

(2007)

S. 176-181

Der Wandel des Visuellen

Der primäre Ort des Visuellen ist die sichtbare Natur. In der natürlichen Welt des Sichtbaren existiert das Visuelle scheinbar ohne Trägermedium, da wir die Welt mit unseren natürlichen Augen sehen. Erst die Entwicklung der bildenden Künste hat das Visuelle lokalisiert und an Trägermedien gebunden. Da wir im Tafelbild das prominenteste Abbildungssystem gefunden haben, haben wir uns fälschlicherweise daran gewöhnt, die Idee des Visuellen mit der Idee des Tafelbildes gleichzusetzen. In Wirklichkeit ist das (Tafel-)Bild nur ein Teil des Universums des Visuellen. Die Welt des Visuellen ist umfassender als die Welt des Bildes. Das Visuelle ist das Sichtbare, das auch unmediatisiert sein kann. Das Tafelbild ist mediatisiert, sowohl durch ein Trägermedium als auch durch eine Technik (Pinsel, Ölfarbe, et cetera).

Wir haben in der Geschichte unserer Kultur dieses Tafelbild als zweite Natur akzeptiert und es so mit dem Visuellen gleichgesetzt. Je mehr aber seit dem Auftreten der Fotografie (um 1840) und der neuen technischen Bildmedien wie Film, Video und Computer das Visuelle von Bildmedium zu Bildmedium gewandert ist, je mehr sich also die Idee des Bildes von einem exklusiven Trägermedium getrennt hat, umso mehr ist auch klar geworden, dass das Visuelle nicht allein an die Idee des Tafelbildes gebunden ist. Bereits beim Tafelbild ist das Visuelle nur ein Passagier, ein vorläufiger Gast, gewesen: „passage de l'image“.

Das Bild als Tafelbild hat heute das Monopol des Visuellen verloren. Endgültig getrennt haben sich das Visuelle und das Tafelbild seit der Entwicklung von Fotografie, Film, Video und computererzeugten Bildern. Diese neuen Trägermedien des Bildes waren zum Teil so neu, dass von „audiovisuellen Medien“ gesprochen wurde und ihnen anfangs eine Funktion als Bildkunst abgesprochen wurde. Das Visuelle blieb als Triviales den Medien überlassen, das Bild blieb der Malerei vorbehalten. In dem Augenblick, in dem das historische Bild sein Monopol und seine Funktion verloren hat, gibt es als Reaktion darauf drei Schritte der Weiterentwicklung der Malerei; nämlich erstens die Akzentverschiebung, zum Beispiel von der Perspektive zur Farbe; zweitens die Verabsolutierung, zum Beispiel der Farbe, das heißt, es gibt nur mehr eine Farbe auf einer Fläche; und drittens der Austausch und

Imagination becomes Reality = Ingrid Goch, Gregor Jansen, Stephan Urbachschke
Ausstellung, Katalog, ZKM | Karlsruhe, ZKM | Karlsruhe und Dagstuhl (Hrsg.),
Goch Goch, 2007

die Substitution von traditionellen Malmaterialien. Die beiden ersten Reaktionen sind typisch für die klassische Moderne, die dritte für die Gegenwart: Autolack statt Farbe, Beton und Holz statt Leinwand, Bildschirm statt Bild, et cetera.

Die Malerei der Gegenwart entstammt dieser dritten Umbauphase in der Geschichte des Bildes, die insgeheim von zwei Begriffen gesteuert wird: dem Begriff des Ursprungs und dem Begriff des Visuellen. Beide gehören zusammen. Wenn man weiß, dass sich das Visuelle vom Tafelbild lösen lässt und ins Kino, ins Fernsehen, ins Video weiterwandern kann, dann weiß man gleichzeitig, dass es Bilder ohne Ursprung nicht mehr gibt. Es gab und gibt immer schon Bilder vor dem Bild. Wir können also sagen, der eigentliche Bruch in der modernen Malerei ist nicht nur in der Gegenstandslosigkeit zu finden, sondern auch in der Aufgabe der Illusion, die Malerei sei ohne Ursprung. Diese entstammt einer grausamen Entdeckung: Auf dem Grunde des Bildes gibt es bereits ein Bild. Es gibt nicht nur Bilder nach dem 'letzten Bild' wie Alexander Rodtschenko es 1921 mit den ersten Monochromien proklamierte, es gibt auch Bilder vor dem ersten Bild. Wir bewegen uns in einem aufgefächerten Universum des Visuellen. Es umgibt uns eine Vielzahl von visuellen Kontexten: die sichtbare Welt der Dinge, die Welt der Medien, der Plakate, der Filme, der Zeitungen und auch die Welt des Tafelbildes. In dieser universalen Visualität ist es klar, dass jedes Bild einen Ursprung hat, den Ursprung in einem anderen Bild.

