

E

T

A

U

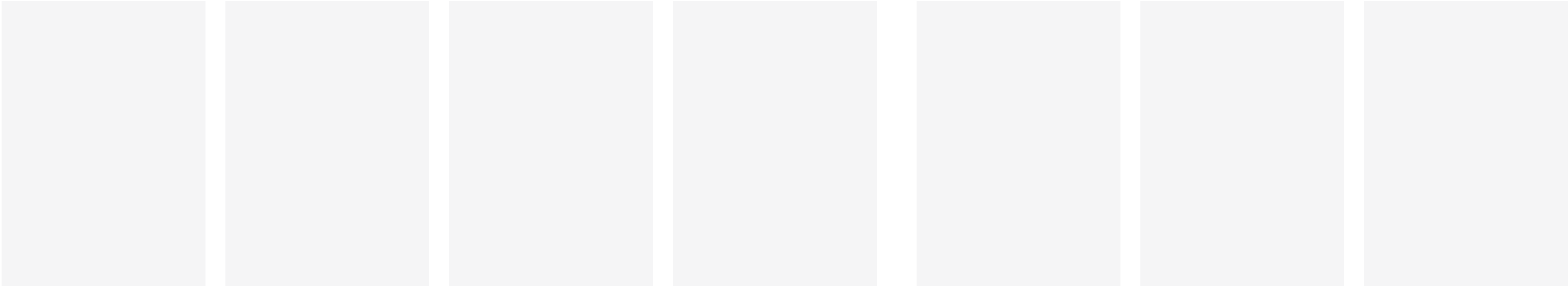
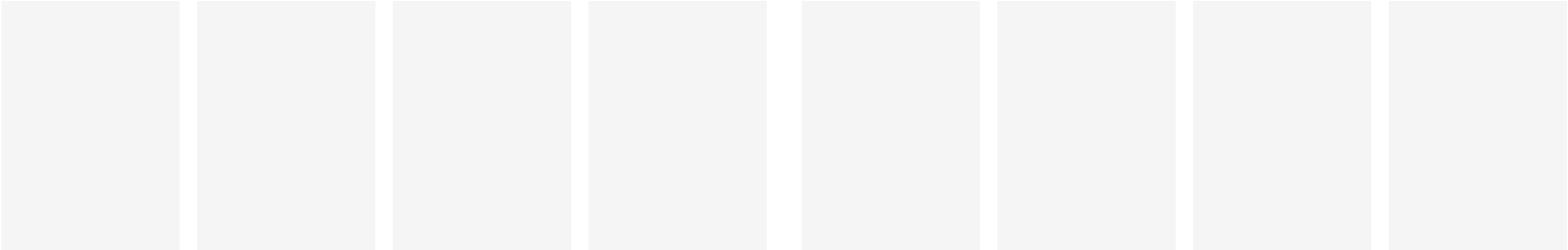
L

E

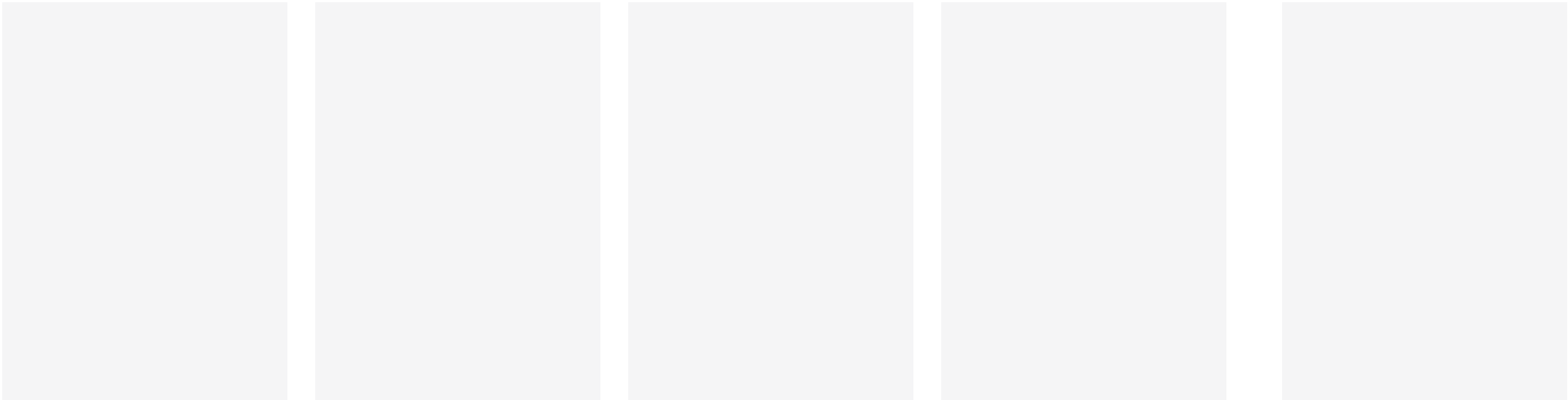
S

U

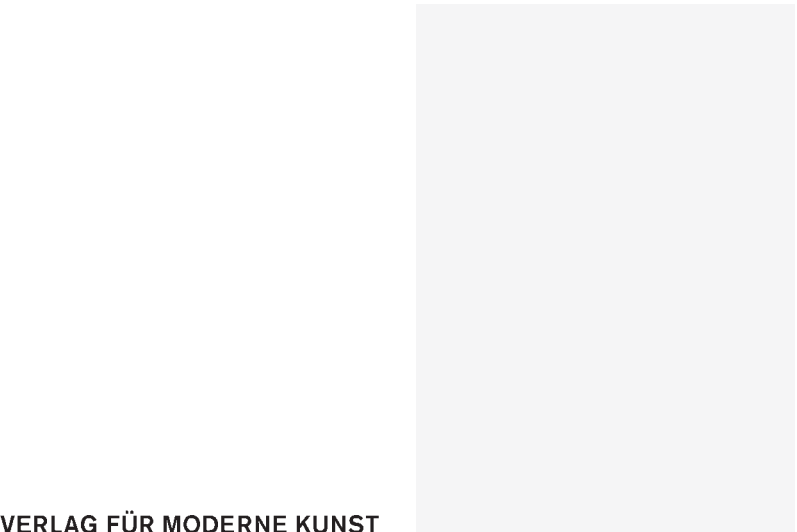
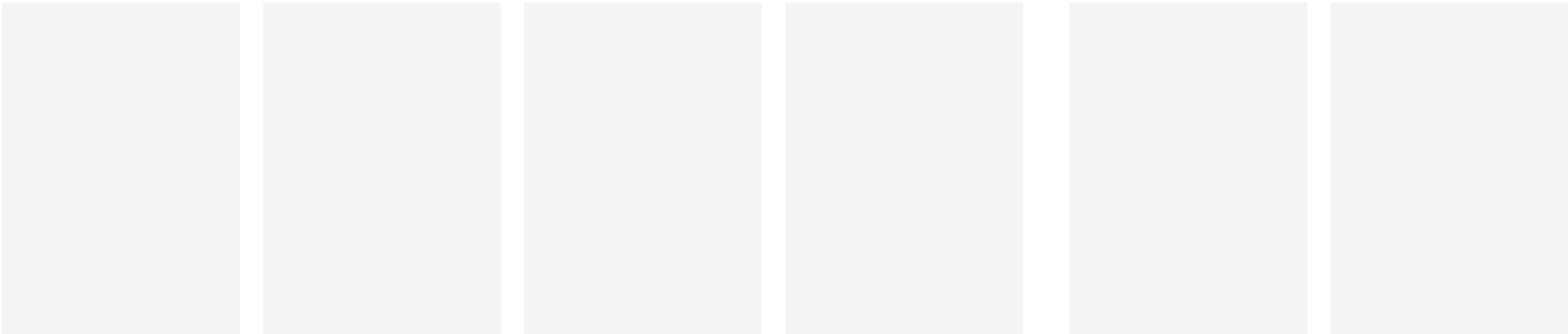
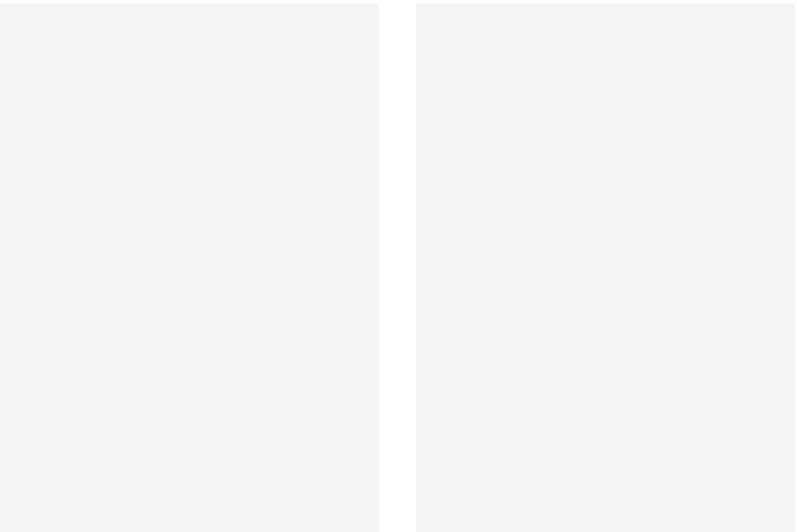




Kunsthalle  
Lingen



MARIETA  
CHIRULESCU



VERLAG FÜR MODERNE KUNST

				<div>INHALT</div> <div>CONTENTS</div> <div><div>Mark Prince</div><div><i>Intransitive Vision</i></div><div><i>Intransitives Sehen</i></div></div> <div><div>Abbildungen</div><div>Images</div></div> <div><div>Meike Behm</div><div><i>Stille Fenster zur Welt?</i></div><div><i>Silent Windows to the World?</i></div></div>	<div></div> <div></div> <div></div>			
					<div>Ausstellung</div> <div>Exhibition</div> <div></div> <div><div>Abbildungsliste</div><div>Checklist</div></div>	<div>72</div> <div></div> <div>106</div>		

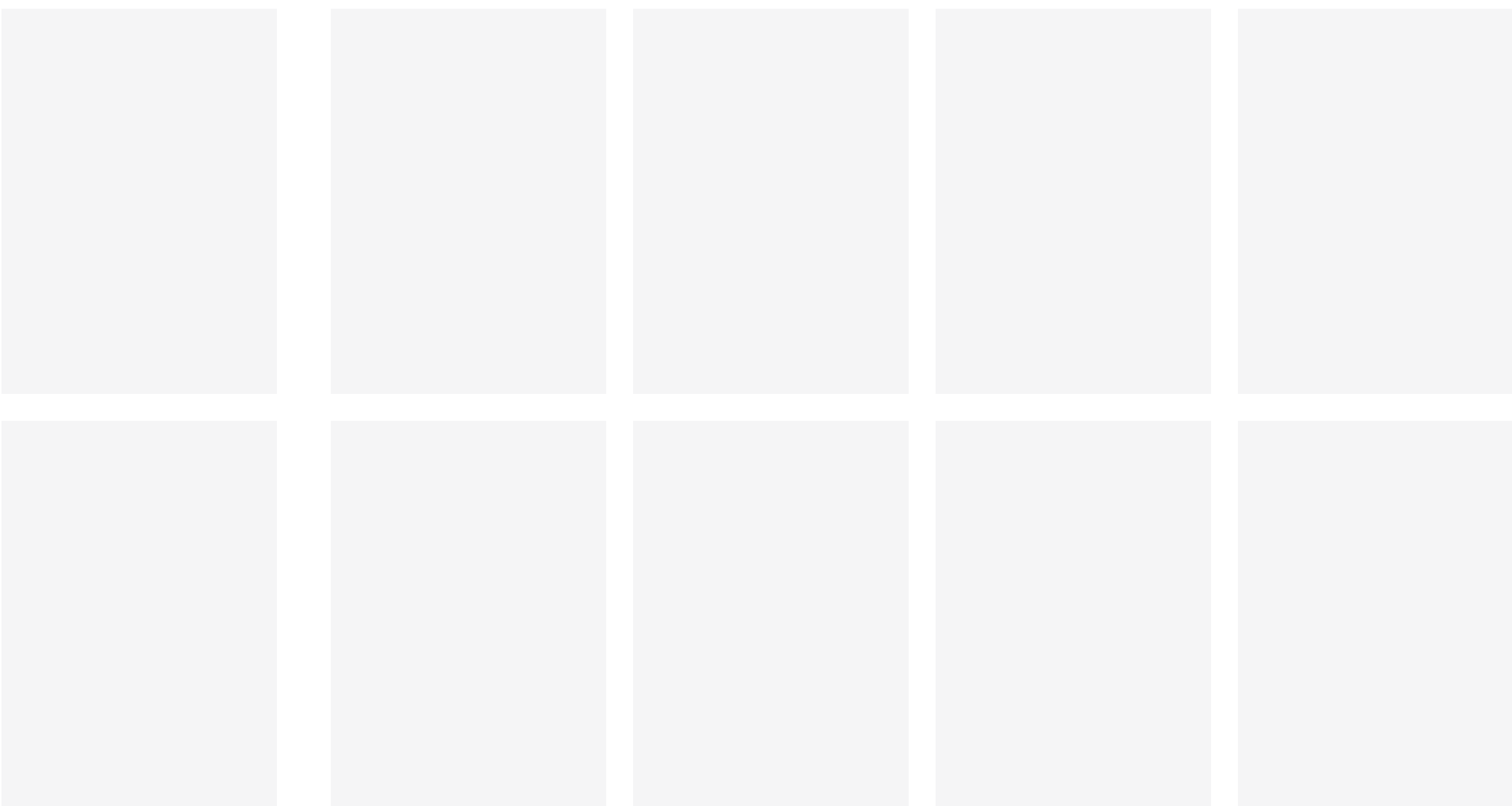


Mark Prince  
INTRANSITIVE VISION

In *Remarks on Colour*, a book written in the last eighteen months of his life, Ludwig Wittgenstein finds colour to be a measure of uncertainty. There is the old philosophical conundrum that what one person means by red may not necessarily be what someone else means. One or both could be colour-blind, and even if both pointing to the same colour card, each might be seeing it as a different colour he has always taken to be red. Colour exposes the isolation of subjectivity. But Wittgenstein finds uncertainty in the nature of colour itself. He meditates, for example, on how a colour’s perceptual value is determined not only by its context, but by whether we presume the material or space it invests is transparent or opaque. The white of milk and the white of the sky may require the same pigment to be represented in a painting, but their pictorial context colours our perception of each. Working around to the realisation of a paradox, Wittgenstein writes, ‘A smooth white surface can reflect things: But what, then, if we made a mistake and that which appeared to be reflected in such a surface were *really* behind it and seen through it? Would the surface then be white and transparent?’<sup>1</sup>

Matters are compounded when colour is required to function representation-ally: ‘In a picture in which a piece of white paper gets its lightness from the blue sky, the sky is lighter than the white paper. And yet in another sense blue is the darker and white the lighter colour. (Goethe). On the palette white is the lightest colour.’<sup>2</sup> The reality we perceive is ambiguous, and the slipperiness of its connection with its representations is a good metaphor for that. Analogue photography generated enough complexity to be going on with. Consider *Seven Representations of White* (1972), an early work by the British Conceptual artist John Hilliard: a relativistic spectrum of seven photographic prints representing an area of the artist’s studio wall. A box of the 35mm film used to take the photograph – a different brand for each print – sits on a window sill at the top of each image. We do not see the window itself, only a section of its frame. In sequence, the seven brands are Agfa, Boots Colourprint, Fujicolor, Kodacolor-X, Perutz, Prinzcolor, Trifca 35. They read like a short, concrete poem in praise of a bygone technology. The seven prints span a spectrum of pastel shades between lilac and yellow, a testimony to the relativism of what we mean by ‘white’. Now, imagine a digital image of the same white wall, transmitted online, as it would appear on countless computer screens with their various resolutions and brightnesses, and the potential number of variables becomes mind-bogglingly exponential. This relativistic expansion corresponds to the attenuation of the digital record. The analogue image’s causal link to its object has already been broken by translation into the pixels of digital information. Measured according to Wittgenstein’s criteria of how certain we can be of what we mean when we speak of any colour, the digital image is an index of unfathomable doubt.

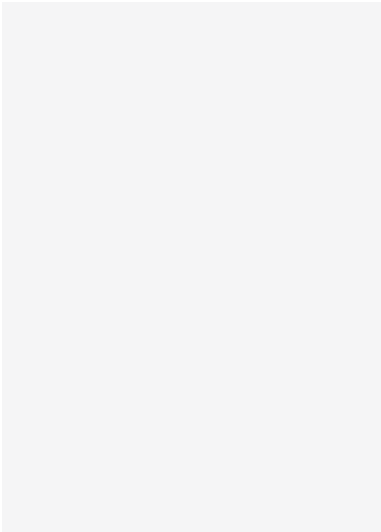
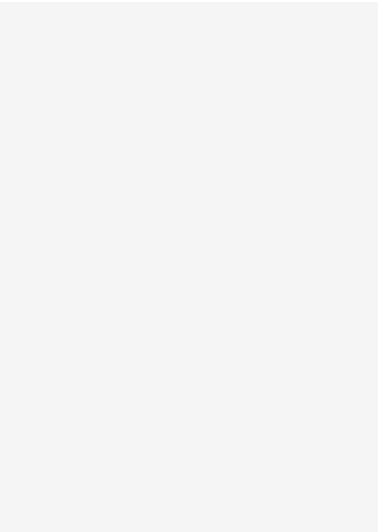
White is a crucial colour – if we can call it a colour – for Marieta Chirulescu, possibly for the same reasons that Hilliard used it for his photographic spectrum, and Wittgenstein returns to it most frequently in *Remarks on Colour*. It offers the broadest axis between contrasting and apparently incompatible values: the free-flow of light and the occlusion of opacity. It is both materialistic (plaster, wall paint, milk) and insubstantial (light, sky, mist); and these are the extremes which Chirulescu’s art juxtaposes and shuttles between. It seems appropriate to associate her art – via the reference to Hilliard – with the structuralism of early Conceptual art, which attempted to make photography and film so revealing of their material natures that their capacity to project fictions and to



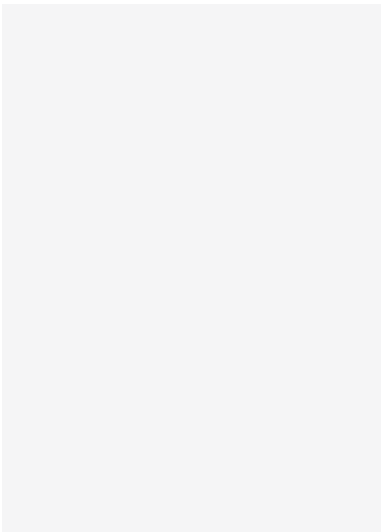
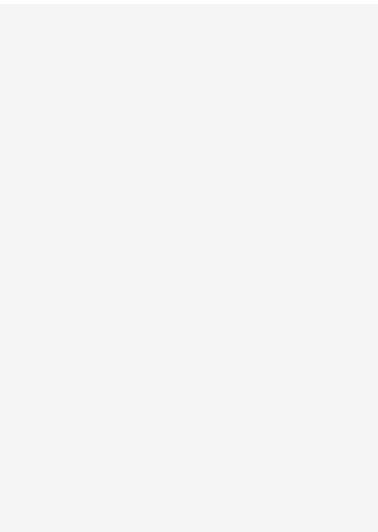
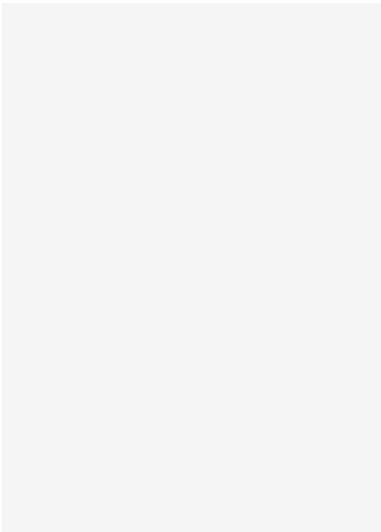
John Hilliard  
*Seven Representations of White, 1972*

1  
Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, ed.  
G.E.M. Anscombe (Oxford: Blackwell Publishers,  
1977), p. 8.

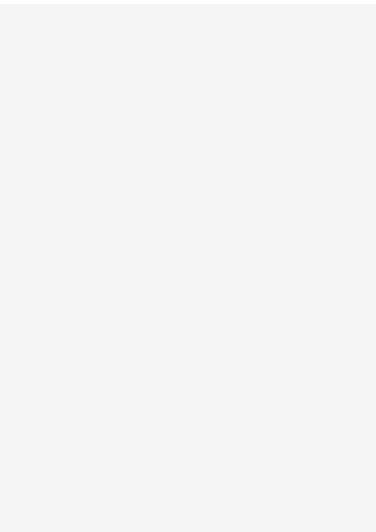
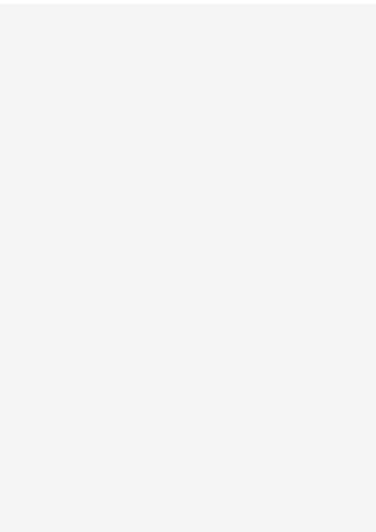
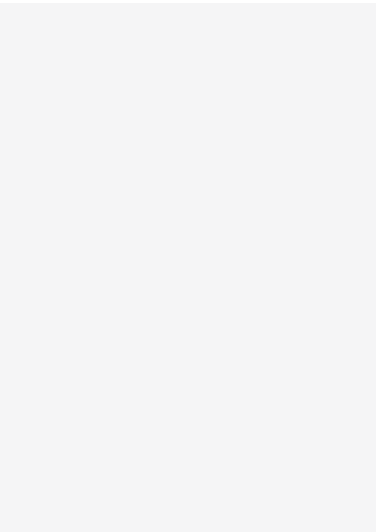
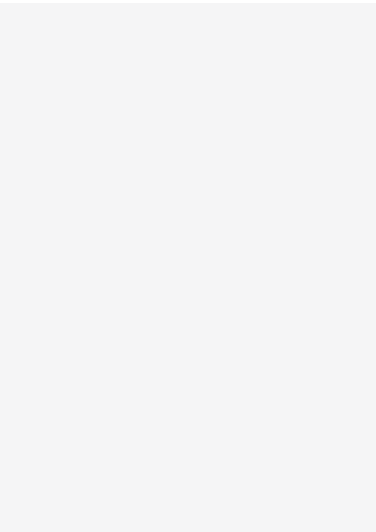
2  
Wittgenstein, p. 34.



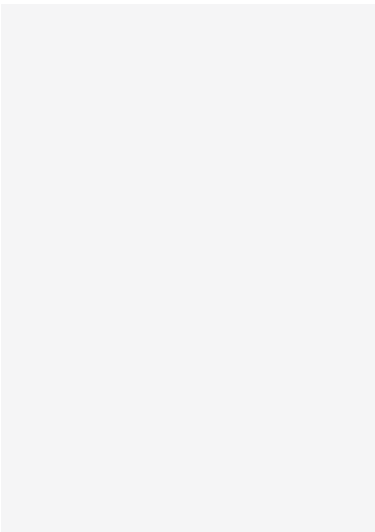
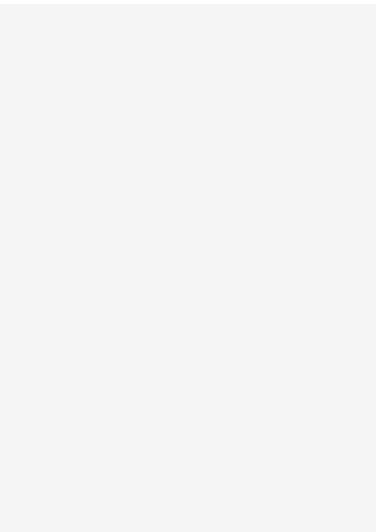
Installationsansicht / Installation view  
Manuela Leinhoß – Marieta Chirulescu,  
Dicksmith Gallery, London, 2008



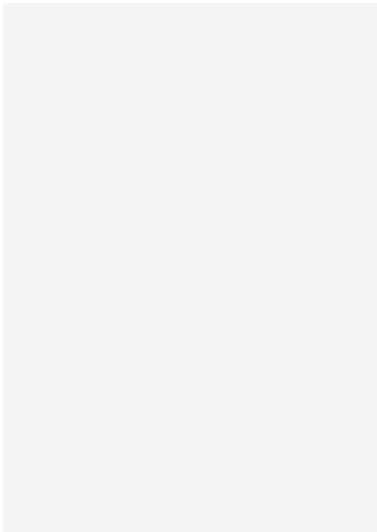
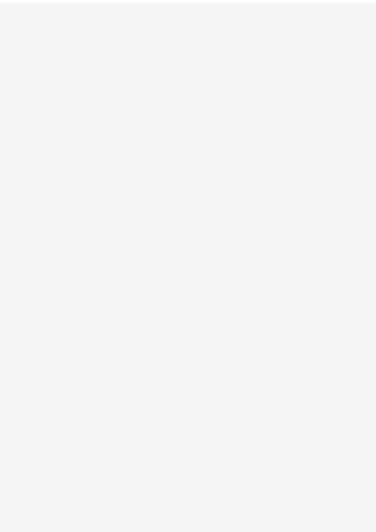
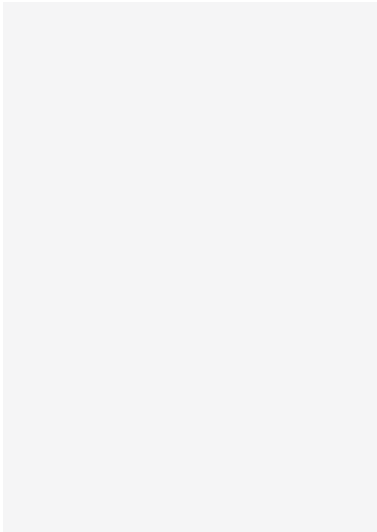
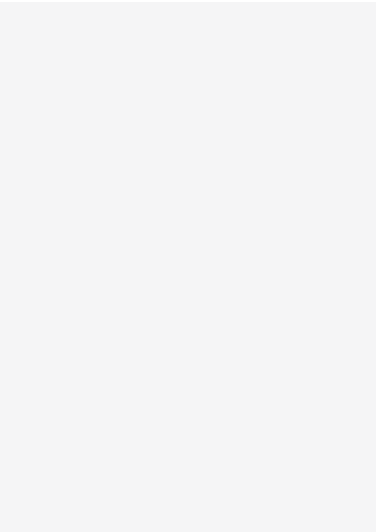
suspend our disbelief in their illusions – which we would have considered essential to their functioning – became limited. But the self-reflexivity of Chirulescu’s art does not preclude its transparency. Nor does this transparency contradict structuralism’s frustration of illusion because it does not presume to offer us an image of anything. The philosopher François Laruelle bases his concept of ‘Non-Photography’ on such apparent paradoxes: ‘an abstract theory of photography – but radically abstract, absolutely non-worldly and non-perceptual.’<sup>3</sup> He sees photography not as ‘a return to the things, but a return to the body as undivided vision-force.’<sup>4</sup> I take ‘vision-force’ to be a gesture which reaches beyond its material parameters, but without assuming an object. A gesture ‘stripped of intentionality’<sup>5</sup>, as he puts it. A vision rendered intransitive. We are familiar with analogue photography as a model of causal image-making, with light reflecting off objects to produce their image on light-sensitive film. Laruelle proposes a rupture in this order, not in order to deprive photography of its objects or its material structure, but to propose that the vision embodied by a photograph is not contingent upon them: ‘The materials and the supports are obviously fundamental, but they explain only the variety of the photo’s representational contents.’<sup>6</sup> Chirulescu also invokes vision, not divorced from its object, but for which an object is made to seem irrelevant, either by creating – through monochrome painting – an image of ‘nothing’, or by reiterating photography’s image-making function, but ironically and reflexively because the object being mediated is an empty vehicle of mediation: a vacant computer screen, a sheet of glass with nothing behind it except the reflecting white lid of the scanner which produces its image, an acetate document sleeve containing no document. Mysteriously, however, this intransitive illusionism is produced by the most materially explicit of surfaces. I first saw Chirulescu’s paintings in 2009 in a commercial gallery in London. Two or three were presented in a room which also contained a group of small sculptures by Manuela Leinhoß which equivocated between a formalistic language and the appearance of function. Chirulescu’s paintings generated a corresponding tension between the function of illusionism and the form of painting. To a cursory glance, these were white monochromes, densely but

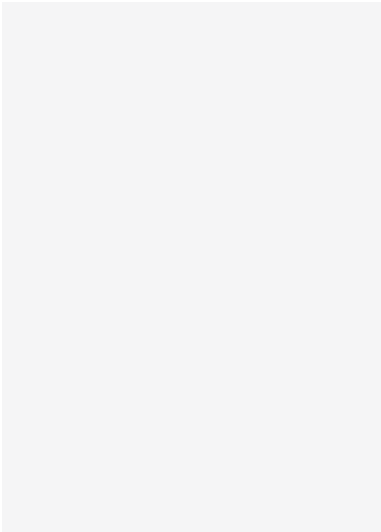
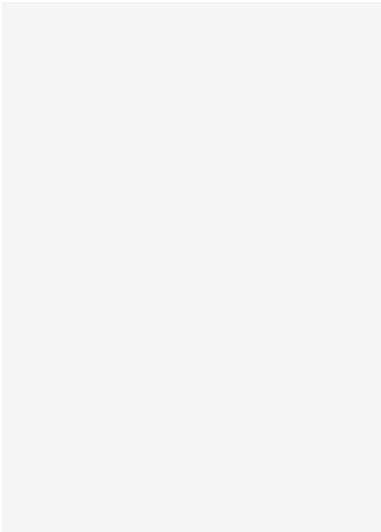
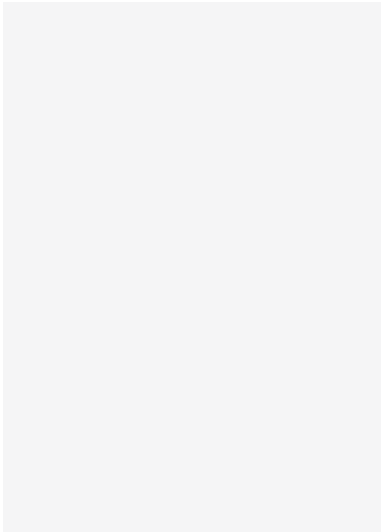
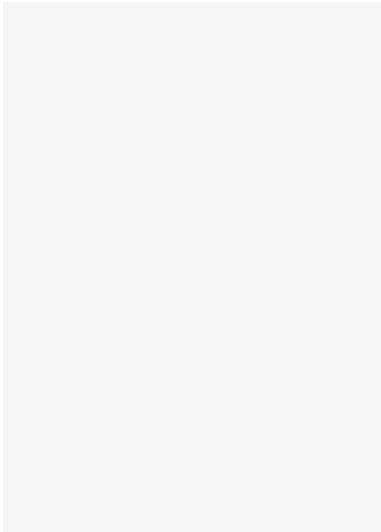


thinly layered; but the white was soiled or tarnished, infected by glitches of acid green and antique pink, as if these high-pitched colours had infected the paint at some indefinable stage in its accretion. The paintings combined the lumpen, wall-like materiality of a Günther Förg painting with the pure, imagistic transparency of an early-Renaissance Flemish vignette. If they were like old walls, they were also like a section of a Vermeer which depicts an old wall over which daylight is gradually creeping. Perceptually unyielding facture kept dematerialising itself by switching unpredictably into illusion. Something is given, asserted, yet withheld. It was as if a sheet of plaster could at any moment become glass, invested with myriad, prismatic refractions; as if Chirulescu were making an intransitive verb work hard to become a transitive one, but to no avail. These paintings were disquisitions on the uncertainty of perception. Chirulescu’s partial default to the monochrome, with its traditionally formalistic connotations, had a symbolic air, as though she were alluding to that genre, even as she inhabited it. The painting of a single flat or flattish colour – black being the original option, *pace* Malevich’s *Black Square* (1926) (although, of course, he did also paint a white one) – is one of the primary Modernist axioms of ‘form’. It might be a sign for what we mean by ‘formalism’. Chirulescu exploits that assumption even as she quibbles with it, exposing the transitive/intransitive equivocation inherent in the word ‘form’: form as something manifested, to which form ‘is given’; and form as an abstraction – a bodiless, Platonic ideal. Her paintings are materialised form as well as signs for materialised form. They proclaim the reliability of what is under our fingertips, while disabusing it of its function as a stable plane by dissolving it into illusionistic space. Given these parameters, it is consequential that Chirulescu has gradually integrated photographic images into her painting practice, first as photographic prints presented in conjunction with pure paintings, and subsequently by fusing or counterbalancing the two media by inkjet-printing digital images onto canvases she then sometimes partially overpaints. While a student in Nürnberg, she worked at the Institute for Modern Art, an archive of documentation on post-1945 visual art. Her responsibility was to archive what she calls “grey literature” (invitation cards, brochures, folders) and cuttings from the daily and weekly press and from art magazines.’<sup>7</sup> She would cut out these notices, photocopy them, and arrange them alphabetically. The Institute was a context in which art was reduced to second- or even third-hand information: a photocopy or scan of a review or invitation card, placing another degree of remove between reference and event. Each of these ‘samples’ provided a brief reference to a reality it could only invoke, from a more or less indirect remove. It testified to an event which had left traces in image or print, even if nobody might be found to recall it. Part of her responsibility was to determine which ‘grey literature’ should be preserved and which disposed of. This job so integrally reflects aspects of Chirulescu’s practice that it seems difficult to resist the assumption that it was artistically formative. As an artist, she treats her source material like an archivist with one foot in the early digital era of weak scanners, blurry photocopiers and smeary inkjet printers, and the other in a new age in which huge chunks of data skip from ‘cloud’ to ‘cloud’, never descending into the brute hardware of a disc. It seems paradigmatic of her process that the medium which mediates an image leaves its trace on it, as a snail leaves slime. There is a moral aspect to these traces: they suggest



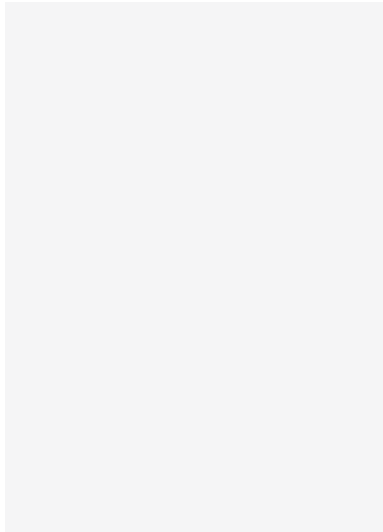
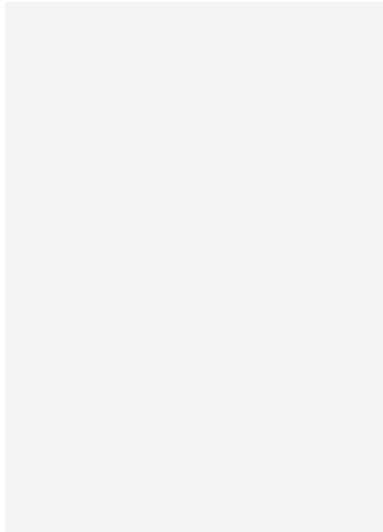
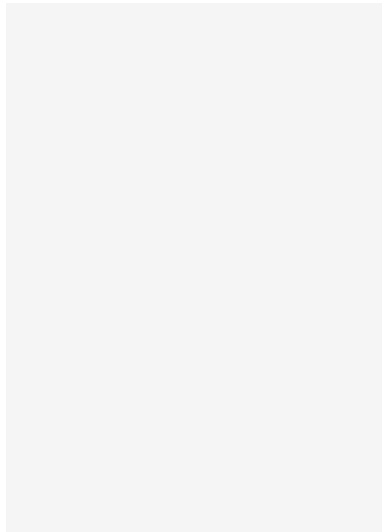
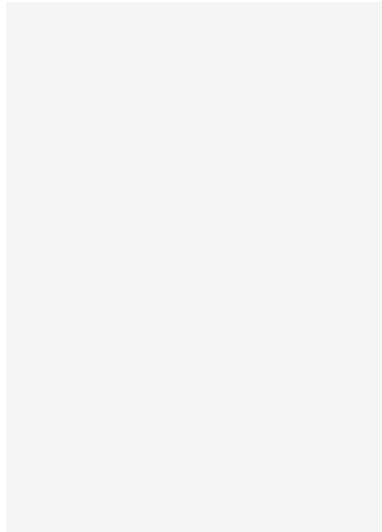
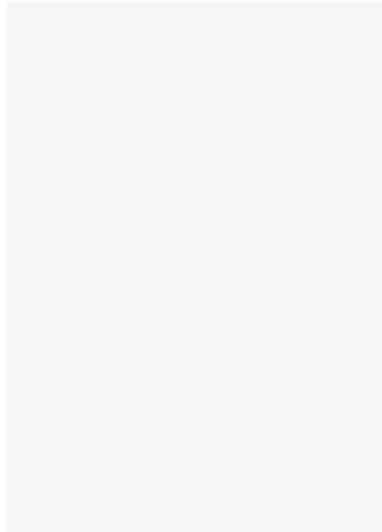
<sup>3</sup> François Laruelle, *The Concept of Non-Photography*, tr. Robin Mackay (New York: Sequence Press, 2011), p. 8.  
<sup>4</sup> Laruelle, p. 14.  
<sup>5</sup> Laruelle, p. 12.  
<sup>6</sup> Laruelle, p. 20–21.  
<sup>7</sup> From an email to the author dated November 17, 2014.



