



2

Arghir, des sogenannten „Proletkultismus“, der Verehrung des Proletariats, beschuldigt zu werden. Dieses Ereignis fällt zeitlich beinahe mit Mierle Laderman Ukeles' Performances zusammen, für die sie im New Yorker Whitney Museum mit dem Wartungspersonal zusammenarbeitete (*I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 1976). *Typography* aber geht es weniger um die sozialen Bedingungen hinter einem Kunstprojekt. Vielmehr verweist die überholte Technologie auf die Schnittstelle zwischen dem Organischen und Mechanischen, wie man sie in ausrangierten Objekten findet.

Es gibt eine Lücke in der westlichen Rezeption sogenannter „osteuropäischer Kunst“: Als authentisch werden überwiegend Künstler und Künstlerinnen wahrgenommen, die in ein westliches Referenzsystem eingebettet werden können. Dementsprechend ist man versucht, Brătescus Werk aus Sicht des Feminismus oder im Hinblick auf Performance zu beschreiben – würde damit aber die historische Einzigartigkeit dieser Künstlerin aus dem Auge verlieren. Brătescus Interesse an Selbstinszenierung, Prothetik und Partialobjekten stellt kein militantes Manifest zur Dekonstruktion des männlichen Blicks dar. Eher hat man es hier mit dem Versuch zu tun, Kontingenz herzustellen. Und darin liegt möglicherweise der Schlüssel zum Verständnis der Kontinuität zwischen ihren textbasierten und visuellen Arbeiten. Brătescu gibt stets der Zeichnung den Vorzug, doch ihre Striche sind immer geschichtenumwoben, voll mythischer Elemente und literarischer Bezüge, die in fieberhaft automatisierter Manier Gestalt annehmen. Mit Kreidezeichnungen wie *Pre-Medic Drawings (Form-Inform)* (1975–1978) oder *Labyrinth* (1992) – ein Gewebe aus Papierfäden und Holzsplitter – erfasst die Ausstellung *Atelier Continuu* das Oszillieren zwischen Narration und Wesenhaftigkeit in Brătescus Arbeiten. Sie rückt damit die Geste in den Vordergrund – und inszeniert ein nach innen gekehrtes Universum.

Übersetzt von Christine Richter-Nilsson

Geta Brătescu, the current doyenne of Romanian contemporary art, was born in Ploiești, near Bucharest, in 1926. Brătescu worked mainly as a graphic designer before graduating in humanities and fine arts in 1971. The 1970s was the decade in which Romania attained a certain measure of governmental autonomy, distancing itself from Soviet influence and implementing its own version of state socialism. No longer bound to the canon of Socialist Realism, Romanian artists – at least ones who had not fallen out of favour – carved a quasi-autonomous cultural niche for themselves. Abstract art, hardly suitable for unequivocal political subversion, became an officially tolerated if not readily accepted genre. Unsurprisingly, the decade was to become Brătescu's most prolific, the one in which her graphic practices expanded into performance, textile work, and object-based assemblage.

Atelier Continuu, Brătescu's recent exhibition at Galerie Barbara Weiss, grouped together a heterogeneous body of work and took the 1970s as its starting point – here represented by *Typography* (1974) one of Brătescu's most iconic works and the exhibition's centrepiece. At the entrance of the exhibition space was *The Strangers* (2007), and the wall piece *Untitled* (1987–88) which spilled onto the floor in earthy hues. *Himere* (2005), a series of drawings executed with closed eyes, asserts the artist's lifelong fascination with fabular anthropomorphic objects and animals.

Typography (1974), a series of four black and white photographs of industrial printing press parts was shown together with a semi-folded sprawl of molleton fabric: refuse originally found on the printing workshop's floor, reconstructed from the artist's sketches for the present exhibition. This piece was originally exhibited – in slightly different form – at Galeria Nouă, Bucharest, in 1974, where, together with gallery director Anca Arghir, Brătescu invited the printing press operators to the opening, only to be later accused of *proletcultism* (cult of the proletariat), according to Arghir. The event nearly

coincided with Mierle Laderman Ukeles' performances, in which she collaborated with the Whitney Museum's maintenance staff in New York (*I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, 1976), but rather than attempting to engage with the social conditions behind artistic production, *Typography* points to the intersection between the organic and the mechanical found in obsolete objects.

