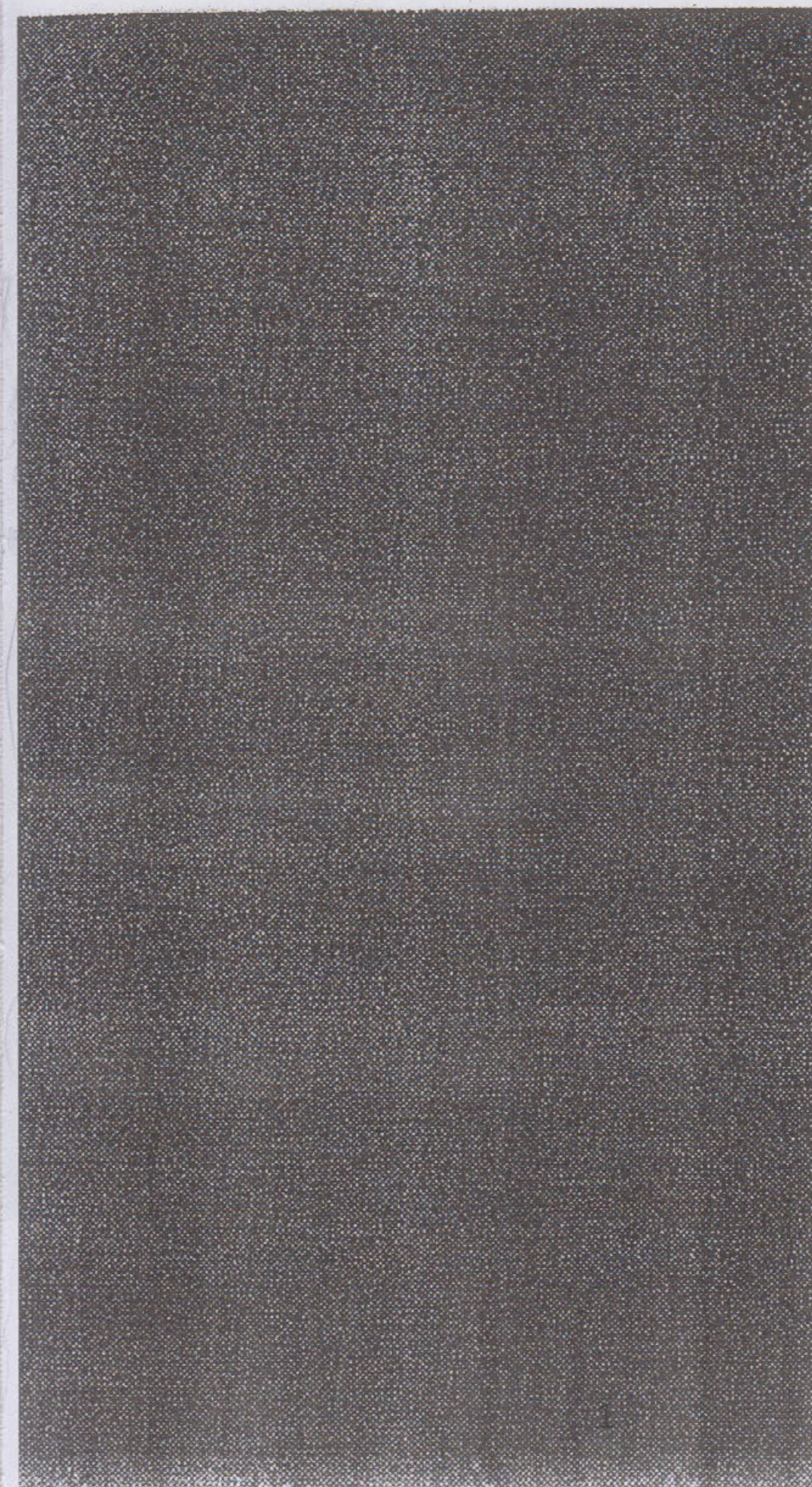
