

Den Raum verorten und die Welt zum Lächeln bringen – Randbemerkungen zum künstlerischen Werk Samarpans.

Die Betrachter zum Schmunzeln bringen, und unseren Raumbegriff in Frage stellen, dies können die Arbeiten des Kölner Malers, Objektkünstlers, Radierers. Ob er als Mensch und Künstler dies auch will, bleibt in diesem Text eine unbeantwortete Frage. Wenn wir seinen eigenen Aussagen und den Interpretationen anderer Autoren glauben können, dann will er überhaupt nichts. Doch Samarpans Werke durchzieht eine befremdliche wie ebenso anziehende Ambivalenz zwischen Aussage und blankem So-Sein. Wenn sie sich dem Begreifen der sprachlichen Begriffe entziehen, dann folgert daraus nicht als logischer Schluss, dass sie nichts bedeuten. Ein von Menschenhand hergestelltes und von Menschengestalt erdachtes Objekt hat immer eine Bedeutung. Freilich verstehe ich unter Bedeutung nicht jenes oberflächliche Funktionieren, ich verstehe darunter auch nicht eine Zweckhaftigkeit, ja noch nicht einmal ein Name taucht assoziativ auf. Vielleicht gibt der Künstler deshalb seinen Arbeiten so viele sich auf den ersten Blick widersprechende Titelworte mit, damit wir Betrachter ganz persönliche Namen finden, deren Bedeutung dann unsere ganz eigene Privatangelegenheit ist? In diesem Fall würde jede/r von uns sein eigenes Werk im Sinn und Herzen bewahren.

Die Bedeutung als Mitgift könnte man dieses Verfahren nennen.

Die Folge der Benennung wäre, dass der Name das objekthafte Nicht-Gemeinte im Reich der Zeichen verankern würde und ihm die erforderliche Bodenhaftung in Hier und Jetzt gewährleisten würde. Die Dinge vor den Augen werden im normalen Leben ziemlich eindeutig, handhabbar, im System der Grammatik, der typologischen Schubfächer und der Rationalität einordenbar. Genau diese funktionale Relationierung würde den Bildern und vor allem den plastischen Arbeiten die eine Hälfte ihres Eigensinnes rauben, nämlich das, was ich das „irreale Moment“ im Anklang an Malewitschs „additionalen Element“ nennen möchte. Malewitsch dachte damals in den frühen 1920er Jahren an eine irrationale Größe, die er seinen Arbeiten im Umfeld des legendären „schwarzen Quadrates auf weißem Grund“ mitzugeben gedachte. Ein Schweben der Bedeutung irgendwo zwischen dem Wort und dem Ding: das Bild als nicht mehr greifbares Metazeichen. Samarpans Werke sind dagegen zweifellos von dieser Welt – sie befinden sich in einem schönen alten Haus in einem Kölner Vorort – doch der Künstler gibt ihnen so manches subtile wie trickreiche Werkzeug im Sinne Malewitschs mit auf den Weg, welches sie geschickt so einsetzen, dass sie gelegentlich so erscheinen, als ob sie gerade eben hier in der Lebenswelt angekommen wären, obwohl sie den Eindruck machen, dass sie nur vorübergehend verweilende Gäste seien.

Die Arbeiten sind interessant.

Doch nicht in diesem landläufigen Sinn will ich das Wort verstanden wissen, also so, als ob ich mich aus Neugierde oder aus Erkenntnisgewinn zu ihnen hinwende, sondern in der alten, lateinischen Bedeutung des Wortes: aus dem inter-esse, dem Dazwischen-Sein. Beileibe meine ich damit nicht das sinnlos – hilflose Nicht-Zuordnen-Können zu den kunsthistorischen Ordnungskategorien der Stile, Gattungen und Medien, denn das gelingt leicht, sondern angesprochen ist eine schwebende Wesenhaftigkeit, die sich dem Zugriff der rationalen und analytischen Welt mit Macht entziehen will. Samarpan tut alles, um sich dem Namengebenden und dem festnageln der Erscheinungen durch das Wort zu entziehen. Warum eigentlich? Ich denke, und werde gleich zeigen, dass seine Arbeiten gewinnen, wenn wir sie in die Regionen der Worte und Beschreibungen hinüberführen.

