

IMPRESSIONISMUS IM ELEKTOMAGNETISCHEN FELD

Ein Gespräch mit George Pusenkov

Olga Kozlova

O. K.: Vor zehn Jahren hast du in der Moskauer Tretjakow-Galerie die Installation The Wall gezeigt – eine riesige Bilderwand, die sich größtenteils aus Sujethaft-symbolischen Bildern zusammensetzte. Wie du selbst einmal gesagt hast, war diese Ausstellung für dich vor allem als Anlaß wichtig, Bilanz ziehen zu können. Hat die jetzige Ausstellung im Museum Witten für dich einen ähnlich bilanzierenden Charakter?

G. P.: Ja, zweifellos. Zehn Jahre nach diesem Projekt ist es, wie ich denke, heute erneut Zeit, Bilanz zu ziehen. Aber natürlich kann ich nicht alles zeigen, was ich seitdem gemacht habe, und muß zwangsläufig auf das ein oder andere verzichten. Deshalb stelle ich unmittelbar in den Sälen des Museums Witten nur die abstrakten Arbeiten der letzten Jahre aus. Aber dank der retrospektiven Gestaltung des Katalogs läßt sich nachvollziehen, wo die Wurzeln dessen liegen, was auf der Ausstellung zu sehen ist.

O.K.: Aber blendest du nicht einen erheblichen Teil deines Werks aus, wenn du dich allein auf abstrakte Arbeiten beschränkst? Schließlich kennen viele vor allem die »Sujethafte« Kunst von George Pusenkov?

G.P.: Nun ist es ja nicht so, daß ich irgendetwas ganz wegwerfe oder einen Kontext zerstöre, wie etwa Stalin, wenn er Trotzki aus Fotografien herausgeschnitten und aus dem historischen Gedächtnis getilgt hat. Es ist nur einfach nicht nötig, bei diesem Projekt alle vorhergehenden Arbeiten aufzuzählen. Ich werde mich sicherlich nie ganz vom Sujet lösen können und nie ausschließlich abstrakte Arbeiten machen, aber für das jetzige Projekt ist es vollkommen ausreichend, wenn meine Sujethaften Bilder im Katalog repräsentiert sind und auf der Ausstellung selbst meine Einstellung zur Form im Mittelpunkt steht.

O.K.: Könntest du sagen, worin diese besteht und wie sich das in der Ausstellung niederschlägt?

G.P.: Man kann sagen, daß die Struktur der Ausstellung widerspiegelt, wie sich meine Haltung zur Form, zum Bildraum entwickelt hat. Da ist es nur folgerichtig, das Sujet, das ja nur ablenkt, auf ein Minimum zu reduzieren und sich ganz auf einfache Formen zu konzentrieren. Und eigentlich hat mich ohnehin immer am meisten die Spannung und Energetik interessiert, die im Bildraum entsteht. Schon in der vierten Klasse der Schule habe ich, als wir im Kunstunterricht einen Skifahrer malen sollten, ganz schnell den Abhang, drei Tannen und den Skifahrer gemalt und dann zwei Stunden lang die Tannen und die Mütze des Skifahrers ausgemalt, bis die Tannen nicht noch grüner sein konnten und die Mütze des Skifahrers so rot war, daß das Bild vibriert hat. Das ist meine erste Erinnerung an Kunst überhaupt.

Ein anderes Beispiel: Man stelle sich vor, im Ballett würden die Tänzer anfangen, Opernarien zu singen. Könnte sich dann überhaupt noch jemand auf ihre Bewegungen konzentrieren? Auf die Kunst übertragen heißt das, daß das Sujet vielfach zur Überlagerung der emotionalen Ebene durch eine verbale führt. Ich denke aber, daß man sich, wenn man schon Malerei macht, auf ihre wichtigsten Instrumente konzentrieren sollte. Die jetzige Ausstellung ist nicht zuletzt auch ein Versuch, diese Linie, die für mich immer sehr wichtig war, innerhalb meines Schaffens zu ziehen.

O.K.: Heißt das, daß die Ausstellung in Witten für dich in gewisser Weise auch ein Schritt zur Selbsterkenntnis ist?

