

## ›Wohnraum poetischer Gedanken‹ – zur Arbeit von Constanze Vogt

Constanze Vogt verknüpft Alltagsgegenstände und Materialbeobachtungen mit konzeptuellen Handlungsanweisungen, arbeitet mit Aufzeichnungsverfahren und gibt so Herkömmlichem eine eigene emotionale Qualität. Bis zu 5 Meter hohe und 1,5 Meter breite Papierbahnen hängen wie weiße Vorhänge im Raum, verbergen jedoch nichts, sondern trennen und verbinden gleichermaßen. Sie bieten Durchsicht durch zigtausend genormte Löcher. ›stanz‹ (2012-2015) heißt die Werkserie, in der Vogt Papierbahnen mit einem handelsüblichen Stanzwerkzeug, einem Locher, bearbeitet. Einer selbst gesetzten Handlungsanweisung folgend, wechselt Vogt zwischen Stanzen und Falten von horizontalen Reihen. Sie untergräbt hierbei die standardisierten Abstände, die der Locher vorgibt, und überzieht das gesamte Papier – ähnlich einer Textzeile –, bis ein visuell flimmerndes Muster entsteht. In diesem Aufzeichnungsverfahren<sup>1</sup> verknüpfen sich bildnerische und skripturale Strukturen in ihrer Linearität, obwohl weder Farbe noch Stift zum Einsatz kommen. Die Löcher weisen Abweichungen auf, in denen mit der Systematik gebrochen wird. Sie zeugen von der fehlenden Möglichkeit der Standardisierung des Prozesses, da sie Ergebnis einer körperbezogenen Handlung bleiben. Sind es Löcher, Leerstellen, Fehlstellen, Freiräume, Denkräume, Durchsichten? Den Locher, der uns gewöhnlich bei der Organisation unserer Unterlagen hilft, setzt Vogt losgelöst von seiner Funktion als künstlerisches Mittel ein. Mit der systematisierten Zerstörung der geschlossenen Oberfläche der Papiere, die sonst den klassischen Bildgrund darstellen, hinterfragt Vogt die symbolträchtige künstlerische Materialität sowie die schöpferische Autorschaft und macht die produktive Kraft der Dekonstruktion<sup>2</sup> sichtbar. Auch in der Werkreihe ›nähte‹ (2014-2015) verbindet Vogt diese produktive Kraft mit dem Vorgang des Nähens und befreit die Handarbeit aus ihrem Funktions- und Alltagszusammenhang. Beharrlich näht Vogt in rituell anmutenden, meditativen Wiederholungen mit weißem Baumwollgarn horizontale Bahnen maschinell über großformatige, weiße Fotopapiere. Sie reizt dabei den Vorgang des Nähens bis zum völligen Verschwinden des Papiers aus. An den starr an der Wand hängenden Papierobjekten, die an die selbstreferenzielle, unantastbare Ästhetik der Objekte der Minimal Art erinnern, bleibt wie häufig in Vogts Arbeiten der Prozess sichtbar. Zwirn um Zwirn scheinen sich Teile des Papiers in Stoff umzuwandeln. Das glatt glänzende Papier verformt sich zu morbido-organisch anmutenden skulpturalen Gebilden. Vogt hinterfragt mit diesem einfachen Vorgehen nicht nur die künstlerische Produktion, sondern bringt auch die Materialität selbst

---

<sup>1</sup> Trotz dessen Vogt kein disziplinär gereinigtes Wissen in Form von externen oder feststehenden Fakten aufzeichnet, wird der Begriff Aufzeichnungsverfahren dennoch angeführt, weil Vogt in ihrer Arbeit ›stanz‹ den Prozess des eigenen Arbeitens und durch die genormten Löcher ebenfalls auch die Bedingungen der künstlerischen Mittel aufzeichnet.

<sup>2</sup> Dekonstruktion ist hier im doppelten Sinne angeführt: zum einen als tatsächliche dekonstruierende Materialbearbeitung, zum anderen als Hinterfragung künstlerischer Produktionen sowie Geltungsmaximen von Kunstwerken im Sinne von Jacques Derridas Analysekonzept der Dekonstruktion.

an ihre Grenzen. 2017 entstehen weitere Arbeiten der ›nähte‹, bei denen Vogt beginnt alle Seiten der Papiere zu benähen, bis sich kreisförmige Formierungen bilden. Im Raum vor einem nahezu wandfüllenden Papiervorhang, genäht aus über hundert schwarz-transparenten Graphitpapieren, präsentiert Vogt diese Arbeit auf dem Boden liegend, setzt die biomorphe Kreisform in Kontrast zu dem geometrischen Raster des Vorhanges und erweitert ›nähte‹ so um eine installative Komponente.

