

Ein kleiner Raum für Malerei

Hugo Canoilas

Stellen Sie sich vor, Sie stehen vor einer nassen weißen Papieroberfläche. Vor Ihnen liegen drei verschiedene Rottöne, mit denen Sie nun die Fläche bedecken. Sie sollten dabei keine Bilder entwerfen; Sie sollten auch nicht zeichnen oder irgendeine Art von Form erschaffen. Erlauben Sie es sich, einzutauchen; Teil dieser Oberfläche zu werden. Das Papier ist ein Sammelbecken für Ihre inneren Projektionen. Ihr Inneres sollte nach außen gekehrt werden. Andere Menschen werden dem Ganzen deren Projektionen überwerfen.

Denkt man heute über Malerei nach, muss man sich eine mögliche neue Sprache überlegen. An dieser Stelle würde ich gerne eine unmittelbare Assoziation zu den Aktivitäten der portugiesischen visuellen Dichter in den 1970ern herstellen, die sich während der postrevolutionären Zeit für ihre neue Sprache mit Sätzen an Wänden und Verkehrszeichen behalfen. Sowohl die Arbeiten der visuellen Dichter als auch die politischen Botschaften, die auf der Straße zu finden waren, existierten im Raum zwischen Zeichen und Form.

E. M. de Melo e Castro – der die erstaunliche Erfahrung machte, seine visuellen Gedichte im Labor entstehen zu sehen und in der wilden Bewegung dieser Jahre auf der Straße einen Spiegel fand – kritisierte die Stagnation der Sprache und die spießbürgerliche Verwendung toter Sprachformen. Diese Verwendung toter Sprachformen wurde Paraliteratur genannt – eine Literatur, die aus bereits etablierten Formen des Schreibens entstand, eine Literatur bar jeder Unruhe, jedes Willens und jedes Hungers, eine neue Sprache zu suchen.

Diese neue Sprache war bis dahin eine Fusion aus Form und Bedeutung, eine Mimesis zwischen künstlerischem und politischem Ethos. Sie war dem Neuen gegenüber offen und glaubte an menschliche Entwicklung und Evolution. Die neue Sprache, die hier gesucht wird, ist nicht nur ungesehen oder etwas, das noch aussteht, sondern – wie in den 1970ern – eine Form, die Kunst wieder zu einem ergiebigen Material machen kann, das Projektionen der Welt tragen und sie re-territorialisieren kann. Diese Idee folgt Sartres Sichtweise des wahren Intellektuellen, dass Wissen vom Ganzen kommt und dem Ganzen (dem Volk) zurückgegeben werden sollte.

Ich selbst wünsche mir eine Kunst der Mitte, wie ein Stoff zwischen den Dingen. Ich glaube, dass die Querverbindungen, die zwischen Kunst und allen anderen Dingen hergestellt werden können, das wahre Material der Kunst sind. Um Deleuze und Guattari zu paraphrasieren: Es ist wie mit den Pollen, der Orchidee und der Wespe. Die Wespe trägt die Pollen von einer Blüte zur nächsten und hinterlässt einen Abdruck ihrer Silhouette auf dem Orchideenblatt. Dino Zrnecs Arbeiten suchen nach einer neuen Sprache in der Malerei, durch Unfälle, kleine Überraschungen und Programme, die offene Strukturen sind, und sie offenbaren dabei Gemälde, die (wie fast alle Gemälde) aus einer Geste des Künstlers resultieren, aber am Ende zu etwas werden, das vor ihm passiert. Zrnek ist dann der erste, der außerhalb seines eigenen Werks steht, und er muss seinen Körper vergrößern oder transformieren, um die Geschehnisse, die vor ihm stattfanden, zu verkörpern und die Gemälde zu einem Teil seines Diskurses werden zu lassen.

Da sie anscheinend frei von Zeichen sind, ist es verlockend, Zrnecs abstrakte Gemälde als Negation der äußeren Welt (der Realpolitik) zu sehen. Sie scheinen mir Qualitäten einer viel intimeren Beziehung zur Welt zu besitzen, als man annehmen würde. Diese intime Beziehung kann mit der Idee des Diagramms erklärt werden, ein Begriff, der in Deleuzes *Francis Bacon: Logik der Sensation* verwendet wird. Zrnecs Gemälde sind diagrammatisch, da sie das Chaos und die Diversität der Welt, etwas, das den Unfällen, die die Gemälde produzieren, innewohnt, in sich tragen. Ihre Leichtigkeit lässt uns glauben, dass es keine pastos übereinanderliegenden Farbschichten gibt, und man kann fühlen, dass die Schichten, die das Bild ergeben, mental gelöscht wurden. Diese gelöschten Schichten sind all die Gemälde, die bereits erschaffen wurden, die verweigerten und geliebten Werke, die besuchten Kunstevents und der soziale und politische Input. Etwas wie eine weiße Leinwand oder leere Oberfläche existiert nicht, da

sich all diese Informationen im Kopf des Malers befinden. Bevor er mit dem Malen beginnt, müssen all diese Schichten gelöscht, muss das Klischee in der Malerei vermieden werden – und somit auch in der Kunst –, damit etwas Neues entsteht.

