

Leena van der Made
Abstraction

Leena van der Made
Abstraction

Horst Appel
«Das schwarze Quadrat 2020»
Seite 14

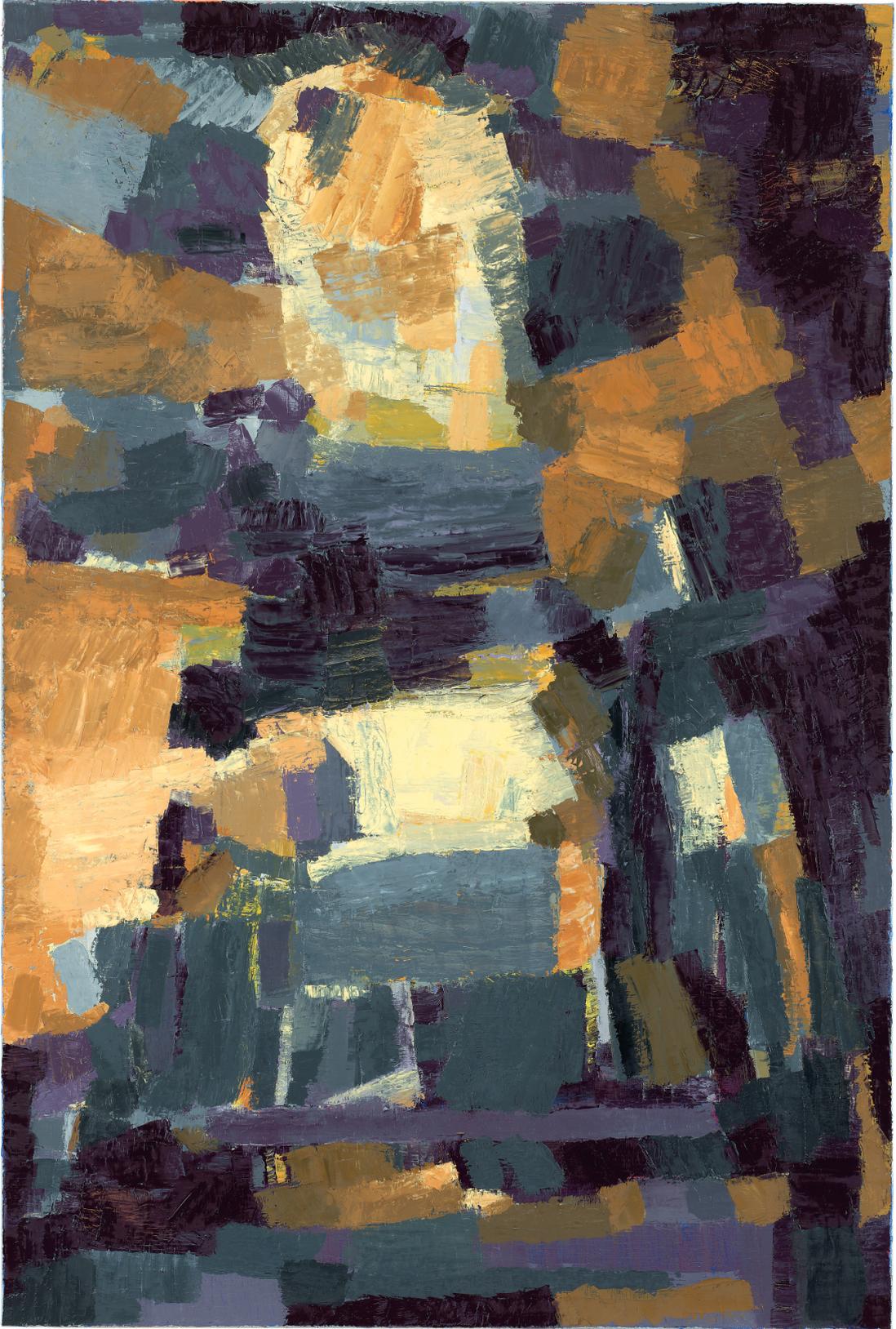
Christoph Schütte
Tanz den Suprematismus
Seite 16

Sandro Steudler
«Das Gelb-Schwarze»
oder die Möglichkeit von Malerei
als transdisziplinärer Größe unter
postmedialen Bedingungen
Seite 44

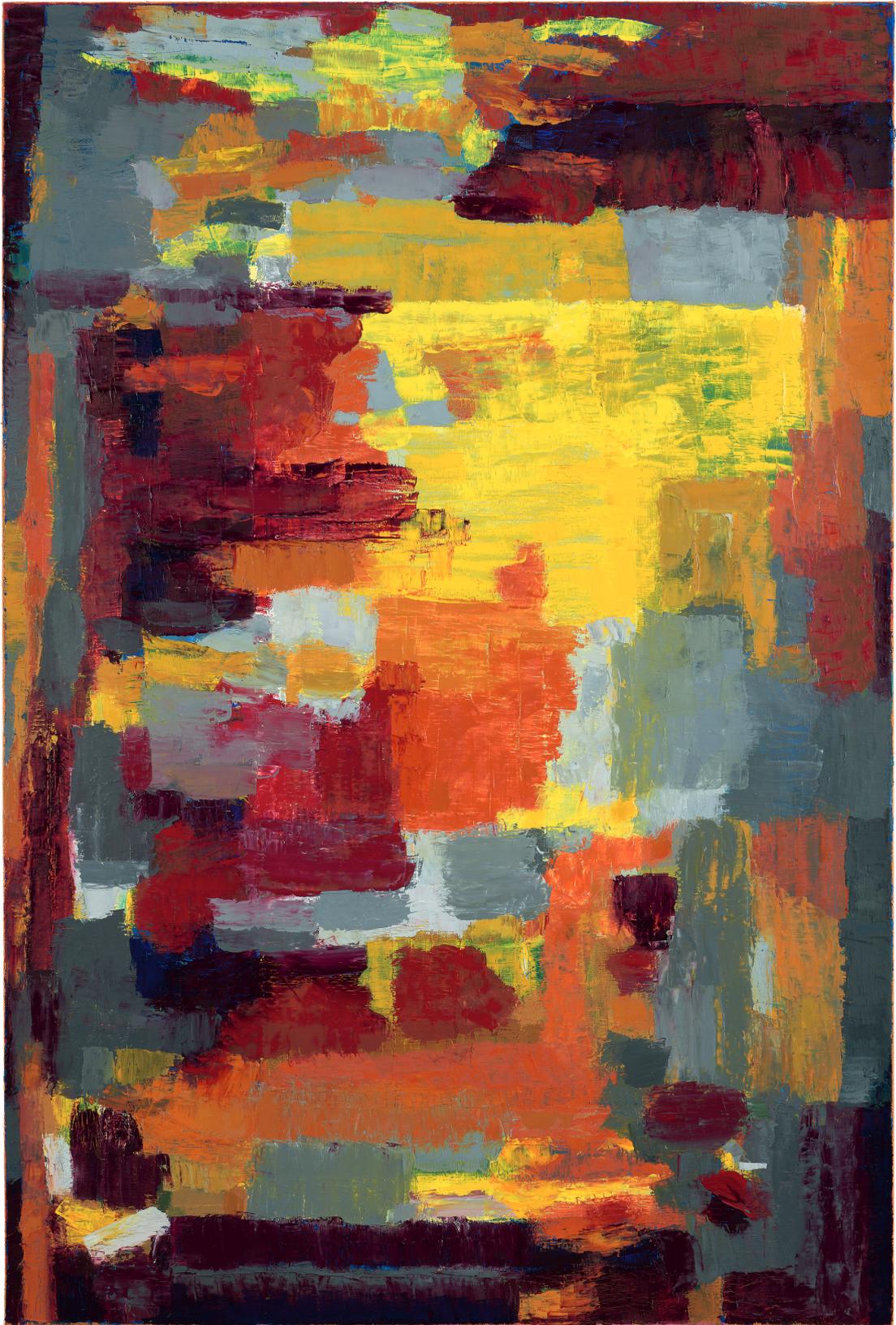
Michaela Ott
Zeitbildliche Komposition –
zu Leena van der Mades Bild
«Montage»
Seite 50

