

SEE NO EVIL

Zu neuen Bildern und Zeichnungen von Noori Lee (1977)

Der schwarzfarbene Fauteuil führt aus der unteren linken Bildecke wie eine Flucht in den Innenraum hinein. Ein zweiter, der im Hintergrund parallel zum Bildrand verläuft, fängt den Blick auf, um ihn auf dessen glatter Oberfläche hin- und hergleiten zu lassen. Die Mittelachse des Querformats wird von einem schmalen Salontisch betont, während ein dritter Fauteuil den Bildraum von rechts her einfasst. Der braune Grundton taucht die schweren Körper der Objekte in eine opake Szenerie, die vom Grün der filigranen Pflanze und von der gelb-roten Komposition eines abstrakten Bildes im Bild gelichtet wird: Innere Wüsten, plan. Geklärt im scharf geschnittenen Licht zweier Lampen flieht der perspektivisch aufgebaute Innenraum des Bildes zurück in die Ebene. Die Blendung ist eindringlich, mehr als nur ein Leck an Farbe brennt sie der Bildfläche Leerstellen ein, die sich innerhalb des realen Bildes als Nicht-Bild ausgrenzen. Mehr noch: Die weissen Flächen verkörpern in Opposition zum eigentlichen aus Malerei hervorgegangenen Raum im Bild einen ungemalten Ort, und halten dadurch den Bildraum selbst in der Schweben.

Dieser Zustand, der sich rein malerisch realisiert und sich der Topografie des Bildes entlang ereignet, fungiert in Lees Bildern wie eine Grundierung, deren allover-Struktur in die Wahrnehmung des Bildes ausgreift und eine Metapher darstellt für das Unbewusste, Verdrängte, Unheimliche. Freud hat das Unheimliche als etwas charakterisiert, was zwar heimlich heimisch – vertraut – ist und im Verborgenen hätte bleiben sollen, aber hervorgetreten ist an die peripheren Zonen des Wahrnehmbaren. So entwirft die gegenständliche Darstellung eines in seiner Funktion undefiniert bleibenden Raumes einen Handlungsraum, den Lee in ein visuelles Feld überführt. Was auf dieser heterogenen Oberfläche hervortritt, sind Fauteuil, Fernseher, Pflanze, Vase; sie beginnen wie stumme Körper zu agieren. Die Wände markieren Grenzen, die glänzenden Fassaden und gleissenden Flächen inszenieren den Schein und verdoppeln dabei nur sich selbst, während Spiegel und Fenster die Bedingungen des Sehens reflektieren.

Wie eine angehauchte Fensterscheibe wirkt denn auch das helle Grün, welches Collector (2002) membranartig überzieht. Im Bildzentrum findet sich ein Mischwesen aus Spiegel und Fenster, auf dessen Ebene ein zeichnerisches Flechtwerk einer Erscheinung ähnlich emulgiert und dann wieder verschwindet. In der rechten Bildhälfte schneidet eine vertikal ausgerichtete Fläche die Abspiegelung unmittelbar scharfkantig auf und klappt sie aus. Damit wird eine vollständig andere perspektivische Raumsicht ins Bild eingeführt, die immer wieder neue Schnitte in der Wahrnehmung generiert: wie ein Riss im Film.

Es ist denn auch der Film, insbesondere die filmischen Raumentwürfe in *The Shining* (1980) von Stanley Kubrick, die Lee aufgrund ihres strukturellen Aufbaus sowie der damit erzeugten emotionalen Wirkung interessieren. Die Charaktere in Kubricks Film scheinen vom filmisch erschaffenen Raum verschluckt zu werden. Der Mensch als wichtigster Bedeutungsträger für eine kohärente Wahrnehmung des Films wird von Kubricks Räumen in Zweifel gezogen, indem ihre formale und farbliche Beschaffenheit – ähnlich wie in Lees Bildern – die psychologische Atmosphäre konstituieren. Es sind auch die leichten Unter- oder Aufsichten sowie eine sich den Gegenständen entlang orientierende Blickführung, mittels denen Lee auf filmisch zu erschliessende Raumkonzepte verweist. Solche komplexen Referenzen öffnen den künstlerischen Ort, in und aus dem heraus Malerei entsteht, und erweitern diesen zu einem polyperspektivischen und ineinander gefalteten Raum.

