

M I C H A E L R A E D E C K E R



MICHAEL RAEDECKER, WEB, 2000, acrylic, oil, and thread on canvas, 78 x 59 7/8" / Acryl, Öl und Garn auf Leinwand, 203 x 152 cm.

DIRTY PICTURES

BART VERSCHAFFEL

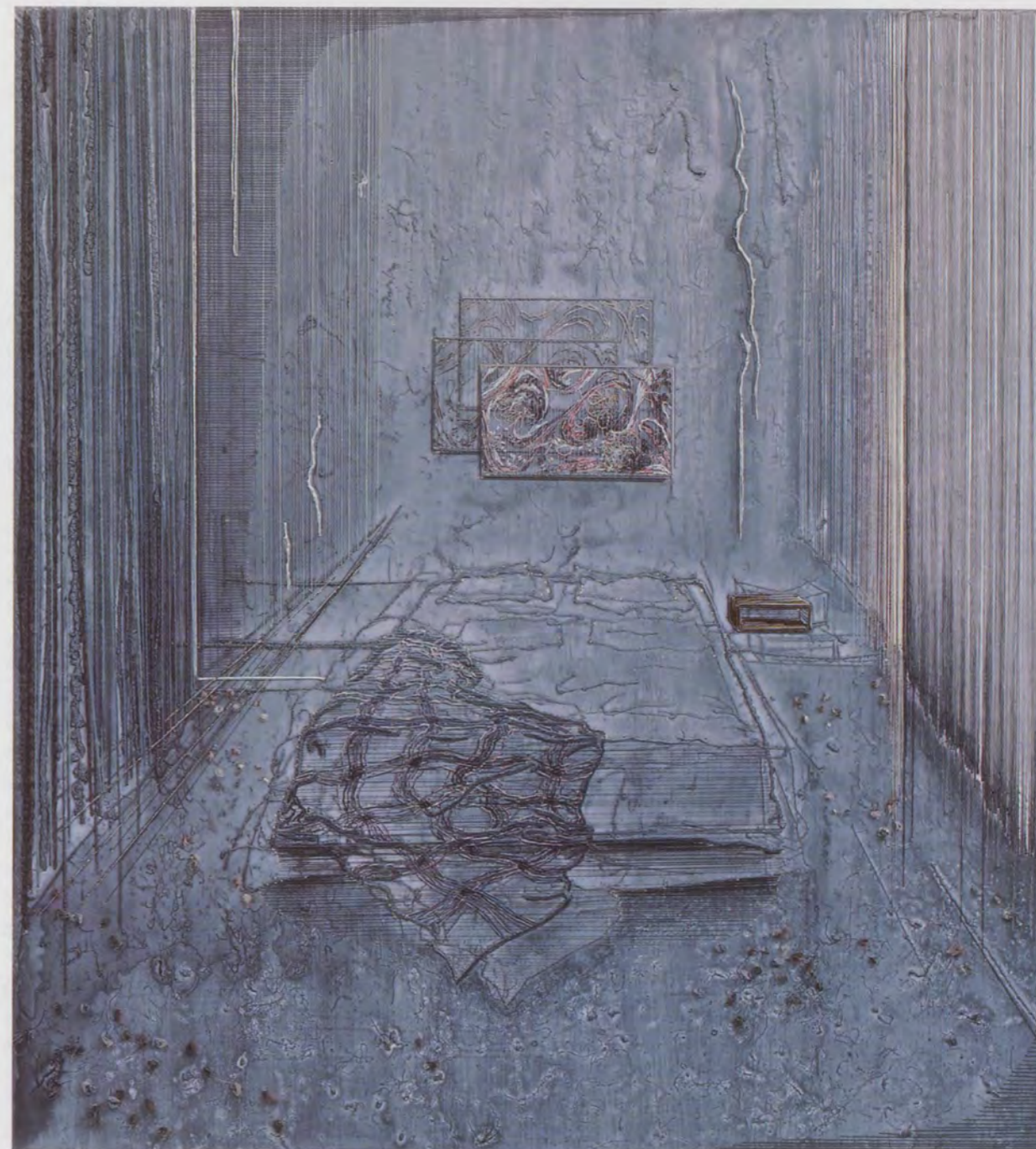
Viewed from the proper distance every painting becomes flat. When the picture is reproduced, this flatness remains. In the copy the painting obviously loses its materiality and its scale. But in addition, an entire array of viewing possibilities is reduced and simplified, as it were, to a single view: in contrast to studying paintings in "real life," their reproduction remains the same no matter how you look at them. Michael Raedecker's often large-scale paintings also turn into the "beautiful" flat images seen in reproductions when viewed from the right distance. However, his works revolve around what ensues by not looking from the proper distance, that is, by standing too close and hence seeing what happened in the process of making the picture.