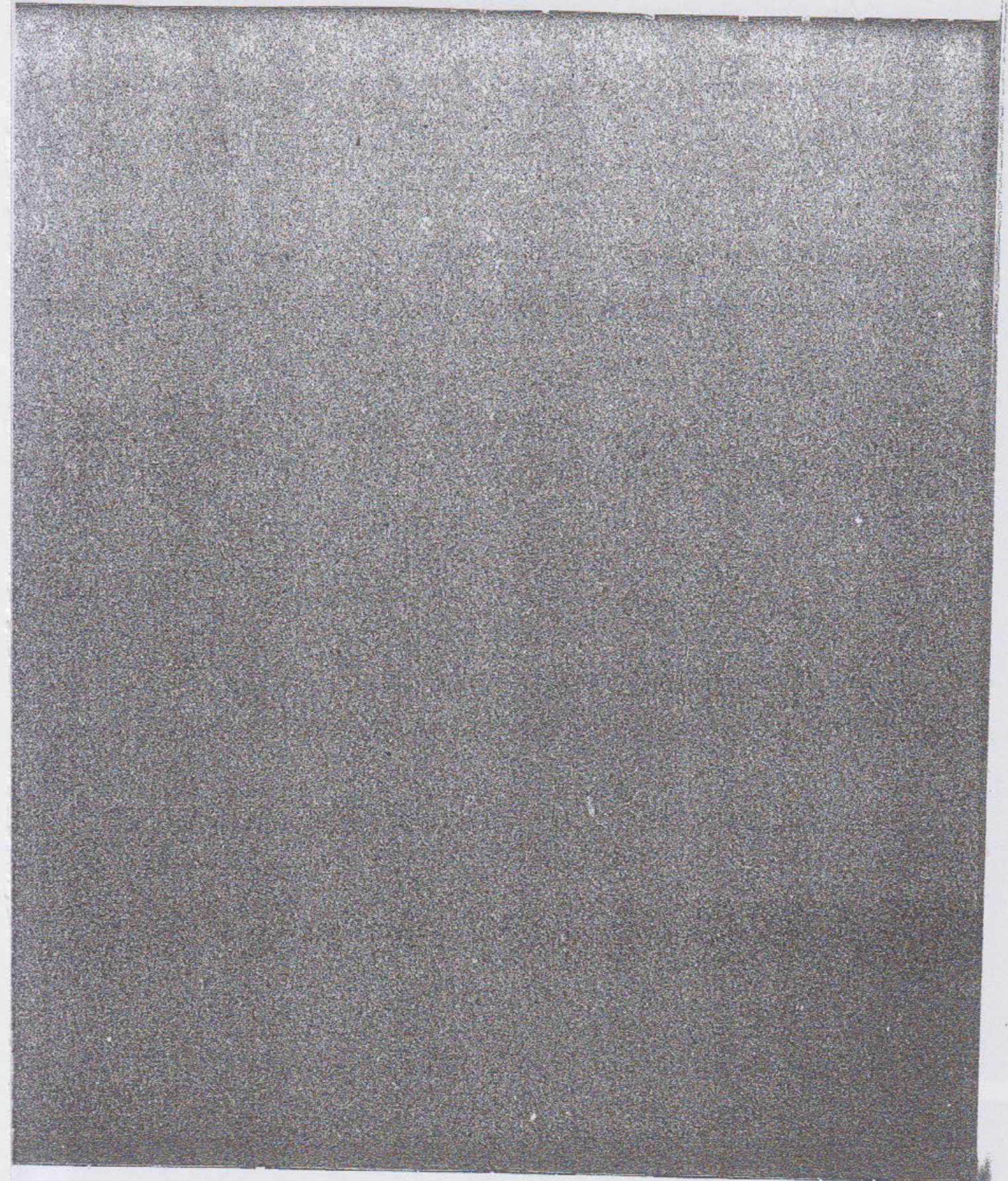
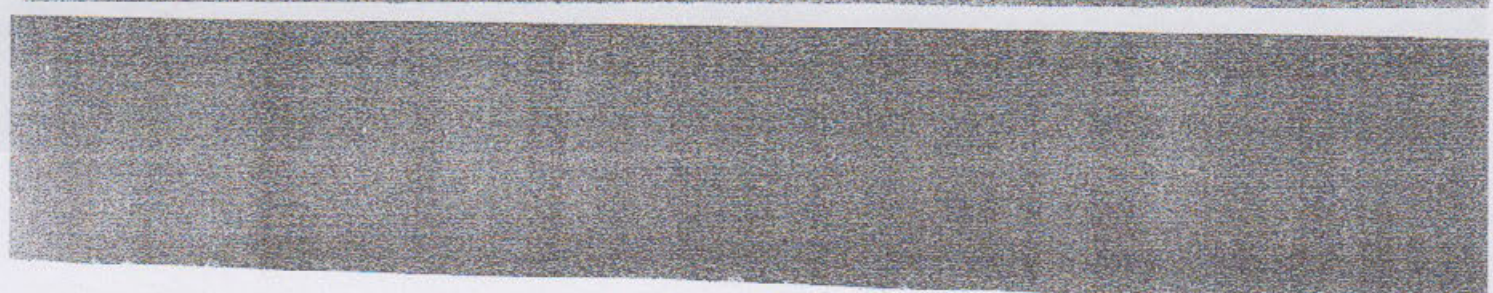
