

INES HOCK

I
N
E
S

H
O
C
K



INES HOCK

FARBKONTINUUM

PARTITA DES COULEURS



Vorwort

Schon lange hat sich Ines Hock der Welt der Farben verschrieben. Sie ist fasziniert von der Vielfalt und dem Nuancenreichtum von Farbe, deren individuelle Wahrnehmbarkeit je nach Ton und Dichte, je nach Lichteinfall oder Struktur der Oberfläche und auch je nach Befindlichkeit des Betrachters variiert. So hat sie ihre intensiven Untersuchungen der malerischen Möglichkeiten von Farbe in vielfältigsten Techniken mit Bleistift, Buntstift, Gouache, Aquarell, Ölfarbe, Acrylfarbe auf Papier und Leinwand über die Jahre weiterentwickelt. Im sich verändernden Tageslicht entwickelt die Farbe unterschiedliche Wirkungen, beeinflusst sich gegenseitig, wirkt aufeinander ein; sie wirft farbige Schatten auf die Wand und durchflutet den Raum. Mit der Zeit hat Ines Hock die Materialität der Farbe aus der zweidimensionalen Fläche des klassischen Bildes gelöst und das FARBKONTINUUM in den dreidimensionalen Raum erweitert, indem sie Farben unterschiedlicher Dichte auf Folien als Installationen in den Raum hängt oder auf Glasflächen fixiert. Das durchscheinende Licht erfüllt den umliegenden Raum und erweitert ihn zu visuellen Erlebnissräumen, durch die die Betrachter wandeln, zu deren Teil sie werden können. Im Fluß von Raum und Zeit, mit wechselnden Positionen und Perspektiven verändern sich die Wahrnehmung und Wirkungen der Farben und des erlebten Raumes und führen zu immer wieder neuen Betrachtungsweisen und Stimmungsbildern.

Dr. Gabriele Uelsberg und Prof. Dr. Johannes Meinhardt vermitteln in ihren Texten das außergewöhnliche künstlerische Vorgehen einfühlsam.

Die Ausstellungsreihe in Linz, Beckum und Siegburg zeigt in erster Linie diesen poetischen Umgang mit Farbe und Raum. Gemälde und Zeichnungen auf klassischen Bildträgern ergänzen die jeweiligen Installationen. An dieser Stelle sei der Künstlerin ganz herzlich gedankt, die sich mit großem Einfühlungsvermögen den besonderen Gegebenheiten der jeweiligen Ausstellungshäuser genähert und mit viel Engagement zu jeweils individuellen Lösungen in der Präsentation ihrer Arbeiten gefunden hat. Dadurch werden nicht nur die von ihr bespielten Flächen zu einzigartigen skulpturalen Farb-Inszenierungen. In der Abfolge der Ausstellungen ergibt sich ein weiteres FARBKONTINUUM, als fließen Farben und Farbräume wie ein Strom durch die Landschaft der Museen.

Dr. Gundula Caspary
Stadtmuseum Siegburg

Dr. Martin Gesing
Stadtmuseum Beckum

Vorstand
Kunstverein Linz am Rhein



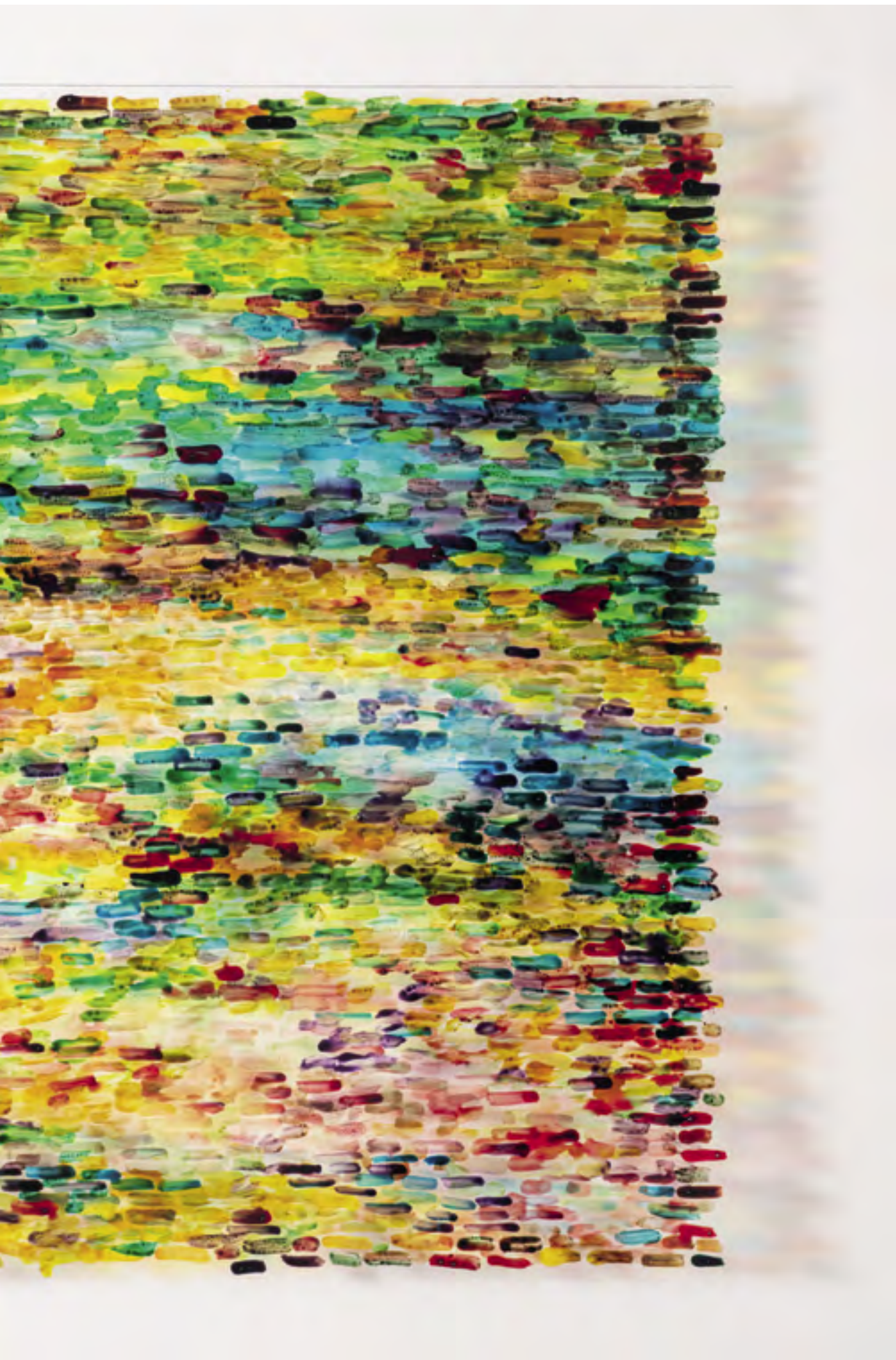
Glasarbeit, mundgeblasenes gotisches Glas, Derix Glasstudio, 40 x 50 cm, Vitrine, Stadtmuseum Beckum



