

FROM TEXTURE TO TEMPTATION

A JOURNEY
INTO
SURFACE
ABSTRACTION
AND
ORNAMENT



SILKE RADENHAUSEN
HANNAH BOHNEN
LUCIA BACHNER

STADT
GALERIE
KIEL

FROM TEXTURE TO TEMPTATION

»Ich wurde vor dem Zweiten Weltkrieg geboren und habe 1960 mein Kunststudium abgeschlossen. Abstrakter Expressionismus, Tachismus und Informel: deren Kunstformen und Manierismen waren zu dieser Zeit noch absolut verbindliche Vorbilder in der akademischen Ausbildung. Die abstrakte Kunst, begleitet von einer Flut von Deutungen, galt uns jungen Künstlerinnen, die wir besonders unter der Ungerechtigkeit patriarchaler Bewertungsstrukturen litten, als Fluchtweg aus der (Nachkriegs-)Wirklichkeit.«¹

Mit diesen Worten hat Silke Radenhausen ihre Rolle und auch die vieler ihrer Kolleginnen in den 1960er und 1970er Jahren beschrieben und sie spiegeln bereits wider, um welche Felder der Kunst die praktische und theoretische Arbeit von Silke Radenhausen kreist. Aus dieser Perspektive gesehen, galt das Feld abstrakter Kunst damals vornehmlich als Mittel der Befreiung, der Möglichkeit für Umdeutungen und für pluralistische Offenheit durch eine Vielfalt an interpretatorischen Wegen. Dem Minimalismus und der Abstraktion inhärente Mittel und Gesten nutzten Künstlerinnen wie Silke Radenhausen, um in der Auseinandersetzung ihre feministischen Positionen zu formulieren. Anders als heute, war der Einsatz von textilen Materialien und Techniken in einem traditionell männlich dominiertem Kunstgeschehen häufig ein offen formulierter feministischer Beweggrund. Zentrale Themen in den Arbeiten von Silke Radenhausen betreffen Autor*innenschaft und bildliche (Re)Präsentation und deren Auswirkungen auf die Betrachter*innen und die jeweilige Körperlichkeit.

Seit 1977 arbeitet Silke Radenhausen auf vielschichtigen Ebenen mit unterschiedlichsten Stoffen. Ausgangspunkt war die Auseinandersetzung mit geerbten Tüchern. 1997 zeigte die Stadtgalerie Kiel die Ausstellung »Silke Radenhausen – Grammar of Ornament«. Zehn Jahre davor, 1987, hat sie die Arbeit »Kreise in kreisförmigen Einschnitten« für ihre Sammlung

erworben. Beides sind Beispiele ihrer »Topologischen Tücher«, die weder Skulptur noch Malerei sind. Ihr Gegenstand ist das Medium der Malleinwand, die Silke Radenhausen färbt, zerschneidet und zu neuen Formen zusammennäht. Verortet in der feministischen Kunstpraxis werden hier die Grundlagen der Malerei vorgeführt, durchdekliniert und betrachtet. Geometrische Formen und Abstraktionen werden in der frühen künstlerischen Praxis von Silke Radenhausen genutzt, um Objekte zu entwickeln, die die glatte Bildoberfläche der illusionistischen Malerei thematisieren, aufbrechen und der Bildbetrachtung eine Körperlichkeit entgegensetzen. Ihr Hauptwerk »Grammar of Ornament«, mit dem sie sich von 1993 bis 2003 über zehn Jahre hinweg intensiv auseinandersetzte, hatte die gleichnamige Publikation von Owen Jones als Grundlage: ein Buch, 1856 erschienen, das den Anspruch hatte, die Ornamente aller Zeiten und Kulturen enzyklopädisch zu erfassen und auch zu kategorisieren. In ihrer Arbeit nutzt Silke Radenhausen die einzelnen Bildtafeln, paraphrasiert diese und entwickelt aus ihnen eine Stofflichkeit, die das Ornament öffnet und in den dreidimensionalen Raum überführt. Kulturelle Zuschreibungen, die durch Owen Jones vorgenommen wurden, werden durch ihre Arbeit dekonstruiert und für weitere Zuschreibungen und Konnotationen geöffnet.

In der Werkreihe »Hybride Topographien« (2000) verknüpft sie in einem postkolonialen Ansatz ethnologische Objekte mit dem Ort, an dem sie bewahrt werden. Konzipiert für die Völkerkundeabteilung des Museum Schloß Hohentübingen in Tübingen, verwendet sie auch hier wieder das Stilmittel der Dekonstruktion. Elemente der Tübinger Fachwerkarchitektur, der barocken Herrschaftsarchitektur des Schlossbaus sowie Strukturen der Kartographie werden isoliert, aus ihrem Kontext gelöst und mit ornamentalen Motiven von Artefakten zusammengefügt, die aus der Kultur der Shipibo-Conibo im Osten Perus stammen. Durch den Blick der Künstlerin werden hier unterschiedliche Elemente zusammengefügt und in Verbindung gebracht, um Fragen ethnologischer Sammlungen und kultureller Einverleibungen nachzugehen.

In der Ausstellung wird Silke Radenhausen als entscheidende feministische Position der Kieler Kunstszene mit Arbeiten einer jüngeren Künstler*innengeneration in einen neuen Kontext gestellt. So bilden neuere Arbeiten von Hannah Bohnen einen weiteren Schwerpunkt der Ausstellung. Hannah Bohnen hat in Kiel an der Muthesius Kunsthochschule und in Berlin an der Kunsthochschule Weißensee studiert. 2019 erhielt sie den Gottfried Brockmann Preis der Landeshauptstadt Kiel. Ihre Arbeiten

zeigen einen reflektierten Umgang mit unterschiedlichen Referenzen der Geschichte der Skulptur und Bildhauerei. Ähnlich der künstlerischen Praxis von Silke Radenhausen nutzt sie ebenfalls das singuläre Objekt, die Oberfläche, das Material oder den Herstellungsprozess der jeweiligen Arbeiten für ihre Forschungen nach Fragen individueller Formsprache, Automatisierung und Stereotypisierung und verbindet diese mit kunstimmanenten Untersuchungen von Oberflächen. Ergänzt werden diese beiden Positionen durch keramische Setzungen von Lucia Bachner. Lucia Bachner hat in Hamburg an der HfbK studiert und untersucht in ihren skulpturalen Arbeiten räumliche Strukturen und daran gekoppelte gesellschaftliche und ökonomische Systeme. Ihre Porzellanwandbilder basieren auf Farb- und Formstudien und spiegeln imaginierte Orte und Charaktere wider. Begrifflichkeiten des Fragmentarischen und der Spur werden mit persönlich Erlebtem und individueller Erinnerung verbunden.

Alle drei Künstlerinnen setzen sich in ihren Werken mit den kunstimmanenten Termini der Oberfläche, der Abstraktion und dem Ornamentalen auseinander. Ausgehend von der jeweiligen Materialität und Textur gelingt es ihnen auf ganz unterschiedliche Weise, die daran geknüpften Diskurse auf andere Lebenswirklichkeiten zu erweitern und auf die körperliche und künstlerische Geste in ihren unterschiedlichsten Formen zu beziehen: From Texture to Temptation.

