

LA GRANDE BOUFFE

GRETCHEN ANDREW, DEJAN DUKIC, JULIAN HEUSER, REIHANEH HOSSEINI

9. April–21. Mai 2022

Eröffnung: Samstag, 9. April, 14–18 Uhr

„Im Grunde genommen besteht ja das gesamte Leben nur aus Begleiterscheinungen. Der Sand auf dem Strand, der Schnee auf den Bergen. Die Liebe, die Arbeit. Auch das Bett; alles Begleiterscheinungen. Wie der Kleriker richtig sagt: Vanitas vanitatis. Jetzt iss schon!“ Dem Leben fehle es an jedweder Essenz. Das erklärt einer der vier Protagonisten in Marco Ferreris 1973 erschienen Film „La Grande Bouffe“. Alles was bleibe sei bloße Völlerei und damit einhergehend nichts als Eitelkeit, *Vanitas* eben – in ursprünglicher Übersetzung: Nichtigkeit. Ähnlich dem Film, bereiten auch die Arbeiten von Gretchen Andrew, Dejan Dukic, Julian Heuser und Reihaneh Hosseini in der gemeinschaftlichen Präsentation ihrer Werke den Besucher:innen zunächst ein Festmahl an Begleiterscheinungen zu. Anders als im Film sind diese allerdings nicht einfach Auswüchse schein kultiviert organisierter und verheerend vollzogener Fülle, sondern eine Offenlegung von Wirklichkeiten, die Essenzen erarbeiten.

Die Amerikanerin **Gretchen Andrew** (*1988) überwältigt mit ihren opulent überfüllten, schrillen Collagen aus Aufklebern, Plastikbehältern, künstlichen Blumen und mehr. Eigentliches Material ihrer Arbeiten sind hingegen Algorithmen, die innerhalb der Architektur von Suchmaschinen als Werkzeug und Ausdruck von Machtstrukturen entlarvt werden. Die Künstlerin programmiert über Wochen hinweg eingehende Suchanfragen unter bestimmten Schlüsselbegriffen, so dass nicht ein tatsächlicher „Contemporary Art Auction Record“, eine „Map of the EU“, oder gar „the next American president“, sondern eine ihrer eigenen Arbeiten gefunden werden. Paradoxerweise setzt sie so der formalen Fülle und dem scheinbar ungebändigten visuellen Chaos ihrer Werke inhaltlich eine virtuelle Welt entgegen, die sie zu ihren Gunsten nachhaltig organisiert, ordnet und letztlich verfälscht. In spielerischer, ja scherzhafter Manier entblößt die selbsternannte „Search Engine Artist“ auf nachdrückliche Weise die Manipulierbarkeit von Google und Co. So wird die in erster Linie kommerziell organisierte Informationshoheit im Internet durch glitzernd schillernde, vermeintlich feminin konzipierte Bildwelten ad absurdum geführt.

Die in Teheran geborene Künstlerin **Reihaneh Hosseini** (*1988) konfrontiert die Betrachtenden mit bunten Konstellationen dysplastischer Menschengruppen, die innerhalb einer gemeinschaftlich organisierten Bildfläche oft – widersprüchlicher Weise – untereinander Eindrücke einer gewissen Apathie hervorrufen. Die Protagonist:innen der in kontrastreichen



Farbwelten getauchten Bilder, bestechen durch ihre auffallend deformierten Gliedmaßen, die in anormalen Auswüchsen und Windungen den formalen Bildaufbau dominieren. So teilnahmslos die innerhalb Hosseinis Bildwelten dargestellten Figuren zunächst wirken mögen; sie entwickeln sich durch die Bildrezeption zu bereitgestellten Identifikationsmöglichkeiten für die jeweiligen Betrachter:innen. Die vordergründige Fülle an Farbe und Form erweist sich somit als Katalysator für nahezu existenzialistische Abhandlungsversuche über Alltag und Gemeinschaft.