Folienbildtafeln Nr. 25 und 26, 2022, transluzide Glasfarbe auf PMMA, 70 x 125 cm, Kunstverein Linz am Rhein



Oberlichtfarbfolie und Folienbildtafel Nr. 15, 2022,
transluzide Glasfarbe auf PMMA, 70 x 125 cm, Kunstverein Linz am Rhein



Folienbildtafel Nr. 27, 2022, transluzide Glasfarbe auf PMMA, 70 x 125 cm,
Detail mit Farblichterscheinung auf der Wand, Stadtmuseum Beckum

Partita des Couleurs 2022

Die Künstlerin Ines Hock gestaltete im letzten Jahr den Kunstverein in Linz am Rhein in eine beeindruckende Farbraumskulptur um, die die Besucherinnen und Besucher gleich in das Erlebnis miteinschloss. Die Räumlichkeiten des Linzer Kunstvereins, die durch ihre doppelte Schaufensterfront und den lichten Eingangsbereich sowie teilweise durch Oberlichtfenster eine eigene Mischung an Tageslicht, manchmal Sonnenschein und Kunstlicht beinhaltet, wurde durch die von Ines Hock gestalteten Malereien auf Folien in ein Gesamtkunstwerk verwandelt. Die Folienarbeiten, die sie von der Decke abhängte, waren so im Raum verteilt, dass die Besucherinnen und Besucher zwischen den Bildern und damit in der puren Farbigkeit umherwanderten. Aber das Ereignis startete bereits vor dem Kunstverein. Wenn man auf dem Marktplatz in Linz ankam, leuchtete durch die nach außen gerichteten Schaufenster des Kunstvereins die Farbe bereits mit Macht in den Außenraum und lud ein, dieses Farbvolumen im Innern zu erleben.

Ines Hocks Malerei erschafft Gemälde, die mittlerweile nicht mehr dem klassischen Tafelbild entsprechen, sondern als Bildobjekte den Raum im Inneren wie den umgebenden Raum in der Architektur verändern und bisweilen auch den Außenraum über Fenster und Öffnungen infiltrieren. Ines Hock arbeitet dabei mit den Eigenschaften und Möglichkeiten von Farbe im Dialog mit dem verwendeten Bildträger. Nachdem sie sich lange Zeit mit dem klassischen Leinwandbild oder auch dem Aquarell und dem Papier auseinandergesetzt hat, entwickelt sie in der jüngsten Zeit ihre Malereien auf transparenten Folien. Ines Hock knüpft mit ihren Werken an frühere Leinwandbilder aus den neunziger Jahren an, die allerdings noch ganz klassisch mit dem Bildträger eng verbunden sind. Diese älteren Arbeiten sind in unterschiedlichen Prozessen und durch langwierige malerische Schritte und Schichtungen entstanden, die sie nun mit der Arbeit auf den Folien gleichsam in einen unabschließbaren Vorgang der Wahrnehmung überträgt.

In dem Maße, in dem ihre Bildfolien in den Raum gehängt sind und so den Betrachter in ein Gesamtkunstwerk einladen, in dem er sich bewegt und durch seine eigene Körperlichkeit die Bilder verändert, neu sieht und immer wieder seinen Betrachter-Standpunkt wechselt, entsteht ein Kanon uneingeschränkter Farbigkeit, der die Malerei in ihren unterschiedlichen Gewichtungen als materielle wie immaterielle Erscheinung erleben lässt. Bemalte und scheinbar unbemalte Flächen entwickeln ein eigenes System von Farben, Strukturen und Dichtigkeiten, die die Bilder selbst fast wie Skulpturen wirken lassen. Die Transparenz der Folie ist nicht nur ein neutraler Hintergrund der Malerei, sondern tritt als solcher faktisch nicht in Erscheinung, außer wenn – wie bereits beschrieben – die Folien zu Spiegelungen und Reflektionen dienen. Die Malerei verwickelt den Betrachter in ein Labyrinth von Seh-Erlebnissen.

Ines Hock gelingt es, Orte der Farbe zu evozieren, die scheinbar im Raum selbst fassbar werden und sich von ihrem eigentlichen Bildträger vollständig abgelöst haben. Die Farbe ist ständig in einem Zustand der Verwandlung. Damit gelingt es ihr auch, die natürlichen Konditionen des Raumes mit einzufangen. Die unterschiedliche Wahrnehmung der Farbtemperaturen treten in besonderem Maße in Erscheinung und ermöglichen es, an einem Wechselbad von kalten und warmen Farberlebnissen zu partizipieren. Es gelingt ein stetiges Zusammenspiel von Gegensätzen und Kontrasten. Farbflächen harmonisieren und konkurrieren miteinander und lösen neue Wahrnehmungen aus. Die Bildobjekte schaffen Farbbilder, die körperlos im Raum schweben und sich in entstofflichter Form immer wieder neu konstituieren. Der Wechsel des Tageslichtes, der Wechsel der Blickachsen und das unterschiedliche Zusammenspiel der Farbigkeiten wird zum übergreifenden Gesamtbild.

