



blau
orange
09

Björn Braun **blauorange**
Marieta Chirulescu 09
Stephanie Kiwitt
Jochen Schmith

Kunstpreis der
Deutschen Volksbanken
und Raiffeisenbanken

shortlist

Marieta Chirulescu

DAS GEWICHT DER FORM / GEISTER DER OBERFLÄCHE

Fangen wir damit an, was handfest „da“ ist. Damit, wo Fakten geschaffen wurden, bevor wir uns der – schwierigen – Annäherung an die Form der Auseinandersetzung mit dem Ambivalenten der Oberfläche (heutzutage, wo Biografie sowieso allzu oft über Karriere geschnitten wird, ein flächendeckend distinktionspolitisch vermintes Terrain) zuwenden. Fangen wir z.B. mit einem knallharten Farbgrat an. Wie dieser, deutlich erhaben gegenüber der ungrundierten Leinwand, eine vielmehr quasi aufgeputzte, als gemalte Fläche aus eingetrübter weißer Farbmasse umgrenzt. Wie er so ein monochrom-rechteckiges Feld auf dem Leinwandgrund etabliert (was wir möglicherweise als dogmatische Abstraktion lesen möchten). Die Art und Weise des Auftrags – Tropfen und Verschmierungen – gibt allerdings Hinweise darauf, wie diese Bildanordnung zustande gekommen sein könnte. Und wenn wir diese Hinweise ernst nehmen, dann kann es höchstens um Monochromie zweiter Ordnung, um ein Malen mit kleinem „m“ gehen. Denn der Bildträger wurde zwar homogen mit der Farbmasse überzogen, die Leinwand,

im Stile radikaler Malerei, opak-dick verputzt, in einem anschließenden Schritt wurde diese dann allerdings abgezogen: Das Bild wurde sozusagen gehäutet, um danach auf einen proportional etwas größeren Keilrahmen erneut aufgespannt zu werden. Womit aus einem Monochrom – worin das Ideologische der Abstraktion seine vollendete Ausformulierung fände – eine durch und durch pragmatische Studie über Bild, Rand und Rahmen wird; wo gemalte Immanenz in eine Geste kontextueller Verweigerung, eine Demonstration über Verfügbarkeit mündet. Wo technische Finesse über ihre Form plötzlich handfest inhaltliche, begrifflich fassbare Implikationen erzeugt.

Nicht anders geht es bei den verschiedenen Bildformaten – Papierarbeiten, Fotokopien, digitalen Prints, Fotoausdrucken – zu, die Marieta Chirulescu, gleichwertig zu ihren Malereien, produziert. Etwa ein schlichtes, fotokopiertes DIN-A4-Blatt, anhand dessen wir jedoch die Spuren seiner kompositorischen wie konzeptionellen Genese nachzeichnen könnten.

Natürlich setzt eine Kopie ihre Vorlage voraus. Hier muss es im Prozess der Bildfindung etwa ein Blatt Papier mit einem aus transparenten Klebestreifen aufgeklebten Rahmen gegeben haben. Doch erst im Kurzschließen des mechanischen Vorgangs des Kopierens mit den sich in einen automatisierten Produktionsablauf dennoch einschleichenden und damit subjektive Lösungen erzwingenden Gestaltungsproblemen (Fragen nach Format, Tönung, Farbsättigung beispielsweise) verschmelzen Grund und Figur ebenso wie die Vorlage mit ihrer Umsetzung zur Arbeit. Der Rahmen samt der von ihm umschriebenen (Bild-)Fläche avanciert zum Motiv und die Kopie wird zum Bild. Das Bild als eine Art Erzählung übers Machen: Diese Arbeit reflektiert in/als einerseits subjektiv gestaltete, andererseits medial, technisch, ökonomisch, historisch etc. informierte „Form“ Herstellungsprobleme von „Bild“ generell.

Wesentlichen Anteil an der Form der Arbeiten haben, neben dem verwendeten Material und der jeweiligen Herstellungsweise, ihre Oberflächen. Von ihnen geht jener Effekt des Distanzierten, Hintergründigen, Rätselhaften aus, den Marieta Chirulescus Arbeiten fast immer ausstrahlen. In diesen notorisch alten, ärmlichen, staubigen, verschliefen, ja fast hinfälligen Oberflächen, diesen Schichten aus Material (was im Fall der Malerei und der Collagen gilt) und Information (was eher im Falle kopierter, gedruckter oder fotografisch ausbelichtet Formate zutrifft) dräut etwas merkwürdig Latentes. Etwas, was die Bilder scheinbar nicht direkt preisgeben möchten.

