

SELFIES

Peter Michalski



58



59

Im letzten Teil spricht die Autorin etwas an, was progressiven Künstlern sehr wahrscheinlich bekannt vorkommt. Der Künstler erschafft nicht nur etwas, es erweitert ebenso seinen geistigen Horizont, d.h. es kommt sowohl etwas vom einzelnen Werk als auch vom gesamten Œuvre zurück, so unglaublich sich das im ersten Moment tatsächlich anhören mag.

„Bilder sind nicht einfach passive Wesen, die mit ihren menschlichen Wirten koexistieren. Sie verändern die Art, in der wir denken, sehen und träumen. Sie funktionieren unsere Erinnerungen und Vorstellungen um, bringen neue Maßstäbe und neue Wünsche in die Welt.“⁵

„Ich habe keine Angst, Änderungen vorzunehmen, das Bild zu zerstören usw., denn das Gemälde hat ein Eigenleben. Ich lasse zu, dass es sich entfaltet. Nur wenn ich den Kontakt zum Bild verliere, ist das Ergebnis ein Durcheinander. Ansonsten gibt es pure Harmonie, ein leichtes Geben und Nehmen, und das Bild findet sich.“⁶

Das hier gewählte Zitat von Jackson Pollock zeugt von wortlosen Zwiegesprächen mit Kunstwerken und auch davon, dass ein Bild nicht immer gelingt. Dies ist eigentlich logisch, denn niemand, selbst ein Genie ist nicht perfekt. Genau dieses Prozessartige ist bei manchen der in diesem Buch gezeigten Beispiele der Fall, denn wenn man die Fotos aufmerksam betrachtet, ist zu sehen, dass einige von ihnen ausgebessert wurden, also bestimmte Formen dem Maler augenscheinlich nicht gefielen. Dass diese

In the last part of this quote, the author is addressing something that is very likely familiar to progressive artists. The artist not only creates something new, but he also creates something that expands his own intellectual horizons. In other words, he gets something back from the individual work or even his entire oeuvre, even though this may at first sound like an unbelievably thing to say.

“Images are not just passive entities that coexist with their human hosts, any more than the microorganisms that dwell in our intestines. They change the way we think and see and dream. They refunction our memories and imaginations, bringing new criteria and new desires into the world.”⁵

“I have no fears about making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well.”⁶

This quote by Jackson Pollock offers evidence of the wordless dialogue taking place with artworks as well as the fact that a painting does not always work out as intended. This is logical, of course, for no one – even a genius – is perfect. This precise processual aspect can be applied to some of the paintings appearing in this book, for if we closely examine the photographs of these works, we can see that some of them were reworked, meaning that apparently the painter was not satisfied with some of the forms.

Korrekturen nicht immer
sein, warum nicht alle de
ins Buch geschafft habe
Künstlers mit seinem v
ten Bild schützt, wie z
Greenberg anmerkt:

