ingrid calame

Kunstverein Hannover

Mathilde ter Heijne

Jörg Wagner

ingrid calame

Bibliografische Informationen
Der Deutschen Bibliothek
ISBN 3-934421-07-5

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg01 copy.jpg

Model/ model Secular Response 2A.R, 2004

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg03-2 copy.jpg

MARTIN ENGLER //

*ODER DIE SEESTÜCKE DES MONSIEUR BARTLEBOOTH

Die Kunst des Puzzles beginnt (...), wenn er, statt den Zufall die Spuren verwischen zu lassen, an seine Stelle die List, die Falle, die Illusion zu setzen gedenkt.

George Perec, *Das Leben Gebrauchsanweisung*

Die Metapher des Puzzles liegt nahe, wenn man sich den vielfarbig sich verschränkenden Malereien Ingrid Calames nähert. Nun vielleicht nicht ganz unmittelbar: Denn nichts wird hier maschinell oder von Hand – wie bei George Perec – in die regelmäßige, amorph-organische Form jener unzähligen Puzzleteile gebracht, aus denen nach und nach kleine Kunstwelten entstehen. Und sowohl in der Motivik als auch in ihrer Binnenstrukturierung haben die stark farbigen Tafelbilder Ingrid Calames, die vielschichtigen Buntstiftzeichnungen oder ihre großformatigen Arbeiten auf transparentem Mylar, einem Pauspapier aus Kunststoff, mit den aus aberhundert Einzelteilen sich zusammensetzenden Seestücken, Stadtansichten und Gebirgslandschaften wenig gemein. Dennoch lassen sich gleich auf mehreren Ebenen Verbindungslinien und Entsprechungen ausmachen zwischen den scheinbar autonomen Abstraktionen Calames und den regelmäßig gestanzten oder geschnittenen Puzzlebildern unserer Kindheit.

Georges Perecs exzentrischer Milliardär Monsieur Bartlebooth jedenfalls, der im Zentrum von *Das Leben Gebrauchsanweisung* steht, entwickelt eine eigenwillige Liaison zwischen den hier berufenen Disziplinen Puzzlespiel und Malerei. Zwischen dem Wunsch, der Welt im Bild habhaft zu werden, und der gleichzeitigen Einsicht in ihre die eigene Auflösung immer mitdenkende Fragilität stürzt sich Bartlebooth in ein ebenso faszinierendes wie redundantes Abenteuer. Nachdem er sich zehn Jahre in der Kunst der Aquarell-Malerei ausbilden ließ, widmete er sich über zwei Jahrzehnte und auf Reisen rund um den Erdball dem Malen von Seestücken. Die nächsten zwanzig Jahre verbringt Bartlebooth damit, die auf Holz kaschierten und zu Puzzles zersägten Aquarelle wieder zusammenzusetzen, um sie dann an ihren Entstehungsort zurückzutransferieren, wo sie sämtlich in Säure aufgelöst werden.[1]

Die Straße als Puzzle*

Auch Ingrid Calames ebenso farbmächtige wie komposite Bildwelten umkreisen – zumindest was die prekäre Relation zwischen Teil und Ganzem, zwischen zentrifugalen und zentripetalen Kräften angeht – in immer wieder neuen Schlaufen das Bild der Welt und ihre Auflösung. Ähnlich wie im Falle des exzentrischen Aquarellisten muss auch hier die Balance zwischen Komposition und Zufall, zwischen der Realität und ihrer Abstraktion immer wieder neu fokussiert und austariert werden.

Straße und Puzzle

Das Rohmaterial der vielteiligen, zwischen Tafelbildformat und installativen Wandarbeiten changierenden Malerei Calames sind von Bürgersteigen abgepauste Flecken: Spuren verschütteter, ausgeleerter oder verlorener Flüssigkeiten, die, nachdem ihre flüchtigen Bestandteile verdunstet sind, als amorphe Gebilde auf den Gehwegen zurückbleiben. Wobei schon diese denkbar reduzierten Reste urbanen Lebens in ihrer Morphologie Qualitäten und Charakteristika aufweisen, die für ihre spätere malerische Bearbeitung von Bedeutung sind. Dem Prozess der fotografischen Belichtung verwandt, wird das finale Ergebnis dieser zufälligen, nicht gesteuerten Alltagsgesten in den öffentlichen und in schier unendlicher Ausdehnung sich ausbreitenden Bildträger „eingebrannt". Dem in Sekundenbruchteilen sich ereignenden, gestischen Akt folgt ein Tage und Wochen dauernder Prozess der langsamen Fixierung auf dem öffentlichen Bildträger.

Diese markante, gegenläufige zeitliche Struktur verdient Beachtung schon alleine aufgrund der immer wieder berufenen Nähe der Malerei Calames zu Jackson Pollocks Drippings.[2] Es scheint, als würde die seit vielen Jahren in Los Angeles arbeitende Malerin Pollocks Tanz um die Leinwand, seine ins Bild spritzende und tropfende Malerei auf dem Seziertisch untersuchen und mit gänzlich anderer Bedeutung der malerischen Weiterverwertung zuführen: Das Ergebnis könnte man – zumindest vorläufig – als Action painting in Zeitlupe beschreiben.

Die Umrisse dieser Abdrücke verdunsteter Flüssigkeiten werden von Calame und ihren Assistenten in einem ebenso langwierigen wie handwerklich exakten Prozess im Maßstab 1:1 auf transparentes Mylar übertragen: Ein seit den späten neunziger Jahren auf mehrere hundert Exem-

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg04

plare angewachsenes Konvolut, das nach Fundort, Datum und Uhrzeit, Größe sowie Form geordnet wird.

Insbesondere die Uhrzeit erhält Wichtigkeit, wenn sich wie bei den größten Flecken der Prozess des Abpausens über mehrere Stunden hinzieht. Das Ergebnis ist dann der Schattenriss eines in mehrere Mylarbahnen unterteilten Flecks in Parkplatzgröße, der im Gegensatz zu den kleineren und kleinsten Flecken immer nur teilweise und in wechselnden Ausschnitten zur Abbildung kommt. Über die Jahre wurde so ein großstädtisches Alphabet vergangenen Lebens an den Rändern der Wahrnehmung akkumuliert, ein offenes Kompendium zufälliger Einschreibungen auf Gehsteigen und in Fußgängerzonen. Die unüberschaubare Vielfalt und Heterogenität des Untersuchungsgegenstandes wird in aller Breite versammelt, ohne je ernsthaft den Anspruch einer abgeschlossenen und überschaubaren Systematik zu erheben. Im Vergleich zu Pollocks „‚spontan' künstlichen"[3] Drippings ist das Flecken-Repertoire Calames in gänzlich anderer Weise, im buchstäblichsten aller möglichen Sinne „literal", um eine der zentralen Vokabeln der US-amerikanischen Kunsttheorie der 1950er und 60er Jahre zu zitieren: Zwischen der Geste und ihrer Spur, zwischen dem Akt spontaner Dynamik sowie seinem exakten und dauerhaften Abbild wird die Idee der „Buchstäblichkeit" zwischen Alltag und Zufall inhaltlich wie formal in vollkommen neuer Weise aufgeladen.

Schon im nächsten Schritt dann werden die unzähligen, zuvor zerstückelten und ihrer Zusammenhänge beraubten Spuren vergangener Ereignisse wieder zu einem neuen, nun im höchsten Maße artifiziellen Kontext gefügt. Aus den von den Straßen amerikanischer Metropolen zusammengetragenen Flecken entsteht jetzt auf dem neutralen Hintergrund des Atelierbodens eine neue Auslegeordnung ihrer urbanen Spuren. Zufall und Alltag, Straße und Stadt werden nun komplett ausgeblendet, um die Beute der fußläufigen Spurensuche zu einem subjektiven, einzig seiner autonomen Komposition verpflichteten Bodenbild zusammenzufügen. Die unzusammenhängende Vielheit der Fundstellen wird kondensiert zu einem zum Bersten dichten Feld, das die Weitläufigkeit und Unüberschaubarkeit der Fundorte gleichwohl noch immer erahnen lässt. Denn auch die Dimensionen des Künstlerateliers lassen die sich überlagernden, semitransparenten Mylarbahnen noch immer zu einem kartografischen Over all zusammenwachsen, das beständig Breitwandformat und Close up, Realitätsvergewisserung und den drohenden Verlust der Orientierung miteinander verschränkt.

