

Originalveröffentlichung in: Kirstin Arndt, Prêt / Hrsg.: Centre Européen d'Actions Contemporaines (CEAAC), Strasbourg, Heidelberg 2004, S. 7-18

„ DAS GLEICHE UND DOCH ETWAS ANDERES “
« LA MÊME CHOSE ET POURTANT AUTRE CHOSE »

Hannelore Paflik-Huber

Die Materialien, die Kirstin Arndt für ihre künstlerischen Arbeiten auswählt, sucht sie nicht im Künstlerhandel, sondern in Baumärkten, Bauzulieferfirmen oder ähnlichen Verkaufsstätten. Ihre Auswahlkriterien unterscheiden sich jedoch vom Handwerker oder Hobbybastler, der diese Geschäfte als Käufer aufsucht. Auf ihrem Einkaufszettel stehen präzise vorformulierte Ansprüche hinsichtlich Oberfläche, Farbe und Haptik, die sie an das dort zu findende Material stellt. Diese Eigenschaften haben nicht notwendigerweise etwas mit den vom Handel angebotenen Qualitätszuschreibungen gemeinsam. Der Blick auf die Ware ist der einer Künstlerin. Er ist mehrdimensional und mehrwertig. Uns sind die Materialien, die Kirstin Arndt verwendet, folglich nicht unbekannt. Auf der ersten Wahrnehmungsstufe, beim ersten Kontakt mit den Arbeiten, kann die Assoziationskette zu bereits Bekanntem, außerhalb des Kunstfeldes Liegendem, erfolgen. Der Einstieg ins Werk der Künstlerin ist also im Prinzip leicht. Er beginnt bei dem, was wir kennen. Damit bewegen wir uns allmählich auf der zweiten Wahrnehmungsebene, auf der man versucht, eine ästhetische Bedeutungsstruktur des Werkes zu erfassen, und in welcher der Zugang zur Arbeit liegt. Es ist das „Gleiche“ und doch etwas „Anderes“, sagt Kirstin Arndt und gibt damit einen wichtigen Hinweis für das Verstehen des Werkes. Was ist gleich, was anders? Nehmen wir z.B. das orangerote Absperrgitter von Baustellen, wie es in Italien oder Frankreich verwendet wird. Es wird farblich nicht verändert, nicht zugeschnitten, von der Länge her gekürzt oder um ein paar Meter

Les matériaux que choisit Kirstin Arndt pour ses travaux ne proviennent pas d'un magasin de fournitures pour les artistes mais de grandes surfaces de matériaux de construction et d'outillage, de comptoirs pour professionnels du bâtiment ou d'autres points de vente semblables. Mais ses critères de choix sont différents de ceux de l'artisan ou du bricoleur, qui sont les habitués de ces lieux. Sur sa liste d'achats sont notées avec précision ses exigences concernant les surfaces, les couleurs, les textures. Ses critères ne correspondent pas nécessairement aux spécifications commerciales. Le regard qu'elle porte sur les marchandises est celui d'une artiste. Il est multidimensionnel et polyvalent. Aussi les matériaux qu'utilise Kirstin Arndt ne nous sont-ils pas inconnus. A la première rencontre avec les travaux de l'artiste, des associations s'imposent à nous, qui n'appartiennent pas au champ de l'art. Les œuvres de Kirstin Arndt sont en principe d'un abord facile. Nous rencontrons ce que nous connaissons. Nous nous acheminons donc progressivement vers un deuxième niveau de perception et tentons de saisir la structure qui va donner accès à la signification esthétique de l'œuvre. C'est « la même chose » et pourtant « autre chose », déclare Kirstin Arndt, qui nous fournit ainsi un indice pour la compréhension de son œuvre. Qu'est-ce qui est pareil et qu'est-ce qui est autre? Prenons, par exemple, le grillage souple orange que l'on utilise pour enclorre les chantiers en France et en Italie. La couleur n'a pas changé, le rouleau n'a pas été modifié; il n'a ni augmenté ni

