

ANDREA GROSSO CIPONTE KIND OF BLUE

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung **ANDREA GROSSO CIPONTE** – KIND OF BLUE in der Galerie Art Virus Ltd., Frankfurt am Main 1. Auflage 2015 Für diese Ausgabe: © 2015 Galerie Art Virus Ltd., Frankfurt am Main

VORWORT

Wie schon 2013 präsentieren wir den Künstler Andrea Grosso Ciponte aus Catanzaro, der Hauptstadt der süditalienischen Region Kalabrien. Diese Stadt mit ihren knapp 90.000 Einwohnern liegt geographisch in der Mitte Kalabriens; ihre Altstadt erstreckt sich 10 Kilometer weit über drei Hügel. Ursprünglich war Catanzaro eine Festung, im 11. Jahrhundert von den Byzantinern gegründet. Die Stadt beherbergt mehrere Universitäten, wie zum Beispiel die Accademia di Belle Arti, an der Grosso Ciponte studiert hat, oder die "Magna Graecia". Die große Tradition, die kulturhistorisch mit diesem Namen verbunden ist, gibt Aufschluss darüber, dass Catanzaro – anders als heute – jahrhundertelang einen wichtigen kulturellen Schwerpunkt im Mittelmeerraum bildete.

Heute ist der Süden tief gespalten zwischen historischem Erbe, hoher Jugendarbeitslosigkeit, einer schwachen Ökonomie und einer Vielzahl von Verflechtungen mit der organisierten Kriminalität. In dieser offenkundigen Depression schaffen gerade die Künstler immer wieder Hoffnung auf Veränderung und regen zur Besinnung auf die eigenen Werte an, die in einer Tradition der Aufklärung, der Ästhetik und des Schönen liegen. Natürlich muss das künstlerische Werk Cipontes einerseits vor dem Hintergrund dieser großen humanistischen Überlieferung betrachtet werden, andererseits kann es natürlich nicht verstanden werden, ohne die aktuelle Lebenswirklichkeit einer durch die 'Ndrangheta

bestimmten Gesellschaft zu berücksichtigen. Organisierte Kriminalität und mafiöse Strukturen erzeugen ein Klima der Angst und Ohnmacht, dem die Kunst Cipontes etwas entgegenzusetzen vermag, indem sie dem Innersten Ausdruck verleiht. Es ist ein Aufschrei. Trotz der scheinbaren Unmittelbarkeit seines malerischen Werks wird durch die Bildgestaltung, die Wahl der Farben und den kraftvollen Pinselstrich eine oftmals bedrückende Wirklichkeit geschaffen, die unser Innerstes berührt, jedoch Spielraum für die eigene Deutung lässt. Wie andere große Maler, beispielsweise Francis Bacon, geht es auch Ciponte nicht um äußere Schönheit, sondern um die Interpretation der eigenen Innenwelt.

Seine Selbstportraits verströmen Ironie und Verzweiflung, doch gleichzeitig ist die Brillanz des Ausdrucks, die sich in jedem Pinselstrich findet, einzigartig: Sie hält uns fest, bannt unseren Blick und lässt unsere Gedanken über die eigenen Abgründe schweifen. Trotz seiner gelegentlichen Brutalität ist Cipontes malerisches Werk auch durch Schönheit geprägt, durch einen zwar melancholischen, aber ästhetisch reizvollen Ausdruck.

Neben der Malerei arbeitet der Künstler derzeit an einer einzigartigen Dust-Novel-Reihe, bestehend aus sorgfältig ausgewählten Texten der Weltliteratur, die bis heute nichts von ihrer literarischen Aktualität und Qualität eingebüßt haben.

 S

Die Erzählungen sind intellektuelle Herausforderungen für den Zeichner, die Andrea Grosso Ciponte jedoch hervorragend meistert.

"Dust Novel' heißt die Reihe, mit der die Edition Faust auf den gegenwärtigen Trend zu Literatur-Comicadaptionen setzt, und dieser Name verheißt etwas von der Dunkelheit der dafür ausgesuchten romantischen Erzählvorlagen. (...) Es entsteht eine kleine Bibliothek der Romantik, die als Comicvorhaben weltweit einzig dastünde, wenn Ciponte wirklich durchhält. Ob sich ein Publikum für die in Bilder verwandelten Meistererzählungen findet, ist jedoch fraglicher, denn leicht zugänglich wirken die Bücher nicht. Das ist aber Programm, denn man will die komplexen Stoffe nicht banalisieren. Wie es Ciponte und seiner Szenaristin gelingt, die Ursprungstexte auszudünnen und Fehlendes durch die Zeichnungen zu ersetzen, das lohnt einen näheren Blick, denn hier wird sehr klug gearbeitet. (...) Hier sind Comic-Überzeugungstäter am Werk, deren Mut man gern belohnt sähe." Andreas Platthaus

Michele Sciurba

UNRAT WITTERN.

MALEREI ZWISCHEN COMPUTERANIMATION UND PINSELGESTUS

Von Martin Henatsch

Ein Blick, der alles sagt: Mit vor Angst geweiteten Augen schaut der Mann zurück; er ist auf der Flucht und wurde entdeckt. Ein weißes Kreide-Mal prangt auf seinem Rücken. Bildbeherrschend blicken die Augen, zurück über die Schulter, hinaus in den Betrachterraum. Flüchtet der Mann mit dem Hut vor uns, den Betrachtern? So beunruhigend dieser Blick wirken mag, so wenig gilt er eigentlich den Außenstehenden. Hans Beckert, der Kindermörder aus dem Filmklassiker M von Fritz Lang, steht vor einem verspiegelten Schaufenster, in dem er gerade den auf der Rückenpartie seines Mantels von seinen Verfolgern aufgebrachten Buchstaben "M" bemerkt hat. Das bildfüllende Gesicht ist also ein Spiegelbild des Dargestellten, dessen "eigentlicher" Kopf selbst nur als vom linken Bildrand angeschnittene Mund- und Nasenpartie angedeutet wird.

