

Zur Natur des Bildes

„Als nature morte erwidert das Bild den Augenblick der Natur.“
Günter Wohlfart, *Das Schweigen des Bildes*, 1988¹

A — Sei es Fotografie, Malerei oder wie in diesem Fall eine Zeichnung, das Bild ist, da es das Leben nur bruchstückhaft und nur als stilles wiedergeben kann, eine Form toter Natur. Dennoch ist das Bild in der Lage, wenn schon keine neue Welt, doch immerhin die Welt von neuem zu zeigen.² So konstatiert der Philosoph Günter Wohlfart: „Bei der ‚wunderbaren Reise‘ der Kunst kommen wir durch eine Umkehrung am Ende wieder dahin, wo wir zu Anfang waren. Wir lernen das zu sehen, was wir immer schon gesehen haben – und doch nicht gesehen haben.“³ Ein in meinen Augen wichtiger Aspekt in Klaus Mosettigs Werk ist, dass er gerade dieses analytische, mimetische Moment des Bildes in den Blick nimmt. Möglich wird diese Fokussierung dadurch, dass der Ausschnitt aus der Wirklichkeit, den er wählt, nicht irgendein Ding, sondern selbst ein Kunstwerk ist.

Sein Ausgangsmaterial ist ein großformatiges abstraktes Gemälde von Jackson Pollock, ein beeindruckendes Bild, das sich aus einem dichten Geflecht von gestisch aufgespritzten und aufgetropften Farben zusammensetzt. Pollocks aktionistische Malweise, sein Ausagieren auf der Leinwand als Arena spiegelt sich in der Komposition. Klaus Mosettig arbeitet im Doppelsinn des Wortes von diesem Gemälde „weg“, indem er es in eine Zeichnung übersetzt, die die Bedingungen des Ausgangsmaterials umkehrt und nur noch über mehrere Distanzen hinweg mit diesem zu tun hat. In einem fünf Monate dauernden Verfahren naturalistischen Zeichnens tastete er das mittels eines Diapositivs an die Wand projizierte Bild ab. Bereits die Übertragung des Originalmaterials in ein Diapositiv und die Projektion des Bildes durch eine optische Apparatur stellen Übersetzungen dar. Vor allem aber waren es die in der Verfahrensweise des Künstlers angelegten Bedingungen, die grundlegende Übersetzungs- und Interpretationsanforderungen stellten: Zum einen zog Mosettig die gestischen Formen nicht einfach nach, sondern transponierte sie in eine Schraffur kurzer diagonaler Linien, zum anderen verlangte die Arbeitsanordnung, die Farbigkeit des projizierten Bildes, das Weiß, Blau, Gelb, Grau, Umbra, Rosa und Schwarz, in das Hell-Dunkel des Graphits zu übertragen.

B — Zwar mag jedes Bild eine Form von *nature morte* sein, doch die hier vorliegende Zeichnung stellt den Zusammenhang mit Natur noch wesentlich konkreter heraus. Aufschlussreich ist ein Vergleich des Werks mit früheren Arbeiten des Künstlers, in denen er Naturmaterialien einsetzte. In diesen Arbeiten, beispielsweise in seinen über mehrere Jahre verfolgten Apfelbaumzuchtungen oder der Installation einer Ameisenkolonie, behandelte er natürliche Materialien und Prozesse so, dass deren skulpturale Eigenschaften hervortraten. Durch diese Manipulation wurde das Material grundlegend neu als Kulturelles definiert. In anderen Arbeiten brachte er bereits die oben beschriebene Verfahrensweise zur Anwendung: So zeichnete er akribisch genau und in frontaler Ansicht mittels Dia projizierte Bilder von Kuhdung, vom Mondboden oder vom Staub und den Pilzen, die sich in den Apparaturen der Diaprojektoren selbst ansiedelten. Entgegen dem gewöhnlich als nobel geltenden Metier der Kunst wurden diese „niederen“ Naturmaterialien auf ihre visuelle Erscheinung hin befragt und dadurch gleichfalls kulturell interpretiert.