PETER KRUSKA

1 | Silke Radenhausen, A Keepsake I cannot give away. Überlegungen zu einigen Arbeiten zwischen Kunst und Handwerk auf der documenta 12, in: Jennifer John / Sigrid Schade (Hrsg.), Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen, Bielefeld: transcript 2008, S. 152.

DIE LEINWAND ALS PARADIGMATISCHER ORT ZU SILKE RADENHAUSENS STRATEGIE DER INVERSION ¹

INES LINDNER



Silke Radenhausen

»Grammar of Ornament: Middle Ages«, 1996

Leihgabe der Mercedes-Benz Art Collection

Silke Radenhausens Arbeiten sind garstig. Sie sind kritisch, witzig, sinnlich, pedantisch, klug und böß. Sie sind feministisch. Sie stellen sich in die Tradition der modernen Kunst und exerzieren scheinbar brav nach ihrem Reglement. Sie nehmen Aufstellung in der Kleiderkammer, wild entschlossen, die dort empfangenen Lehren hinreichend mißzuverstehen, um den Projektionen und großen Gesten der Kunst allen Schwung zu nehmen und das Innerste nach außen zu stülpen. Rehearsing the Avantgarde, das heißt, sie nach der Fibel durchnehmen und in aller Unschuld vorzuführen, was passiert, wenn man ihren Hang zur formalen Askese durch die Materialität des Bildkörpers dekliniert.

Am Ende der Moderne sind die elementaren Bedingungen, die in die Konstruktion »Bild« eingegangen sind, lesbar geworden wie nie zuvor. Gerade Künstlerinnen, deren Position nach wie vor vom jahrhundertelangen Ausschluß aus den Tradierungszusammenhängen bestimmt ist, sind prädestiniert dafür, die Gretchenfrage zu stellen, was es eigentlich mit den unglaublich hochkodierten, fetischisierten Rechtecken auf sich hat, von denen unsere Weltwahrnehmung zutiefst geprägt ist. Die »tacked up canvas«, die gespannte Leinwand, war nach einer Fußnote von Clement Greenberg, dem Zuchtmeister der amerikanischen Nachkriegskunst, der äußerste Punkt der Selbstreflexivität. Die leere Leinwand, das war die finale Antwort auf den Illusionismus der abendländischen Malerei. Die Leinwand zeigt sich als paradigmatischer Ort.

Hier setzt Silke Radenhausen an. Sie läßt sie als materialen Ort in Erscheinung treten, indem sie eine doppelte Referenz ins Spiel bringt: Die Leinwand als Bildträger und die Leinwand als Stoff. Imprägniertes, geglättetes Leinen, das, über einen Keilrahmen gespannt, den neutralisierten Grund für die Malerei abgibt und die Leinwand als flexibler Stoff, der für den häuslichen Gebrauch gewaschen, zugeschnitten, genäht und geflickt wird.

Dem unterschiedlichen Gebrauch entsprechen unterschiedliche Regelsysteme und unterschiedliche Techniken. In der Malerei werden Formen, Farben und Linien aufgetragen – unter anderem, um in der Fläche die Vorstellung von Körpern, von fließenden, faltenreichen Stoffen und Gewändern zu erzeugen. Der Stoff dagegen wird gefärbt, zerschnitten, zusammengesetzt und gesäumt, um in seiner Biegsamkeit sich Körpern anzuschmiegen, sie zu verhüllen oder zu bedecken.

Silke Radenhausen läßt in ihren Arbeiten die unterschiedlichen Verwendungskontexte einander kreuzen: Der Auftrag der Farbe wird durch Färben substituiert, die gemalte Form durch das Einsetzen einer Fläche, die Linie durch Schnitt und Naht. Es geht dabei nicht um eine Übersetzung des einen Systems in das andere, um Applikation des einen im anderen, nicht um die Aufhebung der Grenze. Im Hin und Her zwischen den Bezugsebenen der Leinwand als Bildträger und Stoff kommen die Differenzen zwischen den unterschiedlichen Normen, Wertigkeiten und Zuschreibungen ins Spiel. In einem Akt der Kontamination büßen beide ihre Zuständigkeit ein und verlieren eins im anderen ihren scheinbar natürlichen Grund. Radenhausen bedient sich beim Alphabet der geometrischen Abstraktion, entzieht ihr aber buchstäblich den Ort ihrer Ordnung. Die Verschiebung von der Oberfläche der Leinwand in den Stoff, die aus den Formen Flicker macht, reicht aus, das heroische Streben der Abstraktion, den Geist unabhängig von der Materie zu machen, in den Verwerfungen des Stoffs auflaufen zu lassen.²

Diese Verwerfungen entstehen dadurch, daß die geometrischen Formen nie »passend« eingesetzt werden. Durch diese Verschiebung wölbt sich der Stoff aus der Ebene und wirft, den Schub- und Zugkräften folgend, Falten. Sie sind, mathematisch betrachtet, das Ergebnis einer topologischen Operation, das sich nicht mehr mit den Gesetzen der Geometrie der Fläche beschreiben läßt. Was Silke Radenhausen daran interessiert, ist, daß der Stoff sich als Materie in Szene setzt und mit dem Überstieg aus der Fläche in den Raum das Repertoire vorhersehbarer Formen hinter sich läßt. In der hochkomplexen Struktur der Faltungen löst sich die Objektstarre. Die Form wird als Moment in einem Zeitkontinuum lesbar, als Objekt ereignis, das durch seine Komplexität vertraute Wahrnehmungsmuster durchbricht.³

Das Ergebnis der topologischen Operation verletzt nicht nur die Prinzipien geometrischer Abstraktion und der guten Form, es trifft auch die Normen des Bezugssystems »Nähen und Flicker« ins Herz, die vorschreiben, daß jede Fehlstelle ordentlich, das heißt möglichst unauffällig,

auszubessern sei. Silke Radenhausen hält sich ostentativ nicht an die Regeln. Säume fransen, Fäden flattern. Da, wo sich die Fläche glatt schließen sollte, als habe es noch nie Loch, Riß oder Schnitt gegeben, staucht und zerrt der mal zu knappe, mal überschüssige Stoff, lappt und zippelt. Die weiblich konnotierte Praxis der Stoffverarbeitung, die eingesetzt wird, um dem System Kunst am Zeuge zu flicken, wird bei dieser Kunstübung kritisch auf die eigenen Zwänge zurückgewendet. In der Kontamination sorgsam getrennter und unterschiedlich in der kulturellen Hierarchie verorteter und bewerteter Regelsysteme wird nicht ein System zur Kritik des anderen herangezogen, schon gar nicht mit dem Effekt, in der Hierarchie kultureller Werte als »low« klassierte Bereiche und Techniken zu nobilitieren, vielmehr wird eine Destabilisierung in beide Richtungen auf den Weg gebracht. Radenhausens feministisches Projekt ist es nicht, Zuschreibungen von Weiblichkeit zu affirmieren. Sie werden bloß benutzt, um etwa das Futter der brav exerzierten, männlichen Logik des Absoluten nach vorn zu kehren.

