

tour MICHAEL RAEDECKER

Herausgegeben von / Edited by REINHARD SPIELER

Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein
Sprengel Museum Hannover

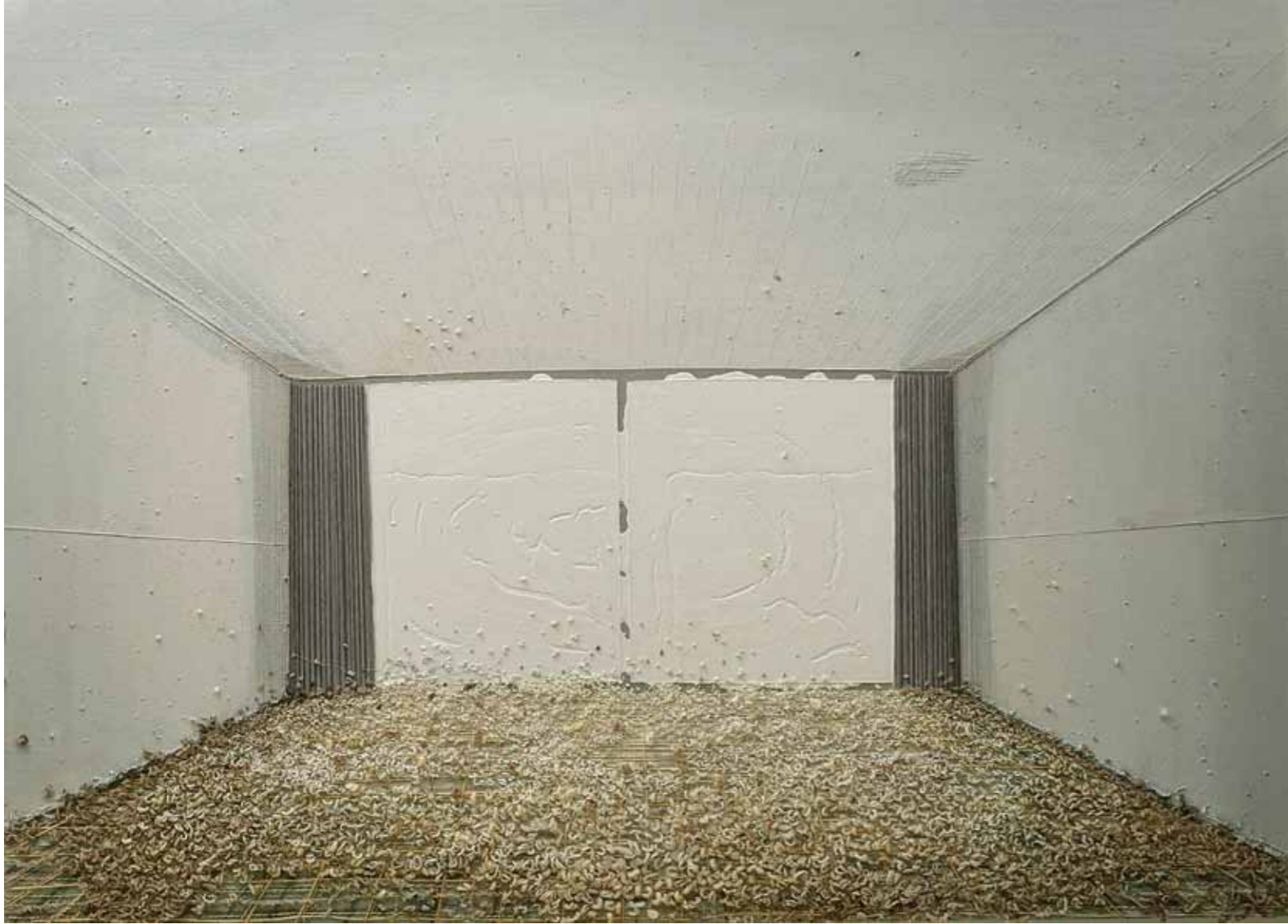
WIENAND

Inhalt / Contents

- 5 **Vorwort / Foreword**
REINHARD SPIELER
- 8 **Arbeiten 1993–2013 / Works 1993–2013**
- 73 **Amouröse Distanz / Amorous Distance**
JÖRG HEISER
- 85 **„Kunst ist, was Kunst nicht sein soll!“ / “Art is what art should not be!”**
Ein E-mail-Gespräch mit / An E-mail Conversation with Michael Raedecker
REINHARD SPIELER
- 91 **Trügerische Sicht / Deceptive View**
Das Fenstermotiv in den Arbeiten von Michael Raedecker /
The Window Motif in Michael Raedecker's Work
ASTRID IHLE
- 99 **Liste der ausgestellten Werke / List of Exhibited Works**
- 100 **Biografie / Biography**
- 102 **Bibliografie / Bibliography**
- 104 **Impressum / Colophon**













JÖRG HEISER

Amouröse Distanz

Als Donald Judd in den 1960er Jahren über Kunst schrieb, kannte er kaum ein abfälligeres Wort als „illusionistisch“. Die vom ihm 1965 verkündete neue Kunst der spezifischen Objekte – das, worauf man sich dann später einigte, es Minimal Art zu nennen – sollte nicht den visuellen Schein und den Traum eröffnen, sondern eben diese platzen lassen wie Seifenblasen. Stattdessen sollte – „just the facts, Ma’am“ – eine unverblümete Präsenz des Objektes selbst regieren, verbunden mit einer Buster-Keaton-haft stoischen Bestandsaufnahme der Konstellation von Kunst und Betrachter im Raum. „Judd hatte Illusionismus-Panik so wie manche Männer Homosexuellen-Panik haben; es trieb ihn dazu, Illusionismus von seiner eigenen Kunst weg zu projizieren...