

KEM PENS

Informatieblad

Herausgeber
JEF GEYS
Langvennen 61
2490 Balen
Belgien
Oktober 2001

Sonderausgabe Kunstverein München





kleinasiatisch
Antike - Gegenwart

Jef Geys, Grote Zandkistjes 1963-65, Lackfarbe auf Holz, je 140 x 90 cm, Installationsansicht Le Collège/Prox Champagne-Ardenne, Reims 1995. Foto: André Muri

Schaukasten in St. Kapl.
Theaterkirche, München
Foto: Wilfried Pöhl

veränderte Bildlichkeit vom traditionellen Gemälde zu den Zeichnungen, stellt Geys' Serie Zandzakjes (Große Sammlungen) eine einzigartige Brücke dar, die sich an populärkulturellen Bezugspunkten orientiert. Seit einer Vorstudie von 1964 wurden die Entwürfe der Packungen vom Künstler jedes Jahr mit handwerklicher Akribie gemacht, die gemalte Motive dem eigenen Genuß effektiv angedient und dort intensiv geprüft und geübt.

Die zyklische Wiederholung wird in der jährlichen Ergänzung dieser Serie auch zum Teil einer einseitigen, die sich auf ästhetischen Entscheidung, die rigide Wiederholung kontrastiert das symbolische Spiel der Ästhetik mit dem strengen Raster einer Ordnung. Damit wird jene Form festgelegt, die sich schon am Einzelstil nicht einstellt, da sich um die unmittelbare Erfahrung wachsender und blühender Pflanzen in eine stilisierte Form übertragen lässt. Diese Vieldeutigkeit im Verhältnis zwischen authentischer Erfahrung und ihrem abstrahierten Zeichenscharakter wird durch die Packung, die eine domestizierte Natur auf ein kommerzielles Entzerrt reduziert, noch zusätzlich verstärkt. In seiner typisch direkten Art deutet Geys die Beziehung zwischen Original und Kopie an, indem er die Illustration der Packung so vergrößert, dass die Möglichkeit der Deutung nicht mehr gegeben ist. Wie bei der Typologie einer wissenschaftlichen Explanatide werden die Namen der Pflanzen auf Schildern unter die Abbildung gedruckt. Die rein visuelle Beobachtung des optischen Geschehens wird gebrochen und mit der linguistischen, Bezeichnung der Pflanze – deren wissenschaftlichen lateinischen und deren populären Namen in der Landeskunde – konfrontiert. Charakteristisch für Geys' Werk ist hier die Gegenüberstellung von analytisch-dekonstruierender Distanzierung und sinnlicher Empfinden: Die Bezeichnungen symbolisieren die Pflanzen, die Abbildungen jedoch entstehen sich dieser Typologie. Sie gehören zur Kategorie der kommerziellen Verpackung, die durch andere Ziele und Funktionen gekennzeichnet ist. Die Bilder beziehen sich also nicht alleine auf sich selbst, sondern auf die unabhängbare Serie. Die Pflanzennamen hingegen beziehen sich zwar auf die Serie, stellen jedoch ein Zeichen, jedoch nicht auf die Abbildung, die sich dem Kontext kommerzieller Warenästhetik zuordnen lässt. Die symbolische Bedeutung der Darstellungen bleibt damit weit hinter der Naturerfahrung und dem Lustgewinn jenseits Gärten zurück.

Durch die planmäßige jährliche Wiederholung eines ästhetischen Entscheidung und Handlungsprozesses ist der Zyklus auch ein ungewollter Weg, den Zeitfaktor in die Kunst zu integrieren. Hier drängen sich Assoziationen zur Denschenhistorie des Wahrnehmens auf, wie sie Daniel Buren in der realen Welterfahrung seiner (oft gleichzeitigen) Zeichnungen für die White Space Gallery in Amsterdam zwischen 1967 und 1973 praktizierte. Er wechselte nur die Farbe seiner Streifen. Auch ein Michael Asher Projekt für die Skulptur Projekte Münster am Ende des 1970er Jahren, bei dem er dreimal das gleiche Konzept ausfüllte, indem er 1977, 1978 und 1979 einen unpopulären Wohnraum an verschiedenen Stellplätzen aufstellte. Mit solchen Aktionen stellt sich diese radikalen Reduktion in Widerspruch zum Kult des Neoms. Indem sie sich zu dem gerade nicht erlaubt ist, nämlich die Veränderung verweigern, erliegen sie durch die Verluste der Aufmerksamkeit für jedes Detail ins Extrem. Veränderend im Sinne einer Maß von vorübergehender Wiederholung des Marktes, wie sie in der dritten Version ähnlicher Gedächtniszeichen unserer Überbau-Kultur existiert, wird über das Festhalten am Gleichen und die zyklische Wiederkehr als bloße Karikatur tänischer Veränderung entwertet.

