

ISBN 9783944295176



9 783944 295176

The viewer of Claudia Chaselings' work can be seen as an emancipated participant. The artist spares him a beautiful illusion. Yes, he is bound by the expansive, *Spatial Paintings* in which he finds himself physically entangled, yet he is constantly aware of its construction. There remains a certain distance, which is particularly surprising since, at first glance, the *Spatial Paintings* seem to move; one could say they appear agitated and obviously spontaneous. But even at the moment of viewing, the interplay between illusion and disillusion is revealed. The more planned and sophisticated the artist's strategies, the more they can be seen as a construct. With so-called cool paintings, the viewer — despite all internal tension — is held at a distance from the perceived object. This is an effect that is felt when planning and conception define a work of art. Atmospheric interpretations and ambiguity are supplanted by formal considerations and controlled process.

What endures, however, is a disconnect between expectation and reality. At the moment of the aesthetic experience before one of the artist's large-scale works, one repeatedly experiences moments of uncertainty and fractures in perception. The normally rapid process of understanding falters; the familiar becomes alien. Space dissolves; surface tilts into space; colour conquers walls, ceilings, and objects. The viewer's space and point of view are disrupted.

Der Betrachter vor dem Werk Claudia Chaselings kann als emanzipierter Beteiligter gesehen werden. Die Künstlerin erspart ihm die schöne Illusion. Zwar fesseln ihn die *Spatial Paintings*, in die er sich plötzlich als physisch verwickelt findet, aber er ist sich der Konstruktion des Vorgefundenen ständig bewusst. Es bleibt eine bestimmte Distanz bestehen, die deshalb so erstaunlich ist, weil die *Spatial Paintings* auf den ersten Blick bewegt, sogar erregt und offenbar spontan daher kommen. Aber bereits im Moment der Betrachtung ist das Spiel mit Illusion und Desillusionierung offen gelegt. Je differenzierter die Strategien der Künstlerin sind, desto mehr werden sie als Konstrukt sichtbar. Man hat es mit sogenannten cool paintings zu tun, die bei aller inneren Spannung den Betrachter in Distanz zum Objekt der Wahrnehmung halten. Dies ist ein Effekt, der dann entsteht, wenn Planung und Konzept ein Kunstwerk ausmachen. Atmosphärisches und Mehrdeutigkeit werden verdrängt von formalen Überlegungen und kontrollierten Vorgängen.

Was jedoch nachhaltig wirkt, ist eine Differenz zwischen Erwartetem und Tatsächlichem. Im Moment der ästhetischen Erfahrung vor den großformatigen Arbeiten der Künstlerin kommt es mehrfach zu Verunsicherungen und Brüchen in der Wahrnehmung. Die schnelle Erkenntnis gerät ins Stocken, das Gewohnte wird fremd: Raum löst sich auf, Fläche kippt in den Raum, Farbe erobert Wände, Decken und Gegenstände. Es kommt zur Irritation über den Betrachtterraum, den Betrachterstandpunkt.

CLAUDIA CHASELING Spatial Painting

CLAUDIA CHASELING

S p a t i a l P a i n t i n g



Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie

for Milovan

CLAUDIA CHASELING
S p a t i a l P a i n t i n g

CONTENTS

Bojana Pejić	
<i>The Day Before Tomorrow · Der Tag vor morgen</i>	7
Benedikt Stegmayer	
<i>Cool Disruption · Coole Irritation</i>	15
SPATIAL PAINTINGS I	27
<i>carousel</i>	28
<i>omen</i>	34
<i>9 out of 10</i>	42
<i>Roundup cloud in valley</i>	48
<i>cloud</i>	54
<i>mutating tomatoes</i>	60
<i>blender</i>	66
<i>fish</i>	76
<i>Murphy and other mutants</i>	82
<i>symbiosis was long ago</i>	88
<i>time machine</i>	96
<i>it goes deeper</i>	102
<i>infiltration</i>	110
<i>tear factor</i>	118
<i>all liquid</i>	124
<i>touch</i>	130
<i>deep field</i>	136
Johannes Honeck	
<i>Hybrid Worlds – From the Surface to Space Out of Time</i>	145
<i>Hybride Welten – von der Fläche zum Raum aus der Zeit</i>	
Claudia Chaseling	
<i>Mutative Perspective</i>	151
SPATIAL PAINTINGS II	161
Barbara Steiner	
<i>No parachute! · Kein Fallschirm!</i>	191
eX de Medici and Claudia Chaseling	
A conversation · Ein Gespräch	
<i>It's Hot as Hell Out There · Es ist höllisch heiß da draußen</i>	211
Biography and Bibliography · Biografie und Bibliografie	233
Authors Biographies · Biografien der Autoren	238
Colophon · Impressum	239

The Day Before Tomorrow
Bojana Pejić

Strolling through Claudia Chaseling's solo exhibition, *mutative perspective*, in Berlin in 2014, I experienced a universe of exceptional pictorial spatiality built up of volatile, resplendent shapes blasting out in stretched canvases or expanding in space in real terms to the wall and the floor, securing the viewer's participation in the image. There is a certain anxiety, even anger, in this work, and yet, although it manifests her genuine disquietude regarding the ecocidal condition of our society, Chaseling does not end up in the cynical chic that informs most of today's critical art. Even so, I could not resist recalling a comment I heard in the 1990s: "They are political ... *but they're painting.*"

How could Claudia Chaseling's work, for which she uses the term *Spatial Painting*, be abstract and political at the same time? And whereas the political content is easily detectable in her graphic novels, *Murphy the mutant* (initiated in 2012), which are narrative and figurative works, how are we to identify the "political" in her paintings that are nonrepresentational? Since the late 1960s, when artists started to question the strictures of the Western modernist visual regime based on the concept of art's autonomy — which, it was long believed, was fully achieved in abstract painting — rendering the "political" has taken place outside the pictorial field; it

Der Tag vor morgen
Bojana Pejić

Als ich 2014 in Berlin Claudia Chaselings Einzelausstellung *mutative perspective* besuchte, erlebte ich eine Welt von außergewöhnlicher pikturnaler Räumlichkeit: prachtvolle, flüchtige Formen, die aus den gespannten Leinwänden bersten und sich regelrecht in den Raum hinein – an den Wänden und auf dem Boden – ausdehnen und so die Einbeziehung des Betrachters in das Bild sicherstellen. Es schwingt Angst, ja sogar Zorn mit in dieser Arbeit, und auch wenn sich darin eine zutiefst empfundene Unruhe angesichts der ökozidalen Verfassung unserer Gesellschaft manifestiert, verfällt Chaseling nicht in den sozialen Zynismus, der die kritische Kunst heute oft prägt. Trotzdem musste ich unweigerlich an eine Bemerkung denken, die ich in den 1990er Jahren einmal gehört habe: „Sie sind politisch ... *aber sie malen.*“

Wie können die Arbeiten von Claudia Chaseling, für die sie den Begriff *Spatial Painting* verwendet, abstrakt und zugleich politisch sein? In ihrer Graphic Novel *Murphy the mutant*, einer figurativ-narrativen Arbeit, die sie 2012 begonnen hat, sind die politischen Inhalte unschwer erkennbar. Aber woran lässt sich das „Politische“ in ihren Malereien ausmachen, die ja gegenstandslos sind? Als Künstler Ende der 1960er Jahre die Einschränkungen des visuellen Regimes der westlichen Moderne infrage zu stellen begannen, das auf der Idee der



has been reserved for those artists practicing post-object art (earth works, video, body-based pieces, photography and film). The oppositional and political artists refuted the formalist "aesthetics of purity" and the post-1945 model of abstract painting, which in the American context became defined as a self-referential and contentless medium that "dematerialized firsthand reality" (Clement Greenberg). In Europe, the neo-avant-garde equally rejected the concept of abstraction, which was promoted in the post-war years as "universal language" (*Weltsprache*). In the 1970s, as well as many other

Autonomie der Kunst beruhte – die, so glaubte man lange, in der abstrakten Malerei ihren Höhepunkt erreicht hat –, erfolgte die Darstellung des „Politischen“ jenseits des Pikturnalen und war den Künstlern der Post-Objektkunst (Earth Works, Video, körperbezogene Werke, Fotografie und Film) vorbehalten. Die oppositionellen und politischen Künstler lehnten die „reine Ästhetik“ des Formalismus und das Modell der abstrakten Malerei nach 1945 ab, das im amerikanischen Kontext als ein auf sich selbst bezogenes, inhaltsloses Medium definiert wurde, welches die „unmittelbar gegebene Wirklichkeit

Image: Claudia Chaseling, *mutative perspective paintings*, 2014, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling and canvas, exhibition view 68 Projects, Galerie Kornfeld, Berlin, Germany

times in the 20th century, painting was declared “dead;” it was therefore required to perform the “task of mourning” (Yve-Alain Bois). Handcrafted artwork bearing traces of the artist’s gesture was challenged, given that, as many art theorists sitting on the *rive gauche* tried hard to prove, it engaged the “fetishism of the touch,” and had to be viewed as opposing the “art of the mind” championed by conceptual art. The belief, or rather the prejudice, that after Malevich and especially after Duchamp, one could only be a *nonpainter* or an *antipainter*, became, as Thierry de Duve argues, “expressed in the idea that after abstraction, no return to figuration would be permitted; that after the monochrome, all return to pictorial spatiality was forbidden; that after conceptual art, the very practice of painting was a regression.”[1]

The triumphal “return of painting” in the 1980s and the microwaving of the neo-this and retro-that trends, based on acts of appropriation and citation, activated the (postmodern) operation of “deideologization” (A.B. Oliva). The iconophilic 1980s opposed two conflicting traditions, casting off the picture-space instituted by modernism, abstraction in particular, and contesting the critical stance associated with conceptual art. Neo-figurative vogue reinstating the traditional concept of the aesthetic object was readily greeted by the art market, which had starved during the iconoclastic 1970s. The “new spirit in painting” confirmed once again the marketability of male painters who, as ever, heartily enjoyed their role of genius. Confronted with neo-figurative painting, the voices coming from the leftist camp expressed their true discontent: “It is no longer to do anything beyond itself;” Fredric Jameson once noted.[2] Those artists active in the neoliberal 1980s who tackled the “political” were primarily busy with deconstructing the “politics of representation” as it appeared in visual (consumerist) culture; their critique was performed in non-painterly media, such as photography and video, where the “political” became in a way “ghettoized” up to the present day. However, as Mira Schor, a nonfigurative painter and theorist, pointed out in 1989: “It is necessary to separate *painting* from the rogue elephants whose practice *is* complicit with regressive ideology.”[3]

Today, thirty or so years later, it seems to me, this distinction is infrequently acknowledged. In trying to read Claudia Chaselings *Spatial Painting*, it is necessary to insist on this distinction. The question is how she frames the “political” in her art, which is abstract, but has to do with something “beyond itself.” Her practice as a painter could be allied to the artistic trajectory Peter Osborne recognizes as painting after conceptualism: “What is peculiar about post-conceptual painting is that it must treat *all* forms of painterly representation ‘knowingly,’ as themselves the object of a variety of second-order

entmaterialisierte“ (Clement Greenberg). Die europäische Neo-Avantgarde wies das Konzept der Abstraktion als „Weltsprache“, zu der sie in den Nachkriegsjahren befördert wurde, ebenfalls zurück. In den 1970er Jahren – und noch viele weitere Male im 20. Jahrhundert – wurde die Malerei für „tot“ erklärt, es musste also „Trauerarbeit“ (Yve-Alain Bois) geleistet werden. Das handwerkliche, Spuren der künstlerischen Geste aufweisende Kunstwerk wurde infrage gestellt, da es, wie zahlreiche Kunsttheoretiker vom *Rive Gauche* nicht müde wurden aufzuzeigen, den „Fetischismus der Berührung“ zum Gegenstand hatte und als Widerspruch zu der von der Konzeptkunst verfochtenen „Ideenkunst“ betrachtet werden musste. Die Annahme oder vielmehr das Vorurteil, man könne nach Malevich und vor allem nach Duchamp nur noch *Nicht-Maler* oder *Anti-Maler* sein, „findet ihren Ausdruck in der Vorstellung, nach der Abstraktion verbiete sich jede Rückkehr zur Figuration, nach dem Monochrom sei jedes Zurück zur pikturalen Räumlichkeit unzulässig, nach der Konzeptkunst bedeute bereits die Praxis des Malens eine Regression“, so Thierry de Duve.[1]

Die triumphale „Rückkehr der Malerei“ in den 1980er Jahren und das Wiederaufwärmen der auf dem Akt der Aneignung und des Zitierens beruhenden Neo-dies- und Retro-das-Trends setzten den (postmodernen) Prozess der „Entideologisierung“ (A. B. Oliva) in Gang. Die ikonophilen 1980er Jahren widersetzten sich zwei gegensätzlichen Traditionen: Man verwarf den von der Moderne, insbesondere von der Abstraktion eingeführten Bild-Raum und wandte sich gegen die mit der Konzeptkunst assoziierte kritische Haltung. Der in den ikonoklastischen 1970er Jahren vor sich hin darrende Kunstmarkt begrüßte den neofigurativen Trend, der das traditionelle Konzept des ästhetischen Objekts wiederbelebte. Der „neue Geist in der Malerei“ bestätigte einmal mehr die Vermarktbarkeit von männlichen Malern, die an der Rolle des Genies, wie eh und je, großen Gefallen fanden. Aus dem linken Lager waren, was die neofigurative Malerei betrifft, deutlich Stimmen des Unmuts zu vernehmen: „Sie verweist auf nichts jenseits sich selbst“, stellte Fredric Jameson einmal fest.[2] Jene in den neoliberalen 1980er Jahren aktiven Künstler, die sich mit dem „Politischen“ auseinandersetzten, waren in erster Linie damit beschäftigt, die „Politik der Repräsentation“, wie sie sich in der visuellen (konsumorientierten) Kultur manifestierte, zu dekonstruieren. Ihre Kritik vollzogen sie in nicht-malerischen Medien wie Fotografie und Video, wo das „Politische“ bis heute gewissermaßen „gettoisiert“ ist. Aber, und darauf wies die nicht-figurative Malerin und Theoretikerin Mira Schor 1989 hin: „Man muss zwischen *Malerei* und den wildgewordenen Elefanten differenzieren, deren Vorgehensweise für die rückschrittliche Ideologie mitverantwortlich *ist*.“[3]

1. Thierry de Duve, *Pikturaler Nominalismus – Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne*, München 1987, S. 222.

2. Fredric Jameson, „Postmodernism and Utopia“, in: *Utopia Post Utopia – Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*, Ausst.-Kat., Institute of Contemporary Art, Boston, Cambridge 1988, S. 26. Am liebsten würde er die neofigurative Malerei sogar als „Surrealismus ohne das Unbewusste“ bezeichnen.

3. Mira Schor, *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham, London 1997, S. 151 [Hervorhebungen im Original].

1. Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism – On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade*, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991, p. 159.

2. Fredric Jameson, „Postmodernism and Utopia“, in: *Utopia Post Utopia – Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*, exh. cat., Boston: Institute of Contemporary Art, 1988, p. 26. He is even tempted to characterize neo-figurative painting as “Surrealism without the Unconscious.”

3. Mira Schor, *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham and London: Duke University Press, 1997, p. 151, italics in original.

(non-painterly) representational strategies, if it is to avoid regression to a traditional concept of the aesthetic object.”[4] In his view, this does not rule out the possibility of “post-conceptual abstraction,” which was marginalized not only throughout the 1980s, but also in today’s “expressive” painting, generally premised on the imagery disseminated on the Internet.

In *Spatial Painting*, Claudia Chaselings is motivated by her sincere desire to paint; in placing the paint on the canvas or the wall, she appears to be well aware of historical extensions occurring in the pictorial field, such as the collage. She is also conscious of post-Duchampian strategies and the legacy of conceptual art. At the same time, she counters the habitual



(and late modernist) misconception about abstract painting, generally considered to be socially irrelevant or “mute.”[5] Both her pictures and pieces set in the architectural frame unfold a variety of non-iconic shapes pointing towards the precarious condition of nature or referring to organic phenomena (such as faunal and vegetal kingdoms), which she frequently evokes in the titles of her works. Due to this relationship to the natural, most, if not all, of her abstract paintings could be read as *landscapes*.

It is well understood that this genre, starting with 17th century Dutch art and later central to the North Romantic tradition of painting (German in particular), was an element in the emergence of abstract art. Throughout the 20th century, modern art “has exploited the device of abstracting from a naturalistic source (through editing, schematization, reduction, distortion, substitution, etc.) to the point where that

4. Peter Osborne, “Modernism, Abstraction, and the Return to Painting,” in *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, eds. Andrew Benjamin and Peter Osborne, London: Institute of Contemporary Art, 1991, p. 72, italics in original.

5. In an interview from 1991, Martha Rosler recalled the agitated and oppositional atmosphere of the 1960s, feminism in particular, stating: “That stopped me from doing abstract painting, because it was then that I realized that I really had a great deal to say and that abstract painting was in fact mute and self-mutilating...” Quoted in Francis Frascina, “The Politics of Representation,” in *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, eds. Paul Wood et al., New Haven and London: Yale University Press in Association with the Open University, 1993, p. 160.

Image: Claudia Chaselings, *Bars, Strelka and Anita*, 2013, egg tempera and oil on concrete, 160 cm x Ø 40 cm and 160 cm x Ø 70 cm, 3 Häuser Kunstpfad, Eifel, Germany

Heute, rund dreißig Jahre später, findet diese Differenzierung offenbar selten statt. Will man Claudia Chaselings *Spatial Painting* verstehen, muss man aber auf diese Unterscheidung pochen. Die Frage ist, wie Chaselings dem „Politischen“ in ihrer Kunst, die zwar abstrakt ist, aber mit etwas „jenseits sich selbst“ zu tun hat, Gestalt verleiht. Ihre Praxis als Malerin könnte mit der Entwicklung in der Kunst verwandt sein, die Peter Osborne als Malerei nach dem Konzeptualismus begriff: „Die Besonderheit an der postkonzeptuellen Malerei ist, dass sie, sofern sie die Rückentwicklung zu einem traditionellen Konzept des ästhetischen Objekts vermeiden will, mit *allen* Formen der malerischen Repräsentation ‚bewusst‘ verfahren muss, da diese selbst Gegenstand verschiedenster (nicht-malerischer) Repräsentationsstrategien zweiter Ordnung sind.“[4] Seiner Auffassung nach schließt das die Möglichkeit „postkonzeptueller Abstraktion“ nicht aus, die nicht nur in den 1980er Jahren marginalisiert wurde, sondern auch in der weitgehend auf der im Internet verbreiteten Bildsprache basierenden „expressiven“ Malerei der Gegenwart an den Rand gedrängt wird.

Die Motivation für *Spatial Painting* entspringt Claudia Chaselings tiefer Sehnsucht zu malen. Wenn sie die Farbe auf die Leinwand oder an den Wänden aufträgt, scheint sie mit den historischen Extensionen im pikturalen Bereich wie etwa der Collage bestens vertraut. Ebenso weiß sie um die post-duchampschen Strategien und das Vermächtnis der Konzeptkunst, widerlegt aber zugleich den verbreiteten (und spätmodernistischen) Irrtum über abstrakte Malerei, die in der Regel als gesellschaftlich irrelevant oder „stumm“[5] abgetan wird. Sowohl in ihren Bildern als auch in ihren architektonisch inszenierten Werken entfaltet sich eine ganze Bandbreite nicht-ikonischer Formen, die auf den bedenklichen Zustand der Natur hinweisen oder auf organische Phänomene (etwa die Tier- und Pflanzenwelt) Bezug nehmen, die sie oft auch im Titel ihrer Arbeiten aufgreift. Aufgrund dieser Beziehung zum Natürlichen sind die meisten, wenn nicht alle ihre abstrakten Malereien als *Landschaften* lesbar.

Man ist sich einig darüber, dass dieses Genre, das zunächst in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts und später in der romantischen Maltradition des Nordens (insbesondere Deutschlands) von zentraler Bedeutung war, zur Entstehung der abstrakten Kunst beigetragen hat. Das ganze 20. Jahrhundert hindurch hat die moderne Kunst „das Verfahren des Abstrahierens von einem naturalistischen Ursprung (durch Bearbeitung, Schematisierung, Reduktion, Verzerrung, Substituierung usw.) ausgeschöpft, bis zu dem Punkt, wo dieser Ursprung größtenteils nicht wiederzuerkennen und ohne entsprechende Anhaltspunkte oder einen

4. Peter Osborne, „Modernism, Abstraction, and the Return to Painting“, in: *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, hrsg. von Andrew Benjamin und Peter Osborne, Institute of Contemporary Art, London 1991, S. 72 [Hervorhebung im Original].

5. In einem Interview aus dem Jahr 1991 erinnerte sich Martha Rosler an die von Aufruhr und Widerstand geprägte Atmosphäre in den 1960er Jahren, insbesondere innerhalb der feministischen Bewegung, und erklärte: „Das hielt mich davon ab, abstrakt zu malen, denn damals habe ich begriffen, dass ich wirklich eine Menge zu sagen hatte, und dass abstrakte Malerei im Grunde stumm und selbstverstümmelnd war ...“. Zitiert nach: Francis Frascina, „The Politics of Representation“, in: *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, hrsg. von Paul Wood u. a., New Haven und London 1993, S. 160.

source is largely unrecognizable, and unrecoverable without the aid of some clues or a key.”[6] All through the same century, visual artists, architects and filmmakers had to face up to the fact that Nature had been exposed to both advantages and perils of technological progress. And whereas in Kandinsky’s landscapes, made in the early stage of the Machine Age, Nature is re-created as reliant not on human but on mysterious powers, in Georgia O’Keeffe’s vistas of “primeval” nature, the natural is represented as if untouched by human agency, “unspoiled” by urbanization. The “nuclear sublime” (Peter B. Hales) emerging in the 1950s, in the abstract explosions of Jackson Pollock, in Barnett Newman’s “ethics of the Earth,” in the “terrains of anxiety” showing mushroom clouds, as in the paintings by Wols and Jean Dubuffet or in the “nuclear cities” by Enrico Baj, and in the views of unpopulated deserts (nuclear test sites) surfacing in the photographs of that time, were all responses to the scares induced by the Atomic Age.[7] In addition, in popular culture, the celluloid fantasies evoked in the science-fiction movies of the 1950s — the golden age of the genre — featuring incinerated lands and monstrous mutants unleashed by radioactive fallout, presented indirect expression of anxiety (even paranoia) about the prospects of total nuclear war.



A decade later, many post-object pieces that were situated either in the natural setting (earth works and land art) or in which the original, natural materials were brought to the white cube, explored the nature/culture dialectic, mounting an implicit critique of modernist technological utopia that was explicit in environmental movements. The generally shared apprehension was that we “inhabit the same ‘one-dimensional’

6. David Batchelor, “Abstraction, Modernism, Representation,” in *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, (see note 4), p. 50-51.

7. Cf. Jane Pavitt, “The Bomb in the Brain,” in *Cold War Modern – Design 1945-1970*, eds. David Crowley and Jane Pavitt, exh.cat., London: Victoria and Albert Museum, 2008, p. 101–119.

Schlüssel nicht wiederherzustellen ist.“[6] Im Laufe desselben Jahrhunderts mussten bildende Künstler, Architekten und Filmemacher der Tatsache ins Auge sehen, dass die Natur von den Vorteilen des technischen Fortschritts nicht nur profitierte, sondern auch dessen Gefahren ausgesetzt war. Und während die Natur in Kandinskys, im Frühstadium des Maschinenzeitalters entstandenen Landschaften wirkt, als sei sie nicht vom Menschen, sondern von geheimnisvollen Kräften abhängig, ist sie in Georgia O’Keeffes Motiven „urwüchsiger“ Natur so dargestellt, als sei sie von menschlichen Eingriffen verschont, von der Urbanisation „unberührt“ geblieben. Die 1950er Jahre brachten das „Nuklear-Erhabene“ (Peter B. Hales) zum Vorschein: die abstrakten Explosionen von Jackson Pollock, Barnett Newmans „Weltethik“, die „Terrains der Angst“, die Atompilze zeigen, sowie die Werke von Wols und Jean Dubuffet oder die „nuklearen Städte“ von Enrico Baj und die Ansichten von menschenleeren Wüsten (Atomtestgeländen), wie sie in den Fotografien jener Zeit auftauchen – sie alle waren eine Antwort auf die Schrecken des Atomzeitalters.[7] Auch in der Populärkultur, und zwar durch die in den Science-Fiction-Filmen der 1950er Jahre – dem goldenen Zeitalter dieses Genres – evozierten kinematografischen Fantasien, in denen verbranntes Land und durch radioaktiven Niederschlag mutierte Monster zu sehen waren, kam indirekt die Angst (ja sogar Paranoia) vor einem möglichen Atomkrieg zum Ausdruck.

Zehn Jahre später thematisierten viele Werke der Post-Objektkunst, die entweder in der Natur verortet waren (Earth Works und Land-Art) oder für die die ursprünglichen Werkstoffe in den White Cube geholt wurden, die Dialektik von Natur und Kultur. Sie waren als implizite Kritik an modernistisch-technologischen Utopien zu lesen, die in den Umweltschutzbewegungen explizit zum Ausdruck kam. Die allgemeine Befürchtung war, dass wir „die immer gleiche ‚eindimensionale‘ Landschaft einer vollendeten Modernisierung bewohnen, die die Natur und die Vergangenheit abgeschafft hat.“[8] Angesichts der Tatsache, dass (bildende) Künstler in der westlichen Tradition seit vielen Jahrhunderten die Natur nachempfunden haben und wohl wissend, dass es diese kulturelle Praxis in so vielen Kulturen dieser Welt gibt, schlägt W. J. T. Mitchell vor, das Wort „landscape“, Landschaft, von einem Substantiv in ein Verb zu verwandeln: *to landscape* – *Landschaften hervorbringen*, spricht: die Beziehung des Menschen zur Natur zum Ausdruck bringen. Anstatt Landschaft als Genre zu verstehen, betrachtet Mitchell sie als ein Medium des Austausches zwischen dem Kulturellen und dem Natürlichen. In seinen Studien geht er der Frage nach, „was wir mit unserer Umwelt gemacht haben und machen, was die Umwelt ihrerseits mit uns macht, wie wir das, was wir uns gegenseitig antun, für unveränderlich erklären, und wie dieses ‚Tun‘ im Medium

6. David Batchelor, „Abstraction, Modernism, Representation“, in: *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics* (s. Anm. 4), S. 50–51.

7. Vgl. Jane Pavitt, „The Bomb in the Brain“, in: *Cold War Modern – Design 1945–1970*, hrsg. von David Crowley und Jane Pavitt, Ausst.-Kat., Victoria and Albert Museum, London 2008, S. 101–119.

8. Fredric Jameson, „Postmodernism and Utopia“ (s. Anm. 2), S. 14.

Image: Claudia Chaseling, *the shadow of things*, 2015, water colour and pencil on paper, 32 cm x 24 cm

landscape of a complete modernization that has abolished Nature and the past.”[8] Given that in the Western tradition (visual) artists have been re-creating Nature for many centuries, and knowing that such a cultural practice exists in so many of the world’s cultures, W. J. T. Mitchell proposes to change the term “landscape” from a noun to a verb: *to landscape* means to convey human relation to nature. Rather than considering the landscape as a genre, he defines it as a medium of exchange between the cultural and the natural. His studies investigate “what we have done and are doing to our environment, what the environment in turn does to us, how we naturalize what we do to each other, and how these ‘doings’ are enacted in the media of representation we call ‘landscape.’” [9] These are the reasons, I believe, why Claudia Chaseling has chosen to work with the landscape medium.



Chaseling does not critically respond to the general problematics of post-Nature, galloping climate disaster, and the exhausted urban landscape central to the environmental activism of our day. Her landscapes, as the title of her 2014 exhibition indicates, are *radiation scapes*. In these works, but also in *Spatial Painting* in general, her procedure could be perhaps best described as “inscriptions of the invisible.” The pieces such as *cloud* and *omen*, or paintings *mutant*, *mutating tomatoes*, and *orange mutant*, for example, and particularly her dystopian graphic novels narrating the adventures of her little science-fiction hero, *Murphy the mutant*, display views of damaged or, rather, mutated nature, affected by radioactive fallout resulting in dust circulating in the atmosphere but remaining undetectable by the human eye. She is concerned with the invisible effects produced by harmful long-term radiation, felt particularly in post-war regions in which the role

8. Fredric Jameson, “Postmodernism and Utopia” (see note 2), p. 14.

9. W.J.T. Mitchell, “Introduction,” in *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994, p. 2.

der Repräsentation umgesetzt wird, das wir ‚Landschaft‘ nennen.“[9] Und das sind, glaube ich, die Gründe, warum Claudia Chaseling sich für das Medium Landschaft entschieden hat.

Es sind nicht die üblichen, für die Umweltbewegungen unserer Zeit zentralen Problematiken wie Post-Natur, galoppierender Klimawandel und verbrauchte Stadtlandschaften, mit denen sich Chaseling kritisch auseinandersetzt. Ihre Landschaften sind, wie der Titel ihrer Ausstellung von 2015 andeutet, *Radiation Scapes*. Vielleicht lässt sich ihr Vorgehen bei diesen Arbeiten, wie auch generell beim *Spatial Painting*, am treffendsten als „Inskriptionen des Unsichtbaren“ beschreiben. Werke wie *cloud* und *omen* oder Malereien wie *mutant*, *mutating tomatoes* und *orange mutant* und vor allem ihre dystopische Graphic Novel, die von den Abenteuern des kleinen Science-Fiction-Helden *Murphy the mutant* han-

delt, zeigen eine zerstörte oder vielmehr mutierte Natur, in Mitleidenschaft gezogen durch radioaktiven Niederschlag, der in der Atmosphäre zirkuliert, dem menschlichen Auge aber verborgen bleibt. Es geht Chaseling um die nicht sichtbaren, gesundheitsschädlichen Auswirkungen von Langzeitstrahlung, die besonders in Nachkriegsgebieten spürbar sind, in denen die Wissenschaft im Dienst der Kriegsführung stand – als abstrakte Künstlerin macht sie diese Auswirkungen sichtbar. „Als abstrakte Künstlerin muss ich konkret sein“, erklärte sie vor kurzem in einem Interview.[10] Und so lässt sie in ihre Bilder neuerdings ein nicht-pikturales, genauer gesagt ein textliches Element einfließen: Zwischen den abstrakten Formen vermerkt sie die Adressen der Webseiten, auf denen sie die Informationen über reale gesundheitsschädliche, radioaktive Ereignisse in der Welt gefunden hat.

9. W. J. T. Mitchell, „Introduction“, in: *Landscape and Power*, hrsg. von dems., Chicago und London 1994, S. 2.

10. Interview mit der Künstlerin in ihrem Studio in Berlin, 17. Januar 2016.

Image: Claudia Chaseling, *inquisition*, 2016, egg tempera and oil on canvas, 110 cm x 110 cm

of science was used in the service of warfare; as an abstract artist, she is making these effects visible. "As an abstract painter, I need to be concrete," she stated in a recent interview.^[10] Thus, in recent paintings, she introduces a non-pictorial, that is, a textual element; among the abstract shapes, she writes the addresses of the websites on which she found the information about the actual harmful radioactive events taking place around the world.

The question is how Chaseling translates these issues onto the two-dimensional picture plane, where she, being a painter, produces space. This production certainly does not occur only in the works situated in the given indoor space, sharing the actual space with the viewers, but also in her pictures having a fixed, usually large format. As any painter does, she is working with and on the surface regardless of whether she applies



the paint on stretched canvases, on her sculptural structures, on canvases floating in space or those works using the wall and floor as solid supports. As an abstract painter, though, she does not and cannot use the device of the central or linear perspective, at the core of the Albertian rationalist concept of the picture-as-the window, which creates an illusion of the third dimension, allowing the artists since the Italian Renaissance until now to represent the observable world existing outside the picture frame. With the birth of modern art, however, both figurative and abstract artists have tried and managed to overcome the limitations of linear perspective, often resorting to non-Western cultures, where they could find other models of perspective, long considered to be "primitive." Chaseling's *Spatial Painting* bypasses the model of the "window"; her non-representational landscapes do not proffer any illusion of "real" space. They are founded upon a different spatial scheme. Perhaps her treatment of space could be seen in terms of the "reversed perspective," which was elaborated in icon painting. In this non-Western tradition, the image transmits the "content of space" but not its "organization." As Pavel Florensky, who was also a mathematician, writes: "To depict a space with all its pointillist content, it is indispensable, talking in images, to either grind it down to very fine powder, carefully mix it, and strew it over the surface of the painting, or else it had to

Die Frage ist, wie Chaseling diese Themen auf die zwei-dimensionale Bildebene überträgt, wo sie – als Malerin – Raum erzeugt. Dieses Erzeugen erfolgt ja nicht nur in den Arbeiten im vorgegebenen Ausstellungsraum, wo der reale Raum mit dem Betrachter geteilt wird, sondern auch in ihren Bildern, die ein festes Maß haben und in der Regel großformatig sind. Wie jeder Maler arbeitet sie mit und auf der Oberfläche, unabhängig davon, ob sie die Farbe auf eine gespannte Leinwand aufträgt, auf ihre skulpturalen Strukturen, auf Leinwände, die im Raum schweben, oder jene Arbeiten, die Wände und Boden als festen Bildträger miteinbeziehen. Als abstrakte Malerin arbeitet sie allerdings nicht, was auch gar nicht möglich wäre, mit dem Mittel der Zentral- oder Linearperspektive, dem Kernstück des rationalistisch geprägten, albertischen Konzepts vom Bild als Fenster, das die



Illusion einer dritten Dimension erzeugt und es den Künstlern seit der italienischen Renaissance bis heute ermöglicht, die außerhalb des Bildrahmens wahrnehmbare Welt darzustellen. Mit der Entstehung der modernen Kunst haben gegenständliche wie auch abstrakte Künstler die Einschränkungen der Linearperspektive jedoch erfolgreich überwunden und dabei oft auf nicht-westliche Kulturen zurückgegriffen, in denen sie andere Modelle der Perspektive vorfanden, die lange Zeit als „primitiv“ galten. Mit *Spatial Painting* umgeht Chaseling das Fenster-Modell, ihre nicht gegenstandsbezogenen Landschaften erzeugen keine Illusion von „realem“ Raum. Sie gründen auf einem anderen Raumkonzept. Vielleicht kann ihr Umgang mit Raum unter dem Aspekt der „umgekehrten Perspektive“ begriffen werden, die in der Ikonenmalerei kunstvoll umgesetzt worden ist. In dieser nicht-westlichen Tradition übermitteln das Bild den „Inhalt des Raumes“, nicht aber seine „Organisation“. So schreibt Pavel Florenskij, der auch Mathematiker war: „Um irgendeinen Raum mit *allen* seinen Punkten wiederzugeben, ist es bildlich gesprochen unabdingbar, diesen entweder zu unendlich feinem Pulver zu zerstoßen, ihn sorgfältig zu vermischen, um ihn dann auf einer Darstellungsfläche so zu *verstreuen*, daß von seiner originären Organisation nicht einmal die Erinnerung bleibt. Ihn danach in eine Vielzahl von Schichten zu zerschneiden, so

be cut up into many layers so that none of the original form will remain.”^[11] Even though any (Western) abstract painter may be familiar with such a spatial procedure, I think it is particularly relevant for Chaseling's practice, since in her *radiation scapes*, she visualizes the damaging impacts of radiation, which is "like powder" spread on the canvases where the non-iconic shapes explode, flash, pulsate or even radiate.

A possible genealogy for Claudia Chaseling's painting project would be "the atomic sublime" emerging in the 1950s in an international climate obsessed with the Bomb. Those artists active during the Cold War who dealt with the natural, the biomorphic, and the organic embraced two contradictory positions: on one side, as in the "organic abstraction," there was still an optimistic trust in, even a fascination with, scientific progress (biology and atom physics in particular); on the other, as already mentioned, a pessimistic stance regarding the human condition after Hiroshima. The difference between then and now is that whereas in the Cold War years, artists coped with scares about a potential total atomic disaster, Chaseling, working in the early 21st century, makes her *Spatial Painting* in the age after Chernobyl, after the Western military operations called "bombing-in democracy" of the 1990s, and after Fukushima: she acts in our disquieting moment in which the angst is no longer imaginary: it is real.



Radiation Scapes are political works. They are alerting and alarming. In mapping the "terrains of anxiety" of our days, and without any moral malaise, she paints her imaginary or futuristic landscapes, which, once put together, offer us a contemporary world atlas of "silent genocide." Could her paintings be viewed as science fictional projections? If so, then it is necessary to remember the very essence of the genre, which is pointed out by historian Paul Boyer, who holds that "for all its exotic trappings, science fiction is best understood as a commentary on contemporary issues."^[12] This is to suggest that Claudia Chaseling's *Spatial Painting* does not address events to occur in the "near future" or in the day after tomorrow: they are occurring at *the time of painting* — on the day before tomorrow.

11. Pavel Florensky, *Die umgekehrte Perspektive* (The Reversed Perspective), (Munich: Matthes & Seitz, 1989), p. 61.

12. Cited in Thomson Gale, "Science Fiction Films and Cold War Anxiety," (1990) at: www.encyclopedia.com/article-1G2-2584300020/science-fiction-films-and.html.

daß nichts von seiner ursprünglichen Form erhalten bleibt.“^[11] Auch wenn vielleicht jeder (westliche) abstrakte Maler mit einer solchen räumlichen Vorgehensweise vertraut ist, ist sie meiner Meinung nach bei Chaseling von besonderer Relevanz, zumal sie in ihren *Radiation Scapes* die schädlichen Auswirkungen der Strahlung visualisiert, die sich wie „Pulver“ auf den Leinwänden ausbreitet, auf denen die nicht-ikonischen Formen explodieren, aufblitzen, pulsieren und sogar strahlen.

Eine mögliche Genealogie für Claudia Chaselings Malereiprojekt wäre das „Nuklear-Erhabene“, das in den 1950er Jahren in einem internationalen Klima entstand, als alle von der Bombe besessen waren. Jene während des Kalten Krieges aktiven Künstler, die sich mit dem Natürlichen, dem Biomorphen, dem Organischen beschäftigten, nahmen zwei gegensätzliche Positionen ein: Auf der einen Seite, etwa bei den Vertretern der „organischen Abstraktion“, herrschten noch Optimismus und Vertrauen, ja sogar eine Faszination für den wissenschaftlichen Fortschritt (Biologie und Atomphysik im Besonderen); auf der anderen Seite gab es, wie bereits erwähnt, eine pessimistische Haltung in Bezug auf die *Conditio humana* nach Hiroshima. Der Unterschied zwischen damals und heute besteht darin, dass die Künstler in den Jahren des Kalten Krieges sich mit den Schrecken einer möglichen Atomkatastrophe auseinandersetzten, während Chaselings *Spatial Painting* Anfang des 21. Jahrhunderts entsteht, im Zeitalter nach Tschernobyl, nach den militärischen Demokratie-durch-Bomben-Operationen des Westens in den 1990er Jahren und nach Fukushima: Sie arbeitet im Jetzt, zu einem Zeitpunkt, der Anlass zur Sorge gibt und wo die Angst nicht länger imaginär ist: Sie ist real.

Radiation Scapes sind politische Arbeiten. Sie sind beängstigend und alarmierend. Wenn Chaseling die „Terrains der Angst“ unserer Zeit abbildet, und das ganz ohne moralische Malaise, dann malt sie ihre imaginären oder futuristischen Landschaften, die, einmal zusammengesetzt, einen aktuellen Weltatlas des „stillen Genozids“ ergeben. Können ihre Malereien als Science-Fiction-Projektionen verstanden werden? Falls ja, dann muss man sich die Quintessenz dieses Genres in Erinnerung rufen, auf die der Historiker Paul Boyer verweist. Er ist der Meinung, dass „Science Fiction bei allem exotischen Drumherum als eine Stellungnahme zu zeitgenössischen Themen zu begreifen ist.“^[12] Das legt den Schluss nahe, dass Claudia Chaselings *Spatial Painting* keine Ereignisse thematisiert, die in der „nahen Zukunft“ oder am Tag nach morgen passieren. Sie passieren, *während sie malt* – und das ist der Tag vor morgen.

11. Pavel Florenskij, *Die umgekehrte Perspektive*, München 1989, S. 61 [Hervorhebungen im Original].

12. Zit. nach Thomson Gale, „Science Fiction Films and Cold War Anxiety“ (1990), abrufbar unter: <http://www.encyclopedia.com/article-1G2-2584300020/science-fiction-films-and.html> (Stand: 19. Januar 2016)

Image: Claudia Chaseling, *seventy years*, 2015, water colour and pencil on paper, 24 cm x 32 cm

10. Interview with the artist in her studio in Berlin, 17 January 2016.

Images: Claudia Chaseling, *Murphy the mutant* (2 of 66 drawings), 2013, water colour and pencil on paper, each 15 cm x 21 cm

Cool Disruption
Benedikt Stegmayer

Artistic Interrogation

The experience of viewing art can be divided into two possibilities: a sensual-aesthetic experience created by the overwhelming presence of material, or an almost bodiless, spiritual experience that comes from the absence of material. Many further distinctions stemming from this differentiation have shaped the history of aesthetics.

The necessary choice between mimesis and abstraction in artistic presentation is a further distinction, although there is a third option, namely, the concrete — a return to a focus on the pure medium of the art form. Here, materials are objects in and of themselves, while also addressing the simultaneous simplicity and complexity of abstract reductionism. Illusion is annulled by disillusion; seeing and perceiving become oppositional. The function of art is the disruption of the usual modes of seeing and thinking.

Art is not produced in a vacuum, and all art production is a continuation of artistic discourse: contradiction, clarification, addition, or repetition in different words; occasionally, allusion, parody, or exaggeration. Everything can be found in the professional art world — except an isolated monologue. This hinders the ubiquity of information and was already an epigonic burden on future generations during the classical period.

Ultimately, the central question at the beginning of the process is the decision of whether to use a conceptual or direct approach to painting, which can either be structurally planned or intuitively created. However, it is not always possible to discern one approach from the other. Al fresco painting was perhaps the first tradition to shift between a methodical approach and artistic agility. The process, involving days of meticulous preparation of the plaster base and sketched sinopia, then rapid execution — which was carried out swiftly and all at once, yet without artistic compromise — demanded both conceptualisation and improvisation.

Claudia Chaselings works raise these questions time and again and answer them with original, conclusive answers. Every day, she decides anew, wrestles with predefinitions and inconsistencies, allows herself to be influenced by current developments, makes updates, tests previous decisions and, in this way, she has found a foundation for her work that is open to movement and correction.

In conversation, the artist proves herself to be thoughtful and deliberate, characteristics that are clearly reflected in her work; there is little room for chance. The requisite shot of intuition is injected into her creative process right at inception and is translated into the most precise structures possible, whilst nevertheless retaining the freshness of the creative process. How is this possible? What clues can we deduce from the works themselves and conversation with the artist?

Cool Irritation
Benedikt Stegmayer

Künstlerische Fragestellungen

Die Erfahrung der Kunstbetrachtung lässt sich in zwei entgegengesetzte Möglichkeiten trennen: entweder eine sinnlich-ästhetische Erfahrung durch überwältigende Präsenz des Materials oder eine beinahe körperlos-geistige Erfahrung durch Abwesenheit von Material. Aus dieser Differenzierung lassen sich viele Einteilungen generieren, welche die Geschichte der Ästhetik prägen.

Eine weitere Unterscheidung bilden Mimesis versus Abstraktion als notwendige Entscheidung der künstlerischen Darstellung, wobei ein Drittes sich einstellt, nämlich das Konkrete, als Rückbesinnung und Beschränkung auf die reinen Mittel der Kunst. Sie sind zugleich sie selbst als Gegenstand und thematisieren die gleichzeitige Einfachheit und Komplexität abstrakter Reduktion auf Grundelemente. Illusion wird aufgehoben durch Desillusionierung. Sehen und Erkennen werden zu Gegensätzen. Die Funktion von Kunst ist eine Irritation der Seh- und Denkgewohnheiten.

Da Kunst nicht im luftleeren Raum entsteht, ist jegliche Kunstproduktion eine Fortsetzung des künstlerischen Diskurses, ein Widerspruch, eine Präzisierung, eine Ergänzung oder eine Wiederholung mit anderen Worten, gelegentlich auch eine Anspielung, eine Parodie oder eine Übertreibung. Alles findet man im professionellen Kunstbetrieb, nur keinen isolierten Monolog. Das verhindert die Omnipräsenz von Information und wurde bereits in der Klassik als epigonale Bürde der Nachgeborenen formuliert.

Schließlich steht am Anfang der Produktion die Entscheidung zwischen Konzeption oder Direktheit des Malvorgangs, der entweder geplant strukturiert oder unmittelbar gestisch sein kann. Nicht immer lässt sich das eine von dem anderen ohne weiteres unterscheiden. Schon die Al-fresco-Malerei bewegt sich zwischen planerischem Vorgehen und malerischer Geschwindigkeit. Tagelanger Putzaufbau, vorgezeichnete Sinopien und rasche Ausführung, die als Tagwerk ohne künstlerischen Schaden zügig und ohne Unterbrechung ausgeführt werden, erfordern Konzeption und Improvisation.

Claudia Chaselings Arbeiten stellen diese Fragen immer wieder und antworten auf sie mit eigenständigen, schlüssigen Antworten. Sie muss täglich entscheiden, kämpft mit Festlegungen und Abweichungen, lässt sich von den aktuellen Entwicklungen beeinflussen, nimmt Aktualisierungen vor, testet die Gültigkeit einmal getroffener Entscheidungen und hat auf diese Weise eine sichere Grundlage gefunden, die offen ist für Bewegung und Korrektur.