Toon Verhoef
Can we see ...
Seite 54

Antonino Mazzù
«Ohne Titel»
Seite 58

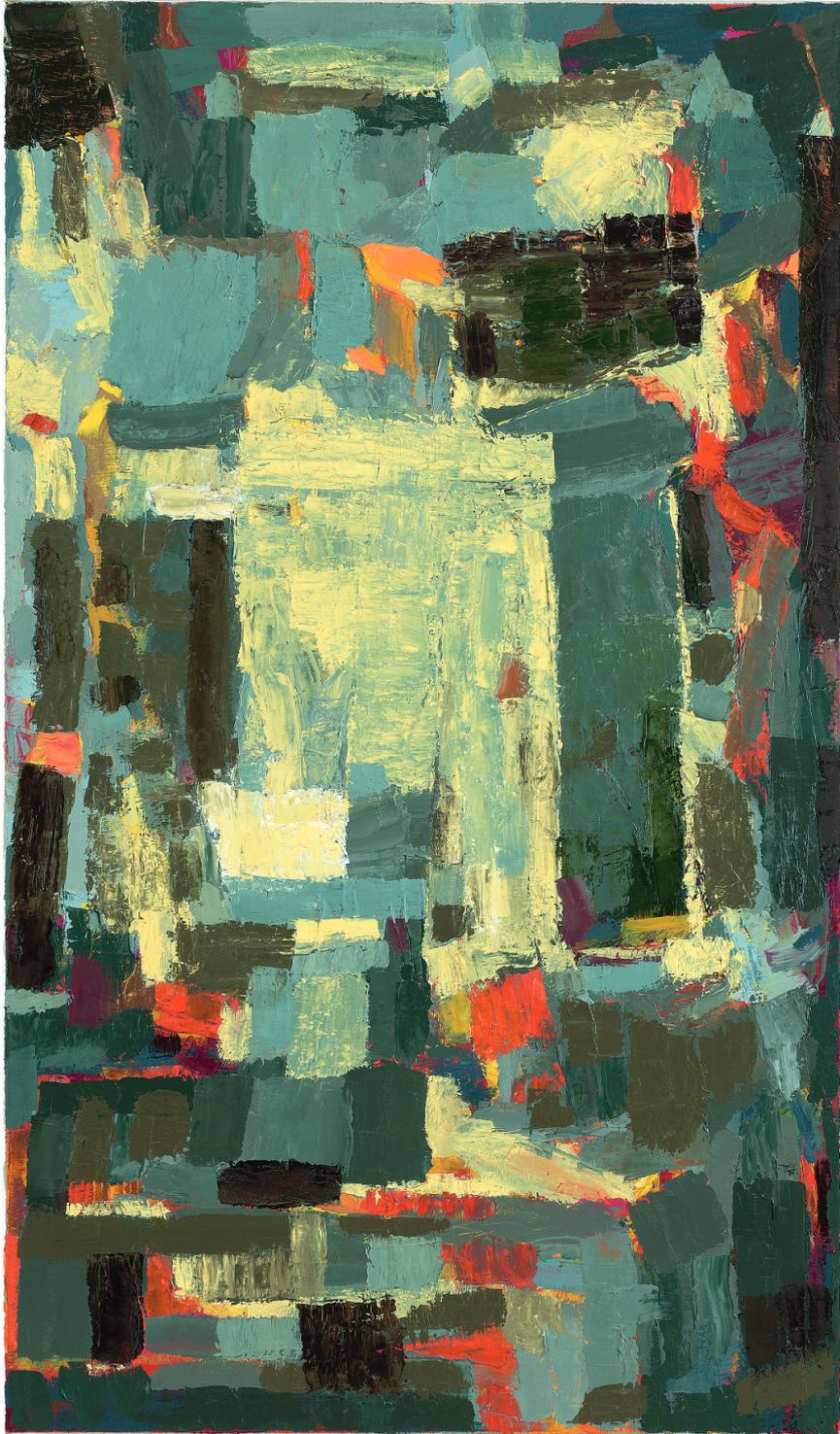


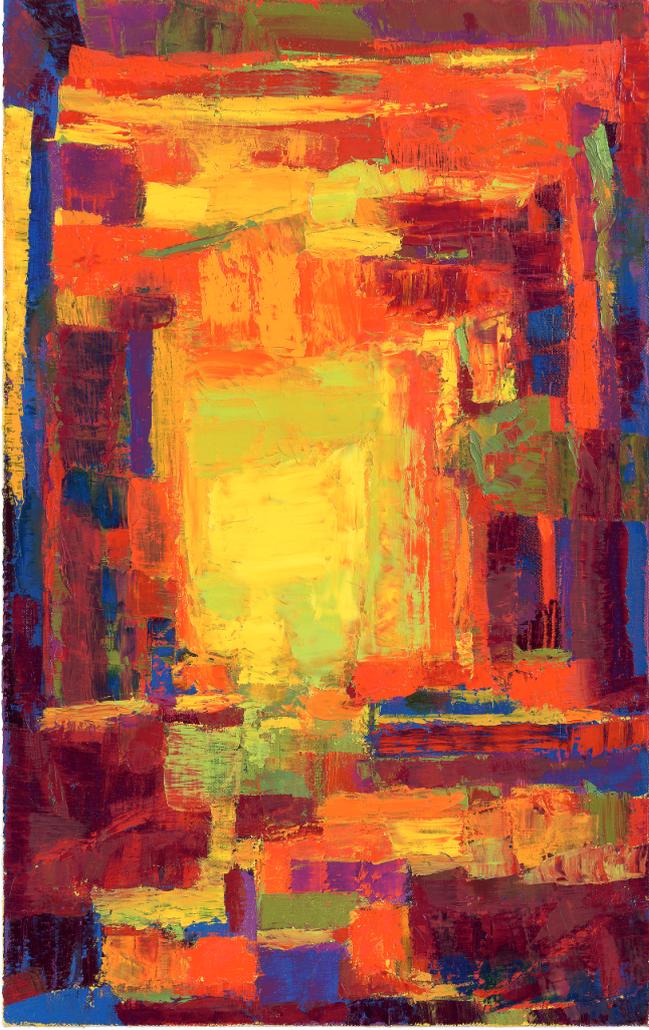






Ohne Titel / Untitled, 2011, Öl auf Leinen / Oil on linen, 40 x 35 cm
Ohne Titel / Untitled, 2012, Öl auf Leinen / Oil on linen, 190 x 110 cm





Ohne Titel / Untitled, 2010, Öl auf Leinen / Oil on linen, 80 x 50 cm
Ohne Titel / Untitled, 2014, Öl auf Leinen / Oil on linen, 130 x 90 cm



Horst Appel

«Das schwarze Quadrat 2020»

von Leena van der Made

Das ist Leena van der Mades dritte Ausstellung – Einzelausstellung – in dieser Galerie. Ich verfolge ihre Arbeit seit vielen Jahren. Die Leuchtkraft der Farbe hat mich fasziniert, die Einheit von Fläche und Raum und vor allem das Licht, das eigene Licht ihrer Bilder beeindruckt mich nachhaltig. Und dann ist da diese Ruhe, das Selbstbewusstsein jedes ihrer Bilder – «ich bin da» –, einmalig.

Gute Malerei ist selten geworden, so scheint es mir jedenfalls. Wenn ich über eine Kunstmesse gehe, in der Hoffnung, etwas Neues, Gutes zu entdecken, kehre ich enttäuscht zurück. Und wenn ich glaube, etwas gefunden zu haben, steht ein Name darunter, den ich seit vielen Jahren kenne. Dabei bin ich sicher, dass es auch heute gute Malerei gibt, gute Kunst überhaupt, und vielleicht liegt es an mir, wenn ich sie nicht erkenne.

Die Ausstellung trägt den Titel «Das schwarze Quadrat 2020». Ich war überrascht, als ich das las und hatte wirklich Mühe, diesen Titel mit Leenas Arbeiten in Verbindung zu bringen, denn mit dem Nullpunkt der Malerei haben ihre Bilder gar nichts zu tun, im Gegenteil. Warum hat sie diesen Titel gewählt? Der malerische Nullpunkt liegt 100 Jahre zurück. Was ist heute noch so faszinierend daran und warum ist er auch für Leena so wichtig? Ich habe natürlich nachgefragt und sie hat mir einen Text geschickt, den ich hier wiedergeben möchte:

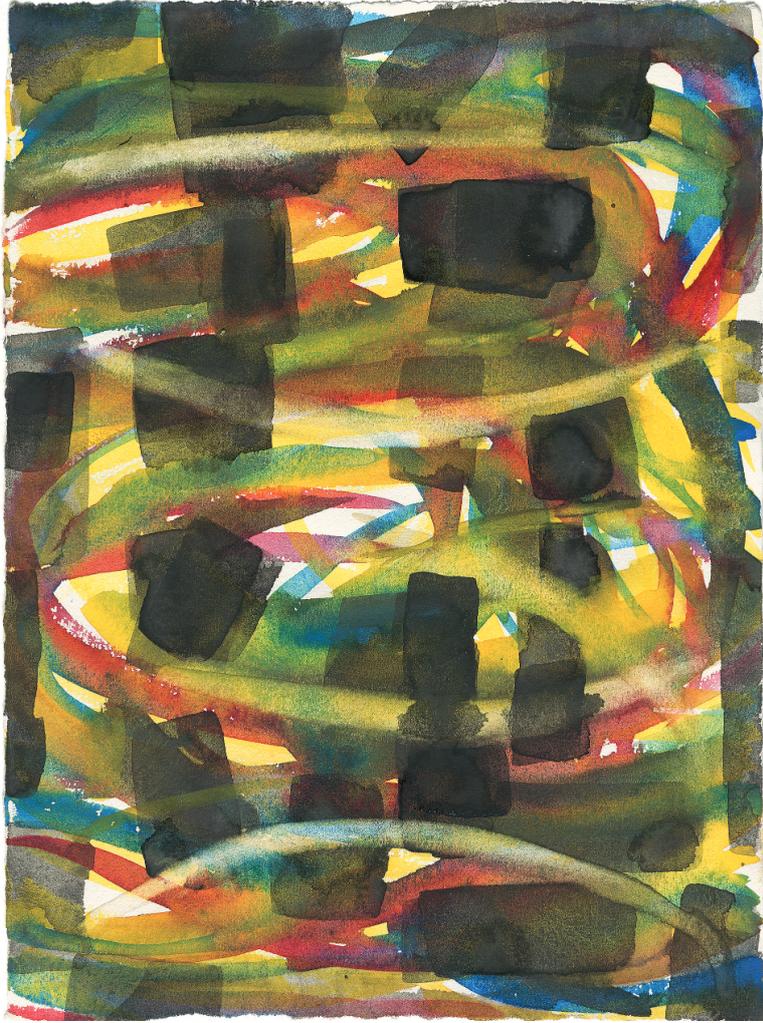
Das 1915 gemalte und auf das Jahr 1913 zurückdatierte «Schwarze Quadrat» Kasimir Malewitschs stand unter der Herrschaft der Un- und Widervernunft, dem «Nullpunkt der Malerei». Nur von einem solchen Nullpunkt aus schien damals eine schöpferische Bewegung in die Zukunft möglich. Mein «Schwarzes Quadrat 2020» ist 2017 entstanden und weist ebenfalls auf das Morgendämmern eines neuen Zeitalters hin. In ihm geht es jedoch weder um die Monochrome Malerei der Vergangenheit noch um Abstraktion im Sinne eines Strebens nach Reinheit oder Formlosigkeit. Aber worum geht es dann? Welche Aussagekraft hat das Quadrat nach dem Tod des «Pure Painting», nach dem Verschwinden der Utopie, in einer Zeit der Flüchtlingsströme und datengesteuerten Globalisierung? Möglicherweise um ein Deleuze'sches Chaos, ein der Katastrophe entstiegnes schwarzes Rhizom? Einen «Black Square», in dem das anything goes unmöglich geworden ist, da sonst überhaupt nichts mehr möglich wäre? Warum heute malen – und warum abstrakt? Das schwarze Quadrat ist in Bewegung, nichts in ihm steht still. Internet-Fenster, zerschnittene Welten prallen aufeinander. Obwohl kein äußeres Weltbild eine heile Welt nach sich zieht, komponiere

ich die Bilder. In ihnen wird das Wesentliche destilliert, zu einer Aussage, Position komponiert, es soll zum Schauen und Denken bewegen. Es ist der Versuch, ein Bild zu schaffen.

