

FLORIAN PELKA

Tammen Galerie Berlin Kunsthaus Lübeck

Eine Überdosis malerische Sehnsuchtssubstanz von Christoph Tannert

Was zuerst auffällt an Florian Pelkas neuen Bildern, ist das überbordende Verlangen nach satter Malstofflichkeit, ein auch den Betrachter ansteckendes ziehendes Gefühl von etwas, von dem man nicht weiß, was es ist, was aber immer wieder gestillt werden will. Außerdem eine merkwürdige neonfarbene, von grell-gelb bis kühl-violette Farbigkeit. Sie erinnert an das Licht des Fernsehers oder Computermonitors und an Veilchenzucker. Zuweilen trägt Pelka dabei so satt Farbe auf, dass sie tastbar wird wie eine Dermoplastik.

So wie auf den Bildschirmen der Informationsgesellschaft die digitalen Objekte immateriell und manipulierbar sind, so bieten irisierende Oberflächen und schwer greifbare Raumbilder dem Auge eine veränderliche Erscheinung. Liegen die verschiedenfarbigen Punkte eines Gegenstandes so dicht zusammen, dass das ausgesandte Licht beim Eintritt in das Auge einen zu kleinen Winkelunterschied aufweist, so geschieht additive Farbmischung. Beim Farbbildschirm eines TV-Gerätes oder eines Computers liegen zur Darstellung eines farbigen Bildpunktes drei eng benachbarte Farbpunkte vor. Es werden die drei Primärfarben Rot, Grün und Blau verwendet, woraus sich die Bezeichnung "RGB-Farbsystem" erklärt. Je nach Helligkeit jedes der drei Farbpunkte ergibt sich im Auge ein bestimmter Farbeindruck. Pelka weiß um gewisse Umkipppunkte im Farbsystem. Er übernimmt seine von Abendrot, Wundbrand und Äther-Surfing aufgeglühte Bildfarbigkeit aus dieser alltäglichen Erfahrung im Umgang mit künstlichem Licht. Die Abbildung eines Ein/Aus-Knopfs sowie eines Flachbildschirms im Bild "Zweifel und Wunder" verweisen überdeutlich, ja fast schon auf ironische und Verunsicherung potenzierende Art auf die beschriebenen Zusammenhänge. Pelkas Bilder verhalten sich zur veränderlichen Erscheinung

farbigen Lichts, als würde das Licht den Datenstrom substituieren. Ein Akt der Blendung überlagert einen der Aufklärung. Gerade im Hinblick auf die derzeit um sich greifende unkritische Aufsockelung von "Dresden Pop" und der böcklin'schen Muffigkeit der "Neuen Leipziger Schule", insbesondere durch die Fernzündung von publizistischen Nebelgranaten auf dem US-amerikanischen Kunstmarkt, ist Florian Pelkas künstlerische Position ein Sich-Wehren gegen die Einordnung. Damit vermag Pelka ein gutes Stück weit der Gefahr einer vorzeitigen Neutralisierung selbstbewusst zu begegnen.

Obwohl er nicht mit der Emphase der ehrwürdigen Museumsdisziplin auftrumpft, bestätigt seine Malerei doch genau diese,
wenngleich er ein zutiefst neugieriges Spiel mit den Mitteln ihrer
Faszination eingeht. Pelka ist hier und dort, betreibt die Geburt
des Bildeinfalls aus dem Bildeinfall, malt abstrakt und abbildhaft
zugleich, verschränkt Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, rakelt
über die Oberflächen und stößt dann wieder heldisch in die
unbekannten Tiefen des Raumes – ein romantisches Finden und
Verlieren, ein ritterliches Abdecken und Freilegen, das langsam
und suggestiv das Bild bei seiner Entstehung begleitet.

Obwohl Florian Pelkas Bilder voll sind mit auffälligen Verweiszeichen, präsentieren sie sich als ausgesprochene Denarrationszonen. Pelka erzählt nicht, er führt die Manipulierbarkeit von Lebenszeit und Aura, Reflexion und Paranoia vor Augen - ohne Historie zu leugnen, wenngleich diese, vom Ruhm verzehrt, häufiger als Science Fiction in Erscheinung tritt denn als lebensgeschichtliches Fadenknäuel. Pixel für Pixel, Pinselstrich für Pinselstrich wird der Betrachter auf's Glatteis geführt. Was früher felsenfeste Übereinkünfte waren, Ecksteine der Identität eines jeden, sind jetzt zusammen nicht mehr als eine Hand voll bengalischer Blitze in einem Ozean aus um uns herum strömenden Infor-

mationen. Die Folge dessen ist, dass diese Orientierungspunkte zu einer Ansammlung von Zufällen relativiert, virtualisiert werden.

Für ihn, der sich nicht für Formzertrümmerung, sondern für Neusetzung entschieden hat, ist der Bildbau das Wichtigste, das Primäre. Verlorene Werte möge man verloren sein lassen und alle Wucht des nihilistischen Gefühls in die formalen und konstruktiven Kräfte des Geistes legen. Umtriebig alles wissen zu wollen, auf der Suche nach einer Lehre von der Wahrheit (Pelka hat vor seinem Kunststudium Philosophie und Germanistik studiert), spricht er von der zu Mißverständnissen reichlich Anlass gebenden Behauptung, dass Stil der Wahrheit überlegen sei.¹ Aber warum? Weil Stil in sich den Beweis der Existenz trage, während die Wahrheit nur geglaubt werden müsse. Darum sei gerade die Skepsis, der Verzicht auf Glauben, stilbildend. Und deshalb stellt Florian Pelka selbstbewußt seinen Sampling-Stil, seine subjektive, eigene Wahrheit in die Welt.

Er verschwistert Räume und Ebenen irgendwo im bodenlosen Keller der Kathedrale des Denkens, bricht Versteinerungen auf, schmeißt alles in einen Topf, beginnt mit Brückenbildungen, blendet Widersprüchlichkeiten nicht aus, sondern nimmt sie an und das Bild zelebriert am Ende eine permanent durchbrennende kosmische Sicherung.

Der Gegenstand aller Bilder von Florian Pelka ist zuallererst Farbe. Torkelnde Raumkompartimente, angedeutete Bühnen, das Über- und Ineinander von Ebenen, die labyrinthische Kombination aus verschiedenen Wirklichkeiten, Symbole intellektueller Akrobatik und Gegenstände, die nur vorgeben, Symbole zu sein, Konkretes, Abstraktes und ein hoher Grad an Absurdität mischen sich hernach zu immens dicht gearbeiteten Kompositionen.

In "Zweifel und Wunder" finden sich Piktogramme im urbanen Raum ebenso wie Figuren mit symbolischem Charakter. Jederzeit lässt sich der Betrachterhorizont verschieben. Geometrische Elemente liegen nicht nur auf der Bildfläche, sondern verschmelzen mit und in Farbe. Perspektivisches wird durch den Verlauf einer Leitplanke zwar angedeutet, verliert sich dann aber doch irgendwo im Farbschleier.

Die Bilder, aus denen Florian Pelka seine Reizstoffe abspaltet, sind Sperrsicht und Durchsicht in einem, sie spielen auf die Zeichenhaftigkeit der Welt an, fragen nach der Verkettung von Bezeichnendem und Bezeichnetem, eben danach, wie Bedeutung entsteht. Weil Pelka dabei seinen Pinsel nicht etwa in Gleichgültigkeit gegenüber den Motiven und modellhaft behandelten Gegenständen vertrocknen lässt, sondern gar zu gern schwindelerregend führt, entstehen, sich unserer im Nu bemächtigende, malerische Zärtlichkeitsbezeugungen. Was als abstrakte Farbigkeit erscheint, ist vielmehr eine konkrete Farbigkeit radikaler Hingabe oder radikalen Identitätswechsels -so wie Zeus diesen suchte, um in Schwanengestalt Leda verführen zu können.

Die Visualisierungsmöglichkeiten der Gegenwart bieten ein enormes Potential, sowohl für die Kunst als auch für die Naturwissenschaften und die Mathematik. Erinnern wir uns: Einige sehr schwierige mathematische Theorien wurden erst populär, indem Bilder mit ihren Algorithmen erzeugt werden konnten und die Theorie scheinbar zugänglich wurde. Da wir Welt heute schneller über Icons bzw. Zeichensysteme als über Naturerfahrungen wahrnehmen, ist es völlig normal für die Kunst, in zunehmendem Maße die veränderten Arten des Wahrnehmens in traditionelle Medien der Bilderzeugung zu implantieren.

Wenn gewisse Piktogramme in Pelkas Bildern auftauchen, dann nicht nur als ästhetische Form, sondern als Zitate mit Bezug auf die Produktwelt, wie auch als Referenz innerhalb einer kunstimmanenten Reflexion, um damit auf den Gegenstand "Bild" anzuspielen. Auch wenn man sagen kann, dass das avantgardistische Programm der Befreiung etwa des Bildes von der Repräsentation gegenständlicher Welt, der Loslösung der Farbe von ihrem Darstellungswert und der Darstellung überhaupt (bis hin zu einem ästhetischen Negativismus) gescheitert ist, so lässt sich doch die Kunst nicht mehr allein aus einem Konzept der Schönheit oder der Wahrheit heraus begreifen.