Nehmen wir die Kunst Dinge also beim Wort!

Sarpans malerische Artefakte sind gegenstandslose, an der Farbfläche orientierte Acrylgemälde, die mit dem Pinsel auf Leinwänden realisiert wurden. Seine Zeichnungen kreisen um die menschliche Figur in allen nur erdenklichen Lebenslagen, wobei auf die detailgerechte Binnenzeichnung verzichtet und lieber die reine Konturlinie sprechen lässt. Seine dreidimensionalen Arbeiten sind entweder Raum- bzw. Außeninstallationen und die Plastiken gehören der Objektkunst an. Sollte ich kunsthistorische Vorläufer angeben müssen, so würden dann Namen wie Picasso (als Zeichner), Giacometti der lineare Plastiker, Warhol und Haim Steinbach als Ready-made Künstler, schließlich Andreas Feininger und Mark Rothko als Farbfeldmaler am Horizont der Geschichte auftauchen. Indessen hätten wir mit dieser Methode nur erreicht, den Künstler und sein Werk in eine Genealogie einzureihen, Schubladen aufzuziehen und letztlich die Eigenarten der Werke doch wieder durch die kunsthistorischen Vor-Urteile zum Verschwinden gebracht. Dem Sammler würde dies von Nutzen sein, dem Werk aber nicht. Daher lassen wir dies sein und lassen uns weiter auf den lautlosen Dialog mit den Protagonisten selbst ein.

Hören wir zu, was sie uns ohne Worte erzählen.

„Willkommen im Niemandsland“ heißt ganz wörtlich genommen, dass wir in einem Land, das „Niemand“ heisst, freundlich als Gäste empfangen und begrüßt werden. Dies macht keinen Sinn, also denken wir weiter und personalisieren die Sache. Jetzt ist „Niemand“ der Künstler und dies ist sein mentales Land, in dem wir uns wohlfühlen sollen. Und wie es nun einmal so ist im Land der Bilder, der Kunst-Dinge und der Poesie: wir müssen uns darauf einlassen, dass es DORT hinter den Grenzen des Niemands-

Landes eben gelegentlich völlig anders aussieht als hier im Jedermannsland.

Samarpan's Werk als Ganzes gesehen enttäuscht uns Gäste aus dem HIER ... und das tut dem Hier ziemlich gut! Samarpan enttäuscht uns wortwörtlich, weil er die Täuschung der Oberflächen als Oberflächlichkeit klar vor Augen führt und die Maske für wenige Momente abhebt von der Banalität aller Dinge und aller Bilder der Welt. Das Innere und das Eigentliche, das Wesen und der Gehalt, sie blitzen unter den abgehobenen Oberflächen hervor. Dabei ist das Innere manchmal so seltsam und so fremd, dass es denjenigen erschreckt, der nur Bilder erwartet hatte. Die Ent-Täuschung geht also mit dem Erschrecken Hand in Hand, weil der Künstler das Brecht'sche Prinzip der Verfremdung konsequent und radikal anwendet: der Blick auf die Zustände des Seins schärft sich erst dann, wenn wir uns das Fremde vertraut und das Vertraute fremd gemacht haben. In genau diesem Sinn zeigt Samarpan das ZWEITE GESICHT der Jedermannswelt, indem er die Dinge, Räume und Situationen in sein Niemandsland mitnimmt. Dort fängt das Übersehene, das Abgesehene und das Unbemerkte an zu glänzen und lädt sich mit der Ästhetik des Eigentlichen als purem Phänomen auf – selbst wenn es sich oberflächlich gesehen nur um Plastikbürsten handelt.

Die Masse ist ornamental.

