

Sehspuren

Sehspuren

Malerei auf Papier 2004 bis 2012

Martin Sander

Text von Martin Roman Deppner

KEHRER

Farbspuren im Sehfeld

Martin Sanders gemalte Balancen

I.

Ein Pendeln zwischen Vielfarbigkeit und Monochromie, zwischen Farbstrichen und Farbverläufen, zwischen meditativen Zonen und bewegten Akzenten ist den Bildern Martin Sanders eigen. Seine eingenommene und durchgehaltene Zwischenstellung führt ebenso zu einer Einschränkung der eruptiven Handschrift wie sie die Bildkalkulation stört. Nichts geht spurlos im anderen auf, sondern fordert Akzeptanz und Dialog. Ergebnis ist unter anderem, dass die Bildgrenzen ebenso ausgelotet wie eingehalten werden.

Die Zusammenführungen des Gegensätzlichen erweisen sich als bildbelebende Polaritäten. Den Rasterungen begegnet eine untergründige Fleckenstruktur, der Fläche werden räumliche Irrlichter beigefügt. Es scheint so, als wären die Bilder aus mindestens zwei oszillierenden Schichten zusammengeblendet. Es ist wie das Zusammenwirken von Dur und Moll mit dem paradoxen Ergebnis, dass diese Dissonanz – mit Blick auf die Malerei Martin Sanders – durchaus Wohlklang evozieren kann. Dabei sind die Mittel der Balance von unterschiedlicher Art. In früheren Arbeiten benutzt Martin Sander ein zwischen Malwerkzeug plus Farbe und Leinwand geschaltetes Lochblech, das die Funktion eines Neutralisators einnimmt. Dieser verhindert die Selbstinszenierung, der sehr wohl im Pinselschwung nachgesehen wird, als Erinnerung an frühere Kunstleistungen von anderer Hand.

Zwischen 2003 und 2006 entstehen zahlreiche Aquarelle. Die damit gemachten Erfahrungen werden später, ab 2007/08, in andere Maltechniken und Materialien überführt, so in Eitempera, ebenfalls eine sich ausdehnende Farbwirkung erzeugend. Aufgespanntes Aquarellpapier im Gemäldeformat sorgt für den Grund, auf dem sich die verlaufende Farbe ausdehnt. Kreisrunde Punkte aus deckender Silberfarbe geben „contra“. Deren Reihung ist zudem auch konzeptionell dem mehr zufälligen Lauf der Farbe entgegengesetzt. *Die Augenblicklichkeit des Farbenspiels* in Wasser gelöster Pigmente wechselt ins unendliche Fortschreiten des

Wandels, dehnt sich, erfährt den langen Atem eines Prozesses, der der Kunst informeller Strukturen eigen ist. Raster, Punkte und Kanten geben dagegen der fließenden Materie Farbe Form. Im Vergleich der Bilder miteinander erweitert sich die Palette der Polaritäten.

Mit dem Einsatz von Wasserfarben ist die Emanzipation der Farbe in der Malerei verbunden. Delacroix, Constable und Turner fanden und erprobten im Aquarell den Fundus für die Revolutionen ihrer Farbstrategien. In der durch die Ungezügeltigkeit des fließenden Farbwassers begünstigten Lockerung der Pinselührung dokumentiert sich jene für die Moderne folgenreiche Direktheit des Malvorganges, die der Eigengesetzlichkeit von Farbmaterialität und Farbwirkung unmittelbar Rechnung trägt, unabhängig von motivischen Vorgaben, freilich auf eine den Wasserfarben eigene, instabile Weise, dazu auf papierenem – kunstgeschichtlich betrachtet wenig repräsentativem – Grund.

Weil das Malen mit Wasserfarben kaum Korrekturen erlaubt, ist das anfängliche Setzen entscheidend. Nass in Nass gesetzt verlaufen die Farben ineinander, bis zum Verschwinden der jeweils ursprünglichen Farbintention. Lässt man dagegen die gesetzten Farben abtrocknen, können *Formwerte* und *Farbklarheiten* erhalten werden. Ein Meister dieser Technik des Farbabtrocknens war Cézanne, der mit ihrer Hilfe Farbe über Farbe zu lasieren verstand, tiefere Schichten von Farbspuren nicht etwa überdeckend, sondern mittransportierend: ein einsehbarer Malprozess.

Die Farbspuren in Martin Sanders Arbeiten kreuzen sich als Varianten des Aquarellierens, deren Bescheidenheit er zugleich durch die Übertragung ins repräsentative Großformat nicht unbefragt fortzusetzen sucht. In seinen kaskadenhaften Vernetzungen begegnen sich Resultate abgetrockneter Farbwerke mit aus Nass-in-Nass Malerei entstandenen Zonen, kommen mehrfarbige Lasierungen ebenso zum Zug wie Dunkelheiten, in denen der Farbklang in den Tiefen der Überlappungen verstummt. Einzelne Töne stehen selten nebeneinander, dagegen kommen Misch- und Zwischentöne umso stärker zum Zug. Farbkonflikte sind das Resultat, Auflösung Grenzen ziehender Konturen ein Nebeneffekt, mit deren Hilfe die Gefahr, Zeichnungen in Farbe zu erstellen, in den Hintergrund tritt. Leuchtende Farben stehen differenzierten Graustufen gegenüber, lassen die ganze Werkschau der Farbwerke und die damit verknüpften Gefühlsdimensionen und Affekte aber auch als Pendelschwung erscheinen, einen Ausgleich der Temperamente bewirkend, für eine kurze Zeitspanne, im Wahrnehmungsreflex.

Eine uneinheitliche Tiefenräumlichkeit, erzeugt aus Farbinterferenzen, die die Sehpiramide zum Verschwinden bringen, lässt aus Überlagerungen Zeichen der Ferne entstehen, die zugleich im Nahbild gegenwärtig sind. Harmoniestreben oder Spiel mit den Dissonanzen? Vielstimmigkeit wechselt ab mit der Einheit des Bildgefüges, um Rand und Grund, Zentrum und Peripherie gleichwertig auszuloten. Dennoch ist nicht zu übersehen, dass die Ausfüllung des Feldes dieses nicht zu überwinden trachtet, sondern das Auge von den Rändern und an ihnen entlang zu einem Ausgangsgespinnst aus Verschlingungen und Nasszonen führt. Ohne feste Züge anzustreben, breiten sich die Formen aus, wie von einem Kern herkommend, Zellen teilend, wuchernd.

II.

Farben sind ebenso Zeichen mit Signal- und Hinweisscharakter, wie sie unsere Wahrnehmung durch die Aktivierung der Gefühle stimulieren. Eine farblose Welt wäre weder für die Orientierung nützlich noch einem Gefühlsleben förderlich, und so ist es kein Wunder, dass unsere Kommunikation sich gerade an den Farbwelten ausrichtet. Farbe begegnet uns als Schminke oder Blumenbouquet, als Kleidung oder Lichtsignal, in der Warenästhetik und immer wieder in der Kunst.

Die Maler haben zu allen Zeiten dem Phänomen Farbe nachgespürt, das mit dem Licht verbunden ist, aufleuchtet und bei Dunkelheit verlischt und darin einem Lebensimpuls gleicht. Als Stimulus der Sinne und Befindlichkeiten, als Ausdruck von Melancholie oder Euphorie, als Mitgift für Sehnsuchts- oder Schreckensvisionen hat die Farbe ihren Platz gefunden als Begleiter von Motiven und Themen bis zu ihrer Freisetzung in den referenzlosen Farbfeldern der Moderne. Malerei, auch jene Martin Sanders, ist als Konzentration auf Farbe zu begreifen. Gleichzeitig ist es eine Malerei, die sich den Verweisfunktionen der Farbe entzieht mit dem Ziel, ein Sehfeld zu eröffnen, das das Sehen selbst zum Gegenstand hat. Es geht dabei um Bewusstmachung jener Sinnestätigkeit, die ein eigenständiges Begreifen von Welt offen zu legen vermag.

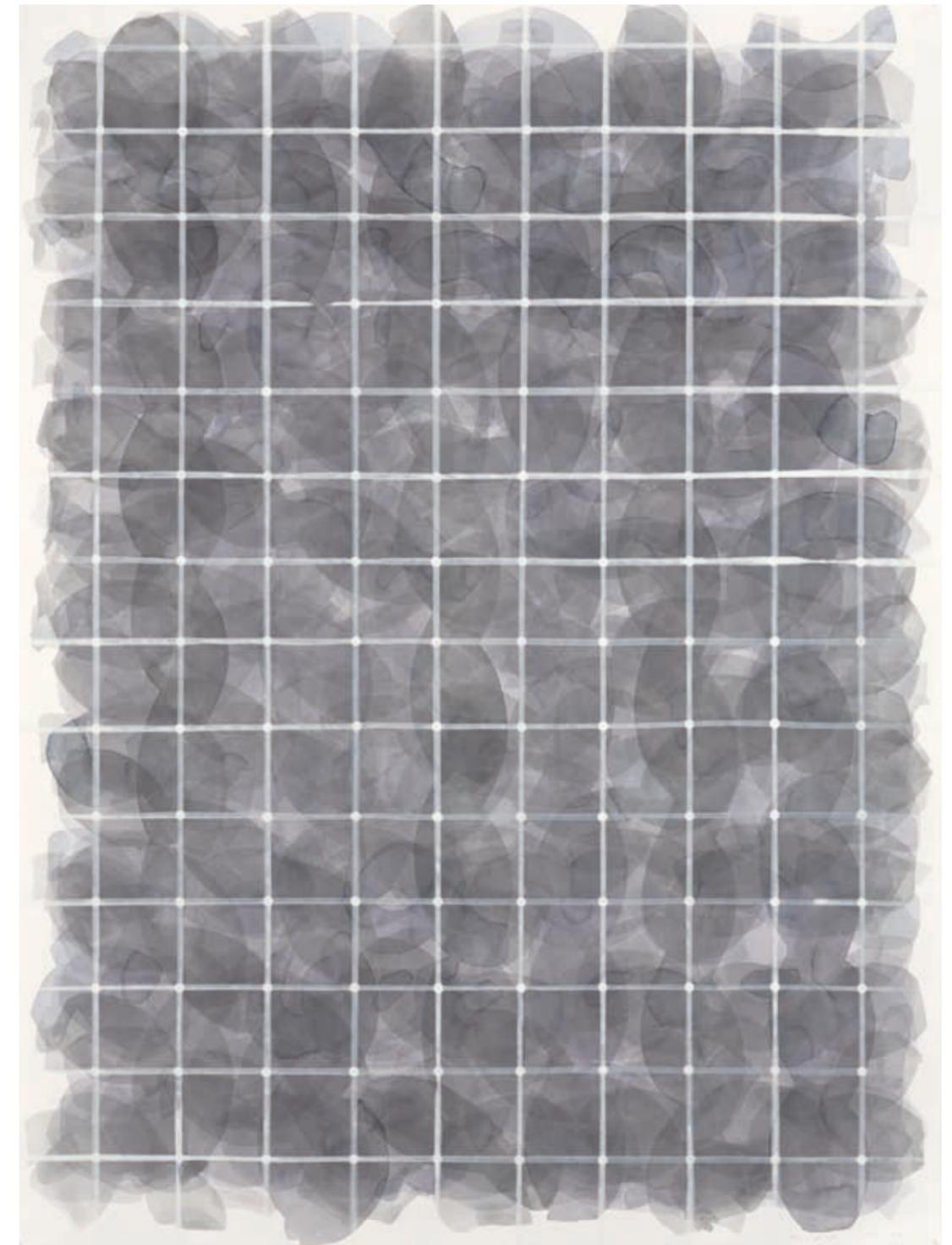
Ein Szintillationsgitter hilft der Wahrnehmung auf die Sprünge, indem es deutlich macht, wie die visuelle Wahrnehmung Differenzen in der scheinbaren Ununterscheidbarkeit sich ähnelnder Fakten auszumachen versteht. Das dazu nachvollzogene Bild ist ein hellgraues, geometrisches Netz, konstruiert auf einem schwarzen

