



Matten Vogel 94-03

nicht gemalt
zensiert von...
Privat
Sicherheitskonzept

94 - 03

Cover vorne/front nicht gemalt 2003, 55 x 40 cm, Acryl auf Leinwand

Cover hinten/back Sicherheit 1998, (Ausschnitt) 320 x 150 cm, Zeichnung auf Papier 6-teilig

nicht gemalt	4
zensiert von...	14
Privat	24
Sicherheitskonzept	32
94-00	38
Biografie	46

nicht gemalt

„Am Anfang war das Nichts. Und das Nichts war weder leer noch unbestimmt; es verlangte nach nichts anderem als sich selbst. (...) Das Nichts genügte ihm nicht nur, es erfüllte ihn.“

Amélie Nothomb, „Die Metaphysik der Röhren“

Das Nichts und die Malerei

Janneke de Vries, 2003

Es wird wieder gemalt! Mit dieser Parole reagierten die Medien im letzten Jahr auf den Überdruß an filmischen Bildern, der sich nach der Documenta 11 breit machte, jubelten anlässlich zahlreicher Malereiausstellungen das immer wieder totgesagte Genre hoch und feierten so die künstliche Rückkehr von etwas, das tatsächlich nie verschwunden war.

Das kann man abtun als eine von außen herbeigeführte Renaissance eines traditionellen Mediums. Ihre gravierenden Auswirkungen auf sämtliche Bereiche des Kunstbetriebes aber zwingen die Beteiligten – und vor allem



nicht gemalt, 2003 Acryl auf Leinwand, 50 x 40 cm

die Künstler – sich in irgendeiner Weise dazu zu verhalten. Für die, die immer schon gemalt haben, ist die Situation relativ einfach. Was aber ist mit denen, die vorher nie Öl oder Acryl auf Leinwänden platzierten? Dürfen die nun nicht mehr, um nicht in den Ruf zu kommen, sich an den Zeitgeist anhängen zu wollen?

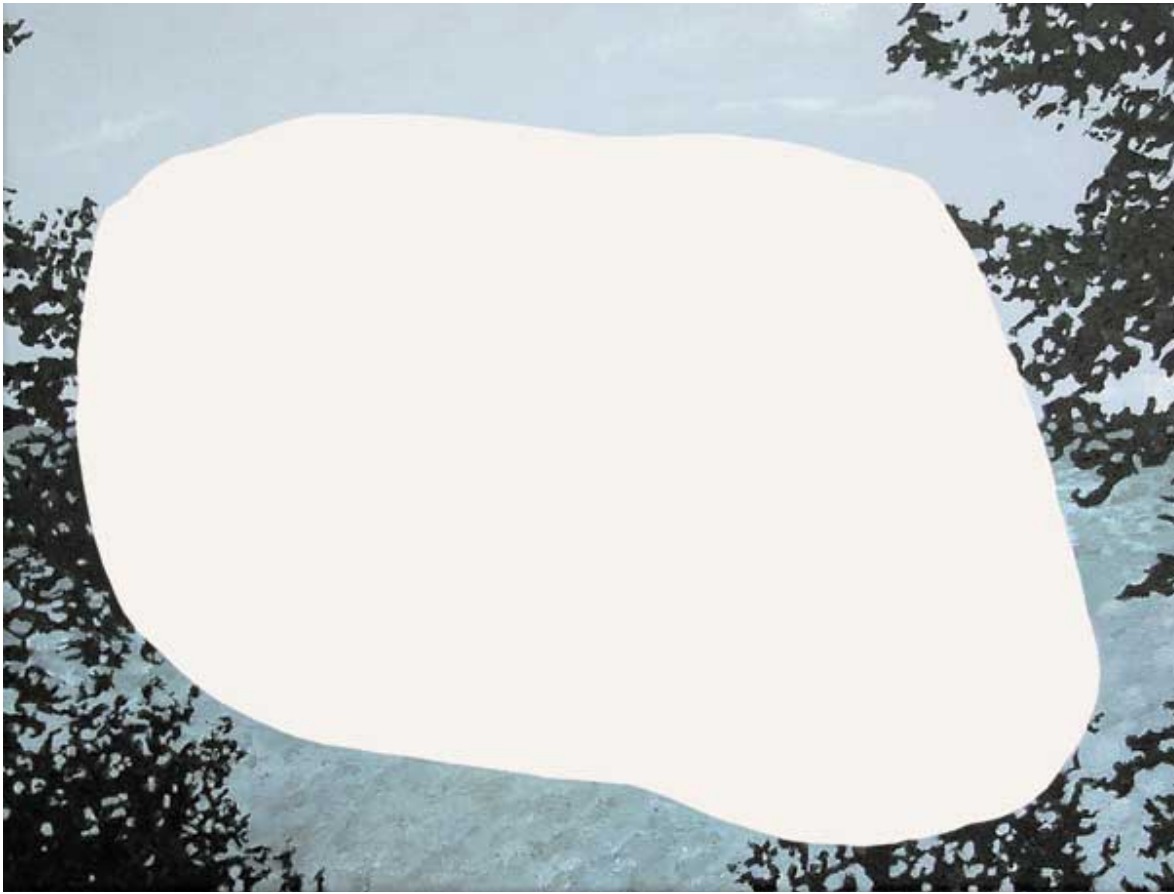
Matten Vogel sieht sich nicht als Maler, auch wenn die Malerei manchmal Teil seiner installativen Arbeiten ist, wie zuletzt im Fall von „Sicherheitskonzept“ (2000). Aber Malerei um der Malerei willen, das hat es seit über zehn Jahren, seit dem Ende seines Studiums bei Wolfgang Petrick, nicht mehr gegeben. Angesichts des derzeit virulenten Malereidiskurses jedoch wendet er sich in seiner neuesten Werkgruppe diesem Genre zu – ausschließlich und ohne die Ergebnisse in den Rahmen einer Installation einzufügen. Dabei hat er nicht einmal die Entschuldigung dessen, der ein Handwerk virtuos beherrscht. Was da auf seinen Leinwänden zu sehen ist, hat



nicht gemalt, 2003 Acryl auf Leinwand, 50 x 35 cm

eher etwas Amateurhaftes, ist geradezu dilettantisch – und will es auch sein. Matten Vogels Bilder beziehen eine Gegenposition zur aufgesetzten Wiederentdeckung zeitgenössischer Malerei, sind die kritische Auseinandersetzung mit den Mechanismen, die ein derartiges Feiern (und vermutlich demnächst wieder Verteufeln) in Gang setzen. Angesichts von Vogels Gemäldeserie stellt sich aber durchaus auch die grundsätzliche Frage, ob es sich tatsächlich um Malerei handelt. Braucht es dazu wirklich nur Leinwand, Farbe und die Andeutung eines – hier ganz klassischen – Motivs? Der Titel „nicht gemalt“ spricht dagegen.

Und so ist es folgerichtig, wenn diese Arbeiten zunächst wesentlich am Computer generiert werden. Im Zentrum jedes Bildes zieht sich das Weiß der fertig grundierten Leinwand über nahezu zwei Drittel der Gesamtfläche. Größe und Form der Leerstelle entwickelt Vogel am Computer, schneidet so lange immer wieder mit der Maus, bis er mit dem Verhältnis von Aussparung und Restfläche zufrieden ist. Um die abgerundeten Ränder der



nicht gemalt, 2003 Acryl auf Leinwand, 45 x 60 cm

Auslassung herum wird die Leinwand mit Fragmenten von gegenständlichen, gemalten Darstellungen gefüllt: Himmel und Gras einer Landschaft oder Blumen und Tischdecke eines Stilllebens. Die Variationen der gemalten Motive sind minimal. Manchmal ist unter der Leerstelle der Anschnitt einer Vase zu erkennen, stehen die Blüten weiter oder näher beieinander. Ein anderes Mal ist eine Hecke an den Seiten sichtbar oder sind Bäume auszumachen. Spannungsbildend ist also nicht so sehr die Darstellung, sondern Größe und Form der Aussparung, die wie eine amorphe Gestalt darüber liegt.

Aber obwohl beim Herangehen deutlich wird, dass um die ausgelassene Mitte herum gemalt wurde, wirkt es von weitem, als sei die Leinwand von einer eigenartigen Form des Lochfraß befallen, die sich langsam und unaufhaltsam zu allen Seiten vergrößert und die Malerei zum Verschwinden bringt. Eine Malerei zum Verschwinden bringt, die sich mit Landschaft und Stillleben mit zwei der großen klassischen Themen des Genre beschäftigt.



nicht gemalt, 2003 Acryl auf Leinwand, 50 x 65 cm

Mit Themen also, die mit symbolischer Bedeutung und langer Tradition über die Jahrhunderte bildnerischer Darstellung behaftet sind und die heute allzu oft ihrer Bedeutung beraubt und zur bloßen Dekoration des Alltags missbraucht werden. Bei Vogel erscheinen sie so sinnentleert, dass sie sich gegen die vereinnahmende Leerfläche nicht durchzusetzen in der Lage sind.