Es ist eine Schlüsselszene in Fritz Langs filmischem Meisterwerk aus dem Jahr 1931, der sich Andrea Grosso Ciponte im gleichnamigen Gemälde widmet; der Wendepunkt einer Geschichte, an dem eine erbarmungslose Verfolgung des Triebtäters beginnt, um schließlich im Todesurteil zu enden. Fritz Lang hat mit diesem Film einen Prototyp für das Krimi-Genre geschaffen, der uns bis heute

begleitet. Sein Protagonist aber ist nicht nur eine "Bestie", die "ausgerottet werden" muss, nicht nur Täter und Jäger, sondern auch ein bis in seine psychischen Tiefen beschriebener Getriebener: "Immer muss ich durch Straßen gehen, und immer spür ich, es ist einer hinter mir her. Das bin ich selber!", bekennt Beckert im Film. Auch seine Widersacher sind mehrdeutig gezeichnet und keineswegs nur Vertreter höherer Gerechtigkeit. Geradezu selbstherrlich bringen sie ihr Opfer als "Abartigen" im Namen "gesunden Volksempfindens" zur Strecke. Die moralische Legitimierung ihres Vorgehens erweist sich endgültig als fragwürdig, als Beckerts Verteidiger von den Klägern niedergeschrien wird. Die Zuordnungen zu Täter oder Opfer verschwimmen. Dem deutschen Regisseur gelang gerade aufgrund dieser Ambivalenz eine geniale Vorwegnahme perfider Instrumentalisierungen der Angst vor dem Fremden, Andersartigen, angeblich Minderwertigen durch das aufkommende Nazi-Regime, in dem Denunziation, Menschenjagd und Lynchjustiz zum Alltag gehören sollten.

Doch das in Grisaille-Malerei wiedergegebene Filmzitat bildet nur den Rahmen für das – eigentliche? – Thema des Bildes M, handelt es sich dabei doch um ein Selbstporträt des Künstlers. Andrea Grosso Ciponte hat sich selbst mittig in der Blickachse des gejagten Beckert positioniert. Im Gegensatz zum Schwarzweiß des Filmstills erhebt sich sein Kopf jedoch in realistischer Farbe aus dem dunklen Kragen des Mantels. Auffällig dabei ist, dass sich eine Spitze des "M", die ja eigentlich den Rücken Beckerts markiert, nun auch auf Cipontes Mantel abzeichnet. Bedenkt man jedoch den dunklen Schattenwurf an seinem Hinter-

kopf, erschließt sich das Geheimnis dieser hintergründigen Übertragung von Beckerts Stigmatisierung auf den Künstler. Wir sehen den Maler vor einer Kinoleinwand inmitten des Projektionsstrahls, mit dem gerade diese zentrale Szene des Filmklassikers übertragen wird. Sicher ist es auch kein Zufall, dass er sich selbst dabei in paralleler Kopfhaltung und mit gleicher Mimik wie Beckert darstellt. Der Künstler sagt dazu: "In M gibt es eine Art Spiel als Zelig² in den Bildern der anderen; diese Art der Identifikation mit der 'Bestie' hat aus meiner Sicht auch etwas mit dem Klima der Angst in unserer Zeit zu tun."³ Ciponte berichtet, dass er bereits mit 14 Jahren erste Videoexperimente vornahm, bei denen ihn die Projektionen surrealistischer Filme auf den eigenen Körper faszinierten. Wir begegnen seinem malerischen Schaffen hier als einem Ergebnis intensiver Auseinandersetzung mit der Filmgeschichte sowie dem Medium der Projektion. Cipontes Arbeit, eine ganz eigene Antwort auf die über ein Jahrhundert währende und die Malerei immer wieder in Frage stellende Vorherrschaft technisch erzeugter und bewegter Bilder? In jedem Fall auch ein Kommentar auf die aktuelle Lebenswelt des kalabrischen Künstlers.

Kaum zu glauben – genau einhundert Jahre ist sie her, die vielleicht berühmteste programmatische Grabrede auf die Malerei, die erste demonstrative Ausrufung des Endes der gegenständlichen Malerei. 1915 präsentierte Kasimir Malewitsch sein *Schwarzes Quadrat auf weißem Grund* von 1914 auf einer Ausstellung mit dem ominösen Titel "Letzte futuristische Bilderausstellung 0,10" in der Galerie

¹ "Diese Bestie hat kein Recht zu existieren, die muss ausgerottet werden." So in Vorwegnahme kommender Nazi-Rhetorik der von Gustav Gründgens gespielte Anführer der Verbrecherorganisation, die Beckert jagt.

² Hauptfigur in Woody Allens gleichnamigem Film aus dem Jahr 1983, in dem der Protagonist sich chamäleonartig bis zur Unkenntlichkeit seiner eigenen Person anderen anpassen kann.

 $^{^{\}scriptscriptstyle 3}$ E-Mail-Interview des Autors mit Andrea Grosso Ciponte vom 18. März 2015.

Dobytschina Petrograd.⁴ Mit diesem Bild schrieb Malewitsch Kunstgeschichte; umso mehr, als er parallel seine wegweisende Schrift *Vom Kubismus zum Suprematismus. Der neue malerische Realismus* veröffentlichte – mit dem *Schwarzen Quadrat* auf dem Umschlag. Selbstbewusst bezeichnete er sein Quadrat als "Ikone der Neuzeit" und kommentierte dies in seinem Manifest: "Wenn die Denkgewohnheit verschwunden sein wird, in Bildern das Abbild von Winkelchen der Natur, von Madonnen und schamhaften Venus-Geschöpfen zu sehen, dann werden wir ein reines Produkt der Malerei erblicken. Ich habe mich in das Nichts der Formen verwandelt und habe mich aus dem stinkenden Morast der akademischen Kunst herausgefischt." Auch wenn es für die Geschichte der Kunst als charakteristisch gelten muss, dass bei allen Versuchen, die Abfolge der Bildproduktionen in übersichtlicher Linearität zu beschreiben, diese von massiven Ungleichzeitigkeiten, Brüchen und Widersprüchlichkeiten geprägt ist, so kann man doch festhalten: Spätestens mit diesem Diktum Malewitschs hatte die abbildende Malerei ihre Unschuld verloren.