„Die Stärke dies
schen den Ass
tatsächlichen
Ausführung
erst im letz

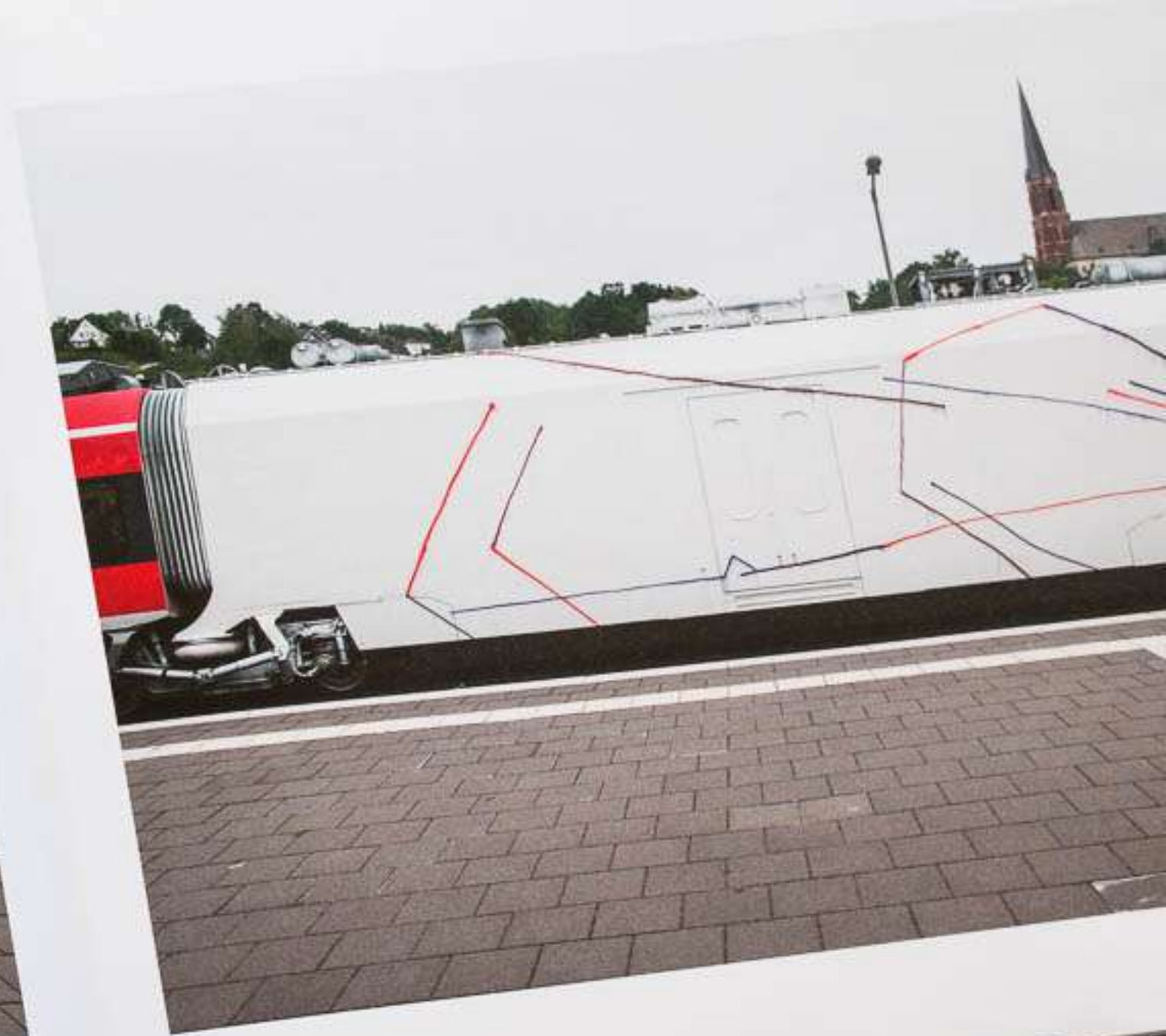
„[...] dass
nicht in
sondern
Die Ins
Gemä
dess

5. W

6. Ja

7







III. Die Betrachter | III. The Audience

Somit kommen wir zum dritten Teil unserer oben aufgestellten Gleichung: dem Rezipienten. Während der Künstler in die Dunkelheit abgetaucht ist, sein Werk auf Gleissträngen durchs Land juckelt, ist der Betrachter derjenige, der dem Bild die eigentliche Öffentlichkeit gibt. Mal mehr, mal weniger, aber an jeder Haltestelle des Zuges sehen es Reisende, denn immerhin fährt ein komplett bemalter Waggon ein. Ein Kunstwerk dieser Größe zu übersehen ist schwer möglich und so kommt es zu einer spontanen Begegnung mit Kunst, einer ungewollten Erfahrung, die komplexer ist, als man annehmen könnte.

„Ästhetische Urteile sind in der unmittelbaren Erfahrung von Kunst gegeben und enthalten. Sie werden nicht in einer nachträglichen Reflektion gedanklich erreicht, sondern sie sind eins mit der Erfahrung. Ästhetische Urteile sind auch nicht dem Willen unterworfen: Man kann sich nicht aussuchen, ob einem ein Kunstwerk gefällt, genauso wie man sich nicht aussuchen kann, dass Zucker süß schmeckt und Zitronen sauer.“¹⁸

Für Menschen, die weder kunstaffin noch ästhetisch vorgebildet sind, geht die geistige Auseinandersetzung mit der gerade gesehenen Kunst meist nicht weiter. Manche von ihnen regen sich