G.P.: Mit Sicherheit. An einem bestimmten Punkt sollte man sich selbst von der Seite betrachten und heraustrennen, was einen am meisten beschäftigt: und das ist für mich die Dynamik und Energie des Bildraums. Überhaupt habe ich ein sehr ausgeprägtes Raumgefühl. Wenn ich mich in einem schlecht proportionierten Raum befinde, möchte ich am liebsten gleich rausgehen.

O.K.: Könntest du präzisieren, was konkret dich am meisten interessiert: der Raum oder doch eher die Fläche eines Bildes?

G.P.: »Fläche« und »Raum« sind Dinge, die letztlich auf reiner Konvention beruhen. Was sie verbindet, läßt sich als »elektromagnetisches Feld« bezeichnen, wobei aber auch das nur ein relativer Begriff ist, weil der Mensch bislang nicht über einen ausreichend präzisen Apparat zu seiner Beschreibung verfügt. Auch wir selbst sind solche elektromagnetischen Felder, die

sich von anderen nur dadurch unterscheiden, daß wir ein eigenes Wahrnehmungssystem haben. Mit diesem können wir aber nur ein bestimmtes sichtbares Spektrum wahrnehmen, die äußerere Hülle der energetischen Substanz. Von deren Beschaffenheit wiederum ist deine Reaktion abhängig. Wenn du als Künstler diese Oberfläche schaffst, dirigierst du zugleich das Orchester dieser äußeren Hülle des elektromagnetischen Felds, die auf der Makroebene Relief und Farbe entspricht.

O.K.: Wann hast du angefangen, dich mit Abstraktion auseinanderzusetzen und wie hat sie sich innerhalb deines Werks entwickelt?

G.P.: Angefangen, mich ernsthaft mit Abstraktion zu beschäftigen, habe ich bereits Anfang der 80er Jahre, aber erst Anfang der 90er Jahre habe ich erstmals meine »gestreiften Arbeiten« ausgestellt. Bei meinem geometrischen Bild Zwischen Gestern und Morgen handelt es sich z.B. um ein extrem vergrößertes Fragment eines meiner Sujethaften Bilder, bei dem nur kompakte Farbe, Konturlinie und vibrierender Hintergrund geblieben sind. Damals fand ich es interessant, ein Fragment in solchem Maße zu vergrößern, daß alles auf einem einzigen Bildmodul aufbaute. Insgesamt bin ich im letzten Jahrzehnt von der »Zitatmalerei« zum »ausradierten Bild« gekommen und habe auf diesem Weg unterschiedliche Möglichkeiten, mit dem Bildraum zu arbeiten, erforscht. Die Abstraktion stand dabei mal eher im Hintergrund, mal eher im Vordergrund, hat aber sicherlich die Entstehung meiner jüngsten Arbeiten zum Thema des Screen Impressionism ermöglicht.

O.K.: Wenn man auf den Postmodernismus der frühen 90er Jahre zurückschaut, sieht man, daß die Betrachter damals für die »reine Form« wenig empfänglich waren und erkennbare Sujets und Zitate aus der Kunstgeschichte nötig waren...

G.P.: Damals waren Zitate ein Mittel, um mit dem Betrachter in Kontakt zu treten. Aber im Zuge der Beschäftigung mit bekannten Sujets von Delacroix, Tizian oder Breughel habe ich angefangen, darüber nachzudenken, was für den Betrachter erkennbar ist und was nicht. Und dabei wurde mir allmählich klar, daß Bildmuster große Informationsblöcke darstellen, die dann dechiffriert werden. Und das funktioniert am besten, wenn der Betrachter sich mit dem Dargestellten personifizieren kann und z.B. im Film Titanic sein von einem Schauspieler simuliertes Porträt sieht oder auf einer Rembrandt-Ausstellung auf einem der Bilder das Porträt seiner Mutter entdeckt. Als ich diesen Gedanken dann weiterentwickelt habe, wurde mir klar, daß dem Auge nichts bekannter ist als die einfachste Form. Und die beste von diesen

ist das Quadrat. Du trittst an ein Bild heran, siehst ein Quadrat und stellst keine weiteren Fragen, weil du dich unbewußt über das Erkennen freust...

O.K.: Aber im weiteren hängt dann schon alles davon ab, in welchem Maße der Betrachter vorbereitet ist. Der eine sieht schlicht ein Quadrat, der andere beginnt, die dahinterliegenden Codes durchzugehen, die sich durch das 20. Jahrhundert ziehen, Malewitsch, Rothko usw...

