

# Luisa Kasalicky

## Intro: Desiderio

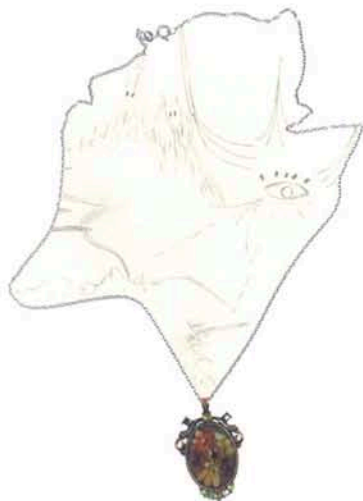
19. Oktober 2013  
bis 2. Februar 2014  
Lentos  
Kunstmuseum Linz

Text: Carola Platzek

Linz. Was setzen wir voraus, wenn wir eine Ausstellung besuchen? Wie gehen wir mit Dingen um, die uns umgeben? Welche Gewohnheiten herrschen in unseren geläufigen Subjekt-Objekt-Verhältnissen?

Der von Luisa Kasalicky eingerichtete, durch einen Samtvorhang betretbare erste Ausstellungsraum erinnert an die Gemäldesäle großer Museen. Sogar die obligate Sitzbank in der Mitte ist vorhanden, die den Blick höchst kalkuliert auf beide Seiten führen soll, darauf zielend, die kuratorisch durchdachte Platzierung und die Lenkung der Blicke gewürdigt zu sehen – links und rechts zu den hängenden Zeugnissen menschlicher Höchstfertigkeit erschlagen aufzuschauen und zu ahnen, dass es wohl vieles gibt, was man ob dieser mehrfachen Sakralisierung gar nicht aufzunehmen vermag.

Die zwei großformatigen Bilder, die Kasalicky für den Raum geschaffen hat, spinnen diese Mischung aus Kryptik und Arroganz, aus Einladung und Unzugänglichkeit weiter: ein Kreidetafel-Wandbild zur Linken, derart skizzierenden Charakters allerdings, dass



Luisa Kasalicky  
*Ohne Titel*, 2013  
Courtesy Galerie  
nächst St. Stephan  
Rosemarie  
Schwarzwälder  
Foto: Klemens  
Kohlweiß

dessen abgebildete Realität kaum erfassbar ist. Und eines aus rostbraunen Platten zur Rechten, das sich als abstrakte Monumentalcollage aus Schleifpapierbögen entpuppt. Beide hinterlassen Spuren, wenn auch unterschiedlichen Handlungsursprungs: Hier liegt Staub, der vom Auftragen der Kreide auf den Malgrund abfiel, am Boden. Dort lagern Körnchen des Sandpapiers unter dem Bild, aber als Indiz, dass dem Material etwas genommen wurde. Löcher wurden in die Bögen gestanzt, sie wurden geschliffen.

Beide Bilder weisen eine ähnliche Musterung auf, Linien gehen wie Strahlen von einem Zentrum weg. Was aber ist für Kasalicky ein Zentrum?

Könnte man bei dem Kreidebild als Mitte einen riesigen, diffus skizzierten Hinterkopf mutmaßen, um den herum sich ein kaum sinnvoll geordnetes Netz von gesammelten Informationenschart, erweckt das rechte Bild eher Erinnerungen an eine kosmologische Struktur mit Ballungszentren, ja, meinetwegen auch Sterne auf einer Milchstraße. Es wirkt also durchaus strukturiert bzw. alles andere als zufällig angeordnet, wiewohl auch hier keine Formel lesbar ist.

Das Eigenartige ist, dass die Unlesbarkeit des einen Bilds das Begehren, dann wenigstens das Rätsel des anderen zu knacken, aktiviert, das heißt, eine Beharrlichkeit der Betrachtung ausgelöst wird, und man mit den Assoziationen vom Letztgesehenen zurückgeht zum ersten Bild, um es vielleicht mit der Sprache des anderen zu decodieren. So lassen sich im Kreidebild nun Kartografien ausmachen, es gibt Hilfslinien, es gibt Raster, je fünf klare Senk- und Waagerechte, die auch ein Diagramm bilden und damit die Perspektiv- und Achsenstudien der europäischen Renaissancemalerei auch ein bisschen in die Computergenerierung und umgekehrt ziehen. Verbunden kennen wir sie beispielsweise in zeitgenössischen Restaurierungstechniken oder Zertifizierungen von Urheberschaften von Gemälden. Es ist nun eindeutig ein Spiel mit der Zentralperspektive und ihren Gewissheiten zu erkennen, und auch die bisher nicht näher beachtete Kreideblume am unteren Bildrand lässt sich in

diesem Bezugssystem so als Verweis auf eine Ikonografie und darin selbst ikonografisch lesen.

