

GERHARD MANTZ
Formen der Bewusstlosigkeit
Forms of Unconsciousness

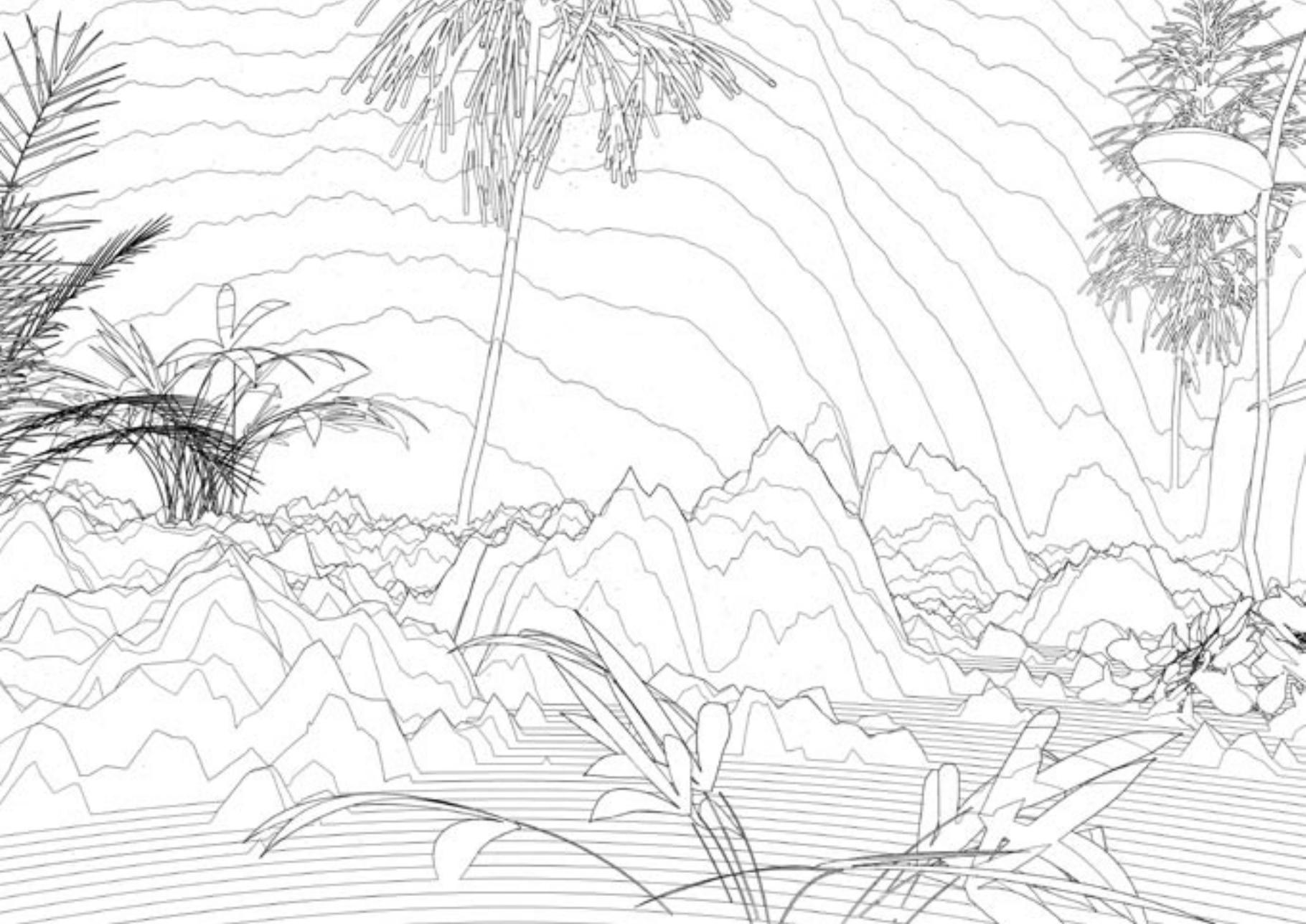
Eine Ausstellung des [DAM] Berlin
8. Sept. bis 25. Okt. 2006



Im Land des Nachmittags · *In the Afternoon Country* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Im Schatten der Blindheit · *In the Shade of Blindness* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · (*Giglee on canvas*) · 100 x 190 cm



The shadows of memory

The shadows of memory. There was once a future which today has long since been forgotten. This future appeared with the catch phrase "Digital Culture" and promised an entirely different world in which everyone could communicate with everyone else. This new relation to the world was also supposed to manifest itself in a new understanding of image and copy. The digital image would stand for itself and no longer have a copy function. This distinction can be derived from a more central difference, the one between the continuum and the discontinuum. The digital moment stands for the discontinuum with the two "states" 0 and 1. The continuum, on the other hand, stands for the analog moment. This difference, however, allows a problem to occur: how can the continuum be translated into a discontinuum and vice versa? This question persists. The promises of a digital culture however have only been partially redeemed. The technological aspects of a digital culture persevere without their consequences being subjected to further scrutiny. "Digital Lifestyle" remains a merely economical category. The times in which digitalization also seemed to be an instrument of enlightenment and emancipation are past.

Problematic certainty

The digital works of Gerhard Mantz can be understood as commentary and reflection of the described situation. In a specific manner they respond to it through the medium of artistic expression. We speak deliberately of a "medium of artistic expression" because a classification of these works is difficult. In the classical sense, the images of Gerhard Mantz are no longer copies. Yet they are also not painting, even if the material of the images, canvas, could suggest as much. What we see, we as observers can identify: they are landscapes.

