

*The Day Before Tomorrow*  
Bojana Pejić

Strolling through Claudia Chaselings solo exhibition, *mutative perspective*, in Berlin in 2014, I experienced a universe of exceptional pictorial spatiality built up of volatile, resplendent shapes blasting out in stretched canvases or expanding in space in real terms to the wall and the floor, securing the viewer's participation in the image. There is a certain anxiety, even anger, in this work, and yet, although it manifests her genuine disquietude regarding the ecocidal condition of our society, Chaselings does not end up in the cynical chic that informs most of today's critical art. Even so, I could not resist recalling a comment I heard in the 1990s: "They are political ... *but they're painting.*"

How could Claudia Chaselings work, for which she uses the term *Spatial Painting*, be abstract and political at the same time? And whereas the political content is easily detectable in her graphic novels, *Murphy the mutant* (initiated in 2012), which are narrative and figurative works, how are we to identify the "political" in her paintings that are nonrepresentational? Since the late 1960s, when artists started to question the strictures of the Western modernist visual regime based on the concept of art's autonomy — which, it was long believed, was fully achieved in abstract painting — rendering the "political" has taken place outside the pictorial field; it

*Der Tag vor morgen*  
Bojana Pejić

Als ich 2014 in Berlin Claudia Chaselings Einzelausstellung *mutative perspective* besuchte, erlebte ich eine Welt von außergewöhnlicher pikturaler Räumlichkeit: prachtvolle, flüchtige Formen, die aus den gespannten Leinwänden bersten und sich regelrecht in den Raum hinein – an den Wänden und auf dem Boden – ausdehnen und so die Einbeziehung des Betrachters in das Bild sicherstellen. Es schwingt Angst, ja sogar Zorn mit in dieser Arbeit, und auch wenn sich darin eine zutiefst empfundene Unruhe angesichts der ökozidalen Verfassung unserer Gesellschaft manifestiert, verfällt Chaselings nicht in den sozialen Zynismus, der die kritische Kunst heute oft prägt. Trotzdem musste ich unweigerlich an eine Bemerkung denken, die ich in den 1990er Jahren einmal gehört habe: „Sie sind politisch ... *aber sie malen.*“

Wie können die Arbeiten von Claudia Chaselings, für die sie den Begriff *Spatial Painting* verwendet, abstrakt und zugleich politisch sein? In ihrer Graphic Novel *Murphy the mutant*, einer figurativ-narrativen Arbeit, die sie 2012 begonnen hat, sind die politischen Inhalte unschwer erkennbar. Aber woran lässt sich das „Politische“ in ihren Malereien ausmachen, die ja gegenstandslos sind? Als Künstler Ende der 1960er Jahre die Einschränkungen des visuellen Regimes der westlichen Moderne infrage zu stellen begannen, das auf der Idee der



has been reserved for those artists practicing post-object art (earth works, video, body-based pieces, photography and film). The oppositional and political artists refuted the formalist "aesthetics of purity" and the post-1945 model of abstract painting, which in the American context became defined as a self-referential and contentless medium that "dematerialized firsthand reality" (Clement Greenberg). In Europe, the neo-avant-garde equally rejected the concept of abstraction, which was promoted in the post-war years as "universal language" (*Weltsprache*). In the 1970s, as well as many other

Autonomie der Kunst beruhte – die, so glaubte man lange, in der abstrakten Malerei ihren Höhepunkt erreicht hat –, erfolgte die Darstellung des „Politischen“ jenseits des Pikturalen und war den Künstlern der Post-Objektkunst (Earth Works, Video, körperbezogene Werke, Fotografie und Film) vorbehalten. Die oppositionellen und politischen Künstler lehnten die „reine Ästhetik“ des Formalismus und das Modell der abstrakten Malerei nach 1945 ab, das im amerikanischen Kontext als ein auf sich selbst bezogenes, inhaltsloses Medium definiert wurde, welches die „unmittelbar gegebene Wirklichkeit

Image: Claudia Chaselings, *mutative perspective paintings*, 2014, aluminium, egg tempera and oil on wall, floor, ceiling and canvas, exhibition view 68 Projects, Galerie Kornfeld, Berlin, Germany

times in the 20th century, painting was declared “dead;” it was therefore required to perform the “task of mourning” (Yve-Alain Bois). Handcrafted artwork bearing traces of the artist’s gesture was challenged, given that, as many art theorists sitting on the *rive gauche* tried hard to prove, it engaged the “fetishism of the touch,” and had to be viewed as opposing the “art of the mind” championed by conceptual art. The belief, or rather the prejudice, that after Malevich and especially after Duchamp, one could only be a *nonpainter* or an *antipainter*, became, as Thierry de Duve argues, “expressed in the idea that after abstraction, no return to figuration would be permitted; that after the monochrome, all return to pictorial spatiality was forbidden; that after conceptual art, the very practice of painting was a regression.”[1]