In dem Maße, wie der anonyme Straßenfleck seine Herkunft kaum mehr erahnen lässt, wird in der gleichermaßen raumgreifenden wie raumverdichtenden Rekonstruktion Calames die Herkunft der Flecken, der Ort ihrer Entstehung oder ihre gewesene Materialität zur zu vernachlässigenden Konnotation degradiert. Das Abseitige und Abstoßende, die olfaktorische Aggression von Schmutz und Ausscheidungen, die eigentlich untrennbar verbunden ist mit diesem Alphabet der Straße, werden hier konsequent und ohne Überbleibsel getilgt. Der aseptische White cube der modernen und nachmodernen Kunst verleibt sich auch dieses denkbar fremde ‚Außen' mit erheblichem Mehrwert ein. Das Ergebnis ist eine verwirrend schöne malerische Formulierung im Spannungsfeld von Alltagsrealität und autonomer Bildfindung, die in keinem Moment auf den Resonanzboden ihrer Herkunft verzichten möchte.

Autonomie und Farbe

Nach dieser großformatigen Reorganisation des Fleckenkonvoluts wechselt das Projekt endgültig von der Straße zum Bildformat, von der soziologisch großstädtischen Spurensuche zu einer die eigene künstlerische Herkunft befragenden Malerei. Die am Boden ausgebreiteten Mylarbahnen werden nun ihrerseits mit Mylar bedeckt und abgepaust, um aus dem unüberschaubaren Over all des Studiobodens einzelne Bildformate zu isolieren. Das Tempo des künstlerischen Prozesses ist dabei noch immer das jener langsam verdunstenden Flüssigkeiten. Die gestische, aktionistische Dynamik, die ähnlich wie die formale Nähe ihrer malerischen Oberflächen eine spezifische Traditionslinie zum Action painting der New York School nahe legt, formuliert auch hier vor allem eine vielschichtige Hintergrundfolie für einen faszinierenden Malereidiskurs.

Die Auslegeordnung im Maß des Atelierbodens, die faszinierend zwischen mittelalterlichem Palimpsest und der kartografischen Aufnahme eines unbekannten Kontinents changiert, wird nun neuerlich kondensiert. Jeder Umriss eines Fleckes erhält eine eigene, ihm von der Künstlerin zugeeignete Farbe, die er mit keiner anderen Umrisslinie in diesem spezi-

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg05

fischen Bildformat teilt. Die so entstandenen Farbskizzen werden dann mit Emaillack auf Aluminiumplatten übertragen. Während die zuoberst liegenden Umrisse noch in ihrer Ganzheit auftauchen, werden die darunter sich schichtenden Lineamente nur in Ausschnitten sichtbar: Je weiter der Blick in die Tiefe des Bodenfeldes vordringen will, desto mehr verliert sich der jeweilige Fleck und die ihn tragende Vielschichtigkeit in einem hermetischen Over all.

Die malerische Dichte dieser Bilder ist die von glänzenden Autolacken, und ihre Farbigkeit scheint den schwarzen Straßenflecken wieder den Weg zurück in die bunte Welt der Comics und Supermärkte, zu Hochglanzanzeigen und Industriefarben zu weisen. Und formuliert doch eine ganz eigene Palette, die sich unter keinem dieser Bereiche subsumieren ließe. In dem Maße aber, wie nicht nur die olfaktorische Präsenz der Straße immer mehr kondensiert wird, zieht sich die geschichtete Transparenz der diversen Vorstufen hinter die materialschwer sich verschließenden Oberflächen zurück, und neben die Geste und Dynamik Pollocks tritt die nüchtern industrielle Ästhetik der Minimal Art. Einzig in parallel zu den in Aluminium-Bildern entstehenden Buntstiftzeichnungen wird wie in einem Röntgenbild die interne Struktur, die Blaupause dieser Bilder offen gelegt. Die opake Schwere und das Material der Malerei machen hier einer Konstruktionszeichnung Platz, die im Überangebot der Information zu kollabieren droht.

Bild und Schatten

Wiederum, wie bei jeder dieser sich selbst kopierenden Übertragungen, ist der Maßstab 1:1, die konsequente „Buchstäblichkeit" und Direktheit der Versuchsanordnung allerdings, die diesen Malereien zugrunde liegt, hat sich nun endgültig in eine geheimnisvolle Uneindeutigkeit gewandelt. Worauf diese Bilder rekurrieren, wie genau sie sich zu ihrer Tradition verhalten, wurde virtuos in und hinter den emailglänzenden, farb- und kraftstrotzenden Oberflächen verborgen. Die Bilder Ingrid Calames entfalten einen virtuos inszenierten Unschärfebereich zwischen referenzloser Abstraktion und eminentem Realitäts- und Ortsbezug. Die Oberflächen ihrer Bilder setzen sich jetzt, am Ende dieses komplexen Prozesses aus Annäherung und Distanz, zusammen aus einzelnen, absolute Evidenz und Autonomie behauptenden Farbereignissen. Diese Gestik, Dynamik und Komposition zugleich vermittelnden Farbflecken wirken wie in einem aktionistischen Malprozess auf die Leinwand geschüttet und bewahren sich doch auch hier die schon im ersten Abpausen angelegte Ambivalenz aus Dynamik und Langsamkeit: Ist doch jede noch so kleine, dynamisch spritzende Farbfläche zugleich klar konturierte malerische Setzung.

„Jedes wahre Bild hat seinen Schatten, der es doppelt",[4] schreibt Antonin Artaud 1964 in *Das Theater und sein Double* und skizziert dabei am Beispiel und für das Theater eine Kunst, die ihre Grenzen überschreitet, indem sie sich den – bei Artaud surrealen – Schattenbildern einer ansonsten sich entleerenden, formalistischen Kultur zuwendet. Die Idee der Dopplung, der Kopie eines nicht mehr tragfähigen Originals, um dessen aufgebrochene und rekonstruierte Matrix in neuer Form zu nutzen, mag auch für Ingrid Calame und ihr vielschichtiges Verhältnis zur amerikanischen Malerei der Nachkriegszeit erhellend sein. Die von ihr zitierte scheinbar spontane und direkte Malerei wird gedoppelt durch eine malerische Rekonstruktion, die sich in immer wieder neuen Schlaufen selbst zitiert und kopiert. Unter der Direktheit und „Buchstäblichkeit" ihrer Bilder bleibt so all das wie ein Schatten spürbar, was sonst an der hermetisch verschlossenen Hochglanzoberfläche abperlen würde.

Fleck und Natur

Dem selbstreflexiven Pessimismus Monsieur Bartlebooths und seinem finalen Scheitern – der Milliardär stirbt über einem der letzten Puzzles, ohne sein Lebenswerk vollendet zu haben[5] – setzt Ingrid Calame ein malerisches Konzept entgegen, das sich einerseits in ganz ähnlicher Weise zwischen Teil und Ganzem, zwischen der Realität und ihrer Auflösung einen Ort sucht, dabei aber ihr Projekt bewusst in einem Zustand der Schwebe und Ambivalenz zu halten vermag. Zwischen Straße und Bild, zwischen Autonomie und Welt formuliert die Künstlerin ihr Bildkonzept folgerichtig als eine Gleichung mit unzähligen Unbekannten, die es in keinem Moment zur ultimativen Auflösung drängt. Diese faszinierende ambivalente Fügung erhält im besten Sinne raumbezogene und formatsprengende Dimensionen, wenn die Fleckenkonstellationen zu ausufern-

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg06

den Wandarbeiten gefügt werden, die komplette Wand- und Raumfluchten als ihren Bildträger vereinnahmen.