Die Schatten der Erinnerung

Es war mal eine Zukunft, die heute schon längst vergangen ist. Diese Zukunft trat auf mit dem Schlagwort ‚Digitale Kultur‘ und versprach eine ganz andere Welt, in der jeder mit jedem kommunizieren könne. Dieses neue Verhältnis zur Welt sollte sich auch in einem neuen Verständnis von Bild und Abbild äußern. Das digitale Bild würde für sich stehen und keine Abbildfunktion mehr haben. Diese Unterscheidung lässt sich von einem zentraleren Unterschied herleiten, dem zwischen dem Kontinuum und dem Diskontinuum. Das digitale Momentum steht für das Diskontinuum mit den zwei ‚Zuständen‘ 0 und 1. Das Kontinuum steht dagegen für das analoge Moment. Dieser Unterschied aber lässt ein Problem entstehen: Wie lässt sich das Kontinuum in ein Diskontinuum übersetzen und umgekehrt? Diese Frage bleibt bestehen. Die Versprechungen einer digitalen Kultur aber haben sich nur zum Teil eingelöst. Die technologischen Aspekte einer digitalen Kultur setzen sich durch, ohne dass deren Folgen einer genaueren Beobachtung unterliegen. ‚Digital Lifestyle‘ ist nur noch eine ökonomische Kategorie. Die Zeiten, in denen die Digitalisierung auch ein Instrument der Aufklärung und der Befreiung zu sein schien, sind Vergangenheit.

Problematische Gewissheit

Die digitalen Werke von Gerhard Mantz können als Kommentar und Reflektion der beschriebenen Situation verstanden werden. In spezifischer Weise antworten sie darauf im Medium künstlerischen Ausdrucks. Wir sprechen bewusst von einem ‚Medium künstlerischen Ausdrucks‘, weil eine Einordnung dieser Arbeiten schwer fällt. Im klassischen Sinne sind die Bilder von Gerhard Mantz keine Abbildungen mehr. Sie sind aber auch keine Malerei, auch wenn das Material der Bilder, Leinwandstoff, darauf hinweisen könnte. Was wir sehen,



Himalia · 2000 · PVC, Acryl · 30 x 419 x 18 cm (reales Objekt)

These images thus revive a classical topos of occidental painting. At the same time they distance themselves from it, for the significance of landscape painting relied above all on the fact that real landscapes found a copy. That these copies are still at the same time inventions of landscape, is proven by Nils Büttner¹. He sees in the development of landscape painting at the time of Pieter Bruegel the Elder also a reflex of the colonization of the world and the related emergence of geography as an independent discipline.

The proper estimation

Is there a similar reference in the landscapes of Gerhard Mantz? It is necessary to distinguish thereby between an external and an internal reference. The internal reference has to do with the development of works by Gerhard Mantz which

können wir als Betrachter identifizieren: Es sind Landschaften. Damit beleben diese Bilder einen klassischen Topos der abendländischen Malerei wieder. Gleichzeitig distanzieren sie sich davon, denn die Bedeutung der Landschaftsmalerei beruhte vor allem auf der Tatsache, dass reale Landschaften eine Abbildung fanden. Dass diese Abbildungen aber gleichzeitig auch Erfindungen der Landschaft sind, wird von Nils Büttner belegt¹. Er sieht im Aufkommen der Landschaftsmalerei zu Zeiten Pieter Bruegel d.Ä. auch einen Reflex auf die Kolonisation der Welt und die damit verbundene Entwicklung der Geographie als eigenständiger Wissenschaft.

Die richtige Einschätzung

Gibt es einen ähnlichen Verweis in den Landschaften von Gerhard Mantz? Es ist notwendig, dabei zwischen einem externen und einem internen Verweis zu unterscheiden. Die interne Referenz betrifft die Entwicklung des Werkes von Gerhard Mantz, die sich von realen Skulpturen über virtuelle Objekte bis zu digitalen Landschaften entwickelte. Eine interne Logik lässt sich dabei durchaus entdecken. Schon die frühen materialbezogenen Skulpturen offenbarten in der konkreten Ausstellungssituation sozusagen immaterielle Dimensionen. Von diesen immateriellen Ansichten ist der Weg nicht weit zu den virtuellen Objekten. Ursula Frohne hat in dem Beitrag zum Katalog ‚Virtual Works‘ darauf verwiesen: „Die außergewöhnliche Raumwirkung der imaginären, am Monitor entwickelten, auf Fotopapier gedruckten und unter Plexiglas kaschieren, virtuellen und dennoch „skulptural“ anmutenden „Dingwelten“, profitieren von seiner langjährigen Erfahrung, Formen in ihrer raumerschließenden Wirkung zu begreifen und als stereoskopische Körper auch in der bildhaften Repräsentation dreidimensional zu denken.“²

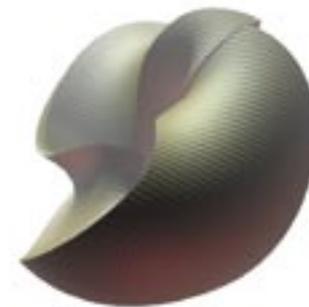
progressed from real sculptures about virtual objects to digital landscapes. An internal logic can certainly be observed along the way. Already the early materially grounded sculptures revealed, in their concrete exhibition, situations which might be called immaterial dimensions. From these immaterial aspects it is not a long path to the virtual objects. In the entry to the catalog "Virtual Works" Ursula Frohne has made this point: "The extraordinary spatial effect of the imaginary "object worlds" [Dingwelten], virtual and yet still apparently "sculptural", which are developed on the monitor, printed on photographic paper, and hidden under Plexiglas, profit from his long experience of conceptualizing forms in their spatially inclusive effect and thinking of them as stereoscopic bodies which in pictorial representation is still three-dimensional."²

Unexpected congruence

In the "virtual objects" of Gerhard Mantz, however, an intensification of digital appearance takes place. The object is not only digitally constructed, it also denies every similarity with already existing objects. The digital construction thereby becomes neither a reconstruction nor a translation. The digital object occupies the digital cosmos and elements which belong to the analog cosmos can only be found in the details. This integration lends the works a particular strangeness. These objects do not have a function, nor however do they move within the realm of the illogical as objects in the images of M.C. Escher partially do. One can suppose that this concrete approach in the digital production is actually due to the new "medium" itself which must first find its means of representation. Functional connections and objective contexts are either overlooked or neglected along the way.