Die zwei Arbeiten, die im Kunstreutem München in aktualisierter und erweiterter Form gezeigt werden, Sammlungen diese doppelte Linie, die Jf Geys von den frühen 60er Jahren im sozialen und künstlerischen Handlungsfeld gezogen hat, 1968 steht er zum ersten Mal zeitgleich seine serielle Extrapolation in einem sozial interventionistischen Projekt aus. Im Rahmen der Ausstellung „Chambers d'artie“ wurden in Gastei Privatwohnungen Einzelplatzierungen prominenter internationaler KünstlerInnen eingerichtet. Geys suchte für sein Projekt reiche Personen, die ein Entzerrnisraum – leben – im Gegensatz zu seiner Kolonialisierung, die sich den Konfort großbürgerlicher Wohnungen ausgewählt hatten. Geys entwickelte eine Idee, die mit den Grundrechten der Französischen Revolution von 1789 beschrieben wurde: „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“, die jedoch keinen Charakter gewährte. Diese künstlerische Intervention konnte von den BewohnerInnen genutzt werden, um ganz zwanglos mit Kunstinteressierten über ihre existenziellen Noe oder andere Themen in Zusammenhang zu kommen. Im Gegensatz zu den in den Medien üblichen Stigmatisierung, bei der Sozialhilfsempfänger als passive Opfer dargestellt werden, erhalten die Bewohner nun die Möglichkeit zur Eigeninitiative und zur Entfaltung ihrer Grundrechte. Geys Kunstwerk diente wiederum der sozialen Unterstützung für verdrängte Themen, die bei dieser Gesteil von keinem der anderen Künstler berührt wurden. Für eine zeitliche Ausstellung wurde der gesamte Raum der Ausstellungsgalerie in der Galerie, die sich in der Nähe des Hauptbahnhofs von Paris befindet, in einem Hubschrauber auf Trage-Tafeln zu durchdringen. Im Rahmen der der Arbeit König getroffen Auswahl stellte Geys die Kasper-Zandzakjes vollständig aus. Nach seiner Begründung des Kunstwerkes Mithras entschied sich Geys erneut für eine vollständige Präsentation der „Sammlungen“ sowie für eine Installation der Türen „Gleichheit, Freiheit, Brüderlichkeit“, hier jedoch in natürlichen Rahmen verschiedener religiöser Kunstwerke. So kreuzten sich nach fünfzehn Jahren in München in einem veränderten kontextuellen und sozialen Kontext noch einmal zwei seiner Schlüsselprojekte.

Die kontextbezogene Intervention im Kunstreutem München ist vor der charakteristischen Rasterung abgeleitet – der langgestreckten Galerie, die seitlich durch quadratische Öffnungen rhythmisiert ist. Der lineare Charakter der beiden Ausstellungen erlaubt die Hängung der komplexen Serie großer und gleicher Sammlungen von 1967/68 bis 2002. Die archaische Geschlossenheit des „white cube“ der Kunst-institution wird über die Fenster, die über ein Bauraster erreichbar sind, zum urbanen Alltag hin geöffnet und die Wirklichkeit von diesem „Fenster zur Welt“ gehalten. Gleichzeitigkeit bringt Geys die Namen aller weltweit existierenden Ethnien an. Die sichtbare Welt, die durch die Fenster erblickt werden kann, konzentriert sich auf die Wirklichkeit von diesem „Fenster zur Welt“ gehalten. Gleichzeitigkeit bringt Geys die Namen aller weltweit existierenden Ethnien an. Die sichtbare Welt, die durch die Fenster erblickt werden kann, konzentriert sich auf die Wirklichkeit von diesem „Fenster zur Welt“ gehalten.

Über den Einblick in Mikro- und Makrostrukturen intendiert Jf Geys mit seiner Arbeitsweise einen bewussten Prozess. Wie ein Sensorieller, der alle symbolischen und theoretischen Zuordnungen ins Leere laufen lässt, ein Tüftler und Denker arbeitet er in sozialistischer Art und richtet den Blick von der ästhetischen Platte auf den Garten und weiter auf die globale Peripherie. So öffnet sich für Geys' Projekten eine ganze Reihe von Perspektiven und Fenstern des individuellen kulturellen Welterde.



In Privatwohnungen installierte Platten von Jf Geys als Rahmen der Ausstellung „Chambers d'artie“, 2002. Foto: Peter von Pannoch

Frederik Leen

Jeff Geys. Kritische Ästhetik und Realität

„Weder die Wissenschaft, noch die einzelnen Züge der Wissenschaft, noch die Kunst haben ihre selbständige, immutabile, ausschließlich aus ihren eigenen inneren Dimensionen bestehende Qualität.“

Georg Lukács, Werke Band 10, S. 206

Seit 1964/65 mal Jf Geys jedes Jahr eine große und eine kleine Darstellung von Verpackungen wie sie für Saugut so typisch sind. Die großen Bilder Große Zandzakjes haben alle die gleiche Maße (140 x 90 cm) und sind in der gleichen Technik gemacht (Lackfarbe auf Holz). Jede Darstellung kommt – sowohl in der Maltechnik rückt – der Abbildung auf der Vorderseite der Sammlungen so nahe wie möglich. Die kleinen Bilder, kleine Zandzakjes (66 x 47 cm), sind in verschiedenen Techniken gemacht, wobei die meisten die gleiche Abbildung zeigen (das große Bild aus dem selben Jahr).

Im Grunde genommen ist das bilaterale Schaffen von Jf Geys durch eine Tendenz zur Aufklärung geprägt. Diese ist in allen seinen Formen in seinen Arbeiten wiederzufinden. Die Problemstellung lautet „Vergleichung“, was sich im fortwährenden Differenzieren des menschlichen Handelns äußert. Diese Zersplitterung führt zur Scheitern Autonomie verschiedener Gebiete des menschlichen Handelns, variierend zwischen Hirnforschung und Staatsapparat. Bereinigt für diese Tendenz ist der Begriff des Rechtschaffens, der in öffentlichen Bekanntheitsformen immer häufiger den Begriff Demokratie ersetzt.