There is a lacuna in the Western reception of so-called Eastern European art: authenticity is granted largely to artists sharing Western references. Though it might be tempting to describe Brătescu's oeuvre from the standpoint of feminism or performance, this approach risks losing sight of the artist's historical singularity. Brătescu's interest in the staging of the self, prosthetics and partial objects is not a militant manifesto aimed at deconstructing the male gaze. It attempts, rather, to engineer contingency, which can perhaps provide us with the key to understanding the continuity between the artist's textual and visual works. Whilst drawing invariably takes precedence, Brătescu's strokes are always storied, engaging elements of myth or literary sources in frantic, automated expression. Pairing the charcoal drawings *Pre-Medic Drawings (Form-Inform)* (1975–78) with *Labyrinth* (1992), a mesh of paper threads and wood splinter, *Atelier Continuu* charts the oscillation between narrative and trait in Brătescu's oeuvre, foregrounding gesture and staging a universe turned inward.

WOLFGANG BETKE

Brandenburgischer Kunstverein
Potsdam

Mark Prince

Die Malerei, mit ihrer langen Tradition und ihrem immer nur partiellen Illusionismus, kann als Membran betrachtet werden, die ihre eigene Geschichte ebenso filtert wie freilegt. Pinselstriche verdecken ebenso viel, wie sie andeuten; sie erfinden ebenso viel neu, wie sie Altes aufleben lassen. Eine der Leistungen der postmodernen Malerei hat darin bestanden, technische Ausdrucksformen zu entwickeln, die diesen Prozess nicht nur vorführen, sondern zugleich symbolisieren. Daher die mit dem Raket gemalten abstrakten Bilder von Gerhard Richter, die bisweilen an gewischte Fenster erinnern; oder Michael Krebbers mit der Rolle bemalte Farbtafeln, die seine rätselhaften Pinselstriche zugleich relativieren wie betonen. Wolfgang Betkes im Pavillon des Brandenburgischen Kunstvereins gleichmäßig verteilte, doppel-seitige Stellwände aus poliertem Aluminium sind eine weitere Variation dieses Konzepts. Sie bestehen aus je zwei rund 2,5 Meter hohen und etwas über einen Meter breiten Tafeln, die mit Scharnieren im rechten Winkel miteinander verbunden sind und auf Rollen stehen. Beide Seiten der Tafeln sind bemalt, meist bleiben allerdings größere Flächen des reflektierenden Metalls frei. Betkes gestische Malerei scheint regelrecht



1

über das dünne Eis der Oberflächen zu schlittern; kaum verweilt sie auf einer Ebene, verliert sie sich schon wieder in Reflexionen.

Malerei als Raumteiler, als ein Element des Dekors, ist ein allzu häufig verwendetes Prinzip – fast schon ein Klischee –, doch Betke verleiht ihm einen drastischen, halb-industriellen Drall. Ungeachtet der Rollen und Scharniere machen seine Objekte nicht den Eindruck, als seien sie ein ironisch gebrochenes Element der Raumausstattung – dazu sind sie zu sperrig und zu architektonisch. Man kann sie eher als einen Versuch verstehen, so etwas wie ein phänomenologisches Schwindelgefühl zu erzeugen, innerhalb dessen die Malerei keinen festen Grund gewinnt, auf welchem sie sich artikulieren könnte. An drei von vier Seiten hat der Raum im Kunstverein wandhohe Fensterflächen, durch die man in einen idyllischen, durchgestalteten Park auf der Havelinsel blickt. Droht die Aussicht hier ohnehin schon jedes Objekt im Innern zu übertrumpfen, kommt bei dieser Ausstellung noch hinzu, dass das Aluminium reflektiert: ein Spiegel oder Schirm für das Licht und die Farben der Landschaft draußen. Von bestimmten Blickwinkeln aus betrachtet, bei bestimmten Tageslichtverhältnissen, wird die gemalte Farbe zu bloßen matten Flächen auf poliertem Untergrund, Stumpfheiten auf Glanz. Betke setzt die Malerei unter Druck, macht sie anfällig für situative Zufälligkeiten. Bei dieser Form von Ortsspezifität stellt die Kunst sich selbst noch mehr zur Disposition als bei den gängigen Ausweitungen von Malerei auf Skulpturen oder Möbel. Zudem sieht sich die Malerei hier mit dem genauen Gegenteil der subtil abgestimmten Beleuchtung konfrontiert, die in der traditionellen Präsentation von Gemälden zum Einsatz kommt und sie mit idealen Bedingungen umhert.