In very realistic or illusionistic painting the image stays clear and sharp up to the shortest distance: the image sticks on the canvas; one sees the things portrayed just like one sees real objects in daily life. In many other and practically all modern paintings, the image gradually dissolves as one approaches. The image turns to "matter": roughly structured patches of

BART VERSCHAFFEL is a philosopher teaching Architectural Theory at Ghent University, Belgium. He is also on the board of the Dutch art magazine *De Witte Raaf*.

paint and color that signify nothing more than just paint and color. Just one step backwards allows miraculous recovery of the image from the magma, a witnessing of how order and meaning emerge out of the original chaos, and this bestows on the aesthetic experience a mythical depth... In the first case the artist is a master artisan or illusionist, who hides behind the realistic effect of his skillfully created images, in the second case he operates as an alchemist constructing form and definition from primal elements. Are image-makers extraordinary people?

It has rightly been said that Michael Raedecker's paintings are "unsettling": we do not readily comprehend what is actually happening in them nor do they offer us an ideal viewing distance from which we might feel that the image coalesces into an accessible whole. The paint, the various kinds of threads, and the other materials sometimes pasted and painted over, work at cross purposes. At the distance where, for example, the paint still yields an immaterial "image" and forms readable figures, the threads already break away from the whole and turn into "wool" and "hairs" that undermine the image. On closer examination, loose hairs and threads stuck into the paint, along with protruding lumps of paint, evoke miniature landscapes, which then again approximate the



MICHAEL RAEDECKER, DIM, 2001, acrylic and thread on canvas, 28 x 31 1/8" / Acryl und Garn auf Leinwand, 71 x 79 cm.



MICHAEL RAEDECKER, OPERATOR (AFTER GIORGIONE), 2002,
acrylic and thread on canvas, 35⁷/₁₆ x 29¹/₂" / Acryl und Garn auf Leinwand, 90 x 75 cm.

complete image first seen in the painting, and so on. The embroidery and plaiting that Raedecker uses to imitate painterly effects never blend into the image evenly. The painting is never consistently "image" and the image never dissolves completely into paint. The image actually stays "messy" at all times; Raedecker's technique always generates the appearance of sloppy patchwork. The painter in this case is not a conjuror and not a magician, but a craftsman and a *bricoleur*. Seen from the right distance or in front of the camera the painting obviously does become "image"; yet, from (too) nearby the visual information transmits contradictory messages and the picture proves to be half made of noise. The paint-

ings are like worn-out vinyl LPs, with a scarcely discernible voice or melody amidst the many hisses and scratches, being played to an audience accustomed to a flawless and clean rendition.

Raedecker's strategy can also be read in the details of his images. In *MIRAGE* (1999) there are two tiny tree trunks to the left. And to the left again of these trunks a shadow line runs straight upwards, alongside the stem; this way, the tree-thread slightly detaches itself from the picture plane, yet simultaneously it treats the painting itself as a plane on which the shadow is cast. However, at the foot of the trunks the shadow of the stems starts sloping to the right, deep into the "landscape" of the image. Hence, the literal

reading of the thread on the plane and the reading of the image as a surreal landscape are both evoked and yet mutually opposing. How could one look at such an image and not feel unsettled?

Raedecker's paintings evoke a recognizable basic imagery, taken from the tradition of painting or popular visual culture. His images are never entirely strange or original—they seem familiar, easy to label and to classify. Thus, most of his pictures to date show landscapes and interiors. A number of landscapes clearly allude to the oriental landscape tradition: a few lines and some threads pasted into the pale, primer-like ground suffice to evoke depth in the desiccated paint soil. There are various surrealistic landscapes, deep spaces with no horizon or sky, over which nameless shapes, marked by sharp shadows, are spread out. Since the objects elude identification, the scale of the depiction remains uncertain: Is it microscopic, is it cosmic? Surrealism is often just around the corner: the way in which the shapes are placed in the empty spaces and the confrontation of woolly, almost immaterial figures and objects with solid and yet amorphous ones are reminiscent of Magritte in his early work and even more so of Tanguy. Particularly innovative are some landscapes in which the world is folded or rolled up or forms a ring enclosing a vortex or hole. Raedecker's interiors—in fact the interiors of a type of house he also uses for his suburban exteriors—do not refer to a traditional painting theme or genre, yet they are very recognizable: It is the suburban home of the B-movie or police series, shot at the moment when the telephone starts ringing or the first car pulls up, and the story begins. In addition to these landscapes and domestic scenes, Raedecker also painted a few extremely spatial still lifes and a few portraits. In all these pictures the spectators will easily recognize the genre and be able to name what they see. However, at the same time it is evident that such naming or such references are secondary and do not reveal what is really happening in Raedecker's work.

