

Der König ist tot, lang lebe der König!

Abraham Orden 2008

Beginnen wir zweidimensional – bei Kasimir Malewitschs Schwarzem Quadrat von 1915. Es ist dies ein Gemälde, das mit einem Schlag „die Malerei vom Zwang, etwas darstellen zu müssen, befreite und damit eine neue kunsthistorische Epoche einleitete“, wie Arthur Danto 2003 so treffend schrieb. Malewitsch hatte nicht nur den Horizont der Malerei um Vieles erweitert, sondern zugleich auch deren Grenzen mit einer bis dahin ungekannten Deutlichkeit abgesteckt. „Die Idee“ hinter dem Gemälde, so Danto weiter, „war, dass man nicht über es hinausgehen konnte; Das schwarze Quadrat war der Endpunkt, der absolute Nullpunkt der Malerei“. Malewitsch meinte in der Tat, er hätte die Gegenständlichkeit – „Kopien kleiner Winkel der Natur“ – obsolet gemacht. Die Gegenständlichkeit wäre von nun an ein absterbender Anachronismus, der nichts als Verachtung verdiente. Indes meinte er zugleich, er wäre zur Essenz der abstrakten oder nicht-objektiven Malerei vorgestoßen, sodass alles, was in dieser Tradition folgen würde, bei aller lokaler Bedeutung nur als überflüssiges Dekor vor dem überwältigenden universellen Hintergrund des Schwarzen Quadrats erscheinen könnte. Mithin konnte er verkünden, sein Quadrat sei „das Ende der Malerei“ und zugleich „das Antlitz einer neuen Kunst (...), eines gesunden Königskinds“.

Die Kunstgeschichte hat sichtlich weder der einen noch der anderen Behauptung Malewitschs die Freude gemacht sich zu bewahrheiten. Der Tiefsinnigkeit des Werks selbst tut dies jedoch keinen Abbruch. Das schwarze Quadrat ist wichtig, und zwar nicht, weil es diese oder jene Tür objektiv geöffnet oder geschlossen hat, sondern weil sich alle Künstler und Künstlerinnen, die seither zum Pinsel gegriffen haben, selbst fragen mussten, ob es für sie nun eine Tür geöffnet oder geschlossen hat. Seit 1915 gibt es keinen einzigen Maler, der nicht die Bürde auf sich nehmen musste, sich irgendwie zu diesem Gemälde in Beziehung zu setzen. Allein daran kann man dessen wahren Wert – man könnte sogar sagen: dessen Wahrheit – ermessen. Und vielleicht ist diese Art Wahrheit auch die einzige Wahrheit, auf die ein Künstler oder eine Künstlerin hoffen kann. Jedenfalls gilt sie auch noch 2008. Immer noch bleibt Das schwarze Quadrat ein Problem, das man nicht auf die leichte Schulter nehmen darf.

Auch wenn also die Bedeutung dieses Meisterwerks nicht immer offensichtlich ist, kann sich kein Maler und keine Malerin von Rang die Mühe ersparen, sich hinsichtlich dieses Meisterwerks zu positionieren. Bei manchen wird Das schwarze Quadrat von anderen Interessen überlagert und wirkt nur indirekt durch die Kultur, die es mitgeformt hat – so wie der Mond die Flut bewirkt, ohne dass man es sieht. Für alle anderen aber steht es groß am Horizont – als Teil der verwickelten historischen Konstellation, durch die sie ihr künstlerisches Projekt navigieren müssen.

Auch für Christian Stock ist diese Navigation nicht leichter als für andere. Mondrian, Seurat, Stella oder Kawara etwa sind Teil der Sternkonstellation, aber es reicht nicht hin zu sagen, Malewitsch strahle wie der Polarstern heller als alle anderen. Nein – Malewitsch ist der Osten und sein Schwarzes Quadrat ist die Sonne. Stocks künstlerischer Kosmos ist heliozentrisch, und dieses wichtigste aller Gemälde des 20. Jahrhunderts steht füglich in seiner Mitte. Aber ist es auch der einzige Lebensquell seiner Malerei? Oder ist die Metapher verkehrt, und Das schwarze Quadrat vielmehr ein schwarzes Loch, das Stocks Kunst unwiderstehlich zu verschlucken droht? Was bleibt einem Künstler, der seine Ansprüche auf der Höhe des Schwarzen Quadrats ansetzt, zugleich aber von den Behauptungen Malewitschs überzeugt ist? Natürlich sind Stocks Farbwürfel über die Jahre angehäufte Quadratbilder, von denen jedes einzelne die Unübertrefflichkeit des Schwarzen Quadrats bestätigt. Es ist gleichermaßen unmöglich, dieses Gemälde zu ignorieren, um zur Gegenständlichkeit zurückzukehren, wie es unmöglich ist, es zu verbessern und zu einer noch essentielleren Essenz der Kunst vorzudringen. Es scheint also, Stock wäre zur Bewunderung Malewitschs verdammt – als wäre er dessen Stellvertreter, der für seine Altklugheit nun wie ein Sisyphus permanent bestraft werden würde.