erweitert. Wie ist es präsentiert (S. 48/49)? Ein Teil befindet sich auf einer Rolle, die senkrecht an der Wand befestigt ist. Ein anderer Teil des Gitters ist abgerollt und an der jeweiligen Wand befestigt. Was ist das Gleiche? Das Material in seiner Farblichkeit bleibt identisch, es selbst. Die Funktion und deren Bedeutung haben sich dagegen geändert. Die ursprüngliche Zweckdienlichkeit des Materials, Menschen davon abzuhalten, ein abgestecktes Gebiet zu betreten, ist unwichtig geworden und blendet sich aus. Die Bilderzeugung konstruiert sich in den Arbeiten von Kirstin Arndt nicht durch die Vorbestimmtheit des Zweckes. Die LKW-Plane, die die Künstlerin beispielsweise verwendet, löst in uns nicht mehr Assoziationen über den Schutz der Ware während des Transportes aus. Die Materialien verweisen nur noch in stark abgeschwächter Weise auf ihre ursprüngliche Zweckbestimmung. Es gibt zum Beispiel keine direkte Referenz zum Thema Baustelle oder zum Begriff Abdeckung. All diese Bezüge zur ursprünglichen Funktion des Materials werden im Gehirn weit hinten abgelagert. Sie sind dem Vergessen ausgesetzt. Das Nichtgegenwärtige muss nicht erst aus dem Gedächtnis in die des Ausstellungsraumes übertragen werden. Das erleichtert einerseits den ästhetischen Wahrnehmungsprozess. Andererseits müssen wir ohne den Bezug aufs Bekannte herausfinden, wohin uns hier die Bildreferenzen führen. Es wird eine neue Geschichte erzählt. Die Bildstruktur ist präzise und ihre formale Anordnung deutlich sichtbar. Bereits hier kann ein Paradoxon benannt werden, das dem Werk eine ganz eigene Spannung

diminué. Comment est-il présenté (p. 48/49) ? Fixé au mur à la verticale, il a été partiellement déroulé. Qu'est-ce qui est identique ? Le matériau a conservé sa couleur d'origine. Il est resté le même. En revanche sa fonction et sa signification ont changé. Son utilité – empêcher les gens de pénétrer sur un lieu clos – est devenue sans importance ; elle est effacée. Chez Kirstin Arndt, l'œuvre ne se construit pas à partir de la prédestination des objets. La bâche de camion, par exemple, n'éveille plus en nous d'associations d'idées ou d'images ayant trait à la protection de marchandises durant leur transport. Les matériaux ne rappellent plus que de très loin leur destination première. Nous ne trouvons aucune référence directe à un quelconque chantier de construction ou à la notion de protection. Toutes ces références sont refoulées très loin dans notre esprit. On les a oubliées. Ce qui n'est pas présent n'a pas besoin d'être d'abord extrait de la mémoire pour être ensuite transféré dans le présent du lieu d'exposition. D'une part, cela facilite le processus de la perception esthétique. D'autre part, nous devons trouver, sans le secours du connu, ce vers quoi nous conduisent les références contenues dans l'œuvre.

Une nouvelle histoire nous est racontée. La structure est précise et l'agencement formel clair. On peut déjà relever ici un premier paradoxe, qui donne à l'œuvre sa tension spécifique. Tout semble pouvoir être nommé facilement, raconté de manière explicite, transmis clairement. Rien n'est caché, rien n'est

gibt. Es scheint alles einfach benennbar zu sein, in einer prägnanten Offensichtlichkeit leicht wiederzugeben, zu erzählen. Nichts wird versteckt, nichts mystifiziert oder gar verheimlicht, weder, was das Material noch was die Präsentation anbelangt. Der Zugang ist nicht verstellt. Man glaubt, sich mit einem einfachen Interpretationsmodell der Arbeit nähern zu können und nicht nur mit dem Schlüssel der Wahrnehmung die Tür geöffnet zu haben, sondern auch den dahinter liegenden Bedeutungsraum auf einen Blick überschauen zu können. Man denkt, mit dem Prinzip der Analogie, wie Absperrfolie gleich Grenze, Plane gleich Abdeckung, Seil gleich Verbindung, sei man bereits am Ziel angelangt. Man erhält sogar mit der Legende zu jeder Arbeit eine scheinbare Bestätigung dieser These. Unter der Bezeichnung „ohne Titel“ sind exakt alle verwendeten Materialien aufgelistet. Das unterstreicht aber nur die offene Vorgehensweise und dient dem Faktischen. Im selben Atemzug kann man es abhaken. Man hat es erkannt und nun geht es zum eigentlichen Kern, zum „Anderen“. Halten wir also nochmals das Denkmodell der Negation fest. Kirstin Arndt erreicht durch die von ihr ohne jede technische Veränderung eingesetzten Materialien die Abkoppelung jeder Außenreferenz und stellt das Material ohne Umschweife in den Dienst ihrer Bildidee. Damit werden Assoziationen ermöglicht, die für das Ausgangsmaterial völlig neu sind. Erst hier ist der Betrachter am eigentlichen Ausgangspunkt einer ästhetischen Analyse angelangt.

mystifié ou dissimulé ni dans le matériau ni dans la présentation. L'accès à l'œuvre n'est pas piégé. On croit pouvoir l'appréhender selon un modèle d'interprétation simple, on croit l'avoir comprise et pouvoir embrasser d'un seul regard l'espace sémantique qu'elle recouvre. On croit, grâce au principe d'analogie, dont les termes sont ici clôture/frontière, bâche/protection, corde/liar, avoir déjà touché au but. Les légendes des œuvres semblent nous donner raison. Sous la légende « sans titre » sont énumérés tous les matériaux utilisés. Celle-ci ne nous indique rien d'autre que le procédé et est de l'ordre du fait. Le cas est entendu. On peut donc à présent se concentrer sur le noyau proprement dit, sur l'« autre chose ». Revenons un instant au modèle de la négation. En utilisant des matériaux auxquels elle n'a apporté aucune modification technique, Kirstin Arndt parvient à exclure toute référence extérieure et place le matériau uniquement au service de son idée picturale. Elle laisse ainsi le champ libre à des associations entièrement nouvelles. C'est seulement maintenant que le spectateur est parvenu au véritable point de départ d'une analyse esthétique.

