

TACTILE UND PATIENCE KONZENTRATIONEN UND ÖFFNUNGEN

von Konrad Bitterli

„Es geht darum, den ersten Blick möglichst lange zu verzögern. Den ersten Blick so lange zu verzögern, dass es mehr ist als nur ein Blick, sondern eine Betrachtung, eine Anschauung oder gar ein Zustand.“

Giacomo Santiago Rogado

Malerei begegnen

In der Betrachtung seiner Werke gelangt man unvermittelt vom Anschaulichen zum Allgemeinen, vom einzelnen Gemälde zur grundlegenden Reflexion über die Mechanismen der Wahrnehmung bildender Kunst und damit zur Frage: Wie begegnet einem Malerei? (1)

Den Werkreihen *Patience* und *Tactile* begegne ich erstmals im Herbst 2008 in Giacomo Santiagos Atelier, einem ungewöhnlichen Ort, schaut man sich Kunst doch vorwiegend in der aufgeräumten weissen Zelle einer Galerie an, im sogenannten 'White Cube'.(2) In einem grundlegenden Essay legt Brian O'Doherty dar, wie die Betrachtung und Bewertung von Kunst abhängt von deren Präsentation, vom Kontext ihrer 'Ausstellung'. Vorstellungen eines reinen Sehens widerlegt der Autor mit dem Hinweis, dass das Ausstellen genauso wie der Ort der Ausstellung verbunden ist mit Ideologien und Wertvorstellungen. Vergleichbare Differenzen gelten wohl auch für Ausstellungs- und Produktionsort, für öffentliche und private Präsentation: Das Atelier nun ist der Ort des Entstehens von Kunst – vor ihrer öffentlichen Zurschaustellung. Allein, es sind nochmals andere Faktoren, die den Zugang zu Rogados visuell herausforderndem Schaffen bestimmen, nämlich Licht und Raum.

Dabei erweist sich die frontale Sicht auf die gleichmässig ausgeleuchtete Leinwand als die unhinterfragte Konvention jeglicher Kunstbetrachtung. Der ideale Standpunkt mit bildmittiger Perspektive widerspiegelt sich auch in der Reproduktionsweise in Buchpublikationen, die aufgrund von Massstabsverschiebungen der konkreten Seherfahrung nochmals weiter entrückt ist. Schleichend etablierten sich Konventionen der Wahrnehmung, die keiner unmittelbaren Betrachtung entsprechen. Und selbst in der Museumszelle trifft man, bedingt durch Architektur und Inszenierung, nicht zwingend frontal auf ein Bild. Zudem hängt die Wahrnehmung einzelner Arbeiten von thematischen oder stilistischen Kontexten ab. Dennoch versucht man, unreflektiert, immer wieder, sich vor dem einzelnen Werk in die vermeintlich ideale Betrachterposition zu begeben - und staunt dann ob seiner unerwarteten Dimensionen und seines unmittelbaren Ausdrucks. Dazu trägt das Licht als Voraussetzung des Sehens wesentlich bei, denn nur bei entsprechenden Lichtverhältnissen kann Kunst ihre sinnliche Wirkung entfalten. Allerdings verändern sich diese dauernd - selbst in einem Museum, in dem mittels modernster Beleuchtungstechnik idealtypische Bedingungen simuliert bzw. Lichtveränderungen neutralisiert werden. Gerade in Rogados Malerei wird das Spiel mit dem Licht entscheidend für die visuelle Dynamik und den ästhetischen Reiz.