Dissolving the boundaries of Spatial Painting: Surface becomes space, space becomes surface

There is a large series within Chaselings's body of work that she calls *Spatial Painting*. The series comprises overwhelmingly large wall pieces, mostly applied directly onto the walls of the exhibition space. The viewer stands right in the middle of the artwork, surrounded by the painting, no longer able to define the exact outlines of the room. The pieces stretch from floor to ceiling, oblivious to the limitations of edges and architectural boundaries; they dissolve the room, replace three dimensions with flat surfaces, and then open these surfaces up through negative space and subtractions. Colour expands in all directions. Illusion and disillusion move the viewer. Carefully laid traps in the image induce complex decryption.

The piece *carousel*[1] from 2014, for example, combines a wall painting with canvases and aluminium sheets. The dimensions of the piece are measured in three directions (340 cm x 335 cm x 580 cm). The draft sketches on paper are two-dimensional plans of the room; When the drafts are translated to large format on the walls, floor, and ceiling, they are the tools that erase the corners and three-dimensionality of the space.



In the installation *cloud*[2], also from 2014, the painting is stretched across a convex corner of the room, the colour seeming to spill downward. Stencil-like shapes cut out of aluminium are placed on open spaces and a canvas with smaller, intricate elements integrated into the installation in such a way that a sophisticated pattern of forms emerges. An aluminium piece covering the wall and opening up onto the floor reflects the painting, but also distorts it, as if on the surface of moving water. Chaselings's application of the warped mirror perhaps comes from her previous work with layering

1. *carousel*, 2014: aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas, 340 cm x 335 cm x 580 cm, iscp, International Studio & Curatorial Program, New York City, NY, USA.

2. *cloud*, 2014: aluminium, egg tempera and oil on wall, floor, and canvas, 300 cm x 1000 cm x 300 cm, Mural Projects, Volta 10, Basel, Switzerland.

Image: Claudia Chaseling, *circus*, 2013, egg tempera and oil on wall, floor and canvas, 330 cm x 400 cm x 450 cm, studio, Berlin, Germany

Im Gespräch mit dem Autor beweist sich eine durchdachte, wohl reflektierte Arbeitsweise, die im Werk nachvollziehbar ist und von Anfang an den Schluss nahelegt, dass der Zufall wenig Platz hat in ihren Arbeiten. Die notwendige Intuition steht ganz am Anfang des Schaffensprozesses und wird in möglichst präzise Strukturen überführt, mit dem Kunstgriff, sich die Frische des Entstehungsprozesses zu bewahren. Wie ist das möglich? Welchen Hinweis erhalten wir durch die Arbeiten und im Gespräch mit der Künstlerin?

Entgrenzung von Spatial Painting: Fläche wird Raum, Raum wird Fläche

Es gibt einen großen Werkkomplex innerhalb der Arbeiten Claudia Chaselings, die sie *Spatial Painting* nennt. Tatsächlich handelt es sich um überwältigend große Wandarbeiten, die meist direkt auf die Ausstellungswände aufgetragen wurden. Man steht als Betrachter sozusagen mitten in den Arbeiten, wird von ihnen körperlich umschlossen, kann die Raumgrenzen nicht mehr genau definieren. Von der Decke bis zum Boden reichen die Arbeiten, machen keinen Halt an den Raumkanten, lösen den Raum auf, bilden Flächen, wo eigentlich Dreidimensionalität besteht und öffnen die Flächen wiederum durch lochförmige Aussparungen. Die Farbe breitet sich in alle Richtungen hin aus. Illusion und Desillusion bewegen den Betrachter. Fallen im Bild erzeugen komplexe Entschlüsselungsprozesse.

Die Arbeit *carousel*[1] von 2014 etwa kombiniert die Wandmalerei mit Leinwänden und Aluminiumblech. Größenangaben werden in drei Richtungen angegeben (340 cm x 335 cm x 580 cm). Die Vorzeichnung auf Papier hilft bei der Generierung von Flächigkeit im Raum. Sie ist das Hilfsmittel, das den Raum auflöst, wenn eine Übertragung in das große Format die Räumlichkeit negiert.

In der Installation *cloud*[2] von 2014 erstreckt sich die Malerei über eine konvexe Raumecke, die Farbe scheint nach unten auszulaufen. Schablonenartig aufgebrachtes Aluminium steht neben freien Flächen, eine Leinwandarbeit mit kleineren Formelementen ist in die Installation integriert, indem Formen raffiniert aneinander anschließen. Die von der Wand auf den Boden geklappte Aluminiumfläche spiegelt die Malerei noch einmal wider, allerdings verzerrt wie eine bewegte Wasserfläche. Vielleicht rührt die Verwendung des verzerrenden Spiegels noch von Chaselings Beschäftigung mit Überlagerungen und Spiegelungen, die als Spiegelungen von Landschaften in Zugfenstern auftraten oder später als Wasserreflexionen, deren Räumlichkeit, Dynamik und rhythmische Bewegung die Künstlerin in Australien beschäftigte, her. Jedenfalls erreicht sie durch den Einsatz des Aluminiumspiegels eine räumliche Erweiterung, und das ist für sie wesentlich.

1. *carousel*, 2014: Aluminium, Eitempera und Öl auf Wand, Boden und Leinwand, 340 cm x 335 cm x 580 cm, iscp, International Studio & Curatorial Program, New York City, NY, USA.

2. *cloud*, 2014: Aluminium, Eitempera und Öl auf Wand, Boden und Leinwand, 300 cm x 1000 cm x 300 cm, Mural Projects, Volta 10, Basel, Schweiz.

and reflections; first in the form of landscape reflections captured in the windows of trains, later as reflections on water, the spatial, dynamic, and rhythmic qualities of which the artist explored in Australia. In any case, it is through the use of the aluminium-mirror that she achieves a spatial extension of the room — and this is crucial.



Even complicated exhibition spaces with pilasters are easily handled by the artist. *Mutating tomatoes*[3] from 2013 conquers the room with ease. Large aluminium surfaces are separated completely from the context of the wall and lie isolated in front of the painting, in dialogue with it. The colour pulsates and expands like sun rays or waves, as in David Hockney's *Splash*. In Chaselings's work, as in Hockney's, the core question is one of representation versus pure movement of colour. Of course, elements of both are intended: the painting leads to illusion and the large splashes of colour deconstruct it.

The piece *omen*[4], from 2014, has a clear direction. It creeps from the floor to the ceiling, spills over into several other rooms, and gathers in a corner. In *fish*[5] (2013), the wall painting is continued across a canvas that leans against the wall. The flat canvas painting is, in this form of presentation, exaggerated in its objecthood and thus becomes spatial.

This interplay between surface, space, and object is even clearer in wall pieces like *Murphy and other mutants*[6], from 2013. Here, painted concrete objects are incorporated into the installation; their round forms are reminiscent of circular paint blotches and provoke confusion between the surface and the sculptural form.

From painting to assemblage - from Combined Painting to installation and the colour black

Chaselings's installative works have impressive forebears. Although today one could perhaps most accurately compare her work to three-dimensional or illusionistic graffiti, with its boundless fantasy and sleight of hand, the fact remains that her site-specific installations have significant predecessors.

3. *mutating tomatoes*, 2013: aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas, 350 cm x 400 cm x 500 cm.

4. *omen*, 2014: aluminium and egg tempera on wall, floor and ceiling, 400 cm x 700 cm x 300 cm.

5. *fish*, 2013: aluminium, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling and canvas, 200 cm x 220 cm x 250 cm.

6. *Murphy and other mutants*, 2013: aluminium, ink, egg tempera, and oil on wall, floor, ceiling, paper and concrete, 290 cm x 360 cm x 240 cm.

Auch komplizierte Raumsituationen mit Wandpfeilern überwindet die Künstlerin ohne weiteres. *Mutating tomatoes*[3] von 2013 erobert den Raum in Sprüngen. Mit dem Wandgemälde kommunizierende Aluminiumflächen lösen sich ganz vom Wandkontext und liegen isoliert vor dem Gemälde. Strahlenförmig, wellenartig wie David Hockneys *Splash* breitet sich die Farbe aus. Es stellt sich bei Chaselings wie bei Hockney die Frage nach Abbildhaftigkeit oder reiner Farbbewegung. Natürlich ist beides gemeint: Die Malerei führt zur Illusion, die Farbe als großer Spritzer bricht mit ihr.

Die Arbeit *omen*[4], 2014 hat eine deutliche Richtung. Sie schleicht vom Boden an die Decke, greift auf mehrere Räume über und ballt sich in einer Ecke. *Fish*[5], von 2013 setzt die Wandmalerei in einer an die Wand gelehnten Leinwand fort. Die flächige Malerei der Leinwand wird auf diese Weise deutlich zum Gegenstand und damit räumlich.

Noch deutlicher wird das Spiel mit Fläche, Raum und Objekt in einer Wandarbeit wie *Murphy and other mutants*[6] von 2013. Hier werden bemalte Betonkörper in die Installation eingefügt, deren runde Formen kreisförmigen Farbflecken ähneln und eine Verwechslung zwischen Fläche und plastischer Form provozieren.

Von der Malerei zur Assemblage – vom Combined Painting zur Installation und die Farbe Schwarz

Claudia Chaselings installative Arbeiten haben große Vorbilder. Auch wenn man sie aktuell am ehesten mit dreidimensionalen oder illusionistischen Graffiti vergleichen kann, deren Fantasie und Täuschungsmanöver oft grenzenlos ist, gibt es viele Vorläufer für Ihre Raumarbeiten.

Insbesondere der Wechsel vom abstrakten Expressionismus zur Kunst der Pop Art findet sich in ihrem künstlerischen Ansatz wieder. Nicht umsonst nennt sie Duchamp und De Kooning als sehr frühe Vorbilder. Während Duchamp den realen Gegenstand in die Kunst einführt, arbeitet sich De Kooning am Material und dessen Körperlichkeit ab. Bis schließlich Robert Rauschenberg 1951 in einem beispiellosen Akt eine Zeichnung Willem De Koonings ausradiert, um sich zu einer eigenständigen Arbeitsweise und Stilfindung zu befreien. Er musste die Malerei zunächst wörtlich und dann im übertragenen Sinn auslöschen, um eine neue und unbelastete Kunstform zu entwickeln. Der Betrachter des Bildes und dessen Umgebung wie zum Beispiel die Uhrzeit oder der Schatten des Betrachters, der sich im Bild spiegelt, sollten Teil der Arbeit werden.

Wie Rauschenberg experimentiert auch Claudia Chaseling mit der Spiegelung, in der sich das Bild nochmals verzerrt abbildet.

3. *mutating tomatoes*, 2013: Aluminium, Eitempera und Öl auf Wand, Boden und Leinwand, 350 cm x 400 cm x 500 cm.

4. *omen*, 2014: Aluminium und Eitempera auf Wand, Boden und Decke, 400 cm x 700 cm x 300 cm.

5. *fish*, 2013: Aluminium, Eitempera und Öl auf Wand, Boden, Decke und Leinwand, 200 cm x 220 cm x 250 cm.

6. *Murphy and other mutants*, 2013: Aluminium, Tusche, Eitempera und Öl auf Wand, Boden, Decke, Papier und Zement, 290 cm x 360 cm x 240 cm.

Image: Claudia Chaseling, setting up *Spatial Painting omen*, 2014

Echoes of the transition from Abstract Expressionism to Pop Art are particularly visible in her approach. It's not for nothing that the artist cites Duchamp and De Kooning as her early role models. While Duchamp introduced real objects into his art-making practice, De Kooning worked to master material and its corporeality. The culmination was Robert Rauschenberg's unprecedented act in 1951 of erasing a Willem De Kooning drawing, thereby setting himself free to discover his own autonomous style and artistic process. He felt the need to literally — and then figuratively — wipe out the painting in order to develop a new and unencumbered art form. The viewer, the environment in which the picture is viewed — the time of day, for example, or the shadow of the viewer reflected on the piece — all of these were considered part of the artwork itself.

Like Rauschenberg before her, Chaselings experiments with reflections in which a distorted version of the image is repeated.



The colour black is also a fixture in the artist's work. In this way she cannot escape her New York predecessors from the 1950s, who used black as a mechanism to reflect on the visible and the invisible. In other words, Chaselings says, "I think intensely about what I portray. However, it's never been interesting to me to merely depict what I've seen somewhere. The experience of reality is much more exciting than its depiction. The term 'spatial depth' is therefore not something that I use to describe a landscape, but rather that which I cannot see. It cannot be understood by representation." [7]

Rauschenberg approached his so-called Black Paintings thus: he painted the canvas with glossy black paint and then painted over it in matte black. He let the traces of tradition and his own conditioning disappear beneath the black

Aber sie verwendet auch die Farbe Schwarz in besonderem Maße. Sie kommt nicht an den New Yorker Vorbildern vorbei, die dadurch in den 50er Jahren eine große Konzentration erreichten und eine Reflexion über das Sichtbare wie das Unsichtbare. Die Künstlerin sagt sinngemäß: „Ich mache mir intensiv Gedanken darüber, was ich abbilde. Dabei hat es mich nie interessiert, das abzubilden, was ich irgendwo sehe. Die Realität zu erleben ist viel spannender als sie abzubilden. Den Begriff der Raumentiefe benutze ich daher nicht für eine Landschaft, sondern um etwas zu beschreiben, was ich nicht sehen kann. Sie ist nicht abbildend zu verstehen.“ [7]

Rauschenberg geht in den sogenannten Black Paintings folgendermaßen vor: Er bemalt die Leinwände mit glänzender schwarzer Farbe und übermalt diese anschließend mit matter schwarzer Farbe. Unter der Farbe Schwarz lässt er die Spuren der Tradition und der eigenen Konditionierung verschwinden und erfindet darauf ihr Grundvokabular neu. Schwarz steht bei Rauschenberg für die Selbstbeschränkung auf das Quasi-Nichts, das ihm bei der Suche nach sich selbst als Ausgangspunkt dient. Mit offenen Augen auf ein schwarzes Bild zu blicken, ist mit dem Sehen in der Nacht vergleichbar. Der Künstler, der sich für Schwarz entscheidet, verlangt dem Auge ein Sehen ab, das sich an Dunkelheit gewöhnt: Der Blick trifft auf Schwarz; das vermeintliche Nicht(s)-Sehen-Können bewirkt ein Anders-Sehen-Können, ein differenzierteres Sehen: etwa das Erkennen von Nuancen in Struktur und Farbe. Die erschwerte Sicht erhöht die Konzentration auf das Sichtbare und Unsichtbare, vielleicht sogar auf das Wesen der Dinge und das eigene Selbst. Dies gilt zunächst für den Betrachter des Bildes, doch kann es auf einer existenziellen Ebene auch für den Künstler gelten.

Robert Rauschenberg begann 1951 als Erster eine Serie mit schwarzen Bildern, die ihn 1954 zu seinen Combine-Paintings führten. Und Schwarz war von da an eine besondere Farbe für die New Yorker Kollegen.

„Black was a sacred colour for the Abstract Expressionists, it was their lapis lazuli; they made a mystique of it, partly perhaps because of its austerity, partly perhaps because there was something splendidly macho in being able to produce a good strong black.“ [8]

Eine Arbeit Claudia Chaselings, *it goes deeper* [9] aus dem Jahr 2012, kontrastiert das unendliche Schwarz, das Boden und Hintergrund bedeckt und sich zudem quasi als Schattenfläche auf der Unterseite von Objekten befindet, mit der farbigen Wandmalerei. Es entsteht die besagte Tiefe oder Raumentiefe. Als Eindruck entstehen Intensität und Kraft, bunte Farbflächen wirken dagegen dünn und peripher. Der Titel dieser Arbeit ist nicht willkürlich gewählt, er verdoppelt das Gesehene und bestätigt, was sich in der Arbeit abspielt.

7. Claudia Chaselings im Interview mit dem Autor, Berlin, 1. Mai 2015.

8. David Sylvester, *About Modern Art*, Yale University Press, 2002, S. 397

9. *it goes deeper*, 2012: Tusche, Eitempera und Öl auf Wand, Boden, Decke, Leinwand und Zement, 350 cm x 300 cm x 550 cm; Objekte *Anita* und *Sam*, Eitempera und Öl auf Zement, 160 cm x Ø 40 cm und 160 cm x Ø 75 cm, 45cbm, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, Deutschland.

7. Claudia Chaselings in an interview with the author, Berlin, 1 May 2015.

Image: Claudia Chaselings, *it goes deeper* (detail), 2012, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling, canvas and concrete, 350 cm x 300 cm x 550 cm, object: *Anita*, 2012, egg tempera and oil on concrete, 160 cm x Ø 70 cm

paint, in the process inventing a new creative vocabulary. For Rauschenberg, black stood for a self-imposed restriction to quasi-nothingness, which became the starting point for his investigations into his own self and identity. Looking at a black painting with open eyes is comparable to seeing at night. An artist who chooses to work with black demands from the eye a way of seeing that adjusts itself to darkness. The gaze meets blackness and the supposed inability to see catalyses a new mode of seeing: seeking and recognising nuances and structure within the colour. Obstructed sight increases the concentration on the visible and the invisible, perhaps even on the essence of things and one's own selfhood. This applies first and foremost to the viewer of the artwork, but also — on an existential level — to the artist himself. Robert Rauschenberg first began his series of black paintings in 1951, which led him, by 1954, to his Combined Paintings. From that point on, the colour black took on a particular importance for his New York colleagues.

„Black was a sacred colour for the Abstract Expressionists, it was their lapis lazuli; they made a mystique of it, partly perhaps because of its austerity, partly perhaps because there was something splendidly macho in being able to produce a good strong black.“ [8]

One of Claudia Chaselings' works from 2012, *it goes deeper* [9], contrasts an infinite black — covering the floor and background as well as shading the underside of objects — with colourful wall paintings. The result is the aforementioned depth or spatial depth. The dominant impression is one of intensity and strength; vibrant colour planes seem thin and peripheral in comparison. The title of this work was not chosen on a whim; it duplicates the visuals and confirms what takes place in the work. The abstraction of surfaces in this context of tremendous colour and spatial presence creates what can be described as an undertow. Ultimately, objects step out of the pictorial space and into the room; they detach themselves and create a fluid passage between surface and space.

Painters such as Frank Stella have surely been significant in Claudia Chaselings' development toward expansive installations. Especially in that phase in which the New Yorker increasingly decoupled himself from Minimalism — where his work became more curved, sculptural, and, above all, more colossal in scale — it is fertile ground in which Chaselings' inspiration can take root. Stella, too, used aluminium, painted it, and, in so doing, translated it into a sculptural form in space. In particular, Chaselings' desire to show the many levels of painting, which are generally not all visible at the same time, was a problem that Stella had addressed and for which he found his own solution. Claudia Chaselings' many permutations of this theme demonstrate how the intensive processing or revision of a question by different artists leads to similar results and similar barriers.

8. David Sylvester, *About Modern Art*, Yale University Press, 2002, p. 397.

9. *it goes deeper*, 2012: ink, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling, canvas and concrete, 350 cm x 300 cm x 550 cm; objects *Anita* and *Sam*, egg tempera and oil on concrete, 160 cm x Ø 40 cm and 160 cm x Ø 70 cm, 45cbm, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, Germany.

Der Abstraktion von Flächen steht eine ungeheure Farb- und Raumpräsenz gegenüber, die man als Sog beschreiben möchte. Schließlich treten Gegenstände aus dem Bildraum in den Raum, lösen sich ab und erzeugen einen fließenden Übergang zwischen Fläche und Raum.

Für die Entwicklung Claudia Chaselings hin zur raumgreifenden Installation ist sicher auch ein Maler wie Frank Stella von Bedeutung. Vor allem dort, wo der New Yorker sich immer mehr vom Minimalismus verabschiedet, wo er kurvenreicher, plastischer und vor allem kolossaler malt, gibt er deutliche Anregungen für die Künstlerin. Auch er verwendet Aluminium, bemalt es und geht damit als plastische Form in den Raum. Gerade der Wunsch der Künstlerin, die vielen Ebenen der Malerei, die gemeinhin nicht synchron sichtbar sind, dennoch zu zeigen, wurde bereits von Stella formuliert und einer Lösung zugeführt. Claudia Chaselings viele Umsetzungen dieses Themas zeigen, wie eine intensive Bearbeitung von Fragestellungen durch unterschiedliche Künstler zu ähnlichen Ergebnissen und an ähnliche Grenzen führen.

Symbole und Dynamik der Pop Art

Natürlich liegt es nahe, die Arbeiten Claudia Chaselings als Verlängerung der Pop Art zu sehen. Die Buntheit der Bilder, die Formensprache, die sich bei Comics und deren Symbolen und Abstraktionen bedient, zackige Blasenformen, Verkürzungen von Wellenformen usw. sind offensichtliche Indizien dafür. Und die Künstlerin arbeitet tatsächlich neben den kleinen Skizzen, die sie als Drafts für ihre Wandarbeiten verwendet, an Comics, deren Formen und Symbole in den großen Arbeiten wiederkehren. Ihre „Graphic Novels“, etwa *Murphy the mutant*, zeigen, dass dieses Genre ihr nicht fremd ist. Gerade große Wandarbeiten japanischer Manga-Künstler, die ja Comics sind, basieren auf kleinen Vorarbeiten in Blattformat mit einer codifizierten Bildsprache. Ihre Vereinfachung lässt sich gut in das große Format übertragen.

Allerdings verzichtet Claudia Chaselings in den großen Wandarbeiten größtenteils auf wiedererkennbare Bildinhalte, die in den Comics unabdingbar sind. Wenn dennoch Symbole auftauchen, versucht die Künstlerin, diese wieder zu verbergen, denn was sich hier intuitiv eingeschlichen hat, ist für sie nur formal von Interesse. Es zählen die Form, die Bildarchitektur, die Kommunikation der Farben, die dadurch entstehende Spannung. Auch Aggression kann sich darin ausdrücken, aber vor allem eine ungebremste, sich fortsetzende Dynamik und Bewegung.

Und diese nicht durch eine große Geste erreichte Dynamik muss in einem langen Prozess erarbeitet werden. Die Künstlerin erzeugt also in einer streng konzipierten Vorlage, was am Ende wie ein genialer Wurf wirkt. Es lassen sich Kurven, Bögen, Zacken, so genannte Ballons und dergleichen identifizieren, die Wiedererkennbarkeit ist also in den Arbeiten angelegt. Aber fast alle Hinweise bleiben offen. Die Botschaft fehlt. Formen und Ornamente bestimmen das Bild.

Symbols and the dynamic of Pop Art

Of course, it is no great leap to see Chaselings work as an extension of Pop Art. The intensely colourful images, the stylistic vocabulary that leans on graphic novels and their symbolism and abstractions — jagged bubble shapes, the shortening of wave forms, etc. — all are obvious evidence for this. And, in fact, the artist, alongside the small sketches that she uses as drafts for her wall pieces, also works on graphic novels in which the forms and symbols from her larger pieces are clearly recognisable. Her graphic novels, such as *Murphy the mutant*, manifest the fact that this genre is not foreign to her. The large wall pieces by Japanese manga artists (manga being a sub-genre of graphic novels), for example, are also based on small sketches on paper with a codified pictorial language. The simplification therein can be readily applied to a large format.



For the most part, however, Chaselings forgoes the use of identifiable pictorial content — indispensable in graphic novels — in her large wall pieces. When representational elements nevertheless appear, the artist tries to disguise them. These elements have found their way into the painting intuitively and are only of interest to her structurally. All that counts are the forms, the architecture of the image, the communication of the colours, and the tension that these elements create. Aggression also occasionally finds expression, but primarily an unbridled, self-perpetuating dynamism and movement.

This dynamic is not achieved through any single, grand gesture; it must be worked for, developed in a long process. Thus the artist uses careful planning to produce work that in the end appears to be a brilliant fluke. One can identify curves, arches, zigzags, balloons and other familiar objects; there is much that is recognisable in the work. But almost all hints are veiled; the message is missing. Forms and ornaments define the image.

Nevertheless, the artist drops clues about possible catalysts for the image that have an impact on composition. For one, she delves into fractal geometry. She says, “This research influences my painting. It’s all about structures that appear chaotic but are based on repetitive patterns.”[10] A phenomenon

Und dennoch gibt die Künstlerin einen Hinweis auf mögliche Bildanlässe, die sich formal auswirken. Zum einen beschäftigt sie sich mit fraktaler Geometrie. Sie sagt: „Diese Beschäftigung beeinflusste meine Malerei. Sie geht von Strukturen aus, die chaotisch anmuten aber regelmäßig auftreten.“[10] Ein Phänomen der Fraktale etwa besteht darin, dass ein Objekt aus mehreren verkleinerten Kopien seiner selbst besteht. Die Einfügung einer kleinen Leinwand mit kleinteiligen Formen in die großformatige Rauminstallation zeugt von dieser Beschäftigung. Sie kehrt in verschiedenen Arbeiten wieder und stellt die Frage nach dem Ganzen und seinen Teilen.

Zum anderen hat eine Dokumentation über depletered uranium, also abgereichertes Uran, die künstlerische Arbeit Claudia Chaselings inhaltlich beeinflusst. „Seitdem sind radioaktiv verseuchte Landschaften und Mutationen mein Forschungsgebiet“,[11] erklärt die Künstlerin. Die Formensprache erweitert sich um veränderte Grundformen, Abweichungen. Das gewaltsame Einbrechen in uralte biologische Strukturen hat die Künstlerin erschüttert. Aber wie malt man nukleare Verseuchung?



Kontrastreiche Farben, viel Schwarz, Neon, Aluminium, Gold- und Silberpigmente sind die Darstellungsmittel. Möchte man spekulieren, könnte man Formelemente identifizieren die man auch in Science Fictions über Außerirdische oder Atomexplosionen finden könnte. Unterschwellig spielen derartige Überlegungen sicher eine Rolle in der Formfindung der Künstlerin. Es ist kaum möglich, Bedeutung zu vermeiden, wie ganz zufällig entstandene Vorlagen für Rorschachtests belegen.

10. Claudia Chaselings im Interview mit dem Autor, Berlin, 1. Mai 2015.

11. Ebd.

Image left: Claudia Chaselings, *Murphy the mutant* (1 of 66 drawings), 2013, water colour and pencil on paper, 15 cm x 21 cm

Image above: Claudia Chaselings, *targets*, 2015, water colour and pencil on paper, 24 cm x 32 cm

10. Claudia Chaselings in an interview with the author, Berlin, 1 May 2015.

of fractals, for example, is that each object is made up of numerous smaller copies of itself. The introduction of smaller canvases with detailed forms into large-format spatial installations is clearly related. It recurs in various works and raises the question of the whole and its parts.

Seeing a documentary about depleted uranium has also influenced Claudia Chaselings artistic content. “Since then, contaminated, radioactive landscapes and mutations have been my field of research,”[11] the artist explains. The visual language is expanded through shifting basic forms and deviations. The artist was appalled by violence to ancient biological structures. But how does one paint nuclear contamination?

High-contrast colours, a lot of black, neon, aluminium, gold and silver pigments; these are the means of representation. With a bit of speculation, one can even identify formulaic elements used in science fiction about aliens or atomic explosions. Such representations certainly play a role in the artist’s search for form, at least subliminally. It is practically impossible to avoid all meaning, as Rorschach tests, with their completely random patterns, show.

Colour as body

Hints or clues to decipher Chaselings work — the influence of external occurrences or information passed on to the recipient — are simply not to be found in the large wall pieces. Only the graphic novels depict the artist’s imaginings. In fact, the colourful paint used in the wall paintings, which seems at first glance like graffiti, leads one away from narrative and towards the material itself.

Chaselings is influenced by the cross-hatch paintings of Australian Aboriginal artists. In this indigenous art form, paint is used as a sculptural material. Yellow, red, black, and white colour pigments are used by the indigenous artists as icons. With this concentrated technique, the artists achieve an impressive level of representation. Here is another quote on Chaselings aversion to representation: “I don’t like figurativism in painting; I don’t want any ‘central perspective’ and I hate water lilies.”[12] The statement is clear. She makes material the subject and works to create a specific physical manifestation of art. This is enhanced by the direct application of pigments, leaving out unnecessary brushstrokes, in egg tempera.

Her intensive research into traditional icon painting becomes apparent here. The icon does not depict that which is represented; it embodies it. That is the difference.

What is achieved in the art of the Middle Ages and icon painting through the use of gold leaf is achieved in Chaselings work with aluminium. Every pictorial element is aligned with a specific meaning. The conscious confrontation of the material is key, since it possesses a completely unique “language.” This means, in Chaselings practice, that the paint depicts only itself, that the colours communicate with one another, as well, of course with the artist. She layers glazes over one

11. Ibid.

12. Ibid.

Farbe als Körper

Was sich als Hinweis und Deutungshilfe der Arbeiten Chaselings anbietet – der Einfluss äußerer Begebenheiten oder Informationen, die sie dem Rezipienten gibt – ist in den großen Wandarbeiten nicht zu finden. Lediglich die Comics bilden ab, was die Künstlerin imaginiert.

Ganz im Gegenteil: Der Farbauftrag der Wandmalerei, der auf den ersten Blick wie ein Graffiti wirkt, führt weg von der Narration und hin zum Material.



Claudia Chaselings ist beeinflusst von den Cross hatched paintings der australischen Aborigines. In der indigenen Kunst wird die Farbe wie plastisches Material verwendet. Gelbe, rote, schwarze und weiße Farbpigmente werden von den Aborigines für Ikonen verwendet. Mit dieser reduzierten Technik gelingt den Künstlern eine beeindruckende Verkörperung. Hier ist auch ein Ansatz für die Abwendung Chaselings von der Abbildung: „Ich mag keine Abbildungen in der Malerei, ich will keine Zentralperspektive und ich hasse Seerosen.“[12] Dieses Statement ist deutlich. Sie macht das Material zum Thema und bemüht sich um die Erzeugung einer speziellen physischen Präsenz von Kunst. Dies wird durch Pigmente unterstützt, die in direktem Auftrag vermal werden, ohne Geste, in Eitempera.

Ihre intensive Beschäftigung mit Ikonenmalerei macht sich hier bemerkbar. Die Ikone bildet das Dargestellte nicht ab, sie verkörpert es. Das ist der Unterschied.

Was in der mittelalterlichen Kunst und in der Ikonenmalerei das Blattgold leistet, leistet bei Claudia Chaselings Aluminium. Hier wie dort ist jedes Bildelement auf eine bestimmte Bedeutung ausgerichtet. Die bewusste Auseinandersetzung mit dem Material ist wesentlich, da es eine ganz eigene „Sprache“ besitzt. Das heißt bei Chaselings, dass das Farbmateriale nur sich selbst zeigt, dass die Farben miteinander kommunizieren und natürlich auch mit der Künstlerin. Sie legt viele Lasuren übereinander – je vielschichtiger und plastischer, desto besser. Sie verwendet außerdem Eitempera, pure Pigmente und trockenen, wasserlöslichen Binder, um

12. Ebd.

Image: Claudia Chaselings, *sketch book*, 1999, postcard, print and pencil on paper, 28 cm x 44 cm

another; the more thickly layered and sculptural, the better. In addition, she uses egg tempera — pure pigments and dry, water-soluble binder — to achieve a matte colour. Oil paints build contrast. What emerges is a richness of different intensities, gloss and matte finishes, layers and a sense of space — a tangible depth just in the character of the paint structure, without even taking perspective into account.

Her role models, apart from icon painting, are her contemporaries. She learned from Hermann Nitsch that a painting need only have tension between colour and form. This is crucial, whether it's figurative or abstract painting. Nitsch clearly demonstrates that, when this aspiration is enough, every material is right. He makes the material itself — particularly its unique characteristics — the subject of the work, divorcing the material from its original meaning. For example, he uses blood, working with it as a raw material that is inherently fluid, crimson-brown in colour, somewhat congealed, and whose characteristics could scarcely be reproduced synthetically.

Chaselings's desire to create a good painting, without depicting or representing anything, is based on the material; the work relies on the impact of the materiality.

A look back at a painter from the 17th century clearly shows what Claudia Chaseling means when she positions the artistic medium in the centre of her work. Namely, Diego Velazquez, who increasingly distanced himself from the world of objects in his paintings and, in doing so, arrived at the colour space. The intensity of the colours and the often casual, painterly representation of things directs the gaze to the painting itself — the brushstrokes, which are autonomous, confident, and free. Moving away from by-the-book correctness and ornamental meaning, the colour removes itself from the depicted images and abandons its representational purpose. Paintings emerge that are almost shamelessly incomplete; they often forgo sketches and thereby emancipate themselves from artisanal craft.

The works of painter Renate Anger also influenced Chaseling. The estate of the Berlin-based artist, who passed away in 2008, is now being managed by Kunstfonds Bonn. The organisation said about her work: "Painting is, for Renate Anger, a spatial sensation, regardless of the surface she chooses for her paints or the ritual she employs for their application. Her body of work demonstrates the power and authority of painting, which is created through reduction and repetition of colour and form, through density and brilliant intensity. The artist covers unprimed canvases with broad, dynamic brushstrokes, with dense and overlapping colour grids or dot matrices, demonstrating her preference for idiosyncratic colour and form combinations. In her architectural installative works, Renate Anger carries out situational interventions that emphasise the constitutional structure of the interior and architecture."^[13]

matte Farben zu erzeugen. Ölfarbe bildet dazu den Kontrast. Es entstehen unterschiedliche Intensitäten, Glanz und Mattheit, Schichtungen und Räumlichkeit und eine spürbare Tiefe, allein durch den Charakter der Farbstruktur, ohne der Perspektive zu bedürfen.

Ihre Vorbilder dafür sind neben der Ikonenmalerei die Zeitgenossen. Sie hat von Nitsch gelernt, dass ein Bild allein die Spannung aus Farbe und Form braucht. Dies ist unabhängig von figürlicher oder abstrakter Malerei wesentlich. Natürlich zeigt Nitsch in besonderem Maße, dass jedes Material recht ist, wenn es diesem Anspruch genügt. Er macht das Material und vor allem dessen Qualität zum Thema, löst es von der ursprünglichen Bedeutung ab, wie im Falle der Verwendung von Blut, und arbeitet damit als Werkstoff, dessen besondere Qualität das Flüssige, die blutrot-bräunliche Farbe ist, die zum Teil gerinnt und eine kaum künstlich erzeugbare Materialität hat.

Chaselings Anspruch, ein gutes Bild zu malen, ohne etwas darzustellen, baut auf das Material, verlässt sich auf seine Wirkung.

Ein Rückblick auf einen Maler des 17. Jahrhunderts zeigt deutlich, was Claudia Chaseling meint, wenn sie ihre künstlerischen Mittel ins Zentrum setzt. Diego Velazquez nämlich löst sich in seinen Bildern mehr und mehr von der Objektwelt und gelangt damit zum Farbraum. Die Intensität der Farben, die oft lässig-malerische Darstellung von Dingen, lenkt den Blick auf die Malerei selbst, auf den Pinselstrich, der autonom, selbstbewusst und frei ist. Mit der Entfernung von lehrbuchhafter Richtigkeit, mit dem Verzicht auf ornamenthafte Bedeutung, löst sich die Farbe vom Dargestellten und verlässt ihre dienende Funktion. Es entstehen in geradezu unverschämter Weise unvollkommene Bilder, die oft auf die Vorzeichnung verzichten und sich damit gleichzeitig vom Handwerklichen emanzipieren.

Auch die Arbeiten der Malerin Renate Anger hatten Einfluss auf Claudia Chaseling.

Mittlerweile wird der Nachlass der 2008 verstorbenen Berliner Künstlerin vom Kunstfonds Bonn verwaltet. Dort heißt es über ihr Werk: „Malerei ist für Renate Anger ein räumliches Ereignis, ganz gleich welchen Träger sie für ihre Farben und welches Ritual sie für den Auftrag wählt. Ihr Werk demonstriert die Eigenmacht der Malerei, die durch Reduktion und Wiederholung von Farbe und Form, durch Dichte und leuchtende Intensität zustande kommt. Ungrundierte Leinwände überzieht die Künstlerin mit breiten, dynamischen Pinselstrichen, mit dichten und überlappenden Farbgridern oder Punktrastern und zeigt hierbei eine besondere Vorliebe für eigenwillige Farb- und Formkombinationen. In architekturgebundenen Raumarbeiten vollzieht Renate Anger situative Eingriffe, die das Kolorit und die gesetzmäßige Struktur von Interieur und Architektur unterstreichen.“^[13]

This description could be applied equally to Chaselings's work. Anger studied in Hamburg under Franz Erhard Walther; she was the only painter in the sculpture class. Simone Reber expresses the opinion that "Walther's organic colours and the sculptor's enterprising initiative to configure entire rooms reappear in her work. In her painting with egg tempera, she seeks the interplay between the rough hessian of the material and the velvet of colour."^[14]

Similarly, Chaseling uses this material tension and understands painting as an open system that is expandable into space.

As with her role model Anger, one senses in Chaselings's work a transition between immediacy and mediation, between emotional closeness and conceptually motivated distance. She works with simple forms, which she uses repeatedly, and possesses a pronounced sensitivity for space.

Colour as material

The emphasis on the orientation towards artistic material and its central position in Claudia Chaselings's work has a long tradition. She thereby holds a unique place within the history of ideas and art.

Plato's Theory of Ideas made the earliest statements about the materials of art and are responsible for their long-held negative appraisal. Plato distinguishes in his dialogues between the world of ideas and the world of appearances. The world of ideas is the realm of reason, through which the true nature of things can be known. According to Plato, it is ideas alone that are consummate, sublime, and eternal. All material/worldly phenomena, i.e. appearances and, therefore, works of art or their material, are merely depictions of perfect ideas and belong to the world of appearances. In material, Plato saw a "necessary evil" that gave ideas a physical form.

Based on ancient notions of materiality, theorists of the Renaissance also saw an artwork's very essence in the idea, and thus the disregard for material persisted. The hierarchy of value was: content — form — matter. The content — the mental images or ideas — was awarded the highest merit, whereas material was relegated to the bottom. An artwork was in its highest and purest state prior to its realisation. Through the technical achievements of Renaissance painting, artists were able to create naturalistic images of the world. People began to paint real subjects and strove to reproduce them as faithfully as possible. The viewer no longer saw a depiction of an object, but instead had the impression that they saw the object itself. In these works, the material was increasingly subjugated to the pictorial content, and its physical properties appeared to virtually dissolve. Leon Battista Alberti, for example, preferred gold produced with painterly techniques to the real precious metal. The aim was not only to surpass the most precious material through art, but to make it completely disappear.

Diese Beschreibung klingt wie die Beschreibung der Arbeiten Claudia Chaselings. Renate Anger hatte in Hamburg als einzige Malerin in einer Bildhauerklasse bei Franz Erhard Walther studiert. Simone Reber meint dazu: „Walthers organische Farben finden sich bei ihr wieder, die bildhauerische Unternehmungslust, ganze Räume zu gestalten. In der Malerei mit Eitempera sucht sie das Wechselspiel zwischen dem groben Rupfen des Materials und der Samtigkeit der Farbe.“^[14]



Auf ähnliche Weise nutzt Claudia Chaseling diese Materialspannung und begreift Malerei als offenes System, das zumindest in den Raum erweiterbar ist.

Und wie bei ihrem Vorbild Anger spürt man bei Chaseling ein Changieren zwischen Unmittelbarkeit und Vermittlung, zwischen emotionaler Nähe und konzeptuell motivierter Distanz. Sie arbeitet mit einfachen Formen, die sie immer wiederholt, und besitzt ein ausgeprägtes Gefühl für Räumlichkeit.

Farbe als Material

Die Betonung auf die Hinwendung zum künstlerischen Material und dessen zentrale Stellung im Werk Claudia Chaselings hat eine lange Tradition. Sie nimmt damit eine besondere Stellung innerhalb der Ideengeschichte und innerhalb der Kunst ein, die sich von anderen Positionen abhebt.

Platons Ideenlehre macht die frühesten Aussagen über das Material der Künste und ist verantwortlich für eine über lange Zeit negative Bewertung künstlerischer Materialien.

So unterscheidet Platon in seinen Dialogen zwischen der Welt der Ideen und Welt der Erscheinungen. Die Ideenwelt ist das Reich der Vernunft, durch die das wahre Wesen der Dinge erkannt werden kann. Allein die Ideen sind nach Platon vollkommen, erhaben und von ewiger Dauer. Alle dinglich-weltlichen Phänomene, also Erscheinungen und damit auch die Werke der Kunst oder das Material, sind lediglich Abbilder der vollkommenen Ideen und bilden die Welt der Erscheinungen. Im Material sah Platon ein „notwendiges Übel“, welches den Ideen eine physische Gestalt verlieh.

Angelehnt an die antike Materialauffassung, sahen auch die Theoretiker der Renaissance in der Idee die eigentliche Essenz des Kunstwerks, so dass die Missachtung des Materials fortbestand. Die Werte-Hierarchie lautete folgendermaßen: Inhalt – Form – Materie.

13. Simone Reber, *Pinsel-Pointen von Renate Anger, Der Tagesspiegel*, Berlin, 27. Juni 2009.

13. Simone Reber, *Pinsel-Pointen von Renate Anger, Der Tagesspiegel*, Berlin, 27. Juni 2009.

14. Ibid.

Image: Renate Anger, *Arco* (detail), 2008, Galeria AT, Poznan, Poland

14. Ebd.

Only much later, with the evolution from Idealism, was material formally discovered and the hostile attitude towards material gave way to a preoccupation with the specific character of materiality.

A process began in which materiality gained more appreciation; artists and art theory dedicated greater attention to it. Material was awarded a higher intrinsic value. With the discovery of a wider variety of materials (especially in architecture), there was a growing pressure — united under the term Materialgerechtigkeit, the rightness of materials — to deal with material more consciously.



In other words, the material had to slowly emancipate itself. Although for many centuries colour was appointed the role of merely imitating the object rendered as convincingly as possible - and concealing its own material existence while doing so — from this point on, paint as a material, with its physical and tactile properties, came increasingly to the forefront. Van Gogh in his later works, for example, preferred to squeeze the paint directly from the tube onto the canvas. Consequently, he drew the viewer's attention directly to the rich and relief-like pigment, leaving visible traces of his process with the material; the artist's signature.

In a particularly radical way, Marcel Duchamp attacked the widespread preconceptions about materials by using industrially manufactured products in his art. The public was shocked by such a casual engagement with the material, especially as the value of a piece of art had, up until that point, been measured by the most ornate possible execution by the artist's creative hand. Duchamp's groundbreaking expansion of the concept of material paved the way to make any material usable in artistic practice, including those that had previously been considered inferior and not worthy of art. Duchamp's work marked a dramatic turning point in art; his practice significantly influenced the understanding of art and its relationship to materiality. The traditional array of materials was infinitely extended, resulting in the detachment of material from form and eventually in its evaluation as an independent aesthetic category.

Image: Claudia Chaseling, *pool*, 2010, ink, egg tempera and oil on canvas and concrete, Galerie Schlassgoart, Esch/Alzette, Luxembourg

Der Inhalt, also die geistigen Bilder oder Ideen, rangierten dabei an oberster Stelle, wohingegen das Material ganz unten angesiedelt war. Das Kunstwerk befand sich demnach vor seiner Realisierung in seinem reinsten und höchsten Zustand. Durch die maltechnischen Errungenschaften der Renaissance waren die Künstler in der Lage, naturalistische Abbilder der Welt zu erzeugen. Man begann nach realen Motiven zu malen und war bestrebt, diese möglichst naturgetreu wiederzugeben. Der Betrachter sah nicht mehr ein Abbild eines Gegenstandes vor sich, sondern hatte vielmehr den Eindruck, er stünde dem Gegenstand selbst gegenüber. In diesen Bildern trat das Material immer stärker hinter dem Bildgegenstand zurück und schien sich mit seinen physischen Eigenschaften nahezu vollständig aufzulösen. Leon Battista Alberti etwa zog jenes Gold, welches mit malerischen Mitteln erzeugt wurde, dem echten Edelmetall vor. Ziel war demnach, selbst das kostbarste Material nicht nur durch die Kunst zu übertreffen, sondern zum Verschwinden zu bringen.

Erst viel später, mit Überwindung des Idealismus, wurde das Material förmlich entdeckt, und die materialfeindliche Haltung wich einer Beschäftigung mit dem je spezifischen Charakter des Materials.

Es begann ein Prozess der Aufwertung des Materials, in dem ihm von Seiten der Künstler und der Kunsttheorie größere Aufmerksamkeit zuteil wurde. Material gewann nun einen höheren Eigenwert. Mit der Entdeckung verschiedener Materialien, insbesondere in der Architektur, mahnte man unter dem Begriff der Materialgerechtigkeit zum bewussten Umgang mit dem Material.

Das Material musste sich also erst langsam emanzipieren. Während dem Farbmateriale über viele Jahrhunderte ausschließlich die Rolle zukam, den dargestellten Gegenstand möglichst überzeugend zu imitieren und dabei die eigene materielle Existenz zu verbergen, kam Farbe als Material, mit seinen physisch-haptischen Eigenschaften, nun immer stärker zum Vorschein. So drückte z.B. Van Gogh in seinen späten Werken die Farben bevorzugt direkt aus der Tube auf die Leinwand. Er lenkte die Aufmerksamkeit des Betrachters dadurch unmittelbar auf die satt und reliefartig verarbeitete Farbpaste und hinterließ sichtbare Spuren der Materialbearbeitung als Handschrift des Künstlers.