Unerwartete Übereinstimmung

In den „virtuellen Objekten“ von Gerhard Mantz aber findet eine Verstärkung der digitalen Erscheinung statt. Nicht nur wird das Objekt digital konstruiert, es verleugnet auch jede Ähnlichkeit mit schon existierenden Gegenständen. Damit aber wird die digitale Konstruktion weder zu einer Rekonstruktion noch zu einer Übersetzung. Das digitale Objekt bewohnt den digitalen Kosmos und nur in den Details lassen sich Elemente finden, die dem analogen Kosmos angehören. Diese Einbindung verleiht den Werken eine spezifische Fremdheit. Diese Objekte haben keine Funktion, sie bewegen sich aber nicht im Bereich des Unlogischen wie es zum Teil Objekte in den Bildern vom M.C. Escher tun. Es ist zu vermuten, dass dieser konkrete Zugang in der digitalen Produktion auch tatsächlich dem neuen ‚Medium‘ selbst zu verdanken ist, das seine Darstellungsmittel erst noch finden muss. Dabei werden Funktionszusammenhänge und Objektkontexte übersehen oder vernachlässigt.



Heimliche Schwäche · *Secret Indulgence* · 1999 · Colorprint · 87 x 115 cm (virtuelles Objekt)



Stilltschweigende Veränderung · *Implicit Mutation* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm

F

ormal retreat

Once such a means has been found, other representations will find themselves as well. A historical glance back at the 'ars digitalis' could confirm it. The more a medium emancipates itself, the less it is encouraged to index itself through the representation. What is foreign moves into the background in order to make place again for what is known and familiar. Gerhard Mantz, in a conversation with Enno Kaufhold, expresses himself on this point: "I aim for the familiar in order to maintain an emotional connection – for myself and also for the observer, so that he receives a way into the image. The foreign element goes further and diverts one's thinking"³. The "Landscapes" by Gerhard Mantz work on two levels: they build upon the familiar and still lead towards the foreign.

F

örmlicher Rückzug

Hat er diese Mittel gefunden, finden sich auch andere Darstellungen. Ein historischer Rückblick auf die 'ars digitalis' könnte das belegen. Je weiter sich das Medium emanzipiert, desto weniger ist es darauf angewiesen, sich selbst in der Darstellung zu zeigen. Das Fremde tritt in den Hintergrund, um dem Bekannten, Vertrauten wieder Platz zu geben. Gerhard Mantz äußert sich in einem Gespräch mit Enno Kaufhold dazu: „Das Vertraute strebe ich an, um einen emotionalen Bezug zu erhalten – für mich selbst und auch für den Betrachter, damit er einen Einstieg in das Bild bekommt. Das Fremde führt weiter und lenkt das Denken um“³. Die 'Landschaften' von Gerhard Mantz arbeiten zweigleisig: sie bauen auf dem Vertrauten auf und führen dennoch in die Fremde.

F

rühe Epoche

Diese Zwischenüberschrift ist, wie alle anderen, Titel einer Arbeit. Ihre Erscheinungsweise beruht auf dem Vorbild des klassischen Gemäldes, Leinwandstoff aufgezogen auf Keilrahmen. Auf dem Gemälde selbst aber wird man keinen Pinselstrich entdecken. Und die Landschaften, die der Betrachter sieht, scheinen aus einer anderen Zeit zu kommen. Wollte man deren Alter festlegen, so fällt einem eher das Mesozoikum⁴ ein als eine Gegenwart. Und dennoch erscheint einem die Szenerie seltsam bekannt. Sind es Traumlandschaften oder Filmszenerien? Das bleibt unentschieden.

In der Logik des Werkes von Gerhard Mantz aber zeigt sich eine zunehmende Annäherung an das Objekt. Der Vergleich zu den virtuellen Objekten lässt dies deutlich werden. Die Abkehr von diesen und die Hinwendung zum Landschaftsbild entsprechen einer auch im Bild nachvollziehbaren Entfernung zum Gegenstand der Betrachtung. Diese Entfernung verringert sich. In frühen Landschaften ist der Horizont weit entfernt. In den jüngeren Arbeiten aber

Early epoch

This intermediary heading is, like all the others, the title of a work. Its mode of appearance is based on the model of classical painting, where canvas is stretched upon a frame. On the painting itself, however, one will not discover a single brushstroke. And the landscapes which the observer sees appear to come from another time. If one wished to determine their age, the Mesozoic epoch⁴ would probably come to mind before the present. And yet the scenery appears strangely familiar. Are they dream landscapes or film scenarios? That remains undetermined. In the logic of the work by Gerhard Mantz, however, one sees an increasing approach toward the object. The comparison to virtual objects makes this clear. The renunciation of these and the turn towards the landscape image promises a displacement towards the object of observation. This displacement abates. In early landscapes, the horizon is far removed. In the more recent works, however, the gaze approaches the plants. This proximity imbues the detail with meaning and emphasizes it within the context of the entire picture.

Triumphant Proximity

The titles endow the landscape pictures with a dimension which can already acquire a literary quality. For the title names, as it were, the aspect of a space. This space is a construction through a specific program in a computer. What the observer has before himself is one aspect of this artificial space. If this space is constructed as a place, innumerable aspects occur which the artist can choose and then make concrete. In the image however there are voids, either deliberately placed or caused by the program. These voids point to what cannot be seen: the code behind the image. The algorithm of the image production thereby finds an analogy in the algorithm of the specific leaf and its replication. To what degree can the sequential logic of a DNA string be transposed into the

nähert sich der Blick den Pflanzen an. Diese Nähe gibt dem Detail Bedeutung und hebt es hervor im Kontext des Gesamtbildes.

Triumphierende Nähe

Die Titel fügen den Landschaftsbildern eine Dimension hinzu, die schon literarische Qualität annehmen kann. Denn der Titel benennt sozusagen die Ansicht eines Raums. Dieser Raum ist eine Konstruktion durch ein spezifisches Programm in einem Computer. Was der Betrachter vor sich hat, ist eine Ansicht dieses künstlichen Raums. Ist dieser Raum als Ort konstruiert, ergeben sich unzählige Ansichten, die der Künstler wählen kann, um sie dann zu konkretisieren. Im Bild aber gibt es Fehlerstellen, bewusst gesetzt oder vom Programm verursacht. Diese Fehlerstellen verweisen auf das was nicht zu sehen ist: den Code hinter dem Bild. Dabei findet der Algorithmus der Bildproduktion ein Analogon im Algorithmus des spezifischen Blattes und dessen Vervielfältigung. Wieweit lässt sich die sequentielle Logik eines DNA-Strings übersetzen in die sequentielle Logik einer Programmiersprache? Wieweit ist unsere Wahrnehmung von Landschaft konditioniert durch eine klassische Malerei?



