

‘reduce to the maximum’

KünstlerInnen: Luisa Kasalicky, Manuel Knapp  
Ausstellungskonzeption: David Komary

*„Es geht nicht mehr darum, vom Raum oder vom Licht zu sprechen, sondern den Raum und das Licht, die da sind, sprechen zu lassen: ein endloses Fragen, weil das Sehen, an das es sich richtet, selbst eine Frage ist.“<sup>1</sup>*

In der Ausstellung ‘reduce to the maximum’ finden – zumindest auf den ersten Blick – einfache und elementare raumkonstituierende visuelle Elemente und Gesetzmäßigkeiten Anwendung: In der Formation von Geraden zu geometrischen Grundformen, der linearperspektivischen Konstellation von Liniengefügen und Ebenen zur Bildraum-Matrix und der damit einhergehenden Blickzentrierung des Betrachters. Die malerisch-installativen Gefüge Manuel Knapps und Luisa Kasalickys evozieren jedoch Brüche und Shifts in der Raumkonstitution des Betrachters. Von den Regeln zentralperspektivischer Darstellung abweichend evozieren sie dezentrierende und dissoziierende Momente in der räumlichen Syntax „zugunsten eines akzidentiellen, heterogenen Raums, in dem die Teile und Brüche wieder zum Wesentlichen werden“<sup>2</sup>.

Den Ausstellungen ‘superflat’ (2003) und ‘synonym for blanc’ (2005) folgend setzt ‘reduce to the maximum’ zudem – dies bildet die zweite Gemeinsamkeit der konfrontierten Positionen – die Thematisierung des Räumlichen im Kontext des Abstrakten fort. Gemeinsam ist den Arbeiten eine Rhetorik des Reduktionismus, der jedoch bloß einen strukturellen Ansatz bzw. die Ausgangssituation der ästhetischen Strategien der KünstlerInnen bildet als denn auf Idealität der Form, der kompositorischen Logik usw. abzielt.

In der Befragung des Räumlichen hinsichtlich dessen phänomenologischer Konstituiertheit fokussieren beide KünstlerInnen den Faktor des Zeitlichen der Wahrnehmungsereignisse, die Reziprozität zwischen ästhetischem Handlungsraum und Raumhandeln. Realiter meint dies das Begehen der installierten Arbeiten und die daraus folgende Wechselwirkung von Sukzession und Simultanität der Wahrnehmungsereignisse.

Von Interesse sind somit weniger die ‘Dinge’ der Wahrnehmung, oder eben isolierte Wahrnehmungsentitäten, die ihr Pendant in einer geschlossenen Werkform finden (würden), sondern eine relationale Raumwahrnehmung und die Potentialität der Zwischenräume der modularen Anordnungen. Die KünstlerInnen initiieren einen Suchvorgang und eine Ergänzungsleistung des Blicks, der als Handlungsfläche sich formuliert. „Ein Sehen, das nicht bloß eine Welt widerspiegelt, sondern sie mit hervorbringt, ist selbst ein Tun, ein selbstempfundenes Sichbewegen, das Husserl Kinästhesie nennt. Augenbewegung und Blickführung, Tastversuche und Erkundungsgänge mitsamt dem vielfältigen Register der Leiblichkeit kommen bei jedem Sehsakt mit ins Spiel.“<sup>3</sup>

In diesem Sinn formulieren Knapp und Kasalicky Bild-Räume des Dazwischen – bestehend aus autonomen visuellen Elementen und Bildflächen – entsprechend der medialen Spezifika ihres gemeinsamen Mediums, der Malerei. In den Möglichkeitsfeldern ästhetischer Selbstreferenz, der Rekursivität der Formen, der außerbildlichen Referenzlosigkeit und Selbstbezüglichkeit arbeiten beide KünstlerInnen in Modalitäten und Formaten eines erweiterten Malereibegriffs, der einerseits räumlich-installativ (Kasalicky), andererseits interpiktoral/-medial (Knapp) ansetzt.