(Leena van der Made)

Es wäre zu kurz gedacht, hier jetzt einfach eine Verbindung finden zu wollen zu dieser Ausstellung. Leena van der Made malt seit über 30 Jahren, sie studierte und studiert Malerei, lebt mit und in der Malerei. Warum jetzt das schwarze Quadrat? Ich kann, ich könnte sie verstehen. Aber dieses Verstehen hat etwas mit meinem Alter zu tun. Mit den Flüchtlingsströmen kann ich leben, es sind nicht die ersten, die ich kennenlerne. Mit der datengesteuerten Globalisierung auch, sie lässt sich nicht verhindern. Aber der spürbar fortschreitende Verlust an Kultur, an Glauben und Menschlichkeit macht mir Angst. Ich würde mich lächerlich machen, wollte ich von Moral reden. Wir leben in einer hochzivilisierten Welt und scheinbar sind die meisten zufrieden damit. Aber die Welt ist ärmer geworden.

Insofern ist die Rückbesinnung auf das «Schwarze Quadrat» schon bedeutsam und Leena van der Made ist nicht die Einzige, die mit ihm umgeht. Überraschenderweise hat auch ein weiterer Maler meiner Galerie, Thomas Kaminsky, vor einiger Zeit eine ganze Serie von Bildern gemacht, die sich auf das «Schwarze Quadrat» beziehen. Brauchen wir einen Neuanfang? Leena kann weitermachen, sie soll weitermachen – und sie wird weitermachen.



Christoph Schütte
Tanz den Suprematismus

Eigentlich weiß man gar nicht, was man davon halten soll. Keine Frage, Leena van der Made neue Bilder, das ist schlicht wunderbare Malerei. Und das keineswegs nur, weil sie sichtlich noch einmal weiter geht. Der bislang zurückgelegte Weg von den frühen, noch figurativen Arbeiten über die konstruktiv-konkreten Vermessungen des Bildraums bis zu den aktuellen Abstraktionen ist ohnehin bemerkenswert. Nun aber scheint es, als begeben sich die in Kapstadt und München ausgebildete Malerin auf noch einmal gänzlich neues, weitgehend ungesichertes Gelände.

Nicht nur bevorzugt von der Made seit zwei, drei Jahren Acryl anstelle von Öl; trägt die Frankfurter Künstlerin die leuchtend sommerlichen Farben schon mal transparent und wässrig auf wie Aquarell. Selbst die früheren, sich mehr und mehr verzweigenden Raster sind nun keine mehr, sondern haben sich zu flexiblen, sich hier dehnen, dort verdichtenden Geweben entwickelt, zu gleichsam ein- und ausatmenden, tief ins Bildgeschehen führenden Räumen. Und doch liegt ein Hauch von Melancholie über diesen Bildern. Weniger, weil man versucht ist, in dieser Werkgruppe wenigstens auch eine kritische Auseinandersetzung der Malerin mit ihrem Münchner Lehrer Jerry Zeniuk zu sehen.

Mit «Das Schwarze Quadrat 2020», so der auf Malewitschs «Schwarzes Quadrat» verweisende Titel des bescheidenen, als Aquarell auf Papier ausgeführten Schlüsselbilds, bilanziert von der Made vielmehr den Verlust der Gewissheiten und das Ende aller Utopie, in einem Wort: das Scheitern der künstlerischen Avantgarden mit nichts als malerischen Mitteln. Was für die Kunst indes nicht Chaos oder gar das immer wieder gerne ausgerufene Ende aller Malerei bedeutet, sondern mehr als alles andere vor allem frische Luft. Und die Erkundung neuer, ungeahnter Räume.

Dabei scheint zunächst alles leicht und unbeschwert, und sieht man den rot und gelb und blau leuchtenden, aus nichts als Farbe gewebten Räumen staunend beim Atmen zu. Das «Schwarze Quadrat» aber, diese Ikone der Moderne, findet sich zersprengt in ein paar Dutzend schwebende und gleichsam hingehauchte Formen wieder. Und niemand, der es einmal noch zusammenfügte. Malewitsch und der Nullpunkt aller Malerei aber, hier zeigt er sich leuchtend, beinahe heiter und in ständiger Bewegung. Als führe Leena van der Made die so strengen, selbstgewissen Avantgarden kurzerhand aufs Eis. Und bringe dem Suprematismus, und sei es bloß für eine Nacht, das Tanzen bei.

