

# Arthur Löwen

touch me

2018 February 3 – March 24

opening February 2 / 7pm

[www.fiebach-minninger.com](http://www.fiebach-minninger.com)

[gallery@fiebach-minninger.com](mailto:gallery@fiebach-minninger.com)

## Hier steht: touch me

*Eine blaue Feder war auf dem Bauch des Dings-aus-einer-anderen-Welt gelandet. Eine seiner Tentakeln langte danach. Seine spitzen Finger packten zu, und in seinem Fleisch tat sich ein Loch auf, eine fettige Körperöffnung. Er drehte die Feder mit seinen Fühlern, dann schob er sie geradewegs in sein Loch. Er begann sich zu verändern. Ich war nicht sicher, welche Feder er eingeschmissen hatte, aber so, wie er seine Fühler bewegte, vermute ich, dass er mit den Thermofischen schwamm.*

Jeff Noon, Gelb (1993)

Der Rhetorik der Moderne folgend, wurde die Malerei in den Bedingungen ihrer Existenz immer wieder in Frage gestellt. Die Leinwand als ihre künstliche Grenze wurde verformt und zerschnitten, übertreten, umgedreht und abgefackelt. Als Konzepte wurden Bilder möglich, die aus nur einer Farbe bestanden oder nur schwarz, weiß oder transparent waren. Planen, Folien und Bomberjacken wurden bemalt. Nur die Ränder von Leinwänden, ihre Ecken oder zärtlich gesprühte Gesten aktualisierten den aus der Mode gekommenen Strich mit dem Pinsel, ohne gleich über eine gegenständlich gefasste Inhaltlichkeit im Bild nachdenken zu müssen. Brüche und Übergriffe in einer als Genre gefassten Malerei scheinen heute nicht mehr als die Stimulation hedonistischer Gelüste zu sein. Oder wie es die einzige und sich immer wiederholende Textzeile in einer Hymne nerdiger Machophantasie auf den Punkt bringt: "push me and then just touch me till I can get my satisfaction."

In ihrem Buch *Über die Liebe zur Malerei* (2017) fragt Isabelle Graw nach den Gründen der Vitalität eines Mediums, das sich durch seine unlösbaren Verknüpfungen mit seiner Vergangenheit, durch neue Medien der Bildproduktion und immer wieder auch durch autoaggressive Vorgehensweisen längst aus dem Hier und Jetzt hätte verabschieden können. Die Malerei könnte längst in einen späten Ruhestand verschwunden sein, um von der Verwaltung unseres kulturellen Selbstverständnisses umsorgt zu werden. Graw schlägt vor, Malerei nicht als eine Gattung der Kunst zu verstehen, sondern als Formation. Den Begriff der Formation entlehnt sie Michel Foucaults *Archäologie des Wissens* (1969), der

zufolge Formationen zwar historisch gewachsene Gebilde sind, aber durch ihre permanente Veränderung spezifischen und bestimmbaren "Formationsregeln" folgen. „Die Formationsprämisse bedeutet in methodischer Hinsicht, dass Gemälde oder künstlerische Arbeiten generell nicht als isolierte Realitäten betrachtet werden können.“ (Graw)

Um dem Verdacht zu entgehen, nicht mehr als das Verwalten ihrer einstigen Bedeutung zu sein, muss die Malerei als Formation einen gewissen Abstand zu ihrer eigenen Historie wahren. Malerei sollte ohne Exzess stattfinden, ihr Gegenstand sollte nicht existentiell, ihre Mittel nicht zu exemplarisch, ihre Radikalität brüchig und ihr Manifest unvollständig sein. Sagen wir, ein Surfbrett ist der Gegenstand einer Malerei oder eine karge gesprühte Geste strukturiert die Leere eines Bildträgers. Es sollte sich um offene Verweise handeln. Es geht nicht um eine Innerlichkeit des durch ein gemaltes Bild Gegebenen, sondern darum, als Teil der Malerei als Formation in ihr Äußeres zu expandieren. Ein Bild existiert nicht für sich selbst, es gibt keine Essenz. Seine Vitalität gewährleistet es durch seine Dienstbarkeit für die Formation der Malerei. Die Malerei ist ein Evaluierungsmotor für das erfolgreiche Prinzip der zeitgenössischen Kunst der zwar exklusiven aber risikominimierten Teilhabe.