Was in Pelkas Bildern nach "Schwan" aussieht, ist genauso wie eine "Ritter"- oder eine "Clowns"-Spielfigur ebenso ein Modell, ein Versichtbarungsbild, durch das hindurch erst Erfahrung möglich wird. Kunst, als eine institutionalisierte Weise der Modellierung von Welt, vermag hier einen neuen, ungewohnten Rahmen im Kontext der Welterschließung zu bilden, in dem Bild, Schein, Illusion oder Imagination ineinanderfließen und nicht mehr als Unterscheidungsinstanzen gelten können. Pelka denkt sich und sieht sich die Dinge zurecht und herbei, dass es eine Lust ist.

Eine Mischung aus Welthunger, Empfindsamkeit und Sehnsucht, eine Neigung zum Symbolistischen und das Hantieren mit abstrakten Elementen erzeugt alles in allem diesen schwebenden Zwischenton, der im Grunde reinste Romantik ist. Der Ur-Parzifal Wolfram von Eschenbachs, jener ebenso in Melancholie versunkene, wie auch in seiner Frage nach dem eigenen Subjekt mit reichlich Ironie bedachte Held, hat Florian Pelka (das bestreitet der Künstler nicht!) durch Stimmungstäler und über Erkenntnishöhen auf die Seite des Unheroischen gezogen, von welcher aus er sich, unzufrieden mit den eilfertigen Wahrheiten, wehrt mit den Mitteln der Verfremdung – gegen die

Zeichenflut und mithin gegen die oberflächliche Beschleunigung von Erfahrung.

Pelka entwickelt dabei mit den notwendigen Mitteln des Retro ein Netz von Metaebenen, auf denen der episch-ausladende Abgesang und das vorsichtige, zitathafte Berühren der Dinge als Votum für den alles durchdringenden Zweifel gelten können.

C. T.

1 Im Gespräch mit dem Autor am 13. September 2005

An Overdose of a Painterly Substance of Desire by Christoph Tannert

The first thing one notices about Florian Pelka's new paintings is the excessive desire for the lushness of the paint itself; a contagious, pulling feeling – also for the viewer – of something unidentifiable but that repeatedly demands to be stilled. Then comes a strange neon-hued chromatic structure that ranges from brilliant yellow to cool violet. It is reminiscent of the light of a television screen or computer monitor ...and of violet sugar. At times, Pelka applies the paint so richly that it becomes irresistibly tactile.

Just as digital objects are immaterial and able to be manipulated upon the screens of the information society, Pelka's iridescent surfaces and perplexing spatial images offer the eye a mutable appearance. Additive color mixing occurs when variably colored points of an object lie so close together that the emitted light has a small difference in angles as it enters the eye. In a color television set or a computer monitor, the representation of a colored point of the image is caused by three closely neighboring points of color. Here, the three primary colors red, green and blue are used, which explains the "RGB color system" designation. Depending upon the three color points' brightness, certain impressions result in the eye. Pelka is well aware of the tipping points within the color system. He takes his own from these daily experiences with artificial light; from the smoldering painterly hues of sunset, gangrene and surfing the ether. In Zweifel und Wunder, the representations of an on/off switch as well as a flat-screen monitor very clearly refer to described connections in an almost ironic and unsettling way.

Pelka's images act as a shifting appearance of colored light, as

if the light were the substitute for the stream of data. It is more an act of blinding than of illumination. In light of the presently escalating, uncritical worship of "Dresden Pop", as well as the "New Leipzig School"'s Böcklin-esque mustiness (especially the remote detonation of fog grenades upon the American art market), Pelka's artistic position is a self-aware stance against categorization. Pelka may be far along in confidently counteracting the danger of premature neutralization.

Although he does not emphasize honorable museum discipline, his painting confirms exactly this, though he approaches a supremely curious game with the means of its fascination. Pelka is here and there, pursues the birth of the idea of a painting from the idea of a painting. He paints works that are simultaneously abstract and figurative; entangles past, present, future; rills the surfaces and then heroically thrusts into the unknown depths of space: a romantic finding and losing, a chivalrous concealing and revealing that slowly and suggestively accompanies the painting during the process of its creation.

While Pelka's images are full of noticeable references, they present themselves as distinctly denarrative zones. Pelka does not narrate. He rather leads the manipulability of lifetime and aura, reflection and paranoia before our eyes – without betraying history. Yet this, devoured by fame, appears more often as science fiction than as the convoluted threads in the painter's life history. Pixel by pixel, brushstroke by brushstroke, the viewer is led down the garden path. What were once adamantly firm understandings, cornerstones of an identity, are now, together, nothing more than a handful of a lightning bolts in an ocean of data streaming around us. The result is that the orientation points are virtualized and relativized into a collection of coincidences.

For he who has decided not on a destruction of forms but rather on their construction, building an image is the most important, the primary. One may want to leave lost values lost, and lay all the weight of nihilistic feeling into the formal and constructive powers of the spirit. Voraciously wanting to know everything, in search of the lessons of truth (Pelka studied philosophy and German studies in addition to art), he speaks on the often misunderstood assertion that style is superior to truth.¹ But why? Because style carries the proof of existence in itself, while truth need only be believed. Skepticism, the abnegation of belief, creates style exactly for this reason. Pelka therefore confidently puts his sampling style – his subjective, individual truth – into the world.

He unites spaces and planes somewhere in the foundationless cellar in the cathedral of thought, pries open petrifactions, throws it all into a pot, begins creating conceptual bridges, does not conceal contradictions, but rather accepts them and the image ultimately celebrates a permanently blown cosmic fuse.

The object of Pelka's images is, above all, color. Tottering spatial compartments, implied stages, the interlaying and interlocking of planes, the labyrinthine combination of various realities, symbols of intellectual acrobatics and objects that only purport to be symbols. The concrete, the abstract and a high degree of the absurd mix into always densely worked compositions.

Pictograms of the urban space are found in *Zweifel und Wunder*, as are figures with symbolic character. The viewer's horizon can shift at all times. Geometric elements not only lie on the surface, but also melt with and in the color. Perspective is implied through the run of a guardrail, but then loses itself somewhere

in the veil of paint. The images from which Pelka gleans his aggressive seduction can both draw the viewer in or hold him at bay. They hint at the world's symbolic language; query the interlinking of the designating and the designated, about how meaning comes to be. Because, in the process, Pelka does not treat his prototypical motifs and objects indifferently, with dry brushes, but rather dizzily, exuberantly renders the work, and evidence of a painterly tenderness emerges that is instantly overwhelming. What appears to be an abstract chromatic scheme is far more a concrete one of radical devotion or an identity shift – as Zeus attempted to be able to seduce Leda in the form of a swan.

The present possibilities of visualization offer enormous potential not only for art but also for the natural sciences and mathematics. One need only remember that some of the very difficult mathematical theories first became popular in that images of their algorithms could be created and the theories appeared to be accessible. Because today we perceive the world through icons or systems of symbols more quickly than via natural occurrences, it is increasingly normal for art to implant shifting perceptions into the creation of images in the traditional media.

When certain pictograms appear in Pelka's images, they emerge not only as aesthetic form, but as quotes referring to the world of products. They are also references within the art-immanent reflection of the object of "the painting." Even if one can say that the avant-garde agenda is somewhat of a liberation from the representation of the material world; that the release of color from its value of representation and that representation in general, up to an aesthetic negativism, has failed, art then can no longer be understood through a concept of beauty or truth.

What looks like a swan in Pelka's painting is exactly like a toy figure of a knight or a clown. It is a prototype, a manifested image through which experience becomes at all possible. Art as an institutionalized modeling of the world may here constitute a new, unusual frame in the context of opening or developing the world, in which image, appearance, illusion or imagination flow into each other and can no longer be valid as instances of differentiation. Pelka imagines and sees the things as he will, and sees to it that it is a pleasure.

A mixture of hunger for the world, emotionalism and longing – a tendency toward the symbolic and handling with abstract elements – creates everything in all of these floating overtones. This is essentially the most absolute romanticism. The original Parsival by Wolfram von Eschenbach – this hero sunk into melancholy, but treated with a good deal of irony in his question of identity – has pulled Pelka through emotional valleys and over perceptive heights to the un-heroic side (something the artist does not deny!). Dissatisfied with hasty, supposedly valid truths, it is from here that Pelka battles against the flood of symbols and the superficial acceleration of experience with means of alienation.

Pelka develops a network of meta-levels with the necessary means of retro, on which the epically salient swan song and the careful, quotable contact of things could be valid as a vote for all pervasive doubt.

