

TEXT-BILD-KONZEPTE

MILOVAN MARKOVIC
PAVEL PEPPERSTEIN
VIKTOR PIVOVAROV
JENNY WATSON



Stadtgalerie
Mannheim



STADTMANNHEIM²

Kulturamt

TEXT-BILD-KONZEPTE

MILOVAN MARKOVIC
PAVEL PEPPERSTEIN
VIKTOR PIVOVAROV
JENNY WATSON

3.2. bis 25.3. 2012
Stadtgalerie Mannheim

S 4, 17 68161 Mannheim
Telefon: (0621) 293 - 3782 Telefax: (0621) 293 - 3797
www.stadtgalerie-mannheim.de Öffnungszeiten: Do. - So. 12 bis 18 Uhr (Eintritt frei)

Impressum

Herausgeber: Stadt Mannheim, Kulturamt

Texte: Benedikt Stegmayer

Abbildungen: Milovan Markovic (Umschlag, S. 12-13), Pavel Pepperstein (S. 16, 18, 19), Viktor Pivovarov (S. 5-8), Jenny Watson (S. 22-23)

Layout: mock-up Berlin

Druck: Druckerei WIRmachenDRUCK GmbH, Murr, Deutschland

© 2012 Künstler und Autor

Mit freundlicher Unterstützung von Nahodka Arts Ltd., Galerie Transit und den Künstlern

Umschlag: Milovan Markovic, Witness between her legs, 2009



STADT MANNHEIM²
Kulturamt



Stadtgalerie
Mannheim

Die Ausstellung „Text-Bild-Konzepte“ zeigt vier zeitgenössische Positionen der konzeptuellen Malerei. Im Vordergrund der Arbeiten steht die außergewöhnliche Kombination von Text und Bild. In den Arbeiten der Künstler sind diese beiden Medien gleichbedeutend. Weder illustriert die Malerei einen Text, noch dient der Text als Beschreibung der Malerei. Im Gegenteil: Häufig stehen Text und Bild im Konflikt. Sie existieren unabhängig voneinander und eröffnen jeweils eigene Bedeutungsfelder. Einflüsse kommen sowohl aus der Konzeptkunst, als auch aus der klassischen Malerei.

Viktor Pivovarov

Viktor Pivovarov gehört mit Ilja Kabakow und Erik Bulatow zu den führenden Vertretern des Moskauer Konzeptualismus der 1960er und 1970er Jahre. Die Kunst Pivovarovs und seines künstlerischen Umkreises war kritisch und entsprach nicht den ästhetischen Vorgaben des Sowjetregimes. Das führte dazu, dass sie keine offizielle Plattform hatten, um ihre Arbeiten zu diskutieren und zu zeigen. Stattdessen traf sich diese inoffizielle russische Kunstszene regelmäßig im Atelier von Ilja Kabakow am Sretensky Boulevard, um sich gegenseitig über ihre Arbeiten auszutauschen. In diesem intimen Ausstellungsumfeld entwickelten Pivovarov und Kabakow in den 1970er Jahren ihre Künstleralben. Es waren Serien von Zeichnungen mit Texten, die von Pivovarov und Kabakow ihren Künstlerfreunden in einem ganz privaten Umfeld gezeigt und vorgelesen wurden. Bis heute nehmen diese Alben eine wichtige Rolle im Schaffen von Viktor Pivovarov ein.



Ende der 1920er Jahre wurde auf Befehl Stalins ein autonomes jüdisches Territorium im fernen Osten Russlands eingerichtet und mehrere tausend Juden wurden dorthin umgesiedelt.

Nach Stalins Tod kehrten einige von ihnen zurück in ihre alte Heimat. Diejenigen, die blieben, integrierten sich durch gemischte Ehen in die dortige russischen und chinesischen Bevölkerung. Auf diese Weise entstand eine einzigartige Subkultur, die Ideen und Bräuche aus der jüdischen, russisch-orthodoxen, taoistischen und tantrischen Mythologie vereinigte.