“, schreibt Hal Foster¹ – und impliziert mit dem relativ drastischen Vergleich, dass Judd ein In-the-closet-Illusionist war, ein Künstler, der den Zauber des Eintauchens in Effekte des Imaginären für sein eigenes Werk selbst dann noch verleugnete, während er lavendelfarbene Metallic-Lacke einsetzte oder psychedelisch schimmerndes Plexiglas. Also Verdrängung. Kein Wunder, dass Judd jahrelang kein Wort mit Robert Smithson redete, nachdem dieser über Judds Werke um 1966 herum unter anderem Dinge wie dies hier geschrieben hatte: „Das erste Mal, als ich Don Judd’s ‚pink-plexiglas box‘ sah, erinnerte sie mich an einen gigantischen Kristall von einem anderen Planeten.“²

Gerade für die Malerei sind die ästhetischen Dogmatismen der 1960er Jahre nicht folgenlos geblieben. Der Vorwurf des „Illusionismus“ – des irgendwie eskapistischen Eintauchens in eine räumlich vorgegaukelte Jenseits-Welt – wog bei figurativen Bildern besonders schwer. Denn dieser Vorwurf war schnell verbunden mit dem eines allzu willfährigen Bedienens von Kunstmarktbedürfnissen und konservativen Vorstellungen von Darstellbarkeit und – noch schlimmer – Dekoration. Dazu kam die bereits aus den 1950er Jahren rührende Diskursdominanz des abstrakten Expressionismus. Philip Guston konnte ein Lied davon singen. Er war schließlich selbst ein Hauptvertreter des abstrakten Expressionismus gewesen, der allerdings, unzufrieden mit den Limitierungen, sich Ende der 1960er Jahre wieder figürlich-erzählerischeren Formen der Darstellung zuwandte: jene berühmten Comic-haften, keineswegs leichtverdaulich-aparten Bilder über Ku-Klux-Klan-Masken, Schuhe, Zigaretten, zyklische Maler, Nixon-Tristesse. Was dazu führte, dass 1970 großmäulige Kritiker wie Hilton Kramer (*New York Times*) oder Robert Hughes (*Time Magazine*) sich ermächtigt sahen, ihn im Auftrag der abstrakt-expressionistischen Gemeinde als Verräter der reinen Lehre zu schlachten (wogegen Willem de Kooning zurecht einwandte: „Moment mal, was denken die alle, dass wir ein Baseballteam sind?“³.)