Atelier

Sein Atelier präsentiert sich mir als grosszügiger, lichtdurchfluteter Raum, eine klassische Shedhalle, die wie ein Relikt aus einer längst vergangenen Epoche anmutet. Mein Blick fällt beim Eintreten sogleich auf die gegenüberliegende Fensterreihe und hinaus ins Freie, auf ein stillgelegtes Industriegelände. Erst anschliessend nehme ich die den Seitenwänden entlang ordentlich aufgereihten Leinwände wahr. Zwischen Betonsträgern stehen sie allein oder zu zweien an eine weisse Backsteinmauer gelehnt auf kleinen Holzklötzen, oder sie hängen zur Betrachtung an der Wand. Die Raumdimensionen ermöglichen die Werke auf einen Blick zu erfassen. Vor allem aber erlauben sie, nicht nur gedanklich, sondern physisch Distanz zu jedem einzelnen Gemälde zu nehmen, dieses auf Nah- wie Fernwirkung zu überprüfen, sich ihm aus unterschiedlichen Perspektiven zu nähern und jedes einzelne im Kontext vorangegangener Arbeiten wie in der zugehörigen Werkreihe zu betrachten. Für einmal kommt die Begegnung im Atelier dem Erlebnis in der Galerie nahe – und ist dennoch grundlegend anders, befindet sich hier alles noch spürbar im Fluss, fehlt das Gültige musealer Präsentation. Die räumliche Offenheit und das gleichzeitige Nebeneinander unterschiedlicher Werke lassen ungewohnte Sehbewegungen zu, was einem „unverstellten“ Blick nahekommen mag, während er in institutionellen Präsentationen aufgrund musealer Hierarchisierung und architektonischer Strukturierung durch feste Raumfluchten und Blickachsen eher kanalisiert wird.

Das Atelier ist Werkraum: Beinahe etwas verloren in der Raummitte hat der Künstler einige Tische zu einer überschaubaren Arbeitssituation aneinandergesetzt. Darauf befinden sich neben den obligaten Malmaterialien – Stifte, Pigmente, Pinsel - eine alte Standuhr, Bücher, Notizen, Skizzen, Farbmuster... Sie machen deutlich, dass dies nicht einfach den Ort malerischer Ausführung, sondern den der gedanklichen Entwicklung darstellt. Die Industriearchitektur bietet dem Künstler mit ihrer Weite, ihrem nüchternen Ambiente und dem kühlen Oberlicht ideale Bedingungen für sein präzises Werk, genauso wie sie gedanklich Raum schafft zum Reflektieren des Entstehenden – drinnen die Abgeschlossenheit und Konzentration, nach draussen die gedankliche Öffnung, der Blick ins Freie. Und genau diese spürbare Polarität widerspiegelt sich im Œuvre – als Gleichzeitigkeit einer Hermetik der autonomen Bildfindung einerseits und permanenter Öffnung hin zur Welt andererseits.

Bilder (in) einer Ausstellung

In seiner Einzelausstellung im Kunstmuseum Luzern präsentiert Giacomo Santiago Rogado mit *Patience* und *Tactile* zwei aktuelle Werkgruppen als geschlossene Ensembles in aufeinanderfolgenden Ausstellungssälen und erzielt aufgrund der bewussten Selbstbeschränkung eine grösstmögliche Konzentration auf die Malerei bzw. den Akt des Sehens.

Tactile – den Tastsinn betreffend - nennt er die fünfteilige Werkgruppe mit leiser Ironie, ist er als Künstler doch der einzige, der die Leinwand physisch berührt. Drei einteilige, eine zweiteilige und eine dreiteilige Malerei basieren auf demselben Bildformat bzw. derselben Grundstruktur, allerdings farblich raffiniert variiert. Ausgangspunkt ist ein Farbverlauf in Acrylmalerei, der in parallelen, 7,5 Zentimetern breiten Bändern in der Vertikalen verläuft und von der untern zur oberen Bildkante farblich changiert. Im dreiteiligen *Tactile 1* führt er von leuchtendem Weiss über feinste Grautöne ins Schwarz und weiter in ein intensives Rostrot, während in den Zwischenbahnen die unbehandelte helle Leinwand hervortritt.⁽³⁾ Über dieses strenge Allover-Muster legt der Künstler eine zweite Schicht Malerei: gespreizte Dreiecke von kräftiger Farbigkeit mit gerundeten Enden

in vertikaler Anordnung, ausgeführt in klassischer Ölmalerei. Dieselben Farben wiederholen sich entlang der Diagonalen, lassen in der Vertikalen indes eine intrigante, farblich permanent wechselnde Zick-Zackbewegung von ebenfalls 7,5 Zentimetern Breite sichtbar werden, gleichsam als mäandernde Überlagerung der regelmässigen Bänderung.

