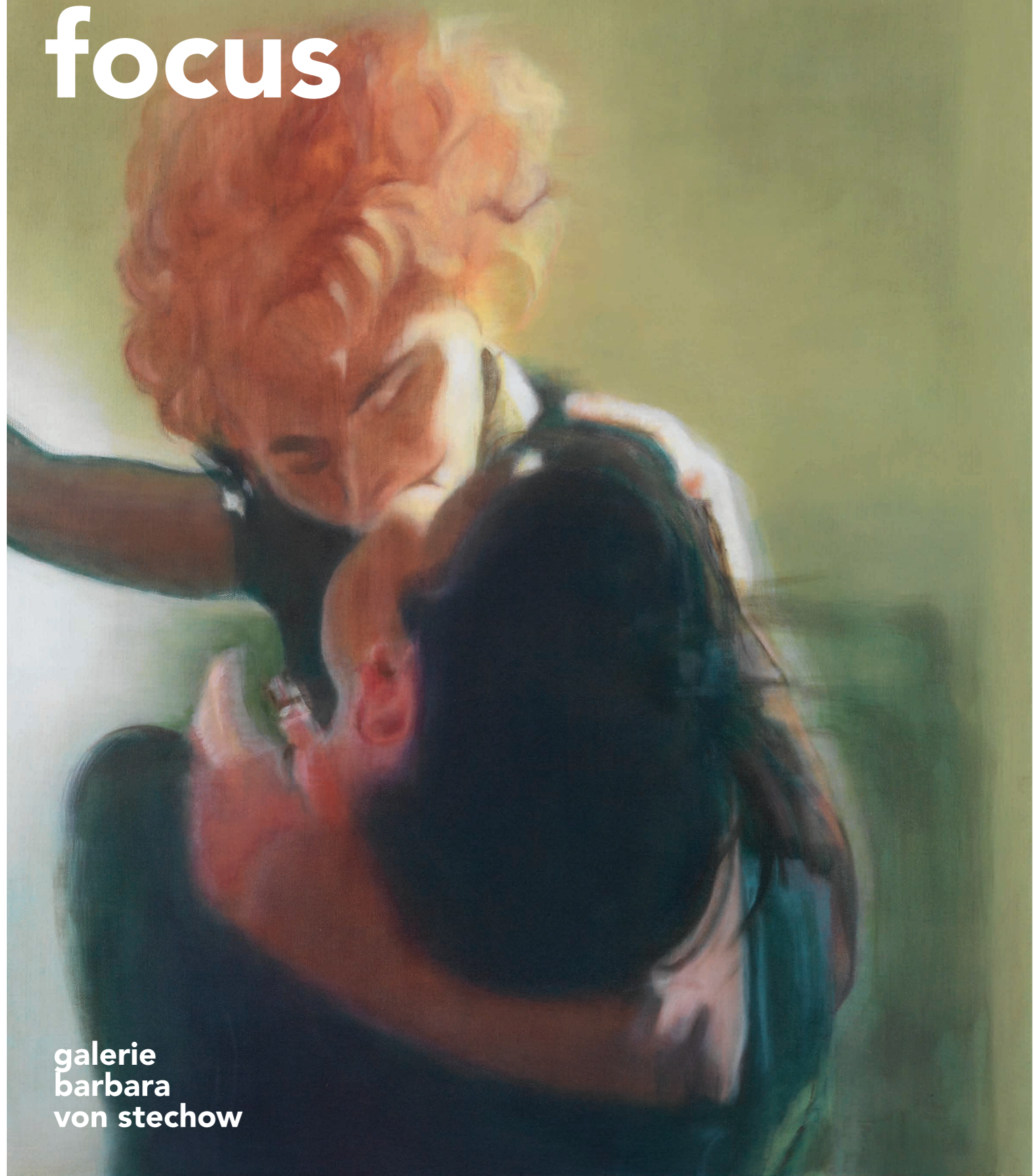


maria
bubenik
out of
focus

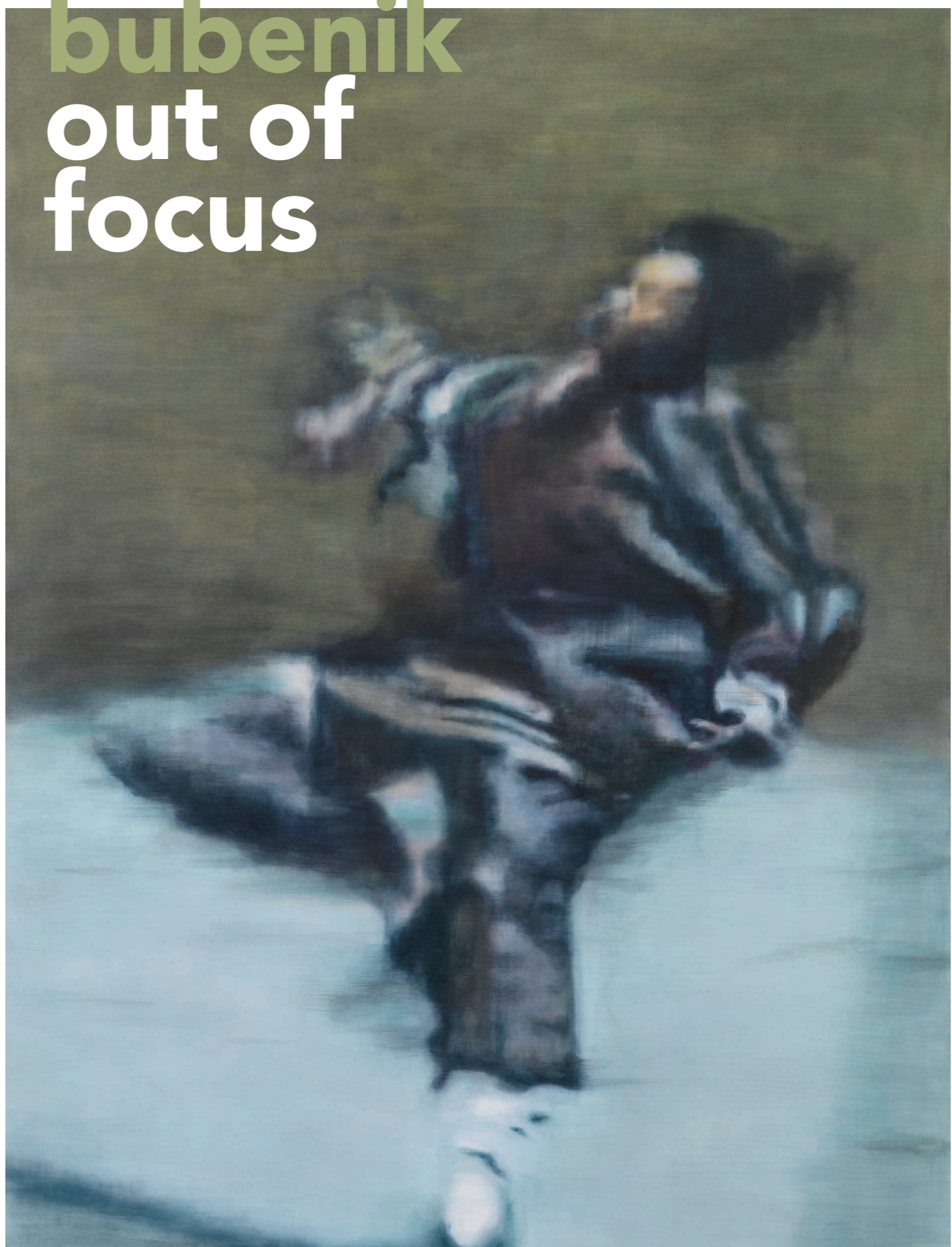


galerie
barbara
von stechow

maria bubenik out of focus

galerie barbara von stechow

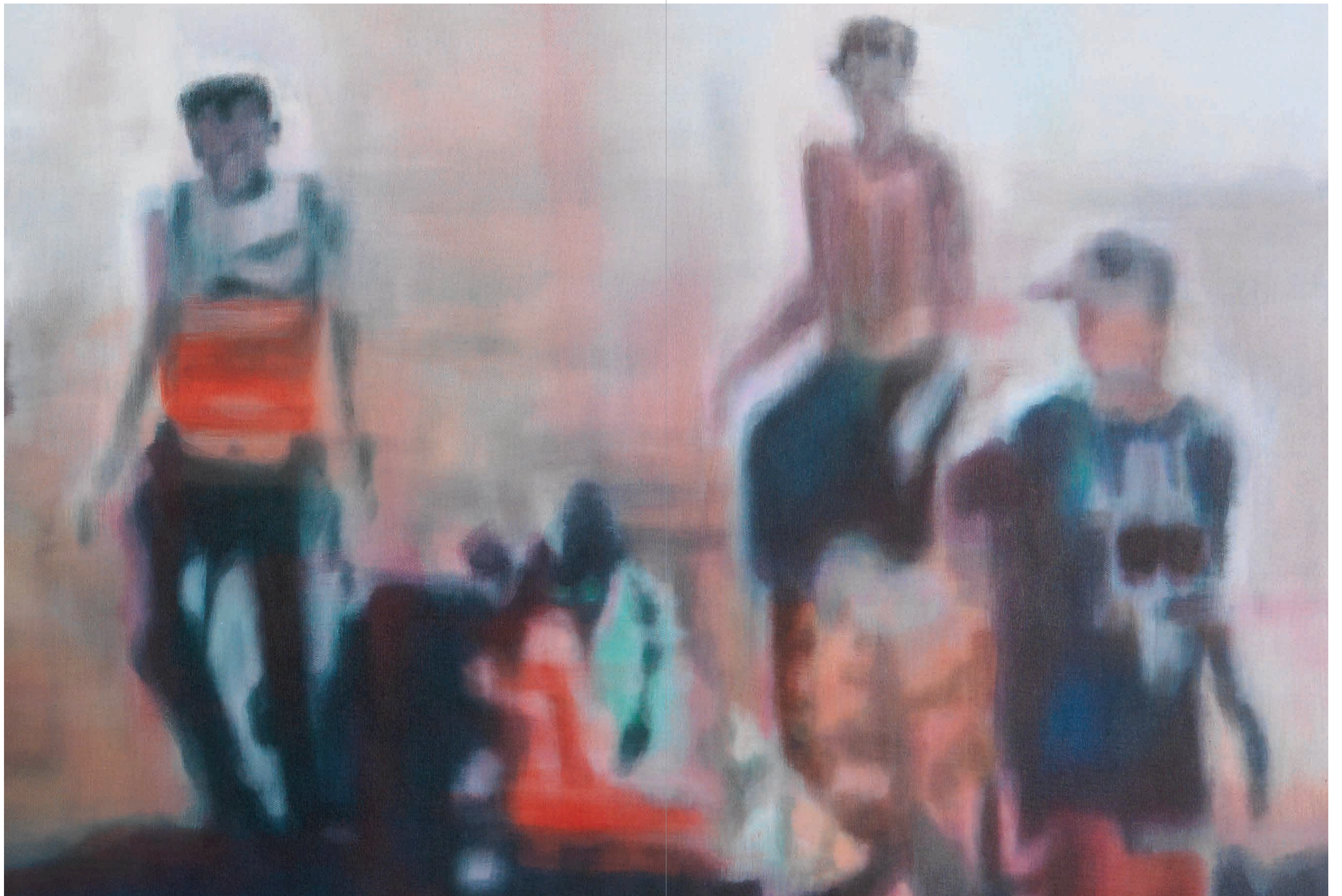
maria
bubenik
out of
focus



**maria
bubenik
out of
focus**

**galerie
barbara
von
stechow**

www.galerie-von-stechow.com



Wirklichkeit – welche Wirklichkeit von Dorothee Baer-Bogenschütz

Die Welt als Wille und virtuelle: Wie viele Wahrheiten gibt es, welcher Wirklichkeit können wir trauen? Wellen der Entwertung des Physischen erfassen uns, spülen uns als Kreaturen an den Strand, die Kulturanthropologen Nahrung geben. Im schwindelerregenden Sog von Pseudo-Realitäten, in der Umklammerung von Manipulatoren - wie früher einmal fingerfertige Zauberkünstler genannt wurden, als die nun jedoch global players gelten dürfen, die in der „Netzwerk-ökonomie“ mit ihren manipulatorischen Tentakeln, wie sie etwa ein Jeremy Rifkin aufzeigt, unsere Kaufmuster und Lebensstile kontrollieren –, inmitten komplexer Maschinerien der Menschenführung und performativer Strategien wird es zunehmend zum Wagnis, von Authentizität zu sprechen. Es existieren zu viele Parallelwelten, ausufernde Angebote, die Existenz in Online-Rollenspielen zu verfremden, zu verkünstlichen, Selbsttäuschung zu zelebrieren – insbesondere am Bildschirm.