**Luisa Kasalicky** bezieht sich in installativen Anordnungen einfacher (malerischen) Flächen und geometrischer Elemente auf aktuelle architektonische Logiken und phänomenologische Konstituenten des Räumlichen. Im Genaueren ist es der Ausstellungsraum, der Raum der Installation, den sie mittels malerischer Eingriffe und der Installation modularer (Bild-)Gefüge befragt. Das einzelne Bild, die einzelne Bildfläche, findet bei Kasalicky quasi als Rohstoff Verwendung. Gleich fragmentarisch-unvollständiger Bauanleitungen beschreiben die reduziert geometralen Anordnungen in latent perspektivischer Andeutung eine Ästhetik des Unfertigen, des zu Ergänzenden. Hierbei sind es stets alltägliche, industrielle Baumaterialien wie Polystyropor, Bitumenplatten, PVC-Fliesen, mit welchen Kasalicky im erweiterten malerischen Raum operiert. „Das Sichtbarwerden des Sichtbaren kommt nur zum Vorschein, wenn die Materialität des Bildes etwas von einem Rohmaterial oder – besser gesagt – von einem Element behält, und dies mit allen Zeichen des Schöpferischen und des Bedrohlichen.“<sup>4</sup>

Das Magazin, auf das die Künstlerin zurückgreift, setzt sich sozusagen aus Fragmenten intermediärer Herkunft zusammen. Dieser Fundus an Träger-Materialien gleicht einer malerischen Untersuchung von Leerfläche, Homogenität und Monochromie – als Drehtür unterschiedlicher visueller Codierungen. Die ‘Bildflächen’ und Träger-Materialien werden durch minimale Eingriffe (einfache Bemalung/Lackierung) abstraktiv manipuliert, verändert und/oder ergänzt. Die Künstlerin entfernt sich somit von Momenten der (malerischen) Individuation des Materials, etwa mittels Gestik, Einschreibung usw. Das Subjektive liegt vielmehr in der Auswahl, der Systematik der Anordnung der Materialien. Der Eingriff mittels Malerei (Lackieren), die Beschriftung als ‘Malerei-Chiffre’ bedeuten eine Verfremdung bezüglich der Quelle, sprich der Funktionalität des Trägermaterials, zugleich

jedoch auch eine Codierung zu einem autonomen Element in Kasalickys künstlerischem System. Die Bemalung industriell gefertigter Materialien wie Karton oder PVC lässt die Referenz zur Kunst jedoch stets mit einer gewissen Unsicherheit, einem Fragezeichen erscheinen, teils sogar als bloß illusionäres Moment und als kulturelles Aufladungsmoment. Die monochrome Fläche, ein Fake des Sublimen? Die Fläche als Drehtür zwischen kulturell valorisiertem und pop-codiertem Industriegut? Hinter all dem steht die einfache Frage der Künstlerin, was Fläche 'bedeuten' oder aber auch 'sein' kann.

Die Wandarbeiten Kasalickys setzen sich – wie oben erwähnt – stets aus Malerei-Modulen, quasi aus Schablonen zusammen, die im Atelier vorproduziert werden, die aber auch je Ausstellung bzw. installativem Setting neu in Beziehung gesetzt werden können. Zusammenlegbare, im wahrsten Sinne des Wortes faltbare Räume sozusagen, die sich in einem Spannungsfeld von Aufbauen und Zerstören, einem Wechsel stetiger Konstruktion und Destruktion befinden. Die Module sind variabel (re)kombinierbar, bilden keine fixe Bildentität, sondern vielmehr ein Formsystm dynamischer Konsistenz, eine Sprache abstrakter Formen, deren Grammatik dem aktuellen Ausstellungskontext entsprechend (um)strukturiert wird. Die Arbeiten – wenn auch im einzelnen lesbar und quasi 'exzerpierbar' – stehen innerhalb der Ausstellung zudem stets in Beziehung zueinander, bilden Bildeinheiten offenen Anschlusses, quasi phänomenologische Brückenschläge und Verkettungen.

