
Philipp von Rosen Galerie

Augurenlächeln

In lodernem Rot malte Jörg Immendorff 1966 auf seine Leinwand die appellative Forderung „Hört auf zu malen“ und schuf damit vielleicht die nachhaltigste Rettung der Malerei im 20. Jahrhundert. Es war ein Aufbegehren gegen Akademismus, Selbstbezogenheit und (politischer) Inhaltsleere in der Kunst jener Zeit, ein Affront der eigentlich als „Hört auf *SO* zu malen“ gelesen werden wollte und wurde. Denn nicht nur im Werk Immendorffs, auch in den zahllosen Bildern seiner Zeitgenossen und Nachfolger wurde und wird mit Leidenschaft gemalt, wird dem Medium des Leinwandgemäldes nach wie vor versucht eine Authentizität abzurufen, die allerdings nie wieder zurück zur Unschuld der ungebrochenen Begegnung mit der Welt konnte. Das Ende der Malerei als Avantgarde formaler Errungenschaften und Befreiungsschläge ist nach wie vor gültig. Es war kein Irrtum, kein historischer Überschwang, sondern schlicht die Feststellung, dass der Akademismus der vergangenen Epochen tatsächlich an sein Ende gekommen war. Damit aber ist die Malerei nach dem Ende der Malerei eine andere (wobei es unwichtig ist, ob dieses Ende tatsächlich mit Immendorffs zitiertem Gemälde einhergeht): Sie hat sich ihre Legitimation jeweils selbst zu erarbeiten, geschichtsbewusst, kontextabhängig und mit einer bisweilen harten Auseinandersetzungen abgerungenen Haltung. Warum dann aber überhaupt noch (weiter) malen? Vielleicht schlicht, weil es Spaß macht? Weil es ein ureigenes Bedürfnis des Menschen ist, der Welt in Bildern zu antworten? Und dennoch – die Kunst ist keine Spielwiese, die Malerei als künstlerische Profession kein wohltemperierter Ausdruck im luftleeren Raum oder heilende Selbsttherapie. Jeder Künstler, jede Künstlerin hat auf die Fragen der Geschichte, auf die Entwicklungen der Kunstgeschichte eine jeweils individuelle Antwort zu finden, um ernst genommen zu werden.

Auch Markus Huemer hat sich diesen persönlichen Kontext für seinen mittlerweile immensen und beeindruckend konsequent entwickelten malerischen Kosmos hart erarbeitet. Geboren und aufgewachsen in Linz begann er sein Studium an der dortigen Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung. Obwohl er sich von Anfang an vor allem für die Malerei interessierte prägten ihn früh auch die Erlebnisse und Diskurse auf dem jährlichen Medienfestival „Ars Electronica“. Die Frage nach dem gültigen Bild in einer medial vollkommen neu bestimmten Gegenwart und damit die radikale Öffnung des klassischen Kunstbegriffs standen für Huemer bald im Zentrum seiner Auseinandersetzungen. Mit dem Wechsel an die Kunstakademie Düsseldorf (unter anderem zu dem höchst einflussreichen Künstlerlehrer Fritz Schwegler) begab er sich mit seinen provokanten malerischen Auseinandersetzungen direkt in das Zentrum einer klassischen Akademie, was er jedoch mit einem Fellowship für Kunst und Medienwissenschaften (bei Prof.

Philipp von Rosen Galerie

Dr. Siegfried Zielinski) an der Kunsthochschule für Medien in Köln konterkarierte. Vor allem in der Zeit seines Stipendiums 2001 am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe und begleitet von der daraus resultierenden Freundschaft mit Peter Weibel entstanden große, teilweise interaktive und wegweisende Medieninstallationen, die Huemer nach wie vor im Kontext seiner malerischen Auseinandersetzungen entwickelte und mit grundsätzlichen Fragen der Bildproduktion kurzschloss. Und als reichten diese aus der künstlerischen Produktion resultierenden Zugriffe auf das Bild noch nicht aus, erweiterte er seine Perspektive durch ein ergänzendes Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Lateinischen Philologie an der Universität in Köln.

