

Neue Alchemie

KUNST DER GEGENWART NACH BEUYS

New Alchemy. Contemporary Art after Beuys

Herausgegeben von / Edited by
LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster
Melanie Bono

WIENAND

Neue Alchemie */ New Alchemy*

- 07) Vorwort
- 09) *Foreword*
- 13) Eine neue Alchemie? / von Melanie Bono
- 15) *A new alchemy? / by Melanie Bono*
- 25) Alchimia Nova / von Verena Kuni
- 28) *Alchimia Nova / by Verena Kuni*
- 37) Genese und Transformation / von Barbara Gronau
- 41) *Genesis and Transformation / by Barbara Gronau*

- 49) Künstler / *Artists*
- 51) Karla Black
- 57) Katinka Bock
- 65) Björn Braun
- 75) Nina Canell
- 83) Aleana Egan
- 91) Myriam Holme
- 101) Sergej Jensen
- 111) Lone Haugaard Madsen
- 119) Lorenzo Pompa
- 127) Matthew Ronay
- 135) Michael Stumpf

- 145) Biografien / *Biographies*
- 158) Verzeichnis der ausgestellten Werke / *List of exhibited works*

Vorwort

Gut zwanzig Jahre nach dem Tod von Joseph Beuys ist das Wiederaufleben der Auseinandersetzung mit diesem großen Klassiker der deutschen Nachkriegsmoderne unübersehbar. Zahlreiche Ausstellungen, angefangen bei der großen Beuys-Retrospektive *Parallelprozesse* in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf bis nach Argentinien, zeugen von dieser Renaissance.

In dieser vielstimmigen Diskussion bezieht die von Melanie Bono kuratierte Ausstellung *Neue Alchemie. Kunst der Gegenwart nach Beuys* des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster eine besondere und ganz eigenständige Position.

Parallel zur großen Retrospektive in Düsseldorf, die erneut und neu den Blick auf den Künstler und seine großen Werke und Ideen richtet, zeigt die münstersche Ausstellung erstmals die Wiederentdeckung von Beuys durch elf internationale junge Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart. Dabei ist der Bezug der beiden Ausstellungen in Düsseldorf und Münster durchaus gewollt: die Aktualität der Kunst von Joseph Beuys und ihr Widerschein in der aktuellen Kunst.

Die bewusste Auseinandersetzung mit dem Raum, der Rückgriff auf Naturmaterialien, das Bewusstsein der performativen Potenziale oder der transformierende Umgang mit Objekten – die Bezüge der in Münster versammelten Arbeiten zum Beuys'schen Kosmos sind vielfältig, ohne diese Referenz explizit zu beabsichtigen. Dieses Phänomen nimmt die Ausstellung zum Anlass, um zu thematisieren, ob hinter den vergleichbaren Strategien auch eine gemeinsame Geisteshaltung steht, inwieweit diese mit den Zeiten Beuys' vergleichbar ist und wie seine Bedeutung für eine vornehmlich in den 1970er Jahren geborene Künstlergeneration zu werten ist, die seine Präsenz ausschließlich in tradierter Form kennt.

Anders als der aus dem Arabischen stammende Begriff der *Alchemie*, der quer durch die Jahrhunderte immer wieder für den Traum von der künstlichen Herstellung von Gold stand, steht der Ausstellungstitel nicht für kodifizierte Verfahren oder wissenschaftliche Beschreibung künstlerischer Ansätze. Vielmehr spielt er sehr sinnfällig mit seinem spezifischen okkulten Assoziationsfeld, das bestimmte Bilder von Arbeitssituationen und Materialien hervorruft sowie an spiritistische Energien und transformative Prozesse denken lässt. In diesem Sinne beschreibt der Titel *Neue Alchemie* nicht zuletzt auch die couragierte These und die experimentelle, hypothesenhafte Anlage der Ausstellung. Dass mit dieser Stoßrichtung überdies auch an die Tradition von Fluxus und Informel in der Sammlung und Ausstellungspolitik des Museums angeknüpft wird, ist mehr als ein erfreulicher Nebeneffekt.

Dafür und für diesen erfrischenden und zugleich inspirierenden Impuls, der sich in ihrer ersten größeren Gegenwartskunst-Ausstellung am LWL-Landesmuseum mitteilt, danke ich Melanie Bono zuerst und besonders herzlich. Des Weiteren gilt mein Dank allen beteiligten Künstlern für ihr Engagement und insbesondere für die speziell für die Ausstellung konzipierten Arbeiten.