Indessen dürfen wir bei unserer Meinungsbildung über Stocks Kunst keinesfalls die zentrale Stellung des Humors außer Acht lassen, mit der er seine Buße tut. Denn Stock ist sich vollkommen bewusst, dass die Nachahmung des Schwarzen Quadrats nicht seine bloße Reproduktion bedeuten kann, oder besser gesagt: Es bedeutet doch seine Reproduktion, aber gänzlich ohne die aktiven Qualitäten des Originals. Lesen wir noch einmal bei Danto nach: „Wir bewundern die Originalität des Schwarzen Quadrats, nicht seine malerische Großartigkeit“. Wie gesagt ist dieses Bild deswegen ein Meisterwerk, weil es neue Wege ebnete und zugleich deren Essenz darstellte. Ein Quadrat aber, das keinen Weg ebnet und auch keine Essenz als ewigen Wert präsentiert, ist selbst ohne Wert. Es ist entweder schlicht ein Quadrat oder eben die leere Hülle eines Meisterwerks – kurz gesagt: eine Parodie. Dieser Widerspruch amüsiert Stock. Vom allerersten Quadrat, das er vor fünfundzwanzig Jahren malte, bis zu jenem, das er just heute malen wird, drückt er mit derselben Geste eine riesige existentielle Ironie aus. Sein Werk sagt: „Nichts ist möglich außer dieses Wiederholen“, meint aber zugleich „auch diese Wiederholung ist unmöglich“. Wenn aber die Geste heute dieselbe Wirkung hat wie vor fünfundzwanzig Jahren, so ist unklar, warum man sie immer weiter wiederholen sollte. Oder anders gesagt: Es ist ebenso unklar, warum Stock vor fünfundzwanzig Jahren damit begonnen hat, wie es unklar ist, warum er heute immer noch weitermacht. Indes verweist die Vernunft nachdrücklich auf ein anderes Motiv. Die subjektive Lage, dass nichts möglich ist, außer etwas zu reproduzieren, das in Wahrheit gar nicht reproduziert werden kann, ist tatsächlich aussichtslos. Ein Künstler mit intaktem Instinkt (oder materiellen Ambitionen) würde sich schnell

kundig machen und auf sich selbst konzentrieren, wie es so viele andere „Privatdetektive“ auch machen. Kurz, er würde den ganzen kunsthistorischen Kladderadatsch Kladderadatsch sein lassen und anderswo neu beginnen. Doch wie jedem Antihelden ist auch Stocks profunder Sinn für Humor nicht so vorhersehbar. Dem berechnenden Menschen mag dieser Charakterzug wertlos erscheinen, nichtsdestoweniger erweist er sich als jene Stärke, die auch in einer derart hoffnungslosen Lage zum Erfolg führen kann. Derselbe Sarkasmus, der es Stock gestattet, in der aussichtslosen Ironie seiner Geste zu schwelgen, hindert ihn nämlich gleichzeitig daran, sich selbst zu ernst zu nehmen. Nur ein Künstler, der sich so von der Bürde seiner eigenen Ernsthaftigkeit zu entlasten vermag, kann die Bürde des Schwarzen Quadrats auf sich nehmen, ohne in zweieinhalb Jahrzehnten auch nur mit der Wimper zu zucken. Stocks Triumph ist Folge und zugleich Ausdruck seines Zeitgefühls. Denn obwohl er die Regeln, die ihm das schwierige Problem des Schwarzen Quadrats vorgibt, nicht ein einziges Mal gebrochen hat – es sind, wie wir uns erinnern, die Regeln seines künstlerischen Kosmos –, hat er mit ihnen etwas unendlich Eindrucksvolleres, Magischeres, Künstlerisches angestellt: Er hat sie mit der Zeit transzendiert. Wiederholung und Anhäufung haben seine Kunst in eine neue Dimension erhoben, und obwohl das Quadrat die Domäne Malewitschs bleibt, so trägt doch der Würfel, in den es Stock verwandelt hat, das dämmerige Gesicht jener Alpenlandschaft, in der er aufwuchs. Besser gesagt, der Würfel trägt die Züge Stocks selbst. Der zeitliche Prozess, der diese Verwandlung ermöglicht hat, ist nicht nur Ausdruck seines guten und bescheidenen Charakters als Künstler. Stock hat auch die Freiheit, die er ursprünglich opferte, über die Zeit wiedererlangt. Und damit hat sich schlussendlich seine Kunst vom Schwarzen Quadrat befreit.