Lees Malerei beschwört – dem Film verwandt – Atmosphären des eben Verlassenen. Und selbst wenn Personen zum zentralen Bildmotiv werden und physische Wesen vortäuschen, wirken deren Körper gerade durch ihre anonyme Hyperpräsenz wie Höhlungen, halluzinierte Inkarnationen einer pervertierten Perfektion: Schattenfiguren nur noch, aber als solche real und in ihren Oberflächen körperlich und taktil. Die malerische Wirklichkeit der Bilder macht sich am Farbkörper und Formenvokabular fest, die trotz ihrer Gegenständlichkeit und Materialität der Kohärenz und eindeutigen Entzifferung entzogen bleiben: Meist aus einer Bildecke oder aus dem Bildrand kommend, fliessen da und dort gespreizte Farbhäute oder schwarze Farbflecken in die Bildfläche aus wie parasitäre Systeme: Öl, das auf dem Wasser abperlt. Die zeichnerischen Verästelungen betonen die Flachheit des Bildes und zerstören Illusionen von Tiefe. Aber gerade indem Lee das Bild selbst zu einem Ort werden lässt, auf dem zwei verschiedene Bildsysteme – ein zeichnerisches und ein malerisches – miteinander intrigieren, erweist sich dessen potenzielle Zerstörbarkeit als Qualität. In Mimesis (2001) scheinen die regelmässig wie ein Firnis auf das Bild gesprayten Punkte das Bild zu perforieren, als ob ein Geschoss den Bildkörper versehrt hätte: Ornamente des Verletzens und Abweichungen, die erst das Ornament sichtbar zu machen vermag. Lee beschreibt den Bildraum wie eine Pathologie, indem er ihn als Symptom für die Fragilität der Malerei darstellt: er bedient sich einer abstrakten Bildsprache, um die Wirklichkeit des Wiedererkennbaren in Frage zu stellen. Schliesslich wird das Abstrakte, Form- und Namenlose authentisch und gestalthaft: das Unbewusste ist Gewusstes, das Undarstellbare wahrnehmbar, das Reale durchdringt die Wirklichkeit.

Das Bild wird zu einem zirkulären unabschliessbaren System, einem mentalen Ort, an dessen Peripherie Transgression und Vermischung stattfinden. Diese Prozesse manifestieren sich im Bild daran, dass Lee abstrakte und figurative Elemente ineinandergreifen lässt und sie miteinander in einer Weise dialogisiert, dass die auf Symmetrie oder gestischen Ausdruck verweisende abstrakte Bildsprache von einer figurativen gebrochen und gleichzeitig in ihrer Autonomie gestärkt wird. Das Bild – und vor allem die Zeichnung – verkörpern Bühnen von Anachronismen, divergierenden Bewegungen, physischen und psychischen Räumen, von wechselnden Perspektiven. Dadurch bleiben Funktion, Bedeutung und Substanz des dargestellten Raumes stets verunklärt: ist er privat, halböffentlich, bloss imaginiert? Dass die Räume menschenleer sind und damit eine direkte Identifikation verhindern, löscht auch ihre potenziellen Geschichten und verwischt ihre Zeitlichkeit. Die Hinterlassenschaften des Verlusts resultieren nicht einzig aus dem Übertragungsprozess einer fotografischen Vorlage in Malerei. Sie haben auch mit der Herkunft des Bildmaterials zu tun. Die Bildvorlagen sind inszenierte Fotoreportagen luxuriöser Innenräume, die populären Architektur-Zeitschriften oder Lifestyle-Magazinen entnommen sind. Dort scheinen diese Interieuraufnahmen zu Projektionsflächen des Begehrens umgedeutet, während sie sich gleichzeitig als Kulissen des Austauschbaren in ihrer eigenen Indifferenz ausstellen. Das sich im Atelier des Künstlers anhäufende Bildmaterial bildet nicht nur ein unstrukturiertes Archiv an möglichen Bildmotiven und -formeln, sondern dokumentiert überdies, woran sich Lees künstlerischer Blick abarbeitet. Und es macht den Anschein, als ob der Blick – in Anlehnung an Gaston Bachelard – nur die dünne Schicht, in der die Bilder entstehen, erkundet. Zweifellos aber kann das unbeständigste Bild Vibrationen der Tiefe wahrnehmbar machen.

Maja Naef
September 2002