Ich danke den Autoren und Übersetzern sowie namentlich der Grafikerin des Ausstellungskataloges Daria Holme für die kreative Gestaltung; für die gute Zusammenarbeit bei der Katalogredaktion gilt mein Dank dem Wienand Verlag.

Für ihre engagierte Mitarbeit bei der Realisierung der Ausstellung und ihre Assistenz bei der Entstehung der Künstlerarbeiten danke ich besonders der wissenschaftlichen Volontärin Kathrin Ehrlich sowie allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Hauses, die an der Vorbereitung beteiligt waren.

Schließlich gilt mein besonderer Dank der Ministerpräsidentin des Landes Nordrhein-Westfalen und der Sparkasse Münsterland Ost mit ihrem Vorstandsvorsitzenden Markus Schabel für ihre großzügige Förderung, ohne die wir diese Ausstellung nicht hätten verwirklichen können.

Hermann Arnholt

Direktor des LWL-Landesmuseums
für Kunst und Kulturgeschichte, Münster

Eine neue Alchemie?

von Melanie Bono

Als Joseph Beuys 1986 starb, verlor die deutsche Nachkriegskunst einen ihrer bedeutendsten Vertreter. Die aktuelle Kunst hatte sich schon längst anderen Schwerpunkten zugewandt, die Malerei gewann im Gegensatz zur sozialen Plastik und dem erweiterten Kunstbegriff wieder an Gewicht. Die Dominanz von Beuys, der so lange eine bestimmende Stellung eingenommen hatte, ebte ab, und es blieb über zwanzig Jahre ruhig um sein Werk.⁽⁰¹⁾ Trotz einer Vielzahl von Beuys-Schülern⁽⁰²⁾, die mit ihrer Kunst bekannt wurden, gelang es keinem von ihnen, direkt an das Werk von Joseph Beuys anzuknüpfen. Dafür mag es viele Gründe geben: Zum einen war die durch das Werk dringende charismatische Persönlichkeit des Künstlers ein entscheidender Faktor, der nun wegfiel. Zum anderen mag die These von Beat Wyss greifen, der im Schaffen von Joseph Beuys vor allem eine unbewusste Bearbeitung der Traumata des Dritten Reiches sieht, deren kathartische Wirkung für die Gesellschaft der Bundesrepublik nun an Aktualität verlor.⁽⁰³⁾ Das Werk von Beuys schien zu bedeutungsvoll, zu einprägsam und mythologisch aufgeladen, als dass man einfach an seine Präsenz anknüpfen oder es auch nur als normalen analytischen Gegenstand behandeln konnte.⁽⁰⁴⁾

Über zwanzig Jahre nach dem Tod von Joseph Beuys lässt sich nun eine Entdeckung machen. Beim Gang durch Ateliers, Galerien und Messen fällt seit einigen Jahren eine Entwicklung ins Auge, die in einem deutlichen Kontrast zu den so lange vorherrschenden konzeptuellen, formalen und kunstimmanenten Ansätzen in der jungen zeitgenössischen Kunst steht. Statt der klaren und puristischen Ästhetik in Tradition von Minimal und Concept Art sind allorts Arbeiten zu sehen, die aus *armen* und geerdeten Materialien wie Ton, Gips, Holz und Ästen, Metallen, Steinen, angedeuteten oder echten Tiermaterialien und Stoffen gearbeitet sind und direkt einem neuen Diskurs zur Arte Povera zu entstammen scheinen. Die Verarbeitung der Materialien lässt sich vor allem mit den Qualitäten *organisch*, *ephemer*, *prekär* beschreiben, das Einprägen von handwerklichen Spuren oder das Sichtbarwerden von Natureinflüssen ist ein weiterer wichtiger Aspekt.