Rogados Bildordnung folgt strengen Vorgaben, der Schaffensprozess ist gewissermassen die konsequente Umsetzung eines einmal formulierten Bildkonzepts. Tactile scheint aufgrund von Struktur und Systematik eine eher statische Bildwirkung zu suggerieren - doch weit gefehlt! Die Malerei vermag visuell zu überwältigen, ihren Staccatorhythmen von Farbe und Form kann man sich als Betrachter kaum entziehen. Dabei wird die eigene Wahrnehmung nicht einfach aktiviert, der Sehsinn wird gleichsam überstrapaziert. Allein, die ungeheure Dynamik der Bilder hängt nicht zuletzt von der Art und Weise ab, wie man der Malerei begegnet. Die Hängung im Luzerner Museum ist so konzipiert, dass einige Gemälde stets frontal, andere in seitlicher Verkürzung sichtbar sind. Und genau zwischen den unterschiedlichen Betrachterstandpunkten entspannen sich höchst spannende visuelle Verschiebungen, beginnen die Oberflächen zu atmen, die Bilder ein wahres Eigenleben zu entwickeln.

Aus frontaler Perspektive tritt je nach Distanz die strenge Bildstruktur mit übergreifendem Farbverlauf und Bänderung hervor, beginnt indes, wenn man sich nähert, an Schärfe zu verlieren und auseinanderzudriften, um sich quasi neu zu formieren, indem einzelne Farbbahnen als schwebende Streifen scheinbar räumlich vortreten. Die Statik der Bildstruktur beginnt sich aufzulösen, die Bildoberfläche visuell zu vibrieren. Vergleichbare Momente ereignen sich in der verkürzten Seitenansicht: Die strenge Systematik wird nie wirklich wahrnehmbar, da die Bahnen unbehauelter Leinwand gegenüber der intensiven Farbigkeit des Verlaufes optisch immer zurücktreten, während letztere sich aufgrund ihrer Leuchtkraft vordrängt. Die Bildordnung scheint sich aus dieser Perspektive als Wellenlinien dauernd zu bewegen, auszudehnen und zur ondulierenden Farbsymphonie zu steigern.

Diese als Wahrnehmungsphänomene evozierten Permutationen und vielfältigen Raumillusionen werden in der Werkreihe Patience im anschliessenden Ausstellungssaal fest in die Bildstruktur eingeschrieben. Auch Patience basiert auf Farbverläufen, nur umschliessen diese eine zwiebelartige 'Öffnung' im Bildzentrum. Von einem Bild zum nächsten sich verbreiternd, dehnen die Bahnen sich zur linken bzw. rechten Kante. Die flächige Malerei ist bereits strukturell als räumliche Ausstülpung angelegt. Funktioniert Tactile als geschlossenes Ensemble, lenkt Patience die Wahrnehmung entschieden um und eröffnet im abschliessenden Bild eine grundlegend andere Lektüre. Hier hat der Künstler anstelle der zarten monochromen Fläche im Bildzentrum eine 'wirkliche' Öffnung geschaffen, indem er einen „Ausblick“ auf eine schwarz-weiße Wolkenformation gewährt. Die in einer altertümlich wirkenden Wischtechnik in Öl auf dichtem weissem Grund geschaffene Bildöffnung (4) erinnert auf den ersten Blick an eine akademische Zeichnung in monumentalem Format: Affinity◇, zu Deutsch 'Verschwägerung, geistige Verwandtschaft, Neigung', bedient sich der jahrhundertalten Konvention des Bildes als 'Fenster' zur Welt. Damit evoziert Rogado gleichsam im Zentrum einer gegenstandslosen, streng konstruierten Bildform etwas Unfassbares, Unstrukturiertes und konfrontiert eine 'antiquierte' zeichnerische Sprache mit modernistischen Traditionen. Stellt er damit nicht die eigene künstlerische Haltung in Frage? Auf jeden Fall hintertreibt der Künstler allfällige Erwartungen an eine Einheit von Bildsprache und Bild. Diese Strategie der Hintertreibung setzt er in der Ausstellung konsequent fort mit Lucia◇, einer weiteren monumentalen figurativen Malerei. Dargestellt ist formatfüllend in derselben altertümlichen Manier eine junge Frau mit verträumtem Blick und konzentrierter Handgeste. Hier reisst ein Wolkenfeld anstelle eines Gilets das Mädchen aus seiner Innigkeit, öffnet in geradezu surrealistischer Manier nicht nur einen zweiten Bildraum, sondern dekonstruiert vollends die Vorstellung von Konzentriertheit und Innigkeit, wie sie im Bildmotiv angelegt wäre. Erwartungen an eine geschlossene Präsentation

