

English version below ↓

Formstrukturen aus dem Chaos der Urbanität

Manfred Schneckenburger

In Zukunft würde man mit der Videokamera auf dem Bildschirm zeichnen wie bisher mit dem Bleistift auf dem Papier, sagte Nam June Paik 1969 voraus. Ein Vierteljahrhundert später erhält die Malerin Gudrun Barenbrock eine digitale Kamera geschenkt und beginnt, damit zu malen. Sie hat das Gefühl, nicht ihr Metier, sondern lediglich das Medium zu wechseln. Schon vor einem Dutzend Jahren dienten Wände ihr nicht nur zum Nägel einschlagen, nicht nur als Raumbegrenzung, sondern waren Bestandteil ihrer Kunst und griffen aktiv ein. 1993 hatte sie in London ein Konzept vorgestellt, Wartesäle von Bahnstationen im Geviert auszumalen und farbig zu verdichten. Ihre chromatische Farbfeldmalerei gab abgenutzten Alltagsräumen eine neue Wahrnehmungsfrische und einen lyrischen Appell.

Wenn die Künstlerin also heute die große Halle des Kölner neuen Kunstforums mit Videobildern der Großstadt in den Griff nimmt, so übersetzt sie ihr Interesse an Stadt und Raum nur in die Dreidimensionalität. Sie tauscht den Pinsel gegen die Kamera und die Leinwand gegen Projektionsflächen ein. Aber sie nutzt die neu gewonnene Flexibilität digitaler Bilddaten für Formveränderungen, Kontraste, Kontraktion, Konzentration, Abstraktion. Sie spürt dem Pulsschlag der Veränderlichkeit nach und zieht daraus neue malerische, grafische Verläufe zwischen Tektonischem und Organischem, Raster und Ornament. Erst mit der digitalen Kamera kann sie ästhetische Strategien entwickeln, die ihrem Anspruch an rhythmische Räumlichkeit genügen.

In drei Großstädten und einem fahrenden Zug stellt sie eine statische Kamera auf: in Seoul mit Blick auf Hochhäuser, Leuchtreklamen, eine Straße mit fließendem Verkehr, in Köln, aus dem eigenen Fenster auf Straße und Bürgersteig gerichtet, in Paris, oberhalb des Trottoirs vor einer Mauer und im IC von Köln nach Hamburg. Hauptmotive von dieser Reise sind die Brücke über den Rhein und ein vorbei rollender Containerzug. Die Objekte laufen der stehenden Kamera förmlich in den Fokus. Sie folgt und verfolgt niemanden. Sie hält einfach fest, was vorüber zieht. „Was geht, geht. Was kommt, kommt,“ schreibt Gudrun Barenbrock. „Die dabei entstehenden Ordnungen zerfallen ebenso schnell, wie sie sich gebildet haben. So wird die Zeit selbst beobachtet.“ Das ist der Fundus, aus dem die Künstlerin schöpft.

An sich könnte daraus eine klassische Filmcollage werden. Ein Zusammenschnitt urbaner Motive, hart konfrontiert. Doch die Bearbeitung löst das Material auf, formt es um, so dass neue, bildnerische Sequenzen entstehen. Einige Grundmuster heben sich heraus. Dazu gehören extreme Ausschnittvergrößerungen bis zu 1000%. Farbige Halbtöne werden durch Filter extrahiert, bis schwarze und weiß gleißende Umrisse aneinander stoßen. Meist ziehen Reklamewände, Hausfassaden, Autoschlangen, Brückenpfeiler, Wellen sich zu konstruktiven Balkengefügen, Punktsystemen, Rastern zusammen, um im nächsten Moment organisch zu zerfließen und wie Amöben in eins zu schwimmen. An den Rändern flackern manchmal noch Farbrelikte auf. Veränderungen ins Abstrakte bringen die abgefilmten Aspekte der Großstadt auf einen gemeinsamen Nenner zwischen Tektonik und Bewegung, Architektur und Verkehr, Fensterfassaden und Leuchtreklamen, Brückenpfeilern und Strom: eine formale Basisfigur. Zugleich bewirkt der Wechsel von Totale und Ausschnitt, Ferne und Nähe eine fundamentale Dynamik im Pulsschlag städtischen Lebens.