Bodenständigkeit, Unbestechlichkeit, der aufrechte Gang mögen vielleicht im Westerngenre zählen und wandern jenseits davon in die Makulaturtüte. Bild- und Imageproduktion befördern als riesige Industrien, die die sensorischen und mentalen Wahrnehmungsebenen vielfältig unterwandern, elementare Unsicherheiten, stellen tradierte Werte auf den Kopf und tasten raum-zeitliche Gewissheiten an.

Identität ist ein zentraler Aspekt im Werk von Maria Bubenik. Verhandelt werden weite Felder: Wie Deckungsgleichheit bewahren mit sich selbst, Werten verbunden bleiben und Überzeugungen treu - wie der Westernheld? Bubenik bedient sich seiner mitunter als Metapher, durchkämmt Sergio-Leone-Motive. Grundsätzlich fragt sie nach der Möglichkeit von Wahrhaftigkeit.

Wie Richard Prince in seinem Cowboy-Zyklus spielt sie damit, Bilder zu verwenden, die das Echte bereits hinter sich gelassen haben. Im Web findet sie ihr Ausgangsmaterial, welchem eine Aura anhaftet, die nicht genuin ist. Wie in den rephotographs von Prince, dem man bescheinigte, Amerika den Schleier vom Gesicht gezogen zu haben, geht es um Abkopplung von Kontext - auch von konsumatorischen Vorlagen. Das gelingt etwa durch Isolation von Motiven. Darüber

fragt Bubenik, was ist wirklich. Paradoxiert behauptet sie - mit Unschärfen, Verfeinerungen wie auch Vergrößerungen arbeitend -, die Originalität der Autorenschaft durch kognitives Recycling von Bildern.

Die Verschränkung der Ebenen, Überlagerung von Wahrnehmungsmustern, Verschiebung und Neuordnung von Beziehungsgeflechten erzielt Bubenik im Medium der Malerei. Indem sie reproduzierte Bilder übersetzt, betreibt sie eine Art Dekonstruktion des Bildschirmbildes. Bildkultur und -produktion gilt ihr Augenmerk in allen Spielarten. In ihren Bildräumen herrscht vielfach diffuses Licht, doch selbst Verschwommenes ist präzise benennbar: Kind, Kuss, Kopf. Die Strandbilder sind moderne Historienbilder, die aus dem Erzählzusammenhang herausgelösten Reiter - Cowboys, rekrutiert aus Spaghetti-Western -, eine reinere Version ihrer selbst wie sie etwa Image-editing software erlaubt, wo aus Fotos einfach eliminiert wird, was die Betrachtung stört.

Das ist die Realität: Der gefakte und der gläserne Mensch. Durch Online-Überwachung und ein Arsenal von Tools, mit denen unsere Daten und Usancen zum Nutzen Dritter durchforstet werden, werfen wir längst Schatten länger als Charles Bronson und hinterlassen Spuren - tiefer als die Viehherde in Howard Hawks' Red River. Das Komische daran ist, dass unsere Requisitenhaftigkeit kaum jemand befremdlich findet: Steht aber das soziokulturelle Phänomen fortschreitender Unterwürfigkeit unter die Enter-Escape-Patterns nicht als Herausforderung im Raum wie die unendlichen Weiten und fernen Horizonte im Cowboy-Film?

Cowboys, Kinder, Küssende erhalten in ihren Bildzyklen ihre Würde zurück: Bubeniks Malerei erreicht uns wie eine Erscheinung und trifft ins Schwarze wie ein Indianerpfeil.

Reality – which Reality by Dorothee Baer-Bogenschütz

The world as will and virtuality: how many truths are there, which reality can we trust? Waves of devaluation of the physical take hold of us, wash us as creatures onto the shore, food for thought for cultural anthropologists. In the dizzying maelstrom of pseudo-realities, in the suffocating embrace of manipulators – as dextrous magicians used to be called, but now, though, must be considered global players who in the “network economy” with their manipulating tentacles, as Jeremy Rifkin, for instance, demonstrates, control our buying patterns and lifestyles –, in the midst of complex machineries of human guidance and performative strategies, it is becoming an ever greater risk to speak of authenticity. Too many parallel worlds exist, inordinate offers to alienate existence with online role games, to falsify, to celebrate self-delusion – especially on the PC monitor. To be down-to-earth, incorruptible, head raised high perhaps means something in the Western genre, and beyond that lands in the rubbish bin. As huge industries that diversely infiltrate the sensory and mental levels of perception, the production of pictures and images transports elementary uncertainties, turns traditional values upside down and encroaches upon spatiotemporal certainties.

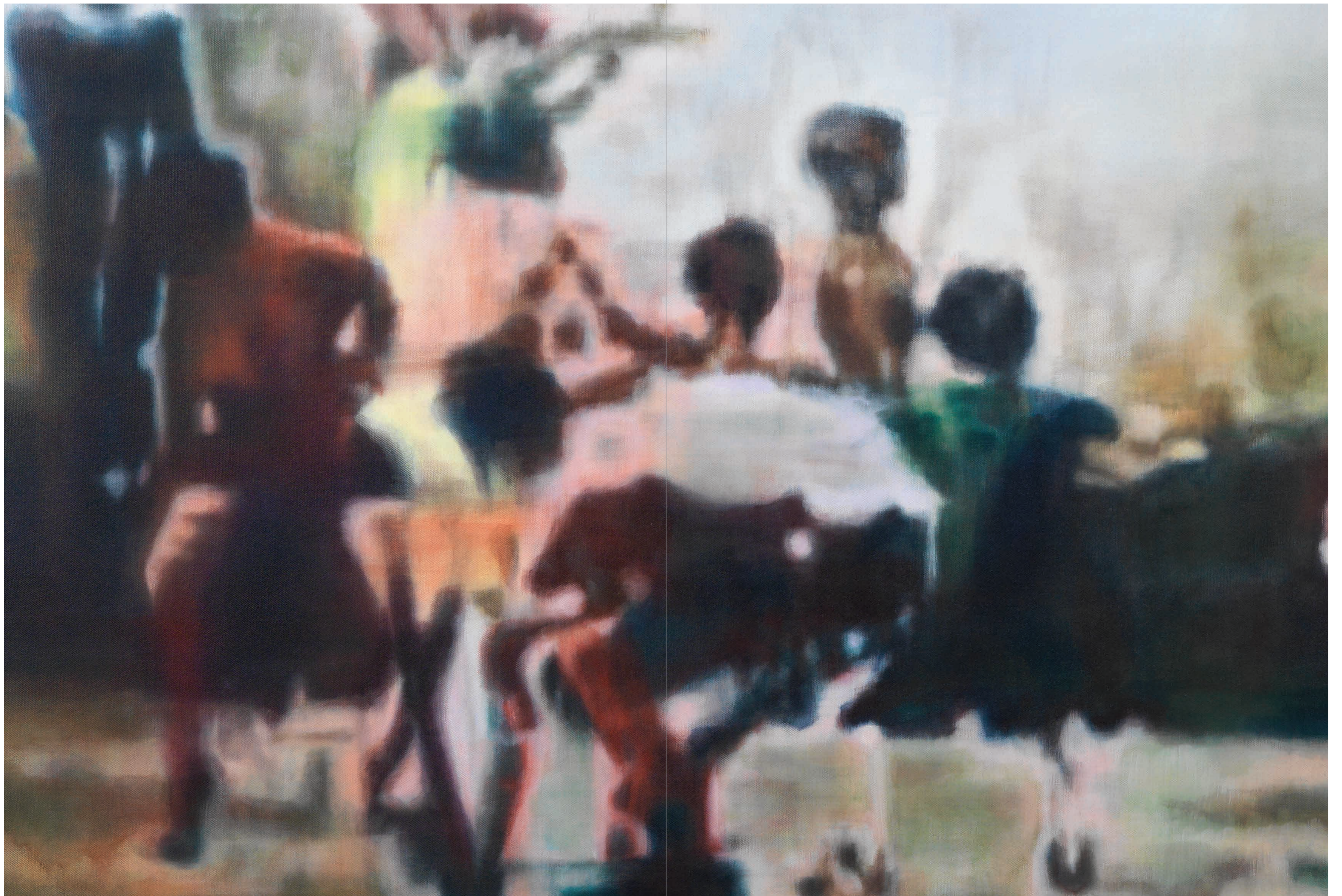
Identity is a central aspect in the work of Maria Bubenik. She covers a wide scope: preserving congruency with oneself, remaining true to one's values and beliefs – like the Western hero? Bubenik avails herself of this among other things as a metaphor, combs through Sergio Leone motifs. Basically, she is querying the possibility of truthfulness.

Like Richard Prince in his Cowboy series, she plays with the fact that she uses pictures that have already left their genuineness behind them. She finds her source material on the Web, material that already has an aura of disingenuousness. Like the rephotographs of Prince, who has been acknowledged to have pulled the veil off the face of America, it is a matter of uncoupling from context – from consumatory patterns as well. This is achieved in part by isolating motifs. In this regard Bubenik asks what is real. Paradoxically, she maintains – by working with blurring, refining, but also with coarsening – the originality of authorship by cognitively recycling pictures.

Bubenik achieves the interlacing of levels, the overlapping of perception patterns and the shifting and reorganization of the network of relationships through the medium of painting. By translating the reproduced pictures into another form, she pursues a kind of deconstruction of the screen image. She is attracted to all forms of the culture and production of the image. The space of her pictures is often filled with diffused light, but even blurred images can be precisely named: Child, Kiss, Head. The Beach pictures are modern historical images; the Riders, detached from their context, – cowboys recruited from “spaghetti Westerns” – are a purer version of themselves than can be achieved through image-editing software, where anything that distracts from the viewing is simply eliminated from the photographs.

This is the reality: the faked and the transparent human being. Through online surveillance and a whole arsenal of tools with which our data and usances are combed through for the benefit of third parties, we have long since been casting shadows longer than Charles Bronson's and leaving a trail deeper than the cattle herd in Howard Hawks' Red River. The funny thing is that nobody seems to think that our dependence on props is strange. But isn't the socio-cultural phenomenon of progressive subservience under the enter-escape pattern a challenge like the endless expanses and distant horizons in the cowboy movie?

Cowboys, children, kissing couples regain their dignity in her pictorial cycles: Bubenik's painting comes to us like a vision and hits the mark like an Indian's arrow.



Über die Verführung zum zweiten Blick Zur Malerei von Maria Bubenik von Svenja Kriebel

Schon wieder Cowboys...

Was haben aufbäumende Pferde, Kinder am Strand, filmreif küssende Paare und Kämpfende gemeinsam? Nicht viel mag man spontan antworten und fragt zugleich, warum Maria Bubenik sie zum Sujet ihrer Malerei erhebt. Zur hohen Konzentration im Kampf, der Innigkeit eines Kusses tritt das Klischee vom freien, wilden Leben der Cowboys oder das stets emotional besetzte Thema der Kindheit. Allesamt Motive, die allein in der Aufzählung ihren hohen suggestiven Charakter offen legen und die so auch die Leinwand der Malerei zur Projektionsfläche von Wünschen und Sehnsüchten machen. Diese sehr bekannten Strategien der Werbe- und Filmindustrie, die in der Regel klischeehaft und mit wenig Tiefe daherkommen, sollen nun ausgerechnet in der Malerei neue Aspekte entwickeln?

Das Wissen um die Quellen, aus denen Maria Bubenik ihre Malerei entstehen lässt – sie arbeitet nach Fotovorlagen, die sie sich von Filmstills oder aus dem Internet holt – scheinen der Vermutung, es handele sich um pure Klischees, Vorschub zu leisten. Zunächst.

