

Hans-Christian Lotz

Schwein gehabt

Scott Roben

In seiner Serie Rain Over Water arbeitet Hans-Christian Lotz mit schlichten Aluminiumrahmen, die normalerweise für Solarmodule verwendet werden. Er zweckentfremdet Gegenstände aufnehmen: Platinen mit Schaltkreisen, Zeichnungen und (fast immer) Schweinehirn. Auch wenn das Zustandekommen dieser mannshohen Tafeln, die erstmals 2011 in einer Ausstellung bei Lars Friedrich in Berlin zeigte und die danach auch 2014 bei Midway Contemporary Art in Minneapolis sowie in diesem Jahr in der New Yorker David Lewis Gallery gezeigt wurden, wenig Rätsel aufgibt, sind sie gar nicht so leicht zu entschlüsseln. Ihre Oberflächen sind völlig flach und wirken zunächst wie hochauflösende Hochglanzdrucke, so als solle die abjekte Realität der Gegenstände, die sich in ihnen befinden, überspielt werden. Wie sehen diese Objekte, fragt man sich, wohl von hinten aus?

Im Werk von Lotz geht es insgesamt um „intelligente Waren“, wenn man so will: Schweine etwa, oder Maschinen, die autark funktionieren (Wassermühlen, Aquädukte, Solarmodule) oder solche mit Bewegungs-

meldern, die sich ihrer Umgebung bewusst zu sein scheinen. Gleichzeitig scheinen diese flachen, fest montierten Tafeln in losen Bezug zur Malerei zu stehen. Es gab in der Geschichte der Kunst immer wieder Tendenzen, der Malerei etwas „Fleischliches“ zuzuschreiben – man denke etwa, als frühes Beispiel, an Émile Zola, der 1867 über das Werk Édouard Manets schrieb, es enthalte des Künstlers „Fleisch und Blut“. Oder um ein jüngeres Beispiel zu nennen: Isabelle Graw hat darauf hingewiesen, dass wir uns Gemälde gerne als Subjekte vorstellen, die zu eigenen Gedanken fähig seien. Graw schlägt für diese illusionäre Subjektivität den Begriff einer „Quasi-Person“ vor und bezieht sie auf den Umstand, dass viele Gemälde eine explizite, physische Verbindung zu ihren Schöpfern aufweisen. Lotz' Objekte erzeugen ähnliche Effekte, allerdings mit zwei entscheidenden Unterschieden: Was immer man in ihnen an Bearbeitungsspuren findet, ist kaum je auf den Urheber zurückzuführen, und was immer sich unter der Oberfläche an subjektivem Zusammenhang, ist meist nicht menschlicher Natur.

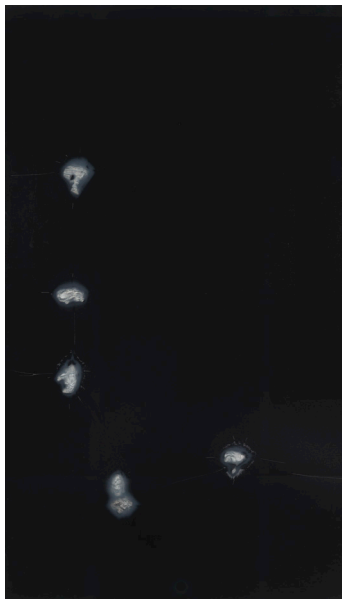
Initiated for his show at Lars Friedrich gallery in Berlin in 2011 and exhibited several times since – at Midway Contemporary Art in Minneapolis in 2014 and most recently at David Lewis Gallery in New York this year – Hans-Christian Lotz's ongoing project Rain Over Water functions as a series of containers. Crisp aluminium frames designed to house solar panels are re-purposed to hold items vacuum-sealed in plastic: printed circuit boards, drawings and (nearly always) pig brains. Despite their fairly straightforward production process, in person these roughly body-size panels aren't so readily decipherable. As their outer surfaces are completely flat they appear at first like high-resolution prints of the objects they contain, glossing over the abject reality of the material just beyond the surface. How would they look, you might wonder, from behind?