« La même chose et pourtant autre chose ». Ces travaux prouvent qu'il est possible d'abandonner un modèle établi pour s'aventurer dans un domaine nouveau, non encore écrit. Mais, nouveau paradoxe, il faut pour cela un détonateur : l'objet préfabriqué. Limiter la création de l'œuvre à la présentation du matériau n'aurait pas l'impact escompté. Pour découvrir et comprendre le processus spécifique de la

„Das Gleiche und doch etwas Anderes“. Diese Arbeiten beweisen, dass man ein festes, abgesichertes Denkmuster verlassen kann, um einen neuen, noch unbeschriebenen Bereich zu beschreiten. Aber – und schon wieder taucht ein Paradoxon auf – als Auslöser benötigt es das vorgefertigte Material. Die Bilderfindung bereits auf der ersten Ebene, der Materialpräsentation, einzusetzen, hätte nicht den gewünschten Erfolg. Um die spezifische Bilderzeugung zu sehen und zu verstehen, müssen die Betrachter bewusst ein wenig Geduld haben. Man sollte die Oberfläche des Gesehenen leicht verlassen können. Sie ist ein Katalysator, eine Repräsentationsfläche und eine Schnittstelle. Damit kann man bereits den nächsten wesentlichen Erkenntniszuwachs, die uns die Arbeiten anbieten, benennen: Das Neue ist nicht ziellos, beliebig oder gar unbegrenzt zu denken. Es benötigt Einschränkungen. Die Künstlerin entscheidet sich, wählt einen Moment aus vielen möglichen aus, bezieht Position und hält fest. Sie hat sich unter Berücksichtigung aller Koordinaten in diesem Raum, zu der jeweiligen Zeit und unter diesen Bedingungen, für diese Präsentation entschieden. An jedem Punkt ist nicht nur ihre genaue Beobachtungsgabe und ihre präzise Arbeitsweise zu spüren, sondern auch ihre Sicherheit, einen Standpunkt so und nicht anders zu vertreten. Diese Haltung überträgt sich als ästhetischer Anspruch auf uns als Betrachter. Uns bleibt die Offenheit, einen Bezug zu anderen möglichen Bedeutungen denken zu können. Und auch hier müssen wir aufpassen. Es wäre ein Trugschluss zu glauben, hinter der Entschei-

création artistique, le spectateur doit s'armer de patience. Il faut pouvoir quitter facilement la surface des choses. Celle-ci est un catalyseur, une surface de représentation, une interface. Nous avons ainsi nommé cet accroissement de la prise de conscience auquel nous convient ces travaux : le nouveau n'est pas désordonné, arbitraire, infini. Il a besoin de lignes de démarcation. L'artiste se décide, choisit un moment parmi tous les moments possibles, prend position et s'y tient. Compte tenu des coordonnées, elle s'est décidée pour cette présentation, dans cet espace-là, à ce moment précis, et dans ces circonstances. Dans chaque détail, on sent l'acuité de son observation et sa manière exacte de travailler, mais aussi avec quelle autorité elle décide de défendre ce point de vue et non un autre. Cette attitude se transmet au spectateur comme une exigence esthétique. Nous sommes à même de choisir entre toutes les significations possibles. Mais là encore, nous devons prendre garde. Il serait faux de conclure que notre décision du moment correspond à l'intention : la visualisation d'un seul concept. Par exemple, dans le cas de la bâche de camion : instabilité. Ou parce qu'une bâche est posée sur un échafaudage : habitat. C'est à la fois plus que cela et c'est aussi autre chose. C'est exactement là que Kirstin Arndt place le moment de la déstabilisation, moment crucial dans tout travail artistique. Nous reconnaissons le matériau, nous voyons la façon dont il a été placé. Et puis ? Mais voilà, nous sommes déjà pris, et depuis longtemps, et nous ne pouvons plus éviter aussi

derung für eine augenblickliche Festlegung stehe die Absicht, auch nur einen Begriff zu visualisieren. Wie z.B. bei der LKW-Plane: Labilität. Oder wenn eine Abdeckplane über ein Gerüst gestülpt ist: Behausung. Es ist mehr und gleichzeitig etwas Anderes. Den Moment der Irritation, der sozusagen lebensnotwendig für jede künstlerische Arbeit ist, setzt Kirstin Arndt genau hier an. Das Material erkennen wir, seine Positionierung ist vorgegeben und dann? Aber wir sind schon längst involviert und können uns nicht mehr so leicht einer Auseinandersetzung mit ihrer künstlerischen Denkweise entziehen. Und genau hier kommt die Vielfalt der Sichtweisen zum Einsatz, ist unsere Phantasiebildung angesprochen.