C. T.

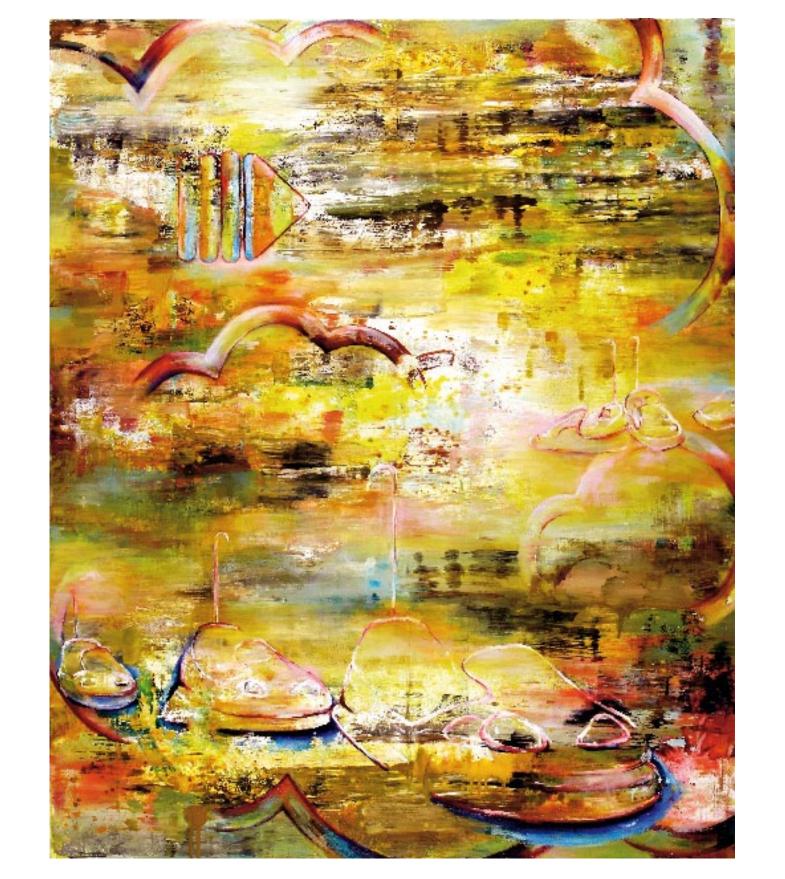
1 In conversation with the author on September 13, 2005



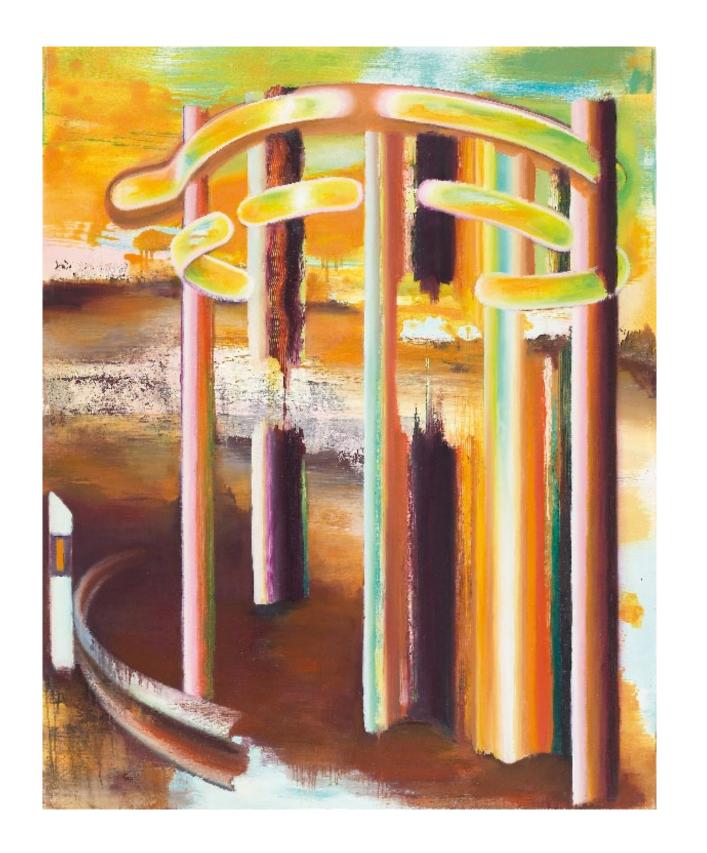


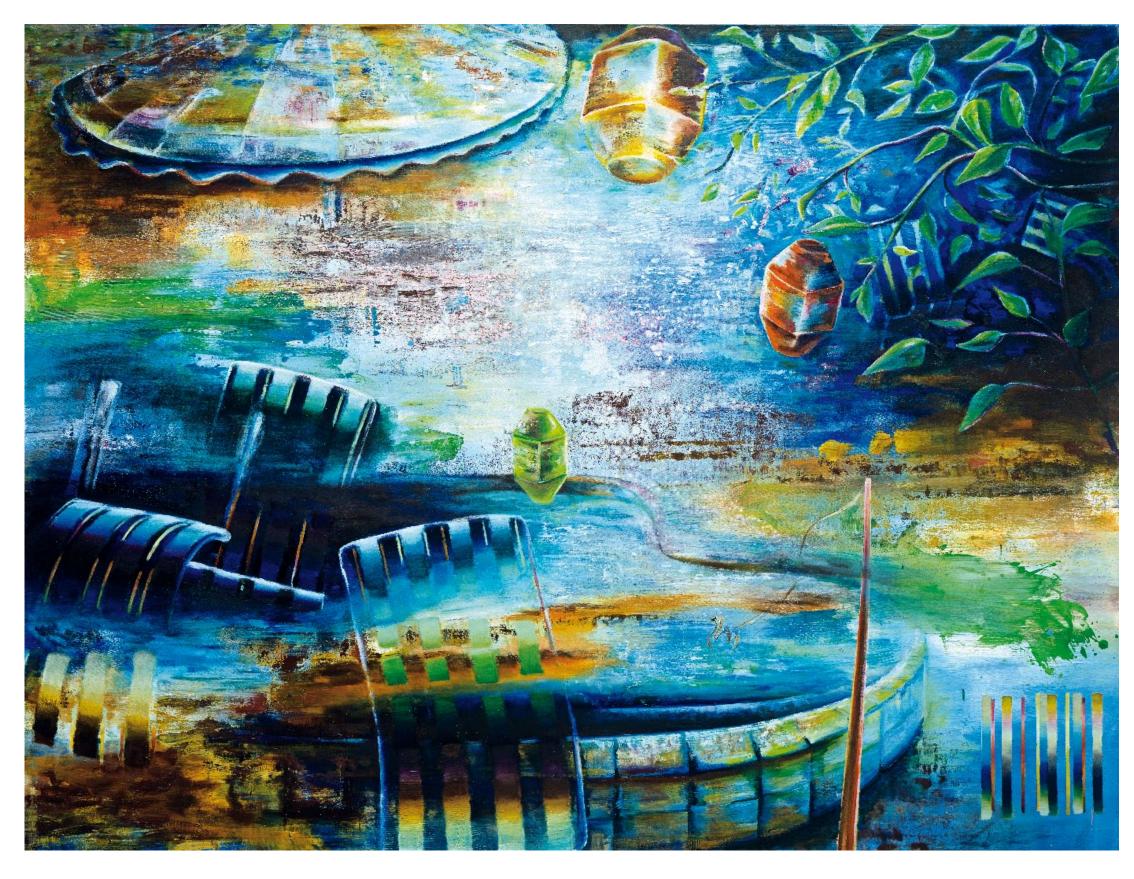
Niemand hat die Absicht eine Mauer zu errichten

