



COLORSCAPE

Die Parallelen zwischen den acht künstlerischen Positionen sind offensichtlich: Im Zentrum steht die Leidenschaft für die Farbe als Anlass, Thema und Mittel der Bildfindung. Die Farbe bestimmt das Bildgeschehen. Das heißt, es handelt sich in keinem Fall um ein bloßes Ausmalen einer Fläche mit dieser oder jener Farbe, sondern es geht um eine Handlung, genauer gesagt, einen Prozess, der sich räumlich und zeitlich auf dem Bildgeviert vollzieht, und der bei der Betrachtung nachvollzogen werden kann. Was wir sehen, ist ein Geschehen, von dem diese Malerei zeugt. Die Bildfläche ist ein Austragungsort aufeinander bezogener Aktionen, in deren Wechsel von opaker wie transparenter, lasierender wie verdichteter, in jedem Fall vielfältig nuancierter Farbmaterie sich das malende Individuum in seiner Subjektivität wiederfindet, in maximaler Unterscheidung zu einer konzeptbasierten Herangehensweise.

Der Titel COLORSCAPE ist durchaus programmatisch zu verstehen. Obwohl nirgendwo illusionistisch gemalte Landschaften zu sehen sind, öffnen sich in den Bildformaten weite und tiefe Räume, in denen das Auge wie in einer Landschaft spazieren gehen kann. Hier könnte der Vergleich mit inneren Landschaften oder Seelenlandschaften weiterhelfen. Ist es doch der Versuch, innere Prozesse, Gefühle, Stimmungen, also subjektive Empfindungen in ihrer ganzen Differenziertheit über die Farbe auszudrücken.

v.l.n.r.:

ANDREAS KEIL

O.T., 2020, Öl auf Holz, 21,2 x 19,3 cm

ULRICH WELLMANN

Das Lachen der Malerei, 2022, Öl, Leinwand, 170 x 130 cm

MARIA MAGDALENA Z'GRAGGEN

#940716 TERRA (Bluish Green Earth from Cyprus One), 2016, Öl auf Holztafel, 127 x 157 cm

#970417 TERRA (Terra Ercolano), 2017, Öl auf Holztafel, 83 x 103 cm

MICHAEL TOENGES

02-22-32-28, Ölfarbe auf Multiplex, 2022, ca. 36/32 cm

cken, der die acht Künstlerinnen und Künstler vereint. Die Konzentration auf die Farbe, nichts als die Farbe mit ihrer Fähigkeit zur feinsten Modulation erfordert höchste Aufmerksamkeit. Die Bilder fordern die Wahrnehmung heraus. Sie wollen nicht mehr und nicht weniger, als genau betrachtet zu werden. Zu betrachten ohne zu bewerten ist aber eine der größten Herausforderungen an den menschlichen Geist. Uns wird zugemutet, ohne eine Interpretation auskommen zu müssen im Sinne einer Antwort auf die Frage: Was bedeutet das? Was soll das darstellen? Die Farbe stellt nichts dar außer sich selbst. Sie transportiert nicht etwas anderes, ein Gesicht, einen Gegenstand, sondern bleibt bei sich. Wir sehen ein Farbgeschehen und beginnen, uns selbst beim Sehen zu beobachten. Wir erfahren im Wesentlichen etwas über uns selbst.

Es handelt sich also um höchst subjektive Malerei. Dennoch ist sie nicht gleichzusetzen mit gestischer Expression. Der gestische Farbauftrag, der die Pinselbewegung und damit die Bewegung der Hand vermittelt, spielt zwar bei vielen Arbeiten hier eine wichtige Rolle. Aber ebenso oft findet sich ein sehr gleichmäßiger Farbauftrag bis hin zu einer völlig glatten Oberfläche, die keinerlei Pinselspuren mehr erkennen lässt. Hier kommt das Licht als kongenialer Mitspieler ins Spiel. Farbe ist Licht, und wenn transparente Farblasuren übereinandergelegt werden, können wie gläsern wirkende Oberflächen entstehen, die das einfallende Licht optimal reflektieren. Die Materialität der Farbe wird zurückgenommen. Sie löst sich auf zugunsten eines immateriellen Glühens und Scheinens. Farbe wird als Licht empfunden und die Farberfahrung wird zu einer hochemotionalen Erfahrung von räumlicher Durchdringung und Berührung. Der Farbraum wird zu einem pulsierenden Lichtraum, der die Grenze zum realen Raum, also dem Ausstellungs- oder Galerieraum, in dem die Betrachtenden dem Bild gegenüberstehen, überschreitet. Dies kann sich als transzendentes, also grenzüberschreitendes Erleben auswirken.

