

Neue Abstraktion

Galerie Fahnemann

Polyphonische Abstraktion

(Sieben Positionen der abstrakten Malerei)

Was das Verständnis abstrakter Malerei angeht, leben wir in ziemlich glücklichen Zeiten. Viele theoretische Tyrannen der Moderne haben sich mitsamt ihrer Engführung der formalen Inhalte und Intentionen abstrakter Malerei in Luft aufgelöst. Der alte schroffe Gegensatz zwischen dem Spirituellen und dem Rationalen, zwischen geometrischer Form und informeller Abstraktion, zwischen der emphatischen Dialektik des Farbfeldes und der gestisch expressiven Pinselührung, zwischen abgeklärten, subjektlosen Systemen und persönlichem Ausdruck ist für unser heutiges Verständnis dieser Kunst zum Glück weitgehend bedeutungslos.ⁱ Paradoxerweise hat dazu gerade das Wiederaufleben der figürlichen Malerei seit den 1980er Jahren beigetragen, indem es der Auseinandersetzung mit abstrakter Malerei neuen kreativen Spielraum eröffnete. Das war auch in intellektueller Hinsicht ein Gewinn. Denn erstens hat die neue Figuration einen vorläufigen Bruch und eine dringend nötige Aporie der Abstraktion herbeigeführt und uns damit etlicher formalistischer Zwangsjacken entledigt, die die visuellen Gewohnheiten dieser Moderne determiniert haben. Besonders beim Minimalismus und bei der späteren konzeptuellen Abstraktion war dieser Hang zu gesicherten und festgelegten Darstellungsformen unübersehbar.ⁱⁱ Zweitens hat die figürliche Malerei einer neuen Polyphonie der Zugänge zu abstrakten Malweisen (im Kontrast zur modernistischen Monophonie) den Weg bereitet, die sich viele Maler in den letzten Jahren zu Eigen gemacht haben. Als Folge gibt es heute keine sakrosankten, einzementierten Positionen des Entweder-Oder mehr, sondern nur noch fließende und kreative des Entweder-Und. Sie haben den lebendigen Umgang mit der malerischen Abstraktion hervorgebracht, den wir heute sehen. So sehr lebendig ist diese Malerei, dass es mittlerweile geradezu als irrwitzig erschiene, eine einzige, bestimmende Sicht abstrakter Kunst behaupten zu wollen. Schließlich enthält der Begriff „abstrakt“ schon von seinem Wesen her den Bezug auf etwas, das frei von a priori konkretisierten Wirklichkeiten, spezifischen Vergegenständlichungen oder obligatorischen Beispielen ist. Abstrakte Kunst muss definitionsgemäß in erster Linie als etwas verstanden werden, das sich vom Konkreten abhebt, das sich in einem Stadium theoretischer Bilderforschung befindet, bevor es irgendwelche endgültigen Lösungen anbieten kann. Dementsprechend unterschiedlich sind die Prämissen heutiger abstrakter Künstler – weniger funktionalistisch, manchmal expressiv und formal, dann wieder eher linear und konkret.ⁱⁱⁱ Immer noch vorhanden ist jedenfalls das traditionelle, an Raum, Form, Linie und Farbe orientierte Ausdrucksinteresse der abstrakten Kunst. In dieser Hinsicht führt sie die im 20. Jahrhundert begründete Tradition ungebrochen weiter.^{iv}

Die sieben in dieser Ausstellung vertretenen Künstler kann man insgesamt als paradigmatisch für die neue Polyphonie verstehen, wobei die Analogie zur Musik insofern nützlich ist, als die Musik an sich die abstrakte Komposition in reinster Form verkörpert.^v So steht Musik als Korrelat zur Malerei auch im Mittelpunkt des Werkes von Sean Dawson (geb. 1964). Sie ist bei ihm ein verborgenes Sichtbares, das sich in seinem dynamischen, rhythmischen Zugang zur Malerei manifestiert, wozu übrigens auch passt, dass er meistens in Begleitung von Musik malt. In Deleuze'sche Begriffe gefasst, gehört es zu den Besonderheiten der Musik, dass Klänge sich ineinander falten. Die plötzlichen Übergänge zwischen Tönen bilden jene Punkte oder Kräuselungen in der Falte, die als Inflexionen „von einer unendlichen Variation oder einer unendlich variablen Krümmung untrennbar“ sind.^{vi} Wenn nun Töne in unserem Kopf und außerhalb des Ohres zugleich existieren, so lässt sich eine ähnliche Behauptung für die materiale Sehenserfahrung aufstellen: Das Gesehene wird zuerst als Sinneswahrnehmung empfangen, dann aber von der Begriffserfahrung des Bewusstseins vermittelt. Krümmungen, Kurven und Falten finden sich als Leitthemen nicht nur bei Dawson, sondern ebenso bei Katja Brinkmann (geb. 1964) und Tanja Rochelmeyer (geb. 1975). Wie die Konvention der Ellipse sind sie traditionell mit der Kunsthaltung des Barock verbunden. Während Räumlichkeit in der Musik rein abstrakt bleibt, kann sie in der Manifestation visueller Materialien bildhaft und wenigstens momenthaft konkret werden. In dieser Vorläufigkeit ihrer Behauptung gegenüber einer unendlichen Zahl anderer möglicher Bildbehauptungen verwirft ein abstraktes Gemälde die Reduktion auf ein von außen aufgezwungenes System. Daraus ergibt sich die Forderung, von der abstrakten Kunst nicht in statischen, sondern in dynamischen Begriffen zu

reden – sie als eine Kunst des vorläufigen „Werdens“ zu begreifen, nicht als eine von vornherein festgelegte und eindeutig determinierte Kunst.

So weit es Dawsons Malerei betrifft, habe ich ebendies in anderem Zusammenhang als „Holtzman-Effekt“ beschrieben, d.h. als eine fiktive Entfaltung und zeitliche Elastizität des Raums, wie sie sich durch die Science-Fiction-Literatur in der allgemeinen Vorstellung festgesetzt hat.^{vii} Dawsons Werk stellt jene Art der bewusst futuristisch imaginierten Wirklichkeit dar, von der Marcuse vor langer Zeit behauptet hat, sie sei für den Wahrheitswert der Vorstellung und der Fantasie von zentraler Bedeutung.^{viii} Räumliche Elastizität ist ein hervorstechendes Merkmal der Bilder von Dawson. Indem sich die Falten im Raum umkehren und übereinander legen, vermitteln sie eine geschichtete Ambivalenz. Das erzeugt die Wirkung eines inneren und äußeren Raumempfindens, zudem entsteht ein optischer Parallelismus im Bild, der die von den Bildern ausgehende dynamische Lebendigkeit und Spannung noch erhöht. Raum und Zeit sind die Grundlagen der Kunst von Dawson, und dass er sich vom Film, von der Musik und von den neuen Technologien angezogen fühlt, hat mit der Dynamik dieser Medien zu tun. Seine Bilder geraten zu einem festgehaltenen Augenblick innerhalb eines Flusses expressiver und interaktiver Konnektivität. Ihre aus Linien, Schleifen, Biegungen und grafischen Gesten entstandene, flächige Faktur und ihre glatten Oberflächen stellen sich dem Blick in subtiler räumlicher Modellierung dar. Einige Arbeiten erwecken mitunter den Eindruck von Collagen, indem sie ein vielfältiges Palimpsest verschiedener Gesichtspunkte zeigen, das man als indirekte Hommage an die frühe Abstraktion (besonders an den Kubo-Futurismus) verstehen kann. Ansonsten sind diese Arbeiten durch und durch zeitgenössisch insofern, als sie eine vibrierende Unmittelbarkeit des Augenblicks zum Ausdruck bringen. Was sie besonders auszeichnet, ist ihre Suggestion von temporeicher Dynamik und pulsierendem Rhythmus, die das bereits angesprochene Näheverhältnis zur Musik weiter fortspinnt. Sean Dawsons Umgang mit der Farbe ist ähnlich dynamisch und interaktiv, wodurch seine Bilder ein Gefühl der optischen Oszillation und inneren Bewegung erzeugen. Dabei dienen seine harten Farbkontraste weniger der genauen Beschreibung eigentlicher Formen (obwohl sie auch diese Wirkung auf eher indirektem Weg erzielen), sondern sie erzeugen eher eine Art leuchtenden Raum. Dessen Begrenzungen gleichen einem verstrahlten Feld, in dem dann die linearen und gefalteten Formen operieren.

