Essay von / by
Thomas Wolfgang Kuhn

DEJAN SARIĆ

MUSEUM KATHARINENHOF KRANENBURG

18. 3. — 10. 6. 2018

Ohne Titel, 2016, Acryl auf Holz, Spiegelfolie, Motor, 190 x 190 x 190 cm

Ohne Titel, 2016 / Acryl auf Holz, Spiegelfolie, Motor / 190 x 190 x 190 cm
Ohne Titel, 2017 / Acryl auf Papier / 6-teilig, je 60 x 60 cm

3D, 2013 / Acryl auf Holz, Podest: Spiegelfolie, Motor, Elektronik / 160 x 40 x 40 cm
Ohne Titel, 2018 / Diptychon / Acryl auf Leinwand / je 35 x 35 cm

Ohne Titel, 2016
Acryl auf Holz, Spiegelfolie, Motor
190 x 190 x 190 cm

3D, 2013
Acryl auf Holz, Podest: Spiegelfolie, Motor, Elektronik
160 x 40 x 40 cm

Ohne Titel, 2016
Acryl auf Papier
6-teilig, je 60 x 60 cm

Atelier Kalkumer Straße, Düsseldorf, 2016

Ohne Titel, 2016
Acryl auf Holz, Podest: Motor, Elektronik
180 x 60 x 60 cm

Ohne Titel, 2016
Acryl auf Papier
6-teilig, je 60 x 60 cm

Atelier Kalkumer Straße, Düsseldorf, 2016

Ohne Titel, 2017 (Detail)
Acryl auf Papier
6-teilig, je 60 x 60 cm

Ohne Titel, 2017
Acryl auf Papier
6-teilig, je 60 x 60 cm

3D, 2013
Acryl auf Holz,
Podest: Spiegelfolie, Motor, Elektronik
160 x 40 x 40 cm

Ohne Titel, 2018
Diptychon / Acryl auf Leinwand
je 35 x 35 cm

Ohne Titel, 2015
Acryl auf Leinwand
35 x 35 cm

Ohne Titel, 2015
Acryl auf Leinwand
45 x 45 cm

Ohne Titel, 2015
Triptychon / Acryl auf Leinwand
je 45 x 45 cm

Passform, 2014
Acryl auf Holz, Spiegelfolie, Metall, Holzkonstruktion
410 x 220 x 220 cm
Atelier Kalkumer Straße, Düsseldorf, 2014

TRANSFORMATIONEN

THOMAS WOLFGANG KUHN

Zentrales Organ menschlicher Kunstfertigkeit ist die Hand. Sie kann Dinge ergreifen und verändern, sie kann komplizierte Instrumente halten und bedienen – und – sie kann in einem schlichten Akt Dinge übergeben. Die Ausstellung von Dejan Sarić im Museum Katharinenhof beginnt mit solch einer Handlung, im Medium der Fotografie fixiert. Die Aufnahme zeigt die Hände des Künstlers, die ein Modell halten. Die Geste selbst ist in Bildern seit der Antike überliefert. Ein Gebender hält seine Gabe, sein Geschenk, den Empfängern entgegen. Vor allem im Zusammenhang mit der Stiftung von Gebäuden, hat sich dieses Motiv in der mittelalterlichen Kunst tradiert. Der gestiftete Bau erscheint als Modell, das Bild selbst befindet sich oft unmittelbar im örtlichen Zusammenhang mit der eigentlichen Gabe.

So verhält es sich auch hier, in der Ausstellung in Kranenburg. Pars pro toto hält der Künstler das Modell seiner skulpturalen Installation „Passform" den Besuchern entgegen, stellvertretend für die Gesamtheit seiner hier versammelten Exponate. Das eigentliche Modell ist einfach und komplex zugleich. Den Rahmen bildet ein quadratischer Sockel, über dem sich ein ebenfalls quadratischer Kubus aus acht Leisten erhebt. Darin verankert ist ein leicht schräg gestellter, aus verspiegelten Ringen bestehender Körper, der auf kreisrundem Schnitt an seiner breitesten Stelle mit der oberen Leiste des Kubus verankert ist. Regelmäßig abgestufte Ringe staffeln den Körper pyramidial nach unten wie nach oben ab. Deutet man den oberen Teil als Turm, der an Pieter Bruegels malerischer Vorstellung des babylonischen Turmbaus erinnert, so wirkt der untere Teil wie dessen Spiegelung. Allerdings, und das ist kaum zu bemerken, besitzt der untere Teil einen Ring mehr, ragt mehr in die Tiefe, als der obere Teil in die Höhe. Vielleicht führt die Assoziation zu weit, in der nach unten und zugleich nach oben ragenden Konstellation ein Sinnbild zweier wesentlicher Aspekte menschlichen Strebens nach Erkenntnis zu sehen: einerseits dem Versuch, den Dingen auf den Grund zu gehen und andererseits ihr Entfaltungspotenzial zu erforschen. Nicht ganz zufällig, erinnert diese doppelte Pyramide an die Struktur eines Teleskops, die Fernes sichtbar und erreichbar macht. Fernes sichtbar machen ist nicht nur eine Aufgabe der angewandten und theoretischen Wissenschaften, sondern auch der Kunst. Erkenntnis beruht dabei auf zwei wichtigen Teilen: auf den Ergebnissen einer Suche und der Vermittlung einer Methode, diese Ergebnisse

zu erlangen. Die Ausstellung mit den Werken von Dejan Sarić liefert beides: die Resultate seiner künstlerischen Forschung als Werke, die im gleichen Zuge die Eigenschaft besitzen, die Wahrnehmung zu schulen. Und wie in dem geschilderten Modell, liefert die Institution des Museums den mehr als nur räumlichen Rahmen einer ästhetischen, philosophischen, vielleicht sogar moralischen Erkenntnis.

Zentrales Sück im anschließenden Ausstellungsraum, der die Höhe des darüber liegenden Satteldachs erschließt, ist eine rotierende Sphäre. Befestigt am höchsten Punkt des innen liegenden Dachbalkens, befindet sich ihre Mitte auf durchschnittlicher Augenhöhe der Betrachter. Die Sphäre ist kein geschlossenes Volumen, sondern setzt sich aus acht gebogenen Segmenten zusammen, die gleich Längengraden auf einem Globus, die Kugelform des Ganzen erfahrbar machen. Nach innen und seitlich sind die im Schnitt rechteckigen Segmente farbig gefasst, während die Außenseite mit einer Spiegelfolie versehen ist. Die offene Struktur des Körpers und die reflektierende Außenseite, lassen die kinetische Skulptur in einen Dialog mit dem Umraum und den Betrachtern treten. In der Spiegelung wird der umgebende Raum vom Parkett des Bodens, über die weißen Wände, bis hin zur Decke bruchlos gebogen. Seine visuellen Eigenschaften, bis hin zum Tageslicht, das von außen durch eine große, gegliederte Fensterfront des Giebels einfällt, werden zu einem Bestandteil der Skulptur. Im Inneren der Skulptur, bilden die in klaren Farben gefassten Flächen der Segmente eine Art Prisma. Obwohl ein Teil der Farben zueinander kontrastiert, wirkt die gewählte Palette im Ganzen harmonisch. Durch die Drehung der Sphäre und die Vielzahl der sichtbaren Flächen, ergeben sich immer wieder neue Farbzusammenstellungen, wie in einem Kaleidoskop. Grün trifft auf Rot, Violett trifft auf Gelb, Blau auf Orange. Aber nicht nur diese Komplementärkontraste begründen eine farbliche Dynamik, die der mechanischen Bewegung des rotierenden Körpers entspricht. Die Nachbarschaft der Farbflächen, die von Holm zu Holm variiert, wirkt sich auch auf die Wahrnehmung der jeweiligen Farbtemperatur aus. Je nach benachbarter Farbe, wirkt diese kühl oder warm. Konrad Klapheck, vor dieser Arbeit sitzend, brachte am 18. März 2018, in seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung einige zentrale Vertreter der italienischen Früh-Renaissance des 15. Jahrhunderts und ihre Vorläufer im 14. Jahrhundert mit ins Spiel. Dieser, auf den ersten Blick überraschende kunsthistorische Vergleich, trifft plausibel Charakteristika im Werk von Dejan Sarić, die sich auch im weiteren Verlauf seiner Werkschau nachvollziehen lassen. In einer Linie von Giotto bis Masaccio findet sich ein undramatisches, bedächtiges und konsequentes Bemühen um ein systematisches Erschließen der sichtbaren Welt. Der signifikant didaktische Aspekt ihrer Fresken und Bildwerke findet sich mit beiläufiger Selbstverständlichkeit souverän eingebettet in Werke der Kunst.

So lohnt sich, im Zusammenhang mit der von Klapheck postulierten Genealogie, der Blick auf das für die europäische Kunst wegweisende Fresko „Der Zinsgroschen“, das Masaccio zwischen 1425 und 1428 in der Florentiner

Brancacci-Kapelle der Kirche Santa Maria del Carmine ausführte. Der Maler überführt hier die schon bei Cavallini und Giotto formulierte, empirisch erfasste Raumkonstruktion in eine mathematisch konstruierte Zentralperspektive. Primär ist dieses Bild die Illustration einer Stelle aus dem Matthäus-Evangelium und tritt in ihrer erzählerischen Funktion vor das Auge der Betrachter. Doch auf den zweiten Blick handelt es sich auch um eine Art „Wahrnehmungsmaschine", die nicht nur die Perspektivkonstruktion betrifft, sondern auch die realistische Farbigkeit und Lichtführung unter Verwendung des Chiaroscuro. Betrachtet man darüber hinaus die Gewänder der zentralen Gruppe von Menschen im Bild, so findet sich ein großer Teil der Farben nuanciert auf Dejan Saricś Sphäre wieder. Tatsächlich handelt es sich im Kern um die Spektralfarben, die durch Brechung weißen Lichts an einem Prisma aufgefächert werden. Sarić bezieht sich dabei auch auf die Gestaltung für das Schallplattencover „The Dark Side of the Moon" aus dem Jahr 1973 der britischen Gruppe Pink Floyd, das von dem Designstudio Hipgnosis entwickelt wurde und das auf schwarzem Grund ein Prisma, samt einfallenden Licht und ausfallenden Spektralfarben, zeigt. So ist das Œuvre von Sarić, über die augenscheinliche Verbindung zur modernen Kunst des 20. Jahrhunderts hinaus, verankert in der älteren Tradition der neuzeitlichen europäischen Kunst, die sich um 1300 von der byzantinisch geprägten Formensprache löste und im Gegensatz zu dieser, um Bewahrung bemühten Kunst, von einem Drang beseelt, neue Techniken, Ausdrucks- und Erkenntnismöglichkeiten zu erforschen. Dabei ist das künstlerische Forschen von Dejan Sarić von jenem kompulsiven Streben nach einer Form der Unterscheidbarkeit abzugrenzen, das als „Signature Style" eindeutige Erkennbarkeit auf dem Kunstmarkt sichern soll. So zeigt sich der Künstler im Gespräch offen für die vielen Bezüge seines Werks zu kunsthistorischen Positionen, vom Futurismus über den Konstruktivismus bis hin zu Hard Edge und Minimal Art. Diese Haltung ist umso bemerkenswerter, vergegenwärtigt man sich die Scheu zahlreicher zeitgenössischer Künstler vor Vergleichen und Assoziationen zu kunsthistorischen Positionen, aus Furcht, dies würde der Autonomie ihres Werks und ihrer Individualität widersprechen. Da im Fall von Dejan Sarić aber keineswegs eine Verwechslungsgefahr mit anderen Werken und Künstlern besteht, zeigt sich diese Furcht als unbegründet, wohingegen Ignoranz gegenüber Geschichte nicht eben selten zu Wiederholungen führt, die keinen weiteren Erkenntniszugewinn tragen.

