

In Flagranti I. Schnittstellen von Fotografie, Video und Malerei

Dirk Braeckmann – Eric Jan van de Geer – Michael John Whelan

Dortmunder Kunstverein, 20.10. - 26.11.2006

Ankündigungstext auf der Website des Dortmunder Kunstvereins e.V.

Schnitt- und Bruchstellen zwischen unterschiedlichen künstlerischen Positionen stehen im Zentrum des Ausstellungsprogramms des Dortmunder Kunstvereins. Nicht eine bestimmte Technik, ein festgelegter Standpunkt oder eine künstlerische Strategie werden verfolgt, sondern gerade die Möglichkeit, Übergänge und Austauschsituationen zu schaffen.

In diesem Sinne soll in einer Sequenz von zunächst zwei Ausstellungen der Fragestellung nachgegangen werden, wie sich in der aktuellen Kunst Fotografie, Video und Malerei wechselseitig beeinflussen.

In der Nachfolge von Gerhard Richter finden Maler in der fotografisch wiedergegebenen Wirklichkeit einen direkten Ausgangspunkt für ihre Arbeit. Einen Anknüpfungspunkt hierzu bietet zwar die Position des Fotorealismus in der Malerei, doch in der Gegenwart werden neue Gewichtungen vorgenommen. Es geht nicht mehr primär darum, den Standpunkt und Blickwinkel des Fotografen in einer Mimesis anzueignen, um eine entsprechende Umwertung in der Wahrnehmung von Wirklichkeit vorzunehmen und gleichzeitig den Objektivitätsanspruch der Fotografie zu hintergehen. Fotorealistische Methoden werden angeeignet, um die Komponenten von Wirklichkeit grundsätzlich neu zu interpretieren und die sichtbare Wirklichkeit auch im Hinblick auf ihre zunehmende Virtualisierung zu hinterfragen.

Umgekehrt stellt sich die Frage, in wieweit auch Malerei für die Fotografie eine Anregung oder Erweiterung bieten kann. Die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Malerei bewegt sich um die Oberfläche der Fotografie, die durch Druckverfahren, das Zitieren von malerischen Elementen oder aber der Irritation des jeweiligen Abbildes durch ein frontales Blitzlicht gleichsam als „Haut“ gewinnen kann. Partielle Übermalungen, Verwischungen der Faktur oder aber eincollagierte Elemente leiten die Wahrnehmung von der inhaltlichen auf die strukturelle Ebene des Bildes um. Auch das Motiv gewinnt einen neuen Stellenwert, wenn es gezielt für den Moment der Aufnahme inszeniert oder aber auf digitalem Wege in völlig neue kompositorische Ordnungen eingebracht wird.

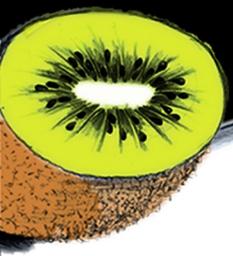
Die Untersuchung zu Schnittstellen von Fotografie, Videokunst und Malerei befördert gleichzeitig die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Ebenen der Wirklichkeit und deren Wahrnehmung. An dieser Verschlüsselungsstrategie setzt der Titel des Projektes - „in flagranti“ - an.

Dirk Braeckmann zielt in seiner Fotografie auf Doppeldeutungen, um deren Sichtweise als „Fenster zur Wirklichkeit“ grundlegend in Frage zu stellen. Das Material für seine Bilder entnimmt Braeckmann seiner unmittelbaren Umgebung, die er nicht systematisch erkundet, sondern in Zufallsmomenten auf einer eher intuitiven Ebene dokumentiert. Seine Bilder umkreisen das, was eben nicht porträt- oder abbildhaft wiedergegeben, vielmehr emotional als Traum- oder Stimmungsbild erfasst werden kann. Die Arbeit von Braeckmann besetzt die Übergangszone zwischen Verschleierung und Darstellung. Um das Motiv in Distanz zu rücken, bevorzugt er die s/w-Fotografie und ein aufgerautes Fotopapier, das dem Bild eine haptisch wirksame

Oberfläche verleiht. Frontale Blitzlichter, Unschärferelationen und Verunklärungen des Blickwinkels schaffen eine Wirkung von Ungewissheit und Unbestimmtheit, die bis in Bereiche völliger Abstraktion vorstoßen kann. Es vermittelt sich eine magisch-geheimnisvolle Atmosphäre, die den Betrachter gerade durch die Abwesenheit von Akteuren in die Rolle des Voyeurs drängt. Das bühnenhafte Szenario legt ihm nahe, die sichtbaren Details und Versatzstücke mit einem rätselhaften, kaum zu durchdringenden Geschehen zu verknüpfen.