Raedecker does not paint stories or situations but places. These places are like small boxes or cases. When we discover a lovely box we want to open it even if we know that it is empty; we want to see the bare interior, to smell it and give free rein to our

dreams before closing it and turning it upside down in search of a sign or a name. To me that is the way in which Raedecker's paintings work: They seem to be made in order to put something in them, to save something preciously small and intimate, but they feel empty somehow. They are storage locations, the *topoi* of the classical *ars memoriae*. This even applies to the still lifes: The depicted objects naturally behave like actors who know they are being watched and address the viewers. But the spatiality of the pictures is more powerful than the single objects in them; the objects-actors do not perform on a stage but in a landscape, and the spectator's gaze passes through them into the depths.

The two portraits recently made by Raedecker radically reverse the spatiality and landscape setting of his earlier works. His mode of working remains the same inasmuch as there is initial recognition: "Ah, Giorgione!" However, instead of portraying sitters of his own, he remodels classical portraits using his own techniques. The choice of a painting by Giorgione as his source image is obviously not motivated by the sentimental desire to make a faithful, "true" picture of a face, but rather by the wish to revise the genre of the portrait. Not even Giorgione himself was primarily interested in rendering a face when he painted his *PORTRAIT OF A GENTLEMAN* (ca. 1510), now in the National Gallery in Washington. The Renaissance painter turns the head of his model in partial profile so that the "hole" of the left eye becomes central to the face and heightens the piercing impact of the gaze, hence imparting it with—in Deleuze's words—*visagéité* or faceness. Giorgione experiments with the pose of the fist and the eyes as a means to strengthen the artificial nature of the portrait (frontality, juxtaposition, presence...). It is exactly this "hole" of the eye and gaze that serves as the point of departure and even takes the focal position in Raedecker's *OPERATOR (AFTER GIORGIONE)* (2002). These portraits are not spatial or poetical like "spaces" or like the small empty boxes, and unlike conventional portraits they do not arouse "human interest" in faces. They are laboratory tests demonstrating the existence of the pure, immoral, meaningless force of the image.

(Translation: Jo Pollet)



MICHAEL RAEDECKER, BLIND SPOT, 2000, acrylic and thread on canvas, 46 x 34" / Acryl und Garn auf Leinwand, 117 x 86,5 cm.

SCHMUTZIGE BILDER

BART VERSCHAFFEL

Aus einer gewissen Entfernung betrachtet wird jedes Gemälde flach. Reproduziert man es, bleibt diese Fläche übrig. In der Reproduktion verliert das Gemälde natürlich jegliche Materialität und seine ursprünglichen Grössenverhältnisse. Die Reproduktion kann nur noch einen Bruchteil des Originals vermitteln, nämlich jene visuellen Informationen, die auf einer Ebene zusammenkommen und ein Bildganzes ergeben. Betrachtet man eine Reproduktion aus der Nähe, bleibt das Bild, was es ist – ganz anders beim Original. Auch Michael Raedeckers meist grosse Gemälde werden aus der «richtigen» Entfernung betrachtet zu «schönen» flachen Bildern, wie man sie auf Reproduktionen sehen kann. Aber seine Arbeiten handeln gerade davon, was passiert, wenn man nicht in dieser «richtigen» Entfernung steht, sondern viel näher und deshalb sieht, was im Lauf der Entstehung des Bildes geschehen ist.

Bei sehr realistischer oder illusionistischer Malerei bleibt das Bild auch aus sehr grosser Nähe klar und scharf: Das Bild liegt unmittelbar auf der Leinwand und man nimmt die gemalten Dinge wahr wie Dinge im realen Leben. Bei vielen anderen und in

BART VERSCHAFFEL ist Philosoph und lehrt Architekturtheorie an der Universität Gent in Belgien. Er ist Mitherausgeber der holländischen Kunstzeitschrift *De Witte Raaf*.

fast allen modernen Bildern löst sich das Bild dagegen beim Näherkommen allmählich auf. Es wird zu reiner Materie: rauh strukturierte Farbflächen, die ausserhalb ihrer Stoff- und Farbqualität nichts bedeuten. Aber ein einziger Schritt rückwärts lässt das Bild wunderbarerweise wieder aus dem Magma hervortreten, zeigt auf, wie sich Ordnung und Inhalt aus dem ursprünglichen Chaos herauskristallisieren, und verleiht dem ästhetischen Ritual mythische Tiefe. Der Künstler ist zunächst einmal ein virtuoser Handwerker oder Illusionist, der sich hinter dem Realitätseffekt seiner kunstvoll hergestellten Bilder verbirgt, er ist aber auch ein Alchimist, der aus Ur-elementen erkenn- und benennbare Formen bildet. Sind Bildermacher vielleicht besondere Menschen?

