

IM ZWISCHENRAUM DER BEZIEHUNG

Dimensionen historischen Erzählens und innerer Befindlichkeit
in der Malerei Ivana de Vivancos

IN THE EYE OF THE MOMENT

Dimensions of historical telling and subjective being
in the painting of Ivana de Vivanco

Manchmal mitten im Gespräch entsteht eine Pause und plötzlich bemerken alle Beteiligten, dass sie für einen Moment geschwiegen haben. Mit diesem Bewusstsein, und einem beiläufig geäußerten Satz, löst sich sodann die augenblickliche Selbstvergessenheit einer Gesellschaft wieder auf. Das kurze Innehalten, bei dem wir einfach nur *sind*, und vielleicht nicht einmal sagen können wohin unsere Gedanken entflohen waren, führt zu teilnahmslosen Blicken, die ziellos aneinander vorbeigehen und nichts fokussieren.

In einer solchen Situation erscheinen Menschen beziehungslos und einsam, obwohl sie doch gemeinsam in einem Raum eben noch miteinander sprachen. Figuren, die mitten im Geschehen verlassen wirken, sind ein Bildmotiv der Moderne. Man findet sie unter anderem bei Edouard Manet und selbstredend in der zeitgenössischen Kunst. Dem geht eine große Tradition von Historienbildern und Genreszenen voraus, in denen mit konkret aufeinander bezogenen Gesten und präzise ausgerichteten Blicken eine Geschichte erzählt wird. In Darstellungen von historischen Ereignissen oder vom Wirken der Götter, in der Schilderung häuslicher Tätigkeit oder ländlicher Vergnügungen kommt es auf diese Form der Erzählung an. Mit Beginn der Moderne und einer psychologisierenden Sicht auf den Menschen lösen sich diese Verbindlichkeiten. Alles, was wir tun, hat nunmehr nicht nur einen praktischen Sinn, sondern offenbart zugleich Persönlichkeitsstrukturen und die psychische Befindlichkeit der Gesellschaft.

Ivana de Vivanco zeigt die Menschen auf ihren Bildern oft in diesen Situationen. Sie schauen verloren, obwohl sie sich unter anderen Menschen befinden. Nicht selten stehen sie in einer Art zueinander, die einen aufeinander bezogenen Blick erforderlich machen würde. Oft agieren sie in der Gruppe und schauen sich dennoch gegenseitig nicht an. Das Geschehen wirkt dann rätselhaft, teilweise geradezu körperlich unangenehm und offenbart durch diese Absurdität tiefer liegende Strukturen.

De Vivanco bezieht sich mit ihren Bildern bewusst auf die Kunstgeschichte. In einer groß angelegten Serie von Arbeiten (2011–2013) befasst sie sich mit den im dritten Jahrhundert entstandenen Schriften »Eikónes« des Flavius Philostratus und stellt die Frage nach der Relevanz seiner Themen für die Gegenwart. Unter den Bildbeschreibungen des Autors finden sich große, mythologische Geschichten, wie jene um Ariadne, Amphion oder Narziss. Auch wenn es die »alten«, aus der Antike überlieferten Geschichten sind, so wirken die Bilder ganz zeitgemäß in die Gegenwart übersetzt. Neben zum Teil völlig entblößten Protagonisten tragen andere aktuelle Kleidung, und die Einrichtung der Räume entspricht dem Geschmack unserer Zeit.

Diese Form der Vergegenwärtigung weit zurückliegender, aber vor allem mythologischer und religiöser Themen, hat es in der Kunstgeschichte stets gegeben. So erscheinen beispielsweise Venus oder Judith bei Lucas Cranach als Frauen seiner Zeit mit den für sie üblichen Verführungsformen der Renaissance: mondäne Hüte, kunstvoll geschlitzte Gewänder und verschlungene Spanketten. Bei de Vivanco spiegelt sich Narziss in einer Badewanne und Ariadne präsentiert sich auf einem gestreiften Kanopee. Ihre Haltung, mit dem hinter den