Feld. Versehen mit weißen Punkten – platziert in den Kreuzungen – wird ein Sehbild aktiviert, das sozusagen erst in den Augen entsteht. Die Fixierung eines Punktes lässt für die Wahrnehmung in den nicht fixierten schwarze Punkte aufflackern, die jedoch physisch nicht vorhanden sind. In einigen Arbeiten hat Martin Sander das Szintillationsgitter für seine Malerei aktiviert – erstmals im Jahr 2002. In einem leicht szintillierenden Aquarell von 2006 (Abb. rechts) wirkt diese der Reflexion von Wahrnehmungsprozessen förderliche Bezugnahme nach. Lesbar als Hinweis auf eine Intention, das Bild nicht nur als zeigendes Medium, sondern auch als Feld des Sehaktes zu charakterisieren? Zunächst tritt das Szintillationsgitter in des Künstlers Technik an die Stelle des Lochbleches. Andererseits kommt die Wirkung der Szintillation zum Tragen.

Mit der Entdeckung der Kontraste und ihren im Sehakt auftauchenden Nachbildern gelangt etwas in die Kunst, das den Betrachter nicht nur allgemein, sondern aufgrund der Strukturgegebenheit der Farbe selbst zum Partner des Kunstwerkes werden lässt. Das Phänomen des Nachbildes, in seinem Vorhandensein als Sinneswahrnehmung ohne Stimulus, das die theoretische und empirische Veranschaulichung eines autonomen Sehens liefert, eine optische Erfahrung, die vom Subjekt selbst und innerhalb des Subjekts produziert wird, erreicht Martin Sander etwa durch die Überlagerungen von Raster und Punkten, Flächen und gegenläufigen Farbwerten. Die Differenzierungsmöglichkeiten der Farbe in Kontraste und Temperaturen trägt wesentlich dazu bei, die Kunst zu einem Angebot zu machen, das entsprechend nicht nur ein zweites Mal im Kopf entstehen kann, sondern sich gewissermaßen in Gänze erst im Auge, mit den Sinnen, herstellen lässt.

Farbe als Pigment und Lichterscheinung gerät bei Martin Sander auf besondere Weise ins Blickfeld, das sich einem aktivierten Sehen verdankt. Dieses resultiert zunächst einmal aus jener Grunddifferenz, die für das Farbsehen überhaupt verantwortlich ist. Farbe ist nämlich zum einen als Farbmaterie und zum anderen als Leuchtkraft zu verstehen, als in Farben sich aufgliederndes Licht, aber auch als durch Licht zum Leuchten erweckte Substanz. Das Licht ist zudem für die Übertragbarkeit von Farbwirkungen auf Gegenstände aller Art von Bedeutung, während die Farbe als Materie kompakte Undurchsichtigkeit zu erzeugen versteht und Gegenstände zuzudecken vermag.

Bereits Philipp Otto Runge unterschied zwischen durchsichtiger und undurchsichtiger Farbe, zwischen Licht- und Körperfarbe, eine Unterscheidung mit weitreichender



Szintillation leicht
2005
Aquarell, Acryl

Wirkung in der Kunst. Farbe konnte so auch präfigural zum Einsatz gebracht werden und bald auch als eigenständiges Element ohne Figur und Gegenstand in den Bildern der Moderne autonome Wirkungen erzeugen. Die *Farbe pur* erhob gewissermaßen ihr *Haupt*, ohne ein solches zeigen zu müssen. Sie war jetzt einfach *da*.

In dieser Dimension des durch Farbe erweiterten Seh- und Sinnesfeldes ist auch die Kunst Martin Sanders wirksam, erschließt sich doch aus der das eigentliche Werk verlassenden Reiz-Substanz erst das In-den-Raum-Tretende der Farbwirkung und das den Betrachter In-Bewegung-Versetzende dieser Kunst. Dieser hohe Anspruch ist der Anspruch auch anderer Künstler der Moderne. Und doch behaupten sich mit der Malerei Martin Sanders eigene Nuancen im Stimmengewirr der von vielen beanspruchten und strapazierten Autonomie. Dem *Zögernden* als Bezugsfeld im Kosmos der freigesetzten Zeichen und Übereinkünfte, geradeso, als solle die Gefährdung des Erreichten Bild werden, jenem künstlerisch auch für andere Bereiche proklamierten Gestus des Offenen und Unbegrenzten, begegnet der Künstler durch Netzwerke anderer Strukturen. Die Verschränkung der Gesten von Spontaneität und Einbindung, von lodernden Farbzeichen einerseits und rückbindenden Untertönen andererseits lässt ein warnendes Farbengeflüster wie synästhetisch in den Blick fallen.

III.

Durch die Verschmelzung der Farben gelang es William Turner, den Gegensatz von Farbe und Linie aufzulösen, was die Farbe als Einheit stiftende Qualität hervorhob. Mittels dieser Einheit konnte das stimmunggebende und schließlich der Illusion dienende Hell-Dunkel überwunden werden. Der Siegeszug der Farbe im neunzehnten Jahrhundert ist denn auch nicht gegen die Linie gerichtet, sondern gegen die Hell-Dunkel-Modellierung. Dies gilt bis hin zum Werk von Matisse, wo reine Buntfarben neben ausgeprägten Linien existieren, aber von Schattenwurf oder der Wiedergabe plastischer, gerundeter Körper nichts mehr zu finden ist.

Die Verabschiedung des Dämmerzustandes in der Malerei, der Vorstoß zu den Farbklarheiten, ist in der Moderne Max Beckmann zu verdanken, der das Schwarz als Farbe neben die Buntfarbigkeit seiner Gemälde stellt, wodurch Farbdimensionen erst wirklich zur Geltung kommen. Was sich noch im Kontext einer figuralen und

präfiguralen Malerei behauptete, ist spätestens seit dem Durchbruch zur Monochromie Akzente verschiebend wirksam geworden, mehr fordernd als Einbildungskraft und „Möglichkeitssinn“. Zur Herausforderung wurde es, das Sehen im Kontext der Selbst-Wahrnehmung zu reflektieren, als mit der Bildkonstitution verbundenes Ereignis im Kunstrezeptionsprozess.

Ein Netzwerk wechselnder Beziehungen knüpft sich dementsprechend bei Martin Sander mit Hilfe der zwischen Farbenfluss und Rasterung verankerten Farbsignale: korrespondierend, widerstreitend und dialogisierend organisieren sie sich zu einer Redundanzen unterbrechenden Variationsfülle der Farbabstufungen und sich ereignender Sehspünge. Sie sprengen die Vorstellung eines Einheitsraumes auf zu splitterhaften Segmenten mit je eigenen Strukturen und Maßsystemen. Die plakative Sicht wandelt sich zu einem *Im-Bilde-Sein*, das den ganzen Körper zu erfassen vermag, das Raumempfinden verändernd beeinflusst und zum mehrdimensionalen, vibrierenden Erlebnis wird.

Dem Auge Selbstständigkeit und produktiven Gestaltungsraum, ja *eigenen Geist* zuzuerkennen, ist mit dem Werk Cézannes verknüpft. Cézannes Paradox sei, so Merleau-Ponty, dass er nach der Realität suche, ohne die Empfindung zu verlassen. Das Perspektivbild wird von ihm verworfen, da es nicht dem Sehen entspricht. Cézanne verstärkt einerseits die farbigen Kontraste, findet andererseits eine solche Fülle von vermittelnden Differenzierungen, dass sich aus Diskontinuität und Kontinuität ein geschlossenes Netzwerk bildet, in dem jeder Farbfleck sowohl von seinem Nachbarn aufs schärfste unterschieden ist als auch mit ihm in engster Verbindung steht. Das so herausgeforderte Sehen moduliert sich hier wie ein Tasten zwischen den Akzenten. Die Logik der Farbe erzeugt eigenständige Wahrnehmungsreflexe, was besagt, dass die Farbe in der Nachfolge Cézannes unabhängig von jeder Gegenstandsreferenz und ohne die Absicherungen vorgängiger Farbsystematiken zum konstitutiven Element der Malerei werden konnte.

Die Reaktion des Auges auf das zu Sehende als Ereignis wird dann von Delaunay dahingehend genutzt, eine durch Farben organisierte, in sich vielfältige und dem natürlichen Sehen von Licht entsprechende Erregung des Auges zu fordern und zu malen. Delaunay beweist, dass es vor allem die Farben sind, die Wirklichkeiten im Auge zu erzeugen vermögen und demnach die intensivste Stütze im Bewusstwerden eines autonomen Sehens abgeben.

Der Aufbruch dazu ereignet sich jedoch erst im Gewährwerden der Präsenz, im Gewährwerden der Gegenwart der Farbe als an den Augenblick der Wahrnehmung geknüpftes Ereignis. Farbpräsenz und Wahrnehmungsaugenblick machen die Farbe ohne Verweischarakter erfahrbar, heben sie sozusagen als selbstbedeutende Energie hervor. Mit dieser Referenzlosigkeit eröffnen auch die Werke Martin Sanders spannende, das Sehen überschreitende Abenteuer: Selbstentdeckung zum Beispiel, wie sie bereits an vergleichbarer, an der Ausrichtung des Sehfeldes orientierter Kunst beschrieben wurde. Farbe als Präsenzerfahrung erlebt, wird zu einer an den Augenblick gebundenen Gabe, zu einem Präsent, das – so Jacques Derrida in seinen Ausführungen zum Gabe-Ereignis – sich gerade deshalb als Gabe erweist, weil es mit nichts anderem getauscht werden kann, wenn die Gabe sozusagen sie selbst bleibt.

Die mit der Präsenz der Farbe verbundene ikonische Eigenständigkeit gehört darüber hinaus zu jener Geschichte des Sehens, die das Sehen aus seiner passiven Rolle befreit. Konrad Fiedler war wohl der erste, der das Sehen im Kontext der Kunstanschauung als aktive und insoweit selbstbestimmte Tätigkeit beschrieb. Als Ausdrucksbewegung kooperiert das Sehen demzufolge mit der Hand. Ergebnisse dieser Kooperation bezeichnete Fiedler als *Sichtbarkeitsgebilde*, weder Abbild noch Stoff höherer, sondern Auslöser eines Prozesses anschaulicher Erkenntnis.

