

Retinale Unruhe

Die wahre Entdeckungsreise besteht nicht darin, dass man neue Landschaften sucht. Sondern dass man mit neuen Augen sieht.¹

Klaus Wanker betreibt ein vorwärts strebendes Sehen durch Malerei. Er schafft Bilderserien, die sich mit dem physikalischen Akt des Sehens durch einen Zeitverlauf einerseits und dem inhaltlichen Sehen andererseits jenseits einer vermeintlich realen Jetztzeit beschäftigen. Bereits seine früheren Arbeiten aus den 1990er-Jahren sind Bildvisionen, in denen innere und äußere Glätte in scharfkantiger Manier aufeinandertreffen. In ihrer „Überbelichtung“ sind sie inspiriert von arrogant abweisenden Modellgesichtern aus Hochglanzmagazinen und fungieren gleichzeitig als Zeugen der Widersprüchlichkeit objektiven wissenschaftlichen Sehens durch die Linse. In kühler Farbigkeit irritieren und faszinieren diese stilisierten Farbfeldvisionen einer marktorientierten Konsum- und Fetischkultur und sind malerische Bildvisionen einer von Künstlichkeit geprägten Welt. Es handelt sich inhaltlich, aber auch formal um eine durch die amerikanische Bildtradition geprägte Arbeitsweise. Die Wahl der übergroßen Formate etwa oder die kontur- und kontrastreiche Malweise knüpfen an die dortigen malerischen Auseinandersetzungen nach den 1960er-Jahren an – unter anderen an den Gesellschaftsmaler Alex Katz, dessen Arbeiten weitgehend die vermeintliche Freiheit einer Generation Pop beschwören. Wankers Figuren – mit ihren entleerten Blicken, ihren abgewandten Gesichtern und tiefen Schatten unter den Augen – ist jedoch deutlich die kritische Haltung der 1990er eigen und er scheint ebenso geprägt von der Nachfolgeneration um Elisabeth Peyton oder Sue Williams – die an der Akademie in Wien seine prägendste Lehrerin war.

Die Realität ist marginal.²

Seine jüngeren Arbeiten, die seit ca. 2011 in vierteiligen Serien entstehen, sind erneut seltsam entrückte Visio-

nen einer anderen Welt. An den Grenzen der Abstraktion untersuchen sie ein Aufeinandertreffen von Fiktion und Realität. Als malerische Interpretationen sind sie dabei in der Farbwahl absolut und benutzen die gesamte Palette des Lichts und der Dunkelheit: einerseits mit einer Serie in den Nicht-Farben Schwarz-Weiß bis zu den heute dominierenden Serien von strahlender Farbigkeit. Sie widmen sich der Künstlichkeit eines Ortes, die von visualisierten Raumstrukturen aus naturwissenschaftlichen sowie technischen Wissenschaftspublikationen stammen könnten oder in denen molekulare Kämpfe unter dem Auge des Elektronenmikroskops zur surrealen und gleichzeitig metaphysischen Wirklichkeit werden.

Als Ikonen der Forschung entsprechen diese großformatigen Ölbilder den Evokationen düsterer Science-Fiction-Filme und werfen helllichtige Blicke in eine beunruhigende, bereits unmittelbar immanente Landschaft hinter der alltäglichen Oberfläche. In ihrer Technik, in ihrer Form, wie auch in ihrem Inhalt berichten sie von den Grundstrukturen einer zerstörerischen, wenn auch geradezu alttestamentarisch schönen und zutiefst verstörenden Schöpfung.

Titel wie Land(s)capes, Hybrid Bastards oder Melancholie einer Vorahnung machen deutlich, wie sehr in den seriellen Arbeiten das Durchdringen von Zuständen, Situationen und Techniken eine tragende Rolle spielt. Als Bauingenieur und Maler ausgebildet, interessiert Wanker die physikalische Struktur des Bildes, seine Wirkungsweise und seine Konstruktion ebenso wie das visuelle Resultat an sich. Lage um Lage bildet sich unter seinem Pinsel das Bild nicht nur als logisches Vorgehen, sondern als sichtbar werdender, geschichteter Prozess in der (Mal-)Zeit. In äußerster Verlangsamung entspricht dieser dem später reversierten, durchdringenden Blick und wird zum räumlichen Sehen in der

Zeit. Wanker baut seine Bilder in bis zu 40 hauchzarten Schichten auf und reduziert dabei die malerische Handschrift bis hin zur Auslöschung. Aus dem reinem Pigment wird in der gründlich recherchierten und erprobten Mischung aus Mohnöl und Kunstharz – aber gänzlich ohne Deckweiß – lasierender Auftrag über lasierenden Auftrag gelegt; inhaltliche Form wird über formale Form geschichtet und nach und nach bildet sich eine durchscheinende, je nach Lichteinfall sich unterschiedlich mischende, oszillierende Struktur. Das Ergebnis ist eine ebenmäßig glatte Oberfläche, unter der sich eine technoide, künstliche Welt auftut. In ihr wachsen dreidimensionale Formen, die erst durch eingebaute Fehlstellen im Auftrag gebrochen werden. Durch das Ausreißen der Flächen oder das Ausfransen einer harten Umrandung werden sie in ihrer malerischen Perfektion durchdrungen. Durch die mancherorts verwendete Einlagerung von hauchdünner, spiegelnder Aluminiumfolie wird zusätzlich eine Tiefenstruktur erreicht, die das Bild zweifach verortet: Einerseits führt die spiegelglatte Fläche dazu, das Publikum und die jeweilige räumliche Situation in Ausdehnung und Licht zu reflektieren und mit einzubeziehen. Andererseits nimmt das Werk als Bildfenster die Betrachter mit in eine andere Realität – in die bewegten Tiefen des eigenen visuellen Denkens in Raum und Zeit.

Science and technology multiply around us. To an increasing extent they dictate the languages in which we speak and think. Either we use those languages, or we remain mute. (J. G. Ballard, from: Introduction to the French edition of Crash (1973/1974), reprinted in Re/Search no. 8/9, 1984

Die Bilderserien, die in den letzten Jahren entstanden, schwanken zwischen technoider Abstraktion, Visuali-

Katrin-Rosalind Bucher [Kunsthau Graz]

sierung und Repräsentation und bedienen sich dabei eines visuellen Alphabets, welches sich der darstellenden Geometrie – also dem konstruktiven Verfahren der Projektion von dreidimensionalen Welten – bedient. Als reduzierte, elementare Landschaften scheinen in den Land(s)capes auch immer wieder Strukturen von Netzen auf, die an computergestützte Visualisierungen mathematischer Konzepte ebenso wie an paradigmatische Filme wie The Matrix³ denken lassen und dabei unsere Sehgewohnheiten nachhaltig veränderten. Linien und Felder treffen so z. B. in Land(s)capes (Zernetzung) von 2013 aufeinander und mimen dabei Zusammenstöße wie jene auf den Datenhighways des Informationszeitalters. Neben der gerichteten Linie verwendet Wanker aber immer wieder auch den Kreis und all seine perspektivisch abgeänderten Formen. In der Ellipse, der Hyperbel bis hin zur Klotoide – eine aus dem Autobahnbau bekannte Form der spiralförmigen und linear zunehmenden Krümmung – wird der Kreis dabei gezogen und bewegt. Als unendliche Linie in Bewegung ist er die perfekte Form an sich und wird in den Bildern – wie etwa in Hybrid Bastards – durchscheinend übereinander gelegt, gekippt, gedreht und in einen Schwebezustand versetzt, der den Slow-Motion- und Close-up-Aufnahmen aus der hyperrealen Welt des animierten Films eigen ist. In Land(s)capes (Feindliche Übernahme), 2014, hingegen treffen biomorphe Elemente aufeinander, deren Farbigkeit zwischen „hard“ und „soft edge“ verschwimmen. Wanker wendet dabei Techniken und Wirkweisen an, die aus den Allover-Strategien der Farbfeldmalerei ebenso entstammen, wie sie den bewegten Visualisierungen von organischen Zellstrukturen unter dem Elektronenmikroskop oder von weit entfernten stellaren Objekten durch die Linse eines Fernrohrs nachfühlen. Seine malerischen Objekte verbinden sich in Farbe und Form und befinden sich durch den verän-

dernden Lichteinfall in einem Zustand des Driftens, das im Bild keine Endgültigkeit erfährt. Konsequenterweise steht nichts still in Wankers Bildern. Licht-, Farben-, aber auch Größenverhältnisse sind in situativen Kadenzen zu espüren; explosionsartige Vermischungen finden statt. Von Micro zoomen wir direkt zu Macro, und so hat das Betrachten der Bilder Sprünge in der physischen Eigenwahrnehmung zur Folge. Wenn die Bilder trotz ihrer expressiven Farbigkeit eher kühl und distanziert wirken, nehmen sie in ihren Mischfarben, Linien, Lichtpunkten und dunklen Anziehungspunkten den Blick mit auf eine Wanderung durch die psychedelischen Gelände, entführen in Welten, die jenseits der offensichtlichen Oberfläche liegen. Nicht selten finden wir uns dabei in abtraumhaften, surrealen Bildern wieder, die von einer eigenartig sehnsuchtsvollen Zukunft schöpferischer Zerstörung sprechen.

The uneasy marriage of reason and nightmare which has dominated the 20th Century has given birth to an increasingly surreal world. (James Graham Ballard, from: Introduction of a Genius, by Salvador Dalí, 1974)

In der Geschichte der modernen Malerei war viel von ihrem Ende die Rede. Sogenannte «letzte Bilder» gehören zu ihrem festen Inventar. Die Frage nach dem Ende der Malerei oder sogar dem der Kunst allgemein hat sich radikalisiert und ist – seit dem letzten und gleichzeitig ersten neuen und puren Bild Malewitschs, nach den Krisen der technischen Reproduzierbarkeit sowie der Abbildbarkeit des Grauens nach dem 2. Weltkrieg – zu einer eminent gesellschaftlichen Frage geworden. Die Fragen nach Leben und Utopie nach der und in Erinnerung an die Katastrophe sind auch für die Kunst ein Faktor geworden, aus dem sich ihre Fragen und ihre Problematik ergeben. Die so der Kunst zufallende Auf-

gabe formulierte Adorno in seiner «Ästhetischen Theorie»: „So wenig wie Theorie vermag Kunst Utopie zu konkretisieren; nicht einmal negativ. Das Neue als Kryptogramm ist das Bild des Untergangs; nur durch dessen absolute Negativität spricht Kunst das Unaussprechliche aus, die Utopie.“ (Ästhetische Theorie, S. 55) Extrahierter Hypothalamus ist der Titel der 2014 im Kunsthau Mürz gezeigten Einzelausstellung, und deutet auf eine ebensolche Absolutheit hin, die Wankers Denken und Schaffen prägt. So ist der Hypothalamus als Zwischenhirn verantwortlich für die Steuerung des zentralen Nervensystems des Menschen und ist damit die bedeutendste Schnittstelle an der Konstruktion des Systems Mensch. Seine Extraktion führte unzweifelhaft zum Exitus und wäre wohl damit nach Adorno, eine in Schwarz.⁴

Und genauso inszeniert Wanker seine Arbeiten in Mürz in zwei Gruppen: jene der Serien der ersten abstrakten Schaffensperiode der geometrisch strukturierten, schwarz-weißen Bilder, die hier ins schummrige Dunkel des Raumes leuchten. Gegenüber stehen dann die organischen, farbigen Welten im hellen, gleißenden Licht. Beides sind Untersuchungen des Sehens als Vorgang im reisenden Licht und seinem ganzen Spektrum, das in Sein oder Nicht-Sein den grundsätzlichen Ursprung hat. Als Gesamtvision bezeugt die Ausstellung die Endlichkeit des diesseitig Realen. Denn dies kann in einer wissenschaftsorientierten Sichtweise nur eine Marginalität des Sehens darstellen. Eine Marginalität, die ein abstraktes Zentrum besitzt: reine Bewegung.

¹ Marcel Proust

² Jacques Lacan, Was ist ein Bild/Tableau? Aus: Hg. Gottfried Boehm, Was ist ein Bild?, 1994, S. 78

³ The Matrix, Regie: Wachovski Brothers, 1999

⁴ Eine solche Kunst ist eine, die das Prinzip der Negativität, des Grauens, der Zerstörung und Gewalt bewusst in sich enthält. Sie ist eine «von der Grundfarbe Schwarz» (Ästhetische Theorie, S. 65).

Retinal unrest

*The true voyage of discovery resides in seeing things with new ideas, not in searching for new landscapes.*¹

Klaus Wanker conducts a form of seeing which strives forward through painting. On the one hand, he creates series of pictures which deal with the physical act of seeing through a course of time and, on the other, content-based seeing beyond a supposedly real present time. His earlier works from the 1990s were already pictorial visions in which internal and external smoothness encounter each other in sharp edged manner. In their “overexposure” they are inspired by the arrogantly dismissive faces of models in glossy magazines and function at the same time as witnesses to the inconsistency of objective scientific seeing through the lens. In cool colourfulness these stylised colour field visions of a market-oriented culture of consumption and fetishes are irritating and fascinating; they are pictorial image visions of a world characterised by artificiality. Both in terms of form and content his approach to work has been guided by the American image tradition. His choice of oversized formats, for example, or painting style with its rich contours and contrasts pick up on the local artistic debates after the 1960s – and on the society painter Alex Katz, many of whose works evoke the purported freedom of a pop generation. However, the critical attitude of the 1990s is clearly inherent in Wanker’s figures – with their drained looks, their faces averted and with deep shadows under their eyes – and he seems equally influenced by the subsequent generation around Elisabeth Peyton or Sue Williams – who was his most formative teacher at the Academy of Fine Arts in Vienna.

*Reality is marginal.*²

His recent works have appeared in series consisting of multiple parts since around 2011, and are once

again strangely distant visions of another world. At the borders of abstraction they investigate an encounter of fiction and reality. As pictorial interpretations they are absolute in their choice of colour and use the entire pallet of light and darkness: on the one hand with a series in the non-colours of black and white right up to the series of radiant colourfulness which dominates today. They address the artificiality of a place which could originate from spatial structures visualised in scientific and technical publications or in which molecular battles become surreal and at the same time metaphysical reality under the eye of the electron microscope.

As icons of research these large scale oil paintings correlate to the evocations of bleak science-fiction films and cast clairvoyant views into a worrying and already directly immanent landscape behind the everyday surface. In their technique, in their form, and in their content they reveal the basic structures of a destructive and deeply disturbing Creation, albeit one of almost Old Testament beauty.

