

The Infinite Loop

An essay on the drawings of Klaus Mosettig
by Jasper Sharp

When we try to pick out anything by itself we find it hitched to everything in the universe.
John Muir, 1869¹

Four large pencil drawings follow one other along a single roll of paper. Banal and compelling at equal turns, they manage somehow to dull one part of our mind just as they awaken another. If the craggy, nondescript scenes that they portray seem somehow familiar, it is because they belong to one of the most widely disseminated group of photographs of the last century: the surface of the moon as recorded during the Apollo 11 lunar landing on July 20, 1969, arguably the greatest technical and scientific adventure that mankind has ever undertaken.

The less extraordinary story behind the drawings was the artist's purchase of five inexpensive, small-format slides in a Vienna flea market, part of a larger set that was mass-produced at the time and distributed probably for educational purposes. One of the group has remained unused on the basis that the scene it depicts is too narrative. The correct orientation of the images was not checked before the artist set to work. It was not important. Based on a careful and disciplined observation of the slides, rather than of the terrain itself, the drawings seek to quietly dispel any romantic notions of nature's sublime. The moon's surface is explored through drawing, but it is the slides themselves that are the real subject matter.

The images are, by the artist's own definition, 'closed'. He has copied them from the slides laboriously, slavishly, over several long weeks, enlarging and replicating them with tremendous exactitude. A Herculean task carried out with steadfast Apollonian measure. Nature indeed in its most pure, distant, untouchable, visionary form is portrayed as something almost entirely contained. A simple transmission of data appears to have taken place. Mosettig has drawn what he has seen, plain and simple, but in so doing he has made works that are neither plain nor simple.

Something similar can be said about a group of drawings made by the artist in response to the work of Jackson Pollock. By far the largest among them is a three-part, full-scale reproduction of *Number 32*, one of the American's most celebrated and monumental poured enamel paintings of 1950.² Measuring more than four and a half metres in length and two and a half in height, the new drawing required almost 800 hours of meticulous work, pinned to the wall under the glare of its projected image. It was produced concurrently with 15 smaller individual drawings, each one of which reproduces the same small, untitled, ca. 1950 black ink painting on paper.³ Vastness of scale, the gauge by which our minds attempt to comprehend the endeavour required to produce the former, is replaced in the latter by a numbing, almost mechanical repetition. The smaller works represent the first attempt at a more ambitious project the artist has in mind: to spend an entire year making the same drawing over and over again. The choice of the two works by Pollock does not appear to be accidental. Large and small, they were generated during the same explosive spurt of activity in what was arguably the most prolific period of the artist's career. Spontaneous, instinctive, and of a moment, they are everything that their drawn reproductions are not, and cannot be.

Mosettig has admitted to a certain mistrust of those artists who make use of the projection in their work as a means to facilitate reproduction. It is an issue he confronted in both the Apollo 11 and Jackson Pollock works, and then to a further degree in a new, open-ended series of drawings, provisionally titled *Projector Portraits*, three of which have been completed at the time of writing. Each of the drawings is related to a different slide projector, purchased secondhand by the artist expressly for the purpose. The projector's carousel is not touched, the machine is simply switched on, its empty beam transferred to the wall. Empty, that is, but for the tiny fibres and grains of dirt that speckle the projector's lens and therefore also the wall. It is these that interest the artist, who proceeded very carefully to transcribe each of them onto paper.

Reading them, attempting to make sense of them like some sort of strange code, we quickly understand that what he has captured in each case is a different measure of visual interference, the almost imperceptible background noise that contaminates every single image that we see. There is chaos to be found in the apparent void and, again, a tension between the origin of the image (found, accidental, unconsidered) and its eventual translation into the artist's drawing (precise, thoughtful, restrained). It makes one think of John Cage's groundbreaking *4'33"*, first performed in 1952, or the experience which preceded it a year earlier when Cage visited the anechoic chamber at Harvard University. He entered expecting to hear silence but wrote later, "I heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, and the low one my blood in circulation."⁴