Merleau-Ponty kam zu dem Schluss, dass der Sehende sich nicht gegenüber der Realität aufbaut, sondern sein Tun in ihr vollzieht, das Auge gleichsam deren Spielräume durchquert, von ihr umfasst wird. Diese Verschränkung von Sehen und Gesehenem macht im Sehen auch den Körper präsent. Der sehende Körper ist jedoch auch und zugleich ein gesehener Körper, was bewirkt, dass er ein Punkt ist, in dem sich die Blicke kreuzen. Im Bild nun wiederholt sich das Kreuzen der Blicke dann, wenn der Bildraum nicht einsinnig gerichtet ist, sondern die Bildschicht gleichermaßen Impulse nach *vorn* wie nach *hinten* enthält, kurz: weder eindimensional noch statisch, sondern bewegend, aktivierend ist. Die Farbe ist, selbstthematizierend zum Einsatz gebracht, diesbezüglich ein entscheidendes *Movens*. Daran hat sich auch Martin Sander orientiert.

Weitergedacht, wird das auf diese Weise mit eigener Wirklichkeit aufgeladene Bild dem aktivierten Subjekt vergleichbar, und umgekehrt, das Subjekt unter dem Blick selbst zum Tableau. Diese Schlußfolgerung ist Jacques Lacan zu verdanken, demzufolge wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind. Der Blick ist

etwas, das dem Subjekt entgegenkommt. Entsprechend konstituiert sich im Bild, das als Paradigma für ein Subjekt gelten kann, stets das Gefühl der *Gegenwart des Blickes* als abstrakte Spezifik. *Blickhaftes* ist demnach ins Bild übertragen.

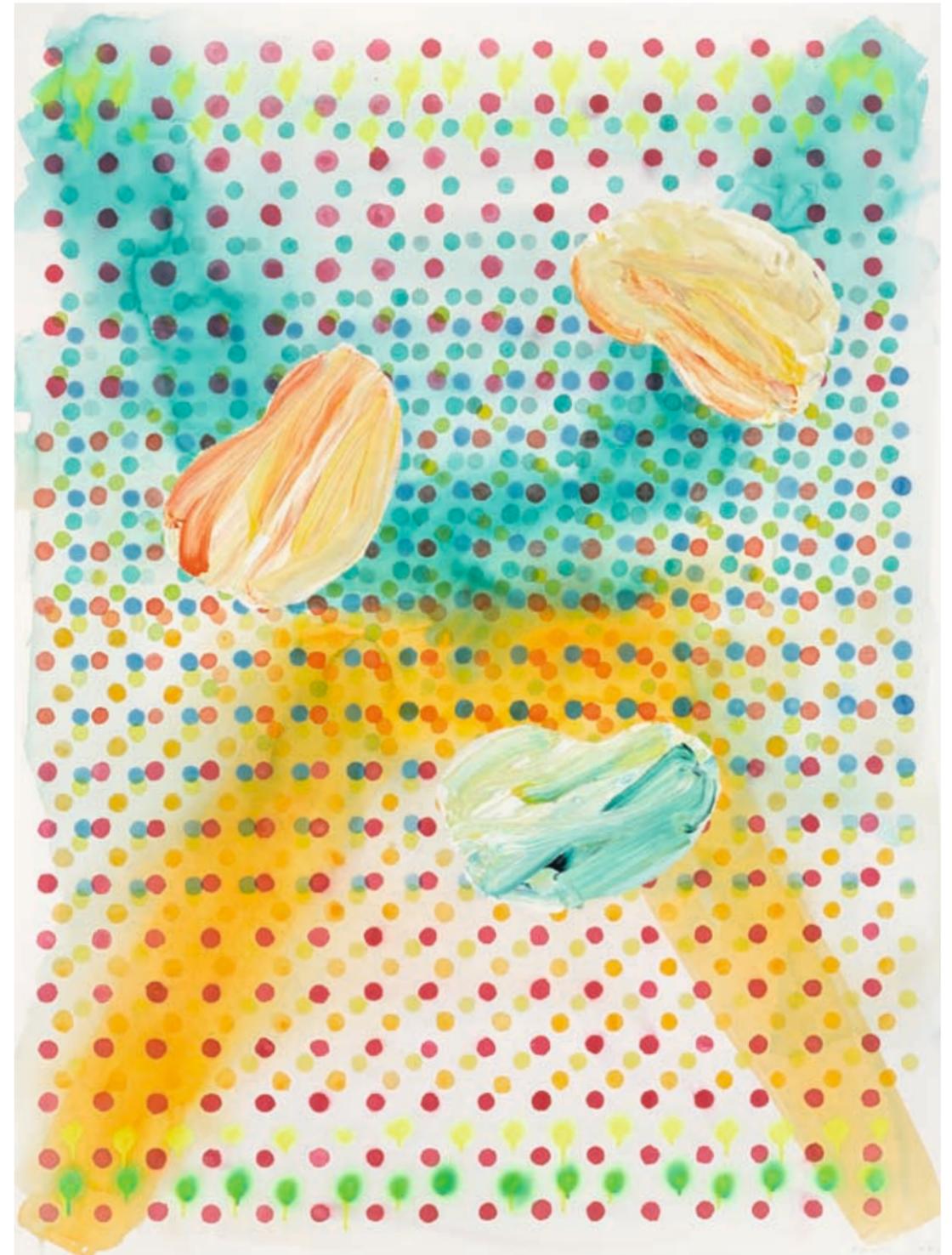
Der Vorrang und die Bedeutung der Farbe in den künstlerischen Laboratorien der am Bild festhaltenden Moderne liegt darin, dass sie mehr als andere Bildelemente eine intensive Anschauungsweise verlangt, ja erst hervorruft: eine unmittelbare, nicht-diskursive, nur anschaulich zu gewinnende Kommunikation zwischen Bild und Betrachter. Eine von der Farbe dominierte Bildlichkeit verabschiedet so gesehen mit der Referenzlosigkeit des Bildelements Farbe die Logik des semiotischen Verweisens. Entsprechend ist die Eigenwertigkeit der Farbe im simultanen Wahrnehmungsprozess des Bildes Argument für eine ikonische Wendung in der Werkanalyse, zielen die Effekte der Farbe doch auf eine für die mediatisierte Moderne konstitutive Ästhetik der Gleichzeitigkeit, da sie stärker an das Auge appellieren als an den Verstand, da sie sich eher sehen als deduzieren lassen. Es sind dies die sich überschneidenden Resonanzen und Spuren, die sich Beziehungen ebenso wie Unterscheidungen als simultanes Wahrnehmungsereignis verdanken und gerade dadurch die instrumentell genutzten Systeme regelhafter Verbindlichkeiten zu stören vermögen.

Gemalte Bilder sind stets eine Auseinandersetzung mit Farbe und Fläche, mit Illusionen in Raum und Zeit, mit vorhandenen und verborgenen Motiven, mit Zeichen und Gesten. Sinnliche Erfahrungen konfrontieren mit Erinnerungen, materielle Ausschnitte stehen neben abstrahierten Unendlichkeiten. Je nach Entscheidung werden dinghafte Einschließungen favorisiert oder ausgedehnte Feiern der Farben zum Thema. Malgestus und Temperament spielen eine Rolle – je nach Entscheidung aufgeladen oder bis zum Verschwinden reduziert. Das Bild der Malerei hofft auf ein aktives Sehen, und das Sehen bringt dann den Körper ins Spiel, wenn es die Bilderfahrungen umzumünzen versteht in ein Neuorientieren der Wahrnehmung. Letzteres ist ein Unterfangen, dem sich auch Martin Sander zuwendet, mit Neuorganisation aller genannter Parameter, insbesondere aber mit über Kontraste einpendelnden Farbspuren, die sich in der Wahrnehmung zum Sehfeld verweben.

Martin Roman Deppner

Alle Arbeiten im Format
118 x 88 cm
sofern nicht anders angegeben

Size of all works
118 x 88 cm
unless otherwise noted



grün/orange
2004
Aquarell, Acryl, Kunstharz

Colour Traces in the Field of Vision

Martin Sander's Painted Balancing Acts

I.

Oscillation between the intensely multi-coloured and the monochromatic, between discrete strokes of colour and flowing colour gradations, between meditative zones and dynamic accents is part and parcel of Martin Sanders' pictures. This consistent in-between nature both checks eruptive calligraphy and thwarts pictorial calculation. Nothing merges seamlessly with anything else, but rather everything demands dialog and acceptance. The result, among other things, is that pictorial boundaries are probed at the same time as they are accepted.

The consolidations of opposites serve as pictorially enlivening polarities. Underlying spotty patterns encounter rasters, imparting elusive spatial flickering to the compositions. The pictures appear to consist of the merging of at least two oscillating strata. They recall that paradoxical result of the interaction of major and minor keys, where dissonance – as in the case of Martin Sander's painting – can very definitely evoke harmony. The agents of balance vary in nature. In earlier works Martin Sander employed a perforated metal stencil sheet as a neutralizer between canvas and paint applicator. This tempered the self-aggrandizement projected in the momentum of brushwork reminiscent of past artistic achievements.

Between 2003 and 2006 the artist created numerous watercolours. In 2007/08 he began to transfer knowledge gained from this experience to other painting techniques and media, for example to egg tempera, where it led to a similar proliferation of colour effects. Watercolour paper mounted on canvas stretchers provides the ground upon which fluid paint spreads in all these works. Perfectly circular dots of opaque silver introduce a counter note and their sequential order also conceptually opposes the more random flow of coloured paint. On the one hand, the momentariness of colour play characteristic of water soluble pigments shifts into an infinitely progressing state of flux, expanding and undergoing a slowness of process that is the domain of abstract expressionist *informell* art. In contrast, grid patterns, dots and edges give this flowing matter a kind of colour structure. Comparing the pictures with one another expands the palette of polarities.

Watercolour has been connected historically to the emancipation of colour in painting. Delacroix, Constable and Turner discovered and tested the potential of

watercolour to revolutionize their colour strategies. Looser brushwork promoted by the impossibility of restraining flowing watercolour bears out the directness of the painting process characteristic of modern art in that it accommodates the inherent properties of the material and the optical properties of the paint, independent of the constraints of representational content or model. This occurs naturally in the typically unstable watercolour manner on paper, scarcely a ceremonious support.

Because painting in watercolour permits little revision, the initial paint deployment is decisive. When working wet on wet, watercolours spread and blend into one another to the extent that original colour intentions vanish. If, on the other hand, the applied colours are allowed to dry, *form values* and *colour definitions* are retained. A master of this technique was Cézanne who, with the help of drying out paint, understood how to “glaze” watercolour over watercolour, not covering up previous layers of colour marks but carrying each through and making it part of the next layer in a visible process.

The paths Martin Sander has traversed as a colourist intersect as variations of the watercolour medium, the simplicity of which he has resisted translating into a more exalted format. In the artist’s cascading lattices, the residue of dried out colour values encounter zones of wet-on-wet painting. Multicoloured glazes share the stage here with dark patches, in which colour resonance mutes in the depths of overlappings. While pure colours are seldom juxtaposed, mixed and intermediary hues become all the more apparent. Colour conflicts result; a side effect is the dissolving of delineating contours which helps deflect the hazard of painting serving as mere coloured drawing. Luminous colours confront nuanced shades of grey, causing the entire array of colour values and their associated emotional parameters to oscillate, and effecting, for a brief moment, a balancing of vying temperaments in the perception reflex.