Anders verhält es sich mit Variationen, die einen Vergleich ermöglichen und Veränderungen sichtbar machen. Der rotierenden Sphäre aus dem Jahr 2016 tritt ein kleinerer Globus gegenüber, der auf einem pultartig schrägen Sockel montiert ist. Zwölf Scheiben Schichtholz sind hier zusammengefügt, deren materielle Verdichtung den Körper beinahe als Kugel erscheinen lassen. Die Flanken der Scheiben sind ringförmig in drei konzentrischen Abstufungen farbig bemalt. Die Farben variieren auf den beiden Seiten der jeweiligen Scheiben und, wiederum, von Segment zu Segment. Während der Rotation ergeben sich so, je nach Blickrichtung, unterschiedliche Farbübergänge. Zusätzlich wird die Kugel

vermittels einer Spiegelfolie auf dem Sockel reflektiert, wobei dann auch hier der umgebende Raum zweifach ins Werk tritt. Die Sichtbarkeit des Schichtholzes auf der nach außen gewandten Seite der Sphäre, mit dem Titel „3D“ aus dem Jahr 2013, bringt ein weiteres wichtiges Element in der Kunst von Dejan Sarić ins Spiel: Imperfektion. Diese Eigenschaft steht in einem dialektischen Verhältnis zur handwerklichen Präzision der Arbeiten des Künstlers. Die Imperfektion ist ein transitorisches Moment, vergleichbar dem künstlerischen Prinzip des Wabi-Sabi in Japan oder dem Non-Finito der italienischen Renaissance, sowie den unvollendeten Skulpturen Michelangelos. Sie zeigen das Prozessuale und das Gemachte des Kunstwerks und verweisen auf ihre Vergänglichkeit. Hier berührt das Ästhetische tatsächlich das Moralische als Memento mori und Geste der Demut. Nam June Paik brachte diesen Gedanken, mit einer Warnung verbunden, auf den Punkt: „When too perfect, lieber Gott böse“.

Der kleine Globus besitzt im Übrigen eine anthropomorphe Komponente, obwohl die äußere Gestalt, wie alle Arbeiten von Dejan Sarić konkret, also nicht abbildhaft ist. Die Gesamthöhe entspricht mit 180 cm der durchschnittlichen Körpergröße in Mittel- und Nordeuropa. So lässt sich der Globus an entsprechender Position als Kopf deuten, die Gesamtfigur als Abstraktion eines aufrecht stehenden Menschen. In der Kunstgeschichte findet sich in der griechischen Antike eine vergleichbare Form: Hermen-Statuen. Sie bestehen aus einem vierseitigen Pfeilerschaft und einem darauf befindlichen Kopf mit Schultern, deren Neigung nach vorn der schräg gestellten Sockeloberfläche entspricht und damit, trotz Mehransichtigkeit der Skulptur, eine klare Vorderansicht definiert.

Flankiert wird „3D“ auf beiden Seiten von jeweils sechs gerahmten Blättern mit Acrylmalerei auf Papier aus den Jahren 2016 und 2017. Sie zeigen unterschiedliche Farbvarianten für die mögliche Bemalung weiterer Globen und basieren entsprechend auf einer Kreisform. Nach dem Prinzip der Permutation werden Farben von Feld zu Feld ausgetauscht und verschoben, mal in flächigen Segmenten, mal in konzentrisch arrangierten Farbfächern. Sarić beruft sich hier auf die Konzepte der Farbenlehre, explizit auch derjenigen Johannes Ittens. In Ergänzung zu einer ebenfalls sechsteiligen Bildsequenz im Eingangsbereich, erinnern diese Entwürfe an verschiedene Künstler, die mit der Op-Art in Verbindung stehen, wie Victor Vasarely oder Günter Fruhtrunk. Die beweglichen Skulpturen selbst, stehen in der Tradition der kinetischen Kunst, die in der Zeit um 1960 in enger Verbindung mit der Op-Art stand und auf Grundlage des futuristisch inspirierten Konstruktivismus eine Dynamisierung des Kunstwerks und der Kunsterfahrung anstrebte. Dejan Sarić ist in diesem Sinne auch als ein Künstler der Spätmoderne anzusehen, die keineswegs von der Postmoderne abgelöst wurde, sondern parallel zu ihr verläuft. Das Leichte und auch Spielerische seiner künstlerischen Formensprache widerspricht dabei nicht der ernsthaften Verfolgung jenes modernen Projekts, das mit dem französischen Realismus und Impressionismus zum Durchbruch kam, jedoch mit seinem idealistischen Impetus in Klassizismus und Romantik wurzelt. So trafen sich bemerkenswerterweise

zwei Vertreter beider Richtungen in ihren Überlegungen zur Theorie der Farbe, Johann Wolfgang von Goethe und der Maler Phillip Otto Runge. Runge entwickelte das dreidimensionale System einer „Farbkugel“, basierend auf den Farben Rot, Gelb und Blau, in zusätzlicher Abmischung mit Weiß und Schwarz. Noch vor Goethe, der Runges Überlegungen begrüßte, publizierte der Maler 1810 seine Erkenntnisse. Beide Männer verbindet dabei nicht nur das gemeinsame Interesse an der Farbe, sie belegen sinnfällig, dass Kunst und Wissenschaft nicht zwangsläufig in Opposition zu einander stehen. Das gilt auch für Dejan Sarić und sein Konzept der Farbenkugeln.

Die Forschungsreise setzt sich fort im folgenden zweiten Saal. Dieser ist zwei Arbeiten gewidmet, der zweiteiligen Skulptur „Passform“ von 2014 und einem Acrylgemälde aus demselben Jahr. Hier zeigt sich nun das eingangs besprochene, fotografierte Modell in voller Größe von 190 x 190 x 390 cm. Allerdings unterscheidet sich die Präsentation vom Modell. Anstatt als ein Körper in einer steilen Diagonale den Raum zu durchmessen, orientieren sich die beiden verspiegelten „Teleskope“ in der Horizontalen. Symmetrisch zueinander ausgerichtet, sind sie an gegenüberliegenden Wänden befestigt. Sie wirken in dieser Position weit weniger monumental und erscheinen, ohne Kontakt zum Boden, schwebend. Auch die Verspiegelung der Ringe unterstützt diese Illusion. Die schmalsten Ringe, die im Modell Basis und Spitze markieren, verwandeln sich hier in Luken, die Einblick ins Innere gewähren: sie sind die Okulare dieser „Teleskope“. Verbunden durch ein Stecksystem, gewähren die Abstände der Ringe zueinander Einblick auf ihre unterschiedlich farbig gefassten Innenseiten. Ihre Farbigkeit strahlt nicht nur nach außen, zum Teil reflektiert durch die äußere Spiegelfolie des benachbarten, nächstkleineren Ring. Auch nach innen, auf die im Zentrum gelegene hintere Wandfläche, strahlt ihre Farbigkeit ab. Hier mischen sich die Farbreflektionen auf beiden Seiten der Skulptur zu einer subtilen Melange, die an die Lichtinstallationen James Turrells erinnert. Die ungewöhnliche Positionierung an der Wand wurde vermutlich um 1915 erstmals durch Wladimir Tatlin erprobt, der damit den Bertachtern eine neue Perspektive ermöglichte und die Skulptur aus ihrem statischem Bezug zum Boden löste. Weitaus stärker als ein im Raum abgestellter Gegenstand, verändert sich so die Raumwahrnehmung, und die des Gegenstands selbst, sie gerät in Bewegung.

Diese Dynamisierung überträgt sich auch auf das 190 x 260 cm große Gemälde, das sich überlagernde Kreise, unterschiedlichen Formats, in den Farben Rot, Gelb, Blau, Grün und Violett zeigt. Die Überlagerungen schaffen eine eigene innerbildliche Räumlichkeit und Tiefe, die an die Scheibenbilder Ernst Wilhelm Nays erinnert. Die räumliche Dimension wird aber noch durch die unmittelbare Erfahrung mit der zweiteiligen Passform gesteigert. Die Passform vermittelt die Erfahrung einer konkreten räumlichen Staffelung, die das Formengedächtnis der Betrachter unmittelbar auf die gemalten Ringe und Kreise zu übertragen vermag. So können sich diese Ringe, wie aus einer Vogelperspektive betrachtet, aus dem Bildgrund heraus erheben: sie steigen empor, beziehungs-

weise nach vorn, sinken wieder zurück und durchdringen sich in ihren Bewegungen. Optisch entspricht dies auf wahrnehmungspsychologischer Ebene ihrer malerischen Manifestation in der Fläche, für die der Künstler selbst konstruierte Zirkel verwendet. Im Vergleich zu den Farbtafeln und Skulpturen wirkt diese Malerei geradezu expressiv und deutlich weniger planmäßig. Die farbliche Komplexität in der Schichtung trägt Züge des Abstrakten Expressionismus, der die Dynamik des malerischen Prozesses sichtbar macht. Dabei verweist der spezifische Farbauftrag durch ein mechanisches Verfahren auf die gemäßigten Malprozesse der Farbfeldmalerei, etwa bei Kenneth Noland, in einer unregelmäßigen Präzision resultierend. Die Kreisformen Nolands und Sarićs weisen motivisch noch weiter zurück in die 1910er Jahre zu Werken von Robert und Sonia Delaunay sowie František Kupka, die sich ebenfalls intensiv mit Fragestellungen der Farbigkeit und Farbmischung und -wirkung auseinandergesetzt haben.

Eine weitergehende Überlegung der frühen konkreten und abstrakten Künstler dieser Zeit, war die Synästhesie das simultane Zusammenwirken unterschiedlicher wirklicher und imaginierter Sinneseindrücke, wie Malerei und Musik. Wassily Kandinsky verfasste über diesen Zusammenhang eine Passage in seinem zentralen theoretischen Werk „Über das Geistige in der Kunst“, das 1912 erschien. Zeitgleich übertrugen Künstler, wie Luigi Russolo, Prinzipien des Futurismus von der Malerei auf die Musik. Dejan Sarićs malerische Klangskulptur steht in dieser Folge und ist die aufwändigste Arbeit der Ausstellung. Sie findet sich im dritten Raum der Schau und wird begleitet von zwei Gemälden, die im Zusammenhang mit der farblichen Oberflächengestaltung der Skulptur stehen. Die zwischen 2016 und 2017 verwirklichte Skulptur entstand in Zusammenarbeit mit dem Tonsetzer Bojan Vuletić, der eine sechskanalige Komposition von knapp 22 Minuten Dauer beisteuerte. Ähnlich dem kleinen Globus „3D“ im ersten Ausstellungsraum besteht die Kugel aus mehreren Segmenten, in diesem Fall sechs an der Zahl. Die Oberfläche ist nicht unmittelbar bemalt, sondern mit fotografischen Abzügen gemalter Vorlagen kaschiert. Diese malerischen Vorlagen bestehen aus einem dichten und vielschichtigen Gewebe aus farbigen Horizontalen und Vertikalen in einer Struktur, die Gemeinsamkeiten mit dem musikalisch inspirierten Spätwerk Piet Mondrians der 1940er Jahre aufweist, aber auch mit den Karomustern der schottischen Clans, dem Tartan. Zwischen die Kreissegmente sind in der Mittelachse in die sechs Zwischenräume Lautsprecher montiert, die mit je einem der sechs Kanale der Komposition verbunden sind. In Bewegung versetzt, verschmelzen die farblich verschiedenen Kompartimente der Skulptur optisch miteinander. Hinzu treten die Klänge von Vibraphon, Cello und Violine, die ebenfalls in Rotation gebracht werden. Die Skulptur arbeitet hier mit dem Doppler-Effekt, der sowohl für Lichtwellen gilt, als auch für Schallwellen. Der von Christian Doppler und Christoph Buys Ballot in den 1840er Jahren beschriebene Effekt erfasst die Dehnung und Stauchung von Wellen, die beim Licht zur Rot- und Blauverschiebung führt und beim Schall zur Veränderung der zeitlichen Frequenz und Tonhöhe. So unterscheiden sich die Instrumente in ihrem

Klang, je nachdem ob der diese reproduzierende Lautsprecher unmittelbar auf die Betrachter und Hörenden gerichtet ist, oder von diesen abgewandt ist. Verstärkt und überlagert wird dieser Effekt vom umgebenden Raum, der je nach Position der Lautsprecher den Klang unterschiedlich reflektiert. Nicht nur die Musik wird hörbar, sondern auch die akustischen Eigenschaften des Raums. So wie an anderer Stelle die spiegelnden Oberflächen den umgebenden Raum im Medium des Lichts in die Arbeit integrieren, geschieht dies hier im Medium des Schalls, der als Musik in Erscheinung tritt.

