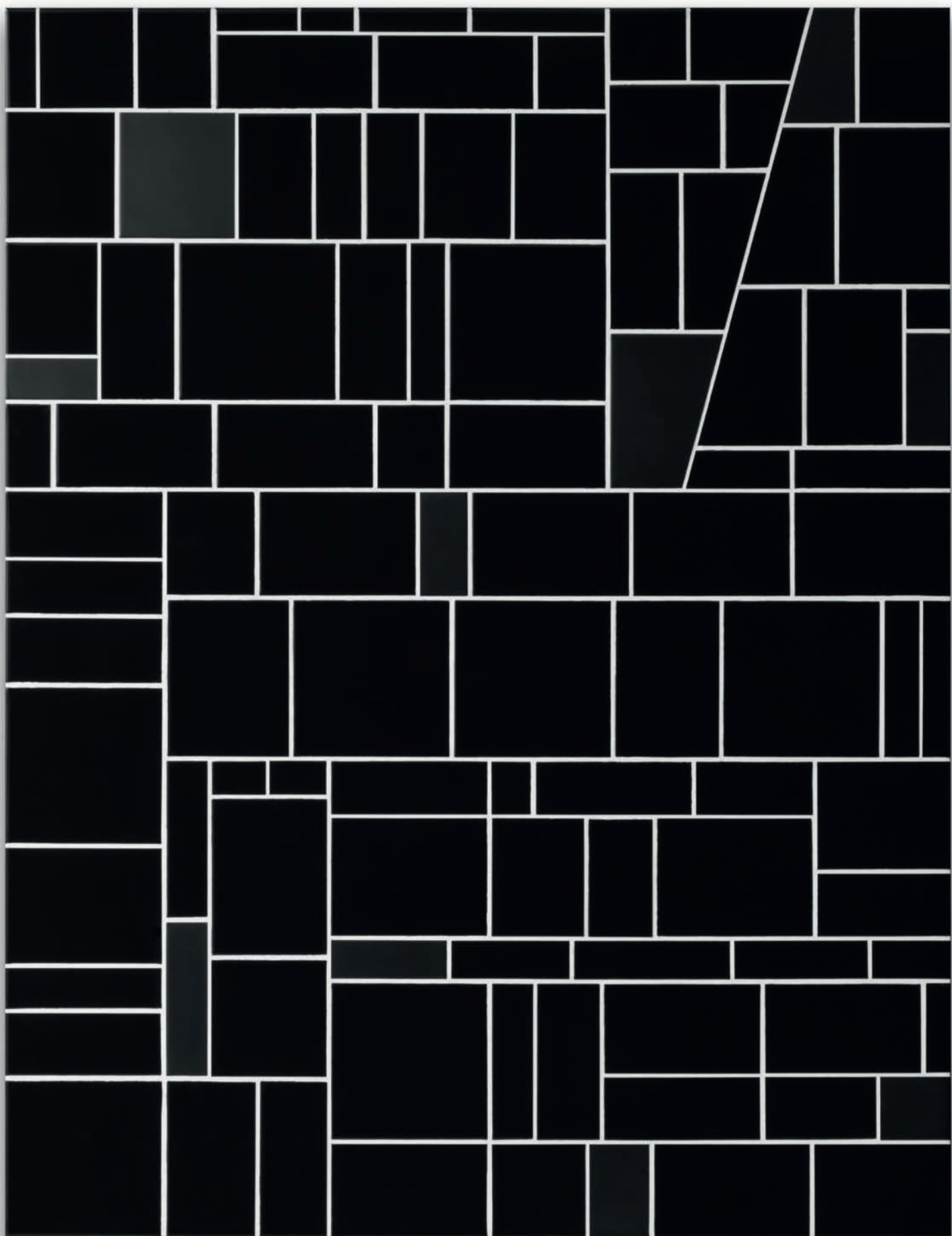
Room 2, 2016 (Detail, corner)