Dabei steht das Rätsel dieser Oberflächen in merkwürdig ambivalentem Verhältnis zum eingangs beschriebenen Faktischen, das diesen Arbeiten eigen ist. Dass sie auf jeweils spezifische Art gemacht sind, ist nämlich in den Oberflächen dieser Bilder, zum Teil, wie protokolliert. Es riecht buchstäblich nach Handarbeit, nach Atelier. Auch dann, wenn die Konzeption am Rechner, die Umsetzung im

Fotolabor passiert. Damit verhalten sich die Arbeiten zu einem längst ins Konzeptionelle gewendeten formalästhetischen Vokabular, oftmals nur einer Rhetorik des Authentizistischen (bzw. des Referentialistischen, als die andere Seite derselben Medaille), wie sie aktuell ziemlich häufig die Arbeitsweisen einer jüngeren KünstlerInnengeneration kennzeichnen: Ein Vokabular bzw. eine Rhetorik, die viele Arbeiten – gerade wegen ihres historisierend patinierten Looks, wegen des darin verklausuliert Subjektivistischen – sozusagen für heute sichtbar und diskutabel macht.

Die Art, wie Marieta Chirulescu zwischen Produktionsprozess und Resultat, zwischen Struktur und Oberfläche mit Hilfe der Form ihrer Bilder vermittelt, entspricht einer höchst zeitgenössischen Problemstellung: Einerseits Verbindlichkeit, zum Beispiel im Sinne der Offenlegung und Reflexion von Produktionsprozessen (quasi ein Echo auf die zentralen Paradigmen des Modernismus), herzustellen. Andererseits aber auch jenes spezifische Versprechen der Kunst – deren Andersartiges, ihre Ambivalenz, ihren „Rätselcharakter“ (Adorno) – ohne sentimentale Rückfälle mit durch die Tür zu bekommen. Hans-Jürgen Hafner

THE WEIGHT OF THE FORM / SPIRITS OF THE SURFACE

Let us begin with what is concretely “there.” With where facts were created, before turning to the—difficult—approach to the form engaging with the ambivalence of the surface (nowadays, where biography is all too often cut by way of career, a terrain that is thoroughly mined in terms of the politics of distinction). Let us, for example, start with a tough grout of paint. How it is clearly exalted vis-à-vis the unfounded canvas, an almost plastered rather than painted surface of dingy white paint. How it establishes a monochromatic square field on the canvas (which can be read as a dogmatic abstraction). The mode of application—drops and smears—attests to how this visual arrangement could have come to be. And if we take these indications seriously, then it could at best be a second-order monochromatism, painting with a lower case “p.”

For while the support was homogeneously covered with paint, the canvas, in the style of radical painting, was plastered in a opaque thick layer, and in a subsequent step the frame was removed: the image was, as it were, skinned, and then mounted onto a somewhat larger frame. In this way, a monochromatic work—where the ideological aspect of abstraction found its full formulation—becomes a thoroughly pragmatic study on image, margin, and frame: where painted immanence culminates in a gesture of contextual refusal, a demonstration of disposability. Where technical finesse through form suddenly generates concrete thematic, conceptually graspable implications.

The same is true for the various image formats—paper works, photocopies, digital prints, photo printouts, that Marieta Chirulescu produces, equal in weight