In 'Türimitat' installiert Kasalicky ein fraktales Gefüge, genauer gesagt, eine auf dem Formenvokabular der Künstlerin basierende Collage, welche eine 'Tür' andeutet, quasi als Tür inszeniert ist. Die Tür repräsentiert – so Kasalicky – ein primäres, grundlegendes raumkonstitutives Moment: Sie fungiert gemeinhin als Raumteiler, als ein Übergang zu einem 'anderen' Raum, zu einer anderen (symbolischen?) Raumordnung, steht als Chiffre für die Trennung Innen-/Außen. In das 'Innere' der Tür eingelassen finden sich wiederum weitere raumbeschreibende Elemente: lackierte Flächen, Rechtecke, usw. Die Öffnung der Raumgrenzen des Objekts, der Tür, wird zum Möglichkeits-Raum und zur Initiation weiterer Raumkonstruktion im Kontext der Installation.

Kasalickys dysfunktionale Tür ist so gesehen ein installativ-objekthaftes Zitat, ein gebautes Bild autonomer Präsenz, das im Anschluss benachbarter Arbeiten übergeht in den Verhandlungsraum, den Flächenraum der Malerei.

Die Künstlerin arbeitet mit einer potentiell expansiven Struktur interpiktoraler Bildzusammenhänge, den Bildraum des 'Einzelbilds' wie auch den architektonischen 'Behälter' überschreitend. Der Raum wird hierbei zum potentiellen Bildträger, die Grenzen des Bilds flagrant. Wand, Bildfläche, Boden und Decke bilden keine oppositionellen Konstituenten der Raum-Wahrnehmung, Raumbild und Bildraum bilden Übergangsformate und Umschlagphänomene innerhalb einer Struktur reziproker Verweise von Figur und Grund. „Dieser Chiasmus von Ding-Bild und Bild-Ding, der keine säuberliche regionale Trennung von Dingwelt und Bildwelt zulässt, bildet für die Malerei einen ständigen Unruheherd. Doch gleichzeitig verweist er auf eine Falte im Gewebe des Sichtbaren, die dessen eigene Sichtbarkeit markiert.“<sup>5</sup>

In der Animation 'between|noiz' projiziert **Manuel Knapp** ein aus bewegten Flächen und Linien konstelliertes geometral-fraktales Gefüge. Der Boden des Ausstellungsraums fungiert hierbei als 'Projektionsfläche'. Das Bildfeld der Projektion avanciert zur diffusen Öffnung des Raums bzw. der Grenzflächen des 'Raumbehälters' (Wand/Boden). Somit bildet die Projektion kein klar definiertes Geviert, die Bildgrenzen unterliegen stetiger Brechung, Dehnung, Verschiebung. Das angedeutete 'Fentser' wird zur Zone der Transfiguration, besser: der Transmutation eines sich ständig ent *faltenden* Raumlagenvielfachs: Innerhalb der Projektion überlagern sich Bildzonen des Davor und Dahinter, bilden in wechselseitigen (imaginären) Schatten-Projektionen reziproke Nachgestalten variabler Dichtheitsgrade, die wiederum in den bildautonomen Flächenraum 'neben' die Bildflächen oberer Raumlagen eintreten. Eine Umkehrung ontologischer Gruppen, die Invertierung visueller Kausalität (Schattenwurf)?

Sowohl den Malereien als auch den Animationen Knapps ist stets ein konstitutives Moment der Reduktion, eine Ästhetik der Absenz inhärent. Knapp interessiert sich für die Zwischenräume – das Interim – der Wahrnehmungsergebnisse, ihn interessiert das Wahrnehmbare im Nichtsichtbaren, das 'potente Nichts'. Der Künstler arbeitet hierbei stets mit minimalsten ästhetischen Mitteln an der Grenze der Wahrnehmbarkeit, testet die 'Kanalkapazität' des Mediums – der Malerei wie auch der Animation. In ästhetischen Experimenten sucht Knapp visuelle Unvorhersehbarkeit durch Interaktion und Verdichtung von Elementen, Linien, Gittern zu 'programmieren'. In selbstreferentiellen medienspezifischen Routinen (Rückkoppelungen) testet er die Schwellen und Grenzen des Programms (der Malerei wie auch des Digitalen), prozessiert die Dysfunktion des jeweiligen medialen Systems in Abläufen jenseits jeglicher Vorhersehbarkeit und visueller Kausalität.