Bild-Körper

Gedanken zum malerischen Konzept von Christian Stock

Peter Friese 1996

Christian Stock malt seit 1983 in erstaunlicher Beharrlichkeit monochrome Bilder. Bilder, die zugleich auch Skulpturen sind. Doch handelt es sich bei diesen „Mischformen“ keineswegs um komplizierte oder ausufernde Bild-Raum-Konstruktionen, mit denen ein Maler versucht, von der zweiten in die dritte Dimension zu gelangen, sondern um übersichtliche, kompakte, monochrome Farb-Körper, die schon auf den zweiten Blick den Grund ihres Doppelcharakters offenbaren: Stock hat sie im Malakt selbst, also allein aus Farbe entstehen lassen, indem er sie Schicht um Schicht auf einer quadratischen Leinwand hat „wachsen“ lassen. Der Vorgang als solcher ist zunächst ein durchaus konventioneller Akt von Malerei: Farbe wird gleichmäßig deckend, ohne jede Hervorhebung einer persönlichen Pinselhandschrift, ohne „Ausdruck“ also, auf eine Leinwand aufgetragen. Erst die permanente Wiederholung eines solchen malerischen Normalfalls lässt besagte Bild-Hügel und -Pyramiden allmählich anwachsen und zur Grundlage dieses bemerkenswerten Konzepts werden, und wir müssen zugeben: Die Resultate werden nicht einfach goutierend zur Kenntnis genommen, sondern lösen, sobald man auch nur eine geringe Vorstellung von dieser merkwürdigen und anscheinend mühseligen Herstellungsweise entwickelt, eine ganze Menge Fragen aus: Wie viele tausend Schichten müssen hier wohl vermalt worden sein, wie viele Liter gleichmäßig verdünnter Acrylfarbe waren nötig, um einen solchen kompakten Farb-Körper zustande zu bringen. Wie viel Zeit (Stunden, Tage, Monate, Jahre?) musste der Maler investieren, um dermaßen prägnant von der Bildfläche in den Raum zu gelangen? Und was ist das überhaupt für ein malerisches Selbstverständnis, welche Haltung steckt dahinter, welche innere Notwendigkeit, wenn jemand über Jahre hinaus jeden Tag immer wieder das Gleiche macht? Alles Fragen, die automatisch entstehen (können), sobald wir beginnen, uns ernsthaft mit diesen Arbeiten auseinanderzusetzen. Und hier soll behauptet werden, dass diese Fragen und die im Idealfall einer ästhetischen Betrachtung aus ihnen resultierenden Gedankengänge nicht erst diesen Bild-Objekten vom Betrachter übergestülpt werden müssen, sondern zu ihnen gehören als reflektorische Bestandteile dieses besonderen malerischen Konzepts.

Aber schauen wir uns die Würfel noch einmal etwas genauer an: Stock hat, wie gesagt, Schicht um Schicht aufgetragen und dabei die Grenzen der Leinwand, so gut er nur konnte, gewahrt. Das heißt, er hat nicht einfach über die Seitenflächen des Keilrahmens hinaus gemalt, sondern eine sorgfältige Schichtung auf der Basis der quadratischen Leinwandfläche vorgenommen. Von oben her bzw. frontal betrachtet, steht also eine weitestgehend glatte, monochrome Farbfläche vor uns. Von der Seite her gesehen, entdecken wir

aber eine wellenartige Struktur, die ein wenig an eine bewegte Wasseroberfläche erinnert oder besser noch: an geologische Schichten, wie sie bei einem Querschnitt durch die Erde sichtbar werden. Diese Seitenansichten der Stock'schen Farbkörper haben wegen ihrer unregelmäßigen Wellenstruktur durchaus etwas Malerisches an sich. Ja, man empfindet es als Lust, mit den Augen diese Wellenmuster abzutasten, man möchte mit seinen Fingerspitzen darüber gleiten, um besser zu „begreifen“.