Eines dieser Gebiete mit einer gewissen Selbstständigkeit ist die Kunst. Dieser Serie ist nicht die unendliche Wiederholung der Wirklichkeit, sondern eher der auf Konkrete beschränkte, festgelegte theoretische Formelraum. Dem Künstler steht es frei, Kritik zu äußern, er wird zwar in seiner kritischen Einstellung eingeschränkt, solange er innerhalb der Kunst bleibt und dem Gemeinen respektiert. Jf Geys ist sich der Gewaltigkeit dieser Einstellung sehr wohl bewusst, nicht nur innerhalb der Kunst mit Dingen beschäftigt, die außerhalb dieses Kontextes auch geht. So soll es eigentlich sein – wir wissen, was in dieser Welt (Kunstwelt) nicht ist, auch hat seine eigene Bedeutung. Wir wird nur aus u.a. politischen Gründen aufrechterhalten, wegen des Erbes von Benjamin Sachs. Typisch für das Hintergrund dieser Scheitern ist die Präsentation einer Reihe kleiner Sammlungen und eines Blattes mit einer langen Liste von „Fragen“ anlässlich einer Handwerkschau in einem Festival in der Provinz und bei einer Ausstellung in einem spezifisch epistemologischen Rahmen. Diese beiden eine Reihe von Fragen in der Zeit, die sowohl dem Künstler als auch dem Betrachter Gelegenheit bieten, sich in der disparaten Produktion des Künstlers zu orientieren – das Werk von Jf Geys umfasst immerhin die verschiedensten Materialien und Formen, von Fotos und Fotokollagen über Objekte bis hin zu Briefen und Installationen. So stellt sich heraus, dass die Scheiterns Diskontinuität in eine Richtung tendiert: eine kritische epistemologische Haltung des Subjekts, das mittels der bildhaften Sprache eine gesellschaftliche Beschreibung (d.h. mit dem selben Subjekt der Wirklichkeit konfrontiert). Das Problematische daran ist die Folge der eigenen Doppellichkeit und das Verhältnis gegenüber dem großformatigen, Jf Geys beschreibt das Folgende: „Meiner Meinung nach müsste die Aufgabe lautet: Soziale gesellschaftliche Wissen wie möglich. Es gilt immer noch zu viele Leute, die wissen möchten der Einsicht in die Dinge, der Information, für

es ist die Fähigkeit, noch die einzelnen Züge der Wissenschaft, noch die Kunst haben ihre selbständige, immutabile, ausschließlich aus ihren eigenen inneren Dimensionen bestehende Qualität.“

Das Gesetzmäßige von Jf Geys bilden die zwei Serien mit Darstellungen von Saugutverpackungen einer Sondergruppe. Im nummerierten Werkkatalog werden die großen, mit Lackfarbe gemalten Arbeiten, unter einer Nummer (Nr. 44) mit einer weiteren alphabetischen Unterzeichnung. Die Serie beginnt mit Nr. 44a Petrus (Hydrol) 1965/66 und läuft gegenwärtig bei 44w (Widow) 1984/85. Von 44b, d und e gilt es jeweils zwei Beispiele, da ein Exemplar bereits verkauft wurde. Die Bilder als Serie dennoch komplett bleiben sollen. Die Tatsache, dass sie als Einzelbild ausgestellt werden, betont den Charakter der (einzelständigen) Gruppe. Innerhalb ihrer Autonomie stehen die Vorzeichen einzelner Bilder zeigt. Die Form der Gesetzmäßigkeit, auch wenn sie sich auf die Serie der kleinen Bilder beschränkt, wurde früher schon einmal gewählt (Amsterdam, I.C.C.) als Gruppe bilden diese Arbeiten einen chronologischen Maßstab, wobei jede Arbeit eine regelmäßige Zeitmarke markiert. Sicherlich hat die Wahl des Themas Saugut, Blumen und Gemüse, oder genauer die Wahl einer bestimmten Genre- oder Themenreihe im jeweiligen Jahr für Geys eine persönliche Bedeutung, die jedoch nur beschränkt relevant ist, da eine Änderung des Künstlers zur Interpretation führt. Was erreicht ein Schimmer der Bedeutung der Serie bilden eine Reihe von Fragen in der Zeit, die sowohl dem Künstler als auch dem Betrachter Gelegenheit bieten, sich in der disparaten Produktion des Künstlers zu orientieren – das Werk von Jf Geys umfasst immerhin die verschiedensten Materialien und Formen, von Fotos und Fotokollagen über Objekte bis hin zu Briefen und Installationen. So stellt sich heraus, dass die Scheiterns Diskontinuität in eine Richtung tendiert: eine kritische epistemologische Haltung des Subjekts, das mittels der bildhaften Sprache eine gesellschaftliche Beschreibung (d.h. mit dem selben Subjekt der Wirklichkeit konfrontiert). Das Problematische daran ist die Folge der eigenen Doppellichkeit und das Verhältnis gegenüber dem großformatigen, Jf Geys beschreibt das Folgende: „Meiner Meinung nach müsste die Aufgabe lautet: Soziale gesellschaftliche Wissen wie möglich. Es gilt immer noch zu viele Leute, die wissen möchten der Einsicht in die Dinge, der Information, für

sich behalten und dadurch dem Heiligerischen der Intelligenz bezeugen.“ Für das Subjekt das Verantwortung trägt für die Gemeinschaft und zugleich Bestandteile davon in, im Gegensatz zum Individuum, dem zum „Ding“ gewordenen Subjekt, das sich der Gemeinschaft isoliert, wobei die Begriffe dieser Wirklichkeit kritischer und austauschbarer bleiben, falls sie sich als unerschöpfbar erweisen. Obwohl Jf Geys seine Ausstellungen eine ästhetische Qualität besitzen, wird sowohl für den Betrachter als auch für Geys selbst der widerständige Zugang zu seinem Werk zur Bestätigung von Adorno Beschreibung einer komplexen Welt, dem Darstellung als einflussreiche, klare Wirklichkeit eine Lüge wäre. In diesem Zusammenhang gerät das ästhetische Element ins Bildfeld. Letztendlich gibt es in der Kunst keine Qualitäten und Eigenschaften, die nicht auch in anderen Bereichen menschlichen Handelns zu finden sind. Die Widersprüche auf der vorgeschobenen Position des Ästhetischen in der (bedingten) Kunst im Gegensatz zur Zurschauflichkeit, mit der man sich dem ästhetischen Element in den Naturwissenschaften nähert.

