

YUN WANG

Wir erleben eine Zeit, in der viele Schranken gefallen sind. Im viel beschworenen Informationszeitalter ist Kunst omnipräsent, dank digitaler Technologien und Medien ist Kunst allorts verfügbar. Analog und digital schließen sich nicht länger gegenseitig aus, fließen ineinander und sind keine bestimmenden Kriterien mehr. Puristische Muster oder Modelle, Dogmen, Manifeste, auch Polemiken sind strapaziert und erschöpft, kraftlos.

Malerei und Anti-Malerei gaben sich einen Schlagabtausch. Die Möglichkeiten der Malerei sind expandiert, die Materialien, Techniken, Parameter haben Grenzen überschritten.

Kategorien wie Malerei - Zeichnung - Schrift - Skulptur - Objekt - Konstrukt - Genähtes Gedrucktes - digitale Reproduktion und vieles mehr sind nicht mehr klar abgrenzbar. Auch die Kunst der aus China stammenden Künstlerin Yun Wang bewegt sich in diesem weiten Raum, berührt verschiedene Kategorien und legt doch ein klares Bekenntnis zur Malerei ab.

Yun Wang war nach Wien gekommen um am Konservatorium Operngesang zu studieren, wandte sich aber bald der Malerei zu und entschied sich für ein Studium der Malerei an der Akademie der bildenden Künste, das sie bei Daniel Richter abschloss. Die Benennung seiner Klasse „Erweiterter malerischer Raum“ sollte sie in ihrem weiteren Werdegang auf bezeichnende Weise begleiten und nahezu als bestimmend erweisen.

Yun Wangs asiatische Wurzeln sind vor Allem im früheren Werk noch deutlich spürbar, wengleich eine entschiedene Orientierung an postmodernen westlichen Ausdrucksformen zu eigenwilligen Transformationen führt. Die traditionelle chinesische Tuschzeichnung und Landschaftsmalerei mit ihren kennzeichnenden Farbaufrägen, die zwischen kräftigen satten Farbwolken und feinen transparenten Nuancen changieren, auf der einen Seite, sowie die asketische Kunst der Kalligraphie auf der anderen Seite bieten permanente Anregungen, die sich bis heute in Yun Wangs Malerei niederschlagen. Auch fernöstliches Gedankengut, die Idee einer engen Zusammengehörigkeit aller lebenden Existenzen auf der Erde, die Vorstellung, dass jedes Gewächs oder auch ein Stein beseelt sei, das Ideal einer harmonischen Verbundenheit von Mensch und Welt, eines Einklangs mit der Natur (und den diese bevölkernden Geistern), will Yun Wang in ihren Arbeiten vergegenwärtigt wissen. Das ideelle Universum ist oftmals Motiv und Titel ihrer Arbeit.

Die Ausbildung zum klassischen Gesang schulte eine freie Bewegung der Stimme im musikalischen Raum, was Yun Wang zu einer vergleichbaren Haltung im Akt des Malens führte. Im Aufbau ihrer Kompositionen lässt sie sich von ihrer Musikalität leiten, intuitiv durch den freien Raum der noch unbesetzten Leinwand gleiten, Rhythmus und Takt sind bestimmende Struktur, Farbspiele sind orchestriert, die Harmonie mitunter pointiert und der Farbklang akzentuiert. Ihre Farbe soll „auf der Leinwand tanzen“, ein Konzert geben, Rhythmik und farbige Akkorde setzen.