Die Zuschreibungen aufzunehmen ist nur Mittel zum Zweck, den Überblendungen von Materie, Stoff, Körper und Weiblichkeit nachzugehen. Radenhausen versucht zu zeigen, daß es sich bei diesem Phänomen nicht um eine Erfindung des jeweiligen Künstlers handelt, sondern um einen Effekt der Bildkonstitution. Die Insistenz auf die Leinwand ist deswegen keineswegs eine Manier. Die innere Spaltung oder Doppelung in Stoff und Fläche, die Radenhausen freilegt und nutzt, ermöglicht es, die metonymischen Verschiebungen sich im Stoff ein- und ausfalten zu lassen, sie vorzuführen, ohne etwas zu beglaubigen oder zu bestätigen.

[...] Die große Owen Jones Arbeit [Grammar of Ornament] von 1997 invertiert vielleicht endgültiger die ideologisch formierte Fläche der Bilder als jede Arbeit zuvor. Daß hier kein allen Normen des Dekorativen widersprechender Faltenwurf am Stoff zerrt und an der Wahrnehmung, verdankt sich einer Volte in Radenhausens Verfahren. Sie versucht, das Ergebnis der geometrischen Operationen im Stoff abzusehen, die Teile so zu schneiden und zusammensetzen, daß sie Ornamentbänder nachahmen – allerdings mit wechselndem Erfolg. Die Ornamenttafeln finden sich keinesfalls 1:1 von der Fläche in die Leinwände übersetzt. Die gewonnene Erfahrung soll und kann keinesfalls vollständig den Eigenwillen des Stoffs disziplinieren.

Owen Jones' Musterbuch von 1856 hatte die Töpfe, Teppiche, Textilien, Randleisten und Architekturen aus aller Welt gehäutet und als Bänder in Tafeln angeordnet, um sie klassifizieren zu können. Die Reproduktion

stellt die Vergleichbarkeit her, die für eine Klassifikation und Bewertung notwendig gemacht werden muß. Die Ornamente werden auf die Wiederholung geometrischer Grundformen zurückgeführt. Die so gewonnene Grammatik folgt einem abstrakten Regelkanon. Radenhausen nutzt ihn, um mit Hilfe der geometrischen Grundformen den Ornamentbändern einen Körper zu geben, einen eigenen Körper, obwohl es im Ornament immer um die Privilegierung der Fläche ging.⁴

Wieder arbeitet sie mit dem Mimikryeffekt, mit dem sie sich einem Regelkanon anschmiegt, um ihn durch ihre topologischen Operationen umzustülpen und zu entleeren. Die Position als Künstlerin, die vom Ausschluß, dem Ausschluß insbesondere von den ungeschriebenen Regeln, bestimmt ist, erzeugt einen hinreichend fremden und zugleich obsessiven Blick auf Regelsetzungen und Tradierungszusammenhänge. Sie nimmt wörtlich, ohne an den Geist des Buchstabens zu glauben.

Ich höre das unterdrückte Gelächter der Frauen, die mit gespielter Unschuld ihre Lehrmeisterinnen und Lehrmeister zur Verzweiflung treiben. Artig und fleißig sticheln sie am Totenhemd einer aberwitzig sexistischen Kultur – ohne Pathos und Pose. Silke Radenhausen ist eine ihrer intelligentesten Strateginnen, weil sie die klassischen Anschlußmechanismen nicht bloß herzeigt, noch einfach zu überspringen versucht, sondern sie zur Entfaltung einer komplexen ästhetischen Praxis nutzt. Der materiale Ort der abendländischen Kunst par excellence, die Leinwand wird bei ihr zum Terrain einer Inversion, die den Grund aller Bilder nach vorne stülpt.

1 | Der Text wurde erstmalig veröffentlicht in: Silke Radenhausen. Grammar of Ornament, hrsg. von Stadtgalerie im Kulturviertel/Sophienhof, Kulturamt der Landeshauptstadt Kiel, Kiel 1997.

2 | Vgl. Carlo Pedretti: Les Draperies Habitées, in: Leonardo da Vinci, Les Études de Draperies, Paris Louvre 1989, S. 15 ff. und Anne Hollander: Seeing through Clothes, New York 1978.

3 | Vgl. Gilles Deleuze: Die Falte, Leibnitz und der Barock, Frankfurt 1995; Peter Eisenmann: Die Entfaltung des Ereignisses, in: Arch+ Nr. 119/120, 1993 und Uwe Hauptenthal: Frascati, in: Frascati, Denkbilder eines Gartens, Elsbeth Arlt, Silke Radenhausen, Richard-Haizmann-Museum, Niebüll 1996.

4 | Vgl. Jean Francois Hirsch: Die Schleier Clerambaults, in: Die Erfindung der Gegenwart, Frankfurt 1990, s. 277 ff.; Tumult, Zeitschrift für Verkehrswissenschaft Nr. 12, 1988 (Themenheft Clerambault); Barbara Vincken: Die Mode nach der Mode, Frankfurt 1993 und Donald Keith Hedrick: The Ideology of Ornament: Alberti and the Erotics of Renaissance Urban Design, in: Word & Image Vol. 3, No 1, January-March 1987.



Silke Radenhausen
 »Grammar of Ornament: Nineveh & Persia«, 1997
 Leihgabe der Mercedes-Benz Art Collection

DIE TOPOLOGISCHE OPERATION ¹

SILKE RADENHAUSEN

Silke Radenhausen

Ausstellungsansicht: »Grammar of Ornament«

Stadtgalerie Kiel, 1997

Dreieck, Quadrat, Kreis, Ellipse ... sind nicht auf der Leinwand plaziert – gezeichnet, gemalt –, sondern sie sind immer in die Leinwand eingesetzt, wobei der Grenzfall des »passenden« Einsatzes (Flickmustertuch) niemals auftritt. Die geometrischen Figuren füllen »unpassende« Ausschnitte oder sitzen in geraden oder gekrümmten Schnitten. Bei dieser Art von zweidimensionaler Operation (zweidimensionaler Schnitt) bewegt sich das Feld in die dritte Dimension hinein, es wirft Falten. Es gibt Zonen des Zuviel, des Überflusses und Zonen der Spannung, der Knappheit. Je nach Hängung fallen die überflüssigen Massen ganz unterschiedlich nach innen in das Feld hinein, stülpen sich nach innen, oder fallen vielfältig gefältelt aus dem Feld heraus. Gleiche geometrische Operationen ergeben ganz unterschiedliche »Entfaltungen«, je nachdem, wie sich die stülpenden Tuchmassen zur Erdanziehung orientieren.

Erst einmal ist die sichtbare Erscheinung eines topologischen Tuches abhängig von der topologischen Operation selbst, dann von der Lage im Raum, sowie von den Materialeigenschaften der Malerleinwand (gewaschen, ungewaschen), der Luftfeuchtigkeit, den Spuren des Transports usw. Die Arbeiten tragen die Geschichte ihrer Entstehung und Behandlung in mannigfaltigen Faltensequenzen auf ihrer Oberfläche. Aus konzeptionellen Gründen wird nur Malerleinwand verwendet. Entgegen dem äußeren Eindruck sind die Tuchmassen niemals gezielt drapiert, sondern sie fallen nach oben beschriebenen inneren und äußeren Kräften und deren Zusammenspiel. Allerdings kann die überschüssige Masse auch in bestimmte gespannte Zonen des Tuchs hineingelegt erscheinen, die faltenreiche Stoffmenge wird im Tuch, im Feld getragen. Vervielfältigungen der geometrischen Operationen können eine große Menge an Stoffmasse ergeben.