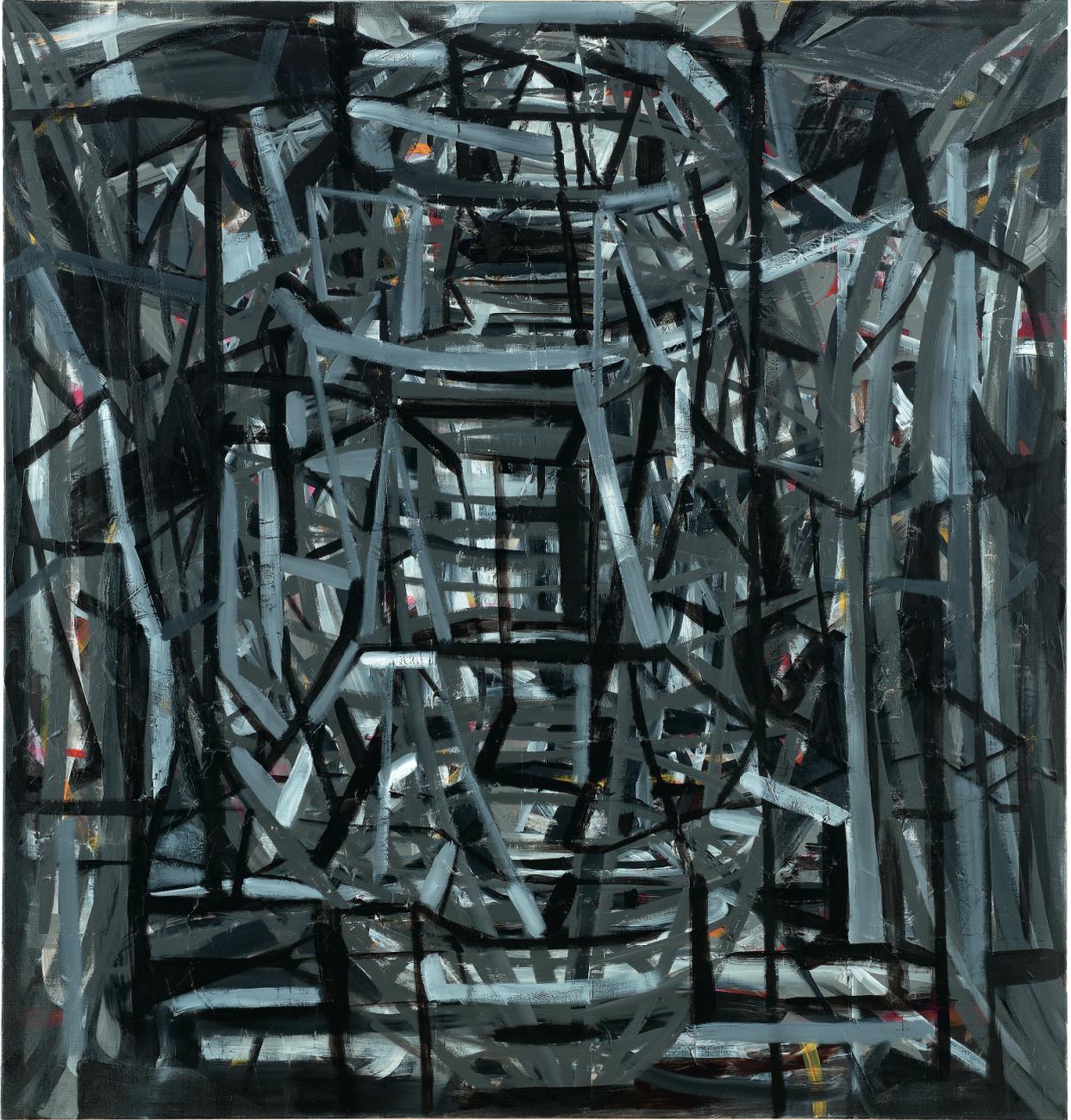


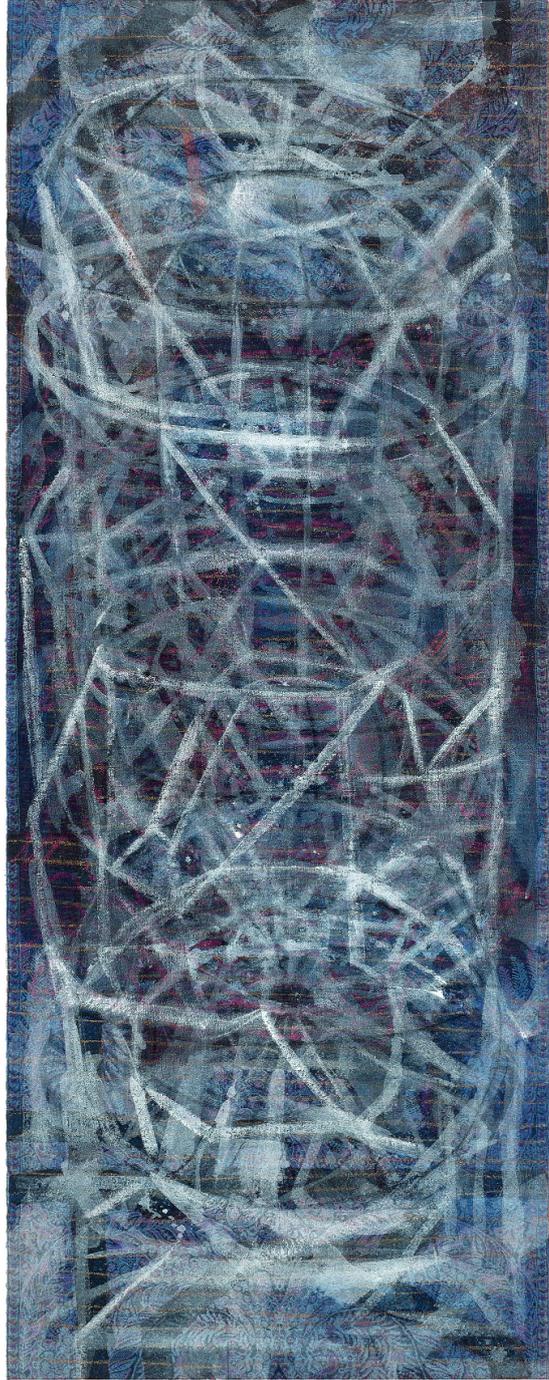


Ohne Titel / Untitled, 2014, Öl auf Leinen / Oil on linen, 150 × 130 cm
Ohne Titel / Untitled, 2014, Öl auf Leinen / Oil on linen, 210 × 150 cm



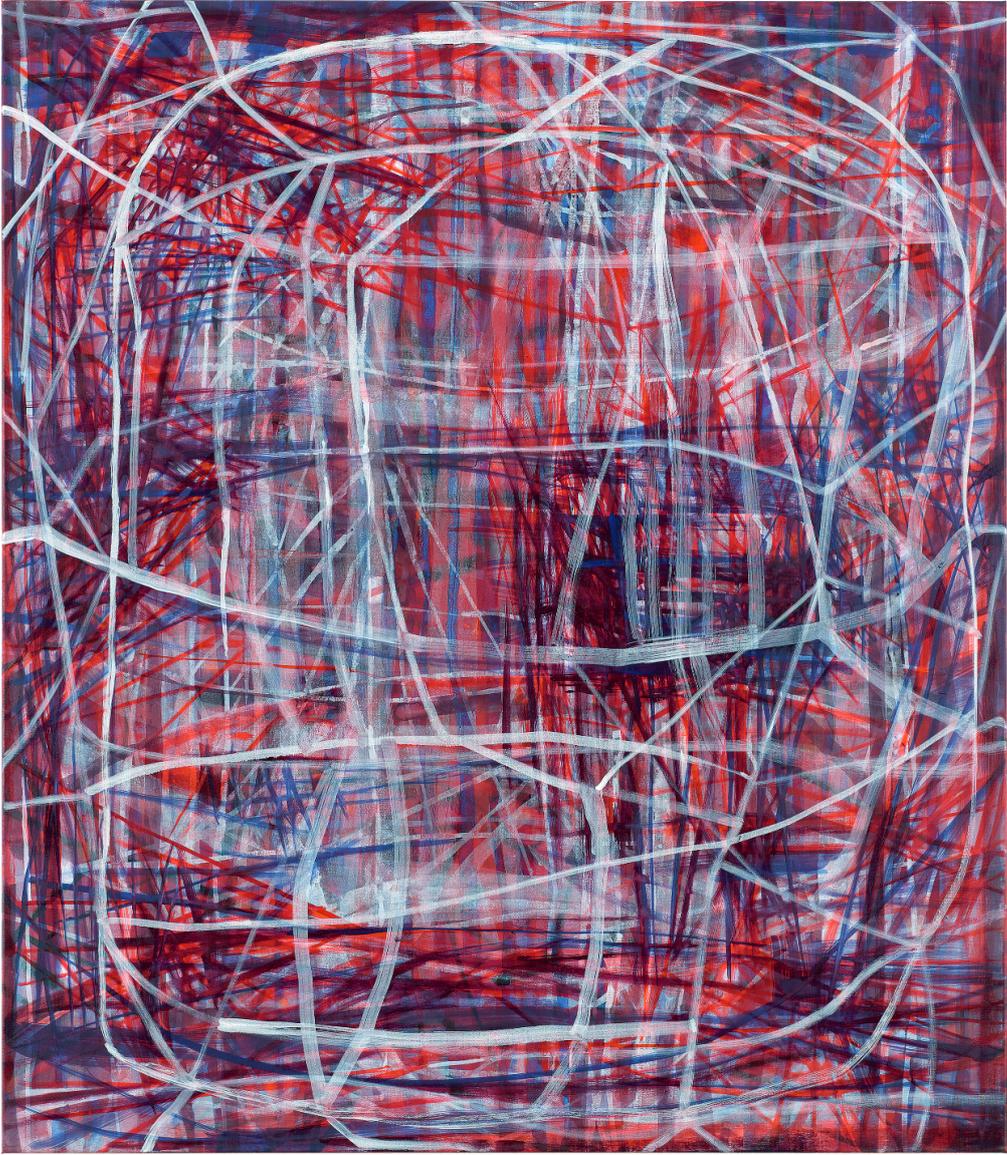














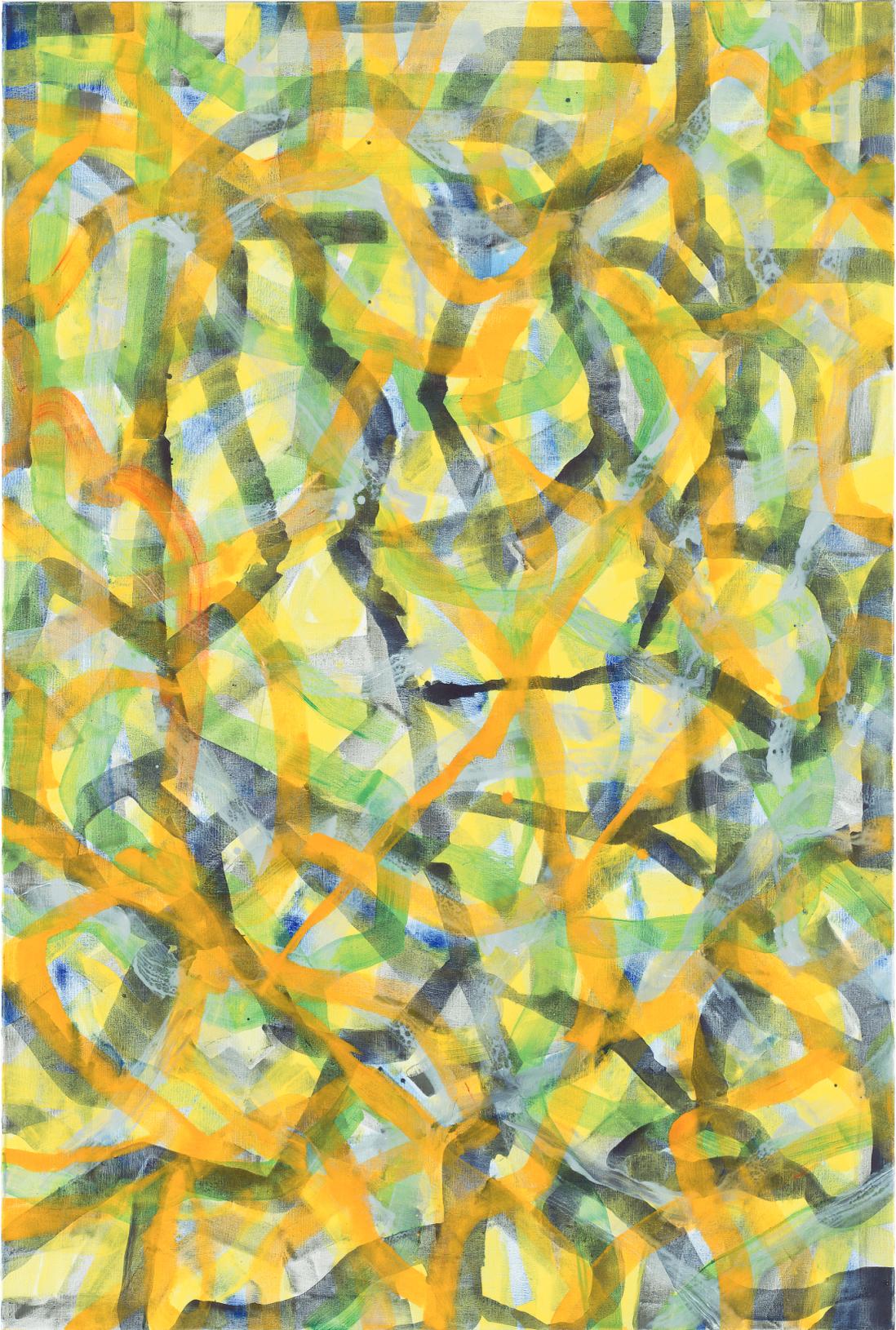






Ohne Titel / Untitled, 2014, Öl auf Leinen / Oil on linen, 150 x 130 cm
Ohne Titel / Untitled, 2014, Öl auf Leinen / Oil on linen, 210 x 140 cm