Dieser Bezug der Bilder auf Bilder bedeutet keinen Verlust der Welt, sondern zeigt, dass die Rivalität zwischen den künstlich für den Menschen geschaffenen Bildwelten und den Bildwelten der natürlich sichtbaren Welt einen Höhepunkt erreicht hat. Dass sich auf dem Grunde eines Bildes bereits ein Bild befindet, ist nichts anderes als der Ausdruck dafür, dass wir den Höhepunkt in der Rivalität zwischen Kunst und Natur erreicht haben. Eben weil die moderne Kunst die Natur nicht mehr abbildet, nicht mehr verschönert, nicht mehr vergeistigt, kann die Kunst am Ende die Natur nicht als Voraussetzung nehmen (wie in der Landschaftsmalerei), sondern nur sich selbst und ihre eigenen Bilder. Die Montage-Künstler der Fotografie in den 1920er Jahren waren das erste große Signal für dieses Bewusstsein. Die Kunst der Montage – von John Heartfield bis Hannah Höch – war nicht nur der Beginn dessen, was man in den 1980er Jahren Appropriationskunst genannt hat, sondern auch ein Signal des neuen Bewusstseins für die Abhängigkeit der Bilder von anderen Bild-Quellen.

Da die Malerei bisher die Problematik der Visualität verdrängt hat und naiverweise von der Idee ausgegangen ist, es gäbe eine Malerei ohne Geschichte, eine Malerei, die ursprünglich ist – ursprünglich im Sinne von 'ohne Vermittlung', 'ohne Kontext', 'pur' – hat sie immer von der Fiktion der leeren Leinwand gelebt, vom Traum der reinen Fläche oder reinen Farbe.

Wir verstehen Ursprung im Hinblick auf Geschichte und Herkunft. Die Geschichte der Malerei, die Geschichte der Visualität, ist selbst zum Ursprung der neuen Malerei geworden. Künstlerinnen und Künstler haben daher das Recht, sich auf die Geschichte der Malerei als Ursprung zu beziehen, aber genauso haben andere Künstlerinnen und Künstler das Recht, sich auf die Geschichte der

Visualität insgesamt zu beziehen, nicht nur auf die Geschichte des Bildes in der Malerei, sondern auf die gesamte Geschichte der Visualität in allen möglichen technischen Bildmedien. Die Malerei der Gegenwart ist also nicht durch Aura gekennzeichnet, sondern durch Geschichte. Sie verleugnet nicht, dass jedes Werk einen Ursprung hat, dass jedes Bild ein anderes Bild als Voraussetzung hat. Jeder malerische Text steht eben zugleich in einem Kontext. Insofern können wir sagen, dass in der Malerei des Ursprungs die ‚Visualität im Kontext‘ steht. Wenn es sich um eine technische Umarbeitung oder Aufarbeitung eines Bildes handelt, könnte man von einer ‚mediatisierten Visualität‘ sprechen. Es handelt sich um eine ‚Malerei der mediatisierten Visualität‘, wenn ein vorhandenes visuelles Trägermedium nochmals technisch, industriell, mechanisch oder digital bearbeitet wird. Das Ergebnis ist allenfalls immer noch Malerei. Die Malerei ist zu einem Medium neben allen anderen Medien geworden. Dadurch können auch die Medien zu Malerei werden.