Während die Dechiffrierung des Kreidebilds einen aufklärerischen Gestus annimmt, schleicht sich das in einer solchen ausschließlichen Rationalisierung Verdrängte als lauernder Dualismus ein und zwar in der umso eifriger betriebenen Mystifizierung des Rostbilds. Archaisch findet man diesen „Monolith“ aus rohen Platten, die vorher einzeln bearbeitet und dann erst zu Blöcken zusammengesoben wurden – am liebsten würde man ihm noch etwas Schamanistisches, wenigstens irgendwas „naturreligiös Auratisches“ unterstellen. Erdig, eisern, wie das Werk erscheint, drängt sich wie von selbst auch noch das Klischee „Beuys“ hinein. Und weil formale Polarität gern Gerechtigkeit walten lässt, ist zum Kreidebild zumindest die documenta-Arbeit von Tacita Dean abrufbar.

Kasalicky inszeniert höchst gewandt uralte Muster antagonistischen Denkens über das Spiel mit der „Tafelmalerei“: Intellekt versus Intuition, Zeichnung versus Malerei (darin das apollinisch-dionysische Prinzip), Provisorium gegen vollendetes Meisterwerk und die permanent stattfindenden Inkonsequenzen, Überschreitungen der mit Stolz formulierten strengen Definitionen.

Ist die Sprödigkeit des ersten Raums irgendwann als beabsichtigt entschlüsselt, so entzieht sich der zweite Raum anders: Er ist real versperrt. Hinter Vorhängen sind links und rechts die Zugänge zum Raum mit brusthohen Gattern verschlossen, und der noch mögliche „Balkonblick“ lässt eine in tiefe Dämmerung getauchte Installation mehr erahnen als sehen. Und da Dunkelheit, die noch Umrisse erkennen lässt, bekanntlich die Fantasie beflügelt, könnte man statt der Alltagsgegenstände, die diese Installation sammelt, auch eine nächtliche Landschaft imaginieren. Es gibt einen weiß leuchtenden Spot, der den Raum, die Installationsteile abwandert. Wie ein Scanner fährt er nach einer bestimmten, uns unbekanntem Regie einzelne Objekte in einer streng komponierten Reihenfolge

ab, und dieses „Für uns/Statt uns“-Abtasten wiederholt sich immer wieder. Durch das Licht erscheinen Elemente, die als Vorbild für die Abbildungen auf dem Kreidebild des ersten Raums erkennbar werden. Die Symbolistik des Tafelbilds wird aufgelöst durch die Entzauberung der Elemente als real existierende, völlig banale Objekte wie Kleiderhaken, eine Blumenrabatte aus Plastik, Vasen, Folien, Schläuche und Gestänge. Die Wiederholung des Anleuchtens ermöglicht Wiedererkennung- und damit gewisse oberflächliche Erkenntnismomente. Andererseits ist man einer Geste des permanenten Entziehens ausgesetzt. Es ist unmöglich, den Raum und seine Bedeutungsebenen in ihrer Gesamtheit zu erfassen. Und noch etwas passiert: Ein regelrechtes Spiel mit Fetischen und nie gewollten Lüsten beginnt. Der Fetsch wird ganz im Sinn eines Verlangens auslösenden und aufgeladenen Dings gesetzt. Dieser Raum reizt mit dem Wunsch seiner aktiven Inkorporation und der Unmöglichkeit seiner Erfüllung.

Nicht die Kunst bleibt hier das Ausgestellte, sondern wir sind es, die sich zunehmend in einer Objektposition wiederfinden, einer unterbundenen Handlungsmacht. Vielleicht wird hier ein Autonomiebegriff der Kunst inszeniert, neu, als er eben auch die Subjekt/Objektverhältnisse umdreht. Das Verwunschene wird dem einen abgenommen, indem der andere es auf sich nimmt.



Luisa Kasalicky  
*Heraldic modernism*  
2012  
Lentos  
Kunstmuseum Linz  
Foto: Christopher  
Steinweber