Doch auch diese taktile, haptische Komponente der Arbeit steht nicht für sich allein da, um interesselos zur Kenntnis genommen zu werden, sondern regt gleichzeitig den Verstand an. Sie ist ein Resultat besagter schichtender Vorgehensweise und damit zugleich auch ihr reflektorischer Bestandteil. Denn diese an „Natur“ erinnernden plastischen Wellenverläufe sind nicht etwa willkürlich als Reliefs durch die Hand des Künstlers geformt worden, sondern unwillkürlich im und durch den Malprozess selbst entstanden. Denn durch die permanente Schichtung der hauchdünnen Farblagen entsteht nicht nur ein gleichmäßiger Rapport der quadratischen Bildfläche nach oben, sondern vor allem auch eine Wiederholung und damit Verstärkung gewisser Unregelmäßigkeiten, die sich von selbst einstellen und auch bei der exaktesten Handhabung des Pinsels nicht zu vermeiden sind. Mit anderen Worten: Dort, wo Stock am Kantenverlauf auch nur einen halben Millimeter von der Grundfläche abweicht, addiert dann die nächste Farbschicht eine neue, kaum sichtbare Abweichung hinzu. Die folgende Schicht verstärkt dies noch einmal, usw. Dies geht so lange, bis der Maler diese Tendenz registriert und zu korrigieren beginnt. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass er dabei offenbar kein Lineal oder keinen Winkel zur Hilfe nimmt. Er vertraut allein seinem revidierenden Blick und seiner korrigierenden Hand. Der skulpturale Malakt ist also ein Zusammengehen von Auge und Hand, die in einem ständigen Prozess der gegenseitigen Kontrolle und Ergänzung zusammen, aber auch gegeneinander arbeiten. Und dann ist da noch die Eigengesetzlichkeit der Farbe: Denn wenn eine Farbhaut trocknet, zieht sie sich zusammen, erzeugt sie in Hinblick auf die vorherigen Schichten eine gewisse Oberflächenspannung, die sowohl eine konkave Wölbung der Oberfläche des Farbkörpers als auch die Eigendynamik der Wellenlandschaft auf den Seitenflächen beeinflusst und verursacht. Das, was sich hier wie eine „Natur der Malerei“ verselbständigt, wird von Stock zu gleichen Teilen stimuliert, korrigiert oder einfach zugelassen. Wenn man so will, reduziert und konzentriert er seinen Arbeitsaufwand auf das Notwendigste und nimmt sich damit als schöpferisches Subjekt, das die gesamten Vorgänge kontrollieren möchte, stark zurück.

Doch dieser Balanceakt ist ja nicht ein kontinuierlicher oder „kreativer“ Prozess, der sich in einem absehbaren oder genau terminierten Zeitraum abspielt, sondern er besteht aus Tausenden von Facetten, die sich allmählich zum eigentlichen Malprozess und damit zum langsamen Wachstum des Bildes aufaddieren. Mit anderen Worten: Stock muss jede einzelne Farbschicht trocknen

lassen, bevor er die nächste aufträgt. Er unterbricht den Malakt notwendigerweise immer wieder, um die Kontinuität und Gleichmäßigkeit dieses speziellen Anwachsens zu garantieren. Seine Einsicht in eine solche Notwendigkeit lässt ihn immer wieder diszipliniert warten, bis es soweit ist, die nächste Schicht aufzutragen. Pro Tag sind dies erfahrungsgemäß drei oder vier Schichten eines hauchdünnen Films, der hinzukommt, bis endlich die Würfelgestalt mit annähernd gleichen Kantenlängen erreicht ist. Stocks Haltung in und gegenüber diesen Vorgängen hat somit eine meditative Grundlage: Er muss immer wieder bereit sein, den schon tausendfach ähnlich vollzogenen Malakt noch einmal zu machen. Vielleicht ist es auch eine Haltung, die etwas mit „Seinsdemut“ zu tun hat, also mit der Bereitschaft, sich selbst hinter den Vorgang, hinter die gestellte Aufgabe zurückzustellen, nicht allein das Ziel vor Augen zu haben, das man möglichst effizient ansteuert, sondern identisch mit dem oft beschwerlichen Weg dorthin zu sein.