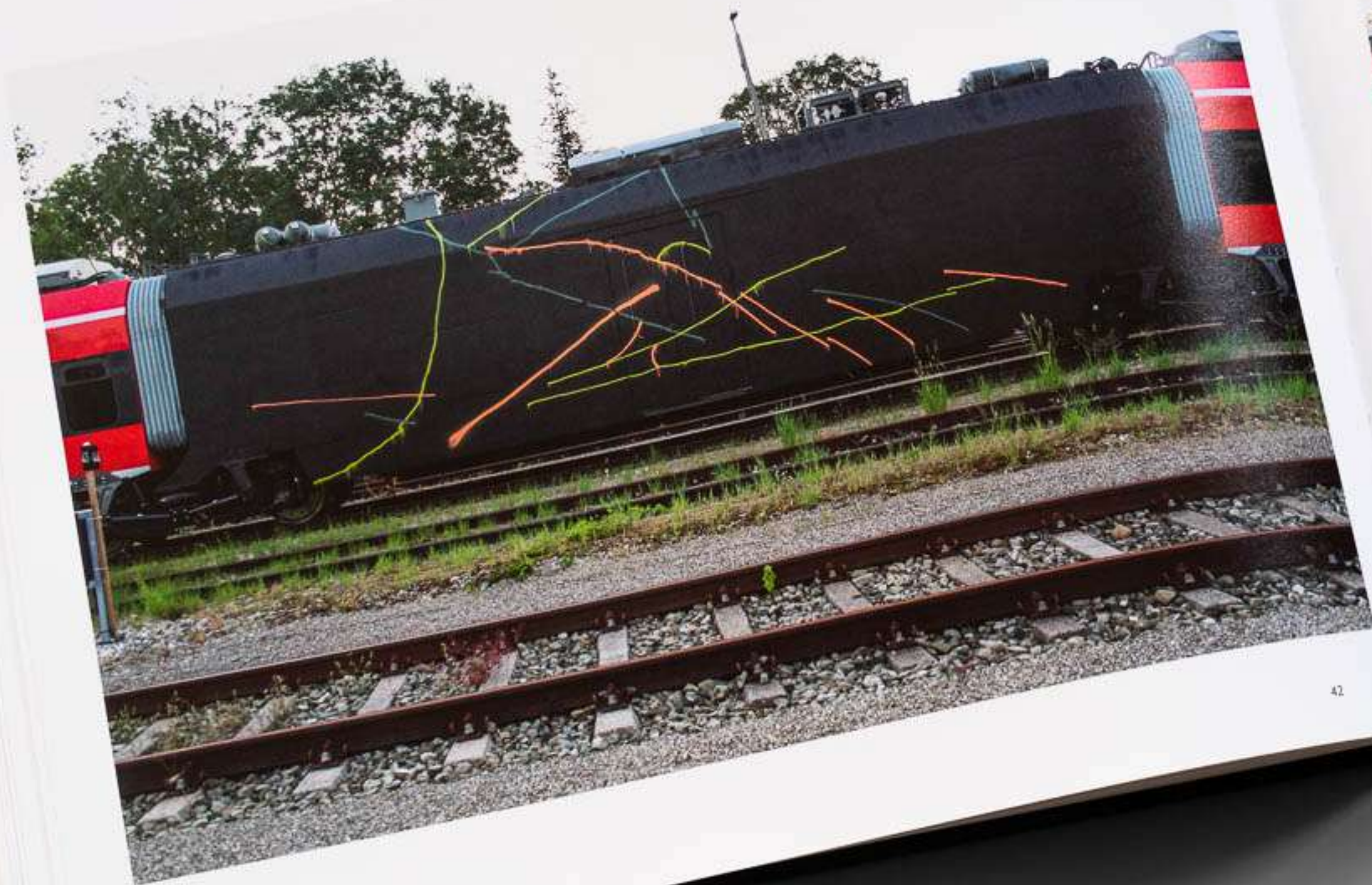
¹⁸ Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne* (Dresden: Verlag der Kunst, 1997) 373.