So verwundert es nicht sonderlich, dass Markus Huemer auf diesem weitverzweigten Weg der Werkentwicklung an eine Art Nullpunkt kommen musste, an dem sich entscheidet, ob die Malerei zumindest für das eigene Schaffen tot ist oder zu neuem Leben finden kann. Zwischen Bezugnahmen auf Aura (Mark Rothko) und Aktion (Jackson Pollock), brennendem Kalkül (Blinky Palermo) und ironischer Distanzierung (Sigmar Polke) zerrieb Huemer bei vollem Bewusstsein seine künstlerischen Ansätze bis nichts mehr übrig blieb als das irisierende Alphakanal-Blau des Beamers und die nach einem Angriff von Computerviren völlig weiß verbleibende Leinwand: „There is a red virus going around. It will attach itself: It eats away its memory. This memory is irreparable.“ (*arcadia (14)*, 2002).

Was kann nach einem solchen Ausbrennen, Auslöschen des darstellenden Bildes kommen? Was sieht man, wenn die Projektionslampe durchgebrannt ist und die Leinwand ohne Farbe bleibt? Entweder ist man für immer blind oder es beginnt tatsächlich eine neue Evolution des Sichtbaren, gereinigt, geklärt, gebrochen und doch voller unbändiger Lebenslust. Bei Markus Huemer waren es – man musste anfänglich zweimal hinsehen – kleine, simpel auf den Nessel gezeichnete oder gemalte Vögelchen, amorphe Kleckse mit zwei Beinchen, die sich vom äußersten Bildrand auf die leere Fläche vorschoben. Und was brachten sie mit? Die „Neue Bösartigkeit“ (ab 2003). Zwischen Verehrungsgeste und Tyrannenmord stahl er sich einen der gemalten Rasterpunkte aus den Bildern von Sigmar Polke und nahm ihn zum Nukleus, zur Keimzelle seiner neuen Bildwelten. Isoliert und vergrößert, mit feinen Strichen um zwei Beine ergänzt füllten sich Huemers Bildflächen plötzlich mit Leben, zaghaft und schrittweise zwar, aber frisch, fröhlich und frech, selbstbewusst, intelligent hergeleitet und malerisch radikal.

Wie entsteht ein Bild? Wer oder was malt? Höhere Wesen, wütende Künstler oder berechnende Maschinen? Plötzlich war Huemers Werk heiß, tagesaktuell, direkt entwickelt aus der Theoriehölle des Karlsruher ZKM, interaktiv, nihilistisch, ironisch und vor allem gespickt mit kunsthistorischen und philosophischen Referenzen, Bezügen zu menschlichen Mythen und urzei-

Philipp von Rosen Galerie

tlichen Ausgangspunkten der Darstellung. Als seien alle Kunstwissenschaftler, die sich mit flinkem Finger und begeisterter Vermittlungsmission auf den Weg gemacht hatten, dieses komplexe Werk mit ihrem ganzen Studienwissen noch einmal aufzuschlüsseln, Lügen zu strafen, veröffentlichte Markus Huemer 2008 unter dem Titel „Ich kann hypnotisieren! Was kannst Du?“ auf 82 klein und zweisprachig bedruckten Seiten eine Art Werkmanifest, eine komplexe Selbsterklärung in zehn programmatischen Kapiteln. Begriffe und Bezugnahmen wie „Paragone der Gegenwart“, „medialer Manierismus“, „technoide Aktionsmalerei“, „mechanische Monotonie des Metapherngeflechts“, „panoramatische Apperzeption“ oder „satirische Nänien“ lassen da erst gar keinen Zweifel aufkommen, dass des Künstlers diskursive Kompetenzen vielleicht hinter seine künstlerischen zurückfallen könnten. Auch die Liste namhafter Denker und Autoren, die im Verlauf der Erläuterungen zitiert werden, lässt sich sehen, denn alles, was es im Kunstdiskurs an Zitierfähigem oder auch Zitiernötigem braucht, ist hier versammelt: Ernst Bloch, Umberto Eco, Jacques Derrida, Victor Burgin, Philon von Alexandria, Giovanni Battista Piranesi, Seneca, Karl Marx, Niklas Luhmann, Ludwig Wittgenstein und noch einige mehr.

