

*Meintraute aus Österreich 1992-1993 = Neue Galerie Bonn
(1997)*

EXPLIZITE KOHÄRENZ

Kike Garcia Roldans fotografische Reisen durch das Land des Hyperrealen. (1997)

No familiar SHAPES

Remained, no pleasant images of trees,
Or sea or sky, no COLOURS of green fields,
But huge and mighty FORMS, that do not live
Like living men, moved slowly through the mind
By day, and were a trouble to my dreams.

The Preludes, William Wordsworth

I.

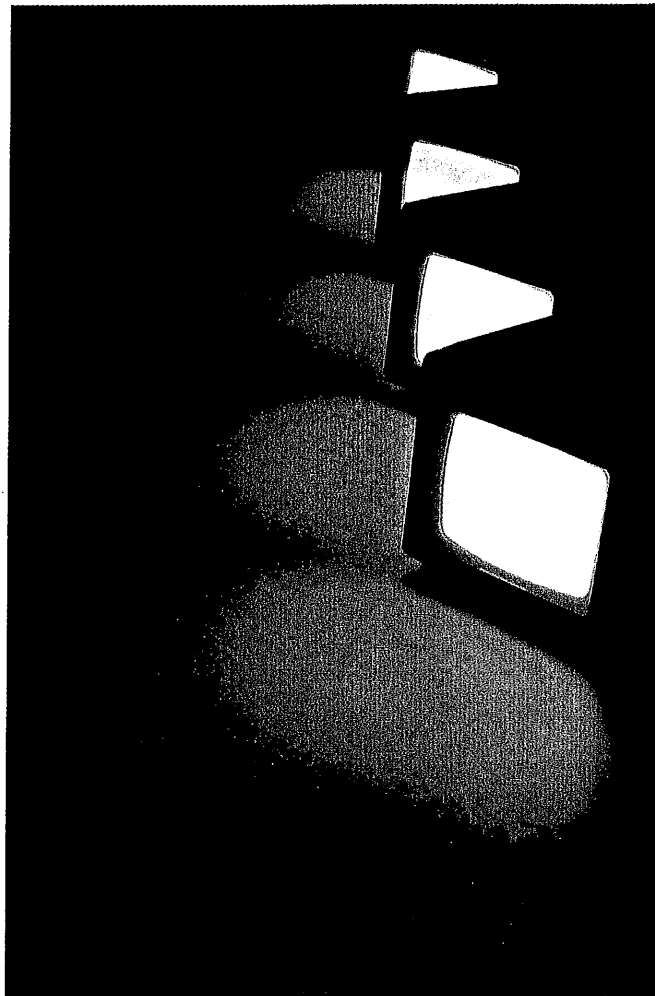
Kike Garcia Roldan zieht, medial und apparativ betrachtet, eine Spur zwischen Video-Installation und Fotografie. Seine Fotografien sind aber nicht die dokumentarische Abbildung von autonomen Video-Installationen, sondern die Video-Installationen wurden eigens für das Foto als Sujet inszeniert. Statt natürlichen Landschaften fotografiert Roldan künstliche technische Apparate. Es handelt sich also um eine fotografische Reflexion der elektronischen Bildwelten, ihrer Apparate und ihrer Eigenschaften, unter einem formalistischen Gesichtspunkt. Der formale Aspekt, der dabei besonders betont wird, sind die Beziehungen von Farbe, Form und Licht. Roldans Interesse gilt den verschiedenen Formen (Farb- und Lichtformen), die sich durch bestimmte Stellungen der Monitore im Raum zueinander ergeben. TV-Apparate beleuchten sich gegenseitig und schaffen Gassen aus Licht und Schatten. So entsteht Architektur durch Licht, die Roldan fotografiert.

Nach einer Schwarz/Weiß-Fotoserie von 1988, wo der Bildinhalt bereits auf das »reine« Monitorlicht reduziert wurde, schuf er 1988/89 eine Farb-foto-Serie, welche die speziellen Eigenschaften des Monitorlichtes (seine Tonalität, die Grenze zwischen »Nichtlicht« zu Halbdunkel etc.) ausdifferenzierte. In der dritten Serie (1990/91) fügte er dem Monitorlicht zusätzliche farbige Lichtquellen hinzu, welche die epistemologische Differenz zwischen den einzelnen konstitutiven Bildelementen auflösen bzw. die Auflösung der Bildinhalte durch den Betrachter erschweren.