Die Arbeiten von Geys thematisieren nicht nur Prozesse, Methoden und Produktion der Wirklichkeit, sondern gleichzeitig die Rolle des Subjekts. So wie ein Text auf einem Blatt Papier ein Gedankenspiel enthält, so gerät das Textbild eine visuelle ästhetische Art und Weise. In diesem Sinne wirken die Arbeiten von Jf Geys auf den Betrachter wie ästhetische Konstrukte und das sind sie auch. Ihr Inneres gibt aber nur ein wenig der Selbstoffenheit als vielmehr der Kritik am „einsamen Meister“ – das ist der zentrale Künstlertypus in der kapitalistischen Gesellschaft, der Typus der Spezialisten der „reinen Kunst“, der sich als unteilbar und unteilbar nutzen lässt, arbeitet, weil er auf der maschinellen „Technik basiert“. In dem Moment, in dem autonomistische Künstler bei dem Versuch, die Gestalt des schöpferischen Individuums wiederherzustellen, abgeben in vulgär-representationalen Gefallen mit einer paradoxen Vorliebe für Mythologie, gekennzeichnet von einer reaktionären „zurück-und-her-Wurde“-Tendenz, erreicht Jf Geys Installationen, die an die kritische Methode anschließen. Seine abstrahierten Arbeiten beruhen auf vom Individuum befreiten, mechanisch produzierten Gegenständen – Längholz, Mangelholz, Tisch, Stuhl, Gewand (1984/85) oder verschiedene Sten, Tapeten, Hocker (Lüttich 1984) – und mechanischen Produktionsmitteln, wie die der Industrie (Gewand 1984/85). Der Wert der Aussagekraft des Malens wird demonstriert auf Null gebracht, indem Geys fünfzehn gleiche Bilder, die zudem von jemand anderem malen sind, nebenwiegend hängen (Lüttich 1986). Die Installation, die dies alles bezeugt, entwirrt, kann als Perpetuum für einen großen Teil der Arbeiten von Geys geben. Die Dialektik des Allgemeinen und Besonderen, wie sie im Verhältnis zwischen unteilbaren Reptilien der Hocker und Dinosaurier der Serie zum Ausdruck kommt, wird reflektiert in der Wiederholung gleichgerichteter Skulpturen zum selben Thema (Skulpturen von Cass Oldenburg im Park von Sonbeek), vor einem unterschiedlichen Hintergrund (Tapeten), wobei eigentlich nur Muster und Farbe wechseln.

Die Serie von Verpackungen als Achse im Werk von Jf Geys offenbart den Sinn für Dokumentation und Konstruktivität, der sein gesamtes Werk bestimmt. In jeder Arbeit, also nicht nur in des gemalten Sammlungen, erkennt der Betrachter das Motiv der Neugierde, das Bedürfnis nach Einblick und die kritische Prüfung des Erworbenen. Der Sinn für Dokumentation zeigt sich nicht nur in der literarischen Aktivität für jede Arbeit und dem Bedürfnis bei Entwicklungen auf anderen Gebieten auf der Höhe der Zeit zu bleiben – typisch dafür ist ein Projekt zu Beginn des 20er Jahre, bei dem

in einer Arbeitsgruppe Texte der damals aktuellen „Neuen Philosophie“ besprochen wurden –, sondern auch in der Zusammenfassung der einzelnen Arbeiten in einem sorgfältig geführten Archiv, welches das gesamte bildnerische Schaffen umfasst. Dieses Archiv enthält allerlei Briefe, Publikationen, Artikel, Einladungen, Kataloge, Notizen, Fotos und Gegenstände, meist ähnlich in Ringbüchern geordnet und registriert. In diesem Archiv bilden die gemalten Samendrucke die Kadenz des – die alphabetische Erinnerung an – und vielleicht auch den Ansporn für das bildnerische Schaffen, das sich Jef Geys zur Aufgabe gemacht hat.

Michael Hauffen

Jef Geys. Umfunktionierung als Kunst

Aus dem Niederländischen von Kerstin Korte

Entwurfstexte in:
Johannes/Geys, Kasper König, Greg 1996

1. Jef Geys (Dortmund, im Museum für Gegenwartskunst, Museum für Moderne Kunst, Göt 1995, S. 5), während der Ausstellung „Alte Kunst in Belgien“, Insel/Deutscher, Deutsch/Geys, 1995
Museum für Moderne Kunst, Göt 1995

2. Ausm. der Welt. Zum Zeitpunkt des Erscheinens der verschiedenen Ausgaben des Katalogs Internationalität/Teil der Serie bei Göttingen, 1996
Böhrigke Verlag, Göttingen 1996

3. Jef Geys (Dortmund, im Museum für Gegenwartskunst, Museum für Moderne Kunst, Göttingen 1995, S. 5, 9)

4. Briefe, Artikel, Kunst und Produktion, München 1995, S. 10

Geht man davon aus, dass Kunst ihre Intensität aus den (geplagten) Operationen bezieht, wo sie sich selbst auf Spiel setzt und dabei neue Perspektiven gewinnt, dann kann Jef Geys als beispielhafter Künstler gelten. Sein Interesse war von Beginn an nicht darauf gerichtet, die regulären Erwartungen des Kunstsystems zu erfüllen, auch wenn diese Innovationen und Überraschungen in einem gewissen Rahmen einschließen. Es fehlt aber in seiner Entwicklung noch völlig jene Attitüde der Ignoranz gegenüber den kommunikativen Prozessen, die Kunst als soziale Konstruktion erst ermöglichen und ihre Entwicklung grundsätzlich unabhängig von den „Autoritäten“ verlaufen lassen, mit deren Namen Weise adressiert werden. Das Kalkül, das den Namen Geys trägt, schafft diesen Sprung aus dem Kalkül repräsentativer Subjektivität durch ungewöhnliche Beweglichkeit und programmatische Mehrdeutigkeit, vor allem wenn es darum geht, verschiedene Diskurse und Strukturen miteinander in Verbindung zu setzen und die dabei sich ergebenden Interferenzen auszunutzen. Sollte man versuchen, die Einheit dieser Vorgehensweise zu belegen, die Klammern, die auf den ersten Blick vollkommen heterogene Ansätze und Interventionen zusammenhalten, dann könnte man es als den Versuch charakterisieren, ein modernes Leben jenseits dessen zu konstruieren, was als nützliche Dispositiv heute seiner Schreiber über ständige sozialen Systeme (je detaillierter in der westlichen Welt ausgearbeitet scheint: nämlich die Normalität).