Liegt schon bei der Anmutung der Materialien die Assoziation zu Beuys nahe, so wird auch bei einem genaueren Blick deutlich, dass sich noch weitere Bezüge zum Schaffen Beuys' beobachten lassen. Der Charakter der *neuen* Kunstwerke ist der des Prozesses. Statt einer endgültigen Form ist der Moment der Transformation, die Thematisierung und Darstellung von Wandlungs- und Übergangsprozessen maßgeblich. Romantische und mythisch-alchemistische Assoziationen werden über eine Kombination von Technik, Natureinfluss und Naturimitation erzeugt. Auf der Ebene der Raumkomposition werden die Materialien oft in besonderen, bedeutungsvollen und symbolisch aufgeladenen Anordnungen als Installationen und Skulpturen im Raum positioniert. Es handelt sich dabei um das Aufgreifen einer Ästhetik, die man aus der musealen Präsentation der Beuys-Räume kennt, die aber auch auf die Vitrinen-Arrangements von Beuys anspielen. Durch ihre Präsentation und Materialien werden die Kunstwerke auratisch und spirituell aufgeladen. Eine magisch-energetische Qualität wird thematisiert, indem sie in die assoziative Nähe von archaischen Ritualen und schamanistischer Praktik gerückt werden, oft auch in der Art ethnologischer Objekte. Die Entstehung der Werke und ihre Sinnhaftigkeit sind mit einer Nähe zu bzw. der Eingebundenheit in eine auch rituell begriffene Handlung bzw. Performanz verbunden, die sich entweder in der fertigen Installation selbst oder im Prozess der Herstellung andeutet. Diese *neue* Kunst beschwört wieder die Kraft des Ursprünglichen, der Natur, der Energie und Transformation und deren unmittelbare sinnliche Erfahrung.

Die Künstler, in deren Werke die oben beschriebenen Aspekte in unterschiedlichen Gewichtungen und Ausprägungen zu finden sind, sind zum großen Teil in den 1970er Jahren geboren. Diese Generation ist nicht mehr selbst zum Zeugen der Überlagerung der Person

Karla Black

symbols, points and lines that distantly recall prehistoric cave paintings.

Sugar paper is extremely flexible and pliant, but it also tears very easily. The slightest touch seems to be enough to permanently modify the work although the presented status is the one that Karla Black wants to conserve.

The vulnerability of the material stands in contrast to the space-defining effect of the piece. Not just the length but also the height of the work, which stretches almost two meters high, makes it physically imposing to viewers. To grasp the entire piece it is necessary to walk from one end to the other and to view the reverse side. And yet *It's Proof That Counts* does not give the impression of an insurmountable obstacle, as the work is so soft and yielding to the touch. The pastel colours also underscore the impression of lightness and fragility.

By using unstable and simple substances, Karla Black harks back to the history of Anti-form Art, as represented above all by Robert Morris and his felt pieces. *It's Proof That Counts* is extremely volatile – it almost seems as if the artist wanted to maintain her work in a state of constant alteration. The concept of processuality is often cited in reference to contemporary art and it also seems to be helpful in understanding the works of Karla Black.

Processes represent natural and organic events. In nature nothing ever stands still so why should a work of art give the illusion of stasis? Also contained in the piece is the fundamental doubt as to whether anything can claim to be stable or have a single unique state. It would thus seem almost a little ironic that Karla Black uses products from the cosmetic industry, which are often precisely intended to delay or cover up the loss of ideal beauty.

Perhaps this is also why Karla Black has added mud to the sugar paper: When it dries on the undercoat it acquires a powdery consistency. Earth as one of the four elements is a natural raw material and often serves as a metaphor for origins. In Karla Black's work mud becomes a counterweight to artificially produced cosmetic products, though optically it has a very similar effect. For all its flexibility and fragility *It's Proof That Counts* manages to hold up and does not collapse. But will the balance between the natural and the artificial hold up over time?

The fragility of Karla Black's works is an inherent aspect of the materials of which they are made of, as she often utilises powdery substances and products from the cosmetic industry: make-up, facial powder or tanning spray. The piece *It's Proof That Counts* is made from over five meters of sugar paper that has been hung from the ceiling. It is only fastened in three places and thus seems to float in the room. Only at the points where the paper is held by ribbon there is any physical tension. The part not directly attached to the ceiling hangs loosely without any stable form. The surface of the sugar paper has been covered with mud and spray paint in different manners and decorated on the front side with cryptic



It's Proof That Counts





72

Untitled



Untitled

BJÖRN BRAUN



Shedding Skin (Perpetual current for twenty-four buckets)