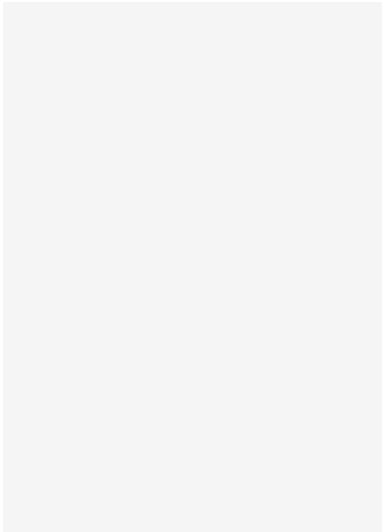


that what you do leaves its physical mark and therefore has its consequences, in contrast to the disembodied transformations of digital imaging. Chirulescu edits a file to produce a spectrum of new files so as to expose rather than conceal that editing process. A document's frame, captured in a screen shot, may be preserved and converted into a formal element. A photocopier is used as an analogue link in a series of digital edits to insert 'noise' into the textureless silence of digital space. There is a progressive winnowing, a give-and-take of selection and rejection, an evolution from seeds which are left behind, obscured by the process which has qualified them. But this process leads to a file that seems essential enough to warrant its materialisation into an art object. Her method therefore proves to be symmetrical: a scan of an object – a scrap of printed paper, for example – is submitted to a protracted editing process, only to reemerge in the form of an object. The fixed state of objecthood – as both motif and artwork – is divided by the flux of process. This method is part of a recent tradition, or at least a shared set of technical preoccupations, which probably ultimately stems from the work of Andy Warhol. It can be traced between Daan van Golden, Christopher Wool and Laura Owens, for example. It involves an ongoing back-and-forth between painterly process and the scanning and printing of its gestures. It erodes or blurs the distinction between the information of an image and the abstraction of a painterly mark, dissolving the temporal singularity of the image into an evolving narrative. The still point becomes an axis, a line which is only broken by the finished artwork. Wool, for example, creates a photographic silkscreen out of an enlarged sample of appropriated decorative design, and prints it onto an immaculate white surface (spray-primed aluminium or finely woven linen). He then takes a broad housepainter's brush or a spray compressor loaded with the same black enamel with which the silkscreen was applied, and gesturally overpaints areas of the printed surface. Alternatively, he loads the brush or compressor with white paint and partially erases the print. The resulting combination of paint and print may then be rephotographed to produce another silkscreen in which gesture and image are indistinguishably combined. This is applied and may then be partially overpainted. And so on. Owens draws or paints onto paper, scans the drawing, overworks the scanned image in Photoshop, prints out the

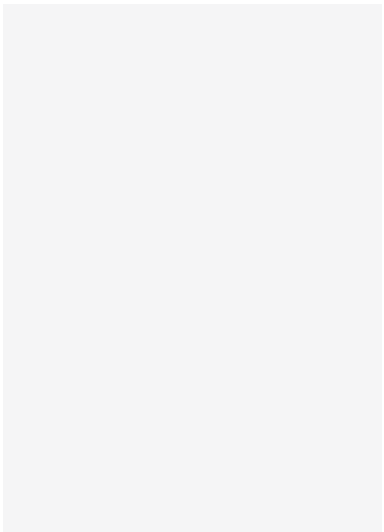
result, then reworks it by hand. And so on. At some point in this process, the process will be stepped up to a large canvas onto which she transfers information in which the digital image and the manual painterly gesture have already blended into one another. The new, seven-part series of 'white' paintings, which formed the centre of Chirulescu's exhibition at Kunsthalle Lingen in the winter of 2014, can be seen within this context. It juxtaposes accretive monochrome painting with the evolution, through editing, of a largely monochrome image. Three paintings on canvas were presented in a sequence with four canvases inkjet-printed with digital images. The paintings were slightly narrower than the prints (100 cm instead of 120 cm) but the same height (175 cm). This levelling of height was disrupted, at least to the eye, by the composition of the image on the printed canvases: a sheet of glass placed over an A4 sheet of paper. It appears as though a white frame (i.e. the border of paper not covered by glass) – approximately 8 cm in width on the canvas – surrounds an indented, pale grey image. Two-thirds of the way down, a narrow, horizontal strip of paper has been adhered to the front of the glass. In three of the four versions, this strip is paralleled and reiterated by a crease in the paper that lies underneath the glass. The glass functions as a metaphor for the transparency and vantage of a window, with both the creases and the paper strips intimating a horizon line visible through that 'window'. In the four inkjet-printed canvases, Chirulescu initiates a series of reflections between real and implied illusion. Enlarged from its original A4-size to an image of approximately figure-height, a small pane of glass has attained the size of a real window as it makes the inverse transition from a real object to a photographic illusion of one. In each version, the superimposed paper strip is modified by a different configuration of pencil scribbles, as though to distinguish between a series of nearly identical reproductions, which – as a series of versions of the same image – is what the four works can be seen to be. In one version, the strip is slightly broader and has dotted lines traversing it, but they have been cancelled out by a few sweeps of coloured pencil, denying them the written information they seem designed to underline. The variation between these strips signifies reproduction by connoting the conventions of picture-editing and the relativistic multiplication of a single motif. They imply the naming of an image, but paradoxically one which presents us with an absence which defies a name: a pane of glass backed by a sheet of paper which blocks any view the glass might have offered. This is the dysfunctional converse of Hilliard's seven adjacent photographs, each naming its brand of film. But the functionality of Hilliard's signifiers is short-circuited by their self-reflexive function of naming the medium which produced their image. That the window sill on which they sit is a blind – a false lead, offering no egress from the photograph's solipsistic self-reflexivity – is implied by the cropping out of the window itself. Like Hilliard's *Seven Representations of White*, Chirulescu's four inkjet works present us with a spectrum of 'white' images inset with rectangular signifying devices. His packets of film, each printed with the name of the brand, correspond to her paper strips, marked with pencil. But the information on Hilliard's packets contrasts with the lack of it on Chirulescu's paper strips, although their pencil marks and dotted lines invoke the conventions of identification. They offer the gesture of inscription without its content. There is irony in her signifying illusion (through metaphors for windows, horizon lines, and the framing of images) and reproduction (through the insertion of 'caption' strips, and the multiplication of a single, scanned motif) in order to show them to be vacant or dysfunctional tropes. Her inkjet images are wryly self-mimetic signs that rhetorically negate their own process. This irony takes on an explicitly satirical edge in the three, other large-format inkjet works in the Lingen installation (not part of the sequence of seven works), in which rectangular photographic images of a computer screen or a plastic document sleeve – each windows of a sort, and therefore signs for illusionism – are embellished with faint shadows. These images spring from otherwise undifferentiated grey fields so minimalistically opaque they would seem to preclude the appearance of imagery. And yet, Chirulescu's ironic rhetoric is tempered by a strain of earnest, structuralist endeavour familiar from early Conceptualism, a movement lacking in irony. It is as though she were analysing the mechanics of illusionism at the same time as mordantly reprising our susceptibility to it. The fact that the inkjet works are printed onto canvas and not photographic paper cultivates an ambiguity between paint and print. We tend to assume that the grey



backgrounds of the large, horizontal-format works are painted because of an association with what is typically applied to colour an artist's canvas. The grey has none of the features (dot-screen aggregates, subtle tonal gradations) which signal photography except for the shadow around the images and that could also be seen as a traditional, painterly effect. The assumption that the grey is painted strengthens the disturbance of a photographic image appearing from within its colour field and increases the force of the irony which impels that appearance. The presence of three 'pure' paintings in the seven-part sequence functions as an escape valve – a window out of the self-circling referentiality of the inkjet prints – despite the fact that, in perceptual terms, divested of any photographic component, the paintings are the least illusionistic works in the sequence and so offer us nowhere to escape to. The transition from print to painting is carried across a framing device, which both the prints and the paintings share. As the prints have their white, glass-free borders, so a narrow black border has been left around each of the white paintings; in two of them, extending around the edge of the stretcher. This margin is a structural key, like the lower edge of an early Brice Marden painting, left unpainted but for drips of the various colours which have been layered to create the colour of the monochrome panel above it. These black borders indicate that the white paintings have been made by painting a black canvas with thin layers of white paint, leaving a fine rim around the resulting white rectangle, as a testimony to what lies beneath it. The black ground reveals the varying density of the paint applied to it by showing as grey through areas where the white is thinner. But whereas Marden's exposure of his painting's structure reveals a cross-sections of the history of its production that would otherwise have been concealed, Chirulescu's paintings are constructed to reveal their structure, even as that structure is predicated on neutralising itself by dissolving into the illusion of translucency it creates. To return to Wittgenstein's distinctions, the white paint becomes a semi-transparent window onto its black backing – like the dark side of a mirror on which its reflection depends – as well as a white rectangle framed by a narrow black line. It is the white of milk as well as that of sky. Wittgenstein points out that 'the impression that the transparent medium makes is that something lies



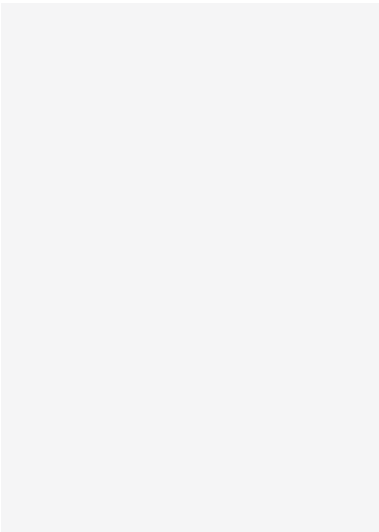
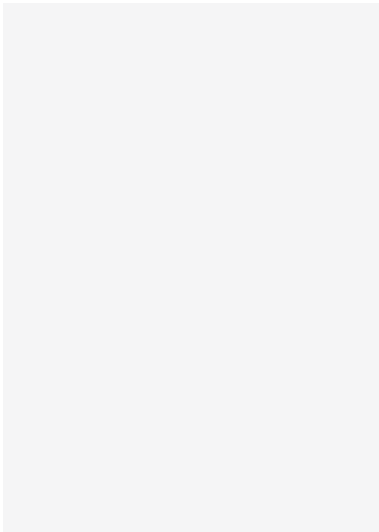
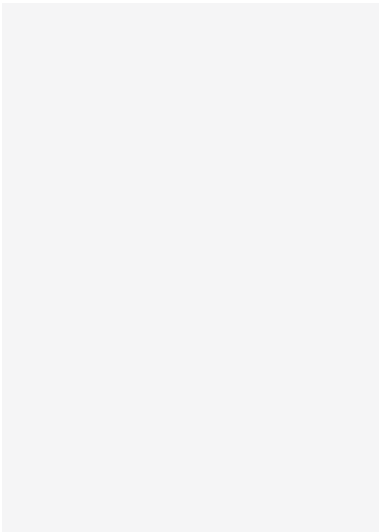
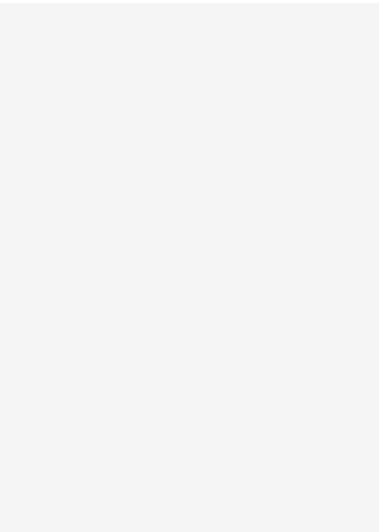
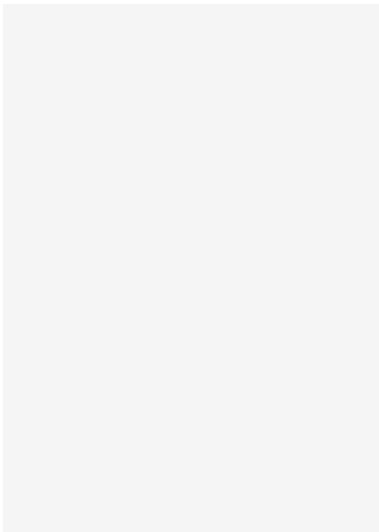
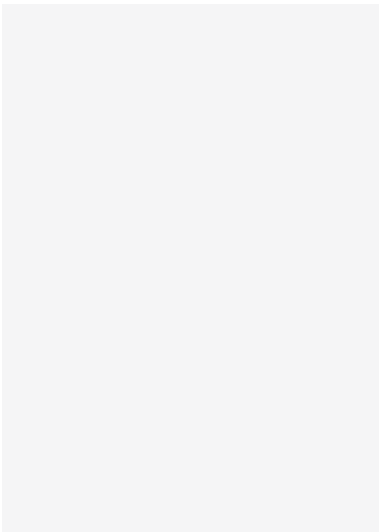
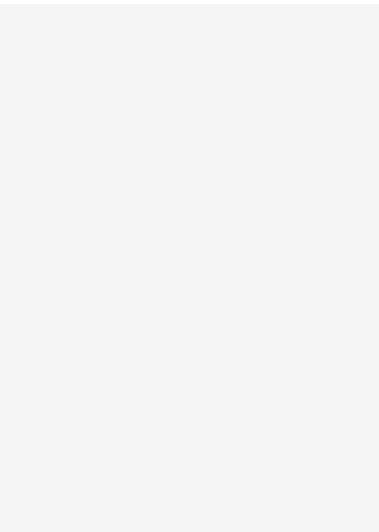
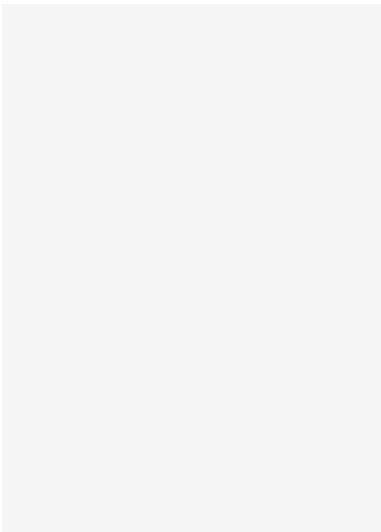
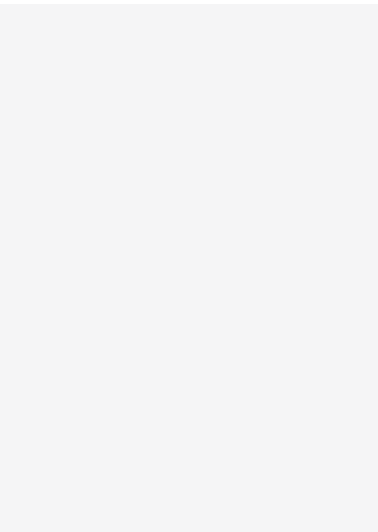
ohne Titel / untitled, 2008  
Öl auf Leinwand / Oil on canvas  
150 x 105 cm



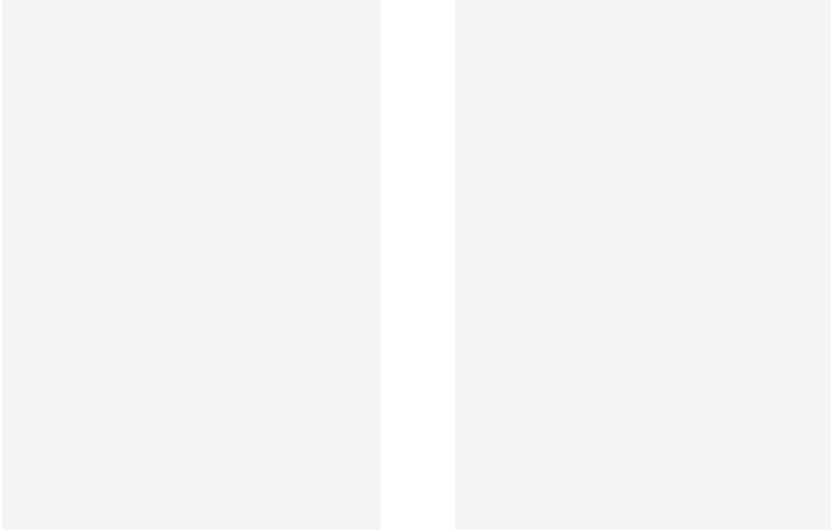
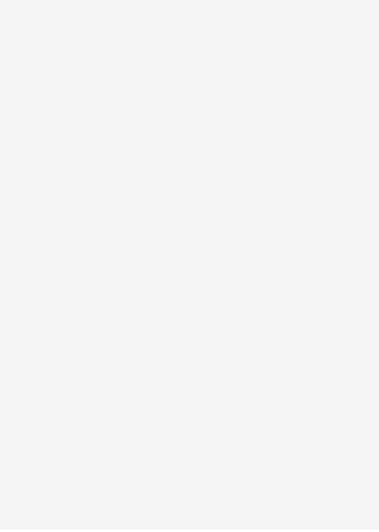


*behind* the medium. If the visual image is thoroughly monochromatic it cannot be transparent.”<sup>8</sup> The semi-transparent effect is caused by the black ground’s exposure of the white paint’s variegated density, but also by association with the white of the adjacent inkjet prints, which has the relative transparency of any image. Chirulescu underlines this conjunction formally. The paintings were made on unstretched canvas so that the paint hardened around the creases left in the fabric during storage. These creases remained when the canvases were finally stretched and are emphasised by the white paint that has coagulated around them. They correspond compositionally to the creases in the paper under glass in the image the inkjet works reproduce. We read laterally along these horizontal lines, jumping from image to painting and back again, a relay which makes them simultaneously indices of non-pictorial form (the creases in the support) and illusionistic depth (a horizon line behind the window of glass, as represented in the ‘window’ of a photographic image). That both inkjet print and painting have canvas supports helps smooth over the transitions. The white paint is applied with a roller, a tool which neutralises manual facture, concealing the subjectivity of process; but, paradoxically, its black ground highlights every nuance of application, emphasising stop-start hesitations and changes of direction. But if this is a paradox, it is entirely characteristic of Chirulescu’s method. Her painterly/photographic works switch unstably back and forth from self-revelation to self-concealment, and from vehicle to vision. She dramatises and reconciles a ‘rivalry’, as Denis Donoghue puts it in *The Ordinary Universe*, ‘between the persuasions of the natural world and the structure of one’s own imagination, between Ordinary Things and Supreme Fictions.’<sup>9</sup> The trace of her subjective ambivalence, her refusal to confirm a referent, is transmuted into a viewer’s sense of the uncertainty inherent in perception. An awareness of her physical process, of her running a roller over the tooth of a canvas, dissolves into seeing beyond such material parameters, although what we are seeing we cannot say.

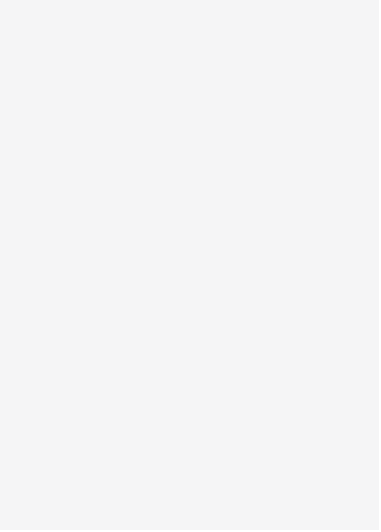
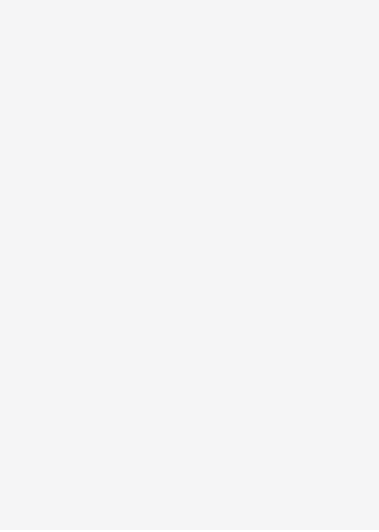
<sup>9</sup>  
quoted in Adam Phillips, *Promises, Promises: Essays on Psychoanalysis and Literature* (London: Faber & Faber, 2000), p. 154–155.



<sup>1</sup>  
Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*, hg. v. G. E. M. Anscombe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1979, S. 20.  
<sup>2</sup>  
Wittgenstein, S. 9.

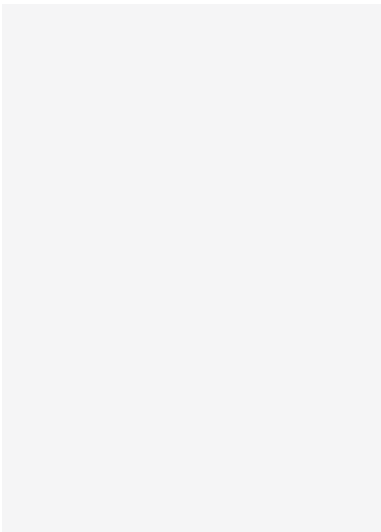
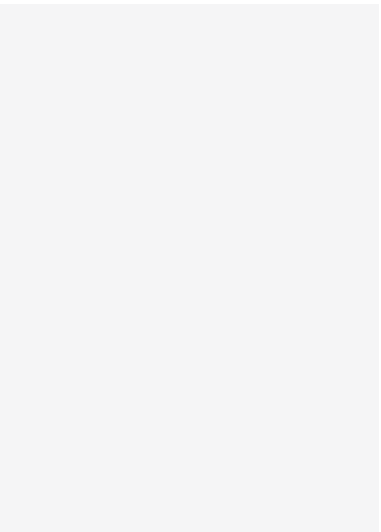
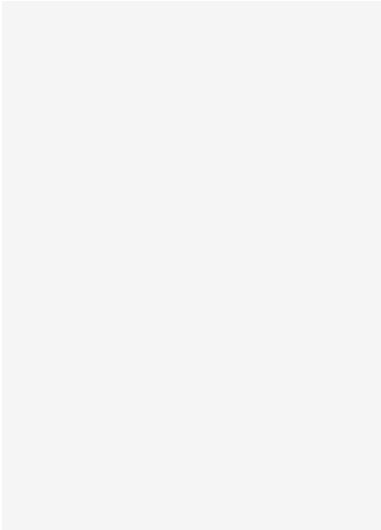
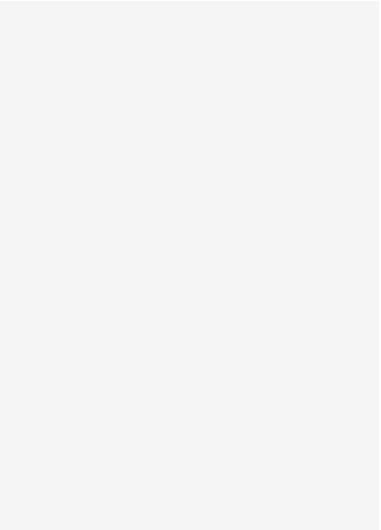


Mark Prince  
INTRANSITIVES SEHEN

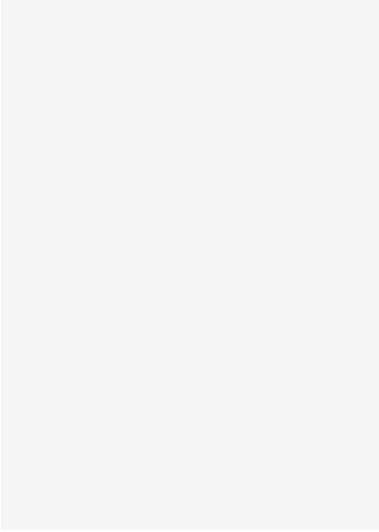
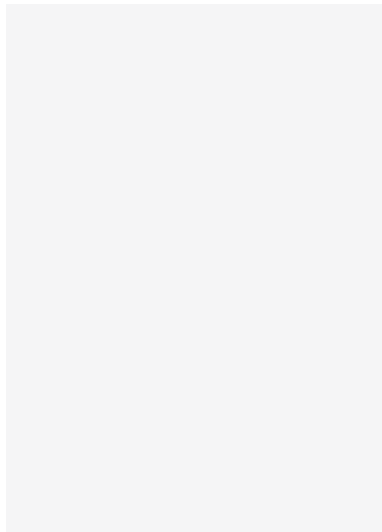
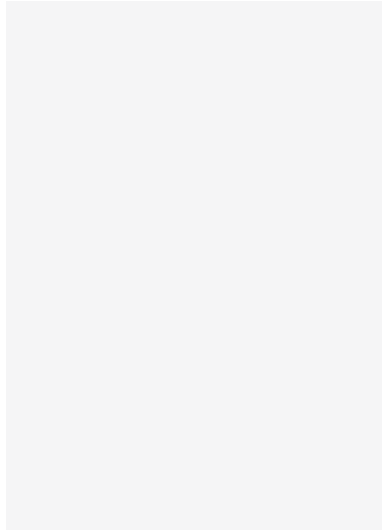
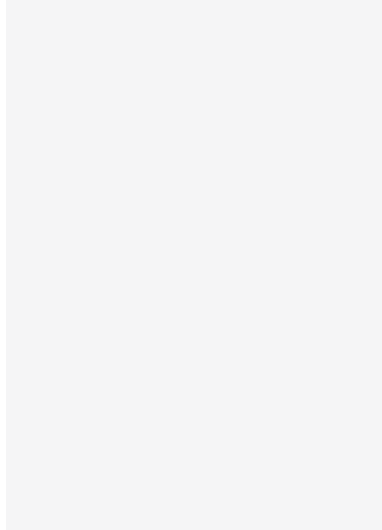
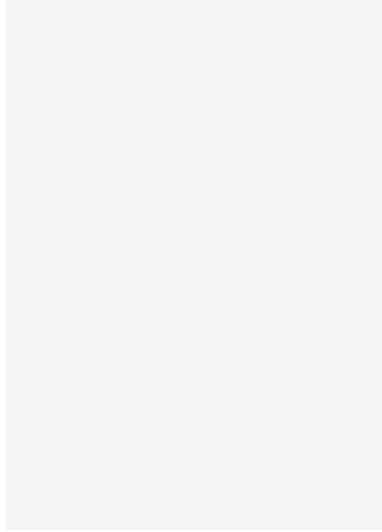
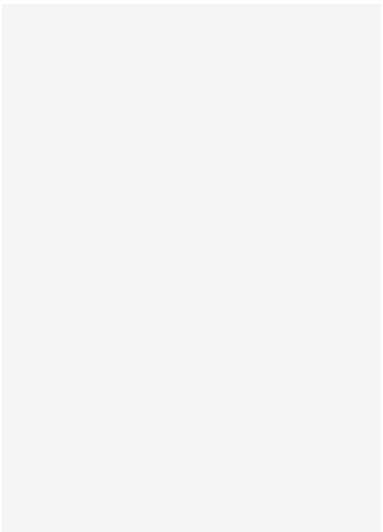
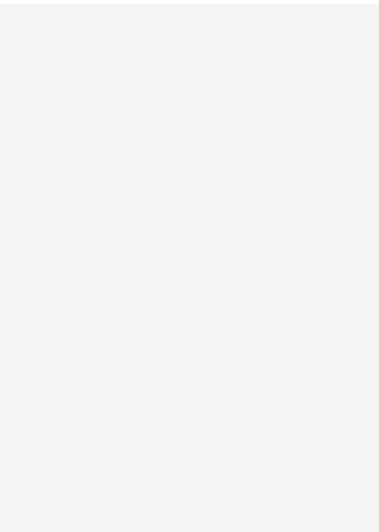
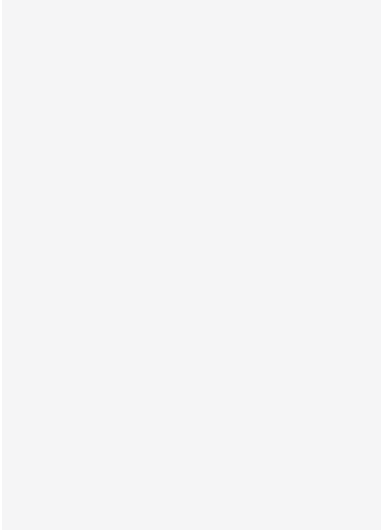
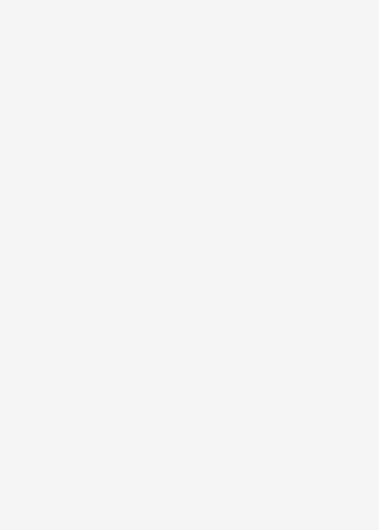


In *Bemerkungen über die Farben*, einer Schrift, die er in den letzten achtzehn Monaten seines Lebens verfasste, begreift Ludwig Wittgenstein Farbe als ein Maß des Unbestimmten. Es gibt ein altes philosophisches Rätsel, nach dem das, was jemand unter Rot versteht, womöglich nicht dasselbe ist, was ein anderer darunter versteht. Einer oder beide könnten farbenblind sein, und selbst wenn sie auf dieselbe Farbkarte wiesen, nähmen beide die Farbe, die sie immer schon für Rot gehalten haben, vielleicht als eine je andere wahr. Farbe offenbart die Isoliertheit der Subjektivität, Wittgenstein jedoch erkennt Unbestimmtheit in den Farben selbst. So denkt er etwa darüber nach, inwiefern der perzeptuelle Wert einer Farbe nicht nur durch ihren Kontext bestimmt ist, sondern auch dadurch, ob uns das Material oder der Raum, den sie einnimmt, transparent oder opak erscheinen. In einem Gemälde mögen das Weiß der Milch und das Weiß des Himmels vielleicht denselben Farbton benötigen, um dargestellt zu werden, doch wird unsere Wahrnehmung durch den jeweiligen Kontext innerhalb des Bildes beeinflusst. Sich der Einsicht in ein Paradox annähernd, schreibt Wittgenstein: „Eine glatte weiße Fläche kann spiegeln: Wie nun, wenn man sich irrte, und was in ihr gespiegelt erscheint, *wirklich* hinter ihr wäre und durch sie gesehen würde? Wäre sie dann weiß und durchsichtig?“<sup>1</sup> Die Sache wird umso komplizierter, wenn Farbe der Repräsentation dienen soll: „In einem Bild, in welchem ein Stück weißes Papier seine Helligkeit vom blauen Himmel kriegt, ist dieser heller als das weiße Papier. Und doch ist, in einem andern Sinne, Blau die dunklere, Weiß die hellere Farbe (Goethe). Auf der Palette ist das Weiß die hellste Farbe“.<sup>2</sup> Die wahrgenommene Realität ist mehrdeutig, und das Ungreifbare an der Beziehung zwischen ihr und ihren Repräsentationen hierfür eine gute Metapher. Dabei hat die analoge Fotografie bereits genügend Komplexität erzeugt. Nehmen wir etwa *Seven Representations of White* (1972), eine frühe Arbeit des britischen Konzeptkünstlers John Hilliard: ein relativistisches Spektrum von sieben Fotoabzügen, die jeweils denselben Wandbereich im Atelier des Künstlers zeigen. Die Verpackung des 35mm-Films, mit dem die jeweilige Fotografie aufgenommen wurde – für jeden Print eine andere Marke –, steht auf einer Fensterbank oben rechts im Bild. Das Fenster selbst ist nicht zu sehen, lediglich ein Ausschnitt seines Rahmens. Bei den Marken handelt es sich, der Reihenfolge nach, um Agfa, Boots Colourprint, Fujicolor, Kodacolor-X, Perutz, Prinzcolor, Trifca 35. Die Namen lesen sich wie ein kurzes, konkretes Gedicht, ein Lobgesang auf eine vergangene Technik. Die sieben Abzüge umspannen ein Spektrum aus Pastelltönen von Zartlila bis Gelb – ein Zeugnis des Relativismus in Bezug auf das, was wir mit „Weiß“ meinen. Stellt man sich nun eine digitale Fotografie von dieser weißen Wand vor, die – online übertragen – auf unzähligen Computerbildschirmen mit ihren unterschiedlichen Auflösungen und Helligkeitsgraden erschiene, die potenzielle Anzahl an möglichen Varianten stiege überwältigend exponentiell. Diese relativistische Expansion der möglichen Darstellungsweisen korrespondiert mit der verminderten Qualität der digitalen Aufzeichnung. Die kausale Verbindung zwischen dem analogen Bild und dessen Objekt ist durch die Übertragung in die Pixel digitaler Information bereits gekappt. Gemessen an Wittgensteins Kriterien, wie sicher wir uns hinsichtlich dessen sein können, was wir meinen, wenn wir von einer beliebigen Farbe sprechen, ist das digitale Bild ein Indikator immensen Zweifels. Für Marieta Chirulescu ist Weiß eine entscheidende Farbe – sofern man überhaupt von einer Farbe sprechen kann –, womöglich aus denselben Gründen,

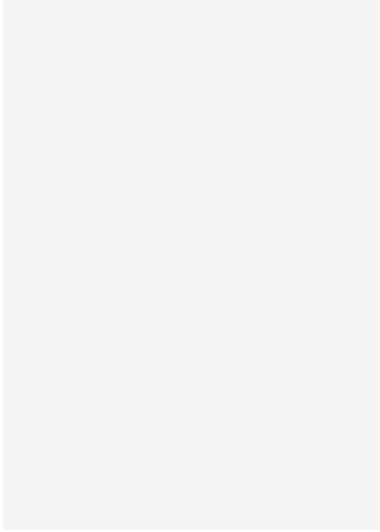
aus denen Hilliard sie für sein fotografisches Spektrum nutzte, und aus denen Wittgenstein in den *Bemerkungen über die Farben* so häufig auf sie zurückkommt. Sie bildet die breiteste Achse zwischen gegensätzlichen und scheinbar unvereinbaren Werten: dem freien Fließen des Lichts und der Lichtundurchlässigkeit der Opazität. Sie ist sowohl materiell (Gips, Wandfarbe, Milch) als auch immateriell (Licht, Himmel, Nebel); und dies sind auch die Extreme, die Chirulescus Kunst einander gegenüberstellt, zwischen denen sie sich hin- und herbewegt. So scheint es passend, ihre Kunst – über den Rückbezug auf Hilliard – mit dem Strukturalismus der frühen Konzeptkunst in Beziehung zu setzen. Diese versuchte, die materiellen Eigenschaften von Fotografie und Film so explizit offenzulegen, dass ihr – für ihr Gelingen als wesentlich erachtetes – Potenzial, Fiktionen zu erzeugen und unseren Zweifel gegenüber ihren Täuschungen außer Kraft zu setzen, eingeschränkt wurde. Doch schließt die Selbstreflexivität von Chirulescus Kunst ihre eigene Transparenz nicht aus; ebenso wenig widerspricht diese Transparenz dem Strukturalismus in seiner Vereitelung von Illusion, da sie gar nicht erst vorgibt, uns ein Bild von irgendetwas zu zeigen. Der Philosoph François Laruelle gründet seine Konzeption der „Nicht-Photographie“ auf solchen scheinbaren Paradoxien: „eine abstrakte, ja radikal abstrakte, absolut nicht-weltliche und nicht-perzeptuelle Theorie der Photographie“.<sup>3</sup> Er sieht Fotografie nicht als „Rückkehr zu den Dingen, sondern [als] eine Rückkehr zum Körper als ungeteilte Kraft (des) Sehen(s)“.<sup>4</sup> Ich fasse diese „Kraft (des) Sehen(s)“ als eine Geste auf, die über ihre materiellen Parameter hinausreicht, ohne dabei jedoch ein Objekt vorauszusetzen. Eine Geste, die auf „Intentionalität [...] verzichtet“.<sup>5</sup> Ein intransitiv gemachtes Sehen. Analoge Fotografie als Modell kausaler Bildproduktion, bei der Objekte Licht reflektieren, welches ihr Abbild auf einem lichtempfindlichen Film erzeugt, ist uns vertraut; Laruelle schlägt einen Bruch in dieser Ordnung vor, jedoch nicht, um die Fotografie ihrer Objekte oder ihrer materiellen Struktur zu berauben, sondern weil das durch eine Fotografie inkorporierte Sehen seines Erachtens nicht von jenen abhängig ist: „Die Materialien und die Träger sind offensichtlich grundlegend, aber sie erklären nur die Varietät des Repräsentationsinhalts des Photos“.<sup>6</sup> Auch Chirulescu evoziert ein Sehen, das nicht von seinem Objekt getrennt,



sondern für das ein Objekt offenbar irrelevant geworden ist; sei es, indem mittels monochromer Malerei ein Bild von „nichts“ geschaffen, oder indem die Funktion der Fotografie als Bildproduktion ironisch und reflexiv nachvollzogen wird. Ironisch und reflexiv deshalb, weil das dabei vermittelte Objekt oft selbst ein leeres Vehikel der Vermittlung ist. Ein leerer Computerbildschirm. Eine Glasscheibe, hinter der sich nichts weiter befindet als der reflektierende weiße Deckel des Scanners, der ihr Bild erzeugt. Eine Klarsichthülle ohne Dokument. Sonderbarerweise aber wird dieser intransitive Illusionismus durch die materiell explizitesten aller Oberflächen erzeugt. Das erste Mal sah ich Chirulescus Arbeiten 2009 in einer kommerziellen Galerie in London. Dort wurden in einem Raum zwei oder drei Malereien zusammen mit einer Gruppe kleiner Skulpturen von Manuela Leinhoß gezeigt, die zwischen formalistischer Sprache und funktionalistischer Erscheinung oszillierten. Chirulescus Malereien erzeugten eine mit diesen korrespondierende Spannung zwischen Illusionismus und malerischer Form. Einem oberflächlichen Blick erschienen sie als weiße Monochrome, dicht, aber fein geschichtet; das Weiß



jedoch war schmutzig oder getrübt, mit kleinen Störungen von Säuregrün oder Altrosa infiziert, als hätten diese grellen Töne die Farbe in einer undefinierbaren Stufe ihrer Anlagerung befallen. Die Malereien vereinigten die grobe, wandartige Materialität eines Günther Förg Gemäldes mit der reinen, bildimmanenten Transparenz einer flämischen Malerei der Frührenaissance. Wenn sie alten Wänden glichen, dann auch dem Ausschnitt eines Vermeer Gemäldes, das eine alte Wand zeigt, über die allmählich das Tageslicht kriecht. Eine unnachgiebig wirkende Faktur entmaterialisierte sich fortlaufend selbst, indem sie nach scheinbar unvorhersehbaren Gesetzmäßigkeiten in Illusion überging. Etwas ist gegeben, wird behauptet, und doch zurückgehalten. Es ist, als könne eine Gipschicht in jedem Moment zu Glas, zu Glas voller unzähliger prismatischer Lichtbrechungen werden; als bringe Chirulescu ein intransitives Verb dazu, mit aller Kraft zu versuchen transitiv zu werden, jedoch vergeblich. Diese Malereien sind Abhandlungen über die Unbestimmtheit der Wahrnehmung. Chirulescus partieller Rückgriff auf das Monochrom und dessen traditionell formalistische Konnotationen mutet symbolisch an, als verweise sie auf dieses Genre, während sie sich zugleich darin bewegt. Ein Gemälde in einer einzigen flächig oder annähernd flächig aufgetragenen Farbe – Schwarz als erste Option, bei allem Respekt gegenüber Malewitschs *Schwarzem Quadrat* (1926) (obschon er natürlich auch ein weißes malte) – stellt eines der primären modernistischen ‚Form‘-Axiome dar. Es ist vielleicht paradigmatisch für das, was wir unter ‚Formalismus‘ verstehen. Chirulescu bedient sich dieser Ansicht, auch wenn sie sie zugleich in Frage stellt, und legt dabei die transitiv-intransitive Zweideutigkeit frei, die dem Wort ‚Form‘ inhärent ist: Form als Manifestiertes, etwas, dem Form ‚gegeben worden ist‘; und Form als Abstraktion, als körperloses, platonisches Ideal. Ihre Gemälde sind sowohl materialisierte Form als auch die Zeichen einer materialisierten Form. Sie proklamieren die Verlässlichkeit dessen, was unmittelbar fassbar ist, während sie es zugleich von seiner Funktion als geschlossene Oberfläche befreien, indem sie es in einen illusionistischen Raum überführen. Angesichts dieser Parameter ist es nur konsequent, dass Chirulescu nach und nach Fotografien in ihre malerische Praxis integriert hat: zunächst als Fotoabzüge, die sie gemeinsam mit reinen Malereien präsentierte, anschließend indem sie die beiden Medien miteinander verschmolz bzw. gegeneinander ausbalancierte – wobei sie Digitalbilder mit einem Inkjet-Printer auf Leinwände druckt und diese manchmal zusätzlich partiell übermalt. Während ihrer Zeit als Studentin in Nürnberg arbeitete Chirulescu im Institut für moderne Kunst, einem Dokumentationsarchiv für bildende Kunst nach 1945. Dort war sie dafür zuständig, die, wie sie es nennt, „„graue Literatur“ (Einladungskarten, Broschüren, Faltblätter) sowie Ausschnitte aus Tages- und Wochenzeitungen und Kunstzeitschriften“ zu archivieren.<sup>7</sup> Sie schnitt diese Meldungen aus, fotokopierte sie und ordnete sie alphabetisch. Im Kontext dieses Instituts wird Kunst auf Information reduziert, und zwar auf Information aus lediglich zweiter oder gar dritter Hand, wobei eine Rezension oder Einladungskarte auf ein Ereignis Bezug nimmt oder über dieses berichtet – und dieser Verweis wird dann fotokopiert und abgeheftet. Jede dieser ‚Archivalien‘ liefert den knappen Hinweis auf eine Realität, auf die sie sich, aus mehr oder minder großem Abstand, lediglich indirekt berief. Sie legt Zeugnis ab über ein Ereignis, das Spuren im Bild bzw. Druck hinterlassen hat, selbst wenn sich niemand finden ließe, der sich daran erinnert. Chirulescu war unter anderem dafür verantwortlich zu



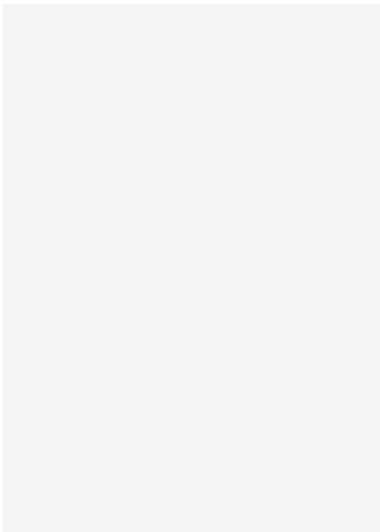
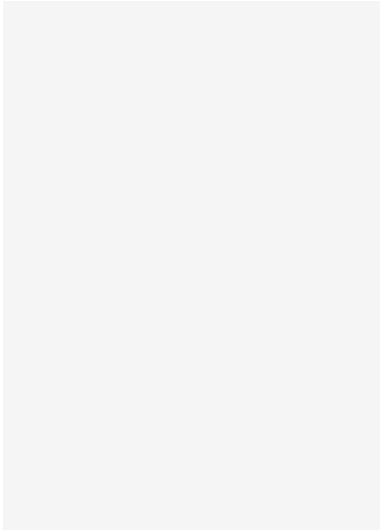
<sup>3</sup> François Laruelle, *Non-Photographie / Photo-Fiktion*, a. d. Franz. v. Ronald Voullié [Spekulationen], Merve Verlag, Berlin 2014, S. 15.