Ein zweiter Blick

„Im Kuss versank die Welt im Traum“, Wolfgang Borcherts poetischer Vers mag das Bild inniger Umarmung und leidenschaftlicher Intimität besser treffen als die sachliche Bezeichnung „Kuss 22“. Denn schon sind wir verführt, über die pastellig gebrochenen Farben das Zarte, Verletzliche der vielleicht ersten intimen Begegnung zu sehen. Rote Haare lodern auf und ergänzen Leidenschaftlichkeit. Der hierin gleichfalls angelegte Rot-Grün-Kontrast erzeugt auf der Farbebene hohe Spannung, eröffnet die immer mit Risiken verbundene Thematik von Geben und Nehmen. So auch die unterschiedliche malerische Auffassung der Hände der Küssenden. Während seine Berührung ihrer Schulter nur noch Licht ist, löst sich die Darstellung ihrer Linken zu einem mit scharfen Kanten und verletzenden Spitzen versehenen Fragment auf. Jetzt gesellt sich der liebesverklärenden Romantik die Realität der Malerei zur Seite.

Ein solcher zweiter Blick löst sich vom Motiv und kommt zur Malerei. Die „lichte“ Berührung der Schulter wird zur weißen Fläche, ihr sich abstützender Arm verliert an Dreidimensionalität, ebenso das locker nach unten fallende schwarze Haar des Mannes. Diese Aspekte wechseln von erzählender Bildlichkeit zu sachlicher Abstraktion, sind „nur noch“ Farbe und Form und machen den ersten pathetischen Eindruck brüchig, hinterfragen unsere millionenfach immer wieder ins Bild gesetzten Sehnsüchte. Ohne den Traum gleich zu zerstören, werden wir dennoch geweckt.

Wenn der zweite Blick an erste Stelle rückt

Rücksichtslos verdrängt Farbe Teile der Kindergesichter der mit „Kopf T“ oder „Kind A“ betitelten Bilder. Sie ihnen anzunähern durch bloßes Vergrößern und Heranzoomen der Fotovorlage scheitert in einer geradezu brutalen Auflösung und Verzerrung. Schwarze Löcher ersetzen Augen, Kinn und Mund lösen sich auf. Gerade die Gesichtspartien, die Menschen Individualität verleihen, verlieren sich. Und dennoch bleibt das Gefühl, sich einem Individuum gegenüber zu befinden, bestehen. Die äußeren Konturen sind intakt, Gestik und Körpersprache bleiben damit erkennbar. Es sind genau die Momente erhalten, die uns befähigen, einen nahen Menschen auch von weitem ohne die Ansicht von Details zu erkennen und aus der Menge herauszulesen.

Anstelle der linken Gesichtshälfte des Kindes von „Kopf R“ findet sich ein gleichermaßen spannungsvoller wie harmonischer Farbklang. Ein Widerspruch zum entstellenden Eingriff in die Gesichtsphysiognomie? Brüche, die der Betrachter gefordert ist zu überbrücken. Das Zusammenspiel von bekanntem Motiv mit einer fast allgemeingültigen Emotionalität und der geschickten Balance von Auflösung und Bewahren macht den eigentlich nicht vorhandenen Blick des „Kindes R“ ungeachtet seiner nivellierenden Schwärze wach, ernsthaft und sehr präsent.

On the Seduction to a Second Look The Paintings of Maria Bubenik by Svenja Kriebel

Not cowboys again...

What do rearing horses, children on the beach, movie-quality kissing couples and fighters have in common? Not much, might be the spontaneous answer, and it raises the question of why Maria Bubenik makes them all the subject of her paintings. On top of the tight concentration of the fight and the tenderness of the kiss we find the cliché of the free, wild life of the cowboy as well as the forever emotionally burdened topic of childhood. All of them are motifs that reveal their highly suggestive character simply when you list them and that thus turn the painting canvas into a projection screen for desires and longings. So these all too familiar strategies of the ad and film industry that usually appear as shallow stereotypes are now suddenly supposed to unearth new aspects in the medium of painting?

Knowledge of the sources Maria Bubenik uses to create her paintings – she works with photo images she takes from stills or gets off the Internet – seems to underscore the suspicion that it's a matter of pure clichés after all. At first.

A second look

“In the kiss the world sank into dream” – Wolfgang Borchert's poetic verse would perhaps evoke the image of tender embrace and passionate intimacy better than the prosaic designation “Kuss 22”. For we are already seduced by the soft-hued, toned-down colours into seeing the tenderness, the vulnerability of a perhaps first intimate encounter. Red hair flares up and augments the passion. The red-green contrast also present here creates high tension on the colour level and opens the always risky theme of giving and taking. This also applies to the unusual pictorial interpretation of the hand of the kissing couple. While his touch on her shoulder consists entirely of light, the depiction of her left hand dissolves into a fragment with sharp edges and harmful points. Now the transfiguring love of the Romantics is joined by the reality of painting.

Such a second look breaks away from the motif and leads to painting. The “bright” touch of the shoulder becomes a white surface, her plunging arm loses its three-dimensionality, as does the man's loosely falling black hair. These aspects, changing from narrative figurativeness to objective abstraction, are “merely” colour and form, bring out the fragility of our first impression of pathos, and question the longings we have staked a million times on the picture. Without first having to destroy the dream we are nevertheless awakened.

When the second look moves into first place Colour ruthlessly displaces parts of the children's faces in the pictures entitled “Kopf T” and “Kind A”. The attempt to get closer to them by enlarging or zooming in on the photo source collapses into an almost brutal resolution and distortion. Black holes replace eyes, while chin and mouth dissolve. It is precisely the facial features giving a person individuality that disappear. And nevertheless you still have the feeling of being face to face with an individual. The outer contours are intact, gestures and body language can still be recognized. Retained above all are the moments that make us capable of recognizing someone close to us when they are in the distance and we can't make out the details, but can pick them out of the crowd.

In place of the left-hand side of the child's face in “Kopf R” there is a splash of colour that is both harmonious and charged with tension at the same time. A contradiction to the disfiguring intrusion on the physiognomy of the face? These are breaches the viewer is challenged to bridge. The interplay of familiar motif with an almost universally valid emotionality and a skilful balance between dissolution and preservation make the almost nonexistent expression on the face of the child in “Kind R” alert, serious and very much present, regardless of the levelling effect of the black.

Wenn der erste Blick schwindet

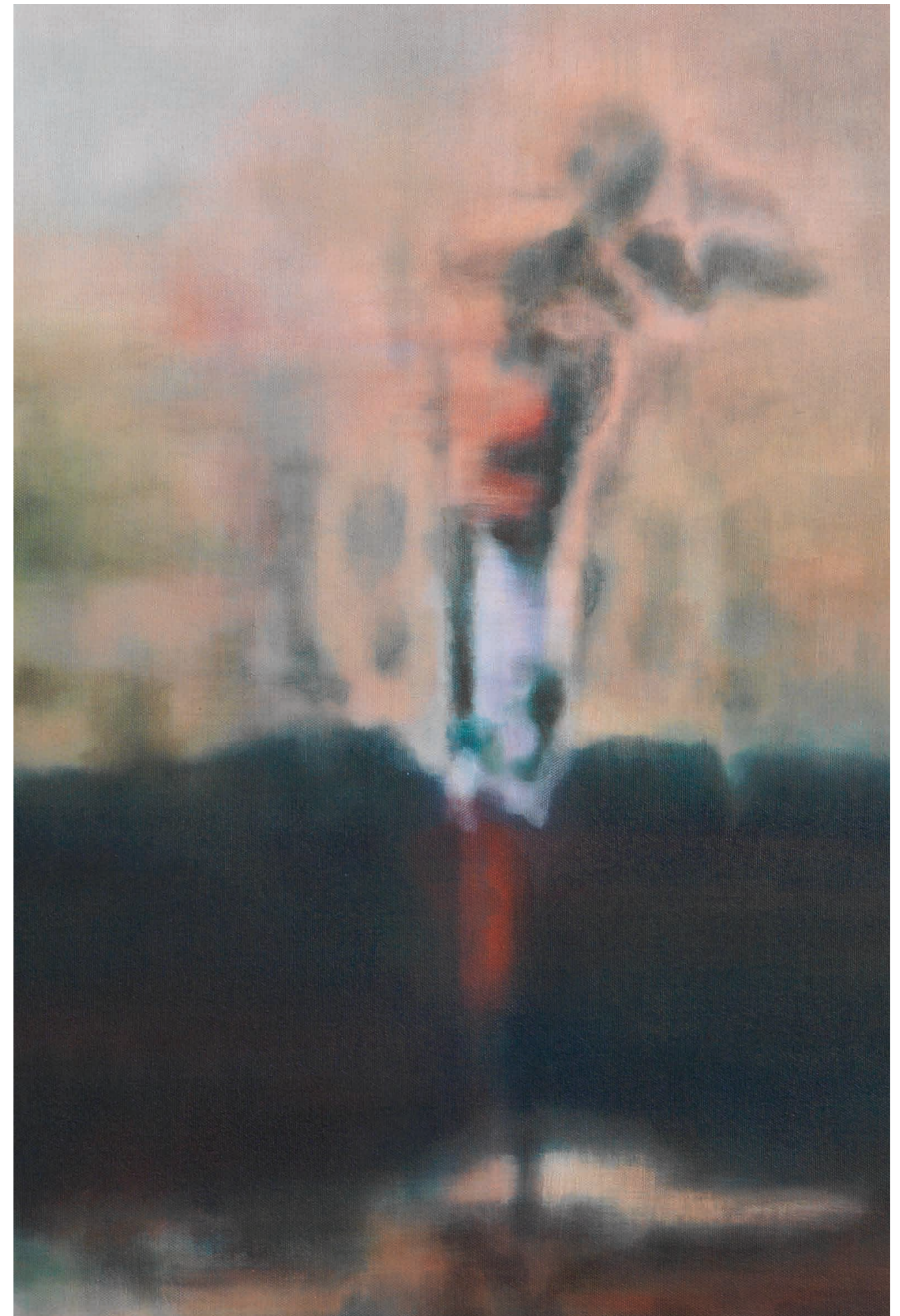
Sie schwingt mit: die Vorstellung der heilvollen Idylle spielender Kinder am Strand. In den Strandbildern Bubeniks findet man sie jedoch nur noch vereinzelt. Ein mit rührend tapsigen Bewegungen laufender kleiner Junge am linken Bildrand oder das versonnene Motiv Jugendlicher, die Steine über die Wasseroberfläche springen lassen. Die Auflösung der einzelnen Personen hat in den Strandbildern ihren höchsten Abstraktionsgrad. Ein Flirren von Farben und Formen überzieht das Gemälde, welches die Spielenden sowohl zur Gruppe eint, sie zugleich aber auch vereinzelt. Leicht links von der Mitte versetzt, erhebt sich ein Arm zur aggressiv drohenden Gebärde und legt sich wie ein dunkler Schatten über das Geschehen; diese Geste widerspiegelt sich in der merkwürdig abgetönten Behandlung des Wassers sowie des Himmels. Jede einzelne Figur für sich erzählt eine Geschichte, allerdings ohne Auskunft über deren Beginn oder Ende zu geben. Hier zeigt sich Kindheit, die nicht zum Idyll verkommt, sondern neben dem Zarten, ein ungestüm Drängendes und damit ungewiss Doppelbödiges transportiert.

Bubenik spielt mit unserer Gewohnheit, schnell, mit dem ersten Blick, Dinge zuzuordnen. Sie verführt, indem sie die aus Film und Fotojournalismus auf Aufmerksamkeit und Attraktion zielenden und von Pathos getragenen Vorlagen verwendet. In der Auflösung der Darstellung offenbart sie die Verführung und enthüllt das zur leeren Formel verkommene Pathos. Die Illusion mündet in Malerei, bestehend aus Oberfläche, Form und Farbe, was nur der zweite Blick wahrnimmt. Zugleich eröffnen sich im Nebeneinander von gefühlsgeladenem Motiv und malerischer Abstraktion Freiräume, die den auf Affekt reduzierten Empfindungen Tiefe und Vielschichtigkeit zurückgeben. Den eben noch eindimensional verhandelten Gefühlen wird über diese Malerei die Möglichkeit zu (Un)Tiefen der Leidenschaft eröffnet.