Dies alles zu erkennen, zumindest eine Ahnung von der Langwierigkeit des merkwürdigen Malprozesses zu entwickeln, bedeutet auch die Kompaktheit und Dichte der Farbkörper als Konkretion einer besonderen Zeiterfahrung zu begreifen. Es sind eben keine nur äußerlich angemalten Würfel, die wir da vor uns haben, sondern sie sind Farbe durch und durch, massiv und schwer, und halten diese besonderen materialisierten Zeit-Erfahrungen für den ästhetisch rasonierenden Betrachter wie in einem Aggregat bereit. Eine solche ästhetische Auseinandersetzung mit der Arbeit gerät somit automatisch ebenfalls zu einer Art von Meditation, wenn wir vor dem Objekt stehen und über die Bedingungen nachdenken, unter denen es zustande gekommen ist. Wir versuchen, die Vorgänge der Schichtungen nachzuvollziehen, ja, wir versuchen, uns gleichsam ins Innere des Farb-Blocks hineinzusetzen, dessen Äußeres wir lediglich mit den Augen abzutasten in der Lage sind. Wir beginnen, aus der Hermetik und äußeren Uneinsichtigkeit dieser farblichen Verdichtung unsere eigenen inneren Einsichten zu gewinnen und so meditierend über die rein äußerliche Empirie hinaus zu gelangen. Wenn man so will, nehmen wir die Dinge nicht nur wahr, sondern wir werden dazu verführt, über die Bedingungen nachzudenken, unter denen wir diese Wahrnehmungen machen. Dabei nehmen wir uns zwangsläufig gleichzeitig als Wahrnehmende wahr. Unter anderem hängt dieser selbstreflexive

Zug in Stocks Arbeiten damit zusammen, dass sie ja als

„Bilder“ nichts im herkömmlichen Sinne zu zeigen bereit sind, sondern uns in Ermangelung eines „Motivs“ oder „Inhalts“, um den es gehen könnte, zunächst auf uns selbst zurückfallen lassen. Dieses Nicht-Zeigen verweist indessen auf die Materialität, die Form und die anderen Bedingungen des Bildes selbst, auch auf die Tatsache, dass Stock nur die genormten Grundfarben Rot, Gelb, Blau und die „Nichtfarben“ Schwarz und Weiß verwendet. Dies ist kein Kolorismus, sondern Konzeptualismus.

Eine solche Selbstbezüglichkeit, wie sie in radikaler Form auch bei einigen amerikanischen Vertretern der Malerei der 1960er Jahre aufkam, macht eben diese sichtbaren Bedingungen des Bildes zu seinem Inhalt und Thema selbst. Das Bild ist Medium und Message in einem, und das unterscheidet es von allen anderen Versuchen, die auf eine „Bedeutung“ abzielen oder Bilder als Äquivalente für etwas Außerbildliches verstanden haben wollen. Die Abgeschlossenheit und Selbstbezüglichkeit dieses künstlerischen Konzepts hat aber so gesehen nichts mit einer „Hermetik“ im Sinne eines Wahrnehmungsstillstands zu tun. Ganz im Gegenteil: Hier werden Wahrnehmungsräume nach innen hin geöffnet, die uns im und am Bild weiterdenken und neu erfahren lassen, was nicht erst seit Magrittes berühmtem Pfeifenbild Substanz der Malerei ist: Ein Bild kann nicht identisch sein mit etwas Außerbildlichem, mit dem also, was es „darzustellen“ versucht. Es ist geradezu Indiz für die Abwesenheit des „Dargestellten“ und kann so auf seine eigenen medialen, autonomen Bild-Eigenschaften verweisen, auf seine materiellen, farblichen, formalen und prozessualen Bedingungen. Und indem wir beginnen, über diese ästhetisch zu rasonieren, werden wir durch sie und letztlich auch durch uns selbst in die Lage versetzt, über die Bedingungen der Möglichkeiten von Erfahrung zu reflektieren. Kant hätte einen solchen komplexen Vorgang „transzendental“ genannt, und in der Tat wird ein solches ästhetisches Denken, das den Standort des Betrachters und die Grundbedingungen des Bildes mit einbezieht, durch Stocks merkwürdige Mischformen stimuliert, ja es ist in ihnen angelegt. Wir haben es hier also mit der „Offenheit“ eines nach außen hin auf den ersten Blick verschlossenen Bild-Konzepts zu tun. Mit einer Malerei, die (unter anderem) deshalb zur Skulptur mutiert, weil sie ihre eigenen medialen Bedingungen in sich selbst erfahrbar macht.