Natürlich wissen wir das spätestens seit Ortega Y Gasset, aber Samarpan stoppt die Methode der Reihe, der Sequenz, der Assemblage exakt dann, wenn sie Effekt und Routine zu werden beginnt. An jenem Entscheidungspunkt entstehen die für sein Schaffen so typischen labilen Gleichgewichte zwischen Sinn und Un-Sinn, welche das ZWEITE GESICHT hinter den Gegebenheiten sichtbar machen. Die Zwischenräume verwandeln sich tatsächlich in Gestalten und der Raum kann dann auch schon einmal eine paradoxe negative Krümmung aufweisen, in deren Zentrum eine imaginäre Tür aufscheint, welche in die vierte Dimension führt. Dem westeuropäischen Denken fällt es schwer, die Zwischenräume zu sehen, dem fernöstlichen Denken ist die Leere ein ganz gewöhnliches Ding. Treten wir DORT unvorbereitet ein, so fallen wir allerdings bodenlos.

Der Raum wird zum Körper und der Körper zum Raum. Die Zonen der Bilder, die sich als klar gegeneinander abgrenzbare Streifen horizontaler wie vertikaler Anordnung sehen lassen, kippen um in Raumvorstellungen. Beginnt die Sinnestäuschung innerhalb der Streifen eine „nur“ wellenähnliche Wirkung zu entfalten, so gerät das Ganze des Bildgevierts ins Taumeln und Schwanken, wenn man die Streifen in ihren flächigen Relationen einander zuzuordnen versucht. Der Künstler ist darin versiert, die Gesetze der Bildgestaltung gegen die virtuellen Raumgestalten seiner

Streifen, Rauten, Quadrate, Bänder und Kreuze auszuspielen. Es ist definitiv menschenunmöglich, die Flächen als eigenständige, zweidimensionale Entitäten zu sehen, ohne dass sie gleichzeitig als Körper hervortreten. In diesem Sinne ist „vorne“ nicht immer der Vordergrund und „oben“ der Hintergrund, obwohl die Bilder architektonisch Gebautes, Landschaften oder utopische Prospekte assoziieren lassen. Solche Bildern wollen nicht sukzessive sondern simultan gelesen werden; und in dieser eigentümlichen Lesezeit liegt auch das Spiel oder der Dialog mit uns versteckt, denn je mehr gelesene Zeit wir in die Bildräume investieren, umso uneindeutiger werden die räumlichen Beziehungsgefüge der Farb- und Formelemente zueinander. Habe ich zum Beispiel dieses horizontale Band zuerst als Vordergrund oder als Horizont benannt, so verwandelt es sich allmählich zum Hintergrund, wenn ich den Farbverlauf als eine neue Raumdeterminante hinzunehme.

Man könnte den Wahrnehmungsprozess als ein permanentes Fließen, ein Auf- und Abtauchen der gemalten virtuellen Raumscheiben in die unendliche Tiefe des Bildraumes beschreiben. Sehr spannend wird der Vorgang in dem Moment, wenn die Farbraumkörper an die Bildoberfläche treiben und ihre farbliche Materialität ganz pur zum Greifen nahe ist. Jetzt sind die Bilder Beides: Illusion und Artefakt zugleich und simultan am selben Ort. So werden diese Oberflächen zu Haltestellen, an denen die Bildgäste warten, um in das Land des Herrn Niemand eintreten zu dürfen. An diesen Türen und Fenstern holt uns Samarpan ab und geleitet uns mit einem weisen Lächeln weiter. In jenen fremden Gefilden begegnen wir einem Turm banaler Haushaltseimer, die sich wie eine humorvolle Hommage an Brancusis „unendliche Säule“ lesen lassen, oder der massive Transportwagen mit seinen wuchtigen Rollen trägt nichts weiter als ein federleichtes Daunenkissen. Das kuschelig-weiche „Paradies“-Kissen auf seinem Rollwagen gerät zur vieldeutigen Metapher des Übergangs, der Transition. Es ist fast wie die materialisierte Übersetzung des Zwischenraumes zwischen Wachen und Träumen, wobei Samarpan das Wegtauchen des Bewußtseins auf seine Weise in ein konkretes Rollen auf dem Boden der Tatsachen übersetzt.

Die Gäste aus dem HIER werden sich denken, dass diese Gratwanderung zwischen Sein und Schein unmöglich gut gehen kann, denn die doppelte Anwesenheit im HIER und im DORT ist unvorstellbar – ein physikalisches Paradoxon. Gelingt das doppelte Sein wirklich nicht? Es gelingt im Werk Samarpan's, denn im Zwischenraum seiner Bilder gibt es Räume und Situationen, deren Bedeutung nicht das Entweder-Oder sondern das SOWOHL-ALS-AUCH ist – man könnte sie labile Seins-Gleichgewichte nennen...