Myriam Holme

The state of things is mass confusion, tangled like a string, a long cable, a piece of thread. [...] The state of things seems to me to be a great number of interwoven veils or shrouds that form a projection. The state of things is like a wrinkled, creased, folded piece of fabric with pleats, flounces, fringes, stitches and piping.^()*

The term *alchemy* – not understood in a scholarly sense but freely associated with a process of amalgamation and new creation – applies perfectly to the works of Myriam Holme. The word describes not just her artistic process, by which she frees the materials from their predetermined associations and properties and returns them to their essence by taking their sensual qualities and the potential contained within them as a point of departure. It also alludes to the manner in which she brings these materials together. In reacting to one another the original substances are synthesised into a product that is far greater than the individual elements. Myriam Holme herself describes the materials that she uses as visual information carriers that are transformed into abstract contents like line, colour, motion, dimensionality, surface and space. For her this is a spiritual choreography, an inter-

action, a *dance of the spirit*. This formulation alone makes it clear that we are not dealing with a rational, intellectually driven kind of art but rather with an art that appeals to and can only be perceived by all the senses. This assortment of her works includes such titles as *leisemvertraut (intimatetoquiet)* or *sterneinsamkeit (starsolitude)*, which as verbal collages create an additional imaginative space that does not hold to the meaning of the word, but to sound, music and composition. The selection of her works – from room installations to individual wall pieces – has a compelling quality in which nothing can be replaced, inserted or taken away, yet that nevertheless plays with moments of coincidental encounter, of spatial potential and of implausibility. The individual parts create a single entity in which every element is mutually dependent on and reciprocally conditions every other. The materials she selects – including aluminium, glass, wood, bamboo, threads, strings, corrosive liquids and paints – are brought together in complex, multi-layered compositions that don't just reflect extremely subtle visual nuances in colour and structure, but make use of the diverse characteristics, oppositions and parallelisms between the perceived properties (temperature, surface structure, weight, thickness, etc.) to send sensory waves through the viewer. It is the way in which the elements react to one another, for example the crystalline flocculation of colour to the surface, that lends Myriam Holme's work its urgency. The focus on the subtle, fleeting, almost incidental product of an authentic artistic process, the results of which cannot be apprehended or tapped by rational thinking, allows landscapes to form – both in the minute structure of the supporting surface and in its extension across the exhibition room – that distinguish themselves from space in that they can spread out infinitely, even if only a small excerpt is visible. That which viewers see can be continued in the imagination as an endless interaction of elements with the senses. The work *schwingendeserinnern (swingingremembrance)* of Myriam Holme has been created especially for this museum space.

^(*) Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, Frankfurt/M 1998, S. 105.



schwingendeserinnern

Matthew Ronay

The room installation by Matthew Ronay entitled *Mounting Toward Zenith – Descending and Disappearing* seems to have come from another time. The work, which at first sight looks like an object from an ethnological museum, consists of a low pedestal, over which a tunnel-like roof stretches made of wooden sticks bound together. Under the pedestal lies a pile of carved wooden female breasts. In the state of activation the artist lies in the hut in a wooden suit very distantly reminiscent of a costume worn during the Alemannic carnival and so inflexible that its wearer can hardly move. A room-length broom attached in the middle to a grid-like frame can be slid out of the hut and its metal bristles made to scratch an altar-like structure, upon which phallic wooden sculptures have been lined up in a row. Over this ensemble hang seven basket lamps that provide the room with dim light and show different phases of the moon. The installation creates an enormous physical impression which in its activated state is created by the artist's presence and by the scratching sound of the bristles moving over the altar, and that in its deactivated state transports one to an ethnological, artefact-like space.

It is an enigmatic language that the artist speaks here and that fascinates viewers. The symbolism that Matthew Ronay uses seems archaic, as if taken from an Oceanian or African

cult. The phallic wooden figures that seem spatially juxtaposed with the female breasts speak of duality and creation myths, which in most cultures include the act of an initial separation and contain a reference to the phases of the moon. These are the great narratives that the artist alludes to and converts into a disturbing and compelling work. The performative aspect has an especially intense effect, and its shamanistic impression and obsessiveness is deeply moving in its general inefficacy. For despite the destructive sounding noise it creates, the broom leaves almost no traces behind on the figures. The connection that the broom creates between the hut and raised structure does not create unity, but rather turns the alienation between the dualities – and in a broader sense between humans and artefacts intended to penetrate beyond materiality to reach the remaining world – into a broken, helpless gesture.