Am Ende seines Textes hat sich dessen Ausgangsbehauptung dann in vollem Umfang bestätigt: Er kann hypnotisieren! Kann mir Worten, Ironie und Wissen das Denken lähmen. Aber was kann ich? Was bleibt einem als einfacher Ausstellungsbesucher, aber auch als Kunsthistoriker, Sammler oder Galerist angesichts eines Künstlers, dessen mediale Arbeiten sich ebenso wie seine Malerei eingebunden zeigen in ein äußerst klug entwickeltes Reflexions- und Denksystem, das geradezu unerbittlich nach der Substanz, dem Wesen des Bildes fragt? Selbst die bisweilen beängstigend langen Bildtitel verwirren nur auf den ersten Blick, denn schon bald erweist sich der Text – gerade weil er so zusammenhanglos mit dem Dargestellten erscheint – als integrierter Teil des Bildes, das seinen eigenen Referenzschungel unübersehbar vor sich her trägt und ihn zugleich auch obsolet werden lässt: „Ich hätte Euch auch ein Bild mit wirklich musealer Bedeutung malen können“ (Öl auf Leinwand, 2007). Was auf den ersten Blick je nach Perspektive als schneller Witz oder als spöttische Geste erscheint, eröffnet bei genauerem Hinsehen eine faszinierende Ernsthaftigkeit im Tun. Plötzlich ist man wieder beim Bild, bei der Malerei und einem Geschehen auf der Leinwand, das genau von jener eingangs bereits zitierten Leidenschaft erzählt, die den malerischen Ausdruck als innere Notwendigkeit erlebt und sich dennoch ihrer Bedingungen und inhärenten Poesie, aber auch ihrer Absurdität und vielleicht sogar ihrer rührenden Lächerlichkeit bewusst ist. Vielleicht führt gerade diese Beredsamkeit des Künstlers dazu, wieder genauer auf die Bilder zu schauen, den eigenen Augen zu trauen und letztlich auch die kunsthistorischen Bezugsnetze und die selbstgesetzte philosophisch Unterfütterung eines bildnerischen Werks mit der notwendigen kritischen Distanz zu betrachten: Denn auch hier

Philipp von Rosen Galerie

führt Huemer etwas vor, ein Spiel, das sich zu einem Ritual mit festen Regeln etabliert hat, und dem gerade deswegen auch mit äußerster Vorsicht zu begegnen ist.

Was aber sieht man auf seinen Bildern der vergangenen zehn Jahre? Auffällig ist zunächst vor allem die präsente, oft ungrundierte Malfläche. Die Bilder entstehen vielfach auf der rohen offenen Leinwand, mal heller Nessel, mal dunkles Leinen, sichtbare Materialien, die die Mittel der Malerei nicht nur offenlegen, sondern diese zugleich auch wieder einsetzen, um dem Bild einen spezifischen Grundton, einen bestimmten Charakter zu verleihen. Und man begegnet auf diesen weiten Ebenen einer Malerei, die zumeist auf eine individuelle Handschrift, eine Faktur verzichtet. Stattdessen liegt die Ölfarbe stumpf und trocken, vor allem aber flach und gleichmäßig verstrichen auf der Leinwand. Hier ist kein Drama zu sehen wie in den aufwühlenden Farbsümpfen eines späten Lovis Corinth oder wie in den flirrenden, zentimeterdicken Ölbergen eines Eugène Leroi. Nein, Huemers Pinselstrich zeigt sich erst einmal relativ leidenschaftslos, kalkuliert und vor allem dem Bildaufbau aus der Fläche heraus verpflichtet.

Dafür aber winden sich seine Linien und Formen wild wuchernd über den Malgrund, erobern das Rechteck des Bildformats als ebenso verführerisch wie unerbittlich wachsende Flächen. Zugleich geschieht dies in einer konzeptuellen Beschränkung auf die Nichtfarben Schwarz und Weiß, denen sich bisweilen noch ein technisches Blau hinzugesellt. Diesen Eindruck des Wachsens, des langsamen Eroberns erhält man aber nicht nur innerhalb des einzelnen Bildes, sondern es macht sich auch im Gesamtwerk des Künstlers bemerkbar. Ausgehend von der Serie der „Neuen Bösartigkeit“, die den Eindruck vermittelt, der Maler habe mit entschlossener Geste erst einmal alle an das Bild herangetragene Erwartung zur Seite gewischt, manifestiert sich in diesem Werk ein organischer Wachstumsprozess, der mit seltsamen Pflanzenformationen beginnt und bei massiven Bergwänden noch nicht sein Ende erreicht zu haben scheint.