Auch wenn diese Klangskulptur für sich allein stehen könnte, so sind die beiden ergänzenden Bilder instruktiv, um die spezifische, mosaikartige Optik der Oberfläche zu begreifen. Das kleinere der beiden Bilder, im Format 21 x 30,5 cm von 2010, zeigt ein Geflecht aus horizontalen und vertikalen Leinwandstreifen, die der Künstler zugeschnitten und neu zusammengefügt hat. Das größere der beiden Bilder von 2009 im Format von 190 x 260 cm ist wiederum unter Anwendung einer mechanischen Apparatur entstanden, mit deren Hilfe die Pinsel vertikal und horizontal über die Leinwand geführt wurden. Das Ergebnis resultiert in einer ambivalenten Form aus Malerei und Zeichnung, im Sinne des Disegno. Es handelt sich hierbei um zwei Grundpolaritäten, die sich in der Renaissance ausdifferenziert haben und nachhaltig zu unterschiedlichen, malerischen Schulen führte. In der Renaissance repräsentierte die Malerei von Florenz und Venedig diese Gegensätze. In der Zeit des Klassizismus und der Romantik stehen für diese Polarität zwei kaum gegensätzlichere Maler: Jean-Auguste-Dominique Ingres und Eugene Delacroix. Hier die klar konzipierte, linear erfasste Form in Teilen, dort die gestisch beschworene Einheit des Ganzen. Scheinbar auch ein psychologisch begründeter Antagonismus von Verstand und Gefühl.

Konrad Klapheck sprach in seiner Eröffnungsrede ebenfalls von diesen beiden französischen Malern und ihrer unterschiedlichen formalen Charakteristik, um unter Bezug auf das Werk von Dejan Sarić dem Missverständnis vorzubeugen, sein Werk wäre entsprechend leicht, auf Grund seiner formalen und konzeptuellen Klarheit, psychologisch auf einen dieser beiden Pole zu beschränken. Klapheck erzählte eine Anekdote aus dem 19. Jahrhundert, einem Gespräch zweier Maler, von denen der eine Ingres, der andere Delacroix bevorzugte. So nannte der Verfechter von Delacroix die Malerei von Ingres kalt. Tatsächlich ist das ein weit verbreitetes Urteil der Kunstkritik in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Daraufhin erwiderte der andere, er sähe das ganz anders, für ihn sei Ingres einer der feurigsten Maler, der jemals gelebt habe – aber es sei eine Feurigkeit unter Eis. Und Delacroix selbst hätte vor wenigen Tagen gesagt, er kenne keinen hingebungsvolleren Maler als Ingres.

Tatsächlich lässt sich ausgeprägte Expressivität vordergründig leicht als heiße Leidenschaftlichkeit interpretieren und ihr Gegenstück als kalt und zerebral. Aber diese konventionelle Sicht übersieht, dass konzentrierte Intensität – und Klaphecks Malerei ist dafür ein Beispiel – ohne Leidenschaft kaum denkbar wäre. Eine solche Leidenschaftlichkeit ist so auch mutmaßlich Voraussetzung

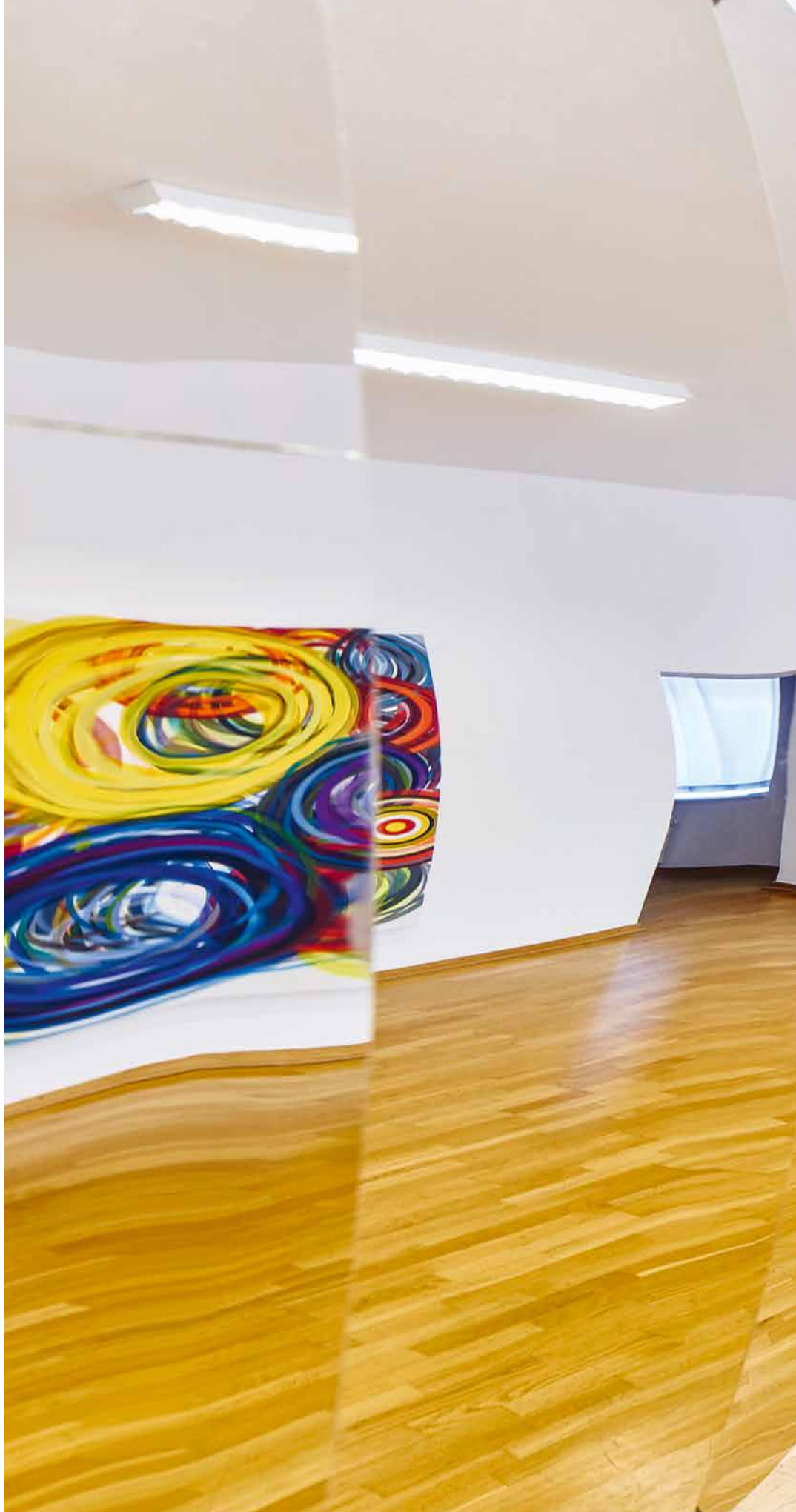
für die Realisation einer Skulptur, wie „Doppler 1“, die einfach wirkt, aber einen erheblichen Aufwand an technischen und künstlerischen Mitteln voraussetzt. Und doch sind es gerade die beiden flankierenden Gemälde, von denen das kleine an die konzentrierten visuellen Destillate Paul Klees gemahnt, die das von Klapheck in Dejan Sarić vermutete „Feuer“ spürbar machen.

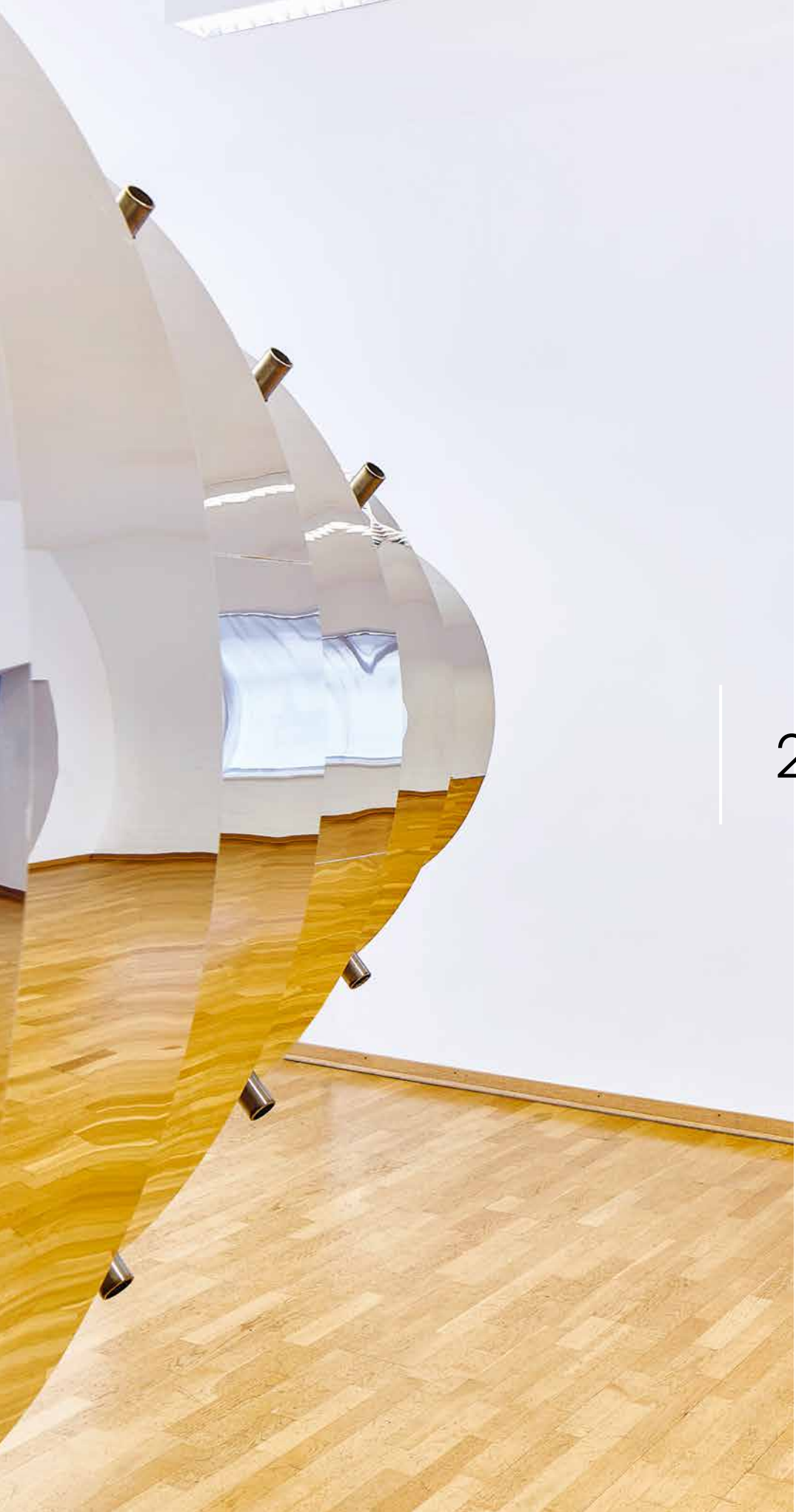
Den Schlussakkord der Ausstellung setzt schließlich der vierte und letzte Raum. Er versammelt drei Werke aus dem Jahr 2013. Zwei Bilder zeigen ellipsoide Kompositionen mit Acryl auf Papier gemalt, eine stehende und eine liegende Figuration in den Formaten 184 x 109 cm und 108 x 183 cm, die angesichts der Größe auf eine komplementäre Beziehung schließen lassen. Den Raumeindruck bestimmt aber auch hier eine Verbindung aus Skulptur und Malerei, bestehend aus vier Kreissegmenten, die sich als Halbkreise überschneiden. Wie die „Passform“ ist sie an der Wand befestigt und scheint somit zu schweben. Die Flanken der Segmente sind jeweils konzentrisch mit farbigen Streifen bemalt, getrennt durch Stege, durch die der helle Untergrund sichtbar wird. Der lasierende Farbauftrag schafft dabei eine gewisse Transparenz und ein Leuchten, das aus dem Farbgrund kommt. Die feinen Pinselspuren vermitteln dabei eine Drehung der Scheiben und erinnern ein wenig an die Rillen von Schallplatten. Durch die diagonale Positionierung, die das Bildobjekt von vorn betrachtet wie ein X erscheinen lassen, wird der Statik, der an sich unbewegten Form, entgegen gewirkt. Der Schnittpunkt liegt erneut in Augenhöhe eines durchschnittlich großen Betrachters. Wieder nimmt der Künstler kleine Unstimmigkeiten in Kauf, etwa da wo die Flächen der Kreissegmente im rechten Winkel aufeinander treffen und die aufeinander stoßenden konzentrischen Ringe leicht versetzt zueinander sind. Auch hier reflektieren die Farben der Malerei in den umgebenden Raum und bilden auf der hinteren weißen Wand subtile Farbmischungen, vor allem im verschatteten unterem Segment, das am wenigsten vom einfallenden Licht des benachbarten Fensters überblendet wird. In den Raum hineinragend wird der skulpturale oder installative Eindruck verstärkt. Die Form verdankt sich aber auch einer späten Entwicklung des Tafelbildes in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, dem Shaped Canvas. Von Rupprecht Geiger in den späten 1940er Jahren bis zu Frank Stella ab circa 1960 wurden, jenseits von Rechteck und Tondo, neue Bildformate entwickelt, die eine stärkere Verbindung mit der umgebenden Architektur und dem Raum aufnehmen.