Dieses Schwanken zwischen realem und irrealem Raum scheint in vielerlei Hinsicht als ein grundlegendes Prinzip in Yun Wangs Schaffen auf. In den früheren, noch weitgehend gegenständlichen Arbeiten rufen manche figürlichen Motive die Thematik alter asiatischen Geisterwesen auf, vermengen sich mit surrealistisch anmutender Malerei, die Unheimliches heraufbeschwören will. In „Virtuelle Landschaft“ von 2016 erscheint ein Berg wie das Haupt eines Geistes. Die vierteilige Gestaltung in seinem Inneren erinnert an die Darstellung eines

Hirns oder eines Computers, ein sinnbildliches Informationscenter, gebildet von einem Netz aus Linien, die unterschiedlichste Informationen verbinden. Zunehmend verunklären sich die gegenständlichen Motive in Yun Wangs Werk. Und zunehmend überlässt sich die Künstlerin ihrer Lust und Freude am Experiment. Das freie Agieren mit unterschiedlichsten Materialien und Techniken, der eigenwillige Mix von chinesischem, westlichen und aus kunstfernen Kontexten entnommenen Malmitteln und Stoffen potenziert sich in einem Fluss des Schaffens, dessen Sog sich Yun Wang in nicht enden wollenden Experimenten hingibt. Ein angerissenes Thema muss wieder verhandelt und weitergetrieben werden, ihre Emotionalität stets nach einem neuartigen oder anderen adäquaten Ausdruck suchen. Dazu setzt die Künstlerin ungezwungen unterschiedlichste Modi der Malerei nebeneinander, keine stilistische Kategorie wird bevorzugt, sie schöpft unbefangen aus dem Kosmos ihrer Möglichkeiten. Der freie und solitäre Pinselstrich ist genauso präsent wie malerische Tiefen. Harte Strukturen, der spontane Klecks und der präzise nuancierte Farbverlauf stehen neben brillanter Leichtigkeit oder massivem Farbakkord.

Wenngleich Yun Wang kontinuierlich Tafelbilder schafft, in denen sie dem herkömmlichen Usus von Keilrahmen und darüber gespanntem Bildträger treu bleibt, führt ihr leidenschaftliches Experimentieren zur Transgression dieser Bildgrenzen und zur Entwicklung ihrer Malerei zu einem objekthaften Dasein von körperlicher Präsenz. Sukzessiv spielt sie sich von zuordenbaren Kriterien frei und erobert neues Terrain, das sich zunehmend in einer Vergegenständlichung manifestiert und vorläufig in zwei zugespitzten Ausdrucksformen resultiert, der gefaltet und gebündelten Malerei auf der einen Seite und der sich konvex entfaltenden und verselbständigenden Malerei auf der anderen.

Während die Künstlerin in ihren Bildern oder Collagen etwas erzählt, sich dem Betrachter mitteilt, so ergibt sich darin ein eklatanter Unterschied zu ihren Objekten, denn diese scheinen selbsttätig ihre eigene Narration vorzutragen. Es vermitteln sich darin zwei existenzielle Befindlichkeiten, die sich antipodisch gegenüberstehen.

FALTUNGEN - EINFALTUNG - BÜNDEL

Ausgangspunkt bleibt die Malerei auf Leinwand oder ähnlichem Bildträger aus Textil oder verschiedenem Papier. Yun Wang beraubt ein gefertigtes Gemälde auf Leinwand seines Keilrahmens und legt es in unterschiedliche Falten. Die lose Drapierung transformiert sie mittels Epoxidharzes zu einem dauerhaften plastischen Objekt, das an der Wand montiert werden kann. Oft kombiniert Yun Wang mehrere solcher bemalten Leinwände zu großen plastischen Arbeiten.

Sie verleiht dem zweidimensionalen „Bild“ als gefaltetes Gebilde skulpturale Dimension. Die zuvor überschaubare Ebene ist zu einer komplexen unübersichtlichen Situation verschoben, verdichtet zu Höhen und nicht einsehbaren Tiefen, Die Zweidimensionalität ist multipliziert und subjektiviert, übersteigert durch Lichtbrechung und Schattenwirkung. Durch die Krümmungen, Winkel und Überschneidungen ist die Oberfläche kompliziert verwinkelt und verwickelt. War das Bild zuvor eine Fläche für subjektive Projektionen, so sind diese wie die Fläche selbst dekonstruiert und zersplittert, deformiert und bruchstückhaft.