The triumphal “return of painting” in the 1980s and the microwaving of the neo-this and retro-that trends, based on acts of appropriation and citation, activated the (postmodern) operation of “deideologization” (A.B. Oliva). The iconophilic 1980s opposed two conflicting traditions, casting off the picture-space instituted by modernism, abstraction in particular, and contesting the critical stance associated with conceptual art. Neo-figurative vogue reinstating the traditional concept of the aesthetic object was readily greeted by the art market, which had starved during the iconoclastic 1970s. The “new spirit in painting” confirmed once again the marketability of male painters who, as ever, heartily enjoyed their role of genius. Confronted with neo-figurative painting, the voices coming from the leftist camp expressed their true discontent: “It is no longer to do anything beyond itself;” Fredric Jameson once noted.[2] Those artists active in the neoliberal 1980s who tackled the “political” were primarily busy with deconstructing the “politics of representation” as it appeared in visual (consumerist) culture; their critique was performed in non-painterly media, such as photography and video, where the “political” became in a way “ghettoized” up to the present day. However, as Mira Schor, a nonfigurative painter and theorist, pointed out in 1989: “It is necessary to separate *painting* from the rogue elephants whose practice *is* complicit with regressive ideology.”[3]

Today, thirty or so years later, it seems to me, this distinction is infrequently acknowledged. In trying to read Claudia Chaseling’s *Spatial Painting*, it is necessary to insist on this distinction. The question is how she frames the “political” in her art, which is abstract, but has to do with something “beyond itself.” Her practice as a painter could be allied to the artistic trajectory Peter Osborne recognizes as painting after conceptualism: “What is peculiar about post-conceptual painting is that it must treat *all* forms of painterly representation ‘knowingly,’ as themselves the object of a variety of second-order

entmaterialisierte“ (Clement Greenberg). Die europäische Neo-Avantgarde wies das Konzept der Abstraktion als „Weltsprache“, zu der sie in den Nachkriegsjahren befördert wurde, ebenfalls zurück. In den 1970er Jahren – und noch viele weitere Male im 20. Jahrhundert – wurde die Malerei für „tot“ erklärt, es musste also „Trauerarbeit“ (Yve-Alain Bois) geleistet werden. Das handwerkliche, Spuren der künstlerischen Geste aufweisende Kunstwerk wurde infrage gestellt, da es, wie zahlreiche Kunsttheoretiker vom *Rive Gauche* nicht müde wurden aufzuzeigen, den „Fetischismus der Berührung“ zum Gegenstand hatte und als Widerspruch zu der von der Konzeptkunst verfochtenen „Ideenkunst“ betrachtet werden musste. Die Annahme oder vielmehr das Vorurteil, man könne nach Malevich und vor allem nach Duchamp nur noch *Nicht-Maler* oder *Anti-Maler* sein, „findet ihren Ausdruck in der Vorstellung, nach der Abstraktion verbiete sich jede Rückkehr zur Figuration, nach dem Monochrom sei jedes Zurück zur piktoralen Räumlichkeit unzulässig, nach der Konzeptkunst bedeute bereits die Praxis des Malens eine Regression“, so Thierry de Duve.[1]

Die triumphale „Rückkehr der Malerei“ in den 1980er Jahren und das Wiederaufwärmen der auf dem Akt der Aneignung und des Zitierens beruhenden Neo-dies- und Retro-das-Trends setzten den (postmodernen) Prozess der „Entideologisierung“ (A. B. Oliva) in Gang. Die ikonophilen 1980er Jahren widersetzten sich zwei gegensätzlichen Traditionen: Man verwarf den von der Moderne, insbesondere von der Abstraktion eingeführten Bild-Raum und wandte sich gegen die mit der Konzeptkunst assoziierte kritische Haltung. Der in den ikonoklastischen 1970er Jahren vor sich hin darrende Kunstmarkt begrüßte den neofigurativen Trend, der das traditionelle Konzept des ästhetischen Objekts wiederbelebte. Der „neue Geist in der Malerei“ bestätigte einmal mehr die Vermarktbarkeit von männlichen Malern, die an der Rolle des Genies, wie eh und je, großen Gefallen fanden. Aus dem linken Lager waren, was die neofigurative Malerei betrifft, deutlich Stimmen des Unmuts zu vernehmen: „Sie verweist auf nichts jenseits sich selbst“, stellte Fredric Jameson einmal fest.[2] Jene in den neoliberalen 1980er Jahren aktiven Künstler, die sich mit dem „Politischen“ auseinandersetzten, waren in erster Linie damit beschäftigt, die „Politik der Repräsentation“, wie sie sich in der visuellen (konsumorientierten) Kultur manifestierte, zu dekonstruieren. Ihre Kritik vollzogen sie in nicht-malerischen Medien wie Fotografie und Video, wo das „Politische“ bis heute gewissermaßen „gettoisiert“ ist. Aber, und darauf wies die nicht-figurative Malerin und Theoretikerin Mira Schor 1989 hin: „Man muss zwischen *Malerei* und den wildgewordenen Elefanten differenzieren, deren Vorgehensweise für die rückschrittliche Ideologie mitverantwortlich ist.“[3]

1. Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism – On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade*, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 1991, p. 159.