When the first look disappears

It reverberates somewhere in the background: the notion of the salutary idyll of children playing on the beach. But in Bubenik's beach pictures you can find it only very rarely. A little boy on the left-hand edge of the picture running with touchingly clumsy movements or the pensive motif of the youths making stones skip on the water surface. The resolution of the individual figures reaches its highest degree of abstraction in the beach pictures. A whirr of colours and forms covers the painting, in which the youths playing on the beach are united to a group and shown individually at the same time. Set somewhat to the left of centre, an arm is raised in an aggressively threatening gesture; it plants itself over the situation like a dark shadow. This gesture is echoed in the strangely toned-down handling of the water as well as the sky. Every individual figure tells their own story, but with no information about its beginning or end. Here it is a childhood that doesn't turn into some kind of idyll, but rather, in addition to tenderness, conveys an impetuous urgency and thus an uncertain ambiguity.

Bubenik plays with our habit of quickly placing things in categories at our first glance. She seduces us by using sources from film and photojournalism that aim to draw attention and be attractive and are borne by pathos. In the dissolution of her depiction she reveals her seduction and unveils the pathos as having sunk down into an empty phrase. The original illusion feeds into painting, consisting of surface, form and colour that only a second look can perceive. Scope for development is created in the concurrency of emotionally charged motif and painterly abstraction, thus returning depth and complexity to the sensibilities that were reduced to emotion. The feelings once held to be one-dimensional are now given the possibility through painting to open out into the depths or the abyss of passion.



Danebengesang Vier Einflüsterungen zur Kunst von Maria Bubenik von Thomas Kurze

1 __ Out of focus

Beginnen wir so: Im Woody Allen Film „Deconstructing Harry“ spielt Robin Williams einen Schauspieler, der „out of focus“ ist, er tritt „unscharf“ auf. Als Therapie empfiehlt der behandelnde Arzt nicht dem vermeintlichen Patienten, sondern dessen gesamter Familie eine Brille. Nun, um die Arbeiten Maria Bubeniks zu betrachten, braucht man keine Brille, es sei denn, man braucht eine Brille. Und doch treten die auf den Bildern zu sehenden Figuren und Gegenstände einem merkwürdig „unscharf“ entgegen, sie sind „out of focus“. Das Unschärfe, dieses Verrücken der Linse, entwirft ein Bild, das einen Verlust darstellt: Details gehen verloren, die eigene Standortbestimmung wird diffus, bin ich an der richtigen Stelle zum richtigen Zeitpunkt und so weiter. Die eigene Position wird also unsicher, unscharf. Sagen wir, das Bild bereitet uns auf sich selbst vor. Wie in der erwähnten Filmszene ist es nicht mehr klar, an welcher Stelle die Unschärfe auftritt: Fokussiert man das Bild, verschwimmt die Umgebung und umgekehrt. So weit, so schön, warum aber diesen Umstand der Schwebel?

Es ist in der klassischen europäischen Philosophie- und Kulturgeschichte immer der Punkt gewesen, dem alle Aufmerksamkeit galt: Bin ich in der Lage, eine Situation in Worte zu fassen, eine Definition für eine Sachlage zu finden, den Stier bei den Hörnern zu packen. Spätestens mit Beginn des 20. Jahrhunderts (oder doch vielleicht schon mit Nietzsche?) beginnt der „starre Blick“ sich auf mannigfaltige Weise erst zu lösen, dann zu emanzipieren und schließlich auch auf dessen Umgebung zu kaprizieren. Die Unschärfe in den Bildern Bubeniks zwingt uns „daneben“ zu schauen. Was immer dort dargestellt sein mag – ich komme darauf weiter unten zu sprechen – es tritt uns nicht in einer Weise entgegen, wie wir es gewohnt sind. Im Augenblick, da es uns als Begriff begegnet, ein Flugzeug, ein Mensch oder ein Pferd, behauptet es von sich selbst, dass es das alles nicht ist, eben ein Flugzeug, ein Mensch oder ein Pferd, jedenfalls nicht in der gewohnten Weise. Die Begriffe sind sprechend: So klar ich dir begegne, so unklar ist unsere Begegnung.

2 __ Rhythmische Erinnerungen

Jeder kennt den Moment, da man vor einem Muster steht, sagen wir zu nah steht – ein Drahtzaun vielleicht, eine Fliesenanordnung, die Struktur der Tapete –, das Muster beginnt zu verschwimmen, die rhythmische Struktur der Musterung weicht aufgrund der optischen Nähe einer bewegten Rhythmik des Strukturlosen. Nein, es geht hier nicht um optische Tricks, die Bilder Bubeniks lassen keinen Zweifel aufkommen: Sie bleiben nicht in den Fängen irgendeiner Technik hängen. Sie sind, was sie sind: Bilder – nicht mehr, aber schon gar nicht weniger. Sie bilden ab. Aber was? Flugzeuge? Menschen? Pferde? Die auf den Bildern dargestellten menschlichen und tierischen Figuren und die Gegenstände treten nicht mehr als Repräsentanten einer Welt auf, die in sich geschlossen eben darstellbar sind, vielmehr vertreten sie ihre eigenen „Interessen“, sind Repräsentanten ihrer selbst. Nennenswert in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass Bubenik die Bilder zu deren Entstehung von Fotos aus begreift, also von Bildern, nicht von ihren Gegenständen her. Aber auch hier gilt: Bubenik verfällt nicht dem Gestus der Technik, es geht nicht um die Doppel-, Dreifach- oder den noch höheren Grad von Spiegelungen; es geht um Bilder: das, was sich uns zeigt. Wenn sich also das gezeigte Moment aus seiner Verankerung reißt – Noch mal: Da auf den Bildern keine Gegenstände und Gesten, so wie wir sie kennen, dargestellt werden, wird hier auch keine Bewegung dargestellt – das Flugzeug fliegt nicht, die Menschen gestikulieren nicht, und auch das Pferd bäumt sich nicht auf. –, so fängt auch das Sehen an zu flimmern. Wir erinnern uns an die zu sehenden Bilder, die Bilder der Gegenstände, und doch will das Bild nur auf sich selbst zurückgeworfen werden – wenn man so will: eine Schule des Sehens.

Song Apart Four Whisperings on the Art of Maria Bubenik by Thomas Kurze

1 __ Out of focus

Let's begin like this: In Woody Allen's film "Deconstructing Harry" Robin Williams plays an actor who is "losing his focus"; he appears "out of focus" on stage. For therapy, the doctor treating him recommends a pair of glasses, not for the supposed patient, but for his entire family. Now, to examine the works of Maria Bubenik, you don't need glasses, unless you need glasses. And yet the figures and objects you see in the pictures seem to be strangely "fuzzy"; they are "out of focus". The blurriness, this shifting of the lens, creates an image that represents a loss: details are lost, the definition of one's own position becomes diffuse, am I in the right place at the right time and so on. One's own position thus becomes uncertain, blurred. Let's say the image prepares us for itself. As in the film scene mentioned, it is no longer clear at what point the fuzziness appears: if you focus on the picture, the surroundings become blurred and vice versa. Okay up to now, but why this state of hanging in the air?

In the history of classical European philosophy and culture there was always a point that was the centre of attention: Am I in a position to express a situation in words, to find a definition for the situation at hand, to grab the bull by the horns. At the latest at the beginning of the 20th century (or was it perhaps already with Nietzsche?) the "fixed stare" begins first to relax itself in manifold ways, then to emancipate itself and finally to be set on moving on to that which surrounds it. The blurriness in Maria Bubenik's pictures forces us to look apart, "off the mark". Whatever might be portrayed in the picture – I'll get back to this further down – it doesn't come to us the way we are used to. In the moment that it encounters us as an idea or a term, say, an airplane, a person or a horse, it claims of itself that it is not that, not an airplane, a person or a horse, at least not in the usual way. The ideas are expressive: as clearly as I encounter you, just as unclear is our encounter.

2 __ Rhythmic memories

Everyone is familiar with the moment when they stand in front of a pattern, say, too close to it – maybe a wire fence, an arrangement of tiles, the structure of a wallpaper –, and the pattern begins to become blurred, and because of the optical nearness the rhythmic structure of the patterning yields to an animated rhythm of unstructuredness. No, we're not talking about optical tricks, Bubenik's pictures leave no room for doubt: they are not caught in the fangs of some technical gimmick. They are what they are: pictures – nothing more, but by no means anything less. They depict. But what? Airplanes? People? Horses? The human and animal figures and the objects depicted in the pictures no longer appear as representatives of a world that is cohesive and thus portrayable, but rather they represent their own "interests", are representatives of themselves. Noteworthy in this context is the fact that Bubenik understands her pictures as to their origin as coming from photos, in other words from images, not from the objects themselves. Here again it holds: Bubenik doesn't lapse into the gesture of any technical trick, it's not about the double, triple or any higher degree of reflections; it's about pictures: what they show us. So when the moment depicted is torn away from its anchoring ... – Once again: Since there are no objects or gestures depicted on the pictures as we know them, there is also no movement shown here – the plane doesn't fly, the people don't gesticulate, and the horse doesn't rear up – and so the eyesight begins to shimmer. We remember the pictures that are to be seen, the pictures of the objects, and yet the picture only wants to be thrown back on itself – as it were; a school of seeing.

3 __ Undeutbar entlang der Grenzen

Was sind das für Wesen, von denen die Bilder zeugen? Ja, sie zeigen ihre eigene Abbildungswelt, aber der Gesang hebt wieder an, und sichtbar wird ein Umfeld. Nehmen wir an, dies wären wirklich Tiere und Menschen, welche Geschichte tragen sie mit sich herum, woher kommen sie, wessen Momente werden hier besungen? Nein, es sind nicht die Geschichten, die man von ihnen erwarten könnte, „Strandbild 1“, einige Kinder bewegen sich entlang eines Strandes? Spielend? „Die Furie“ wirbelt Sand auf, furios? Die „Reiter 22“ und „Reiter 46“ kommen woher und bewegen sich wohin? Die Kinderportraits und Köpfe entbehren fast vollständig eines Kontextes. Wer sind diese Wesen, die so undeutbar in eine leere Welt gestellt sind? Geht es ihnen gut, haben sie gute Momente? Oder ist alles ganz furchtbar, die Zeichen stehen auf Sturm, die Kommentierung einer schlimmen Welt? Der Gesang bleibt auf der Kante hängen: Niemand bewegt sich irgendwie und alle tragen nicht die Melodien der Repräsentanz auf den Lippen, die eine Geschichte im Sinne einer Umgebung erzählen könnte. Vielmehr stimmt hier jeder seinen eigenen Gesang an, schau her, ich zeige mich dir, sagt die Malerei, ich bin Oberfläche, reine Oberfläche. Die Umgebung kann hierbei keine Rolle spielen. Wer sollte sich dem Gesang anschließen? Vielleicht aber der Ast, das Blätterwerk, das sich über das Flugzeug legt, oder der Wald, der der Kampfkünstlerin den Rücken stärkt – doch auch hier werden Konturen der Abgrenzung zum integralen Bestandteil des Gegenstandes. Erneut steht also durch die verschwommene Abgrenzung einer Situation im Mittelpunkt, die irritiert, die den Gegenstand der Kunst Bubeniks zum eigentlichen Thema macht: das Sehen.

4 __ Danebengesang

Denken wir uns eine Welt, die in der Schwebel ihre Konturen bestärkt: abstrakt, gegenständlich – die scharfe Kante am Rande, tauchen wir ein in die Welt Bubenik'scher Kunst – ist das ästhetisch losgelöst, ästhetisierend? Apolitisch? Nun, Kommentare zur Weltpolitik werden uns hier nicht begegnen, den Imperativ des „Du sollst!“ sucht man hier vergeblich. Es handelt sich sicherlich nicht um eine Randbegehung weltlicher Peripherie, aber ästhetisch isoliert finden sich die Figuren ebenso wenig in der Welt. Nicht der ehemalige inhaltliche Kontext ist es, der sich auf diese Weise politisches Gewicht verschafft – eine „lesbare“ Übersetzung von der einen in die andere Welt, wie sollte der aussehen? Nein, wenn der Gesang anhebt, die Farben flirren, und die Bilder ihre Bodenhaftung verlieren, dann sieht man sich mit einer Situation konfrontiert, die ganz kurz die Welt beleuchtet, unsere Welt, blitzlichtartig. Man kneift in diesen Momenten die Augen ein klein wenig zusammen, und versucht der Musik hinterher zu lauschen, die ganz knapp an einem vorbeifliegt, haarscharf, völlig unscharf, als sei die Frequenz nicht richtig getroffen. Erst in diesen Momenten, da man weniger als einen Begriff hat, eine Ahnung, sieht man die Äquivalenz zwischen dieser Welt des Bildes und jener, aus der es ursprünglich mal kam, und dann auch hört man die leisen Kommentare, die über die Oberflächen der Bilder geflüstert sind.

