
Philipp von Rosen Galerie

Reinhard Spieler

Ich hätte dir leider keinen schöneren Text schreiben können!

Markus Huemers Malerei 4.0 zwischen Zynismus, Subversion und schwarzem Humor

Markus Huemers künstlerische Arbeit setzt am Ground Zero der Bildwelten an: an jenem Punkt, an dem Bilder gar nicht existieren, ausgelöscht, verschwunden sind. An dem die Referenz auf Bilder die Bilder selbst abgelöst und verdrängt hat und diese Referenz selbst auch wieder obsolet geworden ist. Huemer versteht sich in erster Linie als Maler, und schon ein erster flüchtiger Blick in die Ausstellung „This exhibition has an utopian superfluity“, die Arbeiten aus vier Werkgruppen der letzten knapp 20 Jahre vereint, müsste eigentlich massive Zweifel an dieser Selbsteinschätzung auslösen.

Farbe, die *conditio sine qua non* der Malerei, sucht man hier vergeblich. Huemers Palette beschränkt sich ganz grundsätzlich und so auch hier in dieser Ausstellung auf die Farben Schwarz, Weiß und Blau sowie auf Abtönungen, die sich daraus ergeben – also Grau- oder blasse Blaugrautöne. Schwarz und Weiß sind klassische *Nicht-Farben*, die wenn sie überhaupt auf etwas verweisen, dann auf Medien mechanischen Lichtbilderzeugung wie der Fotografie und des Films, in beiden Fällen wäre es ein Verweis auf die Ur- und Frühzeit dieser apparativen Bilderzeugungsmedien. Vor mehr als 100 Jahren bereits hatte Kasimir Malewitsch mit seinem „Schwarzen Quadrat auf Weißem Grund“ den Endpunkt der Malerei mit diesen beiden Nichtfarben heraufbeschworen. Heute also immer noch Malerei in Schwarz und Weiß, wo diese „Farb“-Kombination nicht nur die Malerei schon längst beerdigt hat, sondern darüber hinaus auch für deren Nachfolgermedien Fotografie und Film nicht mehr als eine nostalgische Referenz auf vergangene Zeiten ist? „Farben“ also, die man getrost als Friedhof der Bilderzeugung bezeichnen kann?

Mit Huemers Blau kommt, entgegen dem ersten Anschein, auch nicht wirklich mehr Farbe in seine Bildwelt. Während er das Blau in anderen Werken oft als Vollfarbe verwendet, sehen wir sie in dieser Ausstellung nur in abgetönten Varianten, die dann eher ins Hellgrau tendieren. Doch um *Farbe* im eigentlichen Sinne handelt es sich gar nicht. Wenn Schwarz/Weiß für den Friedhof der mechanischen Bilderzeugung steht, dann steht Blau in Huemers Bildwelt für das Nichtbild in der digitalen Bilderzeugung. Schon seit vielen Jahren arbeitet Markus Huemer mit dem sogenannten Alphakanalblau, das nichts anderes ist als die Abwesenheit eines Bildes. Wenn es keine Bildinformation gibt, sendet ein Projektor diese Farbe – was für den Maler die weiße Leinwand, ist für das projizierte Bild das Alphakanalblau.

Philipp von Rosen Galerie

Farbe hilft uns in der Malerei von Markus Huemer also offenbar nicht wirklich weiter – die Künstler verwendet sie ausschließlich als Zeugen für die Nichtexistenz und die Auslöschung von Bildern. Die Paradoxie des Malens ohne Farben, des Schaffens von Bildern, die es gar nicht gibt, zieht sich wie ein roter Faden durch die Ausstellung, ja als Obsession durch Huemers Lebenswerk.

Black Box als Bild-Blackout

Eine Werkgruppe, die Huemer in der Ausstellung hier vorstellt, sind die *Black Boxes*, die 2005 entstanden – einfache handgezimmerte Holzkuben in unterschiedlichen Formaten, die an den Kanten jeweils noch Spuren schwarzer Farbe aufweisen und damit suggerieren, dass die Boxen innen schwarz ausgemalt sind. Es bleibt allerdings bei dieser Suggestion, denn die Boxen erlauben keinerlei Einblick in ihr Innenleben. Auch hier kann man nur von einer Negation der Malerei sprechen – die Boxen sind minimalistische Objekte, die eher aus dem Geist von Donald Judd oder Charlotte Posenenske entstanden scheinen als auf Malerei zu verweisen. Interessant ist allerdings hier, dass Huemer gerade Idee der industriellen Fertigung, die etwa bei Judd im Zentrum steht, unterläuft und die Holzbox, die man problemlos industriell herstellen könnte, auffällig unperfekt als Handarbeit präsentiert.

