

Lost / Found in Translation

Julie Monacos konzeptuelle Arbeiten gestatten hinter geglätteten Benutzeroberflächen einen Blick in den Abgrund des Seins und geben dem Kontingenten eine visuelle Kontur.

THOMAS MIESSGANG

Sanft kräuselt sich das Wasser des Meeres. Kleine Wellen, gekrönt von weißer Gischt. Die linke Seite des Bildes ist bedrohlich eingedunkelt. Wie ein Alldruck lastet eine monochrome schwarze Wolke auf den stygischen Fluten. Doch wenn der Blick nach rechts wandert, hellt sich die Szenerie auf. Das sinistre Gewölk lockert sich zu transparenten Formationen, aus dem Himmel schießt ein Gnadenstrahl auf einen Punkt jenseits des illuminierten Horizontes. So als ob da im Nirgendwo eine heilige Teresa von Avila wäre, die, von göttlicher Lumineszenz berührt, gerade einem erotisch-spirituellen Schlüsselerlebnis ausgeliefert sei.

Die visuelle Komposition entspricht in allen Belangen den abendländischen Diskursen vom Erhabenen, die vor allem an das Erleben der Natur gekoppelt sind: der Eindruck von Größe, ein Hauch des Numinosen, der das Bild beatmet, und das ambivalente Gefühl eines „delightful horror“, wie es von Edmund Burke als Charakteristikum des Sublimen bestimmt wurde. Im Gegensatz zu Kants Vorstellung, dass der Mensch in der Erkenntnis seiner Ohnmacht angesichts der Unendlichkeit des Meeres seine „Menschheit“ durch das Bewusstsein der „eigenen Erhabenheit der Bestimmung“ erfolgreich bewahren könne, lehnen neuere postmoderne Theorien, im Besonderen Lyotard, die Projektion der Vernunftideen des Subjekts auf das Objekt ab. Es gehe nicht um die Hypostasierung einer aufgeklärten Ratio, sondern um das Hören auf die „nackte Präsenz“ und um das Abgelten der Schuld gegenüber dem, was ist, durch die Kunst – ein Prozess, der niemals abgeschlossen werden kann. Das sich den Begriffen Entziehende, das nicht mehr Denkbare, das dem glossolalischen Stammeln der Kontingenz Anheimgegebene soll in eine Form gebracht werden. Eine Form allerdings, die nicht mehr den Regeln des Geschmacks und der gefälligen Anschauung zu folgen habe wie bei Kant, sondern, im Gegenteil, durch das Brechen der Regeln, auf das Nicht-Darstellbare anspiele. „Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens“, schreibt Lyotard.¹⁾

Auf den ersten Blick scheinen Julie Monacos visuelle Konstruktionen eher der Kant'schen und Schiller'schen Definition des Erhabenen als einer Befreiung von der sinnlichen Welt durch die Aktivierung des Gefühls eines „übersinnlichen Vermögens in uns“ verpflichtet zu sein. Doch ein genaueres Hinsehen macht deutlich, dass hier tatsächlich dem Ganzen der Krieg erklärt wurde. In der Überaffirmierung des Dramatischen, im fast provokanten Ausstellen der schaurig-schönen Anschauung, in der geometrischen Hyperstilisierung einer wie mit dem Lineal schnurgerade gezogenen Horizontlinie manifestiert sich der Verdacht auf ein Maskenspiel der Form, ein optisches Manöver des Tarnens und Täuschens, ein voluntaristisches Überschminken jenes Restes, der sich

der Darstellung entzieht. Die an ein Fantasy-Movie hollywoodesker Provenienz erinnernde Überwältigungsästhetik bringt mit ihrem Zuviel das System der Affektmassage aus der Balance. Jenes schmale Band, das das emotionale Erleben des wahrnehmenden Selbst mit einer wie auch immer vorgestellten Authentizität jenseits seiner Körpergrenzen verknüpft, wird durchtrennt. Die „malerische“ Überperfektion eines vermeintlich fotografischen Dokumentes der „Realität“ nährt eine fundamentale Skepsis: Ist das, was sich als Sichtbares ausfaltet, in Wahrheit eine narrative Dystopie, die auf ein Nicht-Sagbares verweist? Ein Trompe l'Œuil, das den Gesichtssinn gerade dort überfüttert, wo es eigentlich nichts zu sehen gibt?