Entscheidend aber ist – egal ob die Maler der ‚mediatisierten Visualität‘ oder der ‚Visualität im Kontext‘ nahestehen –, dass sie Malerei betreiben, die sich der Geschichte bewusst ist und sich auf einen Ursprung beziehungsweise auf ein Medium beruft. Die Geschichte des gemalten Bildes kann ein Ursprung sein, der über alle Trägermedien von der Fotografie bis zum Computer hinweg verlaufen ist. Der eine Bild-Künstler beruft sich auf Computer als Hilfsmittel, der andere Bild-Künstler beruft sich auf Filme. Deswegen kann sich auch ein digitaler Künstler darauf berufen und mit dem Computer Malerei machen oder ein Videokünstler eine Projektion wie ein Tafelbild konzipieren. Das heißt, der Ursprung, auf den diese Künstler sich berufen, ist eben die Geschichte und der ‚Kontext der Visualität‘ selbst. Es gibt keine reine Malerei.

Der Ursprung der Malerei in der Geschichte

Wenn wir eine Liste erstellen, was ein historisches Tafelbild ausmacht, so steht darauf: Leinwand, Keilrahmen, Pinsel, Ölfarbe, vertikale Hängung, eine bestimmte Produktionsweise, nämlich die Hand des Malers, mit der er auf eine leere Leinwand malt, et cetera.

Die Künstlerinnen und Künstler der Gegenwart lassen zumindest ein, wenn nicht sogar mehrere dieser herkömmlichen Elemente aus. Da wird dann zum Beispiel keine Ölfarbe verwendet, sondern Industrielack. Da gibt es keine vertikale Position des Bildes, sondern eine horizontale. Da wird eben genäht statt gemalt. Da wird nicht zur Farbe gegriffen, sondern eben zum Polyester. Die ganze Turbulenz der Regelverletzungen entsteht aus dieser experimentellen Untersuchung der Maler zur Veränderung des Visuellen in der heutigen Gesellschaft. Diese Veränderung geschieht allerdings nicht nur im Rahmen der Medien, wohin das Visuelle überwiegend abgewandert ist. Sie geschieht auch im Rahmen des Malerischen selbst, das heißt, dass doch einige Elemente wiederum behalten werden müssen. Die Rückkehr zum Tafelbild geschieht erst, nachdem es nicht-traditionelle, nicht-klassische Produktionsweisen durchwandert hat und dabei traditionelle Methoden verworfen und neue aufgegriffen beziehungsweise erworben hat. Neue Produktionsmittel und -operationen führten zu neuen Formen des Bildes, denen dann deutlich ihre Geschichtlichkeit, ihr Ursprung, nämlich die Geschichte der Visualität, anzusehen ist.

Einige Maler haben sich explizit in ihren Arbeiten auf die Visualität der Massenmedien bezogen, indem sie einfach Zeitungsausschnitte (ein Bild und einen Text) abmalen oder die Rasterpunkte der Drucktechnik von Printmedien übernehmen und vergrößert einsetzen. Es ging ihnen um eine Wiedergewinnung der Malerei nach der Migration des Bildes durch die Medien, um ein neues Denken des Pikturalen jenseits des Bildes, aber innerhalb des Horizontes des Visuellen.