Den Ausgangspunkt der Arbeit von Eric Jan van de Geer bilden Fotografien, die in unterschiedlicher Weise mit Bildbearbeitungsprogrammen, mit malerischen Mitteln oder durch Druckverfahren nachbearbeitet werden. Auch er entnimmt die Motive dem alltäglichen Leben: er präsentiert einen abgenutzten Sessel, eine Lampe, einen Herrenanzug, einen bloßen Gartenzaun oder eine Blumenrabatte. Eric Jan van de Geer baut sein Bild in Schichtungen auf, indem er durch Ausdrücke auf Folien das Motiv zunächst in verschiedene Ebenen zergliedert. Im Druckverfahren der Serigraphie führt er diese Ebenen erneut zusammen, um gleichzeitig Verschiebungen und Verfremdungen einzubringen. Durch Überblendungen und weitere Schichtungen provoziert er Wahrnehmungen räumlicher Tiefe, denen andererseits Akzentuierungen der Oberfläche des Bildes durch flächenhafte Wirkungen entgegenstehen. Eric Jan van de Geer zielt auf ein Spannungsfeld zwischen den Objekten, die er wie in einem Schnapsschuss fokussiert, und dem Umraum, in den sie hineingestellt sind. Durch Flecken und Irritationen der Oberfläche sind die Objekte in ihrer dinglichen Präsenz in Frage gestellt, durch Leerstellen und Störungen in Zustände der Auflösung und Verflüssigung versetzt, andererseits aber auch in einen durch Licht- und Schattenzonen rhythmisierten Kontext eingefügt. Aufdrucke in Holzschnitttechnik, mit Stempeln oder im Siebdruckverfahren geben der Faktur der Fotografie als „Haut“ eine haptische Wirkung, die in ihrer Unmittelbarkeit den gegenständlichen Bezug des Bildes zurücktreten lässt. Indessen gewinnen die jeweils wiedergegebenen Dinge gerade durch diese Irritation eine Eindringlichkeit, die sie uns nicht nur in bildhafter Qualität, sondern als uns persönlich betreffende Gegenstände mit Spuren und Zeichen von Gebrauch und Vernutzung vor Augen führt.

Michael John Whelan zeigt in seinen Videoarbeiten einen festgelegten Bildausschnitt, der dem Betrachter einen unbeweglichen Stand- und Blickpunkt zuweist. Whelan greift in keiner Weise durch Inszenierungen oder Veränderungen in die vorgefundenen Szenen ein. Der Künstler hält sie fest, so wie er sie vorfindet, um den jeweiligen Ort und sein Verhältnis zu diesem zu dokumentieren. Seine Arbeiten stellen Plätze aus unserer Umgebung dar, so wie sie ganz gewöhnlich und in einer nicht zu bestimmenden Weise fremd erscheinen. Der jeweils gewählte Rahmen beinhaltet immer die Möglichkeit eines überraschenden, in das Bild tretenden Geschehens. Klimatische Phänomene wie Nebel, Luftfeuchtigkeit oder Dunst verunklären die räumliche Situation. Das zunächst nahezu statisch erfasste Bild wird dann ganz allmählich durch einen beiläufigen, in keiner Weise spektakulären Ablauf aufgebrochen. Eine Handlung rückt ins Zentrum der Wahrnehmung, die unter gewöhnlichen Umständen vollständig übersehen worden wäre. Über einen Steg bewegen sich etwa in bedächtigen Bewegungen Badende in einen See, um hier schwimmend einige Runden zu drehen und das Wasser langsam dann wieder zu verlassen. Das graduelle Erscheinen des Badenden in den eng gefassten Rahmen ist zwar eigentlich nicht sehr bedeutsam, gefriert in dieser Fokussierung jedoch zum fruchtbaren Augenblick, der in seiner Verdichtung eine ganze Sequenz von Bildern und Verknüpfungen zu assoziieren gibt. Eine der in den See steigenden Gestalten hebt bei der ersten Berührung – wie schockiert – den Arm hoch, was auf eine recht kalte Temperatur und ein nordisches Klima schließen lässt. Doch letztlich bleibt die konkrete Verortung irrelevant für die Szene. Im Vordergrund steht die bildhafte Wirkung des erfassten Augenblicks, der zwischen Stillstand und subtiler, letztlich umkehrbarer Veränderung dem zeitlichen Fluss enthoben zu sein scheint. Von besonderer Intensität ist hierbei die Empfindung von Abwesenheit. Dem Betrachter zeigt sich eine Szene, aus der die menschliche Gegenwart im wörtlichen Sinne ausgeblendet ist, die jedoch durch ihre radikale Leere und das bloß beiläufige Erscheinen des Menschen eine Dimension des Narrativen offenbart.



In Flagranti II. Schnittstellen von Fotografie, Video und Malerei

Marc Lüders – Wim Bosch – Doris Frohnapfel

Dortmunder Kunstverein, 01.12.2006 – 01.01.2007

Ankündigungstext auf der Website des Dortmunder Kunstvereins e.V.