Man findet solche zwischen Hyperrealität und Irrealität oszillierende Dramatisierungen der Natur auch in anderen Arbeiten von Julie Monaco aus derselben Werkphase, die mit dem Kürzel „cs“ (= Construction Sky) markiert wurde: schneebedeckte, wild gezackte Bergmassive unter weißem Polarhimmel, Gesteinsformationen in nächtlicher Einöde, auf die gleichwohl ein Licht fällt, das scheinbar aus dem Nirgendwo kommt und die kantigen Konturen herausarbeitet. Wolkentänze vor schwachem Sonnenlicht, die in graduierten Grauwerten abstrakt expressionistische Figurationen hervorbringen. Ist das alles zu schön, um wahr zu sein? Wer im Banne der Illusionsmaschine an eine Wirklichkeit jenseits der Abbildung glauben will, wird enttäuscht. Die Werke der Serie „cs“ sind künstliche, digitale Bilder, die anhand von fraktalen Algorithmen erstellt und durch Rendering-Prozesse sichtbar gemacht wurden – ein Prinzip, das auch in der Spieleindustrie oder bei Hollywoodfilmen zur Anwendung kommt. Aber im Gegensatz zu jenen Entertainment-Dispositiven, die in stillschweigender Absprache mit dem Publikum die Täuschung im Sinne eines „als ob“ betreiben und bei aller affektiven Stimulation nicht die Frage nach der Authentizität aufwerfen, gehört die Kunst einem anderen Paradigma an. Sie ist, ob als Malerei oder als Fotografie, mit außerkünstlerischen Seinsformationen verbunden, zu denen sie sich in komplexen Wechselwirkungen verhält. Kunst im Zustand der analogen Produktivität bildet in unterschiedlichen Graden der Abstraktion etwas ab. Ob es sich nun um Menschen, Landschaften oder die inneren Topografien der Seele handelt. Selbst bei den fortgeschrittenen Phasen der Abstraktion oder der Immaterialisierung wie Tachismus, Informel oder Minimal Art gibt es, vermittelt durch geometrische Prinzipien oder Materialbezüge, noch Verbindungen zu einem physikalisch oder ontologisch definierten Außen. Bei der digitalen Bildproduktion ist diese Komplizität zwischen einer durch Sinneswahrnehmungen erlebten/vorgestellten Realität und den sie abbildenden/kommentierenden ästhetischen Produktionsmethoden aufgekündigt. Hier wird

durch Rechenoperationen des Computers und unendliche Variationen des binären Codes eine Welt als Vorstellung geschaffen. Ein Programm jenseits der „scheinlosen Trümmer der Empirie“ (Theodor W. Adorno) läuft ab, die Entweltung hüllt sich in den Mantel der visuellen Exuberanz. Roland Barthes hat in seinem berühmten Essay „Die helle Kammer“ die analoge Fotografie als neue Form der Halluzination definiert: „Auf der einen Seite ‚das ist nicht da‘, auf der anderen ‚aber das ist sehr wohl dagewesen‘: ein verrücktes, ein vom Wirklichen abgeriebenes Bild.“²⁾

Die Ekstase der Bilderproduktion mit der Kamera entfaltet sich für Barthes, wenn jene Verrücktheit – oder darf man sagen Ver-Rücktheit? – mit dem Mitleid für etwas, das der Fall gewesen ist, eine Verbindung eingeht. In der digitalen Bilderproduktion jedoch war nie etwas da. Hinter den per „digital compositing“ fugenlos zur Meta-Illusion verschweißten Bilderoberflächen ist kein Schicksal mehr, das des Mitleids bedürfte.