In jedem dieser Fälle – sowohl bei der gestisch aufgetragenen Farbmaterie, als auch bei einem fast immateriell wirkenden Farbauftrag – erscheint die Bildfläche bewegt. Bewegung und die daraus resultierende Erregung ist ein wesentlicher Eindruck der Bildbetrachtung bei allen hier versammelten Arbeiten. In der Malerei von **Michael Toenges** teilt sich diese Bewegung am unmittelbarsten und direktesten mit als kontrollierte Spontaneität des gestischen Ausdrucks. Malen ist hier Körperarbeit. Die einzelnen Farbzugaben sind deutlich als solche erkennbar, können aber im Prozess der Bildwerdung unter den immer neu hinzugefügten oberen Schichten teilweise wieder verschwinden. Neues Farbmateriale wird mit dem bereits vorhandenen Farbmateriale durch das gestische In-Beziehung-Setzen verbunden, bis sich ein spannungsgeladener Bildzusammenhalt entwickelt. Je nach vorherrschender Farbigkeit sind landschaftliche Assoziationen hier tatsächlich naheliegend, zumal das zerklüftete Relief der Oberflächen diesen Eindruck verstärkt. So kann eine vorwiegend in Braun oder Grau gehaltene Farbgebung an Gesteins- und Felsformationen erinnern. Leuchtende Farben aus einem großen Farbspektrum lassen wiederum an einen üppigen Garten denken. Michael Toenges' materialschwere Farberuptionen haben etwas Naturhaftes: Vor allem wenn die Farbe die Begrenzung des Bildträgers überwuchert, scheint sich die Malerei selbst in ein Stück Natur zu verwandeln.

Für **Peter Tollens** spielen Natur und Landschaft insofern eine große Rolle, als die darin gemachten Erfahrungen des passionierten Spaziergängers und Wanderers stets in seine Malerei einfließen. Die Bildeindrücke von außen werden transformiert in einen Farbeindruck, der all diese Erfahrungen, Stimmungen, Erregungen in sich aufnimmt. Tollens' Gestik ist knapp, aber gezielt. Er trägt die Farbe in gleichmäßigen Setzungen auf, die ein zusammenhängendes Gewebe bilden. Vergleichbar mit der Maltechnik von Paul Cézanne verdichten sich unzählige kleine Farbfelder zu einer vibrierenden Oberfläche. Wir werden mit einem Malereikörper konfrontiert, in dem sich Körperliches mit Seelischem und Geistigem verbindet, wie es nun mal auch beim Wandern in der Landschaft der Fall ist. Die Farbhaut scheint gewaltige Energien in sich einzuschließen. Gelegentlich öffnet sie sich an ihren Rändern und gibt ihre Verletzlichkeit preis. Dann löst sich die kompakte Geschlossenheit der Bildtafel und ein fließender Austausch mit dem Raum und dem Gegenüber setzt ein.



PETER TOLLENS

ocker grau auf blau schwarz, Oktober 2009 – Februar 2021
Ölfarbe auf Leinen auf Holz, 97 x 60 cm

CLAIRE COLIN-COLLIN

Sans titre, 2018, Acryl auf Baumwolle, 27 x 35 cm
Sans titre, 2019, Acryl auf Baumwolle, 35 x 27 cm

RAYMUND KAISER

BL-H4, 2021, Öl, Lack, MDF, 70 x 52 cm



ULRICH WELLMANN Das Lachen der Malerei, 2021, Ölfarbe auf Leinwand, 90 x 120 cm

Mit **KP Kremer** kommt ein Farbmaler ins Spiel, der mit feinsten Nuancen arbeitet. Das macht schon die Bildauswahl für diese Ausstellung unmissverständlich deutlich. Zwei farblich sehr ähnliche Arbeiten fordern die Betrachtung regelrecht heraus. Der Farbauftrag ist homogen und gleichmäßig, nichts soll vom Farbeindruck selbst ablenken. Bei der Wahrnehmung des spezifischen Farbtons spielt das Bildformat eine wichtige Rolle. Wenn KP Kremer ein quadratisches Format wählt, stellt er es auf die Spitze, um die sehr geschlossene Wirkung des Quadrats aufzubrechen, so dass die Malerei dynamisch in den Raum strahlt. Farbe und ihre konkrete Ausdehnung auf dem Träger – das sind die gegebenen Faktoren, die zu jeweils grundsätzlich anderen Ergebnissen führen. Die Farbhaut verdankt sich einem ganzflächigen Aufbau aus vielen dünnen Schichten, wobei die Farbe aus einer unteren Schicht gelegentlich auch durch ausgesparte „Löcher“ bis an die Oberfläche durchdringen und diese aktivieren kann. Bei den von ihm so genannten „Grauen Bildern“, die seit etwa einem Jahr entstehen, beginnt er meist mit einem Gelb, auf das weitere Gelb- und Blautöne folgen, so dass ein grün-grauer Farbklang entsteht. In akribischen Bildprotokollen wird die Abfolge der einzelnen Farbschichten festgehalten. Gegen deren faktische Realität offenbaren die durch das Licht und die Gestimmtheit des Betrachtenden stetig wechselnden Bildeindrücke eine eigene, sinnlich verankerte Wahrheit.