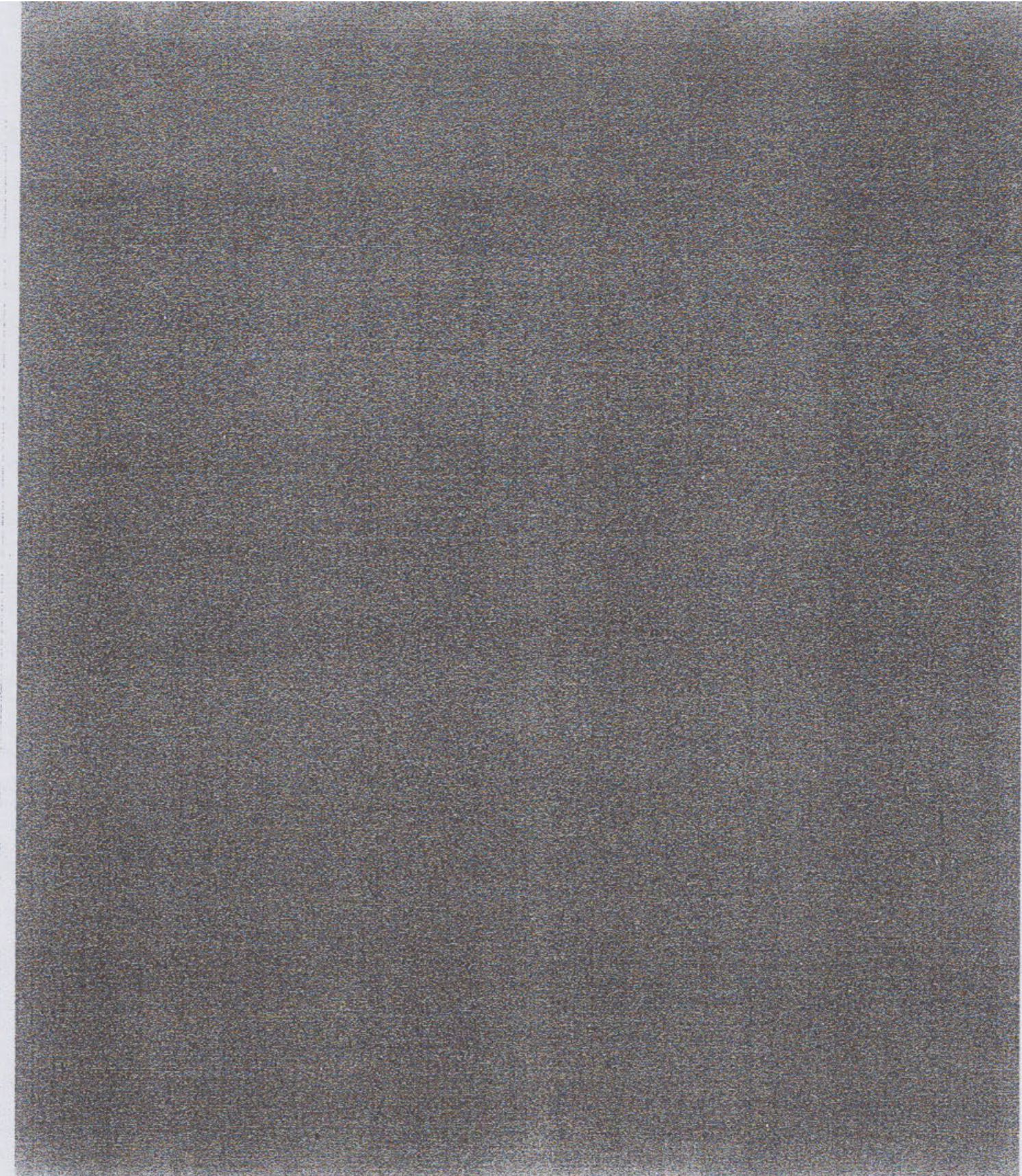