Die wenigen sprachlichen Elemente, die Kirstin Arndt verwendet, sind treffsicher gewählt und als textuelle Entsprechung zu ihrer Bildsprache zu sehen. Sie finden sich nicht im Titel zu einzelnen Arbeiten, sondern stehen als Haltung neben allem. Zum Beispiel liest man unten rechts, neben der LKW-Plane im Kunstverein Neuhausen in Versalien das französische Wort: PRÊT (S. 25). Die Doppeldeutigkeit der deutschen Übersetzung kann hier kommentarlos stehen bleiben: bereit; fertig.

Die augenscheinliche Objektivität, die diesen Arbeiten in einem der ersten Wahrnehmungsschritte anhaftet, schwingt genau dann in Subjektivität um, wenn wir glauben, uns auf scheinbar sicherem Terrain zu bewegen. Man glaubt, alles sprachlich erfassen oder gar benennen zu können. Betrachten wir zum Beispiel das Seil. Es dient der Aufhängung. Die beiden Enden der Plane werden mit zwei Seilen mit der

facilement le débat sur sa démarche artistique. C'est maintenant que nous pouvons laisser libre cours à la diversité des points de vue, que nous devons faire preuve d'imagination.

Les rares éléments empruntés au langage qu'utilise Kirstin Arndt sont consciemment choisis et font pendant à son langage pictural. On ne les trouve pas dans les titres de ses travaux ; ils sont placés près de l'ensemble de l'installation. C'est ainsi qu'au Kunstverein Neuhausen est inscrit au mur, en lettres capitales et en français, le mot PRÊT (p. 25).

A peine croyons-nous nous trouver en terrain sûr que l'objectivité apparente de ces travaux tourne à la subjectivité. On croyait pouvoir tout exprimer, tout nommer. Prenons par exemple la corde. Une corde sert à suspendre. A une extrémité, la bâche est fixée au plafond par deux cordes, qui déterminent son extension dans l'espace. L'autre extrémité de la bâche est elle aussi fixée à la cloison au moyen d'une corde, qui dessine cette fois une ligne en lacet sur le mur. Ainsi la corde est plus qu'une attache, plus que son déroulement, plus que sa logique physique. Un tableau est né. Les paramètres – corde, œillets et mur – ont été dépouillés de leur fonction. Quand une bâche est fixée au plafond par une extrémité, sa longueur, sa largeur et sa hauteur déterminent l'extension, la tension et le volume de la suspension. Il ne s'agit pas de confrontation mais de la possibilité, par le biais d'une bâche et d'une corde, de visualiser deux choses dans un seul travail : une sculpture dans

Decke verbunden und bedingen so die Ausweitung in den Raum. Auch mit einem Seil ist das andere Ende der Plane an die Stell-Wand in einem Zickzackmuster fixiert. Der Verlauf des Seiles ist mehr als nur Befestigung und deren physische Logik. Hier entsteht ein Bild. Die Parameter wie Seil, Öse und Wand sind ihrer Funktion enthoben. Das andere Ende der Plane, derart an der Decke befestigt, dass Länge, Breite und Höhe die Ausdehnung, Spannung und das Maß des Durchhängens bestimmen. Nicht Gegenüberstellung ist das Thema, sondern die Möglichkeit, mit einer Plane und einem Seil beides in einer einzigen Arbeit zu visualisieren: Raumskulptur, Bild und Zeichnung an der Wand. PRÊT steht in schwarzen Buchstaben unten an der Wand. Bereit ja, aber fertig nein.

Fokussieren wir eine andere Arbeit. Betrachten wir den Baumwollfaden, der mit Kleister dem labilen Zustand enthoben ist und nicht mehr für seine ursprüngliche Funktion verwendbar ist (S. 54/55). Seine Elastizität wird negiert. Welche neue Eigenschaft erhält er dadurch? „Das Gleiche und doch etwas Anderes“. Der Baumwollfaden wird durch Hinzufügen des Bindemittels zu einer Wandzeichnung. Und auch hier ist das fast nebensächlich Erscheinende das Wesentliche. Die Zeichnung ist mit mehreren Stecknadeln an der Wand fixiert. Aus ihr führt eine Verbindung zum Rest des nicht verwendeten Fadens, einem Knäuel, das am Boden vor der Wand liegt. Dieses ist im „Urzustand“ belassen und nicht mit Kleister behandelt worden. Wenn man auf diese Weise eine Arbeit nach der anderen genau beobach-

l'espace, une peinture et un dessin au mur. PRÊT est inscrit en lettres noires, au bas du mur. Prêt oui, mais non fini.

