

Tätowierte Bilder – zur Malerei von Gudrun Barenbrock

Die in Münster gezeigten Bilder von Gudrun Barenbrock – sie gehören zu einer seit 1997 entstandenen Werkfolge – setzen sich aus einer Vielzahl fragmentarischer Informationen zusammen: Zahlen, Pfeile, Plus- und Minuszeichen, Teile von Diagrammen und schematischen Zeichnungen, dazwischen anatomische Details wie Hände und Füße – das alles überlagert sich auf verschiedenen Ebenen, teils in positiver, teils in negativer Figuration, wechselt die Richtung, bildet Ballungszonen und Peripherien aus, verdichtet sich und ebbt wieder ab.

Hinzu kommen Lineaturen von unterschiedlicher Strichstärke, die sich entweder in weit ausholenden, kreisenden Bewegungen abschließend über die Bildzeichnung legen, oder die zum engmaschigen Knäuel, zur nervösen Formation verfestigt werden. Dann wieder übertüncht die Künstlerin ganze Passagen, zum einen, indem sie erhabene strukturierte Gipsbahnen auf die Fläche aufspachtelt, zum anderen, indem sie halbtransparente Schichtungen erzeugt, die nicht von ungefähr an jene Spuren erinnern, die ein mit Kreidewasser getränkter Schwamm auf einer Schultafel hinterlässt.

Tatsächlich lassen sich ihre Arbeiten als Tafelbilder im doppelten Wortsinn beschreiben, zumal den Leinwänden, auf denen unter anderem mit weißer Kreide gearbeitet wird, ein tafelfarbener Farbton zugrunde liegt. Und auch die komplexe Schichtung der Bilder erinnert an eine Wand- oder Schultafel, auf der notiert, weggewischt und abermals notiert wird, auf der sich im Zuge der Zeit diverse Arbeitsspuren niederschlagen, der scheinbar zusammenhangslose Text- und Bildfragmente eingeschrieben sind. Zugleich durchbricht Gudrun Barenbrock aber auch die Erwartungen an die traditionelle Tafelmalerei, indem sie – wiederum im doppelten Wortsinn – das Bild als etwas Vor-Gestelltes begreift, etwas, das die Wand nicht illusionistisch durchdringt, sondern eigene Materialität und Körperhaftigkeit besitzt und seine fast reliefhafte Oberfläche selbstbewußt zur Schau stellt.

In seinem berühmten Aufsatz „Vom Plastischen in der Malerei“ hat Theodor Hetzer vom „Bildeib“ gesprochen, ein für das sprachliche Pathos der damaligen Zeit charakteristischer Begriff, der sich dennoch anschaulich mit dem Titel dieser Werkfolge – tattoo – in Verbindung bringen lässt. Anders gesagt, hebt die Künstlerin mit ihrer Anleihe an den zeitgenössischen Körperkult hervor, daß sich ihre Malerei als Zeichnung auf der körperhaften Leinwand, oder eben metaphorisch: als eine Art Tätowierung auf dem „Bildeib“ vollzieht.

So haben zum Beispiel die Linien nichts mit der spontanen, automatistischen Gestik zu tun, wie sie die informelle Malerei hervorgebracht hat. Im Gegenteil, werden vor allem die großen Schleifen und Krügel mit dem Projektor auf die Leinwand geworfen und anschließend Stück für Stück übertragen. Folglich handelt es sich um ganz bewusste, genau kalkulierte, fast ornamentale Setzungen, die im Kontext der neutralen Ziffern, Zeichen und Piktogramme eine Verlebendigung der Komposition bewirken. Zugleich verstärkt Gudrun Barenbrock solche Wechselwirkungen aber auch durch die Wahl der figürlichen Motive, etwa in schematischer Gestalt der immer wiederkehrenden Hände, die in bestimmter Haltung, im Umgang mit nicht näher identifizierbaren Werkzeugen dargestellt sind. Dabei liegt es nahe, diese Hände auf den Werkprozess des Bildes rückzubeziehen, sie als bildimmanente Handlungsanleitung zu lesen, wie sie alle malerischen Äußerungen – das neutrale Symbol genauso wie die handschriftliche Linie – als gleichwertige Bestandteile der prozesshaften Bildfindung umfasst.