In den Arbeiten der *Secular Response*-Reihe wird als Hintergrundfolie ihrer Auslegeordnungen nicht mehr der neutrale Atelierboden in Los Angeles genutzt, sondern es werden inhaltlich aufgeladene Räume appropriiert. In einer weiteren Schlaufe werden Realität und Autonomie miteinander verschränkt, wenn in *Secular Response 1–3* der Boden einer Kirche, der New Yorker Börse oder – in einer noch zu realisierenden Werkgruppe – eines Planetariums zum Ort ihrer Konstellationen werden.[6] Die Arbeit erhält in der Konsequenz einen doppelten Ortsbezug,[7] bezieht sich auf eine anonyme Straße ebenso wie auf einen konkreten, in vieler Weise bedingten Ort. Mit dem Schritt aus dem Atelier in öffentliche Räume erschließt sich Calame einen neuen, auf den gesellschaftlichen Kontext ihrer Arbeit rekurrierenden Referenzraum. Ihre Feldstudie im urbanen Niemandsland wird an jene Zentren angebunden, in denen für sie in unserer Gegenwart Bedeutung und Macht generiert werden: Religion, Wirtschaft und Wissenschaft. Wobei schon zwischen *Secular Response 1* und *2* eine Ausweitung der Komplexität und ein zunehmender Verlust an Übersichtlichkeit bemerkbar wurde, der sich mit der Kreisform des Planetariums dann tatsächlich in eine im wörtlichen Sinne kosmische Dimension erweitern könnte.

Aus den auch hier nicht mehr überschaubaren Konstellationen werden anhand eines Masterplans die Bereiche ausgewählt, die am jeweiligen Ausstellungsort zu realisieren sind. Mit dem Wechsel ins panoramatische Wandbildformat wird die konstitutive Ambivalenz des Œuvres Ingrid Calames ein weiteres Mal explizit formuliert. Die vielfarbig bunte Hochglanzästhetik der Tafelbilder macht nun monochromen Farbkonstellationen Platz, die die Auslegeordnung der Umrisse ebenso wiedergeben wie – entsprechend dem jeweiligen Bildausschnitt – Teile des Grundrisses des Hauptparketts der New Yorker Börse mit den wiederkehrenden Aussparungen der mehr oder weniger kreisförmigen Einbauten. Mehr noch als in den früheren, vergleichsweise kleinformatigen Arbeiten fügen sich die unzähligen Umrisse nun zu großflächigen Formationen, die sich nicht mehr als zusammengesetzte und übereinander gelagerte Fleckenkontinente offenbaren. Was entsteht, sind solide, absolut flächige Landmassen, die nicht zuletzt aufgrund ihrer monochrom grünen Farbigkeit neben Kontinent und Landkarte auch pseudo-organische Assoziationen wachrufen: Eine rhizomatische, aufgrund der räumlichen Gegebenheiten des Parketts seriell rhythmisierte Endlosmalerei, die nun zum ersten Mal die Unübersichtlichkeit, den Verlust der Orientierung, wie er in den Auslegeordnungen angelegt ist, auch im finalen Bild spürbar werden lässt.

Mit der halb künstlichen, halb natürlichen Farbigkeit dieser Kontinente spannt sich spätestens von hier wieder der Bogen zurück zu unserem Ausgangspunkt. Die schon in den ersten abgepausten Flecken spürbare Spannung zwischen Realität und Abstraktion erfährt eine Erdung zurück in den Bereich des Natürlichen: Zwischen die sich auflösenden Landschaften Bartlebooths und die kleinteilig zusammengefügten Kontinente Ingrid Calames mischt sich zum letzten Mal Jackson Pollock mit seinem ebenso einsilbigen wie abschließenden: „I am nature."

1 George Perec, *Das Leben Gebrauchsanweisung*, Frankfurt am Main 2002, S. 197f.

2 Vgl. u. a. Libby Lumpkin, *Ingrid Calame: Icons of Memory*, in: *Calame*, Deitch Projects, New York 2000, o. p. oder David Moos' Text im vorliegenden Katalog: *Ingrid Calame: NYSE*, S. 36ff.

3 Vgl. Lumpkin, a. a. O., o. p.

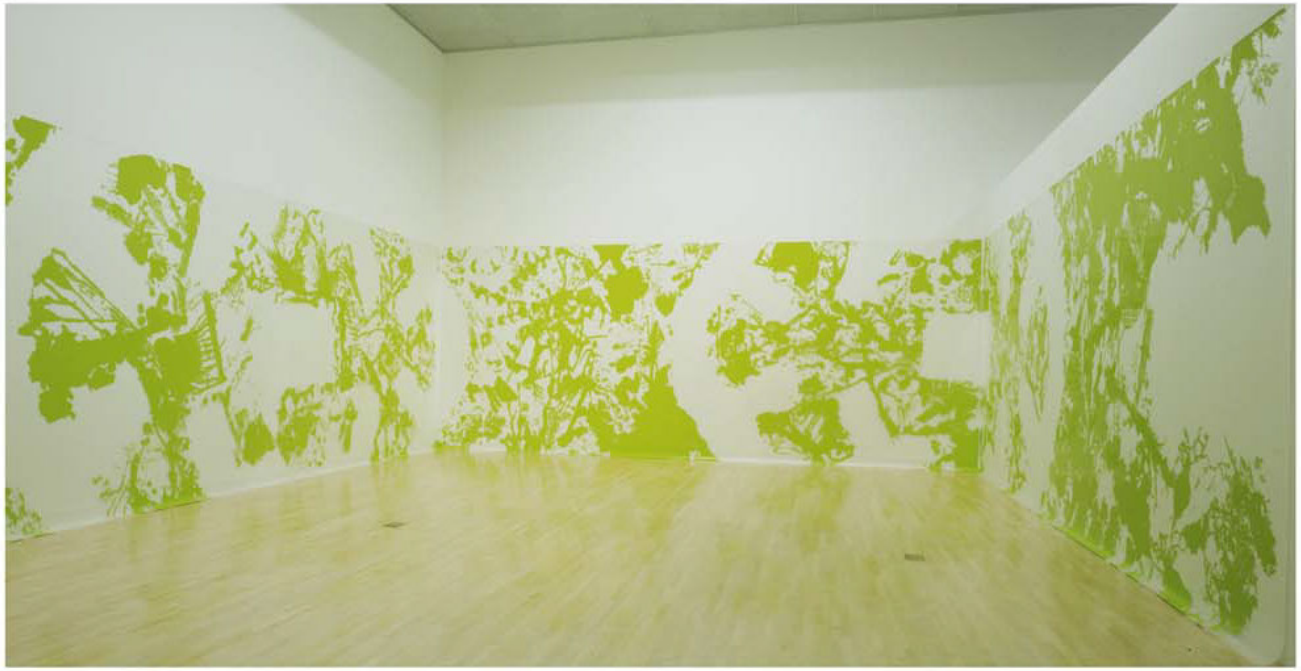
4 Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double*, Frankfurt am Main 1979, S. 14f.

5 Perec, a. a. O., S. 773.

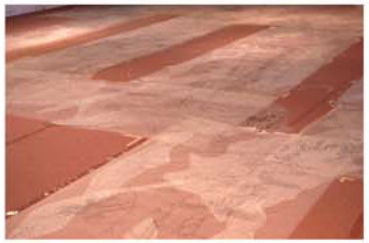
6 Vgl. zu den komplexen Implikationen, die dieser neue Kontext auch für die in Hannover realisierte Arbeit *Secular Response 2* aufwirft, wiederum den Text von David Moos in diesem Katalog.

7 Vgl. Raphaela Platow, *Ingrid Calame*, in: *Painting*[4], Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, MA, 2003, S. 5.

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg07



Secular Response 2A.R, 2003, 376 x 3207cm / 12'4" x 105', Emailfarbe auf Mylar-Pauspapier / enamel paint on trace Mylar, Installationsansicht / installation view: Rose Art Museum, Waltham MA



Ingrid Calame und Assistenten bei der Arbeit an / Ingrid Calame and assistents working on *Secular Response 2A,* 2003

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg12 copy.jpg

Secular Response 2 A.E, 2003,
376 x 1067 cm / 12' 4" x 35'
Emailfarbe auf Mylar-Pauspapier /
enamel paint on trace Mylar,
Installationsansicht / installation
view: James Cohan Gallery, NY

Ingrid Calame und Assistenten
bei der Arbeit an / Ingrid Calame
and assistants working on
Secular Response 2A, 2003

Secular Response 2 A.E, 2003, 376 x 1067 cm / 12' 4" x 35'
Emailfarbe auf Mylar-Pauspapier / enamel paint on trace Mylar
Installationsansicht / installation view: James Cohan Gallery, NY

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg13 copy.jpg

Ingrid Calame: NYSE

DAVID MOOS // Heute beobachten wir eine gigantische, so genannte staatenlose Geldmenge, die unbehindert von nationalen Grenzen und Wechselkursen weltweit zirkuliert. Sie entschlüpft der Kontrolle des Staates und bildet eine multinationale, ökumenische Organisation, die de facto eine supranationale Macht darstellt und völlig unangetastet bleibt von staatlichen Entscheidungen.

Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus* (1980)

Ingrid Calame wurde in den späten neunziger Jahren mit großformatigen Bildern aus Transparentpapier und Emaillefarben bekannt, die Titel tragen wie *Spalunk* ... (1997) oder *b-b-b, rr-gR-UF! b-b-b* (1999). Sie prägen sich auf den ersten Blick ein. Ihre Flecken sehen aus wie riesige, frei gestellte Abwandlungen der Drip paintings von Jackson Pollock. Calames vergrößerte, monochrome Farbflecken haben die Bravura und Wildheit der Aktionsmalerei, aber sie entfalten diese Eigenschaften auf fragilem Transparentpapier, das in der Regel eher für Zeichnungen benutzt wird. Calames Arbeiten breiten sich auf Wand und Boden aus und besetzen und verknüpfen Raum. Indem ihre Werke zugleich die Themen Zeichnung/Malerei und Wände/Boden behandeln, setzen sie auf geniale Weise eine Dekonstruktion der Arbeiten von Jackson Pollock in Gang.

Man denkt so etwas nur mit einem leichten Schauder. Pollocks Drippings sind das wohl machtvollste ikonische Zeichen in der modernen Malerei.[1]

Mit der Erfindung und Ausarbeitung der Drip paintings hat Pollock die Malerei revolutioniert. Diese Erneuerung ist so total, dass die Künstler sich bis heute damit auseinander setzen. Unter den Werken der Nachfolger, die sich sein Erbe teilen, nennen wir die Skripturen Cy Twomblys, die Performances von Yves Klein, Andy Warhols Oxidationsbilder und die Skeins von Brice Marden.[2]

Allerdings – die vorherrschenden Reaktionen der Künstler waren, ihn zu parodieren oder zu ignorieren, denn – wie Kirk Varnedoe kürzlich ausgeführt hat – Pollock machte „auf seinem eigenen Feld selbst alle möglichen Ansprüche geltend"[3].

Calames große Transparentbilder erstrecken sich in drei Dimensionen. Sie verlassen den Bildraum der Wand, besetzen den Boden und entfalten sich im Raum. Man muss als Betrachter um die Bilder herumgehen und aufpassen, dass man dabei nicht auf das Transparentpapier tritt. Während man sich seinem Rand nähert, erinnert man sich an die eindringlichen und wunderbaren Aufnahmen von Hans Namuth, der Pollock beim Malen fotografiert hat. Der Künstler, dramatisch über sein Bild gebeugt, der manchmal einen Schritt auf die Leinwand macht, um noch einige Drippings anzubringen. Während man auf Calames Transparente schaut, wandert man mit diesen Bildern im Kopf gedanklich direkt in ihr Werk hinein, in dessen „Arena", um mit Harold Rosenberg zu sprechen.

Der Eindruck ist gigantisch. Der Begriff passt genau, denn die Ausmaße von Calames Projekt sind gigantisch. Im April 2001 hatte sie an zwei Wochenenden Zutritt zum Hauptparkett der New Yorker Börse und nahm eine 50.000 Quadratfuß große Zeichnung in Angriff. Eine elaborierte Spurensicherung, bei der sie präzise fleckenartige Formen ins Bild übertrug, ganz ähnlich wie bei ihren vorangehenden Transparentpapier-Arbeiten mit Emailfarbe. Bei ihrer Zeichnung an der Börse kartografierte Calame sechs Monate vor dem 11. September nicht nur die gesamte Bodenfläche des Hauptparketts der New Yorker Börse, sondern in der Entwicklungs- und Vorbereitungsphase des Werks hatte sie auch vorübergehend ein Atelier im 91. Stock des nördlichen Turms des World Trade Centers bezogen. Calames Arbeit scheint nolens volens geeignet, weite Problemfelder anzusprechen.

Der Prozess, in dem Calame ihre Flecken ins Bild überträgt, passiert sehr sorgsam und ist absolut das Gegenteil gestischen Malens. All ihre Motive sind Flecken, die sie von den Straßen dreier Städte, Los Angeles, New York und Las Vegas, abgenommen hat: „Ich pause die unregelmäßigen Flecken ab, die namenlose, längst verdampfte Flüssigkeiten auf dem Pflaster hinterlassen haben. Ihre Umrisse hängen von der Art der einstigen Flüssigkeit ab und von der Oberflächenbeschaffenheit der Straße."

Spalunk, 1997, 579 x 412 cm / 19' x 13 1/2'
Emailfarbe auf Mylar-Pauspapier / enamel paint on trace Mylar
Collection Rachel Lehmann

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg14

Calame charakterisiert ihren Arbeitsprozess folgendermaßen: „Ich spähe nach den Zeichen auf dem Zement, wo sich das Leben des Fußgängers als Palimpsest abbildet. Ich wähle die Flecken nach ihrer ästhetischen Qualität aus, nach ihrer organischen oder mechanisch verursachten Expressivität."[4] Schaut man eine Arbeit wie *b-b-b, rr-gR-UF!, b-b-b* genau an, wird deutlich, dass ihr Titel onomatopoetisch die Geräusche beim Abpausen wiedergibt. Calames Fleckenkompendium wird über ihre Titel noch einmal grafisch dargestellt. Manche Flecken sehen in der Emaillefarbe aus wie Pfützen, wie große Farbseen. Andere sind machtvoll und dynamisch und drängen in eine bestimmte Richtung. Und wieder andere scheinen zu versickern, sind nur kleine Flecken, Tropfen oder Spritzer. Die Flecken rühren her von Menschen, Tieren und der Natur, oder sie sind mechanisch verursacht.[5] Calame kartiert das gesamte Vokabular der Straße, wie es sich in seinen Flüssigkeiten ausdrückt.

In ihrem Atelier hat sie ein ganzes Archiv mit den Konturen ihrer Flecken, die sie dort in neue Konstellationen bringt: Kompositionen für Bilder auf Transparentpapier, für Bleistiftzeichnungen oder Gemälde. Sie ändert dabei niemals die Form oder Größe eines Fleckens. Diese Authentizität ist wichtig für sie, denn sie verbindet die künstlerische Arbeit ganz direkt mit dem Leben. Die Flecken spiegeln präzise den Weg der Künstlerin und verbinden die Kartierung mit der Zeichnung und die Kartografie mit der Malerei.

Calames subjektive Arbeitsmethode hat ganz eindeutig einen Vorläufer in der amerikanischen Kunst. In der Panorama-Praxis des neunzehnten Jahrhundert, die heute nicht mehr ausgeübt wird, versuchten die Künstler, ihrem Publikum die Weite und Herrlichkeit des neu entdeckten Kontinents vor Augen zu führen. Die frühesten Panoramen, die Ende des achtzehnten Jahrhunderts in Europa erfunden wurden, waren im Kreis angeordnete Bilder in einem runden Raum. In Amerika wurde das Genre weiterentwickelt. Es sollte spezifischen amerikanischen Bedürfnissen Genüge tun. Um 1840 herum hatten Künstler wie John Banvard oder John Rowson angefangen, auf erstaunlich langen Leinwänden zu malen, die sie aufrollten, um sie vor den Augen des Publikums abzurollen, statt dass die Zuschauer sich in der Mitte eines runden Raumes entsprechend der Bilderfolge um sich selbst zu drehen hatten. Banvard war der erste, der die neue Technik in einem Werk von 1846 ausprobierte und folgendermaßen anpries: „Banvards Panorama des Mississippi Flusses, auf einer drei Meilen langen Leinwand gemalt, die das Land auf 1.200 Meilen Länge darstellt, von der Mündung des Missouri Flusses bis zur Stadt New Orleans, und das damit das größte Bild ist, das je von einem Menschen gemalt wurde." Ganz gleichgültig, wie gerechtfertigt Banvards Anspruch war, Künstler wie er „unternahmen lange, arbeitsreiche und teure Reisen, um Flüsse und Landschaften zu zeichnen, und brachten dann Wochen und Monate damit zu, ihre Skizzen auf Leinwand zu übertragen."[6]

Die Mississippi-Panoramen boten den Betrachtern ein kinoartiges Seherlebnis, das zum Teil Reisebericht, zum Teil Dokument war und dem Betrachter als Schauspiel und Ersatzreise diente. Das Genre bot auf ideale Weise die Möglichkeit, die Landschaft zu überschauen, zu kartieren und kulturell in Besitz zu nehmen.[7] Mit den Panoramen verbinden sich zwingend Fragen nach der Natur des Verhältnisses von Landschaft und Malerei. Ihre gigantische Größe setzt sich nicht nur über die Zwänge des Staffeleibildes hinweg, sondern macht auch deutlich, dass Malerei Landschaft nur mittels Abstraktion repräsentieren kann und die unendliche Weite des Raumes zur exakten Wiedergabe Zeit benötigt. Die Beziehung zwischen Calames Börsenzeichnung und ihrem Thema ist ganz ähnlich wie das Verhältnis von Panorama und Landschaft.