Man sagt zu Recht, dass die Bilder von Michael Raedecker etwas «Ungemütliches» haben: Man sieht nicht sofort, was darin eigentlich passiert, und es ist nicht sofort klar, aus welcher Entfernung man sie betrachten muss, damit ein Ganzes erfassbar wird. Die Farbe, die verschiedenen Garnsorten und die anderen Materialien, die manchmal hinzugefügt und übermalt werden, arbeiten einander entgegen. Aus einer Entfernung, wo die Farbe immer noch ein immaterielles Bild liefert und lesbare Figuren bildet, lösen sich die Garnfäden schon aus dem Bild und werden zu «Wolle» und «Haaren», die das Bild stö-

ren. Bei näherem Hinsehen bilden lose in der Farbe klebende Haare und Fäden in Kombination mit sich aufwerfenden Farbkümpeln eigene Miniaturlandschaften, die dann doch wieder sehr in die Nähe jenes Bildes kommen, das man zuerst gesehen hat, und so fort. Die Stickerie und das Flechtwerk, mit denen Raedecker malerische Effekte erzeugt oder nachahmt, fügen sich niemals schön und regelmässig ein. Das Gemälde ist nie ganz «Bild» und dieses wiederum löst sich auch nie ganz in Materie auf. Das Bild bleibt irgendwie immer ungepflegt; Raedeckers Technik ist immer ein wildes Durcheinander. Der Maler ist hier weder Zauberkünstler noch Magier, sondern ein *bricoleur*. Aus der «richtigen Entfernung» oder durch die Kamera gesehen, wird das Gemälde natürlich doch zum Bild und lässt sich anschauen, aber aus (zu) grosser Nähe betrachtet, behindern sich die visuellen Informationen gegenseitig und lassen das Bild erscheinen, als bestehe es zur Hälfte aus störenden Elementen. Die Bilder sind wie verschlissene Vinyl-Schallplatten, auf denen unter viel Gekratze und Gekrache Stimm- oder Melodiefetzen zu vernehmen sind, gespielt für ein Gehör, das an perfekte und saubere Wiedergabe gewöhnt ist.

Raedeckers Strategie ist auch in Details seiner Bilder zu erkennen. In *MIRAGE* (1999) stehen links zwei winzige Baumstämme. Gleich daneben laufen die Schattenstreifen den Stamm entlang nach oben, wodurch sich der Baumfaden leicht von der Fläche löst und das Relief betont. Gleichzeitig wird das Gemälde aber als Fläche behandelt, auf die dieser Schatten fällt. Vom Fusse der beiden Stämme läuft aber noch ein weiteres Schattenpaar vom Stamm aus schräg nach rechts oben, tief in die Bildlandschaft hinein. Der buchstäbliche Faden auf der Fläche und die Auffassung des Bildes als surreale Landschaft werden gleichzeitig angesprochen und gegeneinander gesetzt. Wie soll man da «gemütlich» schauen können?

Raedeckers Gemälde beschwören ein wieder erkennbares Grundvokabular aus der Tradition der Malerei oder der populären Bildkultur. Auf den ersten Blick wirken sie nie ganz fremd oder neu; man fühlt sich unmittelbar an etwas erinnert und meint, sie leicht benennen oder zuordnen zu können. So hat Raedecker, zum Beispiel, bisher vor allem Landschaften und Interieurs präsentiert und viele dieser