2. Fredric Jameson, „Postmodernism and Utopia“, in: *Utopia Post Utopia – Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*, exh. cat., Boston: Institute of Contemporary Art, 1988, p. 26. He is even tempted to characterize neo-figurative painting as “Surrealism without the Unconscious.”

3. Mira Schor, *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham and London: Duke University Press, 1997, p. 151, italics in original.

1. Thierry de Duve, *Pikturaler Nominalismus – Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne*, München 1987, S. 222.

2. Fredric Jameson, „Postmodernism and Utopia“, in: *Utopia Post Utopia – Configurations of Nature and Culture in Recent Sculpture and Photography*, Ausst.-Kat., Institute of Contemporary Art, Boston, Cambridge 1988, S. 26. Am liebsten würde er die neofigurative Malerei sogar als „Surrealismus ohne das Unbewusste“ bezeichnen.

3. Mira Schor, *Wet: On Painting, Feminism, and Art Culture*, Durham, London 1997, S. 151 [Hervorhebungen im Original].

(non-painterly) representational strategies, if it is to avoid regression to a traditional concept of the aesthetic object.”[4] In his view, this does not rule out the possibility of “post-conceptual abstraction,” which was marginalized not only throughout the 1980s, but also in today’s “expressive” painting, generally premised on the imagery disseminated on the Internet.

In *Spatial Painting*, Claudia Chaselings is motivated by her sincere desire to paint; in placing the paint on the canvas or the wall, she appears to be well aware of historical extensions occurring in the pictorial field, such as the collage. She is also conscious of post-Duchampian strategies and the legacy of conceptual art. At the same time, she counters the habitual



(and late modernist) misconception about abstract painting, generally considered to be socially irrelevant or “mute.”[5] Both her pictures and pieces set in the architectural frame unfold a variety of non-iconic shapes pointing towards the precarious condition of nature or referring to organic phenomena (such as faunal and vegetal kingdoms), which she frequently evokes in the titles of her works. Due to this relationship to the natural, most, if not all, of her abstract paintings could be read as *landscapes*.

It is well understood that this genre, starting with 17th century Dutch art and later central to the North Romantic tradition of painting (German in particular), was an element in the emergence of abstract art. Throughout the 20th century, modern art “has exploited the device of abstracting from a naturalistic source (through editing, schematization, reduction, distortion, substitution, etc.) to the point where that

4. Peter Osborne, “Modernism, Abstraction, and the Return to Painting,” in *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, eds. Andrew Benjamin and Peter Osborne, London: Institute of Contemporary Art, 1991, p. 72, italics in original.

5. In an interview from 1991, Martha Rosler recalled the agitated and oppositional atmosphere of the 1960s, feminism in particular, stating: “That stopped me from doing abstract painting, because it was then that I realized that I really had a great deal to say and that abstract painting was in fact mute and self-mutilating...” Quoted in Francis Francina, “The Politics of Representation,” in *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, eds. Paul Wood et al., New Haven and London: Yale University Press in Association with the Open University, 1993, p. 160.

Image: Claudia Chaselings, *Bars, Strelka and Anita*, 2013, egg tempera and oil on concrete, 160 cm x Ø 40 cm and 160 cm x Ø 70 cm, 3 Häuser Kunstpfad, Eifel, Germany

Heute, rund dreißig Jahre später, findet diese Differenzierung offenbar selten statt. Will man Claudia Chaselings *Spatial Painting* verstehen, muss man aber auf diese Unterscheidung pochen. Die Frage ist, wie Chaselings dem „Politischen“ in ihrer Kunst, die zwar abstrakt ist, aber mit etwas „jenseits sich selbst“ zu tun hat, Gestalt verleiht. Ihre Praxis als Malerin könnte mit der Entwicklung in der Kunst verwandt sein, die Peter Osborne als Malerei nach dem Konzeptualismus begreift: „Die Besonderheit an der postkonzeptuellen Malerei ist, dass sie, sofern sie die Rückentwicklung zu einem traditionellen Konzept des ästhetischen Objekts vermeiden will, mit *allen* Formen der malerischen Repräsentation ‚bewusst‘ verfahren muss, da diese selbst Gegenstand verschiedenster (nicht-malerischer) Repräsentationsstrategien zweiter Ordnung sind.“[4] Seiner Auffassung nach schließt das die Möglichkeit „postkonzeptueller Abstraktion“ nicht aus, die nicht nur in den 1980er Jahren marginalisiert wurde, sondern auch in der weitgehend auf der im Internet verbreiteten Bildsprache basierenden „expressiven“ Malerei der Gegenwart an den Rand gedrängt wird.