G.P.: Vollkommen richtig. Später habe ich mit Hilfe des Computers zwei Arten von geometrischen Bildern gemacht: Digital Action Painting und Digital Field Painting, also »digitalen Abstrakten Expressionismus« und »digitale Abstrakte Geometrie«. Im ersten Fall handelte es sich um recht subjektive und willkürliche Linienbewegungen, im zweiten Fall um stärker organisierte Strukturen. Und interessanterweise war die zweite Variante für den Betrachter fast immer verständlicher, weil die einfachen geometrischen Figuren keine weiteren Fragen aufkommen ließen.

O.K.: Parallel dazu hast du Mitte der 90er Jahre angefangen, an Darstellungen zu arbeiten, die von den Taskleisten eines Computers eingerahmt sind. Es war wohl kaum Zufall, daß die erste Arbeit dieser Serie das Schwarze Quadrat von Malewitsch war?

G.P.: Das hast du gesagt, daß es in dieser Arbeit um Malewitsch geht. Denn für mich handelte es sich dabei ganz im Gegenteil um das erste von Malewitsch unabhängige Quadrat überhaupt, weil es nichts mit Geometrie und also auch nichts mit einem Quadrat zu tun hatte. Gemalt waren nur die Taskleisten und nicht das Quadrat, das nichts anderes war als ein schwarzes Pixel in Größe des Dateifensters. Und so tauchte in dieser Arbeit erstmals ein Objekt auf, das angesichts seines virtuellen Charakters eigentlich nicht wirklich geometrisch war. Diese Serie sollte der Idee Ausdruck verleihen, daß der Mensch an der Grenze zwischen »Digitalem« und »Analogem« steht, und gerade der Computer Symbol des modernen Bewußtseins geworden ist. Dieses überaus leicht zu nutzende, vom Menschen geschaffene künstliche Gedächtnis, mit dem Texte überschrieben, Hypertexte geschaffen und in jeglicher Form kombiniert werden können, eröffnet ganz neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und des Schaffens. Gerade der Computer stand auch am Anfang des Postmodernismus.

O.K.: Das war der Beginn der »Rahmenperiode« in deinem Schaffen...

G.P.: Zunächst habe ich praktisch alle meine Arbeiten mit Taskleisten umrahmt, aber dann wurde mir klar, daß dieser Rahmen inhaltlich recht stark befrachtet ist. Später habe ich dann die reine Pixel-Struktur der von diesen Rahmen umgebenen Darstellungen hervorgehoben und von jeglicher erkennbaren Form abstrahiert. In letzter Zeit nehme ich manchmal die Schrift in den Taskleisten weg, um das »stumme Ballett« der Pixel nicht zu erdrücken.

O.K.: 1997 hast du die erste Arbeit aus dem Zyklus der »getilgten Bilder« gemacht, dich dann aber erst einmal mit ganz anderen Dingen beschäftigt, als ob du diese Erfahrung vergessen hättest...

G.P.: Bei einigen Dingen, die ich schon vor langer Zeit erdacht habe, wird mir ihr Wert erst später bewußt. So war mir das Unikale der dem »Ausradieren« bzw. »Löschen« innewohnenden Geste 1997 noch gar nicht klar. Als ich die Arbeit Erased Rauschenberg gemacht habe, hat mich zunächst schlicht diese Geschichte fasziniert, daß Rauschenberg eine Zeichnung von de Kooning ausradiert hat. Rauschenberg hat seinerzeit als Resultat seiner Geste ein weiß-graues Papier bekommen. Das war mehr ein Verfahren als eine Methode und ist ja auch nicht zu einem System geworden. Wenn du ein ausradiertes bzw. getilgtes Bild auf Leinwand oder Papier machen willst, bleibt dir nichts anderes übrig, als die Farbschicht mit einem Skalpell abzuschaben. In meinem Fall aber hat das Ganze einen völlig anderen Sinn bekommen: Im Computer löschst du die Darstellung in einem einzigen Augenblick: indem du eine Eins in Null verwandelst. Und je nachdem, wie du gelöscht hast, ergibt sich »action erasing«. So etwas hat früher nie jemand gemacht, weil das ohne Computer nicht mal theoretisch möglich gewesen wäre.