Der Kontrast zwischen der »Masse« der Monitor-Objekte und der Immaterialität des Lichtes, zwischen der Schwere der Apparatur und der »Leere« des Lichtes erzeugt ein spezielles Bildlicht und ein spezielles architektonisches Ambiente. Der Charakter dieses Ambientes, wie es in den Fotografien enthalten ist, wird auch in der Ausstellung selbst wiederholt, wo vorwiegend Fotografien aus der zweiten Serie, Lichtbilder über Lichtarchitektur, gezeigt werden. Deswegen der Titel »Foto-Ambientek«.

II.

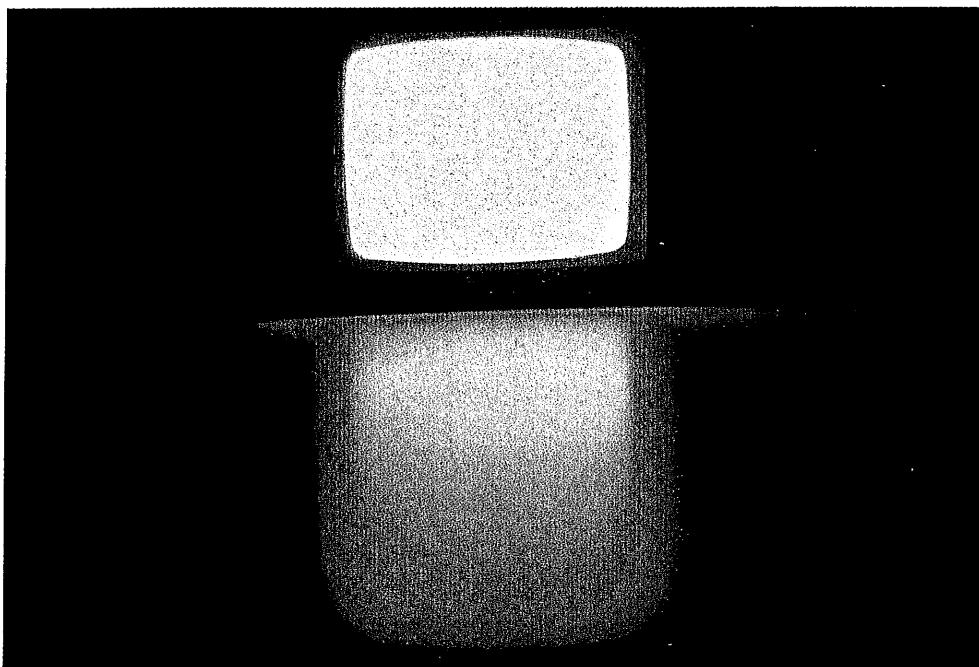
Als Claude Monet 1892 bis 1893 eine Bild-Serie über die Kathedrale von Rouen malte, geschah dies nicht von ungefähr ein halbes Jahrhundert nach der Erfindung der Fotografie. Der Gedanke, ein und dasselbe Motiv in seinen farblichen Verwandlungen je nach Jahreszeit, Wetter, Tageszeit, Lichtverhältnissen abzubilden, verdankt sich sicher der Kenntnis der Fotografie. Denn die Fotografie hatte in das Bild ein neues Element eingeführt: die ZEIT. Deswegen wurde die Fotografie gelegentlich auch Chronofotografie genannt (chronos – gr., die Zeit). Monet hat diesen Gedanken



mehrmals praktiziert, z. B. in der berühmten Serie »Heuhaufen – Sommerende« (1890). Die serielle Behandlung des Bildes folgte also dem sequenziellen Denken, wie es die neue Zeitform des Bildes, nämlich die Fotografie, dem Künstler nahe- bzw. auferlegte. Der Einführung der Zeit in das Bild entsprang also die SERIE.

Wie Monets Serien bereits belegen, ist eine Möglichkeit, den Wandel der Zeit im Bild zu zeigen, die FARBE. Den verschiedenen Lichtverhältnissen der Tages- und der JahresZEIT entsprechen die Farbverhältnisse. Die Farbe zeigt an, welches Licht herrscht. Das LICHT wiederum läßt die jeweilige Tageszeit des Bildes feststellen. Die Serie der Bilder in verschiedenen Farben drückt das Fließen der Zeit aus. Farbe – Licht – Zeit – Serie bilden also eine Entsprechungskette, eine implizite Kohärenz.