Taken as a whole, Lotz's work tends to point to what can broadly be thought of as intelligent commodities: pigs, for example, but also self-powered machines (water mills, aqueducts, solar panels) or those, containing motion sensors, that demonstrate a 'smart' awareness of their surroundings. Further, especially in their flat, wall-mounted format, it may not be so strange to think of the Berlin-based artist's works as also bearing a consistent, albeit open-ended, relationship to painting. Historically, there have been tendencies to think of a painting as having 'flesh' – consider, as an early example, when in 1867 the writer Émile Zola described Edouard Manet's oeuvre as comprising the artist's 'flesh and blood'. More recently the writer Isabelle Graw has pointed to our susceptibility to regard paintings as independent subjects capable of thought. Graw has offered the term 'quasi-person' to identify this illusory subjectivity, locating it in relation to the way that many paintings bear an explicit, physical connection to their producer. Lotz's objects elicit a similar effect to the one Graw describes, but with at least two key differences: whatever traces of activity you might find in them rarely lead back to the author, and whatever 'subjectivities' might seem to teem beneath their surfaces are generally not human.

One of Lotz's newest bodies of work draws out the latter trait especially. Installed on the walls of David Lewis Gallery earlier this year were three automatic sliding doors: cracked glass surfaces betraying them as second-hand. Their motion sensors detected your presence as you approached, causing them to open suddenly. After the initial surprise, you the viewer gained control and were able to cause the doors to open and close at will. The concept may sound fairly straightforward but in person the psychological effect wasn't as easy to pin down. Hung several inches above the floor there was something inevitably pathetic about these exhausted, old doors being forced to perform on command, and despite the ubiquity of this technology, the moment of mutual recognition between viewer and machine was still faintly disquieting. If you listened carefully,



1



2



3

Eine von Lotz' jüngsten Werkgruppen dekliniert den letztgenannten Aspekt besonders durch: An den Wänden der David Lewis Gallery waren in diesem Frühjahr drei automatische Schiebetüren montiert. Die Sprünge im Glas ließen erkennen, dass es sich um benutzte Türen handelte. Die Bewegungsmelder sprachen an, sobald man sich näherte, und ließen die Türen aufgehen. Nach dem ersten Überraschungsmoment war man als Besucher versucht, die Türen nach Belieben zu öffnen und zu schließen. Ein eher simples Konzept, sollte man meinen, aber der psychologische Effekt war dann doch gar nicht so leicht festzumachen. So wie die alten Türen etliche Zentimeter über dem Boden befestigt waren und dort auf Kommando zu funktionieren hatten, haftete ihnen fast etwas Pathetisches an, und obwohl die Technologie völlig alltäglich ist, hatte der Moment, in dem Betrachter und Maschine sich „erkennen“, auch etwas Beunruhigendes. Wer genau hinhörte, vernahm eine metallene, links aus einer der Türen ragende Flöte, die jedes Mal, wenn die Türen aufsprangen, einen leisen Ton von sich gab, wie ein mechanischer Atemhauch. Die drei Türen sind nach drei Wassermühlen benannt, die Lotz letztes Jahr im Schwarzwälder Freilichtmuseum von Gutach gesehen hat. So wirken die drei modernen Maschinen beinahe wie Reverenzen an diese zu den ältesten der Welt gehörenden Maschinen. Das Gespräch in ähnlicher Weise auf historisches Terrain lenkend, zeigte Lotz in seiner letztjährigen Einzelausstellung bei Midway Contemporary Art ein riesiges, raumhohes Aquädukt, das er aus Stoff zusammengesetzt hatte (Not titled, 2014) und das über den anderen Arbeiten schwebte.

Lotz' Werk wirkt äußerst kontrolliert, fast wie eine logische Herleitung und mag so auf den ersten Blick etwas kühlerscheinen. Es zeigt, wie es der Künstler Peter Wächtler ausdrückte — der in Brüssel mit Lotz