Daß die Tücher auf Keilrahmen gespannt wurden, kann als Zugeständnis an den Tafelbildcharakter von Kunst gelten. Andere Arbeiten zeigen, daß die Tuchfelder sich häufig »verzerren« und nicht (mehr) auf Rechtecke zu spannen sind. Um das (Bild-) Rechteck zu erhalten, sind wieder besondere Schnittfolgen nötig.

1 | Der Text wurde erstmalig veröffentlicht in: Silke Radenhausen. Grammar of Ornament, hrsg. von Stadtgalerie im Kulturviertel/Sophienhof, Kulturamt der Landeshauptstadt Kiel, Kiel 1997.





Hannah Bohnen

»Telephone Drawing 7, 8, 5 und 6«, 2023

Courtesy Evelyn Drewes Galerie, Hamburg

DIE POESIE DER BEWEGUNG DER TANZ DER FORM IN HANNAH BOHNENS KUNST

NELE JACKSON

Früher, als die Menschen noch mit Kabeltelefonen sprachen – manchmal stundenlang – widmeten sie sich dabei oft einer eigenartigen Nebentätigkeit: dem Kritzeln. Meist mit einem Kugelschreiber schwurbelten sie Wirbel und Kringel auf Notizblöcke, wichtige Dokumente oder Zeitungsränder. Vielleicht sollten diese Kurven den Gedankenfluss imitieren, vielleicht ahmten sie einfach das Telefonkabel nach. In jedem Fall scheint eine solche Gedankenlosigkeit in unserer Zeit, in der Bildschirme unsere gesamte Aufmerksamkeit beanspruchen, obsolet zu sein. Die wenigsten Menschen telefonieren heutzutage zum Vergnügen, und noch weniger tragen Stifte bei sich, um herumzukritzeln. In den Werken von Hannah Bohnen aber lebt eine sanfte Nostalgie für diese unbeschwerten Formen fort, verwoben mit einer tänzerischen Sensibilität für Bewegungsabläufe.

Hannah Bohnen wurde 1989 in Duisburg geboren und lernte zwischen 1998 und 2004 klassischen Tanz an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf. Ihre Besessenheit von Bewegung – die sie wörtlich im Titel zweier ihrer Werke erwähnt – ist sicherlich ein Produkt dieser prägenden Jahre. Von 2012 bis 2020 studierte Bohnen Bildende Kunst und Bildhauerei an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel, wo sie lernte, ihr Verständnis für Bewegung in die Sprache der bildenden Kunst zu übersetzen. Im Jahr 2020 trat sie als Meisterschülerin der Klasse von Friederike Feldmann an der Kunsthochschule Weißensee bei.

Bohnens Werke sind groß, klar und solide. Oft basieren sie auf robusten Materialien wie Stahl, Gips oder MDF-Platten und erscheinen in monochromen, primären Farbschemata: Weiß, Schwarz und Königsblau. Man könnte meinen, dass diese Eigenschaften eher ungeeignet sind, um ein Gefühl von Weichheit und Flüssigkeit zu vermitteln. Und doch strömen Bohnens Werke eine schwebende Leichtigkeit aus. Die flüchtige Wegwerfgeste der geschwungenen Linie ist ein wiederkehrendes Motiv,



Hannah Bohnen

»Liquid Lines«, 2021, Kunst im öffentlichen Raum, Hörnbad, Kiel

das die Künstlerin zum Beispiel in lackierte MDF-Platten schabt, wie in »Tendril Perversions« (2020); in Glas bläst für »Terror Lines« (2022); oder breit auf Asphalt malt für »Liquid Lines« (2021). Die spielerische Lebendigkeit der Wirbel und Kringel widerlegt dabei die Nüchternheit des Materials. Was schwer sein sollte, wird leicht; was ruhig sein sollte, beginnt sich zu bewegen.

Ein weiterer Aspekt dieser künstlerischen Erzählungen sind Bohnens »weiche Skulpturen«, vertreten durch Werke wie »Folds« (2022), »Twist« (2021) und ihre neueste Arbeit für die Stadtgalerie Kiel. Bohnen verwendet dafür Schaumstoffplatten, die sie in Gips taucht, und anschließend zu zart-harten Skulpturen im Stil von Handtüchern und Vorhängen drapiert. Diese Skulpturen sind genauso ansprechend wie irritierend, wecken sie doch einen unersättlichen Drang, ihre weiche Form zu berühren, nur um von der harten Oberfläche enttäuscht zu werden.



Hannah Bohnen

»BUDE 1, 2 und 3«, 2022, Courtesy Galerie Droste, KPM Berlin

Ähnlich wie Silke Radenhausens monumentale Drapierungen schaffen Bohnens Skulpturen ein Gleichgewicht von Stärke und Verletzlichkeit, das einmal mehr an ihre Verbindung zum klassischen Tanz erinnert. Auch die Raumnutzung in der Stadtgalerie Kiel spielt mit dem Element der Bewegung. Die umgestürzten Trennwände verwandeln sich in Podeste und verändern die Art und Weise, wie Besucher*innen sich im Raum bewegen müssen: in Kreisen und Kurven um das Werk herum.

Bohnens Werk beherrscht Form und Raum auf eine Weise, die die Kluft zwischen Weichheit und Festigkeit, Nostalgie und Verspieltheit, Perfektion und Improvisation auflöst. Durch Landschaften gefrorener Gesten und fließender Formen verleiht sie flüchtigen Bewegungen eine Aura der Beständigkeit im Begriff der Auflösung. Auf diese Weise monumentalisiert werden die vergänglichen Gesten für die Betrachter*innen zu einem Grund fürs Innehalten – eine physische Achtsamkeits-Intervention in einer zerstreuten Welt.



SCHWELLEN DER KOMMUNIKATION DIE ZERBRECHLICHE SPRACHE IN DEN WERKEN VON LUCIA BACHNER

NELE JACKSON

Gefühle unheimlicher Vertrautheit sind vielen von uns unheimlich vertraut. Etwa zwei Drittel aller Menschen erleben sogenannte Déjà-vus: das plötzliche Gefühl, etwas schon einmal gesehen oder erlebt zu haben. Solche Eindrücke glauben wir intuitiv zu verstehen, ohne zu wissen, was sie bedeuten. Die Werke von Lucia Bachner rufen diesen angenehmen Schauer der Wiedererkennung hervor. Sie sind zugleich behaglich und befremdlich.

Bachner wurde 1993 in Dortmund geboren und schloss ihren Master in Freier Kunst an der HfbK Hamburg im Jahr 2020 ab. Seitdem lebt und arbeitet sie in Berlin, wo sie die Produktionsprozesse und Materialtechniken, die ihre subtile visuelle Sprache definieren, weiterentwickelt und verfeinert hat. Überwiegend aus Bienenwachs und Porzellan schafft Bachner skulpturale und installative Werke, die Raum und Material in Beziehung setzen und Erinnerungen wecken. Diese Erinnerungen an verschiedene soziale und kulturelle Kontexte sind zart, vage – und vielleicht sogar falsch.