3 __ Indefinable along the borders

To what kind of beings do the pictures testify? Yes, they show their own picture world, but the song rises up again and a surrounding becomes visible. If we assume that these are really animals and people, what story do they carry around with them, where do they come from, whose moments are being sung here? No, it's not stories we can expect of them, "Standbild 1", some kids move along a beach? Playing? "Furie" kicks up sand, furious? "Reiter 22" and "Reiter 46" – where do they come from and where are they going? Portraits of children and heads lack almost any kind of context. Who are these beings that are placed so indefinitely into an empty world? Do they feel all right, do they have their good moments? Or is everything just terrible, is there a storm blowing up, annotations to a dreadful world? The song is caught hanging on the edge: no one moves anywhere and they all don't carry the melodies of representation on their lips that could tell a story in the sense of a surrounding. Instead, they all strike up their own song, look here, I'll show you myself, says the painting, I am surface, pure surface. The surroundings can't play any role in this. Who should join in the song? Perhaps the branch, the leaves, that settle down over the airplane, or the woods that brace the back of the combat artist – but here, too, contours of demarcation become an integral part of the object. So once again, due to the nebulous demarcation, a vexing situation arises that makes the subject of Bubenik's art the real topic: seeing.

4 __ Song Apart

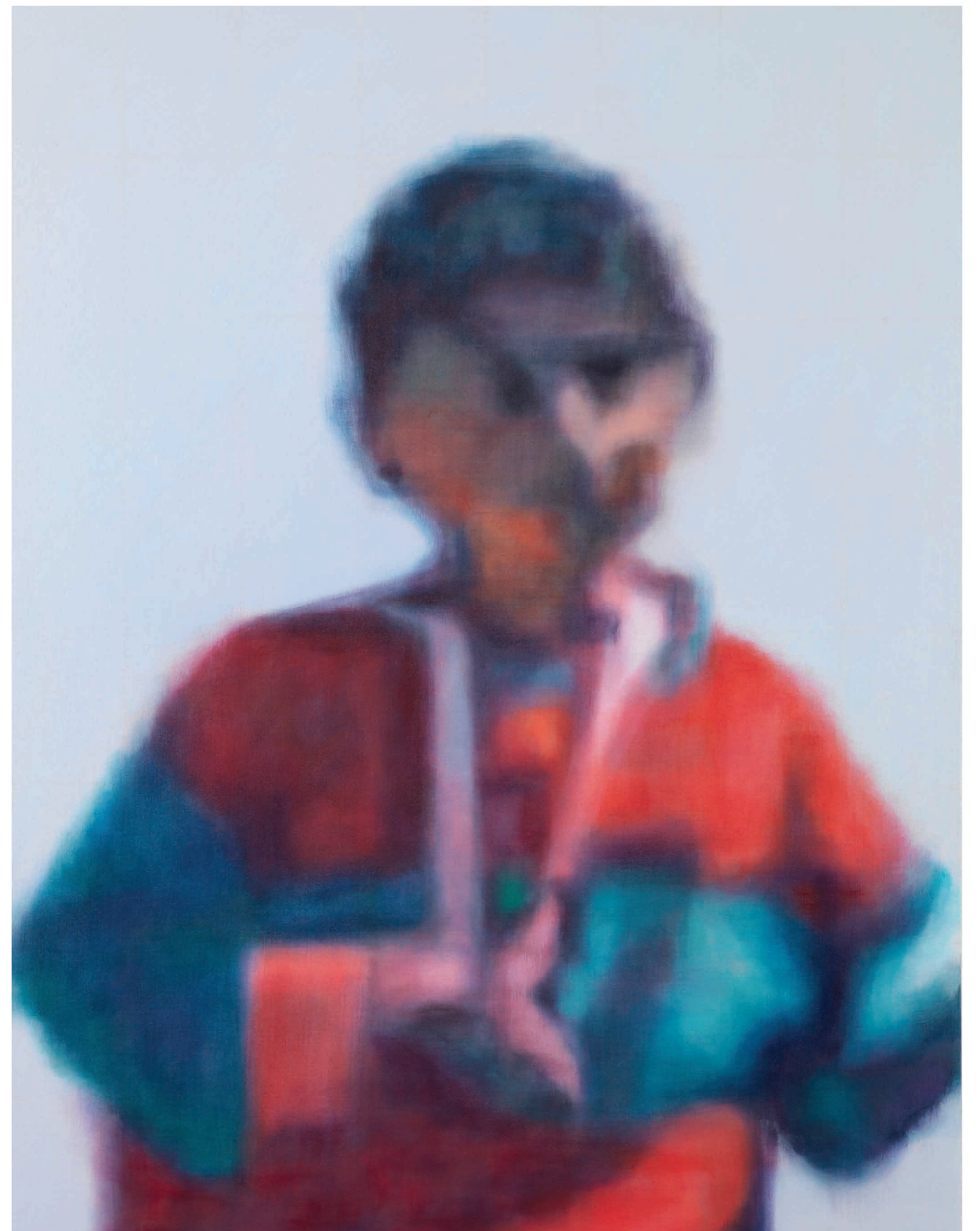
Let's imagine a world that reinforces its outlines hovering in midair: abstract, figurative – the sharp edge on the outer rim, let's dive into the world of Bubenikian art – is this aesthetically detached, aestheticizing? Apolitical? Now, we're not going to run into commentaries on world politics here, you'll look in vain for the imperative "Thou shalt!". It is certainly not a matter of inspecting the rim of the worldly periphery, but just as little do the figures find themselves aesthetically isolated in the world. It is not the former context of the contents that increases its political weightiness in this way – a "readable" translation from the one world into the other, how should that look? No, when the song rises up, the colours shimmer and the pictures lose their hold on the ground, then one finds oneself confronted with a situation that very briefly lights up the world, our world, like a flash. In these moments one closes one's eyes a bit and then strains to hear the music that floats very closely by, almost touching, yet entirely indistinct as if the frequency hadn't been properly tuned in. Only in these moments, when you have less than a notion, only a feeling, do you see the equivalence between this world of the picture and that from which it originally came, and only then do you also hear the soft-spoken commentaries that are whispered across the surfaces of the pictures.

**2006–
2008**

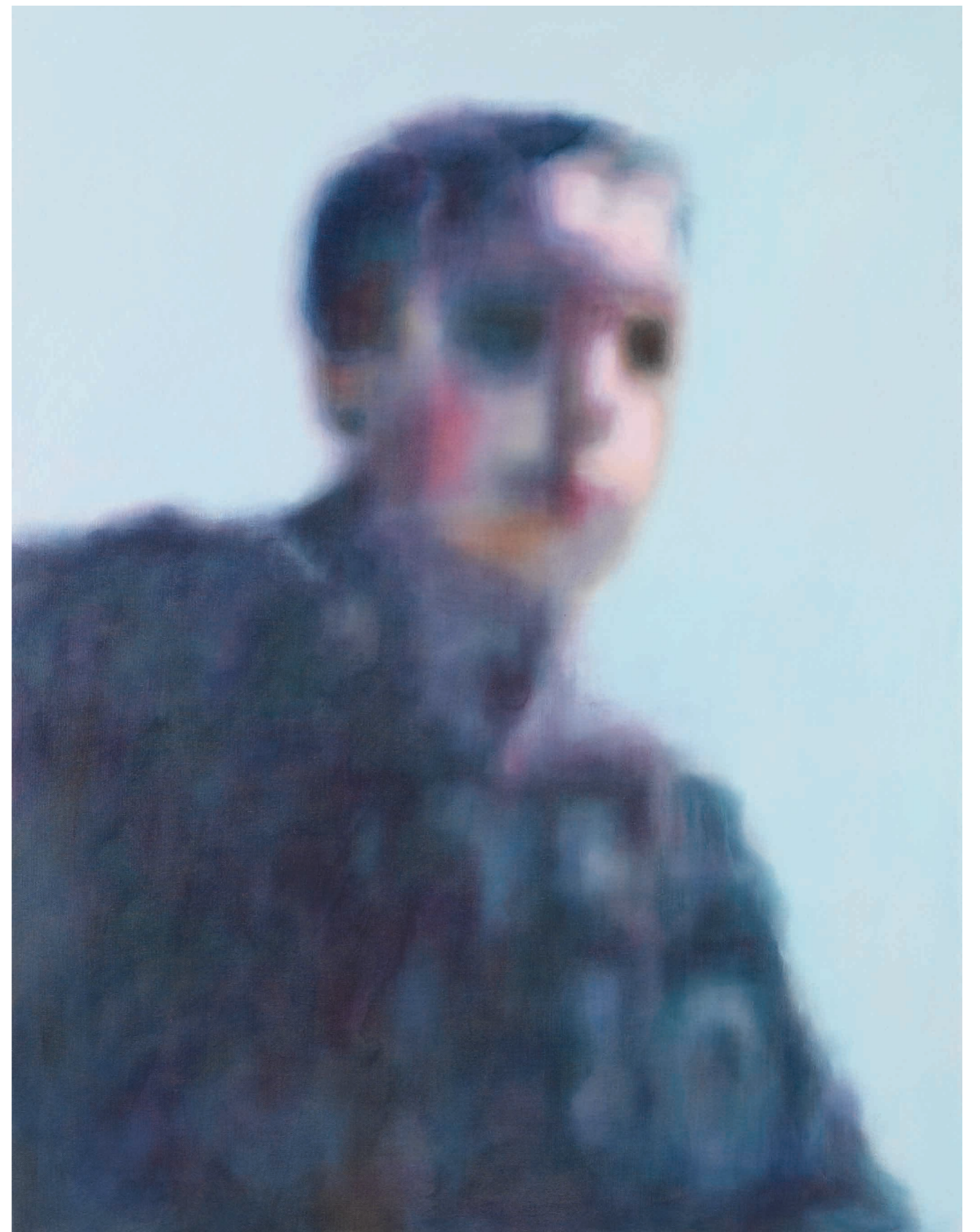
Kind W., 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
110 x 85 cm