Amorous Distance

For Donald Judd, writing about art in the nineteen-sixties, there were few words more disparaging than “illusionistic”. The new art of specific objects that he proclaimed in 1965 – later the consensus was to call it Minimal Art – was not meant to open up visual illusion and dreams but burst them like soap bubbles. A blunt presence of the object itself – “just the facts, Ma’am” – was supposed to reign instead, coupled with a Buster-Keaton-esque, stoic stocktaking of the constellation of art and viewer in space. “Judd had ‘illusionist panic’ in the way that some men have homosexual panic; it compelled him to project illusionism away from his art...”, writes Hal Foster¹ – implying in this relatively drastic comparison that Judd was an in-the-closet illusionist, an artist who denied the magic of immersion into the imaginary for his own work even as he was utilising lavender-coloured metallic paints or psychedelically shimmering Plexiglas. So, a case of repression. It’s not surprising that Judd didn’t speak to Robert Smithson for years after Smithson, round about 1966, wrote things like the following about Judd’s work: “The first time I saw Don Judd’s ‘pink plexiglas box’, it suggested a giant crystal from another planet”.²

The aesthetic dogmatism of the sixties were not without their consequences, especially for painting. The accusation of “illusionism” – the somewhat escapist immersion into a falsely three-dimensional beyond-world – was a particularly serious one for figurative painting. For this accusation was quickly associated with that of an all too compliant catering to the requirements of the art market and conservative notions of representability and – even worse – decoration. In addition, there was the dominance of Abstract Expressionist discourse dating back to the fifties. Philip Guston was able to tell a tale or two about this. After all, he himself had been a chief exponent of Abstract Expressionism – then, at the end of the sixties, dissatisfied with the limitations, he returned to figurative-narrative forms of representation: those famous cartoonish, distinctive, anything-but-easy-to-digest paintings of Ku Klux Klan hoods, shoes, cigarettes, cyclopean painters, Nixon-melancholy. This led, in 1970, to critics like Hilton Kramer (*New York Times*) and Robert Hughes (*Time Magazine*) feeling empowered to slaughter Guston, on behalf of the Abstract Expressionist community, as a traitor to pure doctrine (to which Willem de Kooning rightly objected: “What did they think? We’re all on a baseball team!”³).

Fast forward to the early eighties and it’s hardly surprising that a new generation confronted by the history of the preceding generations said to itself: what are those dogmas to us, we’ll paint what we want – and, needless to say, also produced a bunch of half-baked, obsequious works under



tour, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen, 2013–2014

MR: Das ist in der Arbeit angelegt. Wir haben das Bedürfnis zu glauben, dass es da mehr geben muss, dass es ein Dahinter oder Darüberhinaus gibt, eine andere Realität, in diesem Fall die Realität der Oberfläche meiner Bilder. Die besten Gemälde sind immer Auslöser; was man *sieht*, ist nicht (nur), was auf der Leinwand zu sehen ist, sondern auch die Bilder aus Erfahrungen und Erinnerungen, die wir bereits gemacht haben und die an die Oberfläche kommen, wenn wir die Leinwand betrachten. Das können sehr persönliche Bilder sein.

RS: *Deine Arbeit ist in vielen Ländern der Welt ausgestellt worden, einschließlich den Niederlanden, Großbritannien, der Schweiz und den USA. Hast Du einen Unterschied in der jeweiligen Rezeption bemerkt?*

MR: Da ich immer gerne Alltagsbilder verschiedener Art benutze, sind solche Unterschiede eher gering, denke ich. Wir alle leben in einem Haus, vielleicht nicht in einem klassischen Haus mit Giebeldach, oder in einem modernen Vorstadthaus, wie ich es zumeist benutze, aber wir alle kennen das Gefühl, ein zu Hause zu haben, zu Hause zu sein, einen Ort zu haben, an dem wir völlig wir selbst sind. Wenn man sich allerdings meine Bilder anschaut, in denen ich Häuser darstelle, was zeige ich da wirklich? Eine gewöhnliche, unspektakuläre Durchschnittsarchitektur. Der Betrachter bekommt nur eine Außenansicht zu sehen. Ich zeige eine Fassade, die verbirgt, was drinnen passiert.