Thus we come to the third part of the equation I described at the beginning of this essay: the recipient. Whereas the artist is hidden in darkness and his work trundles across the country on rails, the people who see it passing by are the work's true audience. At every stop along the way, it is seen by travelers – sometimes more, sometimes less. It is, after all, a painted train car rolling into the station. Such a large artwork is difficult to miss, and suddenly the audience is involved in a spontaneous art encounter, an involuntary experience that is much more complex than one might think.

“Esthetic judgments are given and contained in the immediate experience of art. They coincide with it; they are not arrived at afterwards through reflection or thought. Esthetic judgments are also involuntary; you can no more choose whether or not to like a work of art than you can choose to have sugar taste sweet or lemons sour.”¹⁷

For people who are neither art savvy nor aesthetically trained, their intellectual examination of the art they have just seen usually ends right there. Some of them might get worked up about it, but most of them simply do not care. Those who are interested in art, however, might find something positive in it,

¹⁷ Clement Greenberg, “Problems of Criticism II: Complaints of an Art Critic,” *Artforum*, Vol. 6, No. 2 (October 1967) 38.



In genau diesem einen Fall des Erfahrens des Erhabenen kann der Betrachter beinahe unerlaubter Weise wieder passiv sein. Man sollte nicht vergessen, dass der aktive Betrachter einer der wichtigsten Unterschiede zwischen der modernen Kunst und den vorangegangenen künstlerischen Epochen ist. Ein Kunstwerk der Moderne soll nicht einfach nur konsumiert, sondern exploriert werden.

Die Künstler, die sich in ihren Werken sehr stark auf die neue Definition des Erhabenen bezogen, waren die abstrakten Expressionisten im Amerika der 1940er und 1950er Jahre. Einer ihrer Vertreter war Barnett Newman, ein Maler und Theoretiker, der sehr viele Schriften zu dieser Kunstbewegung verfasste. Einer seiner berühmtesten Texte *The Sublime Is Now* behandelt seine intensive Auseinandersetzung mit dem Erhabenen.

„Die Frage, die sich nun stellt, lautet: Wenn wir in einer Zeit ohne Legenden oder Mythen, die man erhaben nennen könnte, leben, wenn wir keine Erhöhung einer reinen Erzählung zulassen [...], dann lautet die Frage: Wie können wir eine erhabene Kunst schaffen?“

Der Künstler Serkan Goeren, der sich insbesondere mit Newmans Idee vom Erhabenen auseinandersetzt, trifft die Problematik des künstlerischen Schaffens der abstrakten Expressionisten:

„Die Aufgabe, die sich dem amerikanischen Künstler stellt, ist das Sublime in das Kunstwerk hineinzuprojizieren, ohne dabei schöne Kunstwerke zu erschaffen. Denn durch das Ideal der Schönheit wird das Erhabene im Kunstwerk verdeckt. Der Betrachter eines sublimen Kunstwerks bekommt

When experiencing the sublime in this way, the viewer, in an almost unauthorized manner, can return to playing a passive role, for one should not forget that one of the main factors differentiating modern art from the preceding artistic periods is the active viewer. A modern work of art is no longer intended simply to be consumed – it is to be explored.

The artists whose works were very strongly associated with the new definition of the sublime were the American Abstract Expressionists of the 1940s and 1950s. One of their representatives was painter and art theorist Barnett Newman, who wrote a great number of texts on this new art movement. One of his most well-known texts, *The Sublime Is Now*, delves into his intensive examination of the sublime.

“The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relation [...], how can we be creating a sublime art?”

The artist Serkan Goeren, who has closely examined Newman's concept of the sublime, touches on the problems arising from the art of the Abstract Expressionists:

“The task the American artist presents himself with is to project the sublime into the artwork without creating a beautiful work of art, for the ideal of beauty leads to the obscuring of the sublime in a work of art. The viewer of a sublime work of art thus is given the opportunity to



Auf der Suche nach einer Antwort werde ich versuchen, den langen Weg zum fertigen Werk nachzuvollziehen und dazu muss ich mal der Künstler, mal das Bild, mal ein Schaulustiger, mal ein Anderer sein.

Danach werde ich mich zur Klärung der potenziellen Relevanz dieser Arbeiten in einen Bereich hinter die konkrete Malerei begeben, denn letztendlich ist es die in die Kunstgeschichte eingebundene Philosophie, die den Nährboden nahezu jeglichen Kunstwerks bereitet.