Mit einem „Satelliten“ greift die Präsentation der Werke Dejan Saricś über das Museum hinweg in den architektonischen Außenraum der Gemeinde Kranenburg hinaus. In einem ehemaligem Transformatorenturm, am Rand des historischen Ortskerns gelegen, ergänzt eine letzte Arbeit von Dejan Sarić die Ausstellung im Museum Katharinenhof. Es handelt sich um eine vierte kinetische Skulptur, die sich in dem unteren Raum des Gebäudes befindet, und die durch ein Glasfenster in der Eingangstür betrachtet werden kann. Auch diese Sphäre hängt von der Decke herab und besteht aus sechs bemalten Kreissegmenten, sowohl in Schwarz und Weiß, wie auch in den Spektralfarben, mit Ringen

unterschiedlicher Breite. Außerhalb einer institutionellen Einrichtung, interagiert diese Arbeit mit dem spezifischen Genius Loci. Die Skulptur von Dejan Sarić evoziert die ursprünglich technische Funktion des Gebäudes: die Transformation von elektrischer Spannung für die Nutzung im Ortsnetz. Die sich unregelmäßig drehende Sphäre, deren Aktivität durch einen Taster von außen gestartet werden kann, ist auch eine Art Transformator, zwischen dem Künstler, der im Werk formulierten Idee und den Betrachtern und dient gewissermaßen der Übertragung und Umwandlung von „kreativer Energie“ zwischen Sender und Empfängern. Dieser Gedanke versteht sich nicht nur als eine dem Ort abgeleitete Metapher, sie folgt auch Überlegungen von Joseph Beuys, mit dessen Werk sich Dejan Sarić intensiv künstlerisch und wissenschaftlich auseinandergesetzt hat. Auf den Spuren von Beuys kam Sarić 1998 für seine Studien nicht nur nach Düsseldorf, wo er als Student der Kunstakademie bei Magdalena Jetelová einen der Klassenräume des einstigen Kunstprofessors nutzen konnte. Seine Ausstellung in Kranenburg findet am Ort der ersten Ausstellung mit Werken von Joseph Beuys statt, die 1953 im Haus der Brüder van der Grinten realisiert wurde. Insofern schließt sich ein Kreis, der sich biografisch und ideell von Belgrad über Düsseldorf bis nach Kranenburg spannt, um hier seine Energie zu entladen.

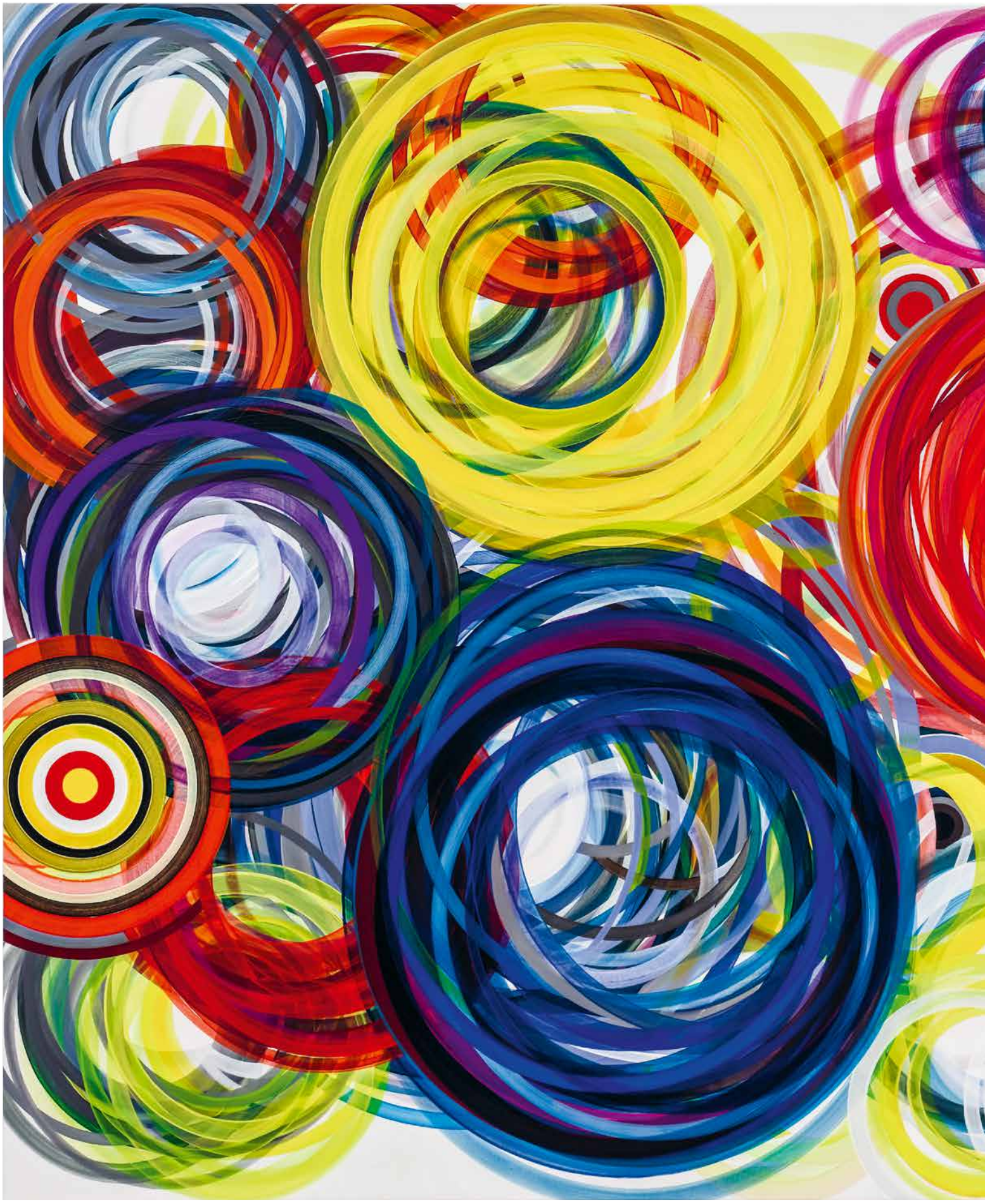
Passform, 2014
Acryl auf Holz, Spiegelfolie, Metall, Holzkonstruktion
410 x 220 x 220 cm
Parkhaus, Malkasten, Düsseldorf, 2014