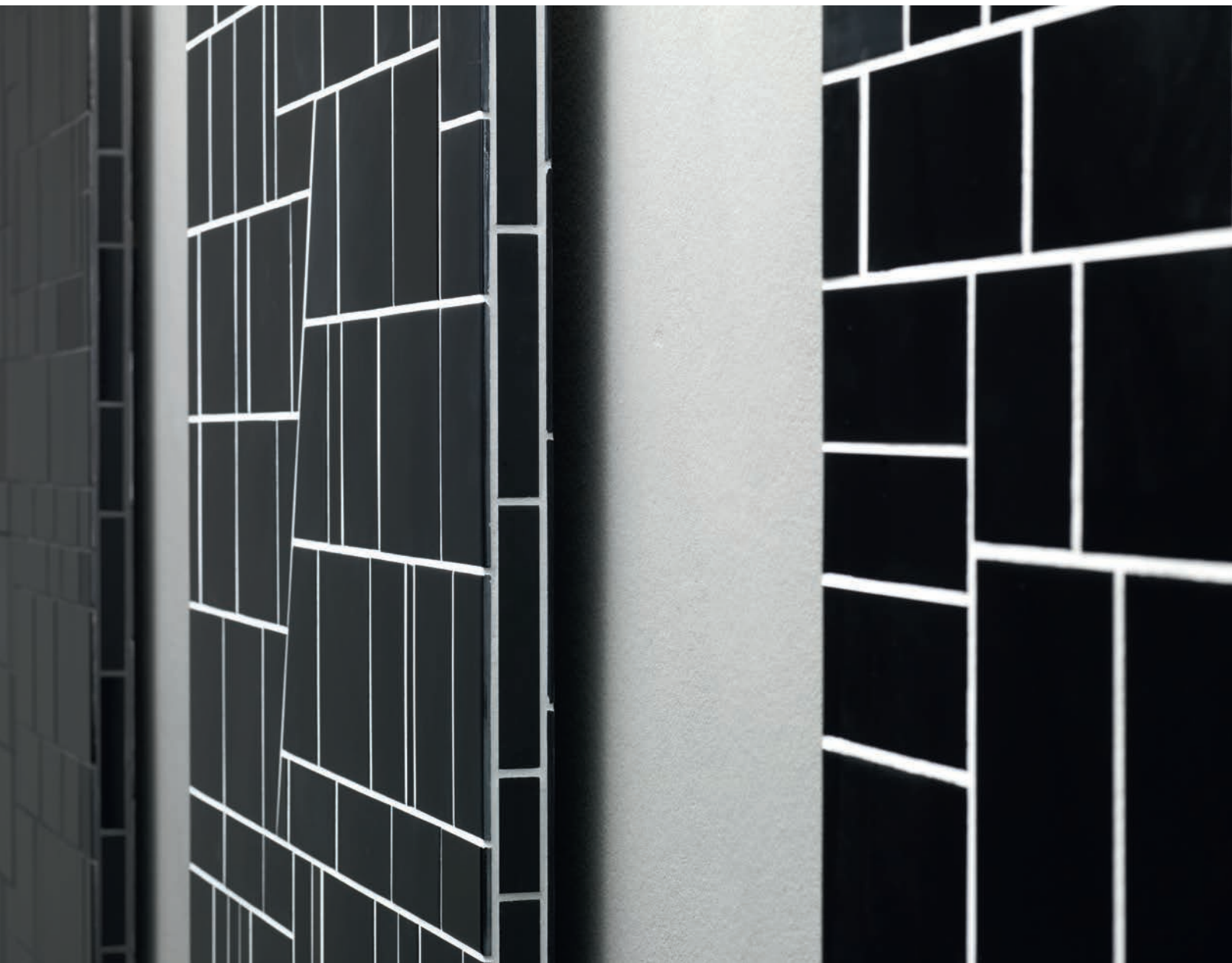




Previous page:
DIE FUGE, 2016 (Installation view)

Franz, 2016
variations of black tiles, white grout, MDF
116 x 89 x 4.2 cm / 45 2/3 x 35 x 1 2/3 in