Ines Hock spielt in der Ausstellung in Linz auch mit Distanzen, indem sie bei den Bildern, die nicht frei im Raum hängen, sondern an den Wandflächen zu finden sind, einen Abstand zur Wandfläche



vorgibt und damit einen Luftraum hinter dem Farbraum bildet, so dass auch hier die Farbigekeit vor der Wand und im Raum schwebt. Im hinteren Bereich der Präsentation, zeigt sie eine ihrer Videoarbeiten, in der ihre thematische Zuordnung zu Natur und Biologie erfahrbar wird und in dem ein Prozess aus der Natur gleichsam in ein farbiges Erlebnis gewandelt wird. Das Video „My Colors for You“ arbeitet mit der Farbabfolge der verschiedenen Grundfarben Gelb, Rot, Blau und Grün, die aus Bildern der Natur – wie einer Blume – entwickelt sind.

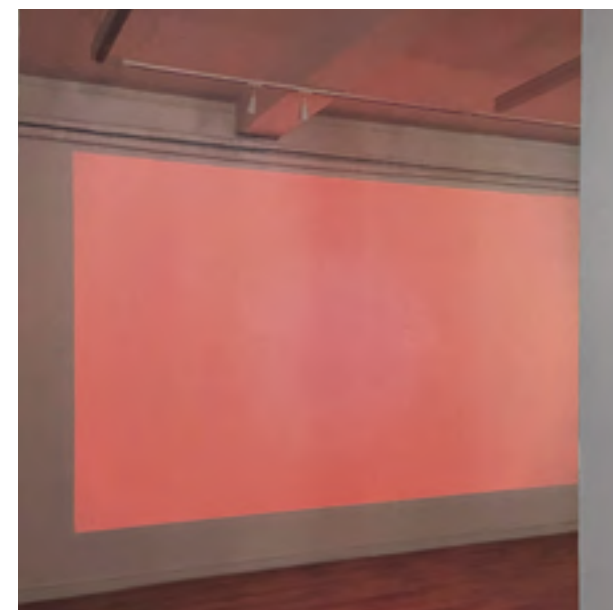
Der Duktus der Malerei ist in diesen Arbeiten auf Folie durchaus gestisch expressiv geworden, und wir erkennen den Pinselstrich und die Struktur der Setzung. Dieses besondere Spiel mit den stofflichen Eigenschaften der Farbpigmente ermöglicht der Farbigekeit eine noch stärkere Dominanz von dem Bildträger selbst. Wichtig ist in diesem Kontext, dass die Folienbilder letztlich keine Rückseiten haben, sondern von beiden Seiten unterschiedlich betrachtet werden können. Nicht nur die Spiegelbildlichkeit des Bildes im Raum tritt dabei in Erscheinung, sondern auch der Umstand, dass die Folie auf der hinteren Bildseite wie ein Schutzlack die Farbigekeit überdeckt und hier die Spiegelungen und Reflektionen ganz deutlich werden, während auf der gegenüberliegenden Seite die Farbe auf die glatte Folie gesetzt ist und hier die Farbmaterie den Folienglanz überdeckt und stofflicher wahrgenommen wird. Diese Doppelansicht von Vorder- und Rückseite, die sich in den Raum integriert, lässt den Betrachterinnen und Betrachtern die Freiheit, von jedem Standpunkt aus ein anderes und neues Bild zu gewinnen. Ines Hock gelingt so eine Wirkung von Malerei und Farbe, die sich gleichsam in den Raum ergießt und einen Ort zwischen Betrachter und Malerei schafft, der unabhängig vom Bildträger ist.

Wie außergewöhnlich und radikal dieses Kunstkonzept ist, belegen auch Fotos aus der Ausstellung, die die Spiegelung der farbigen Bilder durch das Sonnenlicht zeigen, das über die Fensterscheiben der Schaufenster hereinfällt. Jetzt entstehen farbige Bilder auf dem Boden – durch die Folien projiziert, wobei sich hier auch mehrere Bilder und Ansichten überlagern und eine Farbkombination auf das Parkett des Ausstellungsraumes zaubert, die an die Umkehrung aller Naturgesetze denken lässt, als ob sich im Boden farbige Glasfenster nach draußen öffnen würden.

Ines Hock hat ihre künstlerische Arbeit mit dieser Installation in Linz am Rhein erweitert. Mit der Zuordnung der Farbe zu einem Malgrund, der selbst kaum in Erscheinung tritt, wirkt die Farbe als Materie, als Pinselstrich und als Dichte und wird von allen Seiten erfahrbar. Mit den Gestaltungen auf Folie verlässt die Malerei ihren angestammten Ort auf der Bildfläche und entwickelt sich als immaterielles-materielles Konstrukt gleichsam in der Luft und umfängt die Betrachterinnen und Betrachter, so dass ein unendliches Kontinuum an Farbsensationen entsteht.

Gabriele Uelsberg

Vorsitzende der Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, Bonn





Ästhetische Lust

Was weniger den visuellen Zugang zu den Ölgemälden, Aquarellen, Zeichnungen, Wandmalereien und 'Raummalereien' durch bemalte transparente Folien von Ines Hock erschwert, aber das Sprechen und teilweise das Verständnis von ihnen, ist, dass einige der zentralen Begriffe und Kategorien des Sprechens über diese Malerei doppeldeutig sind; sie sind doppeldeutig aber nicht von vornherein, sondern grundlegende Veränderungen der Malerei und des Verstehens von Malerei, die vor allem in den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts stattgefunden hatten, haben diesen Begriffen und Kategorien neue Bedeutungen verliehen oder ihnen ihre Bedeutung geraubt, ohne dass diese grundlegende historische Veränderung im allgemeinen Sprachgebrauch aufgegriffen und unterschieden würde. Das betrifft besonders Kategorien und Begriffe wie 'Abstrakte Malerei', 'Ästhetik', 'Komposition'.