Im Werk von Katja Brinkmann geht es weniger um Falten als um Kurven. Ihren Schwerpunkt setzt die Künstlerin auf Ellipsen oder Eiformen in unterschiedlichen Ausgestaltungen. Ihr Umgang mit den eiförmigen Kurvaturen vermittelt ein Interesse an der visuellen Innerlichkeit abstrakter Formen, insofern Eiformen oder Ellipsen die Besonderheit haben, auf einen Zustand des permanenten Wandels zu verweisen. Ein ständiges Thema dieser Künstlerin sind die Paradoxien der Wahrnehmung, nämlich die Frage, wie wir durch abstrakte, auf einer zweidimensionalen Oberfläche operierende Formen mit „Räumlichkeit, Illusion und der von den Rändern eines Bildträgers begrenzten Oberfläche“ umgehen können.^{ix} Doch ihr Interesse an der Wahrnehmung der Formen richtet sich weniger auf die schlichte Mechanik der optischen Perzeption in einem empirischen, Newtonschen Sinn, sondern betont statt dessen die phänomenologischen Erfahrungen der schöpferischen Perzeption. Es geht ihr, mit anderen Worten, um die Innerlichkeit der Wahrnehmung in deren Interaktion mit dem Bewusstsein, um Bewusstseinsinhalte im Unterschied zu bloßen Teilen und Qualitäten des wahrgenommenen Gegenstandes. Es geht ihr auch darum, dass der Zustand des wahrnehmenden Bewusstseins uns als Betrachter in Kontakt mit der wahrgenommenen Form selbst bringen soll, nicht nur mit ihrer bloßen äußeren Erscheinung. Darauf baut die phänomenologische Überlegung auf, dass beim Betrachten des Bildes mehr geschieht als nur eine Vorstellung, nämlich die Herstellung einer Form „an sich“, und auch nicht nur die assoziative „Erscheinung“ einer Form, die wir ebenso wahrnehmen wie jede beliebige andere. Auf dieser Grundlage kann dann Form, die Gestalt der Dinge, das Denken in ein Wissen verwandeln.^x Dieser Gedanke vereint den Vorgang kontinuierlicher Wahrnehmung mit einer intuitiven Vorstellung, mit dem Bewegungsaspekt der wahrgenommenen Formen. „Einerseits suche ich nach einer Möglichkeit, meine Bildsprache zu objektivieren, eine Unterhaltung mit der Malerei und mit der Wahrnehmung auf Basis des Mediums Malerei in Gang zu bringen.“ Andererseits artikulieren ihre Bilder einen Gegensatz in den Prozessen der Wahrnehmung zwischen der Tendenz zur Objektivierung und der Tatsache, dass ihre

Formen „uns zu Assoziationen verleiten, die wir sofort wieder verwerfen müssen“.^{xi} Die Kurve oder der Bogen einer Form bringen immer einen relationalen, unsteten Bezugsgrund zum Ausdruck. Obwohl Brinkmann sich vor allem mit Form und Räumlichkeit beschäftigt, erzeugt ihr Einsatz der Farbe verschiedene Stadien des Materialkontrastes. Er dient ihr als Kunstgriff und als Assoziation, d.h. als ein Mittel, um die Wahrnehmung in Richtung jener organischen Morphologie zu verlagern, die Eiformen unausweichlich besitzen. Er bewirkt auch, dass wir schnell vom Denken in geometrischen Konstruktionen ablassen, die im Wesentlichen aus dem abstrakten Begreifen entstehen und als Formen meist eine rein geistige, keine wahrnehmende Auseinandersetzung mit der Welt zum Ausdruck bringen.

Bei Tanja Rochelmeyers Bildern stehen statt Kurven Linien und Vektoren im Vordergrund. Und wie schon das Wort „Vektor“ nahe legt, gilt ihr Interesse einer gerichteten Kraft oder einem Einfluss, außerdem solchen Qualitäten wie linearer Geschwindigkeit und Größe. Ihren Umgang mit Linearität und Flächigkeit bei minimaler räumlicher Modellierung kann man als ein visuelles Schneiden durch den Raum empfinden, insofern ihre Linien den Raum durchtrennen und dadurch seinen amorphen Zustand manipulieren. Da der generische Raum grenzenlos und scheinbar unendlich ist, gestaltet Rochelmeyer ihn so, dass er ihren Absichten entgegenkommt. Gerade Linien sind an sich schon gerichtete Vektoren, im Gegensatz zu Kurven, die sich unweigerlich vor den organischen Realitäten der Welt verbeugen und auf sie verweisen. Doch die Vektoren, die Rochelmeyer in ihren Bildern konstruiert, weisen nicht nur (implizit) eine Verbindung zur Vielfalt der Blickwinkel auf, sondern vermitteln zugleich eine interaktive und dialektische Spiegelung unterschiedlicher Bildebenen. Ihr Operieren zwischen diesen Ebenen lässt eine Reihe von labyrinthartigen optischen Effekten entstehen, wobei hier das Labyrinth nicht im erzählerischen oder historischen Sinn gemeint ist, sondern optische Eintrittspunkte oder -ebenen beschreibt, die vor der Wahrnehmung verschlossen oder ihr anhaltend entzogen bleiben. Rochelmeyer interessiert sich weniger für räumliche Transzendenz in einem spirituellen Sinn als für die kontrollierte Unterwerfung und Neuordnung des Raumes. Soweit es gelegentliche figurative Anspielungen an Dinge in der Welt – einen Stuhl, Fenster, Portale – gibt, sind auch diese von demselben Wegtauchen der Ebenen innerhalb der insgesamt von Winkeln bestimmten symmetrischen Komposition betroffen. Analog dazu könnte man etwa von einer Kristallstruktur sprechen, d.h. von regelmäßigen Strukturen, bei denen sich die inneren Flächen in bestimmten Winkeln schneiden und dadurch ihre eigene Struktur hervorbringen. Doch indem diese Innenseiten aufeinander treffen und einander schneiden, erzeugen sie oft den Eindruck von Spiegelungen oder deuten eine für Kristallstrukturen ebenfalls typische Transparenz an. Der konsequente Einsatz starker, linearer Diagonalen und dreieckiger Ebenen auf, wie wir vermuten, flachen räumlichen Feldern (anders gesagt: auf der zweidimensionalen Oberfläche, dem eigentlichen Ausgangspunkt des Malens), macht deutlich, dass Rochelmeyers ihren ästhetischen Zugang zum gefalteten Raum durch die Abstraktion sucht. Gelegentlich erinnern die faltenreichen planaren Strukturen in ihren Bildern sogar an die hohe Kunst der Papierfaltung, bei der die Falten oft so kompliziert und zahlreich sind, dass man das einmal entfaltete Werk nicht mehr rekonstruieren kann. Paradoxerweise ist es dann gerade die große visuelle Komplexität der geschnittenen Ebenen, die den Bildern dieser Künstlerin eine Art innere Harmonie und Ausgeglichenheit verleiht. Wenn sie etwa Teilansichten eines zeitgenössischen Merzbaus oder dergleichen auf einer zweidimensionalen Oberfläche zeigt, nötigt sie den von verschiedenen Formen räumlicher Wahrnehmung oft hervorgerufenen Ambivalenzen ihre ganz persönliche Eindeutigkeit auf. Ihr Umgang mit Farbe ist optisch und assoziativ, anders gesagt: Die Farbe ist „ausgedacht“ und wird benutzt, um die Übergänge zwischen den Ebenen so zu behaupten, wie sie den verschiedenen Tiefen perspektivisch schwindender Raumebenen im Fortgang der Komposition entsprechen.

Während es bei Dawson, Brinkmann und Rochelmeyer – wenn auch jeweils in sehr unterschiedlicher Art und Weise – um die dynamische Elastizität des Raums, um Zeitlichkeit und formale Konstruktion geht, wählen die vier anderen Künstler in dieser Ausstellung einen weniger förmlichen Zugang zur abstrakten Malerei. Bei Christian Awe (geb. 1978) begegnen wir einer explosiven, koloristischen Expression und Gestik. Hans-Peter Thomas (geb. 1968) arbeitet dagegen mit Rasterstrukturen oder monochromen Flächen als Trägern eines intensiven Farbauftrags mit übertriebener Oberflächengestik und Pinselührung. Christian Awe ist eher