Ähnlich offensichtlich handgemacht ist auch die schwarze Bemalung des Inneren, die an den Kanten durch etwas überlappend aufgetragene und manchmal herunterlaufende Farbe suggeriert wird. Sehen und faktisch überprüfen lässt sich schwarze Ausmalung des Inneren allerdings nicht. Nicht nur, dass das Schwarz jede Möglichkeit eines Bildes ausgelöscht, selbst dieses Schwarz, diese Nichtexistenz eines Bildes kann nicht gesehen werden, weil die Box den Einblick in ihr Innenleben verweigert.

Die Black Box lässt sich als Gegenbild zum White Cube zu verstehen, als architektonischer Rahmen für projizierte Bilder – so wie der White Cube ein architektonischer Rahmen für gemalte Bilder und Objekte ist. Allerdings bei Huemer wiederum mit der fast zynischen Unmöglichkeit, Teil dieser architektonischen Inszenierung zu werden.

Mehr noch als auf ein Gegenbild zum White Cube verweisen sie aber auf die Black Box, die wir aus dem Flugverkehr kennen: eine speziell geschützte Datenarchiv-Box, die auch einen Absturz überleben soll und im Falle eines solchen Auskunft über das Szenario gibt, das zum Absturz führte, indem etwa Aufzeichnungen des Funkverkehrs und von Gesprächen zwischen den Piloten sowie verschiedene andere Daten ausgelesen werden können. Die Black Box ist Zeuge und Spiegel von Katastrophe, Zerstörung und Auslöschung, gibt dem nicht mehr Sichtbaren und nicht mehr Vorhandenem ein Bild. Bei Huemer verweigert sie allerdings die Einsicht, ihr Inhalt kann

Philipp von Rosen Galerie

nicht ausgelesen werden - und das Bild der Destruktion kann nur noch im Kopf als Imagination entstehen. So stellt Huemer ein Black Box vor, die keine Rekonstruktion ermöglicht, sondern mit dem unzugänglichen Schwarz im Inneren den *Black Out* verkörpert, die absolute Nichtexistenz vom Bild.

Thumbnails

Das Motiv seiner *Black Boxes* klingt wiederum an in der Serie der *Thumbnails*, an der Huemer seit 2012 arbeitet. Es sind kleine Versionen aller seiner Bilder im Format von 9 x 13cm, die aber nicht als flache Bilder gearbeitet sind, sondern als 3 cm tiefe Holzobjekte – ähnlich wie seine *Black Boxes*. Anders als jene zeigen sie allerdings ein Bild auf ihrer Oberfläche. Der Begriff der *Thumbnails* kommt aus der digitalen Welt und bezeichnet dort eine auf Minimalformat reduzierte Archivversion von Bilddateien, die es ermöglicht, jedes Bild anzuschauen ohne es zu öffnen. Insofern ergibt sich hier eine konkrete Parallele zu seinen *Black Boxes*, die ja den Einblick zu einem Bildraum verweigern. Das Holzobjekt der *Thumbnails* kann man genauso lesen: Der Einblick auf das eigentlich zugrundeliegende Bild wird verweigert. *Thumbnails* sind in digitalen Welt dabei nicht einfach formatverkleinerte Versionen der zugrundeliegenden originalen Fotodatei, sondern nach einem bestimmten Logarithmus vereinfachte, auf wiedererkennbare Strukturen optimierte Substrate im streng vordefinierten Format. Diese – durchaus erheblich veränderten – Substrate seiner eigenen Originale (die ihrerseits natürlich alle wiederum ein digitales Vorleben haben) malt Huemer auf die kleinen Boxen im Format von 9 x 13 cm. Versteht man den Bildträger als Blackbox, dann verdeckt das Substrat den eigentlichen Bildraum, das eigentliche Bild, obwohl es gleichzeitig einen Eindruck davon wiedergibt.