In der Malerei von Manuel Knapp finden sich ebenso stets konstruktive Ansätze, eine andeutungsweise Referenz zum cartesianischen Koordinatenraum. Linien, Rechtecke und Andeutungen einfachster geometrischer Figuren bilden, gemeinsam mit Bildlagen unterschiedlicher Weißnuancen, das radikal-reduktionistische Farb- und Formenvokabular Knapps. Reduce to the Maximum – Exzerpte eines potentiell unendlichen Systems an Bildkonstituenten konstellieren sich bei gleichzeitig größtmöglicher Reduktion. Die Linien sind jedoch weniger 'Eigenschaften' vorhandener Dinge im Sinne einer Kontur, sondern vielmehr Gliederungsverläufe. Die Idee der Konstruktion, das Moment des Konstruktiven wird als 'Material' fiktionaler Darstellung<sup>6</sup> befragt. Wiederum sind es das Nicht-Komponierte und die Nicht-Form, auf die Knapp reflektiert: Aus nicht weiter teilbaren Elementen formuliert sich ein

nicht-lineares System interpiкторaler Bildzusammenhänge, auch in diesem Zusammenhang geht es um 'Interferenzen' der Wahrnehmungsereignisse, um ein Prozessuales, jedoch nicht der kybernetischen Maschine (Computer), sondern der Wahrnehmung selbst. Die Variabilität des Standpunkts, die Zeitfolge der Wahrnehmungsereignisse durch das Begehen der Ausstellung spielt hierbei eine zentrale Rolle dieses 'Differenzials des Differenziellen'. Es sind im Speziellen die Modi des vermeintlich 'einen' Weiß, die Schatten der Farbflächengrenzen, die zur liminalen, zur falgranten Bildinformation avancieren. Ab welchem Zeitpunkt wird etwas zur Farbinformation, ab wann als Information decodiert, ein Schatten zu 'sein'? „Wirklich ist nicht, was schlicht der Fall ist, sondern was sich unter bestimmten Auswahlbedingungen ver-wirklicht.“<sup>7</sup> In diesem Sinn reflektiert Knapp die Materialität anstelle der Idealität der 'Form', er denkt Form als eine 'ideale Störung', als Konstrukt einer Superzeichenbildung. Knapp arbeitet quasi an der Schwelle zwischen Information und Dysinformation (Geräusch). „Es gibt keinen morphologischen Unterschied zwischen Geräusch/Störung und Signal. (...) Das Geräusch läßt sich logisch nur vor dem Begriff der Intentionalität erklären: ein Geräusch ist eine Nachricht, die man nicht senden wollte.“<sup>8</sup> In der installativen Anordnung der Bildserien ist demnach die Veränderung des BetrachterInnen-Standpunkts von konstitutiver Bedeutung, in der zwischenbildlichen Verweisstruktur der Wahrnehmungen 'zeigt' sich die Labilität der Wahrnehmung, die Bildserien fungieren gleich einem de-regulierenden ästhetischen Wandler, der strukturelle Varietät ermöglicht. „Das Gesehene erscheint als etwas, das auch anders sein könnte, ohne deswegen alles mögliche sein zu können. Die Simultanität des Inkommöglichen (...) sprengt die vorhandene Ordnung durch den Aufweis überfließender und überschießender Möglichkeiten.“<sup>9</sup>