Portons notre attention sur un autre travail. Considérons le fil de coton, qui, après avoir été trempé dans la colle, a perdu son état instable et n'est plus utilisable selon sa finalité première (p. 54/55). Son élasticité est niée. Quelle nouvelle propriété a-t-elle alors gagnée? « La même chose et pourtant autre chose ». Grâce à l'enduit de colle, le fil de coton devient un dessin mural. De nouveau, ce qui semblait être un détail secondaire se révèle être l'essentiel. Le dessin est fixé au mur par des épingles. Il est relié au fil non utilisé, la pelote posée sur le sol devant le mur. Celle-ci n'a pas été trempée dans la colle; elle a conservé son « état primitif ». En observant ainsi, les uns après les autres, les travaux de Kirstin Arndt, on comprend peu à peu la méthode de travail et la démarche de l'artiste. Celle-ci se décide pour un état donné, l'action est manifeste, et un indice visuel nous ramène au point de départ de ses réflexions.

La pelote posée à même le sol symbolise le pragmatisme, le refus d'élévation. Cette manière de nous faire pénétrer dans un autre contexte sémantique à travers le tricot, activité chargée d'associations culturelles, fonctionne de manière géniale. Pourtant, on s'est encore une fois trompé. Les travaux ne sont pas seulement autoréférentiels, ne se réfèrent pas seulement à un système clos, immanent à l'art.

tet, wird die Arbeitsmethode und künstlerische Denkweise von Kirstin Arndt immer besser erkennbar. Sie entscheidet sich für einen bestimmten Zustand, die Handlung wird offen dargelegt und es führt ein visueller Hinweis zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen zurück.

Der Restknäuel, der am Boden liegt, symbolisiert das Bodenständige und das Nichtabheben. Mit einem Strickmaterial, das kulturell stark vorbelastet ist, in einen neuen Sinnzusammenhang vorzudringen, funktioniert auf geniale Weise. Und wieder kann ein Trugschluss aufgehoben werden. Die Arbeiten sind nicht nur selbstreferenziell, in einem abgeschlossenen kunstimmanenten System zu verstehen. Der Faden, der die Verbindung zwischen der Zeichnung an der Wand und dem Knäuel herstellt, ist nicht mit Kleister in einen festen Zustand überführt. Die Arbeit ist selbstreferenziell und fremdreferenziell zugleich. Dem Eigenwert Baumwolle ist ein symbolischer und ästhetischer Mehrwert gegeben. Manipuliert man seine Beschaffenheit, benutzt man ihn für künstlerische Zwecke, formt der Faden Linien, beinahe wie mit einem Stift gezeichnet, aber eben nur beinahe. Die Gratwanderung bleibt offensichtlich. Kirstin Arndt kitzelt aus den einzelnen Materialien deren Eigenwert heraus, isoliert ihn dann in einem ersten Schritt, um ihn in der nächsten Stufe in einen Darstellungswert zu überführen, der eine neue Betrachtungsweise zulässt. Der symbolische Mehrwert, der ein Mehrwert des Bildes oder der bildlichen Darstellung ist, eröffnet sich den Betrachtern auf zwei Weisen, die sehr eng beieinander liegen, und sich meiner Meinung

Le fil, qui assure le lien entre le dessin au mur et la pelote, n'a pas été solidifié dans un bain de colle. L'œuvre est à la fois autoréférentielle et hétéroréférentielle. Les propriétés intrinsèques du coton ont été dotées d'une plus-value symbolique et esthétique. Manipulé, utilisé à des fins artistiques, le fil forme des lignes presque – mais seulement presque – semblables à des lignes tracées au crayon. Que l'on se trouve sur une corde raide est évident. Kirstin Arndt extrait de chaque matériau une de ses caractéristiques, l'isole, puis l'investit d'une faculté de représentation qui convie à une nouvelle approche. La plus-value symbolique, qui est une plus-value de l'image ou de la représentation picturale, se révèle au spectateur de deux manières très proches l'une de l'autre, dans un synergisme que l'on ne rencontre, me semble-t-il, que dans l'art : le raisonnement logique et la déstabilisation. Et il ne faut pas, comme dans une devinette, aller de l'un à l'autre pour les percevoir, car ces deux valeurs sont à égalité et égales en droits. La voie esthétique que suit Arndt est extrêmement étroite. Elle fait cohabiter des éléments apparemment incompatibles. Une fine feuille de plastique transparent, devenue corps dans l'espace, est maintenue par des voliges au plafond de la galerie (p. 20). Cette description suggère déjà qu'il s'agit d'un état extrêmement instable. La manière dont sont utilisés ces types de matériaux – plastique et lattes – accentue cette impression. De même que nous avons constaté ailleurs que les travaux possédaient une « spécificité au site » déterminant le positionnement choisi, l'on ne