Es ergeben sich zahlreiche weitere Komplikationen. Huemer treibt sein zynisch-ironisches Spiel mit dem Auslöchen und Schaffen von Bildern hier auf die Spitze. *Thumbnails* sind digitale Substrate von digitalen Bildern, die deren Substanz noch weiter unterminieren, indem durch die absolute Formatgleichheit und das Mikroformat jede Individualität auf ein absolutes Minimum reduziert wird. *Thumbnails* sind keine eigenen Bilder, sondern ein Archivformat, das dem Auffinden von Bildern dient. Huemer dreht die Bildidee hier um: Statt Bilder digital zu archivieren, wird das Archivmaterial hier selbst zum originalen Kunstwerk. Er gibt dem entmaterialisierten Bildtyp einen Körper und holt ihn damit wiederum in die Welt der Originale zurück. Und irritiert damit auch zunächst einmal den Kunstmarkt, der seine ganze Preisgestaltung ja aus der Fetischisierung des Originals entwickelt.

Wie ist ein solches Vorgehen zu bewerten? Sind Huemers *Thumbnails* Kopien im Kleinformat, Billigversionen seiner Bilder für Sammler mit dem kleinen Geldbeutel? Archivmaterial? Ist das

Philipp von Rosen Galerie

ein Betrug an den Sammlern, welche die „eentlichen“ Originale erworben haben und sich nun mit der Existenz von kleinen „Kopien“ konfrontiert sehen? Huemer hat dieser Argumentation allerdings vorgebeugt: Seine *Thumbnails* unterscheiden sich nicht nur im Format von den zugrundeliegenden Bildern, sondern eben auch in ihrem Objektcharakter und nicht zuletzt auch in der veränderten Motivgestaltung. Und auch sie sind natürlich Unikate, demnach Originale - allerdings wiederum im immer gleichen Format, das übrigens annähernd dem DIN A 6-Format, also der Postkarte entspricht. Huemer stürzt den Betrachter und den Käufer nicht nur in das Dilemma vom Bild und seiner Auslöschung oder Verdeckung, sondern auch in die Problematik von Original und (Archiv-)Kopie, von Unikat und Massenware.

Am Ende entsteht daraus die Frage nach dem Wert und der Bewertung von Bildern. Warum qualifizieren wir Bilder „nur“ als Archivware, als Kopie, während wir andere hoch bewerten? Am Format alleine kann es ja nicht liegen, denn dann müssten KünstlerInnen nur noch Großformate produzieren. Für den Sammler stellt sich auch die Frage, was höher zu bewerten ist: ein einzelnes großes Bild oder der Werkkontext einer ganzen Serie, die man als *Thumbnails* zum gleichen Preis erwerben könnte?

Und ist in der digitalen Welt die Frage nach dem Original nicht ohnehin obsolet? Inwiefern kann man bei den Bildern Huemers überhaupt von Original sprechen, wenn diese digitale Vorlagen in Öl oder Acryl reproduzieren und damit die Vorstellung von Original und Reproduktion ohnehin schon auf den Kopf stellen?

Starring with Polke into the Moon

Die Präsentation der 28-teiligen Arbeit „Starring with Polke into the Moon“ lässt das Motiv der *Black Box* noch einmal anklingen. Es handelt sich um eine Arbeit, die aus 28 weißen Bildern, auf denen jeweils dasselbe Motiv in unterschiedlicher Ausführung – heller, dunkler oder ein wenig verwaschen auf einer schwarzen Wand zu sehen ist. Die Arbeit entstand 2001/02 und ist nicht nur aus diesem Grund wie eine zentrale Matrix für die ganze Ausstellung zu verstehen. Sie bringt das Grundthema: die Arbeit am nicht vorhandenen, ausgelöschten Bild, die Umkehrung aller Bildvorstellungen, die verschiedenen Referenzsysteme und nicht zuletzt auch den spezifischen Humor von Huemer paradigmatisch auf den Punkt.

Das Motiv auf den Bildern ist zunächst einmal nicht ganz so leicht zu entschlüsseln. Man sieht amorphe Fleckengebilde auf weißem Grund in unterschiedlichen Grautönungen, die ein wenig an Kontinente auf einem Globus erinnern. Die Assoziation an den Globus wird verstärkt durch die kreisrunde Struktur, in die sich die Flecken einordnen. De facto handelt es sich bei der Motivvorlage um eine wissenschaftliche Aufnahme vom Mond, genauer gesagt: von der Rückseite des

Philipp von Rosen Galerie

Mondes. Die sogenannte Mondrückseite ist von der Erde aus überhaupt nicht zu sehen. Der Mond hat eine Eigenrotation, die sich so mit der Erdrotation synchronisiert, dass ein bestimmter Teil des Mondes von der Erde aus nie zu sehen ist. Wieder setzt Huemer mit seinem Bildmotiv an der Leerstelle von Bildern an.