Malerei, Medien, Immedien

Klassische Vorstellungen von Malerei gehen von einer direkten Beziehung zwischen Farbe und Leinwand sowie der künstlerischen Subjektivität als einzigem Vermittler aus. Der Zugriff des Künstlers auf die Leinwand erfolgt unmittelbar, die Konstituenten der Malerei sind ‚gegeben‘ im Sinne von Henri Bergsons *Essai sur les données immédiates de la conscience* von 1889. Entgegen dieser Malerei als unmittelbare Gegebenheit, ohne Ursprung, ohne Geschichte, die auch die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bis zum Informel der 1950er Jahre beherrschte, entwickelten sich seit den 1960er Jahren Ansätze einer immediatisierten Malerei, die einen Ursprung voraussetzte, sei es die Bildwelt der Massenmedien oder die der Kunstgeschichte. Die Reaktion der Malerei auf die Medienwelt, von der Fotografie (im 19. Jahrhundert) bis zu Video (im 20. Jahrhundert), geschah jedoch immer noch im Rahmen der Repräsentation. Der Ausbruch der wilden, gestischen, heftigen Malerei der 1980er Jahre, der Trans-Avantgarde und der Neo-Expressiven, war eine Regression in die Illusion der Unmittelbarkeit, zurück hinter das bereits errichtete Niveau der modernen und modernistischen Malerei. In den 1990er Jahren wurde am bereits erreichten Stand der Komplexität angeknüpft und dabei versucht, den Horizont der Repräsentation selbstkritisch und experimentell zu untersuchen. Diese Malerei reagierte also nicht nur auf vorhandene Bildwelten in den technischen Medien und der durch sie vermittelten Kunstgeschichte (zum Beispiel in den Printmedien), sondern versuchte, deren Effekte zu übertragen und malerisch zu überwinden. Sie betrieb also nicht mehr Naturstudien wie im 19. Jahrhundert, sondern Studien einer mediatisierten Welt und reflektierte eine techno-transformierte Welt, die von abstrakten Codes und Effekten der Medien dominiert wurde. Sie setzte die technischen Bildwelten als zweite Natur voraus und behauptete sich weiterhin als überzeugende, individuelle Praxis inmitten der öffentlichen, anonymen Bildwelten, gerade indem sie sich darauf einließ, indem sie diese nicht zurückwies oder negierte. Da die technischen Medien in ihrer Speicherfunktion auch die Geschichte der Kunst allgegenwärtig und ständig vergegenwärtigen, wird natürlich auch die Kunstgeschichte selbst zu einer Art zweiter Natur, die sich in der Malerei kontextualisiert.

Die Malerei der 1990er Jahre war also das Ergebnis einer Dialektik. Auf die Phase der Unmittelbarkeit folgten die Phase der Mediatisierung und schließlich die Phase der Entmediatisierung, auch Immediatisierung genannt. Im Begriff ‚Immedia‘ soll die Ambivalenz gegenwärtiger, postmedialer Malerei zwischen historischer Unmittelbarkeit (immediate) und Nicht-Medien (Im-Medien) ausgedrückt werden. ‚Immediatisierung‘ nenne ich jenen Prozess des Durchlaufens verschiedener Medien, wenn er in einem ‚Gemälde‘ endet, das die Frage des Visuellen neu stellt: Malerei nicht als Unterbietung der Medien, sondern als Überbietung und Überschreitung der Medien. Diese postmediale Malerei, welche eine Reflexion der kunsthistorisch und technisch mediatisierten Malerei darstellt,

errichtet eine transformierte Malerei zweiter Ordnung. Sie reagiert direkt auf die Medien. Dies entspricht dem kybernetischen und systemtheoretischen Modell der Beobachtung zweiter Ordnung, welche eine Beobachtung des Beobachters ist. Diese Malerei zweiter Ordnung beobachtet also die Veränderung der Malerei durch die Medien und deren Folgewirkungen. Sie bildet keine naive Gegenwart zu den Medien, sondern eine malerische Transformation der Medienwelt. Keine ontologische Malerei umkreist eine unmittelbare und auratische Dingwelt, sondern eine Malerei zweiter Ordnung durchdringt und durchforscht malerisch die medialen Multi-Welten der Surrogate, Substitute, Simulationen. Die ‚malerische Mediatisation‘ ist daher umfangreich zu interpretieren. Sie kann technisch sein oder konzeptionell, semantisch oder pragmatisch. Es geht nicht um formale Konventionen, also nicht um den Gegensatz von abstrakt und realistisch. Es geht um Malerei als Summe von Prozeduren und Methoden, die von kulturellen und technischen Prozessen abgeleitet sind und in den elektronischen Medien, in der mechanischen Produktion und Reproduktion sowie in der industriellen Welt insgesamt angewendet werden. Es geht also um eine Malerei, die von der technischen und medialen Welt affiziert ist. Zu dieser medialen Welt gehört auch die Kunstgeschichte selbst, da sie medial in Reproduktionen vermittelt wird. Die Kunstgeschichte bildet also eine Art Readymade von Codes, die neu interpretiert werden können. Die Readymade-Malerei der 1990er Jahre bezog sich daher nicht nur auf die technischen Readymades der Medienwelt, sondern auch auf die Readymades der geistigen Welt.