nach nur in der Kunst so gut koordinieren lassen. Es ist dies einmal das logische Denken und das andere Mal die Irritation. Und man muss nicht wie bei einem Vexierspiel von einem zum anderen wechseln um sie einzeln wahrzunehmen, sondern beide liegen gleichwertig und gleichberechtigt nebeneinander. Der ästhetische Grat, auf dem sich die Künstlerin damit bewegt, ist fein gezogen. Scheinbare Gegensätzlichkeiten können nebeneinander existieren. Eine leichte, transparente Kunststoffolie, von ihr in eine Form gebracht, wird von Dachlatten an der Raum-Decke gehalten (S. 20). Die Beschreibung macht bereits deutlich, dass es sich um einen äußerst labilen Zustand handelt. Beide Materialien, Folie und Dachlatten, unterstreichen in der Art und Weise, wie sie eingesetzt werden, diesen Moment. Haben wir an anderer Stelle festgestellt, dass es bei den Arbeiten eine ‚site-specificity‘ gibt, die die ausgewählte Positionierung bestimmt, so kann man nicht mit Gewissheit sagen, wie lange diese Situation so vorfindbar ist. Die Arbeit erregt unsere Aufmerksamkeit mit der Raffinesse einer dramatischen Handlung. Es geht nicht mehr nur darum, dass es ein direktes Vorher und ein sich daran logisch anschließendes Nachher in einem kontinuierlichen Zeitfluss gibt. Das Jetzt ist derart instabil präsentiert, dass die Betrachter subtil aufgefordert werden, sich diesen Zustand genauestens einzuprägen.

Auch bei den Sandkegeln (S. 42/43) wird die Konzentration auf einen Moment gelenkt, über den man nicht mit Gewissheit sagen kann, wie lange er so existent bleiben wird. Mit Hilfe eines Eimers hat Kirstin

peut pas dire ici avec certitude combien de temps cette situation pourra se maintenir. L'œuvre suscite notre attention avec le raffinement d'une action dramatique. Il ne s'agit plus d'un écoulement continu du temps, avec un avant et un après immédiat. Le présent est si instable que le spectateur est subtilement convié à l'enregistrer religieusement.

Il en va de même des pâtés de sable (p. 42/43), qui forcent notre attention à se concentrer sur un moment dont on ne peut pas dire assurément combien de temps il va perdurer. A l'aide d'un seau, Arndt a formé des pâtés de sable. Notre mémoire, subtilement sollicitée, évoque, à travers le souvenir de nos jeux d'enfants, le moment où le pâté de sable va s'effondrer, c'est-à-dire le passage d'un état apparemment solide à un état instable. Kirstin Arndt a filtré cet instant, le renvoyant ainsi à tous les autres instants. Ce qui veut dire qu'entre deux manifestations du temps, toutes les autres sont également imaginables. Pour revenir encore une fois à la singularité du modèle arndtien : le sable est, dans notre histoire culturelle et religieuse, le symbole du temps qui passe. Cette fonction symbolique du caractère fugitif des choses est réduite à presque rien. Les variations sur ce thème, présentées dans les salles du Ludwigsburger Kunstverein, renvoient explicitement, au travers d'installations évocatrices, à un problème ontologique : la conscience linéaire du temps, qui est dominante dans notre façon de penser occidentale. Le passé et le futur sont toujours immanents au présent. Nous ne pouvons pen-

Arndt dem Bau-Sand die Form eines Kegelstumpfes gegeben. Unsere Kindheitserinnerungen, die hier so ganz nebenbei hervorgerufen werden, finden dort ihre spielerische Entsprechung, wo der scheinbar feste Zustand des Kegelstumpfes in einen labilen, zerstörten Haufen überführt ist. Diesen Moment hat Arndt herausgefiltert und in Bezug zu den anderen gesetzt. Das heißt, zwischen den beiden Manifestationen der Zeit sind auch alle anderen denkbar. Um nochmals auf die Besonderheit des Arndt'schen Denkmotells zu verweisen: Sand ist in unserer Kultur- und Religionsgeschichte das Symbol für vergehende Zeit. Diese Zuschreibung als Symbol der Vergänglichkeit ist auf ein Minimum abgeschwächt. Die unterschiedlichen Präsentationen von Sand in den Räumen des Ludwigsburger Kunstvereins verweisen direkt und anschaulich auf ein ontologisches Thema: das lineare Zeitbewusstsein, das in unserem westlichen Denken dominant ist. Dem Jetzt ist immer auch das Vergangene und das Zukünftige immanent. Den einen Moment können wir nicht isoliert denken. Der Versuch, ihn zu dehnen, ist in der Kunst ein uraltes Thema. Hier erhalten wir eine sehr einfach nachzuvollziehende visuelle Manifestation, die durch den Bezug zu unserem Spiel in Kindertagen beinahe versöhnlich wirkt, was die Ausweglosigkeit anbelangt, einen Moment einfangen zu wollen, oder ihn gar dehnen zu wollen, den man weder einfangen noch dehnen kann. Die Kausalität des Jetzt bedingt ein Vorher und ein Nachher. Derart logisch liest es sich auch an den Arbeiten ab. An dieser Stelle sei ein kleiner Exkurs erlaubt, der ausführt, dass Kirstin Arndt die Idee der