Meines Erachtens verschiebt die vorliegende Arbeit den Schwerpunkt in diesem Verhältnis: Sie zeigt nicht mehr, wie sich Natur durch den Eingriff und unter dem Blick des Menschen verändert, vielmehr wird hier künstlerisches Material selbst *wie* Natur betrachtet. Die Komposition eines Kunstwerks

wird hier studiert, wie über Jahrhunderte Natur studiert wurde, nämlich im und durch das Medium der Zeichnung. Abzeichnen bedeutet etwas möglichst genau auf seine visuelle Erscheinung, auf sein formales Wesen hin zu untersuchen. Auch heute noch wird beispielsweise in den zoologischen und botanischen Übungen des Biologiestudiums Zeichnung als Methode zur genauen Wahrnehmung und zum detaillierten Erkennen eingesetzt.

Die Gleichwertigkeit von so unterschiedlichen Materialien wie einem Kunstwerk oder einem Kuhfladen wird in Mosettigs künstlerischer Praxis durch die Reduktion der jeweiligen Phänomene auf ihre visuelle Erscheinung erreicht, was sich auch darin manifestiert, dass er sich nicht auf die ursprüngliche Materie, sondern jeweils auf ein mittels Dia projiziertes Bild davon bezieht. Auf dieser Stufe des rein visuell Gegebenen scheint die Differenz zwischen Kultur und Natur aufgehoben. Die verschiedenen Dinge, die aufgrund der historisch und kulturell jeweils geltenden Episteme gewöhnlich den Bereichen der Kultur oder der Natur zugeordnet werden, treten als äquivalente Ausschnitte aus der Realität auf, als Material, das uns auf eine bestimmte Art und Weise *erscheint*, nämlich als Form, als Farbe, zu einem Teil als Fülle, zu einem anderen Teil als Leere, teilweise als Struktur und Ordnung, als Chaos und Unordnung, als Geflecht oder als loser Bestandteil usw.

Entgegen aller Diskurse um die Verwendung natürlicher Materialien in der Kunst wird hier umgekehrt künstlerisches Material wie Natur aufgefasst, was auch dadurch noch einmal deutlich wird, dass die Komposition, die Mosettig als Ausgangsmaterial wählte, in besonderem Maße als naturhaft gilt. Pollock selbst betonte immer wieder diese Seite seiner Malerei, insbesondere in Bezug auf die unbewusste Triebnatur des Menschen, die er als eine Grundlage seiner Malweise und der entsprechenden Bildrezeption sah. „Der moderne Künstler, so scheint mir, arbeitet daran, eine innere Welt auszudrücken – Energie auszudrücken, Bewegung und andere innere Kräfte“⁴, erklärte er in einem Interview. Der amerikanische Kunstkritiker Clement Greenberg, ein Apologet des Abstrakten Expressionismus, fügte dem ursprünglich als *Untitled 1, 1950* betitelten Werk schließlich den evokativen Beinamen *Lavender Mist* (dt. Lavendeldunst) hinzu und betonte auf diese Weise noch einmal die Naturhaftigkeit des Werks und seiner Entstehung. In dieser Hinsicht lässt sich sagen, dass in Mosettigs Arbeit künstlerisches Material nicht nur *wie* Natur, sondern auch *als* Natur, konkret als Verkörperung von Natur, betrachtet wird.

C — Die Art und Weise wie Klaus Mosettig das Werk von Pollock studiert, hinterfragt aber auch, was wir heute unter künstlerischer Arbeit verstehen. Pollocks Technik basierte auf einem schöpferischen, körperbezogenen Malakt, durch den er versuchte, die Aspekte seines Ichs möglichst direkt in das Bild zu bringen. Mosettig unterzieht das Ergebnis dieses subjektbezogenen Entstehungsprozesses einem Verfahren, das immer noch manuell ist, jedoch nicht auf einer expressiven Gestik, sondern auf handwerklicher Präzision basiert. Aus seiner Vorgehensweise, sich als Subjekt weitgehend zurückzunehmen und sich mit Vorhandenem und Vertrautem auseinanderzusetzen, um daraus ein neues Bild zu generieren, spricht ein Misstrauen gegenüber dem Geniebegriff, gegenüber dem Mythos vom Künstler, der allein aus sich heraus, oder theologisch formuliert, aus dem Nichts heraus etwas erschafft. Zeichnen fungiert hier als Verfahren, das im Gegensatz zum Schöpferisch-Malerischen steht: Es wird nur das gezeichnet, was wirklich da ist, d.h. was wahrgenommen wird. Mosettigs Ökonomie künstlerischer Arbeit gleicht dabei jenem Begriff von Arbeit, der komplexe Abläufe in möglichst effizienten Anordnungen organisiert.

