

SETAREH

Xyleten

Gregor Gleiwitz

29 April – 18. June, 2022

At the start of the pandemic, Gregor Gleiwitz painted large-format canvases. Measuring three by five meters, each was a world unto itself. For the painter, this was perhaps the culmination of ten years of intensive work; in any case, this was followed by a form of collapse and a process of recentering, much in keeping with the cultural atmosphere of those months. In the end, Gleiwitz left the studio—last July to be exact. He started to plunge into the contemplation of nature. It was in plein air painting with watercolor pads that he found what he was looking for, though not without subjecting his sketches to a process of transformation. As dusk fell, he returned to the studio. An integral part of Gleiwitz's new paintings is the lived, prolonged contemplation of each day.

When the painter, born in 1977, was still an art student, the big names were Martin Kippenberger and Albert Oehlen. They had something like an overarching narrative for painting; it was understood that you could only paint in an ironic way, as if modernism were saying goodbye with a sad wink before the final drop of the curtain.

But the curtain did not fall. It simply became apparent that, going forward, painting should be thought of in the plural, that it was essential to consider what painting meant once the genre was exposed to other media's pressure to innovate. Perhaps a whole new sense of freedom began to unfold because of it, wherein painters no longer had to pursue the medium's pertinence or narratives.

In Gleiwitz's new paintings, the landscape assumes a very particular role. It is neither picturesque nor heroic; rather, it becomes a laboratory for the exploration of unknown spaces. The tranquil gaze enables the artist to reconsider areas that sometimes appear trivial—and the longer Gleiwitz looks, the more his gaze is transformed. He absorbs different dimensions, as well as the quality of hues, materiality, weight.

In a subsequent stage, the painter unfurls once again the time spent outdoors. The vital processes of transformation take place in the studio. Gleiwitz paints on a canvas that is stapled to the wall; he paints through the wall, as it were, so as to reach another space. Needless to say that an old metaphor from art history comes into play at this point—namely that of painting as a window, painting as a space of illusion. In Gleiwitz's work, however, the back-and-forth of material plays just as important a role as the application of paint. "I feel connected to space," he says, "but not necessarily to landscape."

Even if his new paintings have shed the heaviness of many earlier works, they still focus on the experience of perception. Forms linger on the threshold of figuration, as if suspended between object and pure color. One of his previous solo exhibitions had the subtitle "Sitting on the Edge of my Eye." Although it sounded like a surrealist joke, it was actually based on a dream the artist had: half contemplating the outside world, half looking inward.

SETAREH

His new paintings are more serene, presenting a radiance that almost evokes stained-glass windows.

Gleiwitz usually paints in a single sitting. That is why his works are assigned dates. But the point is not just to make art like a diary—something that was fairly widespread in the early days of the pandemic. It is also, according to Gleiwitz, about a timeframe where a particular color atmosphere is created, as well as a specific form that can only emerge in this state.

In concrete terms, this means that the painter does not paint from photographs or preparatory sketches; he talks about a very distinctive kind of realism. The painting must have a look, he says, and it needs to exist for itself.

In her study *The Love of Painting*, Isabelle Graw fittingly writes about the vitalistic fantasies that repeatedly come into play when we talk about painting. There seems to be a close connection between painter and product, and this effect appears on the work's surface in the form of visible traces. And there is indeed something to it; this fantasy of a living being is not a mere illusion. It does depend on the viewer's power of projection, but anyone who paints knows about this effect. Gleiwitz stops painting when the canvas says he can go, that it no longer needs him. In a painting, he strives for the primal human reaction of attraction. He needs someone to stand opposite the painting to achieve this, a living being—in other words, everything that was lost during the pandemic.