Schwankendes Vertrauen · *Wavering Confidence* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Anscheinende Willkür · *Apparent Arbitrariness* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm

sequential logic of a programming language? To what degree is our perception of landscape conditioned through classical painting? To what degree is our perception of nature influenced through the perception of digitally rendered films and advertising images? Is it an "Unexpected complicity" which reveals itself here, or are we entering an "Anti-idealistic Space"? It seems as though the landscapes are more than that. They reference the classical topos of landscape painting and still allow the algorithm behind it to appear. They show the continuum in the discontinuum and raise the translation to the surface. A digital doubt is possible and wise.

Notes:

¹ Nils Büttner. Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels. Göttingen (2000).

² Ursula Frohne. "Objets imaginés" in the catalog Gerhard Mantz: Virtual Works. Karlsruhe: Förderkreis Städtische Galerie (2001), 21.

³ Enno Kaufhold: "Gerhard Mantz" in "natürlich-künstlich - Das Virtuelle Bild", exhibition catalog, Berlin: Haus am Waldsee (2001), 12.

⁴ The Mesozoic Era "was a time of tectonic, climatic, and evolutionary activity" which followed an unknown catastrophe (ending the Permian or Paleozoic era) after which 70 to 90% of all animal life became extinct. By the end of the era, the basis of modern life was in place. The extinction of nearly all animal species at the end of the Permian period allowed for the radiation of many new lifeforms. As the temperatures in the seas increased, the larger animals of the early Mesozoic gradually began to disappear while smaller animals of all kinds, including lizards, snakes, and perhaps the ancestor mammals to primates, evolved. The large archosaurs became extinct, while birds and mammals thrived, as they do today." Excerpts of entry "Mesozoic" at wikipedia.org (<http://en.wikipedia.org/wiki/Mesozoic>)

Translation by Jocelyn Holland

Wieweit ist unsere Wahrnehmung von Natur beeinflusst durch die Wahrnehmung von digital gerenderten Filmen und Werbebildern? Zeigt sich hier eine ‚Unverhoffte Komplizenschaft‘ oder betreten wir hier einen ‚Antiidealistischen Raum‘?

Es scheint, als seien die Landschaften mehr als das. Sie referieren auf den klassischen Topos der Landschaftsmalerei und lassen dennoch den Algorithmus dahinter aufscheinen. Sie zeigen das Kontinuum im Diskontinuum und heben die Übersetzung auf die Oberfläche. Ein digitaler Zweifel ist möglich und sinnvoll.

Anmerkungen:

¹ Nils Büttner: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels, Göttingen 2000

² Ursula Frohne: ‚Objets imaginés‘ in Katalog Gerhard Mantz: Virtual Works, Förderkreis Städtische Galerie Karlsruhe 2001, S.21

³ Enno Kaufhold: Gerhard Mantz, in natürlich künstlich, Das virtuelle Bild/Artificila Life, Ausstellungskatalog, Haus am Waldsee Berlin, 2001, S.12

⁴ Das Mesozoikum begann nach einer noch unbekanntem Katastrophe am Ende des Perms (Paläozoikum), bei der 90% aller Tier- und Pflanzenarten ausstarben. Dies machte den Weg frei für eine völlig neuartige Tier- und Pflanzenwelt. Im Mesozoikum begann die Welt so zu werden, wie wir sie kennen: Die Dinosaurier entstanden, dominierten die Erde und starben aus. Ihre nächsten heutigen Verwandten sind die Vögel und die Krokodile. Die Pterosaurier und eine ganze Reihe von Wasserreptilien entstanden ebenfalls, um am Ende des Mesozoikums wieder auszusterben. Ebenso entstanden die ersten kleinen und größeren Säugetiere (vor allem Nebenlinien der heutigen Säuger) und die ersten Blütenpflanzen sowie die meisten modernen Bäume.

Auszug aus Wikipedia zum Thema ‚mesozoikum‘ unter <http://de.wikipedia.org/wiki/Mesozoikum>



Lebendiger Beweis · *Living Evidence* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Das Bad der Nymphe · *The Bath of the Nymph* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 45 x 100 cm



Grundlegende Entscheidung · *Constitutional Decision* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Intime Entfernung · *Intimate Distance* · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Ausschau nach den Plejaden · *Watching for the Pleiades* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Vorläufiger Endzustand · *Preliminary Conclusion* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Die Verwirrung Nr. 32 · *The Bewilderment No. 32* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Die Verwirrung Nr. 5 · *The Bewilderment No. 5* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Die Entführung · *The Abduction* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm



Im Schatten des Himmels · *In the Shade of Heaven* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm



Die richtige Einschätzung · *The Proper Estimation* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Das Antlitz der Vergangenheit · *The Visage of the Past* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Am Ufer des Schlafs Nr. 5 · *On the Bank of Sleep No. 5* · 2006 · UV-Tinte auf
Leinwand · 45 x 100 cm



Endlose Annäherung · *Endless Approach* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 45 x 100 cm



Am zweiten Tag der Ewigkeit · *On the Second Day of Eternity* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 45 x 100 cm



Erfülltes Versprechen · *Delivered Promise* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 45 x 100 cm



Vollkommene Übereinstimmung · *Perfect Agreement* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Die Verkündigung · *The Annunciation* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Die Geduld Gottes · *The Patience of God* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Passive Erschließung · *Passive Development* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand
60 x 100 cm



Passive Erschließung Nr.2 · *Passive Development No. 2* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand
55 x 100 cm



Die Rückkehr Nr. 6 · *The Return No. 6* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 55 x 100 cm



Rastloser Aufenthalt · *Restless Stay* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Die Rückkehr Nr. 3 · *The Return No. 3* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Geduldiger Wunsch · *Patient Desire* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 55 x 100 cm



Formen der Bewusstlosigkeit Nr. 2 · *Forms of Consciousness No. 2* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm



Unerreichbares Geheimnis · *Unachievable Secret* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm