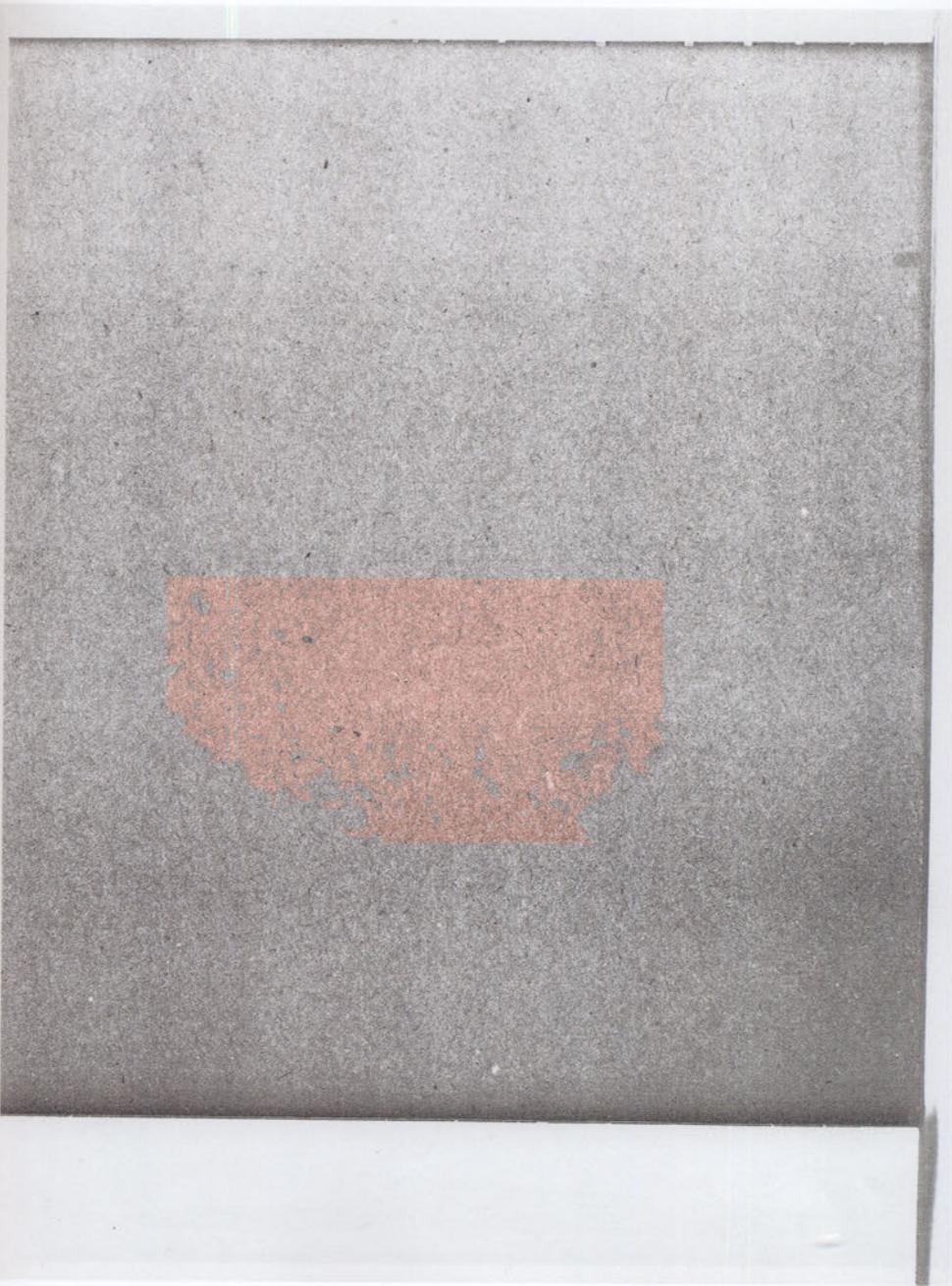
to her paintings. For example, a simple, photocopied DIN-A4 sheet, on which we can trace out the traces of his conceptual and compositional genesis. Of course, a copy requires an original. In the process of discovering this image, there must have been a sheet of paper with a frame made of transparent tape. But only in short circuiting with the mechanical action of copying, with the problems of design that insinuate themselves in an automated production process and thus force subjective solutions (questions of format, coloring, the saturation of color), the foundation and figure fuse just as the original fuses with its execution to become a work. The frame, together with the image surface it surrounds, advances to become a motif, and the copy becomes an image. Image of kind of narrative about making, this works reflects in or as on the one hand subjectively designed, but at the same time mediated, technical, economic, historically informed “form” problems of the “image” in general.