Titles such as *Land(s)cap*es, *Hybrid Bastards* or *Melancholie einer Vorahnung* (Melancholy of a Premonition) clearly reveal just how much the permeation of circumstances, situations and techniques plays a leading role in the serial works. Educated as a civil engineer and painter, Wanker is as much interested in the physical structure of the picture, its mode of action and its construction as he is in the actual visual result. Layer by layer the image which emerges underneath his paintbrush is not only a logical procedure but also a layered process which becomes evident in the course of the (painting) time. In utmost deceleration this corresponds to the later reversed, penetrating look and becomes spatial seeing in time. Wanker builds up his pictures in as

many as 40 wafer-thin layers while taking his artistic signature right down to complete erasure. From the pure pigment he applies one coat of glaze over the next in the meticulously researched and tested mixture of poppy-seed oil and synthetic resin – but completely without opaque white; substantive form is superimposed on formal form; and what gradually emerges is a translucent structure which mixes and oscillates in different ways depending on the incidence of light. The result is a consistently smooth surface which reveals a technoid, artificial world underneath. The three-dimensional forms which grow therein are only broken through faults which have been built into the coat of glaze. By tearing out the surfaces or through the fraying of a hard border they are imbued with pictorial perfection. In some places, the use of wafer-thin, reflective aluminium foil yields a further deep structure which adds two additional dimensions to the image: On the one hand, the surface, which is as smooth as glass, reflects the visitors and the particular spatial situation in its dimensions and light; it includes and integrates them. On the other, the work serves as an image window which takes the viewer along and into another reality – in the moving depths of their own visual thinking in space and time.

Science and technology multiply around us. To an increasing extent they dictate the languages in which we speak and think. Either we use those languages, or we remain mute. (J.G. Ballard, from: Introduction to the French edition of *Crash* (1973/1974), reprinted in *Re/Search* no. 8/9, 1984

The series of images which emerged in recent years fluctuate between technoid abstraction, visualisation and representation and use a visual alphabet which

Katrin-Rosalind Bucher [Kunsthau Graz]

in turn makes of descriptive geometry – that is to say, the constructive process of projecting three-dimensional worlds. Netlike structures constantly appear as reduced, elementary landscapes in the *Land(s)cap*es and make the viewer think of computer-based visualisations of mathematical concepts as well as paradigmatic films such as *The Matrix*³ which went on to transform our viewing habits over a long time. Lines and areas meet up, for example, in the *Land(s)cap*es (*Zernetzung*) work of 2013 and mimic collisions such as those on the data highways of the information age. In addition to the vectored line, however, Wanker frequently uses the circle and all its forms, modified through different perspectives. In this regard, the circle is drawn and moved in the ellipse, the hyperbola right through to the clothoid – the Euler spiral – a form of spiral and increasingly linear curvature well known in the construction of motorways. As an infinite in motion it constitutes the ultimate, perfect form. In images such as *Hybrid Bastards* it is translucently superimposed, tilted, twisted and placed in the state of limbo which underpins slow-motion shots and close-ups in the hyper-real world of animated film. In *Land(s)cap*es (*Feindliche Übernahme*), 2014, on the other hand, the clashing biomorphous elements have a colourfulness which is blurred between a “hard” and “soft edge”. Here, Wanker applies techniques and modes of action which originate in the all-over strategies of colour field painting and reflect the moving visualisations of organic cell structures under the electron microscope or from extremely remote stellar objects through the lens of a telescope. His pictorial objects coalesce in colour and form and find themselves in a state of drifting through the changing incidence of light, yet there is no sense of finality in the image. Consequently, nothing stands still in Wanker’s images. The relationships of light,

colour and dimensions, too, can be felt in situational cadences; explosive intermixtures occur. From micro we zoom straight to macro, and so viewing the images leads to cracks in our physical self-perception. If the images appear somewhat cool and distanced despite their expressive colourfulness, they still lead the viewers’ gaze to their mixed colours, lines, points of light and dark attraction and take them through psychedelic terrains, whisking them off into worlds beyond the manifest surface. Here, we find ourselves immersed once more in nightmarish, surreal images which speak of a future of peculiar longing and creative destruction.

The uneasy marriage of reason and nightmare which has dominated the 20th Century has given birth to an increasingly surreal world. (James Graham Ballard, from: *Introduction of a Genius*, by Salvador Dali, 1974)

Throughout its history there has been much talk about the end of modern painting. So-called “final pictures” form part of its fixed inventory. The question about the end of painting or even about the end of art in general has become radicalised and has turned into an eminently social question – since Malewitsch’s last and at the same time first new and pure picture, after the crises of technical reproducibility and depictability of horror after the Second World War. Questions about life and utopia after and in memory of the catastrophe have also become a factor for art, out of which art derives its questions and its problems. The task that falls to art was formulated by Adorno in his “Aesthetic Theory”: “Like theory, art is equally unable to give concrete form to utopia; not even negatively. The new as a cryptogram is the image of downfall; only through its absolute negativity does art pronounce the

unpronounceable, utopia.” (Aesthetic Theory, p. 55) Extracted hypothalamus is the title of the solo exhibition which was held at the Kunsthau in Mürz in 2014, and points to just such an absoluteness which shapes Wanker’s thought processes und work. So the hypothalamus is responsible as an interbrain for steering the human central nervous system and is therefore the most important interface in the construction of the human system. Its extraction would undoubtedly lead to exitus – death – and hence, based on Adorno, would probably be in one in black.

And it is precisely in this way that Wanker presents two groups of his works in Mürz: one consists of the series from his first abstract creative period of geometrically structured, monochrome pictures which shine here into the dim darkness of the room. Opposite them you then have organic, colourful worlds in bright, glaring light. Both are investigations into seeing as a process in the travelling light and its complete spectrum which has its fundamental origin in being or not-being. As an overall vision the exhibition testifies to the finiteness of secular reality. For this can only represent a marginality of seeing in a science-driven perspective. A marginality which possesses an abstract centre: pure movement.

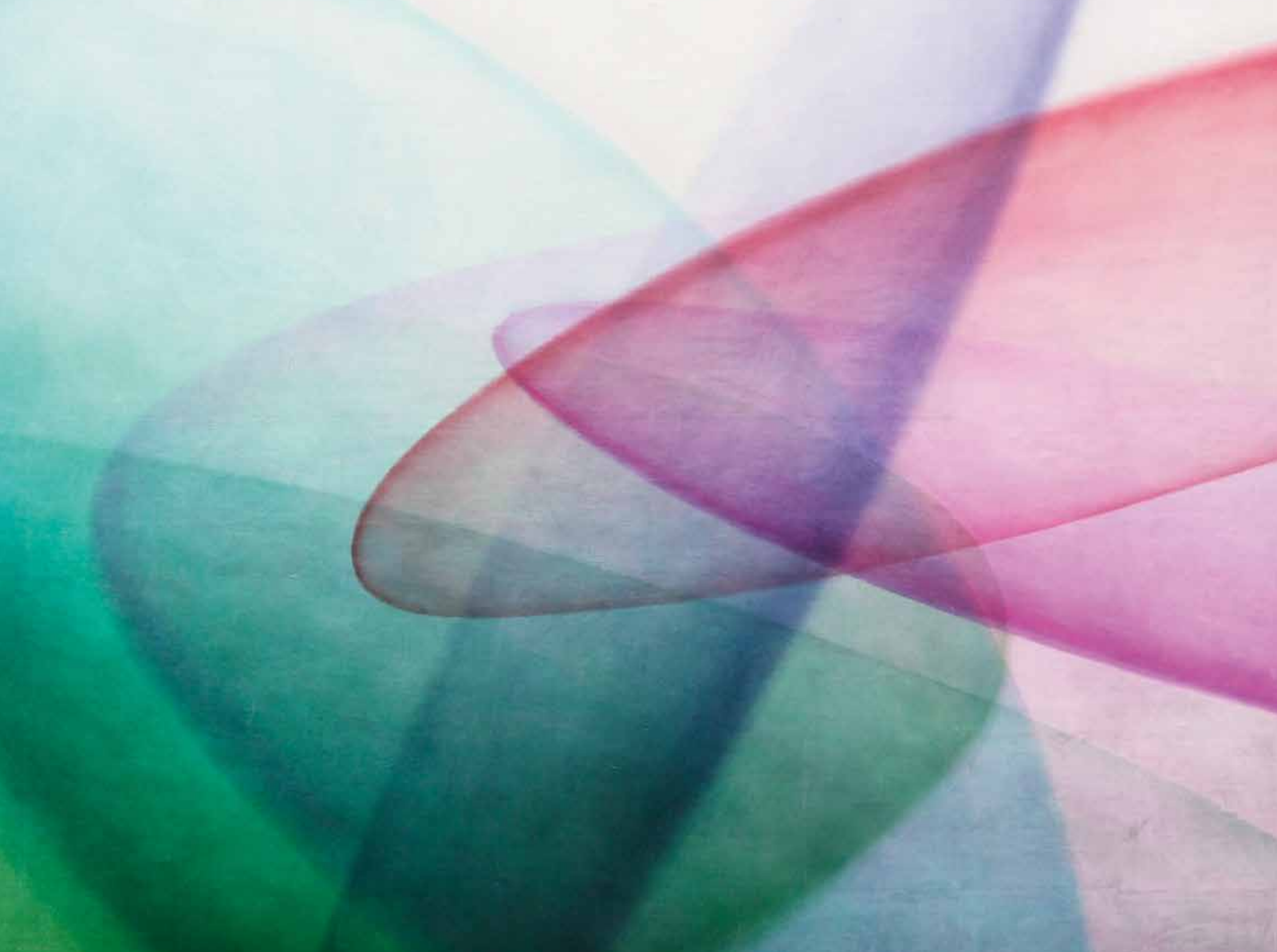
¹ Marcel Proust

² Jacques Lacan, *What is a picture/tableau? From: Ed. Gottfried Boehm, Was ist ein Bild?, 1994, p. 78*

³ *The Matrix*, directed by *The Wachovski Brothers*, 1999

⁴ *Such art is one which deliberately contains the principle of negativity, of horror, of destruction and violence in itself. It is one “of the basic colour black” (Aesthetic Theory, p. 65).*

hybrid bastards



Strukturelle Fehlstellen

Die Serie hybride bastard wird in Anlehnung an die abstrakte minimalistische Malerei fortgeführt, indem versucht wird, die Malebene nicht als die einzige Ebene einzubeziehen, sondern aus dieser einen Raum zu erstellen, der durch Ebenen – dargestellt als verschiedenfarbige Ellipsoide – hybrid aufgefächert bzw. ergänzt wird. Diese schweben im Raum und unterscheiden sich in Perspektive, hard- bzw. soft-edge-Bereichen, Durchdringungen, Parallelformationen oder teils Auflösungen. Es resultiert daraus ein abstraktes Bild von räumlicher colourfield-Malerei, das durch das Lasieren der Durchscheinenden der untenliegenden Farbschichtungen eine oszillierende, schimmernde Farbwelt ergibt. Kaum erkennbare Ebenen liegen unter farbintensiven Schichtungen, lasierende Farben werden durch partiell deckende untergraben, ausgelöscht. Es offenbart dem Betrachter durch das zusätzliche Einwirken der Aluminiumgrundstruktur, die auch die Umgebung mit einspielen lässt, eine vielschichtige räumliche Welt. Künstliche Farbstrukturen, die computerbehaftete, bildschirmartige Stills ergeben. Die Bilder wirken computergeplant, dennoch sind die Formen mit der Hand gezeichnet worden, um dann vergrößert auf die technoid wirkende Metallebene projiziert zu werden. Die Perfektion wird durch perspektivisch falsch interpretierte Schärfe und Unschärfe in Frage gestellt und der perfekte Raum dadurch zu einem gewissen Grad ad absurdum geführt. Ebenen durchdringen einander in falschem Größenverhältnis und manipulieren die automatisierten Blick Ebenen. Der Betrachter hat das Gefühl, dass Fehlstellen vorkommen, ohne ad hoc zu wissen, welche es sind: Elemente, die sich drehen, pixelartige Moleküle, die einen für sich geschlossenen Raum inszenieren, beeinflusst durch Schärfe, Unschärfe, das Farbspektrum, angelehnt an eine schrille Videoästhetik. Dadurch entsteht ein künstlicher, dennoch teils düster wirkender Kosmos, der technoid perfekt scheinen will, aber sich durch seine Abwandlungen und Fehlstellen davon abgrenzt. Ein Hybrid der technisch perfekten Welt.

Structural defects

Here, the Hybrid Bastards series continues on the basis of abstract minimalist painting with an attempt not just to include solely the plane of painting but to create from it a space that is also hybrid in its diversity and supplemented by planes depicted as multi-coloured ellipsoids. They hover in space and differ in their perspective, their hard and soft-edge areas, their permeations, parallel formations or, in part, dissolution. The result is an abstract image of spatial colour field painting that produces an oscillating, shimmering world of colour through the translucence of the underlying coats of colour. Barely recognisable planes reside under intensively colourful layers; transparent colours are undermined and extinguished by the hues and tone which partially cover them. The additional effect of the basic aluminium structure – which also brings the surroundings into play – presents the viewer with a multi-layered spatial world. These artificial colour structures generate virtually computerised screen captures. Although the images look as if they had been digitally planned, the forms are drawn by hand and subsequently projected, enlarged, onto the metal plane, with technoid effect. Perfection is called into question by an incorrectly interpreted perspective of sharpness and blurredness – consequently, the impression of perfect space is reduced, to some extent, to absurdity. Various planes permeate one other in an – incorrect – proportional relationship and manipulate automated viewpoints. The viewer feels that there are defects without knowing ad hoc what they precisely are: rotating elements, pixel-like molecules which present a self-enclosed space, influenced by sharpness, blurredness, the colour spectrum, and based on a strident video aesthetics. What therefore emerges is an artificial and partially bleak cosmos which wishes to appear perfect in a technoid sense but which disassociates itself from this through its variants and defects: a hybrid of the technically perfect world.

hybrid bastard 1 – 2014
150 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



hybrid bastard 2 – 2014
150 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



hybrid bastard 2 – 2014
detail



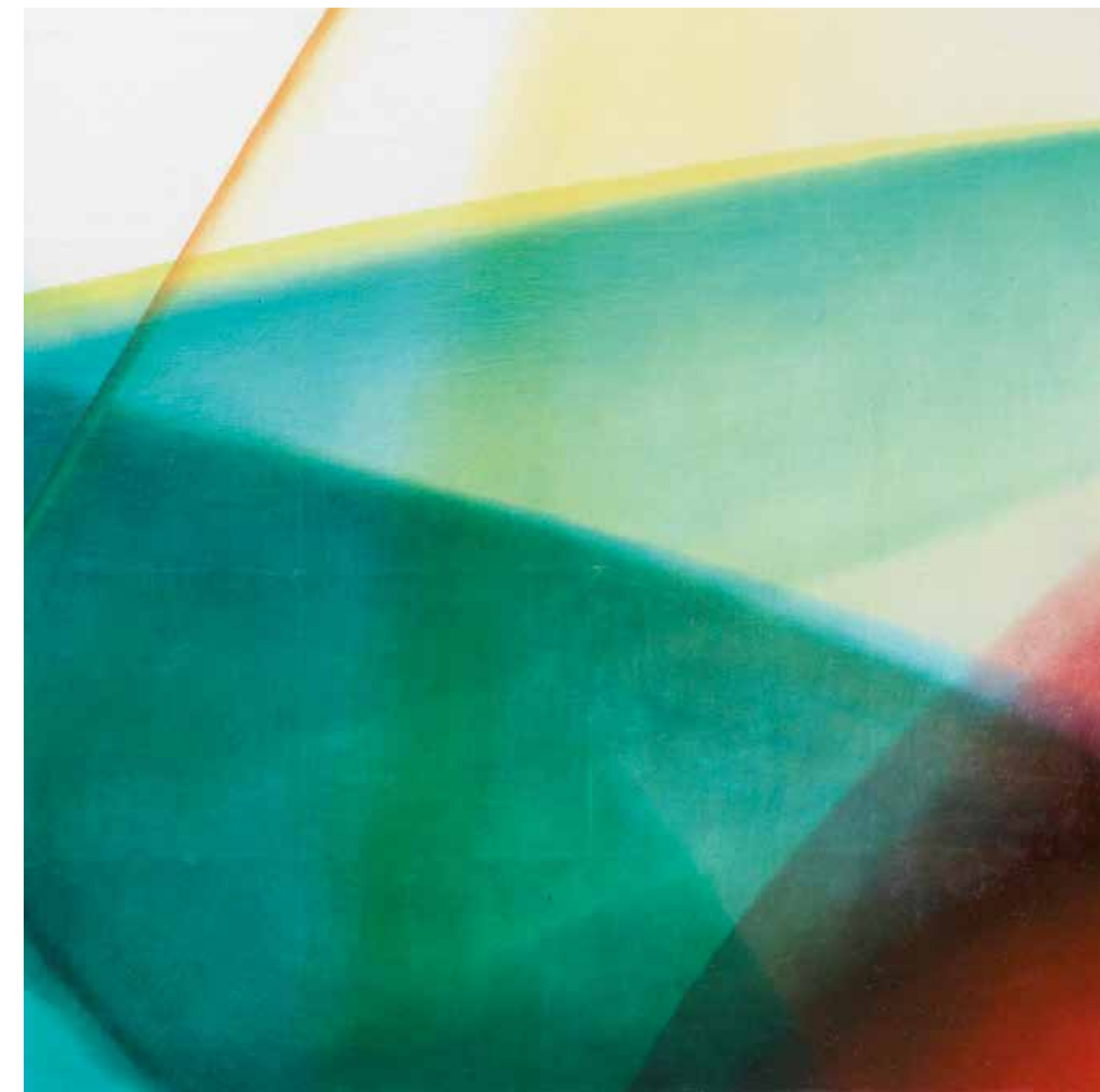
hybrid bastard 3 – 2014
150 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