Spatial inconsistency arises where colour interference disables linear perspective while overlayings suggest distance at the same time they exude close-up presence. Is this pursuit of harmony or playing with dissonance? Cacophony alternates with unified pictorial structure, designed to probe the depths of edge and ground, center and periphery in equal measure. However, there is no mistaking that the filling out of the field does not strive to transcend it, but rather leads the eye from and along the edges to the starting web of intertwinings and wet zones. Without firm moves, the forms spread out rampantly like a seed unfurling or cells dividing.

II.

Just as they are indicators with signaling and referential character, colours serve to stimulate our perception by activating feelings. A colourless world would hamper both orientation and emotional vitality, so it is no wonder that our communication revolves around colour schemes, both in everyday life and in special situations. Colour is encountered as makeup or flower bouquet, as clothing or imagery and, again and again, in art.

Painters throughout the history of art have constantly explored the phenomenon of colour, which is beholden to light. Colour lights up and extinguishes in darkness and in that alone resembles the primal urge for life. As stimulus of senses and mental states, as expression of melancholy or joy, as dowry for wistful or terrible visions, colour has found its arena as accompanist of motifs and themes right up until its emancipation in the abstract colour fields of modernism. Painting like that of Martin Sander can only be comprehended as concentration on colour. It is painting that has broken free of the signifying function of colour, a visual field to be opened, which has the act of seeing itself as subject matter. It is about rendering conscious that sensory activity, which is capable of leading to independent, candid apprehension of the world.

A scintillation grid helps trigger perception by making apparent the manner in which visual perception detects differences and discrepancies in a seemingly undifferentiated reality. It is most easily grasped in the form of a light grey, geometric lattice constructed on a black field. White dots – placed at grid intersections – activate a visual picture, which as it were originates in the eye. The fixing of a point with a dot causes black dots that do not physically exist to flare up at unfixed positions. In 2002 Martin Sander began activating scintillation grids when painting certain works. The allusion to this method of reflecting perceptual processes in a lightly scintillating watercolour of 2006 (Fig. page 9) is evidence of its continuing impact – perhaps indicating an intention to characterize the picture not only as a medium of presenting or showing but also as arena for the act of seeing? At first the *scintillation grid* took the place of the perforated metal sheet stencil in the artist’s methods. At the same time it activated the effect of scintillation.

With the discovery of contrasts and the after images they evoke in the act of seeing, something occurs in art that, not only generally but also due to the structural realities of colour, makes the viewer partner to the artwork. The phenomenon of the after

image, in existing as sensory perception without stimulus and yielding "the theoretical and empirical illustration of autonomous seeing" is an optical experience "that is produced by the subject itself and within the subject". It is achieved in Sander's work through the overlaying of grids, dots, areas and opposed colour values. Colour's capacity for differentiation in terms of contrast and temperature contributes significantly to turning art into an offer which will not arise a second time in the mind, but which to a certain extent can only be fully produced in the eye in a sensory manner.

One becomes aware of colour as pigment and manifestation of light in Martin Sander's work in a special way thanks to activated seeing. This has to do initially with the fundamental dichotomy that is responsible for colour vision itself. Colour on the one hand must be understood as coloured matter and on the other as luminosity, that is to say it is light broken into colours as well as physical substance awakened by light to glowing life. Light is also important for the transferability of colour effects onto objects of all sorts, while colour as matter is capable of creating compact opacity and covering up objects.

Philipp Otto Runge differentiated early on between transparent and opaque colour, between colour as pure light and colour as physical substance, a distinction with wide-reaching repercussions in art. Henceforth colour could be deployed "pre-figuratively", and as an element independent of figure or object it soon generated autonomous effects. Pure colour raised its *head* without having to show one as such. It was simply *there*.

It is in this colour-expanded visual and sensual field that Martin Sander's art operates, however, it becomes accessible through the sensual stimulus emerging from the picture itself, the colour effects entering space and the "setting of the viewer in motion" characteristic of this art. The high standards here are ones that other artists of the modern period have set for themselves. And yet in Martin Sander's painting, the artist's own nuances throb within the babble of a popularized and overworked autonomy. The artist confronts the *hesitant* as field of reference in the cosmos of liberated marks and accords with networks of other structures. It is as if he is making the precariousness of the achievement the subject of the picture, that gesture of openness and open-endedness which was also proclaimed in other arts. The interlacing of spontaneous and involved gestures, of blazing colour marks on the one hand and restraining undertones on the other, permits, as if synesthetically, a warning whispering of colour to enter the viewer's gaze.

III.

William Turner attained colour fusion by dissolving the opposition of colour and line and emphasizing colour's unifying quality. Through this unity, chiaroscuro, with its capacity to create atmosphere and illusion, could be transcended. The triumph of colour in the nineteenth century was in fact not a victory over line but rather over modeling with light and shadow. This conception remained valid until the work of Matisse, where pure intense colour exists side by side with pronounced lines, but where no trace is left of cast shadows or the representation of plastic, rounded forms.

Max Beckmann can take credit for closing the chapter on the comatose state of painting and leading the way to colour clarities in modern art by including black as a colour in multi-coloured compositions and for the first time bringing colour dimensions into their own. Sustaining its position in the context of figurative and pre-figurative painting and at the latest since the breakthrough to monochromy a potent force in varying ways, colour became more challenging in terms of imagination and "sense of possibility". It became a challenge to reflect upon the act of seeing more in the context of self-perception than as an event associated with pictorial makeup in the art reception process.

Accordingly in Martin Sander's work, there is a network of shifting correlations corresponding, antagonizing and dialoging with the help of colour signals anchored between colour flow and raster. It is tied to an abundance of varying colour gradations and occurring saccades which interrupts redundancies. They explode the notion of a unified space into fragmentary segmentation with individual structures and scaling. Viewing a striking prospect transforms into a kind of "being in the picture" that encompasses the viewer's whole body and alters spatial sensation to a multidimensional, vibrating experience.

Granting the eye independence and room for productive creativity and even an *individual psyche*, is linked to the work of Cézanne. Cézanne's paradox, according to Merleau-Ponty, is that he sought reality without leaving the realm of feeling and emotion. He rejected the traditional perspectival picture because it didn't agree with his vision. Cézanne reinforced colour contrasts on the one hand, but on the other found a wealth of mediating differentiation generated by the discontinuity and continuity of a closed network, where every spot of colour is as acutely differentiated from as it is closely bonded with its neighbour. When vision is challenged in this

way it modulates like a key between accents. Colour logic produces independent perceptual reflexes, indicating that post-Cézanne colour, independent of objective references and without the safeguards of previous colour classifications, is capable of becoming a constitutive element of painting.

The reaction of the eye to that which it sees as an event is something Delaunay used in calling for and painting a multifaceted arousal of the eye organized through colour and corresponding to the natural process of seeing light. Delaunay proves that it is above all colours that are capable of producing reality in the eye and that they thus serve as the lynchpin in making autonomous seeing a conscious process.

This awakening only happened in awareness of the presence of colour as an occurrence linked to the moment of perception. Colour presence and perceptive moment make colour without referential character tangible, highlighting them so to speak as self-important energy. With this lack of signifying purpose, Martin Sander's works open up an exciting adventure transcending seeing: the kind of self discovery, for example, which has been described in relation to art comparably oriented toward the development of the field of vision. Colour experienced as the experience of presence becomes a gift linked to a moment, to a present, that – in Jacques Derrida's remarks on the gift event – proves itself to be a gift precisely because it cannot be exchanged with anything else, as long as it remains, so to speak, itself.

Furthermore, the presence of colour, linked as it is to iconic autonomy, belongs to that history of seeing that liberates vision from its passive role. Konrad Fiedler was the first to describe seeing in terms of a concept of art as an active and consequently self-determined activity. As an expressive movement seeing cooperates accordingly with the hand. Fiedler designates the product of this cooperation a *visibility object (Sichtbarkeitsgebilde)*, neither image nor subject of, but rather catalyst to a process of, vivid cognition.

Merleau-Ponty concluded that the seeing person does not construct vis-à-vis reality but rather performs actions within reality, whereby the eye as it were traverses reality's scope. This interlacing of seeing and seen renders the body present in the act of seeing. The seeing corpus is nevertheless also and at the same time a seen corpus, causing it to be a point at which gazes intersect. The intersecting of gazes will be repeated in the picture provided the pictorial space does not tend toward the univocal, but rather where the pictorial layer contains impulses forward and backward in equal measure. In short, it is neither one-dimensional nor static, but moving,

activating. To this effect, deployed in making itself the subject matter, colour is a crucial movens. This is the basis of Martin Sander's work.

Developed further, the picture, charged with its own reality, becomes comparable to the activated subject and conversely, the subject, under the gaze, becomes itself the tableau. This reasoning is indebted to Jacques Lacan, according to whom we are viewed beings in the spectacle that is the world. The gaze is something that accommodates the viewer. In the picture, which can be regarded as paradigm for a subject, the feeling of the *presence of the gaze* as a special abstract characteristic is thus continually constituted.

The primacy and significance of colour in the artistic laboratories of the modern period that cherished the picture-object lies in the way colour, more than any other pictorial element, requires and even elicits an intensive manner of looking: a direct, non-discursive communication between picture and viewer only possible through looking. Regarded in that light, imagery dominated by colour abolishes, through the referencelessness of the pictorial element colour, the logic of semiotic referencing. Accordingly, the intrinsic value of colour in the simultaneous perceptive processing of the picture argues for an iconic turn in artwork analysis, since colour effects target that constituent of the mediatized modern period, the aesthetic of simultaneity. Easier to see than to deduce, colour simply appeals more powerfully to the eye than to the mind. It is to this that the overlapping reverberations and traces as well as relationships and distinctions owe their origin as simultaneous perceptive event and for this very reason are capable of destroying instrumentally useful systems of defined obligations.

Painted pictures are invariably confrontations with colour and surface, with illusions in space and time, with motifs that are present or hidden, with signs and gestures. Sensory experiences confront memories, material passages appear alongside abstracted infinities. Artists may favour tangible enclosure or make expansive celebration of colour their subject. Painterly gesture and temperament play a role – by choice charged or reduced to the point of disappearance. The painting picture hopes for active seeing, and this seeing brings the body into play, if it knows how to convert pictorial experience into a reorientation of perception. This is a venture that Martin Sander, too, has addressed in a reorientation of all the parameters mentioned, but especially by leveling off contrasts into colour traces, which, in being perceived, weave a pictorial field.