Mosettig used to make looped 16mm films. He found the medium difficult for the reason that it was somehow too punctual. He had not had time to properly understand his own reaction to something before he was having to deal with the reaction of others. To clear that space, he spent several years concentrating on the growing of apple trees, a necessarily long and drawn-out process whose rhythm and exhaustive documentation seem to have directly informed this new body of graphic work. For these drawings he has consciously backtracked to a more direct, less complicated way of creating art. They are in a sense 'dumb', a basic exercise in hand eye coordination in which he has copied what is there and not tried to make it anything other than what it is. And yet, they are not copies in any traditional sense of the word, drawn from life. Rather, they are a critique and an interrogation of the process of copying, of drawing, as uninspired as possible and deliberately so. The artist has acknowledged his interest in the antimimetic, and an attempt to engage in what he refers to as 'negative realism'. A denial of what is there, achieved through an overbearingly precise and unthinking reproduction of it.

Throughout the history of art, artists have returned to the medium of drawing at moments in their development, as a means of rediscovery and reaffirmation. Ideas, thoughts, and approaches can be investigated, at little or no expense, to resolve doubts and overcome confusion. It is possible to perceive a struggle within this body of work, even while it appears so fully resolved. It is as if the artist has recorded not just the images that he sees before him, but also his feelings about them, and more importantly about his making of them. Such a project is not without its own difficulties. "Drawing", Paul Valéry once wrote, "may conceivably be the mind's most haunting obsession."⁵ The simplicity and serenity associated with this type of work serve to conceal the energy and labour required to execute it. The artist's presence is not immediately apparent, but having had the time to fully take in the image, our minds begin to focus on certain smaller details, each delivered by a different stroke of the artist's hand, to the point that the image gradually recedes behind our preoccupation with the patience and single-mindedness that brought it all to order. Again we become aware of an interesting contradiction, between the simple economy of means that the artist has chosen to use (humble, cheap materials available to all and uninterrupted by technical considerations) and the unfathomable amount of time he has invested in them.

Together, the different groups of drawings—Apollo 11, Jackson Pollock, the projector portraits—represent a certain ideal. They share a consistency of mood, a solitude that extends from subject matter to production. They share a sacrifice, both mental and temporal. And, perhaps most interestingly, they share a remarkable evocation of the infinite. The spaces that they each represent seem to reach beyond the limits of the paper, partial views suggestive of a much greater 'whole'.⁶

- 1 John Muir, *My First Summer in the Sierra* (Boston: Houghton Mifflin, 1911), 110. Muir (1838–1914) was a writer, philosopher, and preservationist whose views regarding the protection of nature—both for the spiritual advancement of humans and, he often reminded his followers, for nature itself—became a guiding principle for the ecological movement. The original version of this quote, according to his biographer Stephen Fox, is found in an entry in Muir's journal on July 27, 1869: "When we try to pick out anything by itself we find that it is bound fast by a thousand invisible cords that cannot be broken, to everything in the universe."
- 2 *Number 32* (1950), enamel on canvas, 269 x 457.8 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. In a conversation with the author, the artist recalled seeing the original painting in person a decade earlier.
- 3 *Untitled* (ca. 1950), ink on paper, 47.9 x 62.9 cm. The work was given by Pollock's widow Lee Krasner to The Metropolitan Museum of Art, New York, in 1982 shortly before her own death.
- 4 *A few notes about silence and John Cage*, <http://www.cbc.ca/sask/features/artist/journal2.html> (last verified February 11, 2009), November 24, 2004. An anechoic chamber is an externally sound-proofed room designed in such a way that the walls, ceiling, and floor absorb all sounds made in the room, rather than reflecting them as echoes.
- 5 Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin* (Paris: Gallimard, 1938), 137.
- 6 Interestingly, a recent survey exhibition of the paintings on paper by Jackson Pollock (organised by Guggenheim Museum Senior Curator Susan Davidson and presented at the Foundation's museums in Berlin, Venice, and New York in 2005–2006) was given the title *No Limits, Just Edges*. The exhibition included *Untitled* (ca. 1950) referred to earlier in the text.

Die unendliche Schleife – Über die Zeichnungen von Klaus Mosettig von Jasper Sharp

Kaum will man etwas an und für sich erfassen, scheint es einem mit allem und jedem im Universum verbunden.