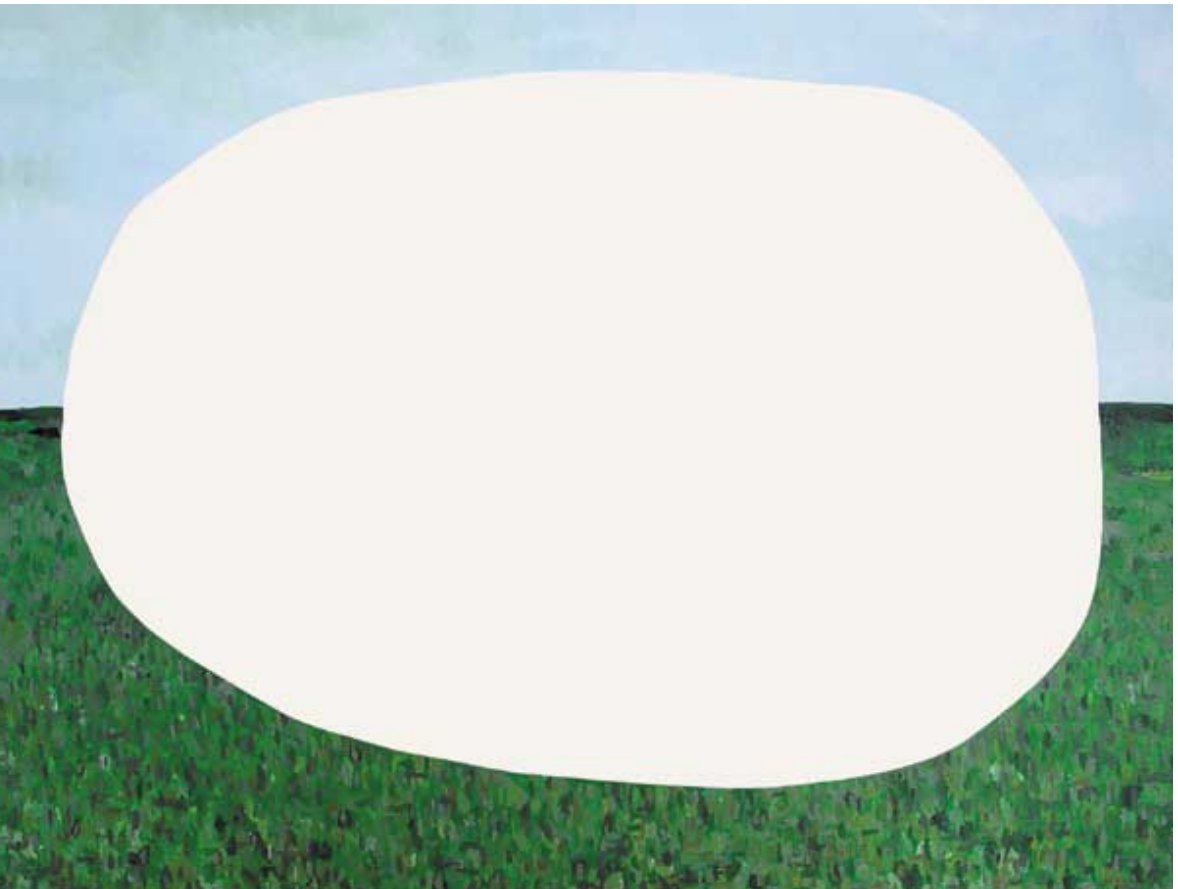
In ihrer Farbigkeit erinnern die gemalten Parts an die 50er und 60er Jahre: Hinter- und Untergrund der Stillleben sind grau, das Tischdeckenmuster lassen an die Wachstücher der eigenen Großmutter denken, die Blüten an Gerbera oder Nelken. Vogel setzt diesen Zeitsprung bewusst ein, um den Bruch zwischen Motiv und Nicht-Bild weiter zu verstärken. Scheinbar alt (und damit überholt?) ist nur das Erstere. Die Auslassung dagegen (und damit das bildkonstituierende Moment) stammt in ihrem ungebrochenen Weiß ganz aus dem Hier und Jetzt.



nicht gemalt, 2003 Acryl auf Leinwand, 50 x 35 cm

Anstelle von „Auslassung“ ließe sich auch von Nichts sprechen. Einem Nichts, das die malerische Darstellung dominiert. Dass das Nichts kein notwendigerweise passives Element ist, dass es ganz wesenhaft etwas ist, zeigt die jahrhundertealte Diskussion, die seit der Antike um diesen Begriff entbrannt ist. Kaum ein Philosoph, der nicht etwas zum Wesen des Nichts gesagt hätte. Eine ganze philosophische Bewegung trägt den Namen des Nichts. Das Nichts also ist. Und auch deshalb ist die weiße Leerstelle – über die Frage ihrer Größe im Verhältnis zur gesamten Leinwand hinaus – nicht Fehlfläche, sondern tragender Bestandteil des Bildes. Man muss also „gar nicht erst anfangen, die Bilder zusammen zu denken, versuchen, bildlich zu flicken.“, betont Vogel. „Ein Bild ist kein Rätselheft, es ist ein Bild. Es fehlt nichts. Ich habe es so gemalt.“

Das Ergebnis erinnert an die großformatigen Fotografieüberblendungen von David Fischli und Peter Weiss, die Ende der 90er Jahre entstanden. Dort haben die Schweizer je zwei Motive banalster Thematik und kitschigster



nicht gemalt, 2003 Acryl auf Leinwand, 45 x 60 cm

Ausprägung übereinandergelegt: Sonnenauf- und -untergänge, Katzen, zahlreiche Landschaften, Schnecken in Großaufnahme und Blumen, immer wieder Blumen. Durch die Überblendung bringen sich die Darstellungen und die mit ihnen verbundenen Vorstellungen gegenseitig zum Verschwinden, heben sich auf. Bei Matten Vogel mag das Medium ein anderes sein, die Intention ist so unterschiedlich nicht. Auch er zeigt, um nicht zu zeigen, indem er weglässt.

Neben seinem sonstigen Schaffen wirken die neue „Gemälde“ zunächst wie Solitäre. Wesentlich waren dem Künstler bisher meist Fragen der Kontrolle und Macht – selbst ausgeübt oder von außen unsere Privatsphäre einschränkend, bezogen auf das Individuum oder gesellschaftlich aufgefasst. Zuletzt, in seiner Serie „zensiert von Matten Vogel“, nutzte er etwa mit dem Zensurbalken ein dem kreativen, künstlerischen Prozess gegenläufiges

Prinzip, um vorgefundenes Bildmaterial nach seinen Vorstellungen zu gestalten. Damit ist der Sprung zu „nicht gemalt“ nicht mehr weit. Auch hier wird zum Verschwinden gebracht. In „zensiert“ durch Hinzufügung, in „nicht gemalt“ durch Auslassung. Doch anders als in „zensiert“ greift Vogel in seiner neuen Werkgruppe nicht in etwas ein, das bereits existiert, sondern das er allein zu dem Zweck selbst entwickelt, um es eben nicht zu zeigen. In „nicht gemalt“ treibt er seinen in früheren Arbeiten bereits angelegten scheinbaren Kontrollwahn auf die Spitze und führt ihn letztlich – mit der Zensur der eigenen Schöpfung – ad absurdum. Damit stellt er auch die Malerei und ihre Themen ganz grundsätzlich in Frage. Denn gerade indem er sich scheinbar des Genres und seiner Ausdrucksmöglichkeiten bedient, wird die konsequente Verweigerung durch die Dominanz des Nicht-Zeigens, des Auslassens nachhaltig. Zensierte Malerei. Gemalte Nicht-Malerei. „nicht gemalt“ eben.

“In the beginning was nothingness. And the nothingness was either empty or indeterminate; it called for nothing other than itself ... Nothingness not only sufficed for him, it fulfilled him.”

Amélie Nothomb, “Die Metaphysik der Röhren”

Nothingness and Painting

Janneke de Vries, 2003

They're painting again! This is the slogan with which the media responded last year to the surfeit of filmic images which abounded in the wake of documenta 11. They have cheered the numerous exhibitions of this genre, so often called moribund, and they have celebrated the artistic return of something which was, in fact, never gone.

Needless to say, this turn of events could simply be regarded as the Renaissance of a traditional medium brought about from the outside. That said, it has had grave consequences for all artistic areas of the art world and therefore compels all those involved (especially artists) to take a position in the matter. For those who have always painted, the situation is relatively simple. But what about for those who have never touched a canvas with oil or acrylic? Will they not be able to paint without being accused of just being fashionable?

Matten Vogel does not view himself as a painter, even if painting sometimes figures in his installations as was recently the case with his work “Sicherheitskonzept” (“Security Concept”) (2000). He has not engaged in painting for its own sake since completing his studies under Wolfgang Petrick more than ten years ago. In light of the currently virulent discussions on painting, however, Vogel has dedicated himself to this genre in his latest work group – exclusively, and without inserting the results into the frame of an installation. And in the process he cannot simply justify the work by arguing that he is a skilled virtuoso. His canvasses look somehow amateurish if not truly dilettantish – but that is the intention. They promulgate the opposite extreme in this artificial rediscovery of contemporary painting. They critically address the mechanisms that set such celebrations in motion (and which will presumably soon condemn it).

In light of Vogel's series of paintings, we face the basic issue of whether these works are a genuine example of painting as a genre. Are canvas, paint and the hint of a (in this case classical) motif all that is necessary? The title “nicht gemalt” (“not painted”) suggests that this is not the case.

It is thus only logical that these works were initially primarily generated by a computer. About two thirds of the middle section of each painting is covered by a white grounding. The exact size and shape of this empty space was determined by Vogel, who cut and shaped the pictures using a mouse until he achieved the desired ratio between white empty area and surrounding space. The space around the rounded edges of the empty area is filled with fragments of various figurative painted representations – the sky and grass of a landscape or the flowers and tablecloth of a still-life. There is minimal variance in these motifs. Sometimes the outline of a vase can be recognized below the empty space. The flowers are sometimes placed near each other and sometimes farther apart. Sometimes a hedge and sometimes trees can be recognizable on the edge of the painting. Important are not the objects represented but rather the size and shape of the empty space which dominates the painting like an amorphous shape.

Close up it is clear that the area around the empty space has been painted; but from further away, it looks as if the picture was infested by something which slowly and relentlessly ate a hole in the canvas outwards causing the painting to disappear. I emphasize, it caused a painting about landscapes and still-lives – two of the most important classical themes of this genre – to disappear. These two themes are very traditional and were of great symbolic significance over the centuries and yet are today often robbed of this quality and degraded to the status of mere everyday decoration. Vogel's paintings have been so drained of meaning that they are not even able to assert themselves against this invading empty space.

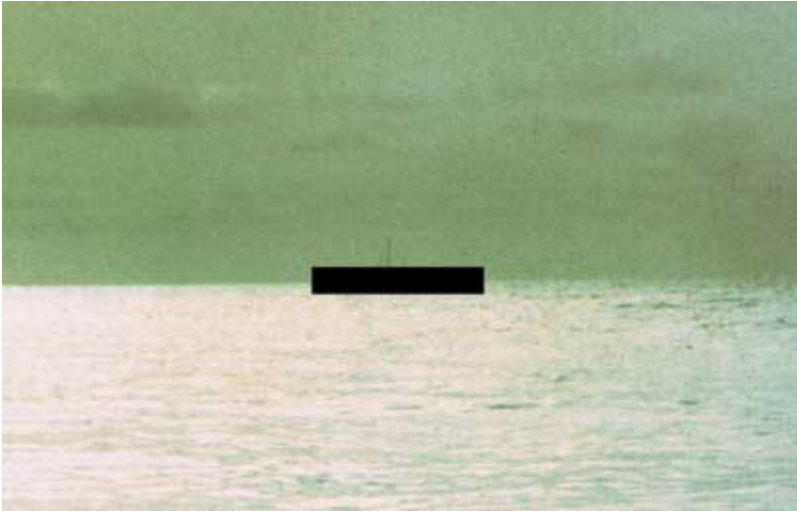
The colors of the painted parts are reminiscent of the 1950's and 1960's. The background color and the grounding of the still-lives is gray. The pattern of the tablecloth brings back memories of grandma's checkered oilcloth and the blossoms are similar to gerberas and carnations. Vogel consciously uses this leap in time to emphasize the rupture between the motif and the non-picture. Only the former seems old (and therefore outdated?). Yet the uninterrupted whiteness of the empty area (which constitutes the most important part of the picture) stems directly from the here and now.