So situiert sich die Kunst der Julie Monaco an einem unheimlichen (uncanny) Nicht-Ort: Sie reiht sich ein in eine visuelle Genealogie, die von Constable, Turner, Caspar David Friedrich bis zu Géricault und, in jüngerer Zeit, Giorgio de Chirico und Kurt Kocherscheidt reicht, und ist doch ihrem Wesen nach dem Nichtdarstellbaren näher: An die Stelle der Realität tritt das Reale im Sinne Lacans: ein Unfassbares und Unkontrollierbares, das, jenseits aller Diskursivierung, den Sphären des Todes und der Sexualität nahesteht. Was an Julie Monacos Kunst irritiert und schockiert, ist, dass sie die in der Malerei durch Gestik und Pinselstrich gestützte Verbindung von künstlerischem Werk und Lebens-„Realität“ evoziert, dies aber im Medium der aller Haptik entkleideten Rechenoperation bewerkstelligt. Abgesehen vom Akt des Mausclickens gibt es hier keinen manuellen Anteil an der Kunstproduktion mehr. Die Maschine läuft und läuft – eine Art *écriture automatique* – und bringt fantastische/fantasmatische Bildfindungen hervor, die in ihrer Nicht-Anbindung an einen Referenten eine existenzielle Leerstelle, ein Wahrnehmungs-Trauma überwölben. Letztlich ist Julie Monacos „cs“-Serie ein piktografisch-ästhetischer Versuch über eine fundamentalontologische Abwesenheit. Und zwar jenseits der Kategorien von Affirmation und Verneinung. Es ist eine heideggerianische Denkfigur, die hier beschworen wird: eine durch die Angst vermittelte Konfrontation, eine „Hineingehaltenheit in das Nichts“, das den Menschen über das Seiende im Ganzen hinaushebt und das Seiende somit transzendiert.³⁾

Man kann Julie Monacos Arbeiten im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Diskursen des Verschwindens und der Immaterialität diskutieren, man kann sie als idiosynkratische Appropriation so genannter „Computerkunst“ bewerten, doch man wird dabei das Entscheidende übersehen: den Eindruck einer „Ent-Täuschung“, der sich einstellt, nachdem der Rezipient (redundant??) festgestellt hat, dass er einer Täuschung aufgesessen ist. Ein Bekenntnis zum Nichts, wahlweise als „grundlegende Ermöglichung der Offenbarkeit von Seiendem“⁴⁾ oder als nihilistischer Blick in den Abgrund im Sinne Rosanows: „Das Publikum erhebt sich. Es ist Zeit, den Mantel überzuziehen und nach Hause zu gehen. Die Besucher drehen sich um: kein Mantel mehr und kein Zuhause.“⁵⁾

Julie Monacos Kunst nun besteht darin, einen prächtig

geschneiderten Mantel zu zeigen, der emotionale Wärme spendet, und im gleichen Atemzug klarzumachen, dass es trotzdem kein Zuhause gibt. Die Serie „cs“, in der jener „delightful horror“ der erhabenen Annihilation zur Kulmination kommt, markiert in der mittlerweile rund 15 Jahre umfassenden Karriere der Künstlerin ein inhaltliches Epizentrum und gleichzeitig einen Wendepunkt: Davor sind alle ästhetischen Versuchsanordnungen und künstlerischen Laborexperimente auf jene Stunde Null zugelaufen, in der das künstlerische Projekt in einem figurativen Rausch explodierte, danach wurde „cs“ zum Plateau, das variatives Durchspielen jener durch prozessuale Entwicklungslogik erreichten ästhetischen Form ermöglichte. Dabei scheint das „Frühwerk“ von Julie Monaco auf den ersten Blick aus einem gänzlich anderen Denk- und Imaginationsraum zu stammen: Es ist formal streng gearbeitet, hermetisch, selbstreferenziell bis zur gedanklichen Versiegelung. Die Texte zu Arbeiten etwa aus der Serie „transkriptions-objekte“ lesen sich wie die wissenschaftliche Beschreibung eines physikalischen Experimentes, und die Ausarbeitung erfolgt in monotoner Akribie wie bei der Durchführung einer wissenschaftlichen Testreihe:

„Dem lateinischen Alphabet wurden 26 Graustufen zugeteilt. Aus diesem Graustufen-Alphabet wurde die Tonleiter c/d/e/f/g/a/h/c entnommen. Vier Takte aus der Improvisation ‚g.w.‘ von Eric Dolphy (Altsaxophon) werden in Graustufen-Objekte aus Holz transkribiert. Die Tonlängen werden durch die Breite der Holzbalken definiert.