Das Glück des Irrenden · *The Fortune of the Stray* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Flüchtige Vision · *Ephemeral Vision* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Im Garten des Herzens Nr. 4 · *In the Garden of the Heart No. 4* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Exakte Erinnerung · *Accurate Recollection* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Triumphierende Nähe · *Triumphant Intimacy* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 140 x 250 cm

nächste Seite: Ausschnitt in Originalgröße











Die Liebe am Nachmittag · *Love in the Afternoon* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 190 cm



Provokative Spekulation · *Provocative Speculation* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm









linke Seite: Ausschnitt

Anruf des Schicksals · *Invocation of Destiny* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Die Schmetterlingsjagd · *The Butterfly Hunt* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Zunehmende Gewissheit · *Increasing Certitude* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 140 x 300 cm



Geschlossenes System · *Self Contained System* · 2005 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 170 cm



Weitgehende Bestätigung · *Extensive Confirmation* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm



Verzweigte Wirkungen · *Ramified Effects* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 45 x 100 cm



Oberflächliche Hingabe · *Superficial Devotion* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 45 x 100 cm

Du warst bereits ein etablierter Künstler und hast vorwiegend Wandobjekte geschaffen, bevor Du Dich dem Computer zugewandt hast. Was waren die Gründe hierfür?

Der Computer war für mich zunächst einfach ein neues und aufregendes Spielzeug. Als ich dann die 3D Programme entdeckte, lernte ich meine Wandobjekte digital zu entwerfen und zu visualisieren. Auf einmal war es möglich, ohne großen Aufwand, das was Skulptur ausmacht zu erforschen. Die Objekte wurden klarer und bestimmter.

Hat die Arbeit mit dem Computer Deinen Kunstbegriff verändert?

Meinen Kunstbegriff selbst nicht. Was sich verändert hat, war ein Zugewinn an Komplexität, an Ordnung und an Bewusstheit. Eine ungleich größere Zahl von Gedanken, Ideen und Entwürfen ließ sich mit Datenbanken verwalten und vergleichen. Im traditionellen Atelier mussten die meisten Entscheidungen intuitiv und ‚im besten Glauben‘ gefällt werden. Die Entwicklung eines Werks führte linear und unkorrigierbar vom Entwurf bis zur Vollendung. Heute habe ich eine Unzahl von Entwürfen, Hauptwegen und Nebenwegen, die ich vergleiche und das Beste auswähle um es auszuführen. Selbst dann kann ich noch einmal zurück, um an der Oberfläche, ja sogar am Grundriss, an der „Unterma- lung“ noch etwas zu verändern.

Welchen Einfluss hat die zeitgenössische Digitale Kunst auf die eher traditionellen Genres, wie Malerei oder Bildhauerei?

Die heutige narrativ-inhaltliche Malerei kommt schon lange nicht mehr ohne einen fotografischen Fundus aus. Viele Maler nehmen heute ein Foto und malen es ab, oder sie manipulieren und collagieren ihr Fotomaterial mit einem Bildbearbeitungsprogramm und malen es dann ab. Zwar bestimmen immer

noch die Maltechnik und der Einsatz malereispezifischer Stilmittel den Ausdruck und die Qualität des Bildes, doch ist eine zunehmende Verwendung von digitalen Hilfsmitteln zu beobachten. Der Reiz, der von den Möglichkeiten der digitalen Bildmanipulation ausgeht, scheint allmählich alle zu erfassen.

Die digitale Kunst wird sich zu einem Bindeglied zwischen Fotografie und Malerei entwickeln. Darüber hinaus gibt es unbegrenzte Möglichkeiten für das bewegte Bild. Noch ist die Handhabung der Computerprogramme zu schwierig für die meisten Künstler, oder sie haben sich so sehr in die Technik vertieft, dass sie ihre inhaltlichen und ästhetischen Ziele aus den Augen verloren haben.

Deine Objekte, in der Vergangenheit, sind Originale. In der Computerkunst gibt es kein Original. Hat dies einen Einfluss auf Deine Arbeiten gehabt?

Den Objekten lagen auch schon Baupläne zugrunde, die es erlaubt hätten, die Objekte in einer Werkstatt zu vervielfältigen. Die noch leichtere Reproduzierbarkeit einer Computerdatei hat keinen inhaltlichen Einfluss auf meine Arbeit. Dass ein Werk mehr als einmal existiert, kommt nur der heutigen Entwicklung entgegen, dass es umso wertvoller wird, je mehr Aufmerksamkeit es akkumuliert – und das tut es, wenn es an mehr als einem Ort zu sehen ist.

Ein bedeutender Schwerpunkt Deiner digitalen Arbeiten ist das Thema Landschaft, welches eines der frühen Themen der bildnerischen Kunst ist. Wieso beschäftigt Dich die Landschaft und wodurch ist hier noch eine Weiterentwicklung möglich ohne nur zu wiederholen?

Mit Landschaften habe ich begonnen als ich in einer sehr urbanen Umgebung in Brooklyn wohnte, das war 1997. In dieser Zeit beschäftigte ich mich mit virtuellen Räumen, sehr einfach gegliederte Situationen, architektonisch rechtwinklig oder organisch geformt, auch höhlenartig. Ich suchte nach arche-

typischen Raumsituationen, die sich auch auf Lebenssituationen übertragen ließen. Das war auf's Wesentliche reduziert und damit abstrakt. Um diesen Bildern mehr Sinnlichkeit zu verleihen, dem Betrachter einen spontanen und affektiven Zugang zu ermöglichen, setzte ich auf organische Oberflächentexturen, Licht- und Atmosphäreneffekte. Sofort ergaben sich Landschaftsassoziationen. Jeder konnte etwas wieder erkennen, konnte persönliche Erlebnisse assoziieren. Meine Landschaften sind auch heute noch verkleidete Raumsituationen. Sie symbolisieren Erfahrungen und Lebensgefühle. In diesem Sinne entsprechen sie der Landschaftsauffassung der Romantik, wie zum Beispiel der Caspar David Friedrich's.