**Remembering, Repeating and Working Through
A Series of Maxims and Interludes for Christian Stock**

Graham Domke, December 2009 / Remade September 2013

1 "With silent pace, each to his place"

Samuel Taylor Coleridge, The Rime of the Ancient Mariner, 1798

2 The scale is inherently personal—They draw you in

They largely evade the architectural on account of their size

His cubes are inner landscapes—made inside the studio, inside the head

3 Caught between geometry and chaos

Caught between formal and informal

"Caught between action and nullification", Steven Parrino, The No Texts, 2003

4 To install a painting in the corner of a room suspended by two nails

One on each wall in an impudent homage to Malevich

To install a four years in the making painting simply on it's carry box

But the right to be casual, playful, insouciant is in these works too ...

Reverent / Irreverent

5 "Strength to wait, to reflect, to weigh and, if necessary, to refrain from action altogether

Slow is the experience of all deep wells", says Zarathustra

Long must they wait ere they know what hath sunk into their depths'

Anthony Ludovici, Nietzsche and Art, 1911

6 Paint as a path

Paint the past away

Painted acquainted

Arcane Art practiced through ritual

An attempt and a success to paint something out of nothing

Again and again

Painting over time

A painted topography

Christian's cubes point upward

He reaches out with paint

7 Painting transformed into sculpture

Painting modest monoliths

Paintings that are measured

The quantity of paint is the quality of the painting

8 "The three r's ... Repetition, Repetition, Repetition"

Mark E. Smith, The Fall, Repetition, 1977

Reassertion reaction resurrection

9 They are without spontaneity, they resist stimuli, they just are

They are also moving, solemn, diaristic, buddhist, they are without bombast

10 The artist ritualistically buries the preceeding gesture

The artist is building a block of liquid

11 Each time a defence and an attack

Each time a solution and a problem

Each time a question and an answer

Each time he resurrects paint

Each time he inters painting

Each time he resurrects painting

Each time he inters paint

12 These paintings grow and form

"The form of an object is a diagram of forces"

D'Arcy Wentworth Thompson, On Growth and Form, 1917

13 They are abstract truth

They are hardcore minimal

Painting as an end game

Painting with patience

14 Continuing and contributing to the painting tradition

Monuments to moments spent

Modest but ambitious

They are epic small paintings

15 Remembering, repeating and working through

Like the embodiment of the Baldessari contradiction—I will not make anymore boring art

Like On Kawara—ceremonial routine

Like Ryman—pragmatic magic

Like Rodchenko and Newman—unafraid of red, yellow, blue

Like Reinhardt times Malevich

16 Paint as a time-line, a tradition, a stand

17 They are labours of obsessional amour fou

The cube paintings involve the systematic application of four to five layers on a given day

Returning paint in to material
Turning Paint in on itself

18 A daily practice of painting the cubes is slow and incremental
and take years to complete
Disciplined and measured More is More, Add it up
Accumulation, Accretion

19 "Paving the slow worm's way"
Basil Bunting, Briggflats, 1966
Painting the slow worm's way

20 Paint as a rock, Paint as a path
Paint on Paint on canvas
Footstep on Footstep on a chosen Path
Snow on Snow on top of a Rock
Fluid made solid to harden his resolve

21 Negative made positive?
The poet John Keats refers to the idea of "Negative Capability,
that is, when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts,
without any irritable reaching after fact & reason"
John Keats, Letter to George and Thomas Keats, 1817
Has Christian developed a negative approach to painting?