In einem leidenschaftlichen Brief, den Calame an einen Verantwortlichen richtete, dessen Einverständnis notwendig war, um ihr Zugang zum Börsenparkett zu gewähren, beschreibt sie das Kunstwerk, das sie schaffen möchte:

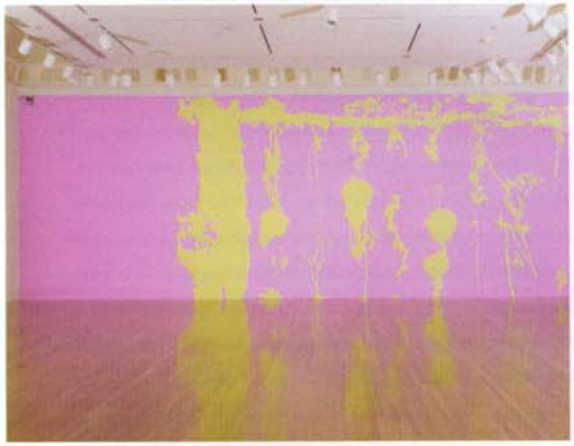
„*Secular Response 2* ist vom Vorhaben her eine 50.000 Quadratfuß große Zeichnung. Das Hauptparkett der New Yorker Börse wird mit Zeichnungen bedeckt, die von den Straßen dreier amerikanischer Städte herrühren, New York, Los Angeles und Las Vegas, und das Ganze wird dann noch einmal gezeichnet. Die endgültige Zeichnung bewahrt den realen Grundriss des Hauptparketts mit all seinen Börsenständen als Silhouette auf, und darüber sieht man die virulenten Zeichen der Straße."[8]

Obwohl die Größe der endgültigen Zeichnung nicht so groß war, blieb sie doch bei ihrer Methode der Bildverfertigung. Sie kam an die New Yorker Börse an zwei Freitagnachmittagen im April mit einem Team von Assistenten und begann, ihre Fleckenmuster auszulegen. Sie arbeitete dann mehr oder weniger das ganze Wochende hindurch und pauste die

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg15

Flecken auf ihr 15.000 Quadratfuß großes Transparentpapier ab, das präzise die Fußspuren der gesamten Etage wiederspiegelte.

Die Aufnahmen ihrer Arbeit wirken wie inszeniert, als handele es sich dabei um einen Sciencefiction-Film. Die New Yorker Börse, wie man sie überall auf der Welt durch Medienberichte kennt, ist leer von Händlern, die Monitore sind ausgeschaltet und Calames Transparentpapier – ihr künstlerisches Trägermaterial – hat das Sanktuarium des Kapitalismus erobert. Man fragt sich, wie man diese Bilder fassen soll, die den Ort auf dramatische Weise neu definieren. Eine solche Transformation der Börse, wenn auch nur für zwei Wochenenden, ist eine erstaunliche Tat. Andere Künstler, Christo zum Beispiel, haben sich ebenfalls, ihrer künstlerischen Vision folgend, den Zugang zu bestimmten Orten erschlossen und sie mit großem Kapitalaufwand und sehr viel Menschenkraft transformiert. Calame ist anders vorgegangen. Der Akzent der Arbeit liegt auf ihrer persönlichen Erfahrung. Im Zentrum steht die Zeichnung als Spurensuche. Calame wandert durch die Straßen der Städte und nimmt für ihre Kunst, was da ist. Ihre Methode der Fleckensammlung hat eher Ähnlichkeit mit den künstlerischen Praktiken von Vito Acconci, Richard Long und Sophie Calle. Sie kehrt die Rolle der Graffiti-Schreiber um, die in der Stadt ihre Tags hinterlassen. Sie entleiht ihre Zeichen von dem gezeichneten Gesicht der Stadt und reklamiert die anonymen Flecken eines wirklich öffentlichen Raums für ihre Kunst.



Secular Response 1B, 2000, 427 x 1524 cm / 14' x 50'
Latexfarbe auf Wand / latex paint on wall, Installationsansicht / installation view: UCLA Hammer Museum, Los Angeles, CA

„Wie unterscheiden wir das Ganze von seinen Teilen?", fragt Ingrid Calame lakonisch in ihren Anmerkungen zu *Secular Response 1*, ihrem der Börsen-Arbeit vorangehenden Projekt aus dem Jahre 2000. In ihm hat sie den Boden der Ardsley-Kirche der Vereinten Methodisten, ihrer Kindheitskirche, die in dem kleinen Städtchen Ardsley im Staate New York steht, als Bildträger für ihre Flecken benutzt. „Die Menge an unterschiedlichen Informationen, durch die wir uns eine Vorstellung und einen Begriff von einem Ganzen machen, sei es das Universum, die Welt oder der menschliche Körper, ist gewachsen, und unser Verständnis ist abstrakter geworden."[9] Die Motivation für ihre Arbeit ist einfach. In einer Welt von überwältigender Komplexität, wo der Humanismus angesichts der zunehmenden Menge an Information zu kapitulieren droht, unternimmt es Calame, mit dem Bleistift in der Hand die Strukturen unserer Welt zu konstruieren.

Wie soll man den globalen Kapitalismus darstellen? Andreas Gurskys *Warenbörse, Chicago* (1997), eine riesige, digitale Fotografie, hält einen Moment lang mit angehaltenem Atem die Paroxysmen der Händler im Bild fest, wie sie gestikulieren, Zeichen geben, miteinander konkurrieren, kommunizieren und rechnen. Der unmittelbare Kapitalfluss liefert den Vergleichspunkt. Das Schauspiel wirkt ganz direkt und zeigt, wie das System arbeitet: Der Mensch bedient Schalter innerhalb eines globalen Computer-Netzwerkes. Ein anderes Werk von Gursky, *Hauptversammlung* (2001), zeigt uns ein eher imaginiertes Szenario: in seiner Collage hat der Künstler Unternehmens-Gottheiten – Führungskräfte bekannter multinationaler Gesellschaften – wie auf dem Olymp versammelt. Solche digitalisierten Phantasien scheinen in der Lage, die Unrepräsentierbarkeit des Systems zu repräsentieren. Eines Systems, von dem wir alle ein Teil sind, ganz unvermeidlich und berechenbar.

Die New Yorker Börse ist die Hypophyse des globalen Kapitalimus. Ihre Sekrete bestimmen und regulieren das Funktionieren des weltweiten Geschäfts. Indem sie buchstäblich die Konturen dieses Körpers kartiert und ihn mit den Zeichen von drei wesentlichen amerikanischen Städten füllt, bringt Calame ein Panorama des einundzwanzigsten Jahrhunderts hervor. Die Linien der Flussläufe, die Ausmaße der Wälder, die Begrenzungen von Siedlungen und indianischen Camps, die narrative Szenerie der alten Landschaft hat die Künstlerin in ein Netzwerk von Myriaden von Linien und Flecken verwandelt. Sie spiegeln die Landschaft des Fußgängers und durchdringen scheinbar ohne Folgen die sichtbare Oberfläche der Städte.