Martin Roman Deppner
(Translation: Holly Todd)

aquarell



grün - magenta
2005
Aquarell, Kunstharz

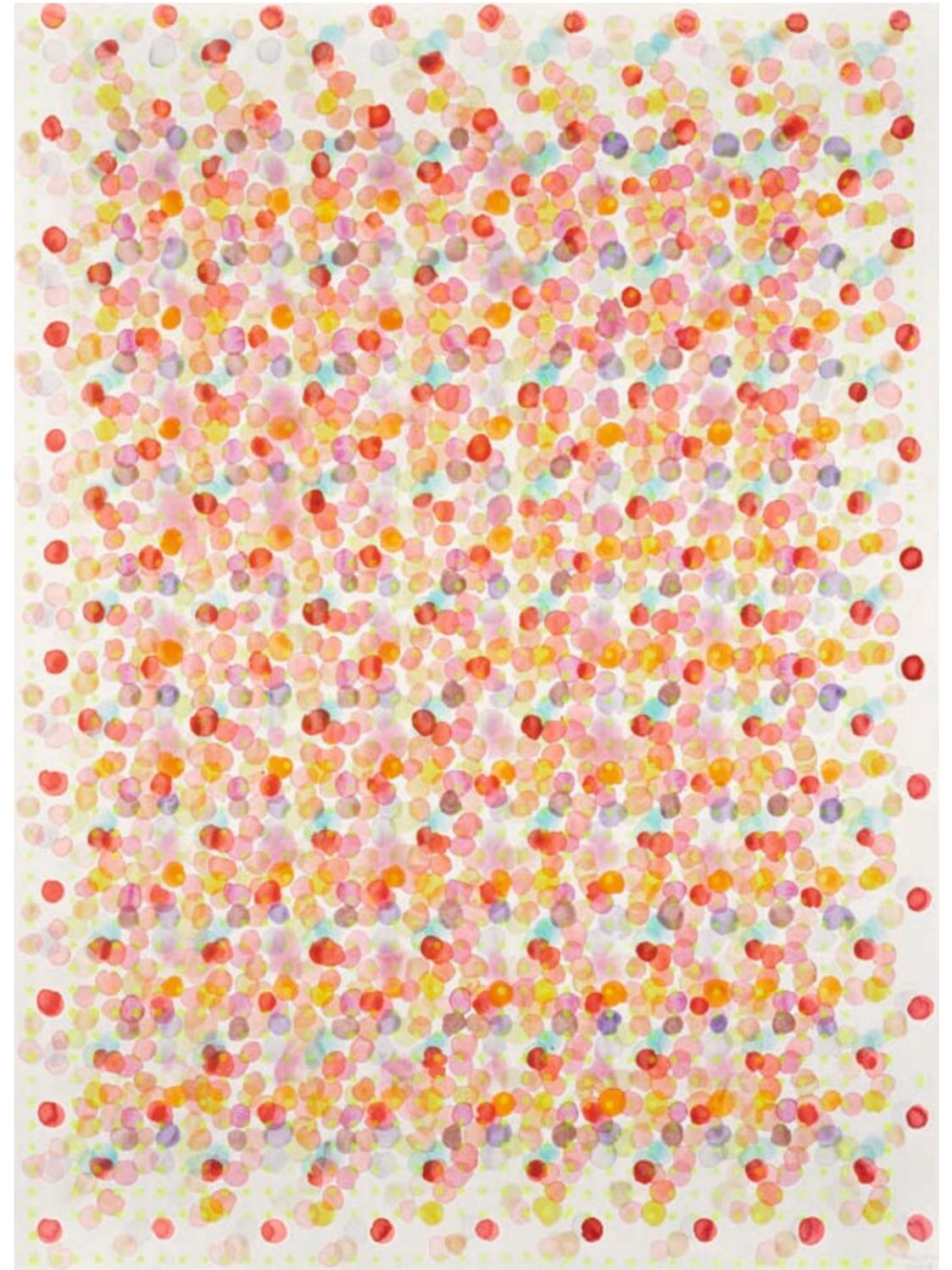


blau - helio
2005
Aquarell, Acryl

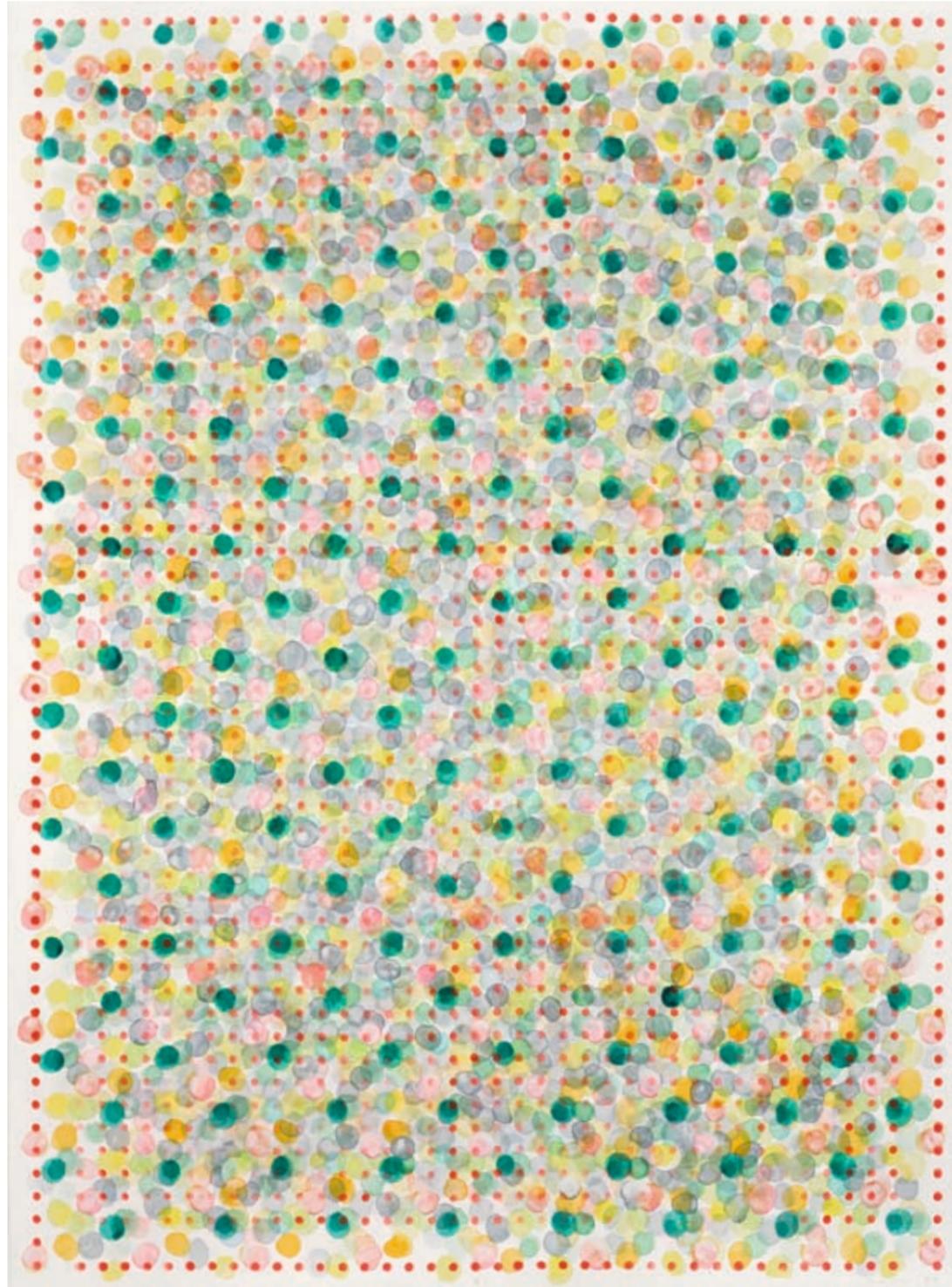


rot - cyan
2005
Aquarell

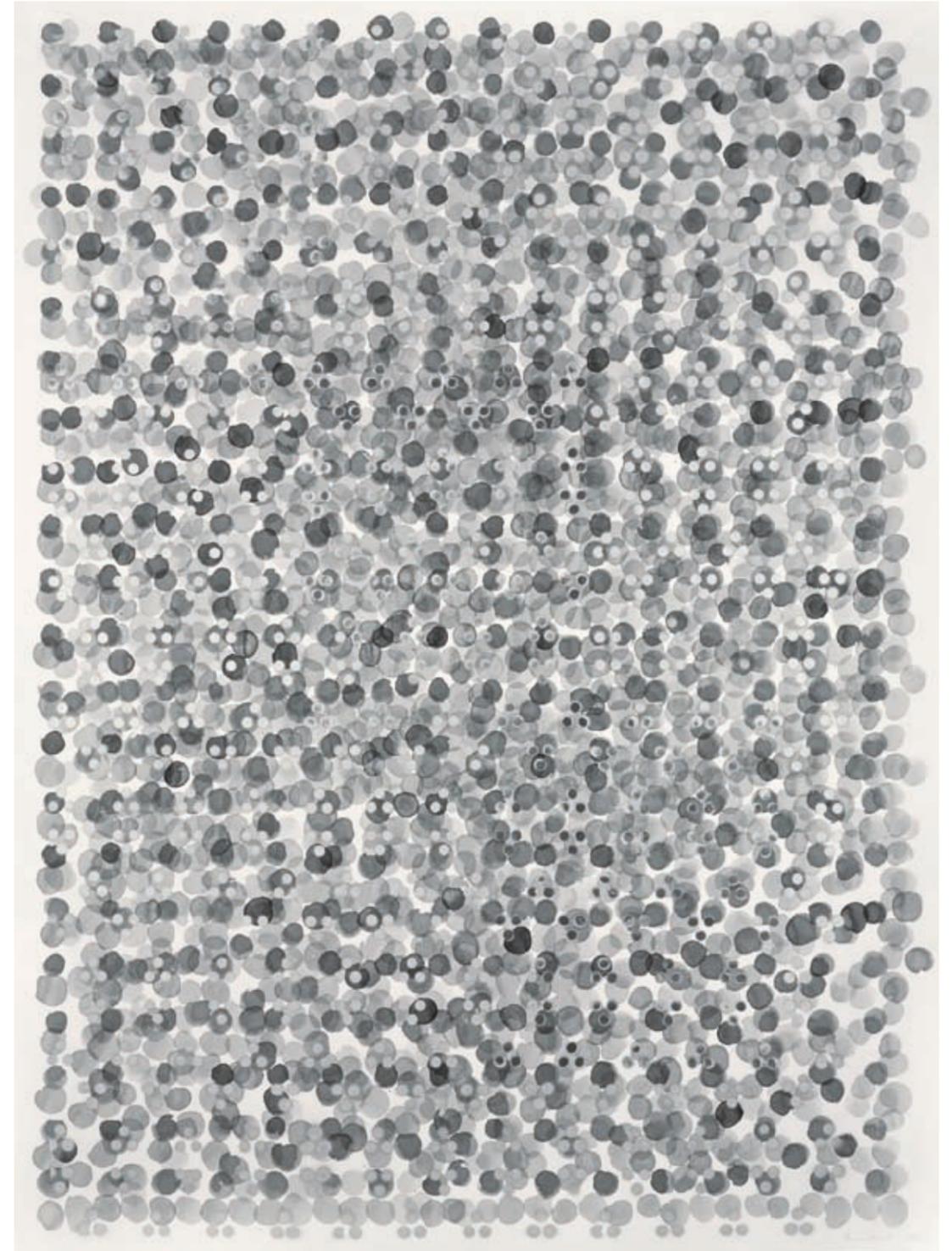
lochblech
aquarell