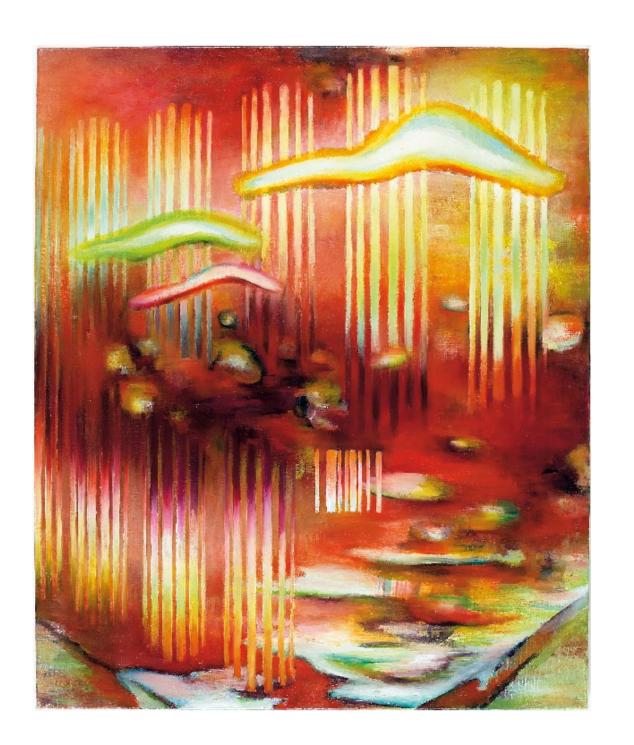
2004, Öl auf Lwd., 210 x 170











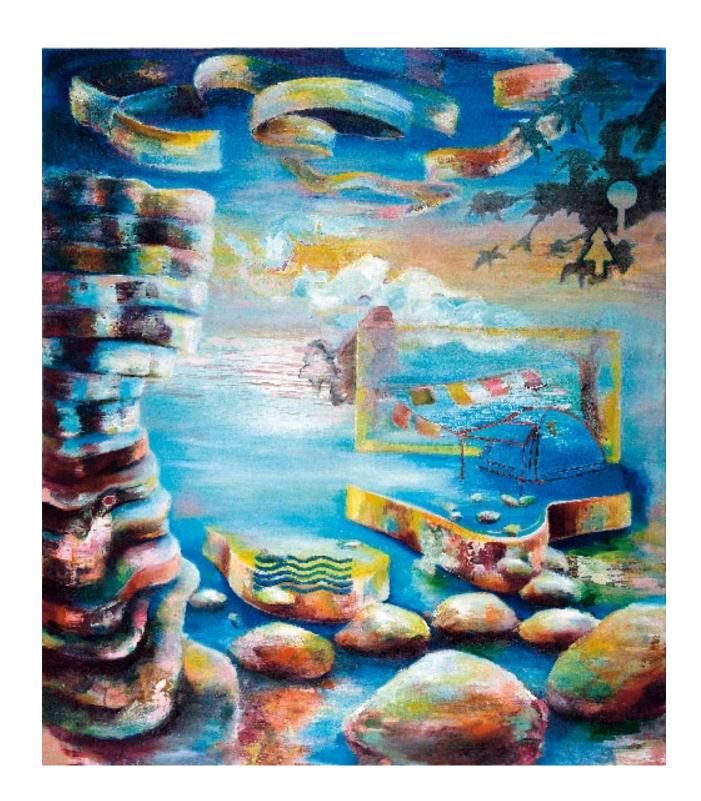
Castell Color 2005, Öl auf Lwd., 120 x 100



Cocktailvögel 2005, Öl auf Lwd., 120 x 100

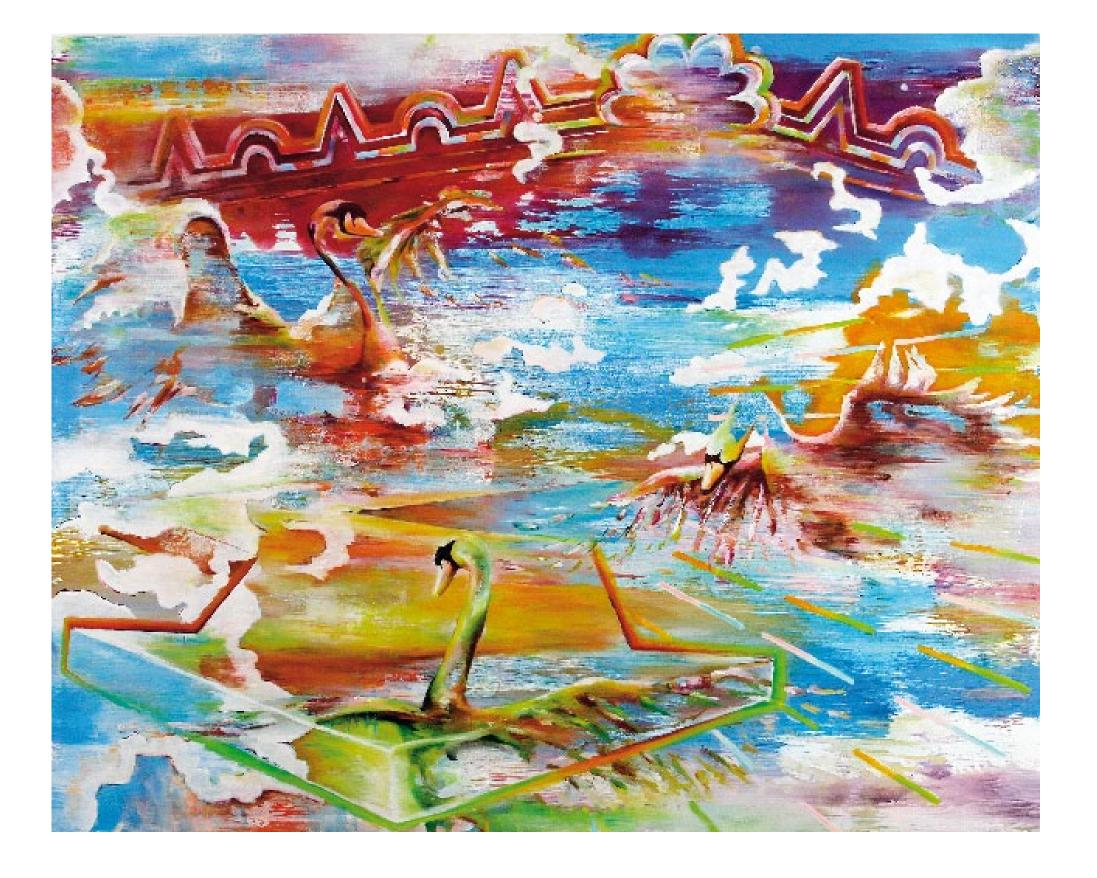


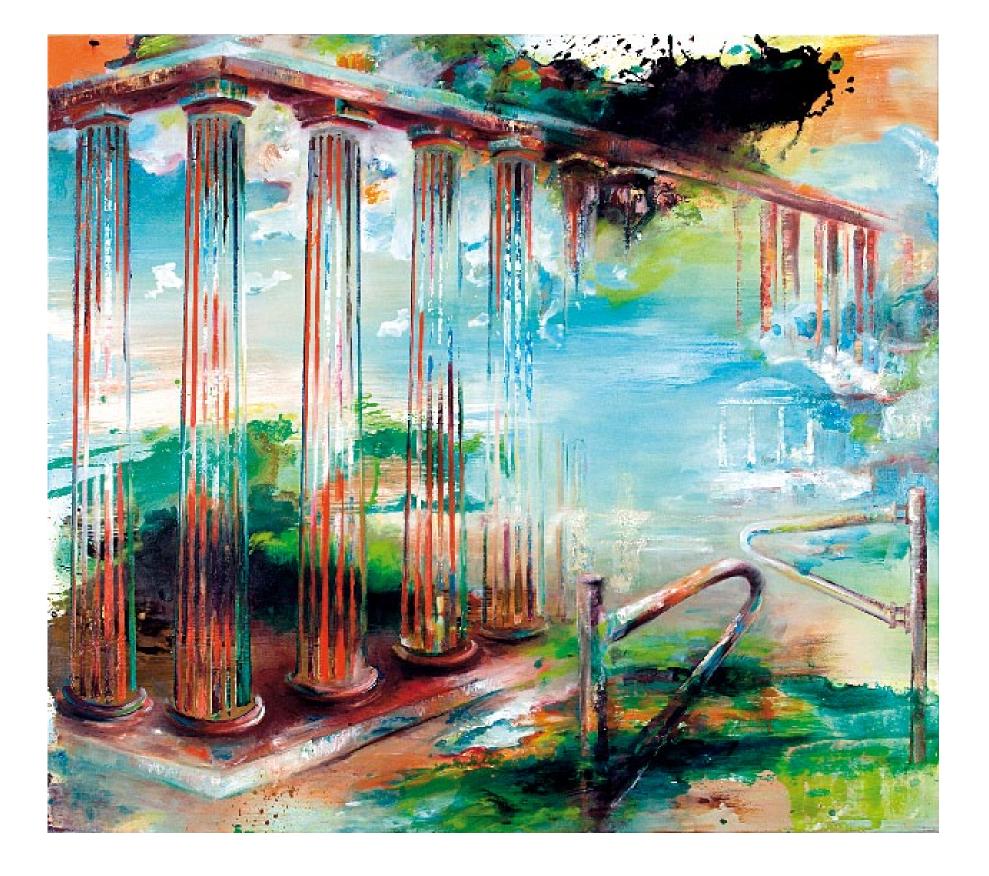
Unterm grünen Klee 2005, Öl auf Lwd., 100 x 120