Instead of "empty area" it would be possible to speak about nothingness; i. e., a nothingness which dominates the painterly representation. The centuries' old discussion about nothingness dates back to Classical Antiquity. It proves that nothingness is not a passive element by definition and instead is an essential something. There is hardly a philosopher who has not elaborated on the essence of nothingness. An entire philosophical movement is called Nothingness. Nothingness does exist. And for this reason, too, the importance of the white empty area far surpasses its size and relationship to the entire canvas. It is not meaningless space but rather a defining component of the picture. "You don't even have to try to mentally reconstruct or mend the painting", Vogel emphasizes. "A picture is not a puzzle; it is a picture. There is nothing missing. That's the way I painted it."

The result is reminiscent of the large superimposed photographs of David Fischli and Peter Weiss from the late 1990's. The two Swiss artists superimposed two motifs which were always banal and corny – sunrise and sunset, cats, numerous landscapes, enlarged snails and of course, flowers, lots of flowers. By superimposing them, the images as well as any associations related to them, disappeared. They elide each other. Although Matten Vogel's medium is different, his intention is much the same. He also represents by representing nothingness: by omission.

Compared to his other work, these new "paintings" seem like isolated creations. Until now, Matten Vogel was mostly concerned with questions of control and power – whether they were exercised by the individual himself or imposed from outside to constrain our private sphere. An adjunct theme has been how control and power affected the individual as well as society. Most recently, in his series "zensiert von Matten Vogel" ("censored by Matten Vogel") he used a censor's black blotting bar to shape found images the way he wanted. This resulted in a reversal of creative and artistic principles. Since he had used the idea of disappearance in this work as well, the move forward to "nicht gemalt" was not very far. In "zensiert" he adds elements and in "nicht gemalt" he omits them. Unlike "zensiert", however, Vogel does not alter something that already exists in his new work. Instead, he has created something new for the express purpose of showing nothing. With "nicht gemalt" Vogel carries the ostensible obsession with control that he began to develop in earlier works to a new height. By censoring his own creation he carries this out ad absurdum. In this way, he fundamentally questions the genre of painting and its subjects, for it is by ostensibly using of this genre and its expressive forms that he underscores the consistent refusal to adopt it: by a dominance of not-showing, of omission. Censored painting; painted non-painting; simply "not painted".

zensiert von...



zensiert von Matten Vogel Motiv Nr. 14 2002, Iris Print, 23 x 32 cm

zensiert von Matten Vogel

Janneke de Vries, 2002

Zensur ist das Gegenteil von Freiheit. Zensur bedeutet Repression. Meint Unterdrückung selbst bestimmter Gedanken und Äußerungen jeder Form durch hierarchisch höher gestellte Kontrollinstanzen. Sie kann von staatlicher Seite ausgehen oder – man denke nur an Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle – von der Kirche. Aber auch von Vorgesetzten, Eltern und Lehrern, die etwa die Gründung eines Betriebsrates boykottieren, ihren Kindern das Tragen zu auffälliger Kleidung verbieten oder den kritischen Beitrag für die Schülerzeitung nicht abdrucken. Zensur kann also bis in alltägliche Bereiche gehen – und manchmal ist die Grenze fließend zu dem, was man allgemein „Erziehung“ nennt.



zensiert von Matten Vogel Motiv Nr. 2 2002, Iris Print, 49 x 36 cm

Dabei muss Zensur nicht immer negativ belastet sein. Angesichts der ungebremsen Informationsflut durch das Internet zum Beispiel kann sie durchaus notwendig werden. Und wer will schon entscheiden, wo der Schutz von Jugend oder Menschenwürde aufhört und die Verhinderung freiheitlicher Äußerungen beginnt. Im Grunde ist Zensur nichts anderes als ein Ausdruck der Sehnsucht des Menschen, das Leben in den Griff zu bekommen. Sie steht für den Wunsch, bestehende Ordnungen zu stützen, indem das, was sich jenseits des Bekannten orientiert, es in Frage stellt oder sonstwie bedroht, kontrolliert und eingeschränkt wird. In jedem Fall ist Zensur in ihrem langläufigen Verständnis eher Feind der Kunst, keinesfalls ihre Verbündete.



zensiert von Matten Vogel Motiv Nr. 17 2002, Iris Print, 38 x 52 cm

Matten Vogel weiß darum. Aber es scheint ihn nicht zu stören. Im Gegenteil. Er macht das zensorische Prinzip bewusst zum Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit, wenn er Fotos aus Zeitschriften, Büchern oder Prospekten heraussucht, einen Ausschnitt wählt, diesen scannt und Zensurbalken darin platziert. Die schwarzen Blöcke sind mal groß, mal klein, mal einzeln und mal zu mehreren in die Darstellung gesetzt. Sie liegen über den Gesichtern einzelner Menschen oder einer Gruppe sommerlich gekleideter, gespannt aus dem Bild schauender Freizeitler. Sie können sich aber auch wiederfinden in Aufnahmen von zerstörten Gebäuden nach einer Naturkatastrophe oder in idyllischen Berg-, Meer- und Waldlandschaften. Wichtig ist Vogel bei der Auswahl seiner Vorlagen, dass sie nicht allgemein bekannt sind und somit noch keinen Platz im kollektiven Gedächtnis des Betrachters haben. Trotzdem verleugnen sie ihre Herkunft nicht und sind in ihrer Ästhetik deutlich als Reportage-, Werbe- und Modefotografien zu erkennen.



zensiert von Matten Vogel Motiv Nr. 13 2002, Iris Print, 74 x 55 cm

Die Platzierung der Zensurbalken folgt offensichtlich keinen inhaltlichen Gesetzmäßigkeiten. Befinden sich Menschen im Bild, sind sie auf eine Art und Weise über die Augenpartie gelegt, wie sie im Zusammenhang von Daten- und Persönlichkeitsschutz bekannt ist. Dieses Vorgehen scheint bei Einzelportraits noch Sinn zu machen. Schwierig wird es dagegen, wenn eine Menschenansammlung zu sehen ist. Die Auswahlkriterien des Künstlers, welche Gesichter er verdeckt und welche er offen lässt, sind nicht mehr nachzuvollziehen. Noch rätselhafter wird das Ganze, wenn der schwarze Balken losgelöst auf Waldlichtungen, in schneebedeckten Bergtälern oder im weiten Blau des Himmels schwebt. Verdeckt er tatsächlich etwas und hat damit eine ausgewiesene inhaltliche Funktion? Oder ist es nicht vielmehr so, dass er formal genutzt wird, das bestehende Bild zu rhythmisieren und neu zu gestalten? Zensur als Mittel der Bildentstehung? Kein Widerspruch im Verständnis von Matten Vogel.



zensiert von Matten Vogel Motiv Nr. 11 2002, Iris Print, 53 x 38 cm

Das wird deutlich, wenn er etwa den Block exakt im Verhältnis des Goldenen Schnitts in den Horizont einer (norddeutschen?) Landschaft setzt. Und es zeigt sich darüber hinaus angesichts der beiden Ebenen, die in jeder Aufnahme der Serie zusammengeführt werden. Da ist zum einen das sichtbar gerasterte Vorlagenbild. Über dessen pixelige Fläche setzt Vogel den gestochen scharfen Balken, der bei aller Variation der Größe immer dominantes Element der Darstellung ist. Die inhaltliche Ebene der Vorlage wird damit bestimmt durch die gestalterische der Blocksetzung. Die Überlappung beider Bereiche wird besonders sinnfällig, indem Vogel sich des klassischen, schwarzen Zensurbalkens bedient, der heute geradezu altmodisch anmutet. Mittlerweile arbeitet man eher mit Weichzeichnern oder legt Raster über die blanken Busen tanzender Schönheiten in MTV-Videos. Doch diese Art der Zensur nähme den formalen Aspekt der Unschärfe auf, der sich bereits in den gescannten



zensiert von Matten Vogel Motiv Nr. 8 2002, Iris Print, 80 x 63 cm

Originaldarstellungen äußert, und verstärkte ihn, anstatt ihn zu konterkarieren. Zudem empfindet der Künstler sie als verharmlosend: „Zensurbalken hingegen sind brutal, aber ehrlich“

Schon in früheren Arbeiten findet sich bei Matten Vogel der Rückgriff auf Mittel der Kontrolle wie es im zensurischen Prinzip der vorliegenden Serie der Fall ist. In der Videoinstallation „Privat“ etwa, sieht der Betrachter Dinge, die ihm eigentlich nicht zustehen und von denen die Beteiligten nicht wissen, dass er sie weiß.

Und so kann ihn schon mal ein undefinierbares Bewusstsein der eigenen Überlegenheit, der eigenen Macht überkommen.



zensiert von Matten Vogel Motiv Nr. 3 2002, Iris Print, 53 x 41 cm

Ebenso wie vielleicht Vogel angesichts seiner zensierten Bilder. Schließlich handelt es sich darin nicht um Zensur von außen, sondern um vom Künstler selbst vorgenommene - wie der Schriftzug „zensiert von Matten Vogel“, den er jeder Einzelarbeit der Serie beigibt, nicht müde wird zu betonen. Damit steigert er das Paradoxe seines Vorgehens ins nahezu Groteske: Der Künstler als oberste Kontrollinstanz des eigenen Werkes und in dieser Funktion gleichzeitig Erschaffer von Neuem. Die Lust, sich Allmachtsfantasien dieser Art hinzugeben, findet sich in seinen Arbeiten durchaus wieder. Und warum auch nicht?

Es ist genau diese Faszination, die Matten Vogel antreibt. Der Gedanke, als Künstler nicht nur Schöpfer neuer Bildwelten zu sein, sondern weiter zu gehen. Eben diese zu schaffen, indem er auf Dinge wie Überwachung



zensiert von Matten Vogel Motiv Nr. 12 2002, Iris Print, 53 x 41 cm

oder Zensur zurückgreift, auf Elemente, die dem kreativen Prozess diametral entgegengesetzt scheinen, ihn normalerweise gar verhindern. Vogel nutzt sie sehenden Auges, um mit ihrer Hilfe auf der Basis von Vorgefundem etwas Neues nach seinen Vorstellungen entstehen zu lassen. Das bereits Bestehende der Vorlage verliert dabei seine ursprüngliche Aussage, wird behandelt wie eine Skizze auf dem Weg zum eigentlichen Werk, ist ebenso Mittel zum Endzweck wie die Setzung des schwarzen Balkens in ihr. Zensur wird hier nicht verstanden als Beschränkung, sondern als Möglichkeit der Erweiterung, als Ausdruck künstlerischer Freiheit. Oder besser: Das Sinnbild zensorischer Allmacht wird umgewandelt in ein Synonym für die Macht des Künstlers im offenen, kreativen Prozess. Der Künstler als Zensor dem Bild zuliebe – für Matten Vogel schließt sich das eben keineswegs aus.

Censored by Matten Vogel

Janneke de Vries, 2002

Censorship is the reverse of liberty. It means repression. Involves the suppression of all form of self-determined thoughts and comments by controlling authorities that are higher placed in the hierarchy. It can be instituted by the government or – you only have to think of Michelangelo's frescos in the Sixtine Chapel – the church. But it also originates from superiors, parents and teacher, that say boycott the establishment of a works council, forbid their children to wear outlandish clothes, and is equally in the decision not to print the critical contribution to the school magazine. In other words, censorship can extend to everyday things – and at times there is no clear-cut dividing line between it and what is generally referred to as “education”.