an der Formlosigkeit als an der Form gelegen. Seine gemalten Oberflächen sind offene, weit ausgreifende, vielfarbige Felder, auf denen Graffiti-ähnliche Zeichen, Gesten, Spritzer, Kleckse und Farbtropfen scheinbar explodieren und alles einnehmen.^{xii} Zu seinen Vorläufern kann man Maler des Expressionismus und des Informel wie Jackson Pollock (1912-56) und Jean-Paul Riopelle (1923-2002) zählen, doch seine Arbeit unterscheidet sich von deren Werken in gleich mehrerer Hinsicht. Pollock setzte seine in fortgesetzten Schleifen und Linien über die ganze Bildoberfläche gezogenen „Drips“ als signatorische Geste ein. Bei Riopelle war das Arbeiten mit dem Palettenmesser häufig Bestandteil des Fakturprozesses und diente dazu, gewaltige Mengen von Farbe über die Leinwand zu verteilen, so dass mit malerischen Mitteln dichte, reliefartige Formen entstanden. Im Unterschied dazu konzentriert sich Christian Awe auf verschiedene (oft transparente), sehr farbenfrohe Hintergrundfelder, auf denen feurige, explosive Gesten ein umfangreiches und differenziertes Vokabular ausdrucksvoller Zeichen entwickeln. In manchen Fällen arbeitet er dabei mit einander überlagernden Rastern, die in ihrer Wirkung eine indexikale Struktur bzw. einen Kontext herstellen, der dennoch vom explosiven Universum der darübergelegten koloristischer Zeichen vollkommen überwältigt wird. Wenn bei Awes Bildern der Bezug zu Pollock auch unmittelbar augenfällig ist, so zeigt doch sein Umgang mit der Farbe keinerlei Ähnlichkeit mit dem Werk des amerikanischen Meisters. Awe arbeitet mit grellen, oft geradezu ätzenden und manchmal schillernden Farben, die die Ausdrucksspannung zwischen Farbfeld und gestischem Pinselstrich auf die Spitze treiben. Seine vielen verschiedenen Zeichen wirken schon fast kalligrafisch und wie eine über das Bild gelegte Folie mit Mustern, die in der Folge dem Sog des darunterliegenden zentrifugischen Wirbels erliegen. Christian Awes Handhabung des ausdrucksvollen gestischen Dramas erweckt sehr deutlich den Eindruck von psychischen Urelementen der Natur. Die Bilder rufen Assoziationen von Feuer und Wasser hervor, erwecken den Eindruck frenetischer Feuerwerkskunst oder merkwürdiger und diffuser unterirdischer Welten. Was das betrifft, bedienen sie sich bei einem Ideengut, das im Wesentlichen der Psycho-Phänomenologie der materiellen Welt entstammt.^{xiii} Damit erinnern sie ihren Betrachter auch daran, dass alle Akte des physischen Ausdrucks und der menschlichen Geste notwendig innerhalb desjenigen Körpers liegen, der sie zum Ausdruck bringt. Das Herstellen im Prozess beinhaltet unweigerlich die Aktionsinhalte der körperlichen Bewegung. Es bezieht den Körper in einer Weise unmittelbar als Ausdruck mit ein, die an Theater, Aktion und Performance erinnert. Darin liegt zugleich eine existenzielle Erinnerung an die Tatsache, dass vieles an der heutigen Auseinandersetzung mit der Abstraktion ästhetische Anliegen verfolgt, die oft Verbindungen zu den erweiterten Begrifflichkeiten des zeitgenössischen Barock erkennen lassen.^{xiv} Der Künstler selbst sagt es klar und deutlich: „Die Malerei ist für mich sowohl Medium, als auch Gegenstand, sie ist wie Atmen. Ich mache Kunst, seit ich zwölf bin. Zuerst Theater, dann Performances, dann Fotografie – aber es braucht Zeit, einen einzigartigen Stil zu entwickeln. Es war eine ziemliche Herausforderung, direkt von der Street Art und aus der Graffitiszene zu kommen und in die Kunstwelt einzutauchen.“^{xv}

Im abstrakten Werk von Hans-Peter Thomas (manchmal auch Bara genannt) spielt die unmittelbare Aktion und Ausführung eine weniger große Rolle. Als Maler ist er am bekanntesten für seine Rasterbilder-Installationen mit figurativen Inhalten und häufig auch diversen Alltagsgegenständen. Dazu bildet seine abstrakte, gestisch gegründete monochrome Malerei einen Kontrapunkt.^{xvi} Auf hohe und breite, aber auch einige quadratische Oberflächen trägt er die Farbe in einer Weise auf, die eine ironische und selbstreflexive Haltung zur Malerei erahnen lässt. Der Pinselstrich versteht sich als Vokabular verschiedener Formen des Farbauftrags. Manchmal sind die Gesten sehr ausdrucksvoll, dann wieder dicht und gedeckt mit darübergelegten Kreisformen oder Rastern. Das Ergebnis hat weniger mit dem zu tun, worauf das Bild verweisen mag, sondern mehr mit dem Wesen der Farbe als solcher. Beispielsweise kann dem Künstler die Farbe dazu dienen, eine Oberfläche zu verhüllen und damit wenig mehr zu bezeichnen als das dadurch verborgene Sichtbare. Sie kann ebenso in Rinnalen über die Leinwand laufen. Wir können daraus schließen, dass Thomas eine Strategie dezidierter Anti-Eleganz wählt, etwa wenn ihm die Manschette oder das Stielende des Pinsels dazu dienen, Riefen und Schrammen in die Oberflächen seiner Leinwände zu kritzeln. Von daher haben seine Bilder weniger mit komponierten Gesten als mit dem rohen Ausdruck der Malerei als Medium zu tun. Meist sind seine Werke großformatig und unbetitelt, gelegentlich arbeitet er in Kleinserien. Wo Thomas eine einfache Rasterstruktur verwendet, hat sie eher eine Verweis- als eine analytische

Funktion, d.h. sie zeigt eher auf sich selbst, als dass sie einer untersuchenden Abticht genügt. In einer mit Epoxidharz gemalten Serie namens *Starsign Paintings* von 2010 schuf der Künstler abstrakte Sternbilder als Zeichensysteme auf verschiedenen einfarbigen Untergründen. Zu dieser Andeutung von kodierten oder visuell molekularen Zeichensprachen gibt es Vorläufer in seinem eigenen Werk, etwa seine *Tree of Life*-Skulpturen (2005-6) und seine Bilderserie namens *Oktave* (2009), die sich dem Titel gemäß auf die traditionellen Tonintervalle in der Musik bezieht. Genau genommen sind Thomas' Bilder keine monochromen Malereien, d.h. durchgehende, bewusst flache Bildfelder in nur einer Farbe. Man sollte sie eher als nominell einfarbige Felder voll angedeuteter Gesten und differenzierter Zeichen verstehen. Dabei ist sein aggressiver Umgang mit der Gestik weit von den ausladenden, sanften Gesten der informellen Gesturalisten der Nachkriegszeit wie Pierre Soulages (geb. 1919) oder Franz Kline (1910-62) entfernt. Eher noch kann man eine Ähnlichkeit im Empfinden zum expressiven Maler Arnulf Rainer (geb. 1929) erkennen, was den kraftvollen bis unbändigen Pinselstrich angeht.

Die informelle Malerei von Daniela Trixl (geb. 1974) und Martina Steckholzer (geb. 1974) setzt einen ganz anderen Schwerpunkt. Ihr geht es nicht um die Geste als unverwechselbare Signatur oder autonomes Zeichen, sondern mehr um komponierte abstrakte Beziehungen von Wahrnehmungsformen und Farbfeldern. Ein Unterschied zwischen beiden Künstlerinnen besteht vielleicht darin, dass Trixl zumeist intuitiv vorgeht, während Steckholzer auf Umwegen (oder heimlich) verschiedene mechanisch-konzeptuelle fotografische Prozesse in ihre Bilder einarbeitet. Das lässt vermuten, dass Steckholzers Arbeiten nicht ganz so informell sind, wie sie auf den ersten Blick vielleicht scheinen. Während Trixl mit der Geschichte der abstrakten Malerei sehr vertraut ist und auch eingesteht, dass sie in der Vergangenheit historische Vorlagen abstrakter Kunst als Ausgangspunkte für ihre eigene Arbeit benutzt hat, bezieht sie in letzter Zeit ihre Bildeinfälle eher aus der unmittelbaren Alltagsumgebung.^{xvii} Wie sie selbst sagt, „bin ich jetzt an dem Punkt angelangt, Ideen und Motive aus meiner nächsten alltäglichen Umgebung zu verwenden. Indem ich mir die Einfälle für meine Bilder aus der Welt des Gesehenen hole, vollziehe ich eigentlich den Prozess der Abstraktion von Neuem.“ In dieser Aussage wird Abstraktion buchstäblich als ein „Abstrahieren von der Welt“ bestimmt. Trixls Auftrag der satten Farben suggeriert sehr deutlich ein Oben und Unten in ihren Bildern, was darauf hindeutet, dass auch ihre Arbeiten nicht so sehr rein am Farbfeld orientiert sind, wie es zunächst scheint. Breite Striche dünner Acrylfarbe sind auf (Flachs-) Leinwand in einer Weise aufgetragen, die ganz nach einer nass-in-nass- Malweise aussieht und amorphe Farbfelder so ineinander verlaufen lässt, dass der Eindruck einer gewissen Transparenz entsteht. Trixls Farben sind fast ausschließlich intensiv (häufig sind es die Primärfarben Rot, Gelb und Blau), und während manchmal Gesten aufgetragen sind, sind diese (wie erwähnt) nicht dazu gedacht, eine Signatur oder ein Erkennungsmerkmal zu setzen. Die so entstehenden Bildformen sind im allgemeinen informell und asymmetrisch, Flächigkeit der Farbe wird angestrebt und auch erzielt. Von allen Künstlerinnen und Künstlern dieser Ausstellung ist Trixl vielleicht diejenige, die sich am meisten für die Farbe als solche interessiert – soll heißen, dass die Farbflächen auf ihren Leinwänden nicht unmittelbar deskriptiv angelegt sind, da ihr Umgang mit der Farbe keinen sekundären Zweck erfüllt, der auch das Verständnis der anschließend auf diesen Flächen aufgetragenen geschichteten Formen und Zeichen in eine bestimmte Richtung lenken würde. Meist dient Trixl die Farbe dazu, intensive Leuchtkraft und immanente Dichte herzustellen. Die Farbe wird zur Ganzheit und wohnt gewissermaßen ihren Bildern inne. Ihre Handhabung des Pinsels und ihr schwungvoller Farbauftrag sind nie starr oder linear, sondern biegsam und sinnlich. Wo das gemalte Farbfeld flächig bleibt, entziehen sich die aufgetragenen Formen der Wahrnehmung und sind nie klar umrissen. Auch die hier und dort noch auftauchende Gesso-Grundierung des Bildes spielt in ihrer Arbeit eine wichtige Rolle. Zwar entstammen Trixls Einfälle, wie sie behauptet, ihrer persönlichen Sinneserfahrung der Welt, doch sie werden eindeutig im Prozess des Malens assimiliert und gründlich destilliert, so dass daraus eine imaginäre und anregende bildhafte Projektion ihrer Sinneseindrücke in der Zeit entsteht.