zusammen in einer Wohngemeinschaft lebte und dort mit ihm den Projektraum Sotoso betrieb —, eine „hochprofessionelle Haltung“, die dazu führt, dass man seine Objekte fast schon für generische Allerweltsprodukte halten könnte. Doch gerade dies ist wohl der springende Punkt: Je weniger „expressiv“ der Urheber selbst in Erscheinung tritt, je mehr er die Objekte nahezu unbearbeitet verpackt, desto mehr erhalten sie Raum, in ihrer eigenen Sprache zu sprechen. So war es auch bei den schmutzigen, verschmierten Kühlschränktüren (Format das hieß Psychoscope, 2009), die Lotz von Schrottplätzen geholt und in seiner gleichnamigen Ausstellung 2009 im Oktogon der Dresdner Hochschule für Bildende Künste an die Wand gehängt hatte. Deren chaotische Geschichten von Gebrauch, Verschleiß und Entsorgung gerannen dabei zu so etwas wie einem Eindruck von maleischer Intention. Währenddessen führt das Zusammentreffen von Chemikalien und tierischen Säften bei Rain Over Water zu seltsamen Runzeln im Plastik, die von den Stücken Schweinehirn ausstrahlen wie Aureolen und dabei ähnliche Gesten des Ausblutens hervorbringen wie bei Helen Frankenthaler oder wie sich vermehrende Bakterien in einer Petrischale. Auch andere Aspekte der eingeschweißten Dinge drohen das an sich höchst kontrollierte Format zu unterlaufen: So weiß man zum Beispiel nicht, wie lange sich das organische Material in der Plastikummantelung halten wird; oder der integrierte RFID-Chip, der suggeriert, Teil eines externen, nicht wahrnehmbaren Systems zu sein. Je mehr Zeit man mit den Arbeiten von Lotz verbringt, desto stärker tritt sein Hang zum Surrealen hervor. Er verwendet die Ästhetik des White Cube fast schon wie ein Readymade und lässt dabei das allzu Vertraute unversehens ins Unheimliche kippen.

Übersetzt von Michael Müller

a metal flute extending from the left side of one door produced the softest whisper of a tone, like a mechanical breath, each time the doors jerked open. The three works receive their names from three water mills Lotz visited last year at the Black Forest Open Air Museum in Gutach, Germany. Three contemporary 'sensory' machines that work like remembrances, or maybe even effigies, of three much earlier ones. Similarly drawing the conversation into historical territory, Lotz constructed an enormous, floor-to-ceiling fabric aquaduct (Not titled, 2014) that loomed over the other works in his solo exhibition at Midway Contemporary Art last year.

Highly contained and with a conciseness that makes them appear logically derived, Lotz's work can at first seem slightly cold. As the artist Peter Wächtler — who co-ran the Brussels project space Sotoso with Lotz from their shared apartment — has put it, his works evince a 'highly professional manner' that can make the objects feel almost generic. Yet this quality is perhaps the crux of Lotz's expressive language: the barely touched, neutral packaging allows 'expressivity' to be wrested from the author, leaving room for the objects to speak and perform in a language of their own. This was the case with the dirty, smudged refrigerator doors, Format das hieß Psychoscope (2009), which Lotz salvaged from junkyards and mounted on the gallery walls for his eponymous exhibition at the Oktogon, Hochschule für Bildende Künste Dresden, in 2009, where chaotic histories of use, wear and abandonment congealed into something mirroring painterly intention. Similarly, the mixture of chemicals and animal juice in Rain Over Water often results in strange puckers in the plastic that radiate outward from the pig brains like auras, managing to evoke equally the bleeding gestural marks of artists like Helen Frankenthaler and the outward spread of bacterial colonies in a Petri dish. Similarly, other aspects of the work's content threaten to override their highly controlled format: when you consider that it's unknown how long the organic matter sealed within these plastic casings will last, for example, or when a Radio Frequency Identification Chip embedded in Rain Over Water suggests its implication within an external, unseen system. Lotz's inclination toward the surreal emerges the more you spend time with his work. Using the artificial, white cube aesthetic almost as another kind of readymade, Lotz slyly nudges the achingly familiar into the realm of the uncanny.

1
Rain Over Water, 2015
Pig brains and RFID tag
163 x 91 cm

2
Rain Over Water, 2015
Zinc, silkscreen print and RFID tag
163 x 91 cm

3
The Mill from
Vorderlehengericht at the
Open Air Museum
Vogtsbauernhof in Gutach 2014
2015
Aluminium, record 16 STA module,
glass steel and silicone caulk
274 x 361 x 23 cm