Kopf gelegten Arm, folgt einer langen Tradition, die sich bereits in der römischen Skulptur findet. Fast scheint es so, als wäre sie sich der Verantwortung bewusst, als Ariadne in eben dieser überlieferten Pose erscheinen zu müssen. Hinter ihr zeigt der Fernseher noch das Testbild, das in einer Zeit, in der permanent Bilder gesendet werden und in der es keinen Sendeschluss mehr gibt, bereits überholt ist. So ist dieses Bildzitat einerseits auch als Zeichen eines Innehaltens in einem auf dauerhaften Wechsel eingerichteten Medium zu verstehen. Andererseits ist es ein Zeichen dafür, dass es sich hier im chronologischen Spektrum der Gegenwart um ein Motiv von vor zehn oder zwanzig Jahren handelt. Für die Künstlerin wäre das der Zeitraum der Elterngeneration, die zwar noch anhält, aber dennoch allmählich zur Vergangenheit wird. Auch in der Kleidung der Figuren gibt es Anzeichen einer solchen rückwärtsgewandten Haltung. Der Schnitt der Röcke und Kleider, Hosenträger und Westen wirken ein wenig aus der Mode gekommen. Die Muster von Sofaüberwürfen und Teppichen erinnern gar an die siebziger Jahre, erleben aber inzwischen wieder eine eigene Renaissance. Zeitliche Referenzen auf die Antike in der Erzählung oder die unmittelbare Vergangenheit in der Ausstattung erscheinen hier auf spezifische Art verschränkt und sind vor allem durch den Titel der Bilder erkennbar.

Die auffälligen Teppichmuster strukturieren den Bildraum; sie bilden die Bühne, auf der die Figuren stehen und formulieren durch Fluchten und Verkürzungen räumliche Tiefe. Einerseits sind sie geometrisch gegliedert, andererseits in ihrer graphischen Auflösung und kontrastreichen Farbigkeit stark bewegt. Die Ornamentik führt in die sechziger Jahre und zur Op-Art mit ihren Versuchen, durch konstruktivistische Ansätze und geometrische Abstraktionen neue dynamische Dimensionen zu erschließen. Die Muster bieten bei de Vivanco Einblicke in tiefere Schichten des Gemäldes, die sehr bewegt und von breiten Pinselstrichen bestimmt sind. Diese noch freie Arbeitsweise findet sich zum Teil auch an anderen Stellen. Erst im Verlauf des Arbeitsprozesses verdichtet sich die Malerei zunehmend figurativ. Auch wenn die Künstlerin bereits zu Beginn eine Vorstellung des Motivs hat, so lässt sie sich dennoch von der Eigendynamik der Farbe leiten. Sie reflektiert den Malprozess auch motivisch: In ihrer Serie von Neuschöpfungen biblischer Themen (seit 2014) sieht man immer wieder die Palette und die Staffelei, wie auch die Malerin davor. Dabei erscheint das bühnenhafte Interieur, in dem Adam und Eva agieren oder die Madonna thront, zugleich als Atelierraum, in dem die Dinge arrangiert sind.

Tatsächlich aber entwickelt de Vivanco ihre Bilder, einerseits in Ansichten, die sie auf vielen Skizzenblättern aufzeichnet und andererseits direkt im Malprozess selbst. Dabei macht sie sich umfangreiche Notizen. Sie zeichnet beim Malen entstandene Motive und Formen ab und schreibt sich auf, was sie daran interessiert, was sie fasziniert oder beunruhigt. Wenn man die Zettel mit ihren Aufzeichnungen zeitlich ordnen würde, erhielte man eine Art Tagebuch. Dieses könnte den chronologischen Ablauf der Arbeit – die in den Schichten des fertigen Bildes verborgenen, verworfenen oder einfach nur übermalten Motive – dokumentieren und begründen, weshalb es zu den abschließenden Entscheidungen gekommen ist. Diese komplexe Entstehungsgeschichte bietet das Gemälde in seiner abschließend gültigen Gestalt als Einheit dar. Es enthält damit Aussichten in frühe Malschichten und lässt verborgene Motive manchmal reliefartig plastisch werden. Hin und wieder tauchen Pentimenti wie Geister aus Farbflächen auf und eröffnen einen zusätzlichen narrativen Raum.