Die Präzision, mit der Mosettig die Farbkomposition Pollocks in ein fein nuanciertes Gewebe dunkel schimmernder Graphitschraffuren übersetzt, bringt aber nicht nur eine dem Ausgangsmaterial diametral entgegengesetzte Produktionsgeschwindigkeit zur Anwendung, sondern wirkt sich auch entschleunigend auf unsere Wahrnehmung aus. Die Nahsicht auf die Zeichnung erfordert von den Betrachter/innen einen verlangsamten Blick, der über die mikroskopischen Territorien des Bildes wandert, wobei ein nicht unwesentlicher Anteil der Entschleunigungswirkung darin besteht, dass im Nachvollziehen der manuellen Graphitschraffur ein Teil der investierten Arbeits- und Lebenszeit noch einmal deutlich wird. Die intensive, mehrmonatige Auseinandersetzung mit einem einzelnen Bild spiegelt sich auf diese Weise in der Rezeption und kontrastiert die von Hast und Reizüberflutung geprägten Wahrnehmungsgewohnheiten.

D — Schließlich bleibt die Frage, was entsteht, wenn ein abstraktes Bild mimetisch abgetastet wird, oder mit anderen Worten, naturalistisch gezeichnet wird. Entsteht ein abstraktes oder ein realistisches Bild? Die Antwort würde leicht fallen, wenn das Sujet in einem erweiterten Kontext zu sehen wäre, beispielsweise in einer Genremalerei mit Menschen, Interieur und vielleicht auch anderen Gemälden, wie es in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts üblich war. Hier befindet sich das Bild jedoch nicht in einem Zusammenhang mit anderen Dingen, wurde das Werk nicht verkleinert und für eine Raumdarstellung perspektivisch verkürzt, sondern direkt von vorne und im Maßstab 1:1 gezeichnet. Dazu richtete Mosettig das vom Diaprojektor an die Wand geworfene Bild so ein, dass es exakt der Größe des Gemäldes von Pollock entsprach. Würden beide Bilder übereinander gelegt, stimmte der äußere Rand der Zeichnung exakt mit dem äußeren Rand von Pollocks Leinwand überein. Da diese Anordnung den Kontext als Informationsquelle über die Wesensart des Bildes ausschließt, erscheint die Zeichnung zunächst als Abstraktion. Erst das Wissen um die Grundlagen des Entstehungsprozesses richtet den Blick so ein, dass es als realistisches Bild wahrgenommen werden kann.

Hinzu kommt noch die Differenz zwischen Fernsicht und Nahsicht. Denn in einem bestimmten Moment der Annäherung an das Bild löst sich das große, allseitige Liniengeflecht in die mikroskopische, diagonale Schraffur auf, mit der Mosettig das Ausgangsmaterial abtastete. Der Blick auf die feinen Graphitstriche, aus denen sich die Zeichnung als Ganzes zusammensetzt, ergänzt die Rezeption um eine strukturelle Abstraktionsebene – ein Aspekt, der an die Malerei des Pointilismus oder auch an den Fotorealismus von Chuck Close oder Franz Gertsch erinnert. Dabei lässt sich der Übergang von der Fernsicht in die Nahsicht nicht fixieren, in einem bestimmten Bereich vor dem Bild kann das Auge zwischen beiden Einstellungen wechseln.

Der vorliegende Katalog, der das Bild nicht wie zumeist in Dokumentationen üblich verkleinert, sondern als (segmentierte) 1:1-Reproduktion beinhaltet, greift die erwähnten Blickwechsel auf und überträgt sie auf eine gleichsam intime Rezeptionsebene.

1 — Günter Wohlfart, Das Schweigen des Bildes, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink 1994, S. 163–183, hier S. 181.

2 — Vgl. ebda, S. 182.

3 — Ebda.

4 — Jackson Pollock, Interview mit William Wright (1950), in: Charles Harrison, Paul Wood, *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Band II, Ostfildern-Ruit: Hatje 1998, S. 701–704, hier S. 703.