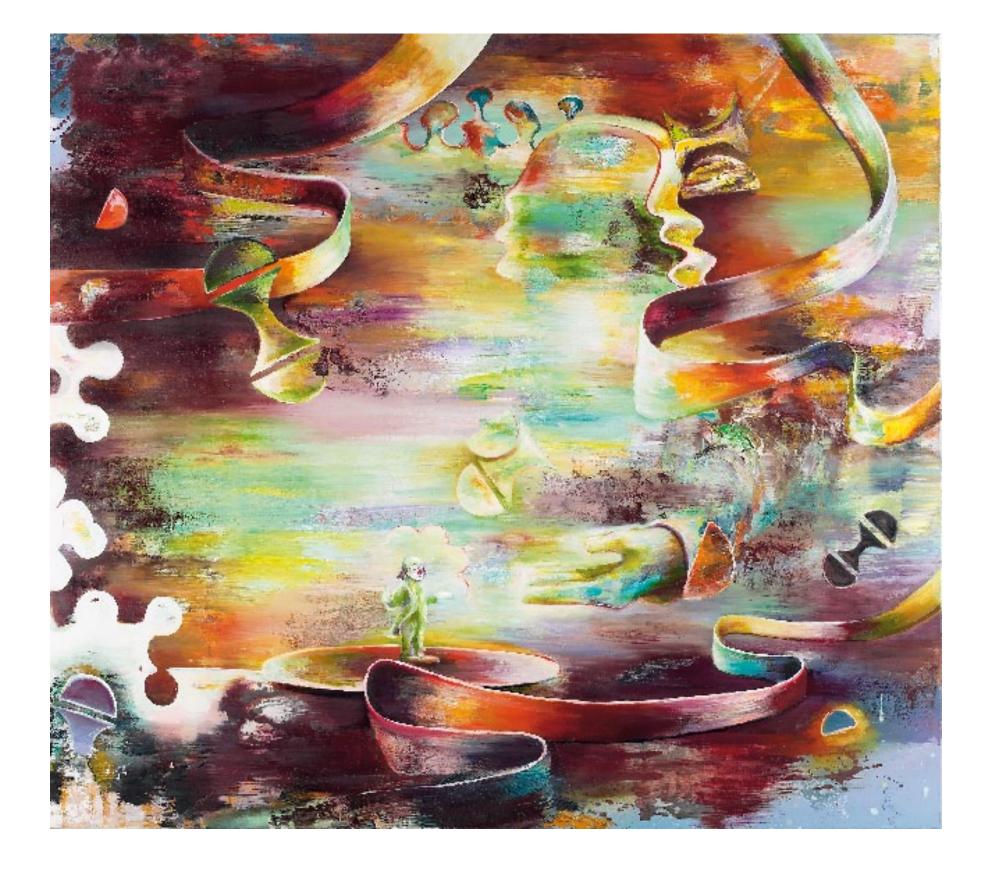


Sonne, Wald und Wasser 2004, Öl auf Lwd., 150 x 130











Wartezone 2004, Öl auf Lwd., 100 x 100



Verortungen 2005, Öl auf Lwd., 70 x 50



Schöner Urlaub 2005, Öl auf Lwd., 100 x 125



Landschaftsmodell 2004, Öl auf Lwd., 100 x 100



In der Abendluft 2004, Öl auf Lwd., 100 x 100



Das kleine weiße Pferd 2005, Öl auf Lwd., 50 x 70



Wildwechsel 2004, Öl auf Lwd., 75 x 75



Die Wartebank 2004, Öl auf Lwd., 75 x 75 cm



Territorien 2004, Öl auf Lwd., 75 x 75



In der Ferne 2004, Öl auf Lwd., 75 x 75



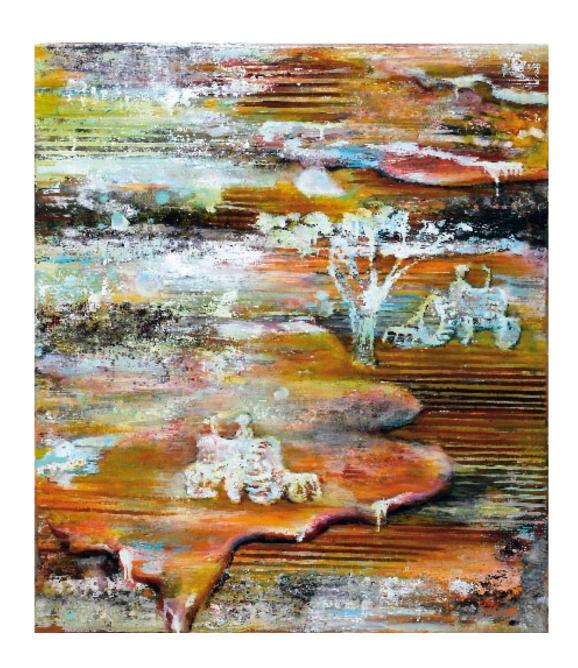
Der Gast 2004, Öl auf Lwd., 75 x 75



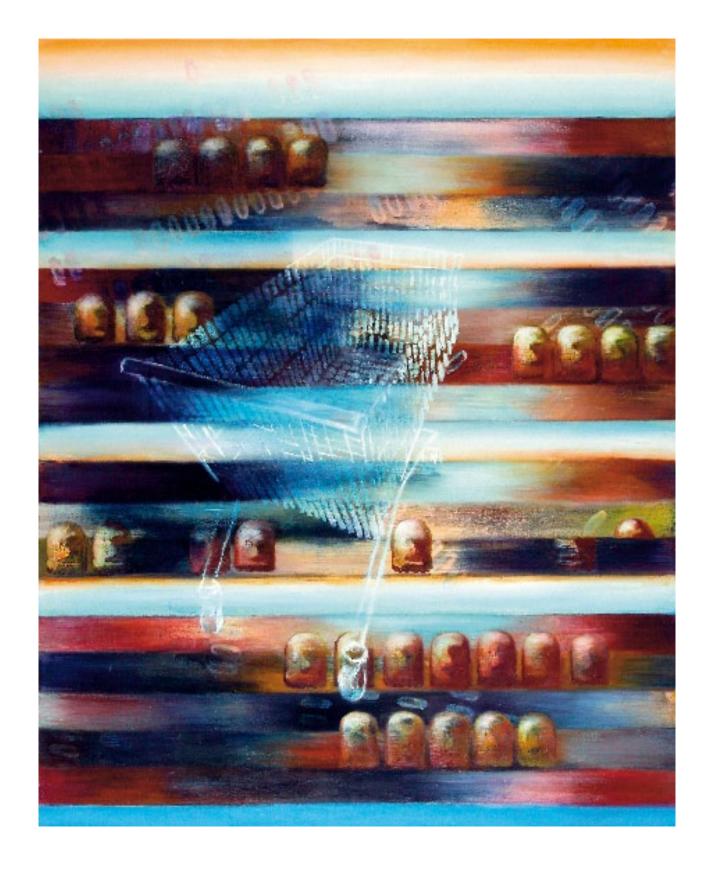
Wir bedienen Sie gern 2004, Öl auf Lwd., 75 x 75



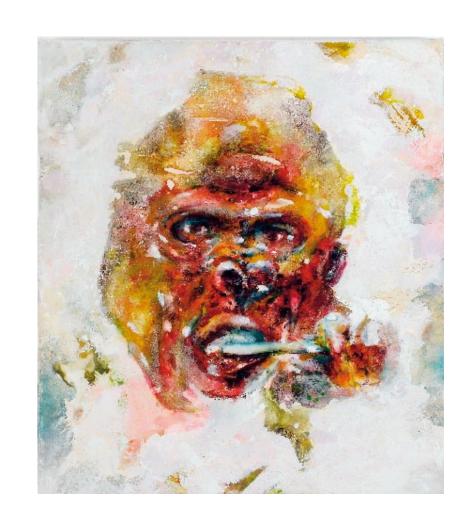
Wir sind für dich da 2004, Öl auf Lwd., 75 x 75



Ackerbau (hin und her) 2004, Öl auf Lwd., 75 x 50



Einkaufen 2003, Öl auf Lwd., 185 x 150



Affe Affe 2004, Öl auf MDF, 50 x 45

Erinnertes und Fiktives

von Dr. Jürgen Schilling

Auf den Gemälden Florian Pelkas verschmelzen unmittelbar deutbare, figurative Elemente mit diffusen abstrakten Partien, die den Raum und eine lediglich angedeutete Perspektive verschleiern, die Modulation des Lichts regulieren, Zusammenhänge konstruieren oder auch vermeintlich miteinander kommunizierende inhaltliche Bezüge kappen. Aus ihnen entwickeln sich gestaffelte, wandernde, strudelnde und wuchernde Bereiche, die für Dunst, Wolken, Erde und Wasser stehen und zugleich und vordringlich ein Spiel mit den faszinierenden koloristischen Möglichkeiten bedeuten, die sich während des Malprozesses eröffnen. Ornamentale Einschübe in Form von Arabesken, Kreissegmenten und Kurven, die die Form eines Handlaufes oder einer Absperrung haben können, greifen gliedernd in die Komposition ein. Diese geometrischen Schmuckformen unterlaufen klare Raumdefinitionen, kaum dass sie sich definitiv andeuten und dynamisieren die von ihnen durchzogenen Areale - ähnlich wie wir es vom Ornamentstich der Renaissance kennen. Sie grenzen Abschnitte ab und raffen komplex angelegte Flächen zusammen. Nicht zuletzt setzen sie die Position des von derartigen Barrieren ausgeschlossenen Betrachters mit seinen Sinnerwartungen fest. Dabei stehen ihre exakten Gefüge und ihre leuchtende, ja zuweilen grelle Farbigkeit in Widerspruch zu primär fließenden Malstrukturen. Bänder von nicht zu klärender materieller Beschaffenheit - sind sie weich wie Seide oder metallen? - treiben schwellend und mit irritierender Zielstrebigkeit ihr Spiel mit der virtuellen Bild-Räumlichkeit und der Illusion des Publikums.