22 The control expressed shows the mind is fully in control

23 Remembering, repeating and working through
Remembering, repeating and working through
History, history rewritten, history repeating, his story repeating

24 The workman of today works every day in his life at the same tasks, and this fate is no less
absurd
But it is tragic only at the rare moments when it becomes conscious
Albert Camus, The Myth of Sisyphus, 1942

25 painting a commitment
painting the perseverance
painting through the boredom
painting as time spent painting
painting as object as structure
painting successive repetition
painting painstaking layering

paint as substance

26 Ars Gratia Artis
stratum strata stratigraphy

27 Serialised paintings
Stock's cubes are multi-layered, mini dramas

28 Lay on another stratum
one that adds weight and measure
one that deepens the intensity
one that raises the stakes
one that builds up the pressure
one that puts the icing on the cake

29 painting painting painting painting painting

30 years well spent
long may you continue

Picture-Bodies
Some Thoughts on Christian Stock's Strategy of Painting
Peter Friese 1996

Since 1983 Christian Stock has been painting monochrome pictures with surprising persistence. These pictures are simultaneously sculptures. These "hybrid forms", however, are by no means complicated or extensive constructions of pictorial space with which the painter is trying to go from the second to the third dimension. Instead, these are clear, compact monochromatic bodies of paint which already reveal the essence of their dual character at second glance. Stock has let them emerge in the very act of painting, that is to say, from paint by allowing them to "grow" on a quadratic canvas. The process as such is first of all a completely conventional act of painting. Paint is applied evenly onto the canvas, without the emphasis of a personal brush signature, without "expression". Only through continuous repetition of such a normal form of painting do such pictorial hills and pyramids gradually emerge, becoming the foundation of this remarkable strategy. And we do have to admit: You cannot simply take note of the results and indulge in them. As soon as you get even the faintest idea of this strange and seemingly tedious process of production, a whole number of questions are triggered. How many layers were painted here, how many liters of equally diluted acrylic paint were necessary to create such a compact paint body? How much time (hours, days, months, years?) did the artist have to invest to go so directly from the surface of the canvas into the room? And what understanding of painting does this reflect, what attitude is this based on, what inner need prompts someone to keep doing the same thing every day for years? These are all questions that (may) automatically arise as soon as we begin to seriously explore these pieces. And here I would like to claim that these questions and the ideas resulting from them in the ideal case of aesthetic viewing cannot simply be clapped over these paint-objects by the viewer. Rather, they belong to this special approach to painting as parts of reflection.

But let us look a bit closer at these cubes. Stock has, as I said, applied layer for layer but has left out the boundaries of the canvas as much as he could. This means that he did not simply paint over the side surfaces of the wedged frame. Instead, he carefully layered the paint on the square surface of the canvas. Viewed from above or from up front we are confronted with what is, for the most part, a smooth, monochrome surface of paint. Looked at from the side, however, we discover a wave-like structure slightly reminiscent of a moving surface of water or even better: the geological layers that become visible in a cross-section of the earth. These side perspectives of Stock's paint bodies have something very "painterly" about them given their uneven undulating structure. Yes, the eye even relishes in scanning this wave pattern.

You feel tempted to glide your finger tips over the surface so as to "comprehend" it better.

Yet even this tactile, haptic component of the piece does not stand there by itself, waiting to be taken note of without interest. It also addresses the mind. It is a result of a procedure of layering and thus also its reflective component. These plastic wave movements recalling "nature" were not deliberately created as reliefs by the artist's hand but rather emerged indirectly in, and through, the process of painting itself. The constant layering of paper-thin layers of paint does not just give way to an even square surface on the painting towards the top. Above all, it is also repetition and thus emphasis of irregularities automatically resulting and inevitable even if the artist holds the brush in a most exact way.

In other words, wherever Stock deviates even half a millimeter from the basic surface on the edge, the next layer of paint then adds a new, hardly visible deviation. The following layer reinforces this again, etc. This continues until the painter recognizes this tendency and begins to correct it. At closer sight, it becomes clear that he obviously does not employ any ruler or angle gauge. He fully relies on his revising gaze and his correcting hand. The sculptural act of painting is thus a merging of eye and hand, which work together—but also counter to each other—in a constant process of mutual control and complementation.