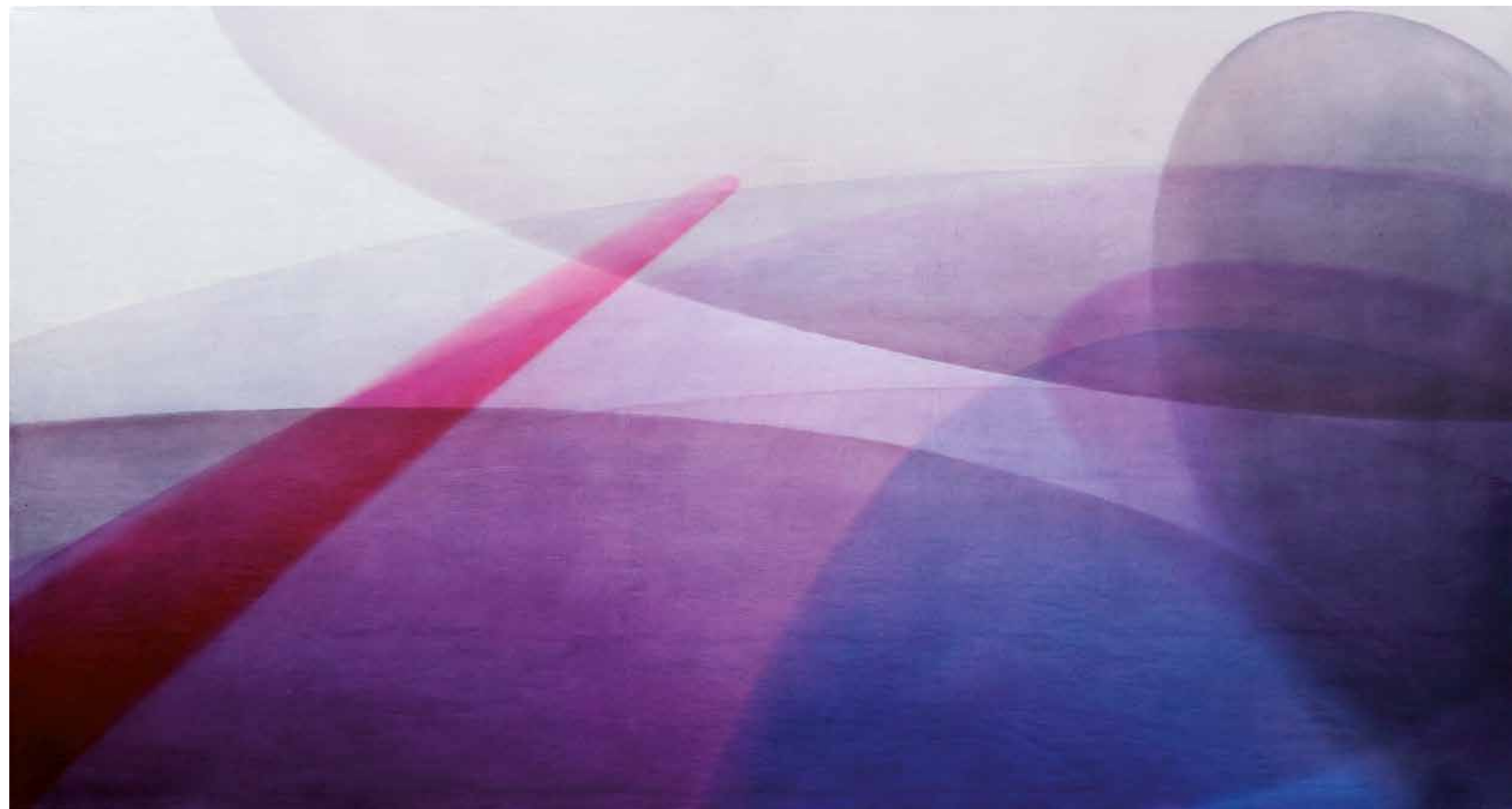
hybrid bastard 4 – 2014
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



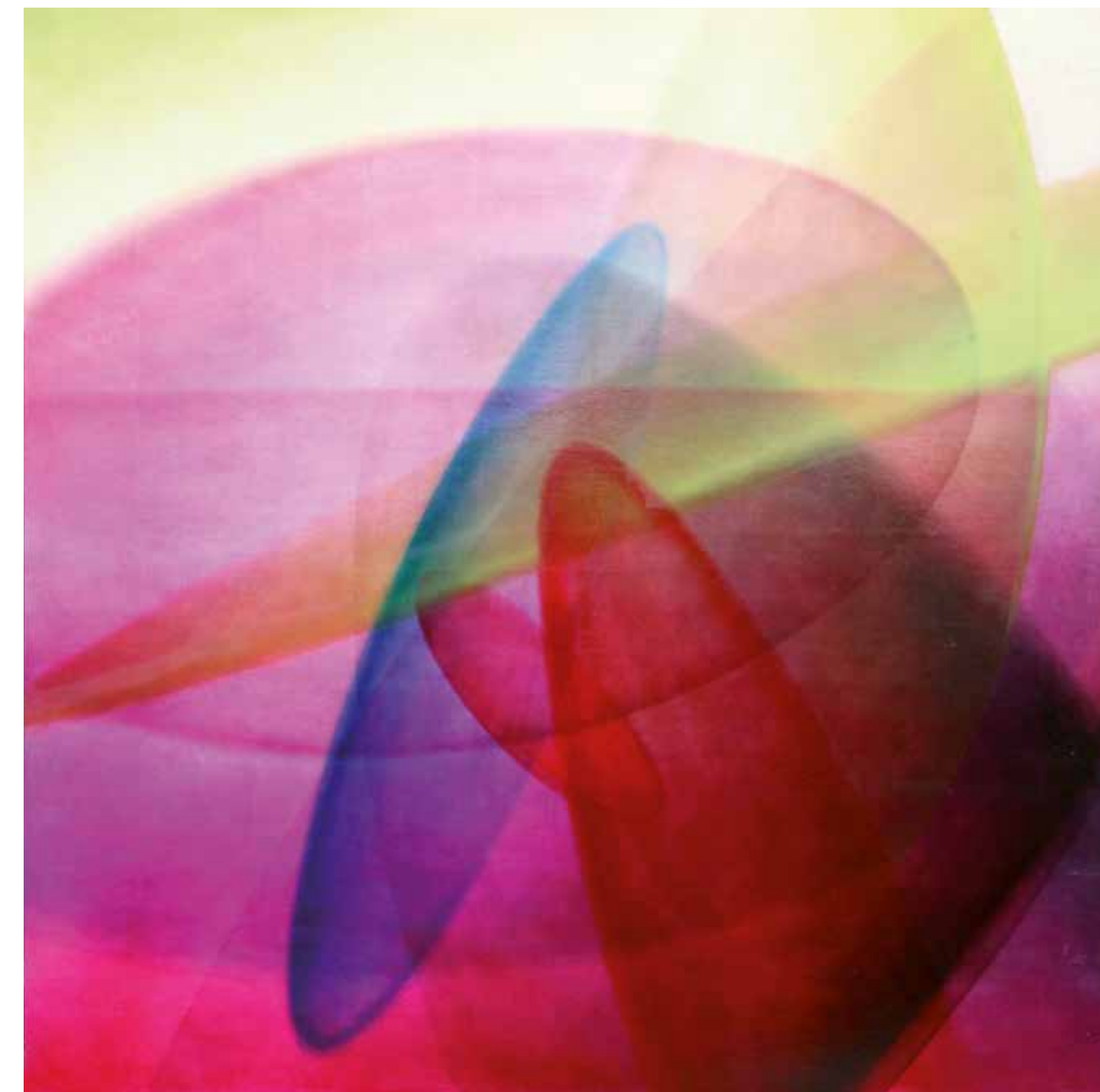
hybrid bastard 5 – 2014
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



hybrid bastard 6 – 2014
80 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



hybrid bastard 7 – 2014
150 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



hybrid bastard 8 – 2014
50 x 50 cm, oil alkyd aluminium on canvas



die plagen 1 & 2
the plagues 1 & 2



Zernetzung

Ein Schwirren von Formen, die durch geometrisch relevante Ebenen bestimmt werden, eröffnet einen teils fragilen, un stetigen Bereich. Vielleicht handelt sich um molekulare Elemente, Eingriffe in die DNS- bzw. RNS-Systematik eines unter dem Elektronenmikroskop sich auftuenden minimalsten Systems, vorgegeben durch die elementaren Konstruktionsebenen des Stoffes, durchdrungen von organischen, an Bakterien erinnernde Fehlstellen bzw. Verschiebungen, unsystematische Eingriffe, die der linearen perfekten Künstlichkeit einen Gegenpol gegenüberstellen. Man könnte es auch als molekulare Zerstörung sehen, organisch contra anorganisch, eine biomorphe Welt der Gegensätze. Es ist fast wie eine cineastische Reise ins Innere – aufgebaute Schichten werden aufgerissen und neue zersetzt, durch neue Formen erobert, um dann wieder zerstört zu werden. Es erinnert an eine Invasion, ohne zu erkennen, wer der angegriffene Ursprüngliche und wer der Angreifende ist, welche Form die ursprünglich relevante und welche die zerstörende ist. Die Formen schweben still im leeren Raum, ohne einen Beginn oder ein Ende erkennen zu lassen. Es entsteht ein Fließen, Rinnen und Gebären der unterschiedlichsten Elemente – sogar Formationen, abgegrenzt durch eine Abfolge von Schärfe und Unschärfe. Immer wieder werden Ebenen zersetzt oder bilden daraus ein anderes neues „entkünstlichtes“ Element. Landschaften zerlegt in ihre Einzelteile, am Reißbrett entworfene technoiden Schichten bzw. Ebenen, die naturbehaftet ohne jegliche vorgegebene Systematik auf die unterschiedlichste Art wiedererobert werden wollen. Man sucht nach Fehlstellen in einem kurzlebigen, oberflächlich gesehene perfekten System. Was auch immer die Intention ist, ergibt sich durch einen Blick in eine computerbehaftete architektonisch künstliche, aber dennoch expressive Welt, die zwar eine gewisse Vernetzung darstellt, aber dennoch dieser entgegenwirkt und dadurch eine teils unverständliche Abfolge, eine Zersetzung dieser, nämlich eine „Zernetzung“, resultiert.

Disconnect

A whirl of forms defined by geometrically relevant planes opens up a partly fragile, unsteady area. Perhaps they are molecular elements, interventions in the DNS or RNS systematics of what emerges as a completely minimal system under the electron microscope, determined by the elementary construction planes of the material, permeated with organic defects or displacements that are reminiscent of bacteria, unsystematic interventions which contrast the perfect linear artificiality with an opposite pole. One could also regard this as molecular destruction, organic versus inorganic, a biomorphous world of opposites. It is almost like an inner cinematic journey – built-up layers are torn down and disintegrate to be conquered by new forms which, in turn, are destroyed again. It is all reminiscent of an odd invasion in which it is not clear which original side is being attacked and which side is doing the attacking, which form is the originally relevant and which the destructive. Forms float silently in empty space without any discernible start or end. The result is a flowing, trickling and creation of all kinds of different elements – or formations, even, demarcated by a sequence of sharpness and blurredness. Planes constantly disintegrate only to re-emerge as a new, different “de-artificialized” element. Landscapes broken down into their constituent parts, technoid layers or planes designed on the drawing board, which – intrinsically natural, without any pre-defined system – want to be reconquered in all kinds of different ways. One looks for defects in a short-lived and perfect system, at least from a superficial point of view. What-ever the intention is, we obtain a glimpse into a computerised, architecturally artificial and yet expressive world, one which displays a certain interconnectedness here and opposition to such interconnectedness there. Consequently, we are left with a partly incomprehensible sequence, with the disintegration and “disconnect” of such elements.