Beim Begriff der 'Abstraktion' geht es sogar um drei historisch und theoretisch sehr unterschiedliche Konzepte. „Anstatt die übliche einfache Dualität von Realismus und Abstraktion hinzunehmen, müssen wir die zeitgenössische Malerei in mindestens vier unterschiedliche Kategorien unterteilen: 1. Repräsentation der Natur; 2. Abstraktion von der Natur; 3. Abstraktion ohne Bezugnahme auf die Natur; und 4. jener Typ von Malerei, über den ich gesprochen habe – eine Kategorie, für die kein einigermaßen zufriedenstellender Name existiert.“ (Marcia Hafif: Getting on with Painting, Art in America, April 1981, S. 138) Worauf Marcia Hafif, die wohl bedeutendste Malerin des radical painting der siebziger und achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts, in diesem Zitat von 1981 hinwies, ist, dass schon die Unterscheidung von noch gegenständlicher, aber abstrahierender Malerei (1900-1930) und nichtgegenständlicher abstrakter Malerei, die ein neues Verständnis vom Gemälde erforderte (die Bildfläche als autonomes System pikturaler Zeichen, ab etwa 1915 bis weit in die sechziger Jahre) im Namen 'abstrakte Malerei' nicht vollzogen wurde. Für die neue 'abstrakte' Malerei, die nach der In-Frage-Stellung (um und nach 1960) der modernen nichtgegenständlichen Malerei entstand, existiert bis heute keine geklärte Begrifflichkeit, nicht einmal ein allgemein geteilter Name. Was sich aber sagen und zeigen lässt, ist, dass diese neue Malerei einerseits ein neues Verständnis davon, was ein Gemälde ist, und andererseits neue Verfahrensweisen erforderte und hervorbrachte.

Um 1960 war die radikal abstrakte Malerei, die Leitgattung der Moderne, in eine grundlegende Krise geraten: die Gewissheit, dass nichtgegenständliche Gemälde Sinn transportieren, dass sie wie Schriften Träger von Bedeutung sind, Bedeutung durch die Komposition rein visueller Elemente oder durch lesbare und nachvollziehbare Spuren der Artikulation bzw. Expression von Subjektivität übermitteln, wurde grundlegend in Frage gestellt.

Was aber bleibt von Malerei, wenn sie keine Gegenstände mehr repräsentiert, aber auch keine Subjektivität mehr durch Komposition oder Expression zu lesen oder nachzuvollziehen gibt? Wenn sie nicht mehr idealistisch ist (im Sinn von mentalem Gehalt, von Ideen)?

Die erste, tautologische und, wie fast alle Lösungen in der Kunst, widersprüchliche Antwort auf diese Krise war die Denunziation aller ästhetischen, subjektiven und kompositionellen Aspekte und Ebenen der Malerei: was bleibt, war ihre wörtliche Materialität, ihre Realität als Träger und Auftrag. Die Spannung zwischen der sinnerfüllten, ästhetischen Ebene und der bloß materiellen, sinnleeren Ebene von Gemälden implodierte (so bei Stella oder Ryman seit den sechziger Jahren). Das Gemälde ist demzufolge nichts als Materie auf einem Träger: „You see what you see“.

Was sich dieser tautologischen Austreibung der ästhetischen Differenz aber entzog und aktiv entgegengesetzte, war die Farbe, besonders ein komplexer Einsatz von Farbe. Denn auch, wenn Farbe



Folienbildtafeln, 2022, transluzide Glasfarbe auf PMMA, 125 x 70 cm, LB 1987 -1, Acrylfarbe auf Leinwand, 124 x 150 cm, Stadtmuseum Beckum

zuerst nur als Materie gesehen und verstanden wird, als auf einen Träger aufgetragene, in Öl oder Wasser gelöste Farbmaterie, zeigt sich das eigentümliche Ereignis, dass sich in der Wahrnehmung ein spezifisches Umschlagen ereignen kann: die Farbmaterie, die als Bestandteil der Welt der Körper optisch erfasst und identifiziert, also wiedererkannt wird, schlägt für den Betrachter in ein Phänomen um, das zu einer anderen, der rein visuellen Welt der Wahrnehmung gehört; sie schlägt von der materiellen, räumlichen Körper identifizierenden Wahrnehmung in eine Wahrnehmung um, die Farbe qualitativ als Phänomen im strengen Sinn des Wortes, als Erscheinung, zu sehen bekommt. Farbe als Farbwert, als visuelle Qualität, wird nicht mehr als messbarer Körper, innerhalb der materiellen, dreidimensionalen Welt wahrgenommen, sondern tritt für eine rein visuelle Wahrnehmung in einer eigenen, qualitativ-sensuellen Wirklichkeit auf. Diese artikuliert sich zum einen darin, dass die Farbfläche nicht in einem messbaren Abstand vom Sehenden und als messbare Oberfläche fassbar wird, sondern eine dichte und quasi flimmernde Art von farbigem Flächenraum erschafft, der sich nicht in die messbare dritte Dimension erstreckt, sondern als Farbraum oder Farbleuchten erscheint; und zum anderen erzeugen verschiedene Farbwerte ein qualitatives Spiel der Unterschiede und Beziehungen dieser Farbwerte, das sich nicht messen oder quantifizieren lässt, sondern Intensitäten und Qualitäten auftauchen sieht. Die so entstehende neue Wahrnehmung ist eine ästhetische Wahrnehmung, eine Aisthesis, im strengen, antiken Sinn des Wortes: eine Wahrnehmung, die sich selbst wahrnimmt, eine Wahrnehmung, die sich selbst und das sensuell Wahrgenommene sich bewusst macht und reflektiert. Auch diese Ästhetik würde einen eigenen, neuen Namen erfordern: sie richtet sich nicht mehr auf sinnlich vermittelte, von gegenständlichen Trägern transportierte Bedeutungen oder Körper, sondern auf die sensuelle und qualitative Wirklichkeit

(visuelle Wirksamkeit, Gegebenheit, Phänomenalität) der Farbwerte und ihrer Beziehungen (das gilt nicht nur für Farbflächen, sondern auch für Linien in der Bildfläche). In so weit ist diese visuell-sensuelle Ästhetik auch sprachlos: sie arbeitet nicht mit Begriffen, sondern mit sensuellen Verweisen und Hinweisen. So haben beispielsweise nur die vier Grundfarben (rot, gelb, grün, blau) Namen, die wenigstens zu einem gewissen Grad und innerhalb eines Systems der Farben begriffsähnlich sind; alle anderen Farben haben Namen, die durch einen Verweis auf Gegenstände oder Materialien, die diesen Farbton aufweisen, definiert sind.