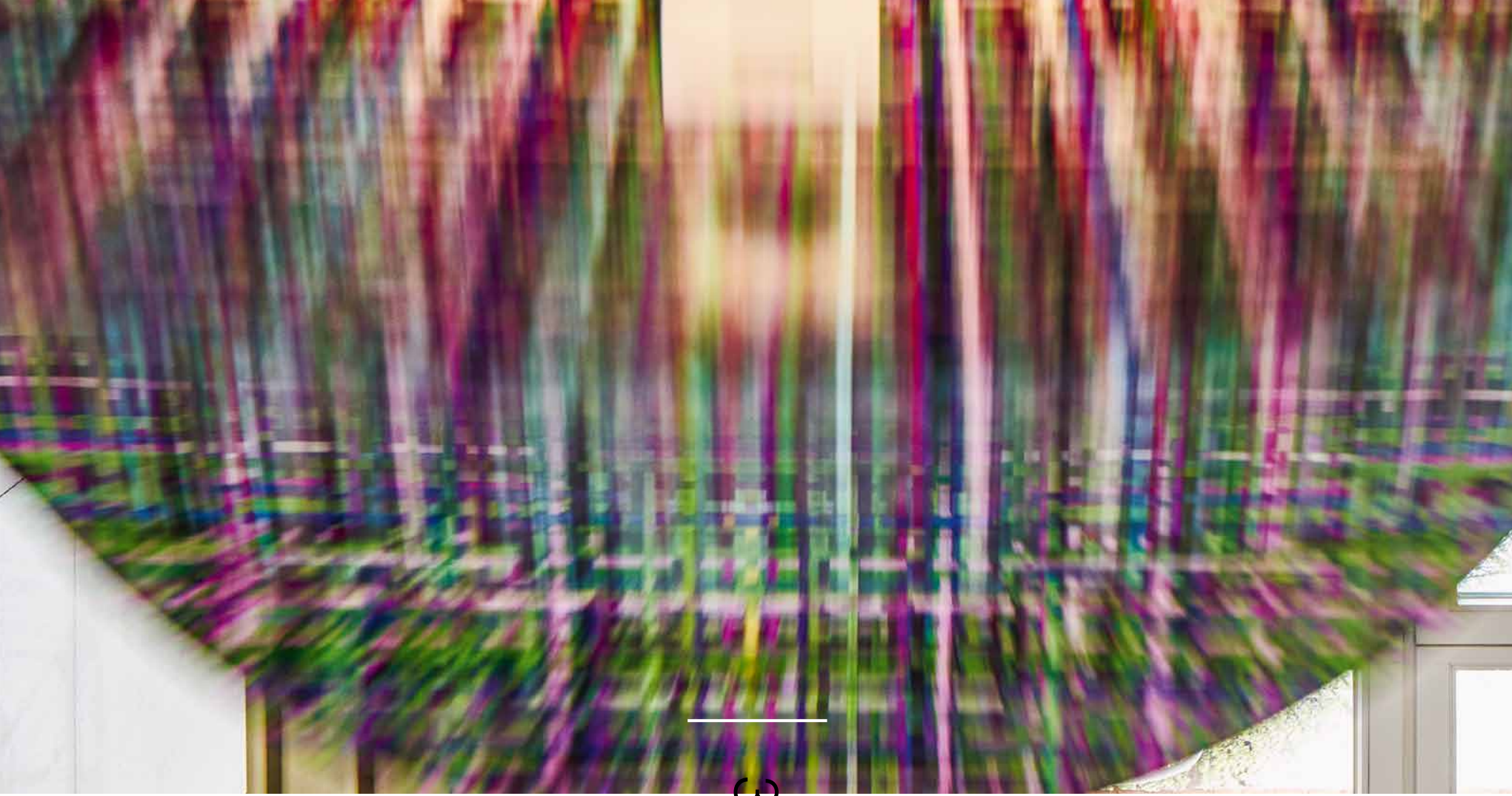
2

Passform, 2014
Acryl auf Holz, Spiegelfolie, Metall
190 x 190 x 390 cm

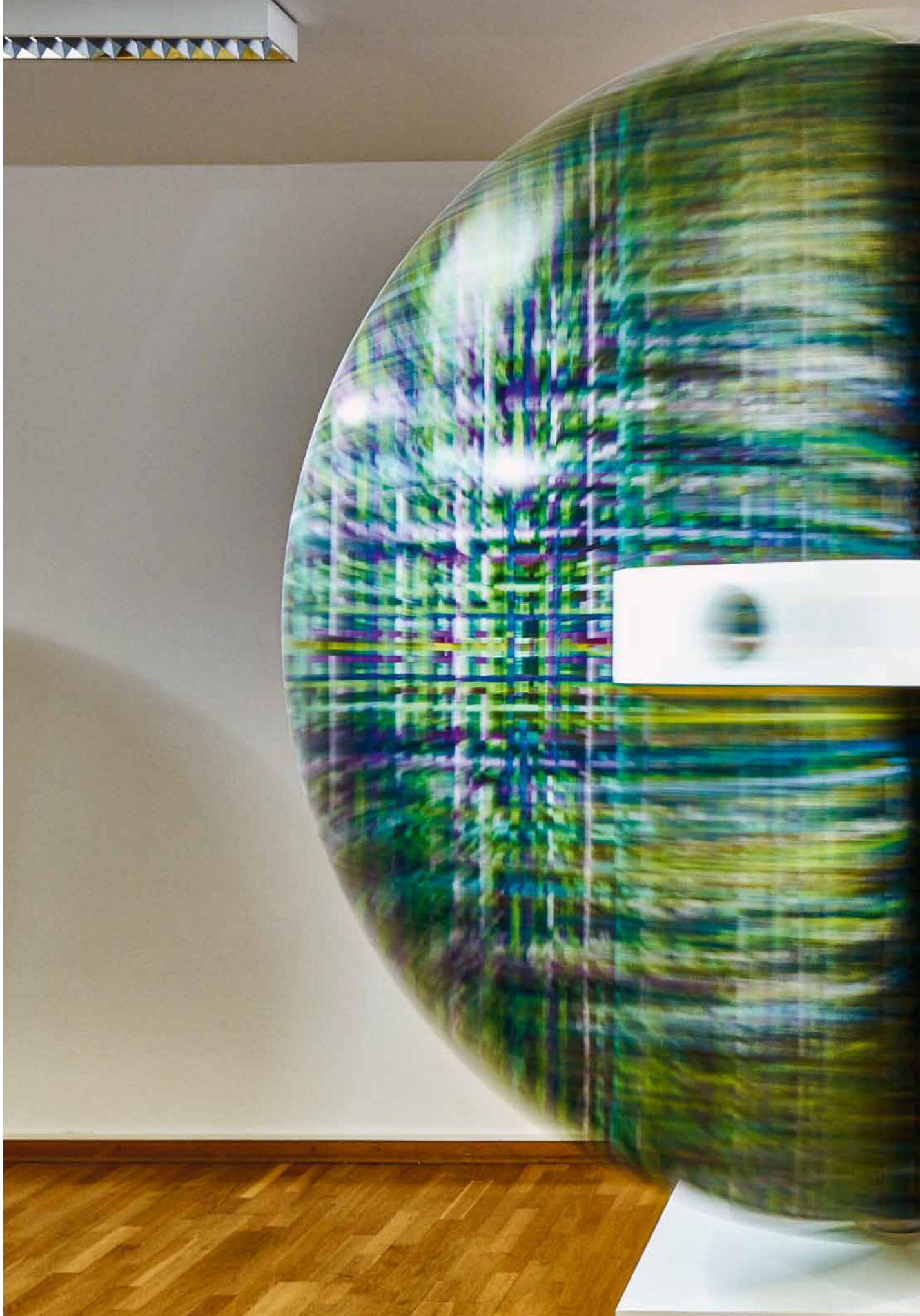


Ohne Titel, 2014
Acryl auf Leinwand
190 x 260 cm

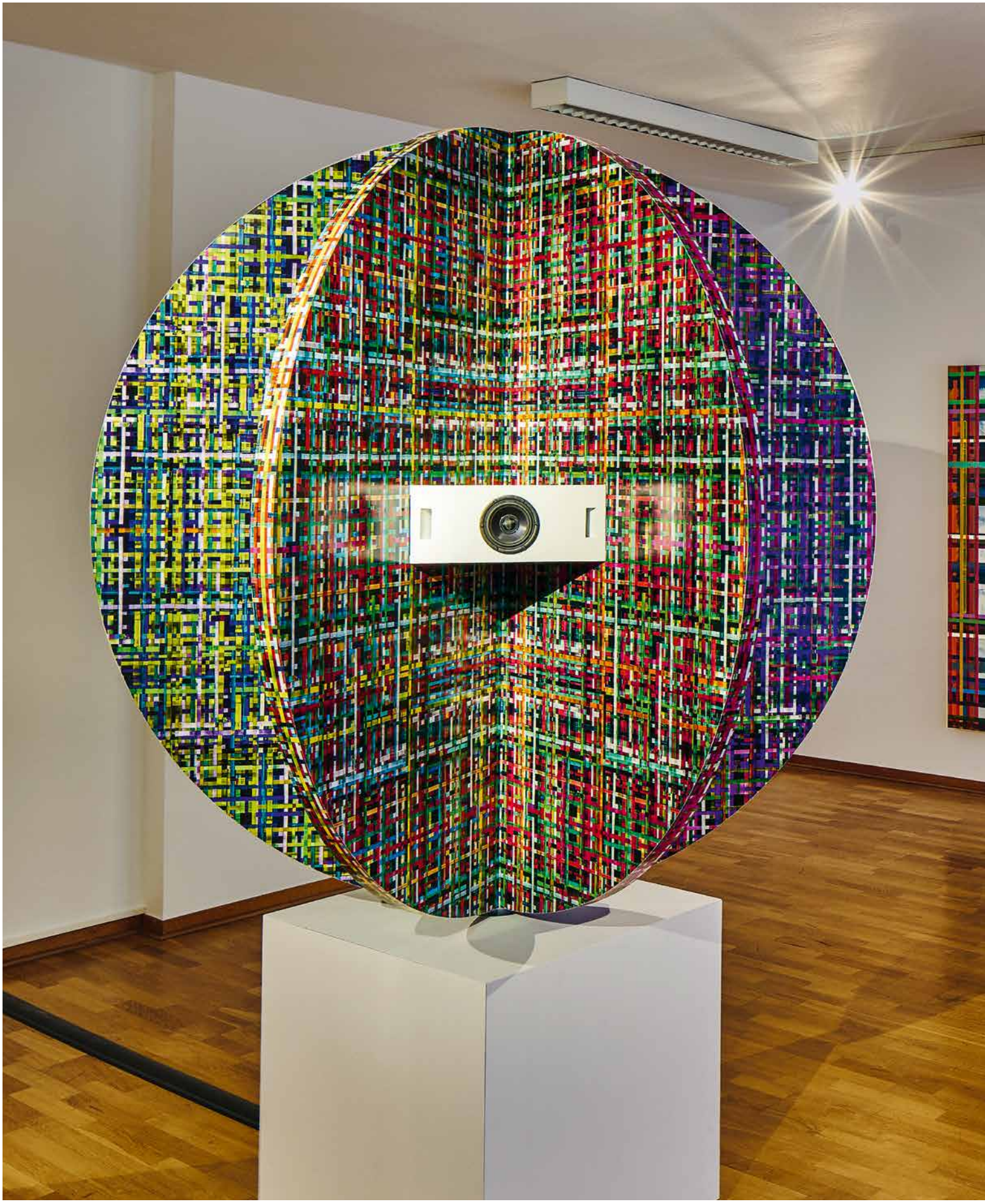
Passform, 2014 / Acryl auf Holz, Spiegelfolie, Metall / 190 x 190 x 390 cm



3



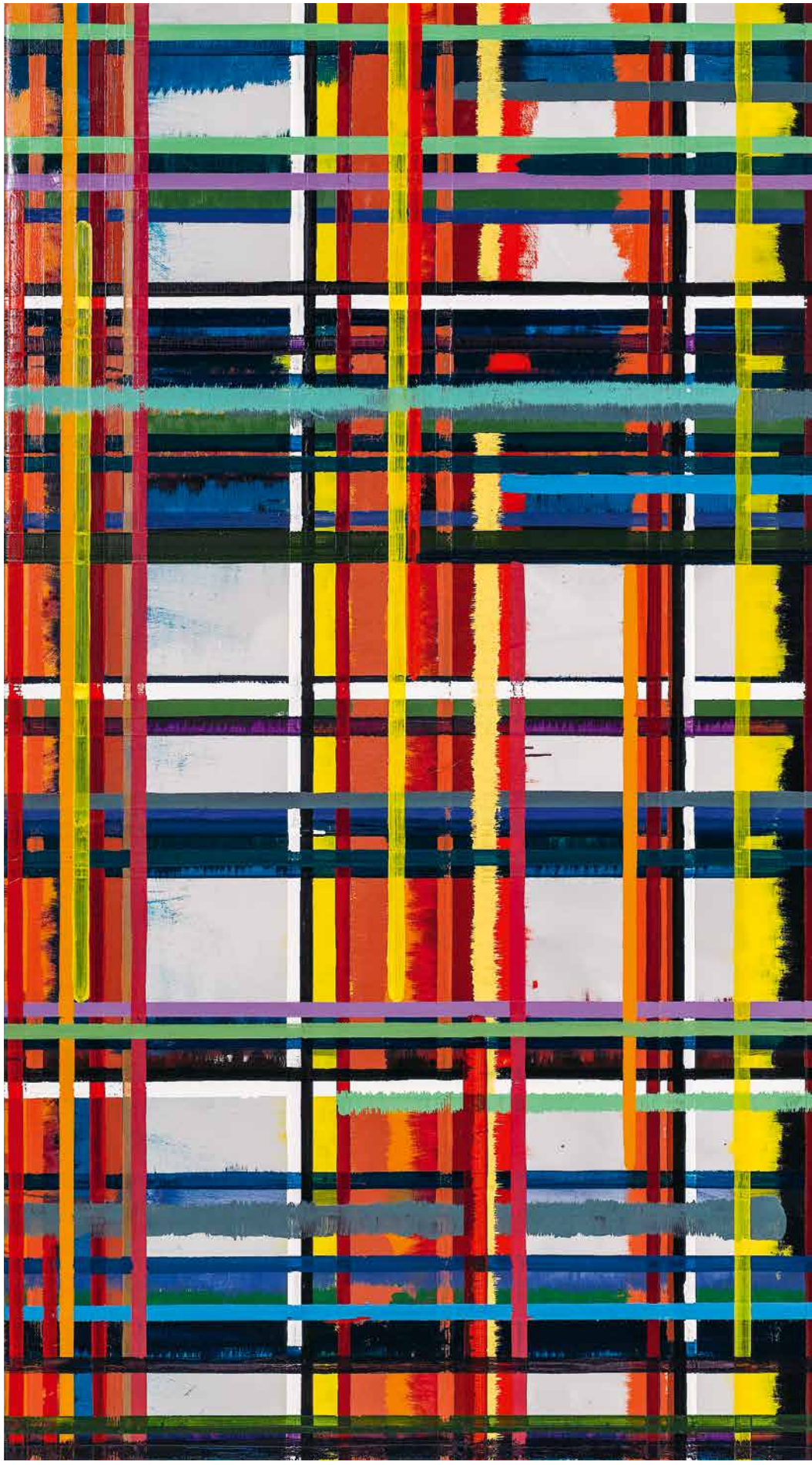
Doppler 1, 2016 / Fotografie auf Aluminium, Lautsprecher, Podest: Motor, Elektronik / 250 x 175 x 175 cm
Gemeinsam mit dem Komponisten Bojan Vuletić entwickelte Klanginstallation



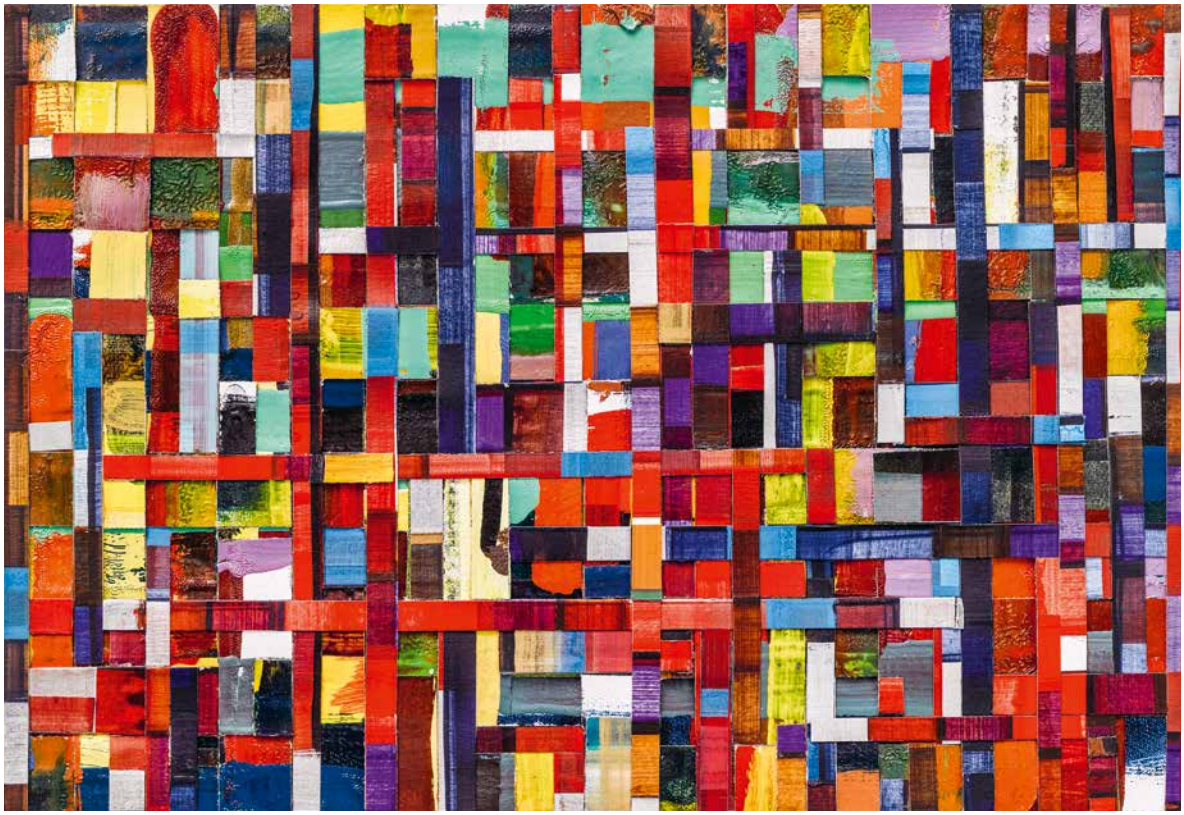
Doppler 1, 2016
Fotografie auf Aluminium, Lautsprecher,
Podest: Motor, Elektronik
250 x 175 x 175 cm