Monet ging es offensichtlich weniger um Naturalismus, d. h. um die atmosphärische Wirkung, sondern es ging ihm eher um die Autonomie der Farbe. Deren Triumph über den Gegenstand zeigte er in ihrer Veränderung in der Zeit. Die Veränderung der natürlichen, gegenstandsgebundenen Lokalfarbe unter dem Einfluß der Zeit, dargestellt durch den Wechsel des Lichts, bedeutete eine erste Stufe der Abstraktion. Das absolute Spiel der Farbe und des Lichtes war also Monets Intention, ein Reflex, der sich auf eine wissenschaftliche Analyse der Farbharmonien begründete. Deswegen haben die Portalgemälde der Kathedrale von Rouen jeweils auch die Untertitel Harmonie in Blau, in Weiß, in Braun und Gold etc. Die Zeit als Thema hat die Farbe und das Licht verabsolutiert. Die absolute Farbe hat die Malerei zur Abstraktion, zur Gegenstandslosigkeit gezwungen. Schließlich ist die Farbe selbst der Verabsolutierung zum Opfer gefallen. Ein sensibler Beobachter wie Marcel Proust hat dies bereits über Monets



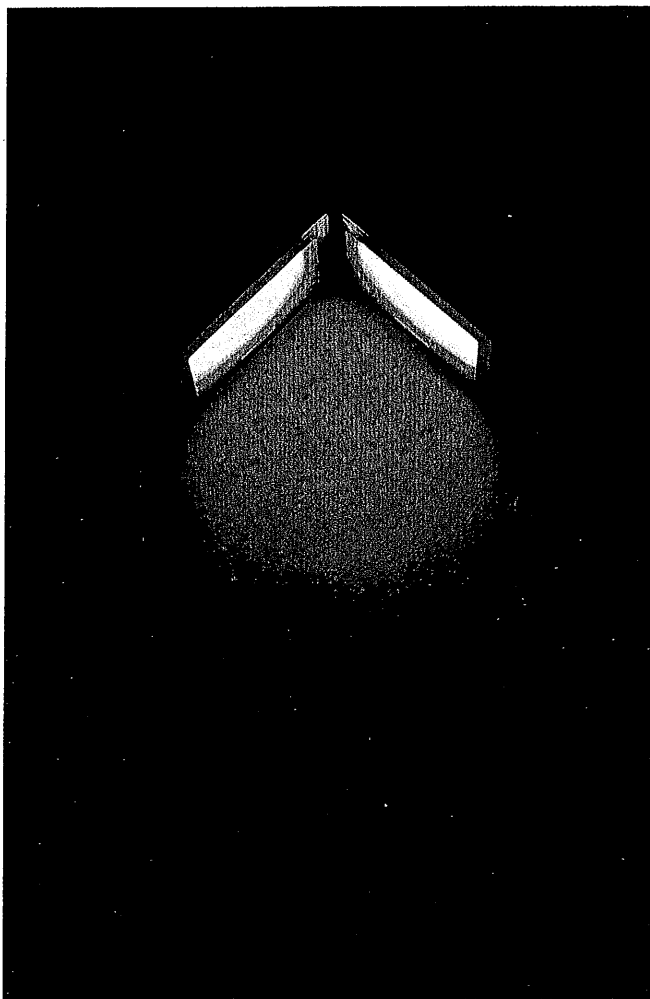
»Wasserrosen« geschrieben: »Hier und da rötete sich erdbeergleich auf der Oberfläche eine Nymphäenblüte mit scharlachrotem Herzen, das an den äußeren Blättern bis zu reinem Weiß übergang . . .« (Du coté de chez Swann).

Monet hat also ein neues Kapitel der Malerei aufgeschlagen: reine Farbe, reine Form, reines Licht, reine Zeit, wie sie das 20. Jahrhundert bestimmen sollte. Die implizite Kohärenz von Farbe und Licht, von Farbe und Zeit, von Farbe und Form, macht die Fotografie explizit. Weil er sich avancierter technischer Medien bedient, nämlich des Foto- und TV-Apparates, die künstliche Bilder von künstlichen Welten schaffen, frei von jeder Gegenständlichkeit und Natur, kann uns Roldan in der Tat das freie Spiel der reinen Farbe, des reinen Lichts, der reinen Zeit vor Augen führen. Die implizite Kohärenz der Elemente der abstrakten Malerei werden durch diese Fotografie explizit, da ihr künstlicher, konstruierter Charakter durch die technische Apparatur nicht mehr geleugnet werden kann. Wir haben es mit reinem Licht und reinen Farben zu tun, weil nichts anderes da ist, weil die technischen Medien nicht auf der Stufe der Abstraktion, dem Rauschen, enden, sondern dort beginnen. Die Medienkunst erbringt also eine Thematisierungsleistung. Themen der Malerei werden mit anderen Mitteln analytisch und axiomatisch begründet und dadurch explizit.

III.

