

Oberfläche

Die *Ornamente* sind das Außen. Es geht raus aus dem Atelier, aus der Wohnung, aus dem *Innen*, und es geht rein in die Stadt, auf lange Spaziergänge, Erkundungen. Der Raum soll nicht bloß Entfernung zwischen zwei Punkten sein, keine Strecke, die überwunden werden will, sondern er soll sich öffnen. Und es öffnet sich die *Oberfläche*, das *Außen* der Stadt, die Wände und Flächen der Häuser, Türen, Tore, Fenster, Gitter; es wuchern mannigfaltige Applikationen und ein Universum an Formen, Symbolen, Bildern, Strukturen und Wappen entfaltet sich.

Sie treten dem Betrachter entgegen, und damit auch der Kamera. Die Minimaldefinition von Fotografie ist für Yala Juchmann der Prozess, *Licht auf einen Träger zu bannen*. Bei aller Abstraktheit meint ‚definieren‘ hier nicht das Ringen um eine letzte Wahrheit. Begriffsbestimmungen sind für Künstler nur dann interessant, wie ihre Offenheit als Vehikel einer künstlerischen Praxis taugt. Aus dieser ergibt sich irgendwann eine sprachliche Beschreibung, die der Erfahrung aber immer nachrangig bleiben wird. In welchen möglichen Konstellationen jedenfalls Licht und die Oberfläche eines Trägermediums aufeinandertreffen, welche Grenzen eines tradierten Kanons von ‚Fotografie‘ sich zur Überschreitung anbieten – das ist wieder und wieder Thema von Juchmanns Arbeiten. Vor diesem Hintergrund sind die *Urbanen Ornamente* auf den ersten Blick konservativ, reihen sich ein in die vielleicht älteste aller fotografischen Bestimmungen: Zeugnis abzulegen. Die Fotografien des *Bildarchivs Neukölln* sind also auch Dokumente, und nicht umsonst stehen sie ästhetisch dem Zettelkasten näher als einer großformatigen Wanddekoration.

Das Dokumentarische und das Archivarische erinnern daran, wie sehr Fotografie immer auch ein Dispositiv zur *Manifestierung von Innen und Außen* ist. Sie hatte, als technische Fortführung der Zentralperspektive, wesentlichen Anteil an der Vorstellung einer konsistenten Außenwelt, die repräsentierbar ist. Die Fotografie ist insofern Medium des Außens; nimmt auf, was vor der Linse, also draußen ist, und gibt es wieder mit der Illusion einer realistischen Tiefe, weil sie selbst sich als Oberfläche zum Verschwinden bringen will.

Den Weg der Oberfläche, die Dialektik von Innen und Außen weiterzuverfolgen, muß deswegen heißen, die Fotografie zu überschreiten.

Daher die Malereien als Techniken des Innen, entstanden nicht im Stadtraum, sondern im geschützten Raum des Ateliers, der aber wiederum nicht vollständig abgeschirmt sein kann gegen das Außen.

Die Malerei entsteht nicht durch Nivellierung der Oberfläche, sondern sie ist Arbeit an der Oberfläche. Sie entsteht durch kratzen, abnehmen, überdecken; sie entwickelt ihre eigene Dynamik und Strenge, das Material bekommt eine besondere Dominanz. Formgebung ist nicht mehr nur Frage einer Materialität vor der Linse, sondern Wechselspiel zwischen Einbildungskraft und Kontingenz des Materials. Und so ist die Malerei schließlich auch die Möglichkeit, die Fotografien rückwirken zu lassen, in eine Oberfläche einwirken zu lassen, Oberfläche zu schaffen, nicht bloß sie zu verflachen. Aus dem Außen ein Innen machen.

„Den Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozeß einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst.“ Mit diesem Satz beginnt Siegfried Kracauers 1927 erscheinender Essay über das ‚Ornament der Masse‘. Die Oberflächenäußerungen, die ihn interessierten, waren die visuellen Formationen moderner Massengesellschaften, sei es auf Abbildungen in Illustrierten, auf Bühnen, oder in den gerade erst aufkommenden Spektakelorten der Stadien. Was Kracauer hier sah, war die Zerteilung von Menschen in Ornamente – und zwar unwiderruflich, denn die so zerstückelten „lassen sich nachträglich nicht mehr zu Menschen zusammensetzen“. Das ‚Ornament der Masse‘ war insofern Ausdruck eines kapitalistischen Produktionsprozesses, in dem der Einzelne ebenso teilbar sein zu hatte wie die mathematischen Gleichungen, die seine Existenz bestimmten. Für Kracauer war das eine Wahrheit, die man zwar beschreiben und beurteilen konnte, die sich aber erst im Blick auf die ‚unscheinbaren Oberflächenäußerungen‘ zeigten.