Die Malereien von Arthur Löwen werden von zeichenhafter Schreibschrift auf hellen Untergründen bestimmt. Auf der Vorderseite der Leinwand trägt er Farbschichten auf, die von einer letzten weißen Schicht bedeckt werden. Während diese noch feucht ist, wird der Bildträger auf ein saugfähiges Tuch gelegt und seine Rückseite beschrieben. Die Linie des Geschriebenen drückt sich in das saugende Tuch und erscheint spiegelverkehrt auf der Vorderseite als Aussparung der hellen Schicht in der Farbigkeit der Untermalungen. Durch diesen Umweg der Formulierung eines geschriebenen Bildgegenstandes zerlegt Löwen den malerischen Akt in seine Einzelteile und lässt diese neue Konstellationen entstehen. Löwens Bild mit dem Titel *Index ( ArthurArthurArthur )* (2017) trägt den drei Mal wiederholten Schriftzug seines Vornamens. Der geschriebene Name tritt dadurch als originäre Signatur in den Hintergrund und wird zu einer abstrakten Figur. Sie wird für das wissende Gegenüber ein Zeichen der obsolet gewordenen Sehnsucht nach dem Künstler als Genie und Könner.

Arthur Löwen bricht nicht mit der Leinwand als Institution der Malerei. Ohne die institutionell gepflegte Brüchigkeit des Mediums aber wäre sein Vorgehen als Möglichkeit zeitgenössischer Malerei unverständlich. In den Bildern *Index ( lucio 1–4 )* (2017–2018), variiert er den Namen Lucio Fontanas. Dieser steht als Urheber der Bildserie *Concetto spaziale* (1958–1966) exemplarisch für die Öffnung der Leinwand in den Raum und den Bruch mit der Leinwand als Bedingung der Malerei. Zwar zerschnitt Fontana radikal die Leinwand und pointierte damit das Abhängigkeitsverhältnis von Malerei und Bildträger. Allerdings traten diese Öffnungen als Variationen auf. Fontanas Radikalität blieb der Malerei als kompositorische Strategie erhalten. Indem Fontana Pinsel und Farbe gegen das Messer eintauschte, konzeptualisierte er die Radikalität seines Schnittes. Fontana

attackierte die Malerei als Genre, um ihr durch seine sich in den Raum stülpenden Öffnungen das mächtige Überlebenswerkzeug des Konzeptes zu reichen. Löwens spezifische Vorgehensweise schreibt der Malerei als Formation ein Anderes ein, indem ihr Entstehungsprozess unkonventionell ist und die abstrakte bildnerische Erzählperspektive aus einem untypischen Blickwinkel erfolgt. Über der Rückseite der Leinwand kniend tauscht Löwen in den Fontana-Bildern das Signet seines Namens mit dem formschönen und klingenden Namen Lucio Fontanas. Indem er auf Fontanas Alleinstellungsmerkmal verweist, verwendet er seine exemplarischen Öffnungen der Leinwand als Konzept seiner eigenen malerischen Handlung und lässt Vorder- und Rückseite des Bildträgers visuell und referierend verschmelzen. Während des Schreibens stützt Löwen seinen Körper mit den Knien ab, die sich wiederum als archaische Signatur in das Bildgeschehen einschreiben. Diese ineinander gedrehten Spuren seiner reflexiven sowie körperlichen Aktivität zeigen sich später als Bild von der anderen Seite, der Vorderseite des Bildträgers. Mit seinen Berührungen der Rückseite verführt Löwen das flächige, beschichtete und immer wieder geometrisch geordnete Gesicht der Bilder, ihren metaphysischen Ausdruck aufzugeben und in eine antagonistische Wirklichkeit abzutauchen. Es wäre möglich von einem Betrachter auszugehen, der vor der Leinwand stehend, durch diese hindurch auf den Prozess der Bildentstehung schaut. Oder handelt das Bild selbst als antagonistische Wirklichkeit, die sich ihrer Zwänge bewusst bleibt? Sie schaut auf die Spezifik des Unspezifischen im Rücken eines möglichen Betrachters.

Löwen verfasst den Gegenstand seiner Bilder durch die Dynamik in der Malerei selbst. Er spekuliert nicht malerisch über Potentiale der Malerei als Formation, sondern sucht nach den Öffnungen in ihren Konventionen, die sich immer wieder zu verschließen scheinen. Die Pointen seiner Malerei lassen sich in den Bildern finden, die in ihrer Farbigkeit, Handschrift, Komposition und in ihrer konzeptuellen Engführung von seinen anderen Bildern abweichen. Als Kontrapunkte scheinen diese seine "eigentlichen" Arbeiten zu beleben, indem sie als Testfelder auf die Möglichkeiten jedes Bildes verweisen. Das Andere entsteht bei Löwen durch die formale Fiktionalisierung des Selbst als Maler. Damit enthebt sich Löwens Malerei gewissermaßen der Malerei als Formation, da er ihre Spezifik bei gleichzeitiger Entspezifizierung als ein exemplarisches Porträt der malenden Gegenwart erhalt.

Marcel Hiller