So gesellen sich zu den Vogelbildern als erstes schwer entschlüsselbare Linienkonstruktionen, die wie extrem vergrößerte Partien aus einem Pollock-Gemälde erscheinen, laut Titelgebung aber einen Einblick in das subtile Leben der Computerviren, -würmer und -trojaner geben. Aus ihnen entwickeln sich als eine genealogische Linie die Waldbilder, Silhouetten von Baumstämmen und Ästen, von Gezweig und Gehölzgruppen, oft auch gesplittert und gebrochen, vereinzelt und wie von einer Feuersbrunst verstümmelt: Die lange Serie der „Ich hätte Euch auch malen können“-Bilder entsteht. Ein zweiter Motivstrang wird von Markus Huemer mit Bezug auf die botanischen Studien von Maria Sibylla Merian (1647–1717) ebenfalls als bildliche Erkundungen des geheimen Lebens der Computerdateien angelegt („Hochstämmige, zweikeimblättrige Shareware“, 2005). Beide Motivlinien ziehen sich bis heute in immer verzweigteren Variationen und Erweiterungen durch sein Werk. Anfänglich bestimmen oft die nackte Leinwand, Bleistiftli-

Philipp von Rosen Galerie

nien oder eine raue erste Farbschicht den Grund und lassen Huemers Gemälde wie vorsichtig tastende Rückeroberungen des Glaubens an ein gültiges Bild erscheinen. Dabei bleiben stets die Bedingungen der Entstehung bis zum scheinbaren Abbruch der finalen Ausführung sichtbar, und zumindest über die Betitelung insistiert diesen Werk weiterhin auf die Rückkopplung an eine elektronische Durchdringung und Vermittlung der gegenständlichen Welt.

Überhaupt lässt Markus Huemer erst gar keinen Zweifel daran aufkommen, dass seine Motive durch die Filterung der Datenverarbeitung gegangen sind, dass sie erst über Digitalkamera, Photoshop und Bildschirmkontrolle ihren Weg auf die Leinwand finden. Schon allein die allgegenwärtige Tonwerttrennung – die in späteren Werken immer mehr Zwischentöne erlaubt, aber stets das Zusammenziehen gleicher Valeurs zu einem Mittelwert sichtbar lässt – entzieht das Motiv einer pseudorealistischen Repräsentation zugunsten eines Blicks auf die Dinge, der nichts von seiner Fasziniertheit verloren hat, aber alles Wissensnotwendige über die medialen Vermittlungsstrategien im Hinterkopf behält. Weil aber Huemer in dieser durchdachten Auseinandersetzung mit dem Gegenstand seiner Profession noch immer – und durchaus auch in leidvoller Erkenntnis von dessen Widersprüchlichkeit – mit Haut und Haar Maler ist, arbeitet er kein zuvor festgelegtes Programm ab, sondern erweitert seinen motivischen Kosmos Stück für Stück: Einzelne Portraits („Danke, dass Du mich kennst und trotzdem liebst“, 2012) und Selbstportraits („Selbstportrait als Andrea oder Michael“, 2011) mischen sich unter, und mit dem „Atelier“ (2011), eine sommerliche Ansicht des gerade neu gebauten eigenen Arbeitsraums, eröffnet Markus Huemer die grandiose Motivlinie seiner Architekturbilder: Brücken, Treppen, Innenräume, Gerüste, Regale und andere statisch interessante Objekte rücken in den Bildmittelpunkt. Gerade in diesen von Tieren und Pflanzen freien, sich ganz den menschlichen Baukonstruktionen widmenden Bildern offenbart sich eine große Leidenschaft für die ureigenen Möglichkeiten der Malerei jenseits ihrer technischen und bildverarbeitenden Voraussetzungen. Plötzlich treibt Huemer die Bildformate bis zu kaum noch mit einem Blick erfassbaren Maßen und extremen Querformaten, spielt die Helldunkelkontrastierung seiner Licht- und Schatten-Motive derart aus, ganz ganze Quadratmeterflächen reines Schwarz oder Weiß entstehen, die trotzdem eine fast elektrisierende Spannung zu halten vermögen. Zum Teil nur angedeutete Perspektiven entwickeln ungeahnte räumliche Sogkräfte, ziehen den Blick in ein kaum fassbares Inneres des Bildes und verwirbeln die bröckelnden Reste der motivischen Details zu einem Rausch schwarzweißgrauer Flächenelemente. Es scheint als habe diese Malerei parallel zur Entwicklung virtueller programmierter Welten den Sprung von ersten dreidimensionalen Visualisierungen und Renderings hin zu protorealen 360°-Animationen mitgemacht: Ungeachtet der nach wie vor selbst auferlegten formalen Beschränkungen schweben diese Bilder in nahezu unbegrenzten sugges-