Jeder erneute Versuch malerisch abbildender Erzählweise musste sich fortan an dem avantgardistischen Absolutheitsanspruch der "reinen Malerei" messen lassen. Dies hat seit der Nachkriegszeit bis in die 1980er Jahre zu geradezu absurden und letztlich ideologisch gefärbten Grabenkämpfen zwischen den Vertretern

⁴ Damaliger Name für Sankt Petersburg.

⁵ Kasemir Malewitsch, zit. nach: Johannes Meinhardt, Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei, Ostfildern bei Stuttgart 1997, S. 56

⁶ Kasimir Malewitsch, *Vom Kubismus zum Suprematismus. Der neue malerische Realismus*, 1915, zitiert nach: Gérard A. Goodrow, "Das Bild nach dem letzten Bild", in Ausstellungskatalog: *Malerei jenseits der Malerei*, Köln 1998, S. 3.

der sogenannten abstrakten und der realistischen Malerei geführt. Dabei ging es nicht nur um die Deutungshoheit in der Interpretation von Welt, der hitzige Wettstreit galt zugleich auch der Rechtfertigung des traditionellen Abbildmediums gegenüber seinen neuen technischen Konkurrenten. War es Ende des 19. Jahrhunderts die Fotografie, die die Malerei herausforderte und sich doch zugleich auch als Resultat des zeitgenössischen künstlerischen Diskurses entpuppte, so avancierten Ende des 20. Jahrhunderts die sogenannten 'neuen' Medien zur Herausforderung für den Umgang mit Pinsel und Farbtube.

Die Entdeckung der Virtualität kam ursprünglich aus dem Lager der Kunst, indem zum Beispiel Naum Gabo oder Lázló Moholy-Nagy bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts virtuelle Volumen durch Kinetik erzeugten; deren technisch perfektionierte massentaugliche Anwendung via Film, Video und Computer fand seit den 1980er Jahren jenseits der Kunst statt. Die daraus resultierende Diskussion über die Verhältnisse von Kunst und neuer Technologie ließ die Frage nach dem, was Malerei heute zu leisten vermag, über lange Zeit zweitrangig erscheinen. Wie selbstverständlich sah man die – einst – neuen Medien, von der Fotografie über das Video bis zur computergesteuerten Animation, nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich als Reaktion auf die traditionellen malerischen oder skulpturalen Bildmedien. Sie waren es, die sich mit neuer Abbildungsperfektion von den alten Darstellungsmethoden abhoben und zum Leitmedium wurden. Die Malerei aber flüchtete in das unangefochtenere Revier der Abstraktion und Ungegenständlichkeit.

 $^{^7}$ Vgl. Toni Stooss, in Ausstellungskatalog: Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei, hrsg. von Kasper König und Hans Ulrich Obrist, Wien und Hamburg 1993, S. 6.

Gerhard Richter gehörte zu den ersten und sicher bedeutendsten Künstlern, die enttäuscht von dem unausgesprochenen Darstellungsverbot und dem daraus resultierenden Verdikt gegen die realistische Malerei der Nachkriegsjahrzehnte eine absolut gesetzte Gültigkeit technisch erzeugter Bildwerke malerisch in Frage stellten. Er konterte die Vorurteile durch Fotomalereien, die bewusst an der Tradition figurativer Malerei anschlossen. Seine Motive entnahm er der Boulevardpresse oder einem selbst angelegten Archiv von Zufalls- und Amateurfotos. Doch auf die akkurate malerische Wiedergabe dieser Motive folgte deren Übermalung und Verwischung. Dieser Prozess verlieh Richters grundsätzlichem Zweifel an dem Objektivitätsanspruch technischer Realitätswiedergabe seinen wegweisenden Ausdruck. Indem er reproduzierte Bildmedien zunächst hoch realistisch abmalte, um sie anschließend zu übermalen und zu verwischen, emanzipierte er die Malerei auch von ihrem zwanghaften Nimbus handwerklicher Unzulänglichkeit oder Unschärfe. "Aber da die Bilder nicht gemacht werden, um sie mit der Realität zu vergleichen, können sie nicht unscharf sein oder ungenau oder anders (...) Wie sollte z. B. Farbe auf Leinwand unscharf sein können?"8 Richter bewirkte die Befreiung der bildlichen Erzählung vom Simulationsanspruch der technischen Medien bei gleichzeitiger Beibehaltung der Eigenwertigkeit des Malerischen. Von nun an waren sie wieder möglich, realistische Bilderzählungen, Porträts, ja sogar die Historienmalerei!

Warum dieser lange kunstgeschichtliche Exkurs in einem Katalog, der doch dem neuesten Schaffen des in Kalabrien lebenden Künstlers Andrea Grosso

Ciponte gewidmet ist? Weil, so meine These, seine Malerei sich genau in jenem, schon hier erkennbaren, Spannungsfeld zwischen Narration und Abstraktion, zwischen den unsere Wahrnehmungsgewohnheiten beherrschenden elektronischen Bildmedien einerseits und einer klassischen Primamalerei andererseits positioniert. Mit seinem Werk nimmt Ciponte auf die oben skizzierte Entwicklungsgeschichte der Malerei Bezug. Wie selbstverständlich gelingt es ihm anknüpfend an die Vorgehensweise zum Beispiel eines Gerhard Richter -, mit der malerischen Textur seiner Gemälde jene Erzählungen malerisch neu zu beleuchten, die ihm aus der Geschichte der Film- und Computeranimation geläufig sind. Mit großer Selbstverständlichkeit und voller Selbstbewusstsein macht er das "Recht der Malerei geltend, erzählen zu können". 9 Als Professor für Computergrafik hat er täglichen Umgang mit den bildgenerierenden Werkzeugen am Monitor oder Grafiktablett. Er ist nicht nur Maler und leidenschaftlicher Cineast, er produziert auch selbst Filme und Videos, die für ihn gleichwertige Bestandteile seines künstlerischen Œuvres sind. Schon seit frühester Jugend ist für ihn der Umgang mit Photoshop und 3D-Animationsprogrammen am Computer selbstverständlich, die Entdeckung des Bildschirms stand bei ihm vor der Eroberung der Leinwand. Als Maler aber reflektiert er diese Bildwelten der "neuen" Medien, ohne die Eigenwertigkeit des Malerischen in Frage zu stellen.