O.K.: In deinen jüngsten Arbeiten zum Thema des »Bildschirmimpressionismus« (Screen Impressionism) gehst du von der Darstellung exakter Computerframes zu einer offeneren Malerei über. Heißt das, daß du die »kalte«, technizistische Periode bereits hinter dir gelassen hast?

G.P.: Die »Masken«, die ich in den Arbeiten benutze, helfen mir, die Grenze zwischen Mensch und Computer zu fixieren. Mit Technizismus hat das nicht im geringsten zu tun. Es handelt sich um eine visuelle Geste, um eine genaue Bestimmung der Grenze, die den Menschen der 90er Jahre von früheren Epochen trennt. Im übrigen ist meine Arbeit ein alles andere als mechanischer und sehr komplizierter handarbeitlicher Prozeß. Nur ließ sich diese

Handarbeit dem Endresultat früher nicht ansehen. Und jetzt hat der Screen Impressionismus selbst dies erforderlich gemacht.

In den Bildern zum Thema »Bildschirm« wollte ich tonale Malerei digitalisieren. Dafür benutze ich das Bild des Elektronenstrahls, der den Bildschirm in horizontale Linien teilt. So kann ich eine der wichtigsten Eigenschaften, die bei der Wahrnehmung des Bildes auftreten, erreichen – die Vibration. Damit ein Bild lebt, muß es vibrieren. Wenn man die Komposition auf die Ebene der Linien reduziert, kann man den gleichen Effekt wie auf einem Bildschirm erreichen, der die Malerei vibrieren läßt.

O.K.: In diesen Arbeiten berührst du ein Thema, das in den letzten Jahren auch viele Philosophen und Soziologen beschäftigt – die »Videokratie«, die Rückkehr der Menschheit zur »vorschriftlichen Welt«, wie McLuhan sagt, die Ersetzung der Realität durch eine Bildschirmfiktion. Wie reagierst du auf das soziologische Problem der »Dominanz des Bildschirms«?

G.P.: Natürlich hat es die Malerei heute schwer, da ihr in Gestalt der Bildschirmlkultur ein starker visueller Konkurrent erwachsen ist. Es wachsen ganze Generationen heran, die mit Fernsehen und Video großgeworden sind und kein Gefühl für Malerei mehr haben. Insofern kann man die Malerei natürlich für tot erklären, was viele ja auch schon gemacht haben, aber ich bin mir nichtsdestotrotz sicher, daß immer neue Betrachter nachwachsen werden, solange der Mensch seine taktilen und visuellen Sinne hat und zum emotionalen Erleben eines Bildes fähig ist.

O.K.: Aber vielleicht ist das, was du machst, ja auch schon überhaupt keine Malerei mehr, sondern die Schaffung plastischer Module zur Analyse des modernen Bewußtseins? Und du bist überhaupt nicht der »letzte Mohikaner«, der noch an der Malerei festhält, sondern der erste Post-Maler?

G.P.: Trotz allem bin ich geneigt, das, was ich mache, als Malerei anzusehen. Es scheint mir heute noch zu früh, diese Art der Tätigkeit irgendwie anders zu benennen, und überhaupt fehlt es allen diesen Formulierungen an Genauigkeit. Ich will jedenfalls einstweilen keinerlei Anstrengung darauf verwenden, mich von der Malerei zu lösen. Für mich ist die Sprache der Malerei immer noch eine der Sprachen der Erkenntnis. Warum also sollte ich mich von ihr lossagen? Letzten Endes habe nicht ich sie erfunden, und die Sprache selbst hat sich ja auch nichts zuschulden kommen lassen.

O.K.: Wie beurteilst du Entwicklungsperspektiven der Malerei insgesamt, und welche Metamorphosen durchläuft in der Kunst heute das Verständnis von »Avantgarde«?