„Der Kapitalismus tritt in Erscheinung, wenn der Fluss unregulierten

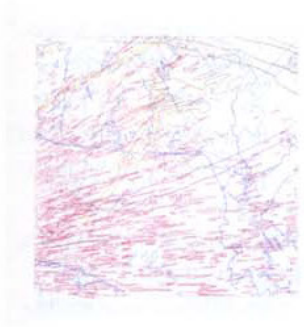
B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg16

Reichtums auf den Fluss unqualifizierter Arbeit trifft und diese unterdrückt", schreiben Gilles Deleuze und Félix Guattari in *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, ihre philosophische Diagnose der historischen und politischen Kräfte, welche die moderne Gesellschaft strukturieren.[10] Es ist verführerisch, Calames Zeichen als Kartierungen zu lesen, die nicht Territorien, sondern Ströme beschreiben, vielleicht Geldströme, flüssige Mittel. Der Kapitalismus, so wie ihn Deleuze und Guattari verstehen, war von Anfang an eine deterritorialisierende Macht, die nationale Grenzen überschritt und nationale Identitäten verwischte. Hellsichtig beschrieben sie bereits im Jahre 1980, vor der Implosion des Kommunismus und der Festigung und Erweiterung der europäischen Einheit, einen globalen Kapitalismus, der im Motto dieses Essays zu Recht definiert wird als „multinationale, ökumenische Organisation, die de facto eine supranationale Macht darstellt und völlig unangetastet bleibt von staatlichen Entscheidungen"[11].

„Wir sind die New Yorker Börse: Die Welt vertraut uns ihr Geld an." Dieser sich selbst feiernde Satz schmückt einen der Eingänge zum Hauptparkett der Börse. Mit ihm wirbt sie für sich. Calames Titel *Secular Response 2* fordert das Mantra dieses Satzes heraus und dekodiert seine „ökumenische" Aura durch ihre säkulare künstlerische Antwort. Es scheint überflüssig, darauf hinzuweisen, dass das Vertrauen der Nation in Gott ihrem Geld eingeprägt ist.[12] Die Ausarbeitung von *Secular Response 1*, Calames Börsen-Zeichnung, betont radikal die Subjektivität der Künstlerin. Von der vom Zufall diktierten, anfänglichen Auswahl der Flecken bis hin zu ihrem schließlichen Abpausen ist Calame unerschrocken darauf bedacht, ihre eigene Handschrift zu entwickeln.

Jüngst hat Calame ihre Zeichnung benutzt, um Projekte in Cleveland, am Rose Art Museum der Brandeis Universität und in New York zu entwickeln. In allen diesen Ausstellungen fungierte die Zeichnung als Arbeitsgrundlage, als Schablone für die Malerei, die abschnittsweise auf die Galeriewände verteilt wurde. Die verschiedenen Ausstellungsorte boten Calame die Möglichkeit, jeweils einen spezifischen Teil ihrer riesigen Zeichnung malerisch auszuarbeiten und die Börsen-Arbeit in dieser Form zu präsentieren. Die Ausarbeitung des Werkes als materialisierte Fleckenkartografie führt zu einer besonderen Kraft ihrer Malerei, die nicht nur bloße Behauptung bleibt, sondern zum Substrat wird. Calames konturierende Linie entwickelt sich unaufhörlich und endlos und ist dabei von jener Intimität, die ihre Handschriftlichkeit ausmacht.

In den von ihr so genannten *Arbeitszeichnungen* benutzt Calame farbige Stifte und wählt für jeden Fleck eine andere Farbe. Auf quadratischen Transparentbögen folgt sie der Lineatur ihrer Formen – viele von ihnen erstrecken sich über den Rand des Papiers hinaus – und bearbeitet sie mit Hilfe eines abwechslungsreichen und geschmeidigen Farbspektrums. Jedes Blatt findet eine neue Perspektive und ist ein neues Element innerhalb einer größeren Matrix an Fleckenformen. Im Zeichnen entwickelt Calame eine Ordnung und stößt zur Essenz der Dinge vor. In seiner linearen Expressivität ähnelt ihr Werk dem anderer Künstler, die auf ähnliche Weise dem Leben der Linie verpflichtet sind. Ghada Amers meandernde Perlenstickereien, deren Lineaturen sich zu figurativen Anmutungen zusammenschließen, oder Shahzia Sikanders intensiv gestaltete, mit Sprache operierende Arbeiten fallen einem ein. Aber während die Werke dieser Künstler abstrakt sind und zugleich lesbare Figurationen mit einschließen, bleibt Calames Werk „abstrakt". Zwar schließt auch ihr Werk methodisch die Figuration mit ein, aber sie verbleibt im Bereich der rein visuellen Metapher. Ihre Methode des didaktischen Zeichnens, mit dessen Hilfe sie abstrakt aussehende Bilder schafft, stattet ihr Werk mit narrativer Kraft aus. Die gefundenen Flecken, die sie mit den von ihr ausgesuchten Architekturen verbindet, bringen immer ihre eigene urbane Geschichte mit und gewinnen durch die Übertragung eine neue künstlerische Identität. Wenn Ingrid Calame die prosaischen Flecken in eine abstrakte Linie fasst, dann ist ihr Werk auf der Suche nach dem uralten, utopischen Traum



oben: *#141 Working Drawing*, 2003
unten: *#84 Working Drawing*, 2001
jeweils / each: 76 x 76 cm / 30" x 30" Farbstift auf Mylar-Pauspapier / color pencil on trace Mylar

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg17

der Moderne, in dem die Malerei die Zwänge der Referentialität abschüttelt und in den Worten des Kunsthistorikers T. J. Clark „zu einem Text (wird), den keiner von uns je gelesen hat"[14]. Natürlich – das uns zu lehren, ist die Postmoderne nicht müde geworden – gibt es eigentlich keine Texte und keine Sprachen, die wir noch nicht gesehen und gelesen haben. Die Malerei ist eine rekursive Praxis, sie bezieht sich auf die Vergangenheit, während sie doch zugleich die Aussicht auf eine überraschende Zukunft bereithält.

Calames Konzept verfolgt die Absicht, die alten Kategorien der Malerei, Landschaft, Charakter, Körper, alles, was Pollock in seinen Drippings aufgelöst hat, in die langsame Bewegung der Zeichnung zu übersetzen. Während ihre unzäligen Striche und Linien vermeintlich Flecken repräsentieren, bedeuten sie in dieser Übersetzung plötzlich ganz etwas anderes. Ihre in blühenden Farben sorgfältig gebildeten, meandernden, vektoriellen, sich kreuzenden und überlagernden Linien akkumulieren Bedeutung in dem Maße, wie sie von der Straße in die Galerie, ins Museum, in die Kirche und in die Börse wandern und dort unsere Bewegungen, Gedanken, Systeme und Überzeugungen kartografieren, sogar unsere Demokratie, und sei es auch nur, weil wir, was Calame tut, nicht besser zuschreiben können. Erscheint das zu pikaresk, zu überdetermiert? Vielleicht. Unser Gedanke im Angesicht von Calames Zeichnung gründet wahrscheinlich auf der Nähe der New Yorker Börse zum Ground Zero.

Als Yves Klein 1952 von Paris nach Japan reiste, traf ihn im Innersten, dass der Schatten des Menschen auch nach seinem Tode noch sichtbar war. „Hiroshima, die Schatten von Hiroshima", schrieb Klein und dachte nach über seine Begegnung mit einer menschlichen Silhouette, die nach der Atombombenexplosion in die Erde eingebrannt blieb. „Inmitten der Wüste der atomaren Katastrophe waren diese Menschen Zeugen für die Hoffnung des Überlebens und für die – wenn auch immaterielle – Permanenz des Fleisches."[15] Klein benutzte Feuer als künstlerisches Medium, um die Erfahrung von Hiroshima in etwas Fassbares umzuwandeln. Plötzlich tauchten verkohlte Körperzeichen auf seinen Leinwänden auf. Calame benutzte für ihre Arbeit in der Börse Flecken von den Bürgersteigen nahe des World Trade Centers und hinterließ mit ihnen im Epizentrum des Kapitalismus ihre Sicht der Dinge. Ihr Werk liefert uns die angemessene visuelle Metapher für die Willkür und die Anonymität des Freien Marktes. Der scheint auch nicht anders zu sein als die Straße, von der Calame gesagt hat, sie sei zugleich „eine Art Niemands- und Jedermannsland"[16].

Der vorliegende Essay, der für diese Veröffentlichung durchgesehen und erweitert wurde, erschien ursprünglich in *Art Papers*, XXVII, Nr. 6 vom November/Dezember 2003, S. 22–27.