Das eingangs besprochene Gemälde M bildet hierfür nur ein Beispiel; in seiner Struktur sehr ähnlich ist *Buñuel*. Hier setzt Ciponte einen in seine Riffs versunkenen Gitarristen bildfüllend in einen Projektionsstrahl, der das surrealis-

⁸ Gerhard Richter, 36. Biennale in Venedig, Deutscher Pavillon, Essen 1972, S. 24, zitiert nach: Martin Henatsch, Gerhard Richter. 18. Oktober 1977. Das verwischte Bild der Geschichte, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1998, S. 37.

 $^{^{9}}$ Andrea Grosso Ciponte, in Ausstellungskatalog: Andrea Grosso Ciponte. Portraits, Frankfurt am Main 2013, Umschlag Rückseite.

tische Filmepos *Ein andalusischer Hund* von Luis Buñuel und Salvador Dalí (von 1928) präsentiert. Und wieder ist es eine Schlüsselstelle der Filmgeschichte, die Ciponte für die Malerei fruchtbar macht. In diesem Gemälde zeigt er den Moment kurz vor jenem Bild, welches das Publikum schon in den 1920er Jahren in Schock versetzte und das bis heute nicht an Eindringlichkeit verloren hat. Die zugrundeliegende Regieanweisung Buñuels beschreibt die Szene folgendermaßen: "Der Schnitt eines Rasiermessers durch das Auge eines Mädchens. Großaufnahme eines Auges (diesen Moment hat Ciponte in seinem Bild festgehalten; der Verfasser). Die mit dem Rasiermesser bewaffnete Hand schneidet das Auge mittendurch, mit der gleichen Bewegung und in derselben Richtung wie die kleine Wolke, die durch die Mitte des Mondes gezogen ist. "10

Der Blick, den Ciponte erneut malerisch inszeniert, und die mit ihm in Zusammenhang stehende Bedrohung waren bereits 1928 weit mehr als eine bloße Konfrontation der bürgerlichen Gesellschaft mit dem avantgardistischen Schock. Der Schnitt des Rasiermessers durch das ungeschützte, strahlende Auge einer jungen Frau geriet zu einem kulturellen Schnitt, einem Schnitt von und durch das "Auge des Jahrhunderts". Vollzogen wurde er auf der Schwelle zu einem Zeitalter, in dem das filmische Bild zum bestimmenden Informationsmedium aufstieg. Mit ihm demonstrierte Buñuel zugleich die Abkehr von der uneingeschränkten Autonomie des erfassenden und konstruierenden menschlichen Blicks. Denn gerade im 20. Jahrhundert kam dem Auge, nachdem es seine tra-

Ausstellungskatalog: Buñuel. Auge des Jahrhunderts, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main, 1994, S. 375 ditionelle ikonografische Bedeutung für Gottesgnadentum oder Aufklärung mehr und mehr eingebüßt hatte, nun vor allem der Symbolgehalt obrigkeitlicher Überwachung zu. So galt Buñuels Schnitt durch das Auge einerseits dem Glauben an die überlieferte Allmächtigkeit des Auges im Sinne christlichen oder aufklärerisch vernünftigen Sehens, andererseits vor allem aber auch der Instanz kontrollierender Überwachung. Hier schließt Cipontes *Buñuel* an die Thematik seines Bildes M an. So wie er sich dort mit dem Opfer einer kollektiven Überwachungsaktion identifiziert, indem er sich selbst in die Blickachse des seiner Verfolgung gewahr werdenden Beckert stellt, so führt er hier den zu erwartenden Schnitt durch das Auge rationaler Kontrolle mit der Versunkenheit des Gitarristen zusammen.

Doch – bei aller medienhistorischen Herleitung der Motive – vielleicht am wichtigsten: Ciponte setzt dem anstehenden Schnitt durch das Auge die Freiheit der sinnlichen und spontanen Textur einer Primamalerei entgegen, deren charakteristischer gestischer Einsatz von Pinselführung und Farbbehandlung nach wie vor allein diesem Medium vorbehalten ist. So ist das projizierte Filmbild von großzügigen horizontalen Schlieren überzogen, denen zum Beispiel in der unteren Bildhälfte kaum mehr eine darstellende Funktion zuzuschreiben ist. Diese sich bis zu undefinierbaren Graumodulationen steigernden Partien, denen eine repräsentative Dimension fehlt, fassen den Boden als grauen Nebel, auf dem der Gitarrist steht, dessen Beine doch von der unteren Bildkante beschnitten werden. Sie werden zu einem malerischen Äquivalent für die bildnerisch im wahrsten Sinne des Wortes – bodenlos entrückte Versunkenheit des Musikers. Die malerische Umsetzung triumphiert über die Abbildfunktion der Farbe, ohne ihre narrative Qualität einzubüßen.