die plage 1 – the plague 1 – 2014
180 x 300 cm, oil alkyd aluminium on canvas



die plage 1 – the plague 1 – 2014
detail



die plage 2 – the plague 2 – 2014
180 x 300 cm, oil alkyd aluminium on canvas



die plage 2 – the plague 2 – 2014
detail



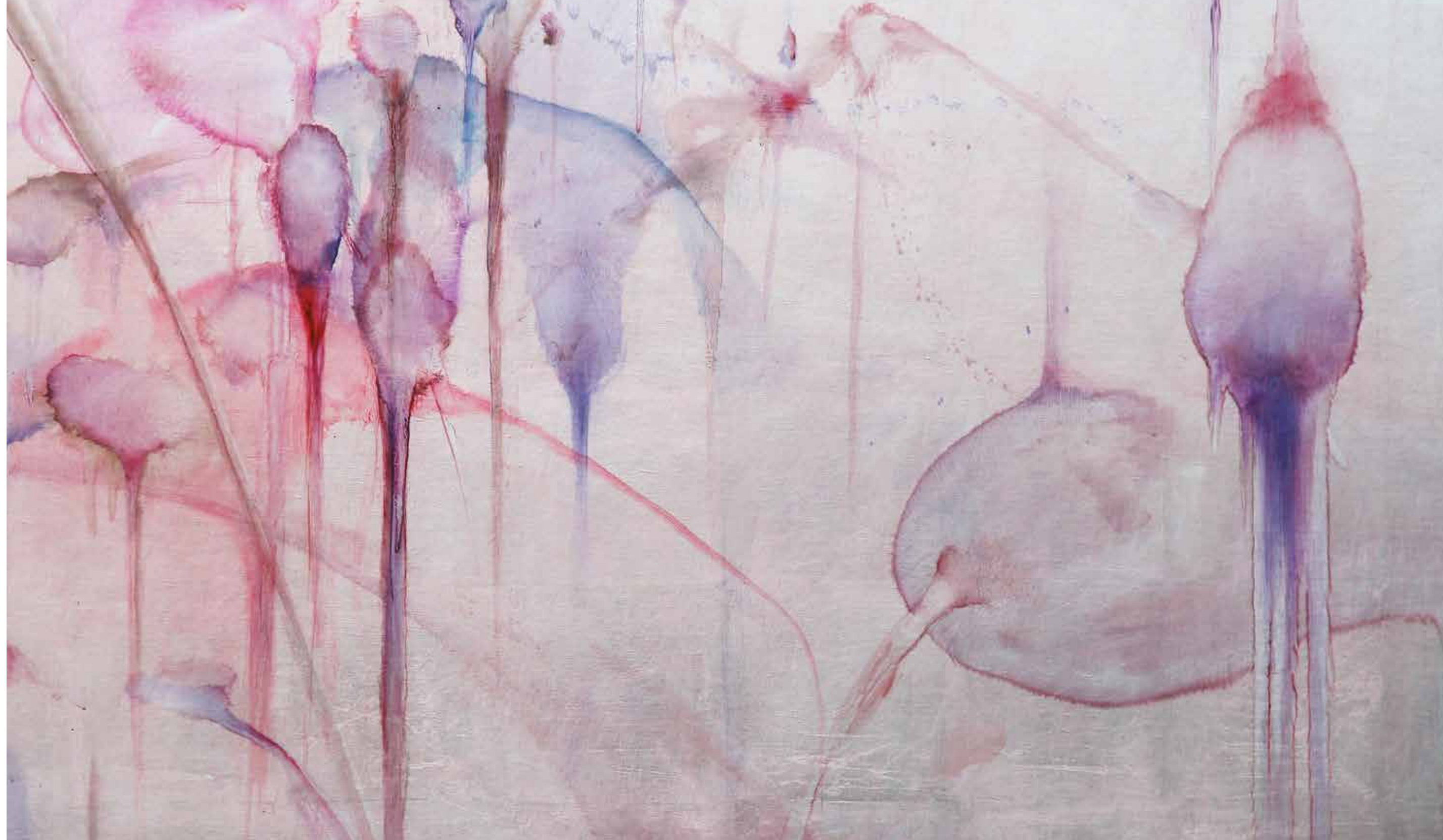
die plage 2 – the plague 2 – 2014
detail



der sog der sehnsüchte – the suction of desires – 2014
180 x 300 cm, oil alkyd aluminium on canvas



der sog der sehnsüchte – the suction of desires – 2014
detail



the monsters have already arrived

murmur – 2014
90 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



verpuppung 1 – pupation 1 – 2014
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



verpuppung 2 – pupation 2 – 2014
50 x 50 cm, oil alkyd aluminium on canvas



der springer – the leaper – 2014
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



die plantage – the plantation – 2014
90 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



invasion – 2014
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



deep under – 2014
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



niemandsland – no man's land – 2014
90 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



niemandsland – no man's land – 2014
detail



reaktor – reactor – 2014
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



connection disturbed – 2014
90 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



connection disturbed – 2014
detail



die würmer – the worms – 2014
80 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



sonnentaumaul – sundew mouth – 2014
80 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



attack of the wide mouthed frog – 2014
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



träume – dreams – 2014
90 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



removed structures

invers – inverse – 2013
80 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



chimere – chimera – 2013
200 x 230 cm, oil alkyd aluminium on canvas



chimere – chimera – 2013
detail



restriktive zersetzung – restrictive disintegration – 2013
170 x 170 cm, oil alkyd aluminium on canvas



zernetzung – disconnect – 2013
80 x 80 cm, oil alkyd aluminium on canvas



plastic island – 2013
180 x 300 cm, oil alkyd aluminium on canvas



feindliche übernahme – hostile takeover – 2013
90 x 250 cm, oil alkyd aluminium on canvas



die geister, die wir riefen
the spirits we summoned – 2013
85 x 245 cm, oil alkyd aluminium on canvas



act of creation nach Arshile Gorky – act of creation based on Arshile Gorky – 2013
200 x 300 cm, oil alkyd aluminium on canvas



act of creation nach Arshile Gorky – act of creation based on Arshile Gorky – 2013
detail



Melancholie einer vorahnung
Melancholy of a premonition

Melancholie einer Vorahnung – Klaus Wankers Malerei im Licht des Films

Die Malerei hat im Laufe ihrer Jahrhunderte andauernden Entwicklungsgeschichte mannigfaltige Bezugssysteme durchlaufen. Entsprechend komplex ist es, diese im Einzelfall zu analysieren und somit einer Interpretation gerecht zu werden. In Klaus Wankers Malerei spürt man die Medienreflexivität, die der Malerei seit Beginn technischer Bildmedien eigen ist, die aber erst seit den 1990er Jahren zu einem bestimmenden Argument in der Diskussion geworden ist. Innerhalb der Malerei – wie auch im täglichen Leben – begegnen wir dem Visuellen nicht mehr rein und primär, sondern vermittelt. So wird das Visuelle heute durch Massenmedien wie Plakate, Zeitschriften, Fernsehen, Internet oder Kino vermittelt. Auch die Abbildungen der Kunstgeschichte in Büchern, Magazinen und anderen Dokumentationsmedien sind Teil dieser selbstverständlichen vermittelten Visualität – ein Faktum, auf das Walter Benjamin in seiner grundlegenden Schrift „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936/39) hingewiesen hat. Die Ausführungen Benjamins bleiben dabei nicht auf die wahrnehmungspsychologischen Überlegungen beschränkt. Es ging ihm hier auch um eine Deutung der bildenden Künste vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Bilder durch Fotografie und Film massenhaft reproduzierbar geworden waren, so dass sich im Folgenden der Status der Künste seiner Auffassung nach insgesamt verändert hatte. Wenn dann im Wesentlichen das Kino und dessen Relevanz für die Malerei in Betracht gezogen werden, so kann man von einer sehr komplexen Beziehungsgeschichte ausgehen. Die neuere amerikanische Malerei beispielsweise – von Andy Warhol über Alex Katz bis David Reed – ist ohne Kino nicht denkbar. Die Künstler erzählen Geschichten in Bildern und pflegen den Dialog zum Kino bzw. springen zwischen den Medien

hin und her. Dazu muss die Malerei nicht notwendigerweise gegenständlich sein. Klaus Wankers Malerei ist vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen besser zu verstehen.

Die Frage nach dem Bild, die gerade in den letzten Jahren erneut zu einem wesentlichen Forschungsgegenstand im Zusammenhang mit der Wahrnehmung des Visuellen geworden ist, hat die klassischen Bildmedien in Unruhe gebracht. Für den Bereich der bildenden Künste bedeutet das eine Neudefinition der traditionellen Bildkategorien wie Malerei, Zeichnung oder Druckgrafik. Die technischen Medien wie Fotografie und Film haben durch eine rasche Fortschrittsentwicklung bis zu den vielfältigen Varianten, die der Computer mit sich gebracht hat, bisher ungeahnte Möglichkeiten eröffnet. Die Dimension des Zeitlichen, des Gleichzeitigen und die Vermischung von Realem und Fiktionalem haben die visuelle Wahrnehmung sowohl beim Produzenten als auch beim Rezipienten nachhaltig verändert. Somit ist aus der begrifflichen Kultur, die an die Schrift gebunden war, zunehmend die visuelle Kultur getreten. Man könnte fast von einem Rückschritt sprechen, als sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Erfindung der Fotografie um 1840 die Vielfalt des Visuellen dramatisch zu erhöhen begann. Denn auch vor der Erfindung des Buchdrucks war die Kultur des Visuellen zentral. Der ungarische Schriftsteller und Filmtheoretiker Béla Balázs (1884-1949) versuchte in seinem bahnbrechenden Buch „Der sichtbare Mensch“, das weltweit eine der ersten systematischen Versuche zur Kinoästhetik war, den Film als Ausdruck einer neuen visuellen Kultur zu beschreiben, die durch den Buchdruck über Jahrhunderte hinweg verdrängt worden sei. Er bezieht sich zunächst auf Victor Hugo. Dieser stellte fest, dass das

gedruckte Buch die Rolle der mittelalterlichen Kathedrale übernommen habe und zum Träger des Volksgeistes geworden war. Das Wort hat den Stein gleichsam zerbrochen. (1) Damit wird die gotische Kathedrale mit ihrer bühnenartigen Architektur, den Glasmalereien, den Skulpturen und dem rituellen Geschehen als Protofilm gesehen. Als gleichzeitig mehrere Sinne ansprechende Manifestation ist die Kathedrale mit mehreren Sinnen wahrnehmbar und stellt den Protagonisten in ein Ambiente, das real erfassbar ist und ihn miteinbezieht. Das himmlische Theater, das jenseits der rationalen Wirklichkeit angesiedelt ist, wird so zum realen Erlebnis. Gemeinsam mit der Imaginationskraft des Gläubigen schließt sich das Geschehen zu einem komplexen Kosmos, in dem das Visuelle dominiert. Das Buch bzw. die Schrift andererseits lässt den Bereich des Visuellen in der Imaginationskraft des Einzelnen verharren. Die große Zeit des Romans im 19. Jahrhundert, aber auch kleinere literarische Formen wie die Lyrik zeugen grundsätzlich von der visuellen Kraft der Schrift, bedeuten aber gleichzeitig auch den scheinbar unbändigen Drang nach dem Visuellen. Dieser Drang zum Visuellen ist leicht spürbar. Wenn man beispielsweise Flauberts Beschreibungen von scheinbar unbedeutenden Details (Pflanzen, Steine, Ziegel, etc.) liest, wird man sie sich schwer nicht bildlich vorstellen können und begegnet ihnen heute noch an verschiedenen Orten, als wären sie je real gewesen. Inwieweit dieses Phänomen sich mit der „mémoire involontaire“ von Marcel Proust trifft, soll hier nicht weiter erörtert werden.

Es ist wieder Victor Hugo, dessen einschneidendes Erlebnis auf einer Eisenbahnreise Sinnbild für eine Moderne wird, die mit dem technischen Fortschritt auch die menschliche Wahrnehmung in Bezug auf das Visuelle verändert hat. Dabei erlebte der Schrift-

Günther Holler-Schuster [Kunsthhaus Graz]

steller beim Blick aus dem Fenster des fahrenden Zuges, wie sich die Landschaft, durch die er fährt rasch verändert. Er beschreibt eindrücklich, wie sich die Landschaft mit ihren Details (Häuser, Bäume, Wiesen, Blumen, etc.) in der Bewegungsunschärfe aufzulösen beginnt und teilweise nur mehr Farbflecken sichtbar werden. Unversehens befindet sich Hugo in dem Moment gleichsam in einer Kathedrale der Technik. Das technische Gerät wird zur Voraussetzung der visuellen Wahrnehmung bzw. zur Sehmaschine. Paul Virilio spricht von der „kinematischen Energie“, die auf der Wirkung beruht, die die Bewegung und ihre mehr oder weniger große Geschwindigkeit auf die visuellen, optischen oder optisch-elektronischen Wahrnehmungen ausüben. (2) Zeitlich parallel dazu wurden ähnliche Phänomene in der impressionistischen Malerei zur Umsetzung gebracht. Physikalische Gesetze des Sehens werden plötzlich entscheidend und erweitern das statische Bildmedium in Richtung Bewegung. Der Film erscheint unter diesem Aspekt als logische Konsequenz. In diesem Moment scheint etwas zu geschehen, was bis zum heutigen Tag auf vielfache Weise selbstverständlich ist: Die Trennung von Bildern der Kunst und trivialen Bildern wird aufgehoben. Die technischen Medien Foto und Film wurden letztlich von Anfang an nicht als Teil der Kunst verstanden, sondern sie waren Teil der allgemeinen visuellen Kultur. Die Malerei ihrerseits begann sich, wie das zuvor erwähnte Beispiel des Impressionismus zeigt, von Beginn an auf die technischen Veränderungen zu beziehen. Von da an veränderte jeder technische Fortschritt – Foto, Film, Video, Computer – die bereits bestehenden Bildmedien. Man kann das weiter verfolgen bis in die Gegenwart, wo man in Anlehnung an Rosalind Krauss' Begriff des „Postmedialen“ zwei Phasen definiert, die diesen Zustand ausmachen: die Gleichwertigkeit der

Medien und das Mischen der Medien. (3) Damit ist in der aktuellen Kunstpraxis die postmediale Bedingung, die nicht mehr ein Medium alleine dominant ins Zentrum stellt, sondern die Medien sich untereinander beeinflussen und bedingen, zum bestimmenden Zustand geworden. Die Menge aller Medien bildet dabei gleichsam ein universales Medium, das sich auch selbst enthält. Damit ist der Weg von der mittelalterlichen Kathedrale über den Buchdruck zu den alten technischen Medien wie Foto und Film bis zu den neuen technischen Medien wie Video und Computer und deren Rückwirkung auf die traditionellen Bildmedien wie Malerei oder Zeichnung kurz umrissen. Auch in den aktuellen Formulierungen der Bildwissenschaften, wo die Frage nach dem Bild vehement gestellt und diskutiert wird, wird die Gesamtheit des Visuellen als wesentliche Basis für weitere Überlegungen dargestellt. Nicht mehr die Bilder der Kunst sind einzig ausschlaggebend, sondern unser gesamter Bildkosmos wird hier zum Gegenstand. Alle Disziplinen – nicht nur die der Kunst – haben sich auf Grund dieser Entwicklung innerhalb der Medien verändert.