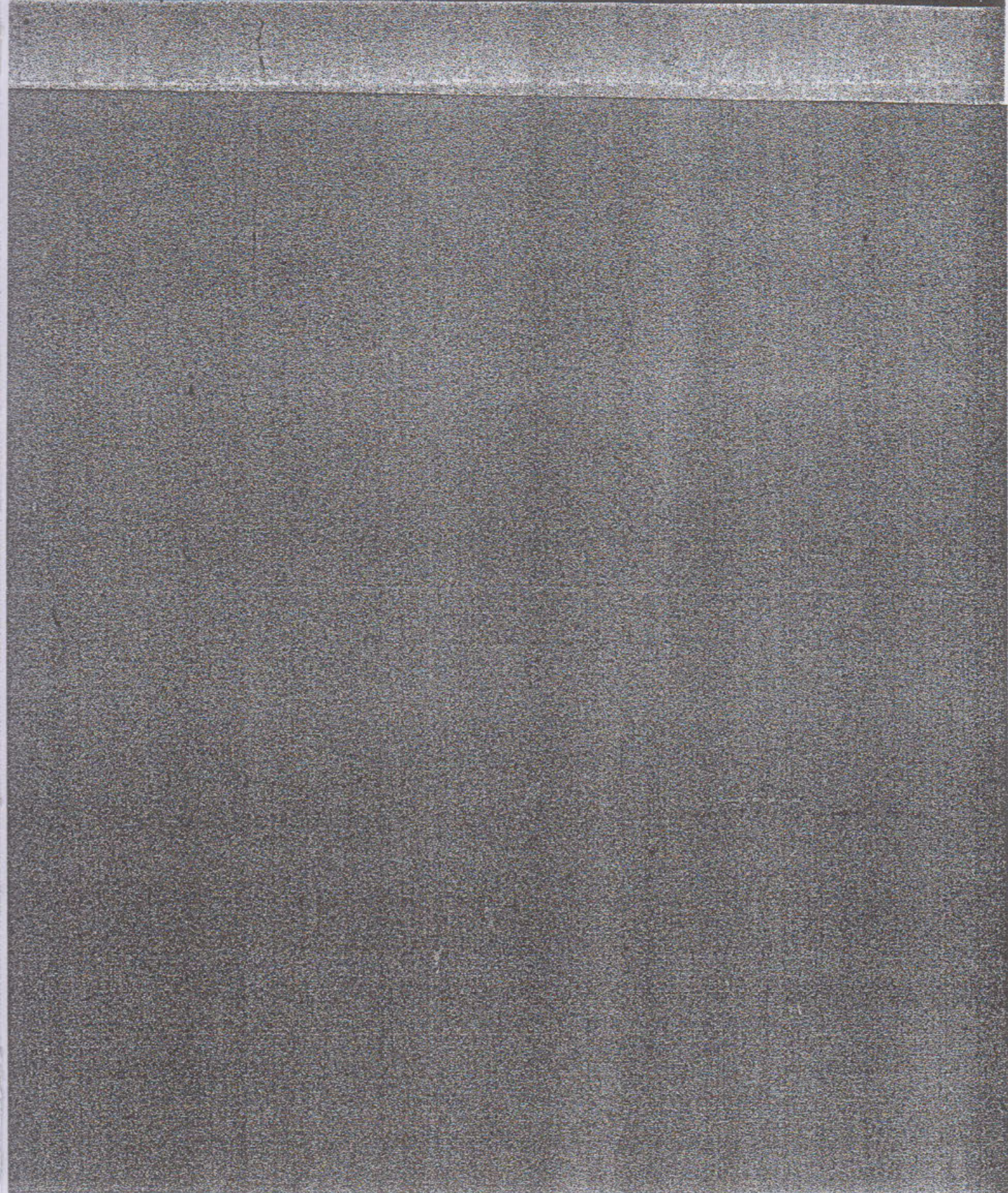