Yet censorship need not necessarily have a negative touch. Given the unabated flood of information produced by the Internet for instance, it can become a real necessity. And who is to decide where legal protection for young people begins, and the obstruction of liberal expression begins? Essentially, censorship is nothing more than an expression of people's longing to get a grip on life. It represents the desire to uphold existing orders by controlling and limiting whatever goes beyond the familiar, challenges it, or otherwise threatens its existence. At any rate, in the generally accepted sense censorship is more an enemy of art, and by no means its ally.

Matten Vogel is aware of this. But it does not seem to bother him. On the contrary. He deliberately incorporates the censorship principle into his artistic work. His method: he takes photos from magazines, books or brochures, selects a section, which he then scans, and places censorship strips across it. Sometimes the black strips are large, sometimes small, at times they appear in isolation, at others several occur together. They are placed across the faces of individuals or a group of relaxed-looking people in summer clothes. But they occur equally in photos of buildings destroyed by natural catastrophes or in idyllic scenes of mountains, forests or seascapes. The important aspect for Vogel in making his selection is that the subjects are not generally known, and as such occupy no place in the observer's collective memory. For all that, they do not deny their origin, and are easily recognizable in their aesthetic as newspaper, advertising or fashion photographs.

Evidently, there are no natural subject-related laws governing the positioning of the censorship strips. If the photos include persons, they are placed over the eyes in the manner familiar to us from pictures observing data protection and privacy laws. This approach seems to make sense in individual portraits, but the situation becomes difficult to decipher when a crowd of people is depicted. In such cases, it is no longer possible to grasp the criteria the artist applies to determine which faces to cover, and which to leave uncovered. The whole thing becomes more puzzling still when the black strip floats unencumbered above forest clearings, in snow-covered mountain valleys, or a blue expanse of sky. Is it really concealing something, thereby having a proven subject-related function? Or is it not more the case that it has a formal purpose, is designed to lend the existing picture rhythm and restructure it? Censorship as a means of creating a picture? To Matten Vogel's way of thinking this is not a contradiction.

That much is evident when he say places the strip on the horizon of a (North German?) landscape exactly in relation to the golden section. And it is also apparent in the two levels that are unified in every photograph. Firstly, there is the original photo which has been visibly scanned. Across the latter's be-pixelated surface Vogel places the pin-sharp strip, which though it varies in size always forms the picture's dominant element. This effectively defines the original picture's content level through the artistic element of the censorship strip. The overlapping of both areas becomes particularly obvious through Vogel's employment of the classic, black censorship strip which assumes a truly old-fashioned appearance. Today, people tend to rely on soft-focus lenses or superimpose patterns over the bare breasts of dancing beauties on MTV videos. But such censorship would detract from the formal aspect of fuzziness already expressed in the scanned originals, and would reinforce rather than counteract it. Moreover, the artist believes such methods have a minimizing effect: “whereas censorship strips may be brutal, but are honest.”

Already in Matten Vogel's earlier works we can detect him resorting to control devices, such as the censorship principle in this series. In the "Private" video installation, for example, the viewer sees things that should not actually be accessible to him and of which those involved do not know that he knows them. This knowledge can produce a vague sense of one's own superiority, one's own power.

A sense shared by Vogel perhaps vis-à-vis these censored pictures. Ultimately, we are not confronted with censorship by a third party, but by the artist himself, as he never tires of emphasizing in the epithet "censored by Matten Vogel", that accompanies every single work in the series. This effectively lends the paradox nature of his action an almost grotesque quality: The artist as the highest control authority of his own work, and in this function simultaneously a creator of something new. The desire to submit to such fantasies of omnipotence certainly occurs repeatedly in his work. And why not?

This is precisely the fascination that drives Matten Vogel. The idea of not only being a creator of new visual worlds as an artist but of also going further. And furthermore to do so by resorting to things such as surveillance or censorship, to elements that are seemingly diametrically opposed to the creative process, indeed normally obstruct it. Vogel employs them consciously with deliberate clarity, and with their assistance creates something new from what exists – according to his concepts. In the process, what once existed in the first photo loses its original message, is treated like a sketch precursory to the actual work, becomes equally a means to an end as does the positioning of the black strip on it. Censorship is not understood here as restriction but rather as a vehicle of expansion, an expression of artistic liberty. Or better still: The image of censorship omnipotence is transformed into a synonym for the artist's power in an open, creative process. The artist as a censor for the sake of the picture – for Matten Vogel the two are by no means mutually exclusive.

Privat



Privat, 2003 Raum, rote Wand, Folienschrift, 5 Iris Prints, weiße Wand, Haus am Waldsee, Berlin



Privat, 2001 Wand, 4 Monitore, 4 DVD Player, 4 Videoloops, Folienschrift, MWK, Hannover

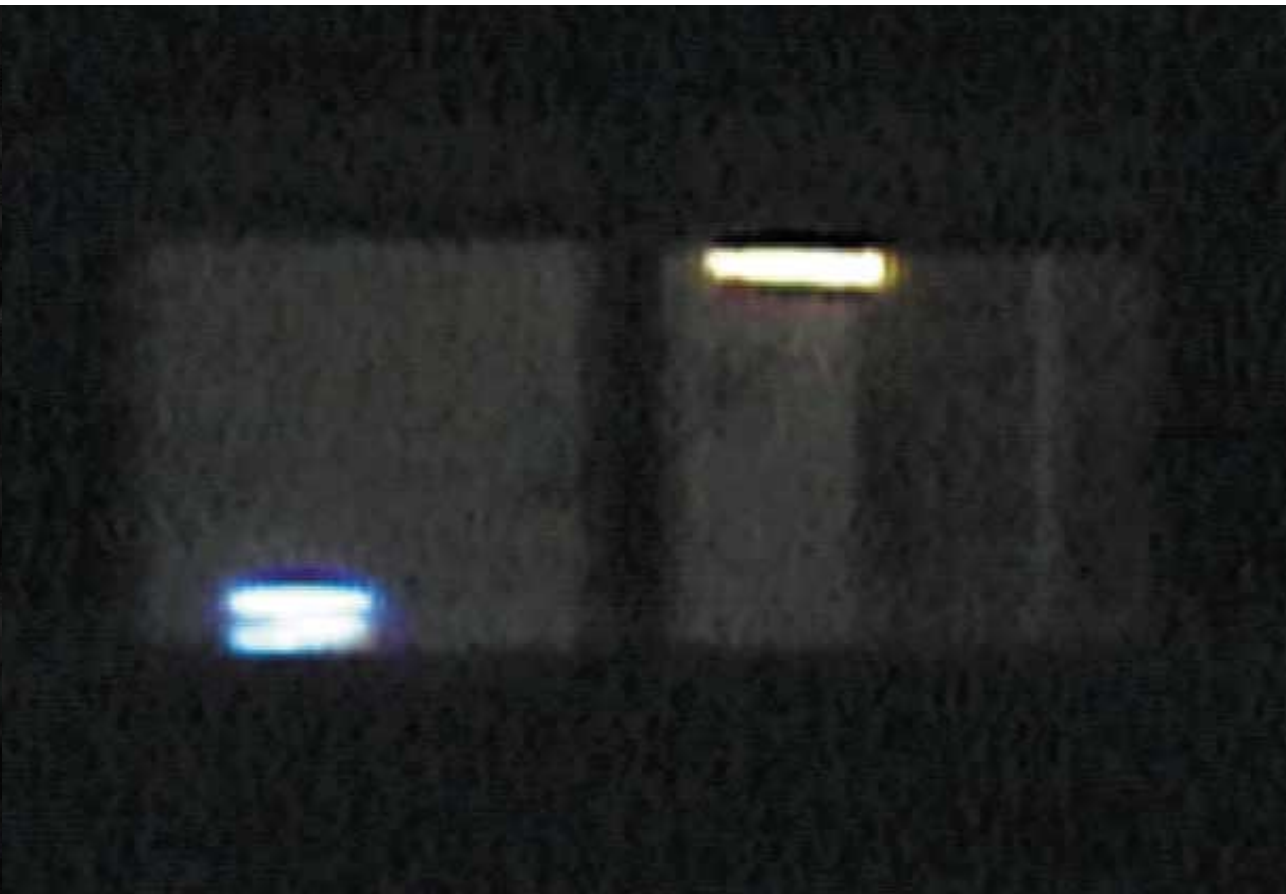
Bis hierher und nicht weiter

Janneke de Vries, 2001

„Privat“ – das ist eines dieser Worte mit impliziertem Ausrufezeichen. „Privat“, soviel haben wir längst verinnerlicht, heißt „Stop! Betreten verboten!“ oder „Finger weg! Geht Dich nichts an!“. „Privat“ ist das genaue Gegenteil von „öffentlich“ und in Zeiten, in denen sich Menschen in Container einschließen und jeden ihrer Schritte und, meistens peinlicher, jedes ihrer Worte per Kamera in Fernsehen und Internet übertragen lassen oder in dubiosen Talkshows noch das blödeste ihrer Probleme vor Publikum breittreten, ein kostbareres Gut denn je. Auf seiner Privatsphäre zu beharren, ist zu einem Synonym geworden, seine Würde zu schützen – oder das, was man dafür hält.