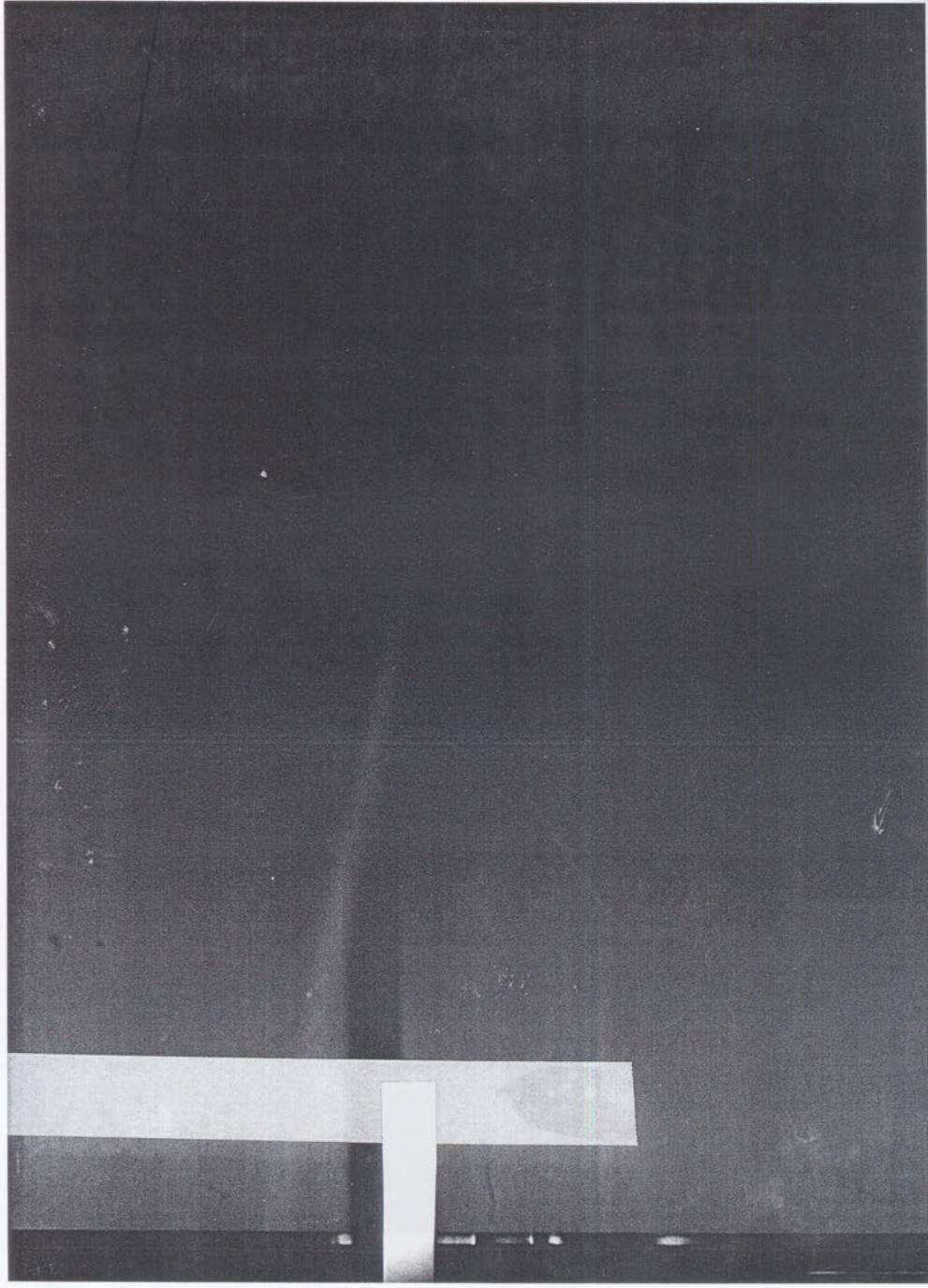
The surfaces of these works, alongside the material used and their respective mode of production, have a clear part in their form. They exude the effect of the distanced, the enigmatic, the puzzling that Marieta Chirulescu’s works almost always emanate. In these notoriously old, poor, dusty, dragged, almost decrepit surfaces, these layers of material (for the painting and collages) and information (which applies more toward the copied, printed, or photographically exposed formats) threaten something strangely latent. Something that the images seem not to reveal directly.

In so doing, the riddle of these surfaces stands in a strangely ambivalent relation to the factual described above, typical of these works. That they are made in a specific way is almost recorded in the surfaces of these images. It smells literally of handiwork, of the studio. Even if the conception takes place at the computer, the production in the photo lab. With this, the works take a position in relation to a vocabulary that has long become conceptual, often only as a rhetoric of the authentic (or the referentialistic, as the other side of the same coin), as currently quite often marks the mode of working of a younger generation of artists, a vocabulary and/or a rhetoric, that makes many works—precisely because of their historicizing look, because of the subjectivistic encoded in them—so to speak visible and discussable for today. The way in which Marieta Chirulescu mediates between production process and result, between structure and surface with the help of the form of her images corresponds to a highly contemporary problem: on the one hand commitment, for example in the sense of exposing and reflecting on production processes (almost an echo of the central paradigms of modernism). On the other hand, the specific promise of art, its “other” character, its ambivalence, its character as “riddle” (Adorno)—without getting sentimental recidivism through the door.

