

Roland Wetzell

Immersionsmaschine *TUBE*

Es sind außergewöhnliche, dynamische Räume von mindestens 30 Metern Länge, die eine Installation von *TUBE* überhaupt ermöglichen. Zilvinas Kempinas konzipierte und realisierte diese Arbeit erstmals anlässlich seines Stipendiums im Atelier von Alexander Calder in Saché, Frankreich (2008). Ein Jahr später, 2009, war *TUBE* als offizieller Beitrag von Litauen zur Kunst-Biennale in einem der größten Kirchenräume Venedigs, der säulenbestandenen, dreischiffigen Scuola Grande della Misericordia, eingerichtet. Als nächstes wurde die Arbeit in den aus glattem Ortbeton gefertigten Ausstellungsräumen der Galeria Leme in São Paulo installiert (2010). Nun, im Jahr 2016, ist *TUBE* also in der vom Kunstraum Dornbirn umgenutzten, roh belassenen ehemaligen Montagehalle aufgebaut, die mit ihrem unprätentiösen, aber großzügigen industriellen Charme geradezu nach dem installativen Großformat zu rufen scheint. An jedem Ort ihrer Präsentation erzeugte die filigrane Arbeit *TUBE* eine Aufladung, eine „Elektrifizierung“ des Umraumes und spielte ihre vielschichtige Präsenz aus.

Was den Kunstraum Dornbirn wie kaum einen zweiten Ausstellungsort auszeichnet, ist seine Fähigkeit, die Vielfalt des Lichts und der Atmosphäre in den Innenraum zu transportieren, durch die großen Fensterflächen auf den zwei Längsseiten und die alle vier Fassaden umlaufenden Obergadenfenster. Im Zusammenspiel mit Kempinas *TUBE* ergibt sich so ein unglaublich facettenreiches Wahrnehmungsaggregat. Man ist an Monets Serie von Heuschobern oder seinen Zyklus von Fassadenaufnahmen der Kathedrale von Rouen erinnert, doch im Unterschied zu jenen impressionistischen Serien, die das Atmosphärische malerisch abbilden, erreicht die körperliche Involvierung hier eine andere Dimension: Man wird Teil der Installation, die in jedem Moment dynamisch auf Bewegung, Schatten, Licht und Luft reagiert. Dieses Phänomen des „Embodiment“ hat mich an Kempinas Arbeiten schon immer fasziniert. Es ist

bei *TUBE* besonders ausgeprägt, weil man keine Außenperspektive einnehmen kann, sondern in jeder Konstellation zum Teil des Geschehens wird.

Die Referenz auf die Minimal Art wurde im Zusammenhang mit Kempinas Videoband-Installationen oft bemüht. Sie hat ihre Berechtigung, weil die Architektur und der menschliche Maßstab des Betrachtenden auch dort zu „rezeptiven Akteuren“ der Installationen werden. Sie hat ihre Berechtigung ebenso im Hinblick auf die Verwendung „kunstunwürdiger“ industrieller Materialien, wenn auch Videobänder in der benötigten Qualität um 1960 noch kaum verfügbar waren.

Dieses Videoband, das die röhrenförmige, raumgreifende Grundform auszeichnet, hat einzigartige Materialeigenschaften. Es widersetzt sich wohl als einziges industrielles Material über eine Strecke von 30 Metern erfolgreich der Schwerkraft. Das Band scheint zu schweben und zieht eine präzise horizontale Linie durch den Raum, der in der Vervielfachung zu einer geometrischen Grundform, einem Zylinder, zu einem flirrenden, bewegten Körper wird.

Diese vierteilige filigrane Raumzeichnung mit ihrem präzise sich wiederholenden Intervall von schwarzem Strich und Zwischenraum verursacht eine retinale Wirkung, die an Werke der Op Art erinnert. *TUBE* entfaltet zudem, so wie auch andere Videoband-Rauminstallationen, eine kinetische, subtil auf Impulse des Umraumes reagierende Wirkung. Durchschreitet man *TUBE*, bildet sich die Silhouette des Körpers als Schattenspiel auf den Videobändern ab. Der Blick nach außen abstrahiert den Umraum durch die unauflöslich-dichte Rasterung und macht ihn gleichzeitig zum Teil der Installation, indem er die Architektur scheinbar entmaterialisiert.