Die Motivation für *Spatial Painting* entspringt Claudia Chaselings tiefer Sehnsucht zu malen. Wenn sie die Farbe auf die Leinwand oder an den Wänden aufträgt, scheint sie mit den historischen Extensionen im pikturalen Bereich wie etwa der Collage bestens vertraut. Ebenso weiß sie um die post-duchampschen Strategien und das Vermächtnis der Konzeptkunst, widerlegt aber zugleich den verbreiteten (und spätmodernistischen) Irrtum über abstrakte Malerei, die in der Regel als gesellschaftlich irrelevant oder „stumm“[5] abgetan wird. Sowohl in ihren Bildern als auch in ihren architektonisch inszenierten Werken entfaltet sich eine ganze Bandbreite nicht-ikonischer Formen, die auf den bedenklichen Zustand der Natur hinweisen oder auf organische Phänomene (etwa die Tier- und Pflanzenwelt) Bezug nehmen, die sie oft auch im Titel ihrer Arbeiten aufgreift. Aufgrund dieser Beziehung zum Natürlichen sind die meisten, wenn nicht alle ihre abstrakten Malereien als *Landschaften* lesbar.

Man ist sich einig darüber, dass dieses Genre, das zunächst in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts und später in der romantischen Maltradition des Nordens (insbesondere Deutschlands) von zentraler Bedeutung war, zur Entstehung der abstrakten Kunst beigetragen hat. Das ganze 20. Jahrhundert hindurch hat die moderne Kunst „das Verfahren des Abstrahierens von einem naturalistischen Ursprung (durch Bearbeitung, Schematisierung, Reduktion, Verzerrung, Substituierung usw.) ausgeschöpft, bis zu dem Punkt, wo dieser Ursprung größtenteils nicht wiederzuerkennen und ohne entsprechende Anhaltspunkte oder einen

4. Peter Osborne, „Modernism, Abstraction, and the Return to Painting“, in: *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, hrsg. von Andrew Benjamin und Peter Osborne, Institute of Contemporary Art, London 1991, S. 72 [Hervorhebung im Original].

5. In einem Interview aus dem Jahr 1991 erinnerte sich Martha Rosler an die von Aufruhr und Widerstand geprägte Atmosphäre in den 1960er Jahren, insbesondere innerhalb der feministischen Bewegung, und erklärte: „Das hielt mich davon ab, abstrakt zu malen, denn damals habe ich begriffen, dass ich wirklich eine Menge zu sagen hatte, und dass abstrakte Malerei im Grunde stumm und selbstverstümmelnd war ...“. Zitiert nach: Francis Francina, „The Politics of Representation“, in: *Modernism in Dispute: Art since the Forties*, hrsg. von Paul Wood u. a., New Haven und London 1993, S. 160.

source is largely unrecognizable, and unrecoverable without the aid of some clues or a key.”[6] All through the same century, visual artists, architects and filmmakers had to face up to the fact that Nature had been exposed to both advantages and perils of technological progress. And whereas in Kandinsky’s landscapes, made in the early stage of the Machine Age, Nature is re-created as reliant not on human but on mysterious powers, in Georgia O’Keeffe’s vistas of “primeval” nature, the natural is represented as if untouched by human agency, “unspoiled” by urbanization. The “nuclear sublime” (Peter B. Hales) emerging in the 1950s, in the abstract explosions of Jackson Pollock, in Barnett Newman’s “ethics of the Earth,” in the “terrains of anxiety” showing mushroom clouds, as in the paintings by Wols and Jean Dubuffet or in the “nuclear cities” by Enrico Baj, and in the views of unpopulated deserts (nuclear test sites) surfacing in the photographs of that time, were all responses to the scares induced by the Atomic Age.[7] In addition, in popular culture, the celluloid fantasies evoked in the science-fiction movies of the 1950s — the golden age of the genre — featuring incinerated lands and monstrous mutants unleashed by radioactive fallout, presented indirect expression of anxiety (even paranoia) about the prospects of total nuclear war.



A decade later, many post-object pieces that were situated either in the natural setting (earth works and land art) or in which the original, natural materials were brought to the white cube, explored the nature/culture dialectic, mounting an implicit critique of modernist technological utopia that was explicit in environmental movements. The generally shared apprehension was that we “inhabit the same ‘one-dimensional’

6. David Batchelor, “Abstraction, Modernism, Representation,” in *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, (see note 4), p. 50–51.

7. Cf. Jane Pavitt, “The Bomb in the Brain,” in *Cold War Modern – Design 1945–1970*, eds. David Crowley and Jane Pavitt, exh.cat., London: Victoria and Albert Museum, 2008, p. 101–119.