Gemeinsam mit dem
Komponisten Bojan Vuletić
entwickelte Klanginstallation

Ohne Titel, 2009
Öl auf Leinwand
190 x 260 cm



Ohne Titel, 2014
Acryl und Öl auf Leinwand
21 x 30,5 cm

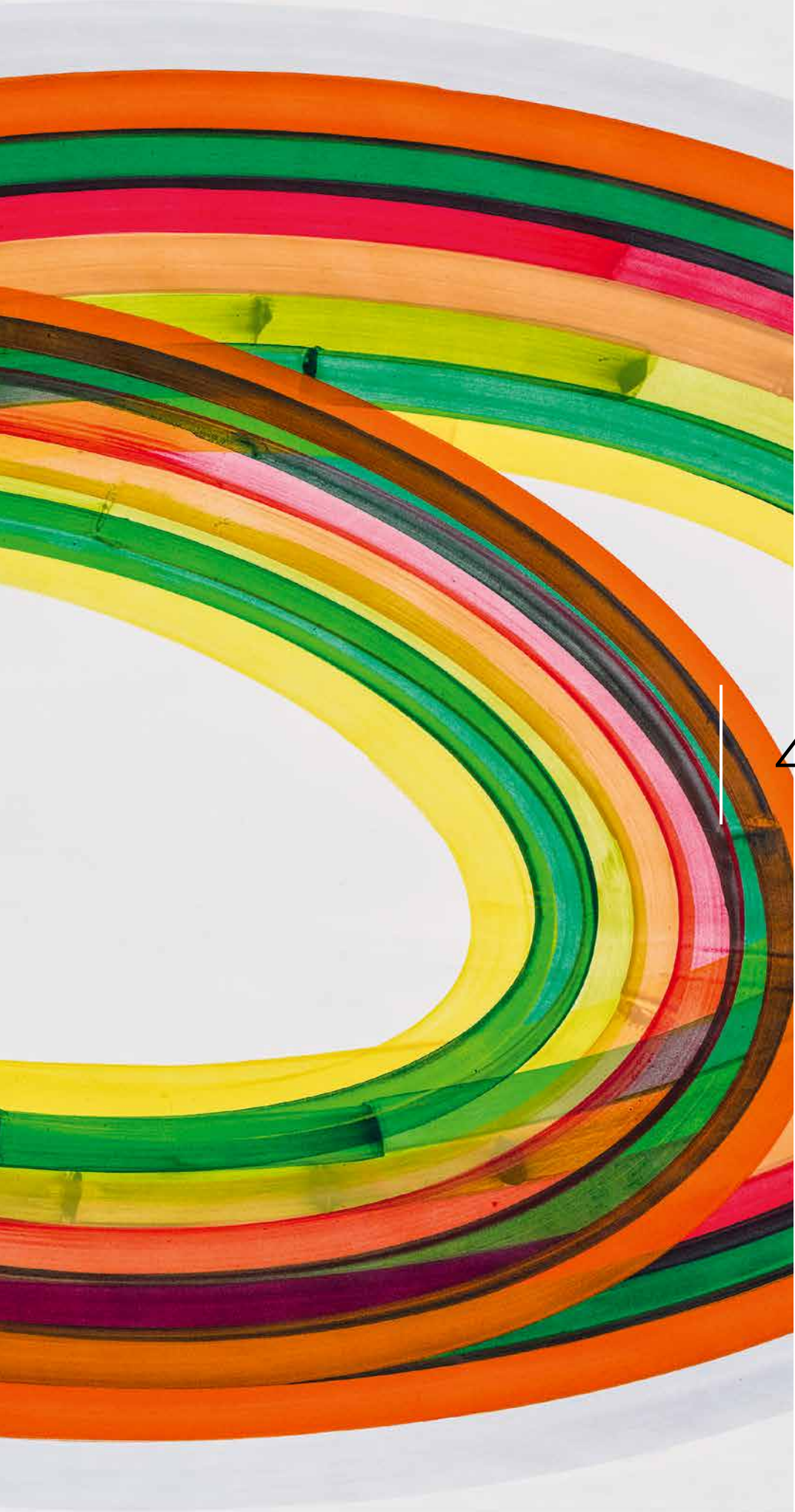


Ohne Titel, 2010
Acryl und Öl auf Leinwand
21 x 30,5 cm

Doppler 1, 2016

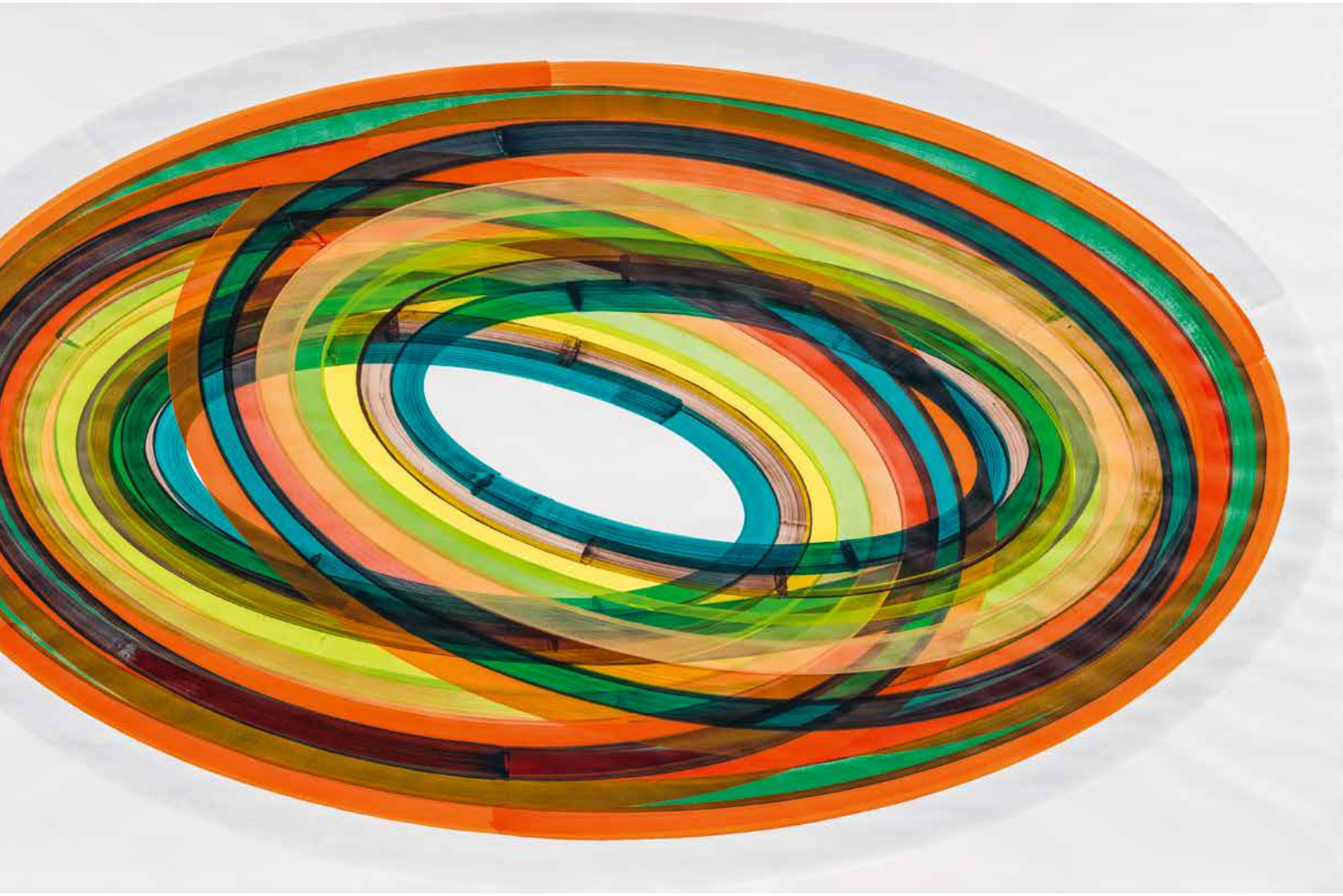
Fotografie auf Aluminium, Lautsprecher,
Podest: Motor, Elektronik
250 x 175 x 175 cm

Gemeinsam mit dem
Komponisten Bojan Vuletić
entwickelte Klanginstallation



4

Ohne Titel, 2013
Acryl auf Papier
184 x 109 cm



Ohne Titel, 2013
Acryl auf Papier
108 x 183 cm

Der Große Bogen, 2013

Acryl auf Holz, Metallkonstruktion
250 x 250 x 180 cm

3D, 2013
Acryl auf Holz, Podest: Spiegelfolie, Motor, Elektronik
160 x 40 x 40 cm
Atelier Kalkumer Straße, Düsseldorf, 2013

TRANSFORMATIONEN

THOMAS WOLFGANG KUHN

The key organ of human artistry is the hand. It can seize things and change them, it can hold and operate intricate tools and, in a simple act, it can present things. The Dejan Sarić exhibition at the Katharinenhof Museum begins with such an action, recorded in the photographic medium. The photograph shows the artist's hands holding a model. The gesture itself has been passed down in images since ancient times. A donor holding out his gift, his present to the recipients. This motif was transmitted through medieval art particularly in connection with the donation of buildings. The structure that had been donated appeared as a model and the image itself was frequently located directly in the same place as the actual gift.

This is also the case at the exhibition in Kranenburg. The artist holds out to visitors the model of his sculptural installation "Passform"[1] as a *pars pro toto* that embodies the entirety of his exhibits assembled here. The actual model is simple, yet complex at the same time. The frame is made up of a square base from which a cube, likewise square and consisting of eight slats, rises up. Embedded therein is a slightly slanted object, made up of mirrored rings, that is fixed at the widest point of one of its circular sections to the upper slat of the cube. The evenly tiered rings of the object are staggered pyramid-like upwards as well as downwards. If the upper part is construed to be a tower, evocative of Pieter Bruegel's pictorial representation of the Tower of Babel, then the lower part appears to be the mirror image of this. However – and this is barely noticeable – the lower part has one extra ring and protrudes further down to the depths than the upper part rises aloft. Perhaps the connotation goes too far by seeing in this configuration, which simultaneously projects downwards and rises upwards, a symbol of two essential aspects of the human pursuit of knowledge: on the one hand, the endeavour to get to the bottom of things and, on the other hand, the exploration of the potential for their development. It is not a complete coincidence that the double pyramid is reminiscent of the structure of a telescope, which makes something distant visible and seem to be within reach. Indeed, making something distant visible is not solely the remit of the applied and theoretical sciences but of art, too. Here, insight is based on two important components – the results of a search and the provision of a method on the basis of which such findings can be derived. The exhibition of works by

1 The German word "Passform" literally translates as "fit" and alludes to the fact that this work can be adapted to fit an exhibition space and presented as one piece or in two pieces.

Dejan Sarić provides both – the results of his artistic research as works that, at the same time, possess the quality of being able to train our perception. And like the model described above, the institution of the museum provides a setting that encompasses more than just space but also includes aesthetic, philosophical and even moral insights.

The key piece in the adjoining exhibition room, which exploits the height of the pitched roof that sits atop of it, is a rotating sphere. It has been suspended from the highest point of an interior roof beam and the middle of the sphere is at the average eye-level of visitors. The sphere does not enclose volume but, instead consists of eight curved segments that, like the lines of longitude on a globe, make the ball shape of the whole discernible. In their interior and on their sides the segments – rectangular in cross-section – have been painted in colours while the outside has been covered with a reflective film. The open structure of the body and the reflective outside allows the kinetic sculpture to enter into a dialogue with the surrounding space and the viewers. The surrounding space, from the parquet floor across the white walls and right up to the roof, is seamlessly curved in the reflection. The visual characteristics of the space, right up to the daylight that comes in from the outside through a large structured window façade in the gable, become a constituent part of the sculpture. Inside, the surfaces of the segments painted in bright colours form a type of prism. Even though some of the colours contrast with each other, nevertheless, the overall effect of the chosen palette is harmonious. The rotation of the sphere and the variety of visible surfaces produces new combinations of colours over and over again, like in a kaleidoscope. Green meets red, purple meets yellow and blue meets orange. Yet, these are not the only complementary contrasts creating the colour dynamics that correspond to the mechanical movement of the rotating object. The adjacency of the colour fields, varying from segment to segment, also affects the perception of the respective colour temperature. This appears to be cool or warm depending on the adjacent colour.