TUBE ist eine großartige Immersionsmaschine. Sie fusioniert den Raum und seine Parameter, das Atmosphärische, den Körper des Betrachters und seine Wahrnehmungsorgane zu einem einzigen, polyvalenten Apparat.

So ist es auch nicht möglich, die Installation und ihre komplexe Dynamik in Fotografie oder Film halbwegs gültig zu reproduzieren. Es ist eine Schöpfung der reinen Präsenz, die nur im Hier und Jetzt umfassend erlebt werden kann.

Die kühle Sinnlichkeit gehört zu den herausragenden Eigenschaften von *TUBE*. Mit einem Durchmesser von zwei Metern und zehn Zentimetern lässt sich ihr annäherungsweise Le Corbusiers erste Version des *Modulor* einschreiben. Das identifikatorische Potential des Schwebens trägt darüber hinaus zu einer weiteren Verzahnung von BetrachterIn und Kunstwerk bei, indem das erhebende Gefühl des Fliegens vom Material auf den Körper übergreift.

Es sind also viele Eigenschaften, die auf den Menschen generell und auf seine spezifischen Fähigkeiten der Wahrnehmung und der Interaktion zielen. Dieses aktivierende Potential kann man auch mit der Bühnenhaftigkeit der Installationen in Verbindung bringen. So ist es sicher kein Zufall, dass Kempinas in seinen litauischen Künstlerjahren prämierte Bühnenbilder für Theateraufführungen konzipierte. Bühnenbilder, die den Raum dynamisierten und die Gesten und Handlungen der SchauspielerInnen in einer hyperrealen Umgebung akzentuierten.

Zilvinas Kempinas Werke und Installationen sind von einer kühlen Strenge, gleichzeitig berühren sie emotional. Oft handeln sie implizit von Energien oder Schwingungen und ihrem Potential der Transformation. Luft, manchmal durch Ventilatoren bewegt, die Schwerkraft, Licht, Raum und Videoband bilden die ungewöhnliche Material-Palette seines Schaffens. „Reine“ Präsenz, eine phänomenologische Disposition der Wahrnehmung und die Teilnahme an einem performativen Raum sind die einfachen Essenzen, die es zur Betrachtung seiner Arbeiten braucht. Sie richten sich nicht ausschließlich an den Augensinn, sondern eröffnen synästhetische Möglichkeiten, die die Kapazität zur Transgression unserer Sinne herausfordern. Damit haben sie Teil an einem allgemeineren Trend in Kunst, Architektur und Design, den Körper und seinen Wahrnehmungsapparat umfassend anzusprechen. Diese Qualität von Kempinas' Installationen, eine energetische – oder in Anlehnung an Walter Benjamin gar

auratische – Atmosphäre zu generieren, lässt die/den BetrachterIn umfassend partizipieren.

TUBE schreibt sich im Werk des Künstlers in eine zentrale Gruppe von Arbeiten ein, die geprägt sind von einer virtuellen Verwendung von Videoband in all seinen spezifischen und einzigartigen Materialeigenschaften. Schon 1994, also noch in seiner Zeit in Litauen, verwendete er erstmals ein 35mm-Filmband für die performative Installation *Painting from Nature*, in der er die besonderen Eigenschaften von Zelluloid erkundete und gleichzeitig das Potential von akkumulierter Information dieses modernen Datenträgers reflektierte. 2002, im Jahr seines Master-Studienabschlusses am Hunter College der City University of New York, setzte eine erneute und systematische Beschäftigung mit diesem faszinierenden und vielseitigen Werkstoff ein. Mit *Fifth Wall* rückte er die gegen Null tendierende Materialstärke ins Zentrum einer Rauminstallation, indem er eine vertikal eingeführte „fünfte“ Raumschicht auf einen Punkt der Betrachterperspektive hin so ausrichtete, dass die von der Decke zum Boden gespannten Filmbänder von diesem Standort aus gesehen nahezu zum Verschwinden gebracht wurden. *Nautilus* aus dem selben Jahr oder auch *Still* von 2003 betonten die grafischen Eigenschaften des Filmmaterials, den Raum und im Raum zu zeichnen. *O (Between Fans)* von 2003, *Flying Tape* von 2004 und zahlreiche weitere Varianten untersuchten das Zusammenspiel und die einzigartige Kapazität dieses ultraleichten fluiden Materials, eine tänzerisch leichte Verbindung mit bewegter Luft einzugehen und ihre spielerische Dynamik abzubilden. Mit *Columns* von 2006 testete er die Möglichkeit, eine elementare geometrische Form mit Filmband nachzuzeichnen, die gleichermaßen Transparenz und Materialität betont. *Parallels* von 2007 oder auch *Slash* von 2012 hob die dialogische Kapazität mit den BesucherInnen, mit der Architektur, mit der Dynamik von Licht und Schatten und der Reaktivität auf Strömungen und Schwingungen der Luft besonders hervor. *White Noise* von 2007 oder auch *Fountain* von 2011 betonten das kinetische Potential, auf Luft und Licht zu reagieren, indem Ventilatoren die Bewegung ins Expressive erweiterten.