Auf besonders radikale Weise attackierte Marcel Duchamp die verbreiteten Materialvorstellungen, indem er industriell gefertigte Produkte in seiner Kunst verwendete. Von einem derart lapidaren Umgang mit dem Material war das Publikum schockiert, da sich der Wert eines Kunstwerks bis zu diesem Zeitpunkt vor allem an der möglichst kunstvollen Ausführung durch die schöpferische Hand des Künstlers maß. Duchamps folgenschwere Ausweitung des Materialbegriffs bereitete den Weg, um nunmehr jedes beliebige Material für die Kunst nutzbar zu machen, auch solches, welches bis dahin als wertlos und nicht kunstwürdig erachtet wurde. Duchamps Schaffen markierte einen entscheidenden Wendepunkt in der Kunst: Sein Handeln hat das Kunstverständnis und den Umgang mit dem Material erheblich beeinflusst. Die unendliche Erweiterung des traditionellen Materials wurde eingeleitet und mündete in der Ablösung des Materials von der Form und schließlich in seiner Bewertung als ästhetische Kategorie.

For Chaseling, this fact is essential. She says, "My work is about painting and its possibilities. Describing spatial depth and movement through painting is the substance of my work."^[15] With this she puts the sensuality of the material of paint in its place, claiming the aesthetic experience as the end in itself and reflecting on the process of painting and perception in her work.



Cool Painting

In the end, however, the viewer of Chaseling's work can be seen as an emancipated participant. The artist spares him a beautiful illusion. Yes, he is bound by the expansive, *Spatial Paintings* in which he finds himself physically entangled, yet he is constantly aware of its construction. There remains a certain distance, which is particularly surprising since, at first glance, the *Spatial Paintings* seem to move; one could say they appear agitated and obviously spontaneous. But even at the moment of viewing, the interplay between illusion and disillusion is revealed. The more planned and sophisticated the artist's strategies, the more they can be seen as a construct. With so-called cool paintings, the viewer — despite all internal tension — is held at a distance from the perceived object. This is an effect that is felt when planning and conception define a work of art. Atmospheric interpretations and ambiguity are supplanted by formal considerations and controlled process.

What endures, however, is a disconnect between expectation and reality. At the moment of the aesthetic experience before one of the artist's large-scale works, one repeatedly experiences moments of uncertainty and fractures in perception. The normally rapid process of understanding falters; the familiar becomes alien. Space dissolves; surface tilts into space; colour conquers walls, ceilings, and objects. The viewer's space and point of view are disturbed. This task, in particular, is one that only art can carry out like no other domain.

15. Claudia Chaseling in an interview with the author in Berlin, 1 May 2015.

Image above: Claudia Chaseling, *9 out of 10* (detail), 2016, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas, 340 cm x 400 cm x 340 cm

Image right: Claudia Chaseling, *circle (of unranium)* (draft), 2015, water colour and pencil on paper, 50 cm x 65 cm

Für Claudia Chaseling ist dieses Faktum essentiell. Sie sagt: „Meine Arbeit bezieht sich auf Malerei und ihre Möglichkeiten. Raumtiefe und Bewegung mit Malerei zu beschreiben, ist die Substanz meiner Arbeit.“^[15] Damit setzt sie die Sinnlichkeit des Materials Farbe in ihr Recht, behauptet den Selbstzweck der ästhetischen Erfahrung und reflektiert den Malvorgang und die Wahrnehmung in ihrer Arbeit.



Cool Painting

Am Ende ist aber der Betrachter vor dem Werk Claudia Chaseling als emanzipierter Beteiligter zu sehen. Die Künstlerin erspart ihm die schöne Illusion. Zwar fesselt ihn die raumgreifende Malerei, in der er sich plötzlich als physisch verwickelt findet, aber er ist sich der Konstruktion des Vorgefundenen ständig bewusst. Es bleibt eine bestimmte Distanz bestehen, die deshalb so erstaunlich ist, weil die *Spatial Paintings* auf den ersten Blick bewegt, sogar erregt und offenbar spontan daher kommen. Aber bereits im Moment der Betrachtung ist das Spiel mit Illusion und Desillusionierung offen gelegt. Je differenzierter die Strategien der Künstlerin sind, desto mehr werden sie als Konstrukt sichtbar. Man hat es mit sogenannten cool paintings zu tun, die bei aller inneren Spannung den Betrachter in Distanz zum Objekt der Wahrnehmung halten. Dies ist ein Effekt, der dann entsteht, wenn Planung und Konzept ein Kunstwerk ausmachen. Atmosphärisches und Mehrdeutigkeit werden verdrängt von formalen Überlegungen und kontrollierten Vorgängen.

Was jedoch nachhaltig wirkt, ist eine Differenz zwischen Erwartetem und Tatsächlichem. Im Moment der ästhetischen Erfahrung vor den großformatigen Arbeiten der Künstlerin kommt es mehrfach zu Verunsicherungen und Brüchen in der Wahrnehmung. Die schnelle Erkenntnis gerät ins Stocken, das Gewohnte wird fremd: Raum löst sich auf, Fläche kippt in den Raum, Farbe erobert Wände, Decken und Gegenstände. Es kommt zur Irritation über den Betrachterraum, den Betrachterstandpunkt. Gerade diese Aufgabe kann Kunst erfüllen, wie kaum ein anderes Gebiet.

15. Claudia Chaseling im Interview mit dem Autor in Berlin, 1. Mai 2015.

SPATIAL PAINTINGS I

carousel

iscp, New York City, NY, USA

2014

aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas

340 cm x 335 cm x 580 cm

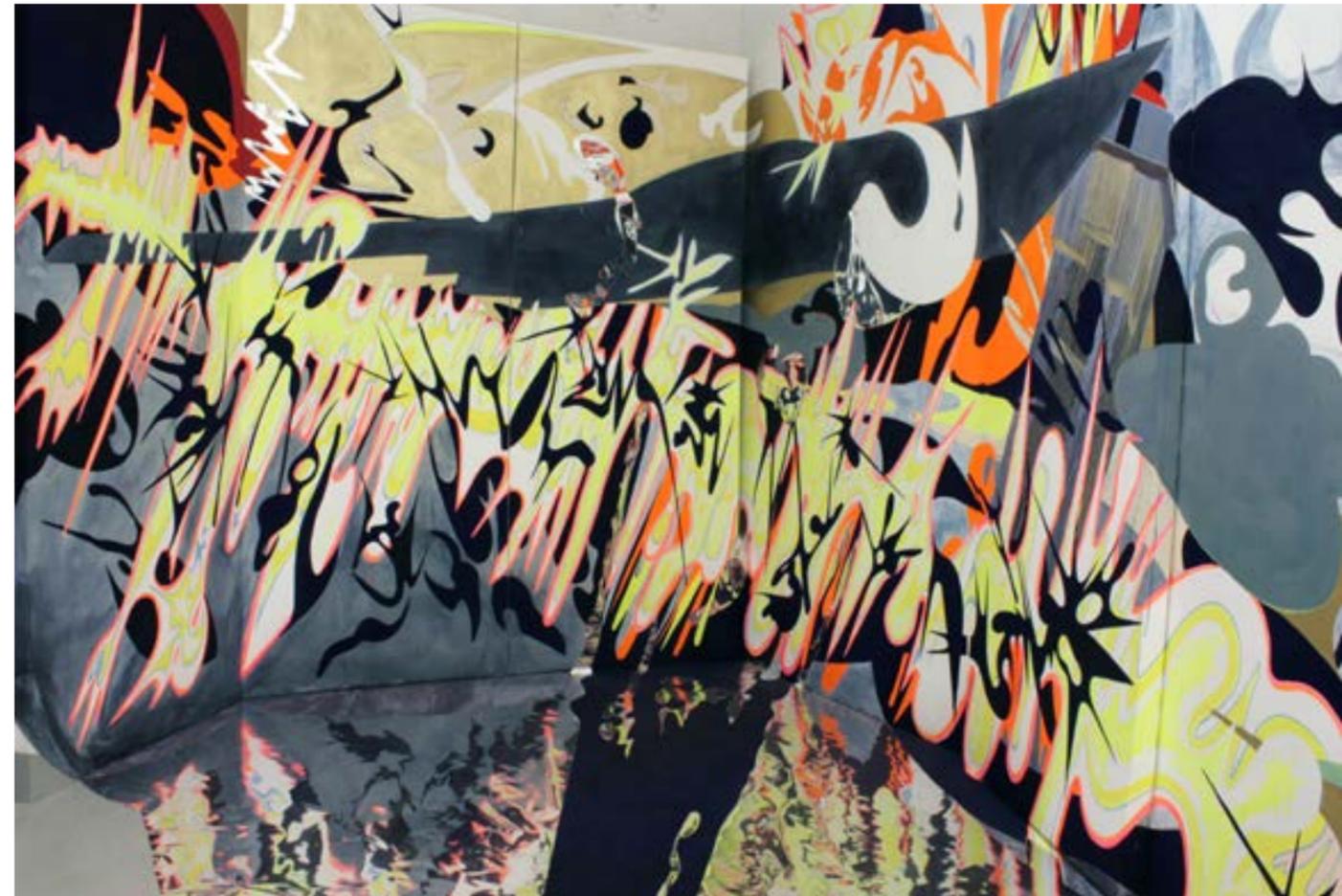


carousel (draft)
2014, water color and pencil on paper, 24 cm x 17 cm





carousel (detail)
2014, aluminium and egg tempera on wall, floor and canvas, 340 cm x 335 cm x 580 cm
iscp, New York City, NY, USA



carousel (detail)
2014, aluminium and egg tempera on wall, floor and canvas, 340 cm x 335 cm x 580 cm
iscp, New York City, NY, USA

omen

mutative perspective – paintings

68 Projects, Galerie Kornfeld, Berlin, Germany

2014

aluminium and egg tempera on wall, floor and ceiling

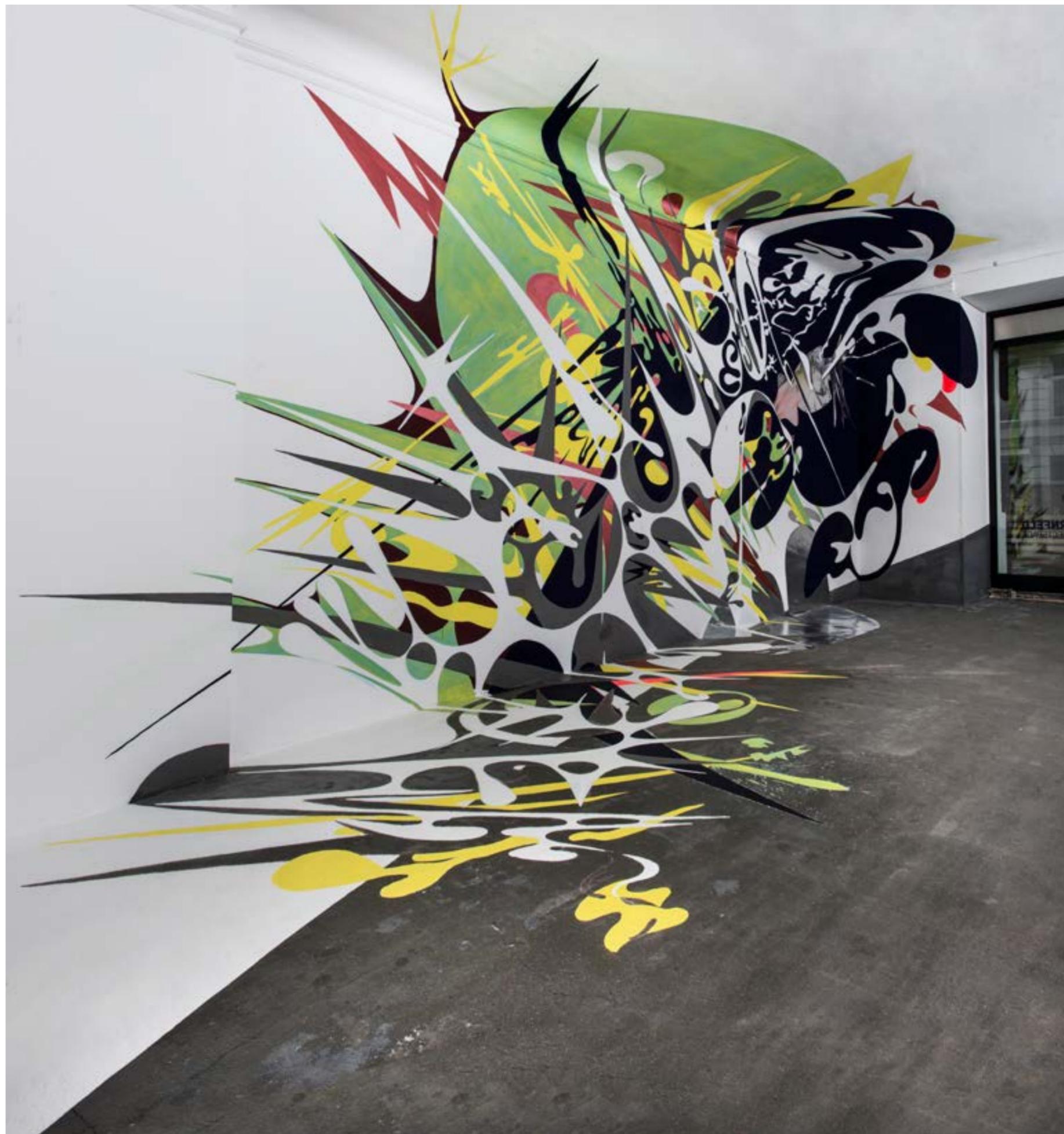
400 cm x 700 cm x 300 cm



omen (draft)
2014, water color and pencil on paper, 42 cm x 59 cm







9 out of 10

Studio, Berlin, Germany

2016

aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas

330 cm x 400 cm x 340 cm



9 out of 10 (draft)
2016, water color and pencil on paper, 32 cm x 24 cm





9 out of 10 (detail)
2016, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas, 340 cm x 400 cm x 340 cm
Studio, Berlin



9 out of 10 (detail)
2016, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas, 340 cm x 400 cm x 340 cm
Studio, Berlin

Roundup cloud in valley

Barcode: *Beginning is End is Beginning*

Collaboration with Milovan Destil Markovic

Bundanon Trust, NSW, Australia

2016

aluminium, MDM binder and pigments on wall and floor

350 cm x 500 cm x 300 cm



Roundup cloud in valley (draft)
2016, water color and pencil on paper, 40 cm x 30 cm





Roundup cloud in valley (detail), Barcode: Beginning is End is Beginning
Collaboration with Milovan Destil Markovic
2016, aluminium, MDM binder and pigments on wall and floor, 350 cm x 500 cm x 300 cm
Bundanon Trust, NSW, Australia



Roundup cloud in valley (detail), Barcode: Beginning is End is Beginning
Collaboration with Milovan Destil Markovic
2016, aluminium, MDM binder and pigments on wall and floor, 350 cm x 500 cm x 300 cm
Bundanon Trust, NSW, Australia

cloud

Mural Projects, Volta10, Basel, Switzerland

2014

aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas

300 cm x 1000 cm x 300 cm



cloud (draft)

2014, water color and pencil on paper, 42 cm x 59 cm





cloud (detail)
2014, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas, 300 cm x 1000 cm x 300 cm
Mural Projects, Volta10, Basel, Switzerland



cloud (side view)
2014, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas, 300 cm x 1000 cm x 300 cm
Mural Projects, Volta10, Basel, Switzerland

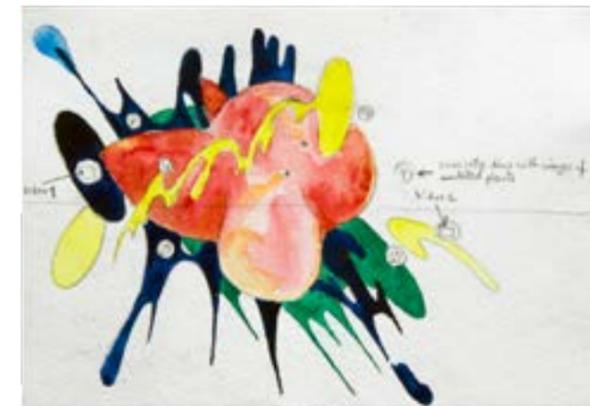
mutating tomatoes

Schloss Wiepersdorf, Brandenburg, Germany

2013

aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas

350 cm x 400 cm x 500 cm



mutating tomatoes (draft)
2013, water color and pencil on paper, 17 cm x 24 cm





mutating tomatoes (side view)
2013, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas, 350 cm x 400 cm x 500 cm
Schloss Wiepersdorf, Brandenburg, Germany



mutating tomatoes (side view)
2013, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor and canvas, 350 cm x 400 cm x 500 cm
Schloss Wiepersdorf, Brandenburg, Germany

blender

X-Border Biennial, Museum Valo, Rovaniemi, Finland
2013

egg tempera and video monitors on wall and floor
360 cm x 1200 cm x 600 cm

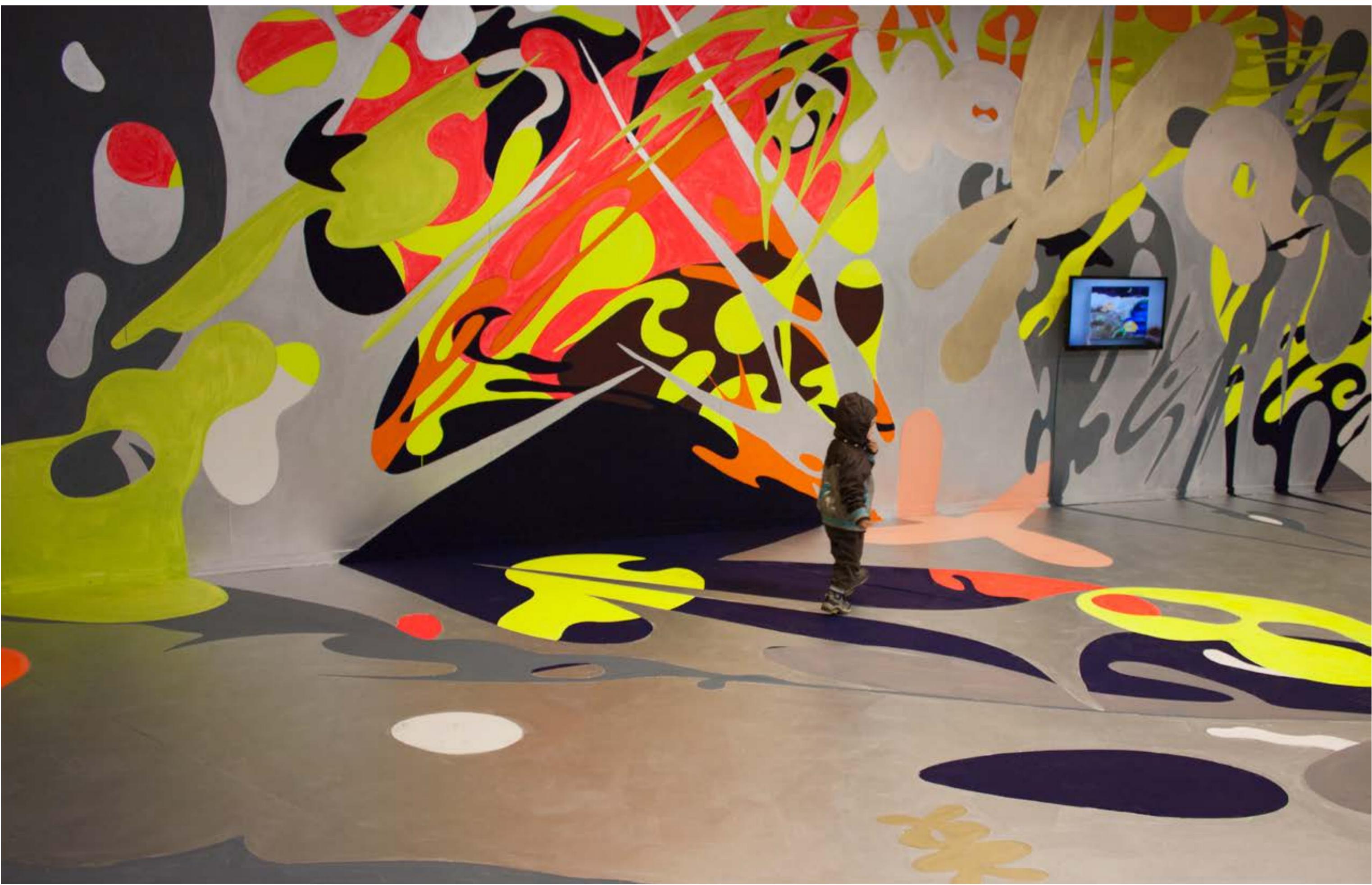
Murphy the mutant

graphic novel, video, 13:59 min.



blender (draft)
2013, water color and pencil on paper, 30 cm x 42 cm



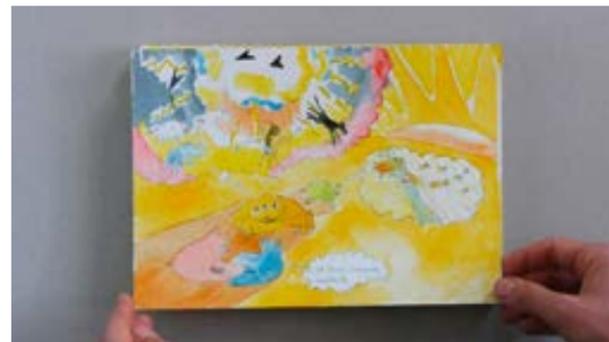




blender (detail)
2013, egg tempera and video monitors on wall and floor, 360 cm x 1200 cm x 600 cm
X-Border Biennial, Museum Valo, Rovaniemi, Finland



blender (detail)
2013, egg tempera and video monitors on wall and floor, 360 cm x 1200 cm x 600 cm
X-Border Biennial, Museum Valo, Rovaniemi, Finland



UN General Assembly that called for a moratorium and, ultimately, a ban of depleted uranium ammunition. Affected communities call its use a silent genocide.

blender (video stills)
Murphy the mutant, 2013, graphic novel, DVD, 13,59 min
X-Border Biennial, Museum Valo, Rovaniemi, Finland

fish

The Wand, Berlin, Germany

2013

aluminium, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling and canvas

200 cm x 220 cm x 250 cm



fish (draft)
2013, water color and pencil on paper, 21 cm x 28 cm





fish (detail)
2013, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling and canvas, 200 cm x 220 cm x 250 cm
The Wand, Berlin, Germany



fish (detail)
2013, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling and canvas, 200 cm x 220 cm x 250 cm
The Wand, Berlin, Germany

Murphy and other mutants

Yaddo, Saratoga Springs, NY, USA

2013

aluminium, ink, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling, paper and concrete

290 cm x 360 cm x 240 cm

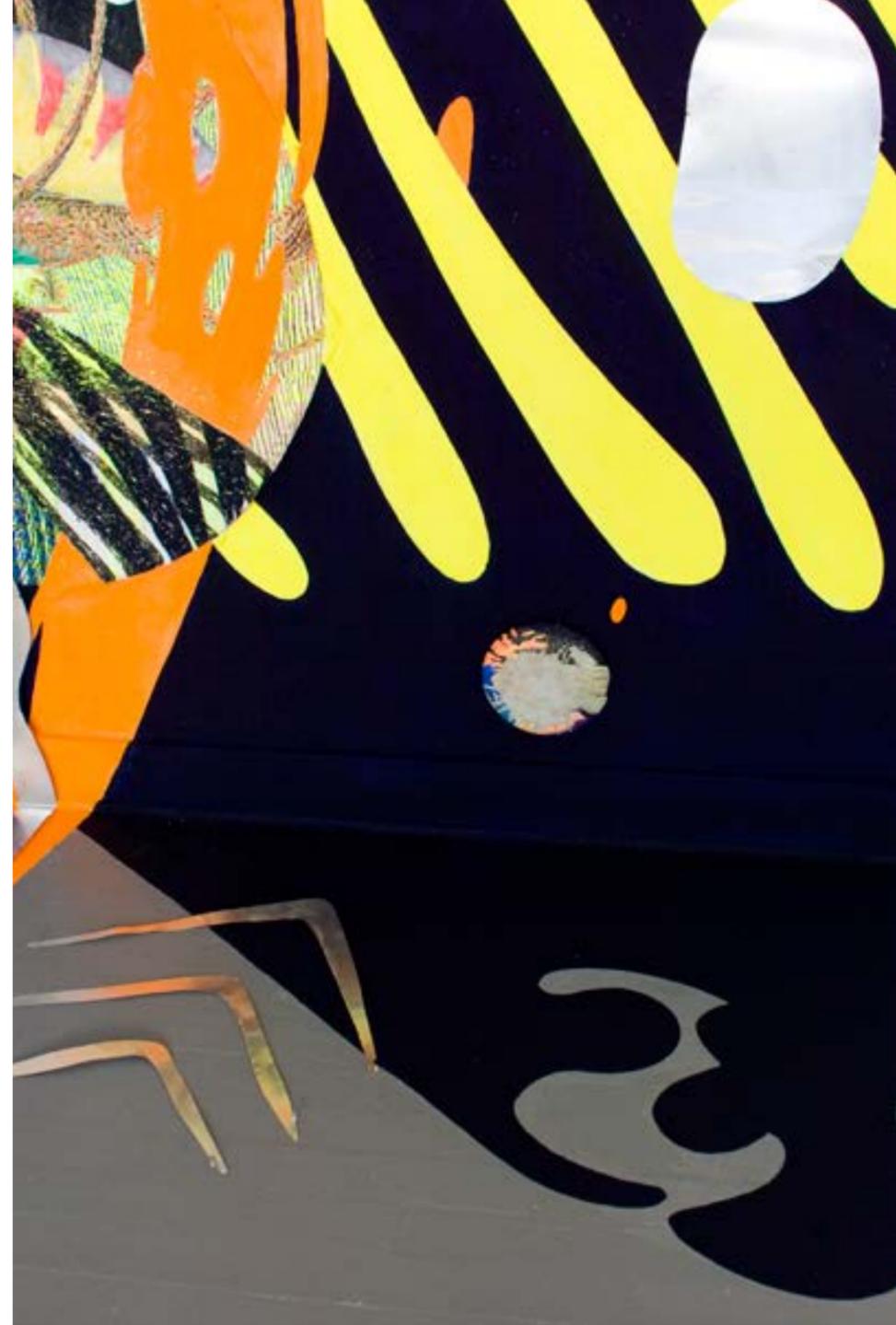


Murphy and other mutants (draft)
2013, water color and pencil on paper, 46 cm x 30 cm





Murphy and other mutants (detail)
2013, aluminium, ink, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling, paper and concrete, 290 cm x 360 cm x 240 cm
Yaddo, Saratoga Springs, NY, USA



Murphy and other mutants (detail)
2013, aluminium, ink, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling, paper and concrete, 290 cm x 360 cm x 240 cm
Yaddo, Saratoga Springs, NY, USA

symbiosis was long ago

Parkhaus Projects, Berlin, Germany

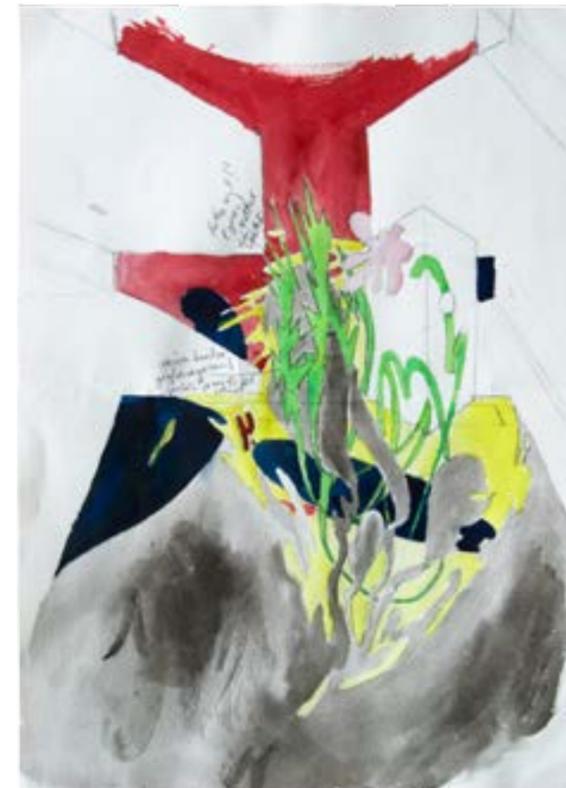
2012

egg tempera and oil on wall, floor, canvas and concrete

350 cm x 600 cm x 600 cm

objects: *Sam*, *Felix* and *Anita*, egg tempera and oil on concrete

160 cm x Ø 40 cm and 160 cm x Ø 70 cm



symbiosis was long ago (draft)
2012, water color and pencil on paper, 38 cm x 27 cm







time machine

The Bogart Salon, New York City, NY, USA
2012

egg tempera and oil on wall, floor and canvas

16 pictures, pencil on postcard, each 10 cm x 15 cm

350 cm x 220 cm x 1000 cm



time machine (draft)
2012, water color and pencil on paper, 20 cm x 20 cm





it goes deeper

45cbm, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, Germany
2012

egg tempera, ink and oil on wall, floor, ceiling, canvas and concrete
350 cm x 300 cm x 550 cm

objects: *Sam* and *Anita*, egg tempera and oil on concrete

160 cm x Ø 40 cm and 160 cm x Ø 70 cm



it goes deeper (draft)
2012, water color and pencil on paper, 17 cm x 24 cm







it goes deeper (detail)
2012, egg tempera, ink and oil on wall, floor, ceiling, canvas and concrete, 350 cm x 300 cm x 550 cm
objects: *Sam* and *Anita*, egg tempera and oil on concrete, 160 cm x Ø 40 cm and 160 cm x Ø 70 cm
45cbm, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, Germany



it goes deeper (detail)
2012, egg tempera, ink and oil on wall, floor, ceiling, canvas and concrete, 350 cm x 300 cm x 550 cm
objects: *Sam* and *Anita*, egg tempera and oil on concrete, 160 cm x Ø 40 cm and 160 cm x Ø 70 cm
45cbm, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, Germany

infiltration

Slag Contemporary, New York City, NY, USA

2012

egg tempera, ink and oil on wall, floor, canvas and paper

350 cm x 600 cm x 450 cm



infiltration (draft)
2012, water color and pencil on paper, 24 cm x 32 cm







infiltration (detail)
2012, egg tempera, ink and oil on wall, floor, canvas and paper, 350 cm x 600 cm x 450 cm
Slag Contemporary, New York City, NY, USA



infiltration (detail)
2012, egg tempera, ink and oil on wall, floor, canvas and paper, 350 cm x 600 cm x 450 cm
Slag Contemporary, New York City, NY, USA

tear factor

Lulea Art Biennial 2011, The City Art Hall, Lulea, Sweden
2011

egg tempera and oil on wall, floor, canvas and concrete
300 cm x 700 cm x 450 cm

objects: *Arabella* and *Baker*, egg tempera and oil on concrete
160 cm x Ø 40 cm



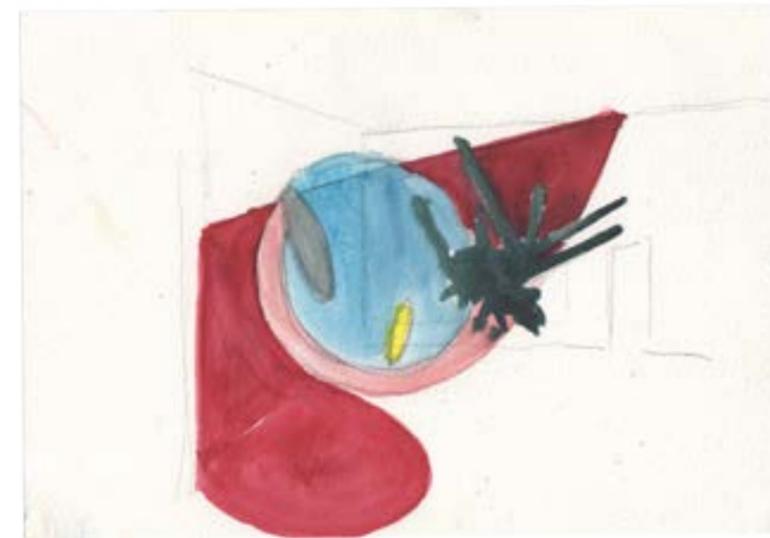
tear factor (draft, studio Berlin)
2011, egg tempera and oil on wall, floor, canvas and concrete, 290 cm x 400 cm x 350 cm
objects: *Arabella* and *Baker*, egg tempera and oil on concrete, 160 cm x Ø 40 cm





all liquid

School of Art, Australian National University, Canberra, Australia
2011
egg tempera on wall and floor
330 cm x 350 cm x 450 cm



all liquid (draft)
2011, water color and pencil on paper, 24 cm x 32 cm





touch

Parkhaus Projects, Berlin, Germany

2010

egg tempera on wall, floor and concrete

400 cm x 300 cm x 600 cm

object: *Enos*, egg tempera and oil on concrete

160 cm x Ø 40 cm



touch (draft, studio Berlin)
2010, egg tempera on paper and concrete, 22 cm x 24 cm x 32 cm





deep field

Kunstverein Celle, Celle, Germany

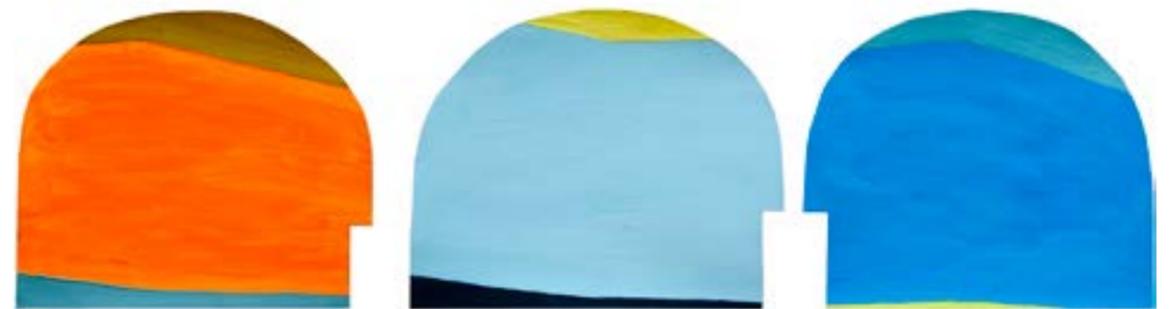
2009

egg tempera and oil on wall and canvas

550 cm x 500 cm

objects: *Laika*, *Sam*, *Felix* and *disc 1*, egg tempera and oil on concrete

160 cm x Ø 40 cm and 40 cm x Ø 170 cm



deep field (draft)
2009, egg tempera on paper, each 23 cm x 27 cm







Hybrid Worlds – From the Surface to Space Out of Time
Johannes Honeck

Image, colour, surface, foreground, middle ground, background, style, composition, perspective: all of these terms belong in the lexicon of art historical descriptions of Claudia Chaseling's work. This work— unlike what these terms might lead us to believe — is comprised not only of paintings. In her hybrid worlds, one is instead confronted with works that refuse every straightforward, analytical categorisation: chaos and order, space and time, illusion and reality.

Upon my first visit to Claudia Chaseling's studio in Berlin in 2012, I realised how Filippo Brunelleschi's proposed formulas from the early modern period for the calculation of perspective in the production of illusionistic painting could be implemented in practice. Claudia Chaseling installed one of her large-format pieces on the wall. After some time spent trying to make sense of the whirlwind of structures, bold colours, and ornamental objects, I was directed to an appropriate viewing point, calculated through scientific methods. With this localisation of perspective, the work opened up and became a "window" to a new reality.

The transformation of painting as an art form to something more than purely a visual window began in 1918 with the monochromatic paintings of Alexander Rodchenko. The genre of painting was expanded to accommodate new theoretic content and was increasingly used as a vehicle for exploring inner experiences and perceptions. The structural model of perspective painting lived on, so to speak, in cinematic and photographic works, with perhaps one of the best examples being the work of Canadian artist Jeff Wall. Quid pro quo, photographic and cinematic stylistic devices began to find expression through painting and have considerably broadened its repertoire of possibilities.

This fascination with the two-dimensional picture plane, which can be expanded into the realm of the multi-dimensional through painterly adaptation and the inclusion of the room, the space, into the work itself, becomes the central concept in Claudia Chaseling's paintings. Suspended outlandishly on the painting surface, visual citations are spread across her dreamlike vivifications. They do not confine themselves to the standard panel painting format but rather explode the limits of experiential space, leading towards a confrontation with the quirky — sometimes humorous, sometimes unbearably painful — profane reality of human existence. Thus, Chaseling's installations find connection with the traditional decoration of Baroque churches, in which illusionistic painting techniques and sculptural extensions are employed to miraculously erase architectural thresholds — for example, between the ceiling and walls.

For her expansive installation in Studioraum 45cbm at the Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, Claudia Chaseling painted — using the egg tempera techniques of the old masters — a whirlwind of strange visions. In doing so, the artist, through this site-specific work, points to the contradiction of cosmos and chaos. As in the theogony of the Greek poet

Hybride Welten – von der Fläche zum Raum aus der Zeit
Johannes Honeck

Bildträger, Farbe, Fläche, Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund, Duktus, Komposition, Perspektive – dies sind alles Begriffe, die zur kunsthistorischen Beschreibung der Arbeiten von Claudia Chaseling herangezogen werden können, und anders als die Begriffe es vermuten lassen, sind diese Arbeiten nicht nur Malereien. In ihren hybriden Welten sieht man sich vielmehr Termini gegenübergestellt, die sich jedweder geradlinigen, analytischen Einordnung entziehen: Chaos und Ordnung, Raum und Zeit, Illusion und Realität.

Bei einem ersten Besuch in Claudia Chaseling's Berliner Atelier im Jahr 2012 wurde mir bewusst, wie die in der frühen Neuzeit von Filippo Brunelleschi aufgestellten mathematischen Formeln zur Berechnung von Perspektive als Anknüpfungspunkt für die Produktion illusionistischer Malerei praktisch umgesetzt werden. Claudia Chaseling hängt eine ihrer großformatigen Arbeiten an die Wand. Nachdem ich versucht hatte, diesen Wirbel an Strukturen, kraftvollen Farben und ornamenthaften Objekten fassen zu können, wurde ich auf den von ihr vorgesehenen Betrachterstandpunkt hingewiesen: Eben mit jenem wissenschaftlichen Hilfsmittel, der perspektivischen Verortung, öffnet sich die Arbeit und wird zum „Fenster“ einer neuen Wirklichkeit.

Bereits mit den ersten monochromen Gemälden von Alexander Rodschenko aus dem Jahr 1918 wurde das Gemälde nicht mehr nur als visuelles Fenster gesehen: Die Malerei wurde durch theoretische Inhalte erweitert und zugunsten einer inneren Erfahrung als Mittel zur Wahrnehmung abgelöst. In filmischen und fotografischen Arbeiten lebt das Strukturmodell der perspektivischen Malerei gleichsam fort, wie sich vor allem an den Werken des kanadischen Künstlers Jeff Wall zeigen lässt. In der Malerei finden fotografische und filmische Stilmittel ihre Entsprechung und erweitern seitdem das Repertoire ihrer Möglichkeiten.

Diese Faszination am zweidimensionalen Bildgrund, der durch malerische Bearbeitung und den Einbezug des Raums ins Mehrdimensionale erweitert werden kann, wird in den Gemälden von Claudia Chaseling zum zentralen Bildinhalt erhoben. Auf der Bildfläche fremdartig ausgesetzt, breiten sich ihre traumartigen Belebungen visueller Zitate aus. Sie bemächtigen sich nicht des herkömmlichen Tafelbildformates, sondern sprengen die Grenzen des erfahrbaren Raumes und führen es einer Lebensweltlichkeit der verschrobenern, manchmal humorvollen, manchmal unerträglich schmerzhaften Gegenüberstellung mit dem Menschsein zu. Dabei knüpfen Chaseling's Installationen an die Tradition der Ausgestaltungen barocker Kirchen an: Wenn durch illusionistische Maltechniken und skulpturale Erweiterungen architektonische Grenzen – beispielsweise zwischen Decken und Wänden – auf wundersame Weise verschwinden.

Für ihre raumgreifende Installation im Studioraum 45cbm der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden malte Claudia Chaseling auf altmeisterliche Weise mit der besonderen Technik der Ei-Tempera einen Wirbel aus kosmischen

Hesiod, here painting forms new compositions out of disorder. Thus an amorphous, cosmic system arises out of complex fragments: painted structures that are reminiscent of patterns formed by light reflexes and waves on a watery surface and sculptures in the forms of fabulous creatures. Postcards from all corners of the globe — the motifs having been revised by the artist — find themselves amongst her work. Excavated out of time, these objects are carried from one place to the next and manipulated through painterly interventions. Reflective aluminium surfaces and forms seem to stretch the space into further dimensions, like distorting mirrors. A warped image of the viewer becomes surface, disappearing as form.

Claudia Chaseling combines different assertions into an almost impenetrable meshwork of relationships. She renews and expands painting through the turning and shifting of the linear perspective of spatial construction. Through manipulation of the natural size of things and the abolition of the laws of gravity, the pictorial space seems to move with such force that the forms slip from their appointed positions. The pictured objects feel strangely familiar, and yet they have been estranged from reality. Through the distortion of dimensions of seemingly familiar motifs, the eye is deceived into seeing figuration in abstract forms or, vice versa, to perceive as abstract a form that is actually figurative. In a split second, everything can transform itself, or combine with something else, including the visitors themselves. Spatial connectivity and temporary simultaneity seem to be two sides of the same coin, as if images of an inner and exterior reality had been so subverted as to be indistinguishable from one another. Stemming from a defined experiential perspective, Chaseling's works engender tension between the "here and there," the physical reality, and the bodily presence of the viewer in the "here and now." At the same time, the illusionistic space in the work is certainly from another time and place, perhaps even another dimension; namely, the artist's consciousness.

The pictorial space becomes a receptacle for the imagination of traces of form, lines of movement, and arrangements of abstracted figurative elements that, upon closer inspection, reveal something recognisable. Claudia Chaseling is not interested in unmasking our perception of reality as a construction, or in efforts to playfully decipher each individual motif. Rather, the artist dedicates herself to the painterly possibilities of contradictions; between people and things but also between the artificial and the natural. Like fragments of memory, seemingly irreconcilable objects and forms appear and relate chronicles from a past entirely different from the current presence in the painting. Themes from everyday life, nature, landscape, biology, gene-technology, and mutation research — first and foremost, however, the human-mediated environment, which obfuscates remaining traces of the primordial — are the central subject in her expansive paintings and installations. These are not reflections of reality in the usual sense; Claudia Chaseling creates astonishing, penetrating, labyrinthine worlds, introducing the simultaneity of the non-simultaneous.

Visionen. Die Künstlerin umriss damit in ihrer in situ-Arbeit den Gegensatz von Kosmos und Chaos. Ähnlich der Theogonie des griechischen Dichters Hesiod werden mit der Malerei aus der Unordnung heraus neue Kompositionen geformt. Dadurch entsteht ein amorphes, kosmisches System aus komplexen Fragmenten: gemalte Strukturen, die an Lichtreflexe des Wellenspiels auf Wasseroberflächen erinnern und Skulpturen in Form von fabelhaften Wesen. Postkarten aus allen Ecken der Welt, deren Motive neu gedacht werden, finden sich in ihrer Arbeit. Aus der Zeit heraus gelöst werden diese von einem Ort zum nächsten getragen und malerisch überarbeitet. Reflektierende Aluminiumflächen und -formen scheinen den Raum wie in einem Zerrspiegel in weitere Dimensionen auszudehnen. Ein verzerrtes Abbild des Betrachters wird zur Fläche und verschwindet als Form.

Claudia Chaseling verbindet verschiedene Aussagen zu einem nahezu undurchdringbaren Beziehungsgeflecht. Sie erneuert und erweitert Malerei durch Drehen und Wenden der linearperspektivischen Raumkonstruktion. Durch Manipulation der natürlichen Größe von Dingen und der Aufhebung von Schwerkraft wird der Bildraum so stark in Bewegung versetzt, dass es scheint, als würden die Formen von ihrem vorgesehenen Platz rutschen. Die Objekte in ihren Bildern kommen einem scheinbar bekannt vor, aber sie sind doch der Realität entrückt. Durch Verzerrung der Dimensionen vermeintlich bekannter Motive wird das Auge dazu verleitet, Figuration in abstrakter Form zu sehen oder umgekehrt eine abstrakte Form in etwas, das tatsächlich Figuration ist. Im Bruchteil einer Sekunde kann sich alles selbst transformieren und alles kann sich mit etwas anderem verbinden, auch mit dem Betrachter. Räumliche Konnektivität und temporäre Gleichzeitigkeit scheinen zwei Seiten ein und derselben Medaille zu sein. Als würden die Bilder innere und äußere Realität so unterlaufen, dass sie nicht mehr voneinander getrennt werden können. Ausgehend von einer erlebbareren Perspektive erzeugen Claudia Chaselings Arbeiten eine Spannung zwischen dem „Hier und Dort“, zwischen der physischen Realität und der körperlichen Präsenz des Betrachters im „Hier und Jetzt“. Zeitgleich ist der illusionistische Raum des Bildes bestimmt von einer anderen Zeit und einem anderen Ort, oder gar einer anderen Dimension, des Bewusstseins der Künstlerin.