Schlüssel nicht wiederherzustellen ist.“[6] Im Laufe desselben Jahrhunderts mussten bildende Künstler, Architekten und Filmemacher der Tatsache ins Auge sehen, dass die Natur von den Vorteilen des technischen Fortschritts nicht nur profitierte, sondern auch dessen Gefahren ausgesetzt war. Und während die Natur in Kandinskys, im Frühstadium des Maschinenzeitalters entstandenen Landschaften wirkt, als sei sie nicht vom Menschen, sondern von geheimnisvollen Kräften abhängig, ist sie in Georgia O’Keeffe’s Motiven „urwüchsiger“ Natur so dargestellt, als sei sie von menschlichen Eingriffen verschont, von der Urbanisation „unberührt“ geblieben. Die 1950er Jahre brachten das „Nuklear-Erhabene“ (Peter B. Hales) zum Vorschein: die abstrakten Explosionen von Jackson Pollock, Barnett Newmans „Weltethik“, die „Terrains der Angst“, die Atompilze zeigen, sowie die Werke von Wols und Jean Dubuffet oder die „nuklearen Städte“ von Enrico Baj und die Ansichten von menschenleeren Wüsten (Atomtestgeländen), wie sie in den Fotografien jener Zeit auftauchen – sie alle waren eine Antwort auf die Schrecken des Atomzeitalters.[7] Auch in der Populärkultur, und zwar durch die in den Science-Fiction-Filmen der 1950er Jahre – dem goldenen Zeitalter dieses Genres – evozierten kinematografischen Fantasien, in denen verbranntes Land und durch radioaktiven Niederschlag mutierte Monster zu sehen waren, kam indirekt die Angst (ja sogar Paranoia) vor einem möglichen Atomkrieg zum Ausdruck.

Zehn Jahre später thematisierten viele Werke der Post-Objektkunst, die entweder in der Natur verortet waren (Earth Works und Land-Art) oder für die die ursprünglichen Werkstoffe in den White Cube geholt wurden, die Dialektik von Natur und Kultur. Sie waren als implizite Kritik an modernistisch-technologischen Utopien zu lesen, die in den Umweltschutzbewegungen explizit zum Ausdruck kam. Die allgemeine Befürchtung war, dass wir „die immer gleiche ‚eindimensionale‘ Landschaft einer vollendeten Modernisierung bewohnen, die die Natur und die Vergangenheit abgeschafft hat.“[8] Angesichts der Tatsache, dass (bildende) Künstler in der westlichen Tradition seit vielen Jahrhunderten die Natur nachempfunden haben und wohl wissend, dass es diese kulturelle Praxis in so vielen Kulturen dieser Welt gibt, schlägt W. J. T. Mitchell vor, das Wort „landscape“, Landschaft, von einem Substantiv in ein Verb zu verwandeln: to *landscape* – *Landschaften hervorbringen*, sprich: die Beziehung des Menschen zur Natur zum Ausdruck bringen. Anstatt Landschaft als Genre zu verstehen, betrachtet Mitchell sie als ein Medium des Austausches zwischen dem Kulturellen und dem Natürlichen. In seinen Studien geht er der Frage nach, „was wir mit unserer Umwelt gemacht haben und machen, was die Umwelt ihrerseits mit uns macht, wie wir das, was wir uns gegenseitig antun, für unveränderlich erklären, und wie dieses ‚Tun‘ im Medium

6. David Batchelor, „Abstraction, Modernism, Representation“, in: *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics* (s. Anm. 4), S. 50–51.

7. Vgl. Jane Pavitt, „The Bomb in the Brain“, in: *Cold War Modern – Design 1945–1970*, hrsg. von David Crowley und Jane Pavitt, Ausst.-Kat., Victoria and Albert Museum, London 2008, S. 101–119.

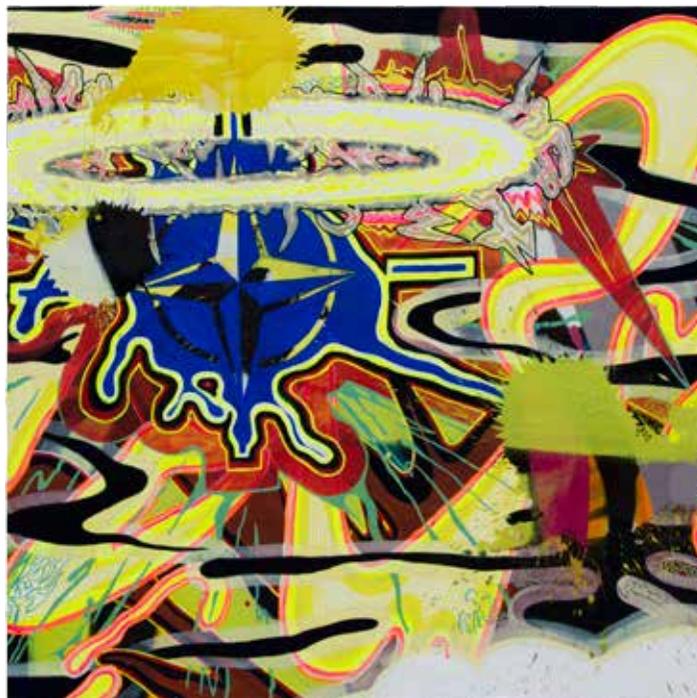
8. Fredric Jameson, „Postmodernism and Utopia“ (s. Anm. 2), S. 14.