Die Fotos sind in der Hauptsache ohne Zusatzlicht fotografiert. Die einzige Lichtquelle für das Bild ist also der Monitor selbst. Der Bildschirm geht dadurch des Bildes verlustig, wenn wir unter Bild ein Abbild und kein reines abstraktes Farbbild verstehen. Der Bildschirm wird zum reinen Lichtschirm. Die Absenz der traditionellen Botschaft (des Abbildes einer realen natürlichen Welt) verstärkt die Präsenz des autonomen Mediums und seiner spezifischen Eigenschaften, die des Monitors und des von ihm ausgehenden Lichts. Die kleinen TV-Apparate, die wir auf den Fotografien sehen, stehen auf weißem Untergrund und sind Schwarz/Weiß-Fernseher! Sie sind eingeschaltet und warten auf das Videosignal, das nicht kommt. Sie zeigen daher kein Rauschen, kein Signal von außen, sondern nur das eigene Signal.

Die Farben, die wir sehen, sind Illusionen bzw. modale Realitäten verschiedener Art. Das Monitorlicht ist eigentlich blau. Es wird jedoch vom Auge (subjektiv) zu weiß adaptiert. Die Fotokamera hingegen gibt die Farbtemperatur des Lichtes (objektiv) wieder. So entsteht, allerdings nur für das Foto, die typische blaue TV-Farbe, da die Fotokamera nicht wie das Auge die Illusion des Weiß adaptieren kann. Die Fotokamera bleibt in der eigentlichen Realität, die vom Auge nicht gesehen wird. Deswegen macht man bei Videokameras immer den berühmten »Weiß-Ausgleich«. Die farbliche Realität, wie sie vom Interface der Fotokamera geliefert wird, ist also vom Medium diktiert. Das autonome eigene Licht des Monitors erscheint also jeweils anders, sowohl für das Auge, wie für die Kamera. Die Ambivalenz von Illusion und Realität wird noch gesteigert, indem gelegentlich zusätzlich zum Monitorlicht noch gerichtetes Halogen-Licht mit farbigen Gelatinefiltern plaziert wird. Diese Profilscheinwerfer machen es schwierig, auf dem Foto zu unterscheiden, welches Licht nun vom Bildschirm und welches von einer anderen Lichtquelle kommt. Irritierende Fragen entstehen: Kommt alles Licht, was wir sehen, vom Monitor? Warum sind die Lichtverhältnisse so, wie wir sie sehen? Können sie überhaupt erklärt werden? Wie entsteht ein runder Lichtschein? Was sieht man auf dem Monitor und was beleuchtet der Monitor? Wenn der Unterschied



zwischen Realität, z. B. die Farbtemperatur des Lichtes, und Hyperrealität, die Abbilder des Lichtes, fällt, wenn der Unterschied zwischen Realbild und Trugbild (z. B. die Streifen des Monitors) im fotografischen Bild-System selbst nicht mehr ausgemacht werden können, dann befinden wir uns im Herzen des Lichtbildes, wie ein anderer Name für Fotografie uns nahelegt, denn die gestellten Fragen sind zentrale Probleme der Fotografie. In einer gesteigerten Abstraktion, welche die natürliche Gegenstandswelt desertiert, schafft Roldan eine neue Lesart für das Problemfeld Farbe – Form – Licht – Zeit, das bisher eine Domäne der Malerei war. Indem er in das Land der Hyperrealität, in die Welt der Techno-Apparatur vollkommen eintaucht und seine Bilder rein synthetisch erzeugt, Bilder mit Hilfe von Apparaten über Apparate, erreicht Roldan eine zweite Abstraktionsstufe. Dort entstehen jene »unfamiliar shapes«, von denen der Romantiker Wordsworth in seiner Beschreibung des Beginns der Techno-Epoche und der industriellen Revolution sprach. Die shapes, colours and forms von Roldans Fotografien sind ästhetische Reflexionen jenes Zeitalters, wo die maschinelle Mechanisation ihre Herrschaft ausübt. Formen, die nicht lebende Organismen abbilden, Farben, die nicht von lebenden Organismen stammen, Licht, das nicht aus der Natur strömt, sondern Farben, Formen und Licht, die vollkommen künstlichen Apparaturen entspringen, schaffen eine abstrakte Zeitmalerei mittels technischer Medien, welche unsere Zeit, wo der Himmel selbst die Farbe erloschener Bildschirme trägt, zutiefst widerspiegelt. Das Licht spielt in Roldans Fotografien die Rolle der Zeit, deren Körper die Farbe ist. Ist Licht die Zeit und ist die Farbe der Performer der Zeit, so werden Licht, Farbe und Zeit zu bloßen Codes, zu künstlichen Codes, die wie alle Codes veränderbar sind. Im Präsenz des künstlichen Monitorlichts fotografiert Roldan die Zeit als Stoff für die Freiheit des Bewußtseins: er zeigt die Realität als künstlichen, als konstruierten Code im Fluß der Zeit.

Peter Weibel