Mit Marc Lüders wird ein Künstler gezeigt, der malerische Techniken unmittelbar in das fotografische Bild einbringt, um experimentell eine Verschmelzung herbeizuführen. Sobald die Divergenz der Darstellungsebenen wahrgenommen wird, stellt sich auch die Verschiebung in der Wertigkeit des Bildes dar. In den Randzonen jenseits der Stadt stehen sie und warten: einzelne Männer und Frauen im Niemandsland von Brach- und Wiesengelände, vor menschenleeren Spielplätzen, Baustellen, fernen Fabrikanlagen und auf einsamer Landstraße. Mit verschränkten Armen oder den Händen in den Hosentaschen, mit akkuratem Schlips oder salopp über den Schultern drapiertem Pullover, den Blick auf nichts Bestimmtes gerichtet, treten diese Alltagsgestalten unauffällig und zugleich störend in Erscheinung. Seltsam teilnahmslos und gedankenverloren, erwecken sie den Eindruck, in einer eigenen unsichtbaren Sphäre eingesponnen zu sein. Sie sind tatsächlich „displaced persons“ - entortete Personen - , die aus einem anderen topografischen und temporalen Raum in die anonymen Umgebungen hinein versetzt wurden. Marc Lüders hat sie aus dem geschäftigen Businesszentrum der Großstadt in die Stille der suburbanen Peripherie transplantiert, wo sie als gemalte Figuren in fotografisch festgehaltenem Environment ausharren, eingefroren in einen dauerhaften Ruhezustand, aber immer auf dem Sprung, kurz bevor wieder Bewegung einsetzt. Dabei sind die subtilen Einbrüche der Malerei in den Bildraum der Fotografie oftmals erst bei genauer Betrachtung überhaupt vom fotografischen Abbild differenzierbar. Lüders arbeitet mit dem dialektischen Spannungsverhältnis, das sich aus den gegensätzlichen Eigenschaften speist, die den Disziplinen Malerei und Fotografie zugeschrieben werden: subjektiver Ausdruck versus objektive Repräsentation, Erfindung versus „Dokument“ von Realität und so weiter. An der Schwelle, wo sich die Divergenzen auflösen oder in ihr jeweiliges Gegenteil umschlagen, entfalten Lüders „Fotopictures“ ihre leise, subversive Dynamik.

Wim Bosch komponiert seine Bilder auf digitalem Wege aus verschiedenen selbst aufgenommenen Fotos und anderen Abbildungen z. B. aus Wohnmagazinen oder dem Internet. Wie in der malerischen Arbeit bildet die weiße, leere Fläche den Ausgangspunkt für die Illusion einer fotografisch wiedergegebenen Wirklichkeit aus in erster Linie selbstständigen Bildelementen. Zwar fügen sich die einzelnen Bestandteile in eine kohärente Ordnung, doch durch die jeweiligen Blickwinkel, Licht- und Schattenwirkungen und Farbakzente entsteht eine Atmosphäre von Unwirklichkeit und Künstlichkeit, die durchaus fotorealistischen Wirkungen nahe kommt. Durch einige wenige Details – ein fehlender Schatten, perspektivische Brüche oder nicht ganz logische räumliche Bezüge – offenbart sich die Konstruiertheit des Bildzusammenhangs, der gleichwohl durch eine homogene Oberfläche im Sinne einer „Außenhaut“ abgeschlossen und zusammen gehalten wird. Wim Bosch konstruiert Interieurs, die durch ihr Mobiliar und die räumlichen Accessoires eher gewöhnlich und alltäglich wirken. Doch die im Raum verteilten Dinge, eine abseits befindliche oder durch die Bildgrenzen abrupt angeschnittene Gestalt, vermitteln den Eindruck, hier habe gerade ein außergewöhnliches Ereignis stattgefunden. Wie an einem Tatort scheint sich ein Geschehen zu verdichten, dem der Betrachter nun nachzuspüren sucht, ohne jedoch hinreichend Indizien hierzu auffinden zu können. Ein Handlungszusammenhang lässt sich gleichwohl kaum erstellen. Sichtbar wird eher ein strukturelles Ordnungsgefüge im Wechselspiel unterschiedlicher ornamentaler Strukturen, perspektivischer Situationen und

bildhafter Analogien. Es geht folglich weniger darum, die Bildwelten mit einer äußeren Wirklichkeit zu verknüpfen, als vielmehr innerhalb des Bildes Bezüge und Gegensätze aufzudecken.

Die Diaprojektion von Doris Frohnapfel „Border Horizons“ besteht aus 295 Aufnahmen von Grenzarchitekturen und Grenzlandschaften, die die Fotografin aus einem Konvolut von über 5.000 ihrer Bilder ausgewählt hat. Über mehrere Jahre hinweg hat Doris Frohnapfel zwischenstaatliche Grenzen, meist EU-Außengrenzen und Schengengrenzen fotografiert. Die Bilder reichen von Istanbul bis Ceuta als südlichste Orte bis hin zu Raja-Jooseppi, einem der nördlichsten Posten zwischen Finnland und Russland. Die Betrachter sind durch diese Bilder auch mit der Grenze der eigenen Wahrnehmung konfrontiert. Man wird auf einer bestimmten Distanz zur Grenze gehalten – auf jenem Sicherheitsabstand, den Frohnapfel selbst einnehmen musste, um nicht zu riskieren, die Grauzone des Verbotenen zu übertreten.