Von der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts unterscheiden sich die Bilder durch die Abwesenheit des Idylls. Es gibt keine Menschen, die Bezug nehmen zur allmächtigen Natur; keine Zeugen, auch nichts was auf eine Zivilisation hinweist, auf eine Gegenwart. Es sind vielmehr Bilder, die eher eine ferne Zukunft oder Vergangenheit darstellen. Ins Bild führende Wege scheinen unbetretbar. Der Horizont ist verbarrikadiert durch Anhöhen oder Gestrüpp. Von ungefähr kommendes Licht lenkt die Aufmerksamkeit auf zentrale Stellen, an denen nichts zu sehen ist. Jedenfalls nichts Besonderes. Stellen, an denen etwas fehlt oder noch nicht angekommen ist.

Auf der anderen Seite arbeitest Du auch immer wieder völlig abstrakt, was ist der Grund und gibt es hier einen Zusammenhang zu den realistischen Landschaften?

Ich bin ein durch und durch konstruktiver Künstler. In meiner Wahrnehmung sinken die Geschichten und Erlebnisse in einen dunklen Bereich des Vergessens. Sie sinken langsam, wie Sedimente des Lebens auf einen Meeresgrund. Blicke ich hinab, versuche mich zu erinnern, ist alles vage.

Wenn ich etwas baue, z.B. eine einfache Bildkonstruktion, was immer, dann klingt etwas an, eine Resonanz aus der Tiefe. Diesen Klang verfolge ich, indem ich das Bild oder die Skulptur verändere, bis der Klang stärker und stärker



Der Vorzug der Verschwiegenheit · 2005 · Pigmentierte Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm

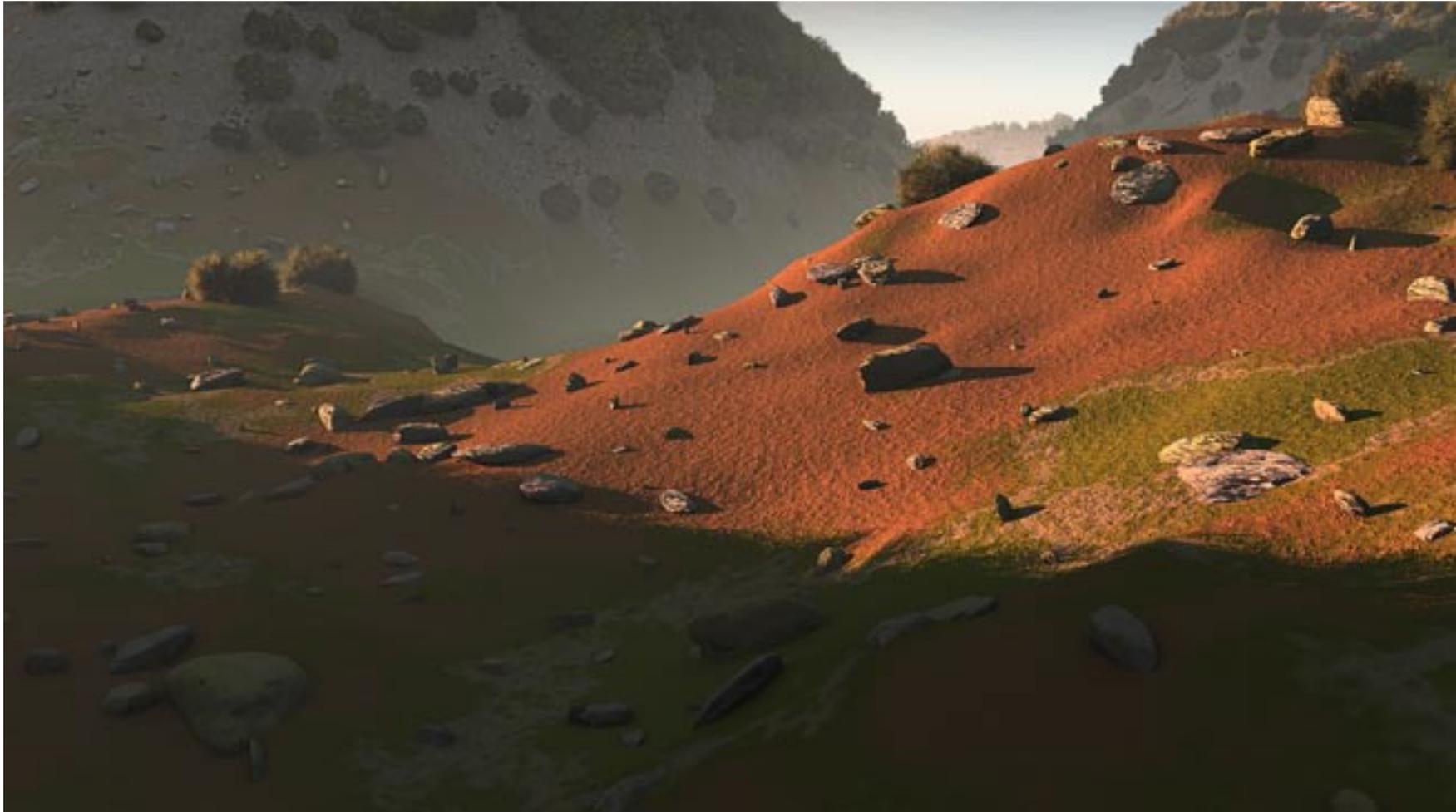


Unerwartete Übereinstimmung · *Unexpected Accordance* · 2006 · UV-Tinte · 55 x 100 cm

wird, klarer und konkreter. Gegenständlichkeit ist dazu nicht nötig, ja sie würde eher stören oder gar Klischees bilden. Ich gehe also immer, auch in den Landschaften, von einer gegenstandslosen Konstruktion aus. Als erstes mache ich einen Bauplan, für einfache Kuben oder Kugeln, für Kurven oder Flächen. Mir genügt das Spannungsfeld zwischen aufgeräumter Ordnung und gewolltem Chaos. Darin findet alles seinen Platz. Naturalistische Elemente erleichtern zwar den Zugang und steigern auch die Resonanz, sind aber nicht das Wesentliche.

Gibt es weitere Pläne für zukünftige Kunstprojekte?

Ich arbeite immer an mehreren Plänen parallel. Was als nächstes reif ist, werden wir sehen.