Der Bildraum wird zur Folie der Vorstellungen von Spuren in Form von Linien der Bewegung und der Zusammenstellung von figurativ abstrahierten Elementen, die bei genauer Betrachtung Wiedererkennbares bergen. Es geht Chaseling nicht darum, unsere Vorstellung von Wirklichkeit als Konstruktion zu entlarven, die dem Versuch eines spielerischen Enträtselns der einzelnen Motive nachfolgt. Vielmehr widmet sich die Künstlerin den malerischen Möglichkeiten der Gegensätze, von Personen und Dingen also oder auch Künstlichem und Natürlichem. Wie Erinnerungssplitter tauchen scheinbar unvereinbare Objekte und Formen auf und berichten von einer Vergangenheit, die gänzlich anders gewesen ist als die gegenwärtige Präsenz auf dem Bildträger. Themen aus der Alltagswelt, Natur, Landschaft, Biologie,



space maker
2009, egg tempera and acrylic on wall and floor, 600 cm x 600 cm x 400 cm,
objects: *Felix* and *Sam*, 2009, egg tempera and oil on concrete, 160 cm x Ø 40 cm
im basement, Vienna, Austria

Through painterly techniques and the inclusion of space in the work, depth of field and a focus on the surface of the painting are suggested at the same time. Each viewing, however, reveals one as the other. Painting as a “window” facilitates, in Claudia Chaseling’s work, a range of concurrent outlooks. It is this point, above all, that offers an entryway into her painting: an imagination, a fantasy, of a space released from time, proportion, and perspective that, in its absurdity, has become a tangible world. The certainty of one’s own point of view is replaced with a wide-eyed recognition of undreamt possibilities in an unknown visual world.

Gentechnologie, Mutationsforschung, vor allen Dingen jedoch die durch Menschen selbst veränderte Umwelt, die oft die Spuren eines Ursprünglichen vergessen lässt, sind zentrale Sujets in ihren raumgreifenden Malereien und Installationen. Es sind keine Wirklichkeitsspiegelungen im herkömmlichen Sinne, vielmehr schafft Claudia Chaseling erstaunliche, eindringliche, irrgartenähnliche Welten. Sie führt die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen ein.

Mit malerischen Mitteln und unter Einbezug des Raumes werden Tiefe und Flüchtigkeit simultan suggeriert. Doch mit jedem Blick entpuppt sich das eine als das andere. Die Malerei als „Fenster“ ermöglicht bei Claudia Chaseling gleich mehrere Aussichten simultan. Eben hier findet sich am ehesten ein Zugang zu ihren Malereien: aus der Vorstellung eines aus Zeit, Proportion und Perspektive entlassenen Raumes, der in seiner Absurdität zu einer realen Dingwelt geworden ist. Die Sicherheit des eigenen Standpunktes wird vertauscht mit dem staunenden Erkennen von nicht geahnten Möglichkeiten in einer unbekanntem Bildwelt.



pool
2010, ink, egg tempera and oil on canvas, object: *disc 2*, egg tempera and oil on concrete, 20 cm x Ø 200 cm
Galerie Schlassgoart, Esch/Alzette, Luxembourg



orange mutant
2012, egg tempera, ink and oil on wall, floor, paper and clay objects, 300 cm x 280 cm x 250 cm
7 below, BCA Center, Vermont, USA

Mutative Perspective
Claudia Chaseling

Grids

Since the Renaissance, space has been represented by height/width/depth. In a landscape, the foreground is at your feet and the distance narrows down and disappears into infinity. For me, however, it has always seemed that the point furthest away in a landscape is larger than what lies closer to me optically, totally contrary to the principles of central perspective in painting. Linear or central perspective seems like a crutch for understanding and depicting space.[1]

We now live in a multidimensional reality. Time and space have become relative in the digital sphere; physical reality often exists only in the mind and on the screen. What is recorded can vanish in a fraction of a second.

Parallel to this is nature: plants, animals, humans, growth, death, light and darkness, moisture, soil, and how we as humans relate to our environment: politics, psychological and philosophical perspectives, and technological infinity. This is the nature in which we exist. This complex, multilayered nature drives my use of perspective in painting. My perspective is a tool used to transform perception, to distort and to dissolve it and to disseminate political content with the aim of generating and new vision through the *Spatial Paintings*. [2]

By my early works in 1998, I had already started using multiple perspectives in my paintings on canvas. I realized that the image of a place in my memory changes; it is not stable or fixed, but determined by my shifting personal context. This is the dynamic view I use to construct static paintings. Overlapping perspectives produce space on a flat, two-dimensional surface. The painted wave lines dissolve forms and create translucent images.

Over the years, the *Grid Paintings* series has continuously evolved towards works depicting and describing invisible conditions in the landscape, areas where human industrial-chemical-technological impact and the natural landscape clash — in particular, radioactive pollution on earth.

With my artist's eye, I choose information out of today's society to use in my work. This artist's act of choosing gives special value to an idea, image, or object. I see the contemporary painter as a "billboard maker," picking and accentuating elements from all sources.

The theme of my painting stays the same whether I'm working on a two-dimensional surface, in the three-dimensional space, or in drawn stories. I move between architectural spaces and the canvas. The flat paintings show detail whilst the wall-floor-ceiling paintings comprise large, complex colour fields and forms. I combine both elements to create tension and dialogue between dense lines, drawn with paint, and monochromatic fields.

1. *Mutative Perspective*: The artist Milovan Destil Markovic invented this term to describe my work. I used it as the title for my solo exhibition held in Berlin in 2014.

2. Milovan Destil Markovic named my three-dimensional paintings *Spatial Paintings*, Berlin, November 2012.

Mutative Perspective
Claudia Chaseling

Grids (Raster)

Seit der Renaissance wird Raum durch Höhe, Breite und Tiefe definiert: Eine Landschaft konstruiert sich durch den Vordergrund, der bei den Füßen des Betrachters beginnt, mit wachsender Entfernung werden die Elemente der Landschaft immer schmaler, bis das Sichtbare in der Weite des Horizonts verschwindet. Für mich wirkte es jedoch immer so, als sei der Landschaftsausschnitt, der am weitesten von mir entfernt ist, größer als die Szenen, die augenscheinlich näher liegen, was der Lehre der Zentralperspektive jedoch völlig widerspricht. Die Linear- oder Zentralperspektive scheint nur ein begrenztes Hilfsmittel für das Verständnis und die Abbildung von Raum zu sein.[1]

Wir leben heute in einer multidimensionalen Realität. Zeit und Raum sind in der digitalen Welt relativ geworden, physische Realität existiert oft nur in Gedanken und auf dem Bildschirm. Aufgezeichnete Informationen können in Bruchteilen von Sekunden wieder gelöscht werden und verschwinden.

Parallel zu dieser Realität gibt es die Natur: Pflanzen, Tiere und Menschen, Wachstum und Tod, Licht und Dunkelheit, Feuchtigkeit und Erde und die Frage, in welchem Verhältnis wir Menschen zu unserer Umgebung stehen: Politik, psychologische und philosophische Perspektiven und technologische Unvorstellbarkeiten. Das ist die Natur, die uns umgibt. Und diese komplexe, mehrschichtige Natur prägt meinen Umgang mit Perspektive in der Malerei. Ich benutze Perspektive als ein Werkzeug, um Wahrnehmung zu verändern, zu verzerren und aufzulösen, politische Inhalte mitzuteilen und so einen vollkommen neuen Blick durch die *Spatial Paintings*[2] zu vermitteln.

Schon in meinen frühen Werken von 1998 hatte ich begonnen, multiple Perspektiven in meiner Malerei auf Leinwand einzusetzen. Mir wurde bewusst, dass sich das Bild einer Landschaft, das ich in meiner Erinnerung gespeichert habe, verändert. Es ist nicht statisch oder fest, sondern wird durch meine persönliche, sich ebenfalls verändernde Verfassung geprägt. Diese Dynamik bildet die Grundlage für die unbewegten Malereien: Sich überlagernde Perspektiven erzeugen auf den flachen, zweidimensionalen Bildträgern Raum, Wellenlinien lösen die Formen auf und lassen so durchscheinende Motive entstehen.

Über die Jahre entwickelte sich die Serie *Grid Paintings* kontinuierlich hin zu Arbeiten, die unsichtbare Zustände in der Welt abbilden oder besser: beschreiben. Mein Fokus liegt dabei auf Landschaften, in denen die industriell-chemisch-technologische Einwirkung des Menschen und die

1. *Mutative Perspective* „die veränderliche Perspektive“: Der Künstler Milovan Destil Markovic erfand diese Bezeichnung, um meine Arbeit zu beschreiben. Ich benutzte sie als Titel für meine Einzelausstellung 2014 in Berlin.

2. Milovan Destil Markovic bezeichnete meine dreidimensionalen Malereien als *Spatial Paintings*, Berlin, November 2012.

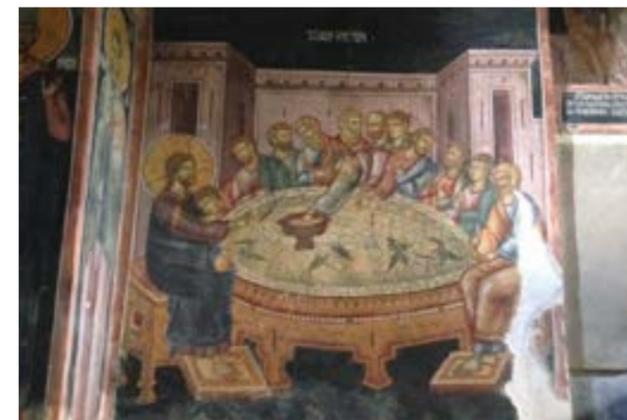


this is all
2013, egg tempera and oil on canvas, 280 cm x 170 cm x 330 cm

I draft the paintings on paper, then construct them in the specific location, until I find the tension that captures the subject that affects me. Each of my works begins with facts that I “need to billboard.” Without these themes, I would/could not even begin to paint. The idea needs the material as the material needs the idea. For me, painting is the visual communication that has the greatest impact.

The intuitive-abstract experience of the space where the work is situated, is a method of communicating my desired content and information. The *Spatial Paintings* use the geometry of an interior space as an element of the work. I use transformable three-dimensionality as another medium in painting in order to represent the atmosphere and characteristics of radioactive contamination and electromagnetic waves.

Pavel Florensky wrote in the 1930s that Byzantine icon paintings have a greater objectivity and are more concrete (than paintings of later eras) because they don't imitate nature through illusionary central perspective.[3] Parallel and reverse perspective in icons emphasise the subject of the painting and don't follow the logical geometric construction of the space that is represented in the picture. I took from this that the use of perspective in paintings can be a tool to work with, similar to paint, text, and other materials.



Invisible pollution

I first encountered the danger of nuclear radiation in 1986 as a child in Munich, when the catastrophic accident at the Chernobyl nuclear reactor released radiation over large parts of Europe and the former USSR. Then in 2005, I saw a documentary film by Frieder Wagner[4], *Der Arzt und die verstrahlten Kinder von Basra (The Doctor and the Radiated Children of Basra)* about Prof. Dr. Dr. Siegwart-Horst Günther.[5] This documentary affected my work for the next 10 years and continues to influence it.

3. Cf. Pavel Florenski, *Die Ikonostase: Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Russland* (Stuttgart: Verlag Urachhaus, Johannes M. Mayer GmbH, 1990).

4. See Frieder Wagner, *Der Arzt und die verstrahlten Kinder von Basra (The Doctor and the Radiated Children of Basra)*, 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=ERmabAyg4Xo> and *Deadly Dust – Todesstaub*, 2007, https://www.youtube.com/watch?v=_9-sl7fA8AQ, last accessed: February 2016.

5. See the homepage of Prof. Dr. Dr. Siegwart-Horst Günther, <http://www.sdnl.nl/gunther-home.htm>, last accessed: February 2016.

unberührte Natur miteinander kollidieren, vor allem auf Gegenden, die von radioaktiver Verseuchung betroffen sind.

Aus meiner Wahrnehmung als Künstlerin heraus selektiere ich aktuelle, gesellschaftsrelevante Informationen, die ich dann in meiner Arbeit verwende. Es ist dieser Akt des Auswählens, durch den ein Motiv, eine Idee oder ein Objekt einen besonderen Stellenwert erhält. Ich sehe den zeitgenössischen Maler als jemanden, der ein Statement abgibt, indem er bestimmte Informationen auswählt und sie ins Licht der Öffentlichkeit rückt.

Das Thema in meinen Arbeiten bleibt unverändert, ob ich mich nun mit der zweidimensionalen Bildfläche beschäftige, raumbezogene Male oder Geschichten zeichne. Ich bewege mich zwischen architektonischer Geometrie und der Leinwand. Die Bilder auf Leinwand sind detaillierter, während die Wand-Boden-Decken-Malereien umfassende, komplizierte Farbflächen und Formen beinhalten. Ich kombiniere diese beiden Vorgehensweisen, um Spannung zu erzeugen und einen Dialog zwischen den dichten, mit Farbe gezeichneten Liniennetzen und den monochromen Flächen entstehen zu lassen.

Die Bilder werden zunächst auf Papier entworfen, dann in situ im Detail ausgeführt und so lange bearbeitet, bis ich genau die Spannung erreiche, die das Thema einfängt, das mich so beschäftigt hat, dass ich es in meiner Arbeit verwende. Der Ausgangspunkt sind immer Fakten, die ich publik machen möchte. Ohne diese Themen wäre ich nicht fähig, eine Arbeit zu beginnen. Die Idee ist vom Material abhängig, genauso wie die Ausführung vom Sujet. Meiner Ansicht nach ist Malerei die Form der visuellen Kommunikation mit der größten unmittelbaren Wirkung.

Die abstrakt-intuitive Erfahrung des Raums, in dem die Arbeit verortet ist, ist meine Methode, einen bestimmten Inhalt mitzuteilen. Bei den *Spatial Paintings* nutze ich die Geometrie eines Raums als Kompositionselement. Räumlichkeit ist gestaltbar und ein Medium in der Malerei, um die Atmosphäre und die Eigenschaften von radioaktiver Verseuchung und elektromagnetischen Wellen darzustellen.

Pavel Florenski schrieb in den 1930er Jahren, dass byzantinische Ikonmalereien objektiver und konkreter seien (als Bilder in nachfolgenden Epochen), weil sie die Natur nicht mittels der illusionistischen Zentralperspektive nachahmten.[3] Die umgekehrte und die Parallelperspektive in der Ikonmalerei heben das Thema des Bildes hervor und folgen nicht der logischen Konstruktion des gemalten Raums. Für mich bedeutete das, dass Perspektive generell ein malerisches Mittel sein kann, genauso wie Farbe, Schrift und andere Materialien.

3. Vgl. Pavel Florenski, *Die Ikonostase: Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Russland*, Stuttgart 1990.

Image: 12th century fresco, Studenica Monastery, Serbia, 2015

In extensive and life-threatening research over the years, Günther and other scientists have finally proven the irreversible radioactive pollution caused by depleted uranium (DU) weapons. These armaments were first used by the USA in the Gulf War in 1991 and later adopted by other countries such as the UK, France and Israel and deployed in Syria, Afghanistan, Iraq, the former Yugoslavia, Gaza, Libya, Lebanon, and other conflict zones. The use of these weapons has led to severe deformations among newborns, cancer, and death, and continues to do so long after the fact; radioactive uranium and plutonium particles have a half-life of 4,5 billion years. When ingested or inhaled, these particles change DNA, and in this way continue to affect populations for generations.

The USA, France, Israel, and the UK are still using these weapons and have repeatedly voted against resolutions by the UN General Assembly calling for a moratorium and, ultimately, a ban of DU ammunition. Affected communities call its use a "silent genocide." [6]

DU weapons are used to a horrific extent in every war or conflict zone today in which the USA or NATO are involved, [7] and their use is currently the cause of one of the worst radioactive pollutions on earth. [8] Countries known to produce these weapons include the UK, USA, France, Russia, China, and Pakistan. [9] The USA manufactures and exports the largest amounts by far. [10] The uranium for these weapons originates in the waste material of nuclear reactors, supplied originally by uranium mines. DU munitions are weapons of mass destruction and their use is a war crime. [11] In addition to the regular use of DU munitions, the USA is expanding the deployment of atomic weapons in Germany (and the EU). [12]

6. See note 5.

7. See Einar Schlereth, Jürgen Kuhlmann, Sigrid Lauke, Brigitte Queck, *Das best gehütete [sic] Geheimnis der US/NATO: DU-Waffen (The Best Kept Secret of the US/NATO: DU Weapons)*, http://muetter-gegen-den-krieg-berlin.de/DU-Waffen_Das_best_gehuetetste_Geheimnis_der_US_NATO.htm, last accessed: November 2015, and Grigory Milenin, *Yugoslav Bombings 15 Years Later: U.S.-NATO Aggression In Europe*, <https://rickrozoff.wordpress.com/2014/03/24/yugoslav-bombings-15-years-later-u-s-nato-aggression-in-europe/>, last accessed: December 2015.

8. See Wikileaks, https://www.wikileaks.org/plusd/cables/09KUWAIT180_a.html, last accessed: September 2015.

9. See International Coalition to Ban Uranium Weapons, *Users – Research into the murky world of arms industry exports and the proliferation of DU weapons around the world*, <http://www.bandeduranium.org/en/users> and *The Weaponisation and Commercialisation of Depleted Uranium*, <http://www.wandsworth-stopwar.org.uk/du/weaponcomm.htm>, last accessed: September 2015.

10. See The Center for Media & Democracy, *Depleted Uranium*, http://www.sourcewatch.org/index.php/Depleted_Uranium: "DU is currently used by the defence industry in the manufacture of armor piercing munitions and anti-tank projectiles. [...] At least 17 countries are thought to have weapon systems containing DU in their arsenals. These include: UK, US, France, Russia, Greece, Turkey, Israel, Saudi Arabia, Bahrain, Oman, Egypt, Kuwait, Pakistan, Thailand, China, India and Taiwan. Many of them were sold DU ammunition by the US while others, including France, Russia, Pakistan and India are thought to have developed it independently.", last accessed: February 2016.

11. See Robert James Parsons, *America's big dirty secret*, *Le Monde diplomatique*, English edition, March 2002, <http://mondediplo.com/2002/03/03uranium>, last accessed: February 2016.

12. See *US to bring in new advanced nuclear bombs to Germany – report*, RT.com, <https://www.rt.com/news/316186-germany-us-nukes-upgrade/>, last accessed: November 2015.

Die unsichtbare Verseuchung

Zum ersten Mal mit Radioaktivität konfrontiert war ich 1986 als Kind in München, als die Reaktorkatastrophe in Tschernobyl geschah und sich die radioaktive Wolke über weite Teile Europas und die damalige UdSSR ausbreitete. 2005 habe ich dann den Dokumentarfilm *Der Arzt und die verstrahlten Kinder von Basra* von Frieder Wagner [4] über Prof. Dr. Dr. Siegwart-Horst Günther [5] gesehen. Diese Dokumentation hat meine Arbeit für die folgenden 10 Jahre beeinflusst und wirkt sich nach wie vor darauf aus.

In jahrelanger, umfangreicher Recherche und unter lebensbedrohenden Umständen haben Günther und andere Wissenschaftler den Nachweis für die unwiderruflichen Schäden und die radioaktive Verschmutzung durch den Einsatz von Uranmunition (DU) erbracht. DU-Munition wurde erstmals im Jahr 1991 von den USA im Golfkrieg eingesetzt. Später machten auch andere Länder wie Großbritannien, Frankreich und Israel von diesem Waffen Gebrauch, unter anderem in Syrien, in Afghanistan, im Irak, im ehemaligen Jugoslawien, im Gazastreifen, in Libyen und im Libanon. Der Einsatz dieser Waffen führte zu schweren Missbildungen bei Neugeborenen, zu Krebserkrankungen und Todesfällen, die Folgen wirken bis heute nach. Radioaktive Uran- und Plutoniumpartikel haben eine Halbwertszeit von 4,5 Milliarden Jahren. Werden diese Partikel eingeatmet oder durch die Nahrung aufgenommen, verändern sie die DNA und schädigen auf diese Weise ganze Bevölkerungen über Generationen hinweg.

Die USA, Frankreich, Israel und Großbritannien setzen Uranwaffen weiterhin ein und haben wiederholt gegen Resolutionen der UN-Generalversammlung zu einem Moratorium und einem Verbot von DU-Munition gestimmt. Die Länder, in denen Uranmunition zum Einsatz kam, sprechen von einem „stillen Völkermord“. [6]

In jedem Konflikt, in den die USA oder die NATO involviert sind, [7] kommen DU-Waffen in einem erschreckend hohen Ausmaß zum Einsatz. Von ihrer Verwendung geht heute eine der größten radioaktiven Belastungen für die Erde aus. [8] Zu den Ländern, die diese Waffen produzieren, gehören unter anderem Großbritannien, USA, Frankreich,

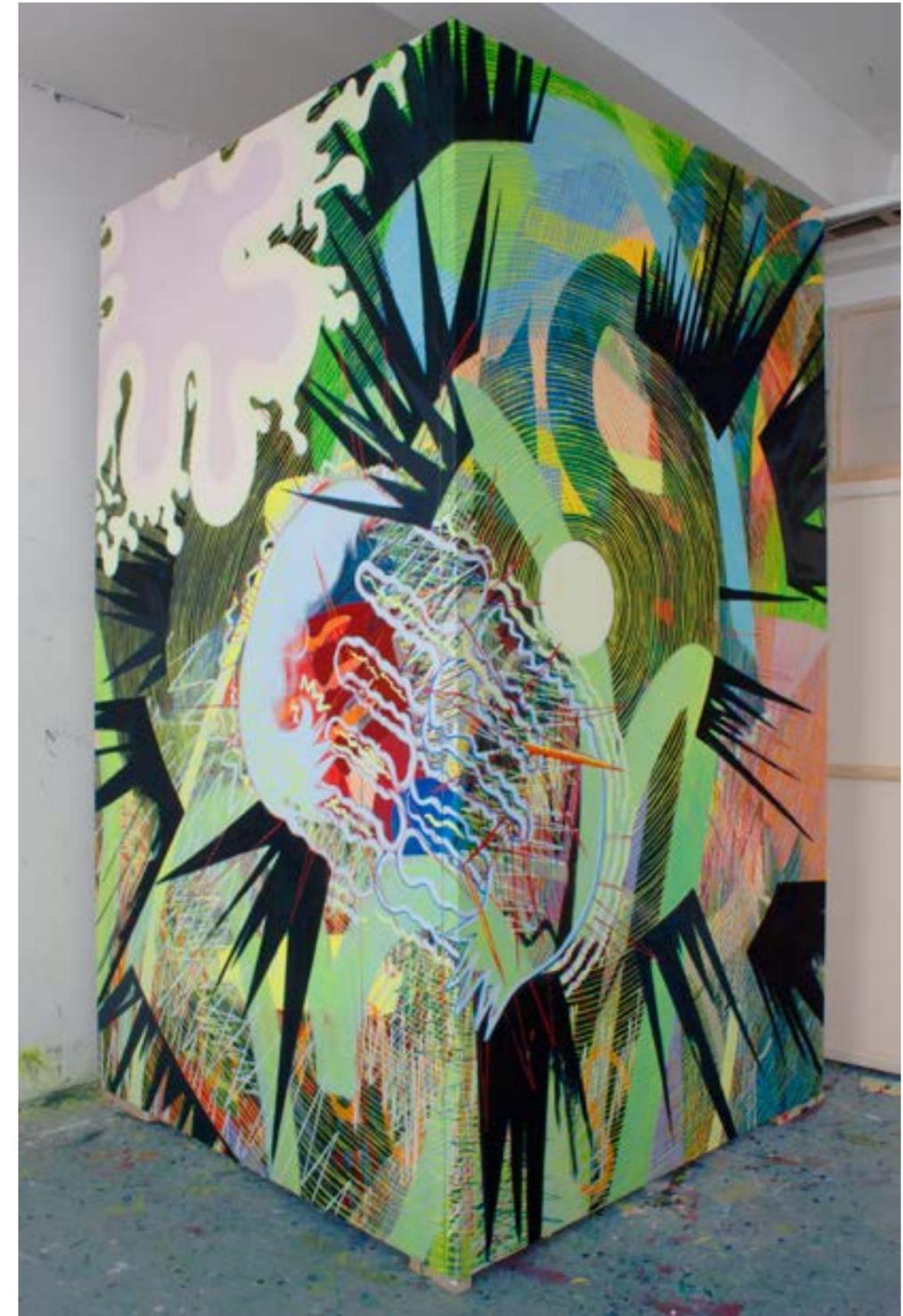
4. Siehe Frieder Wagner, *Der Arzt und die verstrahlten Kinder von Basra*, 2003, <https://www.youtube.com/watch?v=ERMabAyg4Xo> und *Deadly Dust – Todesstaub*, 2007, https://www.youtube.com/watch?v=_9-sl7fA8AQ, Stand: Februar 2016.

5. Siehe die Homepage von Prof. Dr. Dr. Siegwart-Horst Günther, <http://www.sdn.nl/gunther-home.htm>, Stand: Februar 2016.

6. Siehe Anmerkung 5.

7. Siehe Einar Schlereth, Jürgen Kuhlmann, Sigrid Lauke, Brigitte Queck, *Das best gehütete [sic] Geheimnis der US/NATO: DU-Waffen*, http://muetter-gegen-den-krieg-berlin.de/DU-Waffen_Das_best_gehuetetste_Geheimnis_der_US_NATO.htm, Stand: November 2015 und Grigory Milenin, *Yugoslav Bombings 15 Years Later: U.S.-NATO Aggression In Europe*, <https://rickrozoff.wordpress.com/2014/03/24/yugoslav-bombings-15-years-later-u-s-nato-aggression-in-europe/>, Stand: Dezember 2015.

8. Wikileaks, https://www.wikileaks.org/plusd/cables/09KUWAIT180_a.html, Stand: September 2015.



Murphy
2011, egg tempera and oil on canvas, 280 cm x 150 cm x 150 cm



tear-factor
2011, egg tempera and oil on canvas, 280 cm x 160 cm

I process these realities and then spread the information through the works. Beginning with research, it is as if I would walk through written information, conversations, and images of places, embedding the information thus obtained in abstract landscapes by using fragments of pictures, compositions and intuitive forms, language and observed movements. I also embed my idea of radioactive pollution and the invisible electromagnetic waves surrounding us.



Human voids and the Mutative Perspective

In the summer of 2015, the artist Milovan Destil Markovic and I drove through Serbia and Kosovo. The destroyed and fenced-off TV centre, the old Serbian interior ministry, the communist party headquarters and the army base still exist in Belgrade. In Kosovo, between Peć and Prizren, the landscape is filled with concrete ruins.

The NATO and the US government are withholding information, pronouncing Serbia clean of DU rubble.[13] In reality, many sites of impact have not been examined,[14] and in other cases, warheads could not be recovered[15]. Predrag Polić, a chemistry professor with Belgrade University, along with his team, found evidence of DU weapons use in six locations outside Kosovo, around the southern Serbian towns of Bujanovac and Vranje, and in the Adriatic town of Kotor in Montenegro.[16]

13. See Ljubica Vujadinovic, *Depleted Uranium Radiation resulting from NATO Bombings in Serbia: High Incidence of Cancer*, Global Research, <http://www.globalresearch.ca/depleted-uranium-radiation-resulting-from-nato-bombings-in-serbia-high-incidence-of-cancer/18432>, last accessed: November 2015.

14. See Frieder Wagner, *Deadly Dust*, min. 1:02, interview with Mitar Visnic, former major of the Serbian Army, <https://www.youtube.com/watch?v=GTRaf23TCUI>, last accessed: February 2016.

15. See Educate-Yourself, *The Continuing Legacy of Depleted Uranium Poisoning in Yugoslavia*, <http://educate-yourself.org/cn/depleteduraniumlegacyyugoslavia28aug13.shtml>, last accessed: November 2015.

16. See Vesna Peric Zimonjic, *NATO Admits Depleted Uranium Used in Serbia Bombings*, Albion Monitor, <http://www.albionmonitor.com/0004a/copyright/natodu.html>, last accessed: September 2015.

Image: *Deadly Dust*, screen shot of the documentary by Frieder Wagner

Russland, China und Pakistan.[9] Die USA sind mit Abstand der größte Produzent und Exporteur dieser Waffen.[10] Das Uran für die Herstellung dieser Waffen fällt als Abfallprodukt in Reaktoranlagen an, die wiederum von Uranminen beliefert werden. DU-Waffen sind Massenvernichtungswaffen und ihr Einsatz stellt ein Kriegsverbrechen dar.[11] Die USA setzen nicht nur DU-Waffen regelmäßig ein, sondern rüsten auch in Deutschland (und der EU) atomar auf.[12]

Es sind diese realen Geschehnisse, die ich in den Arbeiten festhalte und vermittele. Am Anfang steht immer die Recherche. Ich streife durch verschiedene Quellen, Gespräche und Bilder von Orten und arbeite die daraus gewonnenen Informationen mithilfe von Bildfragmenten, Kompositionen, intuitiven Formen, Sprachfetzen, Schriftzügen und Bewegungen, die ich beobachte, in abstrakte Landschaften ein, genauso wie meine Vorstellung von radioaktiver Verseuchung und nicht sichtbaren elektromagnetischen Wellen.

Menschliche Leerstellen und die veränderliche Perspektive

Im Sommer 2015 führen der Künstler Milovan Destil Markovic und ich durch Serbien und den Kosovo. In Belgrad sind nach wie vor die zerstörten und abgeriegelten Gebäude des Fernsehentrums, des ehemaligen Innenministeriums, der kommunistischen Parteizentrale und des Militärhauptquartiers zu sehen. Im Kosovo stehen an der Straße zwischen Peć und Prizren reihenweise Betonruinen.

Die NATO und die Regierung der USA halten Informationen zurück, sie behaupten, Serbien sei von Uranresten gesäubert.[13] In Wirklichkeit sind jedoch viele Gebiete nach den Luftangriffen der NATO nicht untersucht

9. Siehe International Coalition to Ban Uranium Weapons, Users – Research into the murky world of arms industry exports and the proliferation of DU weapons around the world, <http://www.ban depleted uranium.org/en/users> und *The Weaponisation and Commercialisation of Depleted Uranium*, <http://www.wandsworth-stopwar.org.uk/du/weaponcomm.htm>, Stand: September 2015.

10. Siehe The Center for Media & Democracy, *Depleted Uranium*, http://www.sourcewatch.org/index.php/Depleted_Uranium: „Abgereichertes Uran wird von der Rüstungsindustrie derzeit für die Herstellung von panzerbrechender Munition und für Panzerabwehrgeschosse verwendet. [...] Mindestens 17 Länder haben vermutlich Waffen mit Uranmunition in ihren Arsenalen, unter anderem Großbritannien, USA, Frankreich, Russland, Griechenland, Türkei, Israel, Saudi-Arabien, Bahrain, Oman, Ägypten, Kuwait, Pakistan, Thailand, China, Indien und Taiwan. Vielen dieser Länder wurde die DU-Munition von den USA verkauft, während andere Staaten wie Frankreich, Russland, Pakistan und Indien sie vermutlich selbst entwickelt haben.“, Stand: Februar 2016.

11. Siehe Robert James Parsons, *America's big dirty secret*, Le Monde diplomatique, English edition, März 2002, <http://mondediplo.com/2002/03/03uranium>, Stand: Februar 2016.

12. Siehe RT.com, *US to bring in new advanced nuclear bombs to Germany – report*, <https://www.rt.com/news/316186-germany-us-nukes-upgrade/>, Stand: November 2015.

13. Siehe Ljubica Vujadinovic, *Depleted Uranium Radiation resulting from NATO Bombings in Serbia: High Incidence of Cancer*, Global Research, <http://www.globalresearch.ca/depleted-uranium-radiation-resulting-from-nato-bombings-in-serbia-high-incidence-of-cancer/18432>, Stand: November 2015.

From 24 March to 8 June, 1999, at least 23 petrochemical plants, oil refineries and fuel depots in Yugoslavia (Serbia and Montenegro) were bombed by NATO, as well as at least another 121 major industrial plants containing various chemicals and substances dangerous to human health. NATO delivered a total of 2,300 air strikes to 995 targets during its 11-week bombing campaign. Some 1,150 NATO warplanes were involved in the operation. More than 420,000 shells weighing a total of 22,000 tons hit Yugoslavia, including 20,000 heavy aviation bombs, 1,300 cruise missiles, and 37,000 pellet bombs, most of them filled with depleted uranium.[17]

More than 2,000 civilians and 1,000 servicemen were killed in the bombings and more than 5,000 others were wounded. Serbia's defence industry was completely destroyed, along with 1,500 villages, 60 bridges, one-third of schools and about 100 historical and cultural monuments.[18] The amount of radioactive waste material that hit the former Yugoslavia was four times as much as that contained in the Hiroshima bomb.[19]



The anti-atomic weapons activist Marion Küpker in Germany has said that Germans in particular should not fall back into the habit of WWII-like denial, allowing Germany, as a NATO partner,[20] to take an active role in using these radioactive munitions that cause destruction, sorrow, and deaths in many countries. This can and should be compared to the widespread knowledge among Germans about the concentration camps back in WWII.

17. See *Depleted Uranium*, http://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/ciencia_uraniumo4.htm, last accessed: September 2015.

18. See *Problem of NATO depleted uranium bombing pushed under the carpet – Retired Generals*, InSerbia, <http://inserbia.info/today/2013/12/problem-of-nato-depleted-uranium-bombing-pushed-under-the-carpet-retired-generals/>, last accessed: September 2015.

19. See *The Weaponisation and Commercialisation of Depleted Uranium*, <http://www.wandsworth-stopwar.org.uk/du/weaponcomm.htm> and *Depleted-uranium munitions and fourth-generation nuclear weapons*, Campaign Against Depleted Uranium, http://www.cadu.org.uk/cadu/articles/art_210.html, last accessed: February 2016.

20. See note 7.

Image: between Prizren and Peć, Kosovo, 2015

worden[14] und an anderen Orten konnten die Sprengkörper gar nicht erst gefunden werden.[15] Predrag Polić, ein Chemie-Professor an der Belgrader Universität, fand mithilfe seines Teams heraus, dass DU-Munition an sechs verschiedenen Stätten außerhalb des Kosovo eingesetzt wurde, und zwar in der Nähe der südserbischen Städte Bujanovac und Vranje sowie in der adriatischen Stadt Kotor in Montenegro.[16]

In der Zeit zwischen dem 24. März und dem 8. Juni 1999 hat die NATO in Jugoslawien mindestens 23 petrochemische Anlagen, Ö Raffinerien und Treibstofflager bombardiert sowie mindestens 121 große Industrieanlagen, in denen diverse Chemikalien und andere gesundheitsgefährdende Substanzen lagerten. Während der 11 Wochen dauernden Bombardierung flog die NATO insgesamt 2300 Luftangriffe auf 995 Ziele, 1150 Kampfflugzeuge kamen dabei zum Einsatz, mehr als 420.000 Geschosse mit einem Gesamtgewicht von 22.000 Tonnen trafen auf Jugoslawien, darunter 20.000 schwere Flugbomben, 1300 Marschflugkörper und 37.000 Pellet-Bomben – die meisten waren mit abgereichertem Uran bestückt.[17]

Mehr als 2000 Zivilisten und 1000 Soldaten wurden bei diesen Bombenangriffen getötet und mehr als 5000 weitere Personen verletzt. Serbiens Rüstungsindustrie wurde vollkommen zerstört und 1500 Dörfer, sechzig Brücken, ein Drittel aller Schulen und etwa hundert historische und kulturelle Denkmäler in Schutt und Asche gelegt.[18] Die Menge radioaktiven Abfalls, der das ehemalige Jugoslawien traf, war vier Mal so hoch wie die in der Hiroshima-Bombe enthaltene Menge.[19]

Die Atomwaffengegnerin Marion Küpker meinte, dass gerade die Deutschen nicht in ihre alte Gewohnheit verfallen und Tatsachen leugnen dürfen, weil sie es damit Deutschland als NATO-Partner[20] ermöglichen, eine aktive Rolle beim Einsatz von radioaktiven Waffen zu übernehmen, welche in vielen Ländern für Zerstörung, Leid und Tod verantwortlich sind. Man kann und sollte das mit dem weitverbreiteten Wissen der Deutschen über die Existenz von Konzentrationslagern im Zweiten Weltkrieg vergleichen.

14. Siehe Frieder Wagner, *Deadly Dust*, Min. 1:02, Interview mit Mitar Visnić, ehemaliger Major der serbischen Armee, <https://www.youtube.com/watch?v=GTRaf23TCUI>, Stand: Februar 2016.

15. Siehe Educate-Yourself, *The Continuing Legacy of Depleted Uranium Poisoning in Yugoslavia*, <http://educate-yourself.org/cn/depleteduraniumlegacyyugoslavia28aug13.shtml>, Stand: November 2015.

16. Siehe Vesna Peric Zimonjic, *NATO Admits Depleted Uranium Used in Serbia Bombings*, Albion Monitor, <http://www.albionmonitor.com/0004a/copyright/natodu.html>, Stand: September 2015.

17. Siehe *Depleted Uranium*, http://www.bibliotecapleyades.net/ciencia/ciencia_uraniumo4.htm, Stand: September 2015.

18. Siehe *Problem of NATO depleted uranium bombing pushed under the carpet – Retired Generals*, InSerbia, <http://inserbia.info/today/2013/12/problem-of-nato-depleted-uranium-bombing-pushed-under-the-carpet-retired-generals/>, Stand: September 2015.

19. Siehe *The Weaponisation and Commercialisation of Depleted Uranium*, <http://www.wandsworth-stopwar.org.uk/du/weaponcomm.htm> und *Depleted-uranium munitions and fourth-generation nuclear weapons*, Campaign Against Depleted Uranium, http://www.cadu.org.uk/cadu/articles/art_210.html, Stand: Februar 2016.

20. Siehe Anmerkung 7.

The aspect that informs my work is the “mutative perspective,” the paradox between painting abstract forms and the communication of a clear social meaning or “message.” In every work I produce, I go back and forth between creating figures, erasing them, painting them again, and then ending where I began, with abstract forms developed from precise topics, a permanent dialogue between codes and chaos, with the addition of texts and written links to sources.

I symbolize the invisibility of radioactivity with areas of negative shapes in the painting that interrupt aesthetically structured forms. The *Spatial Paintings* are built around these empty, unpainted, negative spheres and shapes. Pigment-rich colours surround these voids, a network of infiltration over the floor, wall, ceilings, canvasses, and objects. The gaps of unpainted fields intersperse with the painted “total environment.”[21] Layer after layer of paint refines the composition, intensifies the colours, and highlights the vacuity; an amalgamation of theory, narratives, and an intuitive, expressive way of painting.

I use large sheets of semi-reflective aluminium to create a distorted and blurred vision that is, for me, a metaphor for the unknown outcome of radioactive pollution and the ambiguity of our time.

We live in a multidimensional, possibly disintegrating reality and I address this with a view of the world in which the impact of radioactive munitions and toxicities hangs like a transparent film over each image, distorting and blurring the vision. I began with the series *Infiltration* and now call its core *Mutative Perspective*. I aim to alter the space so that the viewer is drawn into this subject. It is not a story you can forget, unlike something you read or see on TV. It is a physical experience that stays with you. Art cannot change situations, but it can shed light on facts in an intriguing way. Art is still the most enduring, visible billboard.



21. Bojana Pejić, *Working on the Face*, in: Milovan Destil Markovic: *Transfigurative Works*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2006, p. 105.

Image: Milovan Destil Markovic in Sopoćani Monestary, Serbia, 2015

Der Aspekt, der meine Arbeit beeinflusst, ist die „veränderliche Perspektive“, das Paradoxon, abstrakte Formen zu malen und dabei eine klare soziale Bedeutung oder „Botschaft“ zu vermitteln. Jedes meiner Werke unterliegt einem ständigen Hin und Her: Ich male Figuren und entferne sie wieder, dann male ich sie erneut, um sie ein weiteres Mal verschwinden zu lassen, bis ich schließlich da bin, wo ich angefangen habe, bei den abstrakten Formen, die aus einem konkreten Thema hervorgegangen sind. Es ist ein ständiger Dialog zwischen Codes und Chaos, der durch Schriftzüge und Links zu Webseiten erweitert wird.

Die unsichtbare Radioaktivität stelle ich durch negative Flächen, die das ästhetisch komponierte Bild stören, symbolisch dar, und um diese leeren, unbemalten Negativflächen und -formen herum entstehen dann die *Spatial Paintings*. Pigmentreiche Farben definieren diese Leerstellen, wie ein Netzwerk durchdringen sie den Boden, die Wände und Decken, Leinwände und Objekte. Die durch die unbemalten Flächen entstehenden Aussparungen durchsetzen das gemalte Umfeld vollständig.[21] Die Komposition wird Schicht für Schicht weiterentwickelt, wodurch die Farben intensiviert und die Negativflächen hervorgehoben werden: Es ist ein Verschmelzen von Theorie, Erzählung und einer intuitiv-expressiven Malweise.

Ich arbeite mit großen, halbreflektierenden Aluminiumausschnitten, um eine verzerrte Sicht, eine Unschärfe zu erzeugen, die für mich metaphorisch für den ungewissen Ausgang der Folgen radioaktiver Verschmutzung und die Ambiguität unserer Zeit stehen.

Wir leben in einer multidimensionalen, sich vielleicht sogar auflösenden Realität. Ich thematisiere das durch einen Blick auf die Welt, in der die Folgen des Einsatzes von radioaktiven Waffen und Giften wie ein transparenter Schleier über jedem Bild liegen, den Blick verzerren und unscharf werden lassen. Ich habe mit der Serie *Infiltration* begonnen und nenne ihren Kern nun *Mutative Perspective*. Mein Ziel ist es, den Raum so zu verändern, dass der Betrachter in das Thema hineingesogen wird. Es ist keine Geschichte, die man wieder vergisst, anders als das, was man im Fernsehen gesehen oder in der Zeitung gelesen hat. Es ist eine körperliche Erfahrung, die bleibt. Kunst kann Situationen nicht verändern, aber sie kann auf eindringliche Art und Weise ein Licht auf Fakten werfen. Ich denke, Kunst ist immer noch das beständige und sichtbarste Statement.

21. Vgl. Bojana Pejić, *Working on the Face*, in: Milovan Destil Markovic: *Transfigurative Works*, Nürnberg 2006, S. 105.

