

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 Chaselings, *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 aufgebracht 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 Chaseling'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

Chaseling'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 Chaseling 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 Chaseling's 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 ausradert, 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 500 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

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

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 Raumtiefe 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 Raumtiefe. 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 and 160 cm x Ø 75 cm, 45cbm, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden, Deutschland.

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's 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's 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's 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's 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's 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 depleted 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.

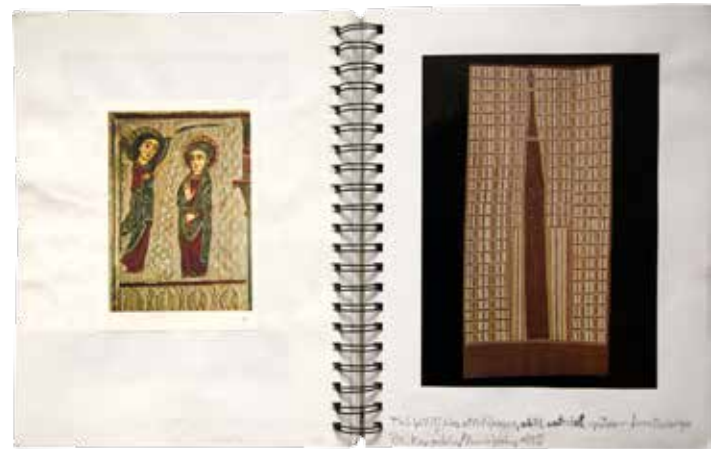
Her intensive research into traditional icon painting becomes apparent here. The icon does not depict that which is represented; it embodies it. That is the difference.

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

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 vermalt 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 Farbmaterial 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.

11. Ibid.

12. Ibid.

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.

Chaseling'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]

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

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

This description could be applied equally to Chaselings' 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, Chaselings 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' 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' 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.

14. Ibid.

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

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 Chaselings diese Materialspannung und begreift Malerei als offenes System, das zumindest in den Raum erweiterbar ist.

Und wie bei ihrem Vorbild Anger spürt man bei Chaselings 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.

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 Chaselings *pool*, 2010, ink, egg tempera and oil on canvas and concrete, Galerie Schlossgoart, 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 uranium)* (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 Chaselings 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.