Überzeugte Hoffnung · *Confident Hope* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 170 cm



Abhängiges Eigenleben · *Dependent Life of its Own* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 55 x 100 cm



Unverhoffte Komplizenschaft · *Unexpected Complicity* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 170 cm





linke Seite: Ausschnitt

Objektloses Begehren · *Objectless Desire* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Normalität und Beschleunigung · *Normality and Acceleration* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 220 cm

You were already an established artist and primarily created wall objects before you turned to the computer. What were the reasons for this?

The computer was first of all for me simply a new and exciting toy. Then, as I discovered the 3-D programs, I learned how to design and visualize my wall objects digitally. All at once it was possible, without much effort, to explore what constitutes sculpture. The objects became clearer and more defined.

Has working with the computer changed your concept of art?

Not my concept of art. What changed was a gain in complexity, order and awareness. A disproportionately larger number of thoughts, ideas and designs could be managed and compared through databases. In the traditional atelier, most of the decisions had to be made intuitively and in good faith. The development of a work led linearly and inflexibly from the design to its completion. Today I have an inordinate number of designs, both main directions and tangents which I compare before choosing the best one in order to complete it. Even then I can still go back once again to change something on the surface, or even on the outline, or the "under painting."

Which meaning do you attribute to contemporary digital art in the context of more traditional genres such as painting or sculpture?

Contemporary painting with narrative content can - for a long time now - no longer do without a photographic basis. Many painters today take a picture and then paint a copy, or they manipulate and collage their photographic material with an image processing program and then paint the copy. The painting technique and the adoption of painting-specific stylistic means still determine the expression and the quality of the image, but an increasing use of digital aids can be observed. The charm, which comes from the possibility of digital image manipulation, seems gradually to be capturing everyone.

Digital art will develop into a link between photography and painting. Moreover, there are unlimited possibilities for the animated image. The application of the computer programs is still too difficult for most artists, or they have submerged themselves so deeply in the technology that they have lost sight of their goals with regard to aesthetics and content.

Your objects, in the past, are originals. In computerized art there is no original. Has this had an influence on your work?

The objects were already based on construction plans, which would have allowed them to be completed in a workshop. The even greater reproducibility of computer data has not had any substantial influence on my work. That a work exists more than once simply corresponds to the current development that it becomes all the more valuable the more attention it accumulates – and that occurs when it can be viewed in more than once place.

A significant focal point of your digital work is the theme of "landscape," which is one of the older themes in the visual arts. Why does landscape preoccupy you and how is a further development possible here without merely repeating the past?

I began with landscapes when I was living in very urban surroundings in Brooklyn, that was in 1997. At the time I was concerned with "Virtual Spaces", very easily composed situations formed either with architectonic right-angles or organically, as well as cave-like. I sought archetypal spatial situations, which could also be transposed onto living situations. That was reduced to the most essential and was therefore abstract. In order to give these images more sensuality, and to enable the observer to have a spontaneous and affective access to them, I turned to organic surface textures as well as atmospheric and light effects. Associations to landscape were engendered at once. Everyone could recognize something, could associate personal experiences. My landscapes today are still disguised spatial situations. They symbolize experiences and life

feelings. In this sense, they correspond to the Romantic landscape concept, for example to the work of Caspar David Friedrich. The images distinguish themselves from the landscape painting of the nineteenth century through the absence of the idyll. There are no people who create a relation to all-powerful nature. No witness, not even anything, which would point to a civilization, to a present. Rather they are images, which represent a distant future or path. The paths leading into the image appear unapproachable. The horizon is barricaded by banks or undergrowth. Light from an unspecified point beyond directs the attention to central passages in which nothing can be seen. At least nothing particular. Passages where something is lacking or not yet there.

On the other hand, you also continue to work quite abstractly: what is the reason for this, and are there relations here to the realistic landscapes?

I am a completely constructive artist. In my perception the stories and events sink into a dark area of forgetfulness. They sink slowly, like the sediment of life on the seafloor. If I look back and try to remember, then everything is vague. When I build something, for example a simple image construction, whatever it may be, then something can be heard, a resonance from the depths. I follow this sound in that I change the image or the sculpture until the sound becomes stronger and stronger, more clear and concrete. Materiality is not necessary for that, it would more likely disturb or even create clichés. That is why I always proceed, even in the landscapes, from an objectless construction. The first thing I do is making a construction plan for simple cubes or balls, for curves or surfaces. For me, the tension between tidy order and willful chaos is sufficient. Everything can find its place in there. Naturalistic elements certainly simplify the access and increase the resonance but are not the most important.

Are there further plans for future art projects?

I am always working on several plans in tandem. We'll see what matures next.

Translation by Jocelyn Holland



Verletzte Privatsphäre · *Intruded Privacy* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Unverbindliche Gefahr · *Noncommittal Danger* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 55 x 100 cm



Das Missverständnis · *The Misunderstanding* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Die Erfindung der Liebe · *The Invention of Love* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Süßes Gift · *Sweet Poison* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 40 x 100 cm



Widerstandene Lust · *Resisted Lust* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 170 cm



Die Vorahnung · *The Apprehension* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 170 cm

rechte Seite: Ausschnitt







linke Seite: Ausschnitt

Das Eis des Schweigens · The Ice of Silence · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm



Genie und Wahnsinn Nr. 2 · *Genius and Madness No. 2* · 2006 · UV-Tinte auf Leinwand · 100 x 180 cm

1950 in Neu-Ulm geboren, lebt in Berlin. 1970-75 Kunstakademie Karlsruhe. 1979 Stipendium der Kunststiftung Baden-Württemberg. 1981-82 Stipendium für die Cité des Arts, Paris. 1984-85 Künstlerhaus Bethanien, Berlin. 1986 Arbeitsstipendium des Senats von Berlin. 1986-87 Stipendium des Kunstfonds, Bonn. 1994 Cité des Arts, Paris. 1995 Arbeitsstipendium des Senats von Berlin.