And then there is the intrinsic nature of the paint. When a membrane of paint dries, it contracts, creating a sort of surface tension in relation to the previous layers. This tension results in a concave curve on the surface of the paint body as the intrinsic dynamic of the wave landscape on the side surfaces. What presents itself here autonomously as the "nature of painting", is stimulated, corrected or simply accepted by Stock in equal measure. If one so wishes, he reduces and concentrates his efforts to the most necessary, thereby radically retreating as a creative subject who wants to control all of the processes. Yet this tightrope walk is not just a continuous or "creative" process taking place in a clearly scheduled span of time. Rather, it consists of thousands of facets gradually accumulating in the slow growth of the painting. In other words: Stock has to let every single layer of paint dry before he can apply the next one. He is forced to interrupt the act of painting again and again to ensure that this specific growth takes place continuously and evenly. His understanding of this constraint allows him to wait in disciplined fashion until the moment has come to apply the next layer. Experience has shown, three or four layers of a paper-thin film may be added per day, until finally the cube form with almost equally long sides is attained. Stock's approach within, and vis-a-vis, these procedures thus has a meditative underpinning. He must always be willing to repeat a similar act

of painting which he has done thousands of times. Maybe it is also an approach that has something to do with “existential reserve”, that is to say, with the willingness to retreat behind the process, the task posed and to not just have the goal in mind—something one is aiming at as efficiently as possible—but rather to become one with the often tedious path leading up to it.

To recognize all this, to at least have an idea of how tediously this strange process of painting develops, also means to grasp the compactness and density of the paint bodies as a concretion of a special experience of time. We are not confronted with cubes painted on the surface, these objects before us are paint through and through, massive and heavy, saving these special materialized experiences of time for the aesthetically reasoning observer as in an aggregate. Such an aesthetic preoccupation with the work automatically becomes a sort of meditation when we stand in front of the object and muse on the conditions in which it evolved. We try to trace the layers, yes, we even try to place ourselves inside the paint blocks, the outside of which we are only able to scan with our eyes. We begin to gain our own insights from the hermetic form and the transparency lacking in the outside colorful condensation, and meditating, we try to transcend the purely external empiricism. One could say that we do not just perceive things, we are also tempted to reflect on the conditions under which we have these perceptions. By force, we also perceive ourselves as persons perceiving. Among other things, this self-reflexive trait in Stock’s works has to do with the fact that they do not just lend themselves to being shown as “pictures” in the ordinary sense. In lack of a “motif” or “content” around which to revolve they first fall back on us. This non-indication points, however, to a materiality, the form and the other conditions of the picture itself, as well as the fact that Stock only works with the standard colors red, yellow, blue and the “non-colors” black and white. This is not colorism but conceptualism. Such self-referentiality, as it appeared in radical form in some American representatives of painting in the sixties, makes the visible conditions of the picture the content and subject-matter. The picture is the medium and the message at once, and by virtue of this, it differs from all other attempts aiming at “meaning” or seeking to understand images as equivalents for something outside of the image.

Seen in this light, the self-containedness and the self-referentiality of this artistic concept has nothing to do with “hermeticism” in the sense of a perceptual stillstand. On the contrary: Here perceptual spaces are opened up to the inside, enabling us to continue to reflect in and on the picture and to experience it anew. This is part and parcel of painting—and not just since Magritte’s famous pipe painting. A picture cannot be identical with something outside of the picture, with what it seeks to “depict”. It is indicative of the absence of “what is being depicted” and is thus able to point to its own media-related, autonomous

pictorial qualities, to its material, colorful, formal and processual conditions. And by beginning to think about this in aesthetic terms, we are made capable of reflecting on the possibilities of experience. Kant would have called such a complex process “transcendental”, and, to be sure, such aesthetic thinking which includes the position of the viewer and the basic conditions of the picture is stimulated by Stock’s strange hybrid forms, yes, it is inherent in them. We are dealing with the “openness” of a pictorial strategy which is inaccessible at first glance. With a painting which, inter alia, thus becomes sculpture, because it allows its own media conditions to be experienced within itself.

GPLcontemporary

Sonnenfelsgasse 6
1010 Wien
Österreich

phone: +43 1 236 9 236
fax: +43 1 236 9 236 9
skype: galeriepeithner-lichtenfels
galerie@peithner-lichtenfels.at
www.peithner-lichtenfels.at

Öffnungszeiten:
Di– Fr 10:00 – 18:00 Uhr
Sa 10:00 – 16:00 Uhr