Der Anfang dieser Auseinandersetzung fällt in die frühen 60er Jahre, wo sich unter dem Signum des Modernismus eine formale und radikal reduktionistische Kunst zu etablieren begannen hatte. Geys findet da nur beringte, was Dichtung bereits Anfang des Jahrhunderts für die Malerei konstatieren hatte, nämlich ihre bloß noch „retinale“ Wirkung. Aber auch die gerade aufkommende „ironische“ des Nouveaux Réalisme, die sich auf Dichtung als Spiel mit den konventionellen Voraussetzungen der Kunst stützen konnte, gewinnt für ihn keine ausschließliche Bedeutung. Eher schon könnte man sein erstes Konzept in eine Linie mit den institutionenkritischen Ansätzen eines Daniel Buren oder Marcel Broodthaers stellen, vor allem von Ersterem unterscheidet ihn aber die klare Abgrenzung vom Primat selbstreferentieller Gesten, auch wenn deren Unternehmen, die eigenen Voraussetzungen zu dekonstruieren, dem Rann der Konventionen einen nachhaltigen Knack einbringen vermochten. Zum Ausgleich wuchs eher intellektualistischer Spiel mit dem paradoxalen Logik des Kunstsystems, wendet sich Geys schließlich der frühen russischen Avantgarde zu und greift dessen Programm einer Konvention verschiedener moderner Entwicklungen ästhetischer, theoretischer und pädagogischer Praxis auf, das sich in einem humanistischen Ideal der Verbesserung alltäglicher Lebensbedingungen orientiert. Seine Begriffe auf diese Tradition beschränkt sich jedoch keineswegs auf eine Wiedererweckung historisch gewendener Utopien,

geschweige denn der Kultivierung ihrer Symbole, sondern wird auf die aktuellen sozialen Gegenstände in der Westeuropäer der 60er Jahre zugespitzt. Geys beabsichtigt denn auch, sich hier und jenseits des Geschehens einzumischen, und das bedeutet für ihn, die Dynamik des sozialen Fortschritts dort herauszufinden, wo sie noch nicht durch inzwischen optimierte Konditionierungstechniken kanalisiert worden ist.

Aus diesen Bestreben und Momenten resultiert bereits eine breite Palette an Anknüpfungspunkten, aber die Geys nach und nach auszuweiten vermag, wird nicht genug damit, greift er noch ein weiteres Element auf, das ihm aufgrund seiner Perspektive gleich doppelt begegnet: nämlich das Rätseln der Pop Art, das zu diesem Zeitpunkt nicht nur eine große Reform des offiziellen Kunstsystems markiert, sondern auch Einfluss auf die Alltagskultur nimmt. Diese Weile einen von Wende und Konventionen unbeeinträchtigt Umgang mit den Zeichen einer Kommunikation, die zunehmend von massenmedialer Anonymität geprägt ist, greift Geys sofort auf, um jedoch auch jenseits der fremde Note einer unversierten Kunst zu geben.

Weil sich seine Objekte nicht zu einer homogenen Form schließen, kann die Assumtion offen gehalten werden in Richtung verschiedener Ebenen der Erfahrung und ein Bewusstsein der Komplexität psychischer und sozialer Strukturen im Prozess der Wahrnehmung freisetzen. Auf Informationsgründlichkeit greift Geys auch in Bezug auf sein Genre als eines der systematischen Überblicke über sein Werk hat er offenbar nicht, es immer da ganz gedrängt wurde. Die Folgen: es gibt weder einen systematischen Katalog, noch so etwas wie ein zentrales Hauptwerk, an dem sich eine Art strategisches Gesamtkonzept ablesen ließe. Was diese Resten vor allem bewirkt, ist für jeden Beobachter die neuerliche Aufgabe, sich mit einem heterogenen Menge von Produkten, Aufzeichnungen, Projekten und Aktionen in ein Verhältnis zu setzen. Denn die Sinne erleben wie Wissen und Erfahrung herausforderndes Potential. Das heißt aber nicht, dass in den untern Schichten der Gesellschaft keine eigene ästhetische Urteilskraft vorhanden wäre. Nur gebracht sie anderen Regeln und geht von anderen Werturteilen aus. Die eigene Garten oder die Pflanzen in der natürlichen Umgebung nehmen in diesem anderen Sektor ästhetischer Kommunikation einen höheren Stellenwert ein.

In diesem Sinn soll hier ein Zugang in den Bewusstsein konstruiert werden, dass es auch anders sein könnte. Die Arbeiten, die im Kunstkreis München zu sehen sind, dienen dabei als Ansatzpunkte. Es handelt sich um drei Knoten eines mehrdimensionalen Netzwerks, die gegenseitig sein dürfen, viele der verschiedenen Verbindungen und Verzweigungen (oder Brüche) zu thematisieren, über die es Geys gelungen ist, einen eigenständigen Impuls Systemgrenzen sprengender Kommunikation in die aktuelle Gegenwart zu transferieren.