RS: *Wie wichtig ist der Diskurs über Malerei für Dich? Diskutierst Du mit Kollegen? Liest Du Theorien von Kunsthistorikern und Philosophen?*

MR: Ich tausche mich mit Künstlern aus. Und meine Theorie ist meine Praxis, und umgekehrt. Ich untersuche, wie wir hinsehen, und warum wir hinsehen, und das bedeutet, dass ich nicht nur Texte über Kunst lese, sondern auch Romane lese, Filme anschau und Musik höre.

RS: *Welche Art von Musik interessiert Dich, und was bedeutet (diese) Musik für Dich? Hörst Du Musik während der Arbeit in Deinem Atelier? Oder ist Musikhören eine Erfahrung, der Du Dich voll und ganz hingibst – etwa in einem Club? Ist es eine Erfahrung, die in Deiner Arbeit eine Rolle spielt?*

MR: Since I always like to use generic images of some sort or another, I think the differences are slight. We all live in a home, maybe not in the classic pitched-roof house, or in the modern suburban type of house that I mostly use, but we know the idea of having a home, feeling at home; the place where we are truly ourselves.

However, if you look at the paintings in which I depict houses, what do I really show? A generic, middle-of-the-road, bland type of architecture. The viewer only gets an exterior. I show a facade that obscures what is happening inside. Each painting I make that depicts a house could be seen as an attempt to interpret the home, or it could equally be a statement that it cannot be interpreted. Herein lies the fantastic banality.

RS: *How important is the discourse on painting for you? Do you debate with colleagues? Do you read the theories published by art historians and philosophers?*

MR: I have conversations with artists. And my theory is my practice, and vice versa. I explore how we look, and why we look, and this means not only reading art texts, but also reading novels, watching films, and listening to music.

RS: *What kind of music are you interested in, and what does music mean to you? Do you listen to music in the studio when you're working? Or is listening to music an experience to which you dedicate yourself totally – at a club, for example? Is it an experience that plays a role in your work?*

MR: Music is important to me and a perfect mood enhancer in the studio. It is perhaps the only media form we can consume again and again. Re-reading a book or watching a movie for the second or third time is something we may do occasionally, while listening to tracks and albums repeatedly is how we tend to consume music.

I still go clubbing once in a while and I like that certain types of music can only be experienced properly in a setting or environment and with the right sound system – like dub or house music in a club, or even classical music in a concert hall with great acoustics. I guess it is the same with experiencing art. I mean, this text is in a catalogue and the reproductions

MR: Für mich ist Musik sehr wichtig und ein perfekter Stimmungsmacher im Atelier. Sie ist vielleicht das einzige Medium, das wir immer wieder konsumieren können. Ein Buch noch einmal zu lesen oder einen Film ein zweites oder drittes Mal zu sehen ist etwas, das wir nur gelegentlich tun, während wir Musikstücke völlig selbstverständlich immer wieder hören.

Ich gehe immer noch ab und zu in Clubs, und es gefällt mir, dass einige Arten von Musik nur wirklich in einer geeigneten Umgebung oder einem passenden Rahmen mit dem richtigen Soundsystem erfahrbar sind – wie zum Beispiel Dub-Reggae oder House in einem Club, oder auch klassische Musik in einem Konzertsaal mit vorzüglicher Akustik. Ich denke, mit der Kunst ist es ähnlich. Dieser Text zum Beispiel erscheint in einem Katalog, und die Reproduktionen darin sind hervorragend; trotzdem bringt es sehr viel mehr, die Werke im Museum selbst zu erleben. Die beste Art, Kunst zu erfahren, bedarf einfach der richtigen Umgebung.