Der Mond ist dabei ein besonderes Motiv. Er steht – im Gegensatz zur Sonne und ihrem Tageslicht – für eine irrationale, antiwissenschaftliche Wahrnehmung. So verbinden wir mit dem Mond Romantik, aber auch Obsession. Wir verspüren Kräfte des Mondes, ohne sie wirklich erklären zu können – etwa in den Meereszeiten und anderen Naturphänomenen. Darüber hinaus ranken sich auch Mythen um den Vollmond wie etwa der Mythos von der Verwandlung des Menschen in einen Wolf (Werwolf), die sich jeweils zum Vollmond vollzieht. Die obsessive Seite des Mondes spiegelt sich nicht zuletzt auch in der Sprache: das englische *lunatic* bedeutet übersetzt so viel wie *verrückt* oder *irre*. Immer wieder ist das auch Thema für Künstler in verschiedensten Disziplinen gewesen – prominent etwa im legendären Pink Floyd-Album *Dark Side of the Moon*, das 1973 erschien. Das berühmte Cover von George Hardie, das einen Lichtstrahl zeigt, der sich in einem Prisma in die Spektralfarben bricht, zitiert sicher nicht zufällig mit der schwarzen Grundfarbe des quadratischen LP-Covers wiederum das Schwarze Quadrat von Malewitsch. Auch Huemer hat sich im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der Akademie in Prag intensiv mit Pink Floyd und diesem Album beschäftigt.

Die ersten Bilder der *dark side of the moon* entstanden 1959 von einer sowjetischen Satellitenmission. Erst 2010 wurde der gesamte Mond, also auch die von der Erde aus nicht sichtbare Rückseite kartographiert. Bis zu diesen ersten Satellitenbildern der 50er Jahre hat die Menschheit also noch nie Bilder von der Rückseite des Mondes gesehen – und auch die Satellitenbilder lassen sich mit dem menschlichen Auge nicht überprüfen, sondern sind eine technische Behauptung, die ein weites Spektrum an Belichtungszeiten, Objektiven und vielen anderen technischen Voraussetzungen hat und dadurch im Ergebnis – trotz aller vermeintlicher Wissenschaftlichkeit – einer erheblichen Willkür unterliegt. Die „dunkle Seite des Mondes“ ist dabei nicht nur deshalb dunkel, weil wir sie nicht sehen können, sondern weil sie auch jeweils auf der abgewandten Seite zur Sonne liegt und deshalb auch kein Licht bekommt. Das macht die Aufnahmen noch – im wahrsten Sinne des Wortes – obskurer.

Wenn Huemer wissenschaftliche Bilder von einem eigentlich nicht sichtbaren Teil des Mondes als Bildvorlage für seine eigenen gemalten Bilder wählt, lässt er dabei zwei Weltsichten aufeinanderprallen, die sich eigentlich ausschließen und die dabei doch so viele Gemeinsamkeiten haben. Beide haben viel mit der Obsession zu tun, nach Erklärungen für vermeintlich nicht Erklärbares zu suchen. Diese Obsession vereint Künstler ebenso wie Wissenschaftler. Über

Philipp von Rosen Galerie

Jahrhunderte hat die Kunst dabei die Aufgabe übernommen, die Bilder für neue (natur)wissenschaftliche Entdeckungen zu liefern – für exotische Flora und Fauna (z.B. Albrecht Dürers *Rhinocerus*, 1515) ebenso wie für Planetenkonstellationen, etwa auch für die Entdeckung, dass die Welt keine Scheibe, sondern eine Kugel ist, wie es z.B. Albrecht Altdorfer in seiner berühmten *Alexanderschlacht* (1529, Alte Pinakothek München) als gekrümmte Weltlandschaft vorführt. Huemer hat sich selbst mit seiner mehrere hundert Werke umfassenden Pflanzenbilder-Serie, die sich auf das lexikalisch angelegte Pflanzen-Kupferstichwerk von Maria Sibylla Merian bezieht, explizit in diese Tradition gestellt.