Und so wirkt es wie ein Schlag auf den Kopf, wenn im siebten Stock des Ministeriums für Wissenschaft und Kultur in Hannover (Abb. rechts) die Fahrstuhl Türen aufgehen und man sich unvermittelt vor einer Wand wiederfindet, auf der in schwarzen, blockhaften Lettern eben das Wort „Privat“ zu lesen ist. Matten Vogel hat

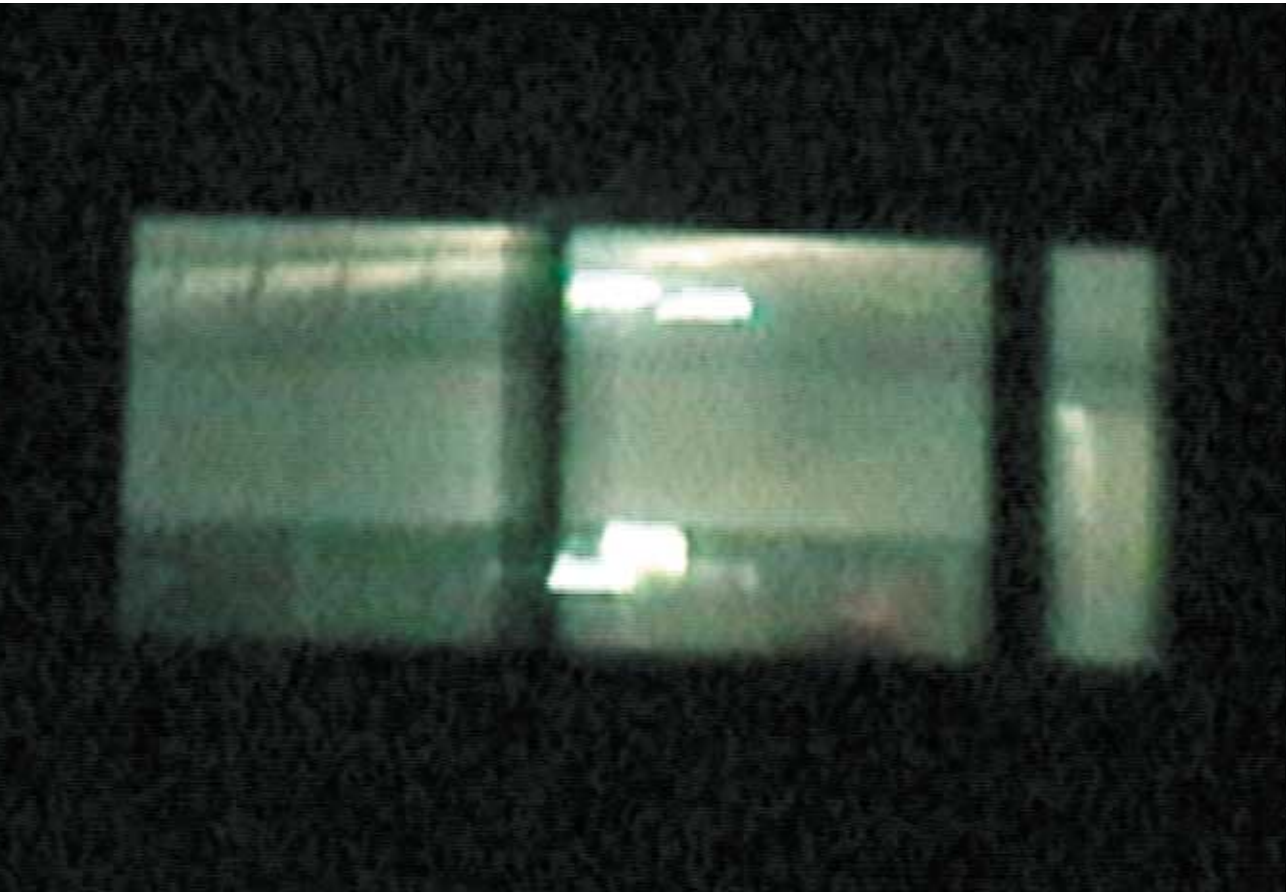




Motive aus Privat, 2001

die Wand dort plziert. Und Matten Vogel weiß um die Überwindung, die es kostet, die Warnung darauf in den Wind zu schlagen, sich trotz ihrer deutlichen Ansage an dieser Barriere vorbei zu drücken und die Rückseite anzusehen. Er zählt auf die Neugier des Betrachters, das zu ergründen, was da als „Privat“ geschützt werden soll. Dieser wiederum hat schnell eine Ausrede parat: Schließlich befindet er sich im Treppenhaus eines öffentlichen Gebäudes. Da wird man ja wohl noch hinter eine Wand schauen dürfen! Und schon sitzt er in der Falle. Denn was sich dort auf vier in die Wand eingelassenen Monitoren zeigt, ist tatsächlich ein Bild alltäglicher Privatheit unbekannter Personen, an der Künstler und Betrachter unbefugt teilnehmen. Doch statt sich höflich weg zu drehen, sieht man sich das Dargestellte genau an und verstrickt sich immer weiter in der unbewusst-bewusst gewählten Voyeur-Rolle. Nicht dass die vier Szenen in irgendeiner Hinsicht spektakulär oder auch nur interessant wären. Aber die Befürchtung, etwas zu verpassen, hält den Betrachter am Ort.

Für die Filme hat Matten Vogel aus rund 100 Metern Entfernung die einzelnen Fenster eines Hochhauses aufgenommen. Aus dem entstandenen Material wählte er vier Fenster für die Installation aus und zeigt sie parallel



als Endlosloop, der Anfang und Ende der 17, 6, 11 bzw. 19 Minuten langen Sequenzen verschwimmen lässt. Die Unschärfe der Motive erinnert an bei Nacht entstandene Überwachungsbilder, deren eigentümliche Ästhetik sich dank populärer Spionagefilme längst in unser kollektives Gedächtnis eingeschrieben hat. In den Wohnungen passiert nicht viel: Man vermutet Küche, Arbeits- oder Wohnzimmer, ohne es genau bestimmen zu können. In dem einen ist der laufende Fernseher die einzige Bewegung, in den anderen geht manchmal eine Person hin und her. Meist aber bleibt es ruhig. Gemeinsam mit dem Fehlen von Bildschnitten und Kamerabewegung entsteht so die statische Wirkung von Fotografien. (Matten Vogel setzt diesen Eindruck direkt um, wenn er Motive der Filme am Computer bearbeitet und in der „Privat“, 2003 Iris-Printserie verwendet.)

Auch die Geräusche der Aufnahmen sind heruntergefahren und werden von den Schritten und Gesprächen im Treppenhaus des Ministeriums oder dem Öffnen und Schließen der Fahrstuhlüren dominiert. Manchmal meint man, das Heulen von Sirenen auszumachen und ist kaum in der Lage, es in Film oder Realität zu verorten. Weißlich-grelles Licht in ansonsten dunklen Räumen nimmt den Szenen jede Anmutung von Wärme und Geborgenheit: Nichts ist es mehr mit „My home is my castle“! Es wird vielmehr Einblick in die Lebensräume unbekannter Personen gewährt, ohne dass diese etwas dagegen tun könnten (dafür müssten sie davon erst



einmal wissen) oder in den Filmsequenzen auch nur ein irgendwie gearteter Grund für die Beobachtung per Kamera ersichtlich würde. Das alte Schreckgespenst von der Willkür allgegenwärtiger Überwachung – dem Betrachter wird es mulmig. Und doch bleibt er lustvoller Teilhaber am Geschehen auf den Bildschirmen.

Die Lust am Schauen liegt unter anderem in der Unmöglichkeit begründet, die Darstellungen ganz zu entschlüsseln. Letztlich bewahren sie sich etwas Geheimnisvolles. Der Zugriff auf die privaten Momente der Bewohner bleibt ein scheinbarer: Weder lassen sich die in den Zimmern hin und her laufenden Personen einem Geschlecht zuordnen, noch könnte man ihre Beschäftigung definitiv bestimmen. Aber gerade auf das Verborgene zielt unsere Neugier. Ihm spüren wir nach, von ihm lassen wir unsere Fantasie beflügeln. Das Unentschlüsselbare der Szenen bannt den Betrachter und lädt ihre vordergründige Banalität mit Bedeutung auf.

(Im Weggehen mag einem die elektrische Steckdose auffallen, die rechts neben der Vogel'schen Videowand nicht akkurat und gerade, sondern ganz und gar schief in eine der umgebenden Wände eingelassen ist: Ein kleines, subversives Alltagsmoment, das sich dort eingeschlichen hat und jeder kontrollierenden Überwachung trotz. Irgendwie eine Erleichterung...)

This far and no further

Janneke de Vries, 2001

“Private” is one of those words that comes with an implied exclamation mark. “Private” is a word or so we have long since accepted, actually means “Stop No entry!” or “Hands off! It’s none of your business!”. “Private” is the exact opposite of “public” and at a time in which people lock themselves into a container and have their every action – and still more embarrassing their every word – monitored via camera and transmitted by TV and the Internet, or thrash out even their most trivial problems in front of an audience in far-fetched talk shows, it is a more valuable commodity than ever before. Insisting on your privacy has become synonymous with protecting your dignity – or what we consider our dignity.

In this context, it comes like a real shock when the elevator doors open on the seventh floor of the Ministry of Science and Culture in Hanover, and you find yourself directly confronted with a pale gray wall bearing the word “Private” in black capital letters. Matten Vogel placed the wall there. And Matten Vogel is aware of the effort required to cast the warning to the winds, and in defiance of its clear message squeeze past the barrier and view the other side of the wall. He counts on our curiosity to want to discover what it is that is being protected as “Private”. And we of course all swiftly have an excuse: We are in the corridor of a public building. What objection can anyone have to our looking behind a wall! And in so doing, we have neatly caught ourselves in a trap of our own making. For what is presented on the four recessed wall monitors is actually a depiction of the everyday privacy of unknown persons, in which artist and observers participate vicariously without permission. However, instead of politely turning away, we all take a closer look at what is on display and become increasingly ensnared in the unconsciously-consciously chosen role of voyeur. Not that the four scenes are in any way spectacular or even interesting. It is simply that the fear of missing something grabs our attention.

For the films, Matten Vogel trained his camera at the windows of a high-rise apartment block 100 meters away. He subsequently selected four windows from the finished material, and shows them simultaneously as a continuous loop, in which the start and finish of the 17-, 6-, 11- and 19-minute long sequences merge. The blurred subjects call to mind pictures taken at night by closed-circuit TV, the strange appearance of which is long since etched in our collective memory courtesy of popular spy movies. Not much happens in the apartments: Though no one can say for sure, the impression is of a kitchen, study or living-room. In one of the rooms, a TV is on – the flickering is the only movement visible; in the others a person occasionally walks back and forth. Generally, though, there is little action. This, in combination with the lack of cutting and camera movements, generates the static effect of stills. (Matten Vogel makes direct use of this impression when he processes digital images of the films, and employs them in the “Private”, 2003 print series.)

Furthermore, the sounds in the recordings are kept to a low volume, and are drowned out by the footsteps and conversations in the Ministry’s corridors, or the opening and closing of the elevator doors. Sometimes, you might imagine you hear a siren blaring, and are scarcely able to determine whether it occurs in the film or in reality. Harsh, white light in otherwise dark rooms deprives the scenes of any sense of warmth and protection: “My home is (no longer) my castle!” Instead, we are given an insight into the living spaces of unknown persons without them being able to prevent this (to do so they would first have to know about it), nor is any kind of explanation provided for why they are being observed by the camera. The old specter of random, omnipresent surveillance raises its head – unnerving for us observers. And yet we remain eager vicarious participants in the events on the monitors.

One reason for this voyeurism lies in the impossibility of entirely deciphering the scenes, which ultimately retain an element of mystery. This attack on the privacy of the apartment-dwellers is only apparent: Not only is it impossible to determine the sex of the persons walking up and down, it is also impossible to distinguish with certainty what they are doing. Yet it is because we therefore feel something is concealed from us that we are filled with curiosity. It is the hidden we seek to track down, and it is the same which fires our imagination. We are fascinated by the fact that the scenes cannot be interpreted; this aspect lends their manifest banality meaning.

(On leaving you may notice the power socket on one of the surrounding walls to the right of the video installation by Matten Vogel. It is neither positioned accurately nor straight, but is totally askew: A trivial, subversive everyday aspect which has slipped in undetected, in defiance of any controlling surveillance. Comforting somehow...)