Auch Farbflächen, die als Farbwert oder Farbqualität gesehen werden, werden im ersten Moment materiell, als Farbmaterie auf einem Träger wahrgenommen. Doch im Übergang in die visuell-ästhetische Wahrnehmung verlässt der Blick oder das Bewusstsein die Ebene der begrifflichen Identifikation, des optischen Wiedererkennens als Wahrnehmungsgegenstände, als Objekte; sie werden quasi neu, quasi zum ersten Mal gesehen. So bildet sich ein Sehendes Sehen aus, ein Sehen, das auch auf sich selbst blickt, sich selbst wahrnimmt, wie es zuerst von Konrad Fiedler, später von Max Imdahl und Gottfried Boehm erforscht worden ist. Und da Gemälde dann zwar als eine Art Fläche, nämlich als qualitative Bildfläche, aber nicht als zweidimensionale Oberfläche im Raum gesehen werden, da sie eine eigene Art von sich nach hinten, in eine nichtdefinierbare Bildtiefe, oder sogar sich nach vorn, als eine Art Leuchten, erstreckenden Farbraum oder Farblichtraum zu sehen geben, gerät die Fläche eines Gemäldes, die materiell nur eine zweidimensionale Oberfläche ist, durch den Auftrag unterschiedlicher Farben in eine starke visuelle Unruhe oder Bewegung: die unterschiedlichen Farben treten vor und zurück, erzeugen unterschiedliche dichte und unterschiedlich tiefe Farbräume, und beeinflussen einander sowohl in ihrem Farbwert als auch in ihrer Raumwirkung; jedes Farbfeld scheint seine eigene räumliche Lage und Tiefe in der Bildfläche zu besitzen, so dass der Blick nicht mehr die ganze Bildfläche als Einheit überblicken und erfassen kann, sondern sich von Farbfeld zu Farbfeld und von Farbraum zu Farbraum vorantasten muss.

Sehr viele der Aquarelle und Ölgemälde von Ines Hock erforschen dieses komplexe Spiel der Differenzen des Farbwertes und der Farbräumlichkeit: kleine, ähnlich große, fast rechteckige querformatige Farbfelder reihen sich, durch den weißen Träger getrennt, nebeneinander, bilden eine Art von Zeilen, die untereinander folgen und die Bildfläche bedecken. Die Ränder bleiben freigelassen, so dass sich ein farbiges Gesamtfeld der Malerei ergibt, auch wenn dessen Kanten etwas unregelmäßig sind. Die einzelnen Farbfelder unterscheiden sich, oft minimal, in ihrem Farbwert. Das liegt bei den früheren Arbeiten daran, dass die Felder, in den Aquarellen wie in der Ölmalerei, durch eine Vielheit von einander überlagernden transparenten Schichten entstanden sind, so dass die jeweils resultierende Farbe schon in ihrer Schichtung sehr komplex ist. Ebenso differieren sie, meist nur wenig, in ihrer Größe, im Verlauf ihrer Kanten, in ihrem Format, in der Dichte der Farbe, in der Helligkeit der Farbe. Ab etwa 2000 schichtete Ines Hock kaum noch, sondern setzte Farbflächen eng nebeneinander, teilweise einander berührend. Diese Farbflächen beziehen sich stärker auf den umgebenden Raum, sie treten auch als Wandmalerei auf und besonders in bemalten transparenten Folien, die durch ihre Transparenz für den Blick ebenso wie für das Licht auch Überlagerungen von lichtprojizierten Farben im Raum erzeugen.

Die Gemälde von Ines Hock sind einerseits auf den ersten Blick einfach wahrzunehmen: sie vermeiden die meisten pikturalen Kategorien, den fiktiven Bildraum ebenso wie die auktoriale Komposition, und nähern sich einer Art von farbigem Ornament an. Diese Reduktion der Kategorien der Malerei aber erlaubt es Ines Hock, die verbleibenden Kategorien sowohl der Malerei als auch der Wahrnehmung komplexer und differentieller werden zu lassen. Das gilt ebenso für die Farbe wie für den Einsatz der Hand: da in den einzelnen Farbfeldern die Spur des Auftrags mit dem Pinsel sichtbar ist – wenn auch ohne jede expressive oder gestische Lesbarkeit oder leibliche Nachvollziehbarkeit –, und da die Farbfelder und -schichten in ihrer Materialität als aufgetragene Schichten



Foliengemälde und Folienbildtafeln, 2022, transluzide Glasfarbe, 240 x 137, 250 x 154, 250 x 137, 125 x 70 cm, Stadtmuseum Beckum

wahrgenommen werden können, entsteht für den Betrachter ein Spiel von Übergängen, das teilweise sogar miteinander unvereinbare Wahrnehmungsweisen oder -ordnungen ins Spiel bringt. Die materielle Farbe geht in visuelle und qualitative Farbwerte über, die ihrerseits die Immaterialität eines farbigen Leuchtens annehmen können. Die Tätigkeit der Hand, die die Farbe aufgetragen hat, wird als weitgehend neutraler Pinselzug sichtbar, der sich als leere oder nicht lesbare, zeichenfreie Spur der Einschreibung zeigt.