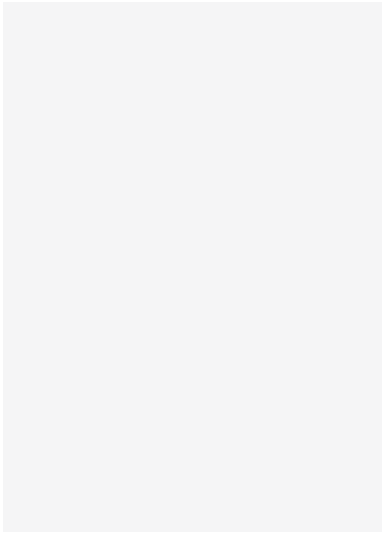
<sup>4</sup> Laruelle, S. 20.

<sup>5</sup> Laruelle, S. 18.

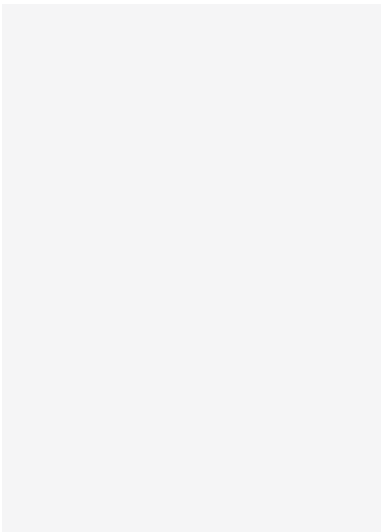
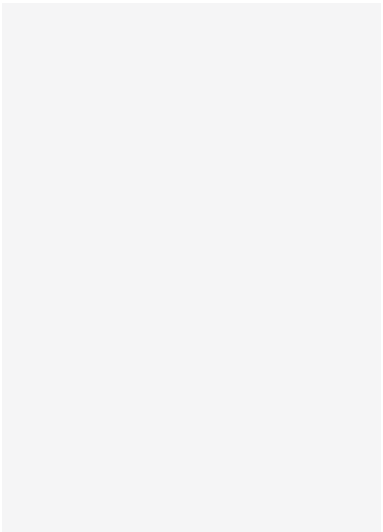
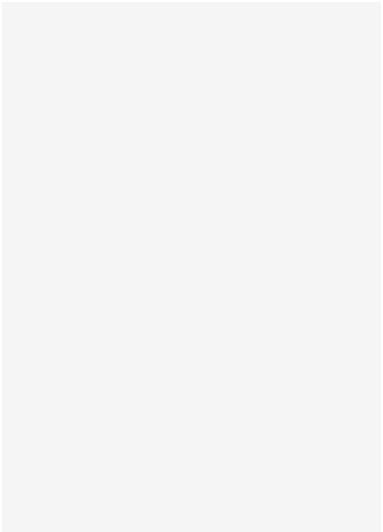
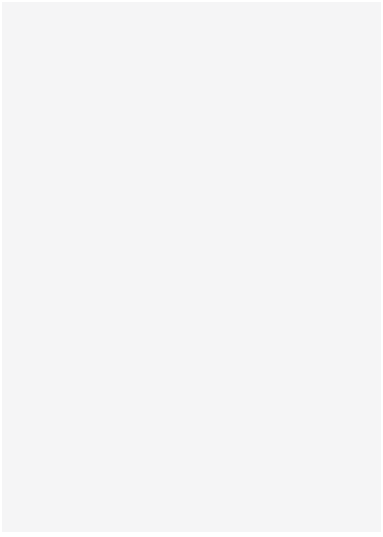
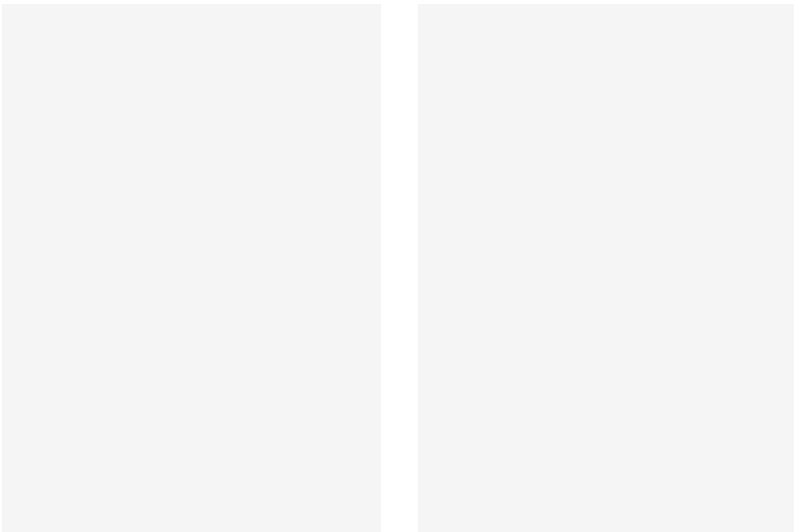
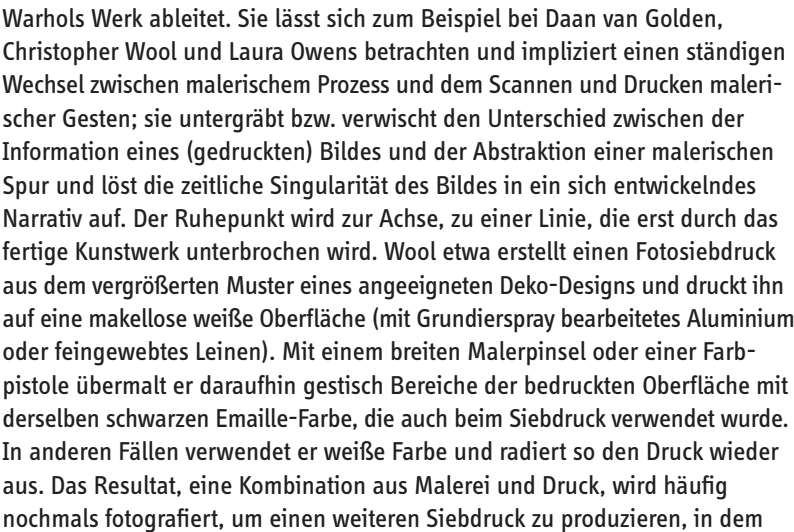
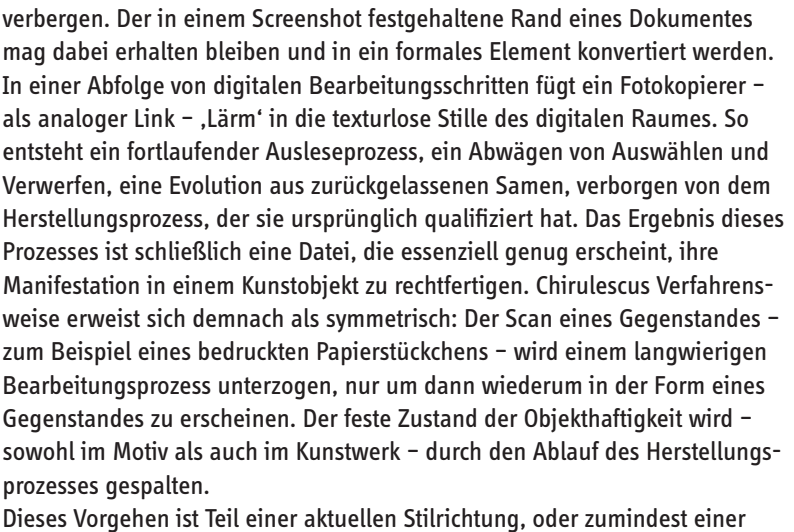
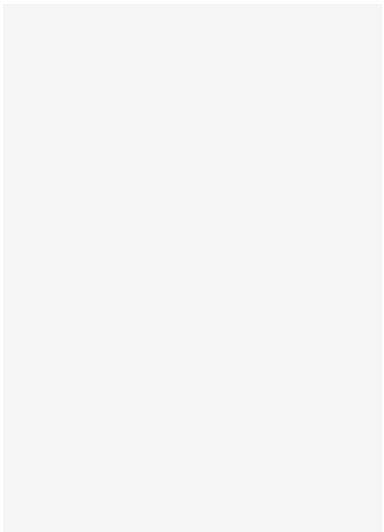
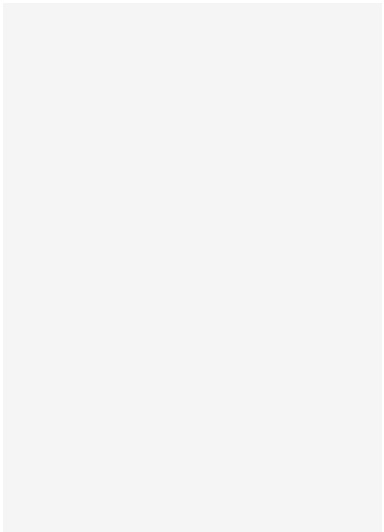
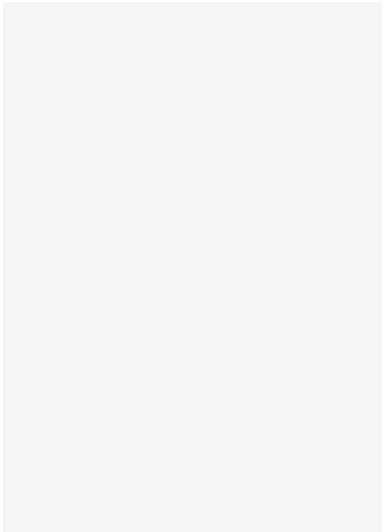
<sup>6</sup> Laruelle, S. 25.

<sup>7</sup> Aus einer E-Mail an den Autor vom 17. November 2014.





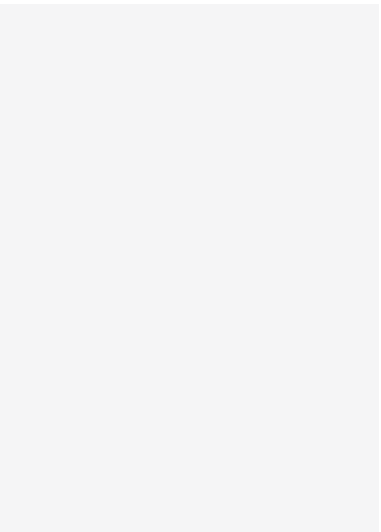
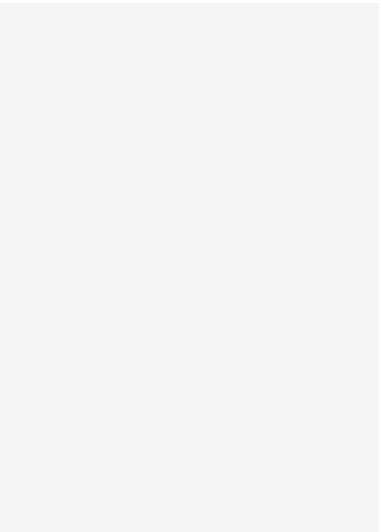
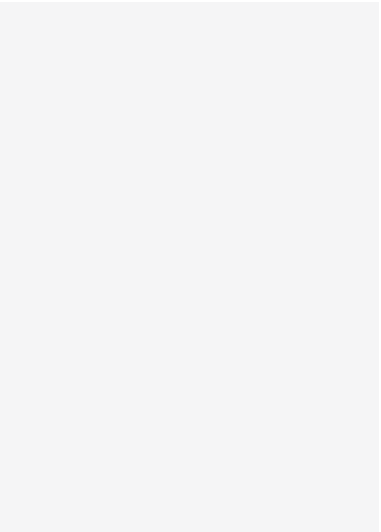
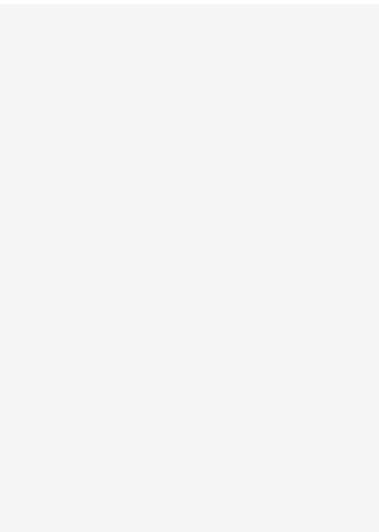
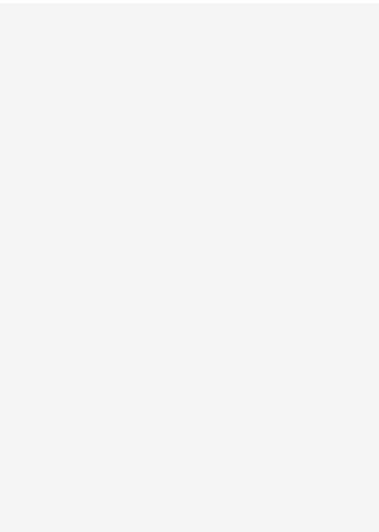
entscheiden, was von der ‚grauen Literatur‘ bewahrt und was entsorgt werden sollte. Diese Tätigkeit spiegelt wesentliche Aspekte von Chirulescus Praxis wider, sodass man nur schwer der Annahme entgehen kann, sie sei prägend für ihre Kunst gewesen. Als Künstlerin behandelt sie ihr Ausgangsmaterial wie eine Archivarin, die mit einem Bein in der frühen digitalen Ära samt ihren mangelhaften Scannern, unscharfen Fotokopierern und schmierigen Tintenstrahldruckern, und mit dem anderen in einem neuen Zeitalter steht, in dem riesige Datenmengen von ‚Cloud‘ zu ‚Cloud‘ gleiten, ohne je in die rohe Hardware einer Speicherplatte hinabzusteigen. So scheint es für ihren Arbeitsprozess paradigmatisch, dass das Medium, welches das Bild überträgt, auf diesem seine Spuren hinterlässt wie eine Schnecke ihren Schleim. Diesen Spuren eignet ein moralischer Aspekt: Sie suggerieren, dass die eigenen Handlungen ihre physischen Abdrücke hinterlassen, und daher – im Gegensatz zu den entkörperlichten Umwandlungsprozessen der digitalen Bildverarbeitung – konkrete Folgen haben. Chirulescu bearbeitet eine Datei zu dem Zweck, ein Spektrum neuer Dateien zu produzieren, wobei sie den Bearbeitungsprozess offenlegt, anstatt ihn zu verbergen. Der in einem Screenshot festgehaltene Rand eines Dokumentes mag dabei erhalten bleiben und in ein formales Element konvertiert werden. In einer Abfolge von digitalen Bearbeitungsschritten fügt ein Fotokopierer – als analoger Link – ‚Lärm‘ in die texturlose Stille des digitalen Raumes. So entsteht ein fortlaufender Ausleseprozess, ein Abwägen von Auswählen und Verwerfen, eine Evolution aus zurückgelassenen Samen, verborgen von dem Herstellungsprozess, der sie ursprünglich qualifiziert hat. Das Ergebnis dieses Prozesses ist schließlich eine Datei, die essenziell genug erscheint, ihre Manifestation in einem Kunstobjekt zu rechtfertigen. Chirulescus Verfahrensweise erweist sich demnach als symmetrisch: Der Scan eines Gegenstandes – zum Beispiel eines bedruckten Papierstückchens – wird einem langwierigen Bearbeitungsprozess unterzogen, nur um dann wiederum in der Form eines Gegenstandes zu erscheinen. Der feste Zustand der Objekthaftigkeit wird – sowohl im Motiv als auch im Kunstwerk – durch den Ablauf des Herstellungsprozesses gespalten. Dieses Vorgehen ist Teil einer aktuellen Stilrichtung, oder zumindest einer Reihe geteilter Techniken und Anliegen, die sich letztlich vermutlich von Andy Warhols Werk ableitet. Sie lässt sich zum Beispiel bei Daan van Golden, Christopher Wool und Laura Owens betrachten und impliziert einen ständigen Wechsel zwischen malerischem Prozess und dem Scannen und Drucken malerischer Gesten; sie untergräbt bzw. verwischt den Unterschied zwischen der Information eines (gedruckten) Bildes und der Abstraktion einer malerischen Spur und löst die zeitliche Singularität des Bildes in ein sich entwickelndes Narrativ auf. Der Ruhepunkt wird zur Achse, zu einer Linie, die erst durch das fertige Kunstwerk unterbrochen wird. Wool etwa erstellt einen Fotosiebdruck aus dem vergrößerten Muster eines angeeigneten Deko-Designs und druckt ihn auf eine makellose weiße Oberfläche (mit Grundierspray bearbeitetes Aluminium oder feingewebtes Leinen). Mit einem breiten Malerpinsel oder einer Farbpistole übermalt er daraufhin gestisch Bereiche der bedruckten Oberfläche mit derselben schwarzen Emaille-Farbe, die auch beim Siebdruck verwendet wurde. In anderen Fällen verwendet er weiße Farbe und radiert so den Druck wieder aus. Das Resultat, eine Kombination aus Malerei und Druck, wird häufig nochmals fotografiert, um einen weiteren Siebdruck zu produzieren, in dem



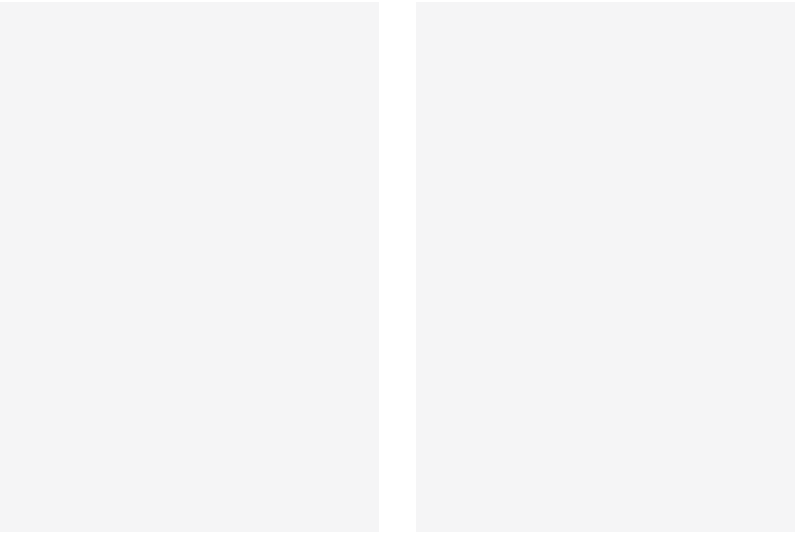
Geste und Bild ununterscheidbar verbunden sind. Dieser wird aufgezogen und dann teilweise übermalt. Und so fort. Owens zeichnet oder malt auf Papier, scannt die Zeichnung, überarbeitet das gescannte Bild in Photoshop, druckt das Resultat aus, bearbeitet es dann von Hand – und so fort. An einem bestimmten Punkt wird dieses Vorgehen auf eine große Leinwand ausgeweitet, auf die Owens Inhalte überträgt, in denen das digitale Bild und die manuelle malerische Geste bereits miteinander verschmolzen sind. Die neue, siebenteilige Serie ‚weißer‘ Gemälde, die das Zentrum von Chirulescus Ausstellung in der Kunsthalle Lingen im Winter 2014 bildete, kann innerhalb dieses Kontextes verortet werden. Hier ist eine mehrschichtige monochrome Malerei monochromen Bildern gegenübergestellt, die mittels (digitaler) Bearbeitung entstanden sind. Zu sehen waren drei Malereien auf Leinwand (ohne Aufdruck) in einer Reihe mit vier Leinwänden, die unter Verwendung eines Inkjet-Printers mit Digitalbildern bedruckt worden waren. Die Malereien sind etwas schmaler als die Drucke (100 cm gegenüber 120 cm), aber genauso hoch (175 cm). Dieser Abgleich in Bezug auf die Höhe der Bilder wurde, zumindest für das bloße Auge, durch die Komposition der Digitaldrucke gestört: dem Bild einer Glasscheibe, die über einem Blatt DIN A4-Papier platziert worden war. Es hat den Anschein, als umgebe ein – auf der Leinwand ungefähr 8 cm breiter – weißer Rahmen (d. i. der Rand des Papiers, der nicht vom Glas bedeckt ist) ein eingerücktes verblasstes graues Bild. Etwas unterhalb der Mitte der Glasscheibe ist ein schmaler, rechteckiger Papierstreifen quer über die Vorderseite des Glases geheftet worden. In drei der vier Versionen wird dieser Papierstreifen durch eine parallele Falte in dem unter der Glasscheibe liegenden Papier begleitet und wiederholt. Das Glas wirkt hier als Metapher für die Transparenz und die Aussicht eines Fensters, wobei sowohl die Falten als auch die Papierstreifen eine Horizontlinie andeuten, die durch dieses ‚Fenster‘ zu sehen ist. In diesen vier mit einem Inkjetprinter bedruckten Leinwänden initiiert Chirulescu eine Reihe von Spiegelungen zwischen realer und impliziter Illusion. Eine kleine Glasscheibe nimmt, indem sie von ihrem ursprünglichen A4-Maß auf ein etwa körperhohes Bild vergrößert worden ist, die Dimension eines echten Fensters an und löst so einen inversen Übergang vom realen Objekt zu seiner Illusion aus. In allen Versionen ist der angeheftete Papierstreifen durch ein je anders gestaltetes Bleistiftgekritzel modifiziert, welches die Kennzeichnung individueller Bilder und ihre Abgrenzung gegenüber anderen zu markieren scheint – wie in einer Serie nahezu identischer Reproduktionen, als welche die vier Arbeiten, im Sinne einer Serie von Varianten desselben Bildes, gesehen werden können. In einer Ausführung ist der Papierstreifen ein wenig breiter und von gepunkteten horizontalen Linien durchzogen; diese wurden jedoch durch ein paar wenige Farbstiftstriche aufgehoben, die ihnen jedoch die schriftliche Information verweigern, für deren Unterstreichung sie vermutlich vorgesehen waren. Indem die aufgetragenen Felder in ihrer Unterschiedlichkeit die Konventionen der Bildbearbeitung und relativistischen Vervielfältigung von Einzelmotiven andeuten, kennzeichnen sie einen Reproduktionsprozess. Sie deuten auf die Benennung eines Bildes hin, während uns dieses jedoch paradoxerweise eine Leerstelle präsentiert, die der Namensgebung trotzt: eine Glasscheibe, die mit einem Bogen Papier hinterlegt ist, der jede Aussicht, die das Glas hätte eröffnen können, verdeckt. So werden sie zur dysfunktionalen Umkehrung von Hilliards sieben nebeneinander positionierten Fotografien, die jeweils den Markennamen des Filmes, mit dem sie hergestellt worden waren, angeben. Die Funktionalität von Hilliards Signifikanten wird jedoch, durch ihre selbstreflexive Funktion, lediglich das Medium zu benennen, welches ihr Bild produziert hat, kurzgeschlossen. Dass die Fensterbank, auf der sie liegen, nur einen Vorwand, eine falsche Fährte darstellt, die keinen Ausweg aus der solipsistischen Selbstreflexivität des Fotos bietet, deutet sich dadurch an, dass das Fenster selbst abgeschnitten ist. Wie Hilliards *Seven Representations of White* zeigen auch Chirulescus vier Inkjetdrucke ein Spektrum an Weiß-Tönen, die mit rechteckigen Namensgebungs-vorrichtungen versehen sind. Hilliards Filmpackungen, von denen jede mit ihrem Markennamen bedruckt ist, korrespondieren mit den Papierstreifen, die mit Bleistift bekritzelt sind. Die Information auf den Schachteln steht jedoch im Gegensatz zum Fehlen der Information auf Chirulescus Papierstreifen, obwohl hier die Bleistiftspuren und die gestrichelten Linien auf Konventionen der Bezeichnung verweisen. Sie zeigen eine Geste der Beschriftung, jedoch ohne deren Inhalt. Es liegt eine gewisse Ironie in der Art und Weise, in der Chirulescu



Installationsansicht / Installation view  
*Manuela Leinhoß – Marieta Chirulescu,*  
Dicksmith Gallery, London, 2008



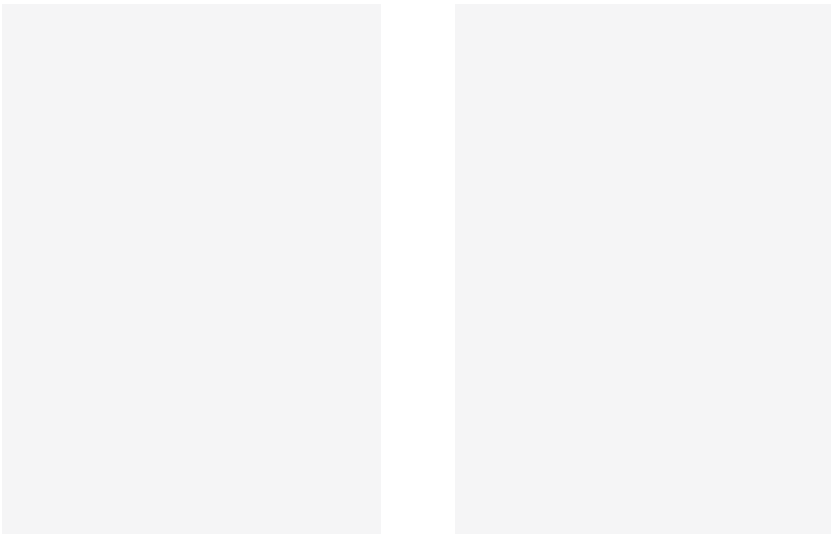
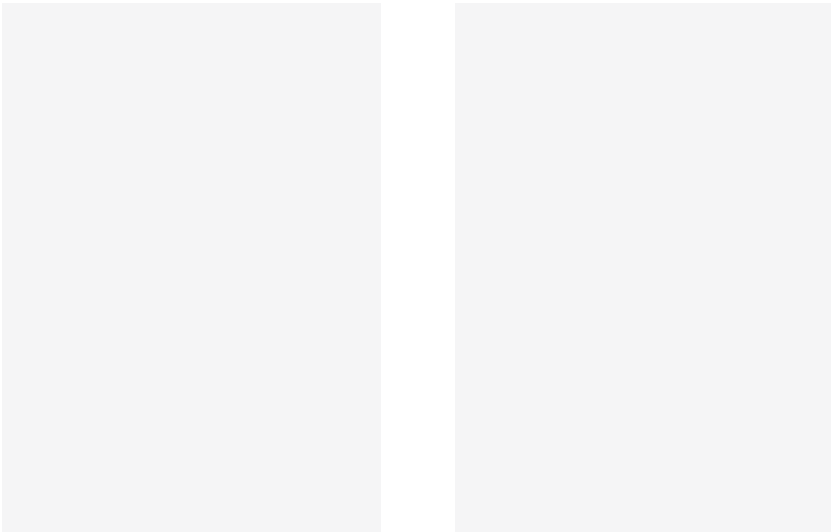
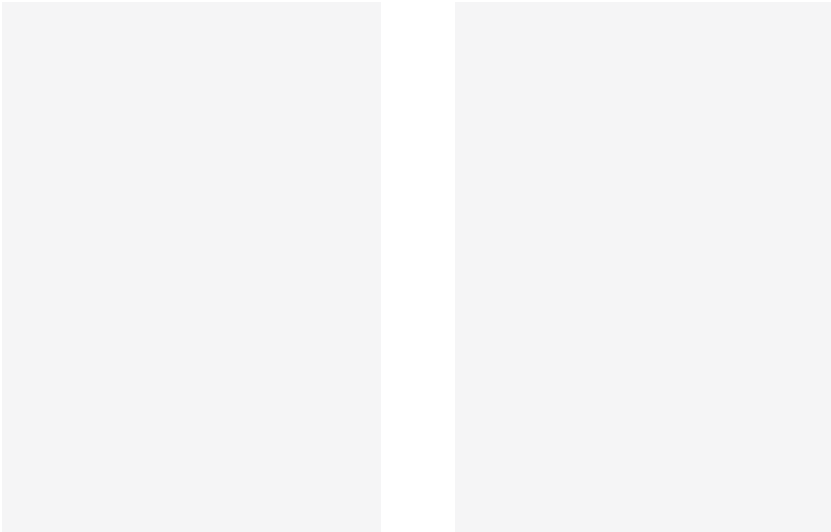
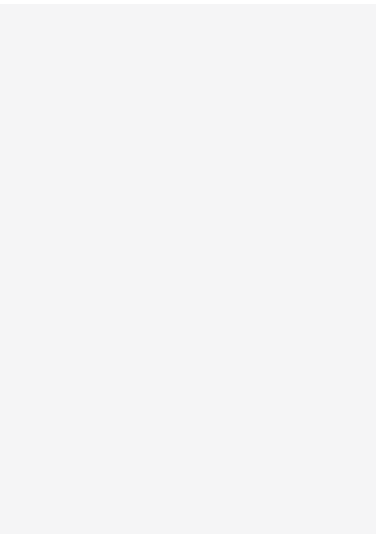
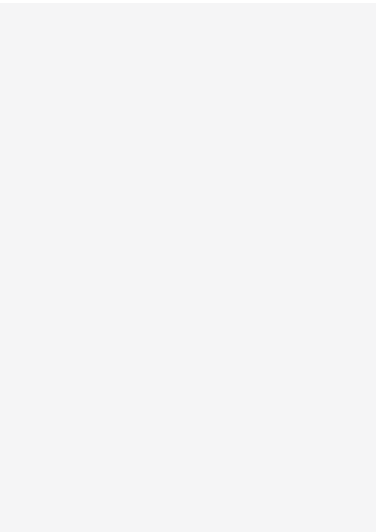
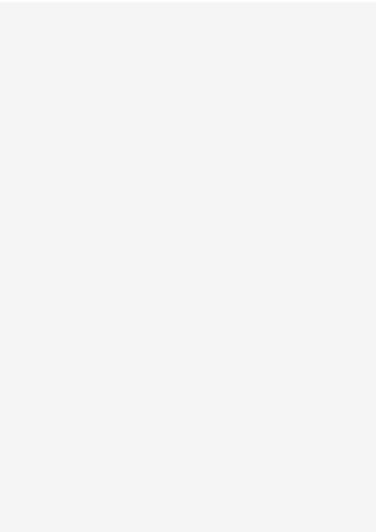
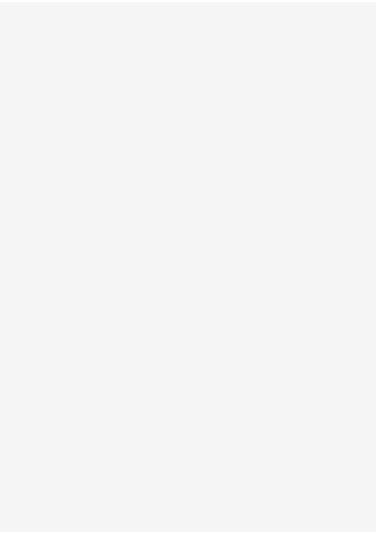




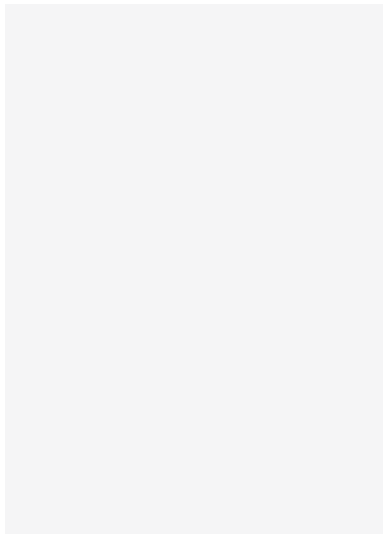
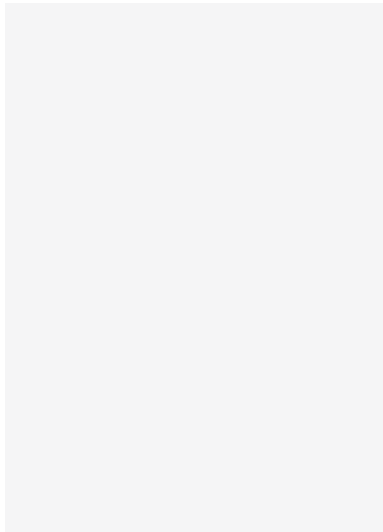
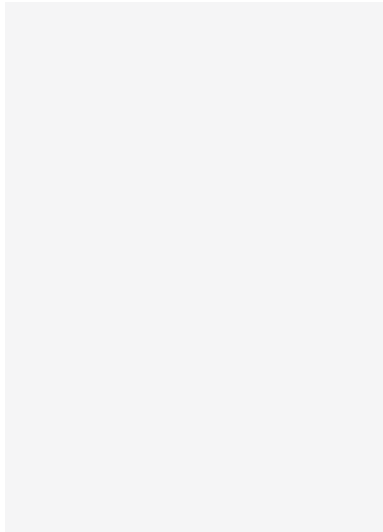
Illusion (durch die Metaphern Fenster, Horizontlinie und Rahmung) und Vervielfältigung (durch das Einfügen von Beschriftungsfeldern und die Vervielfachung eines einzelnen gescannten Motives) andeutet, um sie als leere oder dysfunktionale Tropen zu präsentieren. Ihre Inkjet-Prints sind Zeichen, die sich auf trocken-ironische Weise selbst nachahmen und den eigenen Herstellungsprozess rhetorisch negieren. In den drei anderen großformatigen Inkjet-Arbeiten der Lingener Ausstellung (die nicht zu der siebenteiligen Serie gehören) nimmt die Ironie eine explizit satirische Form an; hier sind rechteckige fotografische Bilder von einem Computerbildschirm oder einer Dokumentenhülle aus Plastik – beide in gewissem Sinne Fenster, und damit illusionistische Zeichen – durch dezente Schatten verziert. Diese Bilder sind in ansonsten homogenen, grauen Farbfeldern platziert, die derart minimalistisch opak sind, dass sie jedes Erscheinen von Bildlichkeit auszuschließen scheinen.