1/8	1/16	1/32	1/64
6cm	3cm	2cm	1cm

Aus solchen Handlungsanweisungen werden tabellarische Aufzeichnungen, Übersetzungen von Klängen resp. Notentexten in Grauwert-skalen, synästhetische Transformationen nach einem arbiträren Regelsystem, das von der Künstlerin a priori festgelegt worden ist.

In der Serie „1999“ unterzieht sich Julie Monaco dem nachgerade klösterlichen Exerzitium, ein ganzes Jahr ästhetisch zu „vermessen“ und die aus der Angabe der jeweiligen Tage und Monate gewonnenen Daten in Objekte aus Dämmplatten zu verwandeln. Diese gleichförmigen und durch die unterschiedlichen Maße doch unterschiedlichen skulpturalen Module können auf unterschiedliche Weise installiert werden. „Die ‚Kippung‘ der Objekte ist eine Variante der Aufstellung“, schreibt Julie Monaco in einem Begleittext. „Genauso möglich sind die Stapelungsvarianten, Legungen und Hängungen. Es geht um eine permanente Wiederholung und deren Variationen in der Zusammensetzung scheinbar gleicher Elemente. Nach einem ausrichtbaren Raster werden die Elemente zusammengefügt. Wie die Systematik beim Zählen, die sich ja auch wiederholt.“⁶⁾

Was sich auf diese Weise als sichtbares skulpturales Ensemble manifestiert, erinnert formal an bestimmte Werke der Minimal Art, im Speziellen von Donald Judd, obwohl der gedanklich vorgelagerte Prozess aus einem ganz anderen theoretisch-konzeptuellen Resonanzraum stammt. Auch ein Vergleich zu „In C“, einer archetypischen frühen Minimal-Komposition von Terry Riley, drängt sich auf: Da wie dort wird die Architektur der künstlerischen Arbeit durch ein modulares System determiniert: Bei Terry Riley sind es 53 kurze musikalische Phrasen, die überlappend ineinander

greifen und beliebig oft wiederholt sowie oktaviert werden können. So entsteht eine vordergründig monochrome Klangtextur, die jedoch bei genauem Hinhören minimale Variationen und Digressionen offenbart und im Verlauf eines Aufführungsprozesses eine durch kaum wahrnehmbare prozessuale Veränderungen bewirkte komplette Transformation der hörbaren Klanggestalt zur Folge hat. Was sich bei Terry Riley linear auf der Zeitachse entfaltet und als akustische Kontur darstellt, erstreckt sich bei Julie Monaco in den Raum. Das Abstraktum des temporalen Ablaufes petrifiziert zu einem Ensemble von seriell angeordneten Objekten, die, scheinbar zeitenthoben, als haptische Gegenstände materielle Dichte gewonnen haben, in Wahrheit jedoch nur auf eine andere Zeitebene – die der sich immer wieder erneuernden Gegenwart – verlagert wurden. Es geht somit um ein „Feintuning“ oder eine Mikrokalibrierung der Wahrnehmung. Um ein Hören auf minimale Änderungen im Gesamtgewebe auf der akustischen Ebene und um die Perzeption dimensionaler Varietäten, wie sich häufig erst in der seriellen Anordnung – etwa durch ein saches Ansteigen – erkennen lässt, in der visuellen Domäne.

Der Rezipient wird von der Beobachtung künstlerischer Großereignisse mit ihrem immersiven Charakter auf das minutiöse Registrieren des Differenten im Ähnlichen umgeleitet. Vielleicht auch im Sinne des Différance-Begriffes von Jacques Derrida, der sich der hegelianischen Vorstellung von Identität durch Aufhebung als Grenze, Unterbrechung, Zerstörung entgegensetzt.

Die Serie „1999“ wird begleitet von Grafiken auf Millimeterpapier, die die jeweiligen Daten in fast kalligrafisch-teilabstrahierter Form festhalten: Partituren für ein künstlerisches Handeln im Rahmen eines a priori definierten Zeitrahmens, Karten für die Navigation im Ozean der Zeit, Kryptogramme zwischen wissenschaftlicher Versuchsanordnung und monomanischer Entladung eines im Wiederholungszwang gefangenen Begehrens. Das gesamte „Frühwerk“ von Julie Monaco ist in diese Dialektik aus rationalem Zugriff und leise flackerndem Wahnsinn eingebunden. Und das skrupulöse Befolgen der selbst gesetzten Handlungsvorgaben ist Teil des Glasperlenspiels. So heißt es beispielsweise in einer Werkbeschreibung zur Serie „07/Teile“:

„die digitalschrift/zahl setzt sich aus 07 ‚gleichen‘ teilen zusammen. Durch ein model (Karton) werden die 07-teile dreidimensional.