Das Resultat der Vermischung verschiedener religiöser Paradigma war eine Tradition ungewöhnlicher Familienfeste und die Geburt des Kults der „heiligen Füchse“, welche die Menschen in den verschiedensten Lebenslagen beschützen.

Abbildung aus: Viktor Pivovarov, Füchse und Feste, 2005

Courtesy Viktor Pivovarov & Nahodka Arts Ltd.



Der Ivan Ivanowitsch Fuchs – nächtlicher Beschützer der Häuser

Abbildung aus: Viktor Pivovarov, Füchse und Feste, 2005
Courtesy Viktor Pivovarov & Nahodka Arts Ltd.



Da während des Sowjetregimes religiöse Zeremonien in der Öffentlichkeit verboten waren, fand religiöses Leben nicht in Kirchen oder Synagogen statt, die schließlich, genau wie Priester, nicht existierten, sondern zu Hause. Und so feierten die Familien neben den Sowjetischen Festtagen (wie 1. Mai, 7. November, Neujahr), neben dem russisch-orthodoxen Ostern, Weihnachten, der Heiligen Dreieinigkeit und neben den wichtigsten jüdischen Feiertagen (wie Chanukka, Passah, Sukkoth, Jom Kippur) ihre Feste, die sich davon komplett unterschieden.

Die Einwanderer, die dem Kult der „heiligen Füchse“ angehörten wurden von den Einheimischen Fuchsanbeter oder „Liebende der Füchse“ genannt.

Die Einwanderer nannten sich selbst Eladim Ananim – Kinder der Wolken. Die Wolke wurde zum zentralen Bildnis in der „Metaphysik der Vergänglichkeit“, die das religiöse Leben der Familien determinierte.

Abbildung aus: Viktor Pivovarov, Füchse und Feste, 2005

Courtesy Viktor Pivovarov & Nahodka Arts Ltd.

21 февраля	הג הנגיעות
接觸節	
	<p>Праздник Гвисесована</p>
<p>Накануне делается генеральная уборка помещений. В праздничный вечер, когда небо озаряется звездами, все взрослые и дети с санками идут на горки. Считается, что катание на санках небесный дар богов, что спускаясь на санках с горы человек прикасается к богам.</p>	
<p>Ритуальная еда: Пирог с капустой, кисло-сладкое баранины, мандаринами и шоколад.</p>	

21. Februar. Fest der Berührung

Am Vorabend dieses Festtags wird eine vollständige Reinigung vollzogen. Am Abend des Festtags gehen Erwachsene und Kinder, sobald sich die Sterne zeigen, Schlittenfahren. Das Schlittenfahren wird als himmlisches Geschenk betrachtet, da ein Mensch, der auf dem Schlitten abwärts fährt, die Götter berührt.

Rituelles Essen: Piroggen mit Kraut, süß-saures Kalbfleisch, Mandarinen und Schokolade.

In seinen Künstleralben mischte Viktor Pivovarov oft alltägliche Szenen und banale Darstellungen mit surrealen und absurden Elementen. Er thematisierte und kritisierte damit häufig die Ideologisierung aller Lebensbereiche in der Sowjetunion. In seinem Album „Nicht so große Ideen“ setzt sich der Künstler mit seiner Situation im 21. Jahrhundert auseinander. Die ironische Ausgangsthese besagt, dass wir uns in unserer Zeit am Ende des Fortschritts befinden und der Künstler davon ausgeht, dass alle großen Ideen schon verwirklicht seien. Also stellt er in seinem Album auch die nicht ganz so großen Ideen zur Disposition: witzige und verrückte Ideen, die ganz häufig unscheinbar im Kinderbuchformat daherkommen und doch absolut großartig sind. Er beherrscht die Kunst der politischen Verschlüsselung wie kaum ein anderer. Eine harmlose Form transportiert einen höchst brisanten Inhalt.

Viktor Pivovarov wurde 1937 in Moskau (Russland) geboren. Er studierte von 1951 bis 1957 an der M.I. Kalinin Schule für angewandte Künste, Moskau und von 1957 bis 1962 am Moskauer Kunstinstitut für Typographie. Er war Mitglied der Gruppe Sretensky Boulevard und gilt als einer der wichtigsten Vertreter der inoffiziellen Kunst in der ehemaligen Sowjetunion.