lässt Rogado in seiner Ausstellung genauso überlegt und radikal ins Offene, ja Ungewisse verlaufen, wie er die Kohärenz der Bildsprache und die Einheit des Bildes im einzelnen Werk aufbricht: künstlerische Öffnungen allerorten!

Innigster Bilderstreit

Der Versuch, Rogados Schaffen als Formrecherche festzuschreiben, muss mit dem Einbezug gegenständlicher Darstellungsmodi einer präzisen Verunsicherung weichen. Das Werk fächert sich formal auf, vibriert nicht nur visuell, sondern beginnt gedanklich zu irritieren. Es ist diese Irritation, das subtile Spiel mit unterschiedlichsten Bildtraditionen und -modi, die seine Arbeit im Kern bestimmen.

Bei genauerer Analyse erweist sich dabei die Moderne einmal mehr als ergiebige Formensammlung, bieten doch insbesondere die konstruktiven Traditionen vielfältigste Vorlagen und Muster, die Rogado einer konsequent konträren Lektüre unterzieht. Vor allem die visuellen Spielereien der Op Art mögen ihm als Bildquellen dienen. Zwar rekurriert die Nachkriegskunst auf die Errungenschaften der Pioniere mit ihrem unerschütterlichen Glauben an die Überwindung tradierter Kunstvorstellungen und ihrer Vision einer Erneuerung von Kultur und Lebenswelt, doch weicht die utopische Kraft in den 1950er Jahren zunehmend formalen Spielereien, einem oberflächlichen Sehnervenkitzel. Später aufgrund eben dieser 'Oberflächlichkeit' verpönt, erlebt die Op Art heute ein Revival und wird – wahrscheinlich nicht zuletzt wegen vergleichbarer visueller Spielereien in der digitalen Bildwelt - von der Gegenwart neu bewertet. Doch wie kommt ein Künstler wie Giacomo Santiago Rogado mit Jahrgang 1979 dazu, sich einer so belasteten Tradition anzunehmen? Handelt es sich um eines dieser postmodernen Spiele mit den verführerischen Bildfindungen der Vergangenheit, oder ist der Rückgriff vielmehr als bissiger Kommentar zum heillosen Positivismus der Nachkriegsgeneration zu verstehen? Solchen Interpretationen entgegenstehen mag die gleichzeitige Verwendung anderer Bildtraditionen und –sprachen, wie sie während Jahrhunderten an Akademien gelehrt wurden und gegen die sich die Moderne entschieden wandte. In eigenartiger Wischtechnik in Öl auf Leinwand ausgeführt, wirken Werke wie Lucia◇ oder auch Weiß & Prosa◇ wie akademische Studien, mehr noch: Sie scheinen – ein bössartiger Vergleich - gar an massenhaft produzierte Touristenporträts zu erinnern und damit jeglichen Kunstanspruch zu unterlaufen. Es lässt sich wohl kein grösserer Gegensatz denken als jener zwischen akademischer Tradition und der Radikalität der Moderne, auch wenn letztere sich in ihrer Spätform ebenfalls zum verbindlichen Kanon verfestigte. Und dennoch handelt es sich im Grunde um unvereinbare künstlerische Haltungen, was die Frage nahelegt, ob Rogados Werke einen Kunstdiskurs zur Moderne, ihren Folgen und ihren ideologischen Bewertungen führen – und zwar in Form von reiner Malerei. Handelt es sich also um einen Bilderstreit zwischen gegensätzlichen künstlerischen Auffassungen? Diese Fragestellung unterschlägt indes die Herkunft der verwendeten Motive, meist fotografische Vorlagen. Das heisst, die gegenständlichen Bildelemente sind - im Gegensatz zu akademischen Studien - nicht vor dem Motiv entwickelt, sondern basieren auf bereits existierenden Bildern, auf historischen Fotografien aus den 1930er und 1940er Jahren, was ihre antiquierte Erscheinung erklärt und natürlich Raum für weitere Interpretationen und Spekulationen lässt. Rogado nutzt Bildvorlagen, allerdings nicht solche, in denen eine Reibung an der Wirklichkeit und an der Welt von heute spürbar würde, sondern solche, die per se historisch und damit der Gegenwart entrückt sind. Aufgrund des fehlenden Kontextes wie der präzisen Auswahl ausserordentlich konzentrierter Momente und selbstbezogener Gesten scheinen sich die Bilder ihr ureigenes Geheimnis, ihre inne-