Martina Steckholzer befragt visuelle Strategien und wendet sie auf die abstrakte Malerei an. Ihr Zugang ist reduktiv-analytisch eher denn spezifisch und formal – sogar dort, wo ihre Bilder auf den ersten Blick den Eindruck informeller Abstraktion vermitteln. Von

daher mag es überraschen, dass ihre Werke oft direkt von Bildern aus der Alltagswelt ausgehen. In gewissem Sinn eignet sie sich diese Motive an, aber ihre Bilder entfernen sich vom Ausgangsmaterial so weit, dass es keine visuelle Verbindung mehr gibt. Sie verbringt einen großen Teil ihrer Zeit (wenn sie gerade nicht malt) damit, verschiedenen Facetten der Kunstwelt – Künstler, Ateliers, Museen, Kunstmessen und Ausstellungsräume – zu filmen. In dem Wust angesammelten Materials erspürt sie häufig die verlorenen oder vergessenen Desiderata dieser Umgebungen und findet so die Quellen für ihre Bilder, die dann in einem Prozess der Destillation und subjektiven Reduktion entstehen. Das kann man so verstehen, dass Steckholzer von der Welt abstrahiert, doch diese Abstraktionen sind anfangs oft nicht mehr als ein bloßes Fragment, Standbild oder Foto. Die Künstlerin sucht nach Momenten der Entfremdung, wie sie die Kamera einfängt und das menschliche Auge oft übersieht. Während solche Bildquellen jedoch in Richtung Figuration, Zeichnung oder Kontur weisen, verliert sich all das weitgehend bei der Überführung in den Prozess der abstrakten Malerei. Das räumliche Feld (oder die Bildoberfläche) ist ähnlich fragmentiert. In den meisten Fällen überlagern oder durchdringen schwebende Formen oder Elemente einander. Doch wenn ein besonders gewähltes Motiv auftaucht, etwa ihre kreisrunden farbigen Scheiben (oder Tupfer), kann dieses so etwas wie eine schwebende Illusion und einen Wahrnehmungsraum erzeugen. Überhaupt ist der Einsatz von optischem Raum und nicht-Raum, das Spiel mit der Präsenz und Leugnung des Raumes, ein hervorstechendes Merkmal ihrer Malerei. Die manchmal poetischen (manchmal auch banalen) Titel sind Texten oder Textteilen aus den Standbildern oder fotografischen Vorlagen, die den Anstoß zum jeweiligen Bild gegeben haben. Gelegentlich basieren sie auf Logos oder Etiketten oder haben einen direkten Bezug zur Kunstwelt. Ein Beispiel dafür ist *Sfumato* (2010), ein Begriff, mit dem in der Kunst gewöhnlich trübe, rauchige oder verdunkelnde Effekte beschrieben werden. Es kommen aber auch, wie in dieser Ausstellung, schlichte Titel wie *It* vor. Das Offenkundigste und zugleich Erstaunlichste in Steckholzers Werk ist der Eindruck stilistischer Vielfalt, der von ihm ausgeht. Unter den sieben hier besprochenen Künstlerinnen und Künstlern ist Steckholzer vielleicht die heterogenste von allen und belegt schon für sich allein die Behauptung polyphoner Herangehensweisen in der heutigen abstrakten Kunst. Ihre Arbeit verdeutlicht die zunehmende Selbstreflexivität, die notwendig ist, um neue und verschiedene Formen der abstrakten Malerei aufzugreifen und zu entwickeln, was wiederum aus der Abkehr vieler Künstler von der hegemonalen Singularität eines vorherrschenden Stils oder vorformulierten Systems resultiert. Wir leben in einer Welt, die immer weniger diachron ist und immer synchroner wird. Dass die Dinge derart in den Fluss geraten sind, bewirkt neben vielem anderem, dass heutige abstrakte Maler viele verschiedene Lieder zugleich singen können.

Postskript

Noch vor kurzem meinte so mancher, die abstrakte Malerei liege im Totenhaus der Geschichte.^{xviii} Davon sind wir weit entfernt. Sie ist in immer vielfältigeren Formen wieder da und lebendiger denn je, und sie hat, wie eingangs festgestellt, die Zwangsjacke der zahlreichen formalen Systeme abgelegt, die der Kunst der Moderne zunehmend übergestülpt wurden. Die Tyranneien des Minimalismus und der nicht-subjektiven, konzeptuellen Malerei gibt es nicht mehr. Abstrakte Malerei muss sich als Kunstform nicht mehr durch irgendwelche theoretischen Systeme rechtfertigen oder absichern lassen. Vorbei die Zeit, als die Prozesse der abstrakten Malerei nur einem fertigen Drehbuch zu folgen hatten. In der Rückschau drängt sich sogar der Verdacht auf, dass ihre lokal bestimmte Abhängigkeit von Theorien in der Vergangenheit manchmal nichts Anderes war als der Versuch ihrer Vertreter, der Verunsicherung angesichts noch wackliger Fundamente beizukommen. Wie immer man die abstrakte Malerei heute definiert: Sie spricht von und für sich selbst, sie hat längst ihren Status und ihre Autonomie als künstlerische Praxis erlangt. Wenn ich in der Weiterführung meiner Gedanken Vergleiche zur Musik und zum Barock gezogen habe, so vor allem mit der Absicht, eine Ureigenschaft des Barock, nämlich die Befreiung aus Zwängen, ins Spiel zu bringen. Diese Befreiung wird im radikalen Umgang mit Farbe und Komposition, aber auch im dramatischen Wandel bei der Auffassung von Raum und Bewegung deutlich, den wir heute sehen. Der zeitgenössische Barock ist kein Fenster, aus dem man nur in eine Richtung auf die Welt schauen kann. Er ist das Innere und das Äußere zugleich, gefaltet nach innen und nach außen – und wo käme diese Tatsache besser zum Ausdruck als auf dem Gebiet der heutigen abstrakten Malerei?

- i Eine Analyse dieser neuen Techniken und Positionen aus Sicht des Malers eher denn aus rein kunsthistorischer Perspektive findet sich bei Vicky Perry und Barry Schwabsky, *Abstrakte Malerei, Konzepte und Techniken*, Fischer, Frankfurt am Main 2007; siehe auch Rolina van der Vliet, *Abstrakte Malerei in der Praxis: 65 Ideenfolgen, Ansätze, Techniken und Motive*, Fischer, Frankfurt am Main 2009).
- ii Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*, Washington University Press, London und New York 1990. Der Text ist in thematische Abschnitte untergliedert, die sich mit Fragen des Prozesses, der Komposition, des Betrachters, sowie mit theoretischen Ansätzen und den in ihnen enthaltenen Wertesystemen befassen.
- iii Die Bauhaus-Tendenz zum Funktionalismus betonte das Schematische und die Prozesse der Systembildung in der Kunst. Vgl. Barry Bergdoll und Leah Dickermann, *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*, Museum of Modern Art, New York 2009.
- iv Anna Moszynska, *Abstract Art*, Thames & Hudson, London 1990.
- v Peter Vergo, *The Music of Painting: Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, Phaidon Press, London 2010.
- vi Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 31.
- vii Der Gedanke stammt vom Science-Fiction-Autor Frank Herbert (1920-1986) und fand durch seinen Bestseller *Dune* (1965) weite Verbreitung. Vgl. meinen Beitrag *Rohkunstbau XVII: Atlantis: Hidden Histories-Imagined Identities*, Katalog, Schloss Marquardt, 2010, S.42.
- viii Herbert Marcuse, „Phantasie und Utopie“, in: *Triebstruktur und Gesellschaft*, a.a.O., S. 148 f: Der Wahrheitswert der Phantasie bezieht sich nicht nur auf die Vergangenheit, sondern ebenso auf die Zukunft: die Formen der Freiheit und des Glücks, die sie aufruft, erheben den Anspruch, historische Wirklichkeit zu werden. Die kritische Funktion der Phantasie liegt in ihrer Weigerung, die vom Realitätsprinzip verhängten Beschränkungen des Glücks und der Freiheit als endgültig hinzunehmen, in ihrer Weigerung, zu vergessen, *was sein könnte*.“
- ix Katja Brinkmann im Gespräch mit Regina Michel, „Spiel mit der Wahrnehmung“ *Refresh*, Kunststiftung der ZF Friedrichshafen AG und Zeppelin Museum Friedrichshafen, 2009.
- x Die Theorien der phänomenologischen Wahrnehmung gehen auf Edmund Husserl (1859-1938) zurück und haben die Sicht auf die abstrakte Kunst und die Wahrnehmung von Grund auf verändert. Nicht zufällig entstanden beide mehr oder weniger zur selben Zeit. Weitergeführt wurde die Phänomenologie nach dem 2. Weltkrieg vor allem von Maurice Merleau-Ponty (1908-1961). Vgl. Dan Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, Stanford University Press, 2003; Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, de Gruyter, Berlin 1974.
- xi Katja Brinkmann im Gespräch mit Regina Michel, a.a.O.
- xii Dirk Westphal, „Vom Graffiti-Sprayer zum geschätzten Maler“, *Welt am Sonntag*, 11. Januar 2009, S. B4.