rot (lba)
2006
Aquarell, Tusche, Kunstharz



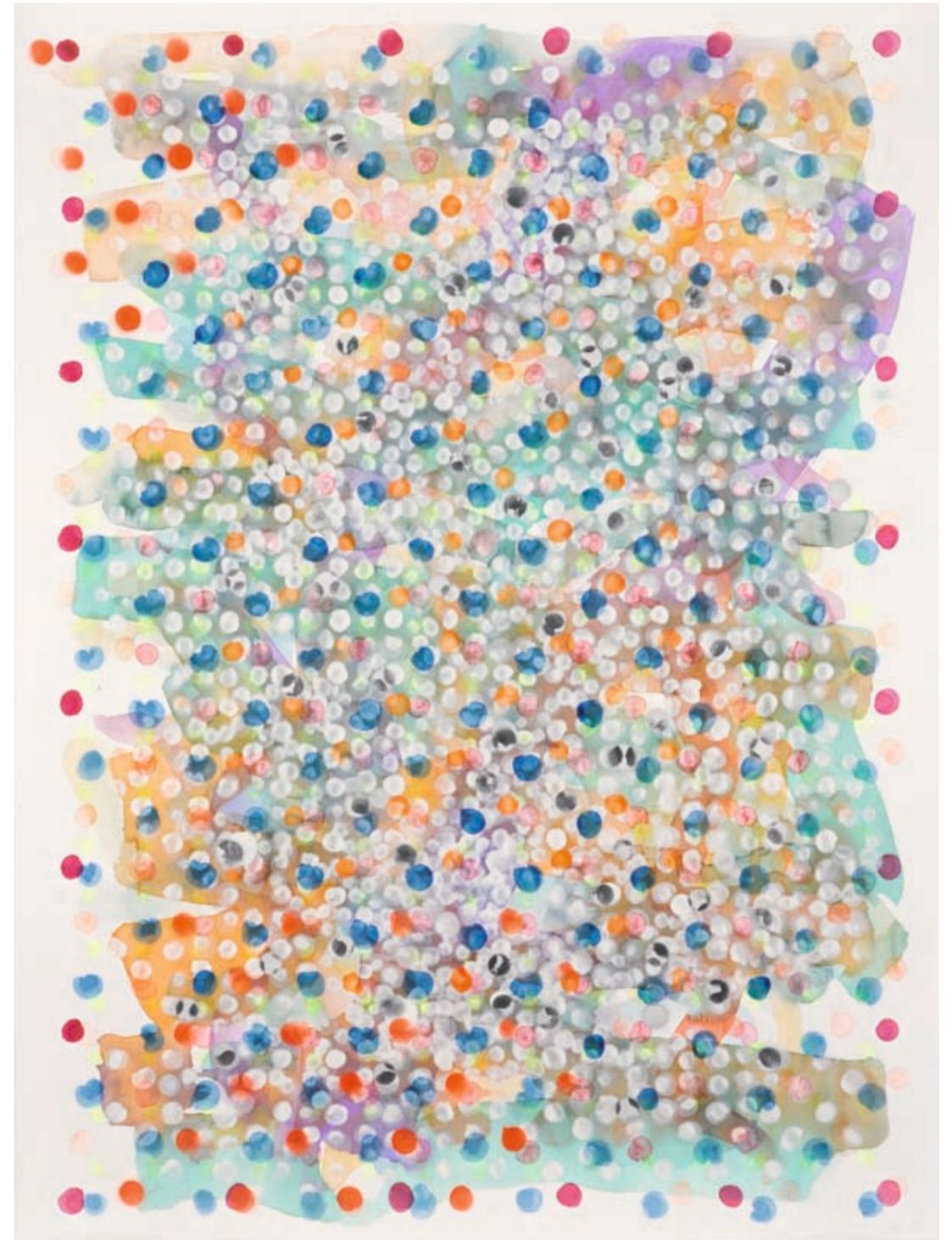
grün (lba)
2006
Aquarell, Tusche, Kunstharz



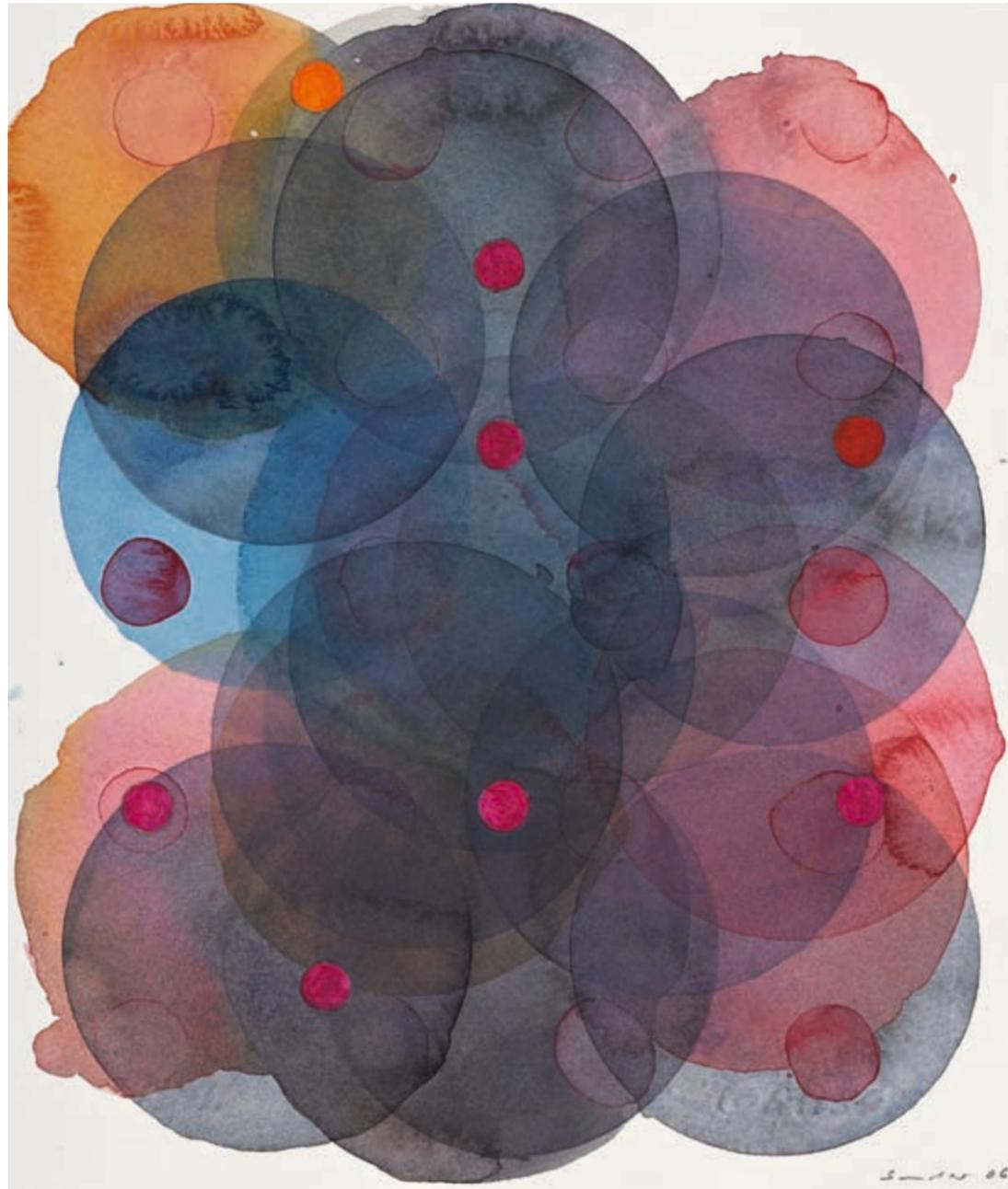
grau - silber (lba)
2006
Aquarell, Kunstharz



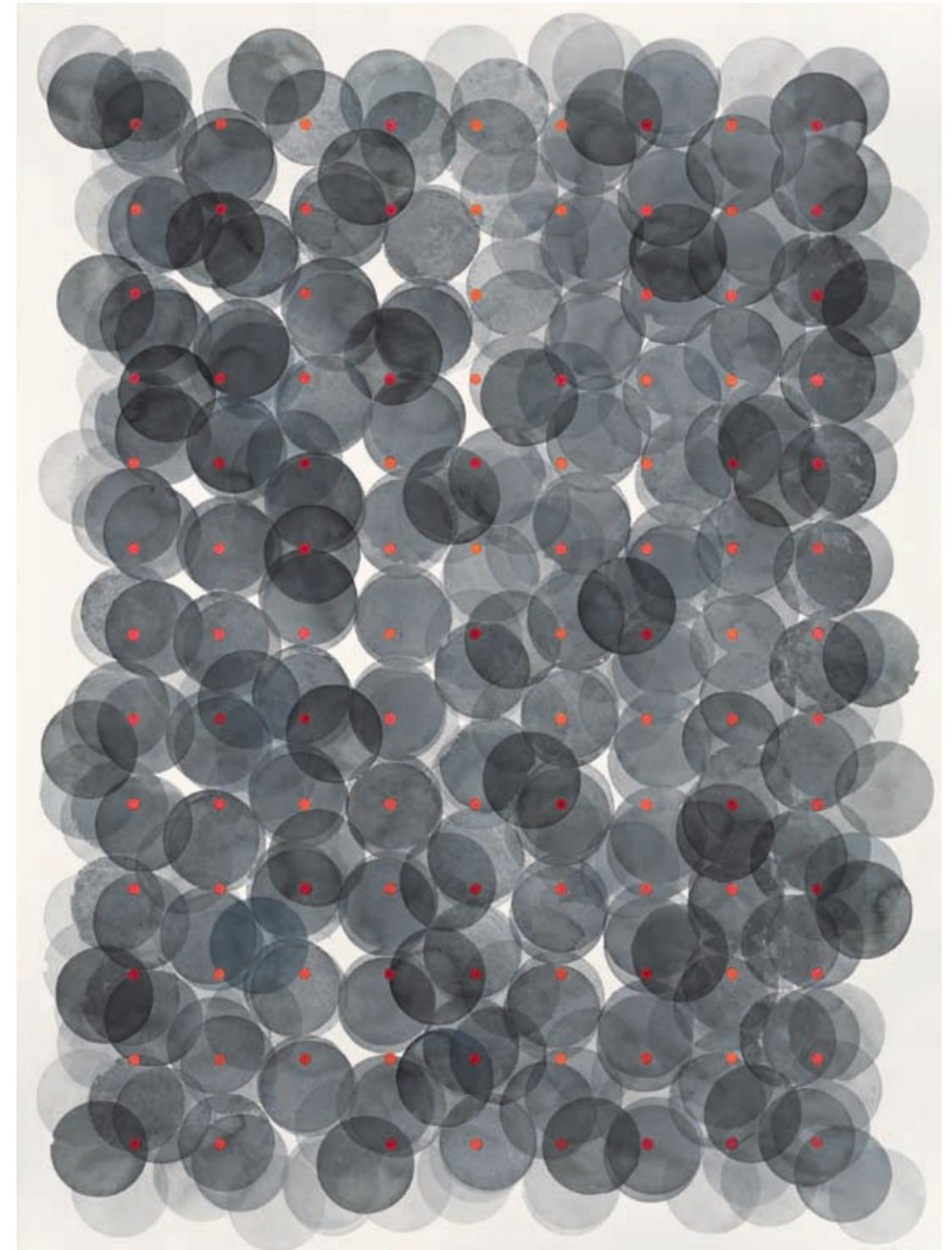
rot - grün - gelb
2006
Aquarell, Tusche, Acryl