Auch die Waggons des Containerzuges, der das Fenster des IC passiert, spielen gewichtig herein. Farbige Flächen von Kastenwänden eilen mit den üblichen Verwischungen vorbei. Barenbrock filmt die in Tempo und Gegentempo vorbei huschenden Kästen, zerlegt sie digital – und belässt es bei den Wischspuren der Geschwindigkeit. Dann spielt sie die ganze Bewegung sehr verlangsamt ab, als ob der Zug fast zum Stehen gekommen wäre. Der Ausschnitt ist auf die reinen Farbflächen reduziert. Aus dieser Verschmelzung von flüchtiger Erscheinung und (nahezu) statischer Projektion entsteht ein Farbfeld mit changierenden Orange-

oder Blautönen. Barenbrock sah sich unverhofft und unbeabsichtigt an Bilder ihres früheren Lehrers Ulrich Erben erinnert. Sie wandelte das rasch ab. Dennoch zeigt eine solche Annäherung ein maßgebliches Element ihrer Malerei in Filmsequenzen. Den Maßstab setzen immer wieder Bildwirkungen. Neben die Farbfeldmalerei rückt die Gestik abstrakter Expressionisten wie Franz Kline oder Robert Motherwell. Hier finden die breit angelegten, rissigen Balken ihr Pendant. Selbst Holz- und Linolschnitte kommen in ihrer ganzen Eigenart in Betracht. Entscheidet die Nähe zu verwandten Bildvorstellungen so mit, wann eine Sequenz abgeschlossen und fertig bearbeitet ist?

Noch ein weiteres Verfahren fällt auf. Regen oder verschwindend kleine Motive wie Mikroorganismen in Pfützen filmt Barenbrock unter dem Mikroskop. Aus Tropfen werden hüpfende, tanzende Patzer mit einem unregelmäßig gerundeten Rand. Sie wirbeln wie eine platzende Konfettibombe die Projektionsfläche auf. Ein Joker im Ernst der Großstadt? Am Gegenpol der Filmbearbeitungen stehen Verkehrssituationen, Autostaus, Schatten von Marathonläufern – unveränderte Filmaufnahmen, denen lediglich die Farbe ausgefiltert wurde: eine Anmutung von Dokumentation. Nur Zeitraffer oder Zeitlupe variieren das Tempo und bauen, über die Dynamik von Nähe und Ferne hinaus, einen eigenen Rhythmus ein.

Alle Möglichkeiten aus dem Fundus der vier Basisfilme tauchen in wechselnden Parallelismen und Überlagerungen auf allen vier Projektionsflächen auf. Durch Anordnung und Transparenzen wird die Gesamtwirkung so reich orchestriert. Die Halle ist mit drei viereckigen Gaze-Segeln verspannt, eine vierte Projektion wird auf dem Boden abgebildet. Auf jedes Segel stößt der Beamerstrahl im rechten Winkel. Die Rückseite zeigt den Film spiegelverkehrt. Gleichzeitig durchdringt der Strahl die durchlässige Gaze und fällt in spitzen Winkeln auf die gebauten Wände. Die andere Einfallsschneise zerrt die Bilder in die Länge und weitet die Halle, durch eine Glaswand, bis ins Freie. Das Ergebnis ist ein in acht Bildern entfalteter, bewegter Raum. Da die Filme jeweils 34 bis 38 Minuten laufen, enden sie, bei gleichzeitigem erstem Einsatz, gegeneinander versetzt. Daraus resultiert bei Neubeginn eine fast unbegrenzte Vielzahl an Überlappungen. Keine vordergründige großstädtische Jagd, sondern ein Rhythmus, in dem Beschleunigung und Entschleunigung sich souverän ausbalancieren. Ein Rhythmus, der, ebenso wie die Klangcollage von Carl Ludwig Hübsch, die Hektik relativiert und die Urbanität hochhält.

(aus „run-run“, 4-Kanal Videoinstallation von Gudrun Barenbrock, Ausstellungskatalog Neues Kunstforum Köln, 2006)

Textured forms out of urban chaos

Manfred Schneckenburger

In the future, artists will draw on the screen with the video camera like they have until now with pencil on paper, predicted Nam June Paik in 1969. A quarter of a century later, the painter Gudrun Barenbrock is given a digital camera and begins to paint with it. She feels that she has merely swapped mediums not her metier. Already a dozen years ago, walls for Barenbrock were not just there to have nails driven into them, nor to just demarcate space; they were intrinsic to her art and actively intervened. In 1993 she had presented a concept in London where the glass walls of railway station waiting rooms were to be painted over with a glazed finish, creating a solid 'colour room'. Her colour-field painting lent worn, everyday spaces a new perceptual freshness, giving them a lyrical appeal.