1 „Es umfasst alles", schrieb Peter Schjeldahl, „das schafft keine andere Kunst." Siehe Schjeldahl, *Der Aufstieg der Abstraktion II* in *Abstract Painting, Once Removed*, Ausstellungskatalog, Contemporary Arts Museum in Houston, 1998, S. 36.

2 Die Auswirkungen des Dripping bleiben nicht auf den Bereich der Malerei beschränkt. Man geht davon aus, dass Pollocks Drip paintings auch Robert Smithons Asphaltarbeiten und seine Klebe-Schüttungen beinflusst haben sowie Eva Hesses Werke aus gespannten Seilen und Richard Serras Aktionen mit geschmolzenem Blei.

3 Kirk Varnedoe, *Comet: Jackson Pollock's Life and Work* im Ausstellungskatalog *Jackson Pollock*, The Museum of Modern Art, New York 1968, S. 68.

4 Erklärung von Ingrid Calame in der Broschüre *Selections Winter '98*, The Drawing Center, 1998.

5 „Calame denkt, dass Getriebe- und Motoröl, der Urin von Hunden, Blut, verschütteter Fruchtsaft, Zaunfarbe und Kaugummi die Ursache der Flecken sind. Während sich die Substanzen längst verflüchtigt haben, sind die Flecken noch zeichenhaft da." Vgl. Dana Friis-Hansen, *Ingrid Calame* in *Abstract Painting, Once Removed*, S. 50.

6 John Francis McDermott, *The Lost Panoramas of the Mississippi* in University of Chicago Press, Chicago 1958, S. 17. Für eine umfangreiche Analyse vergleiche die Seiten 18–46. Sein neues Abrollsystem mit der entsprechenden Technik wird in *Scientific American IV* vom 16. Dezember 1848 beschrieben und dokumentiert. S. 100.

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg18

7 Es kann kein Zufall sein, dass das Panorama in Amerika seinen Höhepunkt genau in jenen Jahren erlebt, als die Doktrin vom „offensichtlichen Schicksal" (Manifest Destiny) der Amerikaner machtvoll propagiert wird. Die Topoi von Landnahme und weitem Land entzünden die Vorstellungskraft der Menschen im gleichen Maße, wie die Metaphern Walt Whitmans in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts die Geografie beleben.

8 Siehe Ingrid Calames Privatkorrespondenz vom 24. Januar 2001.

9 Ingrid Calame, *Secular Response 1*, Katalog im Eigenverlag, limitierte Auflage, 2001, ohne Paginierung.

10 Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie*, Merve Verlag, Berlin.

11 Hinsichtlich der Bewegungen transnationaler und transinstitutioneller Finanzaktionen hat der kürzlich verstorbene Mark Lombardi auf großformatigen Karten dargestellt, wie die oft weit wandernden, indes einander immer wieder berührenden, legalen und illegalen Kapitalströme von der Quelle bis zu ihrem Empfänger fließen. Seine sorgfältig recherchierten Diagramme führen auch die Seiteneffekte heimlicher Transaktionen vor Augen.

12 Auf der Rückseite der amerikanischen Ein-Dollar-Note, links von dem Satz „In God We Trust", finden sich die lateinischen Worte „Annuit Coeptis", was heißt: „Gott schützt unsere Unternehmungen".

13 Calame hatte folgende Ausstellungen: *Secular Response 2 A.M* im Museum of Contemporary Art in Cleveland vom 30. Mai bis zum 17. August 2003, *Painting⁴: Ingrid Calame, Katharina Grosse, Michael Lin, Jimmy O'Neal* im Rose Art Museum der Brandeis Universität vom 11. September bis zum 7. Dezember 2003 und *Ingrid Calame* in der James Cohan Galerie in New York vom 4. Oktober bis zum 1. November 2003.

14 In seinem langen Essay über Pollock versucht Clark darzustellen, wie die Abstraktion am Ende sich doch, wenn auch zögerlich, auf die Welt der Repräsentationen bezieht: „(...) die abstrakte Malerei setzt sich zum Ziel, die Natur zu eliminieren und den malerischen Bezug zur Welt der Dinge aufzukündigen. Sie will ihre Erfahrungen in einer neuen malerischen Ordnung artikulieren. (...) Aber die Malerei entdeckt, dass sie das mit den Mitteln, die ihr zur Verfügung stehen, nicht kann. Die Natur lässt sich einfach nicht vertreiben. Sie behauptet im Angesicht der neuen künstlerischen Handschrift ihr Recht und schreibt ihren eigenen, vertrauten Text ..." Vgl. Clark, *Jackson Pollock's Abstraction* in *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1990, S. 221.

15 Yves Klein bei Sidra Stich, *Yves Klein*, Cantz Verlag, Stuttgart, 1994, S. 179.

16 Gespräch mit dem Autor, Los Angeles, 15. August 2002.

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg19

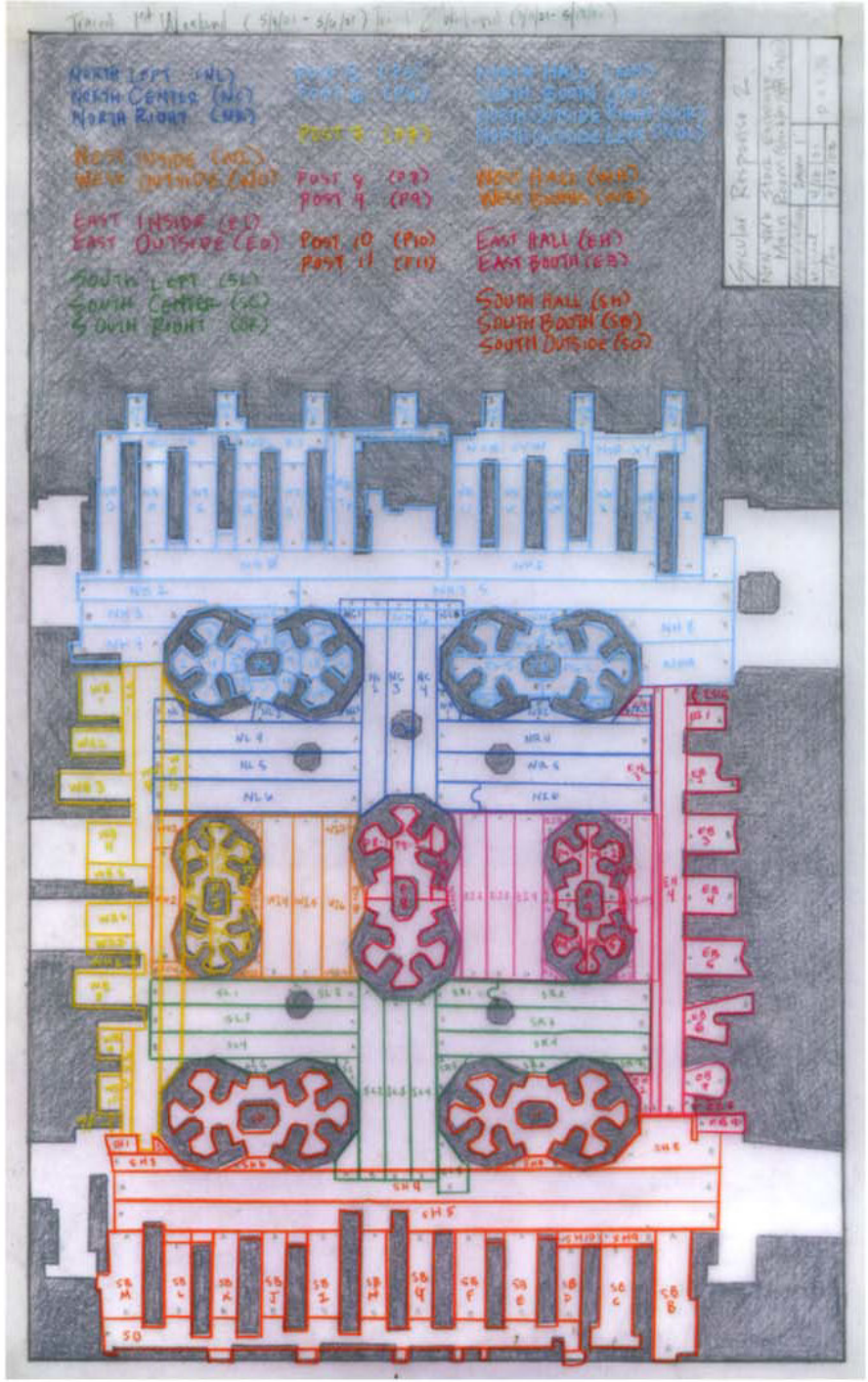
Ingrid Calame und Assistenten beim Durchpausen von Flecken in Las Vegas / Ingrid Calame and assistants tracing stains in Las Vegas November 2000