- xiii Zur Psycho-Phänomenologie der Primärelemente vgl. das Werk von Gaston Bachelard: *Die Psychoanalyse des Feuers*. München 1985.; *Das Wasser und die Träume*. Frankfurt am Main 1991; *La terre et les rêveries du repos*, Paris 1946; *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris 1948.
- xiv Zum zeitgenössischen Barock (manchmal auch Neo-Barock genannt), vgl. Kelly A. Wacker (Hrsg.), *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, Cambridge Scholars Publishing, London 2007.
- xv Gespräch zwischen Christian Awe und Lily Khositashvili, „The Form of Formlessness“, *Kunstmagazin*, September 2007, S.12ff.
- xvi Siehe bspw. die Installationsansichten in dieser Ausstellung der „Monster Grid Paintings“, Galerie Bernd Kugler, Innsbruck 2010.
- xvii Historische Bezüge auf Künstler wie Noland, Hofmann und Palermo wurden bei TrixIs Ausstellung in der Galerie Fahne mann im Jahr 2008 nur zu deutlich.
- xviii Die Ansicht, dass abstrakte Kunst untrennbar von der Moderne ist, vertrat der einflussreiche Theoretiker W.J.T. Mitchell, Professor an der University of Chicago. Was dieser Ansicht zur Geltung verhalf, war wohl vor allem die Tatsache, dass Mitchell sie als Herausgeber von *Critical Inquiry* und Mitglied im Herausgeberkomitee von *October* in zwei der wichtigsten amerikanischen Zeitschriften zur Theorie der Kunst verbreiten konnte.

Christian Awe

secret thought • 2011 • Acryl, Sprühlack auf Leinwand • *acrylic, spray paint on canvas* • 120 x 120 cm



Christian Awe





Sommernachtsflimmern • 2011 • Acryl, Sprühlack auf Leinwand • *acrylic, spray paint on canvas* • 120 x 100 cm

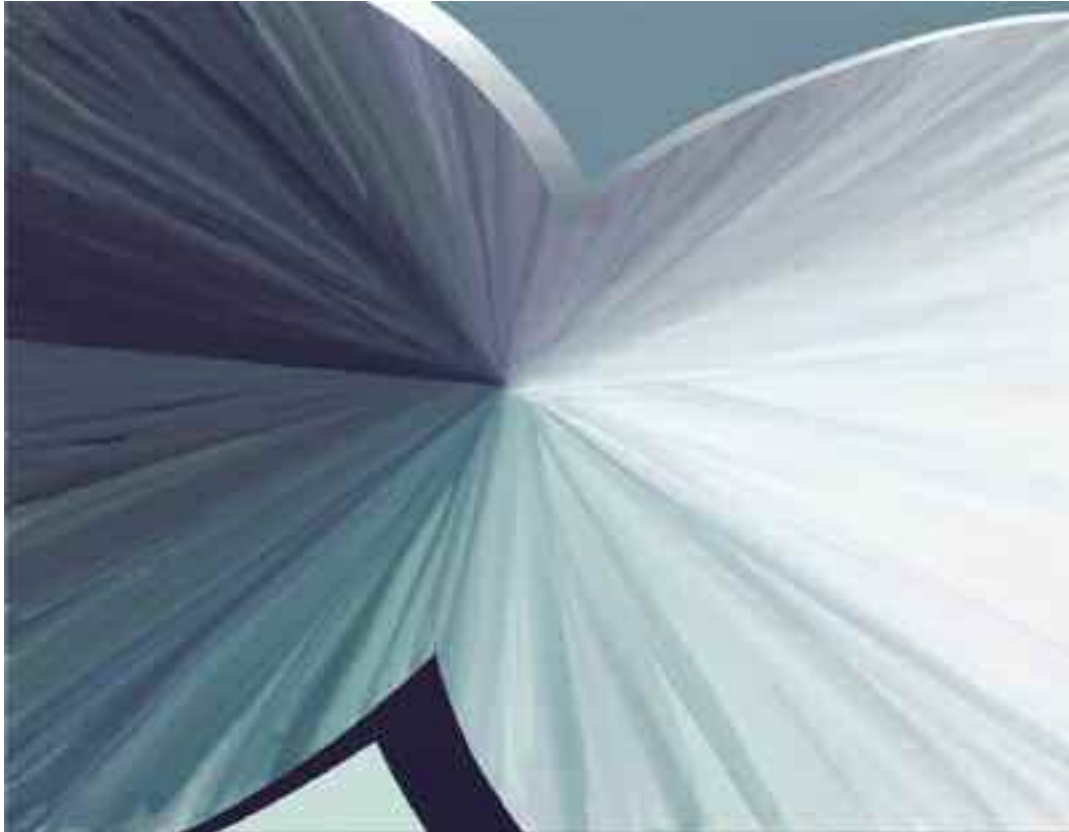
Katja Brinkmann





Ohne Titel • 2011 • Acryl auf Leinwand • *acrylic on canvas* • 180 x 130 cm

Katja Brinkmann





Ohne Titel • 2011 • Acryl auf Leinwand • *acrylic on canvas* • 70 x 90 cm

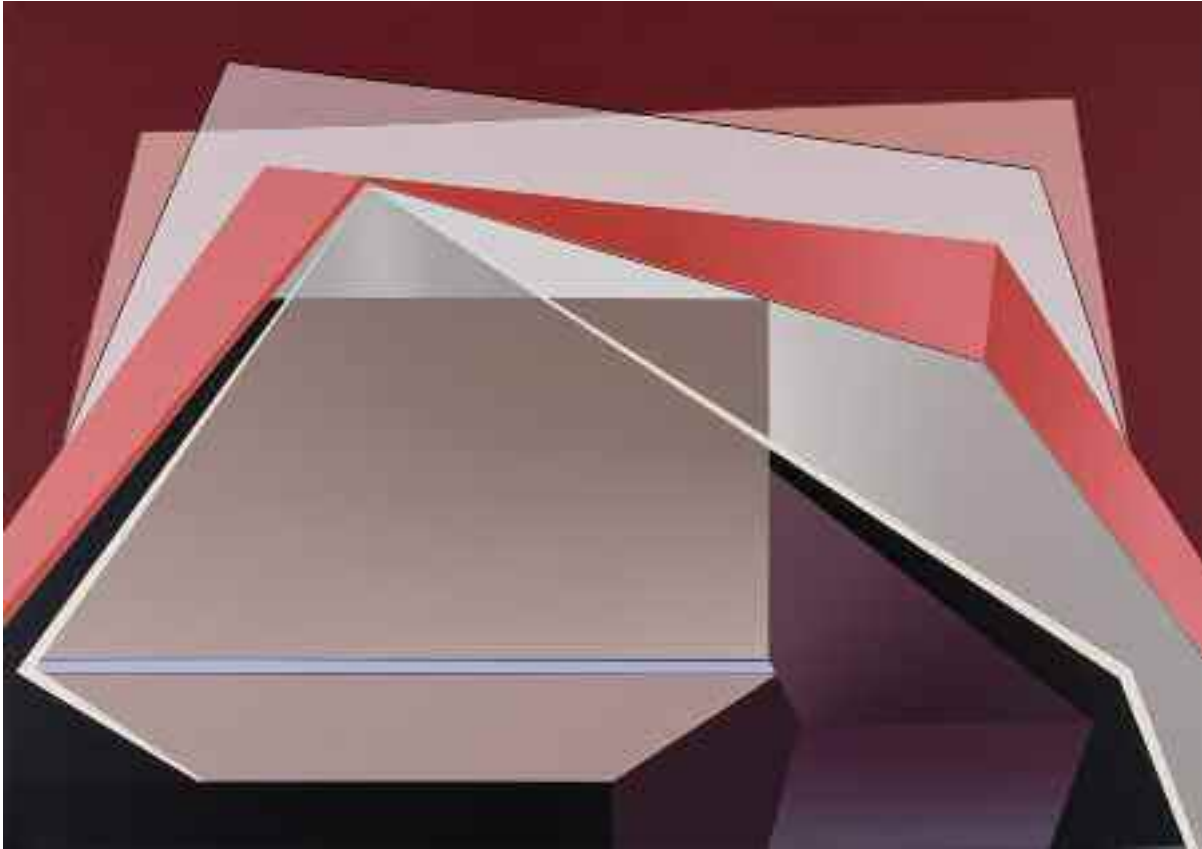
Hans - Peter Thomas

Ohne Titel • 2010 • Öl auf Leinwand • *oil on canvas* • 230 x 145 cm



Tanja Rochelmeyer

Ohne Titel 0711 • Acryl auf Leinwand • *acrylic on canvas* • 70 x 100 cm



Tanja Rochelmeyer





Ohne Titel 0811 • Acryl auf Leinwand • *acrylic on canvas* • 70 x 100 cm

Daniela Trixl

Ohne Titel • 2008 • Acryl auf Nessel • *acrylic on nettle cloth* • 180 x 150 cm



Daniela Trixl





Rotes Feld • 2010 • Acryl auf Leinwand • *acrylic on canvas* • 150 x 180 cm

Sean Dawson

Frozen Absicht • 2007 • Öl auf Leinwand • *oil on canvas* • 150 x 120 cm



Sean Dawson





Sol Om O • 2010 • Öl auf Leinwand • *oil on canvas* • 163 x 133 cm

Martina Steckholzer



Composed for Baruch • 2011 • Acryl auf Leinwand • *acrylic on canvas* • 80 x 80 cm