Klaus Wanker gehört zu jener Generation von Künstlern, die diese postmediale Erfahrung selbstverständlich in ihren Werken zur Anwendung bringen. Die Erkenntnis, dass am Grunde jedes Bildes bereits ein anderes Bild vorhanden ist, trifft auf seine Generation in einem Ausmaß zu wie nie zuvor. Wanker hat das Medium Malerei von Beginn an als ein von anderen Medien durchdrungenes aufgefasst. Literarische Wurzeln werden dabei genauso entscheidend wie solche des Films und der elektronischen Medien im Allgemeinen. In einem Werkkomplex, den der Künstler in einer

Ausstellung unter dem Titel „Melancholie einer Vorahnung“ (2012) zusammenfasste, werden diese Bezüge deutlich sichtbar. (4) Eine bedrohliche Atmosphäre entstand beim Besuch dieser Ausstellung, die von abstrakt anmutenden Gemälden und installativen Elementen, die sich aus vegetabilen Formen der Natur generierten, ausging. Überdimensionale Pilze, organisch anmutende Fluggeräte und vertrocknetes Geäst waren neben den Gemälden an der Wand die Grundelemente der Ausstellung. Zum Einen ist hier durch das installative Moment eine Art Erweiterung der Malerei in den realen Raum vollzogen, zum Anderen eröffnen die Gemälde eigene Raumstrukturen, die mit den physikalischen Gegebenheiten der Realität nur mehr ansatzweise in Verbindung stehen. Die Einzelemente Plastik und Malerei bleiben als solche zwar erhalten, verbinden sich aber gleichzeitig auch zu einem größeren Ganzen – das Allgemeine bleibt im Detail spürbar. Die melancholische Grundstimmung des apokalyptisch anmutenden Szenarios steigert sich dadurch und macht das Gemälde zu einem weit über seine Bildgrenze hinaus wirksamen Kosmos. Die technoiden Strukturen der zunächst abstrakt anmutenden Gemälde werden rasch als Einblicke in Naturzustände bzw. Raumstrukturen oder architektonische Konstruktionen gelesen, die beim Betrachter kinematographische Erinnerungen hervorrufen. Durch das glänzende bläulich-grüne Schwarzweiß der Oberfläche fühlt man sich wie vor Filmleinwänden befindlich. Die Erinnerung an die Frühzeit des Films mit seiner Ästhetik, die man aus dem Pictorialismus der Fotografie zu kennen glaubt, unterstützt die rätselhafte, unheimliche Grundstimmung genauso wie spätere filmische Apokalypsen, beispielsweise von Andrej Tarkowski (1932-1986) oder Derek Jarman (1942-1994). Wankers Gemälde zitieren nichts davon

direkt und doch beginnt sich in der Wahrnehmung des Betrachters eine Assoziationskette zu entwickeln, die unter anderem in diese Bereiche führen könnte. Dabei spielen nicht nur die Endzeitszenarien, die daraus inhaltlich ableitbar sind, eine große Rolle, sondern auch die formale Überhöhung, die durch die Medien Malerei und Film erreicht wird. Die Künstlichkeit des Films übertragen auf die Malerei, die eine eigene Realität zu erzeugen im Stande ist, trägt wesentlich zum mysteriösen Unterton der in den Bildern erzeugten Szenarien bei. Dass dieser mediale Austausch auch umgekehrt funktioniert, zeigt ein lange zurückliegendes Beispiel: „Das Cabinet des Dr. Caligari“ (1920) ist filmischer Ausdruck des Deutschen Expressionismus. Hermann Warm, Walter Reimann und Walter Röhrig, die mit der Gruppe um die expressionistische Zeitschrift „Sturm“ in Verbindung standen, waren für die Ausstattung dieses Filmklassikers zuständig. In ihren gemalten Kulissen dominierten schiefe Schornsteine, durcheinandergewürfelte Dächer, baumartige Arabesken, die nicht so sehr Bäume als Drohungen waren. Die Szenerie im Film glich jenen Städtevisionen, die der Maler Lyonel Feininger (1871-1956) durch seine kantigen, kristallinen Kompositionen in seinen Bildern heraufbeschworen hatte. Dieses System von ornamental anmutenden Elementen dehnte sich überdies in den Raum hinein. Raumvorstellungen, die nur in den jeweiligen Medien – Malerei und Film – möglich zu sein scheinen, verbinden sich hier mit den konventionellen bzw. realen Raumvorstellungen der sichtbaren Natur. Aber war das noch der normale Raum, den die drei expressionistischen Maler da für den Film schufen? Gemalte Schatten, die nicht mit den zu erwartenden Lichteffekten übereinstimmten, und bestimmende Zickzacklinien, die allen Gesetzen der Perspektive zuwiderliefen, hoben eine Struktur, die den physikalischen Gesetzen

folgt, radikal auf. Der Raum schrumpfte gleichsam zur flachen Ebene zusammen, wo er seine Dimensionen vervielfältigte und in ein gleichsam stereoskopisches Universum ausartete. Dank diverser Kamerabewegungen und Schnitttechniken sind Filme imstande, die gesamte sichtbare Welt abzutasten und verändert wiederzugeben. Erwin Panofsky (1892-1968) definierte diese Vorgänge als die „Dynamisierung des Raumes“ (5). Er weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Zuschauer im Kino physisch einen festen Sitzplatz hat, ästhetisch gesehen aber in permanenter Bewegung begriffen ist – ähnlich wie sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ständig in Hinsicht auf Abstand und Richtung die Stellung ändert. Der sich dieser Art präsentierende Raum ist so beweglich wie der Zuschauer selbst – nicht nur feste Körper bewegen sich dadurch im Raum, sondern der Raum selbst gerät in Dynamik. Damit übertrifft der Film als bewegtes Bild die statischen Bilder und reflektiert auf eindringliche Weise psychologische Dispositionen. Er erreicht auf komplexere Art jene Tiefenschichten, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewusstseinsdimension erstrecken.

Die Malerei im traditionellen Sinn ist natürlich ein statisches Medium, aber gerade im Zustand des Postmedialen bzw. der Medienreflexivität kann sich das auf ähnliche Weise verändern, wie es Panofsky in Bezug auf die Statik des Kinozuschauers beschreibt. Betrachten wir Klaus Wankers Gemälde, so wird nicht nur durch die installativen Elemente, die sich in dieser Ausstellung gleichzeitig im Raum befinden, Mehrdimensionalität spürbar, sondern die ästhetische Nähe zum Film lässt das Medienbewusstsein des Betrachters wirksam werden. Dadurch werden die Gemälde zu Ausschnitten eines größeren Ganzen. Dieses größere Ganze kann ohne Weiteres aus der Welt der

bewegten Bilder stammen. Die Gemälde werden damit zu Filmstills. Wanker wandert dabei bewusst und präzise in einem Bereich zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. Es sind keine Personen, die eine Handlung tragen, sondern Raumstrukturen bzw. architektonische Elemente die imaginäre Schauplätze der Düsternis erzeugen.

Die Kunst, eine dreidimensionale optische Wirkung auf einer zweidimensionalen Malfläche zu erzeugen, erreichte in der Renaissance und im Barock einen Höhepunkt. Nicht nur in der Fläche des Tafelbildes wurde der räumliche Effekt versucht, sondern auch in Bezug zur Architektur gelang ein Illusionismus, der in der Verbindung zwischen dreidimensionaler Architektur und zweidimensionaler Malerei seinen Ursprung hatte. Die Malerei wurde, indem sie die Plastizität der Gegenstände und des Raumes optisch steigerte, zur Dienerin der Architektur. Nebenbei entstand hier ein Austausch: Die Malerei versuchte durch die gemalte Scheinarchitektur etwas zu erreichen, an dem es ihr mangelte, was die Architektur aber per se hatte, nämlich die Dreidimensionalität bzw. das Räumliche. Die Architektur ihrerseits erzielte durch die Melange mit der Malerei etwas, das die Malerei per se hatte, nämlich Bildhaftigkeit. Die technischen Bildmöglichkeiten allerdings erfassen beide, Malerei und Architektur. Der Einfluss der Malerei auf die Architektur wird vom Einfluss der technischen Medien – von Foto über Film zu Computer – abgelöst. Somit geschieht etwas, das zunächst rückschrittlich anmutet: Das technische Medium führt die Dreidimensionalität zurück in die Zweidimensionalität. Man kennt das aus der Architektur fotografie, wo Gebäude oft attraktiver und besser aussehen, als sie tatsächlich sind.

Mit dem Film und der Architektur ist es komplexer,

da die Bewegung zusätzlich an der Raumerzeugung beteiligt ist. Die Filmarchitektur stellt aber das erste entscheidende Kapitel in der Beziehung zwischen Architektur und technischen Medien dar. Das zuvor erwähnte Beispiel des Stummfilms „Das Cabinet des Dr. Caligari“ und die Überlegungen zum Raum im Film von Erwin Panofsky unterstreichen das. Man könnte an dieser Stelle weitere filmische Meisterleistungen wie „Metropolis“ von Fritz Lang (1925), „Les Mystères du Château du Dé“ von Man Ray (1929) „The Fountainhead“ von King Vidor (1949) oder den viel jüngeren „Blade Runner“ von Ridley Scott (1982) ins Spiel bringen, die für die Vorstellung moderner Architektur entscheidend waren. Abstrahierte fiktive, nur in der Visualität des Films mögliche Manifestationen werden dadurch bedeutend und können ihrerseits auf

andere Medien wie die Malerei starke Auswirkungen haben.

Klaus Wanker kennt diese Schnittstellen genau und wendet sie in seiner Kunst an. Seine Inhalte scheinen aus dem Bereich des Fiktionalen zu kommen, jedoch haben sie ein Maß an wiedererkennbarer bzw. spürbarer Wirklichkeit in sich, die Unruhe im Betrachter auszulösen imstande ist. Die emotionalen Orte, von denen seine Bilder zeugen, sind soweit real wie sie im Betrachter wirksam werden – Ängste auslösen bzw. an solche erinnern.

Ob es dabei um den Wechsel von der Schrift zum Bild, von der Architektur zum Bild oder von der Malerei zum Film und umgekehrt geht – grundsätzlich ist die Frage nach dem Bild und dessen Wirkmächtigkeit. Bernardo

Bertolucci stellte fest, dass die Zeit des Kinos keine Echtzeit ist, sondern Traumzeit. (6) Diesen Aspekt könnte man in Klaus Wankers Fall auch auf die Malerei anwenden, wo Traumzeit und Echtzeit einander durchdringen und in einer Metaebene zur Melancholie einer Vorahnung verschmelzen.

Günther Holler-Schuster

(1) 1922-1926, München 1982, S. 51

(2) Paul Virilio, Die Sehmaschine, Berlin 1989, S. 140

(3) Siehe dazu: Elisabeth Fiedler, Christa Steinle, Peter Weibel (Hg.), Postmediale Kondition, Graz 2005, S. 6ff

(4) Klaus Wanker, Melancholie einer Vorahnung, Ausstellung in der Galerie Eugen Lendl, Graz 2012

(5) Erwin Panofsky, Stil und Medium im Film, Frankfurt am Main 1993, S. 25

(6) Heinz Peter Schwerfel, Kino und Kunst – Eine Liebesgeschichte, Köln 2003, S. 7

Melancholy of a Premonition – Klaus Wanker’s paintings viewed in the light of cinema

In the course of its centuries-old evolution and history one thing is clear: painting has explored and undergone multiple systems of reference. To analyse these in each individual case and do true justice to an interpretation that truly merits the name is an understandably complex business. In Klaus Wanker’s paintings it is easy to feel the tangible sense of the media reflexivity which has been an inherent part of painting ever since the start of the technical visual media, even though it only became a powerful and defining issue in artistic debate during the 1990s. Just as in daily life, the sphere of painting no longer makes us confront the visual in pure and primary ways, but in a “conveyed” fashion. In this sense, visual messages are conveyed through the mass media such as posters, magazines, television, the Internet or cinema. Depictions of art history in books, magazines and other documentation media are also part of this obviously conveyed visuality – a fact which Walter Benjamin referred to in his pivotal work *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (“The Work of Art in the Age of Mechanical Reproducibility”, 1936/39). In this context, Benjamin’s ideas did not remain stuck in the mire of considerations arising from perceptual psychology. For what also concerned him here was the interpretation of the visual arts against the background of the fact that images had become mass-reproducible through photography and film. In other words, the status of the arts – in his opinion at least – had subsequently undergone a fundamental, radical transformation.

So if we wish to take a serious look at film and its relevance to painting, the first thing we can safely assume is that we start out from the highly complex story of a relationship. Take, for example, recent American painting – from Andy Warhol and Alex

Katz to David Reed. It is inconceivable without the media of film or cinema. The artists simply tell stories in pictures and nurture a dialogue with cinema – or rather vacillate between the media. And furthermore: painting does not necessarily have to be figurative or representational. Wanker’s paintings are perhaps better understood against the background of these developments.

Recently, the issue of the image has become a major subject of research in terms of the perception of the visual. It has unsettled the classic visual media. This has led to a re-definition of traditional visual categories such as painting, drawing or graphic reproduction in the visual arts. Rapid progress and developments in the technical media, such as photography and film, and right through to the many variations which the computer has brought, have opened up previously undreamt-of possibilities. The dimension of the temporal, the simultaneous and the contemporaneous, and the blending of the real with the fictional have radically transformed visual perception both on the part of the producer and of the recipient. Consequently, visual culture has increasingly emerged from the conceptual culture which was bound to written texts. With the invention of photography around 1840, the dramatic increase in the variety of the visual which began from the mid-19th century onwards might almost be described as a retrograde step. For the culture of the visual was pivotal even before the invention of the printing press. In his pioneering book *Der sichtbare Mensch* (“The Visible Man”) – one of the first systematic attempts anywhere in the world to capture the aesthetics of the cinema – the Hungarian writer and film theorist Béla Balázs (1884-1949) tried to describe film as the expression of a new visual

culture which, in his opinion, had been displaced for centuries by letterpress printing. He first refers to Victor Hugo, who advanced the proposition that the printed book had taken over the role of the medieval cathedral and become the bearer of the nation’s spirit. Words had the power to break stones, as it were. (1) Following on from this train of thought we can view the Gothic cathedral with its stage-like architecture, its stained glass paintings, its sculptures and rituals as prototypical forms of film. As a manifestation appealing to several senses all at the same time, the cathedral can be perceived with more than one sensory organ and places the protagonist in an atmospheric setting that can be ascertained in reality and which incorporates him. And so the celestial theatre that lies beyond rational reality becomes a real experience. Together with the imaginative powers of the believer, the plot becomes a complex cosmos dominated by the visual. The book and the written word, on the other hand, cause the domain of the visual to shine through in the imaginative powers of the individual. The great era of the novel in the 19th century (and less popular literary forms such as poetry and lyricism) testifies to the fundamental visual impact of the written word. They all signify the seemingly irrepressible desire for the visual. This insistent quest for the visual is easy to notice. When, for example, we read Flaubert’s descriptions of what appear to be trifling details (plants, stones and bricks, etc.), it is hard not to think of them in anything else but visual terms – we picture them – and still come across them today in various settings, as if they were actually real. The extent to which this phenomenon coincides with Marcel Proust’s *mémoire involontaire* is an intriguing consideration, though one which shall not be explored in greater depth within this article.

Günther Holler-Schuster [Kunsthaus Graz]

Again, it was Victor Hugo’s incisive experience – obtained while travelling on a railway train – which has come to symbolise modernism and which also transformed human perception of the visual, thanks to technical progress. In this particular instance, the writer describes how he looks out of the window of a travelling train; he notices how the landscape through which he is journeying undergoes rapid change. He gives an impressive description of how the countryside starts to dissolve, together with its details (houses, trees, fields and flowers, etc.), in the fuzzy blur of movement; and how certain parts of what lies outside the window are reduced to mere flecks of colour. All of a sudden Hugo finds himself sitting in the moment of a cathedral of technical engineering, as it were. The technical “equipment” becomes a precondition of visual perception, a vision machine. Paul Virilio posits the notion of “cinematic energy”, which is based on the effect that movement at various speeds has on visual, optical or optical-electronic perceptions. (2) Similar phenomena become evident in Impressionist paintings from about the same time. A temporal parallel, as it were. Physical laws of seeing suddenly become decisive factors and add movement to the static visual medium. Seen from this angle, the emergence and development of film appears as a logical consequence. And it is at this moment that something seems to occur which in many ways appears quite obvious right up to the present day: the separation of pictures of art and trivial pictures no longer applied. Right from the start, the technical media of photo and film were not really understood as a part of art; they were part of the general visual culture. For its part, and right from the start, painting began to refer to the technical transformations which were taking place, as the above example of Impressionism

demonstrates. Henceforth, each technological advance – photo, film, video and the computer – would change the existing visual media. We can easily follow this development much further, right through to the present day. Following Rosalind Krauss’ concept of the “post-medium”, we can define two phases which constitute this condition: the equivalence of the media and the mixing of the media. (3) Hence contemporary artistic practice is a “post-medium condition” which no longer places a single dominant medium into the centre of considerations. Instead, the media exert an influence and are mutually dependent on each other; this has become the determining condition. In the process, the complete set of media forms a universal medium, as it were, one in which it, too, is included.