Innerhalb dieses bewegten Gebildes zeichnet sich ein Kräftespiel ab. Kräfte, die sich in dem orthogonalen Gemälde in die Fläche und weiter in den Raum strecken wollten, sind

umgelenkt, ineinander verschlungen und verdichtet, sie sind gebündelt und zu einem kompakten Knäuel komprimiert. Die ursprünglichen Grenzen des malerischen Kompositums sind dem Blick entzogen. Eine äußere Einwirkung hat sich die zuvor klar organisierte Ordnung rigide subordiniert und sein eigenes undurchschaubares System oktroyiert, das ein Innen und Außen, ein Davor und Danach unkenntlich macht. Gegenwärtig ist sämtliches in die Fläche Streben festgezurr; aber eine innere Spannkraft gegen diese fesselnde Kraft bleibt spürbar, ein sich sträubendes Potenzial, das den fesselnden Faltungen entgegengesetzt nach Ent-Faltung und Expansion verlangt. Zumindest suggeriert dies der suchende Blick des Betrachters, der den Zustand davor zu wissen, die partielle Verdeckung des Gemalten ungeschehen und sein Ganzes wiederhergestellt zu sehen begehrt.

Die Wülste und Falten sind nicht messbar, denn im nicht einsehbaren Inneren ist jede Begrenzung ungewiss, jede Konstellation rätselhaft, ihr Verlauf könnte labyrinthisch, aber dann doch geordnet sein. Eine gewisse Systematik herrscht in dieser Bündelung vor, doch äußerst verunklärt. Inneres und Äußeres sind in Widersprüchlichkeiten verquickt, das Sichtbare tritt als ein nach Außen gestülptes Inneres zu Tage, gleichzeitig verbirgt sich im Inneren das nach Innen gestülpte Äußere.

Zugleich ändert die Transformation vom abstrakten Gemälde zum plastischen Objekt mit haptischen Präsenz Wesentliches am Artefakt. Es erhält eine neue, eine reale physische Sinnlichkeit. Die Faltungen sind eine zutiefst körperliche Angelegenheit, stark und eigenwillig in ihrer barock anmutenden Vielgestalt: gewickelt, verwickelt, organisch, taktil und sehr diesseitig, vor allem materiell.

Eine plastische Kraft hat die Leinwände systematisch deformiert, sie zum Objekt klassifiziert in diesem Sinn objektiviert. Andere Werke Yun Wangs, Malereien auf Textil oder Reispapier, scheinen von sich aus plastische Kräfte entwickelt zu haben, treten insofern als eigentätiges Subjekt auf - sind in diesem Sinn subjektiviert.

ENTFALTUNG

Ein solches Werk hat sich als Gemälde aus dem in zwei Achsen verspannten Geviert des Keilrahmens gehoben, als bewegt geknickte Oberfläche bläht es sich dem Betrachter entgegen und wächst in den Raum. Das Gemalte hat sich von der Strenge einer Bildfläche gelöst und mutiert zu einem sich weitenden Bildraum. Die Titel dieser Arbeiten kreisen um den Begriff „Universum“ und weisen auf kosmisch-energetische Kräfte.

Im Gegensatz zum kompakten Bündel (das im gegenwärtigen Zustand von außen bestimmt oder determiniert ist) scheinen diese meist zarten Gebilde aus innerer Ursache entstanden zu sein. Keine äußere Kraft sich ihrer bemächtigt, die Oberfläche wölbt sich nach einer eigenen Gesetzmäßigkeit, die zerbrechlich scheint wie das Werk selbst. Aus scheinbar freiem Willen dehnt sich das Werk der Umgebung, der Atmosphäre und auch uns entgegen und offenbart sich in dünnhäutiger sensibler Gegenstandslosigkeit, subjektiviert in mehrererlei Hinsicht. Es setzt sich in seiner Verletzlichkeit dem Umfeld aus, es stößt mit seiner zarten Oberfläche gegen den Raum und macht an seiner Grenze das eigene Volumen und dessen Bewegung - und damit seine Existenz sichtbar. Es tritt allein gegen das Volumen des Raums (der als körperliche Dimension und Kraft verstanden ist) an. Seine Kraft scheint weniger materiell als die des (oben besprochenen) organischen Bündels, das nach einer gewissen Logik geordnet ist, sondern transzendenter Natur, variabel und unregelmäßig, nicht vorhersehbar oder berechenbar. Seine bemalte Oberfläche und dessen spontan

erscheinende bewegte Krümmung stehen zueinander nicht im Widerstreit, denn das eine hebt das andere.