Locating Space and Making the World Laugh: Marginal Notes on Samarpan's Artistic Work

Put a smile on the viewers' faces, and cast doubt on our concept of space—works by the Cologne painter, object artist, and etcher can do this. Whether he also wants to do this as a man and artist will not be pursued further in this text. If we can believe his own statements and interpretations by other authors, then he wants absolutely nothing. Yet a displeasing and at the same time pleasant ambivalence between statement and outright essence pervades Samarpan's works. If they elude being comprehended using linguistic concepts, then the logical conclusion is not necessarily that they do not mean anything. An object created by human hands and conceived of by the human mind always has meaning. By meaning, of course, I am not referring to superficial functioning, nor do I mean subjective functionality; indeed, I do not even associate a name with it. Perhaps this is why the artist gives titles to his works that at first glance consist of so many contradictory words—so that we viewers create very personal names whose meaning is then a very personal matter? In this case, each of us would preserve an individual image of the work in our senses and in our hearts.

One could call this process “meaning as dowry.”

The result of naming would be that the name would anchor the objective non-intended in the realm of symbols and ensure its necessary grounding in here and now. In normal life, the things before one's eyes become quite clear, manageable, and classifiable in the system of grammar, typological drawers, and rationality. It is precisely this functional relation that would rob the paintings, and above all the sculptural works, of the one half of their own meaning, namely what I—echoing Malevich's “additional element”—would like to call the “unreal moment.” In the early 1920s, Malevich had an irrational dimension in mind, which he proposed to give to his works in the sphere of the legendary “black square on a white background.” Meaning floating somewhere between the word and the thing: the picture as a metasymbol that can no longer be grasped. In contrast, Samarpan's works are undoubtedly of this world—they are located in a beautiful old house in a Cologne suburb—however, in the spirit of Malevich, the artist has given them one or the other subtle as well as tricky tool to take along with them, which they skillfully implement in such a way that they occasionally appear to have arrived in this world at precisely this moment, although they give the impression of being only temporary guests.

The works are interesting.

But I do not want the word to be understood in this popular sense, that is, in such a way as if I turn toward them

out of curiosity or for the purpose of gaining insight, but rather in the old, Latin meaning of the word: out of in-tesse, out of being between. I certainly do not mean that in the sense of a senseless-helpless inability to assign his works to the art-historical categories of style, genre, or medium—because that is easy. Rather, what I am referring to is a floating intrinsicity that wants to forcefully elude access by the rational and analytic world. Samarpan does everything to elude name-giving and the nailing-down of phenomena by the word. Why does he do that? I believe—and I will shortly demonstrate—that his works succeed when we take them across into the regions of words and descriptions.

Let's take the things of art at their word!

Samarpan's painterly artifacts are non-representational acrylic paintings oriented toward the color surface and produced using a brush on canvas. His drawings revolve around the human figure in all conceivable situations, although he dispenses with the detailed interior drawing and prefers to let the clear contoured line do the talking. His three-dimensional works are either spatial or exterior installations, and the sculptures are object art. If I had to identify his art-historical predecessors then names would turn up on the horizon of history such as Picasso (as a draftsman), Giacometti the linear sculptor, Warhol and Haim Steinbach as ready-made artists, and finally Andreas Feininger and Mark Rothko as color-field painters. However, using this method we would have only been successful in giving the artist and his oeuvre a place in a genealogy, in opening drawers, and finally, in making the unique qualities of the works again disappear by exposing them to art-historical prejudices. This would be useful for the collector, but not for the work. And so we will let this be and become further involved in the silent dialogue with the protagonists themselves.

Let's listen to what they tell us without words.

Taken literally, “Welcome to no man's land” means that we are greeted in a friendly way as guests in a land that is called “no man.” This does not make sense, and so we think it out and personalize the matter. Now the artist is “no man” and this is his mental land in which we are supposed to feel welcome. And with things as they are in the land of images, of things of art, and poetry: we have to accept that THERE beyond the borders to no man's land things occasionally look completely different than they do here in every man's land.