Das Verhältnis zwischen Kunst und Ausstellungsort kann hier demnach als feindlich beschrieben werden, doch die Tafeln sind auch so konzipiert, dass sie sich ihrem Umfeld anpassen. Die Fensterrahmen, Türen

und Säulen des Pavillons sind aus Aluminium; die Stellwände wirken somit in gewisser Weise wie Verlängerungen der Architektur. Obwohl die Tafeln ein schlankes Hochformat haben, erstreckt sich auf ihnen meist eine atomisierte Bildwelt wie eine Landschaft in die Breite, schafft Verbindungen zur belaubten Außenkulisse. In einem Pinselstrich setzt sich der Ast eines Baumes im Park fort. Das reflektierende Metall erinnert an die Oberfläche eines stillen Teichs. Betkes malerischer Ansatz besteht darin, solchen Illusionismus unvermittelt mit einem anarchischen, spielerischen Idiom zu konfrontieren. Sein Stil ist keiner Richtung treu, man fühlt sich an Albert Oehlens radikale Registerwechsel erinnert oder an die dekorativen Konstellationen von Laura Owens, die illustrative Chiffren präzise zu spektakulär illusionistischen Räumen arrangiert. Der Prozess besteht vielleicht aus 40 Prozent Farbauftrag und 60 Prozent Tilgung – Betke arbeitet mit einem professionellen Schwingschleifer, der Farbe wieder abträgt und zugleich das Metall zu einer dunstigen, das Licht absorbierenden Oberfläche mattiert. Die Mattierung deutet Volumen an oder auch Präsenz im Kontrast zur Leerstelle des glänzend polierten Grunds. Einige Tafeln zeigen nur noch, was nach der Bearbeitung mit dem Schleifgerät übriggeblieben ist: kaum mehr als ein paar spärliche Farbreste.

Betke versieht solche abgewetzten Oberflächen dann mit einigen mäandernden Pinselstrichen, mit dem Fragment einer Collage oder comichaften, mit dem Filzstift aufgetragenen Gesichtszügen. Es ist, als hätte er sich selbst eine Basis geschaffen, um dramatisch jene Hilflosigkeit zu demonstrieren, die ihn selbst – und eigentlich jeden zeitgenössischen Maler – angesichts des verwirrend komplexen kulturellen Kontextes der Malerei befällt. Seine Antwort besteht darin, sich zum Narren zu machen. Das hätte durchaus funktionieren können, wäre er nicht seiner eigenen, fraglos vorhandenen Virtuosität erlegen, wäre er in höherem Maße bereit gewesen, malerisch wirklich ins

Straucheln zu kommen. Betkes wiedererkennbares Repertoire von technischen Manierismen – Spuren des Werkprozesses, das schroffe Gegeneinandersetzen von Registern, ein dekorativer Formalismus mit fragmentierter Figürlichkeit – zeigt, dass er nicht anders kann, als die Situationen souverän zu meistern, denen er sich selbst aussetzt. Er schützt seine eigene Nische und will nicht vor der Hilflosigkeit kapitulieren, die sich letztlich zwingend aus just den Bedingungen ergibt, die er so gewissenhaft für sich geschaffen hat. Er kann der Versuchung nicht widerstehen, der Vergangenheit, der Landschaft, dem unablässig sich verändernden Licht immer wieder die Schau zu stehlen.

Übersetzt von Michael Müller

Painting, with its long tradition and only ever partial illusionism, can be seen as a screen filtering as much as revealing its history. Brushmarks occlude as much as they allude; reinvent as much as they revive. One of the functions of Postmodern painting has been to discover technical tropes which not only enact this process but symbolize it. Hence Gerhard Richter's squeegee abstract paintings, which sometimes resemble a wiped window, converting erasure into transparency; or Michael Krebber's rolled slabs of paint, qualifying his quizzical brushstrokes as they highlight them. Evenly distributed throughout the Brandenburgischer Kunstverein's modernistic pavillion, Wolfgang Betke's double-sided polished aluminium screens propose another variation on this conceit. Composed of two panels, each approximately 2.5 metres high and a little over a metre wide, they are hinged at right angles and supported by wheels. Both sides of each panel have been painted on, although most retain large areas of inflected metal. Betke's painterly gesturalism appears to skate on the thin ice of surfaces which scarcely retain a flat plane before losing themselves to reflections.

Painting as a functional screen, a decor element, is an over-used conceit but Betke gives the cliché a drastically semi-industrial twist. Despite the wheels and hinges, these objects do not suggest ironical interior design: they are too hefty and architectural. Rather they seem to be attempts to generate a kind of phenomenological vertigo in which painting is unable to establish a stable ground on which to articulate itself. On three of its four sides, the Kunstverein is all windows looking out onto an idyllic, highly-structured park occupying part of an island on Potsdam's river Havel. Not only does the view tend to overwhelm any object in the space, but the polished aluminium is reflective: a mirror or screen for the light and colour of the landscape. From certain angles and in certain intensities of daylight, the paint is reduced to matt passages on a glossy ground, unreflectivity over shine. Betke puts painting under pressure, makes it vulnerable to circumstantial contingencies. This is a more self-sacrificing kind of site-specificity than the usual extension of painting into sculpture or furniture. It is also the opposite of the finely calibrated lighting of the traditional painting display, which cossets painting into an ideal visibility.