Und doch wird Chirulescus ironische Rhetorik von einem ernsthaften, strukturalistischen Bestreben abgemildert, das aus der frühen Konzeptkunst vertraut ist, einer Bewegung, der es an Ironie mangelte. Es wirkt, als analysiere sie die Mechanismen des Illusionismus während sie gleichzeitig unsere Empfänglichkeit für diese auf beißende Art wiederholt. Die Tatsache, dass diese Motive auf Leinwand und nicht auf Fotopapier gedruckt sind, fördert die Uneindeutigkeit zwischen Malerei und Druck. Dass wir zu der Annahme neigen, die grauen Hintergründe dieser großen Querformate seien gemalt, liegt daran, dass wir sie eben für das halten, was in der Kunst üblicherweise zum Färben einer Leinwand genutzt wird. Das Grau besitzt keine Eigenschaften, die auf eine Fotografie hinwiesen (Punktraster, subtile Tonabstufungen), bis auf die Schatten um die Bilder – was aber auch als traditioneller, malerischer Effekt aufgefasst werden könnte. Die Vermutung, es handele sich bei dem Grau beispielsweise um Ölfarbe, verstärkt die visuelle Überraschung, beim Erscheinen eines fotografischen Bildes in einer Fläche, die wir für monochrome Malerei hielten, und die Kraft der Ironie, die dieses Erscheinen antreibt.

Die drei ‚reinen‘ Malereien in der siebenteiligen Serie fungieren als ein Ventil, ein Fenster hinaus aus der um sich selbst kreisenden Referenzialität der Tintenstrahldrucke – obgleich sie, perzeptuell gefasst, und jedes fotografischen Elementes beraubt, die am wenigsten illusionistischen Arbeiten der Serie darstellen und in diesem Sinne keine Auswege bieten. Der Übergang vom Print zur Malerei wird durch Rahmenelemente vollzogen, die die Drucke und die Gemälde gemeinsam haben: Während die Drucke weiße, „glasfreie“ Ränder haben, ist um jede der weißen Malereien ein schwarzer Rand gelassen, der sich bei zwei der Bilder auch um die Kanten der Keilrahmen zieht. Diese Rahmen haben eine strukturelle Schlüsselrolle inne, ähnlich der Unterkante eines frühen Brice Marden Gemäldes, die unbemalt den Tropfen der verschiedenen Farben überlassen ist, die, geschichtet, die Farbe der monochromen Tafel darüber ergeben. Die schwarze Umrandung lässt erkennen, dass die weißen Gemälde entstanden sind, indem eine schwarze Leinwand mit dünnen weißen Farbschichten bemalt wurde, wobei – als Zeugnis dessen, was darunter liegt – ein feiner Saum um das hieraus resultierende weiße Rechteck geblieben ist. Der schwarze Malgrund offenbart die variierende Dichte der aufgetragenen Farbe, indem er sich in denjenigen Bereichen als Grauton zeigt, in denen die weiße Farbschicht dünner ist. Während aber Mardens Offenlegung der malerischen Struktur seiner Gemälde die Geschichte ihrer Herstellung durchmisst, welche andernfalls verborgen geblieben wäre, sind Chirulescus Malereien entworfen, um ihre Struktur



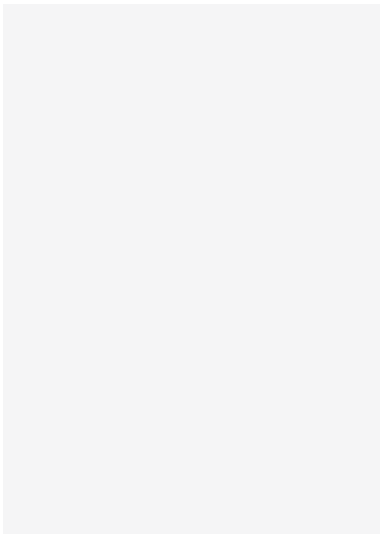
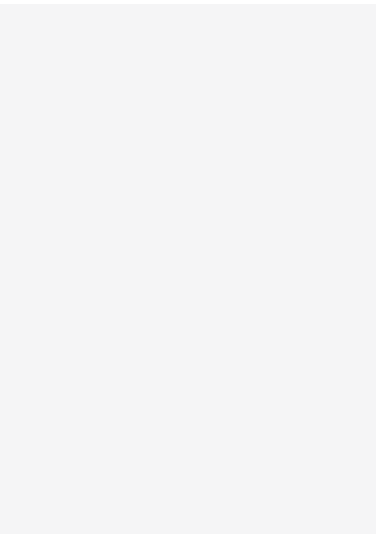
8  
Wittgenstein, S. 14.  
9  
„a rivalry between the persuasions of the natural world and the structure of one's own imagination, between Ordinary Things and Supreme Fictions“, zitiert in: Adam Phillips, *Promises, Promises: Essays on Psychoanalysis and Literature*, Faber & Faber, London 2000. S. 154–155.



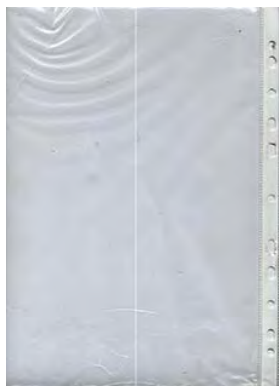
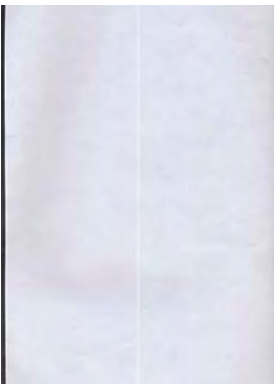
freizulegen, auch wenn diese Struktur darauf basiert, sich selbst zu neutralisieren, indem sie sich in der von ihr geschaffenen Illusion der Durchsichtigkeit auflöst.

Um noch einmal auf Wittgensteins Unterscheidungen zurückzukommen: Die weiße Farbe wird hier zu einem halbdurchsichtigen Fenster mit Blick auf ihren schwarzen Untergrund – wie die dunkle Seite eines Spiegels, auf der seine Reflexion beruht – ebenso wie zu einem weißen, von einer schmalen, schwarzen Linie umrandeten Rechteck. Es ist das Weiß der Milch und das Weiß des Himmels. Wittgenstein hebt hervor: „Der Eindruck des durchsichtigen Mediums ist der, daß etwas *hinter* dem Medium liegt. Vollkommene Einfärbigkeit des Gesichtsbilds kann nicht durchsichtig sein“. <sup>8</sup> Der Effekt der Semitransparenz entsteht sowohl dadurch, dass der schwarze Grund die vielgestaltige Dichte der weißen Farbe offenlegt, als auch deshalb, weil man sie mit dem Weiß der benachbarten Inkjetdrucke assoziiert, welchem die relative Transparenz eines jeden Bildes eignet. Chirulescu unterstreicht diese Verbindung auf formaler Ebene. Die Gemälde entstanden auf nicht aufgezogener Leinwand, sodass die Farbe während der Lagerung rund um die Falten, die sich im Gewebe bildeten, getrocknet ist. Diese Falten blieben nach dem Aufziehen der Leinwände auf Keilrahmen erhalten und werden durch die weiße Farbe, die um sie herum geronnen ist, zusätzlich betont. Hinsichtlich ihrer Komposition korrespondieren sie so mit den Bildern der Papierfalten unter Glas in den gedruckten Arbeiten. Wir lesen seitlich entlang dieser horizontalen Linien und springen dabei von Bild zu Gemälde hin und her – ein Relais, durch das diese im selben Moment zu Kennzeichen einer nicht-bildlichen Form (die Falten im Trägermaterial) und illusionistischer Tiefe (eine Horizontlinie hinter dem Glasfenster, wie sie in dem ‚Fenster‘, das jede Fotografie auch darstellt, repräsentiert ist) werden. Dass es sich bei dem Träger sowohl der Inkjetprints als auch der Malereien um Leinwand handelt, macht die Übergänge umso fließender.

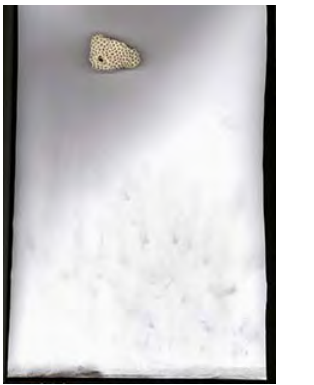
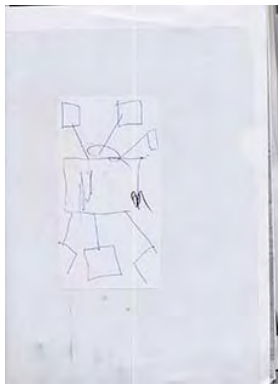
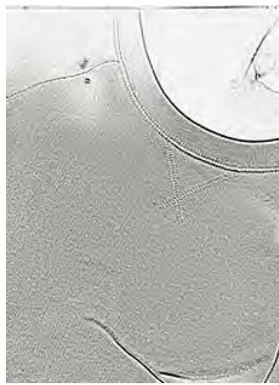
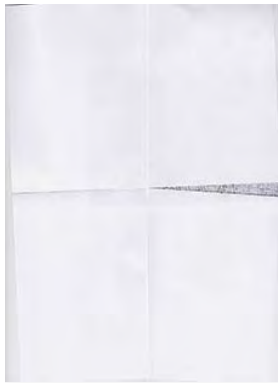
Die weiße Farbe wurde mit einem Farbbroller aufgetragen, einem Werkzeug, das eine manuelle Faktur unterbindet und das Subjektive am Arbeitsprozess verdeckt; paradoxerweise jedoch lenkt der schwarze Grund die Aufmerksamkeit auf jede einzelne Nuance des Farbauftrages und akzentuiert somit sowohl Chirulescus stockendes Zögern als auch ihre Richtungswechsel beim Malen. Wenn dies also ein Paradox ist, so ist es doch vollkommen bezeichnend. Chirulescus malerische / fotografische Arbeiten changieren unbeständig zwischen Selbstoffenbarung und Sich-Verbergen, zwischen Trägermedium und reinem Sehen. Sie verstärkt und versöhnt eine „Rivalität“, wie Denis Donoghue es in *The Ordinary Universe* formuliert, „zwischen den Überzeugungskräften der natürlichen Welt und der Struktur der eigenen Vorstellungskraft, zwischen Alltäglichen Dingen und Obersten Fiktionen“. <sup>9</sup> Die Spur ihrer subjektiven Ambivalenz, ihre Weigerung, einen Referenten zu bestätigen, verwandelt sich im Betrachter in ein Gefühl für die Unbestimmtheit, die der Wahrnehmung inhärent ist. Ein Bewusstsein für den physischen Aspekt in Chirulescus Vorgehen, für die Bewegung der Farbrolle über die raue Struktur der Leinwand, löst sich auf in einen Blick, der über diese materiellen Parameter hinausreicht – auch wenn wir nicht sagen können, was wir sehen.



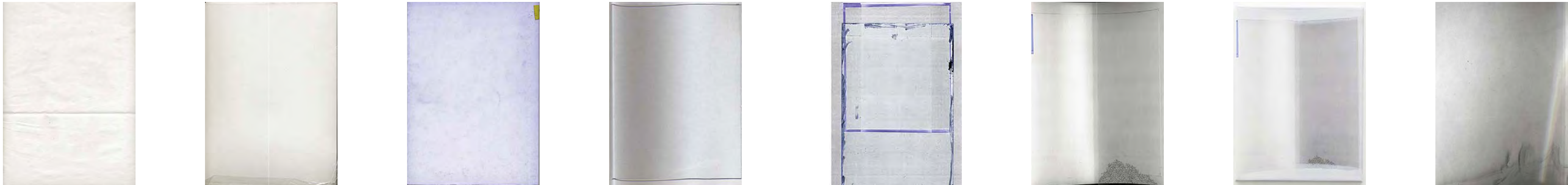




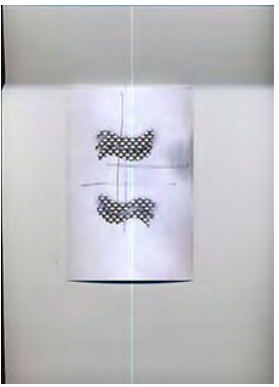
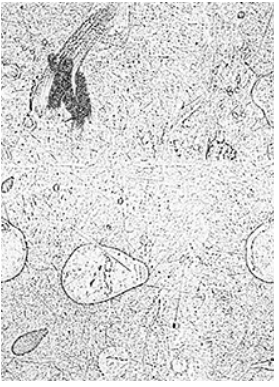
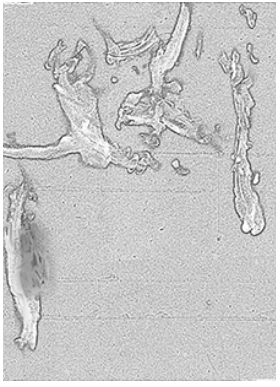
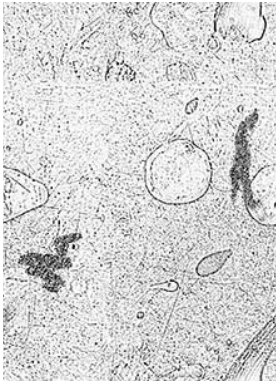
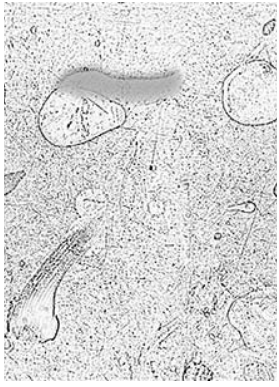
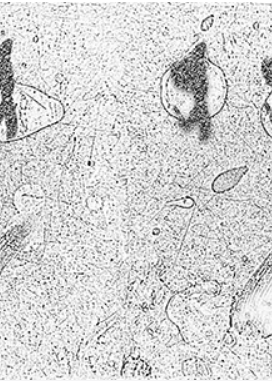
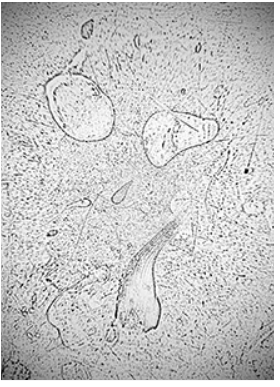
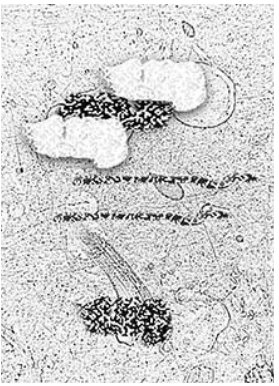
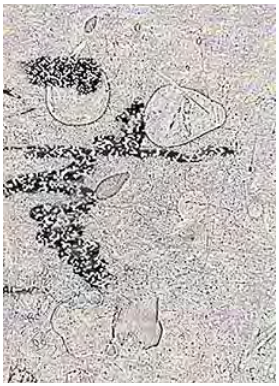




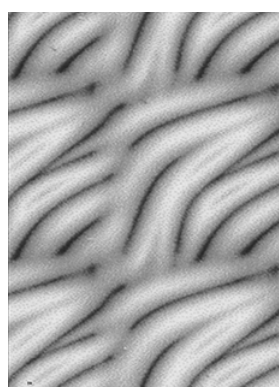
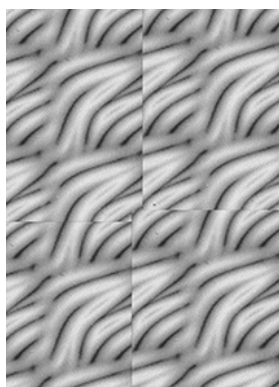
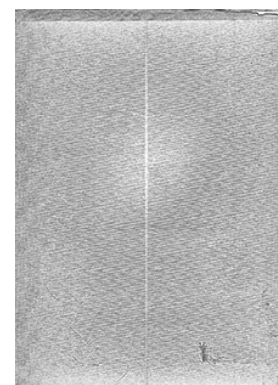
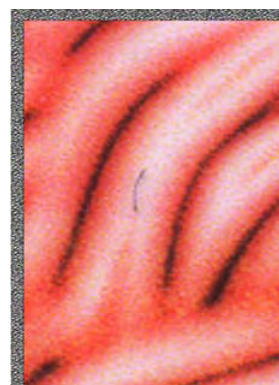
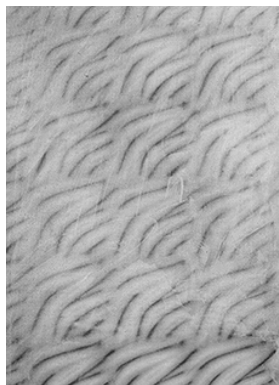
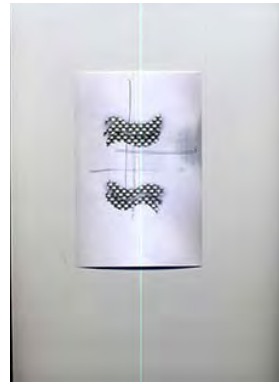




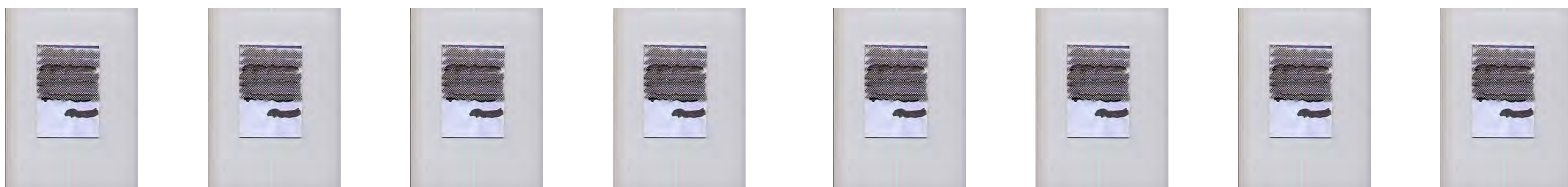
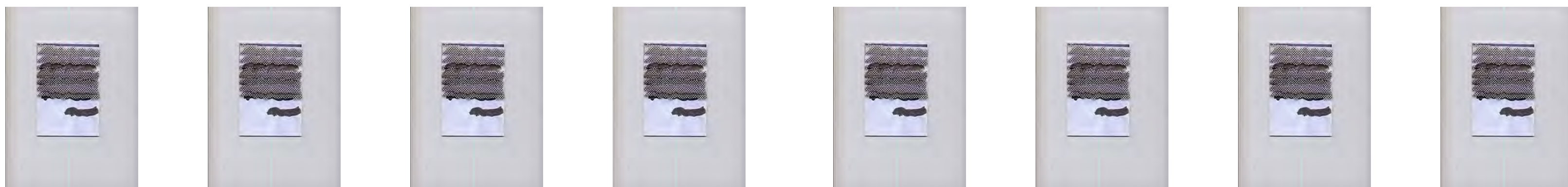
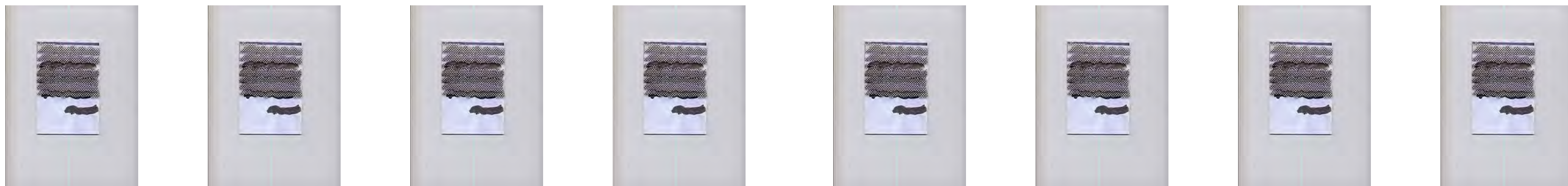
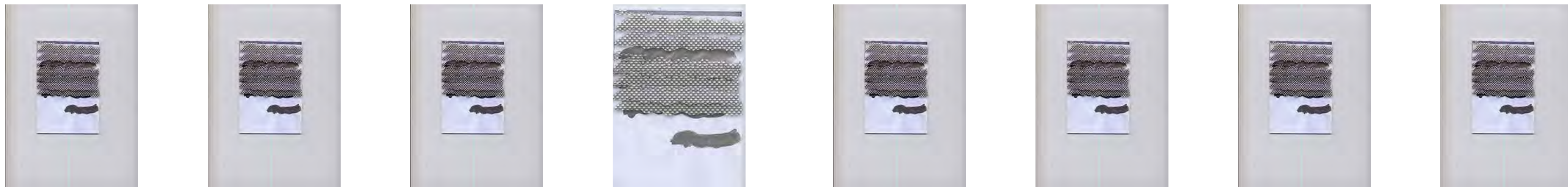


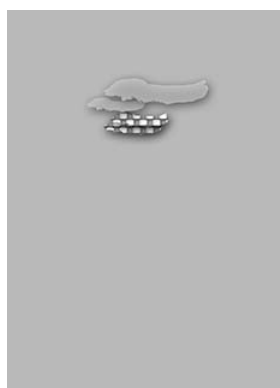
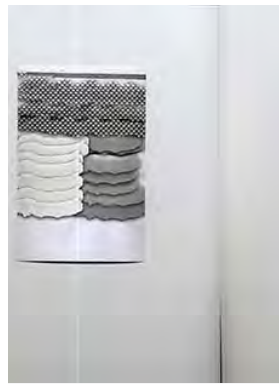
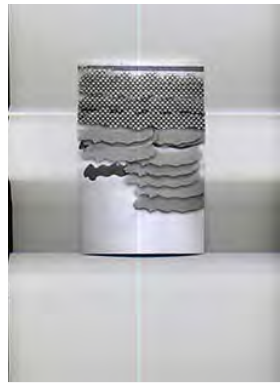








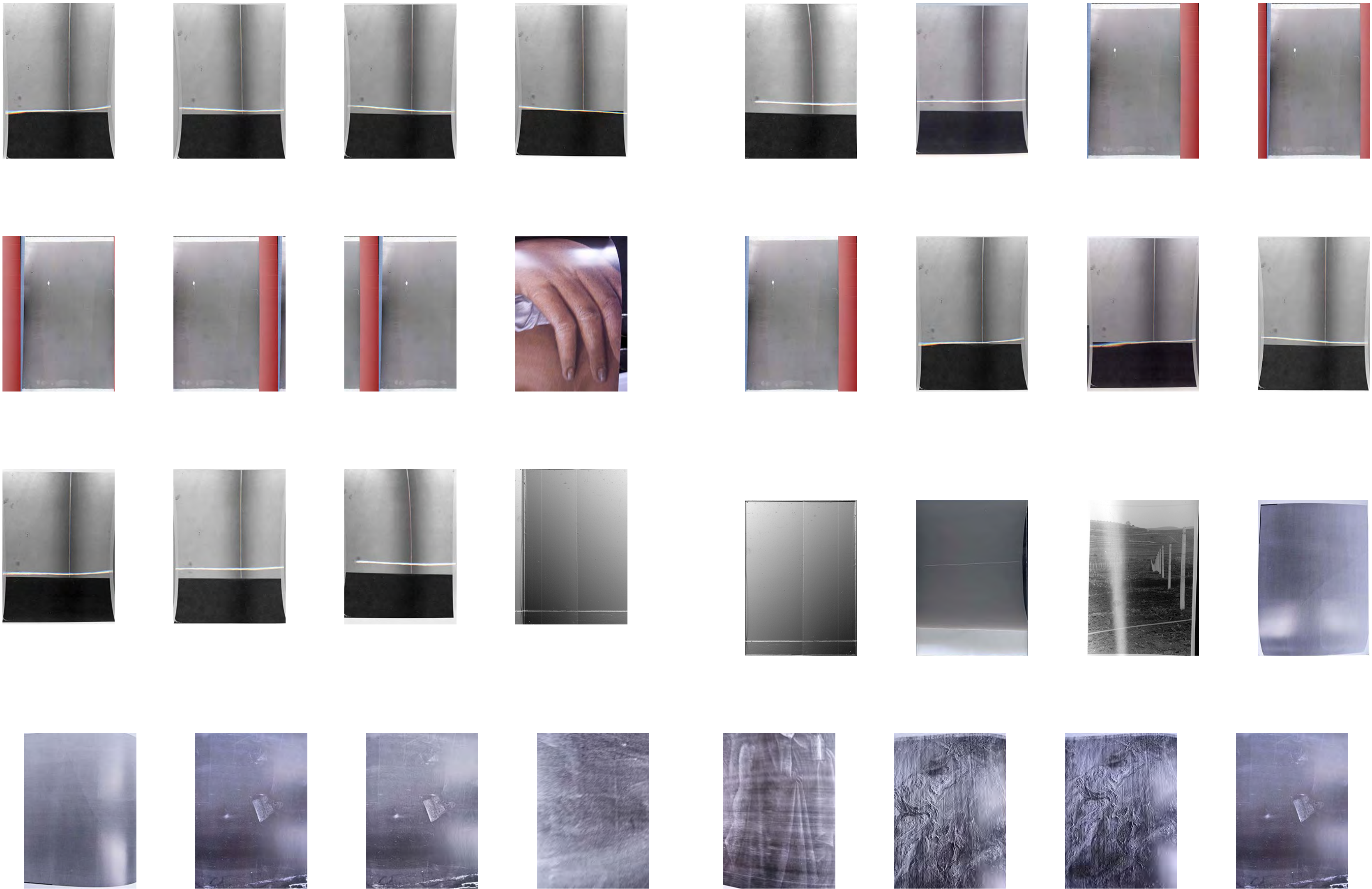




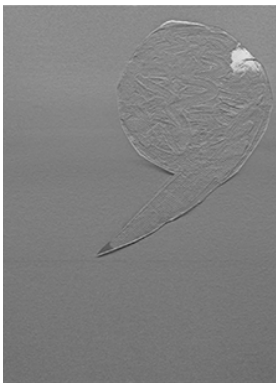
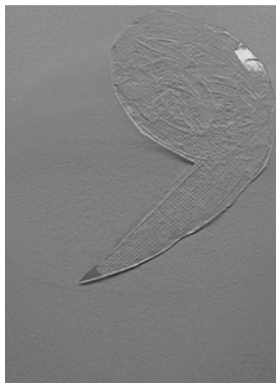
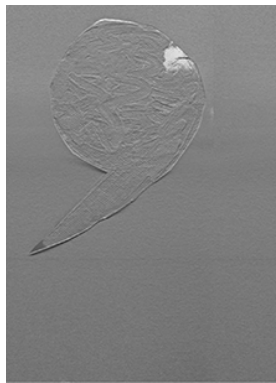
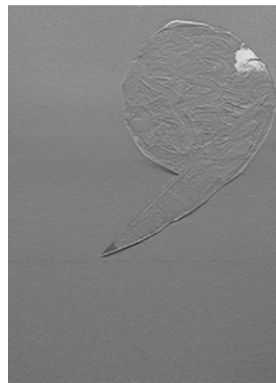
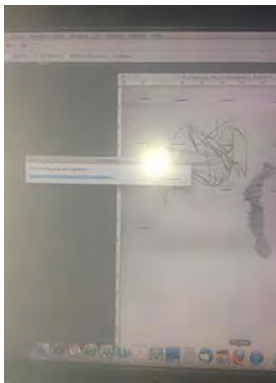
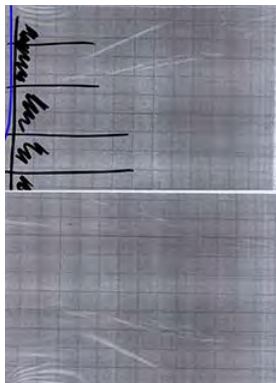
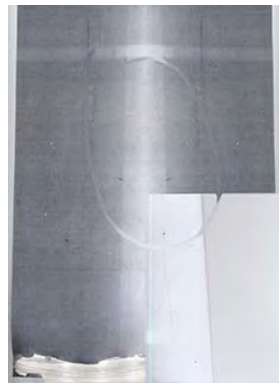
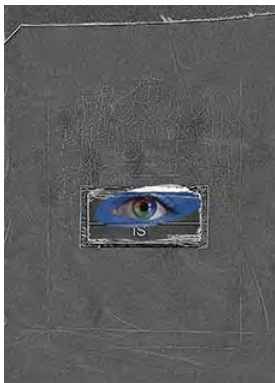
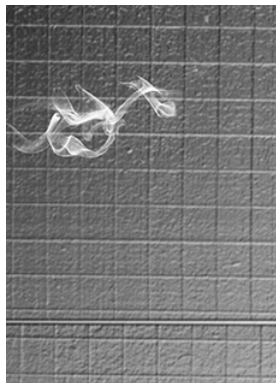
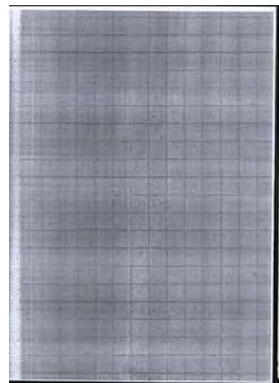
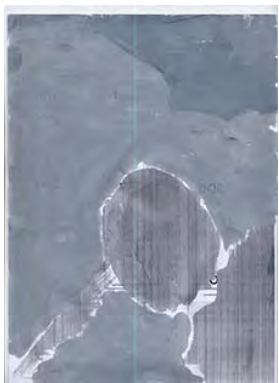
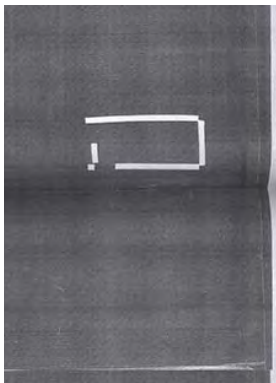
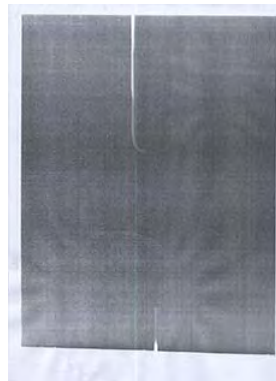
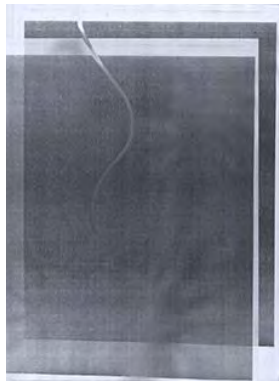
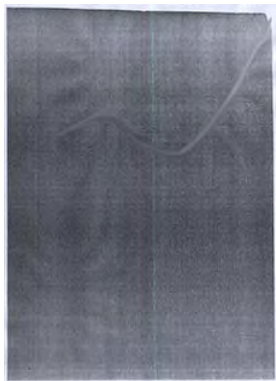




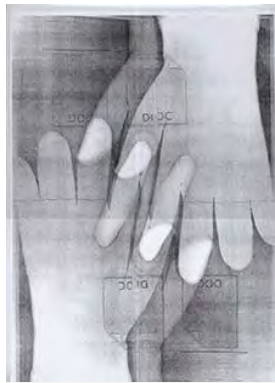
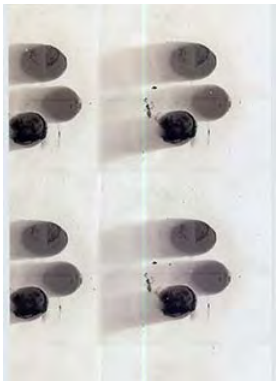
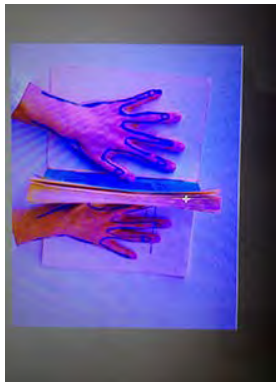
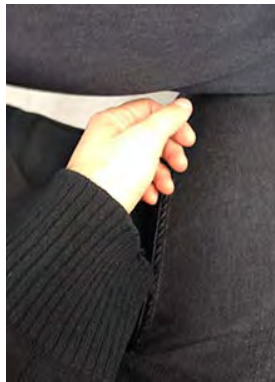
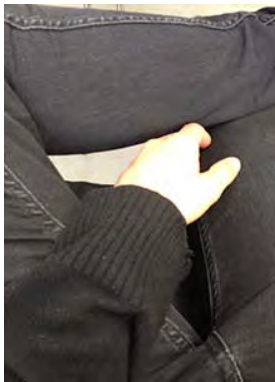
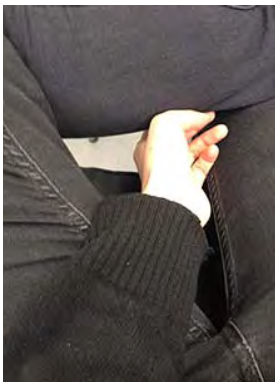
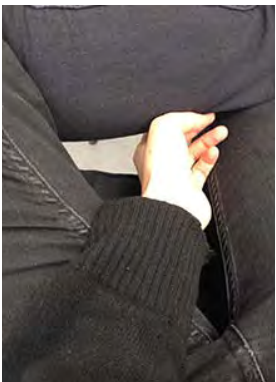
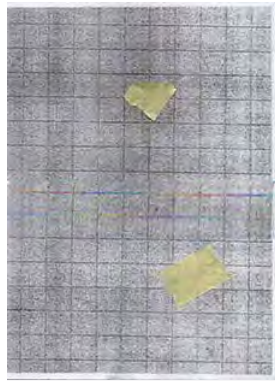
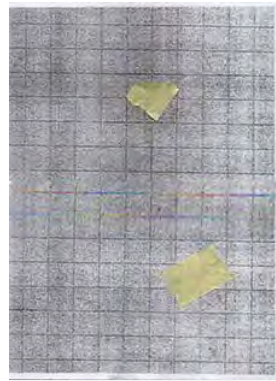
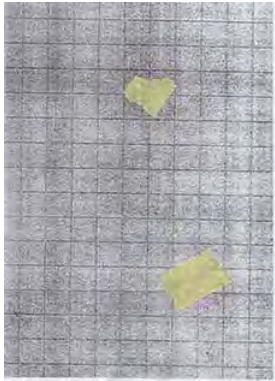
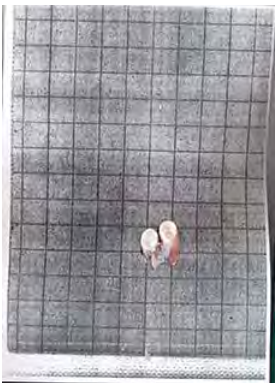
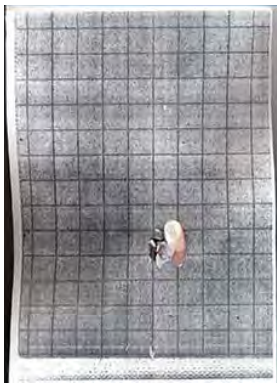
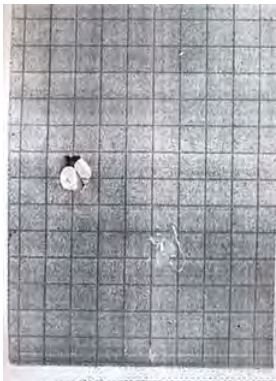
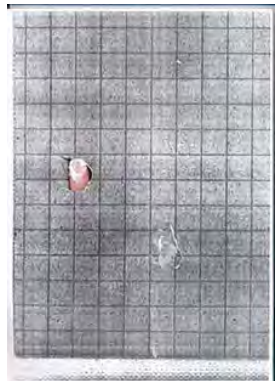
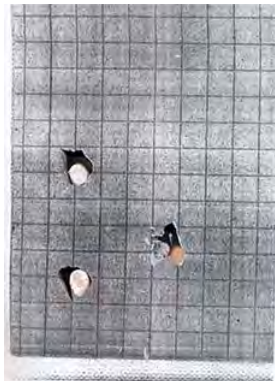
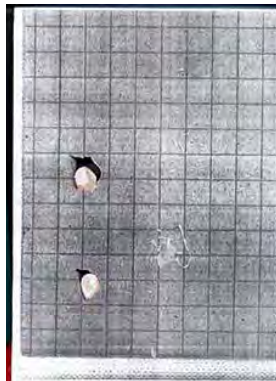
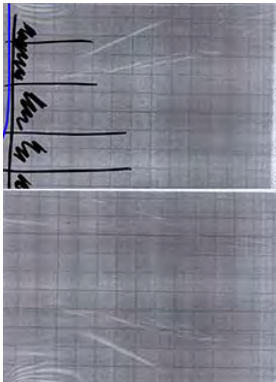
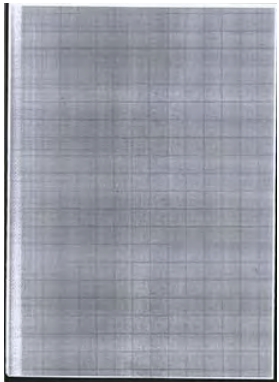