Philipp von Rosen Galerie

tiven Möglichkeiten. Dass gerade in den Architekturbildern Schwarz und Weiß eine zwingende Dominanz besitzen und allenfalls Zwischentöne zulassen, erscheint nicht als Reduktion und Abwesenheit des Bunten, sondern als verborgener Reichtum, bei dem die chromatische Unendlichkeit der Farben lediglich im Helldunkel zusammengefließen, nichtsdestotrotz aber gegenwärtig ist und im Auge des Betrachters neu hervorbricht. So löst sich dieses Werk mit zunehmender Entschlossenheit aus einem ursprünglich strengen Regelwerk, wird spielerischer, lustvoller, unbändiger. Dabei schwingt jener selbstgesetzte Nullpunkt der freigeräumten Leinwand allzeit weiter mit, bleibt die sorgfältige und luzide Reflektion der Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Bildes untergründig spürbar. Zugleich aber brechen sich die Motive in sich selbst, werden verschnitten, gespiegelt und verdoppelt, entwickeln sich zu feinen kristallinen Konstrukten, die wie Prismen die Welt nicht mehr unmittelbar, dafür aber mit höchster Faszinationskraft wiedergeben können.

Parallel zu dieser sinnlichen Ausweitung des Bildkosmos von Markus Huemer überrascht der Künstler seit 2014 aber noch mit einer neuen Serie, die auf den ersten Blick in die genau entgegengesetzte Richtung weist. Mit den „Thumbnails“ entsteht mit großer Geschwindigkeit ein analoges Werkarchiv, in dem die bereits gemalten Bilder in den Maßen 9 x 13 cm (oder umgekehrt) wiederholt werden. Ausgehend von der Erfahrung, dass jedes der Huemerschen Gemälde seinen Ausgangspunkt auf dem Computerbildschirm hat und am Ende als fotografierte Abbildung wieder in den Rechner zurückkehrt, beschäftigte sich der Künstler mit der enormen Reduktionsleistung des Miniaturbildes auf dem Desktop, das in der Lage ist, trotz extremer Verkleinerung die Reduktion der Informationen so weit zu treiben, dass die wesentliche Bildstruktur erhalten bleibt. In dieser nochmaligen, auf einem feinen Algorithmus basierende „Entrümpelung“ seiner bereits stark vereinfachten Motive sieht Huemer eine Parallele zu seinen eigenen künstlerischen Strategien, die den Computer selbst als Künstler erscheinen lassen. Die „Thumbnails“, die konsequenterweise den Dateinamen des Archiv-Files als Titel tragen, sind damit keine lediglich verkleinerten Repliken der ursprünglichen Gemälde, sondern die Rückführung einer digitalen Reduktionsleistung in das System des künstlerischen Objekts.

Spätestens an dieser Stelle ist alles das, was Georg Immendorff vor mehr als 50 Jahren so kategorisch wie provokant auf die Leinwand warf, für das Zeitgenössische eingelöst: Hier hat jemand definitiv aufgehört *SO* zu malen, um hellwach und gegenwartsgetränkt neu zu beginnen, *ANDERS* zu malen und eine originäre, geschichtsbewusste, scharf reflektierte Haltung zu entwickeln, die sich nichts von der Lust am Tun, der Faszination am Bild und der Kraft künstlerischer Übersetzungen nehmen lässt. Mehr konnte und kann man nicht erwarten, aber dahinter kann auch niemand mehr zurück ...

Philipp von Rosen Galerie

Roland Nachtigäller

A Knowing Smile

In 1966, Jörg Immendorff painted the following exhortation “Hört auf zu malen” (Stop painting”) on a canvas grounded in blazing red. By doing so he arguably launched the most sustainable rescue operation for painting in the 20th century. His appeal was a revolt against the academism, egoism and (political) lack of content that characterized art in that period, an affront that actually aimed to be read as “Hört auf SO zu malen” (Stop painting *LIKE THAT*) and was interpreted accordingly. After all, not only in Immendorff’s work, but also in the innumerable paintings by his contemporaries and successors passion was and is applied to painting, attempts were and still are made to wrest an authenticity from the medium of the canvas, which could however never revert to the innocence of a purportedly direct encounter with the world. The end of painting as the avant-garde of formal accomplishments and coups continues to be valid. It was not an error, not historical exuberance, but quite simply the realization that the academism of past epochs had truly come to an end. However, this means that the painting which follows after the end of painting must be different (and it is irrelevant whether this end actually coincides with Immendorff’s said painting): The painting that follows must earn its legitimacy itself, aware of its history, independent of context and with an attitude sometimes involving hard confrontations. But then why should you (still) bother to paint? Perhaps simply because it is enjoyable? And it is an inherent human need to respond to the world in images? Nonetheless, art is not simply a means of entertainment, painting as an artistic profession is not a well-tempered expression in a vacuum or a therapy for healing yourself. Every artist must find his or her own answers to the questions of history, the development in the history of art if they are to be taken seriously.