Martina Steckholzer



a subtle ambivalence that is very much of the moment • 2011 • Öl, Acryl, Pigment auf Leinwand
oil, acrylic, pigment on canvas • 130 x 130 cm



it • 2011 • Acryl und Öl auf Baumwolle Ol • *acrylic and oil on canvas* • 160 x 160 cm

Polyphonic abstraction

(seven positions in abstract painting)

We live perhaps in more fortunate times as far as the understanding of abstract painting is concerned. Many of the modernist theoretical tyrannies had now dissipated as regards the formal meanings and intentions expressed by abstract painting. The old binary polarisations of the spiritual versus the rational, geometric against informal abstraction, assertive dialectics of field as against marks, or detached non-subjective systems as distinct from personal expression, have thankfully become largely meaningless to our contemporary understanding.ⁱ Hence the revival of figurative positions in painting from the 1980s onwards can be seen paradoxically to have indirectly served creatively the needs of today's engagement with abstract painting. Certain intellectual benefits have accrued as a result. The first was that it has created a temporary rupture and much needed aporia that ended many straitjacketed formalist tendencies shaping the visual habits of modernism and determinism. This tendency to certainty and fixed forms of presentation was particularly redolent of minimalism and later conceptual abstraction.ⁱⁱ Secondly, it opened the doors to new polyphony of different approaches (as against the monophony of modernism) adopted by painters towards abstract painting practices over recent years. The result is no longer that of pre-ordained or cemented positions of either/or but fluid creative positions of either/and, the consequence of which is the vibrant use of painterly abstraction that has re-emerged today. So much so that it seems almost ludicrous now to speak of a single determinate view of what constitutes abstract art. After all the essence and definition of the term 'abstract' is to suggest something that is free from a priori concrete realities, specific objects, or pre-determined actual instances. Abstract art by its definition must be considered in the first instance as something apart from the concrete, and in a state of theoretical and pictorial enquiry before it can offer or suggest any final resolution. The propositions proffered by today's abstract artists are therefore various, less functionalist, sometimes expressive and formal, and at other times linear and concrete.ⁱⁱⁱ What remains present nonetheless are the traditional expressive concerns of abstract art with space, form, line, and colour, and in this respect it unquestionably continues and develops the traditions of abstract painting established by the twentieth century.^{iv}

The seven abstract artists here represented might be seen as a paradigm of this new polyphony, the musical analogy being useful since music embodies the very condition of abstract composition within itself.^v Indeed, music as a correlate of painting is an aspect integral to the works of Sean Dawson (b. 1964), a hidden visible that is made manifest through the dynamic rhythmic approach he takes towards painting. It is vindicated by the fact that he most often paints to the accompaniment of music. It is also a characteristic of music that sounds fold into one another, and that the abrupt transitions of sound are (in Deleuzian terms) the punctuations or pleats in the fold that as inflections „...cannot be separated from an infinite variation or an infinitely variable curve.“^{vi} If sounds exist both inside your head and simultaneously outside of the ear, then a similar argument can be given for material visual experience, first received as perception but mediated by the conceptual experiences of consciousness. Issues of inflection, the curve and the fold, are not only present in the works of Dawson, but also synonymous with those of Katja Brinkmann (b. 1964) and Tanya Rochelamy (b. 1975). The curve, the fold, and elliptical conventions are traditionally associated with the attitudes of the Baroque. But whereas spatiality within music remains purely abstract, in the manifestation of visual materials it can become pictorially and provisionally concrete. It is in the provisional proposition among an infinite number of variable

pictorial propositions that an abstract painting denies its reductionism to a pre-imposed system. This is to speak of abstract art in dynamic rather than in static terms, and an art of propositional 'becoming' rather than an art that is pre-fixed and determined.

In relation to Dawson's paintings I have described it elsewhere as the 'Holtzman effect', a fictional enfolding and temporal elasticity of space made popular in the writings of science fiction.^{vii} It is therefore an intentionally imagined futuristic reality, and one that Marcuse long ago observed is central to the truth value of imagination and phantasy.^{viii} Spatial elasticity is clearly evident in the paintings of Dawson with their sense of layered ambiguity, whereby spatial folds invert themselves and bend back upon one another. This gives the effect of an inside and outside sense of spatiality, and a pictorial sense of optical parallelism is created which serves the interest of grounding his paintings sense of dynamic vivacity and tension. Space and temporality form the foundations of Dawson's art, and his attraction to film, music, and contemporary technology, is one that reflects the dynamism of these media. His paintings become an arrested moment within a flux of an expressive and interactive connectivity, their flattened facture and sleek surfaces made of lines, loops, bends, and graphic gestures operate as subtle spatially modulated visual aspects. In a certain sense they might sometimes appear collage-like presenting a multifaceted palimpsest of different viewpoints that indirectly give homage to early abstraction (Cubo-Futurism particularly), but in other respects they are thoroughly contemporary expressing the vibrating immediacy of the moment. The greater distinction being that they suggest the dynamics of speed, rhythm, and pulse, that extends the musical and visual simile already proposed. Sean Dawson's use of colour is similarly dynamic and interactive, creating a sense of optical oscillation and movement. However his juxtaposition of colour works less to specifically describe actual forms (though it achieves this in other more indirect ways), but rather it evokes a sense of luminous space whose ends are those of an irradiated field within which the active linear and folded forms operate.

In the case of Katja Brinkmann it is less to do with the fold and more to do with the curve. The emphasis is placed on elliptical or ovoid forms that follow variable shapes of presentation. The use of curvature particular to ovoid shapes stresses Brinkmann's interest in the visual internality of abstract forms, since morphic ovoid or elliptical forms have given propensities that lead to a continuous state of transformation. A constant concern of the artist are the paradoxes of perception, how it is through abstract forms that operate on a two-dimensional surface she able to address „...the question of how we handle spatiality, illusion and the pictorial surface as delineated by the picture carrier.“^{ix} However, her concerns with the perception of forms has less to do with the simple mechanics of optical perceiving in an empirical Newtonian sense, but rather stresses the phenomenological experiences of creative perception. In other words the internality of perception as it interacts with consciousness. The consciousness contents as distinct from merely the parts and properties of the thing or object perceived, and that the state of perceptual consciousness places the viewer in contact with the perceived form itself as distinct from its mere appearance as a form. This grounds the phenomenological idea that what takes places is more than just a representation, but a form 'for itself' and not just an associative 'appearance' of a form that we perceive like any other. It is upon this basis that shape and the form of things can transform thought into knowledge.^x This idea allies continuous perception to an intuitive imagination, to the motile aspect of perceived forms „...On the one hand I am searching for a way to objectify my pictorial language, facilitating a debate with painting and perception on the basis of the medium of painting.“ Conversely, her paintings show that in the

processes of perceiving there is conflict between objectification and the fact that her forms „...entice us to make associations that have to be abandoned again immediately.“^{xi} The use of the curve or arc-like forms always express a relational but shifting ground, and while Brinkmann’s dominant concern is with form and spatiality her sense of colour creates differing states of material contrast. Her use of colour operates as both artifice and association, as a means to shift perception in the direction of the organic morphology that ovoid forms inevitably possess. The effect being that we are quickly taken away from ideas of the geometric construction which derive largely from abstract conceptualisation, and where forms tend to express a purely mental rather than a perceptual engagement with the world.

Tanya Rochelmeyer’s paintings have less to do with curve and more to do with linearity and vector. And, as the word ‘vector’ suggests, she concentrates on a directed force or influence, on qualities like linear velocity and magnitude. Her use of linearity and flatness with minimal spatial modelling intimates a sense of visual incision, lines that incise space and suborn its amorphous status. Since generic space is limitless and seemingly infinite Rochelmeyer re-constructs it and turns it to her own uses. Straight lines are in themselves directional vectors, unlike curvature which invariably bends or alludes to the organic realities of the world. The vectors that Rochelmeyer constructs in her paintings are not only allied to multiple viewpoints (this is implicit), but at the same time they evoke an interactive and dialectical mirroring of different planes. Her active inter-planar approach creates a series of labyrinthine optical effects. That is to say labyrinthine not in the narrative or historical sense, but as optical points or planes of entry that become perceptually closed off or continuously deflected. The artist Rochelmeyer is less interested in spatial transcendence in a spiritual sense than in its controlled subjection and re-organisation, and where there are on occasioned figurative allusions to things in the world, a chair, windows, and portals, they too find themselves subject to the same planar immersion within the overall angular symmetries of the composition. An analogy might be a crystalline structure, which is to say regular shapes in which the internal planar faces intersect at definite angles and establish their own internal structure. But as the internal planes meet and intersect they often create a sense of mirrored reflection or specifically allude to transparency, which is of course yet another aspect common to crystal structures. The continual use of strong linear diagonals and triangular planes executed on what we imagine to be flat spatial fields (in other words the two-dimensional surface as the original point of departure), emphasises Rochelmeyer’s, aesthetic concerns with folded space through abstraction. Indeed in some instances in her paintings internally enfolded planar constructions remind one of the advanced complexities of paper folding, where once unravelled the pleats and folds are so numerous as to be unable to be reconstituted. It is paradoxically the actual visual complexity of the artist’s intersected planes that bring a sense of internal harmony and balance to her paintings. In presenting aspects of a sort of contemporary Merzbau on a two-dimensional surface, the artist has been able to impose her own personal solution to the ambiguities that are often thrown up by various visual forms of spatial perception. Her use of colour is optical and associative, which is to say it is ‘thought out colour’, and used to establish the planer transitions appropriate to the various depths of recessive planes of space she seeks to determine at any given moment in the composition.