Sandro Steudler

**«Das Gelb-Schwarze» oder die Möglichkeit
von Malerei als transdisziplinärer Größe unter
postmedialen Bedingungen**

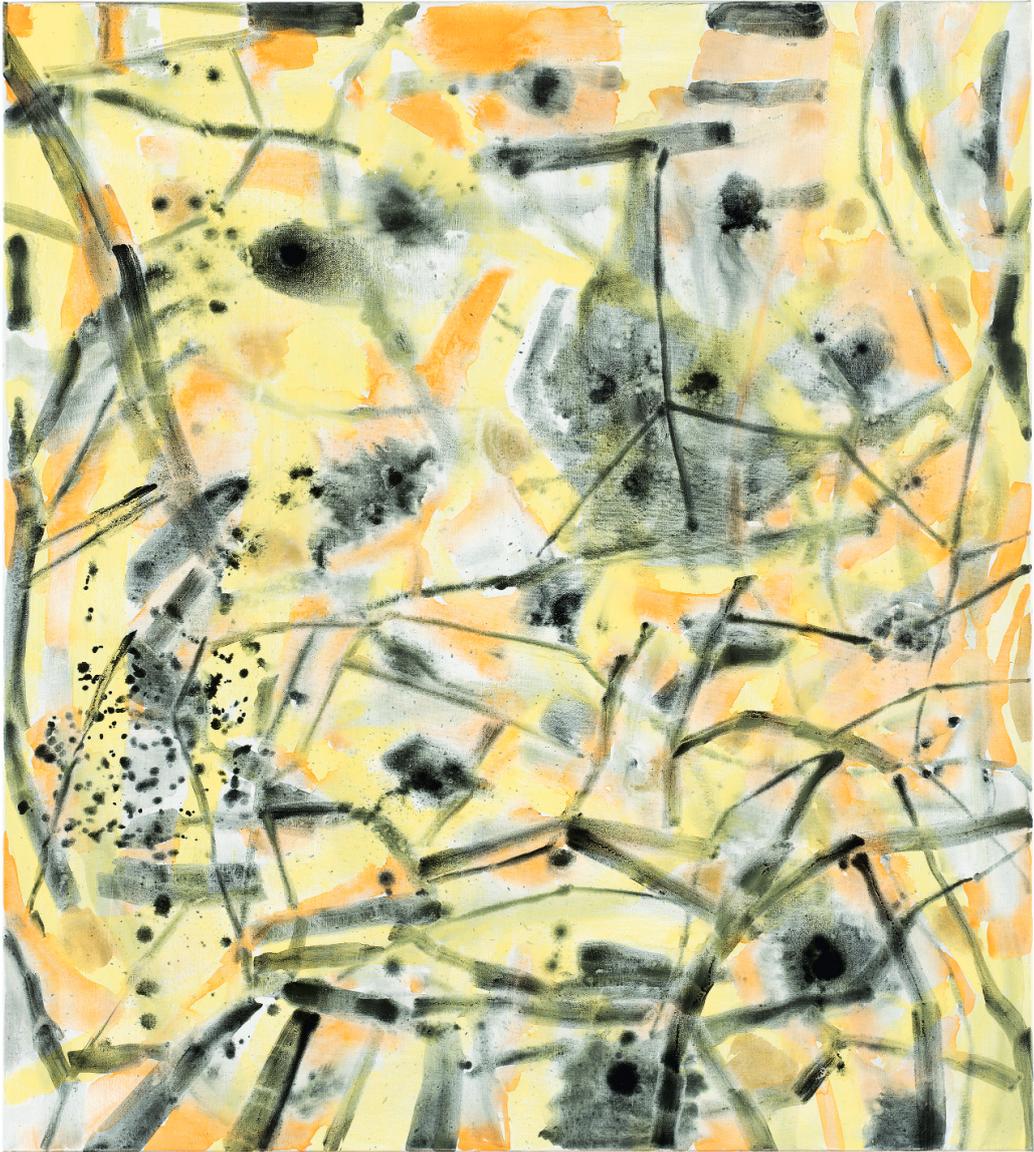
Leena van der Made verzichtet bei ihren Bildern meist auf Titel. Das kann als Betonung der Eigenständigkeit oder als Selbstreferenzialität, als «Malerei X», verstanden werden. Der fehlende Titel des Werkes, um das es hier geht – wir bezeichnen es der Einfachheit halber als «Das Gelb-Schwarze» – scheint noch mehr zu suggerieren: Wie soll man etwas benennen, das noch im Werden ist? Wir haben es nicht mit einem abgeschlossenen, komponierten Bild zu tun, auch wenn «Das Gelb-Schwarze» mit visuellen Ballungen spannungsvolle Gleichgewichtssituationen erzeugt. Es folgt damit jedoch nicht mehr einem Anliegen, das die (klassische) Moderne bis hin zur analytischen Malerei der 1970er Jahre auszeichnet: dem Akzentuieren der rein malerischen Mittel und der Untersuchung unserer Wahrnehmung derselben. Auch stehen nicht mehr (wie in früheren Bildern van der Mades) Referenzen an den abstrakten Expressionismus im Vordergrund wie das große Format und das «all-over» (Clement Greenberg). In ihrer aktuellen Arbeit kommt es zu Öffnungen dieser – doch schon reichlich abgenutzten – Strategien.

Die erste Öffnung ist eine Bezugnahme auf außermalerische, ja außerkünstlerische Sachverhalte. Ist dies «reine» Malerei oder eine Art neuronaler Vernetzung, eine (bio)chemische «Ursuppe» vor jeder festen Struktur? Eng verbunden mit dieser geologischen, biologischen Referenz ist – dies die zweite Öffnung – eine Betonung des Zeitlichen, eine Abwendung vom Festen hin zu einer Dynamik und Prozesshaftigkeit. Wir werden Zeuge einer Genese, die mehr ist als bloßes Chaos, aber weniger als eine Verfestigung im Sinne einer abgeschlossenen Struktur. Ein Chaos, durch das die Malerin hindurch muss und doch mit ihm verbunden bleibt. Folgt man Gilles Deleuze, ist diese Konfrontation mit dem Chaos – oder genauer: die Katastrophe der Vorfigurierung – sogar eines der Hauptkriterien der Malerei. Ausführlich beschreibt er dies an den Figuren (*figures*) eines Francis Bacon, auch wenn man diesen bereits Ansätze der Figuration (*figuration*) zusprechen muss. Diese Figuren sind Umrisse, die jedoch eine membranartige Offenheit bewahren. Auch van der Mades Bild behält eine Offenheit, die sich einer Figuration entzieht und selbst der Figur vorangeht. Es tendiert eher zu einem Diagramm – so die Bezeichnung von Deleuze für die Ganzheit der Notationen auf der (malerischen)

Fläche –, wie die «Kritzeleien» oder Notationen des ebenfalls von Deleuze geschätzten Malers, Zeichners und Dichters Henry Michaux.

Trotz dieser zwei Öffnungen gelingt van der Made eine abstrakte Malerei: die malerischen Mittel bleiben weitgehend «rein» und werden nicht illustrativ oder mimetisch gebunden. Diese Behauptung ist im größeren Kontext des Aufsatzes «Die postmediale Kondition» (2005) von Peter Weibel zu betrachten. Die Fotografie übernahm in der (klassischen) Moderne das Feld der Repräsentation und Mimesis und die Malerei konnte sich neuen, abstrakten Realitäten zuwenden. Seit den 1950er Jahren wurde die Malerei durch die Fotografie als Fotorealismus oder Popart und seit neuerem durch digital erzeugte Computerbilder als «computer-derivative Abstraktion» geprägt. Nachdem in einer ersten Phase die Gleichwertigkeit der Medien hergestellt wurde, nennt Weibel als zweite Phase deren Vermischung. Mit der Betonung der Genese zeichnet sich in van der Mades Malerei eine Integration und starke Betonung des Zeitlichen ab. Eine Nähe zum Filmischen scheint angedeutet, besonders zur mikroskopischen wissenschaftlichen Aufnahme. Eine (chronologische) Zeitlichkeit des Filmischen, wie sie bereits im Futurismus angedacht wurde, ist damit aber nicht gemeint. Es ist vielmehr die Schilderung eines Werdens, das als Malerei gelöst und nicht illustriert wird. Mit «Das Gelb-Schwarze» gelingt van der Made eine Legitimierung der Malerei aus dem malerischen Akt heraus, welcher sich mit seinen assoziativen Deutungsmöglichkeiten nicht selbstreferenziell erschöpft. Die Durchdringung mit anderen Medien bleibt dabei eher peripher, so dass ihre Malerei durchaus als Gegenposition zu Weibels zweiter These – der Durchmischung der einzelnen Medien – angeführt werden kann.

Mit dem Aufzeigen von Werdensprozessen öffnet sich van der Mades Malerei anderen, explizit epistemischen Feldern und wird zu einer transdisziplinären Größe. Zusammen mit der Betonung eines zeitlichen Vorgangs als Genese überwindet «Das Gelb-Schwarze» die disziplinäre Zentrierung als Malerei wie als Kunst. Ruft es mit seiner Offenheit und weitgehend malerischen «Reinheit» alternative Möglichkeiten der Erkenntnis wach?









Michaela Ott
Zeitbildliche Komposition –
zu Leena van der Mades Bild
«Montage»

Seite 48–49: Ohne Titel / Untitled, 2015, Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 210 × 420 cm
Seite 52–53: Montage, 2016, Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 210 × 420 cm

Seit langen Jahren befasst sich die Malerin Leena van der Made mit den Fragen: Warum Abstraktion heute? Und was bedeutet Komposition im abstrakten Bild?