Viele von Bachners Werken sind temporär und ortsbezogen. Sie werden bei jeder Ausstellung neu inszeniert und ausgerichtet. Ähnlich wie das gesprochene oder geschriebene Wort ändern sie sich durch jede Verwendung. Sie erscheinen konstant, sind in Wirklichkeit aber kontextabhängig, zerbrechlich und unendlich permutierbar. Dies ist nicht die einzige Verbindung zwischen Bachners Arbeit und dem System der Sprache. Ähnlich wie bei Silke Radenhausens geometrischen topologischen Abstraktionen spielen Muster und Wiederholung eine wesentliche Rolle im Prozess von Bachner. Sie sind zu einem prägenden Merkmal ihres visuellen Stils geworden.

Bachners Werke, wie das ausgestellte »fet zen memo« aus dem Jahr 2022, bestehen oft aus einer Reihe sich wiederholender modularer Elemente,

Lucia Bachner

»fet zen memo«, 2022

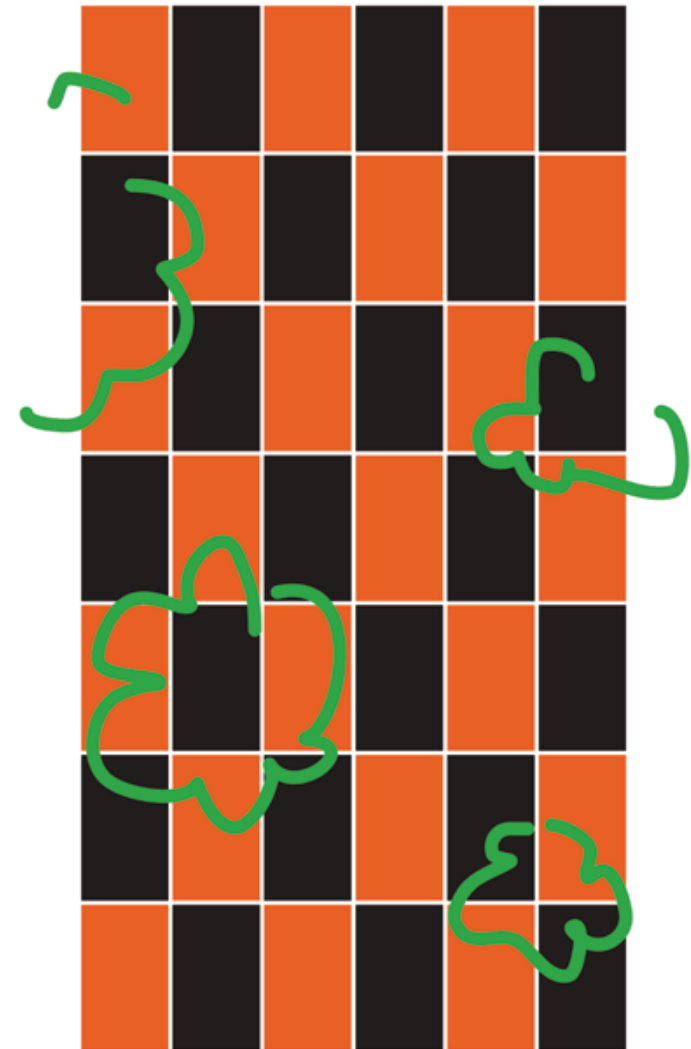
Ausstellungsansicht: Keramikünstlerhaus Neumünster, 2022

jeweils in leicht abgeänderten Varianten. So besteht »fet zen memo« aus zahlreichen gewebten, mit Kupferoxid verfärbten Porzellanfragmenten. Sie werden zusammen mit Fliesen ausgestellt, die während des Brennens von diesen Fragmenten geprägt wurden. Wie ein seltsames, zerbrochenes Alphabet erzählen die Porzellanbuchstaben eine Geschichte der Zersplitterung und Zersetzung. Statt durch explizite Bilder kommunizieren sie durch eine Sprache der Sinne und der Emotion.

Auch die neueren Werke »Wand 2, Figur 7« und »Wand 3, Figur 8« sind große Kompositionen, die aus vielen kleineren Komponenten bestehen – jeweils 42 und 21 rechteckige Porzellanfliesen. Diese Fliesen sind zu proportionierten Wandbildern zusammengestellt und in Aluminiumrahmen montiert. Bachner gießt sie aus flüssigem Porzellan und färbt sie mit Farbpigmenten. Die Teststücke bilden das kontinuierlich wachsende Werk »Wand 1«, aus dem alle Wandbilder der Serie hervorgehen.

Die Fliesen in »Wand 2, Figur 7« sind in einem karierten Muster aus Schwarz und Dunkelorange angeordnet und mit dreidimensionalen grünen Blumen verziert. »Wand 3, Figur 8« hingegen besteht aus grasgrünen Fliesen mit gearbrushten gelben Kanten, perforiert von einer Kurve kleiner Löcher. Bachner hat einen nahezu seriellen Produktionsprozess entwickelt, um jedes Element sorgfältig herzustellen. Formen werden zuerst in Bienenwachs oder Holz erarbeitet, das Porzellan anschließend wieder und wieder in Gips gegossen.

Diese Arbeitspraxis spielt mit der Grenze zwischen Automatisierung und Schöpfung, Industrie und Handwerk, Ornament und Kunst. Doch bei genauerer Betrachtung wird die Menschlichkeit der Arbeit von Bachner deutlich. Ihr Alphabet ist nicht frei von Variationen und Fehlern: Jede Fliese, jedes modulare Stück ist sowohl gleich als auch anders. Wie bei jedem System von Symbolen ist es letztlich diese Eigenschaft, die dem Ganzen Bedeutung verleiht. Die Bedeutung ändert sich je nachdem, wer liest oder spricht. Sie verändert sich im Laufe der Zeit. Irgendwann löst sie sich ganz von dem, was referenziert wird, und wird zu etwas tief im eigenen Inneren – etwas Mysteriösem. Etwas, das einem das unheimliche Gefühl verleihen kann, es schon einmal erlebt zu haben.



Lucia Bachner
»Wand 2, Figur 7«, 2023, Skizze

FROM TEXTURE TO TEMPTATION

INTRODUCTION

»I was born before World War II and completed my art studies in 1960. Abstract Expressionism, Tachism and Informel: their art forms and mannerisms were still obligatory models in academic education at that time. Abstract art, accompanied by a flood of interpretations, was considered an escape route from (post-war) reality by us young female artists, who particularly suffered from the injustice of patriarchal grading structures.«¹

With these words Silke Radenhausen described her role and that of many of her colleagues in the 1960s and 1970s, and they already reflect the fields of art Silke Radenhausen's practical and theoretical work deals with. From this perspective and at that time, the field of abstract art was primarily considered a means of liberation, the possibility for reinterpretation and for pluralistic openness through a variety of interpretative paths. Artists like Silke Radenhausen used means and gestures inherent to minimalism and abstraction to articulate their feminist positions within the confrontation. Unlike today, the use of textile materials and techniques in a traditionally male-dominated art scene was often an openly formulated feminist motive. The central theme in Silke Radenhausen's work concerns authorship and pictorial (re)presentation and their effects on the viewer and the respective physicality. Since 1977 Silke Radenhausen has been working on many different levels with a wide variety of fabrics. The starting point was the examination of inherited cloths. In 1997, the Stadtgalerie Kiel showed the exhibition »Silke Radenhausen – Grammar of Ornament«. Ten years before that, in 1987, it acquired the work »Kreise in kreisförmigen Einschnitten« (Circles in circular incisions) for its collection. Both are examples of



her »Topologische Tücher« (Topological cloths), which are neither sculptures nor paintings. Their subject matter is the medium of painting canvas, which Silke Radenhausen dyes, cuts up and sews