If Dawson, Brinkmann and Rochelmeyer’s concerns deal with the dynamic elasticity of space, temporality and formal construction in their very different ways, the four other artists in this exhibition take a more informal approach to abstract painting. In the case of Christian Awe (b.1978) it is constituted by explosive colouristic expression and gesture,

whereas Hans-Peter Thomas (b. 1968) operates either with (and/or) grid-structures or monochromes that carry intense applications of paint which exaggerate surface gesture and mark-making. Christian Awe is far less concerned with form than with formlessness, his painted surfaces are open expansive multi-coloured fields where graffiti-like marks, gestures, splashes, splodges, and dribbles of paint seem to explode to give an all over effect.^{xii} While his forbears may be Abstract Expressionist and informal painters like Jackson Pollock (1912-56) and Jean-Paul Riopelle (1923-2002), his paintings differ considerably from their works in other respects. Pollock used his 'drips' as a form of signature gesture with continuously threaded loops and lines across the surface. Riopelle often used the palette knife as part of a process facture with huge quantities of paint spread as matter across the surface, and as a result he created dense relief-like painted forms on his canvases. Awe by comparison focuses on different (often transparent) but highly colouristic background fields onto which fiery explosive gestures make up the large vocabulary of differentiated expressive marks. In some cases occasional overlaying grids have been used. These have the effect of creating an indexical structure but nonetheless one that is completely overwhelmed by the explosive universe of colouristic marks that supervene. If the reference to Pollock is pictorially the most salient or conspicuous his particular use of colour is certainly not related to the American master. Awe uses intense often acidic and sometimes iridescent colours that heighten and intensify the expressive relations of field and mark. The numerous different marks and gestures sometimes appear almost calligraphic, as if to create the effect of an overlaid visual screen of patterning that thereafter transitions into the centrifugal vortex beyond. Christian Awe's use of expressive gestural drama also carries within it a strong visual feeling of nature's primary psychical elements, which is to say the paintings evoke connotations of fire or water, appearing like a frenetic firework display or strange and diffuse watery allusions to a subterranean world. In this respect they draw upon ideas commonly associated with the psycho-phenomenology of the material world.^{xiii} In doing so they remind the viewer also that all enactments of physical expression and human gesture lie necessarily within the body that is expressing them. This type of making through process carries inescapably within it the active contents of bodily movement, and a direct physically expressive corporeal involvement linked to issues of performance or living theatre. It is another existential reminder that much of today's involvement with abstraction has aesthetic concerns that frequently engage with expanded notions of the contemporary baroque.^{xiv} As the artist Christian Awe makes clear "...painting is both for me the medium and the subject, it is like breathing. I have been doing arts since I was twelve. It was theatre, performances, photography, but it takes time to develop a unique style. It was quite a challenge to come from street art, graffiti as I did, and to plunge into the art world."^{xv}

In the abstract works of Hans-Peter Thomas (sometimes called Bara) issues of immediate performance as far less pregnant. If he is most known for his installation grid paintings with figurative contents that often incorporate sundry commonplace objects, his abstract and gesture-based monochromes form a counterpoint within his painterly production.^{xvi} Working with vertical, square and rectangular formats, Thomas applies paint across the surface which often suggests an ironic and self-reflexive engagement with paint application. The making of marks thus becomes a vocabulary of different forms of applied paint. Sometimes the gestures are highly expressive and at other times densely matt with painted circular forms or grids superimposed thereon. The result is less about what the image alludes to, and more about the nature of paint as paint for itself. For example paint may be used to screen a surface suggesting little more than the hidden visible of that which it screens, or alternatively is allowed to run like watery rivulets down a

canvas. Thomas we might suppose adopts a strategy of deliberate anti-elegance, and we see that the heel and ferrule of the brush or the reverse end of the handle has been used to create scrawled striations on the surface of many of his canvases. Hence his paintings are less about orchestrated gestures and more concerned with the raw expression of paint as a medium. While generally large in scale and often untitled Thomas works in small series, and where he uses the simplified grid-structures their function is indexical rather than analytical. They point in the direction of themselves rather than serving an investigative purpose. In an epoxy resin series called *Starsign Paintings* in 2010, the artist created the abstract images of the horoscope logos as signage superimposed upon different coloured monochrome grounds. The allusion to encoded or visual molecular signage is not without precedence in his work, it was evident in his *Tree of Life* sculptures (2005-06), and it returned again in a series of paintings simply called *Oktave* (2009). Though in the latter case no doubt referring to the traditional interval(s) of musical pitch. In the strictest interpretation Thomas's paintings are not monochromes in a literal sense, that is to say all over field images of an intended flat monochroic persuasion. Rather they should be understood as nominal single coloured fields of intuited gestures and differentiated marks. However Thomas's aggressive use of gesturalism is far removed from the sweeping and benign gestures of post-war informal gesturalists like Pierre Soulages (b. 1919) or Franz Kline (1910-62), and closer perhaps in sensibility to the more forceful and violent marks of an expressive painter like Arnulf Rainer (b. 1929).

The informal paintings of Daniela Trixl (b. 1974) and Martina Steckholzer (b. 1974) have a completely different focus. They are far less concerned with immediate issues of the gesture as a signature characteristic or as an autonomous mark, and more concerned with composed abstract relations of perceptual forms and fields of colour. The distinction being perhaps that while Trixl for the most part operates intuitively, Steckholzer obliquely incorporates different (or hidden) mechanical-conceptual photographic processes into her paintings. The latter suggestion intimates that Steckholzer's work is not as informal as we might initially have supposed. While Trixl is very familiar with the history of abstract painting, and admits that in the past she used historical abstract sources as her starting point, her recent tendencies has been to draw ideas from her immediate surroundings.^{xvii} As she puts it „...I am coming to the point where I use ideas and motifs from my immediate, everyday world. By taking ideas for my paintings from the visual world, I actually complete the process of abstraction all over again.“ Such a statement takes up the explicit understanding of 'to abstract' from the world. In her use of saturated colour there is always a strong sense of top and bottom to her paintings, which suggests that they are less purely field oriented than we might have at first supposed. Broad sweeps of thin acrylic paint are applied on linen or canvas supports, apparently as if executed wet-in-wet, which has the effect of the blurring the amorphous colour boundaries and creating a certain feeling of transparency. The colours she uses are almost invariably vibrant (frequently the primaries, red, yellow, blue), and while certain gestures may be applied or expressed their purpose is not explicitly intended to create (as previously stated) an identifying signature or mark. The pictorial shapes that emerge are generally informal and asymmetrical, and as instigated a certain intentional flatness of colour is attained. Trixl of all the artists in the current exhibition is, perhaps, the most concerned with colour as colour of and for itself. This is to argue that her use of flat colours on her surfaces are not made to be immediately descriptive as such, since her use of colour serves no secondary purpose that would pre-determine the direction of the layered forms and marks that are subsequently expressed upon them. Most often Trixl's use of colour highlights issues of intense luminosity and immanent density that is colour becomes integral, intrinsic, and indwelling within her paintings. Her use

of the brush and sweeps of paint application are never rigid or linear but pliant and sensuous. Where the painted field is flat the applied forms are elusive and never definitively contoured, and the sometimes re-emergent gesso ground of the painting plays an important part in her work. If the ideas are drawn from Trixl's personal sensory experiences of the world as she has claimed, they have been clearly assimilated and thoroughly distilled through the painting process, so that what emerges is an imagined and evocative pictorial projection of her experienced temporal sensations.