Bei **Dejan Dukic** (*1975) ist die Leinwand mehr als nur eine plane Fläche, die Orte für Bilder in einem klassisch ontologischen Sinn bietet. Der Künstler trägt die förmlich vibrierenden Farbmassen nicht einfach auf die Oberfläche des Bildträgers auf. Er massiert sie regelrecht von der Rückseite ausgehend durch die Poren der Leinwand. In dem körperlich zutiefst performativen Arbeitsprozess bilden die minimalen Räume innerhalb der Fasern der jeweiligen Bildträger, das hauchdünne, produktive Dazwischen. Bildbegriffe wie Vorder- und Rückseite erscheinen dadurch hinfällig. Die „Bilder“, die sich den Betrachtenden zeigen, stellen sich als poetische Spuren Dukics sinnlicher Interaktion mit der Farbe und den essenziell materiellen Bedingungen der Leinwand heraus. Ergebnis sind relief- und teppichartige Strukturen, für die die Fläche nicht länger einfacher Träger von Bildwelten, sondern bestimmende Voraussetzung ist. Die abstrakte Formensprache hat nichts mit mimetischen Darstellungsweisen gemein und entledigt sich jeder imaginierten dinglichen Begleiterscheinung. Als Bedingung für die Arbeiten Dukics ist nicht länger nur der Gestus des Künstlers entscheidend; es ist die als durchlässige Membran verstandene Leinwand. In ihrer traditionellen Medialität wird sie dadurch hinsichtlich ihrer Materialität erweitert.

Die Arbeiten von **Julian Heuser** (*1986) lösen sich nahezu gänzlich von einer materiellen Konzeption der Malerei und verdichten die Essenz des Malens auf ihre formal gestische Qualität, indem er seine Werke in die zwiespältigen Räume von Analog und Digital versetzt. Nicht das Malen als ein Auftragen von Farbe auf eine Bildfläche bestimmt die Tätigkeit des Künstlers, sondern vielmehr die Bedeutung von Linien als Gesten, sowie Flächen als Handlungsräume. Digitale Druckerzeugnisse und eigenständige analoge Malakte vermischen sich. Zuvor analog Gemaltes und Gezeichnetes wird digitalisiert und am Computer ergänzt. Die Verschränkung analoger und digitaler Gestaltungsmittel, die sich in ihrer qualitativen Wirkweise oftmals ähneln oder gar gleichen können, kreuzen die Bildflächen und profitieren gemeinsam von der energetischen Formalität der Bildwerdung. Letztlich führt Julian Heuser so in einem zeitgenössischem Kontext das Medium der Malerei auf den traditionellen Ursprung jeder visuellen Darstellungsform zurück: Denn die Malerei wird als eine Ansammlung von Zeichen im semiotischen Sinn erfasst, deren grundlegender Ausdruck – ungehindert ihrer medialen Herkunft – die erbrachte Gestik ist.



Von den teils grotesk gedrunenen, figurativen Körpern Hosseinis und der nervös, chaotisch anmutenden Zeichensprache Heusers. Von Dukics sinnlich abstrakten Wandlungen einer eigentlich planen Leinwand zu sensiblen Mikrokosmen, hin zu Andrews vordergründig einfachen Bastelarbeiten, die sich als komplexe Auseinandersetzungen mit der Manipulierbarkeit von Information in einem digitalen Zeitalter erweisen. Sie alle zeugen von Grundbedingungen. Formal nahezu unüberwindbar divergent, verbindet die Künstler:innen ein regelrechter Hunger nach Farbe und Form, der sich in unterschiedlichster Weise artikuliert, abhebt, Inhalt trägt oder diesen auf den ersten Blick verhüllt.

In diesem „Grande Bouffe“ einer gemeinsamen Präsentation bleibt kein Auge hungrig, denn zu fressen gibt es viel.



LA GRANDE BOUFFE

GRETCHEN ANDREW, DEJAN DUKIC, JULIAN HEUSER, REIHANEH HOSSEINI

9 April – 21 May 2022

Opening: Saturday 9 April, 2 – 6 pm

"Basically, after all, the whole of life consists only of side effects. The sand on the beach, the snow on the mountains. The love, the work. Even the bed; all side effects. As the cleric rightly says: vanitas vanitatis. Now eat!"

Life is lacking any essence. This is explained by one of the four protagonists in Marco Ferreri's 1973 film "La Grande Bouffe". All that remains is mere gluttony, and with it nothing but vanity - in its original translation: nothingness. Similar to the film, the works of Gretchen Andrew, Dejan Dukic, Julian Heuser and Reihaneh Hosseini, in the joint presentation of their works, initially prepare the visitors a feast of accompanying phenomena. Unlike in the film, however, these are not simply outgrowths of sham-cultivated, organized and devastatingly accomplished abundances, but a disclosure of realities that elaborate essences.