re Magie zu bewahren. Oder anders ausgedrückt: das Potential an Narrationen wird in der Malerei unterdrückt, eine anekdotische Lektüre weitgehend verunmöglicht.

Obwohl der Künstler die fotografischen Vorlagen in Ölmalerei überträgt, erinnert diese von ihrer Erscheinung her eher an Kohlestudien, eine grundlegende Technik des künstlerischen Handwerks, was den subtilen Diskurs über die Herkunft von Bildern nochmals erweitert um die unterschiedliche Verwendung traditioneller Bildgattungen, ihre Wertungen in der Übersetzung in ein anderes Medium bzw. die Erneuerung längst abgelegter Bildformen in ihrer sanften Transformation. Mit solchen materiellen und gedanklichen Verschiebungen eröffnet Rogado der Bildlektüre weitere Ebenen, indem er in Anlehnung an postmoderne Strategien nicht mehr einen wie auch immer gearteten ureigenen Grund für Malerei behauptet, sondern vielmehr davon ausgeht, was der Medientheoretiker Peter Weibel für die Kunst der 1990er Jahre auf den Punkt gebracht hat, dass der Grund eines Bildes bereits ein Bild sei.⁽⁵⁾ Selbst diese unmittelbarste der Künste, die abstrakte Malerei, erlebt damit eine überraschende Öffnung zur Welt, weniger im Sinne von Mimesis als vielmehr bezogen auf eine komplexe Visualität, wie sie unsere Gegenwart weltumspannend medial bereitstellt. So spielt für Rogado eine untergeordnete Rolle, ob seine Bildquellen aus der Malerei oder der Fotografie stammen, ob es sich um gegenständliche oder abstrakte Bildtraditionen oder gar die Kombination unterschiedlicher künstlerischer Haltungen handelt. Es geht vielmehr um einen gleichzeitigen Zugriff auf alle möglichen Bildwelten, um das Potential an Kombinatorik und um die abschliessende Integration einzelner Bildfragmente aus Vergangenheit und Gegenwart in einen eigenen, sehr individuellen künstlerischen Kosmos, der geprägt ist von einer grundlegenden Such- und Sehbewegung und einer verhaltenen Emotionalität, wie sie der Kunst der Gegenwart durchaus entspricht.⁽⁶⁾ Und genauso fehlt Rogados Werk gerade jene offensichtliche ironisch-verspielte Brechung, wie sie der Generation der Postmoderne eigen war. Es ist ein Schaffen der feinen Differenzen und der leisen Zwischentöne. Und so formuliert der Künstler in seinen Gemälden, ob gegenständlich oder abstrakt, denselben Anspruch, sucht dieselbe innere Konzentration und Ernsthaftigkeit, wie sie seine Figuren wesenhaft auszeichnen. Sanft, aber unnachgiebig hinterfragt er die Eigenschaften und Kategorien des Bildes – nicht im Sinne eines theoretischen Diskurses, sondern eben als Malerei! Vor dem Hintergrund der vollständigen Verfügbarkeit multimedialer Bilddaten thematisiert und problematisiert Giacomo Santiago Rogado die Möglichkeiten eigener Bild-Findungen und schafft aus einer Haltung der permanenten Infragestellung heraus eine unverwechselbare Malerei, die gerade in ihrer inneren Widersprüchlichkeit von der Welt von heute erzählt. Jenseits nostalgischer Weltfluchten betreibt er in seinem Schaffen eine Bildrecherche, die die Sehnerven reizt und die Gedanken nachhaltig irritiert.