The helplessness in the face of this attempt spreads more intensely. How important it is for the contemporary viewer to sense the irony behind all the grandiose symbolism, an irony that has become the constant companion of Contemporary Art. For this reason as well Matthew Ronay's installation seems so anachronistic. Here the characteristically broken stance towards the grand gesture in art is lacking. Instead, by integrating his physical presence the artist blends into the work and breathes life into it by means of his agonizing, laborious motion.

Dominikus Müller describes this quite accurately: *For him it is about putting everything into art and breaking down the distance between the artist and work. The public sees a ritual and a kind of visualization of their own existence and its justification, dressed up in a debilitating, time-consuming hyper-productivity – in an attempt to extract just a little irrational surplus from the economy and to see whether that is enough to elicit a modicum of autonomy and resistance.*

It is precisely this surplus of life energy and its supposed waste so directly presented here that make the installation – in addition to all the other echoes it contains – such a relevant commentary on the role of art in our society.

(*)
Dominikus Müller, *Das dunkle Herz*,
in: *artnet Magazin*, 26. November 2008,
<http://www.artnet.de/magazine/matthew-ronay-bei-luettgenmeijer-berlin/>



Mounting Toward Zenith – Descending and Disappearing

Michael Stumpf

It is an object of relative implausibility: an axe hangs in the air and splits through a white liquid that splashes away in both directions under the force of the impact. This fleeting moment is captured for eternity in the sculpture by Michael Stumpf, which has the effect of a material snapshot of an imagined event that cannot wholly be deciphered. The impression is created of a kind of clandestine violence that emerges not only from the sharp-edged, martial, three-arm aluminium star and the raw axe set in place by means of a cloth wrapped around it, but also from the cast crow's foot that swings freely on a piece of string tied to the axe's handle.

The enigmatic composition of materials and the title of the work, *The woods are angry, dark and deep, is it light where you are yet?*, elicit associations with a world in which a latent danger seems to issue from nature – a danger that must be overcome by means of animistic rituals. It is a medieval world that lies far in the past, when nature confronted humans with sorcery and magic, a world that seems to have its origins in the fairy tales of the Brothers Grimm.

It is thus no coincidence that in the Anglo-Saxon world (Michael Stumpf lives in Glasgow since 2004) the work of the German artist is usually linked to the darker side of German Romanticism, at times also with the German Gothic, which is quite fitting, espe-

cially in reference to the literary tradition. The works of Michael Stumpf are created from a linguistic background, something that becomes especially clear in the series of pieces in which he explicitly portrays word combinations in sculpture. Yet in the works shown in this exhibition this element can also be seen. The juxtaposition of diverse materials, each of which appears to have been charged with its own meaning, doesn't just serve to present a narrative moment in its entirety, but it also creates a kind of cryptic syntax by which the different components are spelled out.

The works often place emphasis on the side-by-side positioning of the elements, like the letters and words in a sentence. The different parts of his sculptural works are often only loosely tied together or connected, in the same way that letters do not blend into one another. The materials the artist uses bring together two extremes. On the one hand there are the natural materials – acorns, stones, pig's ears or resin – and on the other hand there are the objects created using handwork techniques like cast aluminium and bronze, or even fabric and found objects. The handworkmanship adds a historical element to the pieces that is reminiscent of the medieval production of tools, as do the other techniques that Michael Stumpf uses. Among these are metal casting, dying and coating objects with resin. The overall image created from this is an imaginative context that radiates a certain morbidity. A dark confrontation emerges between culture and nature, which exist in a precarious balance. On the one side are humans, who aspire to master their environment by means of handwork techniques; and on the other side this nature that seems wholly unpredictable with its magic, witchcraft and mysticism.

However this sinister sub-context can also assume a more conciliatory quality. In such works as *Song (Ear, Bell, Rock)* or *Gedicht/Astbeutel (Poem/Twig Satchel)* emanates the notion of the possibility of the harmonic co-existence of the two extremes of culture and nature, provided the delicate balance is maintained, much like in a poem. When this happens nature – with its twig satchel – serves as the most intimate knower of human secrets and one hears the otherworldly sound that is made when the ear and stone are struck together.



This song belongs to those who sing it