

Working on the Picture Definition.

These days, any thoughtful person who might sit down in a mid-European landscape and, unplugged, mobile-free, watch clouds go by with naked eyes must either be taking part in an advertising shoot or enjoying the so called most beautiful day of the year. The ordinariness of such behaviour has long since past and anyone still practising such is soon to be labelled an eccentric, romantic or Sunday painter.

Direct experience of nature now conditions our sense of being as little as the contemplative observation that once accompanied it. Every perceived panorama is infiltrated by the intrusion of a civilisation-filter, every promise of bilingualism is drowned out. In mass tourism, every lofty sought-after impression is brought down to earth by the cultural massive, where every articulated experience has its own near-kitsch replica.

This contemporary paradigm inevitably underlies the work of someone who is most conscious of it and who encounters its latent paralysis with contradictory reflection. One such person is the Zurich artist Uwe Wittwer who has fostered a concentrated adversity for a number of years and has interestingly found his basis for self-assertion in the traditional processes of printmaking, watercolour and oil painting. The ways and means however with which Wittwer handles these bygone instruments attests to the contemporariness of his preoccupation and constitutes an unspectacular yet productive approach in the discourse-woven times of the post-modern nineties.

Central to Wittwer's artistic conception is the questioning of the presence of the object, its disappearance in our time whirlpool, its captivation on the surface of the framed quadratic. This age-old theme is not theoretically investigated but rather with saturated reflection - in painterly processes which through layering transform their energy to small-format canvases. Virtually recalling tradition, Wittwer primes his canvases with caput mortuum, an iron-oxide pigment also known as Pompejian or Venetian Red, affording a sublime film awaiting further application. The next layered wash of Veronesian Green gives form to our interpretation, playful, somewhere between emphasis and erasure. The actual process of constructing a figuration out of relationships of light and dark develops the contour of the subject from here on. Uwe Wittwer thinks and works in series of motifs, although each completed picture claims its own autonomy within an overall subject matter complex. Thus so, land and cityscapes, still-lives and so called wall Pieces are created: each on the edge of figurative legibility, in the no man's land of a half-light where rational analysis is muted and the narrative, the interpretation, dictates the form. What interests Wittwer is not explicit information (there have long since been more efficient mediums) but the inherent quality of the painted - a sensory approximation as a reflection of the possible. To instigate this imaginary haze, the surface is scaled and distanced as a final and decisive step. The finely calculated blurs, lights, scans and interlocking modulations remove the objects from any simple classification and transform

them into a wide-reaching network of relationships which is as much rooted in the Vanitas whispering of the seventeenth century as in the working areas which concern Luc Tuymens or Gerhard Richter.

On looking closer at this just over a meter square each series of motifs, thematical groupings spring to mind, each randomly replacing the next, creating an arbitrary picture cosmos. With due consideration to the irrelevance of hierarchies in our contemporary viewing habits, be it our reception of headline pages or T.V. screens, bunker architecture trades places with ornamental receptacles, cloud formations with ruined urbanity, murder scenes with interiors equated to decent Swiss citizenship. Facets of the everyday are equally handled for their quality to induce pictorial moments and first moulded into unusual grammarlogues during the process of their painterly conversion. That positions in the recent history of painting are being hereby dialogued has been already mentioned; most striking is probably the refusal of concrete colour-field investigations, which Wittwer uncompromisingly repels in favour of the very physicality of painted applications in wall and floor pieces, thereby implicating his most ironically pitched swan song for utopia and 'immanence.