Image: Claudia Chaseling, *the shadow of things*, 2015, water colour and pencil on paper, 32 cm x 24 cm

landscape of a complete modernization that has abolished Nature and the past.”[8] Given that in the Western tradition (visual) artists have been re-creating Nature for many centuries, and knowing that such a cultural practice exists in so many of the world’s cultures, W. J. T. Mitchell proposes to change the term “landscape” from a noun to a verb: to *land-scape* means to convey human relation to nature. Rather than considering the landscape as a genre, he defines it as a medium of exchange between the cultural and the natural. His studies investigate “what we have done and are doing to our environment, what the environment in turn does to us, how we naturalize what we do to each other, and how these ‘doings’ are enacted in the media of representation we call ‘landscape.’” [9] These are the reasons, I believe, why Claudia Chaseling has chosen to work with the landscape medium.

der Repräsentation umgesetzt wird, das wir ‚Landschaft‘ nennen.“[9] Und das sind, glaube ich, die Gründe, warum Claudia Chaseling sich für das Medium Landschaft entschieden hat.

Es sind nicht die üblichen, für die Umweltbewegungen unserer Zeit zentralen Problematiken wie Post-Natur, galoppierender Klimawandel und verbrauchte Stadtlandschaften, mit denen sich Chaseling kritisch auseinandersetzt. Ihre Landschaften sind, wie der Titel ihrer Ausstellung von 2015 andeutet, *Radiation Scapes*. Vielleicht lässt sich ihr Vorgehen bei diesen Arbeiten, wie auch generell beim *Spatial Painting*, am treffendsten als „Inskriptionen des Unsichtbaren“ beschreiben. Werke wie *cloud* und *omen* oder Malereien wie *mutant*, *mutating tomatoes* und *orange mutant* und vor allem ihre dystopische Graphic Novel, die von den Abenteuern des kleinen Science-Fiction-Helden *Murphy the mutant* han-



Chaseling does not critically respond to the general problematics of post-Nature, galloping climate disaster, and the exhausted urban landscape central to the environmental activism of our day. Her landscapes, as the title of her 2014 exhibition indicates, are *radiation scapes*. In these works, but also in *Spatial Painting* in general, her procedure could be perhaps best described as “inscriptions of the invisible.” The pieces such as *cloud* and *omen*, or paintings *mutant*, *mutating tomatoes*, and *orange mutant*, for example, and particularly her dystopian graphic novels narrating the adventures of her little science-fiction hero, *Murphy the mutant*, display views of damaged or, rather, mutated nature, affected by radioactive fallout resulting in dust circulating in the atmosphere but remaining undetectable by the human eye. She is concerned with the invisible effects produced by harmful long-term radiation, felt particularly in post-war regions in which the role

delt, zeigen eine zerstörte oder vielmehr mutierte Natur, in Mitleidenschaft gezogen durch radioaktiven Niederschlag, der in der Atmosphäre zirkuliert, dem menschlichen Auge aber verborgen bleibt. Es geht Chaseling um die nicht sichtbaren, gesundheitsschädlichen Auswirkungen von Langzeitstrahlung, die besonders in Nachkriegsgebieten spürbar sind, in denen die Wissenschaft im Dienst der Kriegsführung stand – als abstrakte Künstlerin macht sie diese Auswirkungen sichtbar. „Als abstrakte Künstlerin muss ich konkret sein“, erklärte sie vor Kurzem in einem Interview.[10] Und so lässt sie in ihre Bilder neuerdings ein nicht-pikturales, genauer gesagt ein textliches Element einfließen: Zwischen den abstrakten Formen vermerkt sie die Adressen der Webseiten, auf denen sie die Informationen über reale gesundheitsschädliche, radioaktive Ereignisse in der Welt gefunden hat.

8. Fredric Jameson, “Postmodernism and Utopia” (see note 2), p. 14.

9. W.J.T. Mitchell, “Introduction,” in *Landscape and Power*, ed. W.J.T. Mitchell, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994, p. 2.

9. W. J. T. Mitchell, „Introduction“, in: *Landscape and Power*, hrsg. von dems., Chicago und London 1994, S. 2.

10. Interview mit der Künstlerin in ihrem Studio in Berlin, 17. Januar 2016.

Image: Claudia Chaseling, *inquisition*, 2016, egg tempera and oil on canvas, 110 cm x 110 cm

of science was used in the service of warfare; as an abstract artist, she is making these effects visible. "As an abstract painter, I need to be concrete," she stated in a recent interview.[10] Thus, in recent paintings, she introduces a non-pictorial, that is, a textual element; among the abstract shapes, she writes the addresses of the websites on which she found the information about the actual harmful radioactive events taking place around the world.