 $^{^{11}}$ Pontus Hultén, in Ausstellungskatalog: Bu $\~{n}$ uel. Auge des Jahrhunderts, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main, 1994, S. 8

Es ist dies ein Leitthema, das in Cipontes Werk immer wieder auftaucht, zum Beispiel auch in der Entrücktheit der von ihm pastos ins Bild gesetzten Musiker seiner Bilder Stutter, Trading Fours oder Blind. Gezeigt werden Personen, die nicht erreichbar zu sein scheinen, die sich in einer eigenen musikalischen Welt befinden, versunken oder gefangen, jenseits der Rationalität des Alltags. Sie könnten auch als symbolische Stellvertreter für Cipontes Umgang mit Malerei gelesen werden, interessiert ihn doch das Malerische selbst mehr als das, was es repräsentiert. Deshalb hat er es zur Regel erklärt, seine Bilder immer in einer Arbeitssitzung – alla prima – fertigzustellen, so dass Entscheidungen darüber, was er darstellen möchte, immer in Eile und seiner spontanen Intuition verpflichtet getroffen werden. Ein solchermaßen letztlich in der Tradition der surrealistischen Écriture automatique stehender Malvorgang, der permanent improvisierte Entscheidungsprozesse sowie ein Einlassen auf den Moment erfordert, bedeutet ihm ein freiheitsverbürgendes Moment. Dieses können ihm weniger die technischen Medien wie Film oder Computeranimation als viel eher die Malerei bieten. Entsprechend stellt er - ganz wie der von ihm als wichtiges Vorbild benannte Gerhard Richter - das "Was" seiner Bilder vor dem "Wie" seiner Malerei zurück. Diese transzendiert ihre Sujets durch Gestus und Malvorgang. Der freie narrative Gehalt seiner Bilder erschließt sich aus dem Zusammenspiel des Malerischen mit der darzustellenden Geschichte. Charakteristisch für seine Malerei ist eine auf der Farbe Schwarz aufbauende, geradezu als unangepasst dreckig zu beschreibende Palette. Könnte man Cipontes Malerei als ein Medium des Widerstands verstehen? In jedem Fall als – im besten Sinne traditionelle – in Öl auf Leinwand gesetzte Antwort auf die erzählerische Allmächtigkeit bewegter Bilder in Film und Internet.

Vier Frauenbildnisse sind Teil der Ausstellung. Wie Ciponte selbst sagt, sind es keine privaten Porträts, eher Vorwände für bildliche Experimente. Und auch hier treffen die zwei schon erwähnten und für Ciponte bestimmenden Einflussstränge wieder aufeinander: die Auseinandersetzung mit Medien – hier weniger bezogen auf den Film als auf den Comic - und der malerische Gestus. Comic und Graphic Novel sind für ihn wichtige Betätigungsfelder, er nennt Danijel Žeželj, den kroatischen Maler, Comic-Zeichner und Autor zahlreicher Graphic Novels, als ein Vorbild, dem er besonders zu Beginn seiner künstlerischen Arbeit viel zu verdanken hatte. Dessen Einfluss atmen insbesondere die ausgewählten Frauenbildnisse. Es sind überzeichnete Typen, die in ihrer überzogenen Stilisierung im Kopf der Betrachter Geschichten provozieren, wie sie aus der Welt des gehobenen Comics bekannt scheinen: die sinnlich Romantische, in deren Gesicht sich das mediterrane Sonnenlicht fängt, bei Sunlight - zugleich eine locker gesetzte Studie über den Lichteinfall auf der Haut; die einsam traurige Kämpferin im futuristisch anmutenden und anonymen Großstadtdschungel der Cities; die rotzfreche Provokateurin mit rot gefärbtem Haar, übergroßer Sonnenbrille und entsprechend cool; schließlich das in zusammengekauerter Embryonalstellung Geborgenheit suchende blonde Mädchen, dessen Lebensdramatik sich beinahe vergleichbar mit Kokoschkas berühmter Windsbraut in den Falten bzw. Folds seiner Bettdecke widerzuspiegeln scheint.

In einem Interview kündigt Ciponte an, er wolle zukünftig seine "malerische und seine digitale Seele beieinanderhalten". Er wolle "Bilder schaffen, beginnend mit einem digitalen Werk, um dann zur Leinwand zu gelangen". Diese Aussage unterstreicht noch einmal sein Credo, dass "das Endergebnis jedoch immer

malerisch sein" müsse. 12 Es ist dies das Charakteristische im Werk von Ciponte: die inhaltliche wie formale Reflexion der "digitalen Seele" unserer Bildwelten, bei gleichzeitigem Primat des Malerischen. Er ist ein Brückenbauer zwischen den Welten von Film, Comic, Computeranimation und malerischem Ausdruck, der die Spezifika beider Medien nicht nur genauestens erforscht, sondern auch weiterentwickelt. Vielleicht ist hierfür das Gemälde Space Cadet besonders sinnfällig: ein außergewöhnliches Selbstporträt, in dem der Künstler lässig mit übereinandergeschlagenen Beinen in Jeans und T-Shirt auf einem schwarzen Sofa sitzt. Sein Gesicht allerdings ist verdeckt; stattdessen zwei Stellvertreter-Bildnisse: das Porträt des Advokaten Coppelius alias Sandmann aus der von Ciponte grafisch interpretierten gleichnamigen Graphic Novel zu E. T. A. Hoffmans Sandmann als Druck auf seinem T-Shirt und, als Leinwand vor den Kopf gehalten, sein Ölbild Mental Time Travel, das ein Brustbild eines Astronauten mit heruntergelassenem Helm-Visier zeigt. Hier der Hightech-Helm für den Weltraum, dessen Visier als technoid abweisende Spiegelfläche keinen Blick auf das dahinter befindliche Gesicht oder gar seine Augen zulässt; dort die archetypische Inkarnation des Unheimlichen, die Kindern das Augenlicht nimmt, sprichwörtlich die Seele des Menschen - Ciponte hat sich in einer eigenen Graphic Novel intensiv mit der Schauernovelle Sandmann von Hoffmann aus dem Jahr 1817 beschäftigt. 13 Der Space Cadet verbindet beide Pole in Cipontes Werk, den eher entpersönlichten technisierten Blick in ferne Welten mit dem gestisch unmittelbaren Verarbeiten psychischer Innenwelten. Eingebettet ist dieses Selbstporträt in den Privatraum des Malers, den er augenzwinkernd zwischen den eige-

¹² Interview mit Andrea Grosso Ciponte, Fragen von Federica Melzi, in Ausstellungskatalog: *Andrea Grosso Ciponte. Portraits*, Frankfurt am Main 2013, S. 13.

nen, wenn auch stark angeschnittenen Bildern an der Wand hinter dem Sofa und den farblich darauf abgestimmten gemütlichen Couch-Kissen ansiedelt.