Wir kommen mit **Ulrich Wellmann** zu einem Maler, dessen Position von noch größerer Leichtigkeit und einer verblüffenden Offenheit geprägt ist. Das Bildgeviert ist selten ganzflächig mit Farbe bedeckt, so dass das Weiß des Bildträgers in der Gesamterscheinung lebhaft mitwirkt. Der Farbauftrag ist bewegt. Der Pinsel als Verlängerung der Hand führt die Farbe und damit das Auge in lockeren Kringeln und Schlaufen über die Fläche. Die lineare Farbverteilung zeichnet nicht nur die räumliche Bewegung, sondern auch eine Abfolge in der Zeit nach, zumal die Pinselspur einen deutlichen Verlauf von Farbsättigung zur Farbentleerung erkennen lässt, der nach Aufnahme neuer Farbe mit dem Pinsel immer wieder von Neuem einsetzt. Diese bewusste Farbführung über die Fläche vermittelt Malerei als Ausdrucksverhalten aus dem unmittelbaren Erleben des malenden Subjekts heraus. In diesen malerischen Grund ordnen sich Linien oder Linienbündel als eine zweite Ebene ein, wie eine Art Trigger zur Aktivierung des Bildraums. Häufig entwickelt sich daraus eine eigenständige Figur. In den letzten Jahren hat sich hier eine Form durchgesetzt, die Wellmann als Lachform bezeichnet. Damit kommt in die Farbmalerie ein erzählerisches Moment, das von einer für den Menschen existentiell wichtigen Ausdrucksform handelt.

Die Figur-Grund-Beziehung spielt auch bei der französischen Malerin **Claire Colin-Collin** häufig eine bildkonstituierende Rolle. Inmitten ihrer wolkig-diffusen Farbräume, die keinerlei handschriftlichen Duktus zeigen und wie lichthafte Erscheinungen wirken, tauchen einzelne Linien oder Gegenstände auf. Eine einzige, eher langsam und sehr bewusst geführte Linie kann in diesen Kosmos eingebettet sein wie eine verblassende Erinnerung oder auch wie ein Fanal daraus hervorbrechen. In dieser flüchtigen, aber höchst subjektiven Spur steckt eine geballte Emotionalität. Das Subjektive und Körperliche ist in den fluiden Farbwolken einerseits abwesend, steigt aber als deren Abdruck in einer komprimierten Form aus tieferen Schichten an die Oberfläche empor. Das isolierte Zeichen entfaltet in seiner Ambivalenz zwischen Erscheinen und Verschwinden gerade im Kontrast zur indifferenten Umgebung eine spannungsgeladene Wirkmacht.



ANDREAS KEIL
SHAPE, 2020, Blattgold auf Holz, 48,6 x 29,5 cm



KP KREMER Nr. 02 - 2021, Ölfarbe auf Leinwand über Holz, 38,8 x 33,7 cm

Bei der in der Schweiz lebenden Künstlerin **Maria Magdalena Z'Graggen** wird die Bildentstehung zur Performance. Der Ort dieser Performance ist die Holztafel, die zunächst einer sorgfältigen Vorbereitung bedarf. Sie wird mit feingeschliffenem Gesso grundiert, so dass die Farbe eine glatte Unterlage erhält. Viel Aufmerksamkeit wendet Z'Graggen ebenso an die Auswahl besonderer Farbpigmente sowie die Beschaffenheit der Farbkonsistenz, indem sie das Farbmateriale selbst anmischt. Auf der monochromen, noch nassen ersten Malschicht erfolgt in einem einzigen Durchgang die Einarbeitung pastoser Ölfarbe mit dem Spachtel. So schreiben sich die Spuren ihrer Bewegungen in vertikalen Streifen, in zentrifugalen Kreisen, Zirkeln oder Ovalen auf den Bildträger ein. Es ist ein performativer, hochkonzentrierter Mal-Akt, der sich im Ergebnis nachvollziehen lässt. Der Blick gleitet an den Linien zwischen Form und Grund entlang, die sich hart voneinander abgrenzen und ein bewegtes Relief von hoher Plastizität bilden. Spontaneität und Zufall spielen eine große Rolle, da die Reaktion von Pigment und Bindemittel nicht vorhersehbar und nicht korrigierbar ist. Die Kontraste und Rhythmen, der Gegensatz von Verschmelzung und Abstoßung transportieren eine Aussage über die Lebendigkeit und Wandlungsfähigkeit natürlicher Prozesse.

Farbe als lichthafte Erscheinung und Farbe als materielle Realität, das sind die beiden gegensätzlichen Pole, die **Raymund Kaiser** regelrecht gegeneinander ausspielt. Die im englischen Sprachgebrauch in Color und Painting differenzierten Erscheinungsformen der Farbe geraten auf ein und derselben Bildtafel in eine kaum überbrückbare Spannung. Über die makellos glatte, aus vielen transparenten Lackschichten aufgebaute Farbhaut wuchert eine zweite Farbebene im selben Farbton, aber in einer anderen Materialität. Diese zweite Ebene gibt dem Blick einen Widerstand, hier kann er sich in die Nuancen der Farbwerte und die Strukturen der Farbmaterie vertiefen, während sich die glatte und spiegelnde Lackschicht dem

Blick verschleißt. Gerade an den Grenzen zwischen den beiden Realitäten der Farbe wird dieser Konflikt besonders deutlich, wenn die Bildinformation plötzlich abbricht und der Blick ins Bodenlose stürzt. Diesem schockartigen Perspektivwechsel setzt Raymund Kaiser in den neuesten Bildtafeln eine innerbildliche Bewegung entgegen durch malerische Farbdurchmischungen. Damit wird der Kontrast zwischen den „Farbwelten“ abgemildert; sie treten in einen einander zugewandten Dialog. Die innerbildliche Bewegung löst die Farbe aus ihrer Starre und verschafft ihr eine barocke Leichtigkeit.