The Nature of the Picture

“As nature morte, the picture responds to an instant in nature.”
Günter Wohlfart, *Das Schweigen des Bildes*, 1988¹

A — Whether photograph, painting or, as in this case, drawing, a picture—since it can only reproduce life fragmentarily and only as something static—is a form of dead nature. And yet the picture is able to show, if not a new world, yet at least the world anew.² As the philosopher Günter Wohlfart states: “On the ‘wonderful journey’ of art we, by a reversal, arrive in the end where we were at the beginning. We learn to see what we have always seen—and yet haven’t.”³ In my eyes an important aspect of Klaus Mosettig’s work is that he focuses specifically on this analytical and mimetic feature of the image. This focus is possible in that the detail from reality he has chosen is not some object or other, but a work of art itself.

His source material is a large-scale, abstract painting by Jackson Pollock, an impressive canvas, a dense network assembled from gestures of flung and dripped paint. Pollock’s actionist method of painting, his impact on the canvas as an arena, is reflected in the composition. Klaus Mosettig works “away” from this painting in a double sense of the word by translating it into a drawing that reverses the conditions of the source material and, only across several distances, has anything to do with it. In a continual, five-month-long process of naturalistic drawing, he felt his way along a slide-projected picture of it on the wall. Already the transposing of the original material onto a slide and the resulting picture’s projection by means of an optical apparatus represent translations. Above all, however, it was the conditions that the artist set up in his approach that represented the basic requirements of translation and interpretation. For one, Mosettig did not simply copy the gestural forms, but transposed them in a hatching of short, diagonal lines and, two, required the colors of the projected picture—the white, blue, gray, umbra, pink and black—to be carried over into the light-dark of graphite pencil.

B — Although every picture may indeed be a form of *nature morte*, here the drawing underlines the link to nature even much more concretely. It is instructive to compare this piece with the artist’s earlier works, in which he used natural materials. In these works—for instance his apple-tree cultivations that he pursued over several years or the installation of an ant colony—he treated natural materials and processes in a way that emphasized their sculptural qualities. Through this manipulation, the material was fundamentally redefined as cultural. In other works he already applied the procedure that is described above: he drew in meticulous exactitude and in a frontal view—following slide projected images—cow dung, the ground on the moon or the dust and fungus that had settled on the apparatuses of the slide projectors. Contrary to the usual acceptance of art as a noble profession, these “base” natural materials were questioned as to their visual appearance and thereby likewise interpreted as cultural.

In my opinion the present work shifts the focus in this relationship: it no longer shows how nature changes through intervention and under man’s observation; rather here the artistic material is seen itself as nature. The composition of an artwork is here studied as nature has been studied for centuries, namely with and through the medium of drawing. Drawing means investigating something as precisely as possible as to its visual appearance, as to its formal character. Still today, for instance, drawing is used for zoological and botanical exercises in biology studies as a method for exact perception and detailed recording.

In Mosettig's artistic praxis, the equivalence of varied materials such as an artwork or a cow pad is achieved by the reduction of the respective phenomena to their visual appearance. This is manifest in the fact that he does not refer back to the original material, but always to its image on a projected slide. At this stage of the purely visual givens, the difference between culture and nature seems to be suspended. The various things—that on the basis of the respective historically and culturally valid episteme are usually assigned to the fields of culture or nature—emerge as equivalent extracts from reality, as material that appears to us in a certain way, namely as form, color, part fullness, part vacancy, partly as structure and order, as chaos and disorder, as a network or as an unattached component, etc.

Contrary to all the discourse on the use of natural materials in art, here artistic material is inversely understood as nature. This makes it once more clear that the composition that Mosettig chose as his source material is to a special degree nature-like. Pollock himself repeatedly stressed this aspect of his painting, especially in relation to man's unconscious and instinctive nature, which he saw as the basis for his painting style and the corresponding reception of his art. "The modern artist, it seems to me, is working and expressing an inner world—in other words—expressing the energy, the motion and the other inner forces," he once stated in a 1950 interview.⁴ To the painting originally called simply *Untitled 1, 1950*, the American art critic Clement Greenberg, an apologist for Abstract Expressionism, added the evocative epithet *Lavender Mist* and in this way once again emphasized the nature in the work and its genesis. In this respect it can be said that in Mosettig's drawing, artistic material is not only *like* nature, but is even viewed *as* nature, more concretely as the embodiment of nature.