ser le présent isolément. La tentative de le prolonger est un vieux thème de l'art. Nous en recevons ici une manifestation visuelle, que l'on saisit immédiatement et qui, par sa référence au jeu de notre enfance, nous fait presque oublier la détresse ressentie quand nous voulons retenir l'instant ou le prolonger, bien qu'il nous soit impossible de le retenir ou de le prolonger.

La causalité du présent implique un avant et un après. Cette même logique imprègne les travaux de Kirstin Arndt. Qu'il soit ici permis une brève parenthèse pour expliquer que chez Arndt l'idée précède le choix du matériau et que la première détermine le second. Dans sa conception, il n'y a pas de choix entre plusieurs matériaux; la décision en faveur de tel matériau est déjà un programme. L'instant retenu dans une photographie est irréversible. On peut redonner forme à un pâtre de sable démolé et créer, ainsi, une nouvelle plus-value symbolique et esthétique.

Mais revenons-en à la plus-value des paramètres de la notion d'image, de la création d'images, telle qu'elle nous est présentée ici. L'artiste abolit les frontières qui séparent les quatre médias que sont le dessin, la peinture, la sculpture et l'installation. La séparation ou la délimitation de ces différents domaines n'intéressent pas Arndt. Ce qui l'intéresse, ce sont les points d'intersection. Un tableau est placé dans un espace, appuyé contre un support en lattes. Nulle ironie ici. Les lattes ne sont pas l'illustration d'un chevalet. Le moment ludique est celui de la déstabilisation. Quand un tableau est posé en

Materialwahl voranstellt und erstere letztere bedingt. Es gibt für das einzelne Denkmodell nicht die Wahl zwischen mehreren Materialien, sondern die Entscheidung für das Eine ist bereits Programm. Der festgehaltene Moment in der Fotografie ist irreversibel. Der auseinander gefallene Sandhaufen lässt sich wieder zusammenkehren und erneut in eine Form zurückversetzen. Nochmals ein symbolischer wie ästhetischer Mehrwert.

Aber zurück zum Mehrwert, der sich an den Parametern des Bildbegriffes festmachen lässt, an der Bilderzeugung, die uns hier vorgelegt wird. Die Künstlerin hebt die Grenzen zwischen den vier Medien Zeichnung, Bild, Skulptur und Installation auf. Eine Trennung oder Aufteilung in die einzelnen Bereiche ist für sie irrelevant. Ihr Interesse gilt den Schnittstellen. Eine Bildtafel wird schräg in den Raum gestellt, gehalten von einem Gerüst, das aus Dachlatten gebaut ist. Hier spielt keine Ironie mit. Die Latten sind nicht bildliches Synonym für Staffelei. Das spielerische Moment ist die Irritation. Wenn eine Bildtafel schräg aufgestellt ist, ist die Frage, wie es sich dann zum Beispiel mit der Perspektive verhält, die in der Bildfläche im Zweidimensionalen fixiert ist. Eine Folie, dünn, ist Raum greifend gehängt, um das Maximum an Plastizität zu erreichen. Linien sind mit einem Faden gezeichnet. Das Absperrband wird an der Wand angebracht, so dass das Gitter als Zeichnung an der Wand zu sehen ist. Malerei definiert sich aus dem Farbwert der Folie und der jeweiligen Wand. Dass sich beide bedingen und gleichzeitig

oblique, la question qui se pose, par exemple, est de savoir ce qu'il advient de la perspective contenue dans la surface bidimensionnelle du tableau. Un fin plastique suspendu s'empare de l'espace, pour atteindre le maximum de plasticité. Des lignes sont dessinées avec un fil. La barrière souple fixée au mur devient dessin. La peinture est définie par la couleur du plastique et celle du mur. Que l'une conditionne l'autre et à la fois la transforme est évident. Les plis de la bâche forment un dessin. La structure du mur du lieu d'exposition a également une influence sur le choix du matériau et la forme de la présentation. Rien n'est laissé au hasard. Non plus les conditions d'éclairage. Au Ludwigsburger Kunstverein, la lumière qui pénètre à travers les croisillons des fenêtres et qui éclaire les constructions en sable différemment selon le moment de la journée, est par essence liée à la problématique du temps. Enfin, chaque positionnement n'est pas seulement dépendant des proportions du lieu d'exposition, mais aussi des champs visuels des spectateurs. Sur quelle étendue le plastique va-t-il être déplié dépendra des paramètres du mur – largeur, profondeur, hauteur – mais aussi de la distance qui sépare les spectateurs de l'œuvre. Pour terminer, l'opinion selon laquelle l'artiste donnerait peut-être trop de choses à voir en même temps doit être récusée. Rien n'est de trop. Kirstin Arndt maîtrise l'art de la réduction tant dans le matériau que dans la présentation. On peut se concentrer sur chaque détail sans être dérangé. Le regroupement de plusieurs travaux ne vit pas de discordances mais, semblable