Milovan Markovic

Milovan Markovics Serie „Barcoded Paintings“ besteht aus den ersten Blick aus abstrakten Bildern. Es sind Leinwandarbeiten, die ausschließlich aus farbigen, vertikalen Streifen bestehen. Sie wirken wie Farbkompositionen ohne Referenz auf eine bildexterne Realität. Gleichzeitig haben die Bilder jedoch einen eindeutig definierten und zumindest theoretisch nachvollziehbaren Inhalt. Den Bildern liegen Strichcodes zu Grunde, und Strichcodes sind eine binäre Darstellung von Sprache. Kurze Zitate aus Catherine Millets Buch „La vie sexuelle de Catherine M.“ bilden die Grundlage der Bilder. Diese Zitate werden in den Universal Product Code übersetzt, und diese Strichcodes werden vom Künstler auf die Leinwand übertragen. Markovics „Barcoded Paintings“ können also auch als Texte verstanden werden, denn anstatt freie Kompositionen zu sein, ist ihre Form durch den Text eindeutig determiniert. Und nur weil ein Text in überdimensionierten und bunten Buchstaben geschrieben ist, hört er naturgemäß nicht auf, Text zu sein. Das trifft auch auf die großen, farbigen Balken der „Barcoded Paintings“ zu.

Die Bedeutung der Texte ist nicht identisch mit der visuellen Erscheinung der Bilder. Inhalt und Form stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander. Die Bilder sind mehr als die Texte und funktionieren formal, d.h. ihre Ästhetik ist völlig unabhängig von ihrem Inhalt. Damit entwickelt Markovic eine frühere Serie seiner transfigurativen Malerei, die Serie der „Lipstick Portraits“, weiter. Die „Lipstick Portraits“ sind eine Reihe monochromer Bilder, mit Lippenstift auf Samt gemalt. Sie sind in schwere, goldgelb lackierte Holzrahmen gefasst, auf denen Plaketten mit den Namen berühmter Frauen montiert sind. Durch diese Hinweise bekommt die ansonsten reine Malerei Bedeutung durch die Referenz auf eine bildexterne Realität.

Der Betrachter der „Barcoded Paintings“ nimmt zunächst nur einen Teil des Kunstwerks wahr, nachdem der Bildinhalt sich nur indirekt erschließt. Der Künstler kann ihn uns mitteilen, und er tut das auch über die Bildtitel. Zumindest theoretisch besteht die Möglichkeit, den Strichcode mit Hilfe eines Laserlesegeräts oder mit einer möglichen Smartphone-Anwendung zu scannen. Es kommt auch hier zu einem Spannungsverhältnis zwischen dem Bild als abstrakter Malerei und dem Strichcode als Binärschrift. Zunächst bleibt uns nichts anderes übrig, als die Bilder als abstrakte Malerei wahrzunehmen. Wir können nichts anderes in ihnen erkennen. Diese Art der Perzeption ist auch nicht falsch oder unwesentlich, denn Markovic benutzt sein Wissen über Farbkomposition, er nutzt spezielle Farbpigmente und es ist durchaus möglich, dass es Bilder gibt, die der Betrachter nicht von den „Barcoded Paintings“ unterscheiden kann – und die keinen Sprachinhalt haben, weil sie nur abstrakte Bilder sind, deren Form Strichcodes imitiert. Theoretisch könnte das sogar bei einigen von Markovics „Barcoded Paintings“ der Fall sein, überprüfen können wir es jedenfalls nicht. Dass es nicht die Funktion der Bilder ist, uns einen sprachlichen Inhalt mitzuteilen, ist eindeutig. Es ergibt keinen Sinn, einen Strichcode von den Ausmaßen 86 x 250 Zentimeter zu produzieren. Immerhin geht es nicht darum, eine Werbebotschaft durch einen Strichcode darzustellen, sodass sie aus großer Entfernung wahrgenommen werden kann. Das wäre ein absurdes Unterfangen. Die ästhetische Form des Codes und seine Darstellung werden selbst zum Bildinhalt und gewissermaßen zum Selbstzweck, wodurch Markovics „Barcoded Paintings“ durchaus mit der Kalligrafie verwandt sind.