Das Farbspektrum, das de Vivanco bevorzugt, besteht aus bläulichen, kühlen Tönen, in denen immer wieder ein ebenso kaltes Weiß aufscheint. Alle Farben sind davon betroffen und nähern sich einander an. Nur punktuell lässt die Künstlerin stärkere Nuancen zu, die oft an beiläufig platzierte Gegenstände gebunden sind. Das können einige aus einem Korb gefallene Äpfel sein, die nicht ohne Grund in ihren Darstellungen von Adam und Eva Aufmerksamkeit beanspruchen, oder ein gestreifter Ball, der in seiner lebendigen Farbigkeit ganz

selbstverständlich den Vordergrund für sich beansprucht. Manchmal sind Referenzen auf die Malerei als Malerei in starken Farben betont, wie die Gemälde, die hinter Narziss an der Wand hängen, oder das bereits erwähnte Fernseher-Testbild. Die kühlen Farben halten uns auf Distanz. Das weiße Licht der Lampen erhellte die Szenen künstlich. Die Figuren sind darin wie ausgestellt. Wir bleiben auf Abstand: Aus sicherer Entfernung lässt sich die Szene mit allen Figuren gut überblicken. Ihre Beziehungslosigkeit untereinander und unser Zurückweichen vor ihrer Kälte werden vergleichbar.

Das von der Künstlerin bevorzugte große Format fordert vom Betrachter diesbezüglich eine eigene Haltung. Die Nähe zum Bild zwingt ihn gleichermaßen zur unmittelbaren körperlichen Konfrontation mit den Dargestellten, die, wenn sie im Vordergrund stehen, ihm fast lebensgroß gegenüber treten. Es bedarf nur eines Schrittes, um ihren Raum zu erreichen. Dicht vor den Bildern stehend, wird man nicht nur von den kalten Blautönen, sondern auch von der hier deutlich sichtbaren, pastosen und energiegeladenen Malweise zurückgewiesen. Die nicht an ästhetischen Idealen orientierte Nacktheit mancher Figuren führt dazu, dass man besorgt ist, eine intime Grenze zu überschreiten. Deshalb wirkt der Rückzug in den gesicherten Abstand geraten, in eine Entfernung, aus der das ganze Bild zu betrachten ist, ohne dass körperliche Konfrontation droht.

Doch gerade aus der Distanz werden Figuren sichtbar, die neben aktiven Protagonisten als kleine Assistenzfiguren im Bild erscheinen. Es sind ganz eigentümlich ernst blickende Kinder. Obwohl sie am Boden spielen, wirken sie zuweilen nahezu erwachsen und unheimlich. Zudem sind ausgerechnet sie es oft, die uns als Betrachtende vor dem Bild zu bemerken scheinen. Sie richten ihre Blicke gerade aus dem Bild und *erwischen* uns als Zuschauer. Damit überbrücken sie die Grenze zwischen dem gemalten Bild und unserer Lebenswirklichkeit. Wir geraten in ein Gesellschaftsbild, in dem wir uns eigentlich schon befinden.

Occasionally a conversation will lapse and everyone suddenly notices that for a moment they have not spoken. With this awareness and a casual remark, the instant for which the company forgot itself passes by. The brief pause when we simply *are*, perhaps without even being able to say where our thoughts have drifted, produces impassive looks that glide aimlessly past each other without focus.

In situations like this, people appear unconnected and solitary, even though they have just been talking to one another in the same room. Figures looking lost amid the bustle are a visual motif in modernism. We find them, for example, in Edouard Manet and of course in contemporary art. They slot into a long tradition of history and genre paintings, where a story is told through carefully interrelated gestures and deliberately aimed glances. In visualisations of historical events or divine interventions, in depictions of domestic activities or rural festivities, this form of narration is pivotal. As modernism and a psychological view of characters take hold, the certainty of this engagement dissolves. Henceforth, everything we do not only has a practical point; it also reveals personality structures and the emotional state of a community.

Ivana de Vivanco often depicts the people in her pictures in such situations. They seem forlorn, despite being among other people. Not infrequently they face each other in ways that would normally require their eyes to cross. Often they act as a group and yet do not look at each other. The proceedings then appear puzzling, and to some extent physically uncomfortable, and this absurdity lays bare deeper structures.

De Vivanco makes conscious reference to art history in her pictures. In one extensive series (2011-2013) she explores the «Eikónes» written by Philostratus in the third century and asks how relevant his themes are to the present day. The images the author describes include great mythological tales, such as those of Ariadne, Amphion and Narcissus. Although these are «old» stories passed down from Ancient times, the paintings have been translated into