Markus Huemer has also worked hard to secure this personal context for his creative world that is both immense and was realized with impressive consistency. Born in Linz, where he also grew up, he studied at the University of Art and Design Linz. Although from the very start he was primarily interested in painting he was also influenced early on by the experiences and debates at the annual media festival “Ars Electronica”. It was not long before Huemer focused primarily on the question of what constituted a valid image in an age completely redefined by media, and consequently on the radical expansion of the classical concept of art. By moving to the Arts Academy of Düsseldorf (where he also studied under the highly influential artist-cum-teacher Fritz Schwegler) with his provocative artistic analyses he positioned himself at the very center of a classic academy, a move he then counteracted by taking up a fellowship in art and media scienc-

Philipp von Rosen Galerie

es (under Prof. Siegfried Zielinski) at the Academy of Media Arts Cologne. Above all, during his fellowship 2001 at the Center for Art and Media in Karlsruhe and in connection with his friendship with Peter Weibel, Huemer realized large, sometimes interactive and groundbreaking media installations which he continued to develop in the context of his painterly explorations and fed back into the fundamental issues of image production. And as if these ways of accessing the image from artistic production were not enough, he further expanded his horizons by studying History of Art, Philosophy and Latin Philology at Cologne University.

As such, it is hardly surprising that in traveling along this widely branching path to develop his oeuvre Markus Huemer automatically reached something like a zero point and had to decide whether painting was dead at least for his artistic work, or could be revived and take on a fresh form. Between references to aura (Mark Rothko) and Action Painting (Jackson Pollock), fiery calculation (Blinky Palermo) and ironic detachment (Sigmar Polke) Huemer quite consciously crushed his artistic approaches until all that remained was the iridescent alpha channel blue of the beamer, and a completely white canvas following an attack by computer viruses: "There is a red virus going around. It will attach itself: It eats away its memory. This memory is irreparable." (*.arcadia (14)*, 2002).

What can follow after such a cauterization, extinction of the visual image? What do you see when the projection lamp has burned out and the canvas is left without any color? Either you are blind forever or a new evolution of the visible actually begins, purified, clarified, broken and yet full of a boundless joie de vivre. With Markus Huemer what came were small birds simply drawn or painted onto the canvas - such that initially you had to look twice to recognize them – amorphous splashes with two little legs, which pushed themselves from the furthest edge of the painting onto the empty surface. And what did they bring with them? The exhibition "Neue Bösartigkeit" (New Maliciousness), held in 2003. In a move between a gesture of admiration and murdering a tyrant he stole one of the painted grid dots from the paintings of Sigmar Polke and used it as a nucleus, a germ cell for his new imagery. Isolated and enlarged, with two legs added and executed using fine strokes the surfaces of Huemer's images were suddenly filled with life, admittedly hesitantly and gradually, but derived in a fresh, cheerful, cheeky and intelligent manner and painted radically.

How does an image come about? Who or what paints? Higher beings, angry artists or calculating machines? Suddenly, Huemer's work was hot, highly topical, directly developed from the hellish theory of the ZKM Karlsruhe, interactive, nihilistic, ironic and above all bristling with art-historical and philosophical references, connections to human myths and the primeval starting points of the depiction. As if he wanted to give the lie to all art experts, who with deft fingers and

Philipp von Rosen Galerie

the enthusiasm born from the desire to communicate something, had set out to once again decode this complex work by drawing on all the knowledge gleaned in their studies, in 2008 under the title “Ich kann hypnotisieren! Was kannst Du?” (I can hypnotize! What can you do?) Markus Huemer published on 82 small pages printed in German and English a kind of work manifesto, a complicated explanation of himself in ten programmatic chapters. Terms and references such as “contemporary paragons”, “medial mannerism”, “technoid Action Painting”, “mechanical monotony of the web of metaphors”, “panoramic apperception” or “satirical funeral songs” leave us in no doubt whatsoever that perhaps the artist’s discursive competences might fall short of his artistic expertise. Similarly, the list of reputable philosophers and authors who are quoted in the course of the explanations is impressive given that Huemer assembles everything worthy of quoting or that demands to be quoted in the art debate: Ernst Bloch, Umberto Eco, Jacques Derrida, Victor Burgin, Philon von Alexandria, Giovanni Battista Piranesi, Seneca, Karl Marx, Niklas Luhmann, Ludwig Wittgenstein, to name but a few.