ohne Titel
2006
Aquarell, Tusche, Acryl, Kunstharz



Filterkreise, klein
2006
Aquarell, Acryl
27 x 23 cm



Filterkreise, grau
2006
Aquarell, Acryl

arc-en-ciel



dec 01
2008
Eitempera, Aquarell



aec 05
2008
Eitempera



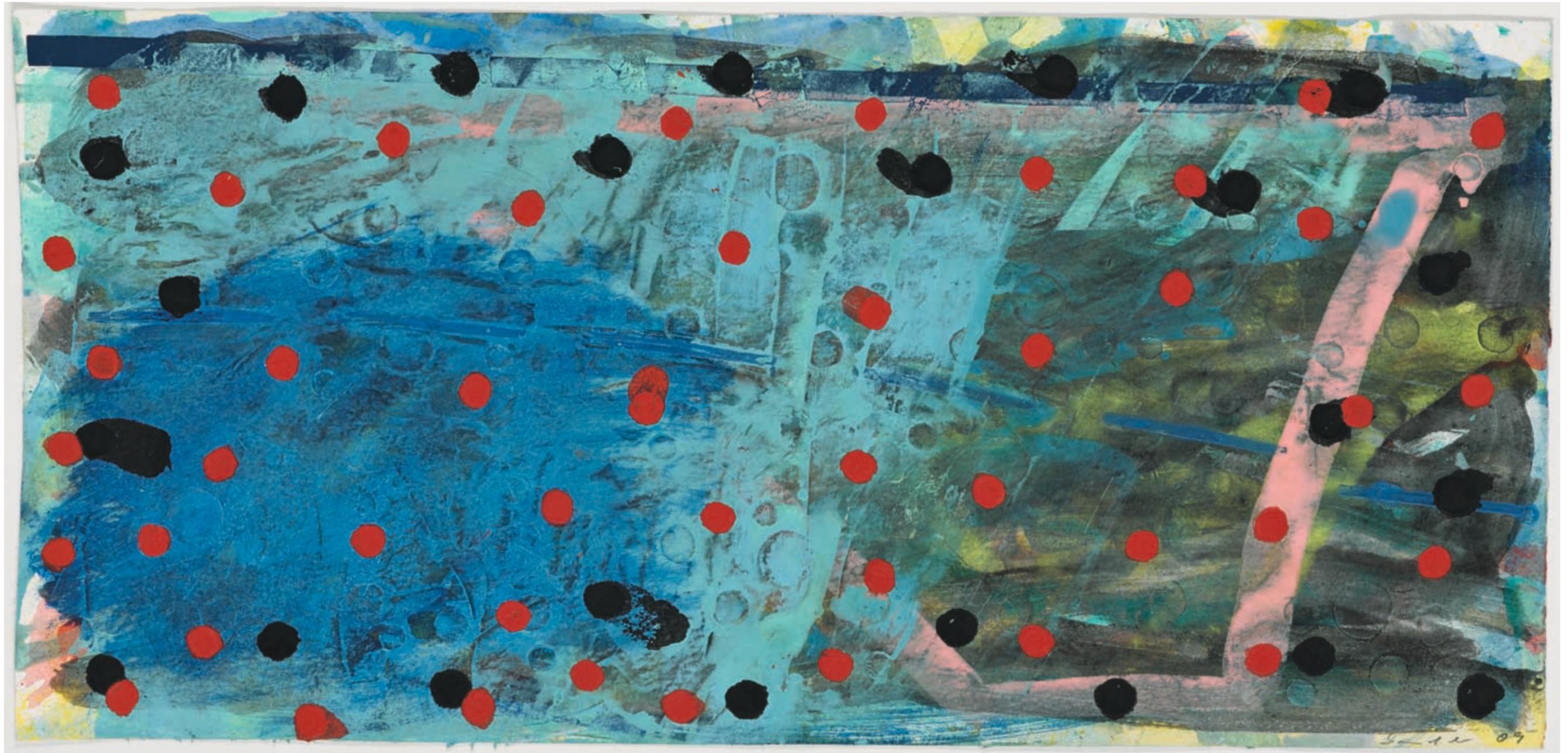
aec 07
2008
Eitempera



aec 13
2009
Eitempera



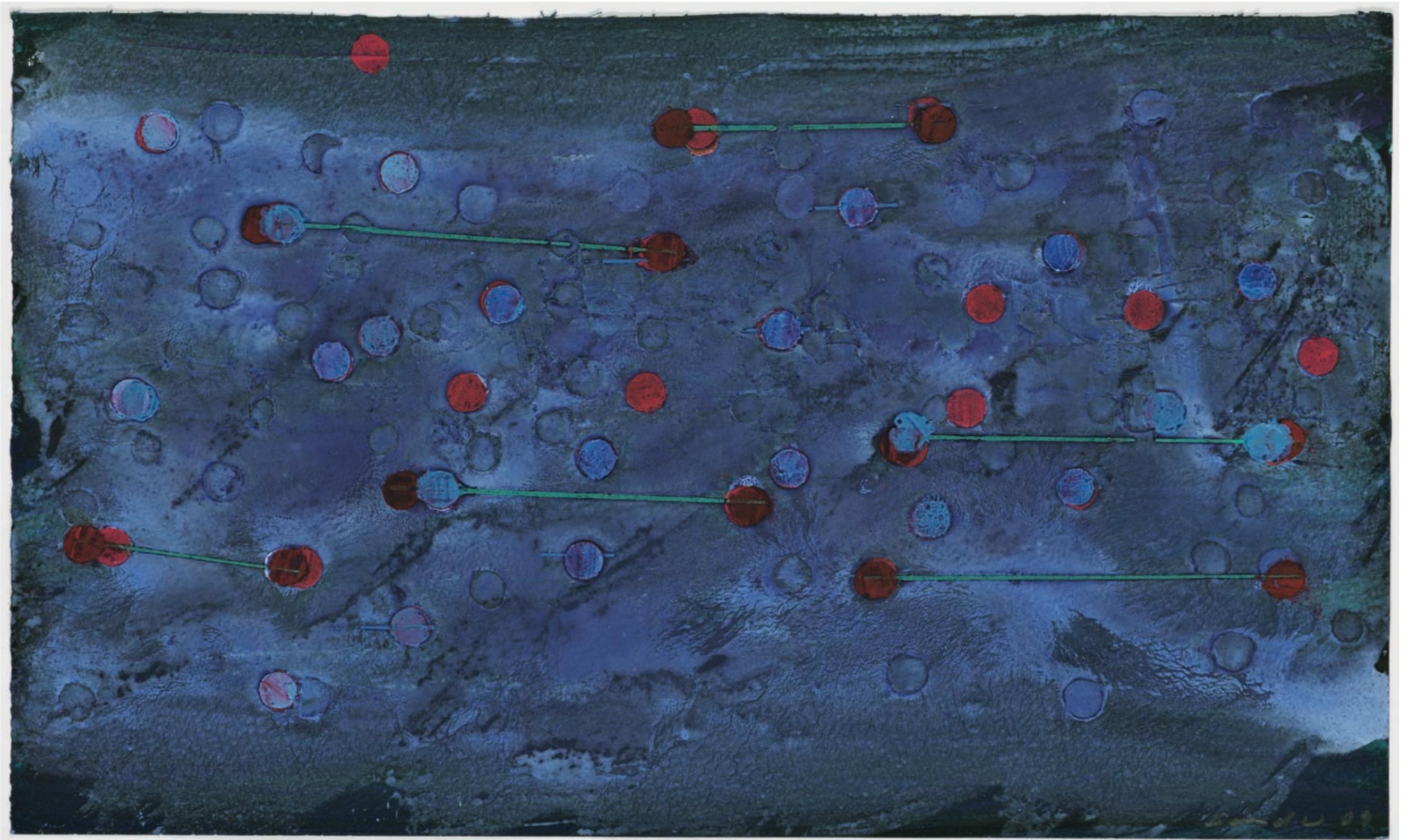
aec 14
2009
Eitempera



Blau gepunktet
2009
Eitempera
24 x 50 cm



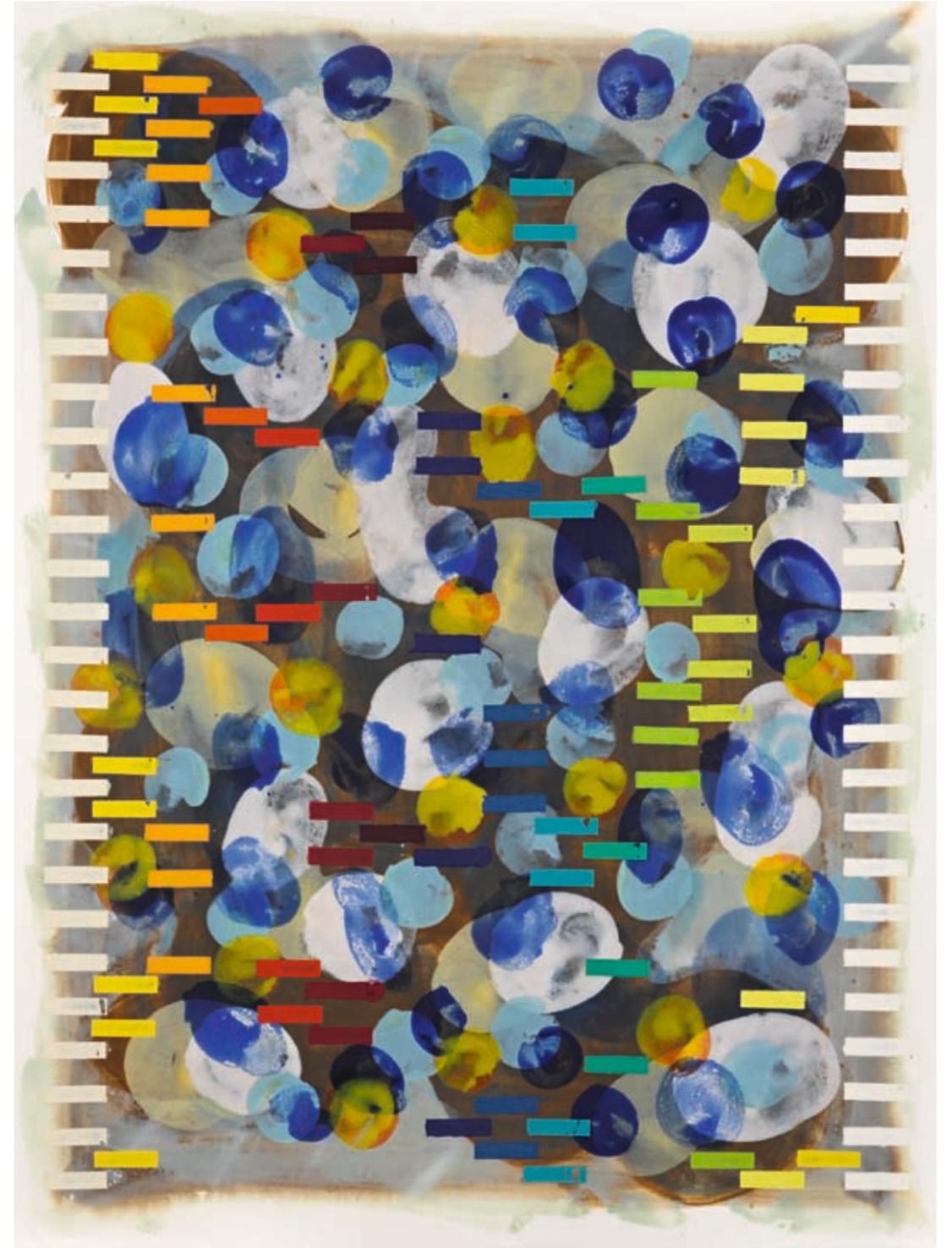
Blau beleuchtet
2009
Eitempera
27 x 45 cm