Die 07-modelle wurden in 24 stunden aus einem stück material gefertigt, um die scheinbare gleichheit jedes einzelnen teiles zu erzielen.“

Weiter unten steht dann: „nach dem gleichen system wurde eine arbeit innerhalb von 168 stunden gefertigt.“

Es geht somit nicht nur um das Herstellen einer Arbeit nach einer präzisen Handlungsregie, sondern auch um die Erlebnisvarietäten, die ein monotoner Fertigungsverfahren unter den Parametern unterschiedlicher Zeitbudgets im wahrnehmenden Bewusstsein bewirkt. Julie Monaco befragt das Raum-Zeit-(Dis-)Kontinuum auf unterschiedliche Weise, sie orientiert ihre Suchbewegungen an ontologischen Basiskategorien und situiert ihre künstlerischen Oszillogramme zwischen den Polen Sein und Zeit sowie Ähnlichkeit und Differenz. Kunstproduktion nach tayloristischen Prinzipien an der Assembly Line zur Herstellung von fantasmatischen

Systemen ohne unmittelbare gesellschaftliche Nutzenanwendung.

„Die gleichförmig dahinfließende Arbeit hat die Funktion einer Konstante“, schreibt der Kunsthistoriker Roman Berka. „Sie gibt einerseits die Sicherheit in einem konstruierten System, in dem sich Julie Monaco bewegt, andererseits schränkt sie aber die Handlungsfreiheit und -fähigkeit ein.“⁽⁷⁾

Wenn man die Arbeit der Wiener Künstlerin in eine gedankliche Sichtverbindung mit anderen ästhetischen Projekten aus jüngerer Vergangenheit bringen möchte, dann bietet sich am ehesten Hanne Darboven an. Deren Systeme einfacher Zahlenabläufe in Zahlenkolonnen und Kästchen nach scheinbar beliebigen Kalenderdaten mit komplexen Variationsfolgen sowie ihr Abschreiben von Gedichten nach eigenen Indices lassen eine ähnliche Besessenheit vom Weltentwurf des Homo faber erkennen, der durch ästhetische Différance-Strategien gleichzeitig ad absurdum geführt wird.

Was Julie Monacos Arbeit allerdings in ein völlig anderes künstlerisches Bedeutungsparadigma verschiebt, ist jene bereits beschriebene Stunde Null der „cs“-Serie, die zusätzlich zur Proliferation der Signifikanten noch den gesamten Katalog der Affekte und der emotionalen Agitation, mithin das „allzu Menschliche“ ins Spiel bringt. Was sich auf den ersten Blick als völliger künstlerischer Neuanfang und als ästhetische Diskontinuität darzustellen scheint, entpuppt sich bei genauerer Prüfung als Fortsetzung eines über Projekte instigierten ästhetischen Diskurses mit anderen Mitteln. Denn sowohl in den frühen Arbeiten bis 2000 als auch in der wenig später einsetzenden „Construction Sky“-Werkgruppe geht es um die Übersetzung von Immaterialien in fassbare Objekte – schöner noch: be„greif“bare Manifestationen in aller Doppeldeutigkeit des zugeordneten Adjektivs. Nur die Mittel zur Bewerkstelligung dieses transformativen Prozesses sind andere: Ging es bei den „Concept“-Arbeiten noch um die Integration des Künstlerinnenkörpers in den Herstellungsprozess, um die Prononcierung der Body/Mind-Synapse, so betätigen sich bei „cs“ die digitalen Maschinen als autologische Exekutoren von Programmen, die Julie Monaco a priori erstellt hat.