At the end of his text his initial claim can be said to have been fully confirmed: He can hypnotize! Can paralyze thinking with words, irony and knowledge. But what can I do? What is left for a simple visitor to an exhibition, or even an art historian, collector or gallery owner confronted by an artist, whose media-based works but also his painting are shown to be integrated into an extremely cleverly developed system of reflection and thinking, which relentlessly searches for the substance, the nature of the image? Even the sometimes alarmingly long picture titles are only confusing at first sight, the text soon proves – precisely because it appears to be so out of synch with what is depicted – to be an integral part of the picture, which carries its own tangle of references and simultaneously wants to make it become obsolete: “Ich hätte Euch auch ein Bild mit wirklich musealer Bedeutung malen können” (“I Could Also Have Painted You All a Picture with Real Museum-Level Importance”; oil on canvas, 2007). What at first sight appears to be quick wit or mocking gesture depending on your perspective, on closer inspection reveals a fascinating seriousness in the undertaking. Suddenly, you are once again involved with the picture, the painting and an action on the canvas, which speaks precisely of the passion I cited at the outset: the experience of artistic expression as an inner necessity and yet is nonetheless aware of its conditions and inherent poetry, but also its absurdity and perhaps even its touching absurdity. Perhaps it is precisely this eloquence on the part of the artist that makes you look at the pictures again, trust your own eyes, and ultimately observe the network of art-historical references and the self-elected philosophical underpinning of an artistic work with the necessary critical detachment: After all, here again Huemer is presenting something, a game that has established

Philipp von Rosen Galerie

itself as a ritual with set rules, and precisely for this reason is to be treated with the utmost caution.

So what do you see on his paintings from the last ten years? What is striking above all is the highly visible canvas, often bereft of grounding. In many cases the paintings are realized on the bare canvas, sometimes light nettle cotton, sometimes dark linen, visible materials that the instruments of painting not only reveal, but simultaneously also employ in order to lend the picture a specific, fundamental tone, a certain character. And on this broad expanse you encounter a painting, which generally forgoes an individual style, a structure. Instead, the oil paint lies impassive and dry, but above all flat and evenly distributed on the canvas. There is no drama to be seen as in the stirring morasses of paint seen in the late works by Lovis Corinth or in the shimmering, centimeter-thick mounds of oil of a Eugène Leroy. No, Huemer's brushstrokes initially appear to be relatively devoid of passion, calculated and primarily aimed at creating a certain composition from the flat surface.

For all that, his lines and forms wind their way in a wild proliferation across the painting surface, take over the picture format in a manner that is as seductive as it is relentless. Simultaneously, this is done with a conceptual limitation to the non-colors of black and white, to which a technical blue is also added at times. You not only have this impression of expansion and gradual conquest within the individual picture, for this tendency is also evident in the artist's oeuvre as a whole. Beginning with the series of "Neue Bösartigkeit" (New Maliciousness), which gives one the sense that the artist had in a decisive gesture first brushed aside all the expectations that might be made of the painting, an organic growth process is manifested in this work that begins with strange plant formations and still does not seem to have reached its conclusion with solid mountain faces.

The bird pictures are initially followed by line structures that are difficult to unravel, which seem like extremely enlarged sections from a Pollock painting, but according to the titles provide an insight into the subtle lives of computer viruses, worms and Trojans. The forest pictures are developed as a genealogical line from the latter: silhouettes of tree trunks and branches, of twigs and groups of undergrowth, often also divided and broken, scattered and as if mutilated by a raging fire. The long series of paintings entitled "Ich hätte Euch auch malen können" ("I Could Also Have Painted You All...") comes about. Markus Huemer establishes a second thematic strand referring to the botanic studies of Maria Sibylla Merian (1647–1717) that is also a visual exploration of the secret life of computer files ("Hochstämmige, zweikeimblättrige Shareware", 2005) ("Tall Stemmed, Dicotyledonous Shareware"). Both thematic lines still run through his work today in ever more ramified variations and extensions. Initially, it is often the naked can-

Philipp von Rosen Galerie

vas, pencil lines or a coarse first layer of paint that defines the background and makes Huemer's paintings seem like a tentative regaining of the belief in valid images. Moreover, the conditions of the picture's creation always remain visible until the apparent aborting of the final execution, and at least thanks to the titles this work continues to insist on being related back to the electronic penetration and communication of the world around us.