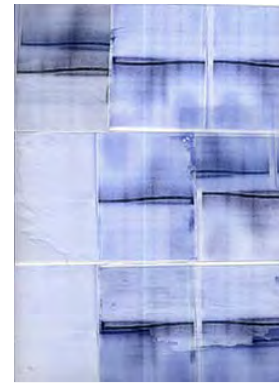
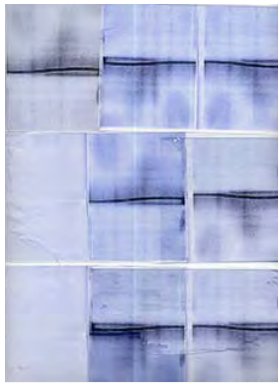
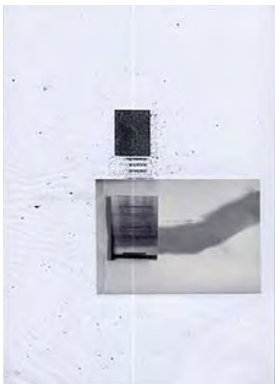
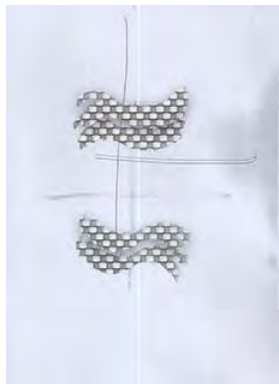
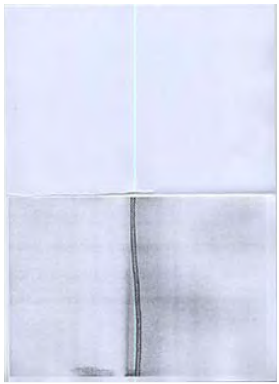
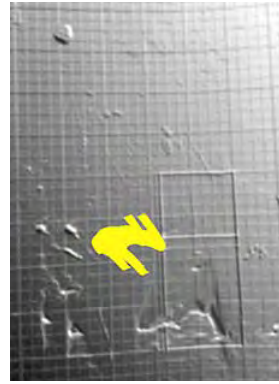
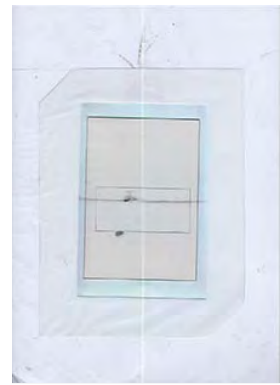
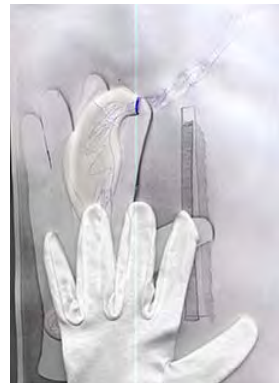
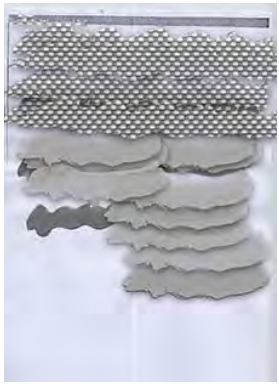




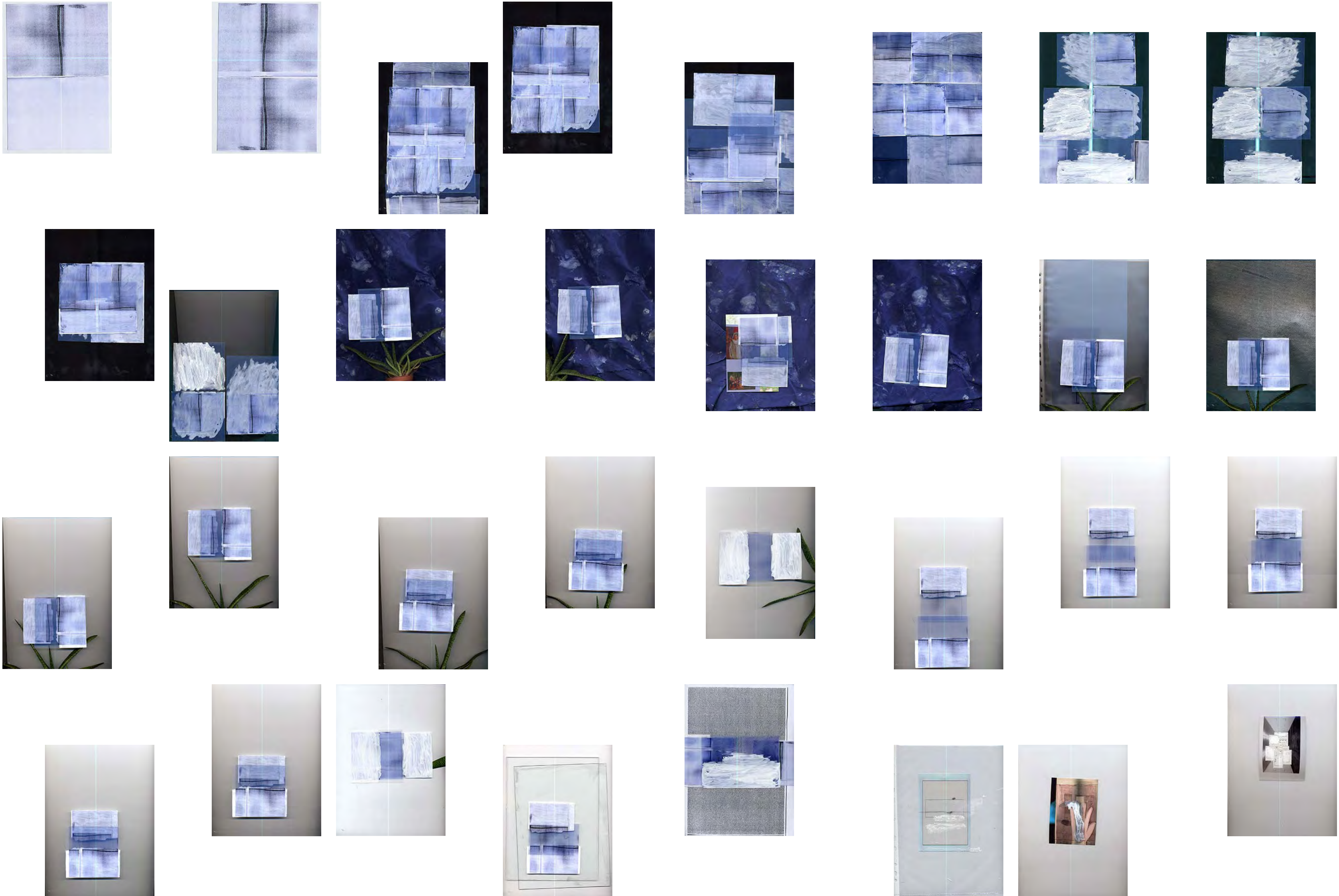




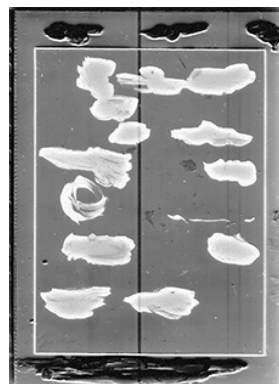
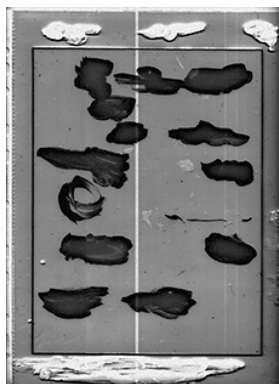
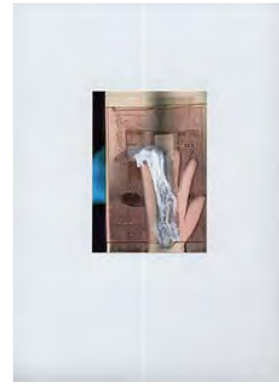
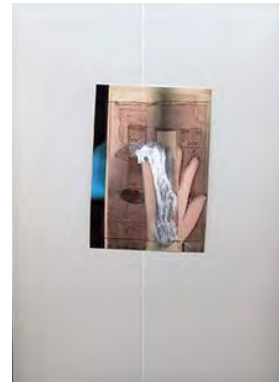




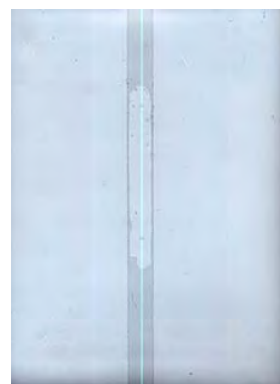
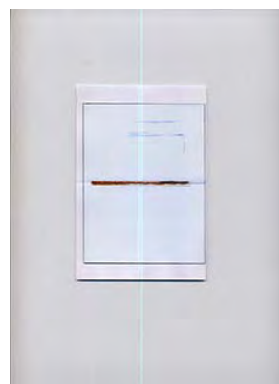
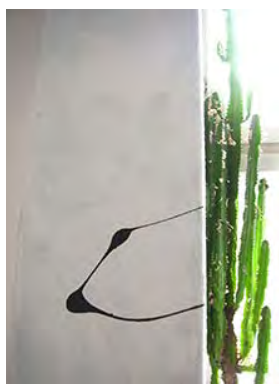
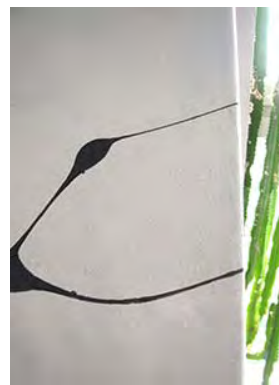
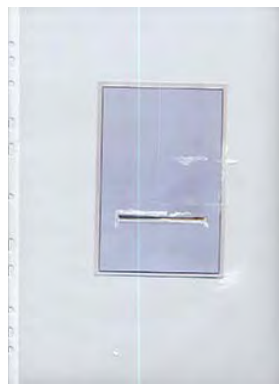
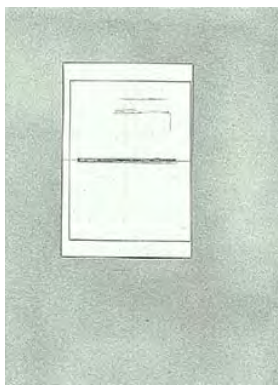
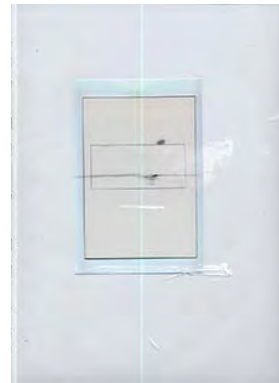
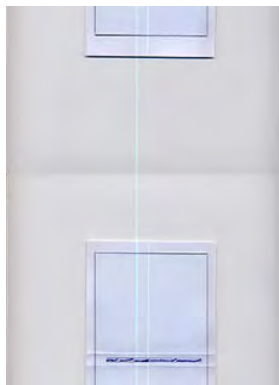




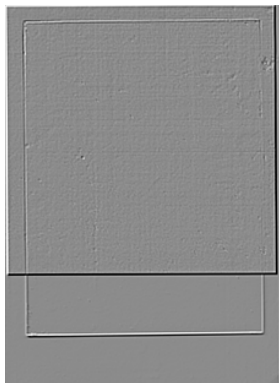
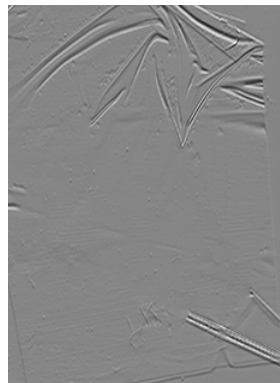
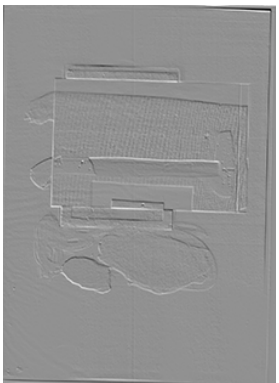
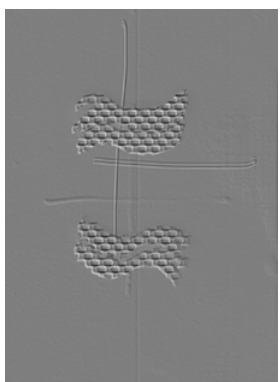
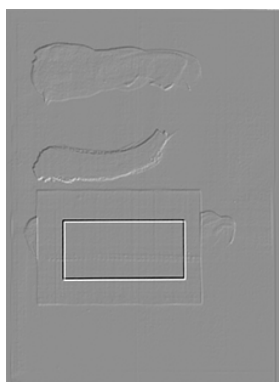
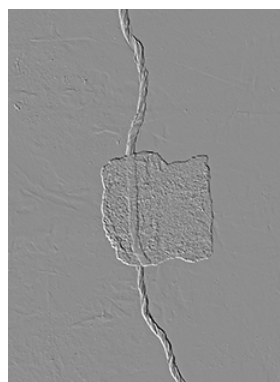
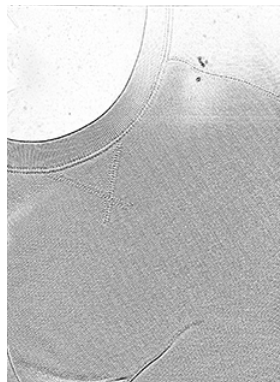
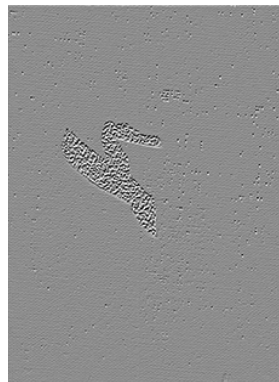
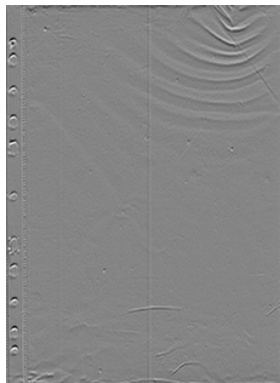
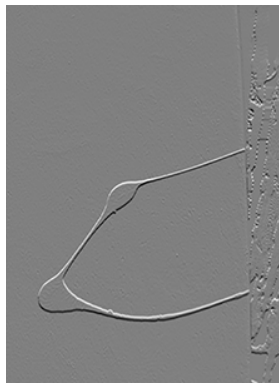
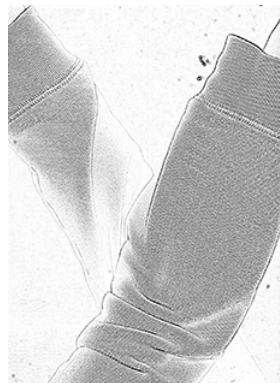




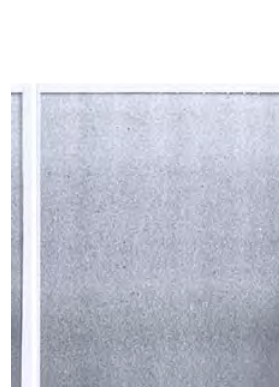
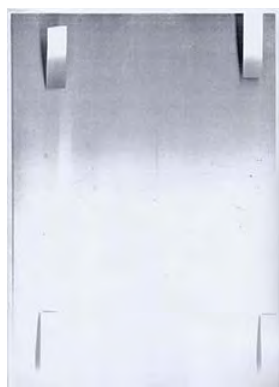
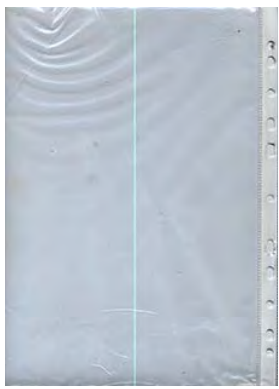
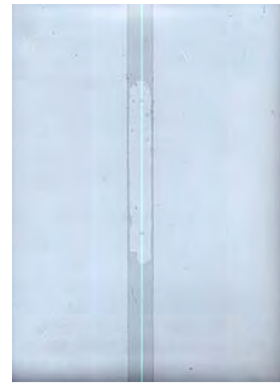
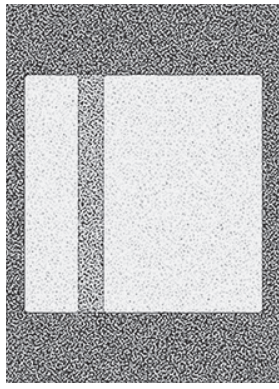




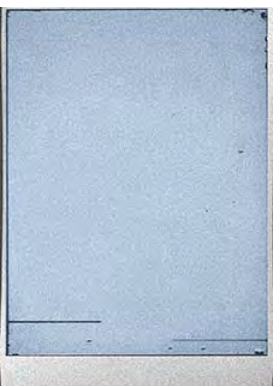
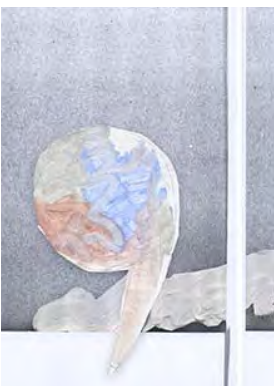
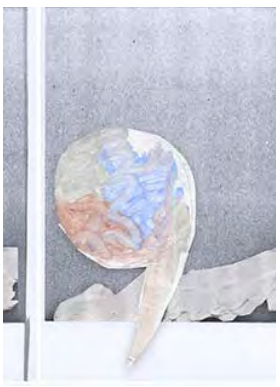
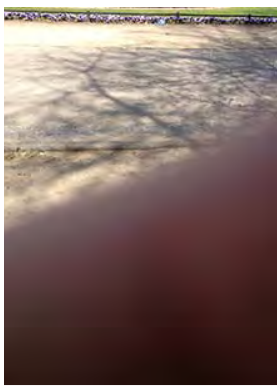
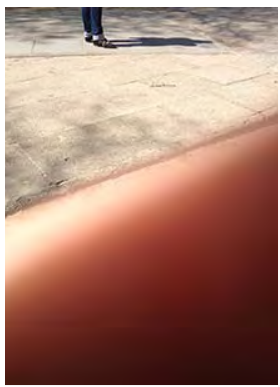
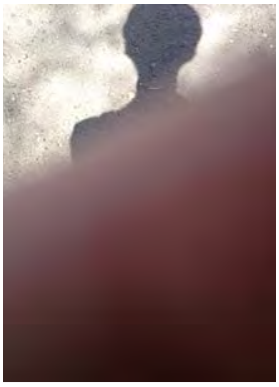




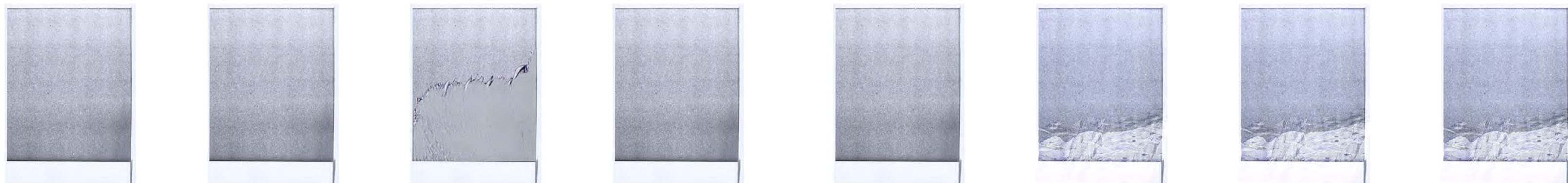
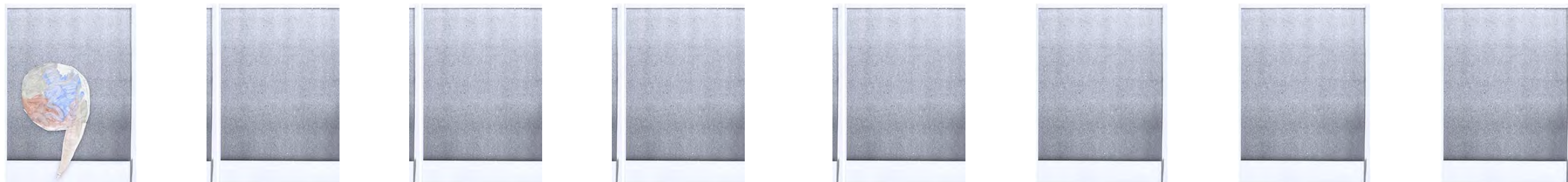
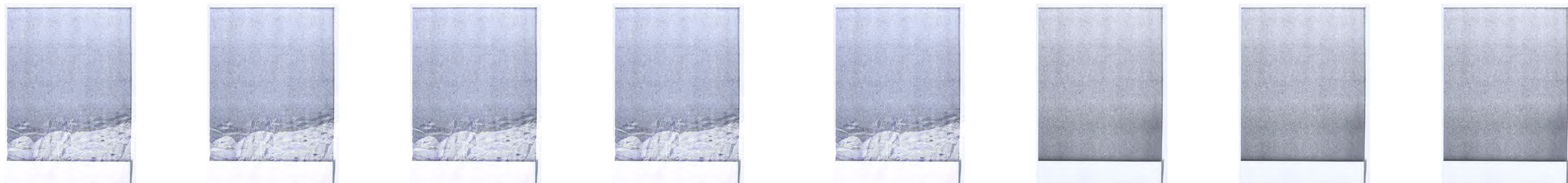
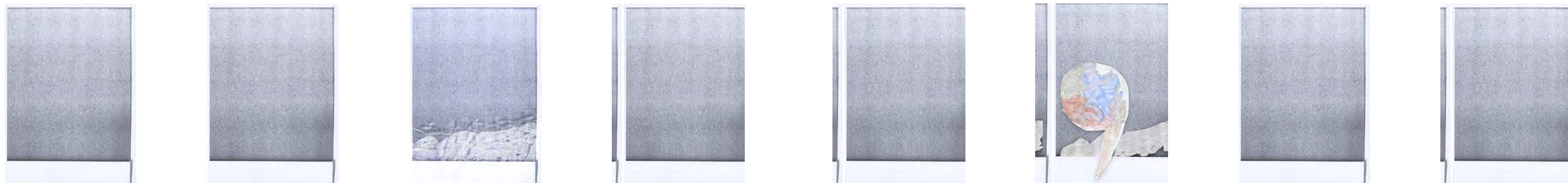
















Die Ausstellung von Marieta Chirulescu in der Kunsthalle Lingen stellt Arbeiten aus den Jahren 2010 bis 2014 vor, die in einer eigens dafür gestalteten Architektur präsentiert werden. In den großen Ausstellungsraum der Kunsthalle ließ die Künstlerin eine einzige, siebzehn Meter lange Stellwand einbauen. Diese Wand verläuft in einem Abstand von ca. vier Metern parallel zur Fensterfront der Halle und verstellt so den Blick nach außen. Die beiden Fenster an den jeweiligen Enden des Raums, die noch zu sehen wären, wurden auf Wunsch der Künstlerin hinter Gipskartonplatten verborgen. So entstand ein großer, geschlossener Ausstellungsraum, der gleichmäßig durch eine Mischung aus Tageslicht und künstlichem Licht beleuchtet wird.

Alle Bilder, die auf der neuen Wand hängen, korrespondieren indirekt mit den noch offenen Fenstern der Halle, die sie verbirgt. Einige dieser Arbeiten zeigen monochrome weiße Bildflächen, die von dünnen schwarzen Rahmen eingefasst werden. Diese Leinwände wurden vor dem Aufspannen grundiert und mit einer Schicht schwarzen Tafellacks überzogen. Erst danach wurden sie auf Keilrahmen aufgezogen und mit vielen weiteren, dünnen Schichten weißer Grundierung übermalt. Durch diese Art der Herstellung weisen sie zahlreiche Falten auf, die ein unregelmäßiges Muster bilden. Gegliedert werden sie durch größere, horizontal verlaufende Falten, die wie Horizonte mehrerer übereinander gestaffelter Landschaften wirken. Diese stillen, abstrakten Werke rufen beim Betrachter vielfältige Assoziationen hervor und wirken aufgrund ihrer Positionierung im Raum gewissermaßen wie ungegenständlich gestaltete Fenster, bzw. wie Platzhalter, die anstelle der realen Fenster zu sehen sind.

Der Verweis auf einen Bezug dieser Arbeiten zum 1435 verfassten *Traktat über die Malerei* von Leon Battista Alberti, in dem dieser das Credo der Malerei als Schaffung eines Fensters zur Welt beschreibt, scheint angesichts der abstrakten Bilder Marieta Chirulescus auf den ersten Blick befremdlich. Er bezog diese Formulierung auf Werke der frühen Neuzeit und der Renaissance, beispielsweise auf zentralperspektivisch gestaltete Gemälde von Innenräumen mit biblischen Szenen und somit auf Darstellungen, die wie eine illusionistische Erweiterung des realen Raums wirken und die häufig von naturalistisch gemalten Vorhängen gegliedert werden.

Sowohl über ihre Positionierung im Ausstellungsraum als auch über ihre reale Beschaffenheit ist eine Verknüpfung der Bilder Marieta Chirulescus mit der Theorie Albertis – der Malerei als Fenster zur Welt – spannend. Einerseits ist es möglich, sie wegen ihrer horizontalen Gliederung als abstrakte Landschaften zu sehen. Hierüber korrespondieren sie – in Anlehnung an Alberti – mit den realen Fenstern zur Welt hinter der Stellwand. Die künstlerisch gestaltete Metapher des Fensters nimmt somit das reale Fenster vorweg beziehungsweise verdoppelt dieses auf abstrakte Art und Weise. In Absetzung von den Bildern, auf die sich Alberti in seinem Traktat über die Malerei bezog, erinnern die Arbeiten Marieta Chirulescus aufgrund ihrer Stofflichkeit und ihrer realen Faltenstruktur an einen Vorhang vor einem Fenster. Würde man ihn zur Seite ziehen, könnte man der Illusion erliegen, dahinter tatsächlich einen Blick aus dem von der Stellwand verborgenen Fenster werfen zu können. Somit charakterisiert beides – die Positionierung auf der Stellwand parallel zur offenen Fensterfront und die textile Beschaffenheit der Bilder– ein Spiel mit den realen Fenstern zur Welt, die hinter der Kunsthalle Lingen liegt und der Metapher eines künstlerisch gestalteten Fensters zur Welt. Illusion und Realität halten sich auf spannungsvolle und nicht minder ironische Art und Weise die Waage.

Über das Motiv der Falte rufen diese Arbeiten ein weiteres bildnerisches Element in Erinnerung, das kunsthistorisch eine lange Tradition umfängt. Vor allem in der Epoche des Barock kommt der Falte eine besondere Position zu. Der französische Philosoph Gilles Deleuze verweist in seiner Schrift *Die Falte. Leibniz und der Barock* darauf, dass der Barock nicht auf ein Wesen, sondern vielmehr auf eine operative Funktion verweist.<sup>1</sup> „Er bildet unaufhörlich Falten. Er erfindet die Sache nicht: es gibt die vielen aus dem Orient stammenden Falten, die griechischen, römischen, gotischen, klassischen usw. Falten. Sondern er krümmt die Falten um und treibt sie ins Unendliche, Falte auf Falte, Falte nach Falte. Die ins Unendliche gehende Falte ist das Charakteristikum des Barock“.<sup>2</sup> Gilles Deleuze entdeckt die Wendungen vom *Falten*, vom *Ein- und Auswickeln*, rekonstruiert daraus eine barocke Metaphysik und macht diese Metaphysik für die Beschreibung der Gegenwart fruchtbar. „Der Barock ist der allerletzte Versuch, eine klassische Vernunft wiederaufzurichten, indem er die Divergenzen auf ebenso viele mögliche Welten verteilt und aus den Unvereinbarkeiten ebenso viele Grenzlinien zwischen den Welten macht“.<sup>3</sup>

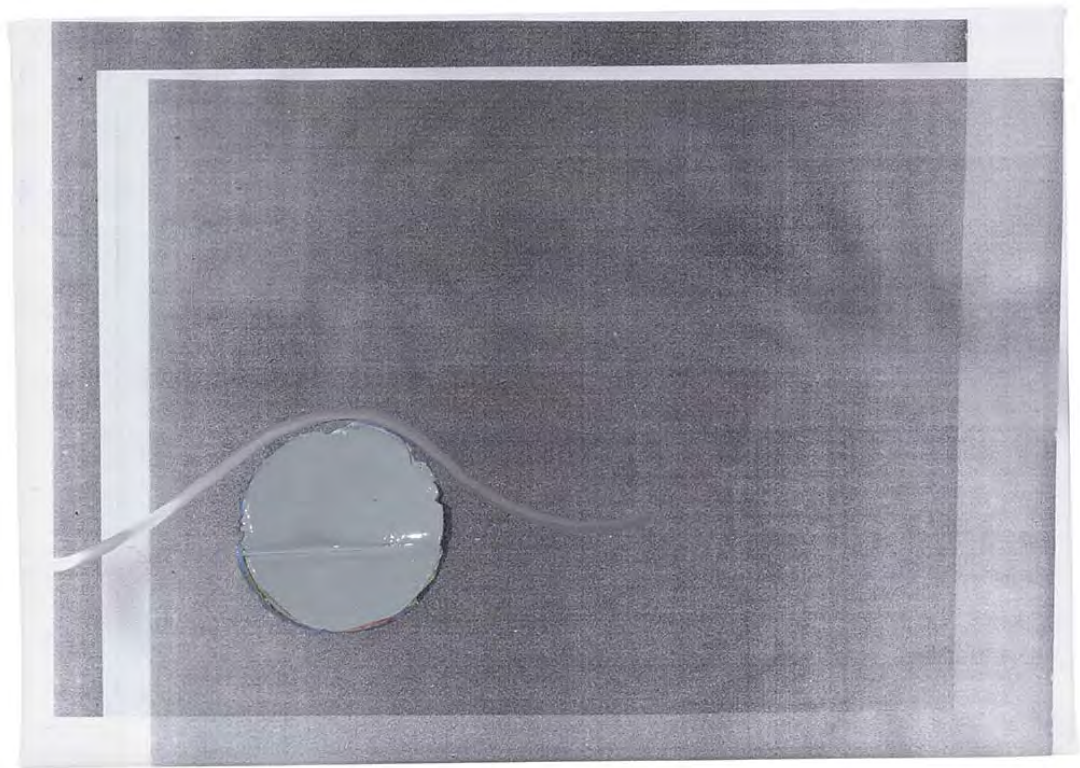
Vor dem Hintergrund dieser Schlussfolgerungen von Deleuze rufen die unregelmäßig verlaufenden Falten in den oben angesprochenen Bildern Marieta Chirulescu unweigerlich die Tradition des Barock ins Gedächtnis. In Gemälden aus dieser Zeit sind Falten hingegen immer gegenstandsgebunden und dienen – durch Farbschattierungen gestaltet – vor allem dazu, den Illusionismus von weich und faltenreich fallenden Röcken oder Draperien zu erzeugen. In den Bildern Chirulescu hingegen sind alle Falten real und dreidimensional, wobei – wie oben beschrieben – ihre Deutung als abstrakte Landschaftsdarstellungen ebenso möglich scheint wie die reale Vorstellung eines verknitterten Stoffvorhangs.

Im Unterschied zu den Falten des Barock, erzeugen sie also nicht die illusionistische Wirkung eines Rocks oder Kleids, sondern sind vielmehr allein bildbestimmendes und dreidimensionales Element. Einhergehend mit einer zwar monochrom weißen, durch Falten und Schattenbewegungen aber nicht immer gleichmäßigen Farbgebung erscheinen die Bilder dynamisch bewegt, so dass es bei jedem Blick immer wieder Neues zu entdecken gibt und jede einmal geglaubte Sicherheit im nächsten Moment überdacht werden muss. Vieles bleibt rätselhaft.

1 Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2000, S. 11.  
Gilles Deleuze bezieht sich auf: G.W. Leibniz. *Philosophische Schriften*, 5 in sieben Bänden, Insel, Frankfurt a. M. und zugleich *Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt 1985–1992.

2  
Vgl. ebda.

3  
Ebda. Klappentext.



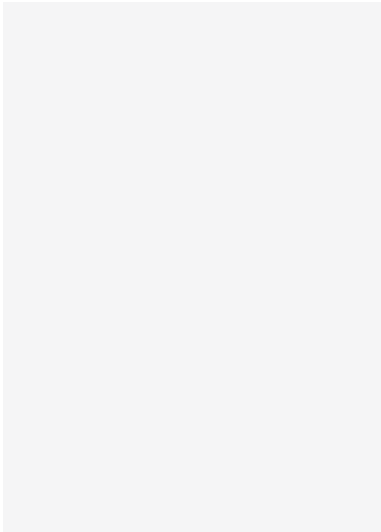
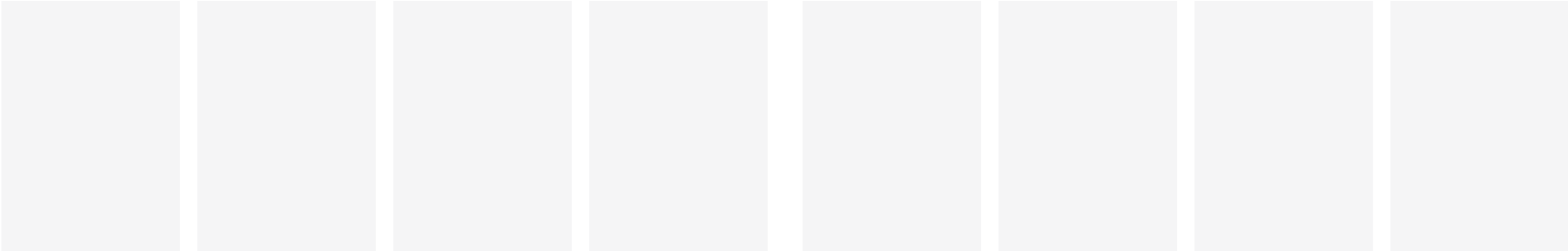
ohne Titel / untitled, 2014  
Inkjet-Print auf Leinwand / Inkjet print on canvas  
30 x 42 cm

In Anlehnung an Gilles Deleuze, der schreibt, dass alle Divergenzen auf ebenso viele mögliche Welten verteilt werden, können die Falten dieser Arbeiten auch als Bild einer zwar horizontal gegliederten, sich aber vielschichtig verzweigenden Welt gelesen werden, innerhalb derer sich offene Strukturen zu- und miteinander verhalten. Bei anderen, kleinformatigeren Bildern in der Ausstellung fasziniert die Beziehung zwischen ihrer technischen Entstehung und einem haptisch anmutenden Ergebnis. Viele dieser Arbeiten charakterisiert eine spezielle Mischtechnik; sie bestehen aus Computerprints, die mit verschiedenen Techniken der Malerei wie Gouache oder Öl auf Leinwand kombiniert werden. Über das Prinzip der Übersetzung einer eigentlich als kühl, flach und distanziert wahrgenommenen Technik in die textile Oberfläche der Leinwand, erhalten die Bilder eine beinahe haptische Erfahrbarkeit und somit zusätzlich zu einer kompositorischen Dynamik eine weitere, dreidimensionale Wirkung. Dies wird deutlich vermittelt in der Arbeit *ohne Titel* aus dem Jahr 2014. Durch die Transformation einer hochauflösenden Fotokopie in eine grobkörnige Struktur entsteht eine farbdynamische

Wirkung, die zusätzlich dadurch unterstrichen wird, dass auf dem Bild eine runde, dunkelgraue Scheibe aus getrocknetem Lack fixiert wurde, die an den Rändern fransig ausläuft und einen dünnen, blauen Rand aufweist. Durch dieses kleine, aber ästhetisch wirkungsvolle Element wird außerdem der das Bild umgebende Raum einbezogen, da dieser sich im Lack spiegelt.<sup>4</sup> Auch diesen Bildern gibt Marieta Chirulescu keine Titel und öffnet sie dadurch für die unterschiedlichsten Deutungen. Der italienische Schriftsteller und Kunsttheoretiker Umberto Eco prägte den Begriff des offenen Kunstwerks.<sup>5</sup> Hierbei geht er von einer fruchtbaren Unordnung aus, „deren Positivität die moderne Kultur uns gezeigt hat: dem Zerbrechen einer traditionellen Ordnung, die der westliche Mensch für unwandelbar hielt und mit der objektiven Struktur der Welt gleichsetzte (...)“.<sup>6</sup> Umberto Ecos Modell des offenen Kunstwerks gibt nicht eine angeblich objektive Struktur der Werke wieder, sondern die Struktur einer Rezeptionsbeziehung (...) zwischen Werk und Betrachter.<sup>7</sup> Umberto Eco hält fest, dass *offene* Kunstwerke vom Betrachter und Interpreten vollendet werden, im gleichen Augenblick, in dem sie sich ihm vermittelt haben.<sup>8</sup> Gestaltet als abstrakte Kunstwerke jeweils ohne Titel, laden Marieta Chirulescus Bilder zu einem ebenfalls offenen Dialog ein. „Die Poetik des offenen Kunstwerks strebt (...) danach, im Interpretieren „Akte bewusster Freiheit“ hervorzurufen und ihn selbst zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen (...)“.<sup>9</sup> Dieses Netzwerk entsteht jeweils in Korrespondenz zwischen Bild und Betrachter. Ganz bewusst scheint Marieta Chirulescu keine konkreten Deutungen hervorrufen zu wollen und formuliert ihre Werke mehr abstrakt als gegenständlich konkret. Die Entscheidung für Arbeiten, die sich durch offene Fragen stärker in Richtung des realen Raums bewegen als dass sie ein den Raum fortsetzendes Fenster zur Welt erzeugen, ist ein Charakteristikum der Kunst von Marieta Chirulescu. Über ihre manchmal ganz unpräzise, oft ästhetisch-stille Art und Weise lädt sie zu einem schier unabschließbaren Gespräch ein und bleibt darüber bis zuletzt spannend.

Meike Behm  
SILENT WINDOWS TO THE WORLD?