Die Malerei per se scheint Raum greifen zu wollen, sich selbst zur plastischen Präsenz ermächtigt zu haben und sich körperlich entfaltet. Die vermeintliche Leere hinter dieser Haut wird zu ihrem eigenen Volumen, füllt sich mit Gehalt, mit dem Willen zur Expansion. Unmittelbar suggeriert das Artefakt es wäre beseelt. Es erhebt Anspruch auf Selbstständigkeit, die es bis zu einem gewissen Grad auch innehat. Der Bildträger und damit die Malerei an sich hat sich emanzipiert, von der Rigorosität des Rahmens gelöst um ein Eigenleben zu entwickeln, hin zum Objekthaften. Obgleich die zarten Arbeiten fragiler erscheinen als die kompakten Knäuel, erweisen sie sich als weitaus autonomer. Noch hängen sie objekthaft am Nagel, benötigen den Support der Wand, die als seine Bühne dient, und sind nicht wirklich eigenständig. Erst in der Formation zum Zelt-artigen Bodenobjekt erfüllt sich der Wille zur Autonomie und wird als Skulptur autarke Malerei. Fast ausnahmslos sind die Arbeiten dieser Werkgruppe abstrakt, es geht nicht um Repräsentation, es geht um Präsentation und Präsenz.

OBJEKTHAFTE MALEREI - EIN EXKURS

Sucht man nach Vorläufern oder Referenzen zu Yun Wangs gefalteten und verdichteten oder gebauschten Objekten, kommen prominente Beispiele in den Sinn, etwa John Chamberlains unverwechselbare Metallskulpturen aus gepresstem Autoschrott, Gottfried Bechtolds „Verdichtung“ eines nagelneuen Porsches, Esther Stockers Knäuel aus geometrischen Rastern oder Peter Sandbichlers großformatige Arbeiten aus gefaltetem Karton. Doch sind diese Arbeiten wohl als eindrucksvolle Exempel der Bildhauerei zu sehen, während Yun Wangs Objekte zwar skulpturalen Charakter aufweisen, aber vielmehr als vergegenständlichte Malerei zu deuten sind.

Im Fokus steht nicht die gezielte Expansion oder die Transformation des Bildes in ein Objekt, wie es schon Künstler des 20. Jahrhunderts propagierten, die mit dem Ziel einen neuen Gemäldetypus zu zeugen, die anstelle "nur" eines Bildes ein objekthaftes Ding-an-sich schufen (etwa eingelöst von Donald Judd, Barnett Newman, Kenneth Noland, Clyfford Still, Frank Stella oder auch Alfons Schilling oder Rosemarie Trockel). Für Yun Wang steht keineswegs der Objektcharakter ihrer Arbeiten im Vordergrund, sie geht prinzipiell keine Liaison mit dem Alltag ein. Das Einbeziehen von Alltagsgegenständen in Assemblagen ist für sie obsolet, sie betreibt keine „engagierte“ Kunst, sondern verbleibt in der abgehobenen Sphäre von „reiner“ Kunst, solipsistisch und selbstreferenziell. Kunst muss sich für Yun Wang nicht schreiend und provokant gebärden. Eine plakative Transgression, Überschreitung der Grenzen zwischen „Kunst“ und „Leben“ oder zur „Welt“ hat für Yun Wang keine Notwendigkeit.