SPATIAL PAINTINGS II



trout
2013, egg tempera, ink and oil on canvas, 120 cm x 120 cm
Private collection Australia



inquisition
2016, egg tempera and oil on canvas, 110 cm x 110 cm



seventy years
2016, egg tempera and oil on canvas, 300 cm x 120 cm



9 out of 10
2016, egg tempera and oil on canvas, 300 cm x 120 cm



in God's name
2016, egg tempera and oil on canvas, 300 cm x 120 cm



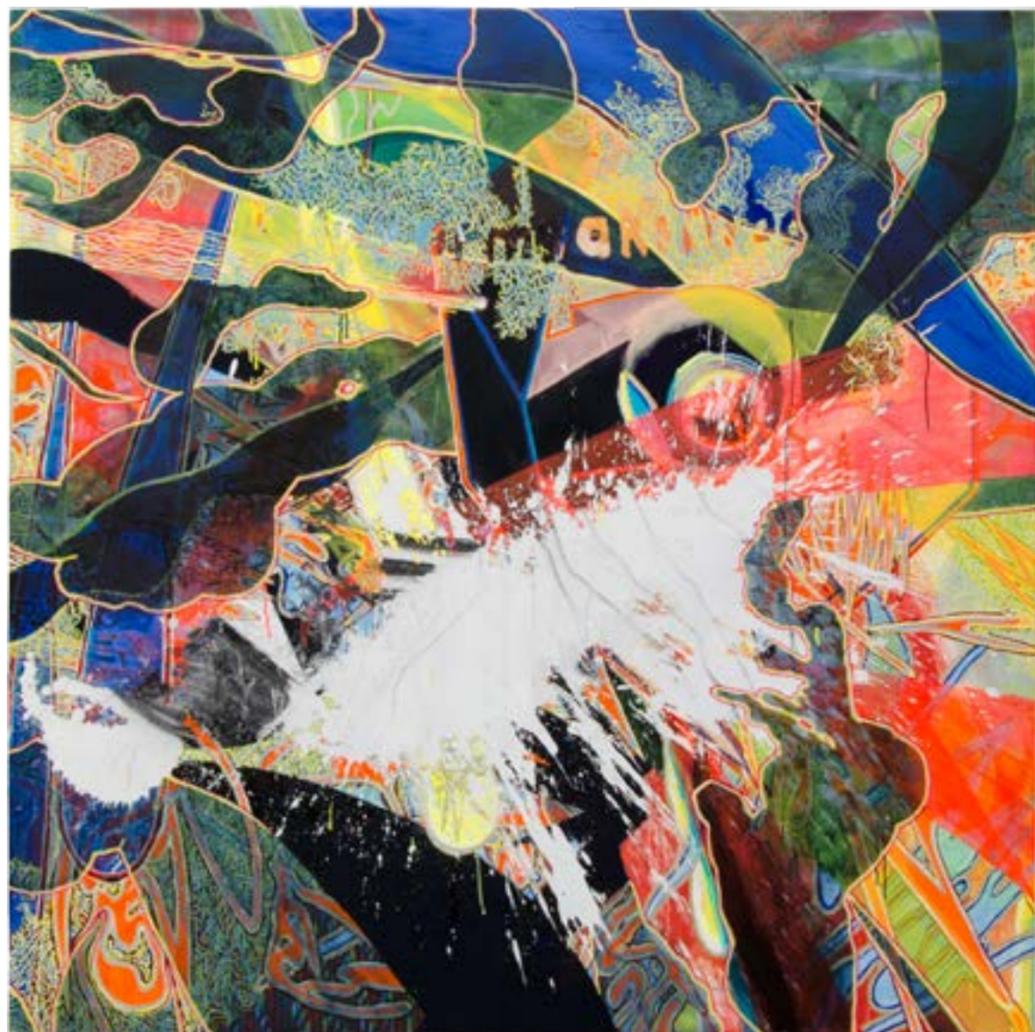
another gift
2016, egg tempera and oil on canvas, 300 cm x 120 cm



Büchel
2016, egg tempera and oil on canvas, 213 cm x 170 cm



cloud
2016, aluminium, egg tempera and oil on canvas, 213 cm x 170 cm



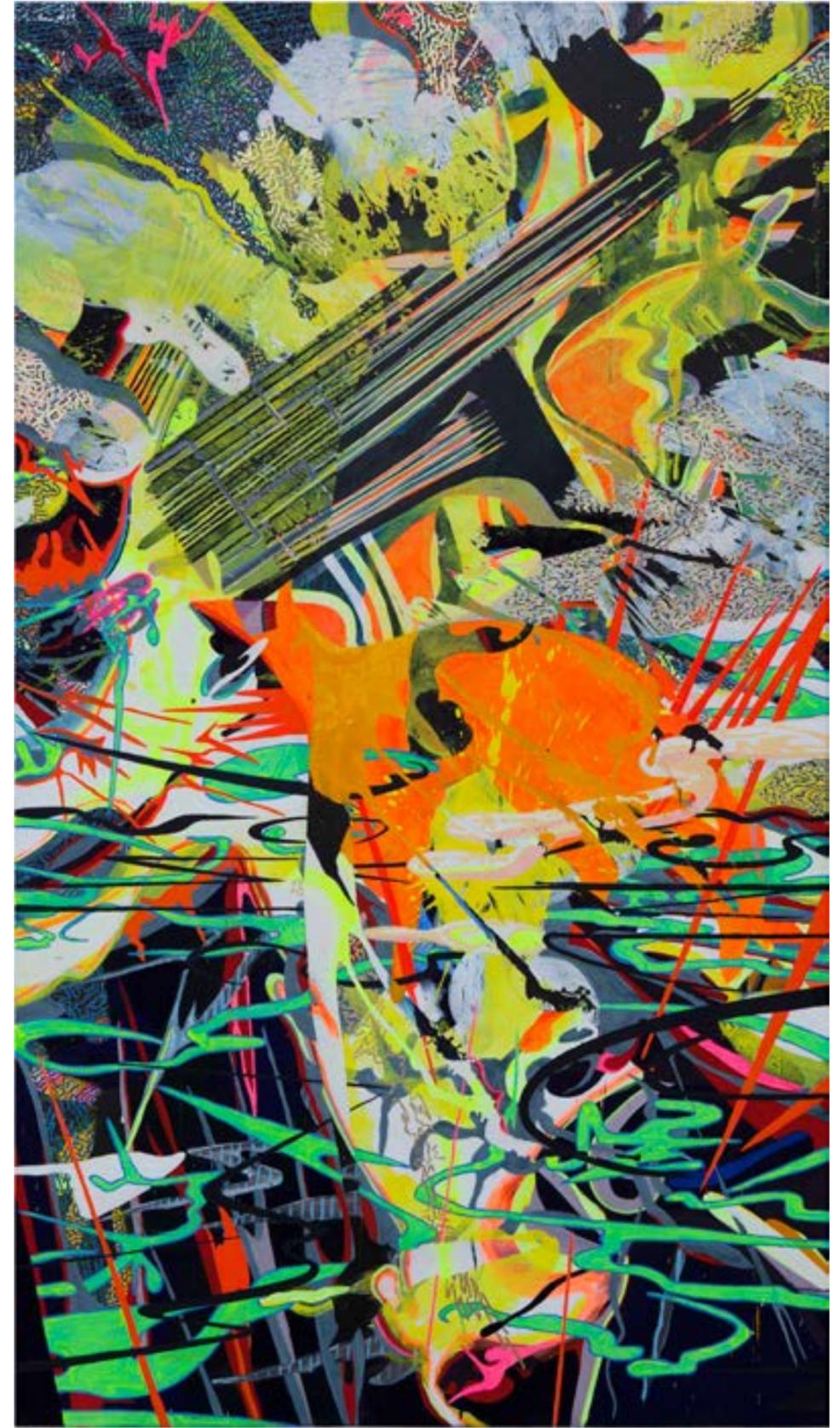
akimbo
2015, egg tempera and oil on canvas, 150 cm x 150 cm



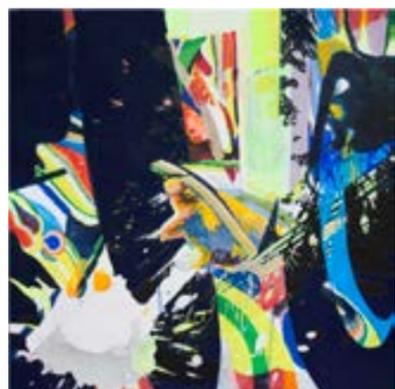
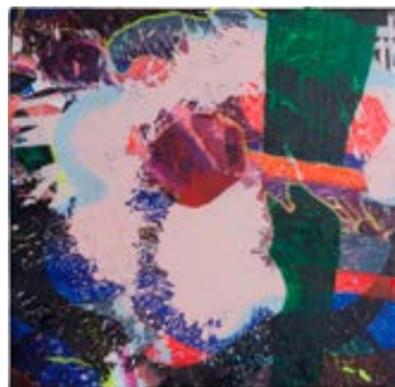
black and white
2015, egg tempera and oil on canvas, 145 cm x 145 cm



mutant 2
2014, egg tempera and oil on canvas, 264 cm x 143 cm



deer
2014, egg tempera and oil on canvas, 264 cm x 143 cm
Private collection Germany



plane

2015, egg tempera and oil on canvas, 40 cm x 40 cm

metal 1

2015, egg tempera and oil on canvas, 46 cm x 46 cm, Private collection Australia

snake

2016, egg tempera and oil on canvas, 66 cm x 66 cm

tardigrade 2

2015, egg tempera and oil on canvas, 46 cm x 46 cm, Private collection Germany

metal 2

2015, egg tempera and oil on canvas, 100 cm x 120 cm



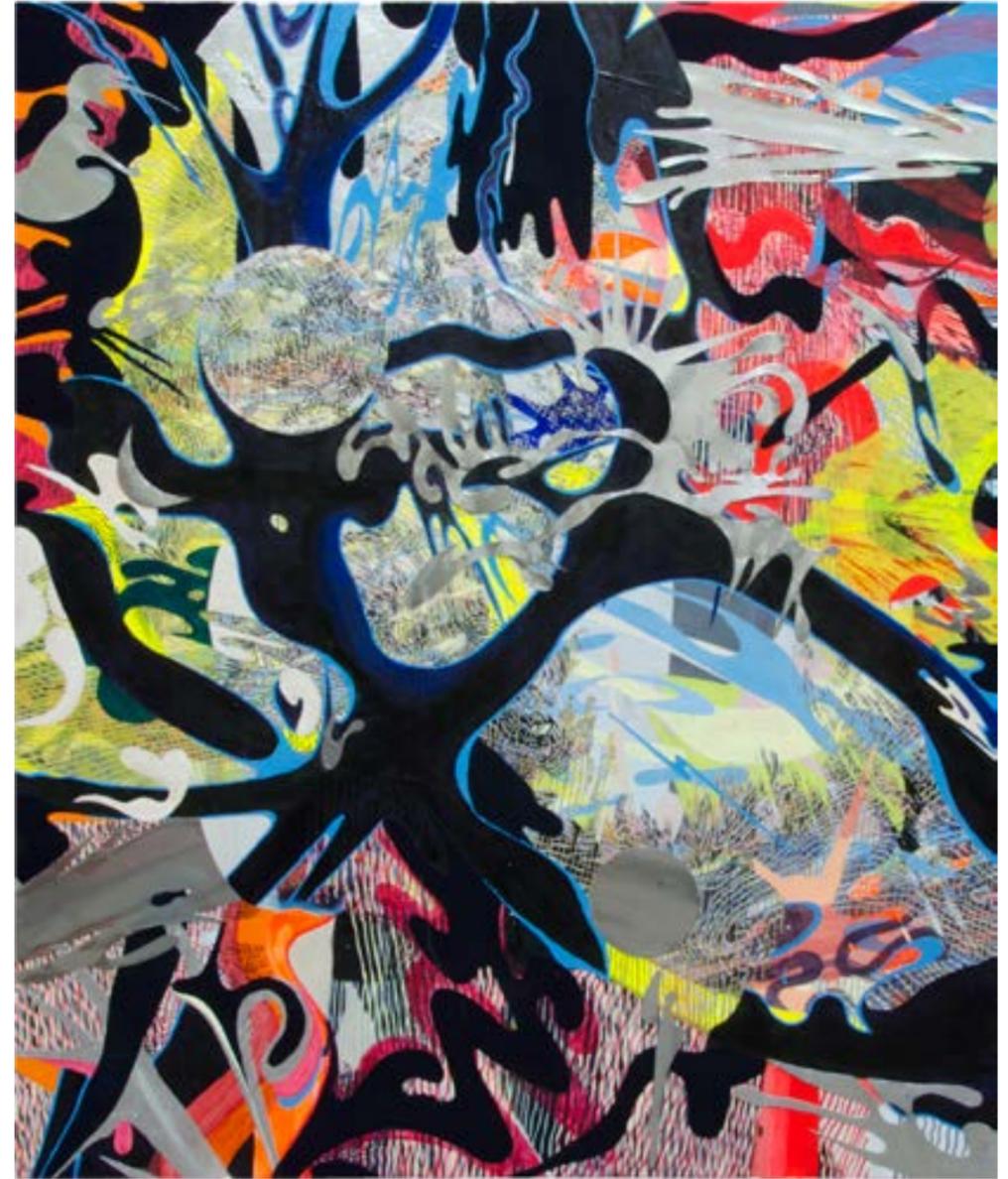
Hadzici
2016, aluminium, egg tempera and oil on canvas, 140 cm x 140 cm



dog
2015, egg tempera and oil on canvas, 150 cm x 150 cm



bunker
2015, egg tempera and oil on canvas, 44 cm x 66 cm
countdown
2015, egg tempera and oil on canvas, 50 cm x 60 cm



orange mutant
2015, aluminum, egg tempera and oil on canvas, 180 cm x 150 cm



canola
2013, aluminum, egg tempera and oil on canvas, 200 cm x 450 cm



beetle
2014, egg tempera and oil on canvas, 140 cm x 140 cm



scape 1
2010, egg tempera and oil on canvas, 145 cm x 145 cm



mutant 1
2013, egg tempera and oil on canvas, 150 cm x 150 cm



scape 2
2010, egg tempera and oil on canvas, 145 cm x 145 cm



shark
2012, egg tempera and oil on canvas, 80 cm x 96 cm, Private collection Germany
tomatoes
2013, aluminium, egg tempera and oil on canvas, 80 cm x 96 cm, Krohne art collection Germany



fish
2013, aluminium, egg tempera and oil on canvas, 120 cm x 120 cm
Private collection Germany



virtual escape
2012, egg tempera and oil on canvas, 170 cm x 250 cm



high plane escape,
2011, egg tempera and oil on canvas, 170 cm x 250 cm

No parachute!
Barbara Steiner

It is almost possible to overlook Claudia Chaselings postcards. We are talking about a project that has accompanied her large scale paintings and drawings for some years now. The postcards - and strictly speaking we ought to refer to them as picture postcards - are collected and reworked by Chaseling. On the whole, they relate to places the artist has spent time in, or they are significant by virtue of association, triggering specific memories of her childhood. In some cases, traces of the original motif might still be visible; however, they are as such no longer identifiable. In considering the function and the importance of the picture postcard, we can see that in Chaselings project there is a shift from a standardised image of the city to a subjective one.

Since they were first conceived of, picture postcards have characterised the identity and image of a place. They refer to objects, buildings, locations, sights and views worthy of looking at, or rather: ones that have become worthy. Consequently, it is also the case that the image presented on the picture postcard always exposes the consensus of a sanctioned visual culture. Chaseling, of course, superimposes her own particular state of mind on the original motif: the artistic gesture changes accordingly from a calm brush stroke to an aggressive action apparently intent on eradication; the colour fluctuates between tones that sit side by side in harmonious coexistence, and those that displace and mutually efface one another. In some instances, the format and the reverse side of the image provide the only reminder of the starting point. Cityscapes become abstract and dissolve into a dense sequence of brush strokes in a variety of colours. Diary-like entries, such as: *wir haben alle Angst!*, *grenzenlose Gedanken steuern die Tage*, *kein Fallschirm!*, *ein Ort für E.*, *harmony blur*, *alone*, *Blindflug*, *Zerrbild*, *Vakuum füllen*, *Tarnung*, *first Telefonat mit Scott*, serve as annotation to these picture postcards. Prescribed views contrast with a subjective appropriation of these motifs and result in a series that perpetually re-examines the possibilities of the subject within given cultural parameters.

Alongside the picture postcards, Chaseling works on large scale drawings and paintings comprising multiple parts. These depict urbanised landscapes in which architectural and technological set pieces, the symbols of social progress, such as ships, motorways, rail tracks, steel beams, construction networks, fragments of buildings, project into one another, become twisted and wedged together, in the process invalidating fundamental principles of structure. In these pieces too, colour plays an important role: colour informs the structure, rhythm and dynamism of the narrative of the image. In contrast to the paintings, the composition of the drawings is on the whole looser, the strokes are more aggressive and the areas of colour more sketchily applied. Occasionally, Chaseling pastes photographs, i.e. postcards, on to the image. These too are then subsequently reworked.

Kein Fallschirm!
Barbara Steiner

Fast könnte man Claudia Chaselings Postkarten übersehen. Es handelt sich um ein Projekt, das ihre großformatigen Malereien und Zeichnungen seit Jahren begleitet. Die Postkarten, genauer genommen muss man von Ansichtskarten sprechen, werden von ihr gesammelt und dann bearbeitet. Sie beziehen sich meist auf Orte, an denen sich die Künstlerin aufhielt, oder sie haben assoziative Bedeutung, lösen bestimmte Erinnerungen an ihre Kindheit aus. In dem einen oder anderen Fall können Reste des Ausgangsmotivs sichtbar bleiben, aber dieses ist nicht mehr wirklich identifizierbar. Vergegenwärtigen wir uns die Rolle und den Stellenwert von Ansichtskarten, so verschiebt sich in Chaselings Projekt das standardisierte hin zu einem subjektiven Bild einer Stadt.

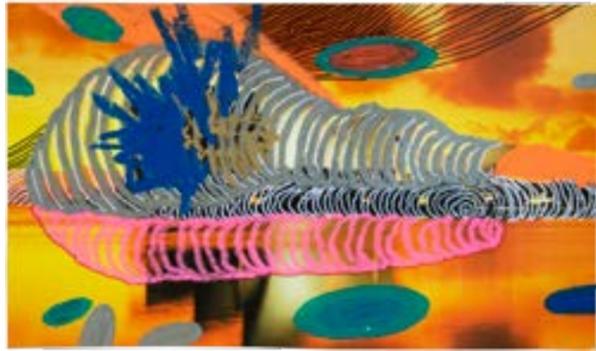
Seit ihrer Erfindung prägen Ansichtskarten die Identität und das Image von Orten. Sie erzählen von Objekten, Plätzen, Anblicken und Ausblicken, die des Sehens würdig sind oder besser: würdig geworden sind. Im Erscheinungsbild von Ansichtskarten offenbart sich daher immer auch der Konsens einer sanktionierten Blickkultur. Bei Chaseling legt sich nun ihre jeweilige Befindlichkeit über die Ausgangsmotive: Der künstlerische Gestus wechselt entsprechend vom ruhigen Strich hin zu einem aggressiv anmutenden Ausradieren, die Farbigekeit pendelt zwischen harmonisch nebeneinander gesetzten bis hin zu sich überlagernden, sich wechselseitig auslöschenden Tönen. Im einen oder anderen Fall erinnern nur mehr das Format und die Rückseite an den Ausgangspunkt. Stadtansichten abstrahieren sich und lösen sich in eine dichte Abfolge von verschiedenen farbigen Strichen auf. Diese Ansichtskarten werden durch Tagebuchartige Einträge, wie etwa: *wir haben alle Angst!*, *grenzenlose Gedanken steuern die Tage*, *kein Fallschirm!*, *ein Ort für E.*, *harmony blur*, *alone*, *Blindflug*, *Zerrbild*, *Vakuum füllen*, *Tarnung*, *first Telefonat mit Scott*, kommentiert. Offizielle Ansichten kontrastieren mit einer subjektiven Aneignung dieser Motive und lassen eine Serie entstehen, in der die Möglichkeiten des Subjekts innerhalb gegebener kultureller Parameter immer wieder von neuem ausgelotet werden.

Parallel zu den Ansichtskarten arbeitet Chaseling an mehrteiligen, großformatigen Zeichnungen und Malereien. Diese zeigen urbanisierte Landschaften, in denen sich architektonische und technische Versatzstücke, Zeichen eines gesellschaftlichen Fortschritts, wie etwa: Schiffe, Autobahnen, Schienen, Stahlverstrebungen, Baunetze, Gebäudeteile ineinander schieben, drehen und verkeilen und dabei statische Grundlagen ausgehebelt werden. Auch bei diesen Arbeiten kommt der Farbe eine wesentliche Rolle zu: Sie strukturiert, rhythmisiert und dynamisiert das Bildgeschehen. Im Unterschied zu den Malereien sind die Zeichnungen in der Komposition insgesamt offener, der Strich ist aggressiver und die Farbflächen werden skizzenhafter angelegt. Mitunter klebt Chaseling Fotos bzw. Postkarten in das Bild, um diese anschließend ebenfalls zu überarbeiten.



heaven
2007, egg tempera, ink and oil on canvas, 200 cm x 400 cm
Private collection Germany

At first glance, Chaseling's work is reminiscent of American painting of the 1920s, such as the work of Charles Demuth or Charles Scheeler. Against a backdrop of expanding industrialisation, these artists devoted themselves to social reform, focusing thereby on its superficial manifestations: bridges, roads, ships, chimneys, industrial plants. Influenced by the developments within the European Avant-garde movement, they translated this sense of the dawning of a new era into a dynamic of colour and form. In Chaseling's case modernism's belief in progress gives way to a doubt that at times assumes apocalyptic proportions: rail tracks are suspended in mid-air and lead nowhere, piers tilt or are washed away^[1], essentially all stability is denied. The colours vary from image to image,



but also within an image, shifting abruptly from counterbalancing complementary contrasts to incongruous bright signal colours and black. The harmony and reconciliation implied on the one hand is quashed again on the other. This has consequences for the individual, who finds himself once again in a space of distortion and overlapping, surrounded by discontinuities, contingencies, and flux.

If the postcards, drawings and paintings are placed alongside one another, it is possible to ascertain a number of strategies that explore the possibilities and relative position of the individual in a global context - an individual who is conscious of his/her own precarious status from the outset. In relation to the postcards, Chaseling intervenes in an image production process that might be described as an attempt at a planning, in so far as postcards even now are conceived of as generating city images that are in and of themselves consistent and without contradiction. A commanding and identity-forming image of the city supersedes a diverging array of perceptions. Chaseling disrupts this attempt to 'iron out' and ultimately, by breaking up, augmenting, as well as painting over these images, she demolishes this cultural consensus. In addition to the cityscapes, the artist reworks motifs that remind her of her childhood. Here too, autobiographical points of reference and culturally embedded ideas impinge upon one another; one reason why unfamiliar postcards in general harbour such a powerful potential for identification. Thus, while in the context of the urban views the politics of identity of the city is

1. Swirls and wavy lines link these with Chaseling's earlier work in which water constituted a recurring theme.

Auf den ersten Blick erinnern Chaseling's Arbeiten an amerikanische Malerei der 1920er Jahre, etwa an Charles Demuth oder Charles Scheeler. Diese Künstler widmeten sich, vor dem Hintergrund einer zunehmenden Industrialisierung, gesellschaftlichen Veränderungen und fokussierten dabei auf deren äußeren Zeichen: Brücken, Straßen, Schiffe, Schornsteine, Industrieanlagen. Beeinflusst von den Entwicklungen europäischer Avantgarde übersetzten sie diese Aufbruchsstimmung in eine farbliche und formale Dynamik. Dieser Fortschrittsglaube der Moderne weicht bei Chaseling einem Zweifel, der mitunter apokalyptische Züge annimmt: Bahnen brechen ab und führen ins Nirgendwo, Pfeiler kippen oder werden weggeschwemmt,^[1] Stabilitäten grundsätzlich aufgekündigt. Die Farbigkeit wechselt von Bild zu Bild, aber auch innerhalb eines Bildes abrupt von ausgleichenden Komplementärkontrasten zu grellen Signalfarben und Schwarz, die sich inkongruent zueinander verhalten. Die auf der einen Seite angedeutete Harmonie und Versöhnung wird auf der anderen Seite wieder ausgehebelt. Dies hat Konsequenzen für das Subjekt, das sich in einem Raum der Verwerfungen und Überlappungen, inmitten von Diskontinuitäten, Instabilitäten und Kontingenzen wiederfindet.

Stellt man Postkarten, Zeichnungen und Malereien nebeneinander, so finden wir verschiedene Strategien einer Auseinandersetzung über die Möglichkeiten und den Stellenwert des Subjekts in einer globalen Welt, das sich von vorneherein seines prekären Status bewusst ist. In den Ansichtskarten greift Chaseling in eine Imageproduktion ein, die man insofern als einen Versuch einer „Glättung“ beschreiben kann, als diese nach wie vor in sich konsistente und widerspruchsfreie Stadtbilder erzeugen sollen. Ein dominierendes, Identität stiftendes Bild von Stadt ersetzt voneinander divergierende Auffassungen. Chaseling stört diesen Glättungsversuch und zerstört letztendlich diesen kulturellen Konsens, indem sie diese Bilder aufbricht, ergänzt und auch übermalt. Neben den Stadtansichten bearbeitet die Künstlerin Motive, die sie an ihre Kindheit erinnern. Auch hier schieben sich autobiografische Bezugspunkte und kulturell verankerte Vorstellungen ineinander, ein Grund, weshalb fremde Ansichtskarten überhaupt ein derart hohes Identifikationspotenzial in sich bergen. Während also bei den städtischen Ansichten die Identitätspolitik einer Stadt zur Disposition steht, ist es im zweiten Fall das eigene Phantasma einer ungebrochenen Identitätskonzeption.

In den großformatigen Zeichnungen und Malereien geht Chaseling bereits von verunsicherten Identitäten, die sich nicht mehr überbrücken und einer sichtbaren Fragmentierung, die sich nicht mehr glätten lässt, aus. Sie setzt von vorneherein bei in sich hybriden, urbanisierten Landschaften an, die sich als das Resultat einer industriellen und kapitalisierten Überformung zu erkennen geben. Diese Landschaften sind genauso von Spalten und Differenzen

1. Strudeln und Wellenlinien verbinden diese mit früheren Arbeiten Chaseling's, bei denen Wasser das Leitmotiv bildete.

subject to negotiation, in the latter case, we are dealing with an individual vision of an intact concept of identity.

Even in the large-scale drawings and paintings, Chaseling takes as her starting point fragile identities that can no longer be reconciled and a visible fragmentation that can no longer be ironed out. From the very outset, she presents inherently hybrid, urbanised landscapes, identifiable as the outcome of an industrial and capitalised remodelling. Just like the participating subjects, these landscapes are similarly pervaded by schisms and incongruities. Chaseling makes visible in her images this crisis of identity, i.e. she depicts, in the words of Arjun Appadurai, a "new order of instability in the production of modern subjectivities"^[2], and this despite the fact that her images are devoid of people. An important factor in this respect is the size of the picture: spectators enter into a conceptual space that is immediately overwhelming. As Chaseling's pieces are largely made up of an arrangement of multiple parts, this space - like the actual painted or drawn images - is itself fragmented. A picture hung diagonally intensifies this effect manifold and, in a medium that at first seems entirely unsuitable, confronts the spectator with a provisional scenario. In this way, Chaseling subjects the painting itself to a temporality.

In the displays, Chaseling translates this principle and applies it to the exhibition space. The arrangement of the exhibits is such that between the paintings, the drawings and the postcards, as well as between different formats, relationships of content and form emerge and the exhibition space itself becomes a vast negotiable and heterogeneous scene. Thus the principle of provisionality found in the paintings and drawings is communicated to the visitors of the exhibition as they move between the artworks. Furthermore, the varying heights at which the exhibits are displayed necessitate a multitude of lines of vision; enabling the eye to roam the area. The multifarious nature of the potentiality for movement and perspective demands that those recipients lingering in Chaseling's conceptual spaces perpetually relocate and re-position themselves.

Chaseling's work on relocating the individual encompasses the artistic subject and his/her potential for action. Ultimately she is concerned with the ways in which the individual is able to respond to the limits of his/her own social context. At the same time, it is only possible up to a point to have recourse to existing identifications: these too have to be perpetually recreated. What is more, there is no parachute.

Reprint from 2007^[3]

2. Arun Appadurai, *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, 1996, p. 4.

3. Claudia Chaseling Atelierpreis der Karl Hofer Gesellschaft 2006, Text: Barbara Steiner, Karl Hofer Gesellschaft Freundeskreis der Universität der Künste e.V., Berlin, Germany, ISBN 978-3-940021-12-0.

Image p.188: Claudia Chaseling, *while I sleep*, 2012, pencil on postcard, 15 cm x 10 cm, Private collection USA

Image p. 189: Claudia Chaseling, *things relevant return*, 2012, pencil on postcard, 15 cm x 10 cm

durchzogen wie die handelnden Subjekte auch. Chaseling macht diese Krise der Identitäten in ihren Bildern sichtbar bzw., um mit Arjun Appadurai zu sprechen, sie zeigt eine „neue Ordnung der Instabilität in der Produktion moderner Subjekte“,^[2] auch wenn ihre Bilder Menschenleer sind. Die Größe der Bilder spielt dabei eine wesentliche Rolle: BetrachterInnen treten in einen Bildraum ein, der sie zugleich überwältigt. Dieser ist - wie das Gemalte oder Gezeichnete selbst - in sich fragmentiert, da die Arbeiten von Chaseling zumeist mehrteilig angelegt sind. Eine Hängung über Eck steigert diesen Eindruck um ein Vielfaches und konfrontiert mit einem transitorischen Szenario in einem Medium, das sich zunächst so gar nicht dafür zu eignen scheint. Chaseling unterwirft damit die Malerei selbst einer Zeitlichkeit.

In den Ausstellungsdisplays übersetzt Chaseling dieses Prinzip in den Raum: Die Werke werden so gehängt, dass sich zwischen den Malereien, Zeichnungen und Postkarten, zwischen verschiedenen Formaten inhaltliche und formale



Beziehungen eröffnen und der Ausstellungsraum selbst zu einem großen begehbaren, hybriden Bild wird. Das transitorische Prinzip, das sich in den Malereien und Zeichnungen findet, überträgt sich dabei auf die AusstellungsbesucherInnen, die sich zwischen den Werken bewegen. Die verschiedenen Hängehöhen zwingen darüber hinaus zu unterschiedlichen Blickrichtungen, lassen die Augen im Raum wandern. Diese Multiplizität der Bewegung und des Blicks verlangt von den RezipientInnen, die sich in den Bildräumen von Chaseling aufhalten, sich immer wieder von neuem zu verorten und zu positionieren.

Chaseling's Arbeit über neue Subjektpositionen schließt das künstlerische Subjekt und seine Handlungsmöglichkeiten mit ein. Letztendlich geht es darum, wie sich das Subjekt zu seinem jeweiligen gesellschaftlichen Rahmen verhalten kann. Dabei ist es nur bedingt möglich, auf vorhandene Identifikationen zurückzugreifen: Auch diese müssen immer wieder von neuem hergestellt werden. Dabei gibt es keinen Fallschirm.

Wiederabdruck von 2007^[3]

2. Arjun Appadurai, *Modernity At Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, 1996, S. 4.

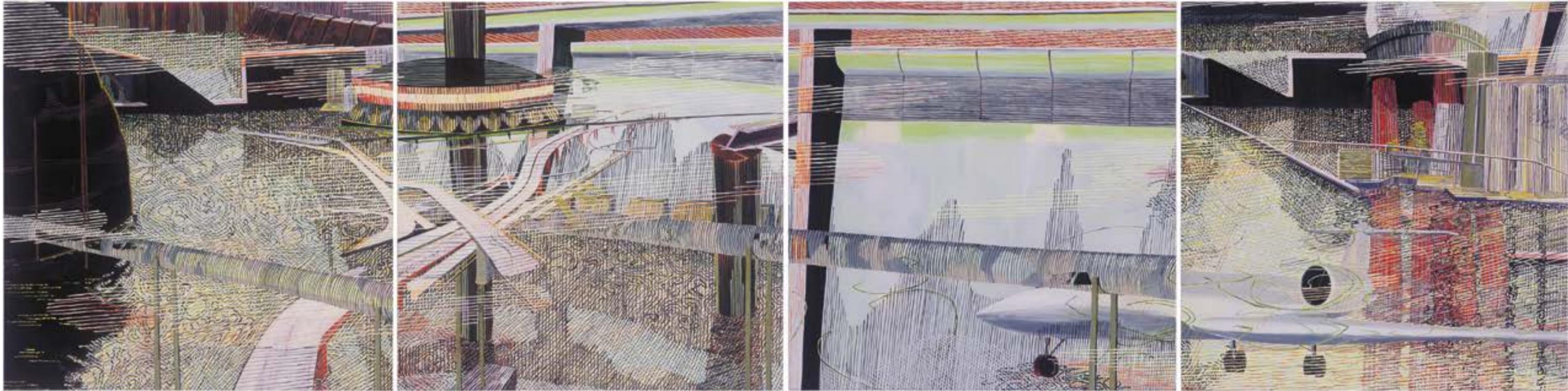
3. Claudia Chaseling Atelierpreis der Karl Hofer Gesellschaft 2006, Text: Barbara Steiner, Karl Hofer Gesellschaft Freundeskreis der Universität der Künste e.V., Berlin, Germany, ISBN 978-3-940021-12-0.



verfehlt
2008, egg tempera, ink and oil on canvas, 200 cm x 800 cm



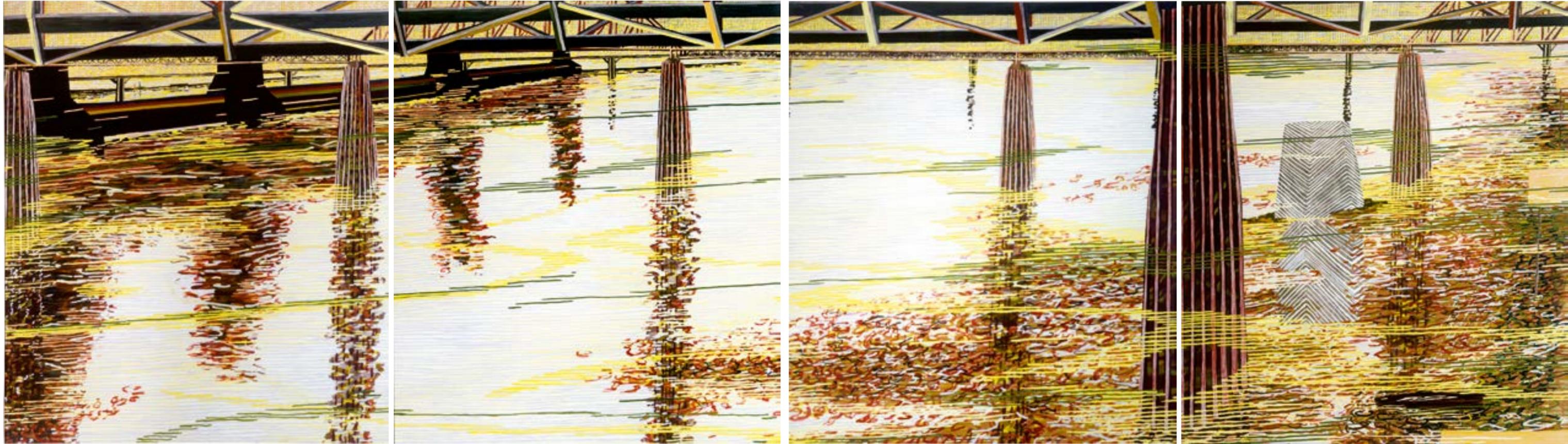
Aporie 2
2007, egg tempera and oil on canvas, 152 cm x 488 cm



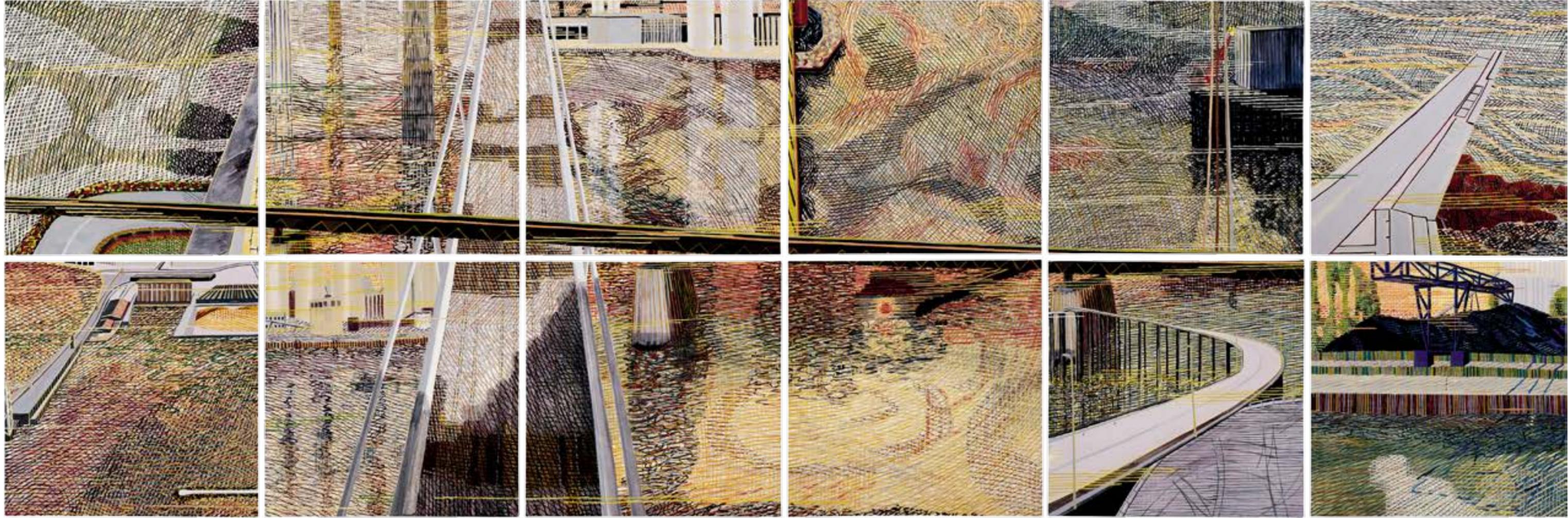
hindsight 2
2006, egg tempera and oil on canvas, 140 cm x 560 cm
Private collection Germany



falling
2002, egg tempera and oil on canvas, 100 cm x 540 cm
Private collection Australia



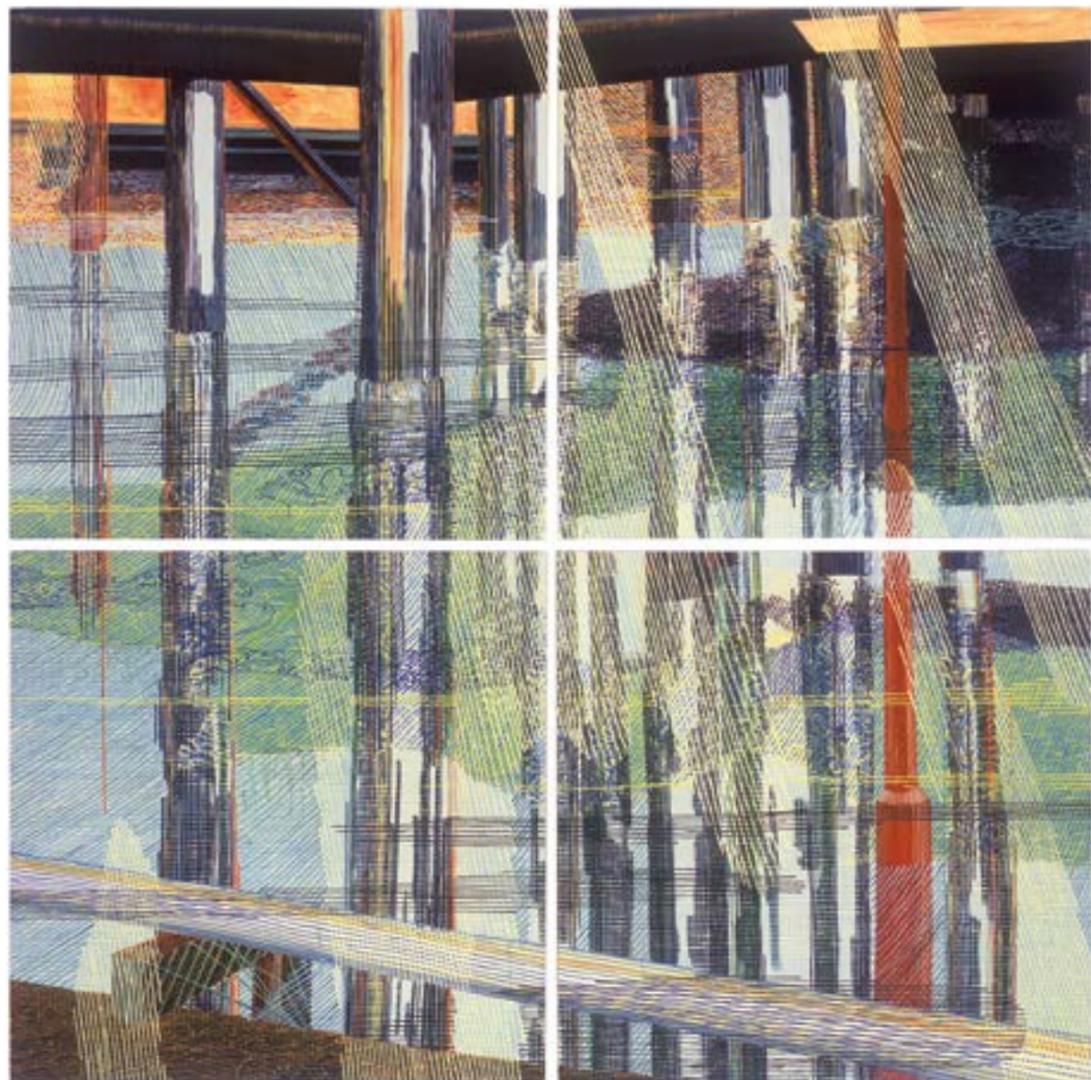
losing perspective
2004, egg tempera and oil on canvas, 140 cm x 480 cm



on the edge
2005, egg tempera and oil on canvas, 180 cm x 540 cm



klar
2006, egg tempera and oil on canvas, 300 cm x 400 cm



inzwischen
 2006, egg tempera and oil on canvas, 290 cm x 290 cm
 Private collection Australia



Raster 2
 2000, acrylic and silicone on 100 primed sponges, 150 cm x 200 cm
Raster 1
 2000, acrylic and silicone on 100 primed sponges, 150 cm x 200 cm



It's Hot as Hell Out There
A conversation
eX de Medici and Claudia Chaseling

Canberra, 16 March, 2015. Night.
eX to Claudia

LAND

Our continent, this unique island in the world, has experienced a long continuum of (submissive) governments in back rooms with (dominant) corporations. The pretence of sovereignty is long over; we have corporate-driven public policy. It is a sadomasochistic continuum, and Land is the bitch slave of this endless relationship. We sell uranium to the world. We have millions of tons of the stuff, and everyone wants it. When the arse falls out of traditional exports such as iron ore, or wool, or kangaroo meat, or coal, or live animals aboard death ships, our government(s) crack open the uranium box. We steal it from Traditional Owners. We sell it to non-signatories of the Nuclear Non-Proliferation Treaty. We sell to countries that make weapons of mass destruction. We don't care; we like the money. The Marketers have re-branded uranium. It is clean. It is Green. Corporate Marketers (may they all be on the first one-way trip to Mars) can coerce us to bite down on their masters' shit sandwiches. Yum. We are a gormless lot. We believe it when it is said enough times. Power brokers in our country don't believe in global warming (Prime Minister Tony Abbot: "Coal is good for the world."), but believe in fracking our national water supply into oblivion. Multinational Corporations need their profits more than we need water. We watch it go down. We vote for these people.

I first viewed your paintings in your studio in Pialligo on the rural/urban boundary of Canberra. In the manner of the nomad, you had semi-located from Germany and undertook post-graduate study at the Australian National University through a DAAD scholarship. The work contained all the codes, value sets, concerns and structures of a formalised, post-industrialised, urbanised European artist, carrying with you the "soil" of another homeland, a different air in your lungs. Slowly, over a period of years, the language of this landscape, this air, these colours crept into your work. I remember this work, green and yellow and black. And German. Smaller urbanscape watercolours and commercial postcards backgrounded these paintings as a secondary narrative underpinning them. A narrative of place, land. Places we come from, places we haven't been, places we alter.

Then came Murphy. The mutant.

And a shift in the work. It exploded. It exploded out of the frame and onto the floor and around corners. Murphy became, like the postcards, the code-breaker to a politic within the hyper-colour and spilling action of the paintings.

Es ist höllisch heiß da draußen
Ein Gespräch
eX de Medici und Claudia Chaseling

Canberra, 16. März 2015. Nachts.
eX an Claudia

LAND

Unser Kontinent, diese weltweit einzigartige Insel, hat ein langes Kontinuum von (unterwürfigen) Regierungen in Hinterzimmern mit (dominanten) Großkonzernen erfahren. Einen Anspruch auf Souveränität erhebt schon längst niemand mehr, unsere öffentliche Ordnung wird von Unternehmen gesteuert. Es ist ein sadomasochistisches Kontinuum und das Land ist die versklavte Hure in dieser endlosen Beziehung. Wir verkaufen der Welt Uran. Wir haben Millionen von Tonnen von diesem Zeug und alle wollen es. Wenn sich kein Arsch mehr für die traditionellen Exportgüter wie Eisenerz oder Wolle oder Kängurufleisch oder Kohle oder lebende Tiere auf Todesschiffen interessiert, machen unsere Regierungen die Uran-Kiste auf. Wir klauen es von den traditionellen Eigentümern. Wir verkaufen es an die, die den Atomwaffensperrvertrag nicht unterzeichnet haben. Wir verkaufen es an Länder, die Massenvernichtungswaffen herstellen. Was kümmert es uns? Wir mögen das Geld. Die Vermarkter haben Uran ein neues Image verpasst. Es ist sauber. Es ist grün. Kommerzielle Vermarkter (mögen sie alle beim ersten One-Way-Marsflug dabei sein) können uns dazu zwingen, in das Scheißsandwich ihrer Bosse zu beißen. Lecker! Ein dämlicher Haufen sind wir. Wenn etwas oft genug wiederholt wird, glauben wir es. Die Strippenzieher in unserem Land glauben nicht an die globale Erwärmung (Premierminister Tony Abbot: „Kohle ist gut für die Welt.“), aber sie glauben, die nationale Wasserversorgung zunichte fracken zu können. Multinationale Konzerne brauchen ihre Profite mehr als wir das Wasser. Wir schauen zu, wie alles den Bach runtergeht. Und geben diesen Leuten unsere Stimme.

Ich habe deine Malereien zum ersten Mal in deinem Atelier in Pialligo an der Stadtgrenze von Canberra gesehen. Wie eine Nomadin hattest du dich halb hier niedergelassen und mit einem DAAD-Stipendium ein Postgraduierntenstudium an der Australian National University absolviert. Dein Werk enthielt alle Codes, Wertesysteme, Bedenken und Strukturen einer formalisierten, postindustriellen, urbanisierten Künstlerin aus Europa, die den „Boden“ einer anderen Heimat im Gepäck, eine andere Luft in den Lungen hatte. Die Sprache dieser Landschaft, dieser Luft, dieser Farben hat sich über mehrere Jahre langsam in dein Werk hineingeschlichen. Ich kann mich gut an diese Arbeiten erinnern, grün und gelb und schwarz. Und deutsch. Kleinere, urbane Aquarelllandschaften und übermalte Postkarten bildeten als sekundäres Narrativ den Hintergrund für diese Bilder. Ein Narrativ über einen Ort, ein Land. Orte, aus denen wir kommen, Orte, an denen wir nicht waren, Orte, die wir verändern.

So how does a narrative, a fictional character, as in the novelist's art, take a life of its own? Becomes. Exists. Murphy exists on YouTube for anyone to see. Murphy the mutant lives separately from the paintings but is the portal through which the secrets within the abstraction make sense. There is outrage from the hand that draws Murphy.



17 March and 23 March, 2015. Evening. Notes from the Berlin studio. Claudia to eX

In 2005, I watched a documentary by Professor Siegwart-Horst Günther[1] about the use of Depleted Uranium (DU) weapons. *Murphy the mutant* is a result of this initial information.

I want to think that a future is possible after radioactive contamination. I had the urge to represent those who are so extremely underprivileged that it is hardly possible for them to survive, and picture them as those who will carry the future, those with the tools for creating a new world.

It is not only war that riddles these countries but the DU weapons contaminate the land forever. If a human grows up in such harm- and hurtful conditions it is hard to get an overview of what is happening and to act wisely. I still think though, that many decisions are lying in our hands, that humans can be good and powerful beings and the potential for change is omnipresent.

In our time, most people with power abuse it and aim purely for profit. This is the corporate dictatorship we live in, and our political systems are not democratic anymore. There is a wide lack of humanity in Western corporate ideals. Rather, the focus is on profit and the spread of capitalistic cancer.

The Nazi Reich in Europe was able to grow because Hitler developed a way to organize poor and lost people, similar to what is happening now with IS in the Middle East. Terrorism is a way for disadvantaged people to become visible. In many cases, terrorism is also an outcome of Western leadership. Many countries and nations have been devastated because of colonialism and the involvement of Western regimes over many decades.