Es steht außer Frage, dass sich die Arbeiten der Künstlerin sicher auch als Kommentar zur vielbeschworenen Informations- und Bilderflut deuten lassen, die uns – im Zeitalter beschleunigter Multimedialität – ganz neue Muster der Orientierung abverlangt. Und doch ist ihre Malerei keine bloße Reaktion darauf, kein Versuch, das scheinbar Unbegrenzte, Chaotische auf die endliche Fläche des Bildes zu zwingen. Im Gegenteil, liegt der Malerei von Gudrun Barenbrock ein dezidierter Bauplan zugrunde, eine sehr entschiedene ästhetische Strategie, die immer die Oberhand bewahrt, die der potentiellen Fülle dessen, was wir sehen und lesen können, eine eigene Form, ein eigenes Format verleiht.

Stefan Rasche

(in: Ausstellungskatalog „Drunter & Drüber“, Stadthausgalerie Münster 1999)

Tattooed Pictures – on the Painting of Gudrun Barenbrock

The pictures of Gudrun Barenbrock on show in Münster – they belong to a work series begun in 1997 – are made up of a plethora of pieces of fragmentary information: numbers, arrows, plus and minus signs, segments of diagrams and schematic drawings, with anatomical details like hands and feet in between – all of it overlaid across several levels, in part positive, in part negative figuration, switching direction, forming agglomeration zones and peripheries, condensing and then receding again.

In addition, there are rule lines of varying thickness which either cover the drawing, completing widely sweeping, circling movements, or harden into closely-meshed knots, into nervous, jittery formations. Then the artist again whitewashes whole passages, on the one hand by applying wavy structured tracts of plaster across the surface, on the other by generating semi-transparent strata, which not by chance remind us of the traces a sponge soaked in chalky water leaves behind on a school chalkboard.

Indeed, these works may be described as panel paintings in the double sense, firstly in terms of the canvases on which the artist works with white chalk, the basic hue evoking a green chalkboard; and the complex strata of the pictures recall a wall panel or school chalkboard upon which things are put down in writing, wiped away, and then put down in writing again, so that over time diverse working traces become deposited, a panel or board onto which seemingly unrelated text and pictorial fragments are inscribed. At the same time, Gudrun Barenbrock dampens the expectations usually attached to traditional panel painting by – again in the double sense – taking the picture to be something re-presented, something that does not penetrate the wall in the illusionist manner, but possesses its own materiality and corporeality, and self-assuredly shows its almost relief-like surface.

In his famous essay on the “sculptural in painting”, Theodor Hetzer spoke of the “pictorial body”, a term characteristic for the pathos-charged language of the time, which however can be related intuitively to the title of this work series: Tattoo. In other words, by drawing on the contemporary cult of the body, the artist is underlining that her painting is performed in the sense of marking a physical canvass, or metaphorically: as a tattooing on the “pictorial body”.

For example, the lines have nothing to do with the spontaneous, automatic gestures produced by informel painting. On the contrary: the large loops and whorls are cast onto the canvas with a projector and then rendered bit by bit. They are thus fully intentional, precisely calculated, almost ornamental placements, which in the context of neutral figures, signs and pictograms animate the composition. At the same time, Gudrun Barenbrock intensifies such reciprocations through the choice of figural motifs, for instance in the schematic shape of repeatedly recurring hands, which are represented in certain poses, in handling unspecified tools. Here it seems obvious to relate these hands back to the very working process itself, to read them as an immanent instruction manual, applicable to all painterly expressions – the neutral symbol just as much as the hand-drawn line – as components of equal value in the process of pictorial invention.

There is no question that the works of the artist may be interpreted as a commentary to the frequently invoked flood of information and images, the inundation of which demands that we – in an age of ever-accelerating multimediality – find and adopt completely new models of orientation. And yet her painting is not merely some reaction to this demand, not some attempt to jam the seemingly unlimited, chaotic into the finite surface of a picture. Quite the opposite in fact: Gudrun Barenbrock’s painting is underpinned by a firm construction plan, a very decisive aesthetic strategy, one that always holds the upper hand and lends the potential abundance of what we can see and read its own form, its own format.

Stefan Rasche

(exhibition catalogue “Drunter & Drüber”, Stadthausgalerie Münster 1999)

(Translation: Paul Bowman)