The above is a brief outline of the journey from the medieval cathedral to the printing press, from there to the old technical media such as photo and film, and from there right on through to the new technical media such as video and computers, and their impact on the traditional visual media such as painting or drawing. In fact the whole of the visual is also represented as an essential basis for further considerations in the latest formulations of the visual and image sciences, where fundamental questions about the nature of the image are vehemently posed and discussed. No longer is it the case that images of art are the only decisive factors; instead, our entire visual cosmos has become the subject of discussion here. All disciplines – not just the discipline of art – have changed due to this development within the media.

Wanker belongs to the generation of artists who are quite unabashed about integrating this post-medium experience into their works. To a hitherto unparalleled

extent and degree, his generation realised that each picture or image is already based on another picture or image. From the very start, Wanker understood that the medium of painting is one penetrated by other media. Here, literary roots play exactly the same decisive role as that of film and the electronic media in general. Such references become evident in a complex of works which the artist compiled in an exhibition entitled “Melancholy of a Premonition” (2012). (4) The atmosphere of menace felt by visitors to the exhibition resulted from the virtual abstractness of the paintings and installation elements generated by the organic forms of nature. In addition to oversized fungi, organically looking aircraft and withered branches and twigs were the basic elements of the exhibition. The idea that the constitutive moment of installation is a sort of painting extending into real space is contrasted with the idea that the paintings open up their own spatial structures which now only have the sketchiest relationship with the physical conditions of reality. Although the individual elements of three-dimensional sculpture and two-dimensional painting remain as such, they also merge at the same time into a greater whole – the general can also be perceived in the detail. This, in turn, heightens the basically melancholic mood of what appears to be an apocalyptic scenario and turns the painting into an effective cosmos which extends far beyond the border of the visual.

The technoid structures of what initially appear to be abstract paintings are quickly interpreted as insights into natural states and spatial structures or architectural constructions that evoke cinematographic memories in the viewer. The shiny bluish-green tinges of the black and white on the surface make you think you could be looking at a film screen. The memory of the early

days of the film and its aesthetics that you think you know from the pictorialism of photography underpins the puzzling and mysterious general mood, as do later cinematic apocalypses such as those by Andrei Tarkovsky (1932-1986) or Derek Jarman (1942-1994). Wanker's paintings do not refer back to any of these sources in an immediate sense, but even so, a chain of associations begins to develop in the perception of the viewer, one which could also lead *inter alia* into these fields. In this case, it is not just the apocalyptic scenarios that can be derived from them in terms of content which play a major role, but also the formal superelevation that is achieved through the media of painting and film. The artificiality of film, carried over into the realm of painting (which is capable of producing its own reality), plays a vital part in forming the mysterious undertone of the scenarios generated in the pictures. The fact that this media exchange can also work in the opposite direction is demonstrated in an example that goes way back when: "The Cabinet of Dr. Caligari" (1920) is the cinematic expression of German Expressionism. Hermann Warm, Walter Reimann and Walter Röhrig, who had connections to the group involved with the expressionist magazine "Sturm", were responsible for the design of this film classic. Their painted sets predominantly featured lop-sided chimneys, jumbled roofs and tree-like arabesques. These were not so much trees as menaces and threats. The scenery depicted in the film was equivalent to the visions of cities which the painter Lyonel Feininger (1871-1956) had conjured up through the edgy, crystalline compositions in his pictures. This system of what appears to be ornamental elements actually stretched further into space. Concepts of space which only seem possible in the respective media of painting and film are combined here with

the conventional and real spatial conceptions of visible nature. But was what the three expressionist painters had created for the film still normal space? Was it really? Their painted shadows did not coincide with the lighting effects that cinema audiences expected, and their defining zigzag lines ran contrary to all the laws of perspective – they radically subverted a structure which follows the normal laws of physics. It is as if space shrank to a flat plane where it mimeographed dimensions and degenerated into a stereoscopic universe. Thanks to various camera movements and editing techniques film is able to scan the entire visible word and reproduce it, yet in transformed guise. Erwin Panofsky (1892-1968) defined these processes as "the dynamisation of space" (5). In this regard he refers to the fact that the audience has a fixed seat (in the physical sense, at least) in a cinema, but from an aesthetic point of view is in permanent movement – similar to the way the viewer's eyes identify with the lens of the camera, which constantly changes its viewpoint in regard to distance and direction. The space which presents itself in this way is as flexible and mobile as the viewer himself – as a result, not only do solid bodies move in space, but space itself becomes dynamic. Hence in its function as a moving image, film surpasses static pictures and images, and powerfully reflects psychological dispositions. In a more complex way, it reaches the deeper layers which extend more or less below the dimension of awareness.

Painting in the traditional sense is of course a static medium, but precisely in the age of the post-media or media reflexivity this can change along the same lines which Panofsky described in reference to the statics of the cinema audience. When we view Wanker's paintings, we feel their multidimensionality, not only

through their installation-based elements which are also located in the space occupied by this exhibition. For the aesthetic proximity to film also allows viewers to activate their media awareness. As a result, the paintings become extracts of a greater whole. This greater whole can easily originate from the world of moving images. In this sense, the paintings become film stills. Here, Wanker consciously and precisely explores an area that lies between abstraction and concrete representation. It is not people who carry a story line but spatial structures and architectural elements which generate imaginary sites of gloom.

The art of generating a three-dimensional optical effect on a two-dimensional painting surface reached a highpoint in the Renaissance and the Baroque periods. Not only was the effect of spatiality attempted within the surface of the panel painting; architecture was also influenced by a successful form of illusionism which had its origins in the connection between three-dimensional architecture and two-dimensional painting. By visually enhancing the plasticity of objects and space, painting became a servant of architecture. What also emerged here was an exchange: through the means of painted *trompe l'oeil* architecture, painting strove to achieve something which it lacked but which architecture had per se: three-dimensionality in the sense of the spatial. Through the interplay with painting, architecture, for its part, achieved something which painting had per se: pictoriality. Yet the technical possibilities for producing images cover both painting and architecture. The influence which painting exerted on architecture was gradually replaced by the influence of the technical media – from the photograph to the film and from film to the computer. And so what happens here is something which appears regressive at first:

The technical medium leads three-dimensionality back to two-dimensionality. We all know this from architectural photography, where buildings frequently look more attractive and better than they actually are. In the field of cinema and architecture the matter is more complex, since movement is also involved in the creation of space. Yet the architecture of film constitutes the first decisive chapter in the relationship between architecture and the technical media. The above example of the silent film "The Cabinet of Dr. Caligari" and considerations on the role of space in the cinema of Erwin Panofsky underline this. At this point, of course, we could easily bring into play further cinematic masterpieces such as "Metropolis" by Fritz Lang (1925), "Les Mystères du Château du Dé" by Man Ray (1929), "The Fountainhead" by King Vidor (1949) or the much more recent "Blade Runner" by

Ridley Scott (1982). All of them played a decisive role in shaping the notion of modern architecture. As a result, abstract and other fictitious manifestations which only become possible in the visuality of the cinema are significant and can, in turn, exercise a major impact on other media such as painting.

Wanker exhibits a precise knowledge of these interfaces and applies them in his art. His content appears to be derived from the realm of the fictional, but even so, the interfaces display a dimension of recognisable and/or perceptible reality in themselves, one which is capable of making the viewer feel unsettled and ill at ease. The emotional locales to which his pictures testify are real to the extent that they impact immediately on the viewer – they trigger fears, or at least are reminiscent of such.

Whether it is a matter here of shifting from words to visuals, from architecture to pictures or from painting to cinema and vice versa is immaterial. What matters ultimately is the issue of the image and its effectiveness. Bernardo Bertolucci once remarked that the time of film is dream time, not real time. (6) In Wanker's case this aspect could equally applied to the realm of painting, where dream time and real time intermingle and fuse at a meta level into the Melancholy of a Premonition.

Günther Holler-Schuster

(1) Béla Balázs, *The Visible Man. Critiques and Essays 1922-1926*, Munich 1982, p. 51

(2) Paul Virilio, *The Vision Machine*, Berlin 1989, p. 140

(3) cf: Elisabeth Fiedler, Christa Steinle, Peter Weibel (Eds.), *Postmedia Condition*, Graz 2005, p. 6ff

(4) Wanker, *Melancholy of a Premonition*, exhibition held at Galerie Eugen Lendl, Graz 2012

(5) Erwin Panofsky, *Style and Medium in Film*, Frankfurt am Main 1993, p. 25

(6) Heinz Peter Schwerfel, *Cinema and Art – A Love Story*, Cologne 2003, p. 7

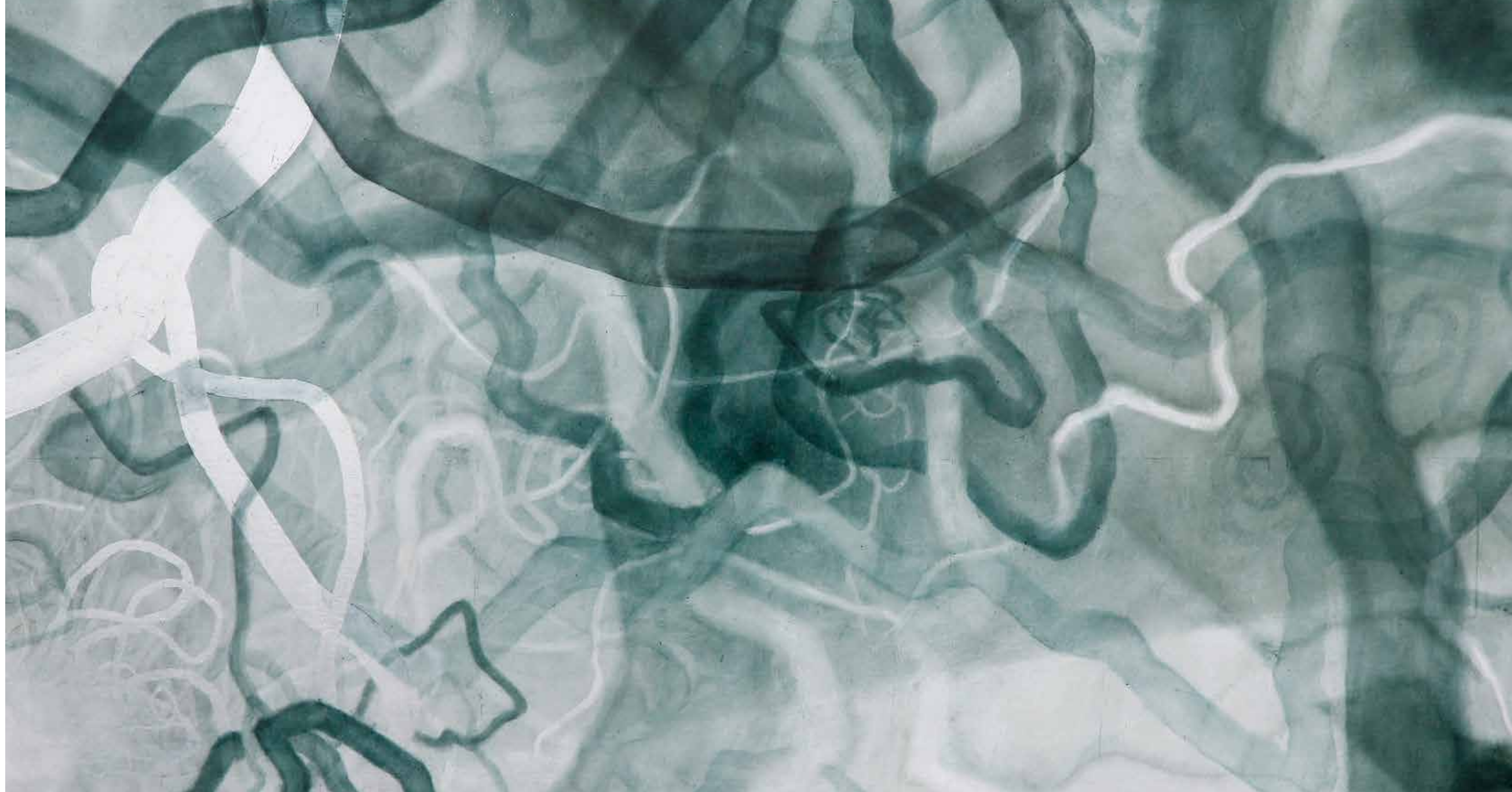
ceratotherium simum – 2013
200 x 300 cm, oil alkyd aluminium on canvas