Die Plattform „Construction Sky“ ist seit ihrer Implementation in den frühen Nullerjahren das Cockpit, von dem aus Julie Monaco ihre weiteren Expeditionen in die nicht-kartografierten visuellen Paralleluniversen ansteuert. In der Serie „construction elements“ resp. „sv“ treten digital erzeugte Bilder in einen Dialog mit fotografischen und „malerischen“ Elementen, das heißt, die Authentizitätsversprechen der analogen Oberflächen werden in der Konfrontation mit den Renderings einer Belastungsprobe ausgesetzt, die Mitteilungsmöglichkeiten des Abbildes in Hinblick auf eine präsumptive Wirklichkeit somit, wenn schon nicht in Frage gestellt, so zumindest in ihrer Relativität neu perspektiviert. Unter dem Titel „Synthetic Engravings“ werden weitere Deklinationsvarianten der digitalen Bildergeneration erprobt. Durch die Verwendung der Methode des „Non-photorealistic Rendering“ (=NPR) entstehen zweidimensionale Linien/Strichdarstellungen, die erst in der Kombination mit herkömmlichen fotorealistischen digitalen Herstellungsprozessen wieder die Anmutung von Dreidimensionalität erzielen. Über die vorgelagerten ästhetischen Entscheidungen zu den unter den Titeln „o.t._#500“, „o.t._#700“ und „o.t._#900“ zusammen-

gefassten Werken schreibt die Künstlerin: „Ein fertig gestelltes, gerendertes, bearbeitetes Bild wird in seine Bildteile zerlegt. Die digitalen Bilderschichten (layers), die das Bild zusammengesetzt haben, werden freigelegt, aufgeschlüsselt.“ Indem Julie Monaco durch diese dekonstruktive Zergliederungsarbeit einen Blick in die Werkstatt der Illusionsmaschine erlaubt, macht sie das Nichtsagbare hinter dem vermeintlich Gesagten sichtbar, vulgo die mathematisch-algebraische Struktur, die sich als Narrativ nur verkleidet hat, ähnlich jenen körperlosen künstlichen Intelligenzen im Hollywoodfilm, die sich eine anthropomorphe Hülle nur übergeworfen haben, um in den Händen der menschlichen Soziotope mitmischen zu können.

Die Serie der Linienzeichnungen unter dem Titel „line buildings“ ist der Versuch, dem gerenderten Bild einen „nicht geordneten chaos-ähnlichen“ Zustand gegenüberzustellen, jüngere und jüngste Arbeiten wie „Superdrawings“ oder „Inva“ setzten diese konzeptuellen Décollagierungsarbeiten und Neukonstruktionen bei ständig veränderten Gestaltungsparametern etwa durch die Integration von Handzeichnungen fort. Zuletzt hat Julie Monaco auch begonnen, Farbe jenseits der bereits eingeführten tenebreusen Tönungen als zusätzliches Element ins Spiel zu bringen. Step by Step werden einmal eingeführte Paradigmen ästhetischen Bearbeitungsschritten ausgesetzt, entweder weitergeführt oder rückgebaut, wobei sich die einzelnen Elemente in immer wieder neuen Mischverhältnissen zueinander in Beziehung setzen.

Was in den aktuelleren Werkphasen von Julie Monaco – im wahrsten Sinne des Wortes – besonders ins Auge sticht, ist die Kombination einer – vermeintlich handschriftlichen – Ecriture und den von „cs“ her bekannten gerenderten Bildoberflächen. Das Rohe und das Gekochte in suggestiver visueller Überblendung. Man mag sich beim Betrachten von Arbeiten etwa aus der „sv“-Serie an Übermalungen von Arnulf Rainer erinnern fühlen. An handgreifliche künstlerische Interventionen, die sich als idiosynkratische subjektive Einschreibungen, als chaotisch-impulsiven Schöpfungsakt deuten und in eine Genealogie der „automatischen“, vom Unbewussten gesteuerten Kunstproduktionen des 20. Jahrhunderts einordnen lassen. Doch wiederum hat Julie Monaco einen doppelten Boden eingezogen, der ihre Position des konsequenten Oszillierens, der radikalen Uneindeutigkeit befestigt. Denn die Schlieren und Wischer, die mit Pinsel oder Tusche gesetzten Markierungen auf dem virtuellen Körper der Dinge, die quasi-Pollock'schen gestikularen Entäußerungen sind ihrerseits wiederum (meist) eingescannte digitale (Ab-)Bilder, somit durch einen technischen Zwischenschritt von der Unmittelbarkeit des Physischen, von Schweiß, Tränen und emotionaler Verausgabung getrennt. Es geht bei diesen neueren Arbeiten wohl um die Position des In-Between, um ein Navigieren zwischen Gegenwart und Absenz, zwischen Zugreifen und Zulassen, zwischen dem Viszeralen und dem Zerebralen. Die figurativen Schemen, die als Resultat einer vermeintlich allzu menschlichen De(kon)struktionsleistung über die glatten Oberflächen der erhabenen Naturszenarien huschen, tragen bei aller scheinbaren Erkennbarkeit ihrer Machart die Spur eines Fremden, eines eben gerade nicht Auszurechnenden in sich. Sie bewirken in der palimpsestartigen Schichtung von analog und digital, von pastosem Auftrag und blank