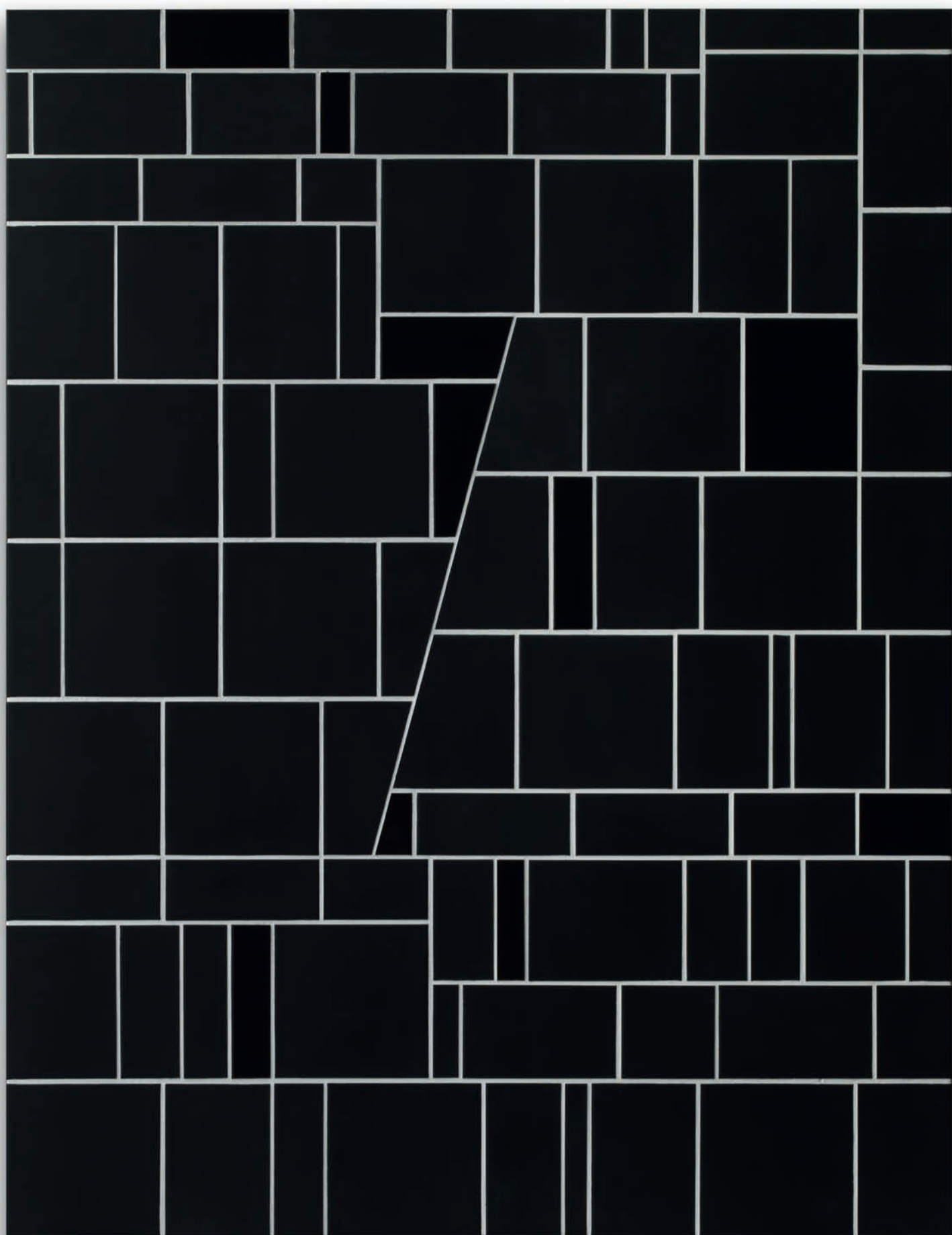


DIE FUGE, 2016 (Installation view)

Left:

Werner, 2016

variation of glazed and unglazed black tiles, light grey grout, MDF
116 x 89 x 4.2 cm / 45 2/3 x 35 x 1 2/3 in









Previous page:
DIE FUGE, 2016 (Installation view)

Left: **Smoke**, 2016
textile stretched on wooden frame
Size: 182.9 x 137.2 x 4.5 cm / 72 x 54 x 1 3/4 in





DIE FUGE, 2016 (Installation view)



Anti, 2016
textile stretched on wooden frame
Size: 182.9 x 137.2 x 4.5 cm / 72 x 54 x 1 3/4 in





Anti, 2016 (reverse)

SIMON MULLAN

DIE FUGE

List of works

Room 2, 2016

glazed white tiles, Anthracite grey grout

412 x 443 x 280 cm / 162 1/4 x 174 1/2 x 110 1/4 in

Franz, 2016

variations of black tiles, white grout, MDF

116 x 89 x 4.2 cm / 45 2/3 x 35 x 1 2/3 in

Werner, 2016

variation of glazed and unglazed black tiles, light grey grout, MDF

116 x 89 x 4.2 cm / 45 2/3 x 35 x 1 2/3 in

Alfred, 2016

variation of glazed and unglazed black tiles, black grout, MDF

116 x 89 x 4.2 cm / 45 2/3 x 35 x 1 2/3 in

Smoke, 2016

textile stretched on wooden frame

Size: 182.9 x 137.2 x 4.5 cm / 72 x 54 x 1 3/4 in

Anti, 2016

textile stretched on wooden frame

Size: 182.9 x 137.2 x 4.5 cm / 72 x 54 x 1 3/4 in

This catalog is published on the occasion of the exhibition:

SIMON MULLAN

DIE FUGE

13 FEBRUARY – 02 APRIL, 2016

**DITTRICH &
SCHLECHTRIEM**

Tucholskystrasse 38 10117 Berlin - Germany

Author: Paul Feigelfeld

Translation: Gerrit Jackson

Photography: Jens Ziehe

Layout: Owen Reynolds Clements

© 2016, DITTRICH & SCHLECHTRIEM, the artist and author

Printed in Germany

978-3-945180-06-8