In einer Reihe von Aquarellen ist, stärker als in den Ölgemälden, die Palette auf einen engen Bereich verwandter Töne beschränkt, die zudem teilweise, aufgrund der starken Verdünnung der aufgetragenen Farbe, optisch in Nichtfarben übergehen, als materielle Verschmutzungen oder Tönungen des Papiers erscheinen (wodurch sie wieder zumindest partiell Gegenstände der identifizierenden, begrifflichen Wahrnehmung werden); oder die Farbe wird reduziert auf graue, fast farblose, transparente Töne. In den Ölgemälden wiederum sind einzelne Farbfelder so aufgehellert oder verdunkelt, dass sie ihre Farbigkeit tendenziell im Weiß der Helligkeit oder im Schwarz der Dunkelheit verlieren.

Doch da die einzelnen Farbfelder voneinander abweichen, sich im Farbton (aber auch in ihrer jeweiligen Position, durch ihr Format, ihre Größe, den Verlauf ihrer Kanten) unterscheiden, wird der Blick des Betrachters dazu herausgefordert, sich nicht auf das Identifizieren von materiellen, körperlichen und räumlichen Wahrnehmungsobjekten zu kaprizieren, sondern sich, jenseits des Wiedererkennens und des begrifflichen Erfassens, auf das Spiel der visuellen Unterschiede einzulassen; sein Blick wird nicht zum Herrn des Gesehenen, sondern lässt sich darauf ein, sich nach allen Seiten

voran zu tasten, sich Differenzen zu sehen geben zu lassen. Die spezifische visuelle Lust solchen Entdeckens und Bejahens von visuellen Differenzen unterscheidet sich tiefgehend vom Vergnügen an der Herrschaft des Blicks über das Gesehene und Begriffene in der idealistischen Moderne.

Das Spiel der Differenzen der Farbe und der Helligkeit zeigt auch, dass diese Gemälde nicht einfach Anwendungen eines Verfahrens sind, Ausführungen eines Prinzips, sondern eine ästhetisch wählende und entscheidende Subjektivität ins Spiel bringen. Die verschiedenen Abweichungen und Unterschiede sind nicht zufällig oder kontingent entstanden, sondern im Prozess der Entstehung gewählt worden. Die Wahl der Farben, die zwar nicht kompositionelle, aber mit Entscheidungen verknüpfte Wahl der Farben und Anordnung der Farbfelder sowie die zwar reduzierte, aber anwesende Sichtbarkeit des Striches machen spürbar, wie ein malendes oder zeichnendes Subjekt im Prozess tätig geworden ist und ästhetische Entscheidungen gefällt hat.

Damit kommt eine weitere grundlegende Veränderung der Malerei ins Spiel: während Komposition in der Moderne, die besonders in der nichtgegenständlichen Kunst zum zentralen Kriterium geworden war, immer so verstanden worden ist, dass die unterschiedlichen optischen Einzelteile und Elemente sich in einer Totalität organisieren, in einer Einheit, in der alles mit allem in Beziehung steht, wobei eine übergeordnete Instanz den Zusammenhang sichert und regelt; und während nach der Destruktion der Komposition als Herrschaft des Subjekts über den Prozess und das Werk vor allem Verfahren eingesetzt wurden, die durch Repetition, durch die immergleiche Wiederholung von Elementen oder Einsatzweisen den Gemälden alle Komposition austrieben (ein Grundprinzip der Minimal Art und der Minimal Malerei); so werden jetzt in dieser neuen Malerei komplexere, iterative und rekursive Verfahrensweisen verwendet, die eine andere Art von Komposition (von nicht vorgängiger, sondern reaktiver und iterativer Komposition) zeigen. Iterative Verfahren zeichnen sich dadurch aus, dass sie keinem vorgegebenen Prinzip gehorchen, dass sich die einzelnen Schritte nicht einfach aus einer Regel oder Formel ableiten lassen; jeder Schritt ergibt sich erst aus dem vorhergehenden Schritt oder aus mehreren vorhergehenden Schritten. Das berühmteste Beispiel ist die Fibonacci-Reihe, in der jede Zahl sich aus der Addition der beiden vorhergehenden Zahlen ergibt; indem sich das Verfahren immer auf sich selbst zurückwendet, ist die Fibonacci-Reihe rekursiv.

Auch diese neue 'kompositionelle' Verfahrensweise würde einen neuen Namen benötigen: sie ist keine Komposition ausgehend von einer übergeordneten Einheit, sondern Komposition als ein schrittweises, in jedem Schritt neue Entscheidungen erforderndes Fortschreiten. In den Gemälden und Zeichnungen von Ines Hock tritt dieses schrittweise Verfahren, das sich auf die schon existierenden Einschreibungen, Linien und Farbflächen bezieht, von denen es sich in immer neuen Einsätzen radikal oder minimal unterscheidet, in reinsten Form vor allem in vielen Zeichnungen auf. Die Linien, die in das Papier eingeschrieben werden, sind einander ähnlich, zeigen minimale, aber offensichtliche Unterschiede; da sie so gesetzt werden, dass sie iterativ und rekursiv neben oder manchmal auch zwischen schon existierende ähnliche Linien gesetzt werden, erzeugen sie ein Feld von Differenzen in der Fläche, das zwar durch Ähnlichkeit geregelt zu sein scheint, aber immer neue Entscheidungen in der Fläche erfordert, ohne dass ein vorhergehender Plan, ein Entwurf oder eine mentale Skizze existierte.

Um die so entstandenen Flächen ästhetisch zu sehen, sehend zu sehen, muss der Blick des sehenden Subjekts sehr aktiv werden, in die Eigenwelt der differenzierenden ästhetischen Wahrnehmung eintreten; er muss sich der sensuellen Qualitäten und Intensitäten bewusst werden, um die Vielheit der oft minimalen Differenzen der Farbwerte, der Farbschichtungen (auch in den früheren pseudo-monochromatischen Ölgemälden und in vielen Aquarellen von Ines Hock), der Farbwerte der nebeneinanderliegenden Farbfelder und der Linienführungen in den Zeichnungen auffassen zu können. Das Bewusstwerden visueller Differenzen führt zu keinem Erfassen, keinem Begriff und keinem optischen Besitzen; diese begriffslose, quasi sprachlose (aber nicht bewusstlose, sondern hochbewusste, gespannte) Wahrnehmung selbst erweist sich als ein selbstreflexiver und lustvoller Prozess, dessen Lust in gleicher Weise in der Wahrnehmung der visuellen Differenzen, der Bewusstwerdung dieser Differenzen und der Reflexion dieses Wahrnehmungsprozesses liegt.