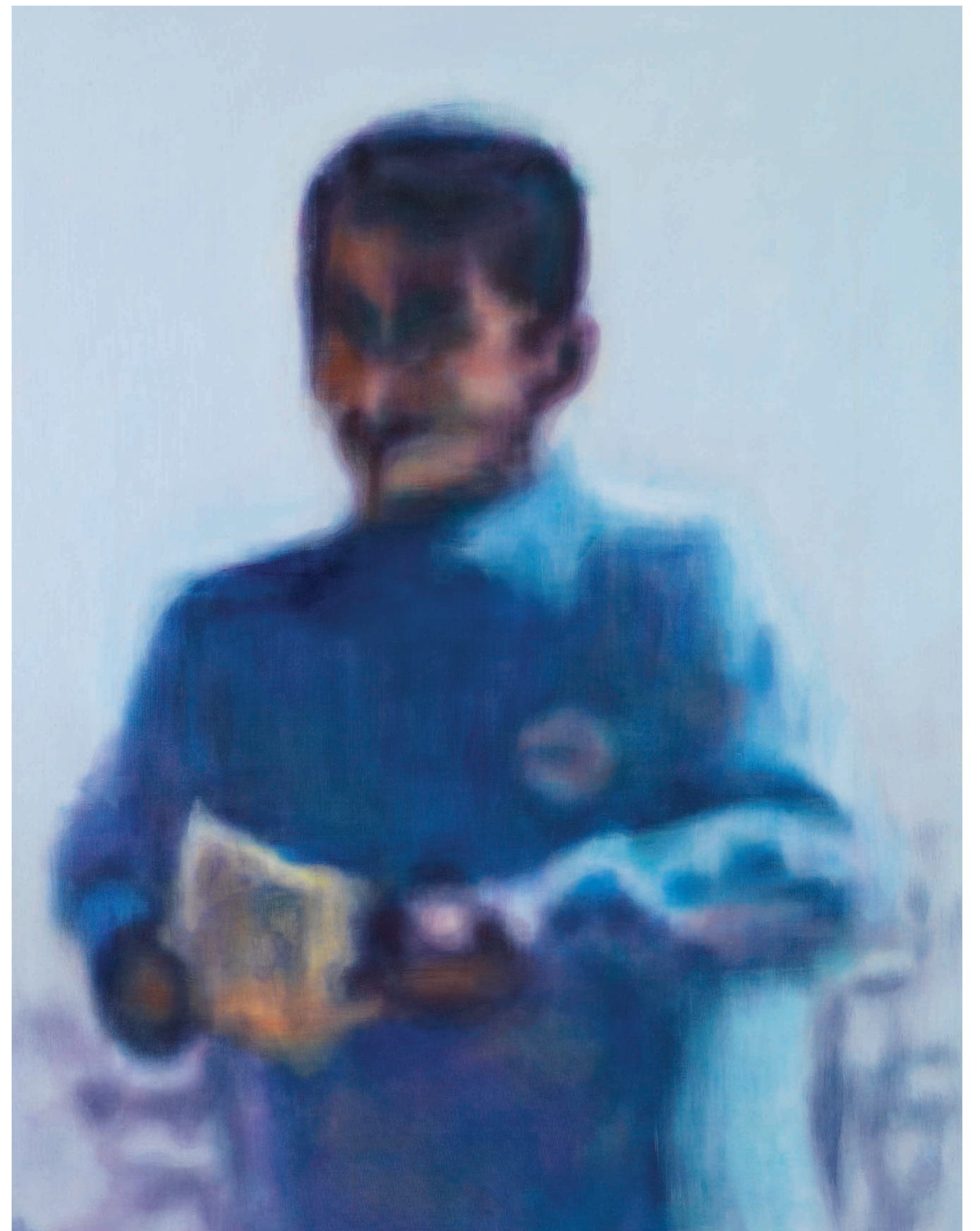


Kind R., 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
110 x 85 cm

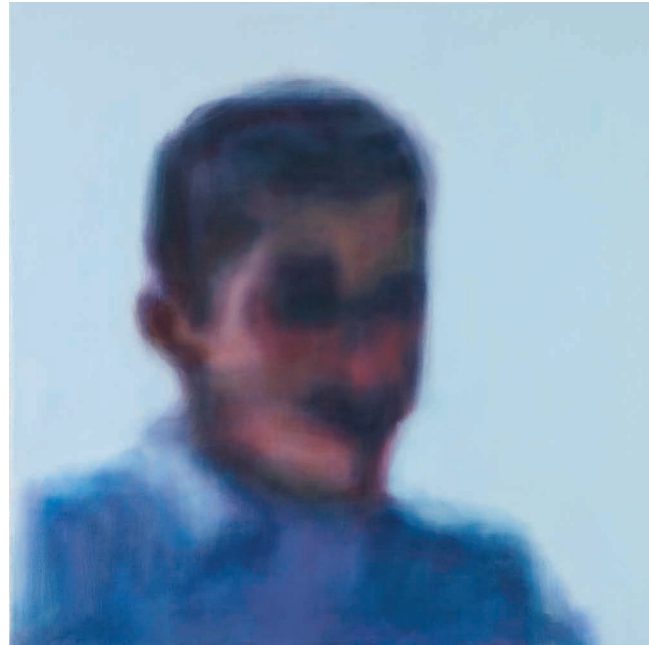


Kind T., 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
110 x 85 cm

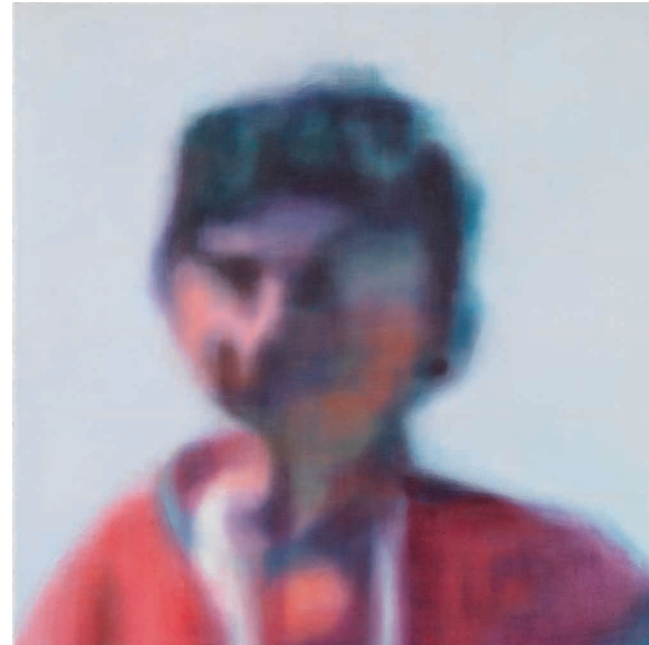




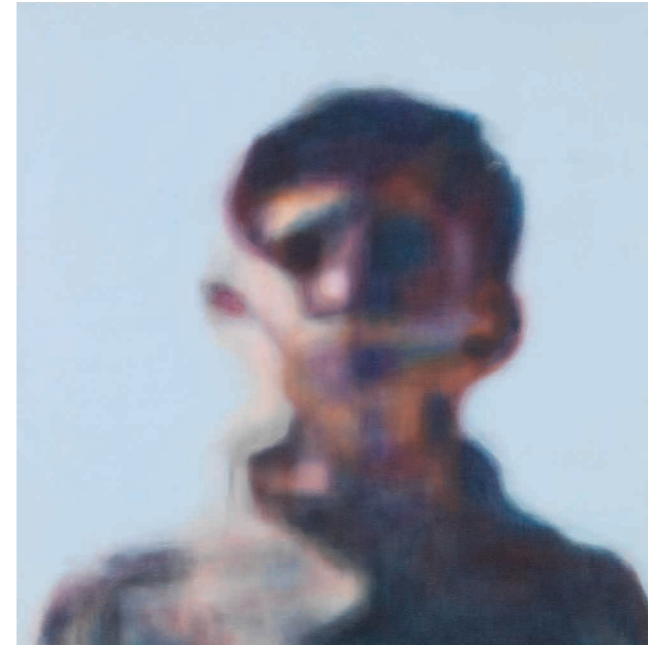
Kind A., 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
110 x 85 cm



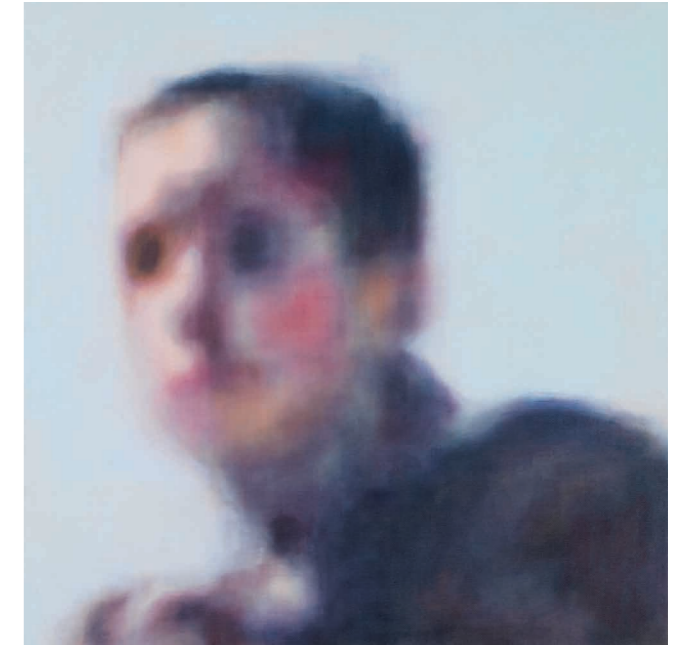
Kopf A., 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
71 x 71 cm