C — The way Klaus Mosettig has studied Pollock's painting, however, also questions what we today understand by artistic work. Pollock's technique is based on a creative, body-related act of painting by which he tried to bring the aspects of his self as directly as possible onto the canvas. Mosettig submits the result of this subject-related genesis to a procedure that is still manual although not based on expressive gestures, but on artisanal precision. His procedure of withdrawing himself as a subject and engaging with what is available and familiar so as to generate a new picture speaks for a mistrust of the concept of genius, of the myth of the artist who creates something solely from within himself, or theologically formulated, *ex nihilo*. Here drawing operates as a method that stands in contrast to the imaginative and the painterly: it only draws what is really there, i.e., what can be perceived. Mosettig's economy of artistic treatment is thereby similar to that concept of work that organizes complex operations into the most efficient dispositions as possible.

The precision with which Mosettig translated Pollock's color composition into a finely nuanced web of darkly shimmering graphite hatching not only brings a production tempo to bear that is diametrically opposed to the source material, but also has a decelerating effect on our perception. The close look at the drawing demands a slow-downed observation on the part of the viewers, one that wanders over the microscopic territories of the picture. A not inconsiderable part of the decelerating effect consists in the fact that, in recapitulating the manual hatching, some of the work and lifetime invested here becomes once again apparent. The intensive and several-month-long occupation with one single picture is thus reflected in the viewers' reception and is in contrast to the haste and the sensory overload that marks our perceptual habits.

D — Finally the question remains as to what ensues when an abstract painting is probed mimetically, or in other words, drawn naturalistically. Does the picture become abstract or realistic? The answer would be easy to answer if the subject were seen in an extended context, for instance in a genre painting with people, interiors and perhaps also other paintings, as was usual in 17th century Netherlands painting. However here the picture is not found in a context with other things; it was not scaled down and for a spatial portrayal perspectively shortened, but directly drawn frontally and on a one-to-one scale. To do so, Mosettig installed the slide projector in such a way that it cast the painting on the wall so that it exactly matched the dimensions of Pollock's painting. If both pictures were superimposed on one another, the outer edge of the drawing would exactly coincide with the outer edge of Pollock's canvas. Since this arrangement excludes any context as a source of information on the character of the picture, the drawing appears at first as an abstraction. Not till knowledge of the groundwork necessary for the generating process is our observing gaze so predisposed that it can understand the picture as realistic.

Added to this is the difference between the view at a distance and close up. For at a certain point in approaching the picture, the large, all-over linear configuration dissipates into the microscopic, diagonal hatching by which Mosettig scanned his way across the source material. The view of the fine graphite lines—with which the drawing is assembled into a whole—completes the reception on a structural level of abstraction, an aspect which recalls pointillist paintings or also the photorealism of Chuck Close or Franz Gertsch. At the same time the transition from the distant to the close-up view cannot be fixed; in a certain area in front of the picture, the eyes can switch between both positions. The present catalogue, which contains a (segmented) one-to-one reproduction of the drawing, takes up the phenomena described above and unfolds them on a more intimate level.

Jürgen Tabor, born 1976 in Feldkirch, studied art history, English and American literature. Lives and works in Innsbruck as an art historian, curator and editor of the cultural magazine *Mole*. Teaching assignments at the Universities of Graz and Innsbruck. Many publications in the fields of art and cultural sociology, art and psychoanalysis, performative cultures. His book *Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte* was published in 2007 by Passagen Verlag, Vienna.

Jürgen Tabor, geboren 1976 in Feldkirch, studierte Kunstgeschichte, Anglistik und Amerikanistik. Lebt und arbeitet in Innsbruck als Kunsthistoriker, Kurator und Redakteur der Kulturzeitschrift *Mole*. Lehraufträge an den Universitäten Graz und Innsbruck. Zahlreiche Texte in den Bereichen Kunst- und Kultursoziologie, Kunst und Psychoanalyse, performative Kulturen. Das Buch *Tabu und Begehren. Metaphern einer Revolte* erschien 2007 im Passagen Verlag, Wien.

1 — Günter Wohlfart, "Das Schweigen des Bildes" in: Gottfried Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?*, Munich: Fink 1994, pp. 163–183, here p. 181.
2 — Ibid, p. 182.

3 — Ibid.
4 — Jackson Pollock in an interview with William Wright (1950) quoted in: *Abstract Expressionism: Creators and Critics*, ed. Clifford Ross, New York 1990, pp. 139–140.