Ähnlich wie man über das seriell verwendete Ornament Bezüge zur angewandten Kunst, Architektur und Produktgestaltung herzustellen vermag, wird die Analogie von Pelkas im Bild eingebetteten Motiven zu der uns auf Schritt und Tritt begegnenden Universum der Zeichen, Signale und Icons bewusst, all jener heute sämtliche Lebensbereiche regulierenden Piktogramme. Stilisierte Bilder sind anstelle einer Buchstabenschrift getreten. Über Sprachbarrieren hinweg, weil sie auf internationaler Übereinkunft beruhen, und Platz sparend erleichtern sie die Orientierung im Straßenverkehr ebenso wie auf dem Bildschirm des Computers. Als zeitgemäße Hieroglyphen beschäftigen sie die Phantasie der Gestalter von Plakaten oder auch Verpackungsgraphik, deren spezifische Zeichen eben mehr als nur "oben", "unten", "nicht stürzen" oder "vor Nässe schützen" symbolisieren, da sie für einen fortschreitenden Prozess globaler Kommunikation stehen.

Einprägsame Logos von mehr als einer Milliarde allein in Deutschland registrierter Warenzeichen versprechen Qualität beim Einkauf und bestärken den Verbraucher im Glauben, die ihren Preis werte Ware und Dienstleistung zu erwerben. Einprägsame Optik und kontinuierliche Verwendung von Signets auf Verpackung, in Schaufenstern oder auf Visitenkarten erlauben eine Differenzierung von No-name-Produkten und stehen seit der Zeit der Fugger und Welser, besonders aber seit dem 19. Jahrhundert als es galt "anonyme Käufermassen zu domptieren"1, kennzeichnend für die Corporate Identity von durch sie repräsentierten Unternehmen.

Kubismus, Dadaismus und später die Pop Art und der Nouveau Réalisme befassten sich auf vielfältige Weise mit den visuellen Taktiken der Werbung und der allgegenwärtigen trivialen Informationsträger in einer von Reizbotschaften überfluteten Sphäre. Während sie deren Sinnbilder als objet trouvé einbanden, setzt sich Florian Pelka malerisch mit ihnen auseinander, indem er sie als Initialzündung betrachtet und in ein Umfeld rückt, das ihrem Wesen kaum entspricht. Sie verlieren ihre

ursprüngliche funktionale Bedeutung als Teil einer komplexen visuellen Mitteilung, weil deren unterschiedliche Komponenten miteinander verschmelzen und sich zu einer völlig andersartigen, ihrem ursprünglichen Sinn fremden Aussage wandeln. Ins Bildgeschehen verwickelte Anspielungen vermögen das Interesse des Betrachters unmittelbar anzusprechen, da sein Gedächtnis ihm Vertrautes wieder erkennen lässt und in dem vom Künstler organisierten Zusammenhang zu deuten vermag. Der Symbolcharakter geht - zumindest teilweise - verloren und die Sinndeutung konzentriert sich auf das gesamte ikonographische Arrangement. Bestimmte, sich wiederholende und variierte Motive, die Pelka in sein Bildgerüst einfügt, wollen als im kollektiven Bewusstsein verankerte Sinnbilder begriffen werden, die sich in einem Bildgerüst behaupten, das von der Wirkung der Farbe und sie strukturierenden abstrakten Gesten geprägt ist. Da blickt man in das starr und maskenhaft lächelnde, en face gegebene Gesicht eines Pizzabäckers, der uns sein Produkt entgegenstreckt, macht eine Wartebank und einen verlassenen Campingstuhl aus, von dem aus man den Blick in eine Traumlandschaft genießen könnte. Oder man stößt auf dessen Varianten, die sich - abgestellt - im Vordergrund eines nächtlichen Gartenszenariums verschränken, die von einer abgebrochenen Party zu berichten scheint: Noch bewegen sich Lampions trügerisch im Wind, doch die Feiernden haben dem Ort bereits den Rücken gekehrt und eine beklemmende Situation zurückgelassen. In einer sich verbaler Argumentation entziehenden Weise tendiert Harmonisches dazu, ins Unheimliche umzuschlagen - ein Stilmittel der Romantiker und Surrealisten wird in die Sprache unserer Zeit umgesetzt.

Thematisiert werden so bescheidene Sujets wie der Einkaufswagen aus dem Supermarkt, dessen Schema als filigrane Silhouette über ein Regal voller Mohrenköpfe gemalt, zwischen den Auslagen eines Geschäfts oder, ganz Signal, zentral in der

Bildmitte eines kleinen Formates vor eine abstrakt gestaltete Wand-Fläche gesetzt wird. Campingzelt und Tannen, vom lauen Wind bewegte, additiv eingegliederte Palmen an den Riffen der Karibik, wie wir sie aus den Prospekten der Reiseveranstalter kennen, werden von Pelka als bildwürdige Motive erkannt. Wie jene Autoskooter, deren Darstellung nicht nur Träume und nostalgische Erinnerungen wecken, sondern mit deren Abbild sich automatisch die Vorstellung von Kirmes und Volksfest einschleicht, Orten des Vergnügens, der Lebensfreude und des Konsums. All diese Objekte wirken konstruiert, zeichenhaft fixiert und wie eingefroren; auf die Veranschaulichung von Details wird verzichtet. Die Gestalt des Menschen tritt lediglich beiläufig, schablonenhaft in Erscheinung oder seine Präsenz wird durch Gegenstände, die er hinterlässt, und durch Einschübe von - klassischen - Architekturen suggeriert. "In der anonymen Modellhaftigkeit vieler meiner Motive", schreibt Pelka, "liegt auch eine geisterhafte Atmosphäre des Abwesenden. Der Mensch selbst wird nur durch Statthalter gezeigt. "2 Sein vorgeblich reales Auftreten als Clown wird etwa dadurch relativiert, dass er sich zwar mit all dessen typischen Accessoires vorstellt, die Künstlichkeit seiner Gestik und die Positur auf einem Podest ihn jedoch als Spielzeugfigur entlarvt. Modellfiguren und Illustrationen dienen als Vorlagen für die wenigen menschlichen Gestalten, die Pelka in seinen malerischen Diskurs einschaltet. Ritter und melancholischer Reiter, retrospektive Versatzstücke aus dem visuellen Repertoire der Heldenepen und der Malerei des 19. Jahrhunderts, werden unmittelbar neben einem Bildschirm positioniert, aus dem ein Pferdekopf aufscheint und werden in einen überraschenden Kontext verpflanzt. Erinnerung, Fiktion und unverstellte Fabulierlust, spezifische Kennzeichen heutiger Malerei, konditionieren diese Bilder ebenso wie die ironisch gefärbte Reflexion historischer Kunststile. Komposition und eine die sinnlichen Komponenten des Materials akzentuierende Technik überspielen das Fragmentarische angedeuteter Episoden. Sequenziell ins Bild einfließende Abbreviaturen und radikal

unterbrochene, einander in einer Art neo-surrealer Strategie kommentierende Handlungsstränge sind Kennzeichen von Florian Pelkas Samplings.

Seine Methode des malerischen Vortrags vermittelt jene irreale Vorstellung von oszillierender Bewegung, die das Wesen sämtlicher Werke bestimmt. Aus den vage definierten und doch hinsichtlich ihrer Textur dichten Schichtungen von Kraftfeldern voller Interferenzen, die anmuten, als befänden sie sich in fortwährendem Wandel, heben sich die Objekte aus Pelkas Motivspeicher ab, ohne sich optisch oder aufgrund ihres inhaltlichen Gewichtes energisch in den Vordergrund zu drängen. Ausnahmen bilden allenfalls die einem eigenen Themenkreis zuzuordnenden Schilderungen einiger bestimmter Tiere, die Pelka kontinuierlich in seinen Kosmos implantiert. Affen und Schwäne, in jüngerer Zeit auch Pferde, zählen seit jeher zu den beliebten kultischen und profanen Motiven in der Kunstgeschichte. Die ikonographische Deutung sieht den Affen, der nicht nur von der Literatur häufig mit menschähnlichen Zügen ausgestattet und noch im 18. Jahrhundert in die biologische Klasse des Menschen eingeordnet wurde³, als Repräsentanten der Triebhaftigkeit und der List. Vom Schwan heißt es, er verkörpere - neben einer gleichfalls erotischen Komponente - in manchen Mythen und Religionen Licht und Reinheit, obwohl das Mittelalter ihn geradezu dämonisierte - und vom Pferd wird in der Symbolkunde sowohl als Sinnbild der Vitalität als auch als zauberkundiges Wesen gesprochen. Obwohl die atmosphärischen Schilderungen in Florian Pelkas Bildwelt zu derartigen Auslegungen einladen, fasziniert ihn vielmehr "das Showtalent des Schwans, [...] seine aufgeplusterte, stolze Erscheinung, seine prächtige Täuschung [...] seine Doppelgesichtigkeit im Besitzanspruch", Wesenszüge, die Pelka mit dem schönen Schein der Jahrmarktwelt und dem "Modellhaften von Piktogrammen"4 in Verbindung bringt. In seinem Œuvre nehmen Hinweise auf den animalischen Kosmos den Rang

einer weiteren, wesentlichen Chiffre ein, die der Künstler selbst als "Kontrapunkt zur medial repräsentierten Realität"⁵ versteht. Die Einbeziehung von Tiermotiven liefert optisches Material, appelliert in gleicher Weise wie gewisse originäre Felsformationen und phantastisch anmutende Gewächse, die als Bausteine einer individuellen Bildgrammatik zugleich formale Aufgaben erfüllen, an die Vorstellungskraft.