Dann kam Murphy. Der Mutant.

Und eine Verschiebung in den Arbeiten. Sie explodierten. Sie explodierten aus dem Rahmen heraus, auf den Boden und um die Ecken. Murphy wurde – wie die Postkarten – zum Codebreaker des Politischen innerhalb des hyperfarbigen, explosiven Geschehens in den Malereien.

Wie entwickelt ein Narrativ, ein fiktiver Charakter ein Eigenleben, so wie in der Schriftstellerei? Wird. Existiert. Murphy existiert auf YouTube, jeder kann ihn dort sehen. *Murphy the mutant* lebt für sich, ist aber der Schlüssel zu dem Sinn der Geheimnisse der Abstraktion. Empörung führt die Hand, die Murphy zeichnet.

17. März und 23. März 2015. Abends. Notizen aus dem Berliner Atelier Claudia an eX

2005 habe ich einen Dokumentarfilm von Professor Siegwart-Horst Günther[1] über den Einsatz von DU-Waffen (Depleted Uranium, abgereichertes Uran) gesehen. Aus diesen ersten Informationen ist *Murphy the mutant* entstanden.

Ich möchte glauben, dass eine Zukunft nach einer radioaktiven Verseuchung möglich ist. Ich hatte das Bedürfnis, diejenigen zu zeigen, die dermaßen benachteiligt sind, dass sie kaum überleben können, und sie als jene darzustellen, die unsere Zukunft fortschreiben, jene, die über die Mittel verfügen, eine neue Welt zu erschaffen.

Es ist nicht nur Krieg, unter dem diese Länder leiden, die DU-Munition kontaminiert die Umwelt für immer und ewig. Wenn ein Mensch unter so gefährlichen und schmerzlichen Bedingungen aufwächst, ist es schwierig, einen Überblick darüber zu bekommen, was sich abspielt, und klug zu handeln. Trotzdem denke ich, dass viele Entscheidungen in unserer Hand liegen, dass der Mensch im Grunde ein gutes und starkes Wesen und das Potenzial für einen Wandel allgegenwärtig ist.

Die meisten Menschen, die heute über Macht verfügen, missbrauchen sie und sind nur auf Profit aus. Wir leben in einer Diktatur der Großkonzerne und unsere politischen Systeme sind nicht mehr demokratisch. In den Leitbildern westlicher Unternehmen besteht ein enormes Defizit an Menschlichkeit. Der Fokus liegt stattdessen auf Profit und der Ausbreitung des kapitalistischen Krebsgeschwürs.

Die Ausdehnung des NS-Reichs in Europa war möglich, weil Hitler einen Weg gefunden hat, die Armen und Verlorenen zu organisieren, ähnlich wie es jetzt mit dem IS im Nahen Osten der Fall ist. Für Menschen, die benachteiligt sind, ist Terrorismus eine Möglichkeit, gesehen zu werden. In vielen Fällen ist Terrorismus auch das Ergebnis westlicher Herrschaft. Viele Länder und Nationen sind durch Kolonialismus und die jahrzehntelange Einmischung westlicher Regierungen zugrunde gerichtet worden.

Murphy the mutant ist eine visuelle Idee: einem gesundheitlich benachteiligten Kind wird Kraft gegeben und dadurch die Fähigkeit zu überleben.

1. <http://www.sdnl.nl/gunther-home.htm>.

Image: Claudia Chaseling, *empire bullshit*, 2013, pencil on postcard, 10 cm x 15 cm, Private collection USA

Murphy the mutant is a visual idea: a child deprived of a healthy life who becomes powerful and has the ability to survive.

Often when I present my graphic novel, people respond with sadness. In my eyes, it is not a sad story, even though Murphy is handicapped, because of the current circumstances in our world. The story shows facts and gives a solution, a hopeful future. From my point of view, Murphy is a future reality based on the reality of today. The graphic novel imagines a way out of a radioactively contaminated world toward a future life on Earth. The story of Murphy is also humorous and describes, in a light way, facts we simply can no longer change. We can't bring back the few hundred thousand people, children and adults, in affected countries (among others, Afghanistan, Syria, Iraq, Kuwait, Serbia, Kosovo...) who have died and who suffer due to the abuse of depleted uranium radioactive weapons.



Nations today, in particular, France, England, the USA, and Israel, keep playing with and launching depleted uranium arms, and countries like Pakistan, India, Russia, and China are developing radioactive weapons. Further countries have DU munitions in stock, exported by the USA. And now, after the Cold War, the Western countries, the USA and NATO and Russia are rearming and piling up nuclear weapons on their borders. The border is Europe.

There is also too much investment in nuclear energy. It is dangerous; Fukushima was just the beginning of catastrophes because of the decaying of nuclear reactors, low security against hazards and the growing amount of nuclear radioactive waste.

Radioactive waste from reactors is partially used to produce DU weapons. This method is profitable and leaders won't give up these powerful weapons just for the future health of surviving populations in war zones. Many countries such as Afghanistan, Iraq, and Kuwait are contaminated for the next several generations. Every DU explosion also sets free large amounts of plutonium particles that are not supposed to be in these weapons, but they are!

Spatial Painting and the *Infiltration* series is a way for me to translate radioactive contamination. I try to paint what is invisible as well as impossible to overlook.

Oft reagieren die Menschen traurig, wenn ich meine Graphic Novel vorstelle. In meinen Augen ist es keine traurige Geschichte, auch wenn Murphy aufgrund der momentanen Lebensverhältnisse in unserer Welt benachteiligt ist. Die Geschichte beruht auf Fakten und zeigt eine Lösung auf, eine Zukunft voller Hoffnung. Für mich ist Murphy die Realität von morgen, die auf dem Heute beruht. Es geht um einen Ausweg aus einer radioaktiv verseuchten Welt, in eine Zukunft auf unserem Planeten. Murphys Geschichte ist auch lustig, sie erzählt auf eine heitere Art Dinge, die einfach nicht mehr zu ändern sind. Wir können Hunderttausende von Menschen, Kinder und Erwachsene, die in den betroffenen Ländern (unter anderem Afghanistan, Syrien, Irak, Kuwait, Serbien, Kosovo) unter dem Missbrauch radioaktiver DU-Waffen leiden, nicht wieder gesund machen und die, die daran gestorben sind, nicht wieder zum Leben erwecken.

Manche Staaten, vor allem Frankreich, England, die USA und Israel, spielen weiterhin mit Munition aus abgereichertem Uran und setzen sie ein. Länder wie Pakistan, Indien, Russland und China entwickeln radioaktive Waffen. Andere wiederum haben US-amerikanische DU-Munition gelagert. Und jetzt, nach dem Kalten Krieg, rüsten die westlichen Länder, die USA, die NATO und Russland wieder auf und häufen Atomwaffen an ihren Grenzen an. Die Grenze ist Europa.

Außerdem fließt zu viel Geld in die Atomenergie. Sie ist gefährlich. Die Fukushima-Katastrophe war nur der Anfang: verfallende Atomreaktoren, unzureichende Absicherung gegen Gefahren und eine wachsende Menge an radioaktivem Atommüll.

Der radioaktive Abfall aus den Reaktoren wird teilweise für die Herstellung von DU-Waffen genutzt. Diese Methode ist lukrativ und niemand wird auf diese leistungsfähigen Waffen verzichten, nur aus Rücksicht auf die Gesundheit von Überlebenden in Kriegsgebieten. Viele Länder wie Afghanistan, der Irak und Kuwait sind über Generationen hinweg kontaminiert. Bei jeder Explosion von DU-Munition werden auch große Mengen an Plutoniumpartikeln freigesetzt, die in diesen Waffen eigentlich nicht enthalten sein sollten. Sind sie aber!

Spatial Painting und die Werkserie *Infiltration*, ist für mich eine Art, radioaktive Verstrahlung zu übersetzen. Ich versuche zu malen, was unsichtbar und gleichzeitig nicht zu übersehen ist.

Die narrativen und visuellen Symbole und Zeichen sind in meinen Arbeiten verschlüsselt. Mein Fokus liegt mehr auf der intuitiv-emotionalen Wirkung von Farbstrukturen und Formen als auf etwas, was mit logischem Verstand „lesbar“ ist. Der Titel ist der einzige Hinweis auf den Ursprung meines Bildvokabulars. Wenn man sich die Malereien eine Weile lang ansieht, bekommt man eine Vorstellung von ihrem Aufbau (oder vielmehr von den Zerstörungen) und manche Elemente lassen sich auf der Bildfläche der abstrakten Gesamtatmosphäre besser dekodieren als andere.

Image: Claudia Chaseling, *Murphy the mutant* (1 of 66 drawings), 2013, water colour and pencil on paper, 17 cm x 24 cm

1. <http://www.sdnl.nl/gunther-home.htm>.



Murphy the mutant (6 of 66 drawings)
2013, water colour and pencil on paper, each 15 cm x 21 cm or 17 cm x 24 cm

The narrative and visual symbols and signs are codified in my works. I focus on the intuitive-emotional impact of colour structures and forms rather than provide something that can be “read” with the logical mind. The title is the only hint of where my image vocabulary originates. After looking at the paintings for a while, you get a notion of their construction (or, rather, their destructions) and some elements become more decodable than others on the surface of the overall abstract atmosphere.

Australia, 26 March, 2015. 6 a.m.
eX to Claudia

OCCUPIED

Murphy is the codebreaker. It was when I first read Murphy that the *Spatial Paintings* opened their doors. Murphy exists as The Narrative. My interests, for the purpose of our conversation, lie in the underpinning codification of the works. Not to forget, my love of the comic/graphic novel form has a long arm. Murphy's linear structure to Claudia's (seeming) explosive spill. Murphy reminds me of Voltaire's *Candide*.

I am unsure of the power of the meek Claudia. The old Judeo-Christian trope, 'The Meek shall inherit the earth', but what kind of earth after those who control the means of production and the Law have satiated themselves? A British comic from the 1980s titled *2000 AD* addressed similar nuclear-trashed dystopias through an ongoing suite of stories: *Strontium Dog*, *ABC Warriors*, and *Judge Dredd*. The best known of these serialised stories, *Judge Dredd* (years later, appropriated and depowered by Hollywood), is a brilliant long view of a human-infested earth where all other non-human species have long disappeared. The human swarm occupy all available land and all of the continents are megacities, with one exception, the Radiation Wastes, occupied only by the hardest of human criminals, the Angel family. This is the landscape where judge, jury, and executioner Joe Dredd takes the Long Walk to his death.

The French caned the Pacific with atomic weapons above and below. It is hot as hell out there to this day.

(Does Murphy operate in the style of the second wall label in the Queensland Art Gallery as devised by [then] Director Doug Hall? The second label is positioned at a lower level for children's eyes. It says the same thing as the higher-positioned adult label, but uses different language).

Back here in real time, the new hybrid megacorporations' lobbyists and Queen's Counsels scurry room to room in Parliament House to secure uranium mine deals inside Traditional lands, and, try as they may, my Government can't find a place in this huge old country's Dead Heart^[2] to make a dump for international nuclear waste, wandering from one community to the next like nomads.

In 1952 and 1956, the British tested three atomic weapons at the site of the Montebello Islands off the North West coast of Western Australia. In 1953, two devices at Emu, South Australia,

2. An outdated colonial term to define the Central Desert region in Australia.

Australien, 26. März 2015. 6 Uhr.
eX an Claudia

BESETZT

Murphy ist der Codebreaker. Als ich Murphy zum ersten Mal gelesen habe, öffneten sich die Türen zu den *Spatial Paintings*. Murphy existiert als das Narrativ. Mein Interesse, was unsere Unterhaltung betrifft, gilt der den Arbeiten zugrundeliegenden Verschlüsselung. Und natürlich spielt meine lange Leidenschaft zu der Kunstform des Comics/der Graphic Novel mit hinein. Murphys lineare Struktur und Claudias (scheinbar) explosives Überborden. Murphy erinnert mich an Voltaires *Candide*.

Ich bin mir nicht sicher, was die Macht der Sanftmütigen betrifft, Claudia. Die alte jüdisch-christliche Trope „Die Sanftmütigen werden das Erdreich besitzen“. Nur was für ein Erdreich wird das sein, nachdem diejenigen, die die Kontrolle über die Produktionsmittel und die Gesetze ausüben, ihren Hunger gestillt haben? Ein britischer Comic aus den 1980er Jahren mit dem Titel „2000 AD“ behandelt ähnliche post-nukleare Dystopien in fortlaufenden Serien: *Strontium Dog*, *ABC Warriors* und *Judge Dredd*. Die bekannteste Serie, *Judge Dredd* (die Hollywood sich Jahre später zu eigen gemacht und verwässert hat), ist eine brillante Zukunftsvision einer von einer menschlichen Plage heimgesuchten Erde, auf der alle anderen nicht-menschlichen Spezies längst ausgestorben sind. Die Menschenmassen besetzen den Raum, der noch zur Verfügung steht. Alle Kontinente sind Mega-Citys, mit einer Ausnahme: den Radiation Wastes. Dort leben nur die hartgesottensten Kriminellen, die Mitglieder des Angel-Clans. In dieser Landschaft tritt Joe Dredd als Richter, Geschworener und Vollstrecker seinen Gang in den Tod an.

Die Franzosen haben den Pazifik komplett mit Atomwaffen überzogen. Bis heute ist es höllisch heiß da draußen.

(Funktioniert Murphy wie die zusätzliche Texttafel in der Queensland Art Gallery, so wie der [damalige] Direktor Doug Hall sie entwickelt hat? Diese Tafel ist speziell für Kinder weiter unten angebracht. Es steht das Gleiche darauf wie auf den höher angebrachten Tafeln für Erwachsene, nur dass es anders formuliert ist.)

Zurück ins Hier und Jetzt, wo die neuen hybriden Megakonzern-Lobbyisten mit den Kronanwälten im Parlament von einem Raum zum anderen eilen, um sich Verträge zum Uranabbau in den traditionellen Gebieten zu sichern, und so sehr sie sich auch bemühen und rastlos von einer Community zur nächsten ziehen, meine Regierung kann im Toten Herzen^[2] dieses riesigen, alten Landes einfach keinen Ort für die Endlagerung von internationalem Atommüll finden.

Die Briten haben 1952 und 1956 auf den Montebello-Inseln vor der Nordwestküste Westaustraliens drei Kernwaffentests durchgeführt. 1953 wurden zwei Sprengkörper in Emu, Südaustralien, getestet und sieben weitere oberirdische

2. Ein überholter kolonialistischer Begriff für die Central Desert Region in Australien.

were tested, then seven more above-ground atomic weapons were exploded on Traditional land in Maralinga, South Australia, from 1956-7. Fallout blew across states to the Eastern Seaboard. Plutonium has lain openly on land since. Traditional Owners moved back to this place in 2014. It's hot as hell out there.

Our government, under Labor leader Julia Gillard, made a deal to sell uranium to India, betraying Nuclear Non-Proliferation Treaty guidelines and selling to a non-signatory of the treaty. I no longer vote for the Labor Party.

A few years ago, I met a nuclear physicist in the Hub lounge at Dubai airport where you can smoke with your drink. Last alcohol stop to the Islamic Republic. Anyway, it was teeming with human swarm; the Hajj was going home. The physicist, T., needed to go to the bathroom and had four laptops networked and going hard together; he asked me to look after them while he went to freshen up. T. blind-trusted me. He came back and was so relieved that he bought me lunch. T. was on the British design team for a series of nuclear reactors his company was building in Saudi Arabia. Don't hear that on Australian news.

The fictions of Murphy and 2000 AD progressively look more like representations.

What I have written may seem shambolic. It reflects my state of mind....

Moritzplatz, Berlin, Easter, 3-7 April, 2015. Afternoon.

Claudia to eX

INVISIBLE REALITY and the MUTATIVE PERSPECTIVE

eX, your sentences are fractions of reality. Murphy just left Gaza, but next he should travel to South Australia. My project now is to go into details that do not depend on media. I will travel to certain places (the ones that are most accessible for me) and make interviews and collect direct on-site information. In Serbia and Kosovo, for example, there are many cases of illnesses such as cancer and birth defects since NATO launched its depleted uranium rockets at this part of the world. Imagine: the German Greens Party allowed this to happen. I felt incredibly betrayed then and it was the last time I voted for the German Greens. Perhaps this is just how things develop: People become known because of their ideals, but as soon they truly indulge in power and success, the source is forgotten along with the reason for becoming a politician in the first place.

Research in Serbia and Australia will form Murphy's future. The reality told by individuals will become the third chapter.

I like you mentioning your meeting with the physicist T.

I jigsaw the information I collect in different ways (research, conversations, books, images) into the narrative graphic novel as well as the intuitive, immediate form-language of the structures I paint in space.

Image p. 217: Claudia Chaseling, *grid suitcase*, 1999, silicon and acrylic on 8 primed sponges in Australian landscape, 20 cm x 40 cm x 30 cm

Atombomben wurden dann zwischen 1956 und 1957 auf traditionellem Land im Maralinga-Gebiet, Südaustralien, gezündet. Der radioaktive Staub ist bis an die Ostküste verweht worden. Seitdem lagert Plutonium ungesichert im Boden. Die traditionellen Besitzer sind 2014 an diesen Ort zurückgekehrt. Es ist höllisch heiß da draußen.

Unter der Führung von Julia Gillard von der Labor Party hat unsere Regierung mit Indien ein Abkommen über den Verkauf von Uran abgeschlossen und damit gegen die Richtlinien des Atomwaffensperrvertrags verstoßen, weil sie an einen Nichtunterzeichner des Vertrages verkauft hat. Ich wähle die Labor Party nicht mehr.

Vor ein paar Jahren habe ich einen Kernphysiker kennengelernt, in der Hub Lounge auf dem Flughafen Dubai, wo man zu seinem Drink sogar rauchen kann. Die letzte alkoholische Stärkung vor der islamischen Republik. Wie auch immer, es wimmelte nur so von Menschen, der Haddsch war gerade zu Ende. T., der Physiker, musste auf die Toilette, hatte aber vier miteinander vernetzte Laptops am Laufen. Er bat mich, darauf aufzupassen, während er sich frisch machte. T. hat mir blind vertraut. Als er zurückkam, war er so erleichtert, dass er mich zum Mittagessen einlud. T. war Teil des britischen Entwicklerteams für eine Reihe von Atomreaktoren, die seine Firma in Saudi-Arabien baute. Darüber hört man nichts in den australischen Nachrichten.

Die Fiktionen von Murphy und „2000 AD“ wirken immer mehr wie Realität.

Was ich geschrieben habe, mag chaotisch wirken. Es spiegelt meine Stimmung wider ...

Moritzplatz, Berlin, Ostern, 3.-7. April 2015. Nachmittags.

Claudia an eX

UNSICHTBARE WIRKLICHKEIT und die VERÄNDERLICHE PERSPEKTIVE

eX, deine Sätze sind ein Bruchteil der Realität. Murphy hat gerade Gaza verlassen, aber sein nächstes Ziel ist Südaustralien. Mein Projekt ist jetzt, auf die Details einzugehen, die unabhängig vom Medium sind. Ich werde an bestimmte Orte reisen (die, die für mich am besten erreichbar sind), Interviews machen und Informationen direkt vor Ort zusammentragen. In Serbien und im Kosovo beispielsweise gibt es viele Fälle von Krebserkrankungen und Geburtsdefekten, seitdem die NATO ihre mit Uran angereicherten Raketen auf diesen Teil der Welt abgefeuert hat. Stell dir vor: Die Grünen haben zugelassen, dass so etwas geschehen kann. Ich habe mich damals zutiefst verraten gefühlt und es war das letzte Mal, dass ich die Grünen gewählt habe. Vielleicht ist das der Lauf der Dinge: Menschen werden für ihre Ideale bekannt, aber sobald sie an der Macht sind und Erfolg genießen, haben sie den Grund dafür vergessen und auch, warum sie überhaupt Politiker geworden sind.

Die Recherchen in Serbien und Australien werden Murphys Zukunft formen. Im dritten Kapitel geht es dann um die Realität, von der die Menschen erzählen.

I use (architectural) space and perspective as a tool to change expectations. One expects an interior space to have rectangular form. I use *Spatial Painting* as a topographic displacement and call it a "mutative perspective"[3]. For me, this is a way to optically alter the exhibition space, to create certain shifts of vision and balance.

I compose the semi-abstract picture language from images of mutations caused by radioactive pollution. Other sources in previous series were information about animals that were sent to outer space for experiments (another graphic novel I wrote in 2012 is *the black whole*) and of the fascinating micro-animal the tardigrade. Working with information about the animals in outer space led me to making objects, painted concrete capsules that are a part of my body of work now. In my early paintings (2003-2007) I used water reflection (from a puddle to the South Pacific) in combination with desolate urban-concrete blind spots in cities, such as the median strip of a spaghetti highway intersection, or, for example, locations underneath highway bridges and the like. Before this time, I only used water in nature as a formal source for my paintings and as my key to understanding the world. For a few years before this (1999-2003), water was my absolute focus in painting. Australia was the perfect location for this subject, a place where all times seem to exist simultaneously: multidimensional, empowering natural formations of landscapes, space, and ancient history. All this movement is patterned, or better, carved over years into the landscape. This infinite space even extends to the reflections and movement of the endless ocean surrounding Australia, the rivers, and the many inlets.



But I also thought that art needed to be political, so I had to expand my work. I first included industrial urban landscapes, and later, I began to deal with subjects concerning extreme dangers on earth: war and radioactive contamination.

An artist can take the opportunity to go deep into a holistic knowledge of the world and to find unexpected, seemingly absurd, or plain irrational solutions. This is why I am fond of your work and why I was drawn to it a long time ago (I remember in particular the studio visit in 2005, before moving to Victoria). You and the political paintings that you bring to the world are Quixotic, except you are attacking not windmills, but rather, invisible reality. Your work gives form and connects what lies deep inside the political and economical structures of Australia and the whole world. We should no

3. The term *mutative perspective* resulted from a conversation with the artist Milovan Destil Markovic in 2014.

Schön, dass du deine Begegnung mit dem Physiker T. erwähnt hast.

Die Informationen, die ich auf verschiedenen Wegen zusammentrage (Recherchen, Unterhaltungen, Bücher, Bilder), werden in der Graphic Novel wie ein Puzzle zusammengesetzt, genauso wie die intuitiv-unmittelbare Formsprache der Strukturen, die ich im Raum male.

Ich nutze (architektonischen) Raum und Perspektive als Mittel, Erwartungen zu verändern. Bei einem Innenraum erwartet man eine rechteckige Form. Ich nutze *Spatial Painting* als eine topografische Verschiebung und nenne es „mutative perspective“[3]. Für mich ist das eine Möglichkeit, den Ausstellungsraum optisch zu verändern, eine bestimmte Verschiebung im Blick und im Gleichgewicht zu erzeugen.

Meine halbabstrakte Bildsprache setzt sich aus Bildern von Mutationen zusammen, deren Ursache radioaktive Verschmutzung ist. Andere Quellen in früheren Serien waren Informationen über Tiere, die zu Versuchszwecken in den Weltraum geschickt wurden (*the black whole* ist eine andere Graphic Novel, die ich 2012 geschrieben habe), und über das faszinierende, mikroskopisch kleine Bärtierchen. Aus der Auseinandersetzung mit den Informationen über die Tiere im All sind Objekte entstanden, bemalte Betonkapseln, die jetzt Teil meines Œuvres sind. In meinen frühen Bildern (2003 bis 2007) habe ich mit Wasserspiegelungen gearbeitet (von einer Pfütze bis hin zum Südpazifik) und sie mit trostlosen, urban-zubetonierten, blinden Flecken kombiniert, dem Mittelstreifen auf einem Spaghettiknoten-Autobahnkreuz zum Beispiel oder Plätzen unterhalb von Autobahnbrücken und ähnlichem. Bis dahin habe ich Wasser in der Natur nur als formale Quelle für meine Bilder genutzt und als meinen Schlüssel zum Verständnis der Welt. Einige Jahre lang (1999 bis 2003) war Wasser mein absoluter Schwerpunkt beim Malen. Australien war der ideale Rahmen dafür, ein Ort, an dem alles gleichzeitig zu existieren scheint: multidimensionale, kraftpendende, natürliche Landschaftsformationen, Raum und Frühgeschichte. Jede Bewegung hat in dieser Landschaft über Jahre hinweg ein Muster hinterlassen oder besser gesagt, sich in sie hineingegraben. Dieser unbegrenzte Raum erstreckt sich sogar bis zu den Spiegelungen und der Bewegung des endlosen Ozeans, der Australien umgibt, den Flüssen und den vielen Buchten.

Ich war aber auch der Meinung, dass Kunst politisch sein muss, also musste ich meine Arbeit erweitern. Zunächst bezog ich urbane Industrielandschaften mit ein und später beschäftigte ich mich mit extremen Gefahren auf unserem Planeten: mit Krieg und radioaktiver Verseuchung.

Ein Künstler hat die Möglichkeit, tief in ein ganzheitliches Wissen über die Welt einzutauchen und überraschende, scheinbar absurde oder völlig irrationale Lösungen zu finden. Das ist auch der Grund, warum ich von deiner Arbeit angeht bin und warum sie mich schon seit langem begeistert (ich erinnere mich vor allem an den Besuch im Atelier 2005, bevor ich nach Victoria ging). Du und die politischen Bilder, die du der Welt präsentierst, erinnern mich an Don Quijote,

3. Der Begriff „mutative perspective“, übersetzt „die veränderliche Perspektive“ geht auf eine Unterhaltung mit dem Künstler Milovan Destil Markovic im Jahr 2014 zurück.

longer speak of politics; instead, we should call it “p-economy” because it is actually just economics that rules the Western world now, with all the corporate decisions.

I believe that an artist can only make political work if not exclusively focussed on the profit of the work. One needs to step away from power-oriented, capitalist-democratic over-individualism. The system we live in feeds hyper-individualism and this prevents intellectual immersion in the surrounding world, and therefore political awareness and independent thinking. It is entertainment against information. Information does not entertain. Capitalism feeds the bubble and not content and meaning. Our system needs hyper-individual wanking to continue. But this over-focus on the individual makes people even sicker in their minds.



I admired a project of Dr. Barbara Steiner’s when she was director of the Galerie für zeitgenössische Kunst in Leipzig. Her project was called *Carte Blanche*; she handed her curatorship over to influential gallery owners and art collectors for two years. It was a scandal, but she found a way to make the problem visible and to say: “Look, this is how it is. I am the director and curator, so I am showing you the structure of the art industry.” I was fascinated by this project because it comes from truly independent thinking.

I can hear in the way you speak sometimes: Devastation. Not only now in this conversation, but also when we speak on the phone. Perhaps there is a way that artists can affect politics? One can take artistic work as a given advantage, focus on gaining knowledge and information, and aim for active participation in finding a new system and solutions. It is sad, but most people (myself included) need to go a long way to find and gain knowledge—and perhaps even wisdom—in this censored media mess. Today, no matter the country, people only strive for individual success and wealth, highly competitive without seeing a broader meaning in what their role entails, whether as a politician, an artist, a doctor, a lawyer, and so on and so on.

I try not to criticize too much unless I can do something better or come up with a possible outcome. This is why I will leave this part of the conversation as it is now.

I invented the absurd, impossible “Murphy hope”. It is certainly not a solution, but for me, it is a beginning. The Western world is brittle and toxic, and because of depression, if they are not on drugs, most people are happy and successful watching the next soap and buying a bigger, safer car.

nur dass du nicht gegen Windmühlen kämpfst, sondern vielmehr gegen eine unsichtbare Realität. Mit deiner Arbeit gibst du dem, was sich tief in den politischen und wirtschaftlichen Strukturen Australiens und der ganzen Welt verbirgt, eine Form und stellst eine Verbindung her. Wir sollten nicht mehr von Politik sprechen, sondern es stattdessen „P-Wirtschaft“ nennen, denn im Grunde wird die westliche Welt heute allein von der Ökonomie regiert – durch die Entscheidungen von Großkonzernen.

Ich glaube, ein Künstler kann nur dann politisch arbeiten, wenn nicht ausschließlich der Profit der Arbeit im Mittelpunkt steht. Man muss sich von dem machtorientierten, kapitalistisch-demokratischen Überindividualismus distanzieren. Das System, in dem wir leben, nährt Hyperindividualismus und verhindert so die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Umwelt und damit auch politisches Bewusstsein und unabhängiges Denken. Es ist Entertainment versus Information. Information ist kein Entertainment. Kapitalismus nährt die Illusionsblase und nicht Sinn und Inhalt. Damit dieses System fortbestehen kann, braucht es die, die sich auf ihre hyperindividualistische Haltung einen runterholen können. Aber dieses Überfokussieren auf das Ich macht die Leute nur noch krank im Kopf.

Ich habe ein Projekt von Dr. Barbara Steiner bewundert, das sie als Direktorin der Galerie für Zeitgenössische Kunst in Leipzig realisierte. Das Projekt nannte sich *Carte Blanche* und bestand darin, die Kuratenschaft für zwei Jahre an einflussreiche Galeriebesitzer und Kunstsammler zu übergeben. Es war ein Skandal, aber sie hat einen Weg gefunden, um das Problem sichtbar zu machen und zu sagen: „Schauen Sie, es ist, wie es ist. Ich bin die Direktorin und Kuratorin, also zeige ich Ihnen die Strukturen der Kunstindustrie.“ Dieses Projekt hat mich fasziniert, weil es einem wirklich unabhängigen Denken entspringt.

Manchmal kann ich aus deinen Worten Verzweiflung heraushören. Nicht nur jetzt, in dieser Unterhaltung, sondern auch, wenn wir telefonieren. Vielleicht gibt es ja doch eine Möglichkeit für Künstler, Einfluss auf die Politik nehmen? Man kann künstlerisches Schaffen als einen gegebenen Vorteil begreifen, sich auf die Aneignung von Wissen und Informationen fokussieren und eine aktive Beteiligung bei der Suche nach einem neuen System und nach Lösungen anstreben. Leider bedeutet es aber für die meisten Menschen (auch für mich) ein ganzes Stück Arbeit, um dieses Wissen – und vielleicht sogar Weisheit – in diesem zensierten Medienchaos zu finden und sich dann anzueignen. Heute streben die Menschen, egal in welchem Land, nach ihrem eigenen Erfolg und Reichtum, sie sind sehr wettbewerbsorientiert, ohne die tiefere Bedeutung zu sehen, die ihre Funktion mit sich bringt, egal ob als Politiker, Künstler, Arzt, Anwalt und so weiter und so fort.

Ich versuche, mich mit Kritik zurückzuhalten, solange ich es nicht besser machen kann oder eine andere Lösung parat habe. Deshalb will ich es, was diesen Teil der Unterhaltung betrifft, auch erst einmal dabei belassen.

Image: Claudia Chaseling, *historic nowhere*, 2013, pencil on postcard, 10 cm x 15 cm

Canberra, 11 May, 2015. Early morning.
eX to Claudia.

Ahh, Claudia. I’m sorry my reply is delayed; life is getting in the way... So much is stated in your last conversation. Where to begin? Abstraction? Political economies? Politics as slave to economics? The class that sustains the practices of artists? The land, which supports and reflects the actions of the morally deficient new pharaohs (economic classes)? It’s a globalised (read: neo-colonial) complexity.

I must question your use of the word hope here. In the Greek myth of Pandora, she opens the restricted box that arrived with her advent as “gift gift,” cloaked malevolence of the gods, releasing ills and horrors upon the world. Realising her colossal mistake, (the gods’ hidden metatext, Curiosity) she slams the lid shut, leaving one thing, Hope, in the darkness of the box. Every other thing escaped, except hope. Hope never entered the world. It is a non-thing. It has never been present, but locked away, unexperienced by the world.

My father, a political scientist and former public administrator, advised me from an early age that there are no politics, only economics. It took me a long time to come to this realisation.

In 1996, I stopped thinking about addressing the concerns of style, that is, concerns about the very language of Art within its own tiny little corner in the greater world, with the overwhelming desire to discuss the greater world out of the narrow structures of art hierarchy. Art has joined sufficiently to advertising and industrialisation and made its unholy allegiance with the 1% very clear. I think it has always been thus. In Australia, we see the funding of survey exhibitions (Sydney Biennale, Adelaide Biennial, APT, etc.) by the corporate sector for obvious reasons. Everything costs a lot of money, especially when you are an island far from the cultural “centre” of the northern hemisphere where real art is made. (I am laughing.) A particularly pointy alliance some years ago between mining corporations and a major public gallery, with a massive exhibition of historic American and Australian bucolic landscapes, was a staggering moment of contradiction. Everyone slapped each other on the back. Those romantic and very expensive paintings were a betrayal of the modern truth of the callous capitalisation/destruction of land. The aesthetics of fantasy colluding with the reality of corporate aesthetics. I went to the opening. It was choked with prime ministers, their endless minions, captains of industry, their security watchmen with earpieces and pistols bulging under their Hugo Boss suits, it clanked with the diamond, gold, and Dior of the trophy wives of the 1 percenters.

Many artists in Australia have happily accepted the generosity of mining companies to produce work in and about the landscapes these same corporations are hell-bent on reshaping into their very masculine form of discipline. Nature is disobedient to the human, and needs a bit of reprogramming to come up to the speed of market capitalisation. It makes me sick inside. It is the reality of our world.

Ich habe die absurde, unmögliche „Murphy-Hoffnung“ erfunden. Es ist sicher nicht die Lösung, aber für mich zumindest ein Anfang. Die westliche Welt ist brüchig und toxisch und aufgrund von Depressionen finden die meisten Menschen, sofern sie nicht auf Drogen sind, ihr ganzes Glück darin, sich die nächste Soap anzuschauen oder ein größeres, sichereres Auto zu kaufen.

Canberra, 11. Mai 2015. Früher Morgen.
eX an Claudia

Ahh, Claudia. Tut mir leid, dass ich erst jetzt antworte, es kommt ständig was dazwischen ... Du bringst so viele Dinge zur Sprache in deinem letzten Schreiben. Wo anfangen? Abstraktion? Politische Ökonomien? Politik als Sklavin der Ökonomik? Der Schicht, die das künstlerische Schaffen am Leben erhält? Dem Land, das die Maßnahmen der moralisch minderbemittelten, neuen Pharaonen (ökonomischen Schichten) unterstützt und widerspiegelt? Es ist ein globalisiertes (spricht: neo-koloniales), komplexes System.

Ich bin skeptisch, was deine Verwendung des Wortes „Hoffnung“ hier betrifft. In dem griechischen Pandora-Mythos öffnet Pandora verbotenerweise die Büchse, die mit ihrer Ankunft auf der Erde als „vergiftetes Geschenk“ eintrifft, eine kleine Böswilligkeit der Götter, und lässt so sämtliche Übel auf die Welt los. Als sie ihren kolossalen Fehler bemerkt (der verborgene Metatext der Götter, Neugierde), knallt sie den Deckel wieder zu, lässt dabei aber ein Ding in den Tiefen der Büchse zurück: die Hoffnung. Alles andere konnte entweichen, nur die Hoffnung nicht. Die Hoffnung kam nie in die Welt. Sie ist ein Un-Ding. Sie ist nie da gewesen, sondern weggeschlossen, die Welt hat sie noch nicht erfahren.

Mein Vater, ein Politikwissenschaftler, der früher in der öffentlichen Verwaltung tätig war, hat mich schon früh darauf hingewiesen, dass es Politik nicht gibt, nur Wirtschaft. Es hat lange gedauert, bis ich das begriffen habe.

1996 habe ich aufgehört, mich mit Fragen des Stils zu beschäftigen, sprich mit Fragen, die die Sprache der Kunst in ihrer eigenen, winzig kleinen Ecke in der weiten Welt betreffen. Ich verspürte das überwältigende Verlangen, mich mit der Welt jenseits der engen, hierarchischen Strukturen des Kunstbetriebs zu befassen. Die Kunst hat sich zur Genüge der Werbebranche und Industrialisierung angeschlossen und ihre erbärmliche Unterwürfigkeit gegenüber dem einen Prozent sehr deutlich gemacht. Ich denke, es war schon immer so. In Australien werden Überblicksausstellungen (Sydney Biennale, Adelaide Biennial, APT usw.) von Unternehmen finanziert, die Gründe dafür liegen auf der Hand. Es kostet alles eine Menge Geld, gerade auf einer Insel, die vom kulturellen „Zentrum“ der nördlichen Halbkugel, wo richtige Kunst gemacht wird, weit entfernt ist. (Ich lache.) Eine besonders krasse Kooperation gab es vor ein paar Jahren zwischen Bergbau-Multis und einer großen öffentlichen Galerie, mit einer Riesenausstellung über historische bukolische Landschaften in Amerika und Australien, ein Widerspruch sondergleichen. Alle klopfen sich gegenseitig auf die Schulter. Diese romantischen und sehr teuren Malereien waren ein Verrat an

I am in grave doubt as to any kind of efficacy art can play in the greater scheme of exponentially increasing human population, of the great exodus taking place, at the wholesale destruction of all which is not human, as it stares into its own rarefied reflection and serves its masters, the ruling classes.

In the face of this, I continue to work because that is all I can do. I suspect the same(ish) for you too. Because silence is complicity itself. A cry in the corporate wilderness.

More will follow tonight, I have many chores to attend...

Canberra, same date. Night.

Mmmm, when I read back our conversation, my words have a bitter taste. I should do something about that. I need 10 Murphys! ☺!

Maybe it was all those evolutionists I worked with at CSIRO; they don't have much positive to say about the State of Things either. They've got the data, the Proof.



On a positive note, I have been able to get out for some long drives, something I equate to breathing freely. Or good sex. I prefer to drive when I travel in Australia. The land changes in front of your eyes, sub-arctic rainforest to desert in 11 hours. Black soil to red in 14 hours. Saltwater to clear water to no water in 20 hours. Wind and solar farms are the most positive view of the future I can see. When I see them out in the distance, I praise the human. And a little crack of forgiveness sweetens that bitter taste....

I was interested in your discussion about abstraction and emotional response. I have often equated abstraction with masculinity. (This does not prevent me from looking at it.) Something eludes me in abstraction, like when you try to join the south ends of two magnets. The spaces never meet; an invisible field produces this slippage. I am still able to be kept busy with two magnets. And the very nature of abstraction eludes me inside the slippage between it and me. Maybe it is too personal, confessional....

And then there is representational, narrative-driven Murphy shadowing the spatial work. Is this dualism in process? Is Murphy the nexus between the postcards and *Spatial Painting*, feeding them both, but from different ends?

That's it from me. It has been a long day and the winter is edging closer. Xxxx

der modernen Wahrheit, der abgebrühten Kapitalisierung/Zerstörung des Landes. Die Ästhetik der Fantasie unter einer Decke mit der Realität unternehmerischer Ästhetik. Ich war bei der Eröffnung. Es wimmelte nur so von unglaublich wichtigen Ministern und ihren unzähligen Lakaien, führenden Industriellen und ihren Security-Leuten mit Knopf im Ohr und Pistole unter ihrem Hugo-Boss-Anzug, und die in Dior gehüllten Trophäenfrauen der oberen ein Prozent ließen ihre Diamanten und ihr Gold klirren.

Viele Künstler in Australien haben die Großzügigkeit von Bergbauunternehmen nur allzu gerne angenommen, um Werke in und über die Landschaften zu produzieren, denen genau diese Konzerne um jeden Preis ihre sehr maskuline Form von Regeln aufdrücken. Die Natur gehorcht dem Menschen nicht, also muss sie ein wenig umprogrammiert werden, damit sie mit der Geschwindigkeit der Marktkapitalisierung Schritt hält. Es macht mich ganz krank. Es ist die Realität unserer Welt.

Ich habe ernsthafte Zweifel, dass Kunst in irgendeiner Weise etwas bewirken kann, wenn es um das exponentielle Bevölkerungswachstum geht, um den großen Exodus, der gerade stattfindet, die umfassende Zerstörung von allem, was nicht menschlich ist, da sie das eigene, exquisite Spiegelbild anstarrt und ihren Bossen, der herrschen Klasse, dient.

Ich arbeite trotzdem weiter, denn das ist alles, was ich tun kann. Vermutlich ist es auch bei dir (mehr oder weniger) so. Denn wer schweigt, macht sich mitschuldig. Ein Schrei in der Konzern-Wüste.

Mehr denn heute Abend, ich habe noch einiges zu erledigen ...

Canberra, gleiches Datum. Nachts.

Mmmm, wenn ich unsere Unterhaltung noch mal durchlese, hinterlassen meine Zeilen einen bitteren Beigeschmack. Ich sollte was dagegen tun. Ich brauche zehn Murphys! ☺!

Vielleicht liegt es ja an diesen Evolutionsforschern, mit denen ich bei der CSIRO gearbeitet habe. Auch sie haben nicht viel Positives zum Stand der Dinge zu sagen. Sie haben die Daten, den Beweis.

Erfreulich dagegen ist, dass ich mal ein paar längere Touren unternehmen konnte, das ist für mich wie tief durchzuatmen. Oder wie guter Sex. Wenn ich in Australien unterwegs bin, fahre ich am liebsten mit dem Auto. Die Welt verändert sich vor deinen Augen, sub-arktischer Regenwald zu Wüste in elf Stunden. Schwarze Erde zu roter in vierzehn Stunden. Salzwasser zu klarem Wasser zu keinem Wasser in zwanzig Stunden. Wind- und Solarparks sind in meinen Augen die positivste Zukunftsperspektive. Wenn ich sie in der Ferne sehe, stimme ich ein Loblied auf den Menschen an. Und ein klein wenig Versöhnlichkeit macht den bitteren Beigeschmack süßer ...

Ich fand deine Gedanken zu Abstraktion und emotionaler Wirkung interessant. Ich habe abstrakte Malerei oft mit Männlichkeit gleichgesetzt. (Was aber nicht heißt, dass ich sie mir nicht ansehen würde.) Irgendetwas entzieht sich mir bei der Abstraktion, so als versuchte man, die Südpole zweier

Image: between Alice Springs and Kintore, Northern Territory, Australia, 1999

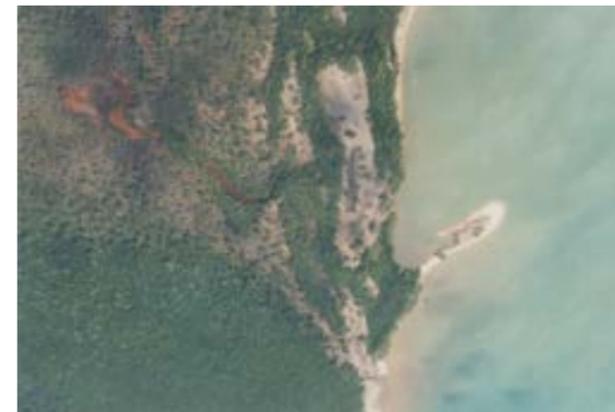
Duisburg, 13 May, 2015. Daytime. Moritzplatz, Berlin, 27 May, 2015. Evening.

Duisburg, 4 June. Morning. Lennox House, Canberra, 6 July, 2015.

Claudia to eX

LAND ESCAPE

Dear eX, I was thinking and thinking again about your words, the devastation and desperate noise that you put into your work. Now suddenly I understand your last attempt to be positive, writing about the Australian "space" (breathing freely and good sex, with which I can completely agree). I know what you mean: the Australian landscape-space gives a different order to the busyness of life. Driving and being in this over-dimensional, huge landscape makes time disappear. Time and memory; it seems as if there has never been anything important. We are old and young, here or there, this or that is happening and it all does not matter. We belong to a larger, billion-years-long ticking clock, even if all humankind dies out. This ticking is the rhythm of the sea, day and night and the ripples engraved in the rocks. There is this molecular part we have in this transcending cycle of being and things. Sometimes when I experience this "Australian space", I get a slight idea of this context and it makes me incredibly calm.



I will never forget the moment in 1999 when I first experienced this timelessness. It was a dark, cloudy night in Kioloa on the South Coast of New South Wales. My artist friend and then-housemate, Timothy Horn, invited me on this trip. I searched my way alone to the seaside on a pitch-black night. I could not see a thing and sensed my way through the bush, following the noise of the waves. I reached the water, and the breaking waves were glowing softly in a lightless night (phosphorescence). I sat in the sand and felt the moment, the gigantic waves breaking on cliffs and rocks. I was a particle in endless time and space. I understood the circle of life and what it means to be inside the endless rhythm of the world turning, like a heart beating or two atoms vibrating. This is something no book or school can teach or show you, but the landscape can. Now I can hypnotize myself into this state wherever I am—I just need to remember this moment. It is like imagining looking at yourself and the world around you from above, from an imaginary tree or house or from outer space. This also causes a shift in the picture.

Image: bird eye view of Arnhem Land coast, Ramingining, Australia, 1999

Magneten zusammenzubringen. Es gibt keine Annäherung, ein unsichtbares Feld sorgt dafür, dass sie sich abstoßen. Ich kann mich immer noch pausenlos mit zwei Magneten beschäftigen. Das bloße Wesen der Abstraktion bleibt mir innerhalb dieses abstoßenden Feldes zwischen ihr und mir verschlossen. Vielleicht ist es zu persönlich, zu bekenntend ...

Und dann gibt es den gegenständlichen, narrativ ausgerichteten Murphy, der die räumlichen Arbeiten begleitet. Ist das unvollendeter Dualismus? Ist Murphy die Verbindung zwischen den Postkarten und *Spatial Painting*, der beidem Nahrung gibt, aber jeweils vom anderen Ende?

Das war's von meiner Seite. Es war ein langer Tag und der Winter naht. Xxxx

Duisburg, 13. Mai 2015. Tagsüber. Moritzplatz, Berlin, 27. Mai 2015. Abends.

Duisburg, 4. Juni. Morgens. Lennox House, Canberra, 6. Juli 2015.