gerenderter Anschaulichkeit, von abstrakt-chaotischer Linieneinführung und harmonisch desorganisierter Mimesis ein Gefühl, das zwischen den Polen „in weiter Ferne so nah“ und „in großer Nähe so fern“ schwankt. „Julie Monaco gelingt es, die jeweils möglichen Effekte sich gegenseitig steigern zu lassen“, schreibt Markus Mittringer, „übersetzt findet der Pinselstrich im Pixelreich Gehör, bleibt unantastbar, ohne Fremdkörper zu sein /.../“⁸⁾

Lost/Found in Translation: Was geht verloren, wenn eine abstrakte Kartografie, ein taxonomisches System, eine Methode der Zeiterfassung, ein paar Zeilen Zahlencode in die Konkretion von Objekten/Assemblagen/computergenerierten Bildern „erlöst“ werden? Welchen Gewinn bringt die Sichtbarmachung des Inkommensurablen, das Walten des Pinselstrichs im Pixelreich? Horror der Ambivalenz, Taumel der Unentscheidbarkeiten, Ekstase des Un„heim“lichen.

Julie Monacos Kunst ist deshalb faszinierend, weil sie bei aller Suggestivkraft des von ihr geschaffenen Illusionären im Sinne der Spanischen Inquisition die Instrumente zur Herstellung der Täuschungsszenarien zeigt und trotzdem das Mysterium bewahrt. Besser gesagt: ein neues Mysterium herstellt, das hinter der Aufdeckung von (De-)Collagetechniken, fraktaler Bildergeneration und der Kombinatorik von Analog/Digital-Techniken den Anhauch von etwas Absolutem wahrnehmen lässt: einer Welt der autologisch erstellten Sublimitätsmetaphern, hinter denen ein nicht fassbares Groteskes seine Verrenkungen vollzieht. Julie Monaco hält uns mit ihren Arbeiten buchstäblich ins Nichts hinein, sie lässt uns spüren, wie es sich anfühlt, wenn die vermeintlich solide Konsistenz eines durch eine piktografische Tradition beglaubigten Bildes in visuelle Krümel und Pixelbestandteile zu zerfallen droht. Wir wollen hoffen, dass dies nicht die ästhetische Anzeige jener Behauptung von Roland Barthes ist, dass wir in einer Zeit leben, in der „die Bilder lebendiger sind als die Menschen“.⁹⁾

- 1) Jean Francois Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?. In: Peter Engelmann: Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Reclam, Stuttgart 2004, S. 48.
- 2) Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt a. M. 1985, S. 126.
- 3) Martin Heidegger: Was ist Metaphysik? Frankfurt a.M. 1986, S. 35.
- 4) M. Heidegger: Vom Wesen des Grundes. Frankfurt a.M. 1983, S. 55.
- 5) Raoul Vaneigem: Basisbanalitäten, Hamburg 1976/77, S. 174.
- 6) Julie Monaco, Projekte 1997 – 2000.
- 7) Roman Berka: Zeitliche Objekte als „Grenzgänger“, in: Julie Monaco, Projekte 1997-2000.
- 8) Markus Mittringer: Nordlicht auf Befehl, in FRAME 18/19 2006, S. 72.
- 9) Barthes 1985, S. 129.