Diesen verschmitzt selbstironischen Blick auf seine Person gewährt uns Andrea Grosso Ciponte auch in zwei weiteren Selbstporträts, *Little Boy* und *Smell a rat*. Mit dem skeptisch wachsamen Blick eines von Sorgenfalten gezeichneten Gesichts schaut uns der Künstler aus dem Bildraum von *Little Boy* direkt in die Augen. Er liebt es, mit dem Genre des Selbstporträts zu spielen, enthebt es ihn doch der Verantwortung, den Dargestellten in irgendeiner Weise beschönigen zu müssen. Und so hat er sein Gesicht – ganz wie mit einem Bildverarbeitungsprogramm – in einen kleineren Maßstab skaliert und als Alter Ego auf seine eigene Schulter gesetzt. Ein verkleinertes Double seiner selbst, zugleich groß und klein, als Junge, jedoch mit heutigem Gesicht, wie als Erwachsener? Ein Spiel mit Identitäten wie in Computerspielen mit Avataren, in denen man sich einen Charakter nach Lust und Laune zulegen kann? Wieder gewinnt die Malerei Cipontes ihre Brisanz aus der Analyse computergenerierter Bildwelten.

Dies gilt auch für das wunderbar süffisante Selbstporträt *Smell a rat*. Wir erkennen den Künstler am nächtlichen Straßenrand einer Stadt, im Profil stehend und verschmitzt lächelnd mit einer Zigarette im Mund. Seit dem europaweiten Rauchverbot ist dies eine ganz normale Situation, wie sie allabendlich Raucher vor den als rauchfreie Zonen ausgeschriebenen Restaurants und Bars auf die Straße treibt. Ganz wie der Titel verspricht, müsste unser Freund im Bild aber

¹³ Vgl. Andrea Grosso Ciponte: *Sandmann. Nach E. T. A. Hoffmans "Sandmann*", adaptiert von Dacia Palmerino, gezeichnet von Andrea Grosso Ciponte, Frankfurt am Main: Edition Faust 2014.

auch ganz wörtlich eine Ratte riechen, hockt diese doch – zu beachtlicher Größe hochskaliert – einträchtig neben ihm. Die Redewendung, die es als "Smell un ratto" auch im Italienischen gibt, hat im Deutschen die Bedeutung von "Lunte riechen", "Verdacht schöpfen" oder "Unrat wittern". Da ist sie also wieder, die für Cipontes Werk kennzeichnende Freude an den subversiven und manchmal absurd scheinenden Unzulänglichkeiten des Lebens, dem Rauchen, den Wesen der Unterwelt, und nicht zuletzt die Freude an der sich aus dem schmutzigen Dunkel der Nacht herausschälenden Peinture, mit der er den regennass schimmernden Straßenzug erfasst. In dieser malerischen Gegenwelt zur pixelgeglätteten Oberflächenästhetik computergenerierter Bilder lässt sich noch wörtlich "Unrat wittern". Und gerade dieser lässt die Malerei Cipontes so lebendig erscheinen.

Dr. Martin Henatsch

1963 in Schleswig geboren. Kunstwissenschaftler, Autor und Kurator zahlreicher Ausstellungen und Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekte; 1991–1993 Wissenschaftlicher Assistent am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; 1993–1995 Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Schleswig-Holsteinischen Kunstverein Kiel; 1996–2001 Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Kunstakademie Münster, Künstlerische Leitung des Wewerka Pavillons, Münster; 2001–2003 Vertretung der Professur Kunst und Öffentlichkeit (Prof. Manfred Schneckenburger) an der Kunstakademie Münster; 2003/2004 Co-Direktion für die Neugründung der Kunsthalle Münster; 2003/2004 Gründung des Büros Kunst und Öffentlichkeit in Münster; 2006 Künstlerische Leitung des Wiesbadener Kunstsommers; 2007–2015 Künstlerischer Leiter der Gerisch-Stiftung in Neumünster; seit 2008 Vorstand der Muthesius Gesellschaft; seit 2014 Büro Kunst & Öffentlichkeit in Hamburg.



BUÑUEL 2015. ÖL AUF LEINWAND 80 X 80 CM



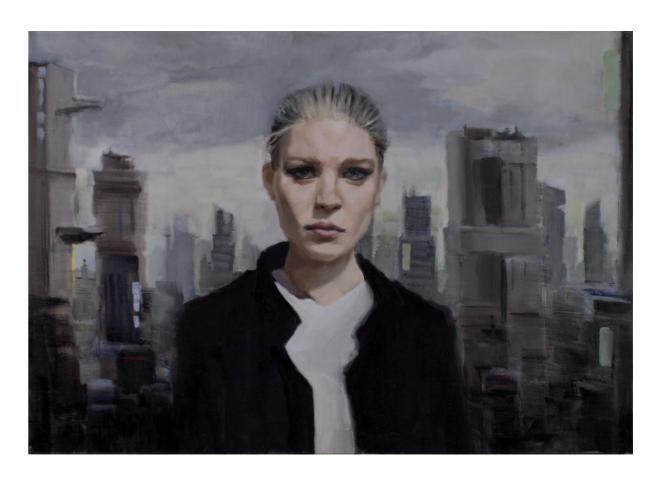
SPACE CADET 2015. ÖL AUF LEINWAND 80 x 80 CM