Wie auch immer man Kracauers Begriff des Ornamentalen in seiner Abstraktheit bewerten will, welche Verbindungen auch immer man ziehen will zum *Bildarchiv Neukölln* und zum *Morgen der Flächen* – in ihrer Kombination werfen sie die Frage auf, worauf sich eigentlich heute ein Blick auf die ‚unscheinbaren Oberflächenäußerungen‘ zu richten hätte.

Denn Kracauers Diktum, geschrieben 1927, ist natürlich selbst nur noch historische Wahrheit. Die Spannung zwischen *high* und *low*, das Interesse an der Visualität des Profanen als Novum gegenüber den strengen sprachlichen ‚Urteilen über sich selbst‘, aber auch das Zurücktreten von bewussten Wertungen gegenüber einem kollektiven Unbewußten – diese Gegensätze haben sich in der Dialektik der Geschichte zerrieben. Sie sind sicherlich nicht vollständig aufgehoben, aber bilden keine dominante Dichotomie mehr.

Vielleicht lässt sich aus dieser Perspektive die Zuspitzung vertreten, zeitgenössische Kunst, 90 Jahre nach Kracauer, ist ein Zerfallsprodukt dieses Prozesses. Sie will beides gleichzeitig: den Blick auf die mannigfaltigen Oberflächen der Gegenwart werfen und dies als Urteil über ihre eigene Epoche verstehen. Sich dem visuellen Material der Populärkultur zuzuwenden, das an schierer Menge, aber auch an globaler Omnipräsenz alle Vergleiche mit Kracauers Zeit sprengt, ist nicht mehr eine Entscheidung gegen etwas, sondern dominiert große Teile künstlerischer Produktion. Aus der Provokation ist *Mainstream* geworden, und so ist es für viele Künstler selbstverständlich, vor allem auf das zirkulierende Bildmaterial in Werbung und sozialen Netzen zu reagieren – mit dem Ergebnis, dass der Abstand zwischen den verschiedenen Formen von Bildproduktion gelegentlich gegen Null geht. Aber auch Kunst selbst ist eine solche mehr oder weniger unscheinbare Oberflächenäußerung, weswegen sie die Position einer Beobachterin ihrer selbst einnimmt – und in dieser Logik stets Gefahr läuft, als autopoetisches System den Anschluß zu einem Außen, und das heißt auch ihrer gesellschaftlichen Fundierung, zu verlieren. Aber gerade dieses Außen ist es, welches mehr und mehr Erwartungen an die Kunst heranträgt, welches sich nicht mehr mit Unscheinbarem zufrieden gibt, sondern Epochenurteile verlangt. Die Kunst soll ‚politisch‘ sein, ‚widerständig‘, sich einmischen, und auf die Gegenwart reagieren.

Man kann diese politische Dimension in den Arbeiten von Yala Juchmann finden. Sie lassen sich sehen in den vielen Schichten der Oberfläche, die immer auch sedimentierte Historie sind. Die Ornamente heben Symbole und Bilder aus der unendlichen Tiefe des Mythos, sind als Material selbst Architekturgeschichte, tragen die Spuren der Zeit, Schmutz, Kratzer, Rost, dienen ihrerseits als Oberfläche von Markierungen wie Graffiti. Und natürlich steht

dort der Name „Neukölln“, Auslöser eines vagen politischen Glühens, Chiffre für urbane Probleme und Hoffnungen. Neukölln aber ist auch Lebensraum aller an diesem Buch beteiligten; und insofern immer wieder Gegenstand ganz konkreter Befürchtungen, der ökonomische Druck werde irgendwann zu hoch. Das alles lässt sich, wenn man denn will, in den Arbeiten finden.

Aber vielleicht geht es am Schluß einfach nur darum, einen Ort künstlerischer Schöpfung zu finden. Ein Ort, der sich im Außen der Zwänge zu Gegenwärtigkeit und politischem Urteil befindet, ein Ort, der es ermöglicht, einem eigenen Interesse an ‚Oberflächen‘ nachzugehen; ein Ort, der sich das Risiko künstlerischer Freiheit erlaubt, sehr grundsätzlichen, eigensinnigen Fragen von Formgebung, Stimmigkeit, Gedächtnis und ihrer Manifestierung in Oberflächen nachzugehen; ein Ort, der sich behaupten will zwischen einem Außen, das einfach da ist, und einem Innen, das sich als künstlerische Praxis, auch gegen Widerstände, ausdehnt.

Surface

The *ornaments* are the exterior. Out of the studio, the apartment, the *interior*, into the city, on long walks, explorations. The space shouldn't just be a distance between two dots, a route to be traveled. Instead it should open itself. And the surface opens, the exterior of the city, the walls and surfaces of houses, doors, gates, windows, grates; countless appliquéés grow rampant and a universe of forms, symbols, images, structures and emblems unfolds.