Milovan Markovic, *Softness of her opening*, 2009

Die strenge Form des Strichcodes widerspricht dem allerdings. Diese ist völlig unabhängig vom Künstler, sie ist extern, und sobald der Text, der übersetzt wird, ausgewählt ist, endet die Einflussnahme des Künstlers auf die Form. Durch ihren sprachlichen Inhalt haben die Bilder einen äußeren Bezugspunkt. So handelt es sich dabei nicht um konkrete Kunst, denn es ist nicht der Fall, dass die Bildelemente keine andere Bedeutung als sich selbst haben, wie Theo van Doesburg 1930 im MANIFEST Konkrete Kunst forderte, sondern die Bilder haben tatsächlich noch eine andere Bedeutung, die jenseits der reinen Malerei liegt. Die Textfragmente, die als Grundlage für die Bilder dienen, sind nicht zufällig ausgewählt. Es sind Zitate aus Catherine Millets autobiografischem Buch „La vie sexuelle de Catherine M.“ Die Autorin ist Kunsttheoretikerin, Expertin für zeitgenössische Kunst und Chefredakteurin der Kunstzeitschrift art press. Welche Bedeutung haben Zitate einer prominenten Kunstwissenschaftlerin für ein Kunstwerk, wenn die Textstellen nichts mit Kunst zu tun haben? Die Stellen, die Milovan Markovic zitiert, sind erotischen Passagen des Buchs entnommen („Softness of her opening“, „Witness between her legs“). Ist Kunst ein erotischer Schöpfungsakt? Tritt die prominente Person an die Stelle des Inhalts, der in dieser Form ohnehin nicht lesbar ist? Welchen Spaß hat der Künstler an der Verschlüsselung eines erotischen Textes, der nun öffentlich sein kann, ohne die Bedeutung preiszugeben? All diese Aspekte sind Teil der Arbeit, und Markovic spielt nun auch noch mit der Bedeutung von Kunst als Ware, wenn er seine „Barcoded Paintings“ seitlich durch Strichcodes kennzeichnet. Die Verbindung von Text und Bild dient in seinen Arbeiten einem Vexierspiel aus Nichtwissen und Erkennen, aus Sehen und Denken, aus unmittelbarer Wahrnehmung und informierter Erkenntnis. Markovic betreibt dieses Spiel reflektiert und subtil und erzeugt am Ende kluge und dabei sinnliche Kunstwerke.

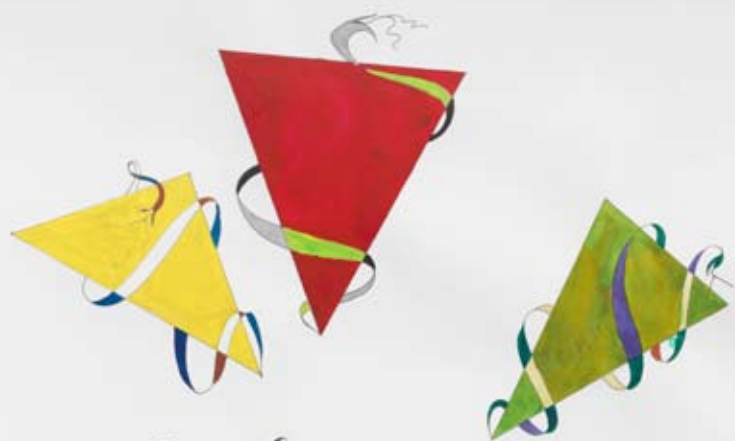
Milovan Markovic wurde 1957 in Cacak (Serbien) geboren und studierte von 1977 bis 1983 an der Universität der Künste, Belgrad. Er ist der wichtigste zeitgenössische Maler Serbiens.