Die Frage der Repräsentation wird auf neue Weise gelöst. Statt der Krise der Repräsentation gibt es das Problem der Mediatisation. Die Malerei stellt keine Beziehung zur unmittelbaren Wirklichkeit, sondern zu den vermittelnden Medien her. Es gilt nicht mehr, das Band zur Wirklichkeit zu durchschneiden wie bei den abstrakten Künstlern, sondern das Band zu den Medien zu knüpfen. Der Ausgangspunkt ist nicht die Beobachtung der subjektiven Empfindung einer sinnlichen Realität, sondern die Beobachtung der kulturellen Produktion, der Artefakte, also einer bereits vermittelten simulierten Realität.

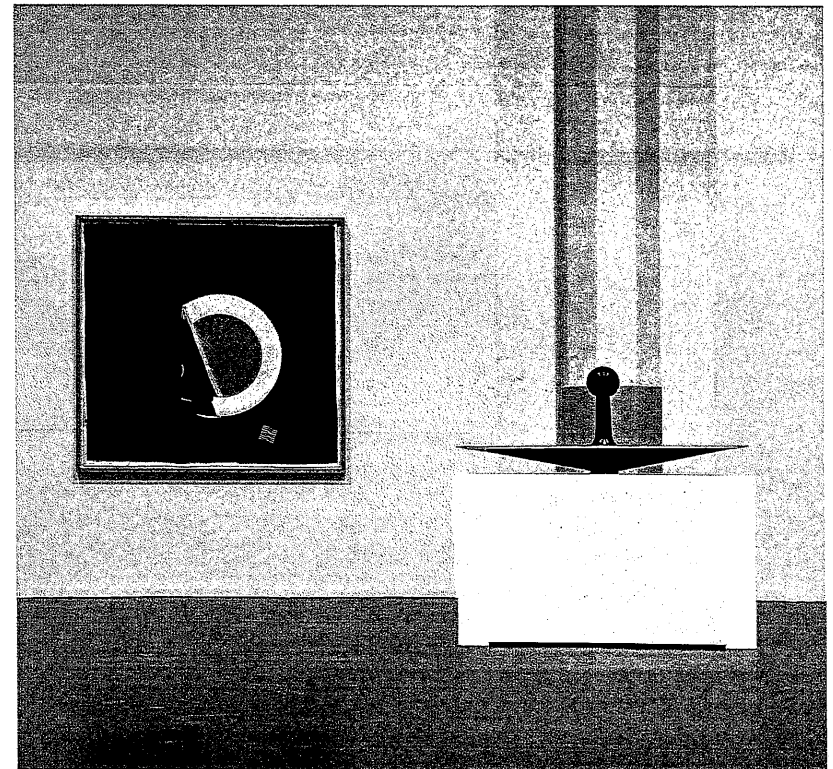
Die Idee des Bildes ist gewandert, vom Tafelbild über die Fotografie und die Filmleinwand zu den Bildschirmen der Fernsehgeräte und Computer. Diese Wanderungen durch diverse materiale Trägermedien haben die Idee des Bildes selbst gewandelt. Diese verwandelte Bildidee kehrt nun an ihren Ausgangspunkt zurück. Es ist die Rückkehr der medial befreiten Bilder zum Tafelbild, aber ohne die Spuren ihres Exodus zu leugnen. Dies ist nicht nur auf die Migration der Bilder von einem Medium zum anderen zurückzuführen, vom Ölbild zur Fotografie oder zum Film, sondern auch auf ein freieres Spiel zwischen den Medien und den Codes. Dadurch entstehen neue Beeinflussungen und Transformationen, so dass das gemalte Bild nicht mehr allein aus der Tradition der Malerei stammt, sondern auch aus der Geschichte der technischen Bildmedien. Die neue Malerei bezeugt ein Bewusstsein vom Wandel des Bildes zwischen den historischen und gegenwärtigen Trägermedien, vom Ort der Visualität in einem variablen Kontext. Gerhard Richter sagte 1966 dazu: „Alle Maler und überhaupt alle sollten Fotos abmalen.“ Und David Reed meinte: „We see paintings in a different way now because of film and video.“ Der Ort des Visuellen ist frei geworden, variabel. Das Visuelle hat neue

materielle, technische, kognitive Kontexte erobert. Es drückt sich in der Malerei aus wie in den Medien. Medienwerke wirken wie Malerei und Gemälde reflektieren die Medien. Die Entwicklung der Malerei des 21. Jahrhunderts verspricht gerade in der Begegnung mit den Medien, in der Entwicklung neuer, malerischer Immedia, eine ungeheuer offene Zukunft.