Im Hinblick darauf sucht sie dem Rätsel der malerischen Abstraktion und ihrer Faszination nachzugehen und der Tatsache, dass keineswegs ausgemacht ist, was abstrakte Malerei eigentlich ist. Sowohl Elsworth Kelly wie Mark Rothko, häufig dem abstrakten Expressionismus zugeschlagen, haben von sich gewiesen, abstrakte Maler zu sein. Elsworth Kelly deutete die schwarzen Partien auf seinen geometrischen Schwarz-Weiß-Gemälden als «Schatten» der Dinge, die er in der Realität beobachtet und auf die Leinwand zu übertragen versucht habe. In ähnlicher Weise verwies Mark Rothko darauf, dass er nur nach der Natur gemalt und keine abstrakten Gemälde gefertigt habe.

In einem strengen Sinn haben diese Maler ja vielleicht Recht: Bedeutet doch Abstraktion im Wortsinn ein Wegnehmen und Abziehen von etwas Vorgefundenem, also Disanznahme zur konkreten Erscheinung, Hervorhebung der Struktur, formale Reduktion oder mikrologische Untersuchung, die den Bildgegenstand dann anders, verwandelt, verfremdet erscheinen oder überhaupt verschwinden, in der malerischen Fläche aufgehen lassen. Mark Rothko soll in diesem Sinn von figurativen Vorlagen, zumeist mythischen Figuren oder Szenen, immer mehr weggenommen und sich über deren Auflösung in geometrische Figuren dem Afigurativen angenähert haben, wie es der Kunsthistoriker Clement Greenberg als medienspezifischen Ausdruck der modernen Malerei einforderte. Jackson Pollock soll sich dagegen an anderskultureller Malerei, in diesem Fall an mexikanischen Murales inspiriert haben, die in New York hauswändefüllend zu sehen waren, bevor er sie in aktionsbedingte Farbverläufe und all-over-Gemälde übersetzte und 1943 seinerseits ein wandfüllendes *Mural* produzierte, das als Geschenk von Peggy Guggenheim heute im University of Iowa Museum of Art zu sehen ist. Dass die geforderte Leere des Bildes häufig durch starke Farbwerte kompensiert wurde, hat die Frage aufgeworfen, ob im entsprechenden Farbeinsatz und -kontrast, in der Spannung zwischen den Farbflächen nicht doch eine Konkretion und Komposition zu erblicken ist, die die angestrebte Afiguration tendenziell wieder zurück nimmt.

Angesichts der Überfülle abstrakt-expressionistischer Gemälde vor allem US-amerikanischer Provenienz,

deren Produktion für die politisch-ästhetische Behauptung westlicher Moderne forciert wurde, erscheint es nicht einfach, Malerei noch einmal als bloß abstrakte Komposition zu denken und in post-postmoderne Lösungen zu bringen. Leena van der Made ist gleichwohl von dem freiheitlichen Akt des Malens und der Möglichkeit, ihm neue Kompositionen abzuluchsen, überzeugt. In ihrem dreiteiligen Gemälde mit dem Titel *Montage* sucht sie denn auch Fläche und Farbe mit minimalfigurativen Bewegungen von Bändern zu verbinden und ihrem Triptychon Zeitlichkeit einzuschreiben, worin man zunächst eine gewisse Pollock-Variation erblicken mag. In der Primärfarbdynamik des Bilds scheint aber auch der deutsche Expressionismus eines August Macke oder Franz Mark und das Licht der Tunis-Reise durch. Vor intensiv gelbem Hintergrund verschlingen sich helle Bänder zu mehrstufigen Geflechtern und setzen zu räumlichen Rundungen an, wobei sie über die einzelne Tafel des Triptychons manchmal hinauslaufen, in die nächste Leinwand hinein, manchmal am Rand des Einzelbilds abbrechen, irgendwie anders weitergehen. In jedem der drei Teile kehren sie in Variation wieder, geben eine Art Bildvordergrund ab, setzen Wiederholungseffekte zwischen den drei Tafeln frei und eröffnen reizvolle Durchblicke in den Aussparungen der Verschlingungen. An gewissen Stellen werden die Bänder dann aber zu schmalen Streifen, die die Fläche in Gänze füllen und als Raumnivellierer fungieren, indem sie Vordergrund und Hintergrund ununterscheidbar werden lassen. An anderer Stelle drängen sie wieder nach vorne, verleihen dem Triptychon eine gewisse räumliche Dichte und dem Bild seinen irisierenden Reiz.

Was das Bild aber vor allem besonders werden lässt, ist die lückenlose Montage der drei gleich großer Tafeln, zwischen denen und über die hinweg das Wiederholungs- und Differenzierungsspiel der Komposition ausgetragen wird. Die Montage weckt Assoziationen zum Filmischen, zur seriellen Abfolge ähnlicher Motive und ihrer zeitbedingten Modifikation; sie ruft aber auch die Gemälde-Triptychen in Erinnerung, wie sie kirchliche Altäre zieren und heute gerne als dreikanalige Videoarbeiten auf Kunstausstellungen zu sehen sind. Der afrobritische Künstler John Akomfrah zeigte beispielsweise auf der Venedig Biennale 2015 eine überdimensionale Dreikanal-Videoinstallation, auf welcher montierte Filmausschnitte und

Fotografien, unterlegt mit einem pathetischen Soundtrack, die Geschichte der englischen Sklaverei und die Aktualität der Flüchtlingsbewegung evozierten.

Im Vergleich dazu hält sich van der Mades Gemälde zurück, stellt eine eher erkenntnistheoretische Suchbewegung aus, die sich hinsichtlich der Konstituentien des abstrakten Bildes, seiner Flächigkeit oder räumlichen Dynamik, seines Verhältnisses von Zentrum und Rändern, von Farbe und Form der Erörterung stellt. Mit Sicherheit lässt sich hier vor allem sagen, dass die gebotene Lösung trotz aller Anspielungen nicht traditionell ausfällt: Verlässt doch das Gesamtbild die von Greenberg reklamierte Flächigkeit, wird ansatzweise figurativ, verschleift den Vorder- und Hintergrund und betreibt Grenzgängerei. Die in das Triptychon eingelegte darstellerische Dynamik nähert es zudem dem Zeitbildlichen an.

Vielleicht hätte das Geflecht noch bruchstückhafter, durchbrochener, weniger gleichmäßig ausfallen sollen, um das Virtuelle, das in dieser Aktualisierung von Farben und Bewegungen mitschwingt, zum Tragen zu bringen und dem Bild noch mehr Abgründigkeit zu verleihen. Mehr Lücken, möchte man rufen, mehr Mut zum nicht zu Ende Gemalten, mehr weiße Flächen und Aussparungen! Der Weg dahin ist vorgezeichnet.





Toon Verhoef
Can we see ...

Können wir die Absichten eines Künstlers erkennen? Was sind seine Intentionen und wie werden wir ihrer gewahr? Was schauen wir an und was genau sehen wir?

Das Malen birgt unzählige Möglichkeiten, sich diesen Fragen zu stellen.

In der jüngsten Arbeit von Leena van der Made stelle ich mir vor, dass ich von innen nach außen schaue. Ich bin hinter der Farbe – nicht vor ihr. Es gibt keine Oberfläche oder Wand, sondern nur Raum – eine verschlungene Weite.

Die Farben, Formen, Markierungen, Richtungen, Texturen haben sich gelöst, entbinden sich von ihrem materiellen Aspekt und umhüllen uns mit wundersamer Elastizität.





Antonino Mazzù
«Ohne Titel»

«Ohne Titel» ist dieses Bild unterschrieben. Es manifestiert sich ohne einen Titel, der uns sagt, was wir denken oder sehen sollen, ohne einen Text, der unsere Augen lenkt. Wie im Leben, wenn wir mit dem Auftauchen von etwas Einfachem aus der Realität konfrontiert werden – es wurde nicht erwartet, überrascht und verwirrt uns. Das Auftauchen eines Wesens, das wir benennen können, unterscheidet sich von einer Realität, die nur sich selbst offenbart und die uns in ihrer schieren Erscheinung an eine Wirklichkeit erinnert, die wir nicht benennen können, da sie jenseits der uns verfügbaren Worte liegt.

Was ist es? Wir wissen es nicht genau. Die Worte fehlen im flüchtigen Moment der Veräußerung, wenn unsere Kräfte in den Anfang einer Begegnung, in das beginnende Aufeinandertreffen fallen. Es durchbricht die stumme, verführerische Illusion, die uns glauben machen will, das Reale sei nicht mehr als jene Wirklichkeit, die uns die erworbenen Sprachraster zuführen. Jedes Nachbeben dieser Realität würde damit auf ein Minimum reduziert – und es gäbe weder Gemälde noch Sonaten oder Gedichte. Alles ließe sich mit den üblichen Mitteln fassen und mitteilen. Die Sprache selbst wäre der Bedeutung ihres Wesens beraubt.

Jedes Gemälde ist ein Manifest, mit oder «Ohne Thema». Aber was ist es, was sich da in der Rückkehr zum eigentlichen Bild, zu den Farben und Linien manifestiert?

Es ist nichts als die Malerei selbst.

Und was zeigt das Gemälde?

Nichts als seine Manifestation.

Es lässt uns einen Ausbruch sehen. Würden sich die Worte für ein Abenteuer der Erneuerung hergeben, stünden sie vor einer gewaltigen Herausforderung. Aber wie könnten sie dem entkommen? Das Gemälde spricht auf seine Weise, und wenn es uns ansieht, dann deshalb, weil es schweigend unser Sprachwesen in Frage stellt.

Das Rätsel der Malerei besteht darin, dass sie sich jedes Mal, wenn sie die Manifestation beginnt, als leuchtende Präsenz offenbart, deren Strahlen sich uns, wenn auch nicht entzifferbar, zuwenden.

Sie sagt uns Unsagbares.

Betrachten wir dieses Gemälde, dessen Strahlen uns erreichen: eine oberflächliche Suspension, als würden transparente Schichten unterschiedlich emulgieren. Die Oberfläche stürzt sich ohne Eile in die Dichte der Tiefe, in eine Schicht, die die entworfene Skizze wiederholt und

sich zugleich von der Perspektive befreit. Die räumliche Bewegung lenkt den Blick auf ein gelbes Licht.