These premises also inform Wittwer's handling of watercolour. He apparently effortlessly hauls this diminutive genre out of its sensitive cliché and lets it loose, large scale, in the resounding freedom of contemporary pictorial discourse. Watercolour's quality to dissolve contour obliges Wittwer's tendency to transform subject-matter through layering; the venerable sfumato proves itself also here as an appropriate foil for a suggestive and subtle message. On changing backgrounds outlines become shimmers, surfaces reflections: our sequences of perception are fluent yet at the same time static. This erraticness in the image also perforates its semantic. The "Deer" is therefore no huntsman's trophy, the "Ship" no maritime spectacle and the "Wall Piece" no deceased wall-paper charm. They remain as intellectually-loaded zones, whose essential viewing intensifies reflexively without freezing in pure concept. Thus the "Clouds" roam on, as much atmospheric images as metaphors for an ever-changing search for form. Whoever watches them, like Uwe Wittwer, can to his leisure be involved in the middle of an intense discourse: that of working on the picture definition.

Harald Kunde, Dresden 1997
in "Uwe Wittwer - Am Fluss"

Publisher: Kunstverein Schloß Morsbroich, Leverkusen

Translation: Adam Page, Dresden

source: www.uwewittwer.com

Arbeit am Bildbegriff

Wer heute als denkender Mensch in einer mitteleuropäischen Landschaft sitzt und unverkabelt, handylos und mit bloßem Auge den Zug der Wolken verfolgt, produziert entweder einen Werbespot oder genießt die sogenannten schönsten Tage des Jahres. Die Alltäglichkeit eines solchen Verhaltens jedenfalls ist längst abhanden gekommen, und wer es dennoch praktiziert, gilt schnell als Sonderling, Romantiker und Sonntagsmaler. Unvermittelte Naturerfahrung konditioniert bekanntlich unser Dasein ebenso nicht mehr wie die damit verbundene Form kontemplativer Anschauung. Vor jedes wahrgenommene Panorama schiebt sich ein urbaner Zivilisationsfilter, jede erhoffte Zwiesprache verstummt im massentouristischen Chor, jeder "erhabene" Eindruck ernüchtert sich am Kulturmassiv aller je artikulierten Eindrücke zur kitschnahen Replik.

Dieses zeitgeistige Paradigma grundiert zwangsläufig auch die Arbeit derjenigen, denen es in höchstem Maße bewußt ist und die seinen latenten Paralyse durch widerständige Reflexion begegnen. Einer von ihnen, der Zürcher Uwe Wittwer, leistet diesen konzentrierten Widerpart seit vielen Jahren und findet seinen Grund der Selbstbehauptung gerade in den tradierten Verfahren der Druckgrafik, der Aquarell- und Ölmalerei. Die Art und Weise aber, in der Wittwer mit diesem Instrumentarium der Alten umgeht, bezeugt die Gegenwärtigkeit seines Ansatzes und bildet eine unspektakuläre, gleichwohl produktive Haltung im nachmodernen Diskursgespinnst der Neunziger.

Im Zentrum von Wittwers künstlerischer Konzeption steht die Frage nach der Präsenz der Dinge, ihrem Entschwinden im Zeitstrudel, ihrer Versiegelung in der Fläche des Rahmengerichts. Dieses uralte Thema wird nicht theoretisch, doch reflexionsgesättigt untersucht: in malerischen Prozeduren, die den kleinformatigen Leinwänden ihre Energie schichtweise übereignen. Quasi Traditionen aufrufend, aufhebend, beginnt die Grundierung mit caput mortuum, einem Eisen-Oxid-Pigment, das ebenso als Pompejanisch- oder Venezianisch-Rot bezeichnet wird und die sublimale Folie liefert für alles weitere. Die folgende Schicht der Lavierung in Veronese-Grün schafft erste Gestaltvorstellungen spielerisch, zwischen Assoziation und Tilgung, zwischen Andeutung und Auslöschung. Die eigentliche Phase des Aufbaus einer Figuration entwickelt hierauf aus flächendeckenden Hell-Dunkel-Verhältnissen die Konturen des Gemeinten. Uwe Wittwer denkt und arbeitet in motivischen Reihen; gleichwohl behauptet jedes entstehende Bild seine Eigenständigkeit innerhalb übergreifender Sujetkomplexe. So treten Landschaften zu Tage, Stadtbilder, Stilleben und sogenannte Wandstücke: allesamt an der Schwelle gegenständlicher Lesbarkeit, im Niemandsland des Zwielflichts, in dem der nüchterne Bericht verstummt und die Erzählung, die Auslegung, die Form einsetzt. Was Wittwer interessiert, ist nicht die eindeutige Information (dafür gibt es längst effizientere Medien), sondern die ureigene Qualität des Malerischen: ein sinnliches Ungefähr als Widerschein des Möglichen. Um diesen geistigen Schwebezustand herbeizuführen, wird die Fläche im letzten, durchaus entscheidenden Schritt distanzierend versiegelt. Die derart kalkulierten Unschärfen, Lichter,