They approach the viewer, and thus the camera. For Yala Juchmann, the minimum definition of photography is to *capture light upon an image carrier*. Here, in all its abstractness, "defining" isn't a struggle for the final truth. Definitions are only interesting for artists when they are open enough to be a suitable vehicle for artistic practice. From this, a verbal description will at some point emerge, yet it will always remain subordinate to the experience. In which possible constellations can light and the image carrier's surface meet, what borders of the traditional canon of "photography" can be crossed – these are recurrent themes in Juchmann's work. With this backdrop, *Urbane Ornamente* may at first appear conservative, joining the ranks of perhaps the oldest of all photographic purposes: that of giving testimony. The photographs of *Bildarchiv Neukölln* are therefore also documents, and it is not for naught that they are aesthetically closer to a card index than a large-format wall decoration.

These documentary and archival aspects remind us that photography is always a *dispositif* of the *manifestation of interior and exterior*. As a technical continuation of the central perspective, it played a significant role in the idea of a consistent external world that can be represented. In this respect, photography is the medium of the exterior. It records what is before the lens, on the outside, and reproduces it with the illusion of realistic depth, because it wants itself to disappear as a surface.

In order to continue pursuing the path of the surface and the dialectics of interior and exterior, photography must be transcended. Hence, the paintings: as a technique of the interior, not developed in the urban space, but inside the protected room of a studio, which, however, can never be completely shielded from the outside.

The painting isn't a leveling of surface – it's work *on* the surface. It's scratching, taking away, covering up. It develops its own dynamic

and austerity – the material takes on a particular dominance. The work's form is no longer only a question of materiality before the lens, it becomes an interplay of the material's vision and contingency. And so painting is ultimately the means for the photographs' reaction; it allows them to influence the surface, to create surface, not just flatten it. To create an interior from the exterior.

"The position that an epoch occupies in the historical process can be determined more strikingly from an analysis of its inconspicuous surface-level expressions than from that epoch's judgments about itself." This is the first sentence of Siegfried Kracauer's essay on the "mass ornament," published in 1927. The surface-level expressions he was interested in are the visual formations of modern mass societies. These can be found in magazine illustrations, on the stage, or in that then up-and-coming place of spectacle, the stadium. Here, Kracauer saw the deconstruction of people into ornaments – he saw this as an irrevocable process, that those who had been deconstructed "could no longer be put back together as human beings." The "mass ornament" was therefore an expression of a capitalist production process whereby an individual was just as divisible as the mathematical equations that determined his existence. For Kracauer, this was a truth that could be described and evaluated, but was only visible in the light of these "inconspicuous surface-level expressions."

In whatever way one wishes to evaluate Kracauer's concept of the ornamental, in all its abstractness – and whatever connections one may draw to *Bildarchiv Neukölln* and *Am Morgen der Flächen* – it is their combination that raises the question of what the examination of the "inconspicuous surface-level expressions" of today might reveal.

Of course, Kracauer's dictum, written in 1927, is now but a historical truth. The tension of high and low, the interest in profane visuals as a novelty versus the strictly verbal 'self-judgment' – as well as the abdication of a conscious evaluation of the collective unconscious – these contradictions have eroded in the dialectic of history. Certainly, they have not been completely abolished, but they no longer form a dominant dichotomy.

Perhaps this perspective serves to represent a pointed emphasis, and contemporary art,

ninety years after Kracauer, is a degraded product of this process. It wants for both simultaneously: to look upon the various surfaces of the present and to understand these as judgments of its own epoch. To turn toward the visual material of popular culture – which, in its sheer volume, but also in its global omnipresence, breaks all comparisons with Kracauer's day and age – is no longer a decision against something, but now dominates large parts of artistic production. Provocation has become mainstream, and for many artists it is self-evident that their primary reaction should be toward the visual material that circulates in advertising and social networks, thus causing the gap between various forms of image production to occasionally approach nil. But even art itself is a more or less inconspicuous expression of surface, which is why it can be its own observer – and in this logic runs the risk of losing its connection to the external, as an auto-poetic system, and thus also the connection to its social foundation. But it is precisely this exterior that constantly increases its expectations for art. It's no longer satisfied with the inconspicuous, but demands epochal judgment. Art should be 'political,' 'resistant'; it should interfere with, and react to, the present.

These political dimensions can be found in Yala Juchmann's work. They can be seen in the many layers of surface, which are always also sediments of history. The ornaments lift symbols and images from the infinite depths of myth. As a material, they themselves are architectural history. They show traces of time, dirt, scrapes, rust, and they in turn serve as surfaces for marks, such as graffiti. And then, of course, the name "Neukölln," triggering a vague political glow, a cipher for urban problems and hopes. Neukölln is also the living area of everyone involved in this book, and in this respect a constant subject of very tangible fears that the economic pressure may become too high. All of this can be found, if so desired, within the work.

In the end, it is perhaps simply a matter of finding a place for artistic creation. A place inside the constraints of the contemporary and of political judgment, a place that lets one pursue an individual interest in *surfaces*; a place that takes the liberty and risk of artistic freedom in the pursuit of very fundamental and

determined questions about form, coherence, memory and their manifestation in surfaces; a place that wants to assert itself from an exterior that is simply there, and an interior that, despite all obstacles, expands as an artistic practice.