Silke Radenhausen

»Hybride Topographien«, Vierteliges Leinwandobjekt, 2001
Sammlung Museum der Universität Tübingen (MUT)



Silke Radenhausen

»Grammar of Ornament: Egyptian«, 1998

Leihgabe der Mercedes-Benz Art Collection

together to create new forms. Located in feminist art practice, the fundamentals of painting are demonstrated, explored, and reflected. In Silke Radenhausen's early artistic practice, geometric forms and abstractions are used to develop objects that thematise the clean picture surface of illusionist painting, break it up and oppose the viewing of the picture with a physicality.

Her main work, »Grammar of Ornament«, which she worked on intensively over a period of ten years from 1993 to 2003, was based on the eponymous book by Owen Jones (1856) that claimed to encyclopaedically record and categorise the ornaments of all times and cultures. In her work, Silke Radenhausen uses the individual picture panels, paraphrases them, and thus develops a materiality that opens up the ornament and transfers it into three-dimensional space. Cultural attributions made by Owen Jones are deconstructed by her work and made available for further attributions and connotations.

In the series »Hybride Topographien« (Hybrid topographies, 2000), she uses a postcolonial approach to link ethnological objects with the place where they are preserved. Conceived for the ethnological department of the Museum Schloss Hohentübingen in the city of Tübingen, she again uses the stylistic device of deconstruction. Elements of Tübingen's timbered house architecture, the baroque stately architecture of the palace building, and structures of cartography are isolated, detached from their context and brought together with ornamental motifs of artefacts originating from the Shipibo-Conibo culture in eastern Peru. Through the artist's view, different elements are brought together and connected to explore questions of ethnological collections and cultural incorporation.

In the exhibition, Silke Radenhausen's vital feminist position in the Kiel art scene is placed in a new context with works by a younger generation of artists. New works by Hannah Bohnen are another focus of the exhibition. Hannah Bohnen studied in Kiel at the Muthesius Kunsthochschule and in Berlin at the Kunsthochschule Weißensee.

In 2019, she received the Gottfried Brockmann Prize of the state capital Kiel. Her works present a reflective approach to different references in the history of sculpture and statuary. Similar to the artistic practice of Silke Radenhausen, she also uses the singular object, the surface, the material or the production process of the respective works for her research into questions of individual formal language, automation and stereotyping and combines these with art-immanent investigations of surfaces. These two positions are complemented by ceramic settings by Lucia Bachner. Lucia Bachner studied at the HfbK in Hamburg. In her sculptural works she investigates spatial structures and the social and economic systems linked to them. Her porcelain murals are based on colour and form studies and reflect imagined places and characters. Terminologies of the fragmentary and trace are linked with personal experience and individual memory.

All three artists deal with the art-immanent terms of surface, abstraction, and the ornamental. Starting from the respective materiality and texture, they succeed in very different ways in extending the discourses attached to them to other realities of life and relating them to the physical and artistic gesture in its most diverse forms: From Texture to Temptation.

PETER KRUSKA

1 | Silke Radenhausen: A Keepsake I cannot give away. Überlegungen zu einigen Arbeiten zwischen Kunst und Handwerk auf der documenta 12, in: Jennifer John/ Sigrid Schade (eds.), Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen, Bielefeld: transcript 2008, p. 152.

THE CANVAS AS A PARADIGMATIC PLACE ON SILKE RADENHAUSEN'S STRATEGY OF INVERSION ¹

INES LINDNER

Silke Radenhausen's works are nasty. They are critical, witty, sensual, pedantic, clever, and wicked. They are feminist. They place themselves in the tradition of modern art and seem to be performing well-behaved according to its rules. They line up in the clothing store, fiercely determined to sufficiently misinterpret the lessons they will receive there, to take all the momentum out of the projections and grand gestures of art and to turn the innermost inside out. Rehearsing the Avant-garde means going through it by the textbook and demonstrating in all innocence what happens when one declines its penchant for formal asceticism by the materiality of the image's body.

At the end of modernism, the elementary conditions that flew into the construction of the »image« have become legible as never before. Especially women artists, whose position is still determined by centuries of exclusion from the contexts of tradition, are predestined to pose the Gretchen question of what the incredibly highly coded, fetishised rectangles are all about, which profoundly shape our perception of the world. The »tacked up canvas«, according to a footnote by Clement Greenberg, the martinet of American post-war art, was the extreme point of self-reflexiveness. The blank canvas was the final answer to the illusionism of occidental painting. The canvas shows itself to be a paradigmatic place.

This is where Silke Radenhausen starts. She makes it appear as a material place by putting a double reference in the game – the canvas as image medium and the canvas as fabric. Impregnated, smoothed linen, which, stretched over a frame, provides the neutralised ground for the painting,

and the canvas as a flexible fabric that is washed, cut, sewn, and mended for domestic use.

The different uses correspond to different systems of rules and different techniques. In painting, shapes, colours, and lines are applied – among other things, to create the idea of bodies in the surface, of flowing, folded fabrics and garments. Fabric, on the other hand, is dyed, cut, assembled, and seamed to flexibly nestle, veil, or cover bodies.

In her works, Silke Radenhausen makes the different contexts of use cross each other's way. The application of colour is substituted by dyeing, the painted form by the insertion of a surface, the line by cut and seam. It is not a matter of translating one system into the other, of applying one in the other, not of abolishing the boundary. In the back and forth between the reference levels of the canvas as image medium and fabric, the differences between the various norms, values and attributions come into play. In an act of contamination, both forfeit their competence, and one loses its seemingly natural ground within the other. Radenhausen uses the alphabet of geometric abstraction, but literally deprives it of its place of order. The shift from the surface of the canvas to the fabric, which turns the forms into patches, is sufficient to allow abstraction's heroic striving to make the spirit independent of matter to run aground in the fabric's faults.²

These faults are caused by the fact that the geometric shapes are never »fitted«. Due to this displacement, the fabric curves out of the surface and, following the push and pull forces, wrinkles. In mathematical terms, they are the result of

a topological operation that can no longer be described by the laws of the geometry of the surface. What interests Silke Radenhausen is that the fabric sets itself in scene as matter and, with the transition from surface to space, leaves the repertoire of predictable forms behind. The object rigidity dissolves in the highly complex structure of the folds. The form becomes legible as a moment within a time continuum, as an object event that breaks through familiar patterns of perception by means of its complexity.³

The result of the topological operation not only violates the principles of geometric abstraction and good form, it also strikes at the heart of the norms of the »sewing and patching« frame of reference, which prescribe that every imperfection must be repaired properly, i.e. as inconspicuously as possible. Silke Radenhausen ostentatiously does not follow the rules. Seams fray, threads flutter. Where the surface should close smoothly, as if there had never been a hole, tear or cut, the fabric, sometimes too tight, sometimes too excess, jams and pulls, laps and zips. The practice of fabric processing, with its feminine connotations, which is used to find fault with the art system, is critically turned back on its own constraints in this artistic exercise. In the contamination of carefully separated systems of rules that are differently located and evaluated in the cultural hierarchy, no system is used to criticise the other, certainly not with the effect of ennobling areas and techniques classified as »low« within the hierarchy of cultural values; rather, a destabilisation is set in motion in both directions. Radenhausen's feminist project is not to affirm attributions of femininity. They are merely used to push forward the fodder of the well-behaved, male logic of the absolute.