Johannes Meinhardt











Modular A 2022 -2, Projekt Color by Color, Aquarell, Zerkall Papier, 51 x 65 cm



Modular A 2022 -1, Projekt Color by Color, Aquarell, Zerkall Papier, 51 x 65 cm 31



Schillig 22. Sep. Az 2020 -1, Aquarellzeichnung, Zerkall Papier, 51 x 32,5 cm



Schillig 24. Sep. Az 2020 -3, Aquarellzeichnung, Zerkall Papier, 51 x 32,5 cm 33

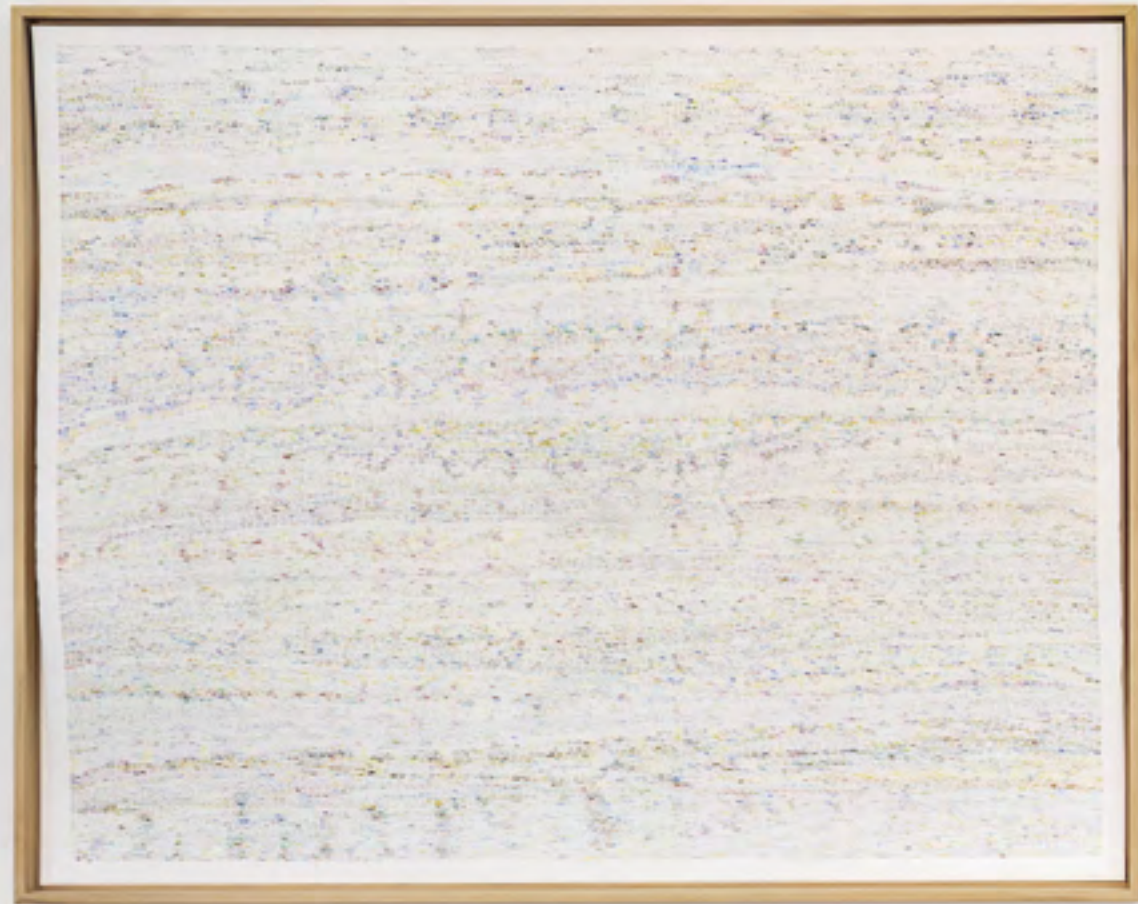


28.2.2020, Aquarell, Zerkall Papier, 51 x 32,5 cm



29.2.2020, Aquarell, Zerkall Papier, 51 x 32,5 cm 35





Az 2018 -7, Aquarellzeichnung, Bockingford Papier, 122 x 153 cm, Stadtmuseum Beckum



Az 2018 -10, Aquarellzeichnung, Bockingford Papier, 122 x 153 cm, Stadtmuseum Beckum













Detail rechter Rand, Z 2010 -A,
Bleistiftzeichnung auf Zerkall
Büttenpapier, 155 x 225 cm

INES HOCK

1979-1985 1. Staatsexamen, Bildende Kunst Uni Mainz, University of Arizona – Tucson, USA

1985-1987 Kunstakademie Düsseldorf, Schülerin bei David Rabinowitch

STIPENDIEN UND PREISE

2022 NEUSTART KULTUR Kunstfonds e. V. Bonn **2021** NRW-Künstlerstipendium (MKW) | NEUSTART KULTUR – Stiftung Kulturwerk **2020** NRW-Künstlerstipendium (MKW) **2014** 1. Preis Kunst am Bau Wettbewerb, Uniklinikum Regensburg **2013** 1. Preis Skulpturenwettbewerb, Lilienthal **2011** MAC-tac Innovative Awards 1. European Winner **2006** Industriestipendium Cremer und Breuer Deutsche Steinzeug **1984** Special Cultural Enrichment Fund for Fulbright Grantees **1983** Fulbright Stipendium, University of Arizona, U.S.A, German-American Club

EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2023 FARBKONTINUUM, Stadtmuseum Beckum, Stadtmuseum Siegburg / Fabula – ein Farbtagebuch, BIBLIOTHEK Reinhard Müller, Meyer Voggenreiter (Pentagon), Martin Bohn Formformsuche, Köln **2022** Be(e) here und Malerei im Wilhelm Morgner Museum mit Raum Schroth, Soest / Partita des Couleurs, Kunstverein Linz am Rhein **2019** Color by Color, Galerie Klaus Braun Stuttgart **2018** Be(e) here, Stadtgarten, Köln/öffentl. Raum **2017** VIEW ELBE, Galerie Klaus Braun, Stuttgart / INTO THE SEA, Plus Raum, Köln **2015** COLORLINECUTS, galerie januar, e.V. Bochum, Farbraumarbeit **2014** Line to Line, Kunstmuseum Villa Zanders, Bergisch Gladbach (K) **2012** Die Schönheit der Sehnsucht, Museum Gartenkunst Schloss Benrath, Düsseldorf/Kunst am Bau **2010** Von Figuren und Farben, Kunsthau NRW, Kornelimünster, (K) **2009** A THOUSAND SPLENDID COLORS, Commerzbank-Tower, Frankfurt, Farbraumarbeit **2005** Sehstücke, Kunstverein Heidelberg, Heidelberg (K) / Farbe Pur, Museum St. Wendel, Mia-Münster-Haus (K) / Sehstücke, Museum Ostwall, Dortmund (K) **2002** Farbraumarbeit, Galerie Schütte, Essen **1996** Malerei, Galerie Ulrich Mueller, Köln / Farbraumarbeit, Molkerei Werkstatt, Köln / Über die Farbe, Kolumba, Köln **1990** Galerie Conrads, Neuss / Kabinett des Kölnischen Kunstvereins, Köln

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2023 REICHWEITE, Farbe auf Papier – Farbe im Raum, Schloss Burgau, Düren **2022** Linie Rhythmus Raum Struktur 11/22, Kunstraum 383, Köln / BLICKFELDER, Überblicksausstellung WKB, Museum Goch (K) / FERIENGÄSTE 2022, Labor-Ebertplatz, Köln / zwei reihen, Reiner Fuchs, Ines Hock, Labor-Ebertplatz, Köln **2021** DIE GROSSE, NRW FORUM, Kunstpalast, Düsseldorf (K) / Farbe auf Papier, Galerie Braun, Stuttgart **2020** Fabula, International Watercolor Biennale, Kaunas, Litauen (K) **2019** Papier – Farbe – Malerei, Verein f. akt. Kunst e.V., Oberhausen (K) / Lichteht, WKB, W. Richard – Dr. C. Dörken Stiftung, Herdecke (K) **2018** BIENNALE Baltic-Bridges, Kaunas, Litauen (K) **2016** klein aber fein, Werner Richard-Dr. Carl Dörken Stiftung **2015** Be(e) here, Vorgebirgspark SKULPTUR 2015 – im öffentl. Raum (K) **2009** Vom Blumenbild zum digitalen Garten, KINDERGARTEN, Staatliches Museum Schwerin, (K) **2008** Walking the line, Galerie Kudlek van der Grinten, Köln

SAMMLUNGEN

Kolumba Museum, Köln / Museum Ludwig, Köln / Morat-Institut für Kunst u. Kulturwissenschaft, Freiburg / Museum Ostwall, Dortmund / Clemens-Sels-Museum, Neuss / HSBC Trinkaus & Burkhardt, Düsseldorf / Sammlung NRW in Kornelimünster, Aachen / Staatliches Museum Schwerin / Werner Richard – Dr. Carl Dörken Stiftung, Herdecke / Artothek, Wetzlar / Artothek, Bergisch Gladbach / Schloss Benrath, GartenKunstmuseum, Düsseldorf / Artothek, Köln

WWW.INESHOCK.DE / DE.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/INES_HOCK



Impressum

Der Katalog ist in Kooperation der 3 Institutionen entstanden und dokumentiert die Ausstellungen: PARTITA DES COULEURS, Kunstverein Linz am Rhein, 23.10. – 13.11.2022, FARBKONTINUUM, Stadtmuseum Beckum 2.4. – 25.6.2023 und Stadtmuseum Siegburg, 10.9. – 5.11.2023

HERAUSGEBER Stadtmuseum Beckum, Markt 1, 59269 Beckum

FOTOGRAFEN Matthias Gödde, Wolfgang Grümer, Alistair Overbruck, Silvia Brede, Ines Hock

AUTOREN Prof. Dr. phil. Johannes Meinhardt, Tübingen; Dr. Gabriele Uelsberg, Bonn; Dr. Gundula Caspary, Siegburg; Dr. Martin Gesing, Beckum

GRAFIKDESIGN Raymund Kaiser [raykai.de]

© 2023 für Fotografen und Autoren / © 2023 VG Bildkunst für Ines Hock

GESAMTHERSTELLUNG Druckverlag Kettler, Bönen / AUFLAGE 350

Danken möchte ich meinen Ansprechpartnern in den Institutionen, allen namentlich nicht genannten Mitarbeitern und ehrenamtlichen Aufbauhelfern, die mich tatkräftig in allen Belangen unterstützt haben.

Besonderer Dank gilt meinem Mann, Peter Hochscheid, der mit seinem unermüdlichen Einsatz vieles ermöglichte.

Alle Rechte vorbehalten / ISBN 978-3-9811741-1-3

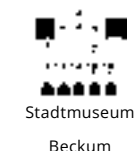


Abbildung oben: Bohinj, LB 2011 -1, LB 2011 -2, Öl auf Leinwand, 73 x 54 cm, Stadtmuseum Beckum
Cover: Az 2020 -1, Aquarellzeichnung, Papier kaschiert auf Leinwand, 130 x 150 cm, Stadtmuseum Beckum
Cover innen vorne: Schaufenster, transluzide Glasfarbe auf Folie, 210 x 760 cm, Kunstverein Linz am Rhein