An Insektensammlungen von Naturforschern erinnert die Arbeit ›span‹ (2016). Jedoch spießt Vogt nicht Tierpräparate, sondern schwarze Bleistiftspäne präzise an die Ausstellungswände. Die zu verschiedensten Spiralförmigkeiten gespitzen Späne erlangen durch die Präsentation im akkuraten Raster auf den Ausstellungswänden eine eigene Materialästhetik. Die Späne und ihre Voraussetzung – die körperliche Handlung des Spitzens – verdeutlichen eine Verklammerung von Objekt und Subjekt bzw. Ding und Körper zum *Aktant*<sup>3</sup> als Bedingung des künstlerischen Arbeitens. Darüber hinaus erklärt Vogt die Späne, die sonst nur Abfallprodukt eines Arbeitswerkzeuges sind, zum Werk und das Anspitzen, welches sonst nur Mittel zum Zweck ist, zur künstlerischen Handlung. Somit hinterfragt ›span‹ gerade durch die Verbindung von künstlerischer Arbeit mit wissenschaftlich anmutender Vorgehensweise den Begriff des schöpferischen Autors, da kein disziplinäres Wissen im Sinne von feststehenden Fakten generiert werden soll, sondern die Arbeit als Ergebnis einer prozessualen Handlung wahrnehmbar wird.

Linearität als Teil einer fortschreitenden, konzeptuellen Handlung ist ein wesentlicher Bestandteil aller Arbeiten Vogts, sei es als lineare Materialbearbeitung wie das Stanzen oder Nähen oder das sukzessive Verschwinden der Stifte im Vorgang des Spitzens sowie die lineare Präsentation der Späne. Zeichnerische Arbeiten wie ›spira‹ (2016-2017) weisen im Zeichenprozess jedoch eine neue, weichere analoge Qualität des Linearen auf. Von dem Reflektieren über den Vorgang des Drehens, aus dem auch die Späne entstanden sind, zeugt ›spira‹. Die Handlungsanweisung ist simpel und diesmal von Beginn an des Alltagsbezugs enthoben: Welche Möglichkeiten bestehen, eine 50 Zentimeter lange Linie auf einem 10 x 1,5 Meter messenden Papier zu drehen? Die Linie wird hierbei nicht in sich fortlaufend gedreht, sondern wie bei dem Fall eines geworfenen Stabes wird der Bewegungsablauf aufgezeichnet. Hierfür wird in der Zeichnung Linie an Linie gesetzt. Im Bewegungsprozess des Zeichnens schreibt sich der Bewegungsprozess der Linie als

---

<sup>3</sup> Die Verklammerung wird hier im Sinne von Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie verstanden, in der sich eine Handlungsfähigkeit erst zwischen verschiedenen Akteuren ergeben kann und hierbei Nicht-Menschliches ebenso als Akteur/Aktant einbezogen wird. Vgl. Wieser, Matthias: Das Netzwerk von Bruno Latour. Die Akteur-Netzwerk-Theorie zwischen Science & Technology Studies und poststrukturalistischer Soziologie. Transcript Verlag, Bielefeld 2012, S. 177; vgl. auch Latour, Bruno: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Suhrkamp Verlag, 1. Auflage, Frankfurt am Main 2002, S. 372.