Sicherheitskonzept



Counter, 2000 Monitor, Live-Cam, Foto

Sicher ist Sicher

Christoph Tannert, 2000

Fast alle Menschen kennen das Gefühl der Angst in irgendeiner Form. Neben Freude, Trauer, Wut, Schuld und Scham ist Angst eines der Grundgefühle, die bei jedem Menschen lebensbegleitend sind. Kognitive Angsttheorien sehen Angst als Folge von Kontrollverlusten durch Fremdheit, Ungewissheit, Verlust von Geborgenheit, Verlassenheit, Vorwegnahme von Bedrohung, Zukunftsunsicherheit, Hoffnungslosigkeit usw. Das Thema der Angst ist zu einem der wichtigsten Themen der Emotionspsychologie geworden und alle wichtigen Psychotherapierichtungen streben die Beseitigung krankhafter Angst an. US-Amerikaner verwenden zuweilen das deutsche Wort „Angst“, wenn sie eine Panikattacke zu beschreiben versuchen. Deutsche werden aus amerikanischer Sicht oft als besonders ängstlich und zugleich rasend paragrafenverbissen, ja geradezu sicherheitsfetischistisch eingestuft. Dabei sind die allgemeinen Sicherheitsstandards in Deutschland im europäischen Vergleich nicht höher als in anderen Ländern.

Und sollte man auch versuchen, das gesellschaftliche Zusammenleben in einer von ständigen Katastrophen heimgesuchten Welt mit immer komplizierter verlegten Sicherheitsleinen zu bandagieren, den menschlichen Urängsten wäre doch nicht beizukommen. All das, was mit Versicherungen gegen die Winkelzüge des Lebens, des Schicksals und des eigenen Unvermögens zu tun hat, sind Dauerbrenner. Angst-Lust und die Lust am Gesetz



Sicherheitskonzept, 2000 Wand, 2 Bilder, 2 Videokamera-Attrappen, 2 Alarmsirenen, Folienschrift, Kuckei + Kuckei, Berlin

überlagern sich zuweilen. Psycho-Kurse, Sekten und private Wachfirmen haben Hochkonjunktur. Weil die Polizei aus Mangel an Geld und Personal die Sicherheit der Bürger in Deutschland nicht mehr garantieren kann, wachsen private Sicherheitsfirmen wie Pilze aus dem Boden. In der Branche arbeiten, laut Angabe des Nachrichtenmagazins DER SPIEGEL, bereits ca. 250.000 Menschen – genauso viele wie bei der Polizei.

Aber was ist zu tun? Zäune ziehen, Überwachungskameras installieren, Täter isolieren, Fremde ausgrenzen oder die Krisenphänomene in Ökonomie, Umwelt, militärischen Machtkonstellationen usw. bereden? Die Notwendigkeit der Ausschöpfung der einschlägigen staatlichen Mittel gegen die Angst vor einer „Bedrohung“ wird mit dem Anwachsen des Rechtsradikalismus und seiner internationalen Vernetzung via Internet begründet. Aber entsteht das Syndrom, das jederzeit mobilisierbar scheint, nicht eher aus tiefer liegenden Unglaubwürdigkeiten von demokratischer Lebensform überhaupt? Die persönliche Unglaubwürdigkeit der Politiker spiegelt für die Beobachter der Politik, was an der Demokratie unglaubwürdig ist.

Wie soll man sich in der Demokratie vor Unglaubwürdigkeit und professionalisierter Geschwätzigkeit der Politiker schützen? Angst sei ein schlechter Ratgeber, heißt es. Insofern kann es ebensowenig um unprofessionelle Kumpanei mit dem Volksmund wie um die Ummantelung von „Betroffenheit“ durch Lichterketten am falschen Ort gehen. Kann die Kunst aus dem alten System-Mix der Ängste, Zwangslagen und Zukunftsversprechen heraushelfen? Natürlich nicht.



Aber Denkbilder und Hinterkopfgeschichten, sind, wenn sie von der Form gestützt werden, allemal gut, um Impulse zu geben, egal ob sich damit Selbstsicherheit auf- oder abbaut. Mit den Werken der Ausstellungen „Sicherheitskonzept“ bei Kuckei + Kuckei, Berlin und Junge Kunst e.V., Wolfsburg (bestehend aus „Sicher ist sicher, trendy version“ bzw. „Sicher ist sicher, normal version“ sowie „Counter“) verknüpft Matten Vogel Irritationen des gesellschaftlichen Unterbewußtseins mit dem aktuellen Malerei-Diskurs.

Die Versuchsanordnung des „Sicherheitskonzepts“ besteht aus einer Wand, zwei Bildern sowie zwei Alarmsirenen und zwei Videoüberwachungskameras. Je nach Ausstellungsraum wird die künstliche Präsentationswand fast wie eine Skulptur so eingebaut, dass ein räumliches Spiegelverhältnis entsteht. Auf jeder Wandseite hängt ein Bild (Motiv: Buchsbaumhecke), mit auffälligen Bildsicherungen aus Metall seitlich fixiert, neben der rechten oberen Ecke flankiert von einer handelsüblichen roten Rundumleuchte. Eine auffällige Bildunterschrift trägt den (enttarnenden) Titel „Hecke“. Die Schutzfunktion der Hecke wird von der Wand übernommen, die die Durchsicht verweigert. Beide Motive der „Hecken“ gehen auf eine fotografische Vorlage zurück, die in Berlin-Neukölln entstand, dem deutschen Stadtbezirk mit der höchsten Anzahl an Sozialhilfeempfängern, wo der Künstler auffällig blickdichte Heckenanlagen fand. Die Fotovorlagen wurden anschließend am Computer bearbeitet. Formrundungen und Farbveränderungen entstehen. Hinsichtlich ihres kompositorischen Aufbaus verhalten sich die beiden Bildtafeln spiegelbildlich zueinander. In der Farbgebung der Bilder richtet sich Vogel nach dem Zeitgeschmack, eine trendy version ist in den Military-Farben der Modeseason 99/00 gestaltet: in Hellgrau/Matschgrün/Schwarz. (Abb.)

In einer normal version arbeitet er ganz nach dem 1984 von der Bundeswehr eingeführten Fleckentarnanstrich in den Farbtönen Bronzegrün RAL 6031, Lederbraun RAL 8027 und Teerschwarz RAL 9021. (1) Tarnung heisst, sich der jeweiligen Umgebung anzupassen – ein listiges Täuschungsmanöver, aus der Tierwelt kopiert, das weitestgehende Sicherheit verheisst. Tarnfarbene Kleidung steht bei Knaben gegenwärtig ganz oben auf der Wunschliste. Seit „Tank Girl“, „Lara Croft“ und dem neuen Image der verführerischen, vaterlandsergebenen Frau mit Waffe ist Tarnstoff auch aus der Haute Couture nicht mehr wegzudenken.

Daß das „Hecken“-Doppel klassische Tafelbildqualität hat und keineswegs eine angestrichene Fläche ist, zeigt sich insbesondere an der formalen Ponderation und der Erarbeitung eines malerischen Bildcharakters. Das „Flackern“ der Bildoberkante, erzeugt durch das Ausfransen der Fleckenkonglomerate gegenüber einer weißen Fläche, lebt aus dem Zusammenstoß zweier Prinzipien, einem neo-impressionistischen und einem organischen. Gegenüber den früheren kühl monochromen, oberflächenorientierten Acryllack-Flächen von Vogel ist diese, den optischen Apparat des Sehens fordernde Malerei mehr an individuellem Selbstaussdruck interessiert. Gleichzeitig handelt es sich um eine Malerei, die die Entwicklungen im Bereich der digitalen Medien nutzt und auf die pixelgestützte Bildästhetik reagiert. Eine neue Dimension im Werk des Künstlers.

Direkt auf die Bildmitten orientiert, sichert Vogel seine getarnten Flächen außerdem mit Überwachungskameras von den jeweils gegenüberliegenden Wänden. Alles sieht täuschend echt aus. Wobei der Besucher nicht sofort ausmachen kann, was nun das eigentliche Kunstwerk ist: ein Bild, zwei Bilder oder sogar beide Bilder zusammen mit dem technischen Apparat drumherum. Daß es sich bei den Sirenen als auch bei den Kameras lediglich um Attrappen handelt, betont den nichtfunktionalen Charakter der Installation als Sicherheitssystem und wertet das „Sicherheitskonzept“ als Kunstwerk mit einem breiten Assoziativrahmen auf. Matten Vogel bietet ein Abbild des auf die Spitze getriebenen Sicherheitswahns, wenn er Tarnfarbenbilder mit Kameras beobachten lässt. Angst ist hier der zentrale Untersuchungsgegenstand. Angst, die den Besitzerstolz überlagert, weil selbst die Anschaffung teurer Überwachungsgeräte nicht garantiert, daß sie im entscheidenden Moment funktionieren.

Eine andere Arbeit („o. T.“) zeigt das Porträt eines Mannes (es ist der Künstler selbst) wie aufgenommen mittels einer Kamera, die einen Bankraub registriert. Daneben befindet sich ein Exemplar genau solch eines Kameratyps. Die Kamera blinkt, täuscht vor aufzuzeichnen, aber registriert in Wahrheit nichts. Wieder geht es um ein System, das Sicherheit in Aussicht stellt, aber weder in der Lage ist relevante Informationen zu liefern (es sei denn als Kunstwerk), noch sich selbst in Schach zu halten. Unentwirrbare Sinnverknüpfungen zwischen der Alltagswirklichkeit, der Wirklichkeit der Kunst und der Wirklichkeit des Fakes machen es unmöglich, sich zurechtzufinden. Auch der geübte Medienspezialist bleibt auf der Strecke.

Doch wenn der Besucher glaubt, Vogels künstlerische Strategien endlich durchschaut zu haben, sitzt er bereits in der Falle. Vogel ist ein hakenschlagender Unterminierer möglicher eindimensionaler Interpretationen der Rezipienten. Erst so können von der Normalität abweichende Bedeutungskonstruktionen relevant werden.

Ein Beispiel dieser Taktik bietet die Installation „Counter“, bestehend aus einer klassischen Empfangs-Theke, wie man sie in jeder Firmen-Lobby findet, ausgerüstet mit Monitor und Überwachungskamera. Diesmal funktioniert das Equipment, aber der Monitor bildet eine andere Raumsituation als die tatsächliche ab, was der Besucher allerdings erst bei genauester Kontrolle seiner Umgebung bemerkt. Die unter dem Counter plazierte Kamera filmt zwar live, ist aber nicht auf Raumbearbeitung eingestellt, sondern registriert lediglich ein einziges, feststehendes Raumfoto, das Vogel ihr im Abstand von ein paar Zentimetern vor die Linse geklebt hat. Vogel votiert damit für einen emanzipierten Mediengebrauch mündiger Empfänger, die fähig sein sollten, die gesendete Information von der übermittelten Botschaft zu trennen und sich einer kritischen Interpretationsweise zu befleißigen, getreu der Behauptung von Marshall McLuhan („The medium is the message“), dass das Medium als Teil der Kommunikationssituation wesentlich ist.