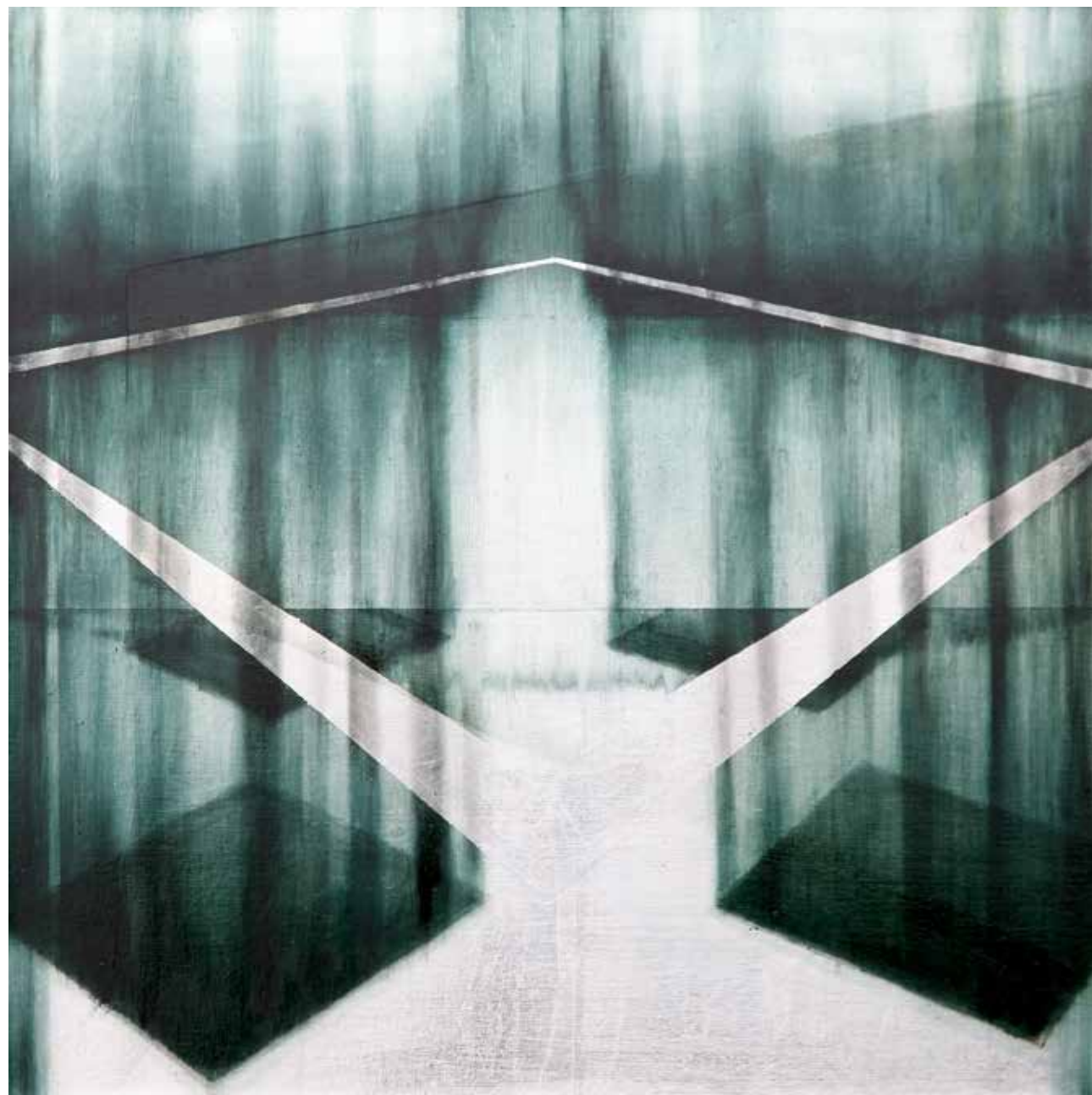
ceratotherium simum – 2013
detail



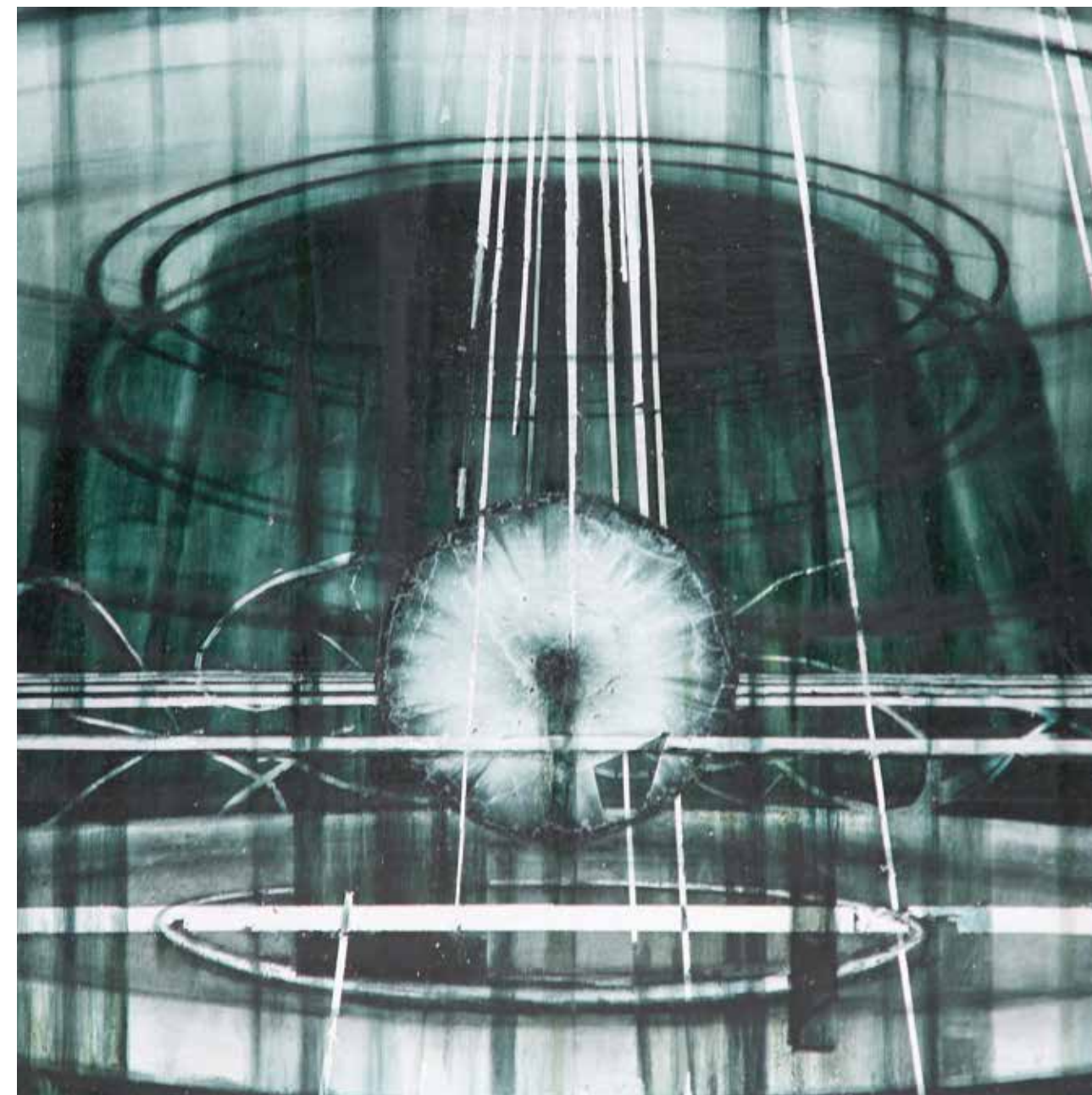
das hybrid – the hybrid – 2012
80 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas



die quelle – the source – 2012
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



entstehung
origination and creation – 2012
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



entstehung – origination and creation – 2012
Ø 180 cm, oil alkyd on wooden panel



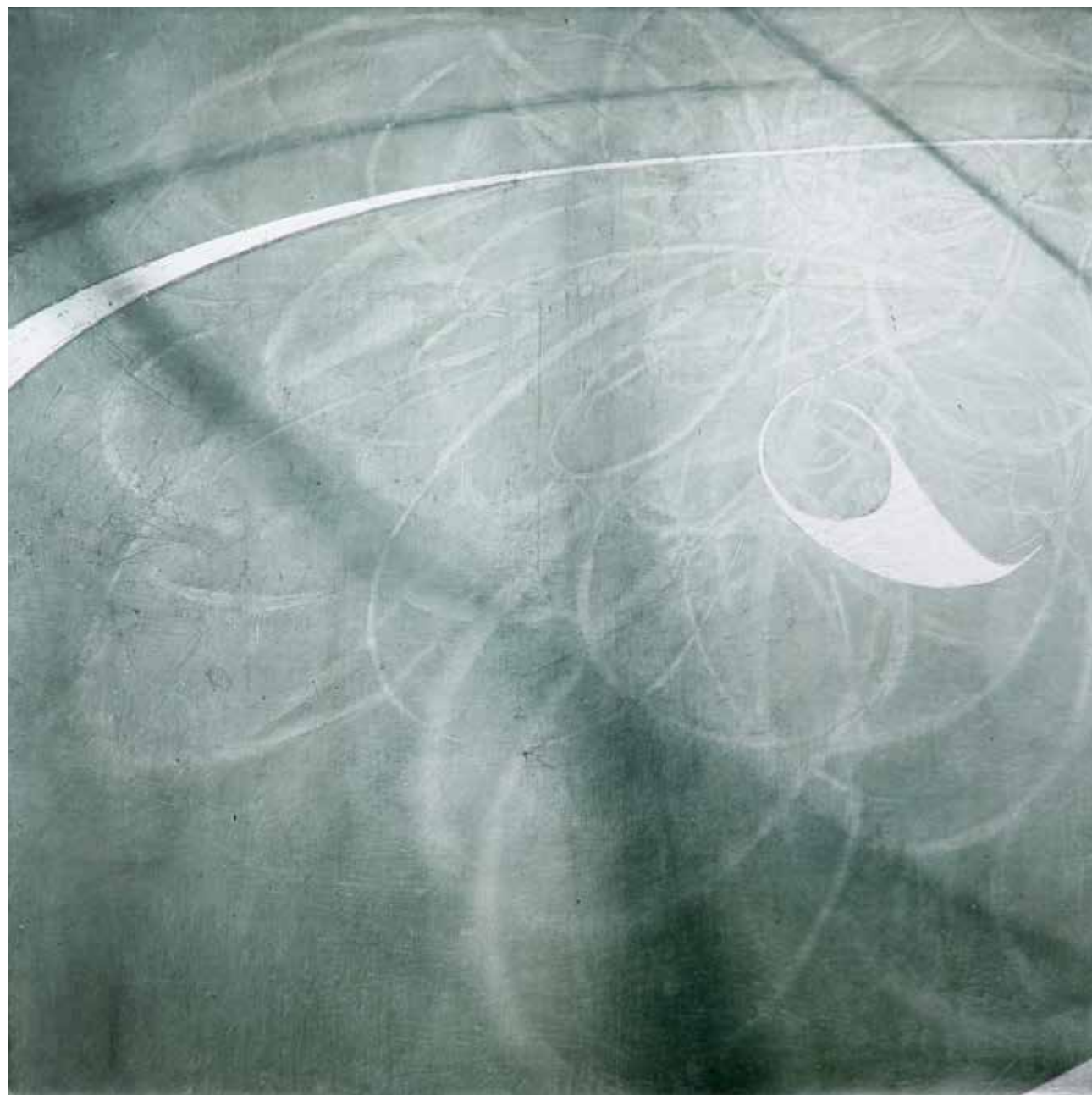
der wald – the forest – 2013
80 x 220 cm, oil alkyd aluminium on canvas



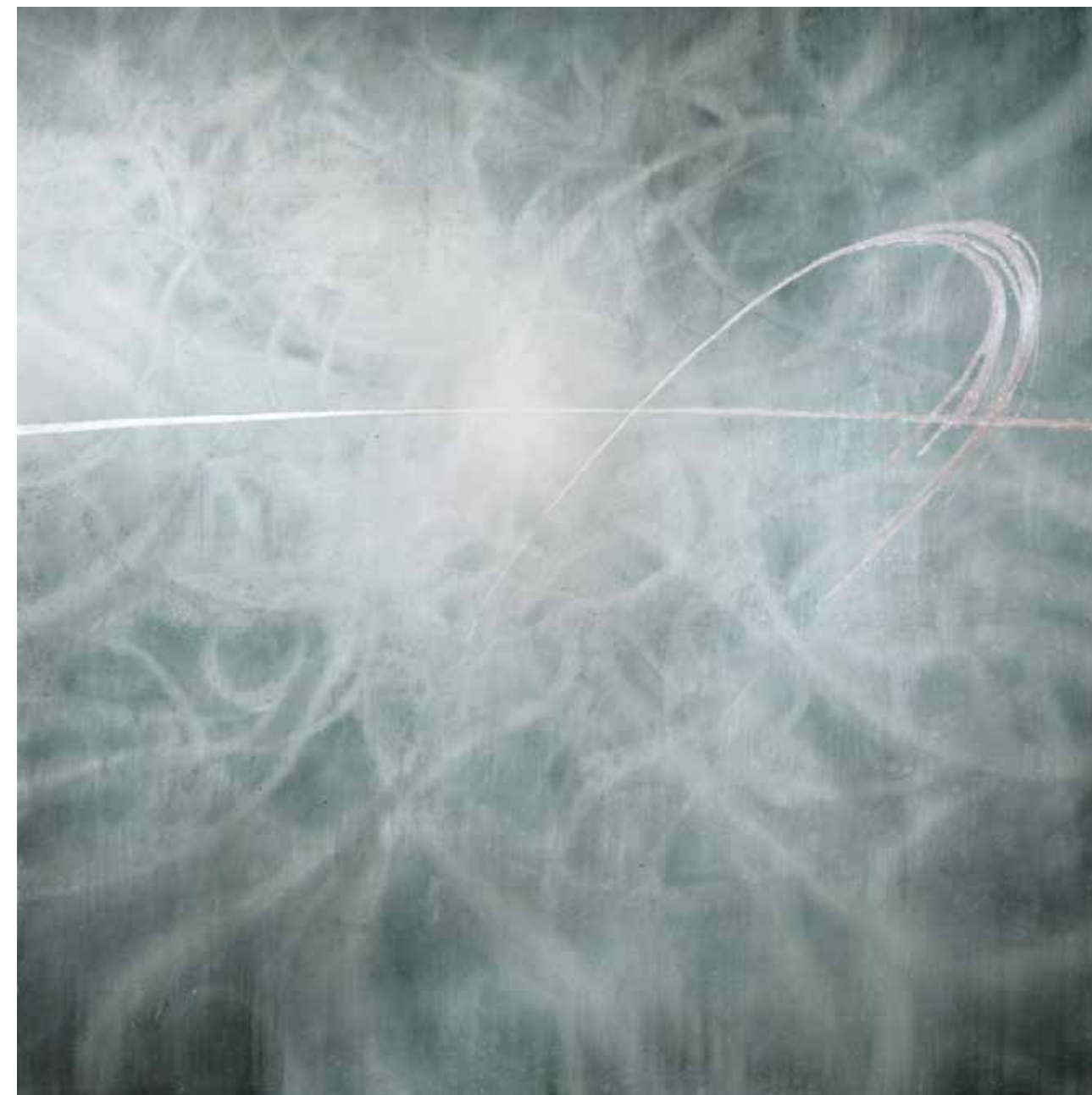
der wald – the forest – 2013
detail



das konstrukt 1 – the construct 1 – 2013
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas

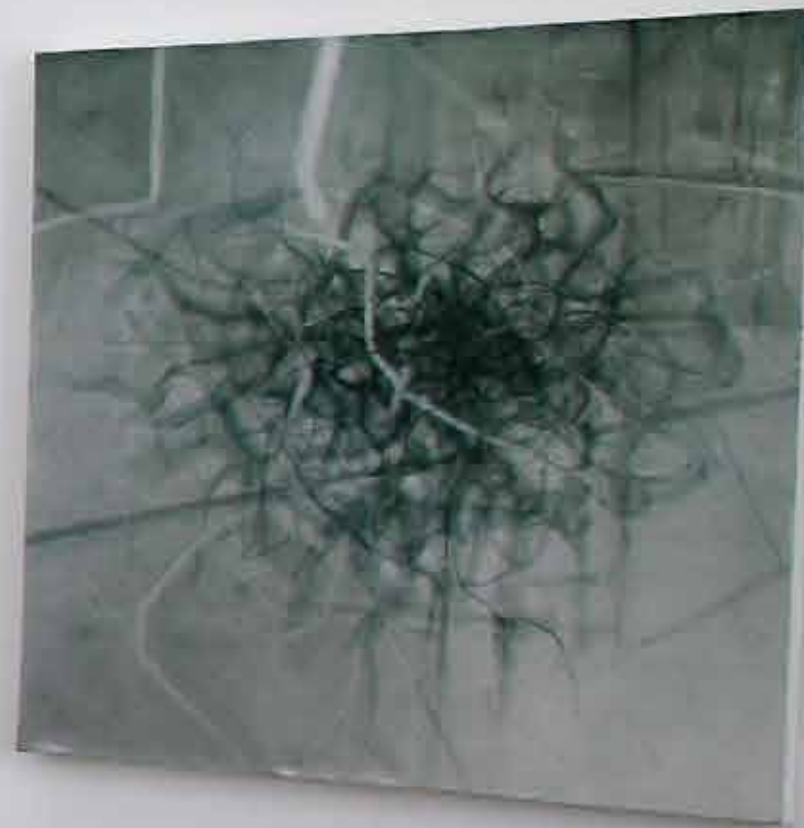


das konstrukt 2 – the construct 2 – 2013
60 x 60 cm, oil alkyd aluminium on canvas



der turm – the tower – 2012
150 x 150 cm, oil alkyd aluminium on canvas





freedom – 2012

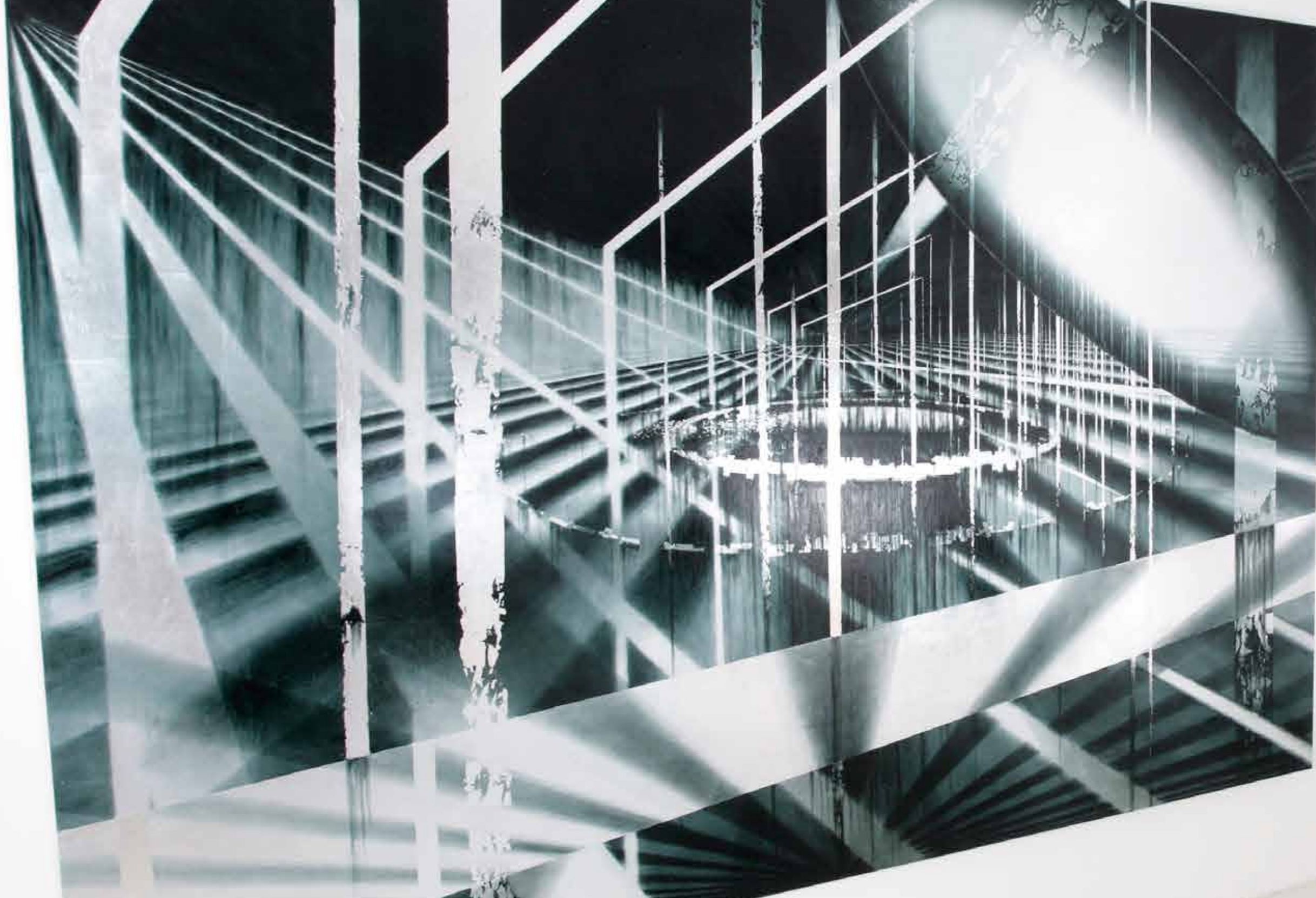
h = 190 cm, wax, CH derivatives on foam, wood, wooden
plate Ø 180 cm oil

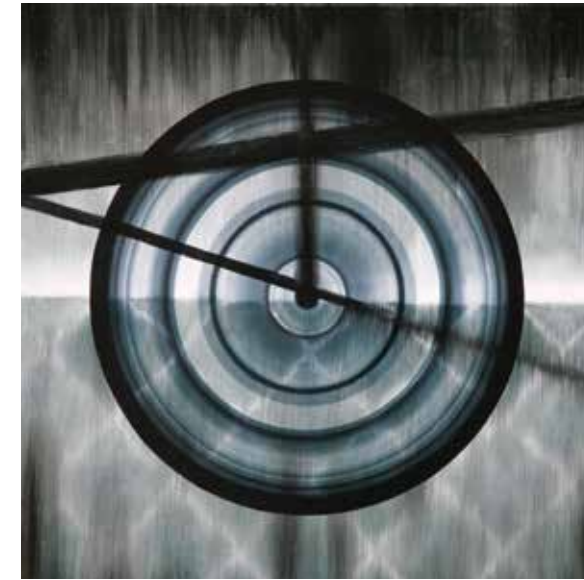
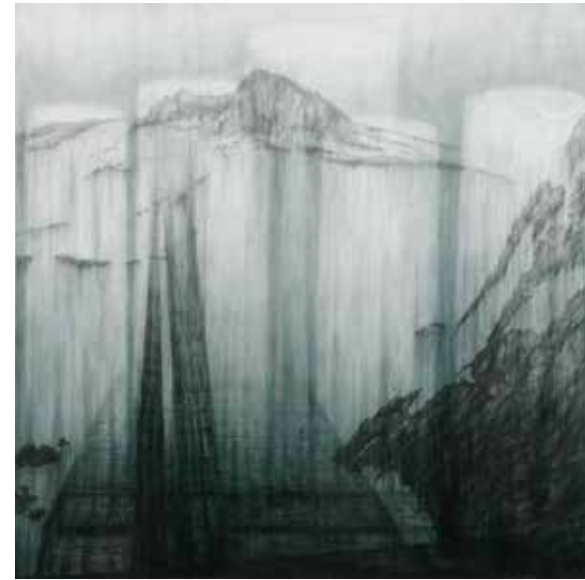


traum einer verstörung nach J. G. Ballard – 2012

troubled dream based on J. G. Ballard – 2012
wood, epoxy aluminium, steel sand, motor-oil, wind machine,
dimension variable







Pictures on left page:

dead end (elevator to voidness), 2010
170 x 170 cm , pencil oil alkyd on canvas

studio installation, dark secret, 2011
size variable

Pictures on right page:

batman kills joker, 2011
90 x 90 cm, acryl oil on canvas

preparation of a dangerous narcissism, 2009
200 x 230 cm, oil on canvas

biography

*1969 Graz, Austria
1989-96 studies civil engineering/economics
1996 Begins studying painting and graphics at the Vienna Academy of Fine Arts
1997 Academy of fine arts
1997 scholarship abroad with Prof. Siegfried Anzinger at the Academy of arts in Duesseldorf
1998 with Prof. Sue Williams
1999-00 with Prof. Adi Rosenblum
6/2000 diploma at the Academy
lives and works in Vienna and Graz

solo exhibitions

2014 land[s]cape, Steiermarkhof, Graz, Austria
land[s]cape - extrahierter Hypothalamus
Kunsthau Mürzzuschlag, Austria
2012 Melancholie einer Vorahnung, Steirischer Herbst, Galerie Lendl, Graz, Austria
2011 Klaus Wanker, new wall, Galerie Adler,

Frankfurt am Main, Germany
Kunstmesse Wien, boot Lendl viennafair, Wien, Austria
2008 melancholie, loder's backstube, Graz
Goldener Engl, Hall, Österreich (curated by Florian Steininger, BA-CA Kunstforum Wien)
2007 Enjoy Your Trip of Illusions, Mark Moore Gallery, Santa Monica, USA
Illusion Unlimited, Galerie Adler, Frankfurt am Main, Germany
2006 Lost on the threatening island of shine and glory, Strabag ArtLounge, Wien
Coolness forever, Junge Kunst e.V., Wolfsburg, Germany
2005 believe in me, Galerie Steinek, Vienna, Austria
Here we go again, Galerie Adler, Frankfurt am Main, Germany
2004 Scope London, featured artist with Galerie Adler
2003 ISTAR 03/04, Galerie Adler (BigArt project), Frankfurt am Main, Germany
2002 Galerie Arthouse, Dornbirn, Austria
2001 BANG - BANG, Joanneum Ecksaal, Steirischer Herbst, Graz, Austria

2000 floating, Galerie Arthouse, Bregenz, Austria
careless drifting, Steinener Saal, Landhaus Graz, Austria
2006 AW Corporation, A.T.O.M., Schleifenmühlgasse, Vienna, Austria
1999 cuts. Schnitte, Semperdepot Vienna, Austria

selected group exhibitions

2013 collection of city Graz, Galerie des Flughafen Thalerhof, Graz, Austria
2012 indepainted II, Wanker, Eisenberger, Galerie artepari, Graz, Austria
2011 small pieces, Galerie Lendl, Graz, Austria
2008 anniversary exhibition, Junge Kunst e.V., Wolfsburg, Germany
7 paral(l)el 7, MNAC – National Museum of Contemporary Art, Artexpo, Bucharest, Romania
2007 Resumee, Galerie Eugen Lendl, Graz, Austria
Family Viewing: The Teenage Kicks Episode, Vegas Gallery, London, UK
artaward 2007. Kunstförderpreis der

Bauholding Strabag SE, Wien, Austria
rewind<< >>fast-forward, Kunsthau L6, Freiburg, Germany
2006 ZEITHEIST, Mark Moore Gallery, Santa Monica, USA,
kunstlicht, Sara Tecchia Roma New York, New York City, USA
Coolhunters. Youth cultures between the media and the market', Budapest Mücsarnok Kunsthalle, Hungary
2005 Collection Mayreder, Austria (curated by Eugen Lendl)
Figur und Wirklichkeit, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Austria
Coolhunters. Youth cultures between the media and the market', Künstlerhaus Vienna, Austria
Coolhunters. Youth cultures between the media and the market', ZKM I Center for Art and Media / Städtische Galerie, Karlsruhe, Germany
2004 Holländer, Kern, Leikauf, Petz, Wanker, Galerie Schafschetzy, Graz, Austria

face to face, Galerie Walker, Kärnten, Austria
summer exhibition, Galerie Adler, Frankfurt am Main, Germany
LV Kunsthalle, Frankfurt am Main, Germany
Spektrum Kunstlandschaft', Hessische Landesvertretung, Berlin, Germany
2003 Heimspiel2, Galerie Schafschetzy, Graz, Austria
Sotheby's, Vienna, Austria
2000 Auswahl Ankäufe, Neue Galerie, Graz, Austria
I spy, Gallery 97-99, London / Vienna, Schleifenmühlg.17, Austria
Muster, ars.mobilis, Vienna, Austria
body.fluids, Station 3, Vienna, Austria
How beautiful, U, Vienna, Austria
1998 academies, spices, diversities, Semperdepot Vienna (by Harald Szeemann), Austria
1997 Kupferstichkabinett, Albertina Vienna, Austria

awards

Goldener Fügenpreis
Strabag Art Award 07

catalogues

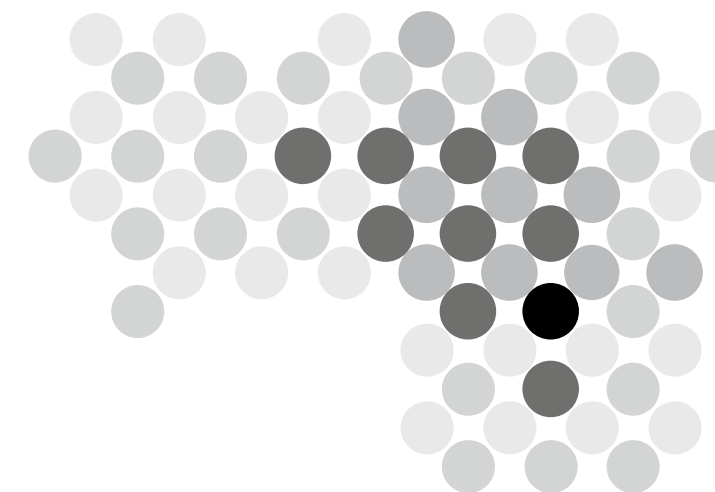
2014 land[s]cape, Steiermarkhof, Graz, Austria
2011 viennafair
2008 10 Jahre Junge Kunst e.V.- ein Rückblick
Moya 7 parallel 7 Museum of young art Vienna
2007 rewind >><< fast forward KunsthauL6
Freiburg
2006 coolness forever Junge Kunst e.V. Wolfsburg
2005 Coolhunters. Youth cultures between the media and the market, Künstlerhaus Vienna, Austria
Coolhunters. Youth cultures between the media and the market, ZKM I Center for Art and Media/Städtische Galerie, Karlsruhe, Germany
Figur und Wirklichkeit Wie Österreichs Maler die Welt verwandeln
Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
Art Frankfurt
2004 scope London
2002 art positions Messe junger Kunst Wien
2001 bang bang Steirischer Herbst Graz

thanks to
my mum
kerstin lisa paul
ulli eugen peter johann
robert katrin günther robert mark
max sara gerhard ursula
simone ...
and **special thanks** to my best friend
bernie



IMPRESSUM: Kunstcatalog Klaus Wanker | Herausgeber: STEIERMARKHOF, Landwirtschaftskammer Steiermark | Katalogredaktion/Künstlerische Leitung: Klaus Wanker | Übersetzung: translingua | Fotos: Klaus Wanker | Gestaltung: Pauritsch Communication, Graz | Für den Inhalt der Beiträge/Vorwörter zeichnen die Autoren verantwortlich. | Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Funksendung, der Wiedergabe auf fotomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. © 2014 by STEIERMARKHOF, Landwirtschaftskammer Steiermark | Druck: Offsetdruck Dorrong OG, Graz

Die Hofgalerie im Steiermarkhof



STEIERMARKHOF®
[hofgalerie]

Die Hofgalerie im Steiermarkhof ermöglicht einen niederschweligen und unaufdringlichen Zugang zur Kunst

Der Steiermarkhof ist die zentrale Bildungseinrichtung der Landeskammer für Land- und Forstwirtschaft in Steiermark. Über 50.000 Menschen bilden sich jährlich im Steiermarkhof weiter und werden bewusst oder unbewusst mit den Ausstellungen in der Hofgalerie konfrontiert. Ziel der Hofgalerie ist es, der bildenden Kunst neue Räume zu geben und den TeilnehmerInnen der Weiterbildungsveranstaltungen die Möglichkeit zu eröffnen, sich auf zeitgenössische Kunst einzulassen.