Sie übt keine Gesellschafts- oder Institutionskritik, schafft keine immersiven Environments oder Installationen, keine Prozess- oder Konzeptkunst, betreibt keinen Aktionismus, Aktivismus und inszeniert keine Performance. Kunst muss für sie nicht in eine konkrete

Lebenspraxis überführt werden, denn sie ist als deren Bestandteil begriffen, einer ablesbaren Beweisführung bedarf es nicht.

Yun Wang verfolgt keine programmatische Strategie. Sie vollzieht in ihrem Werk eine Rückbesinnung auf die Malerei an sich und richtet ihre Aufmerksamkeit auf deren spezifische Qualitäten (wie Spontaneität, Gestus oder der bisweilen unter Misskredit geratenen Originalität) - sie vergegenwärtigt Malerei. Das Verhältnis zur außerkünstlerischen Realität ist äußerst zurückhaltend, reduziert auf hintergründige Momente motivischer Details.

Im Gegensatz zu vielen dezidierten Erneuerern des Bildbegriffs hat sich Yun Wang in ihrem experimentellen Vorantreiben nie vom Prinzip der Leinwand als Bildträger entfernt. Doch ist dessen Bedeutung auf die seiner Funktion als Grund und substanzieller Halt von Farbe reduziert. Die Affirmation gilt allein der Malerei und dem malerischen Ausdruck, das heißt der farbigen Behandlung einer Oberfläche, die sie ihren forschenden Untersuchungen und Versuchen unterzieht und die mittels des Bildträgers betont und haptisch in Szene gesetzt ist (In diesem Sinn vielleicht verwandt mit Max Weilers aufgefaltetem „Flügelbild: Große Blume“ von 1968, das in dessen Oeuvre allerdings eine solitäre Stellung einnimmt).

NARRATION DER ZEIT

Yun Wangs Objekte treten als ein Gegenüber auf und tragen ihre eigene Narration vor, die zu allererst selbstreferenziell ist. Diese spielt sich in der Malerei und deren bewegter Oberfläche ab. Kein Ritual, keine Aktion bestimmt oder begleitet den Prozess der Bildwerdung. Trotz des Verzichts auf jeden theatralischen Kontext ist das Zeiträumliche immanent, doch weitaus subtiler. Zum einen erscheint die Dimension Zeit festgezurr im kompakt fixierten System der Drapierung, zum anderen sich in den mit „Universum“ betitelten Arbeiten gelöst zu weiten. Doch erweckt zugleich deren fragile Beschaffenheit den Eindruck des Momentanen und Flüchtigen, vermittelt darin eine prekäre Daseinsform und ruft hintergründig eine Sehnsucht nach Kontinuität auf.

Die Faltungen der Materie lassen auf Faltungen von Empfindsamkeit schließen, sie teilen sich mit - als räumlich und zeitlich verschlungene Momente von Befindlichkeiten. Die Arbeiten verkörpern die empfundene Non-Linearität von Zeit, die sich in Formen der Erinnerung der Vergangenheit neben die Gegenwärtigkeit stellt. Es sind Zeitformen, die ein verschlungenes Verhältnis eingehen, die eine Gleichzeitigkeit forcieren und ein fragmentiertes Wahrnehmen bedingen, das manches unterschlägt und in einer Falte verbirgt. Mitunter ist das Ganze festgezurr, kaum wieder aufzufalten und zur Kenntlichkeit zu glätten - die Erfahrung ist ein komplizierteres Paket als eine flache bemalte viereckige Leinwand, und tritt als neue undurchschaubare Entität gegenüber.

Die Relevanz liegt in der Eigenart der Arbeiten selbst, in der von ihnen geschaffenen Realität, und das heißt in ihrer Subjektivität, begründet. Und auch diese bewegt sich fließend in Falten, in nicht einsehbaren Tiefen und nicht vorhersehbaren Höhen. Daher stellt auch dieser Essay zu Yun Wangs Vergegenwärtigung von Malerei nicht mehr als eine mögliche Momentaufnahme dar.

Margareta Sandhofer