Ein verrätseltes Vokabular im Zusammenspiel mit narrativen Elementen, die vom Malstrom der Farbe zusammengehalten werden, macht diese inszenierten Gemälde – bei aller Sachlichkeit im Detail – zu fiktiven Schauplätzen melancholisch-romantischer Geschehnisse, deren Atmosphäre zu ergründen Aufmerksamkeit und die emotionale Bereitschaft voraussetzt, dem Geschauten in einem stummen, von der Malerei angestoßenen Dialog noch etwas hinzufügen zu wollen. "Bilder sind keine Weltsprache, eher eine Sprache in der Welt. Als bescheidene, selbstständige Sprachelemente sind sie eher Gedichte, aber vernetzt mit vielen Kontexten von Gesellschaft und Kunst. Damit hat ein Bild weder die Funktion der Affirmation noch der Negation. Vielmehr stellt es als Netzwerk im Kern eine Relativität ohne Ende dar."

J.S.

- 1 Jürgen Kaube, Kinderkönig Kunde, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. Januar 2004
- 2 Florian Pelka, Brief vom 30. Oktober 2004
- 3 vgl. Carl von Linné, 1735
- 4 Florian Pelka, Brief vom 30.Oktober 2004
- 5 Birgit Acar, Eine Annäherung, Typoskript, 3.2.2004
- 6 Gijs van Tuyl, Vorwort, in: *Painting Pictures Malerei und Medien im digitalen Zeitalter,* Ausstellungskatalog, Kunstmuseum
 Wolfsburg, Wolfsburg 2003, S. 8

The Recollected and the Fictive

by Dr. Jürgen Schilling

In Florian Pelka's painting, immediately clear, figurative elements merge with diffuse abstract parts. These elements veil space and perspective, regulate the modulation of light, construct connections or even lop alleged contextual references that seem to communicate with each other. From these develop staggered, roaming, layered and sprawling areas representing steam, clouds, earth and water and that simultaneously and urgently connote a game with the fascinating coloristic opportunities that open during the painting process. Ornamental inserts in the form of arabesques, segments from circles and curves -which could take the form of a banister or barricadeoccasionally intervene into the composition. These geometric, decorative forms creep into implied definitions of a clear space and add dynamism to the areas they run through - similar to what we know from Renaissance ornamentalism- then delineate boundaries and capture a complex system of surfaces. They also assign a position to the viewer, who is excluded by such barriers, and his expectations of meaning. Here, their exact arrangement and bright, even too bright colors stand in contrast to their primarily flowing structure. Bands of color portraying inexplicable material properties - are they metallic or soft as silk? - play their game with virtual spatial composition and viewer illusion; tumescently flowing into the image's fore- and background with enigmatic, mysterious clarity of purpose.

Similar to how one may like to construct references to applied art, architecture and product design via serially utilized ornaments, the analogy of the motifs Pelka imbeds in the painting – which confront us at every turn with the universe of signs, signals and icons – becomes obvious; all these pictograms that regulate every area of life. Stylized images are represented

instead of lettered script. Beyond language barriers - because they depend on international understanding and save space these images ease the orientation in street traffic as they do on the computer screen. As a contemporary hieroglyphic, they are concerned with the fantasy of poster designers or even packaging graphics whose specific signs symbolize much more than just "up," "down," "keep upright" or "keep dry," as they stand for a continuing process of global communication. Recognizable logos from more than a billion registered trademarks in Germany alone promise quality upon purchase and strengthen consumer belief in acquiring their valuable goods and services. Memorable visuals and the continual use of symbols on packaging, in display windows or on business cards allow the difference between no-name products and have existed since the time of Augsburg traders Fugger and Welser, but especially since the 19th century, when what was important was "to tame anonymous masses of buyers"¹, characteristic for the corporate identity of the corporations they represented.

Cubism, Dadaism and later Pop Art and Nouveau Realisme concerned themselves, in various ways, with advertising 's visual tactics of, as well as with the ubiquitous trivial information carriers in a sphere glutted with appealing messages. While they integrate their symbols as *objet trouvé*, Pelka confronts them in a painterly way, in that he sees them as a point of departure and places them within an environment that hardly represents its essence. Because their assorted components coalesce into each other and transform themselves into a completely new and different kind of statement, they lose their original functional meaning as part of a complex visual message. The allusions integrated into the painting may immediately speak to the viewer's interest, since his memory re-recognizes what is familiar and may interpret it in the context organized by the artist. The symbolic character is lost – at least partially – and

the symbolism concentrates on the total iconographic arrangement. Certain repeating and varying motifs that Pelka adds to the painting's arrangement want to be understood as allegories anchored in the collective consciousness, the image's construction determined by color and gesture. There is, for example, the rigidly smiling, masklike face of a pizza baker who offers us his product; the empty bench or canvas camping chair from which one could look into a dream landscape. Or one encounters variations thereof, which - deserted - exist in the foreground of a nocturnal garden scenario, which seems to report of an interrupted party. The lanterns still move deceptively in the wind, but the partygoers have already turned their backs on the location and have left an oppressive situation behind. The harmonious tends to decline into the eerie in a nonverbal way - a stylistic means employed by the Romantics and Surrealists is interpreted in the language of our time.

Quotidian subjects like supermarket shopping carts are a recurring theme; their patterns painted as filigree silhouettes over a shelf full of chocolate-covered round spongecakes, between the display of a store or, just as an abstract signal, centrally in the middle of a small-format work set in front of an abstract wall surface. A tent and pine trees that move with a warm wind, added palms on the Caribbean reefs like we know from travel brochures are deemed worthy by Pelka; as are auto scooters, whose representation automatically awakens not only dreams and nostalgic memories, but also connects to the image of fun fairs or amusement parks; places of pleasure, exuberance and consumption. All of these objects appear schematic, emblematically fixed, as if they were frozen. The illustration of details is ignored, human images appear simply incidentally, as if stenciled; or their presence is suggested through abandoned objects and the insertion of classical architectural elements. "In the anonymous blueprint of my motifs," writes Pelka, "is also

an ethereal atmosphere of the absent. The human image is only shown through its placeholder." ² Its ostensible real appearance as a clown is therefore made relative in that it presents itself with all its typical accessories. Its artificial gesture and pose on a pedestal, however, reveals it to be a toy figure. Model figures and illustrations serve as templates for the few human forms that Pelka utilizes in his painterly discourse. Knights and a melancholy rider - retrospective vestiges of the visual repertoire of the heroic epic and 19th-century painting - are immediately positioned next to a modern screen in which a horse's head appears. These vestigial elements are thereby set into a surprising context. Memory, fiction and undisguised fabrication –specific characteristics of contemporary painting - condition these paintings as much as the ironic echoes of historical artistic styles. Composition and technique accentuating the material's sensual components surpass the episode's implied fragmentary elements. Abbreviations that sequentially flow into the image, and radically interrupted narrative threads that comment on a neosurrealist strategy are hallmarks of Pelka's samplings.