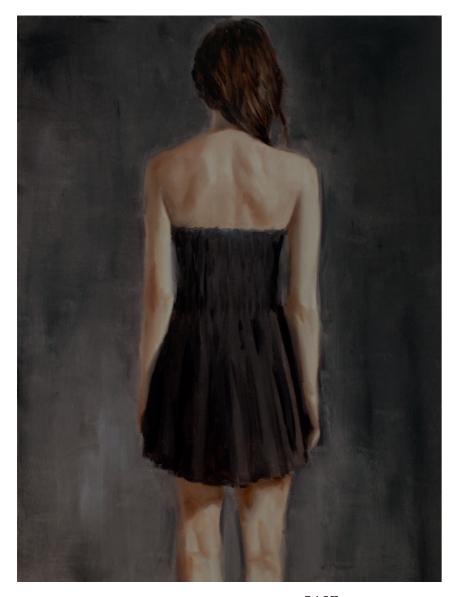
BLIND 2015. ÖL AUF LEINWAND 70 x 70 CM



BLUE 2014. ÖL AUF LEINWAND 30 x 30 CM



CITIES 2014. ÖL AUF LEINWAND 100 x 70 CM



BACK 2014. ÖL AUF LEINWAND 60 x 80 CM



DUMMY 2015. ÖL AUF LEINWAND 80 x 100 cm



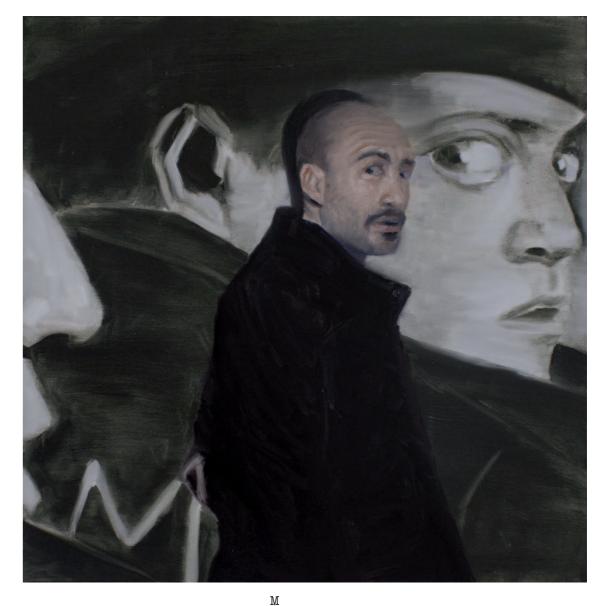
FOLDS 2015. ÖL AUF LEINWAND 100 x 100 cm



HIC SUNT LEONES - PORTRAIT OF THE ARTIST SAVERIO ROTUNDO 2014. ÖL AUF LEINWAND 100 x 150 CM



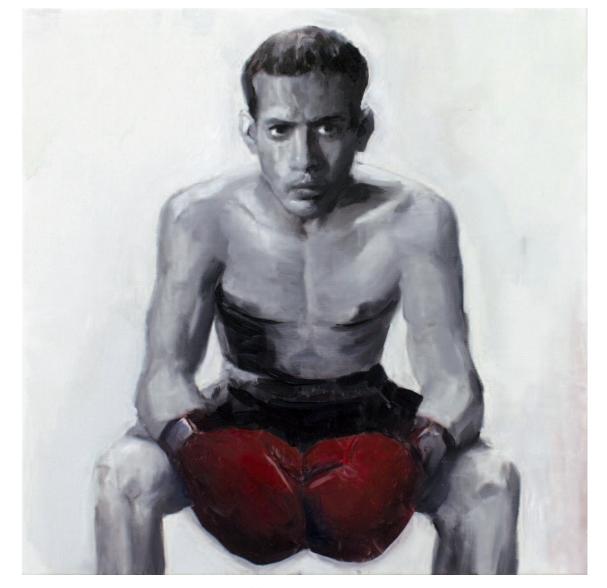
LITTLE BOY 2014. ÖL AUF LEINWAND 100 x 150 CM