Indeed Markus Huemer leaves us in no doubt at all that these theme have passed through the filtering of data processing, namely have found their way onto the canvas only via digital camera, Photoshop and on-screen inspection. The omnipresent separation of the tonal values – which in later works allows more and more nuances, but constantly visualizes how identical values can be grouped to form a median value – deprives the theme of any pseudo-realistic representation in favor of a view of things that has lost nothing of its fascination, but leaves you nevertheless remembering all you one need to know about communication strategies in the media. Because in this carefully construed occupation with the subject of his profession Huemer is still – and very much in painful recognition of its contradictory nature – a painter through and through, he does not simply proceed one step after the next according to some predetermined program, but adds one subject after another to his world of themes: There are occasional portraits (“Danke, dass Du mich kennst und trotzdem liebst...”, 2012) (Thank You for Loving Me, Despite the Fact That You Know Me...) and self-portraits (“Selbstportrait als Andrea oder Michael”, 2011) (Self Portrait as Andrea or Michael), and with the “Atelier” (Studio) (2011), a summer view of the artist's own newly-built workspace. Here, Markus Huemer moves into the grand theme of his architecture paintings: Bridges, stairs, interiors, scaffolding, shelving and other interesting, inert objects come into focus.

We can discern a great passion for painting's possibilities that extends beyond its technical and image-processing preconditions precisely in these paintings devoid of animals and plants that are devoted entirely to man-made constructions and structures. Suddenly, Huemer exaggerates the picture formats, creating dimensions that can barely be taken in at a glance, and extreme horizontal formats, exploits the chiaroscuro contrasts of his light and shadow themes to such an extent that areas covering several square meters of black or white are realized, which are nonetheless capable of retaining an almost eclecticizing tension. Perspectives that are in part only intimated develop an inconceivable ability to suck you in, draw the gaze into the barely comprehensible interior of an image and swirl up the crumbling remains of the subject detail into a rapture of flat black-white-gray surface elements. It seems as if parallel to the development of virtual programmed worlds this painting has made the leap from the first three-dimensional visualizations and renderings to the protoreal 360°-animations: Regardless of the self-imposed formal re-

Philipp von Rosen Galerie

restrictions, these images simply revel in virtually unlimited associative options. The fact that precisely in the architectural pictures black and white exert a compelling dominance and at most permit nuances, does not come across as a reduction or absence of colors, but rather a hidden abundance, in which the chromatic endlessness of colors simply flows together in light and dark, but is present nonetheless, and breaks out afresh in the eye of the observer. Thus, this oeuvre liberates itself with increasing decisiveness from its originally strict set of rules, becomes more playful, luscious, unbridled. Yet that self-imposed zero point of the cleared canvas continues to resonate, while the careful and lucid reflection of possibilities and impossibilities of the picture remains subtly palpable. Simultaneously, the themes fracture, are cut up, reflected and doubled, develop into fine crystalline structures that like prisms can no longer depict the world directly, but they can portray it with an immense degree of fascination.

While continuing with this sensual expansion of his imagery, from 2014 onwards Markus Huemer has surprised people with a new series that at first sight would seem to point in the very opposite direction. With his "Thumbnails", he has been producing an archive of analog works at great speed; in it, those pictures already painted are repeated in the dimensions 9 x 13 cm (or the other way around). Given the fact that every one of Huemer's paintings begins its life on the computer screen and finally returns to the computer as a photographed replica the artist concerns himself with the enormous reduction of the miniature image on the desktop, which despite its extreme miniaturization is still in a position to push the reduction of information so far that the fundamental picture structure is maintained. In this repeated "uncluttering" of his already starkly simplified motifs (it is based on a refined algorithm) Huemer sees a parallel to his own artistic strategies, which make the computer itself seem like an artist. As such, the thumbnails (and logically enough they bear the file names of the archive files as titles) are not merely miniaturized replicas of the original paintings but the reintroduction of digital reduction to the system of the artistic object.

At the latest at this point, contemporary art comes good on everything that Georg Immendorff threw at the canvas in a categorical and provocative manner over 50 years ago: In Huemer's case someone has definitely stopped painting *LIKE THAT* in order to begin anew alert and soaked in the present, to paint *DIFFERENTLY* and to develop an original, keenly reflected attitude with an awareness for history, and that is not willing to relinquish anything of the enjoyment in action, the fascination for the image or the strength of artistic translations. It is not possible and was not possible to expect any more, but neither can anyone return to the previous situation ...

Roland Nachtigäller