Hans-Jürgen Hafner



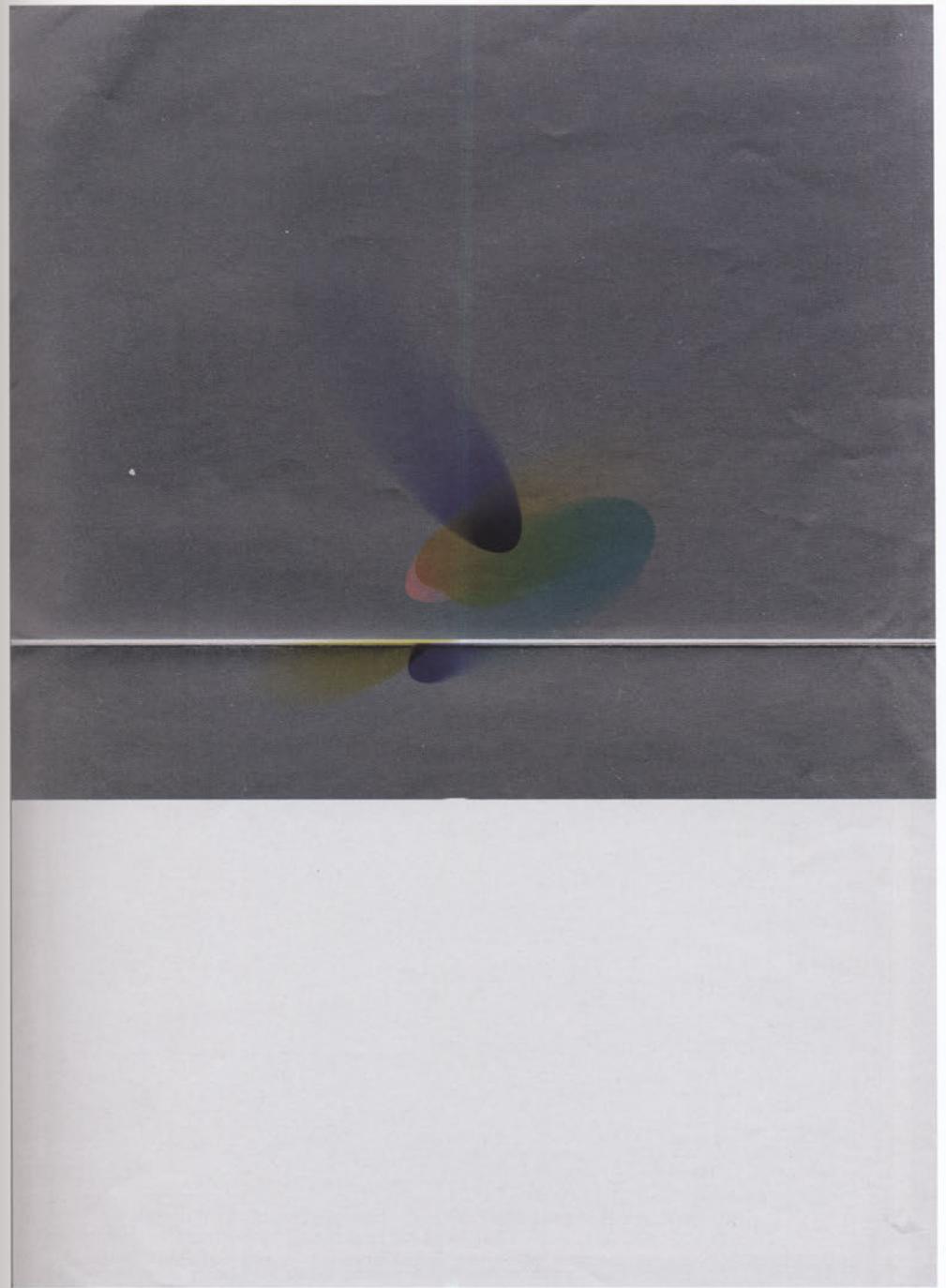




[06]



[07]





[09]



[10]