Marieta Chirulescu's exhibition at the Kunsthalle Lingen introduces works from the years 2010 to 2014, presented in architecture designed specifically for the exhibition. In the large exhibition room of the gallery, the artist had a single, seventeen-metre partition installed. This wall runs parallel to the glass facade of the gallery and approximately four metres away from it, thereby blocking the view to the outside. The two windows at either end of the room, which would normally still be seen, have been concealed by plaster boards at the artist's request. Thus, a large, enclosed exhibition room has been created that is lit in equal parts by a mixture of daylight and artificial light. All the pictures hanging on the new wall correspond indirectly with the still open windows of the exhibition hall that the wall conceals. Some of these works show monochromatic, white image areas surrounded by thin black frames. These canvases were primed prior to stretching and then covered with a coat of black chalkboard paint. Only then were they stretched on their frames and painted over with many more thin coats of white primer. By being made this way, numerous folds appear, creating an irregular pattern. They are structured by larger folds running horizontally that seem like the horizons of several landscapes layered on top of each other. These muted abstract works evoke manifold associations in the viewer, and due to their position in the room, seem to some extent like non-representational windows or place holders to be seen instead of real windows. Connecting these works to the *Treatise on Painting* written by Leon Battista Alberti in 1435, in which he describes the credo of painting as the creation of a window to the world, at first glance seems strange in light of Chirulescu's abstract pictures. Alberti related this formulation to the works of the Early Modern Age and the Renaissance, for instance to central-perspective paintings of inside spaces from biblical scenes, and thus to depictions that seem like an illusionistic expansion of the real room, often structured by curtains painted in a naturalistic style. In both their positioning in the exhibition room and their composition, the connection between Chirulescu's works and Alberti's theory – painting as a window to the world – is fascinating and tantalising. On the one hand owing to their horizontal format, it is possible to view these paintings as abstract



landscapes. Here, they correspond – in the style of Alberti – with the real windows to the world behind the partition. The metaphor of the window created by the artist thus pre-empts the real window, or rather doubles it in an abstract way. In contrast to the pictures to which Alberti refers in his treatise on painting, the works by Marieta Chirulescu are reminiscent of a curtain in front of a window, due to the nature of their material and their folded structure. If you were to pull the partition to the side, you could succumb to the illusion of being able to actually glance out of the window hidden behind it. Thus, both the positioning of the partition parallel to the open glass facade and the textile quality of the pictures characterise a game with the real windows to the world behind the Kunsthalle Linggen and the metaphor of the artistically designed window to the world. Illusion and reality balance each other in an exciting and no less ironic way.

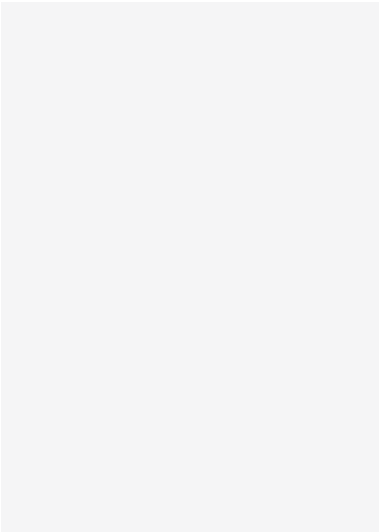
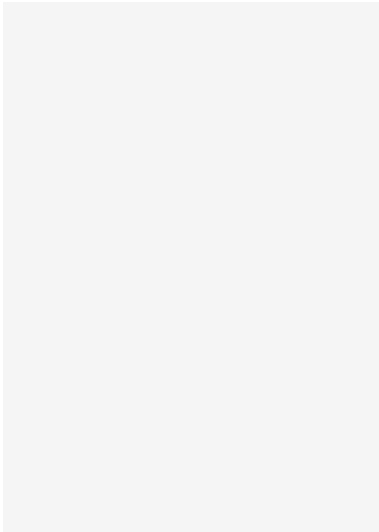
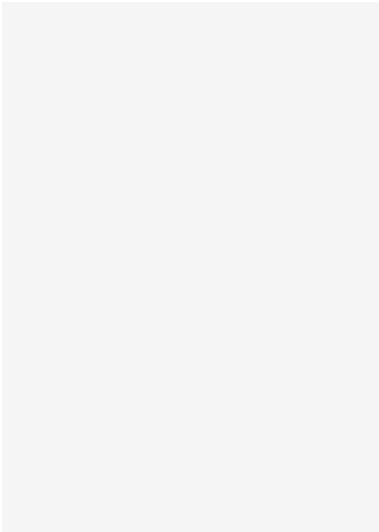
Through the motif of the fold, these works call to mind another creative element that has a long tradition in art history. In particular during the Baroque epoch, the fold is assigned a special position. In his writing *The Fold. Leibniz and the Baroque*, the French philosopher Gilles Deleuze indicates that the Baroque does not refer to an essence, but instead to an operative function.<sup>1</sup> “It endlessly creates folds. It does not invent the thing: there are all the folds that come from the Orient – Greek, Roman, Romanesque, Gothic, classical folds. But it twists and turns the folds, takes them to infinity, fold upon fold, fold after fold. The characteristic of the Baroque is the fold that goes on to infinity.”<sup>2</sup> Gilles Deleuze detected expressions within *the twisting in and out of folds*, reconstructs Baroque metaphysics from this, and utilizes these to describe the present day. “(...) the Baroque represents the ultimate attempt to reconstitute a classical reason by dividing divergences into as many worlds as possible, and by making from impossibilities as many possible borders between worlds.”<sup>3</sup>

Against the background of these conclusions by Deleuze, the irregularly flowing folds in the aforementioned works by Marieta Chirulescu inevitably conjure up the tradition of the Baroque. In paintings from this period, however depictions of folds were always tied to content, adeptly creating the illusion of soft and flowing skirts and draperies using skillful gradations of colour. By contrast, in Chirulescu’s pictures, all the folds are real and three-dimensional though as described above, their interpretation as abstract portrayals of landscapes appears just as possible as the actual representation of a crumpled fabric curtain.

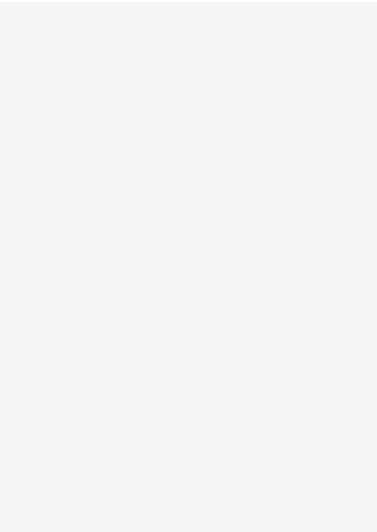
Unlike the folds of Baroque paintings, they do not create the illusionistic effect of a skirt or dress, but instead are a three-dimensional element that alone defines the picture. Concomitant with a monochromatic white colouration that is not always uniform due to the folds and shadows, the pictures seem dynamically active so that there is always something new to discover with each glance and every believed certainty must be reconsidered in the next moment. Much remains a mystery.

In the style of Gilles Deleuze, who writes that all divergences can be spread over just as many possible worlds, the folds of these works can also be read as an image of a world that is horizontally structured, yet branches out in a complex manner within which form open structures behave together and jointly.

In other small format pictures in the exhibition, the relationship between their technical creation and a seemingly haptic result is fascinating. Many of these



<sup>4</sup>  
The term aesthetics refers here less to the translation of beauty and more to the term aisthesis, meaning (sensual) perception. The term aesthetic is derived from that term.  
<sup>5</sup>  
Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1993.  
<sup>6</sup>  
Ibid. p. 9.  
<sup>7</sup>  
Ibid. p. 13.  
<sup>8</sup>  
Ibid. p. 19.  
<sup>9</sup>  
Ibid. p. 31.



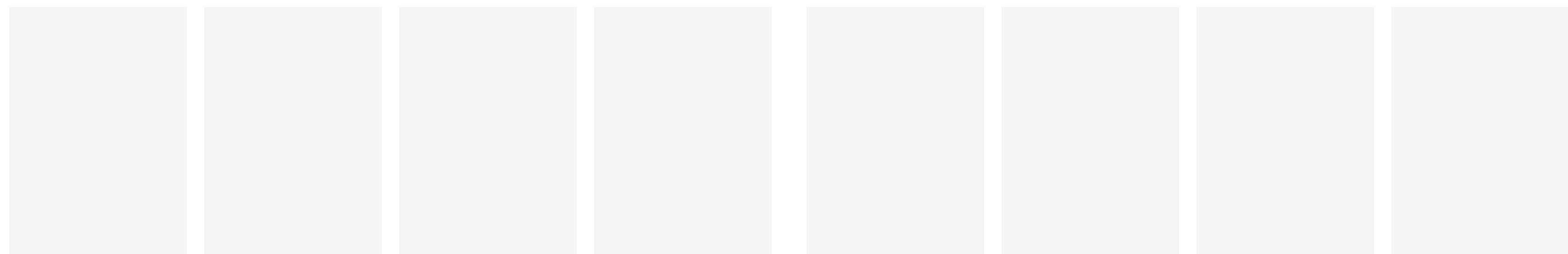
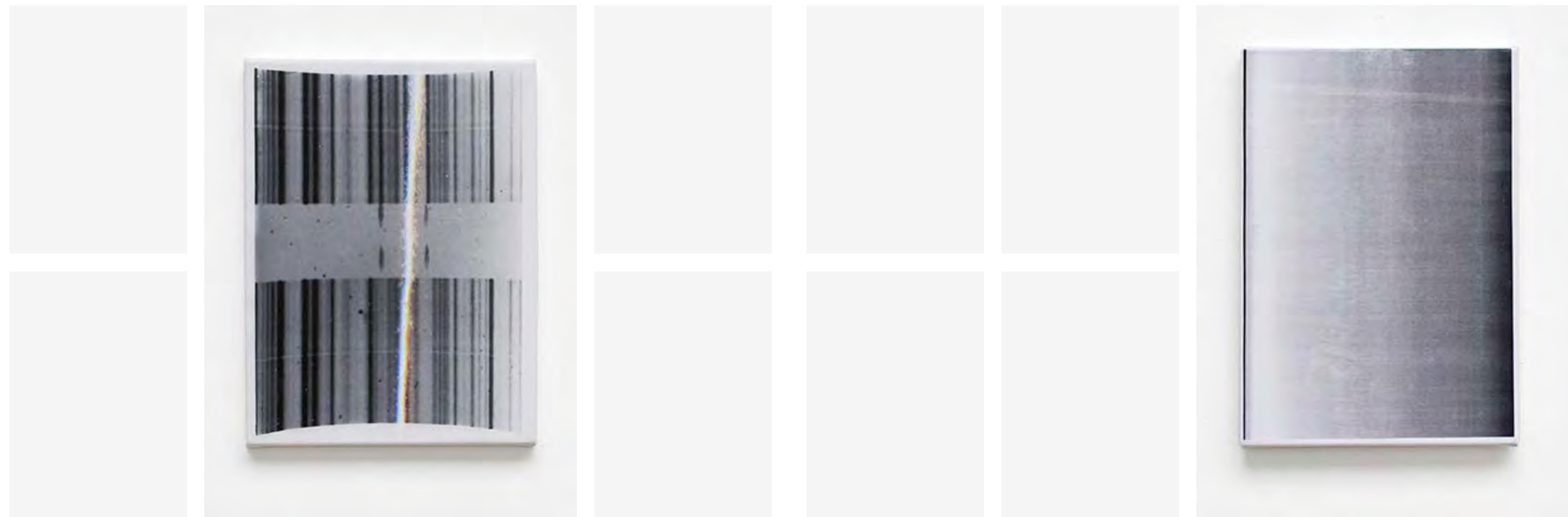
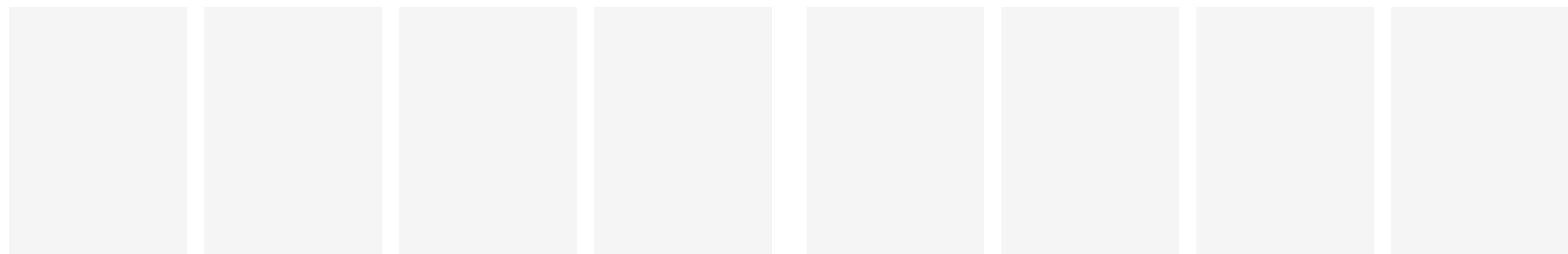
works are characterised by a special mixing technique: they consist of computer printouts combined with various painting techniques such as gouache or oil on canvas. Using the principle of the translation of a technique perceived as being quite cool, flat, and distant on the textile surface of the canvas, the pictures can be experienced almost haptically and thus have another three-dimensional effect in addition to a compositional dynamic. This is clearly demonstrated in the work *Untitled* from the year 2014. In transforming a high-resolution photocopy into a grainy pattern, a dynamic colour effect is created that is further underlined by the attachment of a round, dark grey plate of dried paint with frayed edges and a thin blue border to the picture. This minor yet aesthetically effective element also draws in the room surrounding the picture as it is reflected in the paint.<sup>4</sup> Marieta Chirulescu does not give a title to these pictures either and thus opens them to all kinds of interpretations. The Italian author and art theorist Umberto Eco devised the concept of the open work.<sup>5</sup> Here, he acts on the assumption of a fruitful disorder “whose positivity has been shown to us by modern culture: breaking with traditional order, which

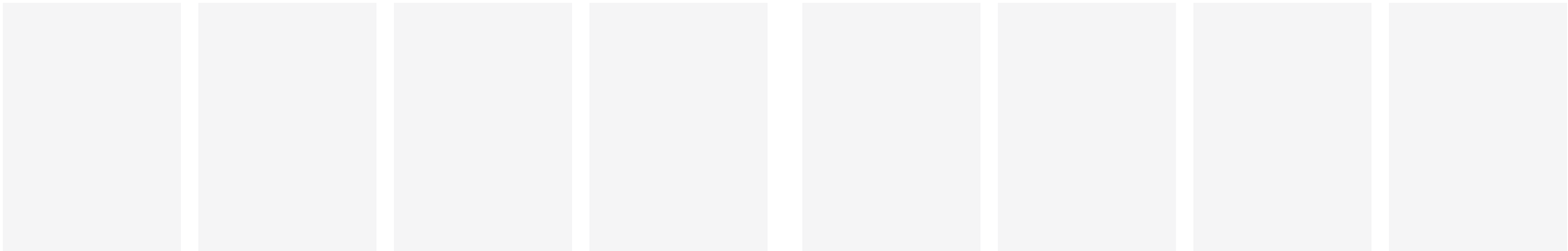
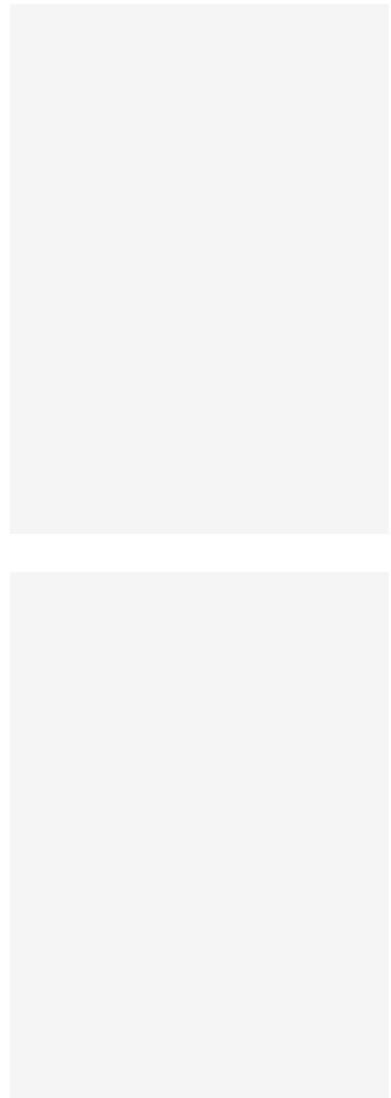
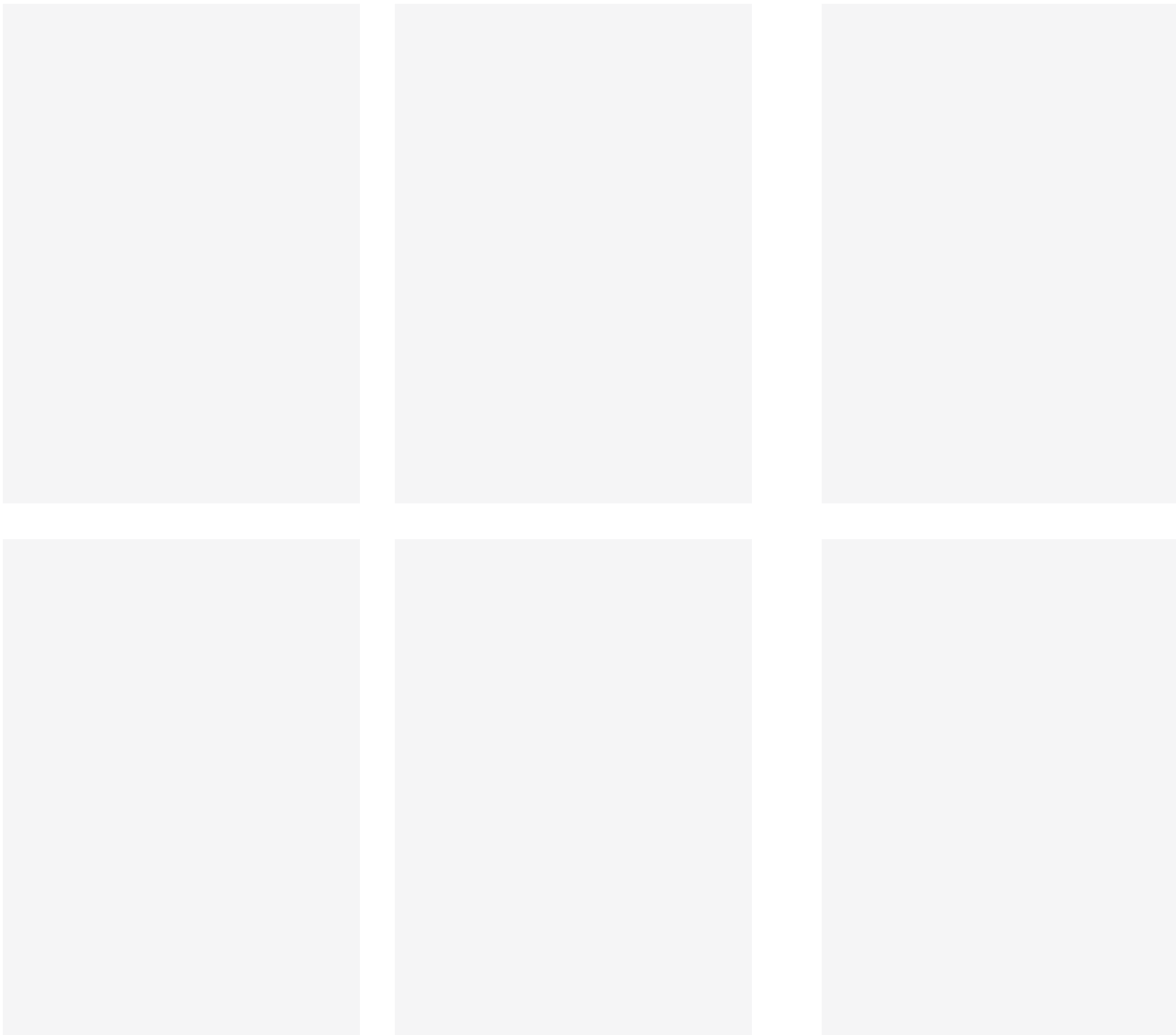
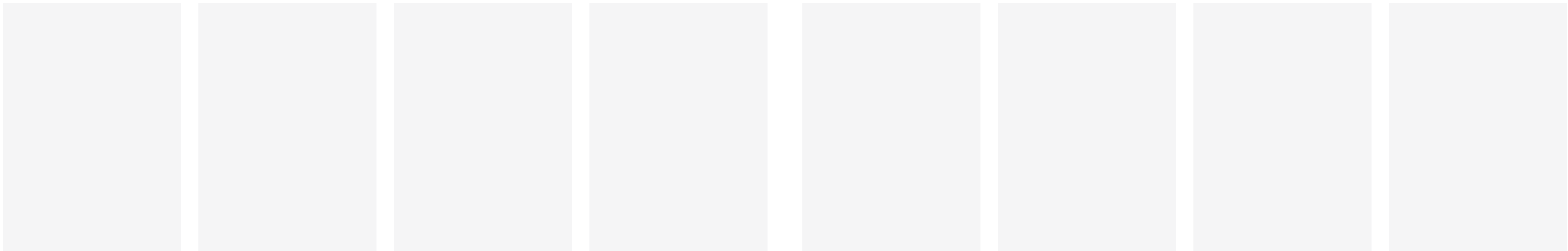
people of the west view as unchallengeable and equate with the objective structure of the world (...).”<sup>6</sup> Eco’s model of the open work does not reflect an allegedly objective structure of the works but rather the structure of a receptional relationship (...) between the work and the observer.<sup>7</sup> He maintains that “open” works of art are completed by the viewer and interpreter in that very moment during which they are conveyed to him.<sup>8</sup> Designed as abstract works of art, each untitled, Marieta Chirulescu’s pictures are an invitation to engage in an equally open dialogue. “The poetics of the open work (...) encourage ‘acts of conscious freedom’ on the part of the performer and place him at the focal point of a network of limitless interrelations (...).”<sup>9</sup> This network is created each time in correspondence between the picture and the viewer. Chirulescu seems quite consciously to want to avoid evoking any concrete interpretations, and she formulates her works as more abstract rather than objectively concrete. The assertion of works that, through open questions, tend to move more towards real space than to create a window to the world beyond the room is characteristic of the art of Marieta Chirulescu. In her completely unpretentious, often aesthetically silent way, she invites us to an almost unfinishable conversation and maintains the suspense until the end.

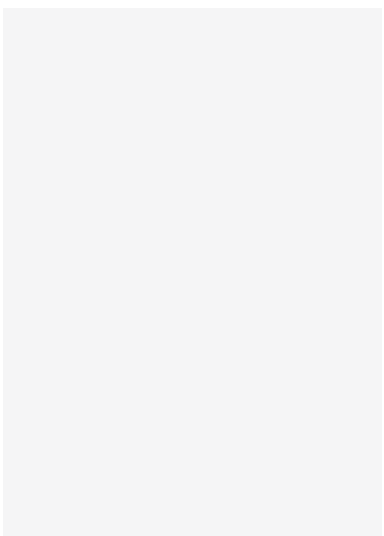
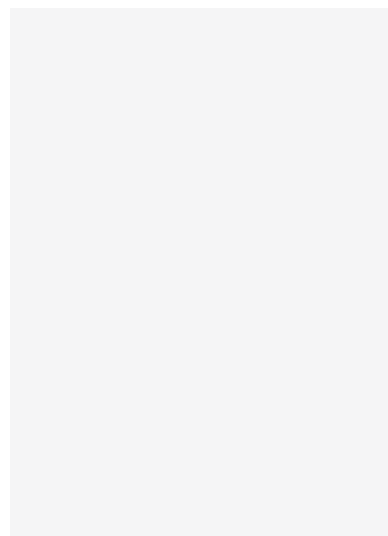
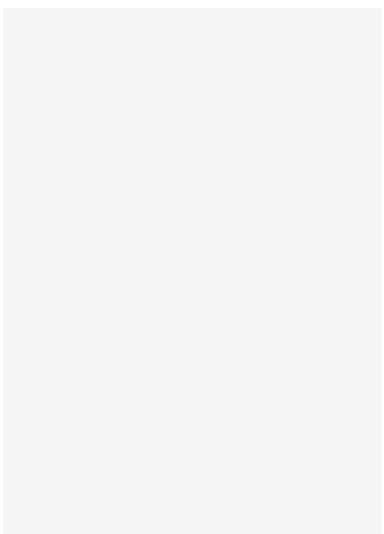
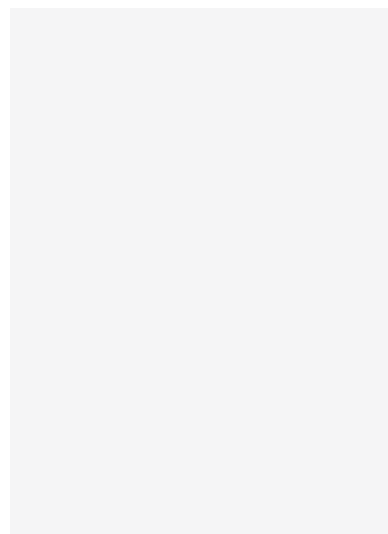
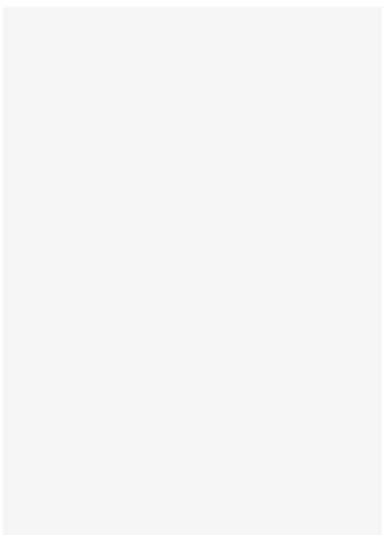
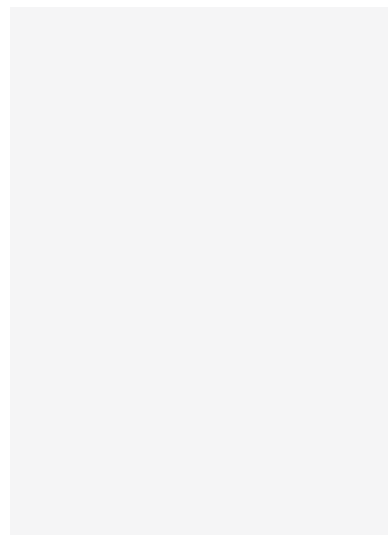
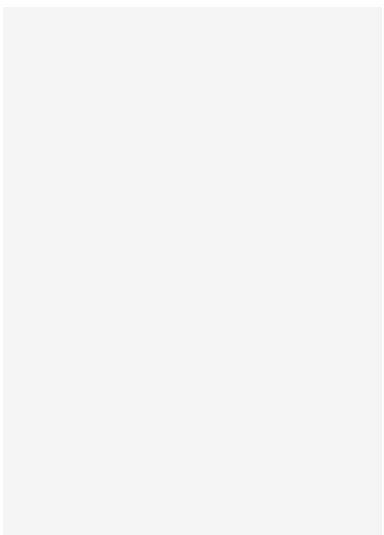
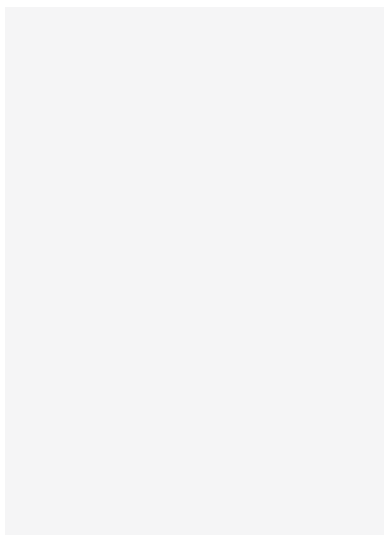
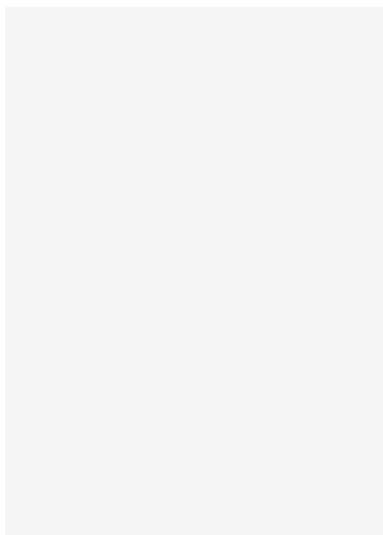
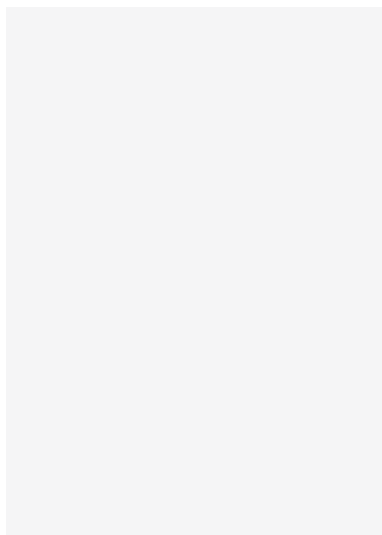
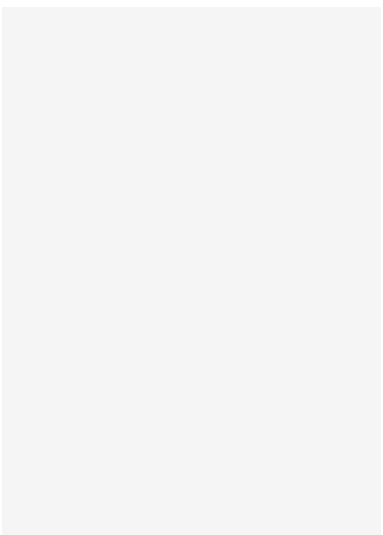
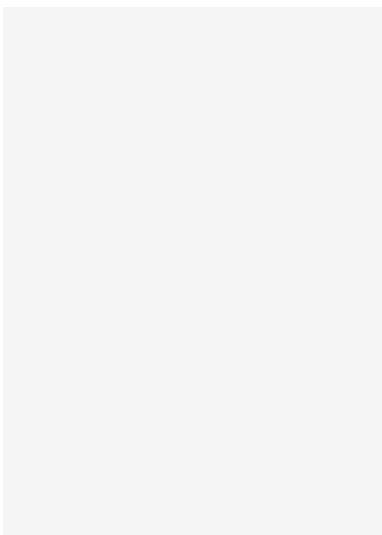
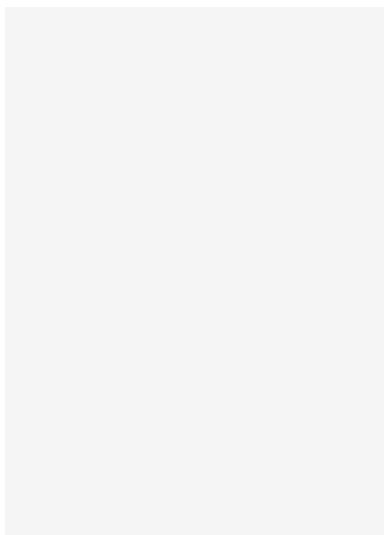
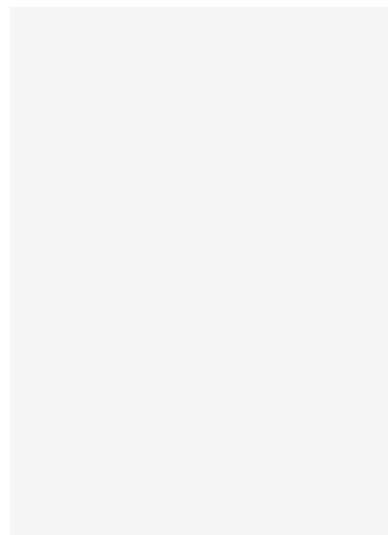
<sup>1</sup>  
Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, transl. Tom Conley, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.  
<sup>2</sup>  
<http://www.elimeyerhoff.com/books/Deleuze/Deleuze%20-%20The%20Fold.pdf>, p. 2.  
<sup>3</sup>  
Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, trans. Tom Conley, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, p. 81.