Thus, when today the artist takes hold of the large hall of Cologne's Neues Kunstforum with video images of city life, she is only translating her interest in the city and space into three dimensionality. She has swapped the brush for the camera and the canvas for the projection surface. But she uses the newly acquired flexibility of digital image data for changing forms, for creating contrasts, contractions, concentrations and abstractions. She traces the pulse beat of fluctuation and change, drawing from them new pictorial, graphic

courses between the tectonic and organic, between the grid and the ornament. It is with the digital camera that she can first develop aesthetic strategies which match her aspiration to create a rhythmical, three-dimensional spatiality.

She sets up a stationary camera in three large cities and a travelling train: in Seoul pointing at skyscrapers, neon advertising, and a street with flowing traffic; in Cologne looking out of her own window onto the street and pavement; in Paris above a pavement in front of a wall; and aboard the InterCity from Cologne to Hamburg. The main motifs of this journey are the bridges spanning the Rhine and a passing freight train. The objects literally run into the focus of the stationary camera. She follows and pursues no one. She simply captures what passes by. "Whatever goes, goes. Whatever comes, comes", writes Gudrun Barenbrock. "The order that arises disintegrates just as quickly as it has formed. It is time itself that is being observed". This is the source the artist draws on.

In itself this could furnish the material for a classic film collage. Urban motifs put together in harsh confrontation. But their arrangement in fact disintegrates the material, transforms it, so that new pictorial sequences emerge. A few basic patterns stand out. Amongst these are extreme zooms of up to 1000%. Colour halftones are extracted until gleaming black and white outlines run into one another. For the most part, advertisement hoardings, building facades, snaking lines of traffic, bridge pylons and waves contract into constructionist-like textures, pointillist systems and grids, only to then dissolve in the very next moment and flow organically and to crawl as one like amoebas. Remnants of colour still occasionally flare up on the margins. The changes into the abstract convert the filmed aspects of the large city into a common denominator between the tectonic and movement, architecture and traffic, window facades and neon advertising, bridge pylons and river currents: a formal base figure. Simultaneously, the shifting between the total view and the detail, between distance and nearness brings a fundamental dynamism to the pulse beat of urban life.

The wagons of the freight train passing by the window of the InterCity also have a weighty impact. The colour surfaces of the box wagons rush past in the usual blur. Barenbrock films the containers whizzing past back and forth at varying speeds, dismantles them digitally—and leaves the viewer with just the swiped traces of speed. She then plays back the whole movement very slowly, as if the train had almost come to a stop. The detailed view is reduced to the pure colour surfaces. Emerging out of this fusion of fleeting appearance and (almost) static projection is a colour field with alternating orange and blue shades. Unexpectedly and unintentionally, Barenbrock saw herself reminded of pictures by her early teacher Ulrich Erben. She quickly modified this. Nevertheless, such a convergence shows a decisive element of her painting in film sequences. Visual effects set the benchmark time and again. Besides the colour-field painting there is also the presence of the gestural accentuating practiced by Abstract Expressionists like Franz Kline and Robert Motherwell. Here the broadly conceived, fissured bands find their counterpart. Even wood and linocuts in all their uniqueness come into consideration. One is moved to ask: Does the resemblance to related pictorial representations thus have a say in when a sequence is seen as completed and its reworking finished?

A further technique is also observable. Rain or tiny motifs like microorganisms in puddles are filmed under a microscope. Drops turn into hopping, dancing blots with an irregularly rounded edge. They swirl up the projection surface like an exploding confetti bomb. A joker amidst the serious business of the city? At the opposite pole of the film processing are transport situations, traffic snarls, the shadows of marathon runners — unaltered film shots from which only the colour has been filtered out: a suggestion of the documentary. Only the quick and slow motion takes vary the pace and integrate, beyond the dynamic of closeness and distance, their very own rhythm.

All the possibilities from the pool of the four basis films appear in changing parallelisms and overlaps on all four projection surfaces. The overall effect is richly orchestrated through arrangements and transparencies. Three square gauze sails span the hall, a fourth projection is imaged on the floor. The ray cast by the beamer hits every sail at right angles. The rear side shows the film in its mirror inversion. Simultaneously, the ray penetrates the transparent gauze and falls on the built walls in acute angles. The other angle of incidence distorts the images lengthways and extends the hall, through a glass wall, outside. The result is

a moved space unfolded in eight images. Because the films each run from 34 to 38 minutes, when started at the same point in time they end staggered from one another. When making a fresh start, the result is an almost unlimited multiplicity of overlaps. This is no ostensible urban dash but a rhythm in which acceleration and deceleration are sovereignly balanced out. A rhythm that, like the sound collages of Carl Ludwig Hübsch, relativizes the hectic and upholds urbanity.

('run-run', 4 channel video installation by Gudrun Barenbrock exhibition catalogue Neues Kunstforum Cologne, 2006)

Translation: Paul Bowman