The paintings in the exhibition *Xyleten*—a made-up word that can, for instance, conjure up images of an extraterrestrial civilization—have an organic and lively quality. Looking at some of the works, you think you recognize twisted trees against dramatic clouds, dissolving into a human figure—until the material itself, the application of paint, rushes to the fore at last. Other works are full of movement, like a dance in the sun—or is it actually just the wind in a wheat field? In some paintings, the outline of a head can be discerned: Gleiwitz plays with format, given that the paintings' vertical orientation contradicts the traditional convention of the landscape format. The art historian Meyer Schapiro would see in it a non-mimetic pictorial element, that is, one that has the character of a sign. Experienced viewers know that a vertical format signifies a portrait. Gleiwitz thus brushes the paintings' symbolic dimension the wrong way.

Painting needs to gauge itself not only against the living, but also language. There are moments when it is possible to approach Gleiwitz's works through a linguistic rendering. But the paintings' promise is that they operate outside the world of meaning. When something is about to become recognizable, it is deferred once more. Meaning always turns a corner.

SETAREH

Xyleten

Gregor Gleiwitz

29. April – 18. Juni, 2022

Zu Beginn der Pandemie hat Gregor Gleiwitz großformatige Bilder gemalt, drei mal fünf Meter, jedes eine Welt für sich. Möglicherweise war das für den Maler ein Abschluss nach zehn Jahren intensiven Schaffens, jedenfalls folgte eine Art Zusammenbruch und eine Rückbesinnung, so wie das auch in das kulturelle Klima jener Monate passte. Schließlich hat Gleiwitz das Studio verlassen, im Juli vergangenen Jahres, um genau zu sein. Er begann, sich in die Betrachtung der Natur zu versenken und in die Pleinair-Malerei. Mit der Dämmerung kehrte er ins Studio zurück. Integraler Bestandteil von Gleiwitz' neuen Bildern ist eine erlebte, langanhaltende Betrachtung des jeweiligen Tages.

Als der 1977 geborene Maler Kunst studierte, hießen die Helden noch Martin Kippenberger oder Albert Oehlen. Sie hatten so etwas wie eine übergreifende Erzählung für die Malerei, es hieß, man könne nur noch ironisch malen, als würde sich der Modernismus mit einem traurigen Augenzwinkern verabschieden, bevor der Vorhang endgültig fällt.

Der Vorhang ist aber nicht gefallen. Es stellte sich bloß heraus, dass man Malerei fortan im Plural denken muss, dass man sich auch überlegen muss, was Malerei bedeutet, wenn die Gattung dem Innovationsdruck anderer Medien ausgesetzt ist, und möglicherweise tut sich hier eine ganz neue Freiheit auf, in der Maler*innen nicht mehr der Relevanz oder den Narrativen des Mediums nachjagen müssen.

In Gleiwitz' neuen Gemälden bekommt die Landschaft eine ganz bestimmte Rolle. Sie ist nicht pittoresk und nicht heroisch, sondern sie wird zum Labor zur Erforschung von unbekannten Räumen. Der ruhende Blick erlaubt es, mitunter banal erscheinendes Gelände neu zu begreifen, und je länger Gleiwitz schaut, desto mehr verändert sich der Blick. Er nimmt unterschiedliche Dimensionen in sich auf, Farbigkeit, Stofflichkeit, Gewicht.

Im zweiten Schritt rollt der Maler diese Zeit noch einmal aus. Im Atelier kommt es zu den entscheidenden Transformationen. Gleiwitz malt auf eine Leinwand, die an die Wand getackert ist, er malt sich sozusagen durch die Wand hindurch, um einen anderen Raum zu erreichen. Natürlich kommt hier eine alte kunsthistorische Metapher zum Tragen, nämlich die vom Gemälde als Fenster, vom Gemälde als Illusionsraum. Allerdings spielt bei Gleiwitz das Hin- und Herschieben von Material eine ebenso wichtige Rolle wie der Farbauftrag. „Ich fühle mich dem Raum verbunden“, sagt er, „aber nicht unbedingt der Landschaft.“