Starring with Polke in the Moon umfasst 28 Bilder, die auch wiederum daran anknüpfen. Jedes zeigt eine andere Beleuchtungssituation, eine andere Schattierung, unterschiedliche Schärfe bzw. Unschärfe. Er zeigt damit das, was sonst eigentlich wissenschaftliche Bildgebungsverfahren machen. Niemand weiß, wie die Mondrückseite wirklich aussieht – insofern ist es relativ willkürlich, welches Bildgebungsverfahren man auswählt. Ein Elektronenrastermikroskop bildet auch nicht das ab, was man sieht, sondern rechnet bestimmte Datenwertenach einem bestimmten Logarithmus in vorher definierte Bildmuster um. Das ist eine willkürliche Festlegung – z.B. ein bestimmtes Material mit einer Farbe darzustellen. Wir kennen das schon aus analogen Zeiten von Landkarten, wo Höhenangaben mit bestimmten Farben dargestellt werden. Huemer definiert dieses Bildgebungsverfahren ganz unmittelbar als künstlerische Freiheit und dekliniert in den 28 Werken verschiedene Möglichkeiten durch. Die Zahl 28 ist dabei nicht willkürlich gewählt, sondern markiert einen Mondzyklus.

Das ganze Setting führt die Bildgebung noch einmal ad absurdum. Huemer hat keinen Himmel abgebildet – zu sehen sind nur dunkle Flecken auf hellem Grund, der das Mondlicht darstellt, das Ganze auf schwarzem Wandgrund. Der Betrachter sieht also tatsächlich das, was er eigentlich als Erdbewohner nicht sehen kann: die Rückseite des Mondes im dunklen Nachthimmel. Und schafft damit, subversiver Humor, ganz nebenbei noch die „Quadratur des Kreises“, denn Huemer hat ja nicht das Tondo als Bildformat gewählt, sondern ein rechteckiges Format. Was als Bildgebungsverfahren letztlich nicht weniger willkürlich erscheint als der nie gesehen Rückseite des Mondes ein Bild zu geben.

Um noch eine Schleife weiter zu drehen, kommt auch noch Polke, im Titel als Mitbeobachter dieser Bildgebungswillkür genannt, mit ins Spiel. Warum Polke? Polkes Lebenswerk besteht in der subversiven Destruktion der Wahrheit von Bildern. In unermüdlicher, rastloser und obsessiver - im Englischen könnte man schon den Begriff *lunatic* verwenden - Manier zersetzt er Bildvorstellungen, bezieht sich auf Reproduktionen, zieht aus ihnen die Rasterpunkte heraus und macht sie zum eigentlichen Bildmotiv, verfremdet, kopiert, verzerrt sie bis zur Unkenntlichkeit und bis zur

Philipp von Rosen Galerie

fröhlich-anarchistischen Dekoration. Ein Mitstreiter im Geiste von Huemer in vor-digitalen Zeiten, wie Huemer auch mit viel Humor gesegnet.

Bei allem Zynismus und bei aller sarkastischen Bildnegation, die im Übrigen recht österreichisch anmutet – man könnte sagen, Huemer setzt da an, wo Arnulf Rainer aufhört – , ist der Humor ein integraler Bildbestandteil, bei Polke ohnehin und bei Huemer erst recht. Huemers Bildtitel sprechen das überdeutlich an und nehmen den Bild-Blackouts manchmal auf den ersten Blick ein wenig die Brisanz und das Gewicht des Zynismus, der dann erst auf den zweiten oder dritten Blick so richtig zum Tragen kommt. Doch nach dem dritten Blick kann man mit Hilfe dieser Titel die Bildwerke als schwarzen Humor verstehen, mithin immer noch mit Humor nehmen. Ist ja auch nicht so leicht das Bildermachen in der heutigen Zeit! So kann man sich die beiden, Polke und Huemer, nebeneinander sitzend vorstellen, vermutlich mit einem Glas Wein und/oder einem Cognac in der Hand: der eine prä- der andere postdigital auf die Rückseite des eckigen Mondes blickend. Ein schöneres Bild hätte weder Polke noch Huemer malen können.

17.903 Zeichen

Philipp von Rosen Galerie

I Couldn't Have Written a More Beautiful Text for You!

Markus Huemer's work begins at the Ground Zero of imagery: at the point where images do not exist, have been extinguished, have disappeared. Where the reference to images has replaced and displaced the images themselves, and this reference itself has once again become obsolete. Huemer sees himself primarily as a painter, yet a first glimpse into this exhibition which unites works from four series from nearly two decades should trigger massive doubts about this self-assessment.