Dies Gelbe konzentriert sich auf das Kommen des Tags, das nur den Tag selbst evoziert. Die geometrische Form wird sofort verwandelt, ja aufgehoben.

Einige Linien scheinen den äußeren Rahmen aufzunehmen und ihn modulierend wiederzugeben. Als wären sie flexibel, bis zur Verflüssigung. Der Rahmen als starre geometrische Grenze wird unterlaufen. Die durch verstreute rote Rechtecke hervorgerufenen Linien stellen ihre Funktion in Frage. Zwischen der Malerei und dem, was nicht mehr ist, gibt es keine Kontinuität: Das Werk betrifft uns über seine mit 210 x 140 cm angegebenen Maße hinaus. Es ist keine kurzlebige Oberfläche für Transitblicke. Es sieht uns in die Augen. Diese landen irgendwann anderswo; und doch nehmen sie das Gefühl mit, eine Frage übereignet bekommen zu haben, die ihnen weiterhin folgen wird.

Das Innere der Leinwand ist beweglich. Es ist von Pfaden durchpflügt, aber zugleich fragmentiert, wie ein vielfacher Tumult, der sich aus dem Hintergrund erhebt. Eine handlungslose Handlung bringt die Figuren, die der Nacht entsteigen, zusammen: verschiedene Farben als Nuancen derselben Palette ziehen einander an, Linien werden geworfen und fließen. Die Bewegung führt uns in Richtung Zentrum, einen Bereich der Lichtstrahlung, der allzu gelb ist, um noch durchdrungen zu werden. All dies unterstützt das Dahinter der Leinwand, als wollte sie den Hintergrund unserer Existenz aufzeigen, zu dem alles führt, ohne ihn zu definieren. Die Rätsel, die uns wichtig sind, bilden unseren Kern, unsere Krypta. Wir begraben uns dort durch Forschung. Die Malerei sagt durch ihre Existenz aus, dass wir sie nicht umgehen können. Vielleicht spüren wir, dass hinter der Lichtwand oder in ihrem geschmolzenen Kern etwas überlebt, das wir Intensität nennen könnten. Die Wärme, die wir dort spüren, stammt aus der Nähe zu unseren intimen und pulsierenden Fragen.





Leena van der Made

2012–2019
Promotionsstudium in Malerei /
PhD in Fine Art, Hochschule
für bildende Künste Hamburg:
Prof. Toon Verhoef, Prof. Dr. Hanne
Loreck, Prof. Dr. Michaela Ott.
Operation Abstraction

1993–97
Meisterschülerin und Diplom,
Akademie der Bildenden Künste
München, bei Prof. Jerry Zeniuk.
Assistentin von / Assistant to
Prof. Zeniuk

1996
Art Academy of Cincinnati, USA

1989–91
Honours Degree in History of Art,
University of South Africa

1983–86
Bachelors of Art in Fine Art,
University of Cape Town, ZAF

1964
Geboren / born in Helsinki, SF

Förderungen / Awards

Stipendium der Erwin und
Gisela von Steiner Stiftung:
Art Academy Cincinnati, USA.
Pro Exzellenzia, Hamburg.

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo exhibition (Selection)

2020 LDBV Galerie, München
2017 Galerie Appel, Frankfurt
am Main
2016 IHK / Chamber of Commerce,
Frankfurt am Main
2014 Galerie Appel, Frankfurt
am Main
2013 Galerie Markt Bruckmühl
2010 Galerie Appel, Frankfurt am
Main
Haus Wiegand, München
Galerie Michael Heufelder, München
2009 ERGO / DAS Versicherungen,
München
Bezirk Oberbayern / Kulturreferat,
München (Katalog / Catalogue)
2005 Galerie Baumgarte, Bielefeld
2004 Galleria Oma Huone,
Helsinki, SF
Hermann-Harry-Schmitz-Institut,
Düsseldorf
2000 Galerie Goethe 53, München
2000 Galerie Villa Maria, Bad Aibling
1998 Romanischer Keller, Salzburg, A
(Katalog / Catalogue)

Ausstellungsbeteiligungen / Group exhibitions

2017 Art Karlsruhe, Galerie Appel,
Frankfurt am Main
Kunstraum Luke, Zürich, CH
2015 Art Karlsruhe, Galerie Appel,
Frankfurt am Main
2015 Kunstverein, Bad Nauheim
2014 Art Karlsruhe, Galerie Appel,
Frankfurt am Main
2013 Art Karlsruhe, Galerie Appel,
Frankfurt am Main
2012 Biennale Regard Benin (HFBK)
Galerie Michael Heufelder, München
Kommunale Galerie Mörfelden
Walldorf, «Künstler der Galerie
Appel»
Art Karlsruhe, Galerie Appel,
Frankfurt am Main
2010 Art Karlsruhe, Galerie Michael
Heufelder
2007 Galleria Gjutars, Helsinki, SF
2006 Fine Art Cologne (Messe /
Art Fair)
2005 Kunstverein Friedberg e.V.
2004 Süddeutscher Verlag,
München (Katalog / Catalogue)
2000 Honorarkonsulat der Republik
Finnland, München
Kunstverein, St. Johann, A
1997 G.S.F, Neuherberg (Katalog /
Catalogue)
1995 Galerie Walser, München

Projekte / Architekturbezogene Projekte / Projects / Art on Site

Kunst und Architektur, Öl auf
Leinen, 200 500 cm, Ober-
schleißheim (Katalog / Catalogue)

Künstler für Künstler: Japan nach dem
Tsunami, Museum für angewandte
Kunst, Frankfurt am Main

Sammlungen

Axa Art, Köln
Bezirk Oberbayern
ERGO / DAS Versicherung, München
Süddeutscher Verlag
Sammlung Kannegießer, Vlotho
G.S.F Neuherberg
Nordstern Kunstversicherung
Graphische Sammlung, Passau
Sammlung Wiegand
Joensuu Art Museum
Sammlung Horst Appel
Sammlung Blumenberg, Hamburg

Bibliographie

Hegewisch, Katharina *Architektur
und Kunst*, Oberschleißheim.
Waldenfels, Bernhard (2006)
*Leena van der Made. Farbräume
Colour Spaces*. Düsseldorf.
Wiegand-Uhl, I. (2007) *Figuration
und Bildraum* (Katalog). München.
Wiegand-Uhl, I. (2004) *Das Visuelle
und die Imagination*. Süddeutscher
Verlag, München.
Weskott, Hanne (2004) *Das Chaos
des Lebens ordnen*, München.
Nielsen, C. (2009) *Licht und Raum*,
Bezirk Oberbayern, München.
Lutz, K. J. (2004) *Süddeutscher Verlag
Förderung junger Künstler*,
München.
Wehlte, K. *Werkstoffe und Techniken
der Malerei* Abb. 62 Enkaustik.
2001, Leipzig.
Goblirsch-Bürkert, G. (2004) *Zur
Premiere der neuen Reihe*, München.
Rabe, Ana (1998) *Dasein im Raum*,
München.

Horst Appel

Horst Appel studierte in Paris Kunstgeschichte und Zahnmedizin, gründete 1959 die Galerie Appel in Frankfurt am Main, wo er bis 2018 nichtgegenständliche und abstrakte Malerei, lyrischen Informel, Farbfeldmalerei, konkrete, konstruktive Kunst und Skulptur ausstellte. Er zeigte international bekannte Künstlern wie Joannis Avramidis, Max Cole, Michael Croissant, Leo Kornbrust, Herbert Peters, Rolf-Gunter Dienst, Hans Steinbrenner, Günter Fruhtrunk, Kuno Gonschior, James Reineking, Otto Greis, Marcia Hafif, Icke Winzer und Gerhard Wittner aber auch aktuelle Ansätze von Angelika Gilberg, Leena van der Made, Thomas Kaminsky, Icke Winzer, Jerry Zeniuk, Michael Rögler Winfried Virnich, Walter Moroder und Heinz Breloh.

Antonino Mazzù

Nach dem Studium der klinischen Psychologie und Philosophie verteidigte Mazzù seine Doktorarbeit über Edmund Husserl, den Begründer der Phänomenologie. Mazzùs Publikationen befassen sich hauptsächlich mit Phänomenologie und Hermeneutik (Brentano, Husserl, Gadamer, Fink, Levinas, Ricœur, Binswanger, Merleau-Ponty und Maldiney). Er unterrichtet Philosophie an der Université libre de Bruxelles (Moralphilosophie, Metaphysik und Philosophische Anthropologie).

In den letzten Jahren widmete sich Mazzù auch dem poetischen Schreiben (kürzlich veröffentlicht in Po & Sie, 163/2018) und der Übersetzung poetischer Werke (aus dem Italienischen, Englischen und Portugiesischen). Gegenwärtig konzentriert er sich auf philosophische Fragen des poetischen Schreibens, sowohl vom Standpunkt der Tradition als auch von der «Sache selbst» her.

Michaela Ott

Michaela Ott ist Philosophin, Filmwissenschaftlerin und Übersetzerin. Sie lehrt als Professorin für ästhetische Theorien an der HFBK Hamburg. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Ästhetik und Filmtheorie, Ästhetik und Politik, Ästhetik und Ethik.

Christoph Schütte

Christoph Schütte lebt als Journalist in Frankfurt am Main.