Schließlich kommen wir mit **Andreas Keil** zu einem Künstler, der bei jedem einzelnen Bildwerk wieder neu entscheidet, in welcher Form – pastos oder transparent, monochrom oder vielfarbig – die Farbe zum Einsatz kommt. Die Basis dieser Entscheidung liefert der Bildträger, der einen ungewöhnlich hohen Grad an Individualität und Eigenpräsenz mit sich bringt. Andreas Keil bevorzugt Bildträger, die bereits in einem anderen Kontext Verwendung fanden. Gerade bei den wie Strandgut angespülten, unregelmäßig geformten Fundstücken ist eine sorgfältige Präparierung für den Farbauftrag durch Schleifen und Grundieren wichtig. Durch diese Art der aufmerksamen Zuwendung und Be-Handlung eignet sich der Maler den betreffenden Gegenstand an und verschafft sich einen Impuls für einen ersten Farbauftrag. Dieser kann so unterschiedlich ausfallen wie die Bildträger selbst. Malerei ist hier ein komprimiertes Konzentrat, in dem sich die Welthaltigkeit des Bildträgers mit der Subjektivität des Malers verbindet. Auch diese Farbstücke sind Bild und Objekt zugleich und wirken wie Zeitkapseln, in denen die vor-malerische Existenz des Bildträgers mitschwingt.

Wie alle anderen Positionen dieser Ausstellung reiben sich die verschiedenen Ebenen räumlicher und zeitlicher Erfahrung in einer Weise aneinander, um – wie Ulrich Wellmann sich einmal in einem Gespräch ausdrückte – „dem komplizierten Verhältnis des Menschen zu seiner Welt Entsprechendes zur Seite zu stellen“. *Sabine Elsa Müller*



ANDREAS KEIL
O.T., 2021, Öl auf Holz, 15,6 x 9 cm



MARIA MAGDALENA Z'GRAGGEN
#1011217 TERRA (Jarosite) 2017, Öl auf Holztafel, 60 x 60 cm





PETER TOLLENS
 BLUE IN GREEN, Dez. 2018 – Feb. 2019
 Wachs-Dammar-Öllasur auf Leinen, 180 X 160 cm

RAYMUND KAISER

BLSCH-H4, 2017, Öl, Lack, HDF-Schichtplatte, 100 x 90 cm





ANDREAS KEIL O.T., 2020, Öl auf Holz, 21,2 x 19,3 cm



ULRICH WELLMANN Das Lachen der Malerei, 2022, Ölfarbe auf Leinwand, 170 x 130 cm

COLORSCAPE

The parallels between the eight artistic positions are obvious – with all of them seeing their passion for color as the justification and vehicle for as well as the subject of their pictorial compositions. For them, color determines the pictorial narrative. This means that what we are contemplating is definitely not merely an area filled with a block of this or that color. Instead, we are talking about is engaging in activities or, to put it more clearly, in a process which takes place, both spatially and temporally, in a pictorial context and which can be made sense of through close inspection. What we see is the actions to which this painting testifies. The pictorial space is the scene of interrelated endeavors in which, in the alternation between expanses of color that are opaque and transparent, washes and deep, and, without exception, nuanced in any number of different ways, the full subjectivity of the person engaged in painting can be identified, a technique that is great contrast to a concept-based approach.

The title COLORSCAPE is definitely to be understood programmatically. Although landscapes painted in the illusionist style are nowhere to be seen, the pictorial formats used here open up sweeping expanses with great depth, places in which the eye can wander as if in the countryside. Comparisons with inner landscapes, with landscapes of the soul might be appropriate here. And it is, in fact, their attempts to use color to express inner processes, feelings and moods, in other words subjective feelings in all their complexity that these eight artists have in common. Focusing on color, nothing but color with all its possible delicate nuances requires a maximum degree of attention. These pictures challenge the viewer's perception. They demand nothing more and nothing less than to be scrutinized extremely closely. However, looking without making a value judgment is one of the greatest possible challenges to the human intellect. We are expected not to require any interpretation in the sense of an answer to the question: What does this mean? What is it supposed to be portraying? Color does not represent anything apart from itself. It does not convey anything else, does not constitute a face, an object. Instead, it remains what it is. We see a color event and start to observe ourselves looking. Basically, what we experience is something about ourselves.

What we are talking about is, therefore, highly subjective painting. However, this should not be equated with gestural expression. Admittedly, the gestural application of paint that conveys the movement of the brush and thus the movement of the hand does play an important part in many of the works here. That said, equally often the application of paint is very polished and sometimes even completely smooth, meaning that there are no longer brushstrokes of any kind to be seen. In such cases, the light comes into play as a congenial factor in its own right. Color is light and when transparent color glazes are applied on top of one another surfaces that appear glassy can result and these perfectly reflect all incident light. The materiality of the paint is played down. It dissolves, to be replaced by a vague glow, a gleaming. Color is perceived as light and the experience of color becomes a highly emotional experience, one of spatial penetration and contact. The color space becomes a pulsating light space that transcends the boundary to real space, i.e., the exhibition or gallery space in which the viewer looks at the picture. This can have the effect of a transcendental or transboundary event.