Gekürzte und überarbeitete Version meines Essays *Pittura/Immedia* aus dem Ausstellungskatalog der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz: *Pittura Immedia. Malerei in den 90er Jahren*, Klagenfurt 1995, S. 13–26.

Thomas Scheibitz
GP 90
2004
157 x 163 cm

Ohne Titel
2005
54 x 144,5 x 29,5 cm
Sockel | Plinth: 83 x 145 x 60 cm



(2007)

1.182 - 186

Changing Perception of the Visual Element

The primary source of visual images is nature. In this visible world of nature, the visual element apparently exists without needing a canvas. After all, we can see the world with the naked eye. It was only the development of the fine arts that localized the visual element and attached it to paintings and other visual media. Once we discovered the most prominent portrayal system in paintings, we wrongly became accustomed to equating the notion of the visual element with this art. In reality, these pictures are only a small part of what makes up the universe of the visual element. The visual world is more comprehensive than the world of painting. The visual world is what is visible, which exists unmediatized as well. Pictures are mediatized both by the support media (canvas, panel, wall etc.) and the technique used (brush, oil paint etc.).

In the course of our cultural history we have accepted such pictures as second nature and therefore equated them with the visual element. But the more the visual element has migrated from pictorial medium to pictorial medium – which started with the appearance of photography (c. 1840) and continued with more recent technical visual media such as film, video and computers – the more the concept of pictures became distinct from any exclusive visual medium, so that it became increasingly clear that the visual element is not associated solely with the idea of a picture. Even in panel pictures, the visual element was there just for the ride – a passenger in a 'passage de l'image'.

Paintings have now lost their monopoly as the representatives of the visual element. Since the development of photography, film, video and computer-generated images, the marriage of the visual element to paintings has finally ended. The new visual media were to some extent so new that the talk was of 'audio-visual media', and they were initially denied a function as visual art. The visual – or should one say art – element was regarded as trivial, and so was left to the media. True art remained the preserve of painting. Once paintings lost their monopoly and their function, there was a triple reaction in an effort to move painting on: 1) a shift of accent, e.g. from perspective to color, 2) the absolute predominance of a single component (e.g. color), so that henceforth there was only one color on a surface, and 3) the replacement of traditional painting materials by others. The first two

Imagination becomes Reality: Oyvind Gertze, Gerson Jansen, Stepha Ueberholz
2000 / Karlsruhe and Leipzig Gertze Gertze, 2007

reactions were typical of classic modernism; the third is typical of the present – car paint instead of oils, concrete and wood instead of canvas, the small screen instead of the easel, etc.

Present-day painting was born in this third phase of reconstruction and was governed by two concepts: the concept of origin and the concept of the visual element. The two belong together. If you know that the visual element is now divorced from painting and can find a new home in film, television or video, you also know that there are no longer pictures without an origin. Pictures have always had antecedents in other pictures. So we can say that the actual break in modern painting is not to be found just in non-representational art but also in abandoning the illusion that painting exists without an origin. This goes back to a horrible discovery – there is a picture behind the picture. Not only have there been pictures even since the "last picture," as Rodchenko proclaimed in 1921 with the first monochromes, there are pictures even before the first picture. We operate in a diverse universe of the visual element. We are surrounded by a wealth of visual contexts – the visible world of things, the world of the mass media, posters, films, newspapers and also the world of fine art. In this universal visibility, it is clear that each picture has an origin, an origin in another picture.

This dependence of pictures on pictures does not mean the world has lost anything, but shows that the rivalry between visual worlds artificially created for people and the visual worlds of the natural visible world has come to a head. To say that there is already a picture behind a picture is no more than to note that we have reached a climax in the rivalry between art and nature. The very fact that modern art no longer portrays nature, no longer looks for beauty, no longer spiritualizes means that art cannot ultimately take nature as a prior condition (as in landscape painting) but only itself and its own pictures. The montage artists of photography in the 1920s were the first to show awareness of this. The art of montage – from John Heartfield to Hannah Höch – was not only the beginning of what was called Appropriation Art in the 1980s but also a sign of the new awareness of the dependence of pictures on other pictorial sources.