John Muir, 1869¹

Vier große Bleistiftzeichnungen befinden sich nebeneinander auf einer einzigen Papierrolle. Banal und fesselnd zugleich, gelingt es ihnen irgendwie, einen Teil unseres Gehirns einzuschläfern, während sie den anderen wachrütteln. Wenn die darauf dargestellten unbestimmten schroffen Felslandschaften irgendwie vertraut erscheinen, so weil sie auf einer der meistverbreiteten Fotofolgen des vergangenen Jahrhunderts beruhen, nämlich den Fotos von der Mondoberfläche, die im Rahmen der Apollo-11-Mission am 20. Juli 1969 – dem wohl größten wissenschaftlich-technischen Abenteuer der Menschheitsgeschichte – aufgenommen wurden.

Die weniger außergewöhnliche Geschichte hinter den Zeichnungen des Künstlers ist die, dass er auf einem Wiener Flohmarkt fünf billige Kleinbilddias erworben hat, die Teil eines seinerzeit massenhaft produzierten und vermutlich zu Bildungszwecken vertriebenen größeren Sets waren. Eines der fünf blieb ungenutzt, weil die darauf abgebildete Szene zu narrativ war. Die Bilder wurden nicht vorher auf ihre Seitenrichtigkeit überprüft, das war dem Künstler nicht wichtig. Die Zeichnungen versuchen, auf der Grundlage einer sorgfältigen und disziplinierten Betrachtung der Dias – und nicht des Terrains selbst – jegliche romantische Vorstellung von der Erhabenheit der Natur zu zerstreuen. Die Mondoberfläche wird zeichnerisch erforscht, das eigentliche Thema aber sind die Dias.

Die Bilder sind – so beschreibt sie der Künstler selbst – „geschlossen“. Er hat sie mühsam, ja geradezu sklavisch in einem wochenlangen Prozess von den Dias kopiert, indem er sie vergrößert und mit größter Genauigkeit abgezeichnet hat. Eine herkulische Aufgabe, apollinisch ausgeführt. Natur in ihrer reinsten, fernsten, unberührtesten, visionärsten Form wird als etwas fast völlig Autarkes dargestellt. Es scheint eine bloße Datenübertragung stattgefunden zu haben. Mosettig hat schlicht und einfach gezeichnet, was er gesehen hat, doch sind dabei Arbeiten entstanden, die alles andere als schlicht und einfach sind.

Etwas Ähnliches ließe sich auch von der Gruppe von Zeichnungen sagen, die als Echo auf das Werk von Jackson Pollock entstanden sind. Bei weitem die größte davon ist eine dreiteilige Eins-zu-eins-Reproduktion von *Number 32*, einem der monumentalsten und der in Amerika meistgeschätzten Drip Paintings aus dem Jahr 1950.² In der mehr als viereinhalb Meter breiten und zweieinhalb Meter hohen Zeichnung stecken fast 800 Stunden akribischer Arbeit im Lichtstrahl des Projektors, mit dem das Bild auf die Wand geworfen wurde. Sie entstand gleichzeitig mit 15 kleineren Zeichnungen, die alle die gleiche kleine Tuschearbeit von ca. 1950 wiedergeben.³ An die Stelle der Dimension, das Maß, mit dem wir den zur Erzeugung des ersteren Bildes erforderlichen Aufwand zu erfassen versuchen, tritt in den letzteren eine betäubende, fast mechanische Wiederholung. Die kleineren Arbeiten sind eine Vorstufe zu einem noch ambitionierteren Vorhaben des Künstlers: ein ganzes Jahr lang immer wieder ein und dieselbe Zeichnung zu machen. Dass die Wahl auf die zwei Pollock-Gemälde fiel, ist nicht zufällig. Eines groß, das andere klein, gehören sie in die gleiche explosive Arbeitsphase, die als fruchtbarste Periode in Pollocks Karriere gilt. Spontan, instinktiv und dem Augenblick verhaftet, sind sie all das, was ihre gezeichneten Repliken *nicht* sind und nicht sein können.