In every one of these cases the surface of the picture appears to be in motion, both when the paint has been applied in sweeping gestures and when the technique for the works of art in question makes it appear almost lacking in substance. Movement and the resultant agitation are our main impressions with all the works on show here. It is in the paintings of **Michael Toenges** that this movement is communicated most directly as the controlled spontaneity of gestural expression. Here, painting is physical exertion. The application of the individual paints is clearly recognizable as such, but they can disappear partially under the various layers of paint applied repeatedly during the process of pictorial invention. New colors are combined with and linked to the existing ones by means of gestural brushstrokes until an electric pictorial context has been achieved. Depending on the predominant color hues used it really is the case that



MICHAEL TOENGES

21-19-60-55, Ölfarbe auf Leinwand, 2019, 60/55 cm



CLAIRE COLIN-COLLIN Sans titre, 2021, Acryl auf Baumwolle, 170 x 150 cm

associations with landscapes spring to mind, particularly since the craggy relief created by the surfaces reinforces this impression. For instance, color tones primarily in browns or grays can be reminiscent of stone or rock formations. Radiant shades featuring a wide range of colors, are, in turn, reminiscent of a verdant garden. Michael Toenges' color eruptions with their heavy materiality have a sense of nature about them – particularly when the paint exceeds the boundaries of the surface to which it is applied, the painting itself appears to have been transformed into a slice of nature.

For **Peter Tollens** nature and landscape are important in that what he experiences out there as an avid walker and Rambler is always incorporated into his painting. His pictorial impressions of the great outdoors are transformed into an impression of colors which assimilates all these experiences and moods, all this agitation. Tollens' gestures are slight but specific. He applies his paint in regular strokes to form a cohesive tissue. Comparable to the painting technique employed by Paul Cézanne, countless little color fields coalesce into a vibrant ensemble. We are confronted with a body of paintings in which the physical is combined with the emotional and intellectual, as is the case when rambling through the countryside. The skin of the paint appears to have captured vast quantities of energy. Occasionally it opens up at its edges, revealing its vulnerability. At such times the pictures' compact cohesiveness falls apart and a smooth exchange takes place with the surrounding space and the person examining the artwork.

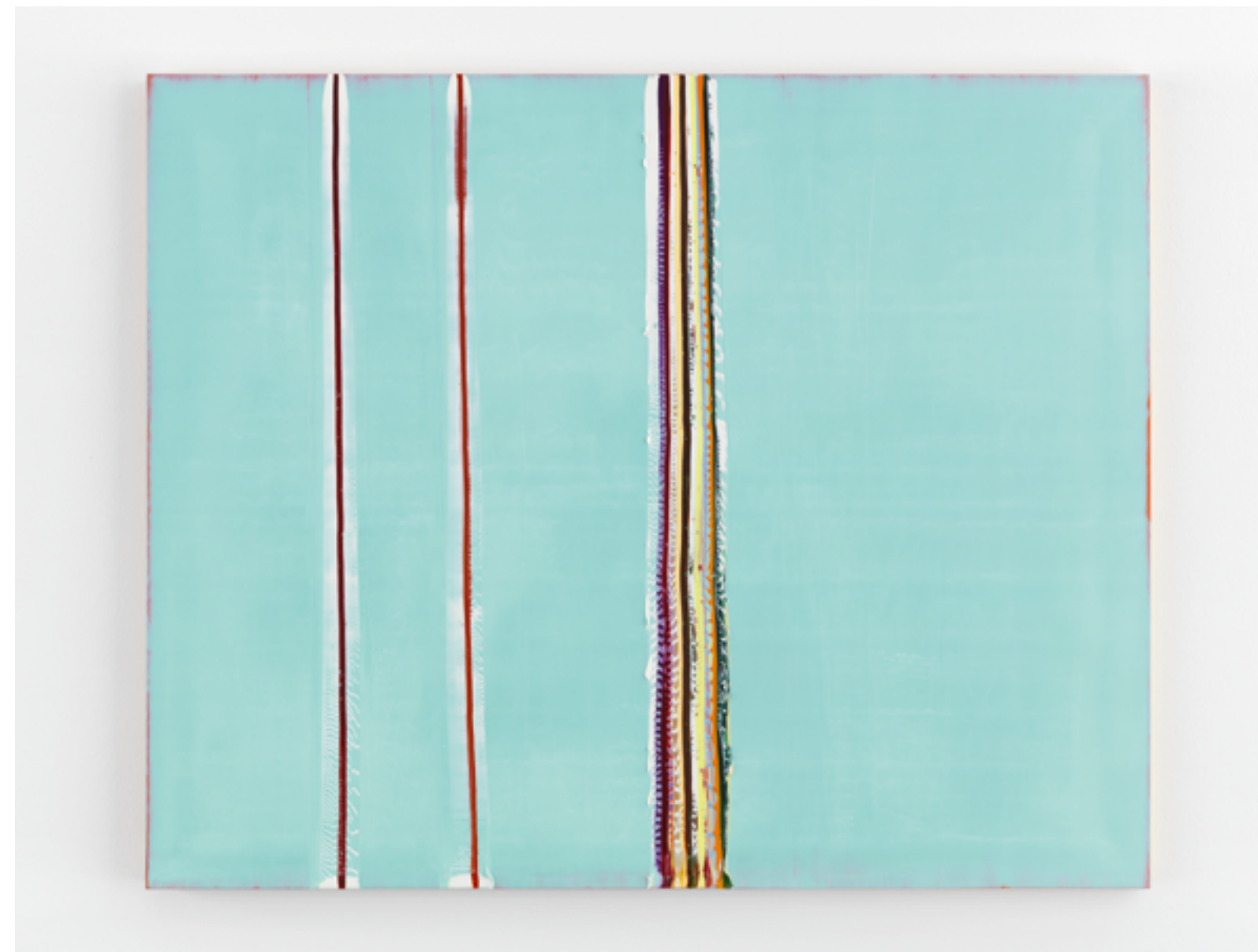
In the person of **KP Kremer**, the artists are joined by a color painter who works with the most delicate of tinges. This is obvious simply from his choice of works for this exhibition. Two pictures using very similar colors downright challenge our perceptual habits. Here, the paint has been applied in a smooth, uniform fashion so that nothing might distract viewers from their appreciation of color itself. The format of the picture makes an important contribution to the viewer's perception of the various specific shades. When Kremer opts for a square format, he places it on one of its corners in order to undermine the extremely closed impression made by the square, thus allowing the painting to radiate dynamically into the room. Color and its actual expansion on the carrier medium – these are the given factors that always produce completely different results each time. The outer skin of the paint is the result of the way paint has been applied. Its structure has been built up all over the picture, producing a large number of thin layers, in such a way that occasionally the color of one of the lower layers is visible on the surface, thanks to recessed "holes", and is able to activate the latter. In what he has dubbed the "gray pictures", images he has been producing for about the last year, he usually starts with a yellow, onto which other shades of yellow and blue are applied, producing a greenish-gray shade. The artist has produced meticulous records of his pictures, recording the sequence of the individual colors applied. Contrary to the latter's factual reality, the light and the viewer's mood reveal impressions of the picture that change constantly – a self-contained truth anchored in the senses.