Martina Steckholzer investigates and applies visual strategies to abstract painting, and her approach is reductively analytic rather than specifically formal. This is the case even when on initial appearance her paintings express an inherent sense of abstract informality. It may seem surprising therefore that her paintings often derive directly from images of the real world. In a certain sense she appropriates, but the paintings are so far removed from the point of appropriation so as to be no longer visually connected. She spends much of her life (when not painting) taking videos of different aspects of the art world, artists, artists' studios, museums, art fairs and exhibition spaces. From within the welter of footage that she accumulates her eye frequently seeks out the distracted or forgotten desiderata of these environments. In turn they become the sources for her paintings, which are then realised through processes of distillation and subjective reduction. If this suggests that Steckholzer abstracts from the world, the abstractions may be no more than a mere fragment or frame taken from a video still image or simply a photograph. She looks for estranged aspects as recorded by the camera lens that the common use of eyesight often misses. However, while such image sources might suggest figuration, delineation or contour, these are largely abandoned when they are transferred into her abstract painting process. The spatial field (or picture surface) is similarly fragmented, most often forms or elements float or blur or overlap. But when a specific chosen motif is used like her circular colour disks (appearing as polka dots) they can create a sense of floating illusion and perceptual space. Indeed the use of optical space and non-space, both its presence and denial, is an important characteristic of her paintings generally. The sometimes poetic (at others banal) titles are taken from textual source materials, that is to say textual or partial elements that were present in the film still or image used to initiate the painting. They may be derived from simple logos or labels, or have a direct connotations of the art world. An example being a work called *Sfumato* (2010), a word commonly used as an art term to describe blurred, smoky, or opaque effects. Alternatively, simple words like *It* can be used as witnessed by a work with that title in the current exhibition. What is most striking and evident in Steckholzer's work is its sense of stylistic plurality. She is perhaps the most heterogeneous of the seven artists discussed, and in many ways vindicates the argument as to the polyphonic approaches taken in abstract painting today. Steckholzer's works illustrate the increased self-reflexivity necessary to both assimilate and develop new and diverse forms of abstract painting. The reason is that artists today have moved away from the hegemonic singularity of a determinant style or pre-formulated system. We live in a world that is increasingly synchronic and no longer diachronic, the fluid consequences being that contemporary abstract painters are able to sing many different songs at the same time.

Postscript

Abstract painting is far from being in the mortuary of history as some have in recent years supposed.^{xviii} It has returned in ever more diverse and revived forms, but in doing so it is no longer confined by the straitjacket of the numerous formal systems that were increasingly imposed upon it by modernism. The tyrannies of minimalism and non-subjective

conceptual painting are no more. It is a form of artistic practice that does not need any longer to be justified or buttressed by a specific theoretical system – as if the processes of abstract painting are nothing more than following a pre-established script. One might even suspect in retrospect that its localised dependency on numerous theories in the past was at times no more than a mitigation created by its practitioners to counter the insecurities thrown up by its initially uncertain foundations. However you define abstract painting today it speaks of and for itself, it has long ago justified its own status of autonomy and practice. If I have intentionally used the similes of music and the baroque to extend my thought, I have done so to further the essential baroque qualities of release from restraint, as reflected in the radical handling of paint and composition, and the dramatic changes in the understanding of space and movement that have taken place. The contemporary baroque is no one-way window on the world, it is simultaneously both inside and outside, enfolded within and without, and where better to express the fact than in the contemporary field of abstract painting.

©Mark Gisbourne

13/08/2011

- i For analysis of these changing techniques and positions from the painter's as distinct from a purely art historical viewpoint, see Vicky Perry and Barry Schwabsky (intro.), *Abstract Painting Techniques and Strategies: Concepts and Techniques*, London and New York, Watson-Guption Publications Inc., 2005 (German: *Abstrakte Malerei: Konzepte und Techniken*, Frankfurt-am-Main, Edition Fischer, 2007); also Rolina van der Vliet, *Painting Abstracts: Ideas, Projects and Techniques*, London and Tunbridge Wells, Search Press Ltd, 2008 (German: *Abstrakte Malerei in der Praxis: 65 Ideenfolgen, Ansätze, Techniken und Motive*, Frankfurt-am-Main, Edition Fischer, 2009).
- ii Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective*, London and New York, Washington University Press, 1990. The text is divided into schematic sections, dealing with process issues, internal issues of composition, external issues and the spectator, theoretical issues and the values contained within the theories, etc.
- iii The Bauhaus tendencies towards functionalism emphasised the schematic and processes of art and system building, see Barry Bergdoll and Leah Dickerman, *Bauhaus 1919-1933: Workshops for Modernity*; Museum of Modern Art, New York, 2009.
- iv Anna Moszynska, *Abstract Art*, London, Thames & Hudson, 1990 (and subsequent editions)
- v Peter Vergo, *The Music of Painting; Music, Modernism and the Visual Arts From the Romantics to John Cage*, London, Phaidon Press, 2010.
- vi Gilles Deleuze, 'The Folds in the Soul', *The Fold: Leibniz and the Baroque*, London, The Athlone Press, 1993, p. 16 (Fr. orig. *Le Pli: Leibniz et le Baroque*, Editions de Minuit, 1988; and Ger. *Die Falte: Leibniz und der Barock*, Suhrkamp Verlag, (2000)
- vii The idea was conceived by the science fiction writer Frank Herbert (1920-86), and made popular in his best-selling fictional

novel *Dune* (1965). For my earlier reference, see *Rohkunstbau XVII: Atlantis: Hidden Histories-Imagined Identities*, ex. cat., Schloss Marquardt, Marquardt, Brandenburg, 2010, pp. 34, 42 (German/English)

- viii Herbert Marcuse, 'Phantasy and Utopia', *Eros and Civilisation*, London, 1969, „The truth value of the imagination relates not only to the past but also to the future: the forms and freedoms that it evokes claim to deliver the historical *reality*. In its refusal to accept the final limitations imposed upon freedom and happiness by the reality principle, in its refusal to forget what *can be*, lies the critical function of phantasy.“ (pp. 11-131) pp. 124-125.
- ix See, Katja Brinkmann in conversation with Regina Michel, 'Spiel mit der Wahrnehmung' *Refresh*, Kunststiftung der ZF Friedrichshafen AG and Zeppelin Museum Friedrichshafen, 2009.
- x The theories of phenomenological perception was founded by Edmund Husserl (1859-1938) and have had an enormous influence on thinking in regard to abstract art and perception, coinciding as they do with the beginnings of abstract painting. It was continued and further developed in the post-war period by Maurice Merleau-Ponty (1908-61). For Husserl, see Dan Zahavi, *Husserl's Phenomenology*, London and Stanford, Stanford University Press, 2003. Also, Maurice Merleau Ponty, *Phenomenology of Perception*, Eng. trans., Colin Smith (1962), London Routledge Kegan & Paul, 1992 (Fr. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945)
- xi Katja Brinkmann in conversation with Regina Michel, *op cit*
- xii Dirk Westphal, 'Vom Graffiti-Sprayer zum geschätzten Maler' *Welt am Sonntag*, 11 January, 2009, p. B4
- xiii To consider the psycho-phenomenological aspects of the primary elements, see Gaston Bachelard's writings *La psycho-analyse du feu* (*The Psychoanalysis of Fire*, 1938), *L'eau et les rêves* (*Water and Dreams*, 1942), *L'air et les songes* (*Air and Dreams*, 1943), *La terre et les rêveries du repos* (*Earth and Reveries of Repose*, 1946) *La terre et les rêveries de la volonté* (*Earth and Reveries of Will*, 1948. All are available in standard German translations
- xiv For discussions of the contemporary Baroque (sometimes called the Neo-Baroque) see the book of essays, Kelly A. Wacker (ed.), *Baroque Tendencies in Contemporary Art*, London and Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- xv Interview between Christian Awe and Lily Khositashvili, 'The Form of Formlessness', *Kunstmagazin*, September, 2007, pp.12-15
- xvi For examples see the installation images of his exhibition 'Monster Grid Paintings', Galerie Bernd Kugler, Innsbruck, 2010
- xvii The historical references to artists like Noland, Hofmann and Palermo, were much in evidence in Trixl's exhibition at Galerie Fahnemann, in 2008.
- xviii The suggestion that abstract art is inexorably tied to and cannot be separated from modernism is (or at least was) certainly the view held by the influential theorist W.J.T Mitchell, Distinguished Professor of English and Art History, University of Chicago. This view was vindicated if only by the fact as the editor of *Critical Inquiry*, and on the editorial board of *October*, he expressed it in two of the most influential theoretical journals on contemporary art in the United States.

Impressum

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung von Fahnmann Projects,
„Neue Abstraktion“ - Künstler: Christian Awe, Katja Brinkmann, Sean Dawson,
Tanje Rochelmeyer, Martina Steckholzer, Hans Peter Thomas, Daniela Trixl
*The catalogue is published on the occasion of the exhibition „Neue Abstraktion“ by
Fahnmann Projects - artists: Christian Awe, Katja Brinkmann, Sean Dawson,
Tanje Rochelmeyer, Martina Steckholzer, Hans Peter Thomas, Daniela Trixl
07.09. - 22.10.2011*

Fahnmann Projects / Galerie Fahnmann Berlin
Fasanenstrasse 61 • 10719 Berlin
T +49 - (0)30 - 883 98 97
F +49 - (0)30 - 882 45 72
info@fahnmannprojects.com / info@galerie-fahnmann.de
www.fahnmannprojects.com / www.galerie-fahnmann.de

Herausgeber *published:* Fahnmann Projects / Galerie Fahnmann, 2011
Gestaltung *design:* Clemens und Jonas Fahnmann
Copyright: Fahnmann Projects und die KünstlerInnen

Übersetzung: Herwig Engelmann
Druck: Spree Druck Berlin