As painting used to ignore the problems of visibility and naively assumed there was such a thing as painting without history, or that was original – original in the sense of 'having no intermediary', being 'without context', or 'pure', it always lived from the fiction of the empty canvas, the dream of a blank surface or pure color.

Origin is taken to allude to history and where something or someone comes from. The history of painting, the history of visibility, has itself become the origin of the new painting. Artists are therefore right to draw on the history of painting as a source, but other artists are equally right to draw on the history of visibility as a whole, not only on the history of images in painting, but on the whole history of visibility as represented in all possible technical visual media. The painting of the present day is thus not characterized by aura but by history. It does not deny that every work has an origin, or that every picture presupposes another picture. Every painterly text is likewise couched in a context. To this extent, we can say that in origin-based painting, 'visibility' stands in a 'context'. Where the technical

revision or adaptation of a picture is involved, we could speak of a 'mediatized visuality'. It is 'painting of mediatized visuality' if an existing visual support medium is reprocessed again technically, industrially, mechanically, or digitally. The result is at best still painting. Painting has become a medium alongside all other media. The other media can thereby also become painting.

Regardless of whether painters go for 'mediatized visuality' or 'visuality in context', the critical factor is that what they do is painting that is aware of history and draws on an origin or a medium. The history of painted pictures can be an origin that has gone through all support media from photography to computers. One artist may rely on computers as an aid, another artist goes for films. That is why a digital artist can draw on that and paint with a computer, or a video artist can conceive a projection as a painting. I.e. the origin these artists draw on is the history and the 'context of visuality' itself. There is no such thing as pure painting.

The Origin of Painting in History

If we draw up a list of what constitutes a historical painting, the items would include canvas, stretcher, brush, oil paint, vertical hanging, a particular method of production (i.e. the painter's hand painting on a blank canvas), etc.

Artists today leave out at least one if not more of these traditional elements. For example, industrial paint may be used instead of oils. The picture may be horizontal rather than vertical. The picture could be sewn rather than painted. The artist may resort to polyester rather than paint. The whole turmoil involved in breaching convention arises from this experimental investigation by painters of the changing visual element in today's society. This change is taking place not just in the realm of the mass media, whither the visual element has largely migrated. It is also taking place within the realm of painting, which means that some elements have to be retained after all. The return to painting ensues only after it has been through phases of non-traditional, non-classical production methods, casting off traditional methods in doing so and adopting or acquiring new ones. New production resources and operations have led to new forms of pictures, whose historicity, origin, i.e. the history of visuality, can clearly be seen.

Some painters have drawn explicitly on the visual resources of the mass media in their works by simply painting newspaper cuttings (a picture and a text) or taking over half-tone screens from the print media and enlarging them. What they wanted was to get back to painting after the migration of the image through the mass media and rethink the pictorial element beyond pictures but still within the horizon of the visual element.

Painting, Media, Immedia

Classic notions of painting assume a direct relationship between paint and canvas and artistic subjectivity as the sole intermediary. The artist's relationship with the canvas is direct – the constituents of paintings are givens in the sense of Bergson's *Essai sur les données immédiates de la conscience*

(1889). Contrary to such paintings as a direct business without origin or history, which also dominated the first half of the twentieth century up to Art Informel in the 1950s, there developed from the 1960s the beginnings of an immediatized approach to painting, which presupposed an origin, whether the visual world of the mass media or art history. However, the reaction of paintings to the media world, from photography (in the nineteenth century) to video (in the twentieth century), still ensued within the framework of representation. The outbreak of wild, gestural, violent painting in the 1980s by the Trans-Avantgarde and the Neo-Expressives was a regression into the illusion of directness, back behind the already erected level of modern and modernist painting. In the 1990s, the level of complexity already achieved was latched on to in an attempt to investigate the horizon of representation self-critically and experimentally. This form of painting was therefore reacting not only to existing visual worlds in the technical media and the art history they conveyed (for example in the print media) but endeavored to transfer its effects and overcome them in a painterly way. This approach no longer did nineteenth-century style nature studies but studies of a mediatized world and reflected a techno-transformed world dominated by abstract codes and effects of the mass media. It presupposed the technical visual worlds as a second form of nature and staked out its claim to be a convincing individual practice within the anonymous public pictorial worlds by the very fact of becoming involved in them, not rejecting them or negating them. As the technical media with their storage function omnipresently and constantly recall the history of art as well, art history itself naturally becomes a kind of second nature that is contextualized in painting.