Only the method of the painterly discourse transmits the illusion of oscillating movement that determines the essence of all of the works. From the vaguely defined and still texturally dense layers, these interference-ridden forcefields imply that they were placed in continual flux; the objects elevate themselves from Pelka's storehouse of motifs without actively pushing themselves or their contextual weight into the foreground. The exceptions are represented, at best the clearly accentuated renderings of some specific animals that Pelka implants into his cosmos. Apes and swans, and recently horses, have been some of the most popular ritualistic and profane motifs. The iconographic interpretation of the primates – often appearing with manlike features, even beyond literary references, and still sharing a biological class with humans as late as the 18th

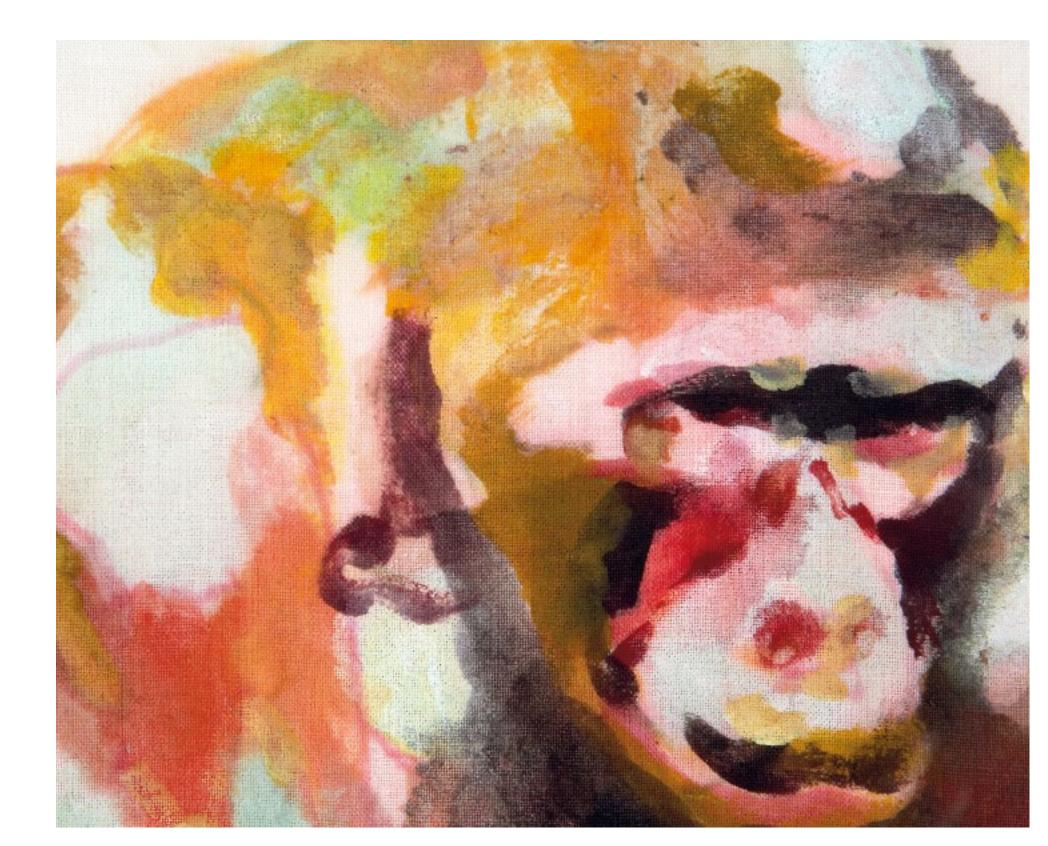
century³ - sees itself as representative of its libidinousness and cunning. But the latter, besides its equally erotic components, embodies light and purity in some myths and religions (although the middle ages demonized it). And in symbolic iconography the horse is often spoken of as a representation of vitality as well as a creature with magical powers. Although these atmospheric depictions invite the viewer to such interpretations, Pelka is especially fascinated by "the 'show talents' of the swan ... its downy, proud appearance, its magnificent illusion ... its two faces of possessiveness": essential characteristics that Pelka combines with the "demimonde of the beautiful illusion" of a carnival and the "abstraction of pictograms." In his creations, the animals take the place of an additional, essential cipher that is also a "counterpoint of a medially represented world"⁵. The integration of animal motifs delivers visual material; they send an appeal for imagination to the viewer, as certain original rock formations and surreal growths simultaneously fulfill formal functions as building blocks of an individual pictorial grammar. A puzzling vocabulary in an interplay with narrative elements held together by the maelstrom of color make these engineered paintings –in all their practical detail – into fictional stages of melancholy-romantic events whose atmosphere plumbs awareness and assumes the emotional readiness to add another something in a mute dialogue activated by the painting. "Images are not a world language, but a language in the world. As modest, independent linguistic elements they are more like poems, but connected in many societal and artistic contexts. With this, an image has neither the function of affirmation nor of negation. Rather, it represents, in its core, a relativity without end."6

- 1 Jürgen Kaube, Kinderkönig Kunde, Frankfurter Allgemeine Zeitung, January 19, 2004.
- 2 Florian Pelka, letter dated October 30, 2004.
- 3 comp. Carl von Linné, 1735.
- 4 Florian Pelka, letter dated October 30, 2004.
- 5 Birgit Acar, Eine Annäherung, Typoskript, February 3, 2004.
- 6 Gijs van Tuyl, foreword in: Painting Pictures Malerei und Medien im digitalen Zeitalter, exh. cat., Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 2003, p. 8

J.S.



Affe laufen 2003, Aquarell auf Stofftaschentuch, Papier, 88 x 66



















Kaufentfaltungen

Triaden 2005, Siebdruck und Mischtechnik, 70 x 90





Scooter 2005, Siebdruck und Mischtechnik, 74 x 60

 $$\operatorname{\textbf{Am}}\nolimits\operatorname{\textbf{Pool}}\nolimits$$ 2005, Siebdruck und Mischtechnik, 70 x 83



Florian Pelka

1971	in Berlin
1990-91	Westafrika
1991-97	Philosophie / Literaturwissenschaft an der
	FU Berlin (Erstes Staatsexamen)
1993-94	Jahresstipendium des DAAD an der Universität
	Paris VIII, Philosophie / Ästhetik (Licence)
1994-00	Bildende Kunst an der UDK Berlin (Erstes Staatsexamen)
	Klasse Georg Baselitz
2001	Meisterschüler bei Prof. Baselitz
2001-04	Dozent an der Mediadesign Hochschule für
	Visuelle Kommunikation
1071	
1971	born in Berlin
1990-91	West Africa
1991-97	Studies in philosophy and literary studies at
	the Freie Universität, Berlin (First state examination)
1993-94	One-year DAAD scholarship at the Université
	,
	Paris VIII, Philosophy and Aesthetics (Licence)
1994-00	·
1994-00	Paris VIII, Philosophy and Aesthetics (Licence)
1994-00	Paris VIII, Philosophy and Aesthetics (Licence) Studies in Visual Arts at the Universität der
1994-00	Paris VIII, Philosophy and Aesthetics (Licence) Studies in Visual Arts at the Universität der Künste Berlin (First state examination),

Visual Communications

Ausstellungen / Exhibitions Auswahl / Selection

2006	Galerie Elahe in Kooperation mit dem Museum of
	Contemporary Art, Teheran / Iran
2005	"Schöne Aussichten in der Bank", Investitionsbank Berlin
	"Berlin meets Teheran", Tammen Galerie, Berlin
	"Art Cologne", Tammen Galerie, Berlin
	Leipziger Buchmesse, Art-Edition, Kunsthaus Lübeck
	art Karlsruhe", Galerie Tammen & Busch
	"131", Künstlerhaus Bethanien, Berlin
2004	"Augenkitzel", Galerie Tammen & Busch, Berlin
	"Luxus", Löwenpalais, Stiftung Starke, Berlin
	"Colorado", Galerie Tammen & Busch, Berlin
	"all about…berlin 2", white box, Kultfabrik, München
	"between", Galerie Tammen & Busch, Berlin
2003	"after the fair", Galerie Tammen & Busch, Berlin
	"artfair", Galerie Tammen & Busch, Palladium, Köln
	"Zeitgenössisch", KPM, Berlin
2002	"Kunstpreis 2002", Preisträger, Schloss Gifhorn
	"Junge Positionen zeitgenössischer Malerei",
	Galerie Tammen & Busch, Berlin
	"signal", Videofestival "reich und berühmt", Podewil, Berlin
2001	"Meisterschüler", UDK, Berlin
2000	"Schaustelle 5", Galerie Giesler und Partner, Berlin
1999	"Reset", Galerie G 7, Berlin
	"Schaustelle 4", Galerie Michael Schultz, Berlin
	"Innen", Video, Shop Deutsche Guggenheim, Berlin
1998	"Haut", Videoinstallation, Kultursommer Stadt Wittenberg
	"Tatort Kunst", Neue Galerie, HDK, Berlin
	"Klasse Baselitz", HDK, Berlin
1997	"ten-atgal", Kablys, Meno Lyga Palace, Vilnius/Litauen

Sammlungen / Collections

Investitionsbank Berlin / Neuer Berliner Kunstverein / Kunstsammlung des Willy-Brandt-Hauses, Berlin

Impressum

Texte

Christoph Tannert, Berlin Dr. Jürgen Schilling, Berlin

Fotografien

Michael Zalewski (Repro) Jörg von Bruchhausen (Repro) Matthias Heyde (Portrait)

Gestaltung

Michael Zalewski

Übersetzung

Kimberly Bradley

Druck

Druckerei Conrad, Berlin

Herausgeber

Tammen Galerie, Berlin Kunsthaus Lübeck, Lübeck

Dank an die Druckerei Conrad für die großzügige Unterstützung

ISBN: 3-923475-96-9

Auflage: 1000

Edition der Druckgrafik: Kunsthaus Lübeck

© 2005 bei dem Künstler und den Herausgebern

www.florianpelka.de