Silke Radenhausen

»Grammar of Ornament: Arabian«, 1996, Detail

Leihgabe der Mercedes-Benz Art Collection



Taking up the attributions is only a means to an end to pursue the superimpositions of matter, fabric, body, and femininity. Radenhausen tries to show that this phenomenon is not an invention of the respective artist, but an effect of the constitution of the image. The insistence on the canvas is therefore by no means a manner. The inner splitting or doubling into fabric and surface, which Radenhausen exposes and uses, makes it possible to let the metonymic shifts fold in and out of the fabric, to present them without authenticating or confirming anything.

[...] Perhaps the large Owen Jones work [Grammar of Ornament] from 1997 inverts the ideologically formed surface of the pictures more definitively than any other work before. The fact that no folds contradicting all norms of the decorative tug at the fabric and at perception is due to a volte in Radenhausen's procedure. She tries to foresee the result of the geometrical operations in the fabric, to cut and assemble the parts in such a way that they imitate ornamental bands – albeit with varying success. The ornamental panels are by no means translated 1:1 from the surface into the canvases. The experience gained by this should not and can by no means completely discipline the fabric's inherent will.

Owen Jones' 1856 pattern book had skinned the pots, carpets, textiles, cornices, and architecture from all over the world and arranged them as bands in display panels in order to be able to classify them. The reproduction establishes the comparability that must be made necessary for classification and evaluation. The ornaments are traced back to the repetition of basic geometric forms. The grammar thus obtained follows an abstract canon of rules. Radenhausen uses it to give the ornamental bands a body with the help of the basic geometric forms, a body of their own, although the ornament was always about the privileging of the surface.⁴

Again, she works with the mimicry effect, nestling herself into a canon of rules just to turn it inside out and empty it through her topological operations. The position as an artist, which is determined by exclusion (particularly of the un-

written rules), creates an adequately alien and at the same time obsessive view of rule-settings and contexts of tradition. She takes it literally, without believing in the spirit of the letter.

I hear the suppressed laughter of the women who, with feigned innocence, drive their teachers to despair. Politely and diligently, they stitch the shroud of a ludicrously sexist culture – without pathos or posing. Silke Radenhausen is one of their most intelligent strategists, because she does not merely show off the classical mechanisms of connection, nor does she simply try to skip them, but uses them to unfold a complex aesthetic practice. The material place of occidental art par excellence, the canvas, becomes the terrain of an inversion that turns the ground of all images forward.

1 | The text was first published in: Silke Radenhausen. Grammar of Ornament, ed. by Stadtgalerie im Kulturviertel/Sophienhof, Kulturamt der Landeshauptstadt Kiel, Kiel 1997.

2 | Cf. Carlo Pedretti: Les Draperies Habitées, in: Leonardo da Vinci, Les Études de Draperies, Paris Louvre 1989, p. 15 ff. and Anne Hollander: Seeing through Clothes, New York 1978.

3 | Cf. Gilles Deleuze: Die Falte, Leibnitz und der Barock, Frankfurt 1995; Peter Eisenmann: The Unfolding of the Event, in: Arch+ No. 119/120, 1993 and Uwe Hauptenthal: Frascati, in: Frascati, Denkbilder eines Gartens, Elsbeth Arlt, Silke Radenhausen, Richard-Haizmann-Museum, Niebüll 1996.

4 | Cf. Jean Francois Hirsch: Die Schleier Clerambaults, in: Die Erfindung der Gegenwart, Frankfurt 1990, p. 277 ff; Tumult, Zeitschrift für Verkehrswissenschaft No. 12, 1988 (theme issue Clerambault); Barbara Vincken: Die Mode nach der Mode, Frankfurt 1993 and Donald Keith Hedrick: The Ideology of Ornament: Alberti and the Erotics of Renaissance Urban Design, in: Word & Image Vol. 3, No. 1, January-March 1987.

THE TOPOLOGICAL OPERATION ¹

SILKE RADENHAUSEN



Silke Radenhausen

»Kreise in kreisförmigen Einschnitten«, 1986, Detail, Sammlung Stadtgalerie Kiel

First of all, the visible appearance of a topological cloth depends on the topological operation itself, then on its position in the room, as well as on the material qualities of the painter's canvas (washed, unwashed), the humidity of the air, the traces of transport, and so on. The works bear the history of their creation and treatment in manifold sequences of folds on their surface. For conceptual reasons, only painter's canvas is used. Contrary to the outer appearance, the cloth masses are never deliberately draped, but fall according to the internal and external forces described above and their interplay. However, the excess mass can also appear to be placed in certain taut zones of the cloth, the folded mass of fabric is carried in the cloth, in the field. Duplications of the geometric operations can result in a large amount of fabric mass.

The fact that the cloths were put on stretcher frames can be seen as a concession to the panel painting character of art. Other works show that the fields of cloth often »distort« and cannot (any longer) be stretched on rectangles. In order to preserve the (pictorial) rectangle, special incision sequences are again necessary.

1 | The text was first published in: Silke Radenhausen. Grammar of Ornament, ed. by Stadtgalerie im Kulturviertel/Sophienhof, Kulturamt der Landeshauptstadt Kiel, Kiel 1997.

Triangle, square, circle, ellipse ... are not placed on the canvas – drawn, painted – but they are always inserted into the canvas, whereby the borderline case of the »fitting« insertion (patchwork pattern cloth) never occurs. The geometric figures fill »unfitting« cut-outs or sit in straight or curved incisions. In this kind of two-dimensional operation (two-dimensional incision), the field moves into the third dimension, it wrinkles. There are zones of abundance, and zones of tension, of scarcity. Depending on the hanging, the superfluous masses fall inwards into the field in very different ways, turn themselves inside out, or fall out of the field in a variety of pleated ways. Same geometric operations result in quite different »unfoldings«, depending on how the upturned cloth masses orientate themselves to the earth's gravity.

THE POETRY OF MOVEMENT THE DANCE OF FORM IN HANNAH BOHNEN'S ART

NELE JACKSON

Back when people used to talk on cable phones – sometimes for hours – they often engaged in a peculiar collateral pastime: scribbling. Preferably with a ballpoint pen, they scrawled swirls and swiggles on notepads, important documents, or the margins of newspapers. Perhaps the curves imitated the flow of thought, or perhaps they simply parroted the phone cable. In any case, such absent-mindedness seems ancient in a time where screens command all of our attention. Few people talk for hours on the phone these days. Fewer people carry around pens to scribble with. But in the works of Hannah Bohnen, a soft nostalgia for these playful shapes lives on, intertwined with a dancer's sensibility for accidents of movement.