Spirale ins Blatt ein. Eine skulpturale Qualität bekommt die Arbeit durch die dreidimensionale Bildwirkung, die sich aus den Überlagerungen der Linien in ihrem Verlauf ergibt, und, indem das Papier von der Wand auf den Boden laufend präsentiert wird. Vogt gibt dem Betrachter nicht einfach einen imaginären Bildraum vor, sondern fordert ihn auf, sich körperlich in Bezug zu der Arbeit zu setzen. Als Aufzeichnungsverfahren weist die Handlungsanweisung von ›spira‹ eine neue Form der Konzentration auf. Zwar ist das Zeichnen ähnlich automatisiert wie die Materialbearbeitungen, jedoch erfordert es freiere, intuitivere Entscheidungen. Diese im Prozess auftauchende fragile Vielfalt an Möglichkeiten wird in der Zeichenserie ›o. T. (spira)‹ auf bislang 50 Zeichnungen entfaltet. Auf DIN A3 großen Zeichenpapieren geht Vogt von einer 5 Zentimeter langen Linie aus, markiert nun die Anfangs- und Endlinie und zeichnet den Bewegungsablauf von sich aufeinander zubewegenden Linien auf. Sie beginnt hierbei systematisch mit einer Linie oben und einer Linie unten, folgt dann einer numerischen Zählung (1-1, 1-2, 2-2, 2-1...) und führt die Zeichnung, um eine performative Ebene erweitert, fast wie eine Choreographie aus. Jedoch bricht Vogt im Verlauf des Zeichnens intuitiv mit dieser choreographischen Systematik, reagiert auf die wachsende Form und knüpft den Bewegungsablauf zunehmend an visuelle Entscheidungsmuster. Die Nachvollziehbarkeit des Zeichenprozesses sowie der Linearität eines Anfangs- und Endpunktes wie bei ›spira‹ verliert sich in den Überlagerungen der nun geschlossenen Formen und dem visuell entstehenden Moiré-Effekt. Innerhalb der Formen erstrecken sich dichte Felder, die den Betrachter an die Grenze der Nachvollziehbarkeit des zeitlichen Prozesses bringen, der allen Arbeiten Vogts inhärent ist, und nun zu einer simultanen Erfahrung der wie Bewegungsfalten anmutenden Linienkonstrukte führen. An Späne, Spiralen, Ornamente, biomorphe Körper, Muster, Schleifen oder rituelle Zeichen erinnernde räumliche Gebilde entstehen, bleiben zugleich sichtbar als Zeugnis einer körperlichen Handlung sowie eines zeichnerischen Denkens und geben ihrerseits den Raum frei zum Denken.

Mit hochsensiblen, aber konzeptuellen Eingriffen, die jedoch immer die minimalste Lösung einer Bearbeitung darstellen, schafft es Vogt, die Materialien und Zeichnungen als indexikalische Zeichen ihres Entstehens, die konstruktive, produktive Kraft der Dekonstruktion und die eigenen Voraussetzungen zur künstlerischen Arbeit sichtbar werden zu lassen und wirft zugleich Fragen nach deren Bedeutung und Wahrnehmung auf. Durch das Zweifeln an herkömmlichen Funktionen von Materialien und deren Überführung in ungewohnte Felder sowie durch die systematisierte künstlerische Produktion ihrer Aufzeichnungen, die hauptsächlich den Prozess ihres Entstehens verzeichnen, befreit Vogt die Kunstwerke von ihrer schöpferischen Geste. Im gleichen Zuge erlangen ihre Arbeiten eine eigene poetische Materialsprache. Hierbei verdeutlichen gerade die Abweichungen, die

dem leiblichen<sup>4</sup> Prozess im systematisierten Arbeiten geschuldet sind, in der klaren minimalen Ästhetik, dass sich das intentional gerichtete Konzept mit einem nicht gänzlich intentional gerichteten Zeichenvorgang verknüpft. Die Abweichungen zeugen so von einer grundsätzlichen Hinterfragung bildnerischer Strukturen, künstlerischer Produktion und der Bedeutung von Autorschaft. Wie in den eingangs beschriebenen Arbeiten der Werkreihe ›stanz‹ gelingt es Vogt ganz im Sinne der italienischen Wortherkunft von ›stanza‹ in all ihren Arbeiten den ›poetischen Gedanken einen Wohnraum‹ zu geben.

Kristina Groß

---

<sup>4</sup> Im Sinne von Maurice Merleau-Pontys Konzept des ›phänomenologischen Leibes‹. Vgl. Bermes, Christian: Maurice Merleau-Ponty zur Einführung. Junius Verlag, Hamburg 1998, S. 78f.: »Der Leib wird nicht länger als reales Objekt der Wissenschaft oder der Reflexion aufgefaßt, sondern in der Form, in der er sich als zur-Welt-seiend vorstellt, und dies heißt, als wahrnehmender, sich verhaltender Leib. Dem objektiven Leib von Psychologie und Physiologie stellt Merleau-Ponty den phänomenalen Leib gegenüber«; vgl. auch Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung. Aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm. Verlag Walter de Gruyter, 6. Auflage, Berlin 1974 (Paris 1945), S. 184: »Unser Leib, ein System von Bewegungs- und Wahrnehmungsvermögen, ist kein Gegenstand für ein ›Ich denke‹: er ist ein sein Gleichgewicht suchendes Ganzes erlebt-gelebter Bedeutungen.«