The question is how Chaseling translates these issues onto the two-dimensional picture plane, where she, being a painter, produces space. This production certainly does not occur only in the works situated in the given indoor space, sharing the actual space with the viewers, but also in her pictures having a fixed, usually large format. As any painter does, she is working with and on the surface regardless of whether she applies



the paint on stretched canvases, on her sculptural structures, on canvases floating in space or those works using the wall and floor as solid supports. As an abstract painter, though, she does not and cannot use the device of the central or linear perspective, at the core of the Albertian rationalist concept of the picture-as-the window, which creates an illusion of the third dimension, allowing the artists since the Italian Renaissance until now to represent the observable world existing outside the picture frame. With the birth of modern art, however, both figurative and abstract artists have tried and managed to overcome the limitations of linear perspective, often resorting to non-Western cultures, where they could find other models of perspective, long considered to be "primitive." Chaseling's *Spatial Painting* bypasses the model of the "window"; her non-representational landscapes do not proffer any illusion of "real" space. They are founded upon a different spatial scheme. Perhaps her treatment of space could be seen in terms of the "reversed perspective," which was elaborated in icon painting. In this non-Western tradition, the image transmits the "content of space" but not its "organization." As Pavel Florensky, who was also a mathematician, writes: "To depict a space with all its pointillist content, it is indispensable, talking in images, to either grind it down to very fine powder, carefully mix it, and strew it over the surface of the painting, or else it had to

Die Frage ist, wie Chaseling diese Themen auf die zwei-dimensionale Bildebene überträgt, wo sie – als Malerin – Raum erzeugt. Dieses Erzeugen erfolgt ja nicht nur in den Arbeiten im vorgegebenen Ausstellungsraum, wo der reale Raum mit dem Betrachter geteilt wird, sondern auch in ihren Bildern, die ein festes Maß haben und in der Regel großformatig sind. Wie jeder Maler arbeitet sie mit und auf der Oberfläche, unabhängig davon, ob sie die Farbe auf eine gespannte Leinwand aufträgt, auf ihre skulpturalen Strukturen, auf Leinwände, die im Raum schweben, oder jene Arbeiten, die Wände und Boden als festen Bildträger miteinbeziehen. Als abstrakte Malerin arbeitet sie allerdings nicht, was auch gar nicht möglich wäre, mit dem Mittel der Zentral- oder Linearperspektive, dem Kernstück des rationalistisch geprägten, albertischen Konzepts vom Bild als Fenster, das die



Illusion einer dritten Dimension erzeugt und es den Künstlern seit der italienischen Renaissance bis heute ermöglicht, die außerhalb des Bildrahmens wahrnehmbare Welt darzustellen. Mit der Entstehung der modernen Kunst haben gegenständliche wie auch abstrakte Künstler die Einschränkungen der Linearperspektive jedoch erfolgreich überwunden und dabei oft auf nicht-westliche Kulturen zurückgegriffen, in denen sie andere Modelle der Perspektive vorfanden, die lange Zeit als „primitiv“ galten. Mit *Spatial Painting* umgeht Chaseling das Fenster-Modell, ihre nicht gegenstandsbezogenen Landschaften erzeugen keine Illusion von „realem“ Raum. Sie gründen auf einem anderen Raumkonzept. Vielleicht kann ihr Umgang mit Raum unter dem Aspekt der „umgekehrten Perspektive“ begriffen werden, die in der Ikonenmalerei kunstvoll umgesetzt worden ist. In dieser nicht-westlichen Tradition übermittelt das Bild den „Inhalt des Raumes“, nicht aber seine „Organisation“. So schreibt Pavel Florenskij, der auch Mathematiker war: „Um irgendeinen Raum mit *allen* seinen Punkten wiederzugeben, ist es bildlich gesprochen unabdingbar, diesen entweder zu unendlich feinem Pulver zu zerstoßen, ihn sorgfältig zu vermischen, um ihn dann auf einer Darstellungsfläche so zu *verstreuen*, daß von seiner originären Organisation nicht einmal die Erinnerung bleibt. Ihn danach in eine Vielzahl von Schichten zu zerschneiden, so

10. Interview with the artist in her studio in Berlin, 17 January 2016.

Images: Claudia Chaseling, *Murphy the mutant (2 of 66 drawings)*, 2013, water colour and pencil on paper, each 15 cm x 21 cm

be cut up into many layers so that none of the original form will remain.”[11] Even though any (Western) abstract painter may be familiar with such a spatial procedure, I think it is particularly relevant for Chaseling’s practice, since in her *radiation scapes*, she visualizes the damaging impacts of radiation, which is “like powder” spread on the canvases where the non-ionic shapes explode, flash, pulsate or even radiate.

A possible genealogy for Claudia Chaseling’s painting project would be “the atomic sublime” emerging in the 1950s in an international climate obsessed with the Bomb. Those artists active during the Cold War who dealt with the natural, the biomorphic, and the organic embraced two contradictory positions: on one side, as in the “organic abstraction,” there was still an optimistic trust in, even a fascination with, scientific progress (biology and atom physics in particular); on the other, as already mentioned, a pessimistic stance regarding the human condition after Hiroshima. The difference between then and now is that whereas in the Cold War years, artists coped with scares about a potential total atomic disaster, Chaseling, working in the early 21st century, makes her *Spatial Painting* in the age after Chernobyl, after the Western military operations called “bombing-in democracy” of the 1990s, and after Fukushima: she acts in our disquieting moment in which the angst is no longer imaginary: it is real.