Ingrid Calame und Assistenten beim Durchpausen der Zeichnung in der New York Stock Exchange / Ingrid Calame and assistants tracing drawing in the New York Stock Exchange, Mai 2001

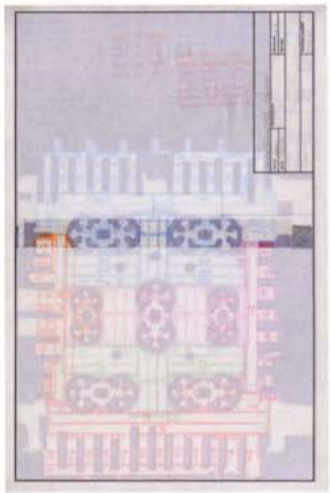
B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg20 copy.jpg

Ingrid Calame und Assistenten beim Durchpausen der Zeichnung in der New York Stock Exchange / Ingrid Calame and assistants tracing drawing in the New York Stock Exchange, Mai 2001

Drawing of Secular Response 2 im New York Stock Exchange, 2001, 44 x 28 cm / 17" x 11", Farbstift auf Mylar-Pauspapier / color pencil on trace Mylar



B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg26 copy.jpg



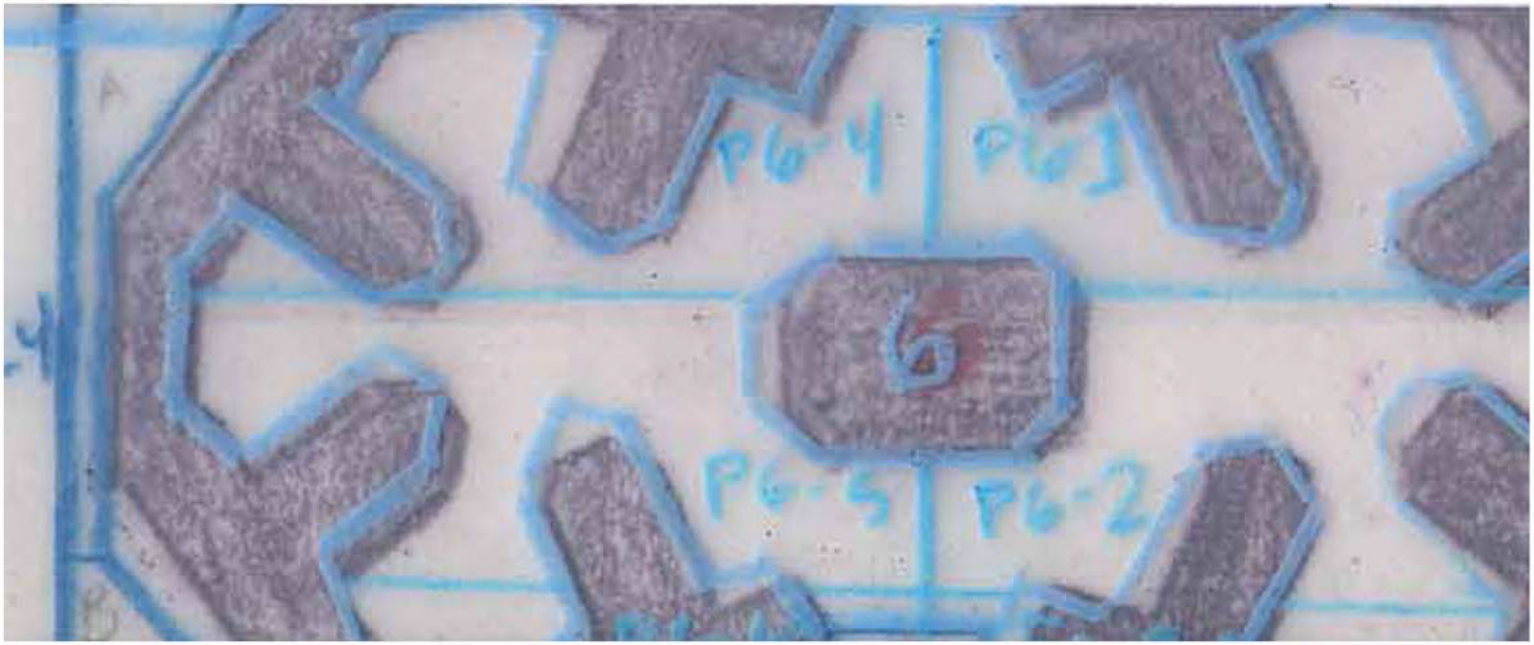
Secular Response 2 A.R Viewfinder
2003, 44 x 28 cm / 17" x 11",
Farbstift auf Mylar-Pauspapier /
color pencil on trace Mylar

s./p/ 63-67 Detail

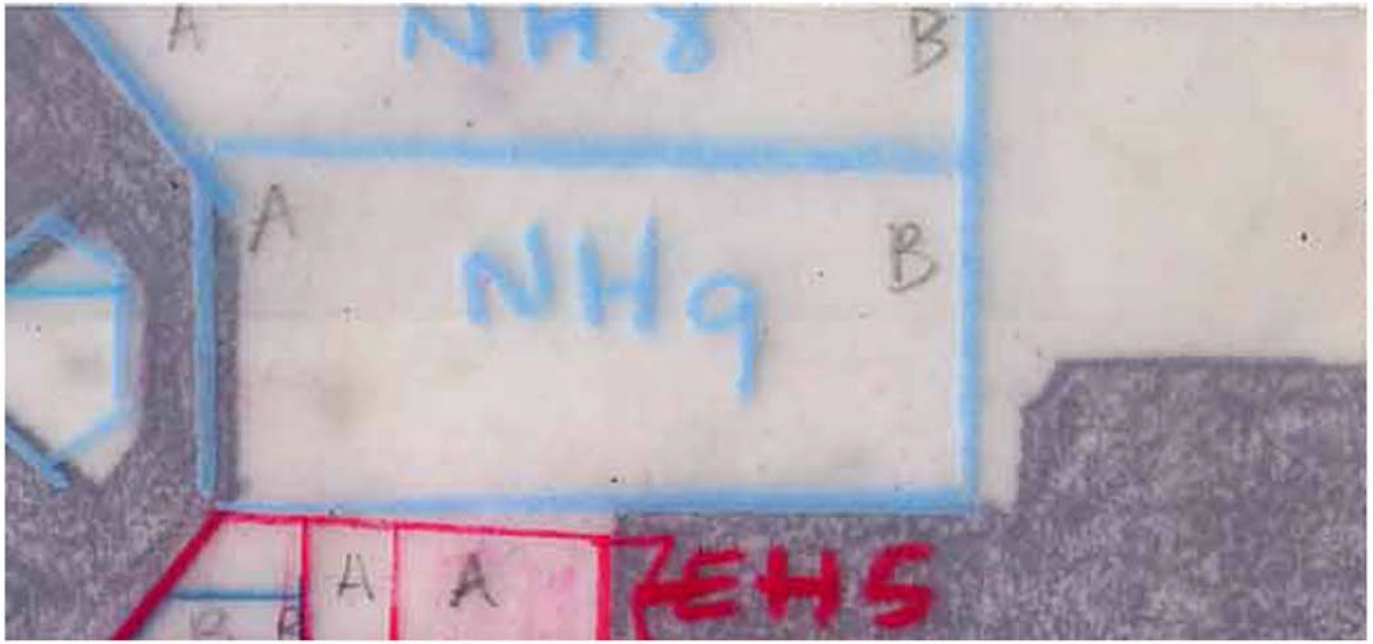
Secular Response 2A.R

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg27 copy.jpg

B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg28 copy.jpg



B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg29 copy.jpg



B.04.08-Enger, Kunstverein Hannover Catalogue-pg30 copy.jpg