Viewed in its entirety, Samarpan's work disillusion us guests from the HERE—and this is pretty good for the here! Samarpan disillusion us literally, because he makes

us clearly aware of the illusion of the surfaces as superficiality and because for several moments he removes the mask from the triviality of all things and all pictures in the world. The interior and the actual, the essence and the content—they flash out from under the lifted surfaces. And yet the interior is sometimes so odd and so alien that it frightens those who expected to see only pictures. So dis-illusionment goes hand in hand with fright because the artist consistently and radically applies Brecht's principle of alienation: the glance at the states of being is not firmly fixed until we have become familiar with the alien, and the familiar has become alien to us. It is precisely in this spirit that Samarpan shows the SECOND FACE of every man's world—by taking the things, spaces, and situations into his no man's land. It is there that the overlooked, the dispensed with, and the unnoticed begin to shine, and it charges itself with the aesthetics of the actual as a pure phenomenon—even if from a superficial point of view, what we are looking at are only plastic brushes.

The mass is ornamental.

We know this, of course, at the latest since Ortega Y Gasset, but Samarpan stops the method of series, sequence, assemblage at precisely the point at which it begins to become effect and routine. It is at that point in the decision-making process that the fragile balances between sense and non-sense arise that are so typical for his creative activity and which make the SECOND FACE behind the actualities visible. The gaps actually transform into shapes, and it is also possible that the room contains a paradoxical, negative curve, in whose center an imaginary door appears that leads into the fourth dimension. Westerners find it difficult to see the gaps; in Far Eastern thought, emptiness is a quite ordinary thing. If we enter THERE unprepared, though, we fall into groundlessness.

Space becomes body and the body becomes space. The zones of the pictures, which are visible as arrangements of horizontal and vertical stripes that can clearly be distinguished between, tip over into spatial illusions. Whereas the sensory illusion begins to develop what is "only" a wave-like effect within the stripes, if one attempts to relate the surfaces of the stripes to each other, the entire picture square begins to sway and pitch. The artist is versed in playing the laws of pictorial organization off against the virtual spatial structures of his stripes, rhombuses, squares, ribbons, and crosses. It is definitely humanly impossible to view the surfaces as independent, two-dimensional entities without their emerging as bodies at the same time. In this sense, "at the front" is not always the foreground or "above" the background, although the pictures evoke

associations of architectural structures, landscapes, or utopian prospects.

These kinds of pictures do not want to be read successively, but simultaneously; and in this odd act of reading there lies hidden the game or the dialogue with us, because the more time we invest in reading the pictorial spaces, the more ambiguous the spatial relational framework of the color and form elements to one another becomes. If, for example, I initially referred to this horizontal ribbon as foreground or horizon, it gradually transforms into background if I add the color gradation as a new spatial determinant.

One could describe the perceptual process as a permanent flowing, an emerging and submerging of the painted virtual space discs into the endless depth of the pictorial space. The process becomes very exciting at the moment the color-space bodies float to the picture's surface and the materiality of their colors is within reach. Now the paintings are both: illusion and artifact at the same time and simultaneously at the same place. And so these surfaces become bus stops where the picture guests wait in order to be allowed to enter the land of Mr. No Man. Samarpan picks us up at these doors and windows and with a sagacious smile, escorts us in. In those foreign realms we encounter a column of commonplace household buckets, which may be read as a humorous tribute to Brancusi's "endless column," or a huge transport trolley with massive wheels carrying nothing but a featherlight down pillow. The cuddly-soft "Paradies"-brand pillow on its trolley becomes an ambiguous metaphor for transition. It is almost like the materialized translation of the intermediate state between being awake and dreaming, although in his own way, Samarpan translates the submergence of consciousness into actual rolling on solid ground.

Guests from the HERE will think that it is impossible that this tightrope walk between appearance and reality can turn out well, because it is inconceivable that one can be present in both the HERE and the THERE—a physical paradox. Is dual existence really not possible? It is possible in Samarpan's work, as in the gaps in his pictures there are spaces and situations whose meaning is not either/or but rather BOTH-AND-AS-WELL-AS—one could call them fragile existence balances.

© Gerhard Glüher 2006