Claudia an eX

LAND FLUCHT

Liebe eX, ich habe immer wieder über deine Worte nachgedacht, die Zerstörung und laute Verzweiflung, die du in deine Arbeit einfließen lässt. Wenn du über den australischen „Raum“ schreibst (tief durchatmen und guter Sex, da kann ich dir nur zustimmen), verstehe ich auf einmal dein Vorhaben, optimistisch zu sein. Ich weiß, was du meinst: Die Betriebsamkeit des Lebens bekommt durch den australischen Landschaftsraum einen ganz anderen Stellenwert. Wenn man in dieser gewaltigen, überdimensionierten Landschaft ist und durch sie fährt, bleibt die Zeit stehen. Zeit und Erinnerung. Es scheint, als habe es nie etwas Wichtiges gegeben. Wir sind alt oder jung, hier oder dort, dies und das passiert und nichts davon spielt eine Rolle. Wir sind Teil einer größeren Uhr, die seit Milliarden Jahren tickt, auch dann noch, wenn die Menschheit ausstirbt. Dieses Ticken ist der Rhythmus des Meeres, bei Tag und bei Nacht, und die kleinen, in die Felsen hineingegrabenen Wellen. In diesem transzendierenden Kreislauf des Seins und der Dinge gibt es diese molekulare Seite in uns. Manchmal, wenn ich diesen „australischen Raum“ erlebe, bekomme ich eine vage Vorstellung der Zusammenhänge und ich spüre eine unglaubliche Ruhe in mir.

Ich werde den Augenblick, als ich diese Zeitlosigkeit zum ersten Mal erlebt habe, nie vergessen. Das war 1999, in einer dunklen und wolkenverhangenen Nacht in Kioloa an der Südküste von New South Wales. Timothy Horn, ein befreundeter Künstler und mein damaliger Mitbewohner, hatte mich zu dem Ausflug eingeladen. In einer stockdunsten Nacht bin ich alleine zum Meer gelaufen. Ich konnte rein gar nichts sehen und tastete mich durch den Busch, immer dem Geräusch der Wellen folgend. Ich erreichte das Meer und die Wellen schimmerten sanft in der finsternen Nacht (Phosphoreszenz). Ich saß im Sand und spürte den Augenblick, an den Klippen und Felsen brachen sich die riesigen Wellen. Ich war ein winziger Baustein in der Unendlichkeit von Raum und Zeit. Ich habe den Kreislauf des Lebens verstanden und was es heißt, Teil dieses endlosen Rhythmus zu sein, einer Welt, die sich weiter dreht, wie ein Herz, das schlägt, oder zwei Atome, die

Since this time, my 2D paintings are rooted in observations of the vast landscape. I want to capture deep space, the sensation of what lies in between the elements I see; like the “air” in between a rock in front of my feet and a cloud in the far distance. Avoiding descriptive illusions such as paintings of trees or horizon lines, I search for colours, compositions, and “wave structures” representing deep space. This interest in space (as well as the *Scape series*) evolved into the three-dimensional architectural space. I began to search how paint on walls can change the central perspective of a three-dimensional space by optically erasing corners and extending the visual depth of the space. I want to bend space so it fits to my idea, and I want to make the space groundless. Conversely, two-dimensional painting, on the canvas, can utilize colour to create apparent deep spaces. This ambiguity in painting is my focus when it comes to the materiality of the medium I use and its formal aspects; but I also focus on the narrative, without which I could not paint anything.



Why, in your view, does contemporary art today need to address political issues?

I think art begins where “masturbation” (I mean a certain self-centeredness) ends. Art is a dialogue, communication, and exchange with what is around. I think art history is merely a tool to develop technique and to find forms that fit to our time.

I take what I can from the world, what I see and imagine, then I test the information and develop a clear and unmistakable language in colour, form, and with the space as well. This process never ends, and the complicated part is when I need to let go of a developed method because I have used it fully and to every extent. It is difficult to depart from a proven method. I leave the “safe harbour” again and I enter murky waters, because otherwise my work would repeat itself. Paddling through this way of creating, I can only see much later how clear and unique the artistic language becomes (exactly because of these insecure, unsure moments). For a while, I feel like I am starting all over again; I feel “naked”, bare, and vulnerable. Art is an endless expedition. Sometime you have a safe zone, and then you are alone in strange places, as in Kafka’s *Metamorphosis*. Actually, all of life is like this.

Image: Claudia Chaseling, *in response* (draft), 2015, water colour and pencil on paper, 55 cm x 100 cm

schwingen. Das ist etwas, was dir kein Buch und keine Schule beibringen oder zeigen kann, aber die Landschaft kann es. Jetzt kann ich mich durch Hypnose selbst in diesen Zustand versetzen, egal, wo ich gerade bin – ich muss mir nur diesen Moment in Erinnerung rufen. Es ist so, als würdest du von oben auf dich und die Welt um dich herum herabblicken, von einem imaginären Baum, einem Haus oder aus dem Weltraum. Auch das bewirkt eine Verschiebung im Bild.

Seit dieser Zeit beruhen meine 2D-Malereien auf der Beobachtung der Weite der Landschaft. Ich möchte die räumliche Tiefe erfassen, die Wirkung dessen, was sich zwischen den Elementen befindet, die ich sehe, wie die „Luft“ zwischen einem Stein, der vor meinen Füßen liegt, und einer Wolke in weiter Ferne. Da ich deskriptive Illusionen wie Bilder von Bäumen oder Horizontlinien vermeide, suche ich nach Farben, Kompositionen und „Wellenstrukturen“, um räumliche Tiefe darzustellen. Aus diesem Interesse am Raum (und aus der Serie *scapes*) entwickelte sich der dreidimensionale, architektonische Raum. Ich wollte herausfinden, wie die Zentralperspektive eines dreidimensionalen Raums durch Farbe an Wänden verändert werden kann, indem man Ecken optisch verschwinden lässt oder die visuelle Tiefe des Raums erweitert. Ich möchte den Raum so zurechtbiegen, dass er meiner Vorstellung entspricht, ich möchte den Raum „bodenlos“ machen. Umgekehrt lässt sich auf einer zweidimensionalen Leinwand mit Farbe sichtbare räumliche Tiefe erzeugen. Was die Materialität des Mediums, mit dem ich arbeite, und seine formalen Aspekte betrifft, so gilt dieser Ambiguität in der Malerei mein zentrales Interesse. Aber ein weiterer Schwerpunkt ist das Narrative, ohne das ich überhaupt nichts malen könnte.

Warum muss sich zeitgenössische Kunst heute deiner Meinung nach mit politischen Themen beschäftigen?

Ich denke, Kunst fängt da an, wo „Masturbation“ (sprich eine gewisse Selbstbezogenheit) aufhört. Kunst ist ein Dialog, Kommunikation und ein Austausch mit dem, was uns umgibt. Ich denke Kunstgeschichte ist lediglich ein Hilfsmittel um Techniken zu entwickeln und Formen zu finden, die in unsere Zeit passen.

Ich nehme von der Welt, was ich kann, was ich sehe und mir vorstelle, dann überprüfe ich die Information und entwickle eine klare, unverkennbare Farb-, Form- und auch Raumsprache. Dieser Prozess hört nie auf und kompliziert wird es dann, wenn ich mich von einer Methode, die ich entwickelt habe, verabschieden muss, weil ich sie voll und ganz und in jeder Hinsicht ausgeschöpft habe. Es ist nicht einfach, sich von einer Methode zu trennen, die sich bewährt hat. Ich verlasse den „sicheren Hafen“ und begebe mich in trübe Gewässer, sonst würde sich meine Arbeit wiederholen. Durch diese Herangehensweise erkenne ich die Klarheit und Einzigartigkeit der künstlerischen Ausdrucksform erst viel später (eben aufgrund dieser Momente der Unsicherheit). Eine Weile lang fühlt es sich an, als würde ich wieder ganz von vorne beginnen, ich fühle mich „nackt“, entblößt und verwundbar. Kunst ist eine endlose Entdeckungsreise. Mal befindest du dich auf sicherem Terrain und im nächsten Moment bist du allein an einem fremden Ort, so wie in Kafkas *Die Verwandlung*. Im Grunde ist das ganze Leben so.

From the words you write, I can imagine the diverse and amazing land of Australia you have experienced. I can also read your deep love for this place in all its diversity—let’s play Don Quixote.

We live in a dystopia, having all advantages, opportunities, and knowledge, and we do not manage to sustain the environment or to practice fairness and empathy between humans.

Berlin, 20 May, 2015. Daytime.

Abstraction: when you stare long enough at something, it all becomes abstract. It does not matter whether colour and form precisely describe something we see in our environment. It is all abstract or not at the same time.



The abstraction I work with comes from a specific experience: Painting over postcards and photos of places I have been to. Each of these very small paintings has a text that I write below the picture. These works are created through a meditative process. The focus is on the moment, which is directly transformed to the doodled drawing above the image of a place. I call them “pictures” and “databases” because through these drawings, I get very close to a particular direct abstract picture language, comparable to action painting but in miniature. By direct, I mean that a line or a scribbled blob can embody a very specific immediate notion and emotion.

I created many of these paintings, which have a diary-like character and document a certain time and its context, emotions, and thoughts. After a while, I realized how these scribbles, forms and colours embody the thoughts and subject that I worked with in the moment of painting. Out of this, the abstract language of the *Spatial Paintings* evolved. Now I even think that these abstract painted signs and marks are more direct than using literal imagery depicting scenes from life. In my view, abstraction is rather neutral.

Image: Fitzroy River, Fitzroy Crossing, Australia, 1999

Deine Worte vermitteln eine gute Vorstellung von den vielseitigen und großartigen Landschaften Australiens, die du gesehen hast. Man merkt auch, wie sehr du diesen Ort mit all seinen Facetten liebst – lass uns Don Quijote spielen.

Wir leben in einer Dystopie, genießen sämtliche Annehmlichkeiten, haben alle Möglichkeiten und verfügen über Wissen, trotzdem sind wir nicht in der Lage, unsere Umwelt zu erhalten und fair und mitfühlend miteinander umzugehen.

Berlin, 20. Mai 2015. Tagsüber.

Abstraktion: Wenn man etwas lange genug fixiert, wird es abstrakt. Es spielt keine Rolle, ob etwas, was man in der Umgebung sieht, durch Farbe und Form präzise dargestellt ist. Es ist komplett abstrakt und gleichzeitig auch nicht.

Meine Arbeit mit Abstraktion entspringt einer konkreten Erfahrung: dem Übermalen von Ansichtskarten und Fotos von Orten, an denen ich gewesen bin. Jedes dieser sehr kleinen Bilder beinhaltet einen Text, den ich unter das Bild schreibe. Diese Arbeiten entstehen in einem meditativen Prozess. Ich konzentriere mich auf den Augenblick, der in der Zeichnung, die auf der Abbildung eines Ortes entsteht, direkt umgesetzt wird. Ich nenne diese Zeichnungen „Bilder“ und „Datenbanken“, weil ich durch sie einer ganz eigenen, direkten und abstrakten Bildsprache sehr nahe komme, die man mit Action Painting vergleichen könnte, nur in Miniatur. Mit „direkt“ meine ich, dass eine Linie oder ein intuitiver, abstrakter Fleck eine konkrete und unmittelbare Idee oder ein Gefühl darstellen kann.

Ich habe viele solcher Bilder gemacht, sie haben Tagebuchcharakter und dokumentieren eine bestimmte Zeit und deren Kontext, Gefühle und Gedanken. Nach einer Weile habe ich festgestellt, dass diese Kritzeleien, Formen und Farben die Gedanken und das Thema, mit denen ich mich im Moment des Malens beschäftigte, zum Ausdruck bringen. Daraus entwickelte sich dann die abstrakte Sprache der *Spatial Paintings*. Inzwischen glaube ich sogar, dass diese abstrakten Zeichen viel direkter sind als die eigentliche Bildsprache, die Szenen aus dem Leben abbildet. Meiner Ansicht nach ist Abstraktion eher neutral.

Canberra, Lennox House Studio, 6. Juli 2015. Nachmittags.

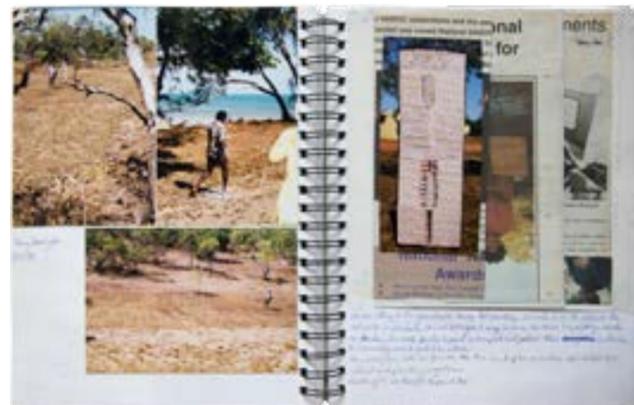
Für mich ist die mittelalterliche, byzantinische Ikonenmalerei durch die Verwendung von umgekehrter und Parallelperspektive auch abstrakt. Oft befindet sich der Blickpunkt sogar innerhalb des Bildes und geht vom Blick des Heiligen aus.[4] Der Physiker, Mathematiker und Theologe Pavel Florenski schrieb in den 1930er Jahren, dass byzantinische Ikonenmalereien sachlicher und konkreter seien, weil sie die Natur nicht mittels Illusionen nachahmten (Zentralperspektive).

4. Der Künstler Milovan Destil Markovic erwähnte das: Es gibt in der byzantinischen Malerei eine andere Perspektive, mit einem Blickpunkt aus der Position des gemalten Heiligen. Diese Perspektive unterscheidet sich von der umgekehrten Perspektive.

Medieval Byzantine icon painting through the use of reverse and parallel perspective is also abstract for me. Often the point of view is even inside the painting, having its origin in the view of the saint.[4] The physicist, mathematician, and theologian Pavel Florenskij wrote in the 1930s that Byzantine icon paintings have a greater objectivity and are more concrete because they don't imitate nature through illusions (central perspective).



I experienced similar ideas when I visited Aboriginal communities in northeast Arnhem Land in 1999 and saw cross-hatched paintings for the first time, in particular the Yirrkala Church panels. These meter high paintings are totally abstract whilst fully representing light, landscape, and spirituality and symbolizing the creation story. I was blown away by seeing such a degree of abstraction in painting created over the last 20,000 years and more.



Europe can pack up with its focus on the Renaissance as the great discovering époque, I thought when I saw these paintings for the first time. I leave comparisons aside now, but I had to mention this. These abstract paintings are reality, spiritual reality, and they create a mysterious, very real aura.

4. The artist Milovan Destil Markovic mentioned this: There is another perspective in Byzantine paintings, with a viewpoint from the position of the painted saint. This perspective is different than reverse perspective.

Image top: Claudia Chaseling, sketch book, (comparing 12th century Virgin and Child and Mick Kubarkku, Bird Djang, Moon Dreaming with Sun, 1994), 1999, print, postcard and pencil on paper, 28 cm x 44 cm, Yirrkala, Australia

Ich hatte ähnliche Gedanken, als ich 1999 in den Aboriginal-Gemeinden im Nordosten von Arnhemland war und zum ersten Mal die kreuzschraffierten Malereien sah, vor allem die Vertäfelungen aus der Kirche von Yirrkala. Diese Malereien sind vollkommen abstrakt und gleichzeitig stellen sie Licht, Landschaft und Spiritualität dar und symbolisieren die Schöpfungsgeschichte. Dieser Grad an Abstraktion in Werken, die über die letzten 20.000 Jahre oder länger entstanden sind, hat mich umgehauen.

Europa kann einpacken mit seiner Fokussierung auf die Renaissance als der Epoche der großen Entdeckungen, dachte ich, als ich diese Malereien zum ersten Mal sah. Ich verzichte jetzt auf weitere Vergleiche, aber ich musste das erwähnen. Diese abstrakten Malereien sind Realität, spirituelle Realität, und sie erzeugen eine geheimnisvolle, sehr reale Aura.

Canberra, 4. September 2015.
eX an Claudia

Es war wunderbar, während deines kurzen Besuchs in Canberra Zeit mit dir zu verbringen!

In deinem letzten Schreiben hast du die Frage gestellt: Warum muss sich zeitgenössische Kunst heute deiner Ansicht nach mit politischen Themen beschäftigen?

Mensch sein heißt politisch sein. Menschliche Kollektive funktionieren innerhalb politischer Ökonomien. Ich glaube nicht, dass das Politische aus dem menschlichen Körper herausgeschnitten werden kann. So wie jemanden un-schwul machen. Es gibt keine Zuflucht in den Formalismus für mich. Er kann der Flut der steigenden Zahl von Raubtieren nicht standhalten.

Ich spreche hier nur für mich selbst, Claudia ... Ich nähere mich aus mehreren Perspektiven. Wir funktionieren alle nach unseren Vorlieben. Ganz gleich, wie sehr wir sie verbergen oder verleugnen. Ich habe jede Menge Fehler und Schwächen und kann und werde niemanden verurteilen für das, was er ist oder produziert. Ich bin in vielerlei Hinsicht nie in der Lage gewesen, mich wirklich für die Tropen des Kunst-Expertentums zu interessieren, dieses exklusive, kategorisierende Flair zu atmen. Ein Kind Australiens, einer Nation historischer Flüchtlinge (weiße Sklaven aus dem Britischen Empire, dem Vor- und Nachkriegseuropa, aus Vietnam, Afrika, Bosnien, dem Nahen Osten, Nordasien etc.). Die Menschen hier kennen die Gräueltaten der historischen Herrscher, entweder aus ihrer eigenen Zeit oder durch die Meme ihrer Vorfahren. In meinem Land ist es am besten, man schweigt. Unsere aktuelle Regierung trägt den Mantel der Herrschenden, bedient sich aber insgeheim schöner Worte, um die Bedeutung hinter den immer undurchsichtigeren Absichten zunehmend faschistischer Gesetze herunterzuspielen.

Wie du weißt, liegt mein Hauptinteresse in der Kunst in der Auseinandersetzung mit dem Raubtier Mensch, dem Unterdrücker, dem Manipulator, dem Psychotiker hinter den Kontrollinstrumenten. Kriegsspiele sind kein anomales menschliches Verhalten. Sie sind angeboren. Ob das

Image below: Claudia Chaseling, sketch book, (Terry), 1999, photographs, pencil, newspaper clippings on paper, 28 cm x 44 cm, Baniyala, Australia

It was great to spend time with you during your brief visit to Canberra!

In your last correspondence, you asked this question: Why in your eyes does contemporary art today need to address political issues?

To be human is to be political; human collectives function inside political economies. I do not think the political can be excised from the human body. Like making someone un-gay. There is no refuge in formalism for me. It cannot sustain the barrage of the growing numbers of predators.

I only speak for myself here, Claudia...I approach from a number of perspectives. We all function from our tastes. No matter how hard we disguise or disavow them. I am deeply flawed and cannot, and will not, proscribe any other or what they produce. In so many ways, I have never been able to sustain enough interest in the tropes of art connoisseurship to breathe that rarefied, compartmentalised air. A child of Australia, a nation of historic refugees (white slaves from the British Empire, pre- and postwar(s) Europe, Vietnam, Africa, Bosnia, the Middle East, North Asia, etc.). This population knows the horrors of the historic Masters either in their own time or through their ancestors' memes. It is best to stay quiet in my country. Our current government wears the cloak of the Masters, but is stealthy in using rhetoric to diminish meaning behind increasingly opaque agendas through increment in fascistic legislation.

As you know, my primary interest in using art is to discuss the human predator, the oppressor, the manipulator, the psychotic behind the instruments of control. The sport of war is not aberrant human behaviour. It is inherent. Whether it is war for territory, ideology, power, payback, hate, any reason. It has been an imposition upon women, children, land, flora, fauna, and the elderly for thousands of years.

Are we remote from the time we occupy in the long lines of evolution? Does formalism speak of the space we, at the front of time, occupy? Technology is terra-forming the global landscape, a vast and exponential web of inside trading, corruption, war, and exodus. The planet is toxifying and overpopulated. I watch the great human exodus from my screen from the bucolic calm of my island home. The bloating Corporations rip up our country, continue their dance macabre with our government, poisoning our water, destroying their enemy, nature. There is a soft war going on here too; it is waged in remote locations far from the urban gaze or interest. It is a war by increment. Our island is becoming a moonscape of craters and poisoned waterholes.

The past is being blown up, dismantled, and swept away. This is our time. To say nothing in commentary within our work equates to complicity or asceticism. Can art retain its exclusivist place as a playground for the rich? The answer is yes.

So what is left? Economics. This is patriarch to politics.

ein Krieg um ein Territorium ist, eine Ideologie, Macht, Vergeltung, Hass, was auch immer. Seit Jahrtausenden ist er eine Zumutung für Frauen und Kinder, Land, Flora, Fauna und ältere Menschen.

Haben wir uns von der Zeit, die wir in der langen Evolutionsgeschichte einnehmen, entfernt? Meint Formalismus den Raum, den wir am Puls der Zeit einnehmen? Technologie formt die globale Landschaft, ein riesiges, exponentielles Netzwerk von Insiderhandel, Korruption, Krieg und Exodus. Der Planet ist vergiftend und überbevölkert. Von meinem Bildschirm aus, in der bukolischen Ruhe meiner Inselheimat, schaue ich dem großen Exodus der Menschheit zu. Die aufgeblähten Großkonzerne reißen unser Land in Stücke, tanzen mit unserer Regierung weiter ihren *Danse Macabre* und vergiften dabei unser Wasser und zerstören ihren Feind, die Natur. Auch hier herrscht ein leiser Krieg. Er wird in abgelegenen Gebieten geführt, weitab vom Licht der urbanen Öffentlichkeit. Es ist ein Krieg in Etappen. Unsere Insel wird zu einer Mondlandschaft voller Krater und vergifteter Wasserlöcher.

Die Vergangenheit wird in die Luft gejagt, zerlegt und weggefegt. Das ist unsere Zeit. Lassen wir das in unseren Arbeiten unkommentiert, machen wir uns zu Komplizen oder zu Asketen. Kann Kunst ihre exklusivistische Position als Spielwiese für die Reichen beibehalten? Die Antwort lautet: ja!

Was bleibt also? Ökonomie. Sie ist der Übervater der Politik.

Später. Nachts.

Ich hatte heute Zeit, über meine schlechte Laune in unserer Korrespondenz nachzudenken. Ich habe mich gefragt, was die Ursache für meine Unruhe ist. Die Umwelt oder der Bildschirm? Mit dem verdammten Bildschirm lässt sich Jagd auf alles auf der Erde machen. Es zieht mir den Magen zusammen.

Vielleicht ist die Erleichterung, die du in der Wüste in Australien gefunden hast, eine Befreiung vom babylonischen Flatscreen? Die Maler in der Wüste arbeiten mit ihren Händen, der Beweis für ihre Verbindung zu dem Land, das ihnen in 224 Jahren Einwanderung kontinuierlich weggenommen wird. Ist es ein Mysterium oder doch Logik, die die indigene Darstellung von Land prägt? Ich werde zwei Beispiele nennen. Beim ersten geht es um eine Besichtigung der Coleoptera-Sammlung (Käfer) der australischen Insektensammlung (ANIC) in der Einrichtung der staatlichen Behörde für wissenschaftliche und industrielle Forschung (CSIRO) in Black Mountain hier in Canberra. Der Kurator der Sammlung, Dr. Tom Weir, öffnete eine Schublade mit einer Reihe von großen und spektakulären, toten Käfern aus Neuguinea. Die Muster auf ihren Rückenplatten sahen genauso aus wie die bemalten Schutzschilde der Stammesgruppen aus der Region, wo die Tiere gesammelt wurden. Das zweite Beispiel ist im Northern Territory hier in Australien verortet. Ich habe 60 Kilometer südlich von Darwin einen Herpetologen (Reptilienforscher) besucht. Er hatte viele fantastische Arten in seiner privaten

Later. Night.

So I had time today to review my miserable attitude in these correspondences. I questioned the root of my agitation. Nurture or the Screen? The infernal screen hunts everything on the earth. It tightens my stomach.

Maybe the relief you found in the desert in Australia is relief from the Flat Screen of Babel. The desert painters work by their hands, their proof of connection to the land that 224 years of migration consistently takes from them. Is it



mystery or logic that informs Indigenous representation of land? I will cite two metaphors. The first recounts a viewing of the Coleoptera (beetle) collection at the ANIC (Australian National Insect Collection) at the Commonwealth Scientific and Industrial Research Organisation (CSIRO) Black Mountain Facility here in Canberra. The curator of the collection, Dr. Tom Weir, opened a drawer containing a group of large, startling, deceased beetles from New Guinea. The patterns on their carapaces looked exactly like painted war shields of tribal groups of the region where the animals were collected. The second citation is located in the Northern Territory here in Australia. I visited a herpetologist (reptile expert) 60 kilometres south of Darwin. He had many fantastic species in his private, living collection. Among them was a Woma, a central desert python species. The pattern on the snake's skin looked exactly like a central desert dot painting. Style. Nature. Logic. As an atheist, I have discomfort with the premise of mystery. Mystery has refuge in the (diminishing) gaps of knowledge.

Is Murphy the logic to the spiritual/emotional abstraction of *Spatial Painting*?

Belgrade, Serbia, 5 September. 2:45 p.m.

Claudia to eX

EMOTIONAL, INTUITIVE AND LOGICAL

You are down to the core in words as you are in painting, eX. It was absolutely fabulous to see you again and to spend time with you in Canberra and also to see your fantastic exhibition in Sydney!

Image: Portrait of eX de Medici, Iran, 2010

Lebensammlung. Auch eine Woma war dabei, eine Python-Art aus der Central Desert Region. Das Muster auf der Haut der Schlange sah genauso aus wie eine Punktmalerei aus der Central Desert Region. Stil. Natur. Logik. Als Atheistin ist mir unwohl bei dem Gedanken, dass dem Ganzen ein Mysterium zugrunde liegen soll. Das Mysterium versteckt sich in den (weniger werdenden) Wissenslücken.

Ist Murphy die Logik hinter der spirituellen/emotionalen Abstraktion von *Spatial Painting*?

Belgrad, Serbien, 5. September. 14:45 Uhr.

Claudia an eX

EMOTIONAL, INTUITIV UND LOGISCH

Deine Worte treffen den Kern der Sache genauso wie deine Malerei, eX. Ja, es war wirklich großartig, dich wiederzusehen, Zeit in Canberra miteinander zu verbringen und deine fantastische Ausstellung in Sydney zu sehen!

Du nutzt die ganze Bandbreite von Ästhetik, Harmonie und Schönheit, um die finstere, bedrohliche Realität darzustellen. Die Gefahr und die Wut sind in deinen Arbeiten auf den ersten Blick nicht zu sehen, und wie im realen westlichen Leben sind viele Tatsachen über die Umwelt, über Wirtschaftsdeals und Machtstrukturen verborgen. Es gibt kein Mysterium in deinen Arbeiten, sie beruhen auf Recherchen, Erfahrung und Wissen. Ich bewundere das klare Konzept deiner Arbeiten, wie du Codes und Bilder malst, die eine unmissverständliche Bildsprache aufweisen. Ein scharfer Verstand steckt hinter diesen Malereien. Was meinst du mit „Screen“? Eine durch falsche Medieninformationen geblendete Bevölkerung?

„DER BABYLONISCHE FLATSCREEN“ – du benennst den Kern des Problems. Länder werden aufgrund propagandistischer Fehlinformation zerstört. Und Menschen sind Tiere. Die meisten sind wie ein Rudel Wölfe, das mit der Masse läuft. Bei der Eröffnung der Kunstbuchmesse im PS1 in New York habe ich einen Typen in einem T-Shirt gesehen, auf dem eine Zielscheibe abgebildet war und der Spruch „IS – wir werden euch alle kriegen“. Das ist Hollywood-Cowboy-Mentalität, letztendlich führt diese Einstellung aber dazu, dass Menschen Krieg befürworten und militante Politiker wählen. Ich habe Obamas Rede gelesen, die er am 26. August 2014 in Charlotte anlässlich der 96. Versammlung des Amerikanischen Kriegsveteranenverbands gehalten hat, und er hörte sich an wie ein kleiner Tyrann: Dass die USA die führende Nation der Welt sei, das mächtigste Militär der Geschichte habe, unübertroffene Bündnisse, die dynamischste Wirtschaft (zu welchem Preis ...???), die besten Unternehmen, die besten Arbeiter, die besten Universitäten und Wissenschaftler (was ich bezweifle ...), Technologien, die die Welt (durch Spionage ...) verbinden, Einwanderer, die sich danach sehnen, tief durchzuatmen (in den USA???) und: „Unsere Gründungsideale beflügeln die Unterdrückten in aller Welt, nach ihrer eigenen Freiheit zu greifen. Das sind wir. Das ist Amerika.“

You use aesthetics, harmony, and beauty to the full extent to present dark and threatening reality. In your work, the danger and anger are concealed at first glimpse, and, as in actual Western life, many facts about the environment, economic dealings, and power structures are hidden. There is no mystery in your work; it is based on research, experience, and knowledge. I admire the clear concept of your work, how you paint codes and images that are an unmistakable visual language. A sharp mind stands behind these paintings. What do you mean by “the screen”? A blinded population through false media information?

“THE FLAT SCREEN OF BABEL” — you name the core of the problem. Countries are destroyed because of false propagandistic information. And humans are animals. Most are like a pack of wolves running with the crowd. In New York at the opening of the art book fair at PS1, I saw a guy wearing a T-shirt showing a target and the slogan “IS — we will get you all”. This is Hollywood-Cowboy mentality, but in the end, this attitude drives people to support war and to elect militant leaders. I read Obama's speech at Charlotte at the American Legion's 96th National Convention on 26 August, 2014, and he sounded like a kindergarten bully: That the USA is the leading nation on earth, has the most powerful military in history, unrivalled alliances, most dynamic economy (for what price...???), best business, best workers, best universities and scientists (I doubt that...), technologies connecting the world (through spying...), immigrants yearn to breathe free (in the USA???), and “Our founding ideals inspire the oppressed across the globe to reach for their own liberty. That's who we are. That's what America is.”

People truly believe that, “No nation (besides the USA) does more to help citizens claim their rights and build their democracies” and that “No nation does more to help people in the far corners of the Earth escape poverty and hunger and disease, and realize their dignity.”

This speech is one of many very sad statements of this time and for all human kind. It just seems to get worse, sadder, while — without being pessimistic, just rational and realistic — the next war is on the horizon.

There were many situations that surprised me very much in my four-month stay in New York. But I think what is so obviously exposed in the USA lies a bit deeper beneath the surface in Europe and Australia too, I think. Here or there, it is similar.

To answer your question about Murphy being the logic behind the spiritual/emotional abstraction: I accumulate facts, situations, conversations, information, and so on. It is like being a gigantic bucket of information. A lot of this information gets discharged, and the important information keeps me thinking and ends up in my work. Murphy is a narrative based on facts and imagining the future with metaphors and symbolic events.

Since I began studying visual arts in 1993-94, I have exchanged ideas and shared my work with my brother, Holger Poetzsch, who has an absolute insight into contemporary politics, philosophy, and global virtual and real life. Our conversations over the years have been important for me. They have

Die Menschen glauben tatsächlich, dass „keine Nation (außer den USA) mehr tut, um Bürgern bei der Geltendmachung ihrer Rechte und beim Aufbau ihrer Demokratien zu helfen“ und dass „keine Nation mehr tut, um Menschen in den entlegensten Winkeln dieser Welt zu helfen, Armut, Hunger und Krankheit zu entkommen und ihre Würde zu erlangen“.

Diese Rede ist eine von vielen wirklich traurigen Äußerungen unserer Zeit und für die ganze Menschheit. Es scheint schlimmer, trauriger zu werden, während – ohne pessimistisch zu sein, einfach nur rational und realistisch – der nächste Krieg absehbar ist.

Während meines viermonatigen Aufenthalts in New York gab es viele Situationen, die mich sehr verwundert haben. Ich glaube aber, dass das, was in den USA so deutlich zutage tritt, in Europa und Australien ein wenig tiefer unter der Oberfläche auch vorhanden ist. Hier oder dort, es ist ähnlich.

Um deine Frage zu beantworten, ob Murphy die Logik hinter der spirituellen/emotionalen Abstraktion ist: Ich sammle Fakten, Situationen, Unterhaltungen, Informationen usw. So als wäre ich ein riesiger, mit Informationen gefüllter Eimer. Viele Informationen werden verworfen, die wichtigen geben mir immer wieder zu denken und finden Eingang in meine Werke. Murphy ist eine auf Tatsachen beruhende Erzählung und ein Bild der Zukunft aus Metaphern und symbolischen Ereignissen.

Seit Beginn meines Studiums der Bildenden Künste, 1993/94, habe ich mich mit meinem Bruder Holger Poetzsch ausgetauscht und ihm meine Arbeiten gezeigt. Er versteht eine ganze Menge von den aktuellen Entwicklungen in der Politik, Philosophie und vom virtuellen und realen Leben allgemein. Die Unterhaltungen, die wir über die Jahre geführt haben, sind für mich sehr wichtig gewesen. Sie haben mir dabei geholfen zu verstehen, wie visuelle Elemente in der Kunst die zeitgenössische Philosophie und die politische Lage widerspiegeln können, die ja normalerweise mit Worten kommuniziert werden. Aber letztendlich wird durch Worte, Objekte, Bilder usw. ein Zeitgeist kommuniziert und wiedergegeben.

Mein Bruder war einer der ersten, die *Murphy the mutant* zu sehen bekamen, und seine Reaktion war: „Du solltest diese Arbeit nicht ausstellen.“ Er setzt sich sehr intensiv mit Politik, Geschichte, Philosophie, Kultur- und Medienwissenschaften auseinander und ist ein wandelndes Lexikon, sein Wissen beruht auf Fakten und umfangreicher Forschungsarbeit. Ich glaube, das ist der Grund, warum er nicht nachvollziehen konnte, dass ich traurige und schockierende Fakten mit Phantasmen und Absurditäten vermischt habe. Wir konnten uns schon immer gut über meine Arbeit unterhalten und inzwischen ist er von Murphy fasziniert. Als Künstlerin bin ich keine Wissenschaftlerin oder Akademikerin. Ich habe aber die Freiheit und die Möglichkeit, Intuition, Fakten, Abstraktion und Narration in eine neue zwei- oder dreidimensionale, farbige Form zu bringen und damit Gedanken, Gefühle und Informationen zu übermitteln. Murphy ist nicht logisch, aber zumindest gibt es eine lineare Struktur, eine Zeichnung folgt auf die nächste.

helped me understand how visuals in art can reflect contemporary philosophy and political situations, which are usually communicated through words instead. But in the end, words, objects, pictures and so on all communicate and mirror a Zeitgeist.

My brother was one of the first people to see Murphy the mutant, and his reaction was: "You should not exhibit this work." Because he is deeply involved in politics, history, philosophy, cultural and media studies, and a human container of knowledge based on facts and extensive research, I think he could not go along with me mixing sad and shocking facts with phantasms and absurdities. We have always had great discussions about my work and Murphy fascinates him now. As an artist, I am not a scientist or an academic. However, I have the freedom and ability to sample intuition, facts, abstraction, and narration into a new two- or three-dimensional colourful form that can transmit thoughts, emotions, and information. Murphy is not logical, but it is at least in a linear structure, one drawing following the other.

Again, it was through the small paintings on postcards and photos that I discovered in 2006-07 how abstract forms and colours can transmit clear sensations. These small paintings have a defined theme that is written underneath the painting, which is also the title of the work.

I adapted these forms for my work on in-situ spaces on walls, floors, and ceilings, as well as paintings on canvas. The first comments in 2009 were that my paintings looked like "pizzas for epileptic horses".

These paintings deal with heavy subjects: radioactive contamination, deformation, and a radical invisible altering of DNA and the infiltration of humans, animals, and plants by undetectable toxins. And the silent genocide happening in countries that are affected by depleted uranium munitions. As mentioned before, it is NATO, the UK, USA, France, and Israel that are still using these DU munitions. The USA is selling DU munitions to whoever buys them.

I am not sure if I would call this process of painting "emotional", although I definitely can call it "intuitive", because this way of painting has nothing to do with language. I develop the abstract forms and dynamics in a meditative process by immersing myself in the topic. I guess "Art is partially driven by empathy." (I remember the artist Vivienne Binn mentioning this in a public talk at the Canberra Contemporary Art Space in 2005.) Through empathy, the artist chooses the subject, and then it can be transformed into colour, form, and language. It's important that the text, the narrative, and the topic in the abstract paintings are clarified for me. So at the moment here in Belgrade, I am developing works on paper with handwritten text elements. Later (I have no idea how long it will take to realize these ideas), I want to adapt the text for *Spatial Painting*.

As an artist, I am a sponge for information and empathy, and whatever I choose as important (logic and/or intuition) to be communicated, I get it out in the most direct way that I am capable of. I often do experiments, but painting is my way

Wie gesagt, es waren die kleinen Malereien auf Postkarten und Fotos, durch die ich 2006/07 herausgefunden habe, wie abstrakte Formen und Farben eindeutige Gefühle übermitteln können. Diese kleinen Malereien haben ein bestimmtes Thema, das schriftlich unter dem Bild festgehalten und gleichzeitig der Titel der Arbeit ist. Diese Formen habe ich angepasst für meine In-situ-Arbeiten an Wänden, auf Böden und an Decken und auch auf den Bildern auf Leinwand.

2009 lauteten die ersten Kommentare zu den neuen Arbeiten, dass meine Malereien wie „Pizzen für epileptische Pferde“ aussehen. Diese Bilder behandeln schwierige Themen: radioaktive Verseuchung, Missbildung sowie eine drastische, nicht sichtbare Veränderung der DNA und das Eindringen nicht nachweisbarer Giftstoffe in Mensch, Tier und Pflanzen. Und den stillen Genozid in Ländern, in denen Munition mit abgereichertem Uran eingesetzt worden ist. Wie schon erwähnt, wird diese Munition von der NATO, Großbritannien, den USA, Frankreich und Israel immer noch verwendet. Die USA verkaufen DU-Munition an jeden, der sie haben will.

Ich weiß nicht, ob ich diesen Prozess des Malens als „emotional“ bezeichnen würde, aber ich würde ihn auf jeden Fall „intuitiv“ nennen, da diese Art des Malens nichts mit Sprache zu tun hat. Die abstrakten Formen und Dynamiken entstehen in einem meditativen Prozess, bei dem ich tief in die Thematik eintauche. Ich vermute, „Kunst ist zum Teil durch Empathie bedingt“. (Ich erinnere mich, dass die Künstlerin Vivienne Binns das in einem öffentlichen Vortrag gesagt hat, den sie 2005 im Canberra Contemporary Art Space hielt.) Ein Künstler wählt aufgrund seiner Empathie ein Thema, das dann in Farbe, Form und Sprache umgesetzt werden kann. Mir ist wichtig, dass der Text, die Erzählung und das Thema in den abstrakten Malereien deutlich werden. Hier in Belgrad arbeite ich gerade an Arbeiten auf Papier mit handschriftlichen Textelementen. Später (ich habe keine Ahnung, wie lange es dauern wird, diese Ideen umzusetzen) möchte ich den Text für *Spatial Painting* adaptieren.

Als Künstlerin sauge ich Informationen und Empathie auf wie ein Schwamm, und was immer ich für wichtig erachte (Logik und/oder Intuition), kommuniziere ich so direkt wie möglich. Oft experimentiere ich, aber Malen ist meine Art, überzeugend zu kommunizieren. Mit Sprache schein ich ständig ins Stolpern zu kommen und es fällt mir schwer, mich an eine lineare Erzählstruktur zu halten. Malen und Zeichnen sind tatsächlich die einzigen Verfahrensweisen, mich einem Thema aus verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig zu nähern. Die *Spatial Paintings* werden zunächst in kleinen Aquarellzeichnungen skizziert, und ihre Ausführung ist auch intuitiv, folgt aber dennoch dem Entwurf. Ich denke, Emotion ist eine Reaktion und eher passiv. Nutzt man seine Intuition, ist das ein bewusstes Handeln.

Mir gefällt, wie du beschreibst, dass die in der Natur vorkommenden Muster in Malereien und Schutzschilden nachempfunden werden. Eine Woma aus der Central Desert Region als mögliche Quelle für Punktmalereien?!? Das ist eine unglaubliche These. Ich dachte, die Punkte hätten ihren Ursprung in der Vogelperspektive auf den australischen

to convincingly communicate. With language, I always seem to stumble, and it is difficult for me to keep to a linear narrative. Painting and drawing are really the only methods that allow me to approach a subject from different angles at the same time. The *Spatial Paintings* are drafted this way in small watercolour drawings, and their realization is also intuitive, still following the draft. In my mind, emotion is a reaction, and rather passive. Using intuition is a conscious action.

I love how you describe the way patterns in nature are adapted to paintings and shields! The central desert Woma might be the source of dot paintings?!? This is an amazing theory. I believed the dots came from a bird's-eye view of the Australian outback and the land. Nature can be used as a code in painting. You absorb and observe your place and describe it in this way. Then we arrive at using symbols, like you do, creating codes for meaning.

Here in Serbia, Kosovo and Bosnia are many locations contaminated by the DU munitions that NATO used in 1995/1999/2000. I spoke to a local in Požega, Serbia, and he was angry about the contamination. I asked why there is no revolt or voices demanding site repatriation. He replied that the USA is financing some projects in Serbia and that the politicians and people in charge of the country do not want to lose this money. So in a way, it seems to be hush money.



On the trip, Milovan and I travelled around Serbia and Kosovo to visit some of the oldest Serbian monasteries with their unbelievable, wonderful "all-over" frescoes, and I realized the reality of postwar countries. The once flourishing Yugoslavia is spiked with tons of DU munitions; in certain areas the split country is very poor, and it will take years to get the economy and infrastructure back to where it was, if that is even possible. But you can observe many international companies creeping into the country and many unnecessary international products. The investors come from the countries that bombed and destroyed Yugoslavia (Germany, USA...), as in many other parts of the world, especially in the Middle East. This is what you call neo-colonialism.

In Kosovo, the presence of Germany was obvious: Flags on factories, a German army base; German-produced cigarettes, the Euro as currency, and so on. This is 16 years after German Foreign Minister Joschka Fischer (from the Greens Party) decided to send German troops to the former Yugoslav Republic

Busch und das Land. Natur kann als Code in der Malerei verwendet werden. Du saugst den Ort in dir auf, beobachtest ihn und beschreibst ihn auf diese Weise. Dann sind wir bei der Verwendung von Symbolen, wie du es machst, Codes entwerfen, um Bedeutung zu generieren.

Hier, in Serbien, im Kosovo und in Bosnien, gibt es viele Landstriche, die 1995, 1999 und 2000 durch die von der NATO eingesetzte DU-Munition verseucht worden sind. Ich habe mit einem Bewohner von Požega, Serbien, gesprochen, er war aufgebracht über diese Kontamination. Ich fragte, warum es keinen Widerstand gab oder Forderungen nach einer Bodensanierung. Er antwortete, dass die USA ein paar Projekte in Serbien finanzieren und dass die Politiker und andere Verantwortliche im Land auf dieses Geld nicht verzichten wollen. Es scheint sich also irgendwie um Schweigegeld zu handeln.

Auf dieser Reise sind Milovan und ich durch ganz Serbien und den Kosovo gefahren, um einige der ältesten serbischen Klöster zu besuchen, die über und über mit unglaublichen, wunderbaren Fresken bemalt sind, und dort ist mir die Realität von Nachkriegsländern bewusst geworden. Das einst blühende Jugoslawien ist tonnenweise mit DU-Munition gespickt. In manchen Gegenden dieses gespaltenen Landes herrscht große Armut und es wird Jahre dauern, die Wirtschaft und die Infrastruktur wieder dahin zu bekommen, wo sie vorher waren, wenn das überhaupt möglich ist. Trotzdem sieht man, wie sich viele internationale Unternehmen und viele überflüssige internationale Produkte langsam im Land breit machen. Die Investoren stammen aus den Ländern, die Jugoslawien mit ihren Bomben zerstört haben (Deutschland, USA ...), genauso wie in vielen anderen Teilen der Welt, vor allem im Nahen Osten. So etwas nennt man Neo-Kolonialismus.

Im Kosovo war die Präsenz Deutschlands unübersehbar: Flaggen auf Fabriken, eine deutsche Militärbasis, in Deutschland produzierte Zigaretten, der Euro als Währung usw. Das alles 16 Jahre, nachdem der deutsche Außenminister Joschka Fischer (von den Grünen) die Entsendung deutscher Truppen in die ehemalige Republik Jugoslawien und den Einsatz von DU-Munition beschlossen hat. Von diesem radioaktiven Schlamassel ist nicht viel beseitigt worden, weder im Kosovo noch in Serbien. Murphy ist nur ein Mikropartikel am Anfang dieser Geschichte. Auch für mich gibt es keine Zuflucht in den Formalismus, eX.

Es ist 23 Uhr hier und ich schicke dir eine dicke Gute-Nacht-Umarmung aus Serbien, alles Liebe.

15. September 2015. Mittags.

eX an Claudia

Wir haben wieder einmal einen neuen Premierminister (Messer auf den Fluren, Klinken in die Hände der Kollegen im Parlament)[5]. Vier in vier Jahren. Diese chaotische Generation von Politikern rund um den Globus erinnert an

5. Metaphorische Mordwaffe auf den engen Fluren des Parlaments.

Image: 14th century fresco, Ravanica Monastery, Serbia, 2015

and detonate DU munitions. Not much of this radioactive mess is cleaned up; neither in Kosovo or Serbia. Murphy is just the microparticle beginning of this topic. There is also no refuge for me in formalism, eX.