Painting in the 1990s was thus the result of a dialectic. The phase of directness was followed by the phase of mediatization and finally the phase of demediatization also immediatization. The term 'immedia' is intended to express the ambivalence of present-day post-medial painting between historical immediacy and non-media (Im-media). 'Immediatization' is my term for the process of going through different types of media to produce a 'painting' that restates the issue of the visual element: painting not as something that undercuts the media and techniques it uses but outdoes and transcends them. This post-medial form of painting, which represents a reflection of art-historical and technically mediatized painting sets up a transformed second-order painting. It reacts directly to the media. This corresponds to the cybernetic and system-theoretical model of second-order observation, which is the observation of the observer. This second-order painting thus observes the change in painting via the media and its consequences. It does not constitute a naïve counter world to the media but a painterly transformation of the media world. No ontological form of painting revolves round an immediate and auratic tangible world, but a second-order form of painting permeates and explores in painterly fashion the media multi-worlds of surrogates, substitutes, and simulations. 'Painterly mediatization' should therefore be interpreted extensively. It can be technical or conceptional, semantic, or pragmatic. It does not involve formal conventions, i.e. the antithesis of abstract and realistic. It concerns painting as the sum of procedures and methods that are derived from cultural and technical processes and are applied in the electronic media, mechanical production and reproduction, and in the industrial world as a whole. It is thus about paintings affected by the technical and media world. Art history itself belongs to this media world, as it is communicated by the

medium of reproduction. Art history therefore forms a kind of ready-made of codes that can be re-interpreted. The ready-made painting of the 1990s thus related not only to the technical ready-mades of the media world but also to the ready-mades of the intellectual world.

The issue of representation is solved in a new way. Instead of the crisis of representation, there is the problem of mediatization. Painting does not set up a direct relationship with reality but only with the media and techniques that convey it. It is no longer a question of cutting the link to reality as in the case of the abstract artists but establishing a link to the media. The starting point is not the observation of subjective feeling of a sensory reality but the observation of cultural production, i.e. artifacts, i.e. a predigested, simulated reality.

The idea of the picture has migrated from the traditional painting via photography and the film screen to the screens of televisions and computers. These migrations via diverse material support media have changed the idea of pictures as such. This altered concept of pictures is now returning to its starting point. It is the return of medially liberated images to paintings, but without denying the traces of its exodus. That goes back not just to the migration of pictures from one medium to another, from oil paintings to photography or film, but also to a freer interaction between the media and the codes. The result is new influences and transformations, so that painted pictures no longer come solely from the tradition of paintings but also from the history of technical picture media. The new painting bears witness to an awareness of the change in pictures from the historical to the present support media, the place of visuality in a variable context. As Gerhard Richter said in 1966, "All painters and indeed everyone should paint from photos." David Reed's view was that, "we see paintings in a different way because of film and video." The place of the visual element has become free and variable. The visual element has conquered new materials and technical, cognitive contexts. It is expressed in painting and the media alike. Media works look like paintings and paintings reflect the media. Particularly in the encounter with the media and the development of new, painterly immedia, the painting in the twenty-first century is on the threshold of an enormously open future.

Translation: Paul Aston

Abridged and revised version of my essay *Pittura/Immedia* from the exhibition catalogue of the Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz: *Pittura Immedia. Malerei in den 90er Jahren*, Klagenfurt 1995, pp. 13–26.

HIS MULTIFARIOUS READING, LOVE OF CURIOUS
KNOWLEDGE, OF ENUMERATION, AND DETAIL, OF
DISCUSSING 'POINTS', HISTORIC, AESTHETIC, LIN-
GUISTIC, LITERARY, HERE OVERFLOWS, SHOWS
THE SENSE OF 'EVIDENCE' AS A THING IN HIS
BLOOD.



WHAT THE HEART
CAN SPARE.

Raymond Pettibon
No Title (His Multifarious Reading ...)
1997
49,5 x 34,5 cm