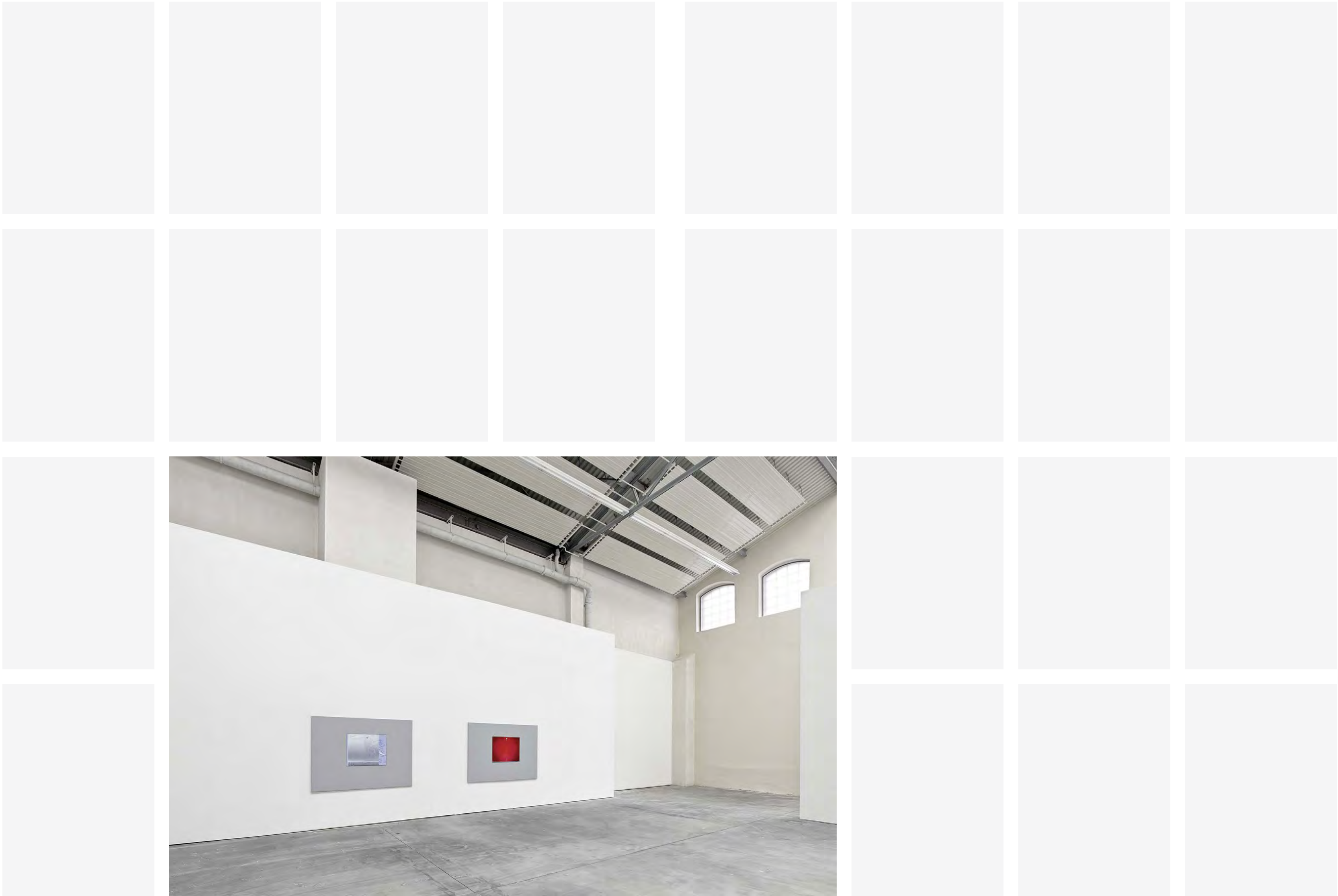








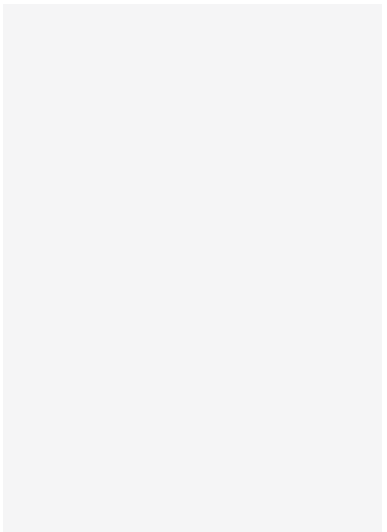
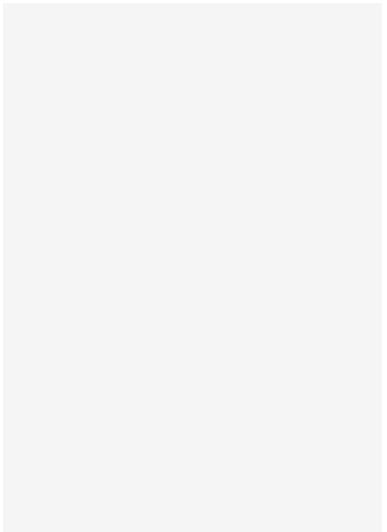
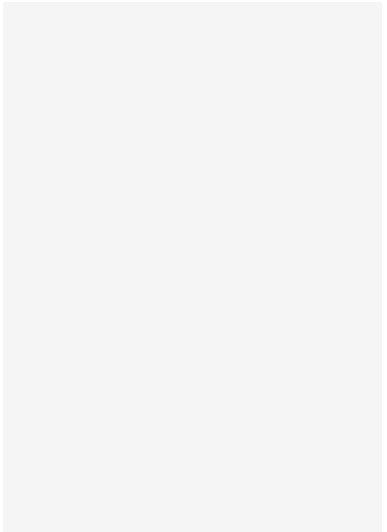
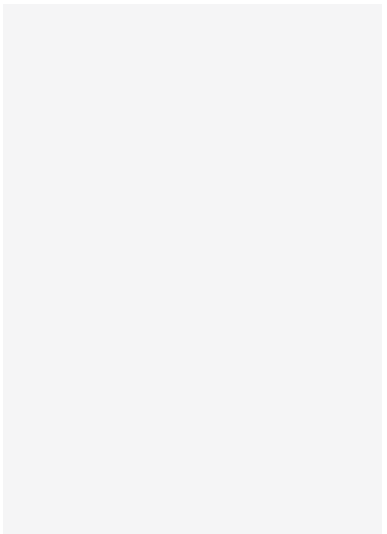
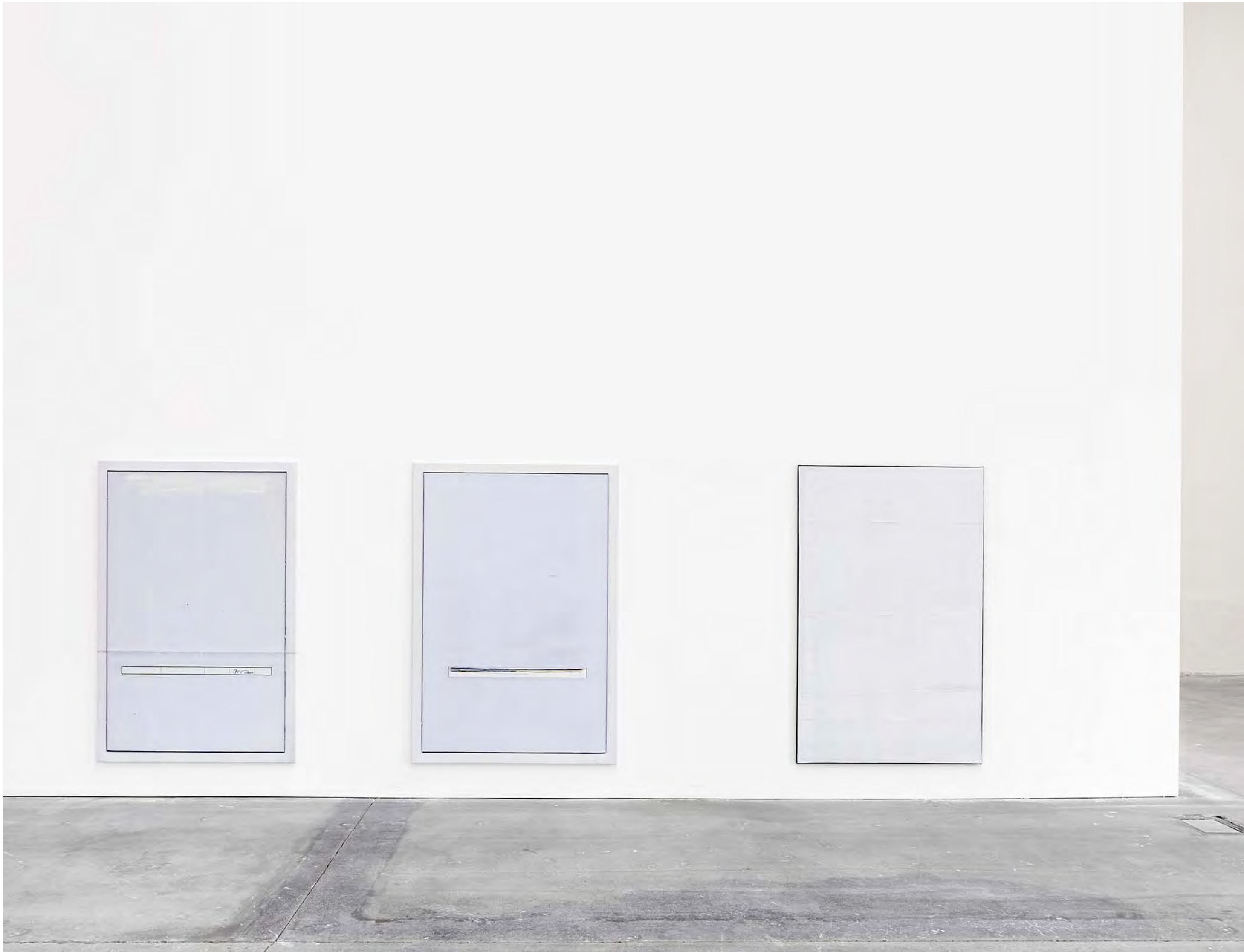


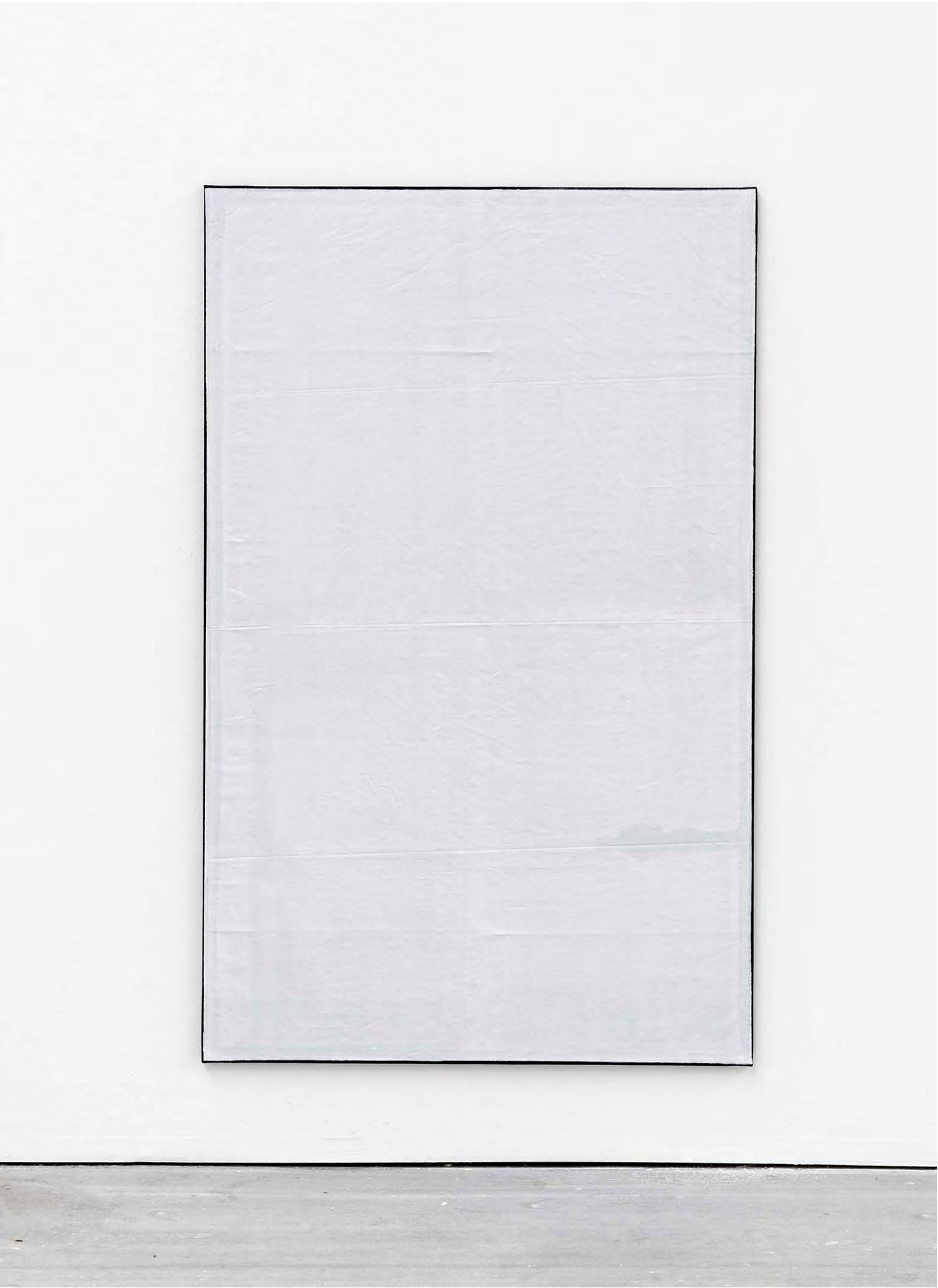
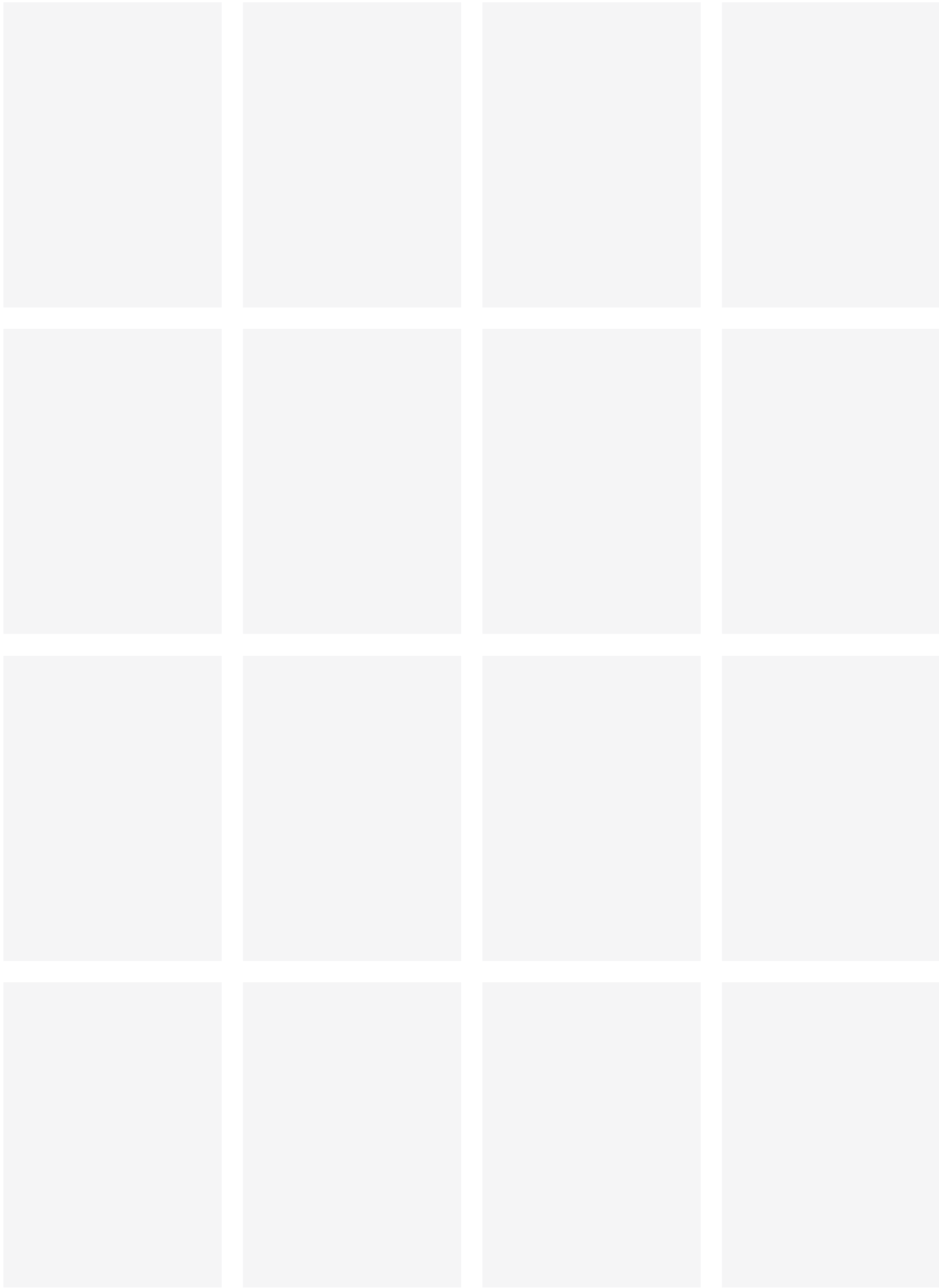




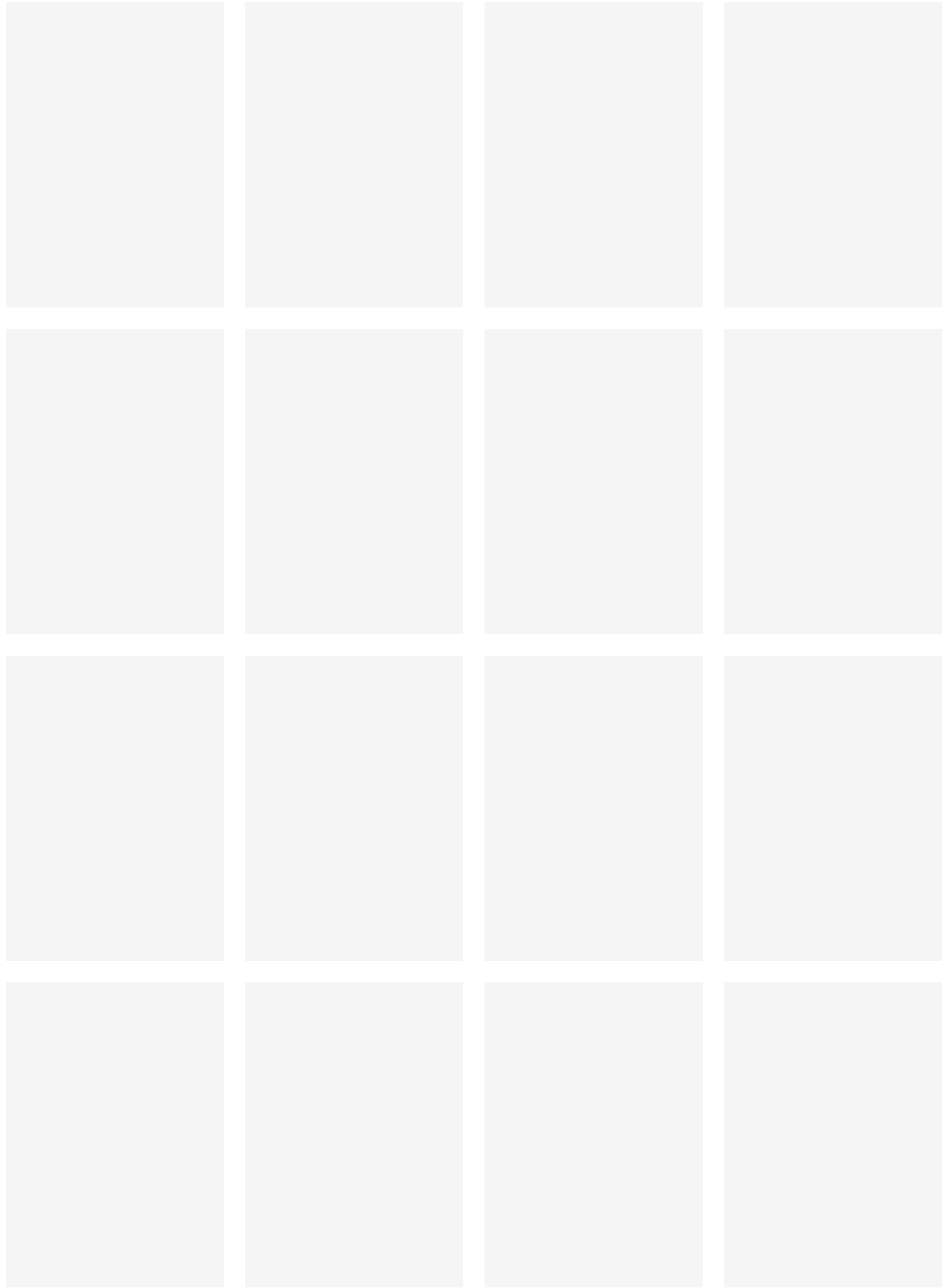


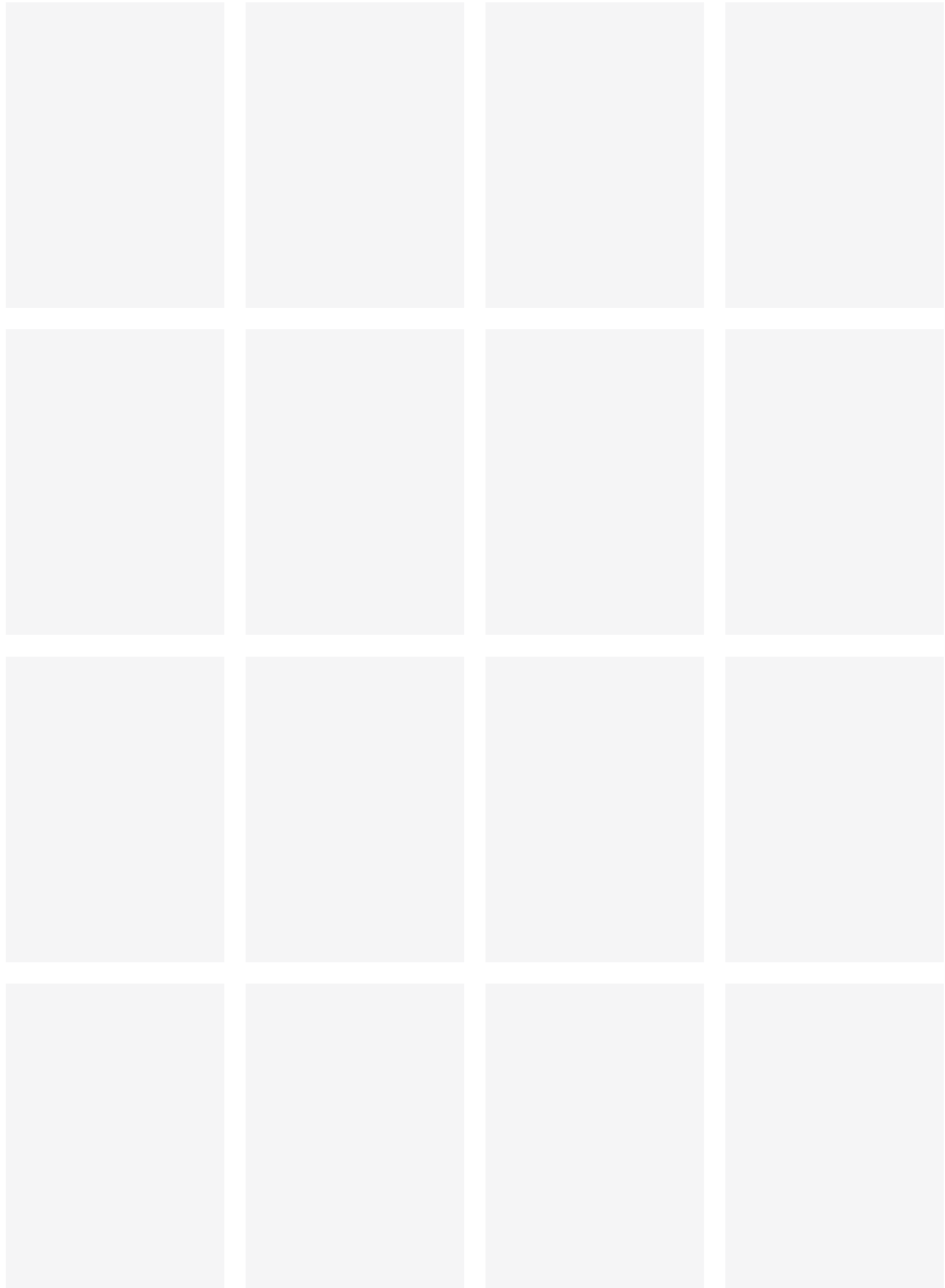
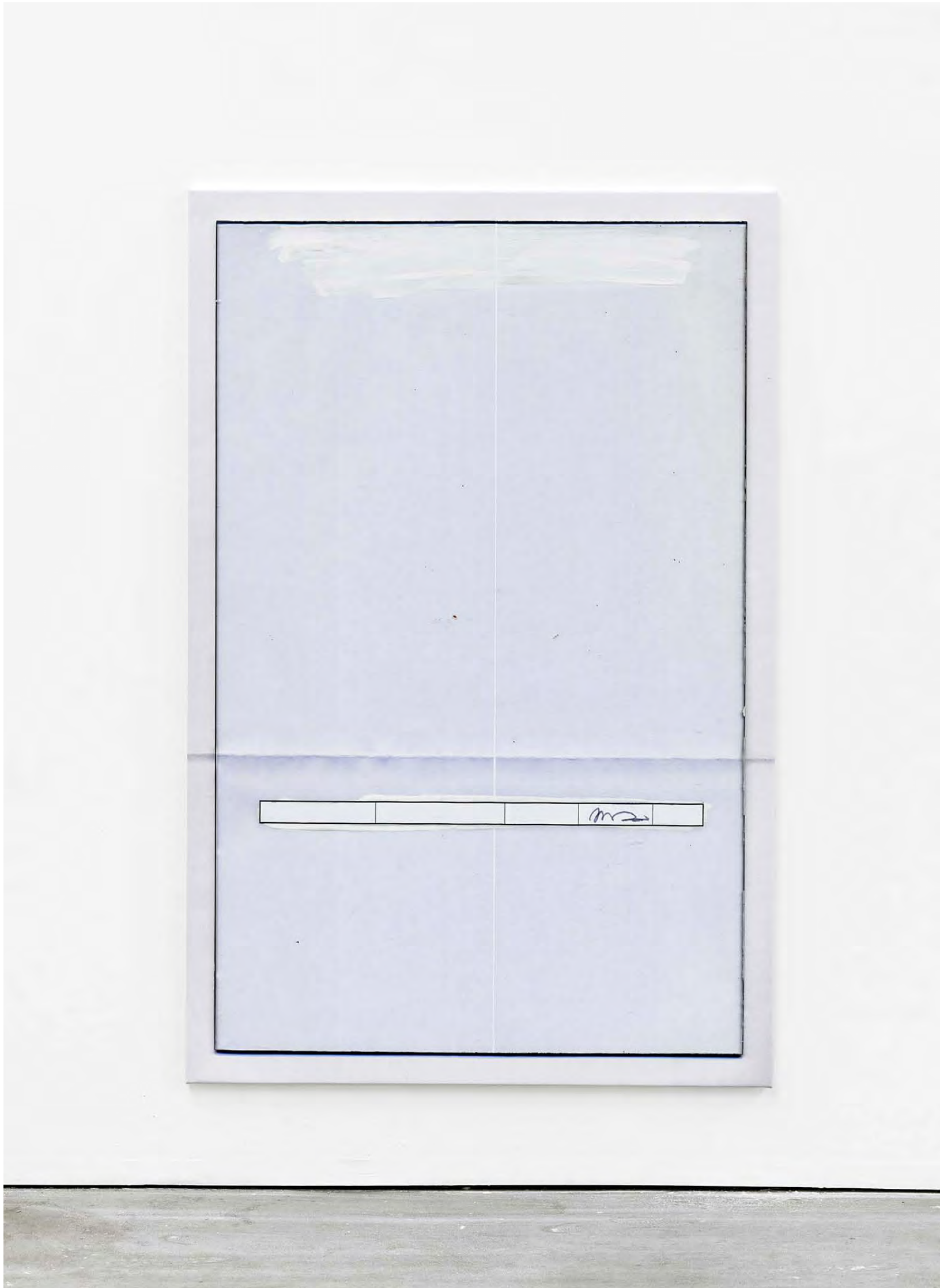




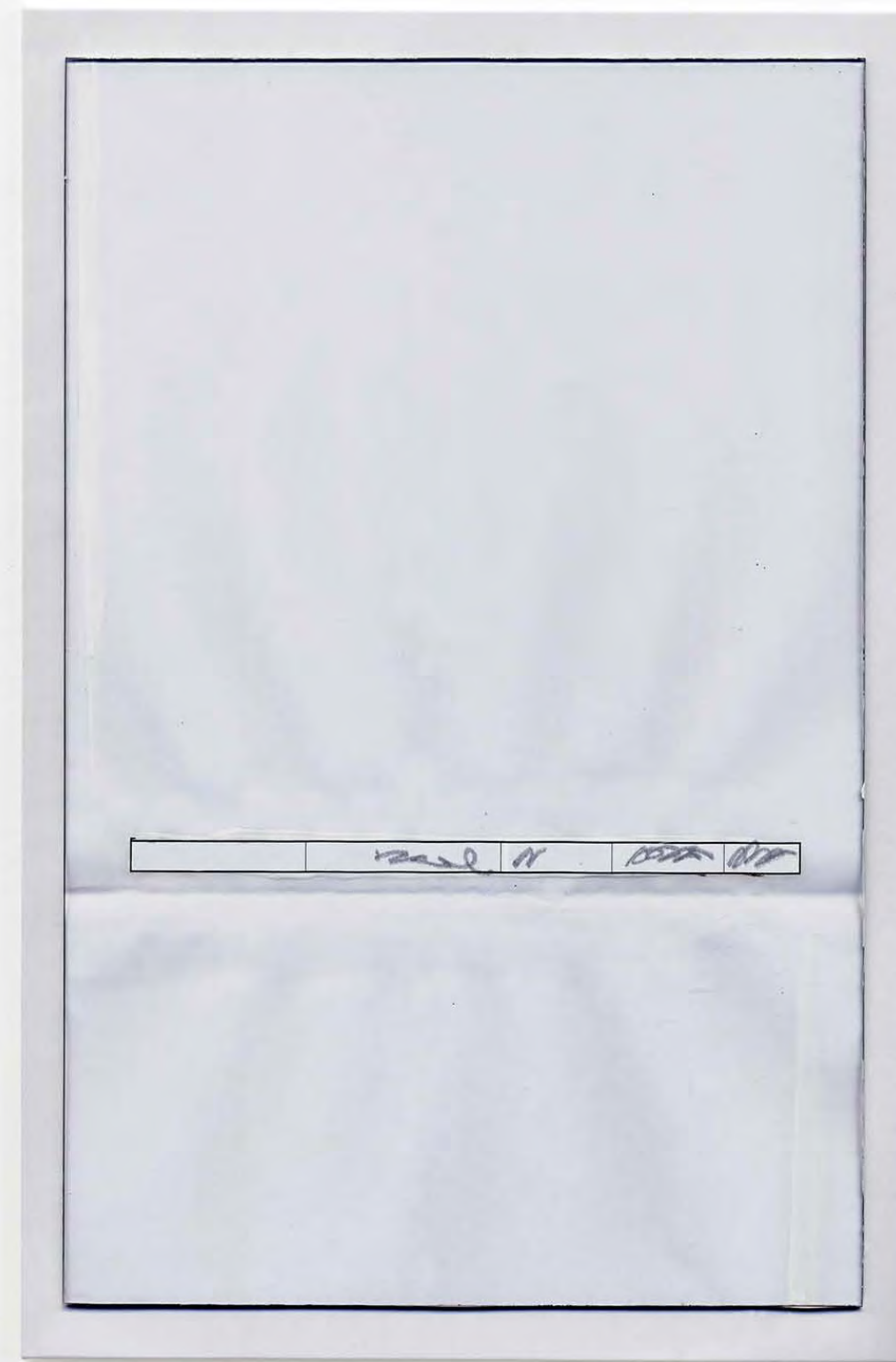


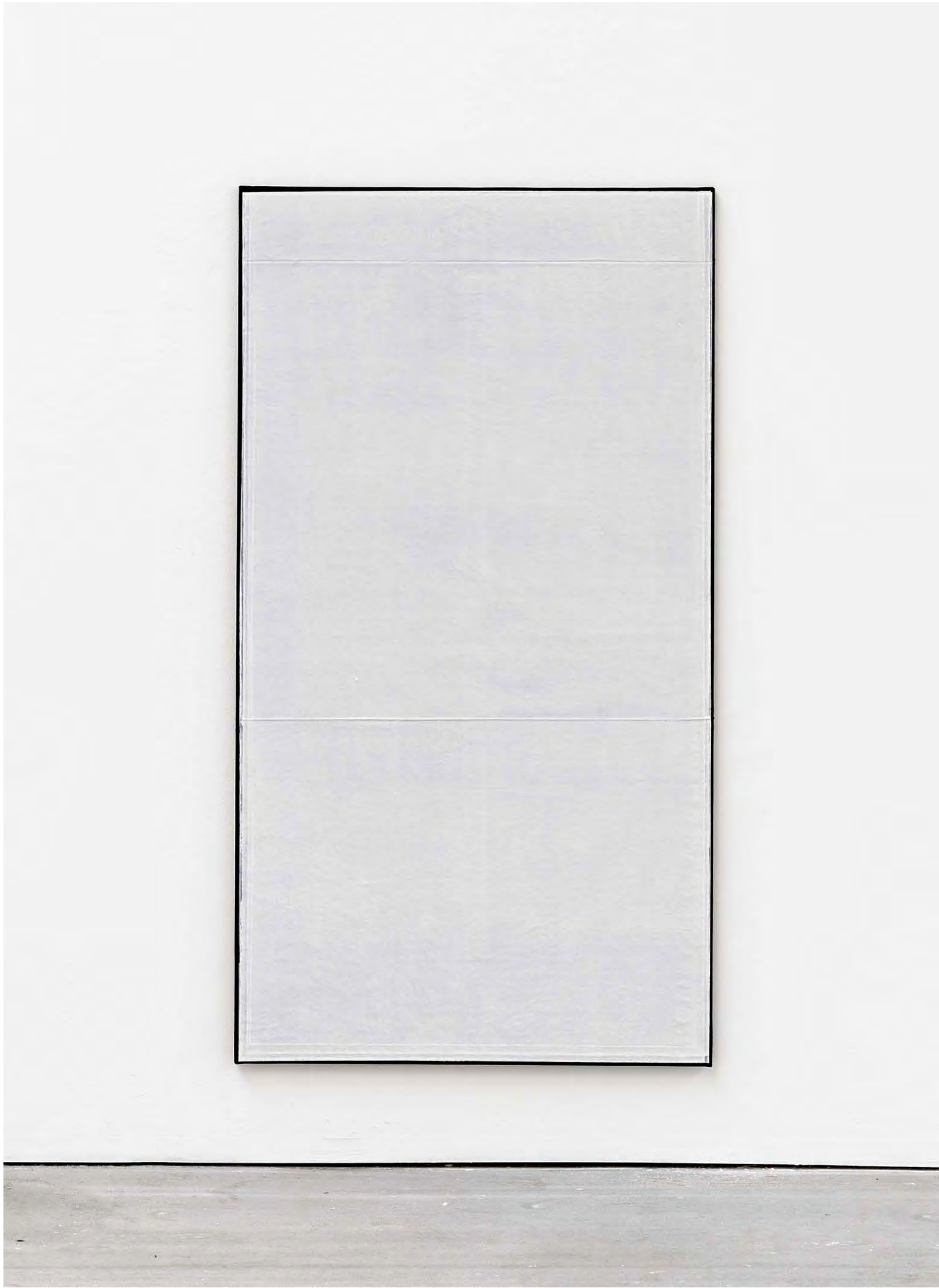
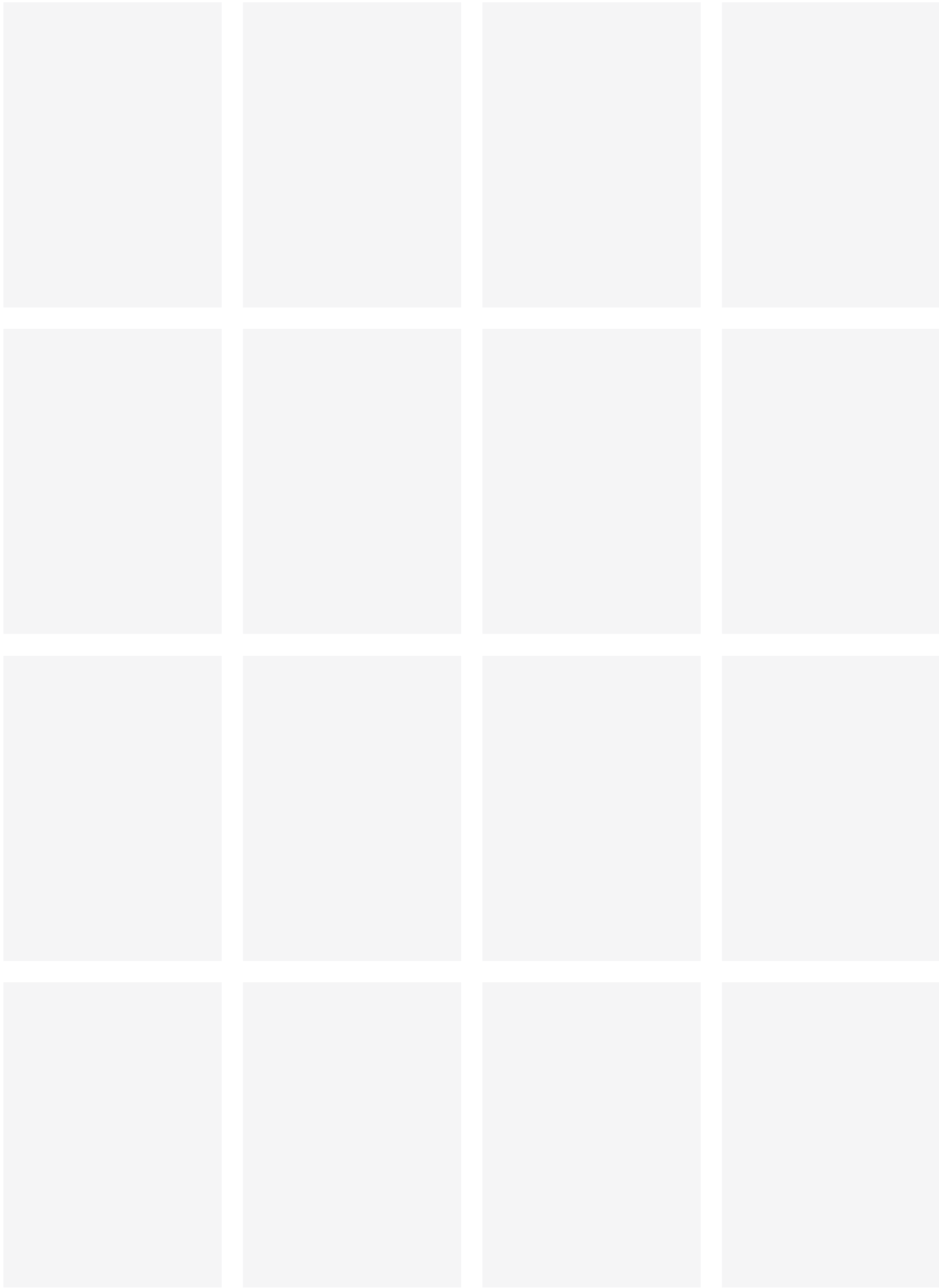