While sitting in front of this work, Konrad Klapheck – during his speech at the opening of the exhibition, on 18 March 2018 – brought into play some key exponents of the early Italian Renaissance from the 15th century and their forerunners in the 14th century. This – at first sight surprising – art historical comparison is plausible when applied to characteristics of the work by Dejan Sarić. Indeed, when you see the other works on display in this show, this suggested link becomes understandable. In a line from Giotto to Masaccio, unspectacular, deliberate and consistent efforts were made by artists with a view to developing a systematic basis for connecting with the visible world. The significant didactic aspects of the frescoes and sculptures by these artists can be found confidently embedded in works of art with incidental nonchalance.

For example, in connection with the genealogy postulated by Klapheck, it is worth taking a look at the “Tribute Money” fresco – which played a trailblazing role in European art – executed by Masaccio between 1425 and 1428 in the

Brancacci Chapel in the church of Santa Maria del Carmine in Florence. Here, the painter has conveyed the spatial design – which had already been formulated and recorded empirically at the time of Cavallini and Giotto - in a mathematically constructed central perspective. The image is primarily an illustration of a passage from St Matthew's Gospel and it is in this narrative function that it manifests itself before the viewer's eyes. Yet, a closer look reveals that the fresco is also a type of "perception machine" in terms of not only the perspective construction but also in respect of the realistic colourfulness and the manipulation of light through the use of *chiaroscuro*. Furthermore, if you examine the garments of the central group of people in the image then you will realise that many of the colours there turn up again, in nuanced form, in Dejan Sarić's sphere. Indeed, these are essentially the spectral colours, which are formed when white light is refracted after passing through a prism. Sarić also makes a reference here to the design for the album cover of „The Dark Side of the Moon" – from 1973, for the British group Pink Floyd –, which was created by the design studio Hipgnosis and which shows a prism against a black background together with incident light and its dispersion into the colours of the spectrum. Beyond the obvious connection to the modern art of the 20th century, Sarić's oeuvre is thus rooted in the older traditions of European art of the early modern period, which saw a breaking away from stylistic elements that had been shaped by Byzantine art, where the focus of efforts had been on preservation. In contrast to this, around the 1300s, European artists felt driven to explore new techniques, means of expression and ways of acquiring knowledge. Yet, Dejan Sarić's artistic research has to be distinguished from any compulsory striving for a form of differentiation with a view to ensuring a clearly identifiable 'signature style' in the art market. In conversation, the artist has shown himself to be open to the many references of his work to art historical positions ranging from Futurism through Constructivism right up to Hard Edge and Minimal Art. His attitude is all the more remarkable, when you consider that numerous contemporary artists shy away from comparisons and associations to art historical positions because they are afraid that this would constitute a contradiction to the autonomy of their work and their individuality. In the case of Dejan Sarić, such anxiety appears to be unfounded as there is not remotely any risk of confusion with other works and artists, whereas ignorance of history not exactly infrequently leads to repetitions, which yield no further knowledge growth.

The situation is different with respect to variations, which enable comparisons and make changes visible. The rotating sphere, from 2016, is confronted with a smaller globe, which has been mounted on a slanted lectern-like base. Twelve slices of plywood have been fitted together here and the density of this material means that the object looks almost like a ball. The flat surfaces of the slices have been painted colourfully in three ring-shaped concentric tiers. The colours differ on both sides of each slice and, in turn, from segment to segment. Depending on the perspective, various colour shifts emerge during the rota-

3D, 2013
Acryl auf Holz,
Podest: Spiegelfolie, Motor, Elektronik
160 x 40 x 40 cm

Ohne Titel, 2013
Acryl auf Papier
107 x 181 cm

Galerie Karsten Weigmann, Düsseldorf

tion. In addition, a reflective film allows the sphere to be reflected on to the base, which then means that here, too, the surrounding space enters twice into the work. The visibility of the plywood on the outward-facing side of the sphere with the title „3D“, from 2013, brings into play another important element of Dejan Sarić's art, namely, imperfection. This quality stands in dialectical relation to the hand-crafted precision of the artist's works. Imperfection is a transitory moment, comparable to the artistic principle of *Wabi-Sabi* in Japan, or *Non-Finito* from the Italian Renaissance, exemplified by Michelangelo's unfinished sculptures. Such works show the (creative) process as well as the finished part of the artwork and are a reference to its transience. Here, the aesthetic actually comes into contact with the moral as a *memento mori* and a gesture of humility. Nam June Paik expressed this thought succinctly along with a warning: „When too perfect, lieber Gott böse“ [... , the good Lord angry].

Incidentally, the small globe has an anthropomorphic component, although the outer shape, like all of Dejan Sarić's works is specific, thus not representational. The overall height is 180 cm, which corresponds to the average physical height of people in Central and Northern Europe. The globe could thus be interpreted as being in the appropriate position for a head and the whole figure as an abstraction of a person standing upright. In art history, a comparable form can be found in Greek antiquity, namely, Herm statues. These comprise a four-sided pillar surmounted by a head and shoulders that slope forward conforming with the slanting surface of the plinth and thus, despite the sculpture‘s multiple perspectives, the frontal view is clearly defined.

„3D” is flanked on both sides by six framed sheets with acrylic painting on paper, from 2016 and 2017. They show different colour variations for the possible painting of further globes and, accordingly, are based on circular shapes. On the basis of the permutation principle, the colours have been swapped and moved from field to field, sometimes arranged in flat segments, sometimes in concentric colour charts. Here, the artist has made reference to the concepts of colour theory and explicitly to those of Johannes Itten. Along with the sequence of images in the entrance area, likewise in six parts, these designs are reminiscent of various artists associated with Op Art, such as Victor Vasarely and Günter Fruhtrunk. The moving sculptures themselves stand in the tradition of kinetic art, which was closely associated with Op Art during the period around 1960 and, on the basis of futuristically inspired constructivism, sought to make artworks and the art experience dynamic. In this sense, Dejan Sarić should also be regarded as an artist of the late modern period, which has by no means been replaced by postmodernism, but instead runs in parallel to it. The light and also playful aspects of the stylistic vocabulary of Dejan Sarić‘s art do not interfere here with the serious pursuit of that modern project, that achieved a breakthrough with French Realism and Impressionism yet which, with its idealistic impetus, is indeed rooted in Classicism[2] and Romanticism. For example, there was a remarkable meeting of minds between two advocates for both

2 The use here of the art historical term “Classicism” conforms with its usage in German-speaking countries and corresponds to the terms “Neoclassicism” and “Néo-classicisme” in English and French terminology, respectively.

tendencies – Johann Wolfgang von Goethe and the painter Phillip Otto Runge – with respect to their reflections on the theory of colours. Runge developed the three-dimensional system of the "colour sphere", based on the colours red, yellow and blue, in addition to mixing with white and black. The painter published his findings in 1810, even before Goethe, who welcomed Runge's reflections. Both men here shared not only the common interest in colour but they also manifestly proved that art and science do not necessarily have to stand in opposition to each other. That is also true for Dejan Sarić and his concept of colour spheres.

The research expedition continues in the second room, which is next. It is devoted to two works, namely, the two-part sculpture "Passform", from 2014, and an acrylic painting from the same year. Here you are now able to see the model, which was referred to on the first page and featured in a photograph, in its full size of 190 x 190 x 390 cm. However, it is showcased in a different way here. Instead of one object covering the room in a sharp diagonal, both of the mirrored "telescopes" are oriented in the horizontal plane. They have been aligned symmetrically with each other and mounted onto opposite walls. In this position, they appear to be far less monumental and, with no contact to the ground, they seem to be floating. The mirror coating on the rings also helps to create this illusion. The narrowest rings, which mark the base and apex of the model, have been transformed into openings, that allow you to view the inside – they are the eyepieces of this "telescope". The distances between each of the rings, which are connected through a push-fit system, allow you to see their inner surfaces, which have been painted in different colours. Their colourfulness radiates not only outwards, but is partially reflected by the external covering of reflective film of the adjacent next smaller ring. The colourfulness also radiates inwards on to the surface of the back wall in the centre. Here, the colour reflections merge together on both sides of the sculpture into a subtle melange, which is reminiscent of James Turrell's light installations. The unusual positioning on the wall was probably attempted for the first time in 1915 by Vladimir Tatlin who, in this way, afforded viewers a new perspective and released sculpture from its static relationship to the ground. The perception of space and that of an object itself thus changes to a much greater extent than if the object is merely put down in a space, indeed, perception is set in motion.

This dynamisation has also been carried over to the painting, 190 x 260 cm in size, which shows overlapping circles of different sizes in the colours red, yellow, blue, green and purple. These superimposed images create a distinct inner pictorial space and depth, reminiscent of Ernst Wilhelm Nay's *Scheibenbilder* [disc images]. However, the spatial dimension is enhanced further through the direct experience of the two-part „Passform". It conveys the experience of a specific staggered spatial arrangement, which the viewers' memories of forms are able to transfer directly to the painted rings and circles. These rings can thus soar up from the image ground, as if viewed from a bird's-eye perspective;

they rise upwards or forwards, sink back down again and pass through each other as they move. Visually, at the perceptual psychological level, this corresponds to their pictorial manifestation across the surface, for which the artist used a compass that he designed himself. Compared with the colour charts and sculptures, this painting appears to be positively expressive and seems to be clearly less systematic. The complexity of the colours in the layering, are features of Abstract Expressionism that make the dynamics of the painting process visible. Here, the specific application of paint, using a mechanical process, makes reference to the controlled processes used in colour field painting, for example, by Kenneth Noland, that result in irregular precision. Noland's and Sarić's circular shapes, as motifs, point even further back to the 1910s and the works of Robert and Sonia Delaunay as well as of František Kupka who, likewise, engaged intensely with the issues of colourfulness and colour mixing as well as colour effects.

A further consideration of the early figurative artists and abstract artists of this period was synaesthesia, the simultaneous interaction between different real and imagined sensory impressions, such as painting and music. Vassily Kandinsky wrote a passage about this interrelationship in his key theoretical work "Über das Geistige in der Kunst" [Concerning the Spiritual in Art], published in 1912. At the same time, artists such as Luigi Russolo transferred the principles of Futurism from painting into music. Dejan Sarić's pictorial sound sculpture follows in the wake of these developments and is the most sophisticated work in the exhibition. It is in the third room of the show and is accompanied by two paintings that have a connection with the colour design on the surface of the sculpture. It was realised between 2016 and 2017 and created in collaboration with the composer Bojan Vuletić, whose contribution consisted of a six-channel composition almost 22 minutes long. Like the small globe „3D", in the first exhibition room, the sphere consists of several segments, in this case six in number. The surface area has not been painted directly but has been laminated with photographic prints of painted templates. These pictorial templates consist of a dense and multi-layered weave made out of colour horizontals and verticals, in a structure that exhibits many features in common with Piet Mondrian's musically-inspired late work of the 1940s, but also with the check patterns of Scottish clans, namely, tartan. Between the segments of the circle, on the central axis, in the in-between spaces, loudspeakers have been installed and each one has been connected to one of the six channels of the musical composition. Once the sculpture is set in motion, its differently coloured compartments blend together visually. This is accompanied by the sounds of the vibraphone, cello and violin that are likewise rotated. Here, the sculpture uses the Doppler effect, which is applicable to both light waves as well as to sound waves. This effect, which was described by Christian Doppler and Christoph Buys Ballot in the 1840s, refers to the stretching and compression of waves that, in the case of light, leads to a shift from red to blue and, in the case of sound,

to changes in the temporal frequency and pitch level. The instruments thus differ from each other in terms of sound, depending on whether the loudspeaker reproducing the sounds is directly aimed at the viewers and listeners or is turned away from them. This effect is intensified and masked by the surrounding space, which reflects the sound in different ways, depending on the position of the loudspeakers. It is not only the music that becomes audible but also the acoustic properties of the space. The surrounding space is thus integrated into the work through the medium of sound, which manifests itself as music, and this is comparable to the reflective surfaces, in a different part of this exhibition, that integrate space through the medium of light.