M 2015. ÖL AUF LEINWAND 80 x 80 cm



MENTAL TIME TRAVEL 2014. ÖL AUF LEINWAND 50 X 50 CM



MEXICAN 2014. ÖL AUF HOLZTAFEL 70 x 70 CM



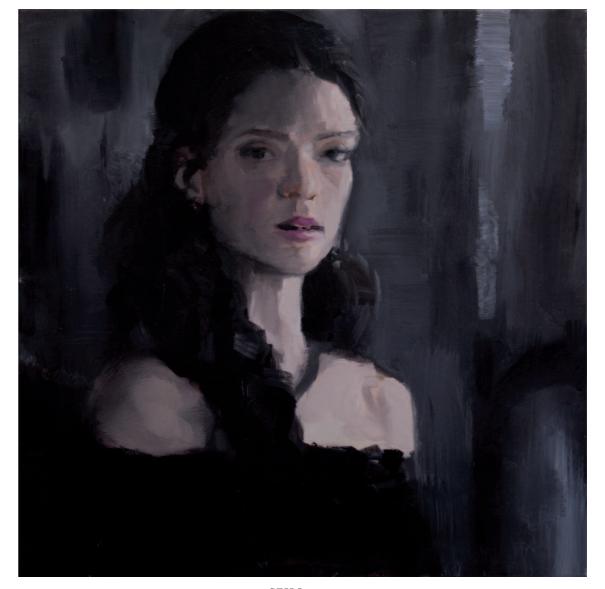
RECEDE 2015. ÖL AUF LEINWAND 80 x 80 CM



SKULL STUDY 2014. ÖL AUF LEINWAND 50 x 50 CM



SMELL A RAT 2014. ÖL AUF LEINWAND 60 x 80 CM



STILL 2014. ÖL AUF LEINWAND 50 x 50 CM



STUTTER

50 х 70 см

SUNDAY 2015. ÖL AUF LEINWAND 2015. ÖL AUF LEINWAND 80 x 80 cm



TRADING FOURS 2015. ÖL AUF LEINWAND 80 x 80 CM



SUNLIGHT 2014. ÖL AUF LEINWAND 50 x 35 CM



TURNED ON 2015. ÖL AUF LEINWAND 70 x 70 CM



VIEW FROM THE STUDIO 2015. ÖL AUF LEINWAND 70 X 70 CM



RAW 2014. ÖL AUF LEINWAND 50 X 60 CM



ANDREA GROSSO CIPONTE (*9. April 1977, Praia a Mare, CS, Italien) arbeitet als freischaffender Maler und Filmemacher in Belvedere Marittimo, Italien, sowie als Professor für Kunst an verschiedenen Schulen und war Professor für Computergrafik an der Akademie der Bildenden Künste in Catanzaro, Italien, wo er 2000 seinen Abschluss in Malerei machte. In seinem malerischen Oeuvre arbeitet Grosso Ciponte seit 2000 an Gemälden, die in einer einzigen Sitzung "alla prima" entstehen, basierend auf Bildern, die durch den Filter anderer Medien gelaufen sind, wie z. B. Fotografie, Video und Computer. Seit einigen Jahren entstehen zunehmend "life" Gemälde. 2011 zeigte Grosso Ciponte seine Arbeiten auf der 54. Internationalen Kunstausstellung Biennale di Venezia.

In den Bereichen Video- und Computerkunst bestehen zahlreiche Kooperationen mit Künstlern und Musikern.

Andrea Grosso Ciponte (*April 9, 1977, Praia a Mare, CS, Italy) works in Belvedere Marittimo, Italy, as an artist and filmmaker, professor of art at various High Schools and as professor of computer graphics at the Academy of Fine Arts, Catanzaro, Italy, where in 2000 he graduated in painting.

In his paintings Grosso Ciponte works since 2000 on paintings produced in a single session "alla prima" originated from images that passed through the filter of different mediums, such as photography, video and computer. A couple of years ago he also started creating "life" paintings. 2011 Grosso Ciponte showed his work at the 54th International Art Exhibition Venice Biennale.

In the areas of video and computer art there are numerous collaborations with artists and musicians.

EINZELAUSSTELLUNGEN / SOLO EXHIBITIONS / MOSTRE PERSONALI

- 2000 Roma, Nabel Art Cafe': "La pittura Addosso"
- 2002 Milano, T-Art: "D'Istante" a cura di Patrizio Peterlini
- 2002 Ferrara, Galleria Lacerba: "D'istante"
- 2002 Verona, Bazaart Kookai: "la grande vetrina"
- 2003 Brescia, Galleria Stile Arte; "Andrea Grosso Ciponte"
- 2005 Lugano, ARTantide Lugano; "Mediterranean Generation
- 2012 Calvenzano (BG), Atelier: "Nonluogo a procedere" a cura di Massimiliano Cincinelli
- 2012 Art Virus, Frankfurt "Portraits"

GRUPPENAUSSTELLUNGEN / GROUP EXHIBITIONS / MOSTRE COLLETTIVE

- 1997 Squillace: La scuola di Catanzaro in Mostra a cura dell'Accademia di Belle Arti di Catanzaro
- 1998 Alatri: XXVI Biennale d'arte Contemporanea di Alatri
- 2000 Catanzaro, Sala Cefaly: "Forme"
- 2000 Roma, Nabel Art Cafe': "Pinocchio"
- 2000 Roma, Classico Village: "Entropia"
- 2000 Roma, Centro di Documentazione artistica "Luigi Di Sarro": "Calabrian New Wave"
- 2001 Lamezia Terme, Aeroporto: "Il Volo"mostra di fumetti e illustrazioni
- 2001 Cosenza, Galleria Unicorno: "Sguardo Astratto"
- 2001 Maierà, Palazzo Patrizio: "Good Morning Maierà"
- 2002 Montichiari Brescia, EXPO ARTE
- 2002 Revere Mantova, Young Museum, "Il corpo e lo sguardo"
- 2003 Mozzecane Villa Vecelli Cavriani, "Ritorno alla figurazione"

- 2004 Napoli Real Museo Mineralogico, Assessorato all'Ambiente e Politiche Giovanili del Comune di Napoli, "nerodiscena6"
- 2004 Bologna Galleria 9 colonne SPE Il Giorno, "I volti, gli sguardi"
- 2004 Milano Superstudio Più, "Premio Italian Factory"
- 2005 Napoli sale del Complesso S. Maria La Nova, Assessorato all'Ambiente e Politiche Giovanili del Comune di Napoli, "Nerodiscena"
- 2007 Cassano allo Ionio (CS) Centro storico, "Tam Tam Cassano"
- 2008 Catanzaro Kairos Arte Contemporanea, "AntePrima"
- 2008 Rossano Calabro (CS) Palazzo San Bernardino, Museo Amarelli, "Sguardi Multipli. Rassegna nazionale di arti visive"
- 2008 Cassano allo Ionio (CS) Centro storico, "Tam Tam Cassano"
- 2009 Sassuolo (MO) Nuovo Ospedale Civile, "ART4Children"
- 2009 Ecolandia (RC) FaceFestival
- 2010 Catanzaro Palazzo della Provincia, "Zone Scoperte 2, arte giovane contempo ranea"
- 2010 Vibo Valentia PALAZZO COMUNALE ENRICO GAGLIARDI, "Premio Interna zionaleLìmen Arte"
- 2011 Biennale di Venezia L'Arte non e' cosa nostra – le Accademie – Tese di San Cristoforo, Venezia
- 2012 Belvedere Marittimo (CS), Castel Ruggiero "INSIDE. INTERIORITA' DELL'OPERA" a cura di Anita Natalini