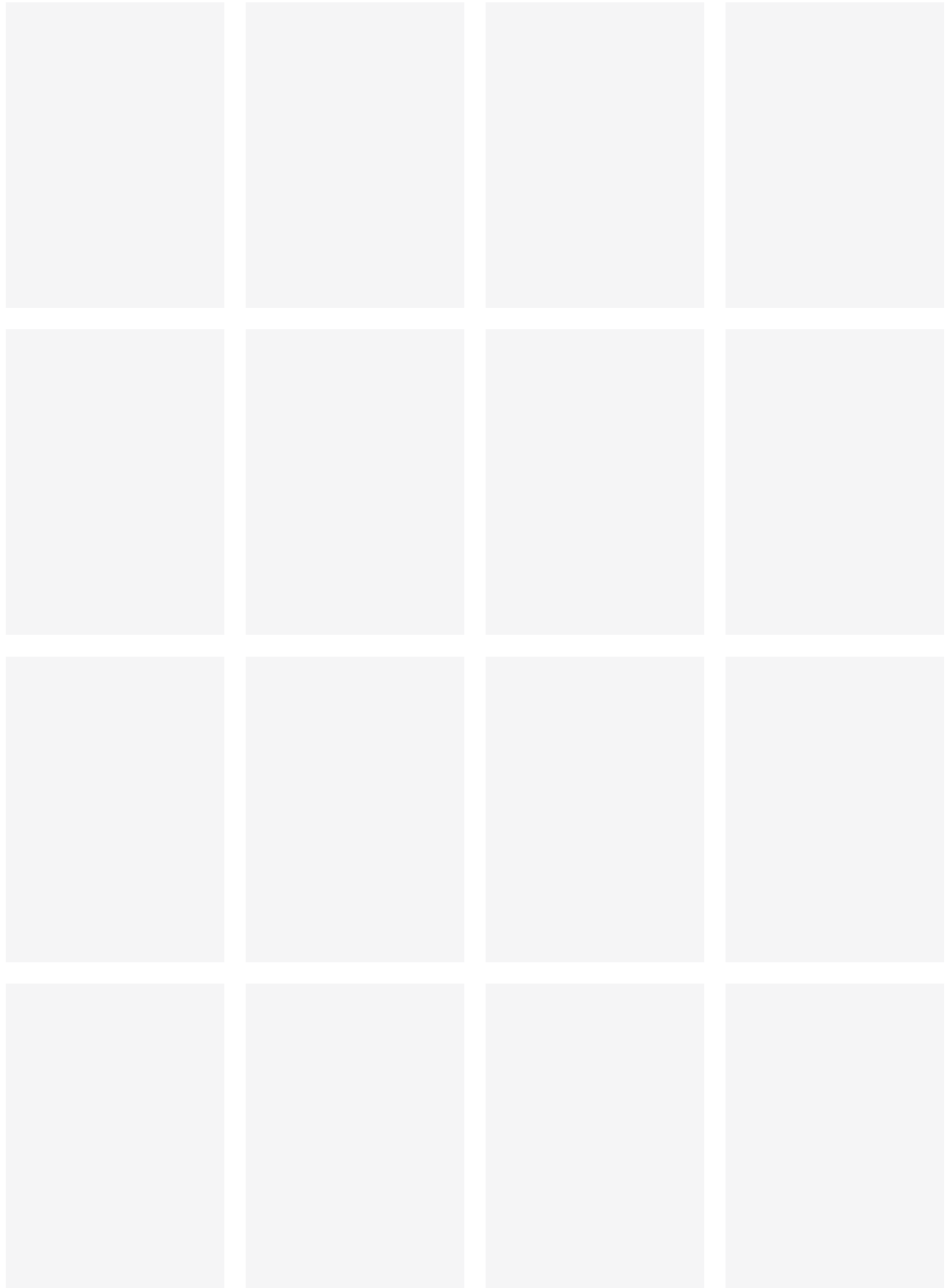


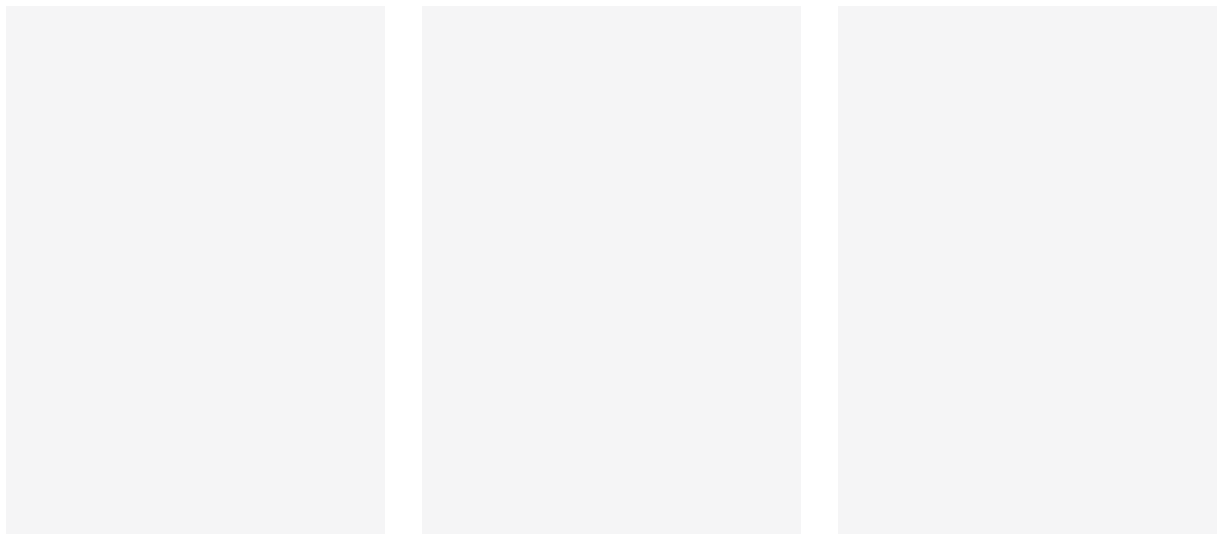
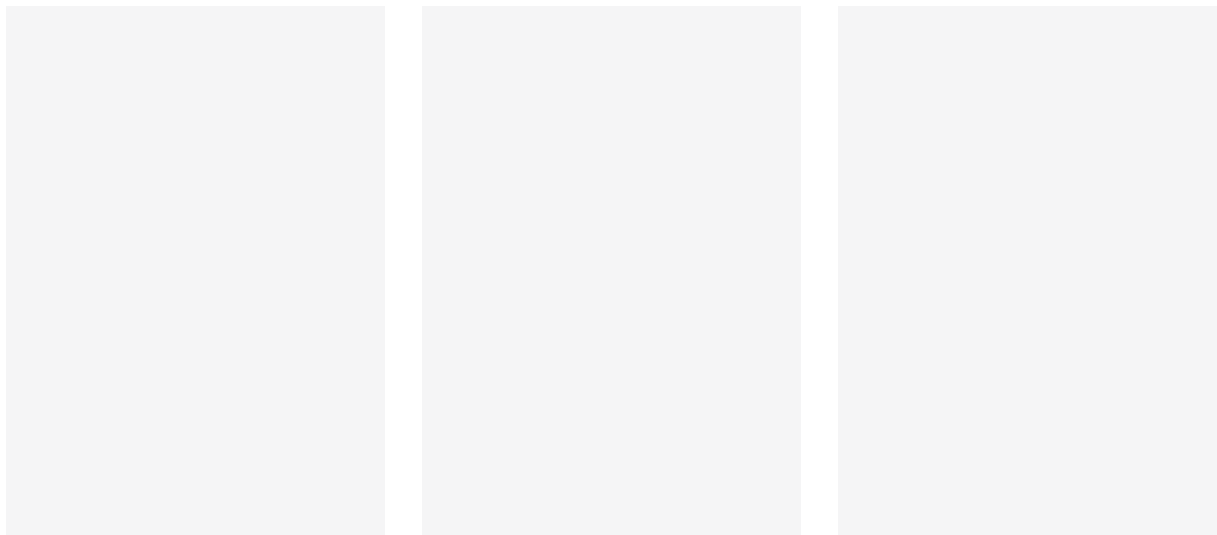
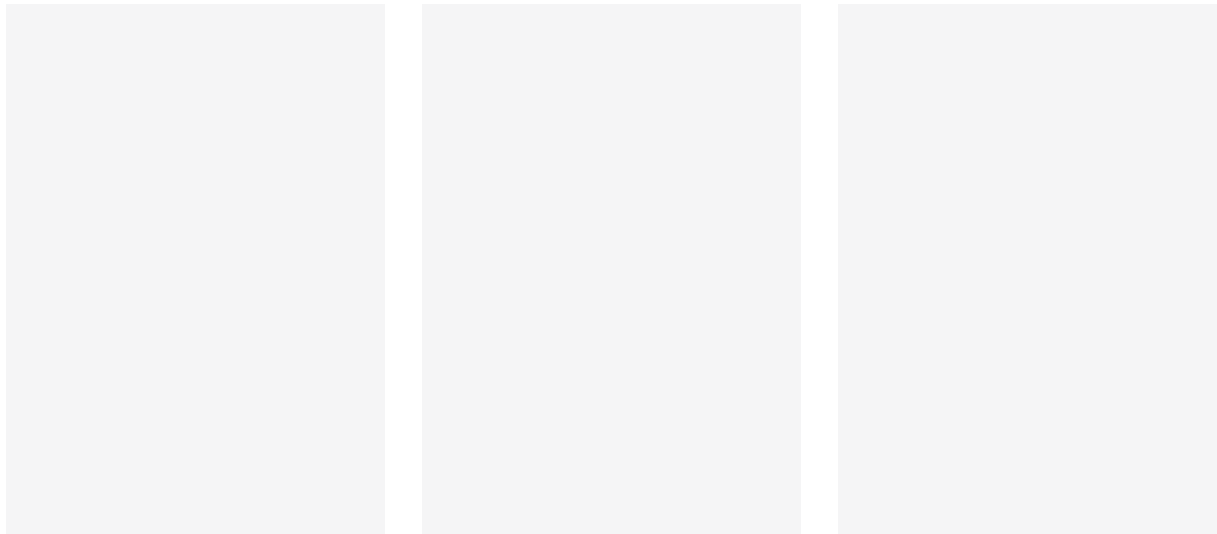
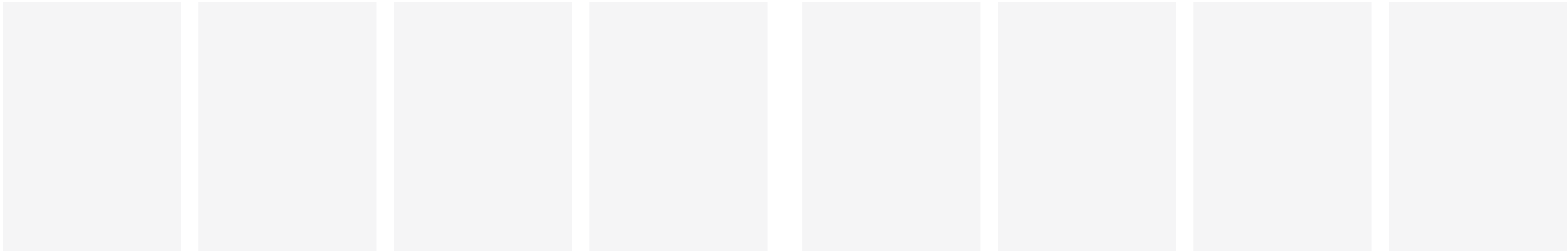




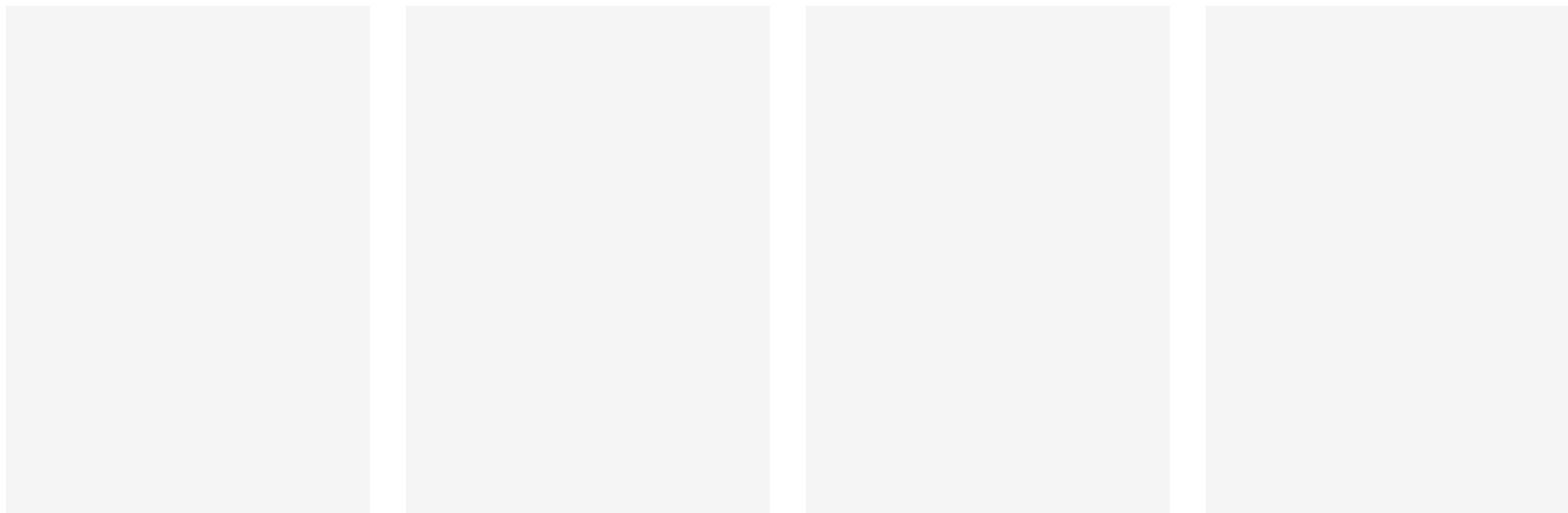
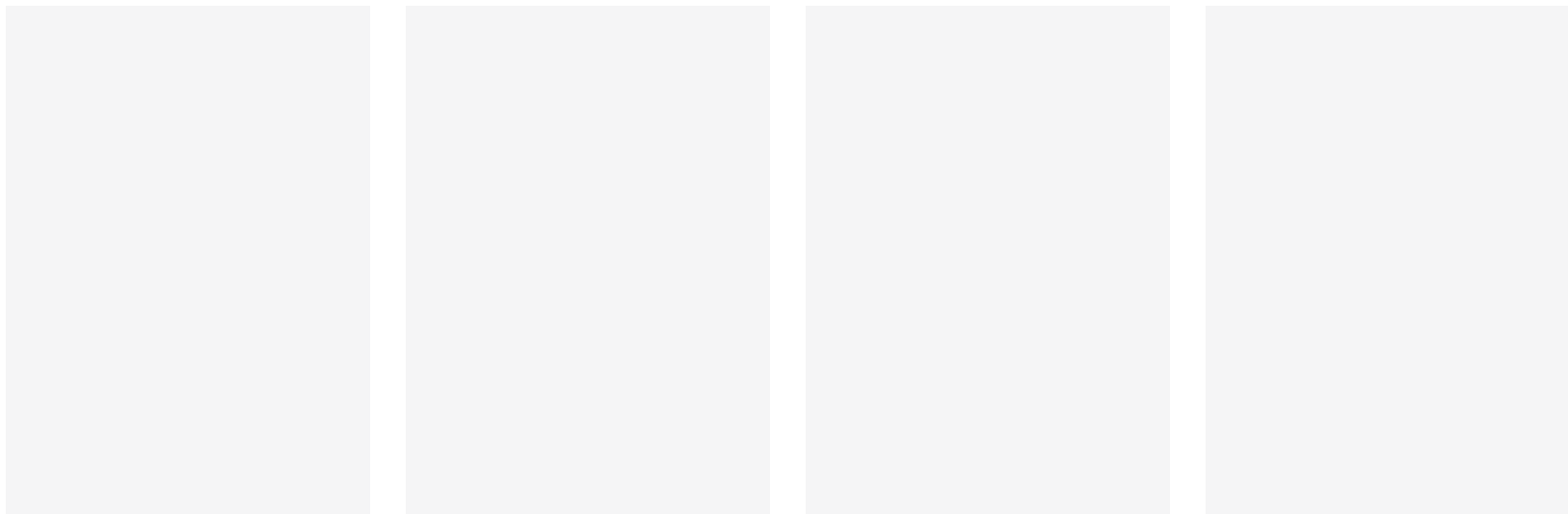
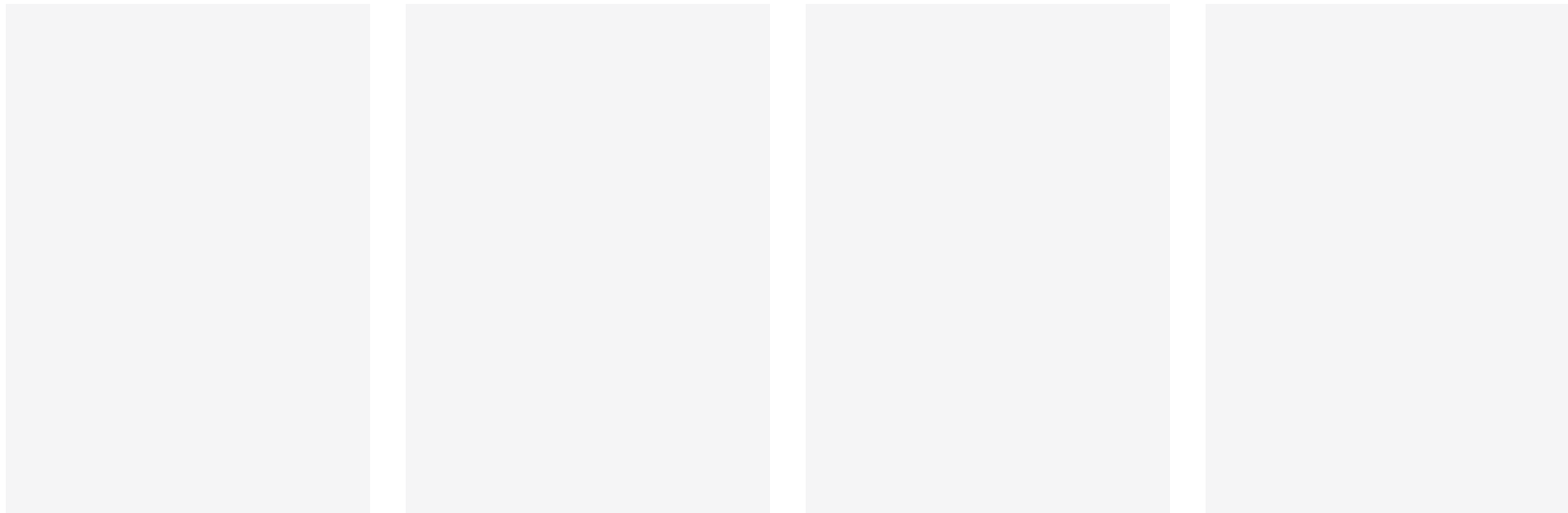
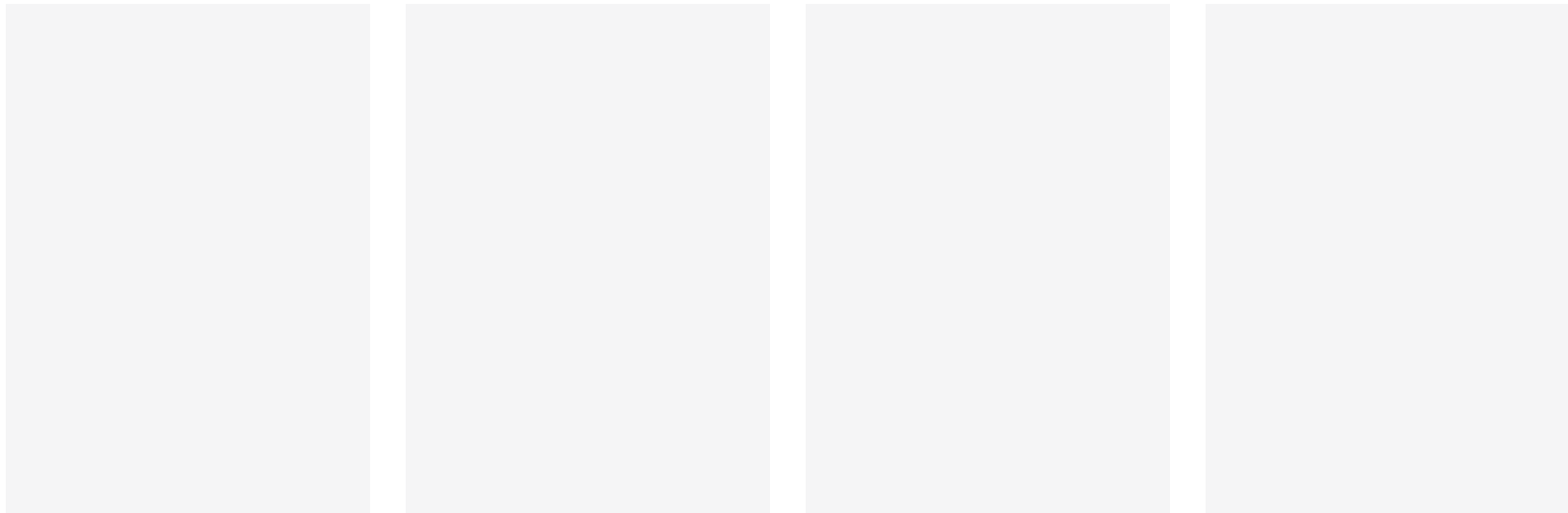
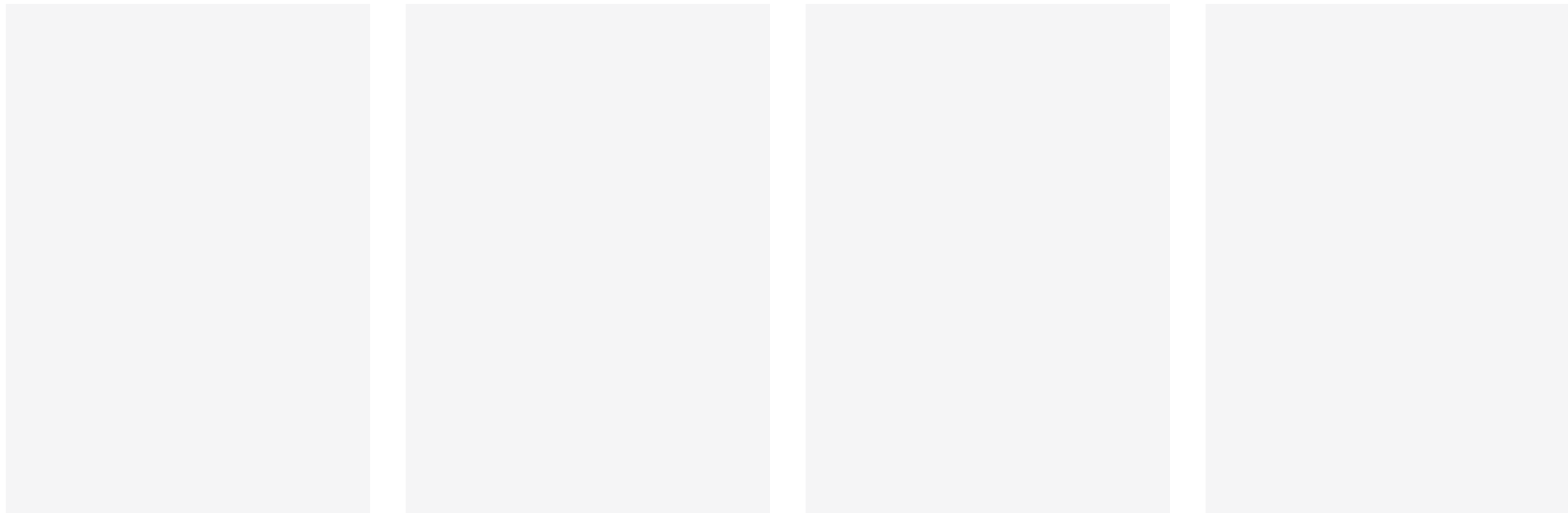


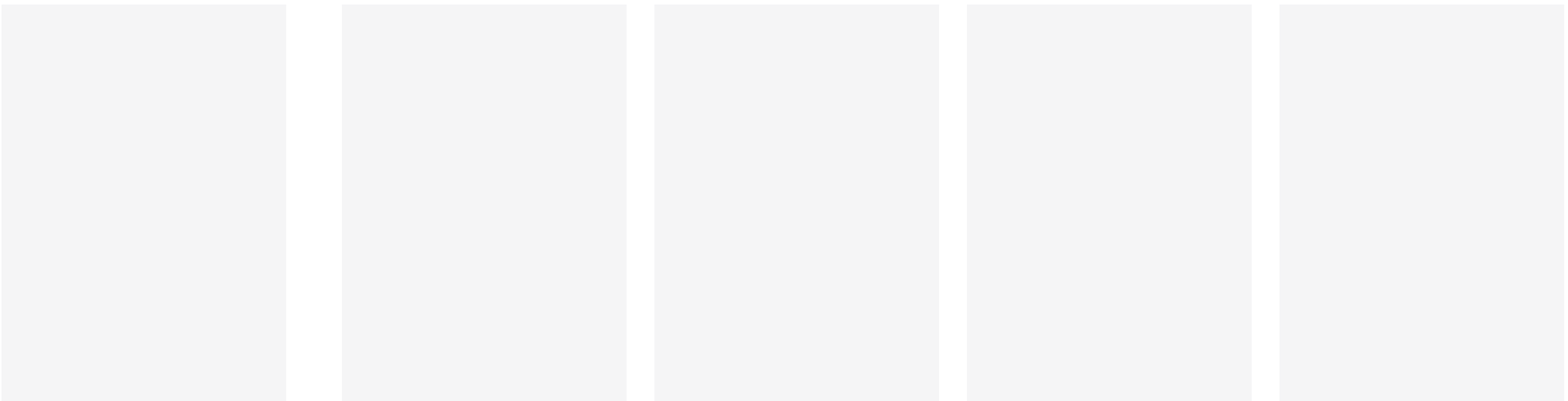
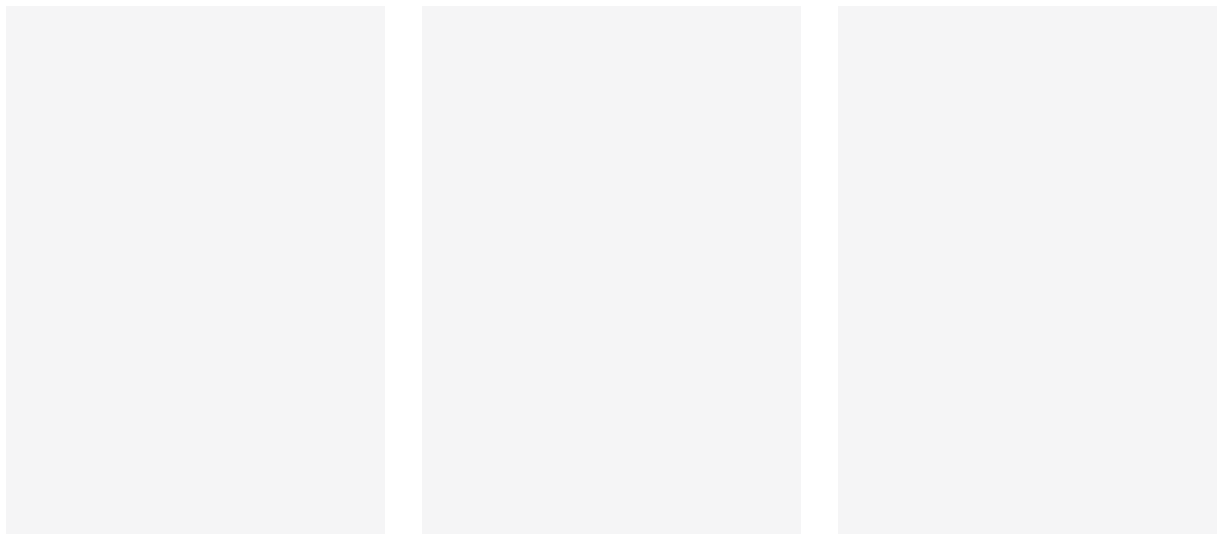
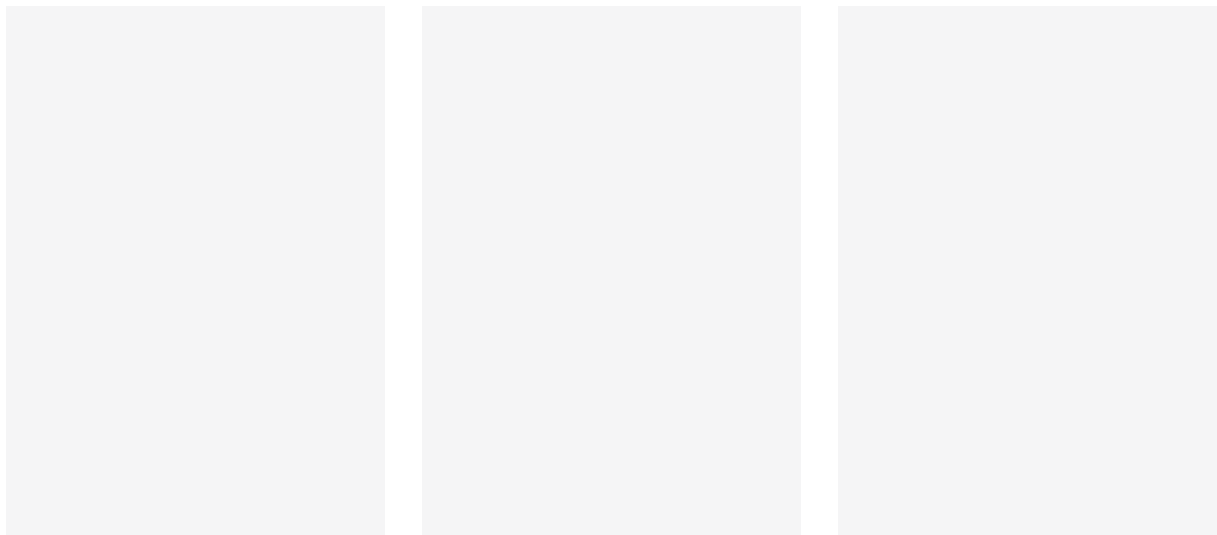
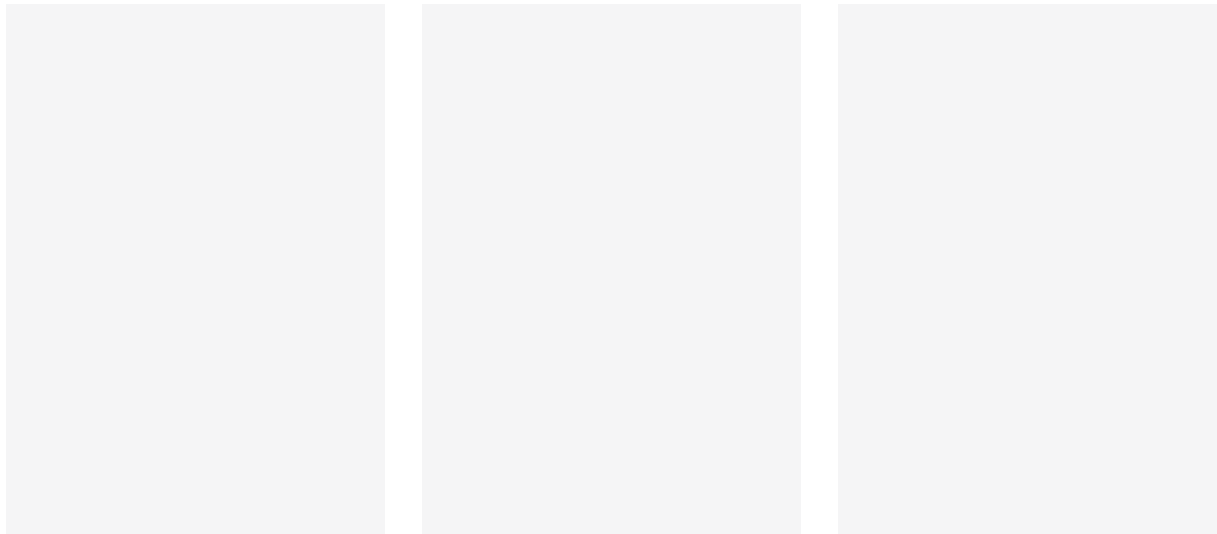
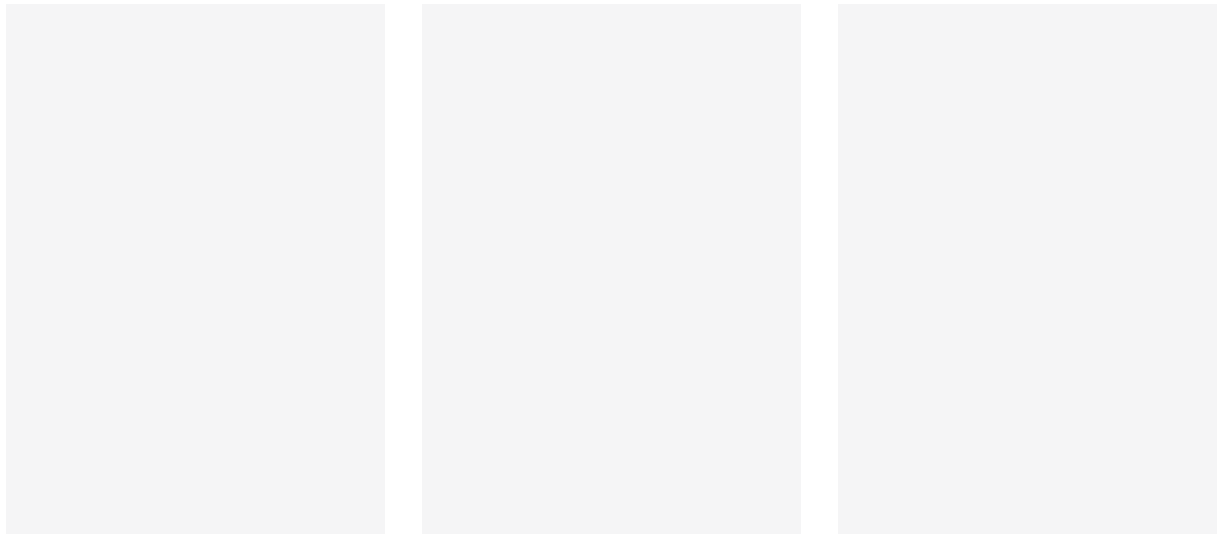




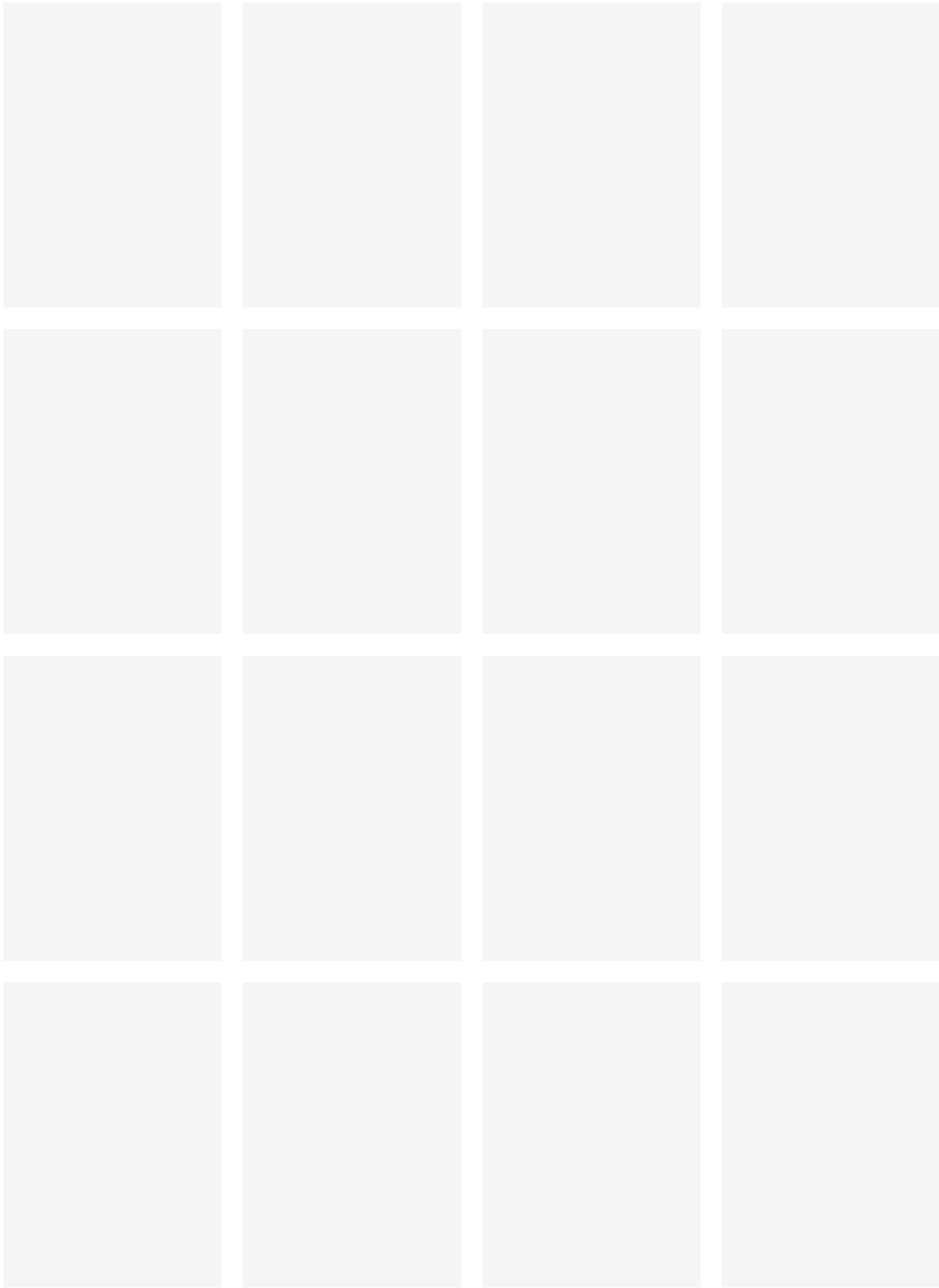
















ABBILDUNGSLISTE CHECKLIST	<p>72: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2010 Inkjet-Print auf Leinwand / Inkjet print on canvas 45 x 34 cm</p>	<p>86: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2014 Inkjet-Print auf Leinwand / Inkjet print on canvas 175 x 120 cm</p>					
	<p>73: <i>ohne Titel / untitled (Kopie 2 / copy 2)</i>, 2010 Fotokopie aufgezogen auf Leinwand / Photocopy mounted on canvas 40 x 30 cm</p>	<p>88: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2014 Inkjet-Print, Gesso auf Leinwand / Inkjet print, gesso on canvas 175 x 115 cm</p>					
	<p>74: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2011 Inkjet-Print auf Leinwand / Inkjet print on canvas 47 x 34 cm</p>	<p>90: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2014 Inkjet-Print auf Leinwand / Inkjet print on canvas 175 x 120 cm</p>					
	<p>75: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2014 Inkjet-Print, Öl auf Leinwand / Inkjet print, oil on canvas 47 x 33 cm</p>	<p>91: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2014 Inkjet-Print, Gesso auf Leinwand / Inkjet print, gesso on canvas 175 x 115 cm</p>					
	<p>76 / 77: Installationsansicht / Installation view, Kunsthalle Lingen, Lingen, 2014</p>	<p>93: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2014 Gesso, Tafellack auf Leinwand / Gesso, blackboard paint on canvas 175 x 95 cm</p>					
	<p>78 / 79: Installationsansicht / Installation view, Kunsthalle Lingen, Lingen, 2014</p>	<p>94: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2014 Gesso, Tafellack auf Leinwand / Gesso, blackboard paint on canvas 170 x 90 cm</p>					
	<p>80 / 81: Installationsansicht / Installation view, Kunsthalle Lingen, Lingen, 2014</p>						
	<p>82 / 83: Installationsansicht / Installation view, Kunsthalle Lingen, Lingen, 2014</p>	<p>97: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2012 Inkjet-Print auf Leinwand / Inkjet print on canvas 135 x 201 cm</p>					
	<p>85: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2014 Gesso, Tafellack auf Leinwand / Gesso, blackboard paint on canvas 175 x 110 cm</p>	<p>98: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2014 Inkjet-Print auf Leinwand / Inkjet print on canvas 135 x 200 cm</p>					
		<p>101: <i>ohne Titel / untitled</i>, 2014 Inkjet-Print auf Leinwand / Inkjet print on canvas 135 x 215 cm</p>					
		<p>103: Installationsansicht / Installation view, Kunsthalle Lingen, Lingen, 2014</p>					

--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--









M A R I

C H I R

C

9 783869 845487

VERLAG FÜR MODERNE KUNST