In the person of **Ulrich Wellmann**, we come to a painter whose position is characterized by an even lighter touch and a striking openness. The whole surface of the picture is seldom completely covered in paint, which allows the whiteness of the surface used to make a lively contribution to the overall impression. The paint is applied in sweeping gestures. As an extension of the artist's hand, the brush encourages the paint and thus the eye to execute loose, sweeping movements and to loop its way across the surface. The linear application of the paint describes not only the process of spatial movement but also the temporal sequence, particularly since traces of brushstrokes reveal a clear progression from a color that is completely saturated to one that has been allowed to drain away – a process that is repeated after the application of new paint with the brush. This conscious act of guiding the paint over the surface conveys painting as a means of expression resulting from the direct experience of the person painting. Onto this base coat the artist has applied lines or bundles of lines as a second coat, acting like a kind of trigger to activate the pictorial space. It is frequently the case that an independent figure is developed from this. In recent years a shape has asserted itself here, a shape that Wellmann describes as a "form of laughter". With this a narrative element is introduced into the artist's color painting, one that investigates a means of expression that is existentially important as far as man is concerned.

The interaction between the figure and its background often plays a part in pictorial composition in the work of French painter **Claire Colin-Collin**. The odd line or object crops up in the middle of her cloudy, diffuse color spaces which otherwise manifest absolutely no figurative traits and have the feel of some kind of luminous entities. A single line can be embedded in these cosmoses, one that is traced out rather slowly and very consciously and can either seem like a fading memory or can erupt from the painting like a beacon. These fleeting, highly subjective traces tell of concentrated emotionality. And although anything subjective and physical is absent from her fluid cloud of color, echoes of the latter rise up to the surface from the depths of lower layers in a compressed form. Each isolated sign develops its own electric impact with their ambivalent quality, between appearing and disappearing and particularly in the contrast they make with their indifferent environments.

With **Maria Magdalena Z'Graggen**, an artist who lives in Switzerland, creating pictures becomes a performance. The scene of this performance is the wooden panel, something which initially requires careful preparatory treatment. It is primed with finely ground gesso so that the paint has a smooth base. Z'Graggen pays a great deal of attention to her choice of pigments and to the quality of the color consistency by mixing her colors herself. Z'Graggen works in pastose oil paint applied with a spatula. In this way, traces of her movements in vertical stripes, centrifugal circles, circles in general and oval movements remain visible on the surface she has used. This is a performative, highly focused approach to painting, as can be seen from her results. Our gaze glides past the lines between the shape and the primer which are distinctly separated from each other, and which form a relief of great plasticity. Spontaneity and chance play an important part in this since the reaction between the pigment and the binding agent is impossible to predict or correct. The contrasts and rhythms, the disparity between coalescence and repulsion, make a statement about the vitality of natural processes and their ability to change and adapt.