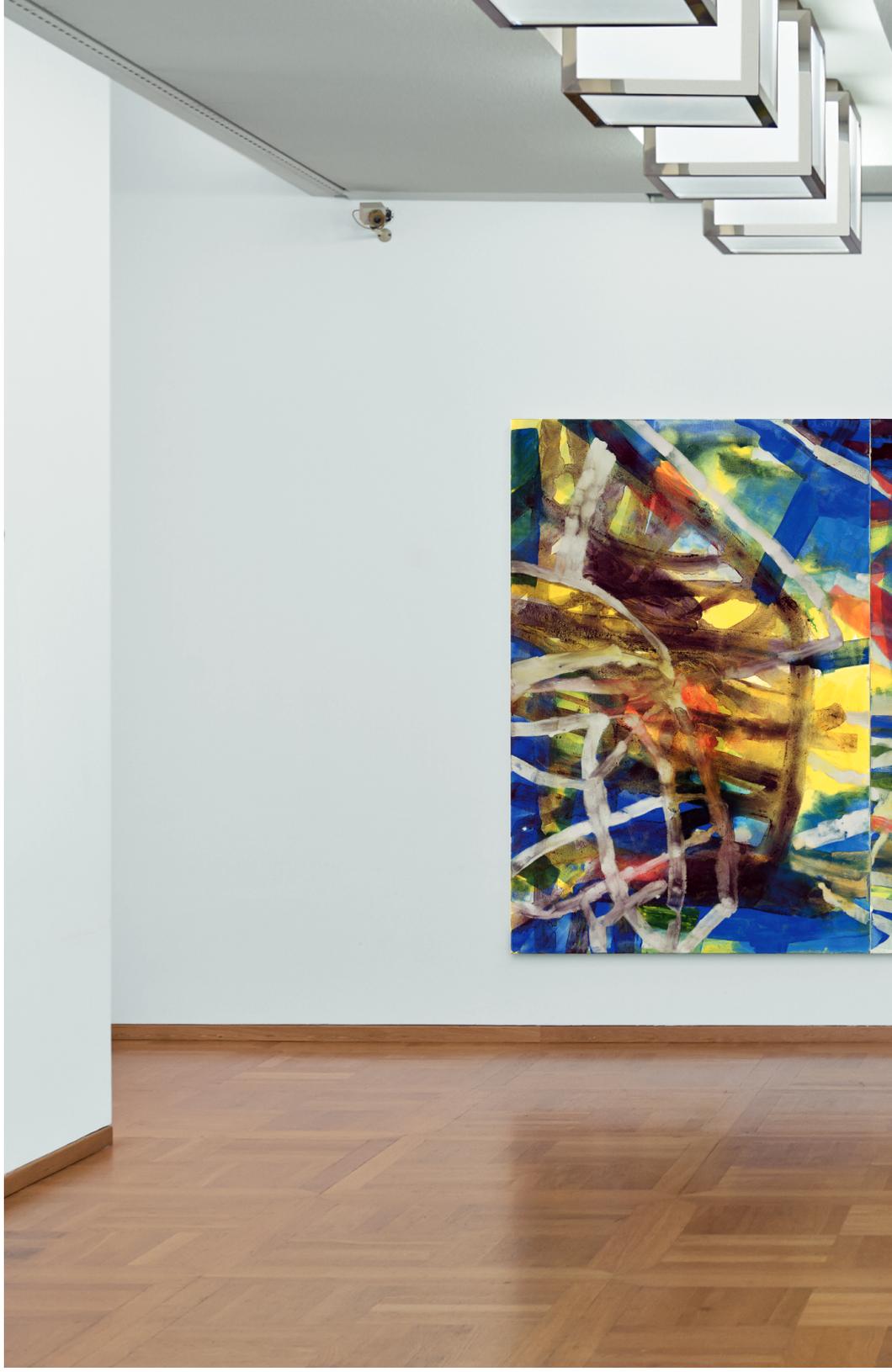
Sandro Steudler

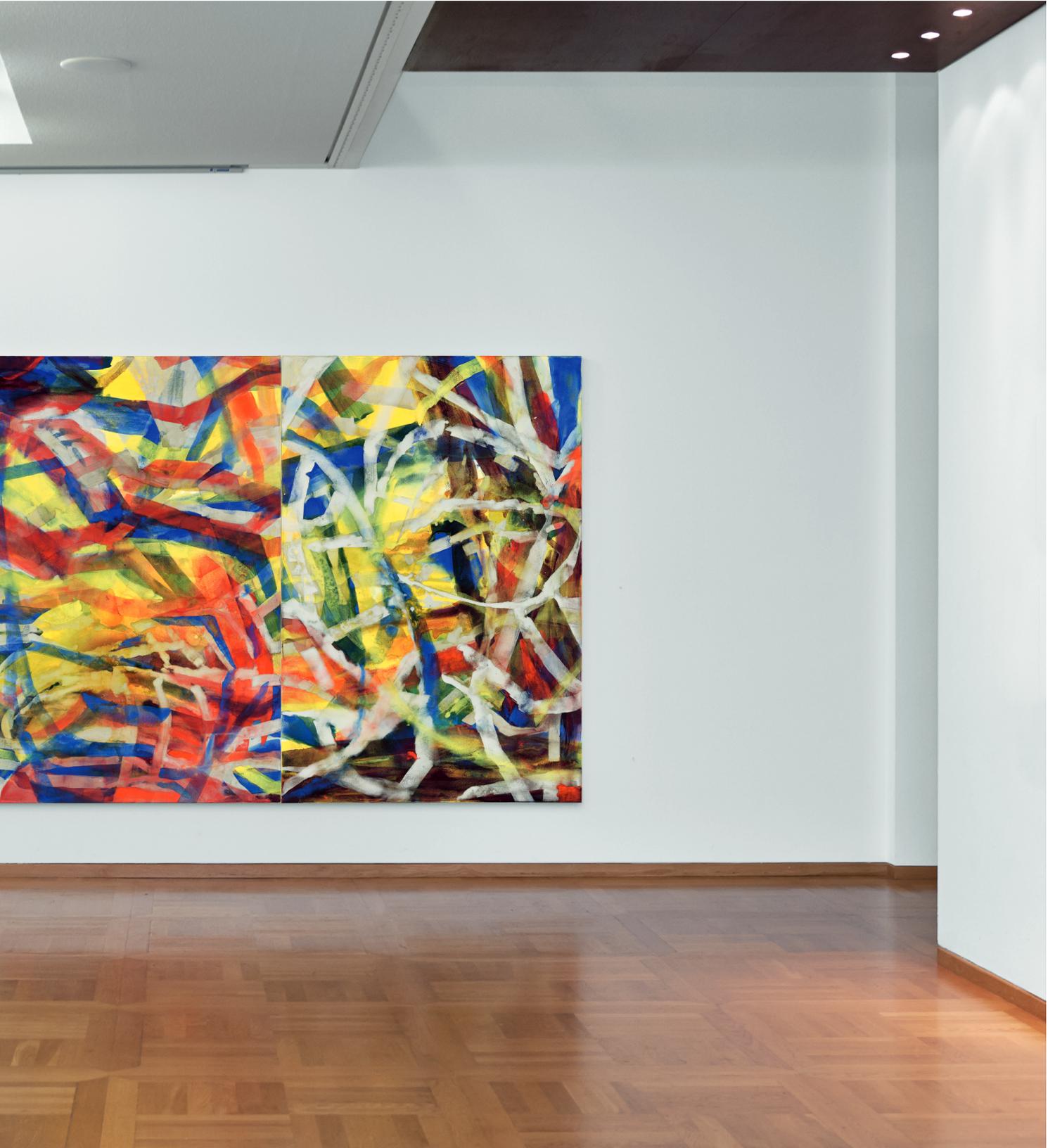
Sandro Steudler (1971) lebt und arbeitet in Zürich. Er versteht sich als Multipraktiker unter einem Kunstdiktat. Studium an der Kunstakademie Düsseldorf und der Hochschule der Künste Zürich (ZHdK). Später folgte die Promotion an der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HFBK). Seit 2001 nationale und internationale Ausstellungen: Kirchner Museum Davos (CH), Bündner Kunstmuseum Chur (CH), Center for Contemporary Art Plovdiv (BUL) u.a. Seit 2004 unterrichtet er an verschiedenen Kunsthochschulen, u. a. Hochschule der Künste Bern (HKB), Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK), Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel (HGK), Hochschule Luzern – Design & Kunst (HSLU). Seit 2016 betreibt er den Kunstraum luke in Zürich.

Toon Verhoef

1946: geboren in Voorburg, Niederlande. Lehraufträge: 2009–2014; Professor an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe; 2008: Vertretungsprofessor an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe; 2007: Nola Hatterman Institute, Paramaribo, Suriname; Villa Arson, Nizza, Frankreich; de Ateliers, Amsterdam; Academie Minerva, Groningen; Academie voor Beeldende Vorming, Tilburg; Akademien von Amsterdam, Arnhem, Enschede, Maastricht, Rotterdam, Den Haag; Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen.

Montage, 2016, Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas, 210 420 cm
Industrie und Handelskammer / Chamber of Commerce, Frankfurt am Main





Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich
der Ausstellung Leena van der Maade
«Das schwarze Quadrat 2020»
in der Galerie Appel, Frankfurt am Main
vom 8. September bis 7. Oktober 2017

Dank an:

Horst Appel, Frankfurt am Main
Text www.galerie-appel.de

Antonino Mazzù, Brüssel, BEL
Text amazzu@ulb.ac.be

Michaela Ott, Berlin
Text philott@arcor.de

Christoph Schütte, Frankfurt am Main
Text c1schuette@aol.com

Sandro Steudler, Zürich, CH
Text info@sandro-steudler.ch

Toon Verhoef, Edam, NL
Text www.toonverhoef.com

Cathrin Nielsen, Frankfurt am Main
Übersetzung c.nielsen@lektoriatphilosophie.de

Martin Url, Frankfurt am Main
Fotos www.fotostudio-url.de

Druckerei Ph. Reinheimer GmbH, Darmstadt
Druck www.phr.de

© Leena van der Made und die Autoren
www.vandermade.de
vandermade@gmx.de
+49. (0) 15 25. 1 61 06 70

GALERIE APPEL



Galerie Appel
Corneliusstraße 30
60325 Frankfurt am Main
www.galerie-appel.de