Rasterungen und bindenden Modulationen entrücken die Gegenstände aus jeder simplen Benennbarkeit und transformieren sie in ein weitverzweigtes Beziehungsgeflecht, das im Vanitasgewisper des 17. Jahrhunderts ebenso

wurzelt wie in den Arbeitsfeldern eines Luc Tuymans oder Gerhard Richter.

Betrachtet man die so entstandenen, alle knapp übers Quadrat gezogenen Motivreihen näher, fallen thematische Gruppierungen ins Auge, die einander aber willkürlich ablösen und einen arbiträren Bildkosmos erzeugen. Unseren hierarchielosen Sehgewohnheiten von Titelseiten und Bildschirmen her bestens vertraut, wechseln Bunkerarchitekturen mit Gefäßornamenten, Wolkenbildungen mit ruinösen Stadtanlagen, Mordszenen mit Interieurs einer schweizerischen Gutbürgerlichkeit. Die Facetten der Alltagserfahrung werden ohne Unterschied als bildstiftende Momente verwendet und erst im Prozeß ihrer malerischen Umsetzung zu alltagsfernen Signalen verdichtet. Daß dabei immer auch Positionen der jüngeren Malereigeschichte verarbeitet werden, wurde schon erwähnt; am augenfälligsten dürfte die Umkehrung aller konkreten Farbfeld-Untersuchungen sein, die Wittwer gnadenlos in die Dinglichkeit von Wand- und Bodenstücken zurücktreibt und damit seinen, durchaus ironisch gefärbten Abgesang auf Utopie und Immanenz verbindet.

Von ebendieser Haltung geprägt ist auch Wittwers Umgang mit dem Aquarell. Scheinbar mühelos holt er diese diminutive Gattung aus ihrem empfindsamen Klischee und plaziert sie großformatig im Resonanzraum zeitgemäßer Bildlichkeit. Der konturlösende Auftrag der Wasserfarbenmalerei kommt dabei Wittwers Tendenz zur mehrschichtigen Motivwandlung entgegen; das ehrwürdige Sfumato erweist sich auch hier als geeignetes Verfahren einer andeutungs- und nuancenreichen Mitteilung. Auf changierenden Gründen wird ein Umriß zum Schimmer, eine Fläche zum Schein: fließend sind die Sequenzen der Wahrnehmung und doch zugleich statisch befriedet. Dieses Irrlichtern der Motive perforiert auch deren Semantik. Deshalb kommt der "Hirsch" nicht als Waidmannsgruß daher, die "Schiffe" nicht als maritimes Spektakel und das "Wandstück" nicht als verblichener Tapeten-Charme. Immer bleiben sie geistig aufgeladene Zonen, deren zugrunde liegende Anschauung sich reflexiv verdichtet, ohne im reinen Konzept zu erkalten. So ziehen denn die "Wolken" dahin, als atmosphärische Gebilde ebenso wie als Metapher eines wandlungsreichen Formwillens. Wer sie, wie Uwe Wittwer, beobachtet, kann, bei aller äußeren Muße, mitten in intensiver Auseinandersetzung begriffen sein: der Arbeit am Bildbegriff.

Harald Kunde, Dresden 1997

in "Uwe Wittwer - Am Fluss"

Herausgeber: Kunstverein Schloß Morsbroich, Leverkusen

quelle: www.uwewittwer.com