Color as a luminous phenomenon and color as a material reality – these are the two opposing poles that **Raymund Kaiser** plays off so strongly against each other. Although in English we differentiate between “color” and “painting”, in German one word is frequently used for both in the context of art and the distinction is often not clear. Over the smooth, wrinkle-free surface of the skin of paint, constructed from



MARIA MAGDALENA Z'GRAGGEN

#970417 TERRA (Terra Ercolano) 2017, Öl auf Holztafel, 83 × 103 cm



MICHAEL TOENGES

02-22-32-28, 2022

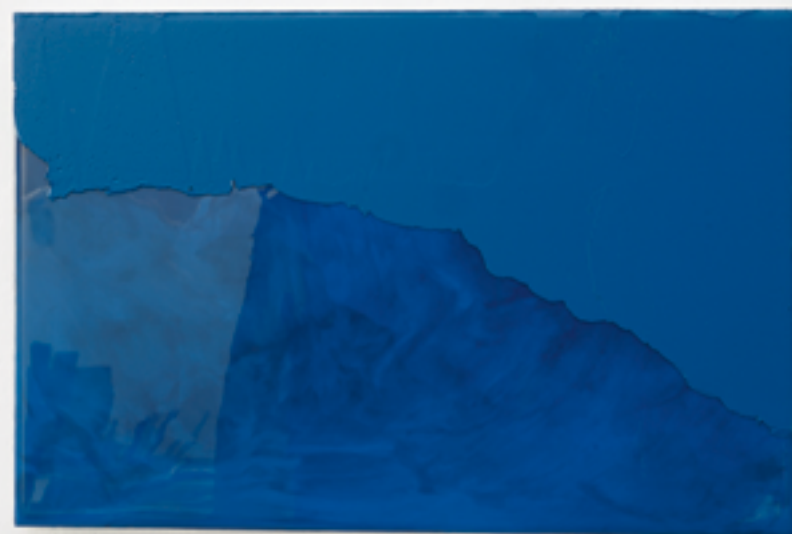
Ölfarben auf Multiplex Holz

ca. 34/32 cm

many transparent layers of paint, there is a second level of paint in the same color, but one made of a different kind of materials. This second level makes it more difficult for us to take everything in and here we can lose ourselves in the nuances that can exist within a certain chromaticity and the structures of the material that goes to make up the paint, whereas the smooth, mirrored layer of paint resists our gaze. On the boundary between the two realities of the paint/color in particular, this conflict becomes particularly clear when the information about the picture is suddenly interrupted and our gaze plunge into a bottomless abyss. In his most recent panel pictures, Kaiser contrasts this abrupt and unexpected change of perspective with movement within his oeuvre. In this way the contrast between the different “color worlds” is lessened and they enter in on a dialogue with one another. The movement within the pictures frees the paint from its stiff, rigid state, lending it a baroque lightness.

Finally, with **Andreas Keil** we come to an artist who makes a new decision, on an individual basis, in every single one of his pictorial works, about just how he is going to apply his paint – to make it impasto or transparent, monochrome or multicolored. It is the image carrier he uses that forms the basis of this decision and it confers unusual degree of individuality and self-reliant presence on the work. Keil favors the kind of surfaces that have already been used before in a different context. It is particularly in the case of the irregularly shaped objets trouvés that have been washed up like flotsam and jetsam that careful preparation is important in the form of sanding down and priming prior to the application of paint. The artist pays his surface this kind of alert attention and treats it as is necessary to appropriate the relevant object and to provide himself with ideas about a first application of paint. The latter can vary as much as the surface he uses itself. In this case, painting is seen as a compacted concentrate in which the worldliness of the surface used is linked to the subjectivity of the artist. These color pieces too are both pictures and objects at the same time – they act as a kind of time capsules in which echoes of the previous existence of the surface, that before it was used for painting purposes, cannot help but reverberate.

As with all the other positions in this exhibition, the different levels of spatial and temporal experience can grate on one another to a certain extent in order to – as Ulrich Wellmann once put it in an interview – “to place something corresponding alongside the complicated human relationship to the world in which we live.” *Sabine Elsa Müller*