Kopf R., 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
70 x 70 cm

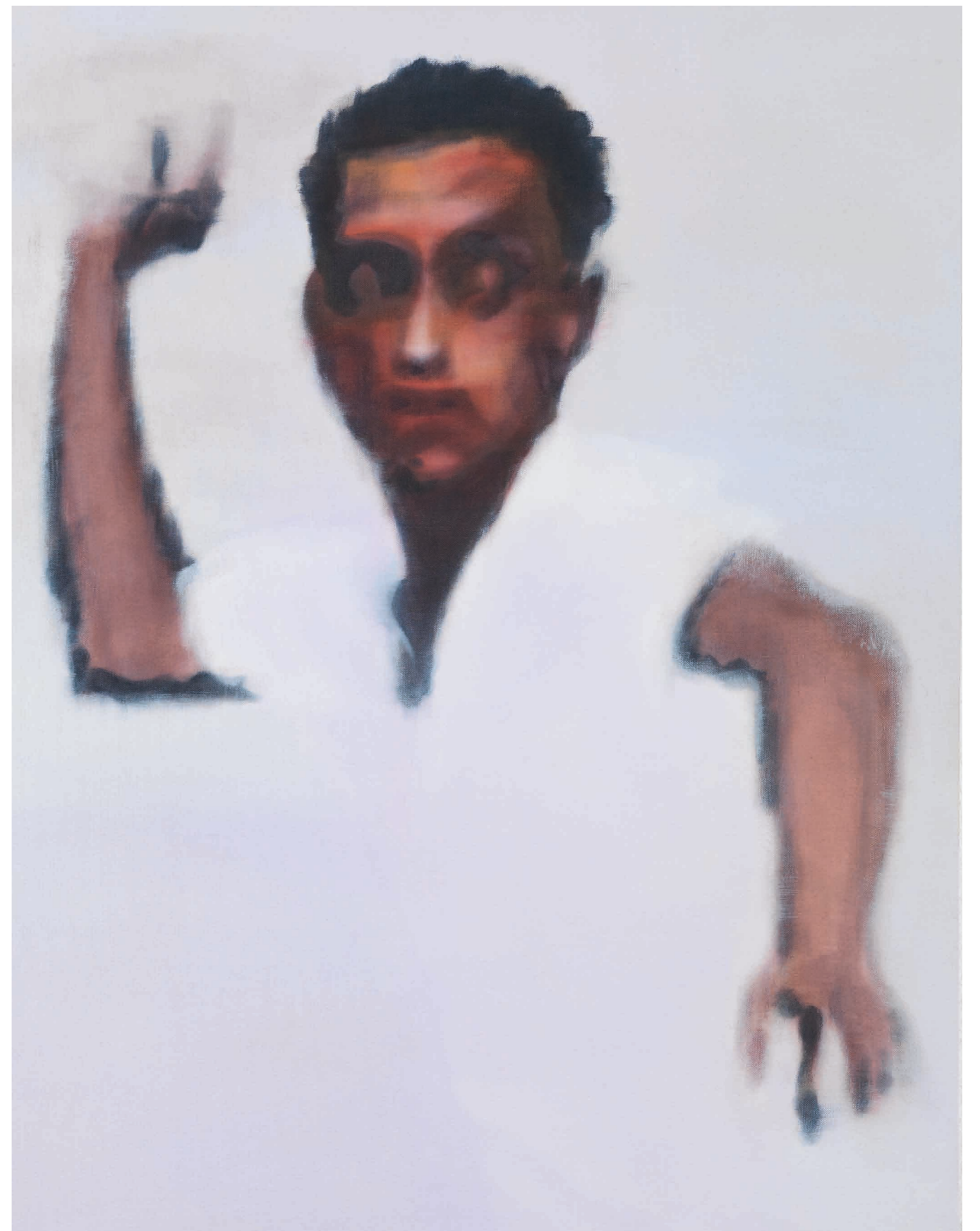


Kopf W., 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
71 x 71 cm

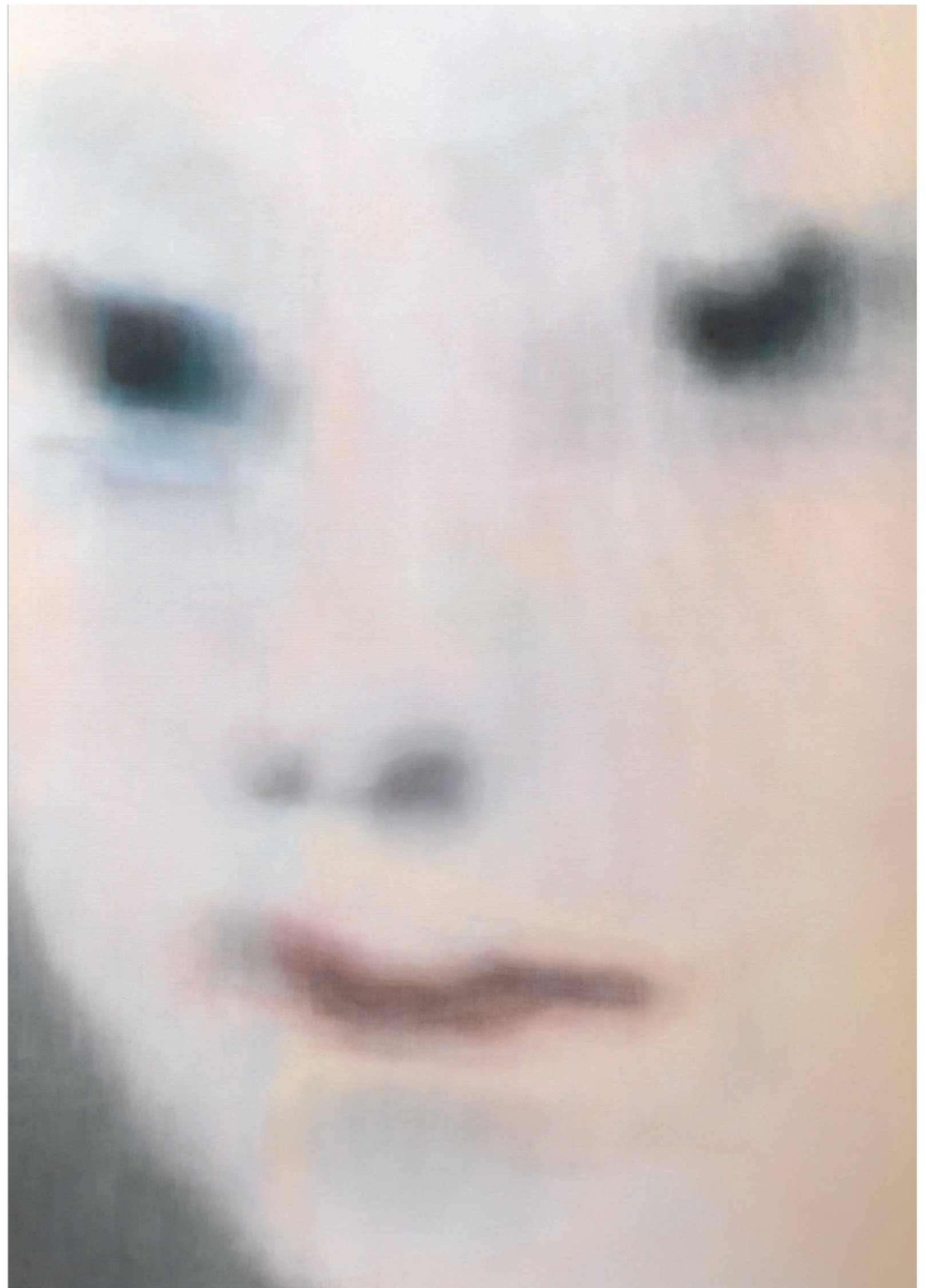


Kopf T., 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
71 x 71 cm

Werfer, 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
110 x 85 cm



Mädchen, 2006
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
180 x 130 cm





Sangerin, 2005
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
165 x 145 cm



Ringrichter, 2006
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
165 x 145 cm

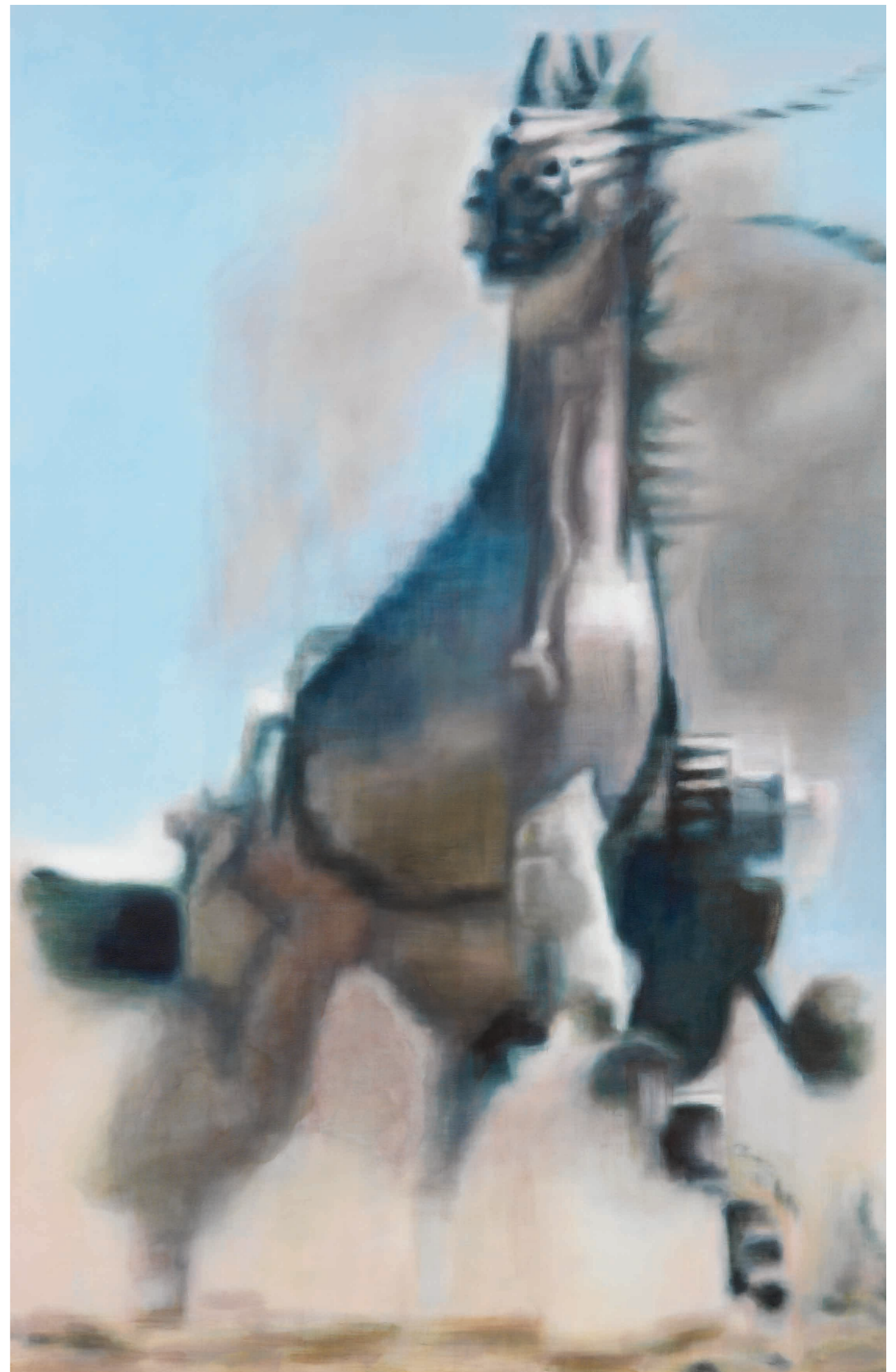
TaD1, 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
180 x 130 cm



TaD2, 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
165 x 145 cm



Furie, 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
230 x 145 cm





Reiter46, 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
180 x 130 cm



Reiter1, 2006
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
195 x 145 cm

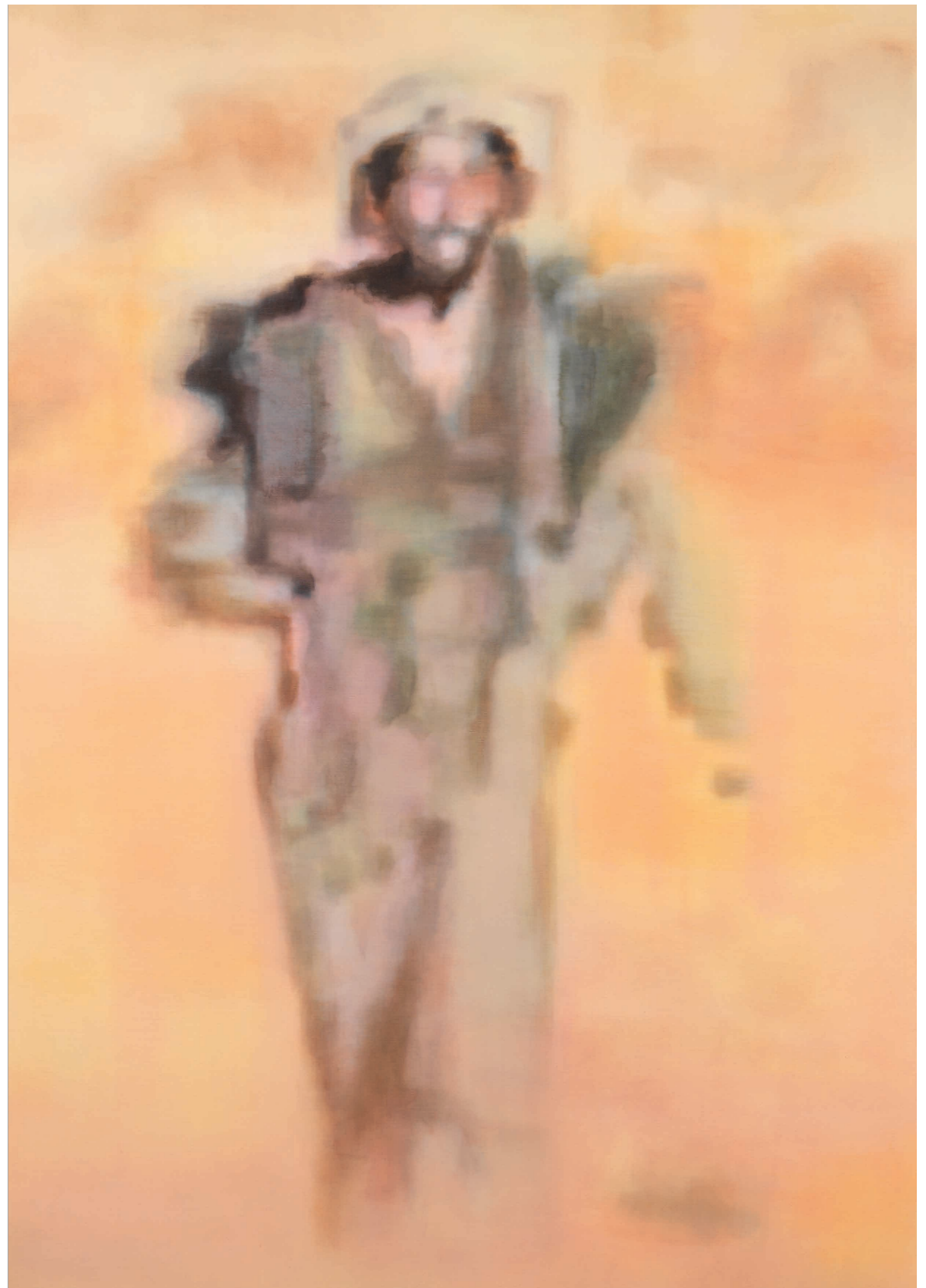


Reiter23, 2007
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
180 x 145 cm