It is 11 p.m. here and I send you a giant good-night embrace from Serbia and much love.



15 September, 2015. Midday.

eX to Claudia

We have yet another prime minister (Corridor Knives, handles to the hands of his parliamentary colleagues)[5]. Four in four years. This shambolic generation of politicians across the globe resemble pugilistic school bullies vying for a turn, to have a go, cycling systemic failure. In time, they will burn this planet down. There is something suicidal in the pattern.

Later, 27 September, 2015. Midnight.

The intuitive Claudia... we differ in many ways in our practice, but the similarities in foundational structures are clear. The rights of the human and non-human we agree upon. I was born without intuition, like some people are born without souls. For me, intuition is as mysterious and unmeasurable as the soul. I have enjoyed entering your work through our emails. If anything, there is a similarity in another structure of practice with you and me. It is in the "streaming" of components, a co-existence or ecosystem of specific parallel ideas all going at once. A kind of string theory in art practice. There is the Mutant stream, the postcard stream, the water and land stream, animals in space stream, the tributaries/venation of formalism and perspective, colour, and form. At points along the parallels, streams converge, diverge, re-form/mutate.

The spring air has suddenly become warm in my lungs (although I am wearing a furry sweater and Ugg boots, the cold and a private home have no shame). The trees are waking up. It is perfect.

I look forward to your return to Australia. You will arrive to the summer. The sharp, relentless bright hard cold of Canberra's winter equals the knives-in-eyes light of our scorched summer.

eXXXX

5. Metaphoric weapon of assassination in the narrow corridors of parliament

Fäuste schwingende Schulhofschläger, die nur darauf warten, endlich an der Reihe zu sein, es auch mal probieren zu können und dabei immer wieder versagen. Sie werden diesen Planeten nach und nach niederbrennen. Dem Ganzen haftet etwas Suizidales an.

Später, 27. September 2015. Mitternacht.

Die intuitive Claudia ... unsere Vorgehensweise unterscheidet sich in vielem, die Parallelen in den Grundstrukturen sind aber eindeutig. Wir sind uns einig über die Rechte des Menschen und Nicht-Menschen. Ich bin ohne Intuition geboren, so wie andere ohne Seele geboren werden. Intuition ist für mich genauso mysteriös und unermesslich wie die Seele. Es hat mir Spaß gemacht, deine Arbeit durch unsere E-Mails besser kennenzulernen. Wenn es eine Parallele bei uns gibt, dann in einer anderen Vorgehensweise. Und zwar beim „Streamen“ einzelner Bausteine, ein Nebeneinander oder ein Ökosystem bestimmter, paralleler Ideen, die alle gleichzeitig ablaufen. Eine Art Stringtheorie in der Kunstpraxis. Es gibt den Mutanten-Stream, den Postkarten-Stream, den Wasser- und Land-Stream, den Tiere-im-All-Stream, die Zuflüsse/Aderung von Formalismus und Perspektive, Farbe und Form. Entlang dieser Parallelen gibt es hier und da ein Zusammentreffen, ein Abweichen, eine Neuordnung/Mutation.

Die Frühlingsluft fühlt sich plötzlich warm an in meinen Lungen (auch wenn ich einen dicken Pulli und Uggs an habe, die Kälte und die eigenen vier Wände kennen keine Peinlichkeit). Die Bäume erwachen. Es ist perfekt.

Ich freue mich schon, wenn du wieder nach Australien kommst. Rechtzeitig zum Sommer. Die schneidende, gnadenlos helle und heftige Kälte des Winters in Canberra ist wie das stechende Licht unseres verbrannten Sommers.

eXxxx

Belgrad, 28. September 2015. Morgens. Berlin, 4. Oktober 2015. Abends.

Claudia an eX

Ich bewundere, wie du Fakten, Kritik, deine Recherchen, Meinungen, Warnungen und Erkenntnisse in Bilder umsetzen kannst. Wenn ich versuche, mit einer konkreten Bildsprache zu arbeiten oder zu analysieren, misslingt meine Arbeit. Ich habe es oft versucht und es hat nie funktioniert. Ich mag das Vage in der Kunst nicht und vermeide es, aber ich muss zugeben, dass ich „dem Mystischen“ als unvorhergesehenem Ergebnis Raum lasse. Vielleicht ist es einfach das, was Farbe und Form tun, die visuelle Spannung, die sie erzeugen können. Auch hier treffen sich unsere Arbeiten wieder, denn das ist definitiv ein Resultat in deinem Werk, auch wenn darauf nicht dein Fokus liegt. Deine Malereien funktionieren auf allen Ebenen, eX: das Bild mit seinem Farb- und Formvermögen (Abstraktion und Mystik ☺) und als präzise Sprache. In meiner Arbeit besteht die Sprache aus der narrativen Graphic Novel (Murphy) und den Titeln, und diese Sprache gibt im Verborgenen die Richtung für alle meine Bilder vor. Ich mag deinen Satz: „Eine Art Stringtheorie in der Kunstpraxis“.

Belgrade, 28 September, 2015. Morning. Berlin, 4 October, 2015. Evening.

Claudia to eX

I admire your capacity to transform facts, criticism, your research, opinions, warnings, and insight into paintings. If I try to work with a precise picture language and try to analyse, my work fails. I have made many attempts and it never worked. I don't like and avoid the blur of mysticism in art, but I have to admit that I give "the mystic," as an unexpected result, some space in art. Perhaps it is simply what colour and form do and the visual tension they can create. This is where our work meets again, because this is definitely a result in your work, even if you don't focus on it. Your paintings function on all levels, eX: the picture with its ability in colour and form (abstraction and mystery J) and as a precise language. The language in my work is the narrative graphic novel (Murphy) and the titles and this language directs all my paintings invisibly. I love your words: "a kind of string theory in art practice."

Last time we talked, you said, "All the leaders failed" in Australia and the rest of the world. This is stuck in my mind because it is the sign of our time, the beginning of the 21st century.

Last year, you spoke about an exodus that would happen and now I find myself in the middle of this exodus here in the Balkans, with the population from the destroyed Middle Eastern countries moving north searching for refuge and a better life. The USA is piling up more and more weapons in Europe, and Russia follows this example in the east. Some people I spoke to here in Belgrade are deeply concerned about this situation, because conflict and war inflame easily. They know it well because it just happened. Theoretically, the European Union is a good system, but in reality, this system is directed by the USA; the focus is the economy and because of lack of independence and inner unity, it might not work.

Our conversations over the years and often, over the distance of continents, have influenced my work, and sometimes you have pointed out facts and images that seemed to have been waiting to appear in my work. When we speak, my thinking catalyses and I can follow in my mind how your work evolves, how the contemporary, your mind, and your position as an aware human being become pictures. I feel fortunate to have two artist friends with whom I can share art and thinking on this level: you in the southern hemisphere and Milovan in the northern.

I look forward to seeing you again in Canberra in three months at the peak of summer. Perhaps we can go on the road trip you mentioned?!

It is getting dark earlier now here in this part of the world, and the autumn rain calms my mind. The weather in Berlin is the same now as it was in July in Canberra. Let's continue our conversation ☺.

Speak soon xxx.

Image p. 230: Flags in front of a factory in Kosovo, 2015

Image: Milovan Destil Markovic and Claudia Chaseling, 2016, Canberra, Australia

Das letzte Mal, als wir miteinander gesprochen haben, hast du gesagt, „alle Verantwortlichen haben versagt“, in Australien und im Rest der Welt. Das ist in meinem Gedächtnis haften geblieben, weil es typisch ist für unsere Zeit, den Beginn des 21. Jahrhunderts.

Letztes Jahr hast du über einen Exodus gesprochen, der sich ereignen würde, und jetzt befinde ich mich inmitten dieses Exodus, hier auf dem Balkan, wo die Menschen aus den zerstörten Ländern des Nahen Ostens auf der Suche nach Zuflucht und einem besseren Leben Richtung Norden weiterziehen. Die USA häufen immer mehr Waffen in Europa an und Russland folgt diesem Beispiel im Osten. Einige, mit denen ich mich hier in Belgrad unterhalten habe, sind zutiefst besorgt aufgrund dieser Situation, denn Konflikte und Krieg sind leicht entfacht. Sie wissen das nur zu gut, da es gerade erst passiert ist. Prinzipiell ist die Europäische Union ein sinnvolles System, aber in Wirklichkeit wird dieses System von den USA gelenkt. Im Vordergrund steht die Wirtschaft und weil es an Unabhängigkeit und innerer Einheit fehlt, wird es wahrscheinlich nicht funktionieren.



Die Unterhaltungen, die wir über die Jahre und nicht selten über zwei Kontinente geführt haben, haben sich auf meine Arbeit ausgewirkt, und manchmal hast du auf Fakten und Bilder hingewiesen, die offenbar nur darauf gewartet haben, in meinen Arbeiten aufzutauchen. Unsere Unterhaltungen sind ein Katalysator für mein Denken und ich kann in Gedanken nachvollziehen, wie deine Arbeit entsteht, wie aktuelle Themen, deine Ansichten und dein Standpunkt als bewusst lebender Mensch zu Bildern werden. Was für ein Glück, zwei befreundete Künstler um mich zu haben, mit denen ich mich auf dieser Ebene über Kunst austauschen kann: du in der südlichen Hemisphäre und Milovan in der nördlichen.

Ich freue mich auf ein Wiedersehen in drei Monaten in Canberra, im Hochsommer. Vielleicht können wir ja den Ausflug machen, von dem du erzählt hast?!

In diesem Teil der Welt wird es jetzt früh dunkel und der Herbstregen beruhigt meine Gedanken. Das Wetter in Berlin ist momentan so, wie es im Juli in Canberra war. Lass uns dieses Gespräch fortsetzen ☺.

Bis bald xxx

CLAUDIA CHASELING

Born in Munich, Germany

Education

- 1993 Academy of Visual Arts, Munich, Germany
Academy of Visual Arts, Vienna, Austria
- 1994-1999 University of the Arts, UdK, Berlin, Germany (Diploma)
- 2000 Master of Visual Arts, University of the Arts, UdK, Berlin, Germany, Prof. Marwan
- 2003 Master of Visual Arts, School of Art, Australian National University, Canberra, Australia
- 2007 Central St. Martins, University of the Arts, London, UK
- 2013 Candidate, Doctor of Philosophy of Visual Arts, School of Art, Australian National University, Canberra, Australia

Awards, Scholarships, Residencies, Lectures, Projects

- 2016 Bundanon Residency, NSW, Australia
Head of painting summer academy, Bundesakademie für kulturelle Bildung, Wolfenbüttel, Germany
- 2015-2016 ArtsACT Project Grant, Canberra, Australia
- 2015 Work chosen for international advertising campaign for the Dell XPS Precision (15") laptop
- 2015/2014/2012 Seminar teacher, Bundesakademie für kulturelle Bildung, Wolfenbüttel, Germany
- 2014 Australia Council for the Arts Grant/International Studio & Curatorial Program, ISCP, New York City, New York, USA
- 2013 Australian Postgraduate Award, Australian National University, Canberra, Australia
- 2013 Artist in Residence at Yaddo, Saratoga Springs, New York, USA
Artist in Residence at Schloß Wiepersdorf, Germany
Artist Symposium *Akademija Jelena Anžujaska*, Monastery Gradac, Raska, Serbia
- 2012 Artist in Residence, Seven Below, Burlington City Arts, Burlington, Vermont, USA
Visiting artist, A&M University, College Station, Texas, USA
- 2011 Visiting artist, School of Art, Australian National University, Canberra, Australia
- 2010 International Art Symposium, San Miniato, Italy
- 2008 Goldrausch Stipend, Berlin, Germany
Salon im Arbeitsspeicher RAM, Graz, Austria
- 2007 Dorothea Konwiarz Stipend, Berlin, Germany
- 2006 Anne & Gordon Samstag Scholarship (University of South Australia), London, UK
Atelierpreis 2006, Karl Hofer Gesellschaft, Berlin, Germany
- 2004 Emerging Artist Grant, ArtsACT, Canberra, Australia
- 2003 Merit Prize, Cowra Festival Art Awards, Australia
Quick Response Grant, ArtsACT, Canberra, Australia
- 2001 DAAD Scholarship, School of Art, Australian National University, Canberra, Australia
- 1999 NICA Exchange Scholarship, School of Art, Australian National University, Canberra, Australia
- 1998 BMW Travel and Exhibition Grant, Spartanburg, South Carolina, USA
- 1997 Painting Symposium *face to face*, Chernivitsi, Ukraine
Assistant to Professor Hermann Nitsch, International Summer Academy, Salzburg, Austria
- 1995 Student trip to Syria with painting class of Prof. Marwan



in Berlin, Germany, 2016

Milori blue dot
(with help of Julie Ackermann and Lotta Törnroth)
2014, egg tempera on road, 750 cm x 220 cm
Metropolitan Avenue, New York City, NY, USA

Solo Exhibitions

- 2017 *silent*, Wollongong Art Gallery, NSW, Australia
Radiation Scapes, Magic Beans Gallery, Berlin, Germany
- 2016 *Spatial Painting*, Galerie Dirk Halverscheid, Munich, Germany
silent, Museum Kahnweilerhaus, Rockenhausen, Germany
- 2015 *the mutants*, Art Helix Gallery, New York City, New York, USA
- 2014 *mutative perspective paintings*, 68 Projectspace, Galerie Kornfeld, Berlin, Germany
cloud, Mural Projects, Volta10, Basel, Switzerland
radiation scapes, Krohne Art Collection, Duisburg, Germany
- 2012 *it goes deeper*, 45cbm Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Germany
infiltration, Slag Contemporary, New York City, New York, USA
- 2011 *all liquid*, Photospace Gallery, Canberra, Australia
- 2010 *pool*, Pavillion du Centenaire, Esch/Alzette, Luxembourg
- 2009 *deep field*, Kunstverein Celle, Celle, Germany
- 2008 *no parachute*, Boutwell Draper Gallery, Sydney, Australia
Eintagsfliege, Kunsthalle Luckenwalde, Germany
Kontrollverlust, Kunstverein Uelzen, Germany
- 2007 *Betriebsstörung*, Dorothea Konwiarz Stiftung, Berlin, Germany
Schichten, Städtisches Museum Eisenhüttenstadt, Germany
Alps under water, Stephanie Burns Fine Art, Canberra, Australia
- 2006 *future now*, Über Gallery, Melbourne, Australia
future now, Henrike Höhn Gallery, Berlin, Germany
- 2005 *losing perspective*, Kunstverein Elmshorn, Germany
non fiction, Galerie Anke Zeisler, Berlin, Germany
simply there, Remise Degewo, Berlin, Germany
- 2004 *losing perspective*, Stephanie Burns Fine Art, Canberra, Australia
- 2002 *between the lines*, CSA Gallery, Canberra, Australia

Group Exhibitions

- 2016 *3 Häuser Kunst Pfad*, Dhaun/Eifel, Germany
Power Flower, Magic Beans Gallery, Berlin, Germany
- 2015 *life or something like it*, Molly Krom Gallery, New York City, New York, USA
Streiflichter, Kunstverein Celle, Celle, Germany
A Rose is a Rose is a Rose is a Rose, Woelk 6, Berlin, Germany
all about Eve, Kunstraum Bethanien, Berlin, Germany
- 2014 *conjunction*, Greenhouse, Berlin, Germany
- 2013 *X-Border Biennial*, Valo Museum, Rovaniemi, Finland
Summer Haze, Molly Krom Gallery, New York City, New York, USA
Of Land and Local, BCA Center, Burlington, Vermont, USA
Colour Sharks, The Wand, Berlin, Germany
3 Häuser Kunst Pfad, Dhaun/Eifel, Germany
Erkundung und Spiel, Marienkirche Frankfurt/Oder, Germany
The Storefront Collection, Berlin, Germany
- 2012 *A Drift*, Bogart Salon, New York City, New York, USA
miniature by serendipity, Bar Babette, Berlin, Germany
City Drift, Momenta Art, New York City, New York, USA
displace, person, thing, Parkhaus Projects, Berlin, Germany
Losito Kunstpreis, Potsdamsches großes Waisenhaus, Potsdam, Germany
- 2011 *LAB 11, Lulea Art Biennial 2011*, Kunsthalle Lulea, Sweden
This is What Happens with That Kind of Thing, Alt-Spandau, Berlin, Germany

- 2010 *This Way Up*, M16, Canberra, Australia
Palazzo Inquilini, San Miniato, Italy
press pause, Parkhaus Projects, Berlin, Germany
Generationen 2, Kunsthalle Brennabor, Brandenburg, Germany
redux delux, Parkhaus Projects, Berlin, Germany
- 2009 *Miami crush*, basement, Vienna, Austria
Laika, Sam und Felix, Galerie Carolyn Heinz, Hamburg, Germany
Saar Ferngas Förderpreis Junge Kunst, Kunstverein Ludwigshafen, Germany
- 2008 *Von jetzt bis dann*, Kunstraum Kreuzberg Bethanien, Berlin, Germany
Saar Ferngas Förderpreis Junge Kunst, Museum Pfalzgalerie, Kaiserslautern + Stadtgalerie, Saarbrücken, Germany
ABN AMRO Emerging Artist Award 2008, Sydney, Australia
Kunst und Umwelt, Kunstpreis, Städtische Galerie Güstrow, Germany
Multiplex, Boutwell Draper Gallery, Sydney, Australia
- 2007 *somewhere else*, Wilde Galerie, Berlin, Germany
Summer Show, Concourse Gallery, London, UK
Celeste Art Prize, Old Truman Brewery, London + Lyon & Turnbull, Edinburgh, Scotland
Betriebsstörung, Dorothea Konwiarz Foundation, Berlin, Germany
- 2006 *picture this*, SCA Gallery, Sydney, Australia
- 2005 *junger westen 2005*, Kunsthalle Recklinghausen, Germany
New 7, Brenda May Gallery, Sydney, Australia
Karl Hofer Stipendiaten 03-05, Galerie im Körnerpark, Berlin, Germany
- 2004 *Neue Karl Hofer Stipendiaten*, Haus am Kleistpark, Berlin, Germany
Anachronismen Zeitlos, Gerhart-Hauptmann Museum, Erkner, Germany
Country Energy Art Prize, Sydney Opera House + Wagga Wagga Regional Gallery, Australia
- 2003 *temporaries*, Neue Galerie der Karl Hofer Gesellschaft, Berlin, Germany
- 2002 *Sound*, G7, Berlin, Germany
John Leslie Art Prize, Gippsland Regional Gallery, Sale, Australia
Fleurieu Art Prize, McLaren Vale, Australia
Salt/Water, Dubbo Regional Gallery, Dubbo, Australia
- 2000 *Plus*, Galerie Pankow, Berlin, Germany
Klasse Marwan, Galerie Tammen & Busch, Berlin + Condat Galerie, Berlin, Germany
- 1999 *Galerie Krevareb*, Berlin, Germany
- 1998 *blind date*, Akademie der bildenden Künste, Munich, Germany
County Museum of Art, Spartanburg, South Carolina, USA
- 1997 *Berlin-Bologna*, Fernsehturm Berlin + Sale Museale di Barracano, Bologna, Italy

Publications

- 2016 Benedikt Stegmayer (ed.), *Spatial Painting – Claudia Chaseling*. Texts: Bojana Pejić, Benedikt Stegmayer, Johannes Honeck, Barbara Steiner, eX de Medici, Claudia Chaseling. Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie, Berlin, Germany
Bundanon Trust February – May 2016, Flyer Bundanon Trust, NSW, Australia
- 2015 *Claudia Chaseling*, School of Art poster, Australian National University, Canberra, Australia
Verwandlungen, Bilder von der Natur, Anke Zeisler kunstprojekte e.V., Berlin, Germany, ISBN 3-937155-14-7
Streiflichter - 50 Jahre Kunstverein Celle, Kunstverein Celle e.V., Celle, Germany
- 2014 Art Collection Krohne Christmas Card 2014, Krohne Messtechnik GmbH, Duisburg, Germany
Torsten Löwe (ed.), *Plus Paper*, Plus Engineering, 1/2014, p. 1, Berlin, Germany
Claudia Chaseling, radiation scapes. Text: Johannes Honeck. Kunst Sammlung Krohne, Duisburg, Germany
ISCP Open Studios, November 7-9, 2014, ISCP, New York City, New York, USA
Kavi Gupta, Friedrich Look, Uli Voges (eds.), *Volta 10*, Basel, Switzerland
Dan Lestander, Christina Sikström (eds.), *X-border Art Biennial 2013*, first edition 2014, Norbottens, Sweden, ISBN 978-91-637-4933-9
- 2013 Dan Lestander, Christina Sikström (eds.), *X-border Art Biennial, Lulea – Rovaniemi – Severomorsk Magazine*, Norbottens, Sweden
Johan Holten (ed.), *Studioraum 45cbm - Ausstellungsdocumentation 2012*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, Germany
Seven Below Arts Initiative, Artist in Residence Program, 2012, Burlington City Arts, Burlington, Vermont, USA
- 2011 *LAB 11, Lulea Art Biennial*, Kilen Art Group, Norbottens, Sweden
- 2010 *Claudia Chaseling, pool*. Text: Holger Pötzsch. Galerie Schlassgoart a.s.b.l. ArcelorMittal Luxembourg, Esch/Alzette, Luxembourg, ISBN 2-919969-85-4
This Way Up. Text: Ruth Waller. The Australian National University, Canberra, Australia, ISBN 978-07315-3069-4
Erkundung und Spiel, Anke Zeisler kunstprojekte e.V., Berlin, Germany
Junge Kunst 2008/2009, Galerie Schlassgoart a.s.b.l. ArcelorMittal Luxembourg, Esch/Alzette, Luxembourg
- 2009 *Claudia Chaseling, deep field*. Text: Dr. Dorothee Bauerle-Willert. Kunstverein Celle e.V., Celle, Germany
- 2008 *Junge Kunst 2008*. Text: Barbara Steiner. Saar Ferngas Förderung neue Talente, Dr. Heinz Höfchen Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, Renate Berger Saar Ferngas AG, formart culture Zweibrücken, Saarbrücken, Germany, ISBN 3-89422-155-0
Claudia Chaseling, ... alles kommt mit. Text: Dr. Nils Ohlsen. Goldrausch Künstlerinnenprojekt art IT Frauennetzwerk Berlin e.V., Berlin, Germany, ISBN 978-3-937476-88-9
Claudia Chaseling, No Parachute! Text: Barbara Steiner. Boutwell Draper Gallery, Sydney, Australia

- 2007 *Claudia Chaseling Atelierpreis der Karl Hofer Gesellschaft 2006*. Text: Barbara Steiner. Karl Hofer Gesellschaft Freundeskreis der Universität der Künste e.V., Berlin, Germany, ISBN 978-3-940021-12-0
Sara Pearce (ed.), *Celeste Art Prize 2007*, London, UK
- 2006 *Picture This: Painting Alumni 2000-06*. Text: Gordon Bull. The Australian National University, Canberra, Australia, ISBN 07315 30470
Stipendiaten der Karl Hofer Gesellschaft 2003-05, Karl Hofer Gesellschaft, Freundeskreis der Universität der Künste e.V. und Scheringstiftung, Berlin, Germany
- 2005 Samstag Program (ed.), *Samstag: The 2006 Anne & Gordon Samstag International Visual Arts Scholarships*. Text: Wendy Walker. University of South Australia, Adelaide, Australia, ISBN 1 920927 38 7
Hans-Jürgen Schwalm and Ferdinand Ullrich (eds.), *Kunstpreis "junger westen 2005"*, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen, Germany, Claudia Chaseling (ed.), *Claudia Chaseling, a non-fiction about simply being there and losing perspective*. Text: Anke Zeisler. Canberra, Australia
- 2004 *Anachronismen Zeitlos*, Anke Zeisler kunstprojekte e.V., Berlin, Germany, ISBN 3-937155-02-3
- 2003 *evolve*, The Australian National University, Canberra, Australia
Claudia Chaseling (ed.), *Claudia Chaseling, south*. Text: Gordon Bull. Canberra, Australia
- 2002 *Montags, Klasse Marwan 1977-2002*, Universität der Künste Berlin, Berlin, Germany
- 2000 Jule Reuter (ed.), *Plus*, Galerie Pankow, Berlin, Germany
- 1998 *Berlin-Bologna*, Universität der Künste Berlin, Berlin, Germany

Articles and Reviews

- 2016 Hannah Schraven, *Berliner Kunstgriff*, gallerytalk.net Berlin, 14 June, Berlin, Germany, <http://www.gallerytalk.net/berliner-kunstgriff-14-06-20-06-16/>
Irmgard Berner, *Die mystische Vision des Alain Ginsberg*, Kulturkalender Berliner Zeitung, 18 June, p. 1, Berlin, Germany
- 2015 Brainard Carey, *Interviews on Yale University Radio WYBCX: Claudia Chaseling*, 22 December, New Haven, Connecticut, USA, <http://museumofnonvisibleart.com/interviews/claudia-chaseling/>
Etty Yaniv, *Life or Something Like It at Molly Krom*, Arte Fuse, 27 November, New York City, New York, USA
D. Anika, *Molly Krom showing group exhibition Life or Something Like It with Six Artists*, Widewalls, 9 November, Switzerland
Brian Edmonds, *Current exhibition: Life or something like it @ Molly Krom Gallery*. NYC, The Curating Contemporary, 15 November, New York City, New York, USA
Streiflichter in der Gotischen Halle, Celler Presse, 1 March, Celle, Germany
Art for streets, NYC Urban Art, February 2015, New York City, New York, USA
Frauke Adesiyon, *Verwandlungen in der Marienkirche*, Märkische Oder Zeitung, 22 April, Frankfurt/Oder, Germany

- 2014 Brittany Natale, *International Artists are Making Noise in Bushwick: A Closer Look at ISCP Fall Open Studios*, Bushwick Daily, Arts and Culture, 17 November, New York City, New York, USA
David Cohen, *ISCP Open Studios*, arctcritical.com, 6 November, New York City, New York, USA
Four German Artists Showing Their Works at ISCP Fall Open Studios, German Mission in the United States, The German Consulate General Recommends, New York City, New York, USA
iscp Salon: Claudia Chaseling and Yuri Yim, Asiart Archive in America, New York City, New York, USA
salon: claudia chaseling and yuri yim, Art Wise Blog, 8 December, New York City, New York, USA
salon: claudia chaseling and yuri yim, Art in Brooklyn, December
Salon: Claudia Chaseling and Yuri Yim, Arthaps, December
Visual Arts, australiacouncil.gov.au, Sydney, Australia
Ron Cerabona, *2015 Arts ACT Project Funding*, The Canberra Times, 25 September, Canberra, Australia
Volta10 retains its mark at Markthalle, artdaily.org, 18 June, p. 7, Basel, Switzerland
- 2013 *Erkundung und Spiel bis 16 Juni*, Der Oderlandspiegel, 11-12 May, p. 4, Frankfurt/Oder, Germany
Friday Mickel, *Chase away the dog days*, Exberliner Issue #118 July/August, 23 July, Berlin, Germany
Vesna Milosavljevic, *Izmedju strukture i haosa, Claudia Chaseling prezentacija radova u Remontu*, SeeCult.org, 10 September, Belgrade, Serbia
Armi Auvinen, *Kolmen maan biennaali vailla rajoja*, Lapin Kansa, 18 June, p. 8, Rovaniemi, Finland
Holger Pötzsch, *Claudia Chaseling artist interview*, X-Border Biennial, Rovaniemi, Finland, June 2013, published in *Art Across Borders: Dislocating Artistic and Curatorial Practices in the Barents Euro-Arctic Region*, *Journal of Borderlands Studies*, 27 April 2015, p. 111-125
Panu Johansson and Pilvi Keto-LeBlanc, *X-Border Biennial 2013: Claudia Chaseling*, 13 September, Rovaniemi, Finland, <https://www.youtube.com/watch?v=vmNKX79hjgs>
Künstlerische Energien, Märkische Allgemeine Zeitung, 3 September, p. 13, Teltow-Fläming, Germany
- 2012 David Cohen, *Adrift (A Drift): Rootless, Fragile, Poetic*, arctcritical.com, 26 March, New York City, New York, USA
Christiane Lenhardt, *Im Wellenspiel von Kosmos und Chaos, Claudia Chaseling im Studio der Kunsthalle*, Badisches Tageblatt, Nr. 119, 24 May, Baden-Baden, Germany
Cristopher Joy and Zachary Keeting, *Claudia Chaseling, Sept 2012*, Gorky's Granddaughter, 13 September, New York City, New York, USA <http://www.gorkysgranddaughter.com/2012/09/claudia-chaseling-sept-2012.html>
Wirbel aus Visionen, Badische Neuste Nachrichten, 24 May, Baden-Baden, Germany
Claudia Chaseling – it goes deeper, Stadt Baden-Baden Veranstaltungen & Ausstellungen, 24 May, Baden-Baden, Germany
45cbm opening Claudia Chaseling, MICE media-online.biz, Press and Media Blog for MICE and Tourism Business, 24 May, Baden-Baden, Germany
- Petra Stalbus, *Taumel aus Farbe und Form*, BNN, 29 May, Baden-Baden, Germany
Claudia Chaseling, it goes deeper, Arte Creative online, 25 May, Baden-Baden, Germany
Christina Kee, *Fast and Loose Play of Planes: Claudia Chaseling at Slag*, arctcritical.com, 11 August, New York City, New York, USA
Charles Kessler, *Claudia Chaseling - infiltration*, left bank art blog, July, New York City, New York, USA
Claudia Chaseling: Infiltration, The L Magazine, 13 July, New York City, New York, USA
Brett Baker, *Claudia Chaseling: in Studio*, Southern Oregon Artists Resources, 15 September, Oregon, USA
- 2011 Stefan Spjut, *Jag hatar kitsch men jag älskar camp! Hem*, Tillbaka, Norrbottens Kuriren, Lulea, Sweden
Stefan Spjut, *Biennialisk grundmalinig, Norrbottens Kuririen*, 18 June, p.22-23, Lulea, Sweden
- 2010 Laura Cargari, *Dynamische Aufruhr*, Tageblatt, 2 April, p. 15, Luxembourg, Luxembourg
Jörg Brause, *Zwiesgespräch der Formen*, Märkische Oder Zeitung, 5 August, p. 21, Brandenburg, Germany
Claudia Chaseling, Artist Interview, San Miniato International Art Symposium, San Miniato, Italy
- 2009 *Claudia Chaseling, Linien und pulsierende Nervenstränge Malerei mit ganz eigenem Rhythmus*, Cellesche Zeitung, 14 March, p. 22, Celle, Germany
Claudia Chaseling: Deep Field, Prinz Hannover, 9 March, Celle, Germany
deep field in der Gotischen Halle, Cellesche Zeitung, 11 March, p. 7, Celle, Germany
deep field, Celler Markt, 11 March, p. 8, Celle, Germany
“deep field” in der Gotischen Halle, Celler Kurier, 11 March, p. 7, Celle, Germany
Aneka Schult, *Linien und pulsierende Nervenstränge, Malerei mit ganz eigenem Rhythmus*, Cellische Zeitung, 22 March, p. 22, Celle, Germany
Brigitte Flick, *Celle: Deep Field – Claudia Chaseling*, Kunstregion Hannover, 9 March, Celle, Germany, <http://www.kunstregionhannover.de/2009/03/09/celle-deep-field-claudia-chaseling/>
Laurence Fuller, *Artist Profile: Claudia Chaseling – Art Influence 4*, Interview, February, Berlin, Germany, <http://laurencefuller.squarespace.com/blog/>
Carolyn Heinz, *Ausstellung - Laika, Sam und Felix - Claudia Chaseling - Yelena Popova - Verena Resch*, open PR, 27 May, Hamburg, Germany
- 2008 Claire Armstrong, Steve Bush (eds.), *New Work, Interview by Ruth Waller*, Art World Magazine (Australia and New Zealand), Issue 1, p. 122-127, Sydney, Australia
Janin Freytag, *Claudia Chaseling, Die Vielfalt der Natur*, Märkische Allgemeine Zeitung, 18 March, p. 17, Teltow-Fläming, Germany
Jörg Brause, *Düsteres Szenario einer Malerin*, Märkische Oder Zeitung, 5 April, Germany
Barbara Kaiser, *Fragen des Ich an die Welt*, Uelzener Abendzeitung, 26 August, p. 4, Uelzen, Germany
Barbara Kaiser, *Claudia Chaseling, Empfang auf allen Wellenlängen*, Uelzener Abendzeitung, 30 August, p. 26, Uelzen, Germany
Einblick 254 - Claudia Chaseling, TAZ Berlin, 20 August, p. 21, Berlin, Germany
- 2007 Sasha Grishin, *Claudia Chaseling*, Canberra Times, Times Two, Panorama, 10 April, Canberra, Australia
Ausstellung “Schichten” – Claudia Chaseling, Stadtspiegel August/September, p. 19, Eisenhüttenstadt, Germany
Claudia Chaseling – Malerei, treff. Kulturplaner, 3. Quartal 2007, Eisenhüttenstadt, Germany
Claudia Chaseling – Malerei, frei*zeit, 9/2007, p. 18, Eisenhüttenstadt, Germany
Fesselnde Lebenslinien, Märkische Oder Zeitung, 31 August, p. 13, Germany
Jürgen Pahn, *Schichten aus einer fremden Welt*, MOZ, 3 September, p. 14, Germany
Claudia Chaseling, Achterbahn des Lebens, Märkische Oder Zeitung, Kultur, Kino, Freizeit, 13 September, Eisenhüttenstadt, Germany
Claudia Chaseling, Schichtweise durch den Alltag, Märkische Oder Zeitung, 29-30 September, Eisenhüttenstadt, Germany
Claudia Chaseling, *The Times, Visual Arts*, 9 May, London, UK
- 2006 Megan Backhouse, *Art Galleries, Future Now*, The Age, 8 July, A2, Melbourne, Australia
Claudia Chaseling, future now, VIVA Magazin Berlin, October, Berlin, Germany
Atelierpreis an Claudia Chaseling, Tagestip in Zitty, 1 December, Berlin Germany
Atelierpreis 2006, Berliner Tageszeitung, 1 December, Berlin, Germany
2006 samstag, Art & Australia, Autumn 2006, Australia
Victoria Hynes, *New 7*, Sydney Morning Herald, Sydney Magazine, Box Office, Issue 22, February, p. 71, Sydney, Australia
Zeitlose Bilder, Markt – Volksdorf, 20 January, Wellingsbüttel, Germany
Kunstaussstellung im Torhaus, Alster – Anzeiger, 20 January, Germany
Verbindung von Zeit und Raum, Markt – Volksdorf, 3 February, Wellingsbüttel, Germany
Homage to Cezanne, Relax, Sunday Times, 13 February, p. 24, Canberra, Australia
Paintings with architectural flair at Ivy Hill, Bega District News, 24 March, p. 26, Bega, Australia
In Colour, Times 2 Magazine, Canberra Times, 24 March, p. 9, Canberra, Australia
Helen Musa, *Chaseling's triumph*, Weekend Australian, 5-6 November, p. 18, Canberra, Australia
Claudia Chaseling, Horizontgewitter, Elmshorner Nachrichten, 29 October, p. 7, Elmshorn, Germany
Alles eine Frage der Perspektive, Elmshorner Nachrichten, 3 November, Elmshorn, Germany
Claudia Chaseling, Linien bewegen Ihre Bilder, Hamburger Abendblatt, 5-6 November, Hamburg, Germany
Helen Musa, *Claudia Chaseling, Pialligo prize path*, Canberra Times, Panorama, 10 December, p. 19, Canberra, Australia
Claudia Chaseling, Art Market News, 2005, p. 9, Sydney, Australia
- 2004 *Claudia a finalist in the Country Energy art prize*, Queanbeyan Age, 7 September, p. 2, Queanbeyan, Australia
Sonja Barron, *Claudia Chaseling, Juxtaposition of structure, nature*, Canberra Times, Times 2 Magazine, 9 November, p. 9, Canberra, Australia
Wendy Johnson, *lost perspective*, City News Magazine, 28 October, p. 18, Canberra, Australia
- 2002 The Canberra Times, 10 July, p. 10, Canberra, Australia
Solo exhibition for Claudia, Queanbeyan Age, 8 July, p. 5, Queanbeyan, Australia
- 2000 Sean Daly, *Coastal beauty inspires Claudia*, ANU Reporter, February issue, p.1, Canberra, Australia
Backing the festival focus, Canberra Times, Panorama, 4 March, Canberra, Australia
- 1999 Henriette Olbrisch, *Das wogende Kleid zieht an*, Der Tagesspiegel, Nr. 16 587, 26 January, Berlin, Germany
Absolventinnen in der Galerie K zu Gast, Berlin, Germany

Collections

BMW Art Collection, Munich, Germany
Krohne Art Collection, Duisburg, Germany
ANU Art Collection, Canberra, Australia
University of Wollongong Art Collection, Wollongong, Australia
Private collections in Australia, Germany, USA, Holland, England, Sweden and Italy



in Berlin, Germany, 2000

Authors Biographies

Johannes Honeck's life is all about art. He studied Instructional Design and Art History at the University of Freiburg and read for his MA in Art History at the Universities of Jena and Berlin. He has worked for several art galleries and museums, among which Meyer Riegger Gallery in Berlin and Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. At the latter he was founding curator of the experimental studio space 45cbm. In addition to his current position as Press Officer at Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Johannes Honeck has curated numerous exhibition projects and authored many articles and reviews.

eX de Medici is an artist who lives and works from Australia's capital, Canberra, working across media including painting and drawing, photo media and collaborative practices such as tattooing, print making and performance.

Bojana Pejić is art historian, author and curator, born 1948 in Belgrade, living since 1991 in Berlin. In 2005 she has defended her Ph.D. *The Communist Body: Politics of Representation and Spatialization of Power the SFR Yugoslavia (1945-1991)* at the Carl von Ossietzky University Oldenburg. She was guest professor at the Humboldt University Berlin (2003), at the Institute for Cultural Studies at the University Oldenburg (2006-2007) and at Central European University Budapest (2013). She was chief curator of the exhibitions *After the Wall - Art and Culture in post-Communist Europe* organized by the Moderna Museet, Stockholm (1999), also shown at Hamburger Bahnhof, Berlin (2000-2001) and of the exhibition *Gender Check*, MUMOK, Vienna (2009-2010) and Warsaw (2011). She curated *Artist-Citizen*, 49th October Salon in Belgrade (2008), *Good Girls_ Memory, Desire, Power* in MNAC, Bucharest (2013) and she co-curated the show *Hero Mother*, Kunstquartier Bethanien, Berlin (2016).

Benedikt Stegmayer is a philosopher, art historian and publisher who works internationally as a curator and author on contemporary art. He studied at the University of Cambridge, at the EHESS Paris and at the Free University Berlin. From 2011 until 2015 he was director of the Stadtgalerie für zeitgenössische Kunst Mannheim. Since 2015 he has been head of the Cultural Office of the city of Esslingen.

Barbara Steiner is curator, author and editor. Since 2015 she has lectured as visiting professor for Cultures of the Curatorial at the Academy of Fine Arts Leipzig and has co-run the master-programme Cultures of the Curatorial. In July 2016, she became director of the Kunsthaus Graz.

Biografien der Autoren

Johannes Honecks Leben steht schon lange im Zeichen der Kunst. Nach seinem Studium in Instructional Design/ Bildungsplanung und Kunstgeschichte in Freiburg und dem Master in Kunstgeschichte in Jena und Berlin war er in verschiedenen Galerien und Museen tätig, wie der Galerie Meyer Riegger in Berlin oder der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, wo er unter anderem Gründungskurator des Studioraums 45cbm war. Heute ist er neben seiner hauptberuflichen Tätigkeit als Pressereferent der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden als freier Kurator und Autor für zahlreiche Ausstellungsprojekte und Besprechungen verantwortlich.

Die Künstlerin **eX de Medici** lebt und arbeitet in Australiens Hauptstadt Canberra. Sie verwendet unterschiedliche Medien, wie Malerei, Zeichnungen, Fotografie, sowie kollaborative Praktiken die Tätowieren, Drucktechniken und Performance beinhalten.

Bojana Pejić, geboren 1948 in Belgrad, ist Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin und lebt seit 1991 in Berlin. 2005 verteidigte sie ihre Dissertation *The Communist Body: Politics of Representation and Spatialization of Power the SFR Yugoslavia (1945-1991)* an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg. Sie war Gastprofessorin an der Humboldt-Universität Berlin (2003), an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg (2006-2007) sowie an der Central European University in Budapest (2013). Sie war Chefkuratorin der Ausstellungen: *After the Wall - Art and Culture in post-Communist Europe* im Moderna Museet, Stockholm (1999) und im Hamburger Bahnhof, Berlin (2000-2001) und *Gender Check*, im MUMOK, Wien (2009-2010) und in Warschau (2011), sowie Kuratorin von *Artist-Citizen*, 49. Oktober Salon in Belgrad (2008), *Good Girls_ Memory, Desire, Power* im MNAC, Bucharest (2013) und Co-Kuratorin von *Hero Mother* im Kunstquartier Bethanien, Berlin (2016).

Benedikt Stegmayer ist Philosoph, Kunsthistoriker, Verleger und international als Kurator und Autor für Gegenwartskunst tätig. Er studierte an der University of Cambridge, der EHESS Paris und der Freien Universität Berlin. Benedikt Stegmayer leitete von 2011 bis 2015 die Stadtgalerie für zeitgenössische Kunst Mannheim. Seit 2015 ist er Leiter des Kulturamts der Stadt Esslingen.

Barbara Steiner ist Kuratorin, Autorin und Herausgeberin. Seit 2015 unterrichtet sie als Gastprofessorin für Kulturen des Kuratorischen an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und co-leitet dort den gleichnamigen Masterstudiengang Kulturen des Kuratorischen. In Juli 2016 übernahm sie die Direktorinnenposition des Kunsthaus Graz.

COLOPHON

Editor
Benedikt Stegmayer

Concept
Markovic and Chaseling

Design and Image Editing
mock-up Berlin

Photography
Studio Claudia Chaseling
Rob Little Digital Images p. 196-197, 208
Bernd Borchardt p. 90-91, 190-191
Manfred Haug p. 7, 39-41
op45 Michael Richmann p. 175, 177, 186,
192-195, 200-201, 205-207
Jean-Pierre Ruelle p. 24, 142
Philipp Henning p. 132-137
Eric Tschernow p. 198-199
eX de Medici p. 226, 231
Klaudia Stoll p. 17
Martin Peterdamm p. 233
Sven Weigel p. 118
Dieter Kusch p. 18

Texts
Bojana Pejić
Benedikt Stegmayer
Johannes Honeck
Barbara Steiner
eX de Medici
Claudia Chaseling

Translations
Simone Kinatader
Gretta Louw
Marisia Kucharski

Copy-editing
Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie
Charlotte Stegmayer
Jennifer Sokolowsky

Reprography Print Binding
Publikum Belgrade

Print run 1200

I very much want to thank
Benedikt Stegmayer, eX de Medici,
Bojana Pejić, Hannah Stegmayer
Johannes Honeck, Barbara Steiner,
Charlotte Stegmayer, Dirk Halverscheid,
Christian and Stavros Efremidis for their
brilliant support and contribution to this
book and in particular Milovan Destil
Markovic for his guidance, knowledge,
artistic input and believe in my work.

The following people have helped me
and my art in several different and
unique ways:
Irmgard and Klaus Pötzsch, Jacinta Lai,
Toby Golson, Holger Pötzsch, Dorothee
Bauerle-Willert, Peter Ruhrberg, Peter
Hopkins, Molly Krom, Hans-Dieter
Sontag, Hermann Nitsch, Marwan,
Renate Anger, Richard Herr, Timothy
Horn, Michael Richmann, Stephanie
Bruns, Laurence Fuller, David Cohen,
Ryszard Wasko, Dodi Reifenberg,
Sabine Baumann, Peter Vandermark,
Marie Hagerty, Wilson Duggan, Klaudia
Stoll, Torsten Löwe, Irina Protopopescu,
Michael Kutzner, Wieland Gähde, Susan
Shineberg, Sue Banks, Julie Spencer,
Melissa Evans, Zel and Debbie Bodulovic,
Susanne Roewer and Magic Beans Team

Copyright
© 2016 Claudia Chaseling and
VG Bild-Kunst
© 2016 Verlag für zeitgenössische Kunst
und Theorie and the authors

All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced, stored
in a retrieval system, or transmitted in
any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying, recording,
or otherwise, without the prior written
permission

Published by
Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie
www.vfzkt.com

ISBN 978-3-944295-17-6

Bibliographic information published by
Die Deutsche Bibliothek: Die Deutsche
Bibliothek lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie; detailed
bibliographic data is available on the
Internet at <http://dnb.ddb.de>

I want to thank for invaluable support
ArtsACT, Galerie Dirk Halverscheid, Magic Beans Gallery and Verlag für zeitgenössische Kunst und Theorie



and for great assistance
Australian National University, Australia Council for the Arts and Atelierbüro im Kulturwerk des bbk Berlin



Claudia Chaseling – Spatial Painting
Galerie Dirk Halverscheid
10 September 2016 – 22 October 2016
Theresienstrasse 13
80333 Munich, Germany
info@galerie-halverscheid.de
www.galerie-halverscheid.de

Claudia Chaseling – Radiation Scapes
Magic Beans Gallery
September 2017 – October 2017
Auguststrasse 86
10117 Berlin, Germany
info@magicbeans.gallery
www.magicbeans.gallery

Art Helix Gallery
289 Meserole Street
Brooklyn 11206
New York City, NY, USA
info.arthelix@gmail.com
www.arthelix.com

Molly Krom Gallery
New York City, NY, USA
molly@gallerykrom.com
www.gallerykrom.com

Claudia Chaseling
mail@claudiachaseling.com
www.claudiachaseling.com