Einzel Ausstellungen: 2006 [DAM] Berlin. Galerie Albert Baumgarten, Freiburg. 2005 [DAM] Berlin. Galerie Ruth Leuchter, Düsseldorf. Galerie Erhard Witzel, Wiesbaden. 2004 Oskar Friedl Gallery, Chicago. 2003 Artforum Offenburg. 2002 Galerie Erhard Witzel, Wiesbaden. 2001 Galerie Leuchter & Peltzer, Düsseldorf. Galerie Gudrun Spielvogel, München. Städtische Galerie, Karlsruhe. 2000 Galerie Baumgarten, Freiburg. Galerie Hoffmann, Friedberg. Galerie Klaus Fischer und Runge, Berlin. 1999 Kunsthalle, Erfurt. Albrecht Dürer Gesellschaft, Nürnberg. Kunstmuseum Ahlen. Städtische Sammlungen Neu-Ulm. Galerie Rottloff, Karlsruhe. 1996 Galerie Leuchter & Peltzer, Düsseldorf. Galerie Durhammer, Frankfurt. Städtische Galerie, Schwäbisch Hall. Galerie Baumgarten, Freiburg. Galerie Friebe, Lüdenscheid. 1995 Galerie Thieme, Darmstadt. Galerie Edition Gutsch, Berlin. 1994 Galerie Kunst und Raum, Hannover. Galerie Rottloff, Karlsruhe. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. 1993 Galerie Friebe, Lüdenscheid. Galerie Kasten und Steinmetz, Mannheim. 1992 Kunstmuseum Heidenheim. Galerie Heimeshoff, Essen. Galerie Melchior, Kassel. Galerie Vincenz Sala, Berlin. 1991 Kunstfonds Bonn. Galerie Kunst und Raum, Hannover. Kunsthalle Odense. Galerie Gebauer und Günther, Berlin. 1990 Galerie Burgis Geismann, Köln. 1989 Galerie von Witzleben, Karlsruhe. Hartje Gallery, Frankfurt. Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. Städtische Galerie, Ravensburg. 1988 Hartje Gallery, Frankfurt. 1987 Neuer Berliner Kunstverein. Galerie Brigitte March, Stuttgart. Galerie Offermann, Köln. Galerie Schröder, Mönchenglöblich. 1986 Galerie Nikolaus Sonne, Berlin. 1985 Künstlerhaus Bethanien, Berlin. 1984 Galerie Anselm Dreher, Berlin. 1983 Ulmer Museum. 1982 Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. 1980 Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart.

Gruppen Ausstellungen: 2006 „Landscape“ Galerie Ruth Leuchter, Düsseldorf. „Täuschungsmanöver“ Kunsthalle Würth, Schwäbisch Hall. „Landscape / Inscape“, St Paul St Gallery, Auckland, New Zealand. 2005 Galerie Beck & Eggeling, Düsseldorf. „Not Still Art“, Micro Museum, Brooklyn. „Vom Club ins Museum?“, Aroma, Berlin. 2004 „Natur ganz Kunst“, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. „Between Spaces“, Gallery Asbaek, Copenhagen. „Digital Move“, Sony Center, Berlin. „Not Still Art“, Micro Museum, Brooklyn. 2003 „Der Große Ausdruck“, Städtische Galerie, Bremen and KMZA Berlin. „Der Silberne Schnitt“, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart. „Between Spaces“, Centro Cultural Antrax, Mallorca, Spain. MOV Festival, Sapporo, Japan. „Constructed Life“, ZKM, Karlsruhe. 2002 „Der Berg“, Heidelberger Kunstverein. 2001 „Kein schöner Land“, KMZA, Berlin. „natürlichkünstlich“, Kunsthalle Rostock, Kunstverein Mannheim, Haus am Waldsee, Berlin. „Spektrum Kunstlandschaft“, Kunsthalle Darmstadt. 2000 Jariwala Westzone Gallery, London. KMZA, Berlin. 1999 „Digital Sunshine“, Brands Klaedefabrik, Odense. 1998 „Signaturen des Sichtbaren“, Galerie am Fischmarkt, Erfurt. 1997 „Labor Rot“, Essen. 1996 „Neo Structuralism“, BGH Gallery, Los Angeles. „Begegnungen Prag-Berlin“, Tschechisches Zentrum, Berlin. Galerie im Staudenhof, Potsdam. „Missing Links“, Galerie Klaus Fischer, Berlin. 1995 „Shaped Paintings - Painted Shapes“, Jariwala Gallery, London. „Schweben“, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl. 1994 „Shaped Paintings - Painted Shapes“, Dortmund. 1993 „Klassische Konstanten“, Erfurt. 1992 „Interferenzen“, St. Petersburg. 1991 „Berlin ohne Grenzen“, Kopenhagen. Interferenzen, Riga. 1990 Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. 1989 Hartje Gallery, Boston. Mincher Wilcox Gallery, San Francisco. Contemporary Art Center, Osaka. 1988 Georg Kolbe Museum, Berlin. „Vorbilder“, Badischer Kunstverein, Karlsruhe. Galerie Conrads, Neuss. Karl Bornstein Gallery, Los Angeles. 1987 „Zehn : Zehn“, Kunsthalle Köln und Berlin. Deutscher Künstlerbund, Bremen. Hartje Gallery, Frankfurt. 1986 „Intericon“, Charlottenborg, Kopenhagen. 1985 Bericht 85, Kunsthalle Berlin. 1983 „Projekt 18, Neue Abstraktion“, Charlottenborg, Kopenhagen. Forum „Junger Kunst“, Stuttgart, Mannheim, Baden-Baden. 1980 Badischer Kunstverein, Karlsruhe.



Impressum

Herausgeber: [DAM] Berlin 2006. www.dam.org/berlin
Gestaltung, Satz, Fotos: Gerhard Mantz.
Druck: Hoffmann Druck GmbH, Wolgast. Auflage: 600.
Copyright: Gerhard Mantz 2005. www.gerhard-mantz.de

Mit freundlicher Unterstützung der Galerien
[DAM] Berlin, www.dam.org/berlin, und
Galerie Erhard Witzel, www.galerie-witzel.de

Autor: Thomas Wulffen

Studium der Philosophie und theoretischen Linguistik, Universität Konstanz,
Abschluss Magister Artium, seit 1982 Autor, Kunstkritiker und Ausstellungsmacher in Berlin, regelmässige Veröffentlichungen im Kunstforum International, Publikation: Thomas Wulffen: Rollenwechsel – Gesammelte Texte, herausgegeben von Hermann Korte, LIT-Verlag, Münster 2004

<http://www.gerhard-mantz.de>