Although this sound sculpture would be able to stand on its own, nevertheless, the two additional images are instructive in helping visitors to understand the specific mosaic-like appearance of the surface. The smaller of the two images, 21 x 30,5 cm in size from 2010, shows a mesh made out of horizontal and vertical canvas strips, which the artist cut to size and reassembled. However, the larger of the two images, from 2009, which is 190 x 260 cm in size, was created using a mechanical apparatus with which a brush was guided vertically and horizontally across the canvas. The result was an ambivalent form, a product of painting as well as of drawing in the sense of *disegno*. This was one of two fundamental polarities with respect to artistic approaches, that emerged during the Renaissance and led to different schools of painting for a long time. During the Renaissance, the paintings produced in Florence and Venice epitomised these differing approaches. During the Classical and Romantic periods, the exponents of this polarity were two painters, whose styles could hardly have contrasted more demonstratively, namely, Jean-Auguste-Dominique Ingres and Eugène Delacroix. On the one hand, a clearly designed form executed in parts, captured in lines and, on the other hand, a gesturally evoked unity of a whole. This also appears to be a psychologically based antagonism between reason and emotion.

Konrad Klapheck – during his opening speech – likewise spoke about the two aforementioned French painters and their different formal characteristics. By making this reference, he wished to prevent the misunderstanding that the work of Dejan Sarić, on account of his formal and conceptual clarity, could accordingly simply be psychologically confined to one of these two opposites. Klapheck related an anecdote from the 19th century, a conversation between two painters, one of whom preferred Ingres and the other Delacroix. Delacroix's proponent stated that paintings by Ingres were cold. This was indeed a widely held opinion among art critics in the middle of the 19th century. Thereupon the other painter replied that he had an entirely different view. For him, Ingres was the fieriest painter who had ever lived – but a fieriness beneath ice. A few days earlier, even Delacroix himself had said that he did not know a more ardent painter than Ingres.

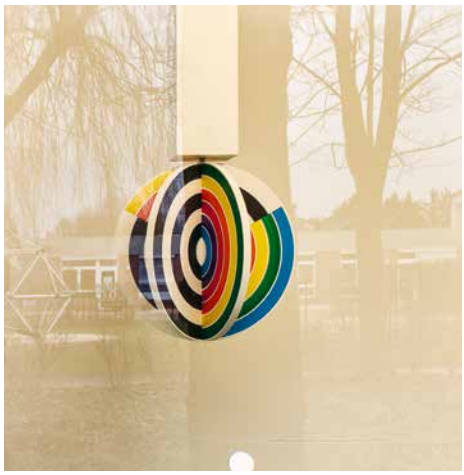
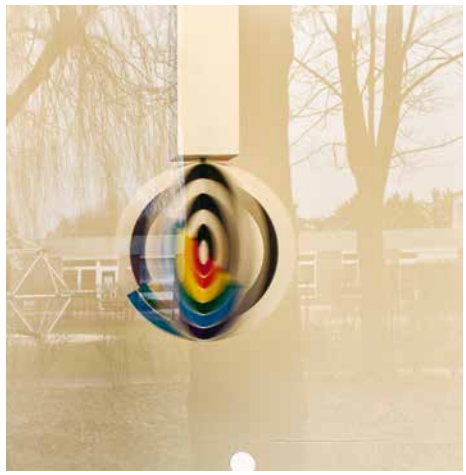
Indeed, distinctive expressiveness can easily be interpreted as hot fervour and its opposite as something cold and cerebral. Yet, this conventional view overlooks the point that concentrated intensity – and Klapheck's painting is itself an example of this – would hardly be imaginable without fervour. Such fervour is thus presumably a pre-condition for the realisation of a sculpture, such as "Doppler 1", which appears simple but requires a great deal of technical and artistic resources. Yet, it is indeed precisely the two accompanying paintings – the smaller of which is a reminder of the concentrated visual distillations by Paul Klee – that make it possible to perceive the presence of this "fire" which Klapheck presumes is in Dejan Sarić.

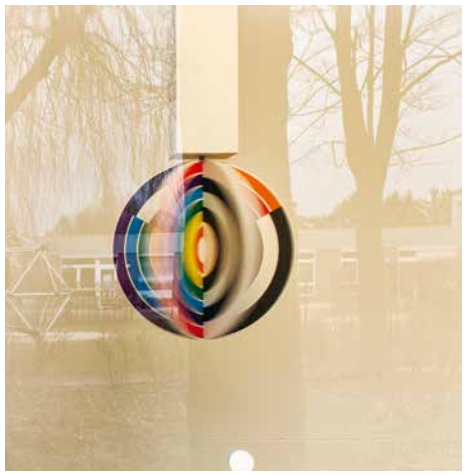
The finale of the exhibition has ultimately been put together in the fourth and final room. Three works from 2013 have been assembled here. Two images show ellipsoidal format compositions painted with acrylic on paper. There is a standing figuration and a recumbent one, in the sizes 184 x 109 cm and 108 x 183 cm, which, in view of the dimensions, suggests that there is a complementary relationship. Yet here too, the spatial impression has been determined by a combination of sculpture and painting, consisting of four segments of a circle that intersect as semicircles. Like the "Passform", this sculpture has been mounted onto the wall and thus appears to float. The sides of the segments have each been painted concentrically with colourful stripes and separated by strips, through which a light primer is visible. Here, glazing has the effect of creating a degree of transparency and a luminescence that emanates from the ground colour. The fine brush strokes here convey the rotation of the segments and are reminiscent, to some degree, of the grooves of records. The diagonal positioning, which makes the pictorial object appear like an X when viewed from the front, counteracts the static state of the form, which in itself is stationary. The intersection point is, again, at the eye level of a viewer of average height. Once more, the artist has accepted small inconsistencies, for example, there where the surfaces of the segments of the circle meet at right angles and at the juncture of the concentric rings, where they are slightly out of alignment with each other. Here too, the colours from the painting are reflected into the surrounding space and create a subtle mix of colours on the white rear wall, particularly in the shaded lower segment, which gets the least amount of the light that comes in through the adjacent window. Projecting into the space intensifies the sculptural or installational impression. However, the format is also attributable to a late development in easel painting in the 2nd half of the 20th century, namely, the shaped canvas. Artists ranging from Rupprecht Geiger, in the late 1940s, to Frank Stella, from around 1960 on, developed new image formats that went beyond the rectangle and the tondo and which were able to establish stronger connections with the surrounding architecture and space.

The presentation of works by Dejan Sarić reaches beyond the museum and out into the architectural outdoor space of the Kranenburg municipality through a "satellite". In a one-time transformer tower, situated on the outskirts of

the historic town centre, a final work by Dejan Sarić rounds off the exhibition at the Katharinenhof Museum. This is the fourth kinetic sculpture, which is located in the downstairs room of the building and can be viewed through a glass window in the entrance door. This sphere has also been suspended from the ceiling and consists of six segments of a circle that have been painted both in black-and-white as well as in spectral colours with rings of varying widths. Outside of the institutional facility, this work interacts with the specific *genius loci*. Dejan Sarić's sculpture evokes the original technical function of the building, namely, the transformation of electrical voltages for use in the local grid. The sphere, which rotates intermittently and can be started by pushing a button on the outside, is also a type of transformer – between the artist, the concept formulated in the work and the viewers. To a certain extent, the purpose of the sphere is to transfer and convert "creative energy" between the transmitter and the receiver. This notion is considered to be not merely a metaphor derived from the location but is in keeping with the reflections of Joseph Beuys. Dejan Sarić has engaged intensely with the artistic as well as the academic aspects of Beuys's work. Indeed, in 1998, following in the footsteps of Beuys, Sarić came to Düsseldorf for his studies where, as a student at the *Kunstakademie* [Art Academy] under Magdalena Jetelová, he was able to use one of the erstwhile art professor's classrooms. In addition, Sarić's exhibition in Kranenburg is taking place in the same location where works by Joseph Beuys were first showcased, in 1953, at the house of the van der Grinten brothers. In this respect, we have come full circle – one whose biographical and intellectual span stretches from Belgrade through Düsseldorf and up to Kranenburg in order to release its energy here.

Translation: Jadwiga Bobrowska



Ohne Titel, 2018

Acryl auf Holz, Podest: Motor, Elektronik
130 x 60 x 60 cm

Dejan Sarić
1966 geboren in Smederevska Palanka, Serbien.
Lebt und arbeitet in Düsseldorf.

Ausbildung

1989—1994	Studium der Malerei an der Fakultät der bildenden Künste, Belgrad
1994—1997	Meisterschüler an der Fakultät der bildenden Künste, Belgrad bei Prof. Milica Stevanović
1998—2002	Gaststudium Bildhauerei an der Kunstakademie, Düsseldorf bei Prof. Magdalena Jetelová

Preise und Stipendien

2002	Förderung durch den Kunstverein für die Rheinlande u. Westfalen, Düsseldorf
1998—1999	DAAD Stipendium, Bildhauerei an der Kunstakademie, Düsseldorf bei Prof. Magdalena Jetelová
1996	Förderung durch die Open Society Stiftung, Belgrad
1992	Petar Lubarda-Fond

Einzelausstellungen (Auswahl)

2018	Museum Katharinenhof, Kranenburg
2016	Galerie Karsten Weigmann, Düsseldorf
2014	*Passform*, Künstlerverein Malkasten, Düsseldorf
2012	*Räume,* Der Turm, Schwalmtal (mit Katja Maechtel)
2011	*Ohne Titel,* Förderverein Aktuelle Kunst (F.A.K.), Münster
2009	Galerie Baustelle-Schaustelle, Essen
2002	*Impact,* Kunstakademie, Düsseldorf
2000	*Lebensraum,* Galerie Doma Omladine, Belgrad
1999	*Dokumentation zur Videoinstallation Sarg,* Kunstmuseum in der Tonhalle Ehrenhof, Düsseldorf
1997	*Porträt(s) Künstler,* Galerie Kulturcenter, Belgrad
1996	*Skulptur - Materia(l),* Galerie Doma Omladine, Belgrad
1995	Galerie SKC, Belgrad
1994	*Proben, Zeichnungen „Joseph Beuys",* Galerie FLU, Belgrad
1992	Galerie FLU, Belgrad (mit Mihael Milunović)

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2016	*Black Box,* Lehmbruck Museum, Duisburg
2014	*Impact,* Weltkunstzimmer, Düsseldorf
	Große Kunstausstellung NRW, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf
2013	Kunstverein projektraum-bahnhof 25, Kleve
2011	*terra incognita, Weltbilder Welterfahrungen,* ALTANAGalerie der TU Dresden
2006	*ES WAR ALLES NOCH VIEL SCHLIMMER!,* Neuer Kunstverein Aschaffenburg
2005	*V-Effekt,* Hafen 2, Offenbach am Main
2003	57. Bergische Kunstausstellung, Museum Baden, Solingen
2002	*Projekt KJ,* Center for Contemporary Arts, Moskau
	Zoll, Zollhalle, Düsseldorf
1998	*Von April bis April,* Galerie Andrićev Venac, Belgrad
	Erste Internationale Biennale Skizzen und Projekte, Galerie Zlatno Oko, Novi Sad
1996	*Intimes Programm,* Museum für Angewandte Kunst, Belgrad
	37. Oktober Salon, Museum 25. Mai, Belgrad
1995	Neue Mitglieder ULUS, Künstlerischer Pavillon Cvijeta Zuzurić, Belgrad
1994	Erste jugoslawische Bilder Biennale für junge Künstler, Konkordia, Vršac
	Perspektive XXII, Galerie Andrićev Venac, Belgrad

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Dejan Sarić
Museum Katharinenhof Kranenburg
18. 3. — 10. 6. 2018

Museum
Katharinenhof
Kranenburg

Text
Thomas Wolfgang Kuhn

Übersetzung
Jadwiga Bobrowska

Gestaltung
Anna Węsek, buchtypo

Fotografie
Dejan Sarić

Gesamtherstellung
Die Qualitaner

Auflage
300

Cover
Passform, 2014 / Acryl auf Holz, Spiegelfolie, Metall / 190 x 190 x 390 cm
S. 1. Passform, 2014 / Fotografie, 60 x 46 cm

Copyright
Dejan Sarić, 2018

Mit freudlicher Unterstützung von
Stiftung für Kunst und Baukultur Britta und Ulrich Findeisen
IQ Real Estate GmbH

Transformatorenturm, Kranenburg, 2018