Color, the *conditio sine qua non* of painting, is nowhere to be found here. Huemer's palette is fundamentally limited to the colors black, white, and blue, as well as the hues that result from this—i.e. gray or bluish gray tones. Black and white are classic *non*-colors, which, if they refer to anything at all, then to media of mechanical photo-imaging, such as photography and film; in both cases, it would be a reference to the early days of these device-based imaging media. More than one hundred years ago, in his *Black Square on a White Ground*, Kazimir Malevich had conjured up the death of painting with these two non-colors. Painting in black-and-white still in existence today? Despite the fact that this "color" combination has not only long-since buried painting, but has also become nothing more than a nostalgic reference to bygone times for its successor media, photography and film? "Colors" which one can safely describe as the cemetery of image production?

Contrary to the first impression, with his use of blue, Huemer's imagery does not really become any more colorful. While he often uses blue in other works as a full color, in this exhibition we only see it in toned variants, which tend to be more pale gray. But we are not dealing here with *color* in the true sense. If black-and-white stands for the cemetery of mechanical imaging, then in Huemer's world of images blue stands for the non-image in digital imaging. For many years now, Markus Huemer has been working with so-called "alpha channel blue," which is nothing more than the absence of a picture. In cases where no image information is available, a projector will transmit this color—what the white canvas is for the painter, alpha channel blue is for the projected image.

Color is thus obviously of no help to us when it comes to the paintings of Markus Huemer—the artist uses it solely as a witness to the non-existence and eradication of images. The paradox of painting without colors, of the creation of non-existent images, is a leitmotif that runs through the exhibition, indeed an obsession that runs through Huemer's entire oeuvre.

The Black Box as an Image Blackout

Philipp von Rosen Galerie

One group of works presented in this exhibition is the series of *Black Boxes* (2005)—simple handcrafted wooden cubes in various formats, each of which reveals traces of black paint along the edges, suggesting that the interiors of the boxes are painted black. This remains a suggestion, however, since the boxes provide no opportunity to cast a glance inside. Here as well, one can only speak of a negation of painting—the boxes are minimalist objects that seem to have been created in the spirit of Donald Judd or Charlotte Posenenske rather than referring to painting. It is, however, interesting to note that Huemer obviously undermines the idea of industrial production, which is a key theme for Judd, and presents the wooden box, which could easily be produced industrially, as a strikingly imperfect handmade object.

Obviously also handmade is the black painting inside the boxes, which is suggested at the edges by an application of paint that slightly overlaps and occasionally runs down the sides. Yet it is not possible to see and factually verify the blackness of the interior. Not only that black extinguishes every possibility of an image, even this black, this non-existence of an image, cannot be seen because the box denies any insight into its interior.

The Black Box can be understood as an antithesis to the White Cube, as an architectural framework for projected images—just as the White Cube is an architectural framework for painted pictures and objects. With Huemer, however, with the almost cynical impossibility of becoming part of this architectural staging.

Yet even more than to an antithesis to the White Cube, they refer to the black boxes familiar to us from air traffic: a specially protected data archive box which is designed to survive a crash and, in such a case, provides information on the scenario that led to the crash through, for example, records of radio communication and conversations between the pilots, as well as various other data. The black box is a witness and mirror of the catastrophe, of destruction and obliteration, and provides an image of that which is no longer visible and no longer existent. In Huemer's case, however, it denies insight, its contents cannot be retrieved and evaluated—and the image of destruction can only be put together in the mind's eye. Huemer thus presents a black box that does not allow for reconstruction, but instead, with its inaccessible blackness in its interior, embodies the *Blackout*, the absolute non-existence of the image.

Thumbnails

The motif of his *Black Boxes* resonates in the *Thumbnails* series (since 2012). These comprise small versions of all Huemer's paintings, reduced in size to 9 x 13 cm, which are, however, not presented as flatware, but rather—as three-centimeter-deep wooden objects similar to his *Black Boxes*. Unlike these, however, they display pictures on their surfaces. The term “thumbnail” is

Philipp von Rosen Galerie

derived from the digital world and refers to an archive version of an image file reduced to minimal format, which makes it possible to view the image without opening it. In this respect, a concrete parallel to his *Black Boxes* is revealed, which deny insight into an image space. The wooden object of the *Thumbnail* can be read the same way: Insight into the actual underlying image is denied. Thumbnails in the digital world are not simply format-reduced versions of the underlying original photo file, but rather substrates in a stringently predefined format, simplified according to a logarithm and optimized to recognizable structures. Huemer paints these (heavily modified) substrates of his own originals—all of which, of course, have a digital past life—onto the small boxes in the format of 9 x 13 cm. If one understands the image carrier as a black box, then the substrate conceals the actual image space, the actual image—and simultaneously gives an impression of it.