Blau geschwemmt
2009
Eitempera
27 x 45 cm



aec 15
2009
Eitempera



aec 16
2010
Eitempera



aec 17
2010
Eitempera



ohne Titel
2010
Eitempera

farbmigration



fm 01
2010
Eitempera



fm Studie
2010
Eitempera
38 x 28 cm



fm 03
2010
Eitempera



fm - rsa
2010
Eitempera



fm zentriert
2010
Eitempera

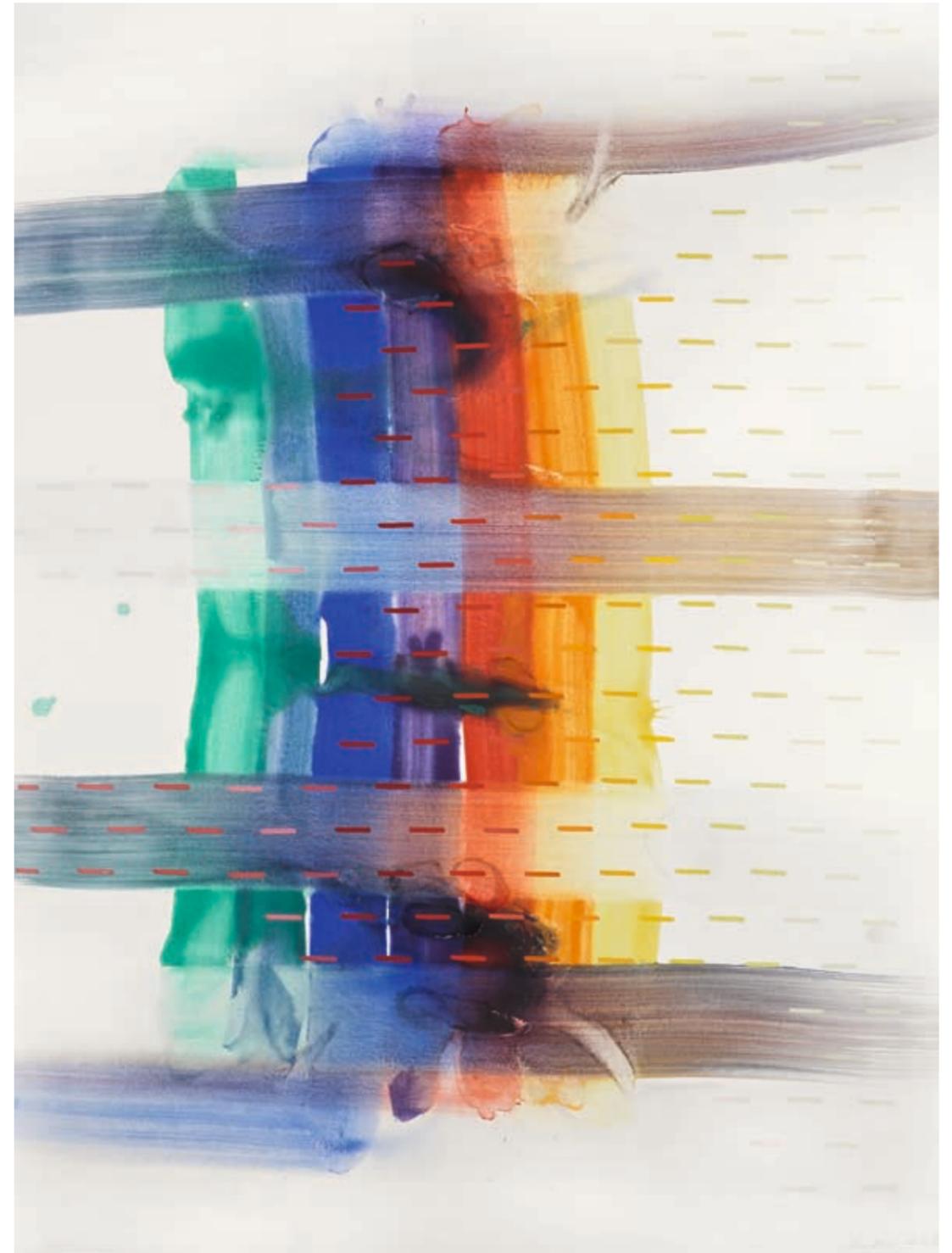


fm 06
2010
Eitempera



fm 08
2010
Eitempera

farbmigration
arc-en-ciel



fm aec 1
2011
Eitempera



fm aec 2
2011
Eitempera

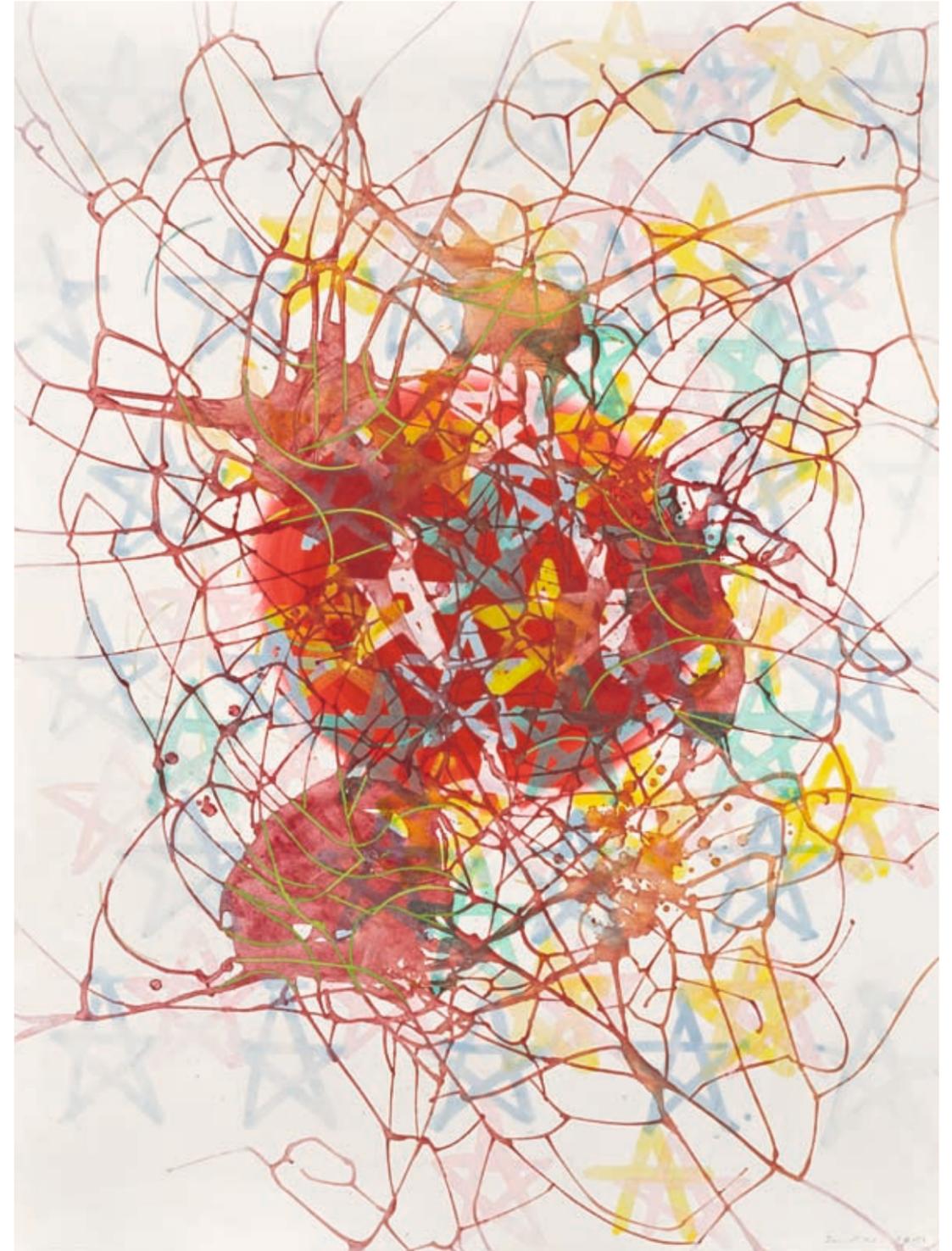
w e g e b a h n e n



wb 1
2012
Eitempera



ohne Titel
2012
Eitempera
27 x 24 cm



wb 2
2012
Eitempera



ohne Titel
2011
Eitempera
26 x 23 cm



wb 3
2012
Eitempera

Martin Sander

ausgewählte Ausstellungen / selected shows

1957	in Hannover geboren	2011	Studio Eichner, Hamburg
1977-81	Studium Grafik-Design an der Fachhochschule Hildesheim	2010	PeuteRaum, Hamburg
1982-87	Studium der Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Karlsruhe	2009	„farbfluss“ Galerie Nisters, Speyer
lebt und arbeitet in Hamburg		2008	„Aquarelle“ Kunstverein Rastatt (mit Angela Ulrich) „Wege – Umwege“ Galerie Juraschek, Winsen/Luhe
		2006	„am Licht entlang“ Galerie Juraschek, Winsen/Luhe „Passage: Skizzen, Studien, Bilder“ Galerie Nisters, Speyer „Malerei auf Papier“, Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland in Shanghai
		2004	„Bilder (picture, image, painting)“ Galerie im Stammelbach-Speicher, Hildesheim
		2002	Kulturzentrum bauhof, Hemmingen Galerie Josef Nisters, Speyer „großformatige Arbeiten auf Papier“ Atelier Gaußstraße, Hamburg
		2001	Halle der medac GmbH, Wedel
		2000	Galerie Josef Nisters, Speyer
		1999	Kommunalverband Großraum Hannover
		1996	„Sprache der Farbe“ Kunsttreppe, Hamburg
		1993	Dock 4, Kassel (mit Klorä und Neumann) Städtische Galerie, Gaggenau
		1992	Atelier Gaußstraße, Hamburg „Präfigurative Malerei“ Galerie Schlehne, Empede (mit Klorä und Neumann)
		1990	Atelier Gaußstraße, Hamburg Kunstakademie Karlsruhe

Mein herzlicher Dank gilt allen,
die an dieser Publikation mitgearbeitet,
bzw. sie unterstützt haben. Martin Sander

© 2012 Martin Sander, Kehrer Verlag Heidelberg Berlin
© 2012 VG Bild-Kunst, Bonn

www.sandermartin.de

Text / Text
Martin Roman Deppner

Übersetzung / Translation
Holly Todd

Lektorat / Copyediting
Christa Peters

Gestaltung / Design
Werner Lauf

Fotografie / Photography
Carsten Eichner

Bildbearbeitung / Image processing
Kehrer Design Heidelberg (Jürgen Hofmann)

Gesamtherstellung / Production
Kehrer Design Heidelberg

Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by
the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed
bibliographic data are available in the Internet at
<http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-86828-369-3



Kehrer Heidelberg Berlin
www.kehrerverlag.com