Beide KünstlerInnen installieren – wie oben erwähnt – Unbestimmtheitsstellen in den Abläufen und Wahrnehmungslogiken von 'Raum', sie initiieren eine Differenzierung des Differenziellen auf phänomenologischer Ebene. Beide Künstlerinnen gehen zudem 'mit der Konstruktion gegen die Konstruktion' vor. Sie reflektieren hierbei jedoch eben nicht auf Ordnung, oder aber Anordnungen im Sinne eines raumkonstitutiven Regulativs. Denkt man das Raummodell – im Sinne eines Dispositivs – in Analogie zu Raumordnung, so bedeutet dies folglich eine 'Ordnung der Dinge', so auch der Werte, die unser Denken und unsere Wahrnehmungen überformen und somit in die (symbolischen) Systeme der Gesellschaft intervenieren. Denn, eine durch kulturelle Reproduktion hegemonial verbreitete Raumordnung inszeniert sich – via dispositiver Anordnung der Blicke und Subjekte – als (ein) Weltbild, das sich in und mittels Subjektivierungslinien, Diskursen, Hierarchien als (symbolische) Ordnung der Dinge, als ein kulturelles Ordnungsregime konstituiert. So bedeutete das zentralperspektivische Dispositiv die Etablierung des dualen Schemas von Subjekt/Objekt wie auch zugleich dessen hierarchische Strukturierung einhergehend mit der blickzentrierenden Funktion des auktorialen Auges. „Zunächst galt es, den Raum zu idealisieren; es ging darum, jenes auf seine Art vollkommene, klare, handliche und homogene Wesen zu konzipieren, welches ein standpunktloses Denken überfliegt und das es als Ganzes auf drei rechtwinkelige Achsen bezieht.“<sup>10</sup> In diesem Sinne, oder genauer gesagt dem entgegen, generieren Knapp und Kasalicky potentiell expansive raumkonstituierende Systeme aus einfach(st)en Formen – reduce(d) to the maximum. Es geht ihnen um das Erzeugen von Shifts auf phänomenologischer Ebene, um eine dezentrale Position bezüglich der 'Ordnung der Dinge'. Ihre piktoral-installativen Interventionen implizieren, „dass es nicht eine allgemeine, schlechthin feststehende Raum-Anschauung gibt, sondern dass der Raum seinen bestimmten Gehalt und seine eigentümliche Fügung erst von der >Sinnordnung< erhält, innerhalb deren er sich jeweilig gestaltet“<sup>11</sup>. Durch die möglichen Veränderungen der Standpunktes, aufgrund der Vielzahl möglicher Querverweise und Blickfolgen bildet sich eine Prozessualität der Wahrnehmung, ein generatives, offenes System aus der 'Einheit der Differenzen' der Wahrnehmungsereignisse. „Die Welt wird nicht als ein Ganzes von Körpern >im< Raume, noch als ein Geschehen >in< der Zeit definiert, sondern sie wird als ein >System von Ereignissen< genommen“<sup>12</sup>.

David Komary

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, in: Christian Bermes (Hg.), *Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg, Meiner, 2003, S. 301.

<sup>2</sup> Paul Virilio, *Die Auflösung des Stadtbildes*, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie*, Frankfurt a. M., 2006, S. 269.

<sup>3</sup> vgl. Bernhard Waldenfels, *Das Rätsel der Sichtbarkeit. Kunstphänomenologische Betrachtungen im Hinblick auf den Status der modernen Malerei*, in: ders., *Der Stachel des Fremden*, Frankfurt a. M., 1991, S. 204-224.

<sup>4</sup> ebd.

<sup>5</sup> ebd.

<sup>6</sup> Heinrich Klotz, in: Deutsches Architektur Museum (Hg.), *Vision der Moderne*, Frankfurt a. M., 1986, S. 24.

<sup>7</sup> vgl. Bernhard Waldenfels, a. a. O.

<sup>8</sup> Abraham A. Moles, *Unsicherheiten und Zeichenstrukturierung mit Hilfe des Gedächtnisses*, in: ders.: *Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung*, Verlag DuMont Köln, 1971, S. 114.

<sup>9</sup> vgl. Bernhard Waldenfels, a. a. O.

<sup>10</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist*, in: Christian Bermes (Hg.), *Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg, Meiner, 2003, S. 294.

<sup>11</sup> Ernst Cassirer, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum*, in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie*, Frankfurt a. M., 2006, S. 494.

<sup>12</sup> ebd. S. 490.