Mosettig hegt ein gewisses Misstrauen gegenüber KünstlerInnen, die in ihrer Arbeit Projektionen zu Hilfe nehmen. Genau diese Frage war das Thema der Apollo-11- wie auch der Pollock-Bilder und liegt nunmehr – eine Stufe weitergetrieben – auch einer neuen, im Entstehen begriffenen Serie von Zeichnungen mit dem Arbeitstitel *Projektorenporträts* zugrunde, von denen zum Zeitpunkt der Abfassung dieses Textes drei abgeschlossen waren. Jede dieser Zeichnungen verdankt sich einem anderen, eigens für diesen Zweck erworbenen gebrauchten Diaprojektor. Dessen Karussell bleibt unbenutzt, er wird lediglich eingeschaltet und sein leerer Lichtkegel auf die Wand geworfen. Nun ja, leer bis auf die winzigen Fädchen und Schmutzpartikel, die die Linse und damit auch die Wand übersäen. Sie sind es, die den Künstler interessieren und die er mit äußerster Sorgfalt auf das Papier überträgt.

Wenn wir sie wie einen dunklen Code zu lesen und mit Sinn zu füllen versuchen, wird uns schnell bewusst, dass hier ein je eigenes Maß visueller Interferenz festgehalten wurde: das fast unmerkliche Hintergrundrauschen, das jedes Bild, das wir sehen, kontaminiert. In der scheinbaren Leere herrscht Chaos nebst der bereits bekannten Spannung zwischen dem Ursprung des (gefundenen, zufälligen, nicht bewusst komponierten) Bildes und seiner Übersetzung in die (präzise, wohlüberlegte, kontrollierte) Zeichnung des Künstlers. Das erinnert an John Cages 1952 uraufgeführtes bahnbrechendes Stück *4'33"* oder auch die Erfahrung des Komponisten beim Betreten des „schalltoten“ Raums an der Harvard-Universität im Jahr davor. Er erwartete, Stille zu hören, hörte jedoch, wie er später schrieb, „zwei Töne, einen hohen und einen tiefen. Als ich sie dem zuständigen Toningenieur beschrieb, erklärte er mir, bei dem hohen handle es sich um das Betriebsgeräusch meines Nervensystems, beim tiefen um das meines Blutkreislaufs.“⁴

Mosettig hat früher geloopte 16mm-Filme gemacht. Er fand das Medium schwierig, weil es ihm gewissermaßen zu punktuell war. Er hatte nicht die Zeit, richtig zu begreifen, wie er selbst auf eine Sache reagiert, da bekam er es schon mit der Reaktion anderer zu tun. Um diesen Raum zu öffnen, verbrachte er dann mehrere Jahre mit dem Studium des Wachstums von Apfelbäumen – ein zwangsläufig langwieriger Prozess, dessen Rhythmus und genaue Dokumentation die neuesten grafischen Arbeiten direkt beeinflusst zu haben scheinen. Für diese Zeichnungen ist Mosettig bewusst zu einer direkteren, weniger komplizierten Form des Kunstschaffens zurückgegangen. Sie sind in gewisser Weise „dumm“, eine Basisübung zur Hand-Auge-Koordination, bei der er kopiert, was er vorfindet, und nicht versucht, es zu etwas anderem zu machen. Und doch handelt es sich nicht um traditionelle, nach der Natur gezeich-

nete Kopien, sondern vielmehr um eine Kritik und eine Untersuchung des Kopierprozesses, darum, bewusst so uninspiriert wie nur möglich zu zeichnen. Der Künstler hat von seinem Interesse am Antimimetischen gesprochen, seinem Versuch, etwas zu praktizieren, das er als „negativen Realismus“ bezeichnet. Eine Verneinung des Vorhandenen durch seine übermäßig präzise, gedankenlose Reproduktion.