Pavel Pepperstein

Der Künstler Pavel Pepperstein zählt zu den jungen Moskauer Konzeptualisten und war 1987 einer der Mitbegründer der Gruppe „Inspektion medizinischer Hermeneutik“. Bereits der Name irritiert, was soll eine medizinische Hermeneutik sein? Die medizinischen Hermeneutiker arbeiten mit einem eigenen Kanon aus Werken, den sie interpretieren. Dieser Kanon umfasst wissenschaftliche Schriften ebenso wie theologische Texte, Weltliteratur, Populärliteratur und Kinderbücher. Die Werke werden dekonstruiert und dann von den medizinischen Hermeneutikern mit erstaunlichen Ergebnissen neu zusammengesetzt.

In seiner Malerei geht Pavel Pepperstein ähnlich vor. Bei seiner Serie „Suprematistische Studien der griechischen Mythen“ ist dieser Ansatz schon im Titel enthalten. Der Künstler wählt Episoden aus der griechischen Mythologie als Bildtitel aus. Diese stellt er auch dar, verwendet dazu allerdings keine rein figurative Malerei, sondern mischt figürliche Darstellungen mit Formen, die an die Kunst der russischen Avantgarde, insbesondere der Suprematisten angelehnt sind: monochrome Kreise, Dreiecke, Quadrate in den Farben Blau Rot, Gelb, Schwarz und Weiß. Pavel Pepperstein kann als post-moderner Künstler gesehen werden. Er hat umfassende Kenntnisse der Kunstgeschichte, aus der er sich für seine Arbeiten großzügig bedient. Insbesondere die Kunst der russischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts verwendet er als Steinbruch für seine bewusst eklektizistischen Arbeiten. Er schafft Neues, indem er bewusst und für jeden Betrachter deutlich erkennbar Vorhandenes neu kombiniert.

—THE SUPREMATIST— STUDIES OF THE GREEK MYTHS



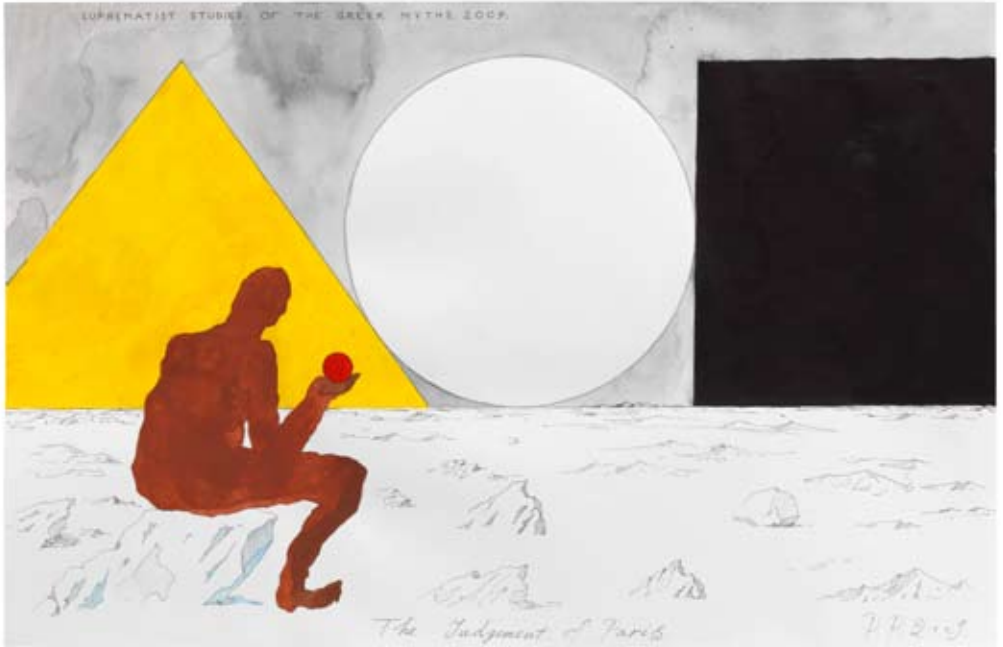
Laokoon and his sons.

P.P. 2007

Pavel Pepperstein, Laokoon and his sons, 2009
Courtesy Pavel Pepperstein & Nahodka Arts Ltd.