Semiotik der Samendrucke

Die inzwischen 35 Tafeln der Serie *Große Zandzandje*, 1966ff., zeigen jeweils die Vorderseite eines Samendruckes – eines jener Tüchchen mit Saatkugeln, die es überall zu kaufen gibt. Diese farbigen Abbildungen und ihre grafische Ausgestaltung werden von Geys auf großen Platten (40 x 60 cm) übertragen und durch die botanische Bezeichnung (in wechselnden Sprachen) plus dem korrekten lateinischen Ausdruck der jeweiligen aus einem separaten Tableau ergänzt. Seit 1965 trägt Geys der Serie jährlich ein weiteres Exemplar hinzu, wobei er aus dem gerade verfügbaren Angebot willkürlich eine Sorte herauspflückt. Neben Blumenblenden finden sich auch einige Gemüsesorten.

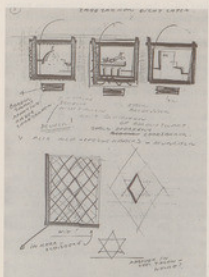
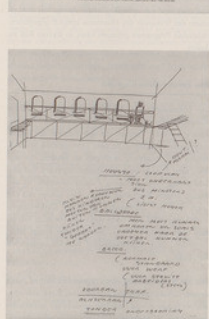
Vergleicht man die Arbeiten mit einer bestimmten Serie von Andy Warhol (Flowers, 1964, dann lassen sich eine Reihe von Abweichungen beobachten, die Geys' Konzept klar konturieren. Das Absteigen auf Differenz ist dabei beliebig verwendete Methode, denn es tritt auch in Geys' eigenen Aufzeichnungen als explizit formuliertes Verfahren auf. Es spielt von Minus als einer Weise, sich zur offiziellen Kunst in ein Verhältnis zu setzen, und sie dabei zugleich auf ihre Rahmenbedingungen hin abzuklopfen beziehungsweise mit einer Alternative zu konfrontieren. Indem er in seinen Kommentaren Minus von Mimikry ableitet, unterstreicht Geys zudem den Zeichencharakter eines Spiels mit den Zeichen der Macht.

Zunächst fällt natürlich auf, dass die „Samendrucke“ den naturalistischen Zug von Pflanzenbildern brechen, indem sie den Kontext des industriell hergestellten und vertriebenen Produkts nicht implizieren, auch wenn die Namen der Herstellerfirmen ausgefüllt bleiben. Demgegenüber setzt sich bei Warhols Flowers trotz aller pop-art-mäßigen Schematisierung das Naturphänomen der aufleuchtenden Farben dominiert durch, wobei die ursprünglich biologische Funktion dieses Phänomens durch den symbolischen Wert einer Ökonomie der Verschwendung überlagert wird. Auf dieser Linie kann dann sogar noch die mediale und kommerzielle Verwertung der Bilder als überhistorischer Ausdruck des Begierens erschienen.

Der Naturalisierungssymbolik sozialer und einer Kunst, die die Identifizierung moderner Zeichensysteme, nicht mit den „Samendrucke“ eine Strategie der Deasoziation und Relativierung gegenüber. Der Anschein von Inhabilität, den die selbstreine Veranlagung leuchtender Farben ausstrahlt, wird mit den trivialen Beschäftigungen einer breiten Bevölkerung konfrontiert, für deren Selbstentstellung das Sublime nicht verfügbar ist und konsequenterweise solange ausgeteilt bleibt, bis es in erschwerender Massenproduktion ausgeteilt und ein Stück weit vom Beckel getrennt wird. Das heißt aber nicht, dass in den untern Schichten der Gesellschaft keine eigene ästhetische Urteilskraft vorhanden wäre. Nur gebracht sie anderen Regeln und geht von anderen Werturteilen aus. Die eigene Garten oder die Pflanzen in der natürlichen Umgebung nehmen in diesem anderen Sektor ästhetischer Kommunikation einen höheren Stellenwert ein.

Was von der Werte der Hochkultur als unrein, deprimiert oder womöglich sogar wider natürlich abqualifiziert wird, gibt sich aus der Distanz betrachtet als erste Kultur zu erkennen und relativiert, wenn sie erst einmal in den Blick genommen ist, auch den Anspruch der Erlebens auf Universalität. Denn der kann nur solange aufrechterhalten werden, wie es verstanden, dass er auf Grenzen basiert, die auch eine Außenreise bzw. einen blauen Fleck haben.

Wie bereits erwähnt, fertigt Jef Geys seit 1965 Jahr für Jahr ein weiteres Bild dieser Serie an. Auch Warhol hat in Serien gearbeitet und den Prozess der mechanischen Reproduktion dabei thematisiert, wodurch die Brücke zwischen Museum und der Kultur massenhaften Warenkonsums erneut vorbereitet worden war. Die strenge Regelmäßigkeit, mit der Geys seine Serie fortgesetzt hat, bringt allerdings noch eine andere Reform ins Spiel. Der Jahresjahreskreis verweist auf die Chronologie von Prozessen einer höheren Abstraktionsstufe und gibt der Arbeit eine streng konzeptuelle Note. Ein Vergleich mit dem über lange Jahre penibel ausgeführten Konzept eines On-Konzepts bringt sich auf. Aber auch hier soll die Benennung gestatten, einen Unterschied zu machen. Die Samendruckbilder und ihr banales Motiv stehen der rein formalen Operation, die