Der scheinbar „einfache“ Werkstoff Videoband offenbart also einen überraschenden Reichtum an gestalterischen Möglichkeiten, die ihn sich eigentlich als skulpturales Material aufdrängen lassen. Dieses Potential auszuschöpfen, ist der Experimentierfreude, der Beobachtungs- und Innovationsgabe Kempinas' zu verdanken.

Auf untypische, aber doch bezeichnende Weise erzählte schon *Moon Sketch* von 2005, eine seiner früheren Arbeiten, von der Suche nach den Möglichkeiten, elementare Seh-Erlebnisse zu generieren. Sie besteht aus einem festen Papier, dessen Innenseite mit Kohlestift geschwärzt und anschließend gerollt wurde, einem Diarahmen, der zum Durchblick einlädt, einem simplen Draht zur Befestigung, sowie einer Wand, vor der die Rolle mit minimalem Abstand hängt und die vielleicht mit weißer Dispersion bemalt ist. Diese Wand bildet den eigentlichen Gegenstand der Anschauung: Unser Auge sieht – und die mit ihm verknüpften Erfahrungsbilder in der primären Sehrinde erkennen – ein Bild des Mondes im fahlen Streiflicht, umrahmt von einem Lichtkreis und dem dunklen Schatten des imaginierten Weltraums. Solch berückende Phänomene vor auszusehen, ist eine besondere Qualität in der Arbeit von Kempinas. Ich erinnere mich, wie er beim Einrichten seiner Einzelausstellung im Museum Tinguely 2013 die Wände entlangging, um mit bloßem Auge den „perfekten Mond“ zu evaluieren – eine „rituelle“ Handlung, die für nicht Eingeweihte durchaus erklärungsbedürftig war. Was diese und alle weiteren seiner Arbeiten auszeichnet, ist die Wahl unpräziser Alltagsmaterialien, die auf einen besonderen Effekt hin ausgewählt werden, den man ihren „natürlichen“ Eigenschaften nicht zutrauen würde.

Die außergewöhnliche Kapazität des „Embodiment“ von Kempinas' Installationen weiter zu untersuchen, wäre eine lohnende Perspektive. Dazu bieten sich eine Reihe von Theorien und Publikationen an, die den vorher schon erwähnten allgemeinen Trend hin zur Körperlichkeit der Kunst-Wahrnehmung („You don't have a body, you are a body“) interpretieren. Zuerst erwähnt werden soll hier Henri Bergsons grundlegende Publikation *Materie und Gedächtnis* (*Matière et mémoire*, 1896), in der er Zeitlichkeit und die Beziehung von Körper

und Geist durch die Funktionen des Gedächtnisses analysierte. Er begründete damit eine philosophische und kunsttheoretische Haltung, die dem analytischen Divisionismus das multisensorisch Ganzheitliche gegenüberstellte. Dass wir heute von einer weitergehenden Erkenntnis sprechen können, die unseren Wahrnehmungsapparat für (Kunst-)Erfahrungen subjektiviert, verdanken wir in seiner Nachfolge durch das 20. Jahrhundert und bis heute zahlreichen Theoretikern wie Martin Heidegger (*Sein und Zeit*, 1927), John Dewey (*Art as Experience*, 1934), Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, 1945), Gaston Bachelard (*La poétique de l'espace*, 1957) oder Henri Lefebvre (*La production de l'espace*, 1974). Begriffe wie relationale Ästhetik, Präsenz, Performativität, Unmittelbarkeit und Immersion, unterschiedliche Erscheinungsformen von Energie und raum-zeitliche Erfahrungen verorten den menschlichen Körper und seine Sinnesleistungen als „tertium comparationis“ für eine heutige Kunsterfahrung, „die eine Berührung wie von Innen“ ermöglicht.