verändern, liegt auf der Hand. Die Faltungen der Abdeckfolie lassen sich als Zeichnung lesen. Die Wandstruktur des jeweiligen Ausstellungsraumes hat ebenso ihre Auswirkung auf die Materialwahl und die Präsentationsform. Nichts bleibt unberücksichtigt. Auch nicht die Lichtsituation. Der Einfall des Lichtes, in Abhängigkeit von der Tageszeit, durch die Fenstersprossen im Ludwigsburger Kunstverein lässt sich kongenial zu den Sandhaufen und damit mit dem Thema Zeit verbinden. Und nicht zuletzt ist jede einzelne Positionierung nicht nur von den Raumproportionen abhängig, sondern auch von den Standpunkten, die die Betrachter einnehmen können oder auch nicht. Wie weit die Folie auseinander gefaltet ist, wird von den Parametern der Wand – Breite, Tiefe und Höhe – und davon abhängig gemacht, wie weit die Besucher vom Werk Abstand nehmen können. Zum Schluss soll noch die Negation eines Trugschlusses benannt werden. Wer denkt, das sei doch nun ein wenig viel, was zu beobachten ist, der täuscht sich. Ganz und gar nicht. Kirstin Arndt beherrscht das Mittel der Reduktion im Material und in der Präsentation. Man kann sich auf jedes Detail in Ruhe konzentrieren. Das Zusammenstellen mehrerer Arbeiten lebt nicht von der Disharmonie, sondern, einer Sinfonie entsprechend, durch den Zusammenklang aller Instrumente. Vorgeschriebene Einstiegspunkte für eine Analyse, eine Betrachtungsweise gibt es nicht. Wie in der Sinfonie wird einmal die Aufmerksamkeit auf die Geigen gelenkt, ein anderes Mal auf die Pauken. Die Interpretation kann von jedem Punkt und von jedem

à une symphonie, de l'harmonie des sons produite par tous les instruments. Les prémisses de l'analyse ne sont pas prescrites, pas plus que ne l'est la façon de voir. Comme dans une symphonie, l'attention se porte tantôt sur les violons, tantôt sur les timbales. L'interprétation peut commencer par n'importe quel objet et à partir de n'importe quel champ visuel. Il n'existe donc pas de hiérarchie entre les différents éléments, ni sur le plan de la syntaxe picturale, entre ligne, couleur et forme, ni entre les matériaux. Plastiques, bois, plâtre, aluminium peint, sable ou béton, tous les matériaux sont égaux et traités sur le même plan. Il n'y a par conséquent pas non plus de hiérarchie sémantique. On peut voir dans la latte de bois un moyen de suspension, de soutènement, mais aussi, en même temps, un dessin. « La même chose et pourtant autre chose » : la plus-value est toujours une acquisition supplémentaire, mais elle ne peut se voir ni se deviner dans l'affectation courante des matériaux. Il est dès lors fascinant de voir comment ces matériaux, revus dans leur contexte habituel, signalent cette plus-value. Je ne peux pas passer aujourd'hui auprès d'un chantier clos par un grillage sans penser aux travaux de Kirstin Arndt.

Standort aus erfolgen. Ebenso existiert keine Hierarchie innerhalb der einzelnen Komponenten, sei es die Bildgrammatik von Linie, Farbe und Form betreffend, oder auf das Material bezogen. Kunststofffolien, Holz, Gips, lackiertes Aluminium, Sand oder Beton werden gleichwertig nebeneinander präsentiert. Logischerweise gibt es dementsprechend auch keine inhaltliche Rangordnung. Die Holzlatte kann man lesen als Aufhängung, als Stütze, aber gleichzeitig auch als Zeichnung. „Das Gleiche und doch etwas Anderes“: Der Mehrwert ist immer ein neuer Eigenwert, der im alltäglichen Eingebundensein des jeweiligen Materials nicht angemessen gesehen oder begriffen werden kann. Spannend ist es, wie nun das Material in seiner alltäglichen Eingebundenheit auch einen Mehrwert erhält. Ich kann heute an keiner mit einem Absperrband versehenen Baustelle vorbeifahren, ohne an die Arbeiten von Kirstin Arndt erinnert zu werden.