Born in Duisburg in 1989, Bohnen spent the years between 1998 and 2004 training as a classical dancer at the German Opera am Rhein in Düsseldorf. Her obsession with movement – literally referenced in the title of two of her works – is certainly a product of those formative years. From 2012 to 2020, Bohnen pursued her studies in Fine Art and Sculpture at the Muthesius Kunsthochschule in Kiel, translating her sensibility for motion to the language of visual art. In 2020, she became a Meisterschülerin at the Kunsthochschule Weihenstephan in the class of Friederike Feldmann.

Bohnen's works are big, bold, and solid. Often, they're based on sturdy materials such as steel, plaster, or MDF plates, and appear in monochrome, primary color schemes: white, black, royal blue. Neither feature should lend itself to developing displays of softness and fluency. And yet, Bohnen's works overflow with ease of motion. The fickle, throwaway gesture of the curling line – a recurring motif carved into lacquered MDF

plates for »Tendrils Perversions« (2020), blown in glass for »Terror Lines« (2022) or thickly painted on pavement as in »Liquid Lines« (2021) – repels the sobriety of the material. What should be heavy becomes light, and what should be still starts to move.

Another facet of this artistic narrative is Bohnen's »soft sculptures«, exemplified by works such as »Folds« (2022), »Twist« (2021), and her most recent piece for Stadtgalerie Kiel. Bohnen uses foam sheets dipped in plaster to create delicately draped sculptures of towels and curtains. These sculptures are as pleasing as they're irritating to look at, inciting the unsatisfiable urge to touch their soft shape and be disappointed by their hard surface. Much like Silke Radenhausen's monumental drapery, they embody a balance between strength and vulnerability that once more recalls Bohnen's connection to classical dance.

Bohnen's use of space for the piece on display at Stadtgalerie Kiel plays with the element of movement, too. The toppled partition walls have been transformed into pedestals, changing the way visitors have to move through space: in swirls and curls around the work.

In the way Bohnen's work commands form and space, it manages to bridge the gap between softness and solidity, nostalgia and playfulness, perfection, and improvisation. Bohnen creates landscapes of frozen gestures and fluid forms, lending a sense of permanence to transitory motions that would otherwise slip away. Monumentalized in this way, these flighty gestures become a cause for pause – a physical intervention of mindfulness in an absent-minded world.



Hannah Bohnen
»Telephone Drawing 8«, 2023
Courtesy Evelyn Drewes Galerie, Hamburg

THRESHOLDS OF EXPRESSION THE FRAGILE LANGUAGE OF LUCIA BACHNER

NELE JACKSON

Feelings of eerie familiarity are, well, eerily familiar to many of us. Approximately two-thirds of people experience what we commonly refer to as *déjà vu*: the sudden sense of having seen something, having been somewhere before. A sense of understanding, yet not knowing what is meant. The works of Lucia Bachner evoke this pleasant shudder of recognition, both delicious and disconcerting at once.

Born in Dortmund in 1993, Bachner completed her master's in fine art at HfbK Hamburg in 2020. Since then, she has been living and working in Berlin, honing the production processes and material techniques that define her subtle but impactful visual language. Predominantly working with beeswax and porcelain, Bachner creates sleek sculptural and installation pieces that relate space and material to conjure the faintest memories – perhaps even false ones – of various social, cultural, and economic environments.

Many of Bachner's works are temporary and site-specific, recast and reoriented every time they're on display. Like words, they're altered with every use, appearing unchanged when they are, in fact, highly context-dependent, fragile, and infinitely transmutable. But this is not the only way in which Bachner's work relates to language, much like Silke Radenhausen's geometric topological abstractions. Pattern and repetition play an essential role in Bachner's production process and have become a defining feature of her visual style.

Bachner's works, such as the displayed »fet zen memo« from 2022, are often made up of a number of repeating modular pieces, each element a slight variation of the last. »fet zen memo« consists of

numerous woven porcelain fragments mixed with copper oxide, displayed alongside tiles imprinted by these fragments during firing. Like a strange, broken alphabet, the porcelain letters told a tale of fragmentation and decomposition, communicating through a language of sense and emotion rather than explicit imagery.

Similar to »fet zen memo«, the more recent pieces »Wand 2, Figur 7,« and »Wand 3, Figur 8,« are large compositions made up of many smaller components – 42 and 21 rectangular porcelain tiles, respectively. These tiles are arranged into murals of proportional dimensions and mounted in aluminum frames. Cast from liquid porcelain and pigmented in colorways continuously tested and added to a transitional piece called »Wand 1,« Bachner's ongoing series of modular porcelain murals all stem from this parent piece.

The tiles in »Wand 2, Figur 7,« are arranged in a checkered pattern of black and dark orange, adorned with three-dimensional green flowers. »Wand 3, Figur 8,« on the other hand, features grass green tiles with airbrushed yellow edges, perforated by a curved graph of small holes. Each element is produced meticulously, with Bachner employing an almost serialized production process – she models the elements first in beeswax or wood and then creates a casting form using plaster.

This working practice toys with the line between automation and artistry, industry and craft, ornament, and art. But upon closer inspection, the humaneness of the work becomes strikingly apparent. Bachner's alphabet is not free of variation and error: each tile, each modular piece is both the same and different. And just as with any

system of symbols, it's this very quality that ultimately allows the whole to generate meaning. The interpretation shifts depending on who reads or speaks. It changes over time. Eventually, it detaches altogether from the thing that is referenced, becoming something deeply intrinsic to oneself, something quite mysterious. Something that can give one the eerie sense of having experienced it before.

Lucia Bachner

rechts: »Wand 3, Figur 8«, 2023, Skizze

unten: »fet zen memo«, 2022, Ausstellungsansicht: Keramikkünstlerhaus Neumünster, 2022



IMPRESSUM

Stadtgalerie Kiel

Andreas-Gayk-Str. 31, D-24103 Kiel

T +49 (0)431 901-3400

stadtgalerie@kiel.de

www.stadtgalerie-kiel.de

Öffnungszeiten

Di, Mi, Fr 10–17 Uhr

Do 10–19 Uhr

Sa, So 11–17 Uhr

Kieler Ateliertage (23.+24.9.2023)

Tag der dt. Einheit (3.10.2023)

Reformationstag (31.10.2023)

jeweils 11–17 Uhr

EINTRITT FREI

Führungen

donnerstags 17 Uhr und nach Vereinbarung

für Gruppen: T +49 (0)431 901-3411

für Schulklassen: T +49 (0)431 901-3409

Englische Übersetzung

Neele von Müller

(Einführung und zu Silke Radenhausen)

und Nele Jackson

(zu Hannah Bohnen und Lucia Bachner)

Gestaltung

Eckstein & Hagedstedt, Kiel

Fotos

Titelabb., S. 4, 9, 11, 22, 25, 27

Helmut Kunde, Strande

Abb.: © bei den Künstler*innen

Druck

nndruck, Schwentinental

Titelabbildung

Silke Radenhausen

»Grammar of Ornament: Greek«, 1997

Leihgabe der Mercedes-Benz Art Collection

Kiel. Sailing.City.
Kiel



16.9.–26.11.2023