*Radiation Scapes* are political works. They are alerting and alarming. In mapping the “terrains of anxiety” of our days, and without any moral malaise, she paints her imaginary or futuristic landscapes, which, once put together, offer us a contemporary world atlas of “silent genocide.” Could her paintings be viewed as science fictional projections? If so, then it is necessary to remember the very essence of the genre, which is pointed out by historian Paul Boyer, who holds that “for all its exotic trappings, science fiction is best understood as a commentary on contemporary is sues.”[12] This is to suggest that Claudia Chaseling’s *Spatial Painting* does not address events to occur in the “near future” or in the day after tomorrow: they are occurring at *the time of painting* — on the day before tomorrow.

11. Pavel Florensky, *Die umgekehrte Perspektive* (The Reversed Perspective), (Munich: Matthes & Seitz, 1989), p. 61.

12. Cited in Thomson Gale, “Science Fiction Films and Cold War Anxiety,” (1990) at: [www.encyclopedia.com/article-1G2-2584300020/science-fiction-films-and.html](http://www.encyclopedia.com/article-1G2-2584300020/science-fiction-films-and.html).

daß nichts von seiner ursprünglichen Form erhalten bleibt“.  
[11] Auch wenn vielleicht jeder (westliche) abstrakte Maler mit einer solchen räumlichen Vorgehensweise vertraut ist, ist sie meiner Meinung nach bei Chaseling von besonderer Relevanz, zumal sie in ihren *Radiation Scapes* die schädlichen Auswirkungen der Strahlung visualisiert, die sich wie „Pulver“ auf den Leinwänden ausbreitet, auf denen die nicht-ikonischen Formen explodieren, aufblitzen, pulsieren und sogar strahlen.

Eine mögliche Genealogie für Claudia Chaseling’s Malereiprojekt wäre das „Nuklear-Erhabene“, das in den 1950er Jahren in einem internationalen Klima entstand, als alle von der Bombe besessen waren. Jene während des Kalten Krieges aktiven Künstler, die sich mit dem Natürlichen, dem Biomorphen, dem Organischen beschäftigten, nahmen zwei gegensätzliche Positionen ein: Auf der einen Seite, etwa bei den Vertretern der „organischen Abstraktion“, herrschten noch Optimismus und Vertrauen, ja sogar eine Faszination für den wissenschaftlichen Fortschritt (Biologie und Atomphysik im Besonderen); auf der anderen Seite gab es, wie bereits erwähnt, eine pessimistische Haltung in Bezug auf die *Conditio humana* nach Hiroshima. Der Unterschied zwischen damals und heute besteht darin, dass die Künstler in den Jahren des Kalten Krieges sich mit den Schrecken einer möglichen Atomkatastrophe auseinandersetzten, während Chaseling’s *Spatial Painting* Anfang des 21. Jahrhunderts entsteht, im Zeitalter nach Tschernobyl, nach den militärischen Demokratie-durch-Bomben-Operationen des Westens in den 1990er Jahren und nach Fukushima: Sie arbeitet im Jetzt, zu einem Zeitpunkt, der Anlass zur Sorge gibt und wo die Angst nicht länger imaginär ist: Sie ist real.

*Radiation Scapes* sind politische Arbeiten. Sie sind beängstigend und alarmierend. Wenn Chaseling die „Terrains der Angst“ unserer Zeit abbildet, und das ganz ohne moralische Malaise, dann malt sie ihre imaginären oder futuristischen Landschaften, die, einmal zusammengesetzt, einen aktuellen Weltatlas des „stillen Genozids“ ergeben. Können ihre Malereien als Science-Fiction-Projektionen verstanden werden? Falls ja, dann muss man sich die Quintessenz dieses Genres in Erinnerung rufen, auf die der Historiker Paul Boyer verweist. Er ist der Meinung, dass „Science Fiction bei allem exotischen Drumherum als eine Stellungnahme zu zeitgenössischen Themen zu begreifen ist“.[12] Das legt den Schluss nahe, dass Claudia Chaseling’s *Spatial Painting* keine Ereignisse thematisiert, die in der „nahen Zukunft“ oder am Tag nach morgen passieren. Sie passieren, *während sie malt* – und das ist der Tag vor morgen.

11. Pavel Florenskij, *Die umgekehrte Perspektive*, München 1989, S. 61 [Hervorhebungen im Original].

12. Zit. nach Thomson Gale, „Science Fiction Films and Cold War Anxiety“ (1990), abrufbar unter: <http://www.encyclopedia.com/article-1G2-2584300020/science-fiction-films-and.html> (Stand: 19. Januar 2016)

Image: Claudia Chaseling, *seventy years*, 2015, water colour and pencil on paper, 24 cm x 32 cm