Außer dem Fotomaterial und der Aufgabenstellung wurden mir keine weiteren Informationen bereitgestellt und somit bin ich in der komfortablen Lage, fast alles schreiben zu können, was ich will. Da mein eigener Anspruch es mir aber verbietet totalen Quatsch zu schreiben, werde ich versuchen, dem mir unbekannten, doch nach der langen Auseinandersetzung mit dem Fotomaterial irgendwie auch vertrauten Künstler und seinen mutmaßlichen Gedanken möglichst nahe zu kommen.

Abgesehen von meinem Arbeitsauftrag frage ich mich insbesondere, warum sich der Urheber für seine Malerei das Medium Zug ausgesucht hat? Was ist daran so besonders? Worin liegt der Mehrwert sich mit so immens großen Bahnwagen auseinanderzusetzen? Vermutlich bei Nacht? Illegal?

In my search for answers, I shall attempt to reconstruct the long path to the completed work, and in doing so I must at times step into the shoes of the artist, at other times the painting itself, here and there an onlooker, and sometimes even someone else.

In an attempt to clarify the potential relevance of these works, I will then delve into an aspect that lies behind the actual painting, for ultimately it is a philosophy closely bound to art history that offers the fertile soil for nearly any kind of artwork.

Other than the photographs and the assigned task, I was provided with no other information, and I thus find myself in the comfortable position of being able to write just about anything I want. But as my own pretensions forbid me from writing utter nonsense, I shall attempt to come close to this unknown yet, after lengthy examination of the photographs, now somehow familiar artist as well as his presumed thoughts.

Aside from the task I have been assigned, I especially have to ask myself why the artist chose trains as a medium for his painting. What makes them so special? What is the added value to be obtained from working with such immense train cars? Does the artist work at night? Illegally?

Selbst ein großer Fan der gegenständlichen Malerei zu sein, hat mich wohl dazu zu schreiben. Kunsthistoriker zu sein, nicht abträglich gewesen sein.

Meine Auseinandersetzung mit dem lichen Raum begann Mitte des 19. Jahrhunderts, der Jahrzehnte zwar wenig Wust dieses in den letzten Bereichen der modernen Kunst, Stylewriting oder auch in der »normalen« Kunst kommt zur Sprache drängt.

Abgesehen vom Fotomaterial und der Aufgabenstellung wurden mir keine weiteren Informationen bereitgestellt und somit bin ich in der komfortablen Lage, fast alles schreiben zu können, was ich will. Da mein eigener Anspruch es mir aber verbietet totalen Quatsch zu schreiben, werde ich versuchen, dem mir unbekannten, doch nach der langen Auseinandersetzung mit dem Fotomaterial irgendwie auch vertrauten Künstler und seinen mutmaßlichen Gedanken möglichst nahe zu kommen.



EINE REALITÄT

Im Normalfall ist die Evolution der
Distribution und Rezeption be-
erschafft in seinem Atelier We-
gegebenenfalls um. Die ferti-
Skulpturen, etc. reicht er da-
anders weiter. Dort trifft di-
interessiertes Publikum.

Während der legalen
gabe seiner Werke weit-
de Macht über diese
die Rezeption nehme
erklären und/oder v-
Kreativen eine bed-
eines verbotenen
der legale Kunst-
strafrechtlichen
Anwalt zur Seite

In den all-
ler seine Täte-
dem Publi-
hoheit füh-
WERK - F
alles ent-
die Digi-



I. Der Künstler | I. The

Nonfigurative oder abstrakt arbeit
Auch die in diesem Buch abgelicht
lich irgendwo auf diesem Planeten
Ein Namedropping von sich visu
mit dem Spätwerk von Hans Ha
seitenweise füllen. Die über h
Malerei hat ihre Bildsprache r

Weltweit sind viele Kün
tung der modernen Malerei
mutmaßlich, oder hoffent
noch nicht Dagewesenes
Entsprechung in unsere
imitatio. Über die Aufn
zentrieren sich über J
einzelnen Kreativen
fahrungen, Einflüsse
Erziehung verbind
seinem Mitteilung
ausmacht: seine

„Wenn Kre
Individu
mit der
postm
psych