Ich mache auch aufwändige Zusammenstellungen auf CDs, indem ich Songs mit Fragmenten aus dem Fernsehen oder von Außenaufnahmen übereinanderschneide. So ein Mix produziert merkwürdige, wunderbare Effekte mit Songs und Klängen, die aus verschiedenen Zeiten und Bereichen stammen. Das Übereinanderblenden von Songs mit Fragmenten aus unterschiedlichen Zusammenhängen erzeugt ganz andere, neuartige Eindrücke. Sie sind de-kontextualisiert durch das Herausheben aus dem Augenblick und der Zeit und werden re-kontextualisiert in der Gegenüberstellung mit Songs anderer Künstler und anderer Genres, zu denen sie scheinbar keinen Bezug haben; das Ergreifende weicht dem Banalen, und die trivialen Momente beginnen, unterschiedliche Nuancen und Interpretationen zu enthüllen. Das ähnelt in der Tat dem Vorgehen in meiner Arbeit und meinem Umgang mit Materialquellen.

RS: *Unsere Ausstellung zeigt Deine Arbeiten der letzten 20 Jahre. Siehst Du im Rückblick eine Entwicklung? Und wie würdest Du diese beschreiben?*

MR: Wandel und Entwicklung sind die Grundlagen für alles. Wiederholung mag die Basis meiner Arbeit sein, aber es gibt immer eine Vorwärtsbewegung. Während der Vorbereitungen für diese Ausstellung und durch die Einbeziehung meiner früheren Arbeiten bin ich zum ersten Mal mit 20 Jahren meines Schaffens konfrontiert worden. Einerseits erscheint das als ein sehr langer Zeitraum; andererseits ist es im Vergleich zu einigen anderen Künstlern nichts – Picasso etwa hat über 70 Jahre gearbeitet. Mein Interesse und die Hingabe an die Beziehungen zwischen Bild, Farbe und Oberfläche gehen durch mein ganzes *Ceuvre* und sind konsequent.

Wenn man sich die Auswahl der Werke für *tour* anschaut, ist die Darstellung des Hauses ein wiederkehrendes Thema. Jedes Werk steht für sich und wird gleichzeitig Teil einer laufenden Serie; außerdem ist es mit der unheimlichen Tendenz der Geschichte verbunden, sich selbst zu wiederholen. Das Serienmäßige selbst wird Thema, die Tatsache, dass man bei einem Gegenstand bleibt, ihn herausschält und gründlich erforscht.

in this catalogue are really excellent; however, experiencing these works in the museum adds a lot more. The best way to experience art is also in the right setting.

I also make elaborate compilation CDs, layering songs with fragments from television or field recordings, for instance. This mixing can do odd, magical things to songs and sounds that inhabit different times and zones. Layering songs with fragments from different contexts will spark different and new experiences. They are de-contextualised, via extraction from their moment and time, and re-contextualised in juxtaposition with songs by other artists and from other genres to which they seem to have no logical link; the poignant makes room for the banal, and the trivial moments start to reveal different nuances and interpretations. This is actually all very similar to how I make my work and how I treat my source material to get to the end product.

RS: *Our show presents about twenty years of your work. Looking back, do you see any development? If so, how would you describe it?*

MR: Change and development is the very foundation of everything. Repetition may be at the basis of my work, but there is always forward motion. In the process of preparing for this exhibition, and by including works from my early days, I've been confronted for the first time with twenty years of my work. On the one hand, this seems like a long time; on the other hand, compared with other artists, it's nothing – Picasso worked for more than seventy years. My interest in and dedication to the relationship between image, paint, and surface runs through my work and remains consistent.

If you look at the selection of works for *tour*, the depiction of the home is the recurring theme. Each work stands on its own and simultaneously becomes part of an ongoing series, and is linked to the uncanny tendency of history to repeat itself. Serialisation itself becomes an additional theme, staying with a subject, grinding it out, exploring it thoroughly.

Recently, my idea has been to disrupt the expectations of narrative. I began cutting my painted canvases apart, rearranging them, leaving pieces out, and stitching the fragments back together. In a way, it feels as if I am cheating on painting, this trying to put more than one image in a work. The cut adds another layer to the surface and another way to read the work.

RS: *Compared to other artists – you mentioned Picasso, for example, whose Blue, Rose, Cubist, Surrealist and other periods became famous – your work seems to me to be quite homogenous. There are no radical ruptures or breaks, and even in the subjects I see more continuity than change. You have always used a kind of basic colour for your paintings, which connects them to abstract colour field painting; you have always used thread; you have always stayed with figuration.*