Nachsatz

Das Atelier ist Giacomo Santiago Rogado nicht nur Arbeitsort, sondern Sinnbild für eine künstlerische Haltung, in der sich die Konzentration auf die Kunst als autonome Formfindung verbindet mit dem Blick aus dem Fenster – auf eine Welt, die für eine vergangene Epoche steht und doch Gegenwart anzeigt.

Anmerkungen

- (1) Vgl. dazu Giacomo Santiago Rogado. Das Eine ohne das Andere. Von der Dekonstruktion einer Wahrnehmung, Eigenverlag, 2004.
- (2) Brian O'Doherty. Inside the White Cube. In der weissen Zelle, Berlin: Merve, 1996.
- (3) Der Künstler verwendet unterschiedliche Leinwandfabrikate und -qualitäten. Da die Leinwand oft unbehandelt sichtbar bleibt, hat sie einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Farbwirkung des Gemäldes.
- (4) Dabei handelt es sich um eine dichte weisse Grundierung, über die Rogado eine Schicht schwarze Ölfarbe legt, aus der heraus er in der erwähnten Wischtechnik, einem im Grunde subtraktiven Verfahren, die Wolken ausbildet.
- (5) Vgl. dazu Peter Weibel. Pittura/Immedia. Malerei in den 90er Jahren. Neue Galerie Graz, 1995. „Nicht also, was gibt es hinter dem Bild zu sehen, nicht also, wie sehen wir das Bild selbst, was ist das Bild, sondern drittens, das ist die Frage von heute, wie gleiten wir ins Bild hinein. Die Frage des Gleitens in das Bild ist nicht nur eine technische [...], sondern diese Frage des Gleitens rührt daher, dass die Bilder insgesamt schon seit langem von einem in das andere gleiten. Diese Frage basiert nämlich auf der Entdeckung, dass der Grund eines Bildes bereits selbst ein Bild ist.“ (S. 17).
- (6) Vergleichbare Zugriffe auf die konstruktiven Traditionen pflegt eine Reihe junger Kunstschafter, wie zum Beispiel Tomma Abts, Matthias Bitzer, Bernd Ribbeck oder Jens Wolf, die unter dem Begriff Neue Geometrie zusammengefasst worden sind: „Die heute unter Neuer Geometrie oder Neo-Formalismus subsummierten Künstler arbeiten – in Malerei, Wandarbeit, Skulptur und Zeichnung – an Strukturen, die aus klaren Linien oder Konturen gebildet zu dynamischen Kraftfeldern verdichtet werden. Ihre Arbeiten veranschaulichen den Übergang von Gegenstand und Raum und fungieren darüber hinaus als Schnittstelle zwischen dem Dekor, einem schmückenden Aspekt, und der Strenge, dem formalen Aspekt des Materials.“ (Gregor Jansen. Les visages de la Mademoiselle Demimonde. Städtische Galerie, Nordhorn, 2007, unpag.)

Autor

Konrad Bitterli ist Kurator am Kunstmuseum St. Gallen, wo er u.a. eine Reihe von Ausstellungen zur zeitgenössischen Malerei betreute, darunter monografische Präsentationen von Mary Heilmann, Jessica Stockholder, Jonathan Lasker, David Reed, Raoul de Keyser, Luc Tuymans oder Franz Ackermann.