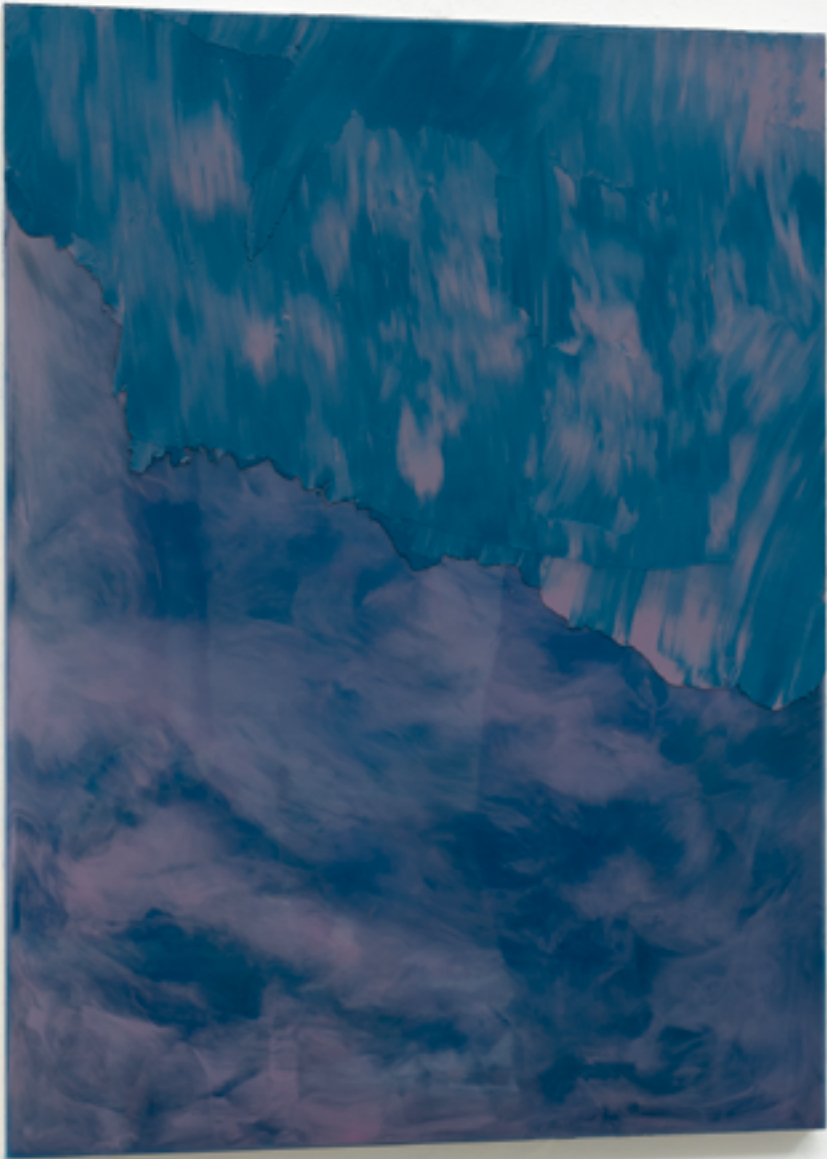


RAYMUND KAISER BL-H11, 2017, Öl, Lack, MDF, 26 x 39 cm



CLAIRE COLIN-COLLIN Sans titre, 2019, Acryl auf Baumwolle, 170 x 150 cm

RAYMUND KAISER BLROS-H1, 2021, Öl, Lack, MDF, 70 x 52 cm



MARIA MAGDALENA Z'GRAGGEN #1001217 TERRA (Natural Sienna Monte Amiata) 2017, Öl auf Holztafel, 127 x 157 cm



KP KREMER

Nr. 16 - 2021, Ölfarbe auf Leinwand, 180 x 150 cm
Nr. 41 - 2013, Ölfarbe auf Multiplex, Seitenlänge 35 cm

MARIA MAGDALENA Z'GRAGGEN

#940716 TERRA (Bluish Green Earth from Cyprus One), 2016
Öl auf Holztafel, 127 x 157 cm



MICHAEL TOENGES

02-22-32-28, 2022, Ölfarbe auf Multiplex, ca. 36/32 cm



RAYMUND KAISER BL-H2, 2021, Öl, Lack, MDF, 38,8 x 62,4 cm







ANDREAS KEIL

O.T., 2020, Öl auf Holz, 16 x 7 cm

O.T., 2019, Öl auf Schichtplatte, 11 x 9 cm



PETER TOLLENS

Schwarz Grün Blau, Grau Rot Schwarz, Oktober – Dezember 2012

Ölfarbe auf Leinen auf Holz, 40 x 38 cm

KP KREMER

Nr. 07 – 2021, Ölfarbe auf Leinwand, 100 x 80 cm



MICHAEL TOENGES
 04-22-80-70, 2022, Ölfarbe auf Leinwand, 80/70 cm
 Collection Robert Summer



CLAIRE COLIN-COLLIN
 Sans titre, 2020, Acryl auf Baumwolle, 24 x 30 cm



ANDREAS KEIL I.T.W.S.H.O.T.M., 2020-21, Öl auf Acryl auf Holz, 45 x 17 cm

CLAIRE COLIN-COLLIN Sans titre, 2019, Acryl auf Baumwolle, 41 x 33 cm







v.l.n.r.:

ANDREAS KEIL

O.T., 2020, Öl auf Holz, 16 x 7 cm

O.T., 2019, Öl auf Schichtplatte, 11 x 9 cm

KP KREMER

Nr. 01 – 2022, Ölfarbe auf Leinwand, 120 x 110 cm

ULRICH WELLMANN

Das Lachen der Malerei, 2021, Ölfarbe auf Leinwand, 130 x 170 cm

PETER TOLLENS

Inkarnat Rosa – grün/blau/orange, Sommer 2019, Ölfarbe auf Holz, 98 x 64 cm

Lichtgrau Blau Rot Orange Grau, Nov. 2018 – Januar 2019, Ölfarbe auf Schiefer, 40 x 34 cm

IMPRESSUM

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung COLORSCAPE II
in der Städtischen Galerie im Park Viersen vom 10. April bis 22. Mai 2022.

Herausgeber Stadt Viersen, Städtische Galerie im Park, Rathauspark 1, 41747 Viersen

Text Sabine Elsa Müller M.A., Kunsthistorikerin

Translation Jeremy Gaines

Fotografen Carl Victor Dahmen (S. 4, 13, 22, 24, 29), Serge Hasenböhler (S. 9, 21), Andreas Keil

Grafikdesign www.raykai.de

Auflage 1000

© 2022 bei den Künstlerinnen und Künstlern sowie der Autorin

© VG Bildkunst für Raymund Kaiser, Ulrich Wellmann, KP Kremer

ISBN 978-3-9821465-7-7



VIERFALT.
Kultur in Viersen