Aufgrund Zrncs einfühlsamer (nicht rationaler) Programme, Unfälle, Gesten, die Maschinen gleichen, welche sein Werk aus den Kräften der Malerei entlassen, geschieht dies in seinen Arbeiten mit erstaunlicher Leichtigkeit. Diese Leichtigkeit – die Qualität von Zrnc und seinen Zeitgenossen in der Malerei – erinnert an die Leichtigkeit der Pop Art, als gäbe es so etwas wie die Entstehung eines neuen Nullpunkts, der die Malerei aus der Schwere der Geschichte entlässt. Aber Geschichte lässt sich leicht in der Art sehen, wie Gemälde sich entwickeln, zwischen kleinen Variationen abstrakter Formen und Gesten, die eine Lobrede halten auf die Evolution, die die abstrakte Malerei über die Jahre genommen hat, und dies, ohne dabei ein Zwinkern in Richtung einer möglichen Neuheit zu vermeiden, die allein zufällig passieren kann.

Das Diagramm ist ein Prozess des Malens mit weitem Input; eine Form, das Chaos zu organisieren, das die Multiplikation der Ereignisse mit sich bringt und heutzutage auf unermessliche Art maximiert ist. Malerei ist kein anachronistisches Medium, sondern ein zeitgenössisches.

Malerei enthält die Verschiedenheit, das Chaos, die Idee des Desasters – etwas, das ohne Mitte passiert, ohne Achse und ohne Druck, völlig verständlich zu sein. Auch tritt sie ohne Agenda auf, sei sie kuratorisch oder politisch, die den Künstler in eine bestimmte Richtung des Widerstands drängt, einer bestimmten Politik des Selbst, die Basis einer Gemeinschaft der Differenz, die einen autonomen Betrachter verlangt.

Die Betrachter werden mit zwei Arten von Kräften umzugehen haben. Eine, die affirmativ ist, die aus einem Inneren kommt, das Außen-Objekt werden will, wozu es durch eine Reihe an Gesten, Kritzeleien und dem Gebrauch von flüssiger Substanz auf die Leinwand gelangt; Dinge, die man nicht anders sagen oder organisieren kann und die noch immer wichtig sind für das, was wir sind; wo Malerei eine Form der Organisation unseres Innern durch kleine Impulse ist. Diese Impulse werden vom Bauch aufgenommen, durch die Zeit neu organisiert und schaffen eine neue Form des Seins in oder Sehens der Welt.

Die zweite aktive Kraft in Zrncs Werk ist die reaktive, welche in Kontakt mit dem Außen steht. Das Rationale ist in der Akzeptanz der Ereignisse aktiv – wenn ein Gemälde als Gemälde und als seine Präsentation stattfindet. Diese beiden Kräfte wirken nicht getrennt, sondern sind miteinander verknüpft. Man kann dies anhand der Dichotomie von rechtwinkligen und nicht-rechtwinkligen Formen, oder weicher und harter Materie verstehen. Es zu sehen ist hier schwieriger als es zu machen; und etwas zu betrachten ist revolutionärer als es herzustellen.

Zrncs prozessbasierte Gemälde enthalten das Chaos der Welt und wollen den Betrachter durch eine nicht idealisierte, unmöglich zu verstehende neue Form, die vor ihm zum Ansehen und Herausfinden steht, transformieren. Mehr als Dinge, die man verstehen kann, oder Entwicklungsstadien für jeden einzelnen von uns, sind diese Werke Plattformen der Erfahrung. Diese Werke existieren zwischen Kopf und Bauch und sollen durch das Zwerchfell eindringen. Das Zwerchfell ist der kleine Raum für die Malerei.

Hugo Canoilas' Werk ist eng mit der kunsthistorischen Entwicklung des frühen Modernismus verbunden. Canoilas stützt sich auf die Philosophie, Poesie und grundlegenden Ideologien dieser Periode und verwendet eine große Vielzahl an Medien, die überwiegend von Malerei informiert sind. Canoilas' Werk versucht eine politische und ästhetische Konvergenz zu verkörpern und bewegt sich in Richtung einer Sensibilisierung des Betrachters gegenüber den soziopolitischen Unterströmungen, die historische und zeitgenössische Kultur beeinflussen. Hugo Canoilas wurde 1977 in Lissabon, Portugal, geboren und studierte an der Caldas da Rainha, Portugal, und dem Royal College of Art, Großbritannien. Zu Einzelausstellungen jüngerer Datums zählen: „Mirror seas“, Sektor „Entdeckungen“ mit der Workplace Gallery auf der Art Basel Hong Kong, HK, 2014, und 2013 „Fierce: Riding the wave fiercely with no fear“, Workplace Gallery London, London, GB; „Ve.sch“, Galerie Nosbaum&Reding, Luxemburg, LU; „Wound“, Ve.Sch, Wien, AT; „Spirit of the air“, Wiener Art Foundation veranstaltet von Kunstbuero, Wien, AT. „Magma“, Workplace Gallery, Newcastle, GB. Er nahm an etlichen Gruppenausstellungen teil, z. B.: 30. Biennale von São Paulo, BR; Chiado Museum, Lissabon, PT; CAM-Gulbenkian Foundation, Lissabon, PT; Galeries Poirel – FRAC Lorraine, Metz, FR; ICA, London, GB; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, DE. Hugo Canoilas lebt und arbeitet in Wien, Österreich.