(1) Vgl. Johannes Denecke, Tarnanstriche des deutschen Heeres 1914 bis heute, Bernard & Graefe Verlag, Bonn 1999, S. 89 ff.

Die Abkürzung RAL steht für „Reichsausschuss für Lieferbedingungen und Gütesicherung“ und verweist auf jenen deutschen Verein, der 1925 gegründet wurde und 1927 die erste für Standard- und Behördenfarben verbindliche Farbtonkarte mit 40 Farbtönen, die größtenteils aus einheimischen Pigmenten ermischt werden konnten, herausgab.

Better Safe than Sorry

Christoph Tannert, 2000

Almost everyone knows the feeling of fear in one form or another. Along with joy, grief, anger, guilt, and shame, fear is one of the basic emotions that accompany every person through life. Cognitive theories of fear view it as the result of loss of control due to unfamiliarity, uncertainty, loss of security, abandonment, anticipation of threat, an unclear future, loss of hope, etc. Fear has become one of the most important topics in the psychology of emotions, and all important psychotherapeutic facilities seek to eliminate morbid fear. People in the United States sometimes use the German word "Angst" to describe an attack of panic. Americans often view Germans as especially fearful and at the same time as obsessed with minor rules, even as being downright fetishistic about security. This, although general safety standards in Germany are no higher than in other European countries.

In a world sought home by constant disasters, even if the attempt were made to tie up social life together in ever more complicated safety nets, primal human fears could not be eliminated. Everything to do with ensuring against the pitfalls of life, fate, and one's own inability is a perpetual theme. Fear-pleasure and the pleasure of the law sometimes overlap. Psycho-courses, sects, and private security services are booming. Because the police no longer have enough money and personnel to guarantee the security of citizens in Germany, private security services are mushrooming. The news magazine DER SPIEGEL reports that 250,000 people already work for such firms – as many as for the police.

But what is to be done? Put up fences, install surveillance cameras, isolate perpetrators, exclude foreigners, or talk about the phenomena of crisis in the economy, environment, military power constellations, etc.? The growth of right-wing radicalism and its international Internet networking are cited as necessitating the use of all relevant state means against the fear of a "threat". But doesn't this syndrome, which seems capable of being triggered at any time, arise from deeper problems of credibility in the democratic way of life? For the political observer, politicians' personal lack of credibility reflects what lacks credibility in democracy itself.

How can democracy be protected against lack of credibility and the professionalized glibness of the politicians? Fear is a poor counselor, as the saying has it. So the solution can lie neither in unprofessional chumminess with the vox populi, nor in wrapping oneself in "concern" in candlelight demonstrations in the wrong place. Can art help us out of the old system-mix of fears, constraints, and promises for the future? Of course not.

But, if they are supported by form, conceptual images and stories from the back of the mind are always good for giving impulses, whether they increase or reduce security in oneself. With his works in the exhibitions at Kuckei + Kuckei Gallery, Berlin and Junge Kunst e.V. Wolfsburg "Security Concept" (consisting of "Safety First, trendy version", respectively "Safety First, normal version" and "Counter"), Matten Vogel connects confusions in the societal subconscious with the current discourse on painting.

The experimental setup of "Security Concept" consists of a wall, two pictures, two alarm sirens, and two video surveillance cameras. In accordance with the respective exhibition room, the artificial presentation wall is set up like a sculpture to create a spatial mirror relationship. On each side of the wall hangs a picture (motif: a box tree hedge) with a conspicuous metal picture-securing device mounted sideways, flanked on the upper right corner by a standard red warning beacon. A conspicuous caption bears the (revealing) title "Hedge". The protective function of the hedge is taken up by the wall, which refuses any glance through it. Both "hedge" motifs derive from a photographic original taken in Berlin's Neukölln district, Germany's urban district with the highest number of social welfare recipients, where the artist found conspicuously view-blocking hedges. The photos were processed on a computer, rounding the forms and changing the colors. In terms of compositional structure, the two pictures are like mirrors of each other. In terms of the pictures' color, Vogel based the normal version completely upon the camouflage colors introduced by Germany's army, the Bundeswehr, using the tones: bronze green RAL 6031, leather brown RAL 8027, and tar black RAL 9021. (1) The trendy version is in the military colors of the 1999-2000 fashion season: gray/green/black. (picture)

Camouflage means adapting to the respective surroundings – a sly deceit copied from the animal kingdom that promises the greatest possible degree of security. Camouflage-colored clothing is currently at the top of young boys' wish lists. Since "Tank Girl", "Lara Croft", and the new image of the seductive, superpatriotic armed woman, haute couture is no longer imaginable without camouflage fabric.

That this "hedge" duo has the quality of classical panel paintings and is not simply a paint-washed surface is especially clear from the formal ponderation and the elaboration of the work's painterliness. The "flickering" of the upper edge of the picture, created by the fraying of the conglomerate of spots against a white surface, lives from the collision of two principles, a neo-impressionistic and an organic one. Compared with Vogel's earlier coolly monochromatic, surface-oriented, acrylic lacquer surfaces, this kind of painting, which challenges the optical equipment of vision, is more interested in individual self-expression. At the same time, it uses the developments in the digital media and responds to pixel-supported image aesthetics. A new dimension in the work of this artist.

Oriented directly toward the center of the pictures, Vogel also secures his camouflaged surfaces with surveillance cameras from the respectively opposite walls. Everything looks deceptively real. Whereby the visitor cannot immediately grasp what the actual artwork is: a picture, two pictures, or even both pictures together with the technical apparatus around them. The sirens and the cameras are mere dummies, underscoring the nonfunctional character of the installation as a security system and elevating the "Security Concept" into an artwork with a broad associative context. Matten Vogel presents a reproduction of security madness at its extreme when he has camouflage pictures observed by cameras. Fear is the central object of examination here, as well. Fear that overlaps the visitors' pride, for even purchasing expensive surveillance equipment cannot guarantee that it will function in the decisive moment.

Another work ("untitled") shows the portrait of a man (it is the artist himself) as if taken by a camera recording a bank robbery. Next to it is placed a camera of exactly this type. The camera blinks and seems to be recording, but in reality registers nothing. Again we have a system seeming to promise security but unable to produce relevant information (except as a work of art), nor to stop itself. Irreducibly entangled connections of meaning between everyday reality, the reality of art, and the reality of the fake make it impossible to orient oneself. Even the practiced media specialist is stymied.

But if the visitor believes he has finally seen through Vogel's artistic strategies, he is already caught in the trap. Vogel is a dodgy underminer of possible one-dimensional interpretations by viewers. This is the only way constructions of meaning that deviate from normality can become relevant.

The installation "Counter" offers an example of this tactic. It consists of a classic reception counter, as found in every company's lobby, equipped with monitor and surveillance camera. This time the equipment works, but the monitor shows a different room situation than the given one; however, the visitor notices this only after the most painstaking inspection of his surroundings. The camera placed under the counter is filming in real time, but it is not focused on observing the room. It registers only a single still photo of the room that Vogel has glued a few centimeters away from the lens. With this, Vogel votes for an emancipated use of the media by responsible recipients, who should be able to distinguish between the information broadcasted and the message conveyed and to make the effort of a critical interpretation, true to the claim by Marshall McLuhan ("The medium is the message") that the medium is an essential part of the communication situation.

(1) Cf. Johannes Denecke, *Tarnanstriche des deutschen Heeres 1914 bis heute (Camouflage Paint of the German Army 1914 to Today)*, Bernard & Graefe Verlag, Bonn 1999, p. 89 ff. The abbreviation RAL stands for "Reichsausschuß für Lieferbedingungen und Gütesicherung" ("Imperial Committee for Conditions of Delivery and Quality Control") and refers to the German association, founded in 1925, that in 1927 published the first color tone chart with 40 color tones for standard and official colors, most of which could be mixed using domestic pigments.

Text über Matten Vogel, Artist Kunstmagazin 38/1

Christoph Tannert, 1999

Mit Bauschildern, Bauplanen, Wandbildern, falschen Fassaden, Musterfassaden, Fertigteilen... haut der gemeine Stadtbildverschönerer üblicherweise auf den Putz und verheißt neue architektonische Horizonte. Mit dem ironisch – konstruktiven Prinzip des „Fassadentesters“ stellt Matten Vogel freilich jenen knackigen, kernigen Roßtäuschern, die es auf Kunst und Architektur abgesehen haben, ein Bein.

Matten Vogel Produkte MVP bieten alles, was Geschichtsklitterer wie Empfindsamkeitsvirtuosen gleichermaßen nicht mögen: Fliesenfassaden – Slapstick und wundersam fließende Maschendrahtornamentik.

The BEST Of MATTEN VOGEL folgt nicht der heiligmäßigen Wunschvision der Bauhäusler und schon gar nicht dem Mutanten – Zeitgeist, der sämtliche Debatten über modernen Städtebau in die Labor – Leere getrieben hat. Matten Vogels Kunst im Schnittpunkt zwischen Malerei, Architektur und öffentlichem Einspruch ist staunenswert genau, heiter und entlarvend.

Text on Matten Vogel, Artist art magazine 38/1

Christoph Tannert, 1999

With construction signs, construction plans, murals, false facades, model facades, and prefab elements..., the common cityscape beautifier customarily “goes to town” and promises new architectonic horizons. Applying the ironic-constructive principle of the “facadetester”, Matten Vogel trips up those strapping, pithy wheeler-dealers who have their eyes on art and architecture.

Matten Vogel Produkte MVP offers everything the falsifiers of history and the sensitivity virtuosos don't like: tile-facade slapstick and wondrously flowing chain-fence ornament.

The BEST OF MATTEN VOGEL does not follow the Bauhaus guys, much less the mutant-Zeitgeist that has driven every debate about modern city planning into the lab void. Matten Vogel's art, at the intersection between painting, architecture, and public objection, is astonishingly precise, cheerful, and unmasking.