There are numerous other complications. Here, Huemer pushes his cynically ironic game of the obliteration and creation of images to the extreme. Thumbnails are digital substrates of digital images that further undermine their substance by reducing any individuality to an absolute minimum through the absolute uniformity of the microformat. Thumbnails are not pictures per se, but rather an archive format used to find pictures. Here, Huemer turns the tables on the image concept: Instead of digitally archiving images, the archive material itself becomes an original work of art. He gives the dematerialized image type a physical presence and thus brings it back into the realm of originals. In doing so, he also irritates the art market, which determines pricing based on the fetishization of the original.

How does one assess such a procedure? Are Huemer's *Thumbnails* merely copies in small format, inexpensive versions of his painting for collectors with smaller budgets? Archive material? Is this a scam with regard to the collectors who acquired the "actual" originals and are now faced with the existence of miniature "copies"? Huemer has, however, taken measures against argument: His *Thumbnails* differ not only in terms of the format of the underlying images, but also in their object character and not least of all in the modified motif. And these too are, of course, also unique and thus originals—but again all in the same format, which roughly corresponds to the DIN A6 or postcard format. Huemer plunges the viewer and the collector not only into the dilemma of the picture and its obliteration or concealment, but also into the problematics of the original and the (archival) copy, of unique and mass-produced goods.

This ultimately raises the question as to the value and assessment of images. Why do we assess certain images as being "only" archive material, as copies, while placing high value on others? It cannot simply be a matter of format, since then artists would only produce large pictures. For the collector, the question arises as to what is more valuable: a single large-format picture or a body

Philipp von Rosen Galerie

of work in the form of an entire series, which could be purchased as *Thumbnails* for the same price?

And is the question as to the original not obsolete in the digital world anyway? To what extent can one even speak of originals with regard to Huemer's paintings, since they reproduce digital originals in oil or acrylic and thus undermine the notion of the original and its reproduction?

Starring with Polke into the Moon

The presentation of the multi-part work *Starring with Polke into the Moon* (2001/2) once again evokes the motif of the black box. The work is comprised of twenty-eight white paintings, each depicting the same motif in different variations—lighter, darker, or slightly washed out—presented on a black wall. The work is to be understood as a key matrix for the entire exhibition. It paradigmatically summarizes its basic themes: the artist's work on the non-existent, obliterated image, the reversal of all image concepts, the various reference systems, and not least of all Huemer's specific sense of humor.

The motif of the paintings is not easy to decipher. One sees amorphous patches on a white background in different shades of gray, which are slightly reminiscent of the continents on a globe. The association with a globe is reinforced by the circular structure, into which the patches are arranged. In fact, the motif template is a scientific image of the moon, more precisely: of the reverse side of the moon. The so-called "far side of the moon" is not visible from the earth. The moon has its own rotation, which synchronizes with that of the earth, so that a certain part of the moon can never be seen from the earth. Once again, Huemer uses his pictorial motif to refer to the vacancy of images.

In this context, the moon is a special motif. It stands—in contrast to the sun and its daylight—for irrational, anti-scientific perception. We thus associate the moon with romance, as well as with obsession. We feel the power of the moon without really being able to explain it—in the ocean tides and other natural phenomena. Furthermore, numerous myths revolve around the full moon, including that of the transmutation of man into wolf (the werewolf), which takes place in concurrence with the full moon. The obsessive aspect of the moon is also reflected in language: The word *lunatic* (literally "moon-sick") means *crazy* or *insane*. This has also been a recurring theme for artists in various disciplines, one prominent example is the legendary Pink Floyd album *Dark Side of the Moon* (1973). The famous cover by George Hardie, depicts a ray of light that breaks in a prism into the spectral colors; it is certainly no coincidence that, with the black ground color of the square LP sleeve, the *Black Square* of Malevich is once again referenced.

Philipp von Rosen Galerie

Huemer has also dealt intensively with Pink Floyd and this album within the frameworks of his teaching activity at the academy in Prague.