G.P.: Der Weg der Malerei ist von der »direkten« zur »indirekten« Geste verlaufen. Die »direkte Geste« ist das Bild, das der Künstler gesehen und in den Bereich der Kunst überführt hat. Das ist ein direkter Bezug zur Realität, der in der Malerei im wesentlichen in den vergangenen 500 Jahren Bestand hatte. Und die »indirekte«, nicht lineare Geste ergibt sich in einer Situation, in der neue Formen – z.B. mit Hilfe des Computers – durch Kombination früherer Funde entstehen. Ich selbst sehe mich als Teil dieses Prozesses des »Post-Postmodernismus«, der sich vom reinen Postmodernismus durch die heute bestehenden gänzlich anderen technologischen Möglichkeiten unterscheidet. Und gerade deshalb, weil die Sprache dieses Prozesses auf neuen technologischen Möglichkeiten basiert, handelt es sich dabei meines Erachtens auch um eine reine Avantgarde. Das, was ich an Neuem in die Kunst einbringe, besteht ja gerade darin, daß die Schaffung eines Kunstwerks über den Computer läuft, der ein Pinsel ist, wie es ihn bislang nicht gegeben hat. Zu seiner Zeit wurde Claude Monet zum »Avantgardisten«, weil er bewußt oder unbewußt auf die Errungenschaften der Wissenschaft im Bereich der Optik reagiert hat.

O.K.: Aber der Einfluß wissenschaftlich-technischer Entdeckungen auf die Kunst ist nur eine Seite der Sache...

G.P.: Aber wenn der Künstler prinzipiell nicht bereit ist, sich den Entdeckungen der Wissenschaft zu öffnen, ist das für die Kunst verheerend. Denn Wissenschaft und Kultur entwickeln sich im Prinzip parallel. Als integrale Erscheinung nimmt die Kunst alles in sich auf.

Der Computer bedeutet für die Anwendung neuer Technologien in der Kunst einen gewaltigen Durchbruch, weil der Künstler mit ganzen Konglomeraten von Formen arbeiten kann – er kann riesige Informationsblöcke wiederherstellen, löschen oder speichern. Wenn ich etwa Malewitschs Quadrat lösche, besteht darin sowohl eine künstlerische Geste als auch das sichtbare

Resultat: Ich stehe im Dialog mit dem Text von Malewitsch, ich kann mit ihm machen, was ich will, ohne ihn zu beschädigen.

O.K.: Es ist wohl schon Zeit, dich zu bitten zu formulieren, was Kunst für dich bedeutet und wodurch sie sich vom Leben unterscheidet?

G.P.: Meines Erachtens ist Kunst ein Mittel, das Leben außerhalb der Formen des Lebens auszudrücken, ein Mittel, das Leben von sich selbst distanziert im Bereich der Kunst zu artikulieren. Der Künstler versucht immer, seine Vorstellung von der Welt mit adäquaten Mitteln auszudrücken. Du kannst natürlich einen Malewitsch zerstören, irgendwen erschießen oder das World Trade Centre in die Luft sprengen, aber das alles hat mehr mit Leben als mit Kunst zu tun. Die Kraft der Kunst ist nicht die Kraft der Provokation. Die Kunst beginnt, wenn der Künstler, in dem Bestreben, sein Weltbild auszudrücken, eine Form findet, die dem Leben selbst nicht gleich ist, und diese dann aus dem Leben in die Kunst trägt. Wenn ich Malewitsch lösche, finde ich ein Mittel, mich an ihn zu wenden. Malewitsch ist in meiner Arbeit präsent, durchläuft aber die die neueste Computertechnologie. Und im Endeffekt entsteht eine Metapher.

O.K.: Warum hast du nicht schon früher Malewitsch ausradiert?

G.P.: Mir war nicht bewußt, welche semantischen Strukturen der Geste des Löschens innewohnen: daß die Geste des Ausradierens aktiver ist als die Geste des Schaffens. Wenn etwas ausradiert wird, wird dies sofort bemerkbar.

Das World Trade Centre wurde viele Jahre lang gebaut, aber es brauchte kaum eine Stunde, um seine Auslöschung in der ganzen Welt bekannt werden zu lassen. Ich denke, daß den Menschen das Anwachsen von Entropie beeindruckt, weil diese von der Auslöschung einer mit großer Mühe geschaffenen Ordnung spricht. Ausradierung und Auslöschung sagen dem Menschen, daß das Leben sinnlos ist und der Tod naht. Für sich selbst strebt die Welt nach Ausweitung der Entropie, zum Chaos, und gerade der Kampf gegen die Entropie ist es, der den Menschen von der Natur unterscheidet. Und die Schaffung visueller Objekte in der Kunst ist Teil dieses Kampfes.