Landschaften erinnern an asiatische Landschaftsmalerei: Wenige Linien oder Fäden in die bleiche Grundiermasse geklebt genügen, um im trockenen Farbgrund landschaftliche Tiefe hervorzurufen. Es gibt einige surreale Landschaften, tiefe Räume ohne Horizont und Licht, in denen namenlose Formen von scharfen Schatten begleitet verteilt sind. Weil keines dieser Objekte identifiziert beziehungsweise keine tatsächliche Grösse ausgemacht werden kann, bleibt der Massstab ungewiss: Ist er mikroskopisch oder kosmisch? Der Surrealismus ist nicht weit: Die Art, wie die Formen in diese leeren Räume gesetzt sind, und die Kombination von flauschigen, beinahe immateriellen und harten, aber dennoch amorphen Figuren und Objekten erinnern an frühe Bilder von Magritte und vielleicht mehr noch von Tanguy. Ganz ungewöhnlich und nie gesehen erscheinen einige Landschaften, in denen die Welt zusammengefaltet oder aufgerollt wird oder sich um einen Wirbel oder ein Loch krümmt. Raedeckers Interieurs – ganz besonders die Interieurs jenes Haustyps, den er auch in seinen Aussenansichten verwendet – knüpfen nicht an ein traditionelles Thema oder Genre der Malerei an und sind uns doch vertraut: das Vorstadthaus aus dem B-Movie oder der Krimiserie, unmittelbar bevor das Telefon klingelt oder das erste Auto vorfährt und die Geschichte beginnt. Neben diesen Landschaften und häuslichen Szenen gibt es von Raedecker einige extrem räumlich wirkende Stilleben und etliche Porträts. Bei all diesen Bildern ist das Genre problemlos erkennbar und das Dargestellte lässt sich leicht benennen. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass diese Benennungen oder Referenzen nebensächlich sind und letztlich nicht erschliessen, warum es in diesem Werk wirklich geht.

Raedecker malt weder Geschichten noch Situationen, sondern Orte. Diese sind wie kleine Dosen oder Kästchen. Findet man aber eine schöne Dose, so wird man sie öffnen und sich das leere Innere anschauen wollen, auch wenn man weiss, dass sie leer ist. Man schnuppert daran, lässt seiner Phantasie freien Lauf, um dann die Dose wieder zu schliessen, sie umzudrehen und auf der Unterseite nach einem Zeichen oder Namen zu suchen. Genau so scheinen mir Raedeckers Bilder zu funktionieren: Sie sind gemacht, um etwas aufzubewahren, etwas Kleines, Intimes,

MICHAEL RAEDECKER, *MIRAGE*, 1999, acrylic, sequins, and thread on canvas, 70 x 140 1/8" / Acryl, Pailletten und Garn auf Leinwand, 178 x 356 cm.



aber sie sind leer. Es sind Aufbewahrungsorte, *topoi* der klassischen *ars memoriae*. Das gilt selbst für seine Stilleben: Die dargestellten Objekte verhalten sich ganz natürlich, wie Schauspieler, die wissen, dass man ihnen zusieht, und sich auch an ihr Publikum wenden. Aber die Räumlichkeit der Bilder ist stärker als die gezeigten Gegenstände, die Objekte/Darsteller stehen nicht auf einer Bühne, sondern in einer Landschaft, und der Blick geht zwischen ihnen hindurch in die Tiefe.

Zwei erst jüngst entstandene Porträts verkehren die Räumlichkeit und Landschaftlichkeit der bisherigen Arbeiten in ihr Gegenteil. Raedecker bleibt bei der bisherigen Arbeitsweise: Der erste Moment ist wieder ein Aha-Erlebnis: «Ah, Giorgione!» Er porträtiert keine eigenen Modelle, sondern nimmt historische Porträts und verwandelt sie mit Hilfe seiner Techniken. Im Falle des Bildes, das von Giorgione ausgeht, ist klar, dass es hier nicht darum geht, ein Gesicht getreulich abzubilden, sondern darum, das Porträt als Genre unter die Lupe zu nehmen. Beim PORTRÄT EINES EDELMANNES (ca. 1510, National

Gallery, Washington) ging es übrigens schon Giorgione nicht mehr um die getreue Wiedergabe eines Gesichts. Der Maler dreht den Kopf und Blick des Modells so, dass der linken Augenhöhle zentrale Bedeutung zukommt, was das Durchdringende des Blicks steigert und ihm so – mit Deleuze's Worten – *visagéité*, Gesichtlichkeit, verleiht. Giorgione experimentiert mit der Haltung der Faust und den Augen, um den Bildcharakter des Porträts (Frontalität, Gegenüberstellung, Gegenwärtigkeit...) zu verstärken. Es ist genau diese Augenhöhle, die Raedecker in seinem *OPERATOR (AFTER GIORGIONE)* (Spekulant/Nach Giorgione, 2002) als Ausgangspunkt nimmt und buchstäblich ins Zentrum rückt. Diese Porträts sind nicht räumlich und auch nicht poetisch wie Orte oder leere Dosen. Es steht auch kein «menschliches Interesse» an Gesichtern dahinter. Es sind Laborversuche, die die Existenz der puren, unmoralischen, sinnlosen Kraft des Bildes selbst demonstrieren.

(Übersetzung aus dem Niederländischen:
Marie-Luise Flammersfeld)