Während der gesamten Kunstgeschichte sind KünstlerInnen an Wendepunkten ihrer Entwicklung immer wieder zur Zeichnung zurückgekehrt als einer Methode der Wiederentdeckung und Selbstvergewisserung. Mit ihr lassen sich zu geringen oder gar keinen Kosten Ideen, Gedanken, Ansätze ausloten, um Zweifel oder Verwirrung zu überwinden. Ein solcher Kampf ist trotz ihrer Abgeklärtheit auch in dieser Werkgruppe zu erkennen. Es scheint, als hätte der Künstler nicht nur die Bilder, die er vor sich sah, sondern auch seine Gefühle ihnen oder mehr noch ihrer Herstellung gegenüber aufgezeichnet. Ein solches Projekt birgt seine eigenen Schwierigkeiten. „Möglicherweise“, schrieb einst Paul Valéry, „gibt es keine inständigere Versuchung des Geistes als das Zeichnen.“⁵ Die mit dieser Art von Arbeit verbundene Einfachheit und Abgeklärtheit verbergen die Energie und den Aufwand, die zu ihrer Ausführung nötig sind. Die Präsenz des Künstlers erschließt sich nicht sofort, doch wenn man sich die Zeit nimmt, das Bild ganz in sich aufzunehmen, wird man allmählich gewisser Details gewahr, die alle durch einen anderen Strich von Künstlerhand zustande kamen, bis zu dem Punkt, an dem das Bild nach und nach hinter unsere Beschäftigung mit der Geduld und Unbeirrbarkeit zurücktritt, die das alles in eine Ordnung brachte. Auch hier zeigt sich wieder ein interessanter Widerspruch: der zwischen der einfachen Ökonomie der Mittel, die der Künstler verwendet (bescheiden, billig, jedermann zugänglich und unbehindert von technischen Rücksichtnahmen), und der gewaltigen Menge an Zeit, die er investiert.

Gemeinsam repräsentieren die verschiedenen Werkgruppen – Apollo 11, Jackson Pollock, die Projektorenporträts – ein gewisses Ideal. Sie vermitteln alle eine einheitliche Stimmung, ein Gefühl der Einsamkeit, das sich vom Motiv bis zur Produktion erstreckt. Sie bringen alle ein Opfer, und zwar sowohl ein geistiges wie auch ein zeitliches. Und – was vielleicht am interessantesten ist – sie beschwören alle machtvoll das Unendliche herauf. Die Räume, die sie darstellen, scheinen über die Grenzen des Papiers hinauszudeuten wie Teilansichten eines viel größeren „Ganzen“.⁶

Übersetzt von Wilfried Pranter

- 1 John Muir, *My First Summer in the Sierra*, Houghton Mifflin, Boston, 1911, S. 110. Muir (1838–1914) war Schriftsteller, Philosoph und Naturschützer. Seine Ansichten zur Erhaltung der Natur – und zwar sowohl um der spirituellen Entwicklung des Menschen als auch, wie er seine AnhängerInnen gerne erinnerte, um der Natur selbst willen – wurden zu Leitlinien der ökologischen Bewegung. Die Originalfassung des Zitats findet sich laut seinem Biografen Stephen Fox in einer Tagebucheintragung Muirs vom 27. Juli 1869: „Kaum will man etwas an und für sich erfassen, scheint es einem durch tausend unsichtbare Fäden, die nicht zerrissen werden können, mit allem und jedem im Universum verbunden.“
- 2 *Number 32* (1950), Lackfarbe auf Leinwand, 269 x 457,8 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Der Künstler erinnerte sich im Gespräch mit dem Verfasser, das Gemälde etwa zehn Jahre vorher im Original gesehen zu haben.
- 3 *Untitled* (ca. 1950), Tinte auf Papier, 47,9 x 62,9 cm. Das Bild wurde von Pollocks Witwe Lee Krasner 1982, kurz vor ihrem Tod, dem Metropolitan Museum of Art, New York, geschenkt.
- 4 *A few notes about silence and John Cage*, <http://www.cbc.ca/sask/features/artist/journal2.html> (zuletzt geprüft 11. Februar, 2009), 24. November 2004. Ein schalltoter Raum ist eine von außen schalldichte Kammer, deren Wände, Decke und Boden so geformt sind, dass sie den im Raum erzeugten Schall absorbieren, das heißt nicht zurückwerfen.
- 5 Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, Gallimard, Paris, 1938, S. 137 [dt.: *Tanz, Zeichnung und Degas*, übers. v. Werner Zemp, revidierte Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1996, S. 69].
- 6 Interessanterweise trug eine kürzlich gezeigte Überblicksausstellung über Jackson Pollocks Arbeiten auf Papier (zusammengestellt von der Chefkuratorin des Guggenheim-Museums, Susan Davidson, und 2005/2006 an den Niederlassungen der Foundation in Berlin, Venedig und New York gezeigt) den Titel *No Limits, Just Edges* [keine Grenzen, nur Ränder, Anm. d. Ü.]. In der Ausstellung war auch die früher im Text erwähnte Arbeit *Untitled* (ca. 1950) zu sehen.