Seine neuen Bilder lassen die Schwere vieler früherer Arbeiten hinter sich. Aber sie stellen weiterhin die Erfahrung des Sehens in den Mittelpunkt. Die Formen verharren auf der Schwelle der Figuration, als wären sie auf dem Weg zwischen Gegenstand und reiner Farbe eingefroren. Eine frühere Einzelausstellung trug den Untertitel „Sitting on the Edge of my Eye“, wie ein surrealistischer Witz, der in Wirklichkeit auf einem Traum des Künstlers beruhte: halb in Betrachtung der Außenwelt, halb den Blick nach innen gerichtet. Die neuen Bilder sind heiterer, und sie haben eine Strahlkraft, die fast an Kirchenfenster erinnert.

SETAREH

Gleiwitz malt in einer Sitzung. Deshalb sind seine Arbeiten datiert. Aber es geht nicht allein darum, tagebuchartige Kunst zu machen, wie es in den frühen Coronatagen so verbreitet war. Es gehe, so sagt Gleiwitz, um ein Zeitfenster, in dem ein eigenes Farbklima entsteht, und um eine bestimmte Form, die nur in diesem Zustand entstehen kann.

Ganz konkret bedeutet das: Der Maler malt nicht nach Fotos oder Vorzeichnungen, er spricht über eine ganz eigene Art von Realismus. Das Bild müsse einen Blick haben, sagt er, und es brauche eine Existenz für sich.

Isabelle Graw schreibt in ihrer Untersuchung *The Love of Painting* passenderweise auch über die vitalistischen Fantasien, die im Sprechen über Malerei immer wieder zum Tragen kommen. Es scheint eine enge Bindung zwischen Maler*in und Produkt zu geben, und dieser Effekt zeigt sich an der Oberfläche, nämlich anhand von sichtbaren Spuren. Und es ist ja etwas dran, diese Fantasie des Lebendigen ist keine bloße Illusion. Sie hängt zwar auch von der Projektionsleistung der Betrachter*innen ab, aber wer malt, weiß um diesen Effekt. Gleiwitz hört auf zu malen, wenn das Bild sagt, er könne gehen, es brauche ihn nicht mehr. Er sucht die grundmenschliche Reaktion der Anziehung in einem Bild. Dafür braucht er das Gegenüber, das Lebendige, all jenes also, was in der Pandemie verloren gegangen ist.

Die Bilder in der Ausstellung *Xyleten* – ein ausgedachtes Wort, das an eine außerirdische Zivilisation denken lässt, beispielsweise – haben eine organische und lebendige Qualität. In manchen glaubt man, verdrehte Bäume vor dramatischen Wolken zu erkennen, die sich in einer menschlichen Figur auflösen, bis sich schließlich das Material selbst, der Farbauftrag nach vorne drängt. Wieder andere sind voller Bewegung, wie ein Tanz in der Sonne – oder ist das doch bloß der Wind in einem Weizenfeld? In manchen ist der Umriss eines Kopfes zu erkennen: Gleiwitz spielt mit dem Format, denn die Bilder sind Hochformate, und das widerspricht eigentlich der klassischen Konvention des Querformats. Der Kunsthistoriker Meyer Schapiro würde darin ein nicht-mimetisches Bildelement erkennen, also eines, das Zeichencharakter hat. Geübte Betrachter*innen wissen, ein Hochformat bedeutet Porträt. Damit bürstet Gleiwitz das Zeichenhafte der Bilder gegen den Strich.

Die Malerei muss sich nicht nur am Lebendigen messen, sondern auch an der Sprache. Es gibt Momente, in denen man sich Gleiwitz' Bildern über eine Versprachlichung annähern kann. Aber das Versprechen der Gemälde ist, dass sie außerhalb der Bedeutungswelt operieren. Wenn etwas kurz davor steht erkennbar zu werden, verschiebt es sich wieder. Die Bedeutung schlägt immer wieder einen Haken.