The American **Gretchen Andrew** (*1988) overwhelms with her opulently overfilled, shrill collages of stickers, plastic containers, artificial flowers and more. The actual material of her works, on the other hand, are algorithms that are unmasked within the architecture of search engines as tools and expressions of power structures. The artist programs incoming search queries under certain keywords over a period of weeks, so that not an actual "Contemporary Art Auction Record", a "Map of the EU", or even "the next American president" are found, but one of her own works. Paradoxically, she thus counters the formal abundance and seemingly untamed visual chaos of her works with a virtual world in terms of content, which she organizes, orders, and ultimately falsifies in her own favor. In a playful, even jocular manner, the self-proclaimed "Search Engine Artist" emphatically exposes the manipulability of Google and Co. In this way, the primarily commercially organized sovereignty of information on the Internet is taken ad absurdum by glittering, iridescent, supposedly femininely conceived visual worlds.

The Tehran-born artist **Reihaneh Hosseini** (*1988) confronts the viewer with colorful constellations of dysplastic groups of people who, within a collectively organized image surface, often - contradictorily - evoke among themselves impressions of a certain apathy. The protagonists of the images, immersed in contrasting color worlds, captivate the viewer with their strikingly deformed limbs, which dominate the formal image structure in abnormal outgrowths and convolutions. As apathetic as the figures depicted within Hosseini's pictorial worlds may seem at first; they develop possibilities of identification for the respective viewers provided by the image's reception. The superficial abundance of color and form thus proves to be a catalyst for almost existentialist attempts at a discussion of everyday life and community.

In **Dejan Dukic's** (*1975) work, the canvas is more than just a flat surface offering places for



images in a classically ontological sense. The artist does not simply apply the formally vibrating masses of paint to the surface of the picture carrier. He literally massages them through the pores of the canvas, starting from the back. In the physically deeply performative working process, the minimal spaces within the fibers of the respective image carrier form the wafer-thin, productive in-between. Concepts of image such as front and back thus appear obsolete. The "images" that reveal themselves to viewers turn out to be poetic traces of Dukic's sensual interaction with paint and the essentially material conditions of the canvas. The results are relief- and carpet-like structures for which the surface is no longer a simple carrier of pictorial worlds, but a determining condition. The abstract formal language has nothing in common with mimetic modes of representation and gets rid of any imagined material accompaniment. As a condition for Dukic's works, it is no longer only the artist's gesture that is decisive. It is the canvas - understood as a permeable membrane. In its traditional mediality, it is thus expanded in terms of its materiality.

The works of **Julian Heuser** (*1986) detach themselves almost entirely from a material conception of painting and condense the essence of painting to its formal gestural quality by placing his works in the ambivalent spaces of analog and digital. It is not painting as an application of color to a pictorial surface that determines the artist's activity, but rather the significance of lines as gestures as well as surfaces as spaces for action. Digital printed matter and independent analog painting acts intermingle. What was previously painted and drawn in analog is digitized and supplemented on the computer. The interweaving of analog and digital means of design, which are often similar or even identical in their qualitative effects, intersect the pictorial surfaces and together benefit from the energetic formality of the creation of the image. Ultimately, Julian Heuser thus returns the medium of painting to the traditional origin of every visual form of representation in a contemporary context: for painting is grasped as an accumulation of signs in the semiotic sense, whose fundamental expression – regardless of its medial origin – is the gesture performed.

From the sometimes grotesquely squat, figurative bodies of Hosseini and the nervous, chaotic-looking sign language of Heuser. From Dukic's sensually abstract transformations of what is actually a flat canvas into sensitive microcosms, to Andrew's ostensibly simple handicraft works, which turn out to be complex explorations of the manipulability of information in a digital age. They all testify to essential conditions. Formally almost insurmountably divergent, the artists are united by a veritable hunger for color and form, which is articulated in the most diverse ways, which stands out, carries content or conceals it at first glance. In this "Grande Bouffe" of a joint presentation, no eye remains hungry for there is plenty to eat.