Das beherrschende Thema seiner Kunst ist das Zusammenspiel von Texten und Bildern. Für die Arbeiten der Serie „Suprematistische Studien der griechischen Mythen“ reicht dem Künstler die Erwähnung einer Szene, wie „Laokoon und seine Söhne“, die er als epigrammatische Titel in die Bilder schreibt. Das Bild selbst zeigt drei verschiedenfarbige Dreiecke, die umschlungen werden. Der Hinweis auf Laokoon genügt dem Betrachter dann, um die Geschichte des trojanischen Priesters vor Augen zu haben, der nach Vergil die Trojaner vergebens mit dem berühmten „Quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentes“ („Was auch immer es ist, ich fürchte die Griechen, selbst wenn sie Geschenke bringen“) vor dem trojanischen Pferd warnen will – und daraufhin zusammen mit seinen Söhnen von Schlangen erwürgt wird, welche die Götter schickten. Die Erwähnung im Text reicht aus, um die Dreiecke als Figuren und das sie Umschlingende als Schlangen zu verstehen und nicht etwa als Spruchbänder oder dergleichen in geschwungener Form. Der Bildinhalt leitet sich also hauptsächlich durch die externe Referenz des Textes ab, und dieses Merkmal ist Kennzeichen jedes Textes, der, wie der Name sagt, ein Geflecht aus Verweisen ist, welches wiederum in einem Kontext unendlicher Bezüge steht.

Pavel Pepperstein wurde 1966 in Moskau (Russland) geboren. Von 1985 bis 1987 studierte er an der Akademie der Schönen Künste in Prag. Entscheidenden Einfluss auf sein Schaffen nahm neben seinem Vater Viktor Pivovarov der intensive Kontakt zu dessen Künstlerfreund Ilja Kabakow. Pepperstein gehört der Gruppe „Inspektion Medizinischer Hermeneutik“ an, die sich 1987 formierte, und ist heute einer der wichtigsten Vertreter der jüngeren Generation russischer Konzeptkünstler.



Pavel Pepperstein, Laokoon and his sons, 2009
Courtesy Pavel Pepperstein & Nahodka Arts Ltd.



Pavel Pepperstein, The Fight between Gods and the Centaur, 2009
Courtesy Pavel Pepperstein & Nahodka Arts Ltd.

Jenny Watson

Das Werk der australischen Künstlerin Jenny Watson besteht aus Bildern, tagebuchartigen Texten und dreidimensionalen Gegenständen, die mit ihren spezifischen Attributen an typisch weibliche Themen erinnern.

Dennoch kommt die Verbindung von Text und Bild nur ungefähr zur Deckung, wesentlicher ist der Verlauf der möglichen Interpretation durch den Betrachter, der diese Konstellation noch einmal interpretieren muss. Schließlich sind alle Texte, welche die gegenständlichen Arbeiten Jenny Watsons begleiten, keine Erklärung für das Gezeigte, und die Bilder illustrieren die Texte nicht. Im Gegenteil, Text und Bild weichen so weit wie möglich voneinander ab und machen die Trennung des geistigen Apparates vom visuellen sichtbar.

Sehr früh, bereits in den 70er Jahren, begegnete die Künstlerin an ihrem College in Melbourne dem Künstler Ian Burne, einem Mitglied der Gruppe Art and Language, der mittlerweile die Gruppe in Großbritannien verlassen hatte und nach Australien zurückgegangen war. Dort wurde sie mit Konzeptkunst konfrontiert, welche sich der Bedeutung des Textes in der Kunst annahm und das Kunstschaffen von der Bilderzeugung auf die Theorie verlegte.