Bildern von Jef Geys für seine Ausstellung im Kunstmuseum München, 1991



Jef Geys. Völkergärten

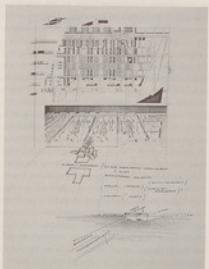
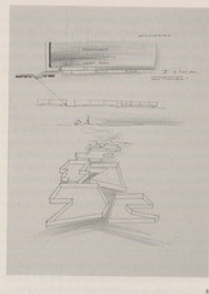
Bei seinem ersten Besuch in der Messestadt Riem im Frühjahr 2001 entwickelte Jef Geys die Idee zu einem Konzeptprojekt für den in München neu entstehenden Stadtteil. Ausgangspunkt war die Anlage als Parkland im Grünen, deren Bevölkerung sich in den nächsten Jahren von 5.000 auf 16.000 Menschen vergrößern wird, und ihre außergewöhnlichen Bevölkerungsstruktur, nach der bei etwa 600 Haushalten schon jetzt 18 Nationen zusammenleben, hat Geys ein Projekt offener Kunst entwickelt, das den neuen Nachbarn Ort und Anlass zur Kommunikation und Eigenständigkeit geben kann: Internationale Völkergärten.

In sieben detailliert ausgearbeiteten und kolorierten Entwurfszeichnungen erläutert Jef Geys sein Vorhaben (vgl. Abb. 1-7). Tinte, Buntstift und Fotokopie auf weißem Papier (je 41 x 59,6 cm). Wie in einer illustrierten Gebrauchsanleitung zeigt Geys auf den Blättern Ausgangspunktswerte wie die Vorstellung der Stadtschneise aus der Vogelperspektive, Abstraktionsstufen wie die Veranschaulichung von Formen, die Grundrisse, Querschnitte von Details sowie einzelne Vorgänge, z.B. das Versetzen von Objekten per Kran.

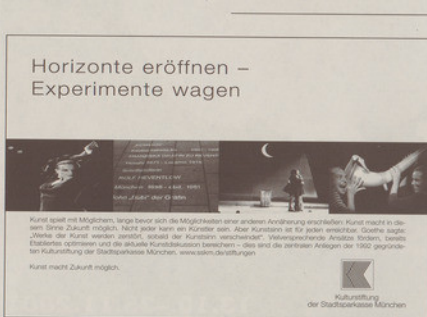
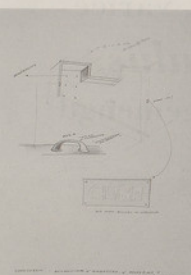
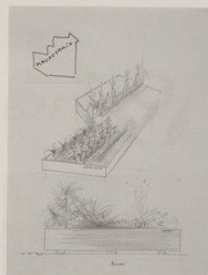
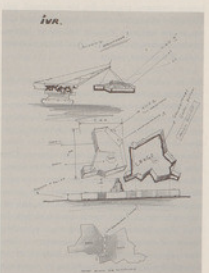
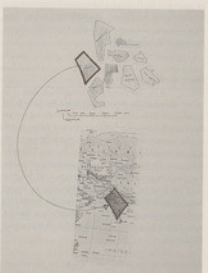
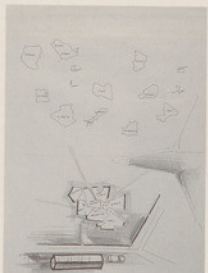
Das Konzept sieht eine große Gartenbepflanzung von der aus etwa 140 (anfänglich mindestens 27) Pflanzenarten bestehen und von der Bewohnerschaft in einem Patensystem betreut werden soll. Aus den Vorgelagerten gehen, ergeben die Internationalen Völkergärten das Bild einer neuen generierten Endkarte (1). Die Bete haben die vereinfachte Form einzelner Nationalstaaten, von dem gravierenden Unterschied zur Realität, dass alle Länder die gleiche Größe, d.h. alle Bete die gleiche

Kantenlänge von 4 x 4 Metern besitzen und eine neue geographische Lage einnehmen. So kann man Mexiko neben Indien und Deutschland neben Mauritien planen werden (2). Geys hat für die Pflanzanlagen aus Beton eine ausgeglichene Aufteilung und Entwurfsplan systematisch entworfen. Aufgeteilt werden sollte die 30 bis 60 Zentimeter hohen Tische so, dass zwischen ihnen Fläche das Hindurchgehen ermöglichen (3). Auch zum Aufhängen reicht die Größe der Tische genau. Anhand, die von der Entfernung zur Wohnung von höchstens zehn Minuten bis zu dem Verschieden reichen, den Gartenkomplex in einem der fingerartigen Grünzüge eintragen, die von Süden zwischen die Wohnbebauung führen. Auch praktische Erwägungen wie Zufahrten, Wasserzufuhr und die Anordnung von Gesteinsgruppen unterhalb der Gärten werden vom Künstler berücksichtigt (4). Die einheitliche Größe der Pflanzanlagen aus grauem Beton soll sie variabel verwechselbar machen (5). Dann möchte der Künstler die einzelnen Schalen mit Taggeräten und Messingarmen aus dem versetzen (7). Bepflanzung werden sollen die Bete mit Pflanzen der jeweiligen Region (6). Gefragt, gegenwärtig und abgesehen werden sollen sie von der Messestadt beauftragten, die aus dem entsprechenden Nationen stammen und zum Paten der Gartenstücke werden.

Sicherlich ist es nicht schwer, die Bewohnerschaft für das Projekt zu begeistern, doch Jef Geys' Idee in der Messestadt Riem umzusetzen, erfordert darüber hinaus viele Gedank- und Überlegungen. Um die wesentliche Grundlage des Vorhabens zu schaffen, einen Ort für den einige Hundert Quadratmeter großen Anlagenkomplex zu finden.



Entwurfszeichnungen von Jef Geys für seinen Völkergärten, neun konzipierte Varianten der Internationalen Völkergärten.