Selbstschutz, 1999 paul.GALERIE, Bremerhaven, 2000

Sicherheit und Selbst ist der Mann, 1998 Kuckei + Kuckei, Berlin





Fassadentester, 2000 Internationales Kunstforum DREWEN

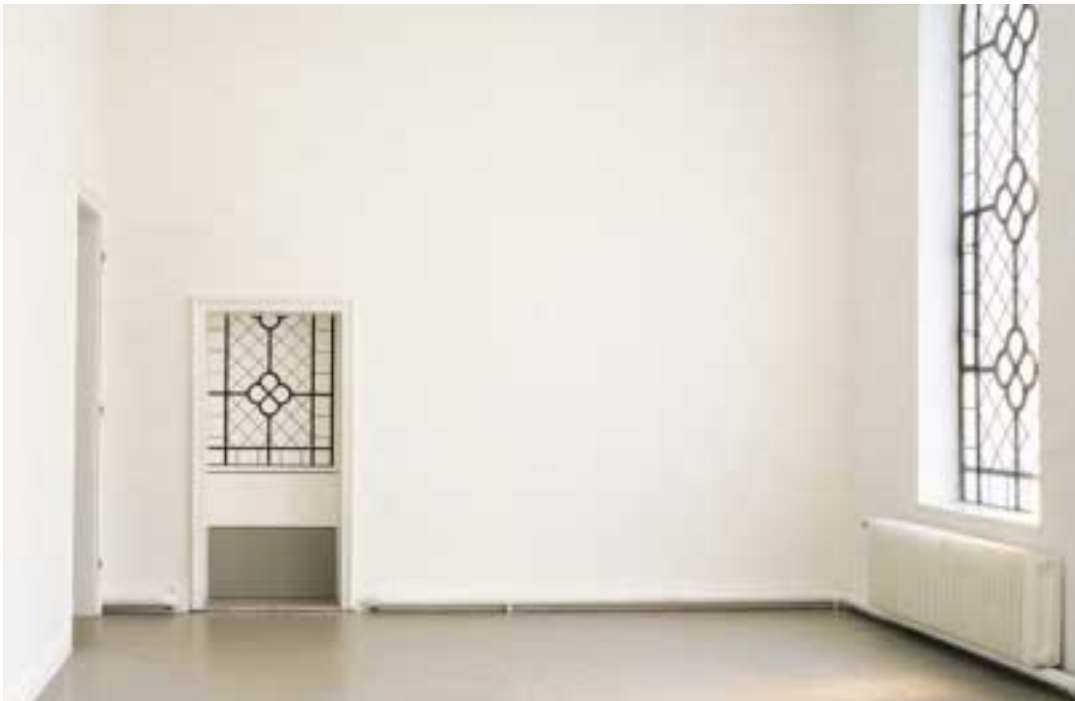
Modul N, 1997 SOMA Projekt-Galerie, Berlin





Wand Bild, 1999 Linienstrasse 158, Berlin

Raum Bild, 1999 Kunstverein Hannover





MVP, 1998 Galerie Gruppe Grün, Bremen

Fassadentester, 1997 Galerie Sandmann + Haak, Hannover





Dürfen Maurer malen?, 1996 Galerie vierte Etage, Berlin

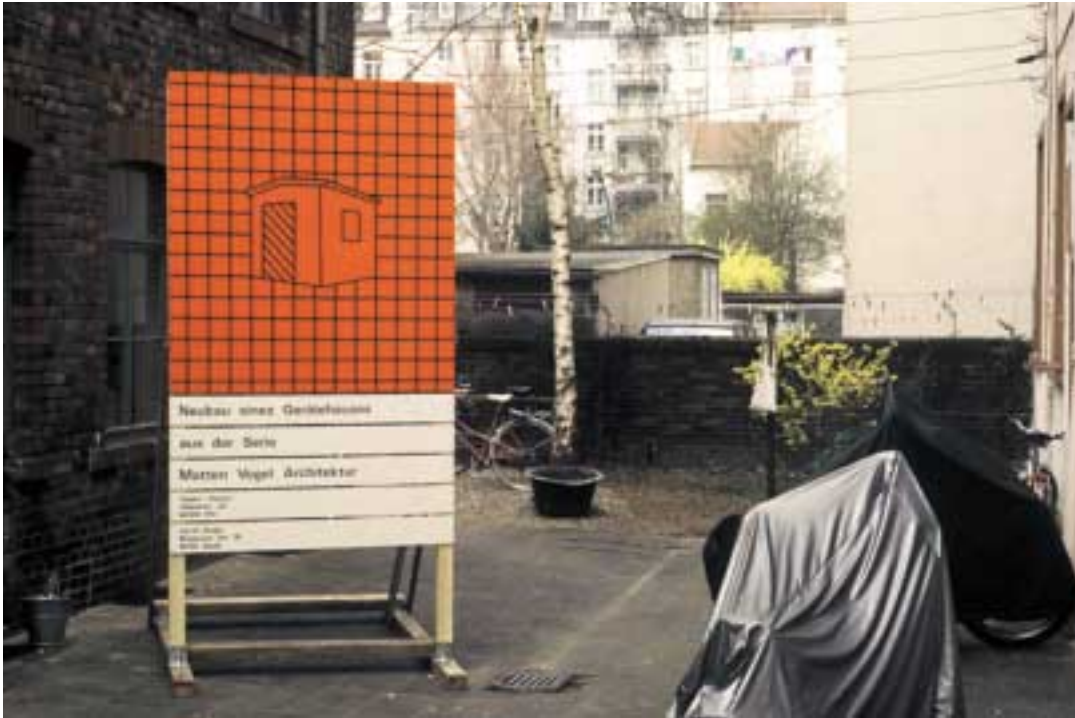
Das Bild als Baustelle, 1996 Galerie von Otto Koch, Dessau





Architektur im Mittelmaß, 1994 Neue Galerie HdK, Berlin
Garage, 1995 Kunst im Stadtraum, Potsdam





Bauschild, 1996 Voges + Deisen, Frankfurt a. M.

Bauschilder, 1994 Neue Galerie HdK, Berlin



Matten Vogel

geboren/born 1965 in Hannover.

1994 Meisterschüler bei/master class of Wolfgang Petrick, HdK Berlin.

Lebt/lives in Berlin

Einzelausstellungen Solo Exhibitions

- 2003 nicht gemalt, paul.GALERIE, Bremerhaven
- 2002 zensiert von Matten Vogel, Kuckei + Kuckei, Berlin (K/C)
- 2000 Selbstschutz, paul.GALERIE, Bremerhaven
Matten Vogel, Junge Kunst e.V., Wolfsburg (K/C)
Sicherheitskonzept, Kuckei + Kuckei, Berlin
- 1999 Wand-Bild 10115, Linienstr. 158, Berlin
- 1998 Matten Vogel Produkte, Galerie Gruppe Grün, Bremen
Sicherheit und Selbst ist der Mann, Kuckei + Kuckei, Berlin (K/C)
- 1997 Modul N, SOMA Projekt-Galerie, Berlin
Fassadentester EG., Kunstfabrik Potsdam
Matten Vogel, Galerie Oliver Schweden, München
Röver & Vogel, Galerie Sandmann + Haak, Hannover
- 1996 Dürfen Maurer malen?, Galerie vierte Etage, Berlin (K/C)
Das Bild als Baustelle, Galerie von Otto Koch, Dessau
Vogel, Kirchhoff in der Kunstfabrik, Kunstfabrik Potsdam
- 1995 Rein - Raus, Akademie der Künste, Berlin (mit Gösta Röver) (K/C)
Architektur - best of Matten Vogel, Galerie vierte Etage, Berlin
- 1994 Matten Vogel bebaut die Ministergärten, Ebertstraße, Berlin
Architektur im Mittelmaß, Rölller/Ravens, Berlin, Christian Behrmann, Hannover
- 1993 Matten Vogel Immobilien, SOMA Projekt-Galerie, Berlin
- 1992 Nur sieben neue Bauten, DUT, Berlin
- 1991 Disziplin, Neue Galerie der HdK, Berlin (mit Oliver van den Berg) (K/C)

Gruppenausstellungen (Auswahl) Selected Group Exhibitions

- 2003 Das Atmen der Stadt, Haus am Waldsee, Berlin
Produktion Unit (ein Projekt der KW Berlin), Arte Fiera Bologna (K/C)
- 2002 Perspektiven, Kunstverein Hannover (K/C)
Don, Chinati Foundation, Marfa – Texas
pile, Künstlerhäuser Worpswede
Berlin – neue Kunststadt, Opera Paese, Rom
- 2001 dem-naechst.de, paul.GALERIE, Bremerhaven
Artist Künstlerbeilagen, Museum für moderne Kunst, München
Triennale Kleinplastik Fellbach, Alte Kelter Fellbach (K/C)
Ein Treppenhaus für die Kunst, MWK, Hannover (K/C)
Landschaftsmalerei (Sammlung Deutsche Bank), Landesmuseum Oldenburg
- 2000 Partie, Internationales Kunstforum Drewen
handle with care, Kubus Hannover (K/C)
Camping 2000, Belvedere Saint Romain, Romans
Edition, Galerie Sandmann + Haak, Hannover
Eine deutsche Einkaufspassage, Podbi Park, Hannover
- 1999 Werkschau, Neues Kunstquartier, Berlin
Sommer 1999, Kuckei + Kuckei, Berlin
eitthvad – etwas – something, Kunstverein Hannover (K/C)
- 1998 Ceterum Censeo, Galerie im Marstall, Berlin
Hannover to Hiroshima, Art Museum Hiroshima (K/C)
It's a small world, B. E., Berlin
- 1997 junger Westen, Kunsthalle Recklinghausen (K/C)
the artist & an urban environment, Art Gallery Slovenj Gradec (K/C)
Die Stadt, Kunstverein Schloß Plön
7 Objekte, SOMA Projekt-Galerie, Berlin
Works on Paper, Galerie Oliver Schweden, München
Quickie 1, Studio Acud, Berlin
only you, Gallery Hallsson, New York
- 1996 Reservoir, Gruppenausstellung am Spreeufer, Berlin
zu Gast, Voges + Deisen, Frankfurt a. M.
Kunst im Stadtraum, Kunstfabrik Potsdam
Homevideo, die Box, Berlin
- 1995 SOMA in Bethanien, Kunstamt Kreuzberg/Bethanien, Berlin (K/C)
Stadt – Modell, Galerie Acud, Berlin
Fünf Berliner Künstler, Galerie vierte Etage, Berlin
vierte Etage Berlin, Galerie Kinter, Remshalden
Kunst im Stadtraum, Kunstfabrik Potsdam
- 1994 Meisterschüler, Haus am Kleistpark, Neue Galerie der HdK, Berlin
- 1993 Handgepäck, Bartlett School of Architecture, London
- 1992 Umbau, Friedrichstr. 231, Berlin

(K/C) = Katalog/Catalogue

Gestaltung	Simone Schmidt  grafik.design, Hannover Matten Vogel, Berlin
Text	Janneke de Vries, Hamburg Christoph Tannert, Berlin
Fotos	Markus Abeling S. 39 o. Lutz Bertram S. 32, 33, 34, 39 u., 40 u., 41 o., 42 u., 43 o., U.1, U.4 Joachim Fliegner S. 42 o. Erik Jan Ouwerkerk S. 44 o. Raimund Zarkowski S. 25, 26 r. u., 41 u.
Übersetzung	Jeremy Gaines (Janneke de Vries) Mitch Cohen (Christoph Tannert)
Herstellung	Quensen Druck + Verlag GmbH, Lamspringe

© Matten Vogel und die Autoren, 2003
mattenvogel@yahoo.de



DUPLICON®

Vertrieb distribution	DUPLICON Raabestraße 2 D - 10405 Berlin fon + 49.30 - 4471 62 98 fax + 49.30 - 4471 62 99 info@duplicon.de
--------------------------	---

ISBN 3-936697-05-1