Jenny Watson verzichtet jedoch nicht gänzlich auf die gegenständliche Malerei sondern benutzt Bildträger mit Aufschriften, wie etwa Säcke, oder aber sie ergänzt ihre Zeichnungen durch Text, oft in Form einer Aufzählung von Gegenständen, als Einkaufsliste oder Speisekarte, die den Gegenstand auf andere Weise ins Bild holen, als durch die bloße Darstellung. Daraus entwickelt sie Rauminstallationen aus einem Guss, die oft einem gleichen Schema folgen: Dreiteilige Arbeiten, bestehend aus je einem Leinwandbild, einer Texttafel und einem realen Gegenstand spielen mit den möglichen Erscheinungsformen von Sprache, wie sie die Sprachtheorie seit Aristoteles beschreibt und wie sie die Konzeptkunst wieder

aufgreift. In ihrer Installation „Rosenheim Farm“ etwa war der Bezug zwischen den einzelnen Dingen greifbar. Eine Redewendung: „He is a pig“ wurde im Bild zu einer wortwörtlichen Übersetzung: Eine Frau präsentierte ein kleines Schwein auf der Handfläche, und ein winziges Spielzeugschwein saß vor der Leinwand auf einem für seine Größe immensen Heuballen.

Die Installation „Paintings with Veils and False Tails“ beschreibt der damalige Leiter der Biennale, Achille Bonito Oliva, folgendermaßen:

„This work continues her autobiographical obsession with ‚self‘ and all the psychodramas that are the baggage of contemporary life. She uses red velvet to equate the artist with an outmoded aristocracy; the taffeta (Taft) covered with veils represent the highs of parties and weddings from her youth, and the horses' tails speak both of the woman and the horse – evoking freedom, fertility and savagery. The first piece of work I ever saw by Jenny Watson was in an Australian survey show in Paris in 1983. Its up-to-the-minute title was ‚Trans Avant-garde Horse Pissing‘.“

Dieser Begriff „Trans-Avantgarde“, der eine Stilrichtung der Postmoderne bezeichnet, war von Oliva 1979 geprägt worden, um eine globale Kunstbewegung des Zitierens zu bezeichnen, die sich wie ein Virus von den Zentren der Kunst in all ihre Winkel und Ecken ausbreitete. Zuerst beschrieb Trans-Avantgarde neue figurative Malerei, dann neue Abstraktion, und sie war durchgehend vom neuen Geld der 80er Jahre angefeuert.

Even though
she was a
successful
linguist, she
was still
upset about
having given
up ballet



Jenny Watson, Ballerina, 1992
Courtesy Jenny Watson & Galerie Transit

Wenn Jenny Watson diesen Titel in despektierlicher Manier benutzt, distanziert sie sich von den gängigen Standards, die man dazu allerdings kennen muss, um sie zu verlassen, nutzt sie zugleich produktiv und spielt mit ihnen auf intelligente Weise. Die Themen Gender, welche man in den Arbeiten finden könnte oder Postkolonialismus, der durch die exotischen Stoffe, die als Bildträger dienen, hervorgerufen wird, sind zugleich angesprochen und gründlich negiert. Kunst bewegt sich nicht in diesen Grenzen, wenn sie konsequent ist.

Seit den 70er Jahren, als Jenny Watson, wie sie selbst sagt, noch auf eine naive Weise gegenständlich arbeitete, entwickelte sie ihre Arbeit kontinuierlich weiter. Der Zyklus „Material Evidence“ zeigt einen Überblick über wesentliche Arbeiten von 1981 bis 2005 und repräsentiert damit auch den Fortschritt in einem konzeptuellen Werk, das mit Text und Bild, mit Größendimensionen, mit poetischen Sprachbildern, mit gewohnten Situationen und Stereotypen arbeitet.

Immer jedoch steht die zeichnerische Form im Mittelpunkt, die auf den ersten Blick in ihrer ungeheuren Verkürzung als geniale Kinderzeichnung gesehen werden kann, auf den zweiten Blick jedoch als unpathetische Kunstform, die ohne Korrektur in einem Zug auf den Malgrund aufgebracht wird, der wiederum durch seine Farbigkeit und Struktur als Inspiration für die Malerin und den Rezipienten dient, als playground, als Spielwiese für ungewöhnliche Bildideen.

Jenny Watson wurde 1951 in Melbourne (Australien) geboren und machte Ihren Abschluss in Malerei an der National Gallery of Victoria Art School. Sie zählt zu den international bedeutensten konzeptuellen Malerinnen.