the present with quite contemporary features. Alongside the totally naked protagonists there are other figures in modern dress, and the rooms are likewise furnished to modern taste. Art history has always been familiar with this device, by which ancient – especially mythological and religious – themes are updated by means of contemporary details. Lucas Cranach, for example, portrayed Venus and Judith as women of his own day, with all the customary seductive trimmings of the Renaissance: jaunty hats, tastefully slit garments and curvaceous woodchip chains. De Vivanco's Narcissus is mirrored in the bath water, and Ariadne poses on a stripy sofa. Her posture, arm behind head, upholds a long tradition dating back to Roman sculpture. She almost seems to feel a responsibility to present Ariadne in this traditional position. Behind her, the television still displays a test card, in an age when it is obsolete because images are broadcast round the clock and there is no daily end to transmission. This visual quotation, then, can be taken to symbolise an interlude in a medium dedicated to constant change. At the same time, it indicates that within this chronological spectrum of the present day, there is one motif reflecting the situation ten or twenty years ago. For the artist, it is the time frame of her parents' generation, still unfinished but gradually becoming a thing of the past. The clothing worn by the figures suggests a similarly retrospective view. The cut of the skirts and dresses, the braces and waistcoats are a little out of fashion. The patterns on the sofa throws and carpets even recall the seventies, although these are now witnessing a renaissance of their own. Here the chronological references to Antiquity in the narrative and to the immediate past in the furnishings seem specifically intertwined, and they are above all discernible in the title.

The striking carpet patterns lend structure to the picture space; they create the stage on which the figures stand and they formulate depth with their alignments and truncations. They are geometrically composed, and yet at the same time full of movement with their graphic resolution and rich colour contrasts. The ornamentation veers towards the sixties and Op Art with its attempt to open up new dynamic dimensions by means of constructivist approaches and geometrical abstractions. In de Vivanco's work, these patterns offer glimpses into deeper layers of the painting with their flowing quality and broad brushwork. This free technique is sometimes seen elsewhere too. Only during the work process does the painting consolidate into increasingly figurative forms. Even if the artist has a mental image of the theme from the outset, she nevertheless allows herself to be guided by the inherent dynamics of the point. She also reflects the painting process in her motifs: in her series of Biblical Recompositions (since 2014), we repeatedly find the palette and easel, not to mention the painter herself. The theatre-like interior where Adam and Eve act out their tale or the Virgin Mary sits on her throne is also a studio space with its arrangement of things. De Vivanco does, indeed, develop her paintings, firstly in the many views sketched on pads, and secondly in the painting process itself. At the same time she keeps extensive notes. She copies motifs and forms that have emerged while painting and writes up what she found interesting about them, what intrigued or unsettled her. If these notes with her jottings were to be ordered by date, the result would be a kind of journal. This could record the chronological evolution of the work – motifs hidden, discarded or simply overpainted in the layering of the final picture – and explain why she made her final decisions. The picture in its definitive form presents this complex genesis as a completed whole. It contains insights into earlier layers and sometimes reveals the hidden motifs sculpturally, like bas-relief. Occasionally pentimento emerge ghost-like from patches of colour, opening up an additional narrative space.

De Vivanco favours a colour spectrum of blue, cool tones, with elements of equally cold white. All the colours are drawn into its influence and converge. Only sporadically does the artist permit greater nuances, often in association with randomly positioned objects. They

might be apples that have fallen from a basket, which not without reason clamour for attention in her depictions of Adam and Eve, or a striped ball vivaciously coloured that takes its right to the foreground for granted. Sometimes references to painting are highlighted by painting in strong hues, such as the works hanging on the wall behind Narcissus, or the aforementioned television test card. The cool colours keep us detached. The white light of the lamps artificially illuminates the scenes, where the figures seem to be on display. We remain detached: from a safe distance the scene with all its figures is easier to grasp. A comparison offers itself between their mutual unconnectedness and our pulling back in the face of their coldness.

The large format preferred by the artist calls upon the viewer to adopt an opinion. Our closeness to the work forces us into a direct physical confrontation with the figures we see, those in the foreground facing us almost as large as life. With one step we could enter their space. If we stand close to the paintings, we are rebuffed not only by the cold blue shades, but also by the pastose, energised technique which is clearly visible from here. The nakedness of many figures, not driven by aesthetic ideals, prompts us to worry that we might cross some intimate boundary. It therefore seems advisable to retreat to a safe distance, where we can observe the whole work without the threat of physical confrontation.

At this distance, other figures edge into vision, minor bit parts alongside the active protagonists. There are children with a strangely earnest air. Although they are playing on the floor, they sometimes appear almost adult and uncanny. And sometimes they are the ones who seem to notice us in front of the picture as an audience. They gaze straight at us from the picture and *catch* us in the act of watching. In this manner they bridge the boundary between the painted image and our own reality. We stumble into a picture of society of which we are actually already part.

—
—
Holger Birkholz