The first pictures of the “dark side of the moon” were taken by a Soviet satellite in 1959. It was not until 2010 that the entire moon was charted—i.e. also the back side of the moon which cannot be seen from the earth. Thus, until the first satellite images of the 1950s, humankind had never seen pictures of the back side of the moon. What is more, these satellite images cannot be verified with the human eye, but rather represent a technical claim based on a wide range of exposure times, objectives, and numerous other technical specifications and are thus—despite all speculations with regard to their scientific character—subject to a great deal of arbitrariness. The “dark side of the moon” is not only dark because we cannot see it, but also because it lies on the far side of the sun and therefore does not get any light. This makes the photographic recording of it that much more obscure—in the truest sense of the word. When Huemer selects scientific images of a part of the moon that is actually not visible as a template for his own paintings, two world views collide which are actually mutually exclusive and yet indeed have so much in common. Both have a great deal to do with the obsession of searching for explanations for supposedly unexplainable things. This obsession unites artists as well as scientists. Over the centuries, art has taken on the task of supplying images for new scientific discoveries—for exotic flora and fauna (e.g. Albrecht Dürer’s *Rhinoceros*, 1515), as well as for planetary constellations, including, for example, the discovery that the world is not a disc, but rather a sphere, as Albrecht Altdorfer presents it, for example, in his famous *Battle of Alexander* (1529) as a curved global landscape. Huemer has explicitly placed himself in this tradition with his series of plant paintings, which comprises several hundred works and refers to the encyclopedically conceived oeuvre of copper engraving of plants by Maria Sibylla Merian.

Starring with Polke into the Moon comprises twenty-eight paintings, which, in turn, refer back to these. Each is marked by different lighting, shading, and sharpness/blurriness. He thus presents something which is normally undertaken with scientific imaging methods. No one knows what the far side of the moon actually looks like—it is thus relatively arbitrary which imaging method one chooses. A scanning electron microscope does not depict what one sees, but rather converts certain data values into predefined image patterns according to a specific logarithm. This is an arbitrary specification—e.g. the representation of a particular material with a specific color. We are already familiar with this from maps from the analogue era, where information on altitude is displayed through various colors. Huemer defines this imaging process as a form of artistic freedom and declines the various possibilities throughout the twenty-eight works. The number twenty-eight is not chosen arbitrarily, but rather refers to the lunar cycle.

Philipp von Rosen Galerie

The whole setting once again leads the process of imaging ad absurdum. Huemer has not depicted the sky—one can only see dark spots on a light background which represent the moonlight; and all this against the backdrop of a black wall. The viewer thus actually sees what he cannot in fact see as an inhabitant of the earth: the far side of the moon in the dark night sky. And thus also coincidentally creates, with subversive humor, the “squaring of a circle,” since Huemer has not chosen a tondo as an image format, but rather a rectangular. Which, as an imaging process, ultimately seems no less arbitrary than to make a picture of the never-seen far side of the moon. To take another turn, Polke also comes into play, mentioned in the title as a co-observer of this arbitrariness of imaging. Why Polke? Polke’s oeuvre is based on a subversive dismantling of the truth of images. In a tireless, restless, and obsessive—indeed, one could almost use the term *lunatic*—manner, he decomposes pictorial concepts, reference reproductions, extracts the half-tone (raster) dots from them and makes them the actual motif, alienating, copying, and distorting beyond them recognition, and thus reducing them to cheerfully anachronistic decoration. A collaborator in the spirit of Huemer in pre-digital times; like Huemer, blessed with a great sense of humor.

In spite of all the cynicism and the sarcastic negation of images, which incidentally seems to be quite Austrian—one could say that Huemer begins where Arnulf Rainer leaves off—humor is an integral component of the image, in any event with Polke and even more so with Huemer. The titles of Huemer’s paintings blatantly touch upon this and, at first glance, occasionally relieve the pictorial blackouts of the poignancy and weight of cynicism, which then only truly takes effect at second or third glance. After the third glance and with the help of these titles, one can understand the pictures as black humor, which is, of course, still a form of humor. After all, it’s not that easy to make pictures in this day and age! One can thus imagine the two of them, Polke and Huemer, sitting side by side, presumably with a glass of wine and/or cognac in their hands, gazing at the far side of the square moon, one pre- and the other post-digitally. Neither Polke nor Huemer could have painted a more beautiful picture!

Reinhard Spieler