O.K.: Mir ist aufgefallen, daß du in unserem Gespräch sehr oft auf Beispiele oder Bilder aus der Naturwissenschaft zurückgreifst, insbesondere aus der Physik. Wann hast du begonnen, dich mit Wissenschaftstheorie auseinanderzusetzen?

G.P.: Meine philosophische Prägung begann, als ich mit exakten Wissenschaften beschäftigt war. Zunächst gründete meine Philosophie auf dem Positivismus, auf dem Glauben an die Möglichkeit unbegrenzter Erkenntnis. Aber später wurde mir bewußt, daß die Welt nicht zu erkennen ist und wir eigentlich nichts anderes als elektromagnetische Felder sind. Und leider ist uns bislang nicht gegeben, über eine bestimmte Grenze des Beobachtens hinaus vorzudringen. Genau hier verläuft auch die Grenze, hinter der Gott zu suchen ist. Früher haben neue Entdeckungen in der Welt immer auch zur Entstehung neuer Strömungen in der Kunst geführt. Aber zu einem bestimmten Zeitpunkt war die klassische Physik genauso zu Ende wie auch die Kunst in ihrer klassischen Form. Und an diesem Punkt setzte der Postmodernismus ein. Der Mensch begann, all sein Tun zu reflektieren, vor allem dank des Computers. Ich kam auf das Bild der Grenze zwischen dem »Digitalem« und dem »Analogem«. Der im »Analogem« existierende Mensch nähert sich dieser Grenze, kann sie aber nicht überschreiten.

O.K.: Nach Baudrillard verläuft die Evolution des künstlerischen Bildes in mehreren Etappen: vom Bild als unmittelbarem Spiegel der Realität zum Simulakrum, zum die Realität ersetzenden Kunstobjekt. Wie wichtig ist für dich die Realität? Und welche Realität im einzelnen?

G.P.: Das Pixel, mit dem ich arbeite, ist der kleinste Baustein des Bildaufbaus auf dem Bildschirm. Bei den Bildern, die der Computer mit Hilfe der Pixel erzeugt, handelt es sich um rein simulierte Darstellungen, deren Abweichung von der Realität größer ist als die einer analogen Darstellung wie z.B. der Fotografie. Einerseits simuliert die digitale Darstellung die Realität, andererseits erzieht sie das Auge des Betrachters, ein Surrogat als Realität zu sehen. Einerseits gibt es die äußere Hülle sichtbarer Objekte (d.h. elektromagnetischer Felder), andererseits eine Vorstellung von den Interaktionen zwischen diesen elektromagnetischen Feldern. Hier fängt dann die Mystik an, insofern der Wunsch entsteht, das im Kopf existente Bild zu vermitteln und in der Vorstellung des Betrachters zu realisieren.

Generell scheint mir die Frage nach einer rationalen Analyse der Welt nicht angebracht. Wozu ist unsere Ratio denn überhaupt fähig? Das ist doch nur eine Art Drucker, dessen Auflösung zudem nicht sonderlich hoch ist. Der Künstler zwingt sein Objekt zu vibrieren, und diese Vibration vermittelt sich dem Betrachter, wenn er auf die gleiche Frequenz ausgerichtet ist.

O.K.: Ende des 20. Jahrhunderts ist die Malerei leider zu einer, im Vergleich zu Kino, Video, Reklame, immer elitärerem Form visueller Kultur geworden. Verstehst du, daß deine Betrachter eine kleine, fast esoterische Gruppe sind?

G.P.: Natürlich wird das, was ich mache, nur von einer Minderheit verstanden, und für diese arbeite ich. Ich bin sogar dazu gekommen, in diesem Zusammenhang von einer »Referenzgruppe« zu sprechen, bei der es übrigens keineswegs zwingend sein muß, daß sie ausschließlich aus Zeitgenossen besteht. Genausogut gehören ihr jene Leute und Quellen an, mit denen ich im Verlauf meines Lebens kommuniziere, jene wenigen herausragenden Bücher, die ich immer wieder lese, jene Philosophen und Künstler, die ich liebe. Diese Referenzgruppe ist für mich immer präsent. Und ich wünsche mir, dort auf die gleiche Achtung zu stoßen, die ich selbst diesen Leuten entgegenbringe.