But if the relation between art and site is hostile, the panels have also been devised to assimilate themselves to their context. The pavillion's window frames, doors and columns are, like the panels, made of aluminium, so the screens take the role of appendages to the architecture. Although the panels are narrowly vertical, the paintings tend to gravitate toward an atomized landscape imagery, forging connections with its leafy foil: a brushstroke extends a branch in the park. The reflecting metal resembles the surface of a still pond. Betke's painterly approach is to meet these illusionistic grounds head-on with an anarchic, playful idiom. His style is promiscuous, often recalling Albert Oehlen's radical shifts of register or Laura Owens's decorative constellations of illustrational ciphers precisely arranged within spectacularly illusionistic spaces. The process is perhaps 40% application, 60% erasure – usually with an industrial sander which simultaneously removes paint and matts the metal to a foggy surface that absorbs light. The matt effect suggests volume or presence in contrast with the polished ground's absence. Some panels are merely what is left after the sander has been over, leaving only a few scraps of stray paint.

Betke creates instant compositions out of such threadbare surfaces, with a few meandering strokes of a brush, a fragment of collage, or some cartoonish facial features applied with a felt-tip pen. It is as if he had set up a ground for himself which would dramatize his own, indeed any, contemporary painter's helplessness in the face of a bewilderingly complex cultural context. But his response has been to play the fool, as though a show of frivolity might divert what he was up against. It might have worked, had he not succumbed to his own undoubted virtuosity and been more willing to really flounder. Betke's recognizable repertoire of technical mannerisms – the remnant of process, the abrupt juxtapositions of register, a decorative formalism giving onto shards of figuration – show him unable to resist his own mastery of the occasion to which he applies himself. He protects his own niche, unwilling to surrender to the helplessness that is the ultimate corollary of the conditions he so assiduously constructs for himself. He cannot resist attempting to out-spectacle the past, the landscape, the ever-changing light.

1
Wolfgang Betke
se faire voyant
2014
Installation view

2
David Maljković
Untitled
2014
Wallpaper
2.6 × 2.3 m

DAVID MALJKOVIĆ

Georg Kargl Fine Arts
Wien

Julia Hartmann

In seinen Installationen, Fotomontagen, Filmen, Diaprojektionen und leeren Displays widmet sich David Maljković immer wieder ähnlichen Themen: Die Codes des Ausstellens werden hinterfragt; die Utopien des (sozialistischen) Modernismus werden am Beispiel Ex-Jugoslawiens abgeklopft; eigene Arbeiten werden immer wieder neu aufgegriffen und modifiziert – kurz: Er jongliert geschickt mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ebenso wie mit den Spezifika eines Ortes.

In dieser Hinsicht macht auch Maljkovićs dritte Einzelausstellung bei Georg Kargl Fine Arts keine Ausnahme. Bei Betreten der Galerie stößt man zuallererst auf eine Digitaluhr, eingelassen in einen Sockel (*Untitled*, 2004). Sie ist jedoch manipuliert und zeigt kaum leserlich die falsche Uhrzeit an. Gleich zu Beginn wird „Zeit“ so ihrer Linearität und eigentlichen Funktion beraubt. Dringt

man in die weiteren Galerieräume vor, setzt sich das Verwirrspiel fort: Man begegnet alten Arbeiten und bekannten, (wieder-) angepassten Motiven – wie beispielsweise einer Wandtapete namens *Untitled* (2014), die einen Standreflektor aus einer früheren Ausstellung bei Kargl zeigt.

Etwa in der Mitte der verschachtelten Galerieräume liegt dann ein reinweißes Podest, *A Long Day for the Form* (2012–14), quer über den an den Bürotrakt anschließenden Gang. Dazu erklingt das zarte Zirpen von Grillen. Die Arbeit trägt den gleichen Titel wie zwei andere, die 2012 bei Sprueth Magers in Berlin und in der Kunsthalle Basel präsentiert wurden. In dieser jüngsten Version tritt das Element der Interaktion in den Vordergrund: Will man den Rest der Ausstellung sehen, wird man gezwungen, auf seinem Kunstwerk Spuren zu hinterlassen und den Bürotrakt der Galerie zu betreten. Das Gefühl von verschwommenen Zeitebenen wird schließlich durch eine kleine Bronzefigur intensiviert. Eingebettet in einen Karton mit schützenden Styroporflocken, ist sie in einer Versenkung im Sockel präsentiert, als ob sie gleich verschickt werden sollte – ein Element von Maljkovićs kommender Einzelausstellung im Pariser Palais de Tokyo (Herbst 2014), das hier sozusagen zur „Preview“ angeboten wird.



2