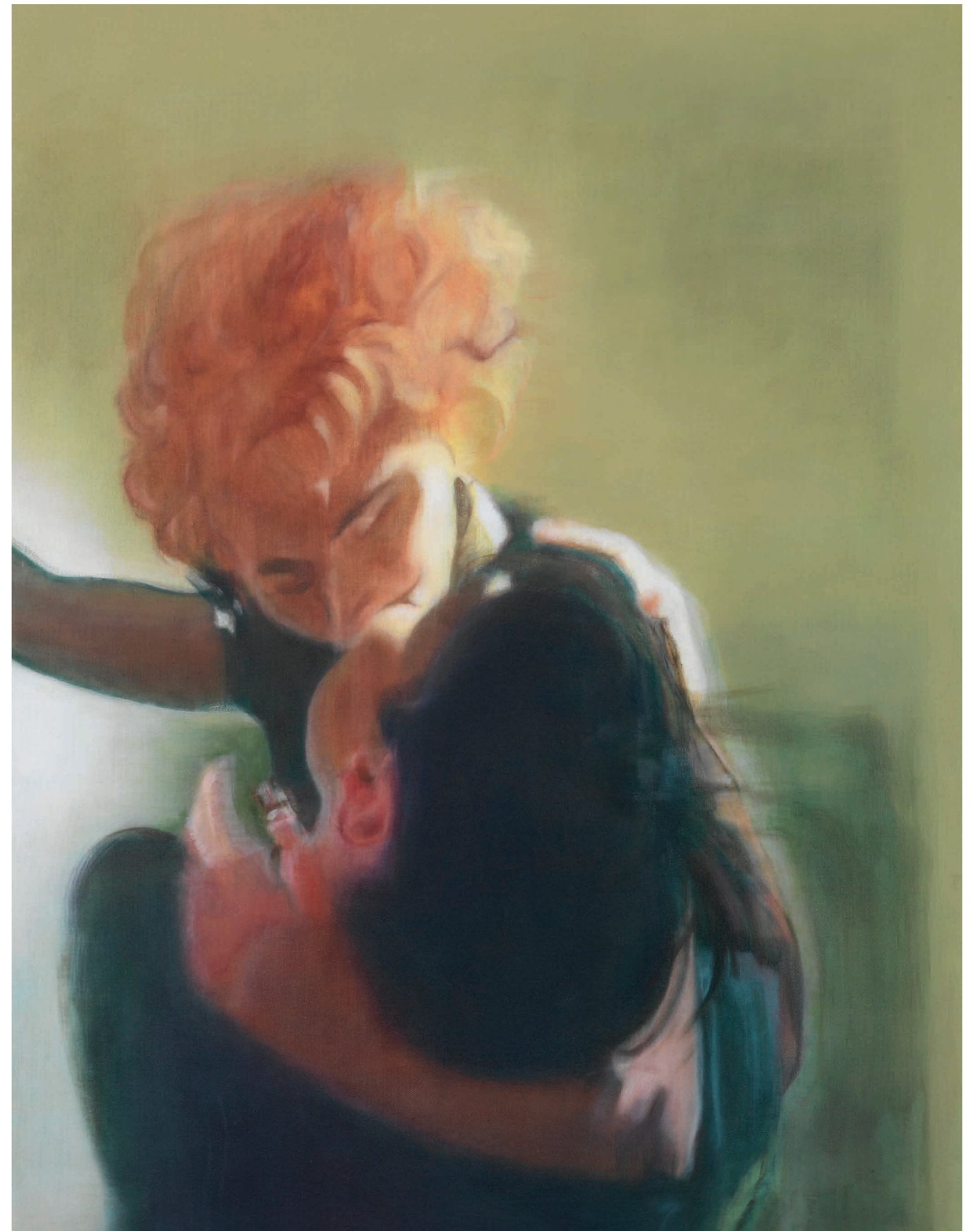
Reiter22, 2008
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
180 x 145 cm

Läufer, 2006
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
230 x 145 cm

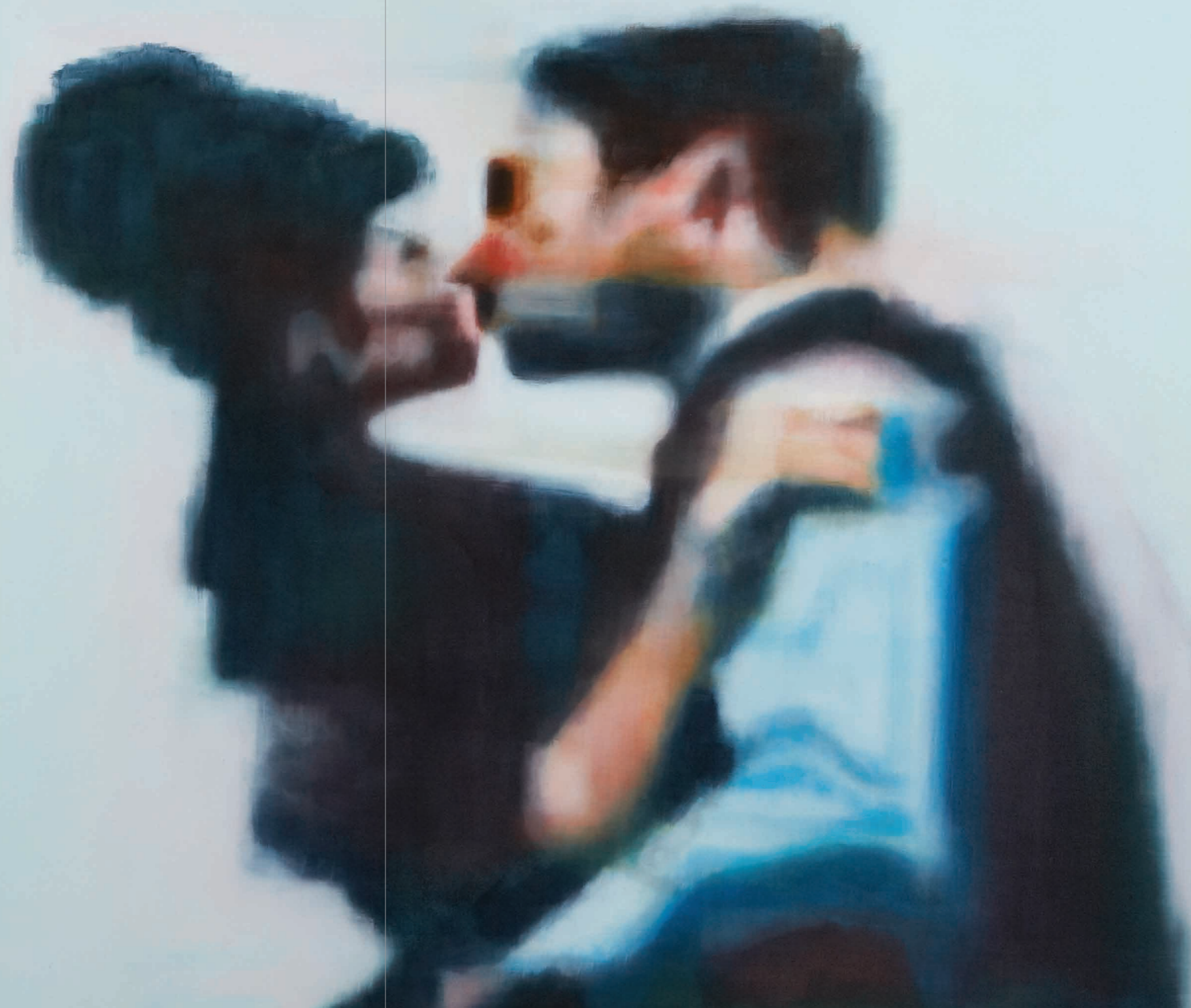




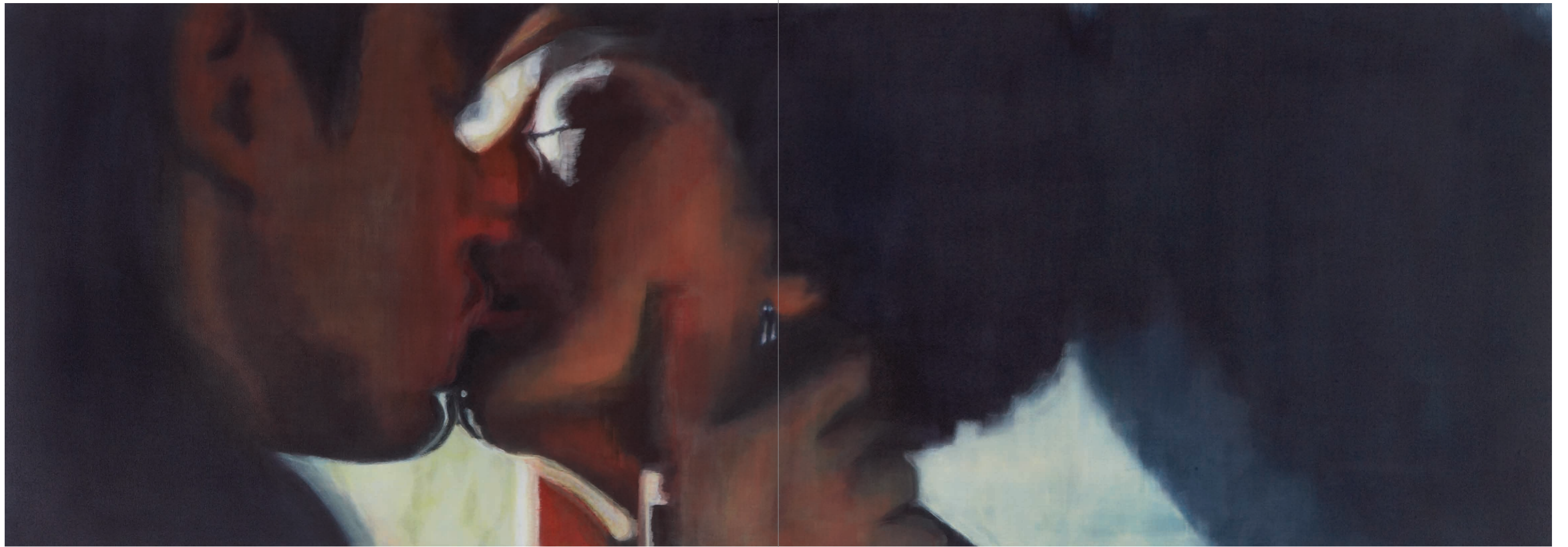
Kuss21, 2007
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
85 x 110 cm



Kuss22, 2007
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
110 x 85 cm



Küssende, 2006
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
145 x 205 cm



Kuss, 2006
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
75 x 220 cm



Strandbild1, 2006
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
145 x 260 cm



Strandbild2, 2007
Acryl auf Baumwolle
acryl on cotton
150 x 220 cm

Biografie Biography



Impressum / Imprint

Herausgeber / Editor
Galerie Barbara von Stechow,
Feldbergstraße 28
60323 Frankfurt am Main
Telefon 069/72 22 44 Fax 069/72 22 33
mail@galerie-von-stechow.com
www.galerie-von-stechow.com

2008 © Maria Bubenik, Offenbach am Main
und Autoren / and Authors
Alle Rechte vorbehalten / Alle Rechte vorbehalten

Übersetzung / Translations:

Stephen Locke

Fotos / Photos:

Wolfgang Günzel

Porträt / Portrait:

Piotr Jendrassek

Gestaltung / Design:

Barbara Rademacher, Offenbach am Main

Druck / Printing:

Druckerei Lembeck

Auflage / Print run:

500

ISBN -13: 978-3-00-020563-7

geboren / born 1964 in Mellrichstadt / D
Studium an der / Study at the GHK Kassel bei Gerhard
Merz, Prof. Alf Schuler und an der / and at the Städelschule
Frankfurt a. M. bei Prof. Rainer Jochims
Zwei Kinder / Two Childrens,
lebt in / lives at Offenbach am Main

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl):

Group Exhibitions (Selection):

- 2008 Malerei, Skulptur, Galerie Barbara von Stechow,
Frankfurt am Main
- 2007 Messe Liste Köln vertreten durch Galerie Barbara
von Stechow, Frankfurt am Main
- 2006 New talents of the gallery, Galerie Barbara
von Stechow, Frankfurt am Main
Neue Bilder, Ausstellungshalle Schulstrasse 1A,
Frankfurt am Main
Two years, heimspiel, Frankfurt am Main
- 2005 Scheinwesen, heimspiel, Frankfurt am Main
- 2004 Landschaft, Ausstellungshalle Schulstrasse 1A,
Frankfurt am Main
- 2003 sexy paintings, zusammen mit Piotr Jendrassek, 2003,
Offenbach am Main
- 2002 Lieblingsbilder, Ausstellungshalle Schulstrasse 1A,
Frankfurt am Main
- 2001 Zeichnungen, Ausstellungshalle Schulstrasse 1A,
Frankfurt am Main.
- 2000 Ark 2000, Dilston Grove, London
Amilie, mit Piotr Jendrassek, Foyer Gallustheater,
Frankfurt am Main
Schloß Balmoral, Bad Ems

Wandbilder / Wall Paintings:

- 1998 Überwintert, Wandbild, G-WERK OST, Frankfurt a. M.
- 1997 Ei, Bild auf Werbetafel, Flößerbrücke, Frankfurt a. M.
- 1996 Ei, Wandbild, 3m x 4m, Privat bei Mischa Truka, Hanau

Katalog / Catalogues:

Autos und Flieger, 2005, gefördert vom Amt für
Wissenschaft und Kunst, Frankfurt am Main

Sammlung / Collection:

ABN AMRO Bank N.V.
C. H. Corporate Finance AG
Fortis Investments
Deutscher Wetterdienst, Offenbach am Main