Werktite

- 280 Vogelzeichnungen
- 281 Lepi wie eine Blume - Libani Wavri, 1992
- 282 Signat Balthus
- 283 Armut Duggi
- 284 Glaswände der Fußballtribüne, 1992
- 284 Tisch mit 7 Stühlen und Leinwand
- 284 Die Vorstände
- 285 Völkergärten, 1992
- 286 Völkergärten mit weißem Aal, 1992
- 287 Völkergärten mit weißem Aal, 1992
- 288 Völkergärten - Die Hausarbeit, 1992
- 289 Mutter Mollers - Gasse - drei pellen...
- 290 Shouting Stone, 1992
- 291 In Memory of the Future
- 292 Leon
- 293 Fries Rekam - Reklam
- 294 Entwurf eines Programms
- 295 Aft Alexander
- 296 Was gibt es heute zu essen? Entwurf Le Channel
- 297 3 x K.I.B. - Sonderausgabe Alexanderplatz, 1993
- 298 Schneefallen - Schneefallen - Prontop, 1993
- 299 Eröffnung Agentur - Brüssel - Raten - Raten
- 300 Real - Wiener Session, 1993
- 301 Blick Walter - Jura - Leo
- 302 Da ist ja der Hans wieder!
- 303 V.Z.B. - K.I.B.
- 304 Antikale Intelligenz
- 305 Witte de Wit - Was gibt es heute zu essen?, 1993
- 306 Der Standard - Museum in Progress
- 307 Linder mit Bart - Lophen
- 308 Da ist - heute werden
- 309 Serpentine London - Take it in Your, 1995
- 310 FRAC Reims - Champagnerausstellung, 1995
- 311 FRAC Reims - Video "Le Reims Margot", 1995
- 312 Lüttich - Lüttich
- 313 Spread Out - München, 1996
- 314 Rennes - Universität - Selbstporträt
- 315 Marie-Ange - über Bauen
- 316 Carl Reichenbach - Brüssel Brüssel, 1997
- 317 Impliment Network - E.S.P.
- 318 Tarkenton & Hans, 1997
- 319 Münster 97
- 320 W.E.K. 97
- 321 Lissabon 98
- 322 Lophen - Kulturpolitik & Retrospektion
- 323 Artzyren
- 324 Lissabon, 98 - P.L. 1999
- 325 alle Schwarzweißfotos
- 326 Begrußung mit Fabrice
- 327 Mittelheim 1999
- 328 Oberwiesenthal
- 329 Nessel
- 330 Archi Filanische Gemeinschaft
- 331 Georges & David
- 332 Hansel Filmisches Haus
- 333 Lissabon Privatleben
- 334 München 2001
- 335 Christine, Ludo & Roland, Winter 2000
- 336 Ernst Reine, 2000
- 337 Heideck, 2000
- 338 Mittelheim - Mame
- 339 Astrid
- 340 Hering Jan
- 341 Reims, 2001

Impressum

Kampfer International, Ausgabe Oktober 2001, erscheint anlässlich der Ausstellung „Jef Geys 1960-2001“ 14. Oktober bis 25. November 2001 im Kunstmuseum München.

Herausgeber Jef Geys für Kunstmuseum München

Redaktion Heide Andor

Herausgeber dieser Ausgabe Dr. Claudia Büttner, Michael Hauff, Frederik Leim, Dirk Snausdorf

Grafische Gestaltung Gisa M. Würger

Druck Pöschel Druck, München

© 2001 Kunstmuseum München und Jef Geys

Kunstmuseum München, Gieseler 4, D-80339 München

Tel. +49 (0)89-22 11 05, Fax +49 (0)89-22 93 32, e-mail: info@kunstmuseum-muenchen.de, http://www.kunstmuseum-muenchen.de

MünchenerKunst: Dirk Snausdorf, Heide Andor, Renate Korn, Dorothea Grogan

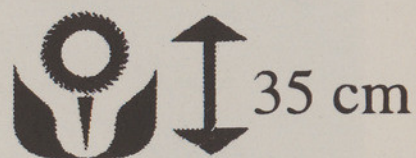
Red: Jef Geys, der Leihgeberin Jan Dams und Jos Jansz sowie Martin Fuchs

Ausstellung und Publikation entstehen mit freundlicher Unterstützung des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst und dem Ministerium der Bayerischen Staatskanzlei. Die Ausstellung wird gefördert von der Kulturstiftung der Stadt München. In Zusammenarbeit mit kunstprojekte_miem, einem Projekt der Landesstadt München, realisiert Jef Geys ein Projekt in München. Die Reihe des Kunstmuseums mit Projekten im öffentlichen Raum wird gefördert von der Kulturstiftung der Stadt München.

Seite 1
Jef Geys, Heide Andor, 1992/93, verschiedene Techniken, je 28 x 17 cm.
Preis: 100,-

Seite 12
Plan der Ausstellung „Jef Geys 1960-2001“, Kunstmuseum München, 2001.
Gestaltung: Dirk Snausdorf

Belle de jour, variée
Convolvulus
Dagschonen, gemengd



Jef Geys

Kunstverein München

13.10.-25.11.2001

Dienstag, 13. November, 20 Uhr: Vortrag von
Jochen Becker "Let's go outside"

Mit freundlicher Unterstützung des Bayerischen
Staatsministeriums für Wissenschaft,
Forschung und Kunst und dem Ministerie van
de Vlaamse Gemeenschap/Afdeling Beeldende
Kunst en Musea.

Der Kunstverein München wird gefördert vom
Kulturreferat der LH München.

In Zusammenarbeit mit kunstprojekte_riem
realisiert Jef Geys ein Projekt in München.

Die Projektreihe des Kunstvereins im
öffentlichen Raum wird gefördert von



Kunstverein München

Galeriestr. 4, 80539 München, T. 089.22 11 52, F. 22 93 52, www.kunstverein-muenchen.de, info@kunstverein-muenchen.de