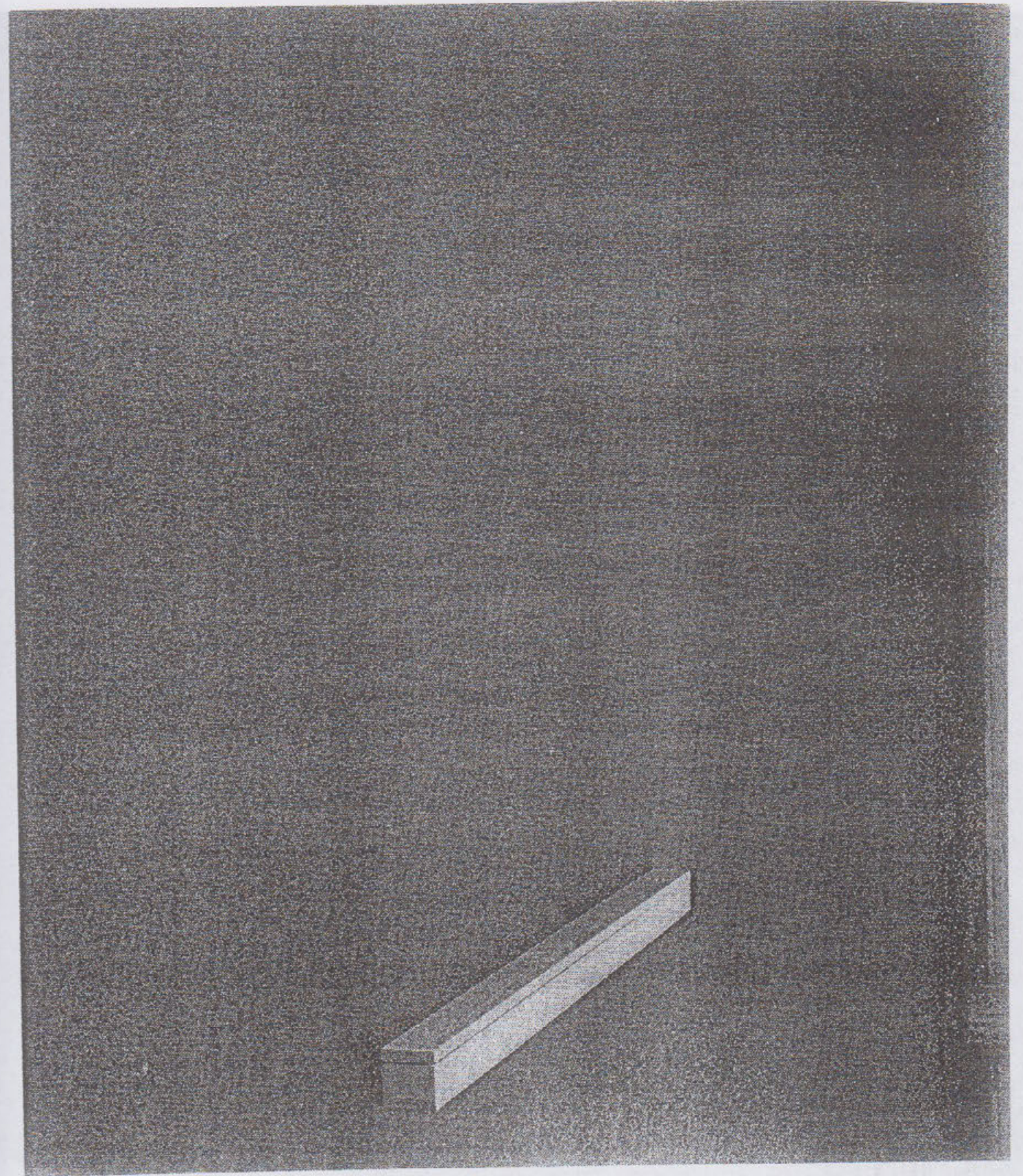
25.Sept. – 14.Nov.2010

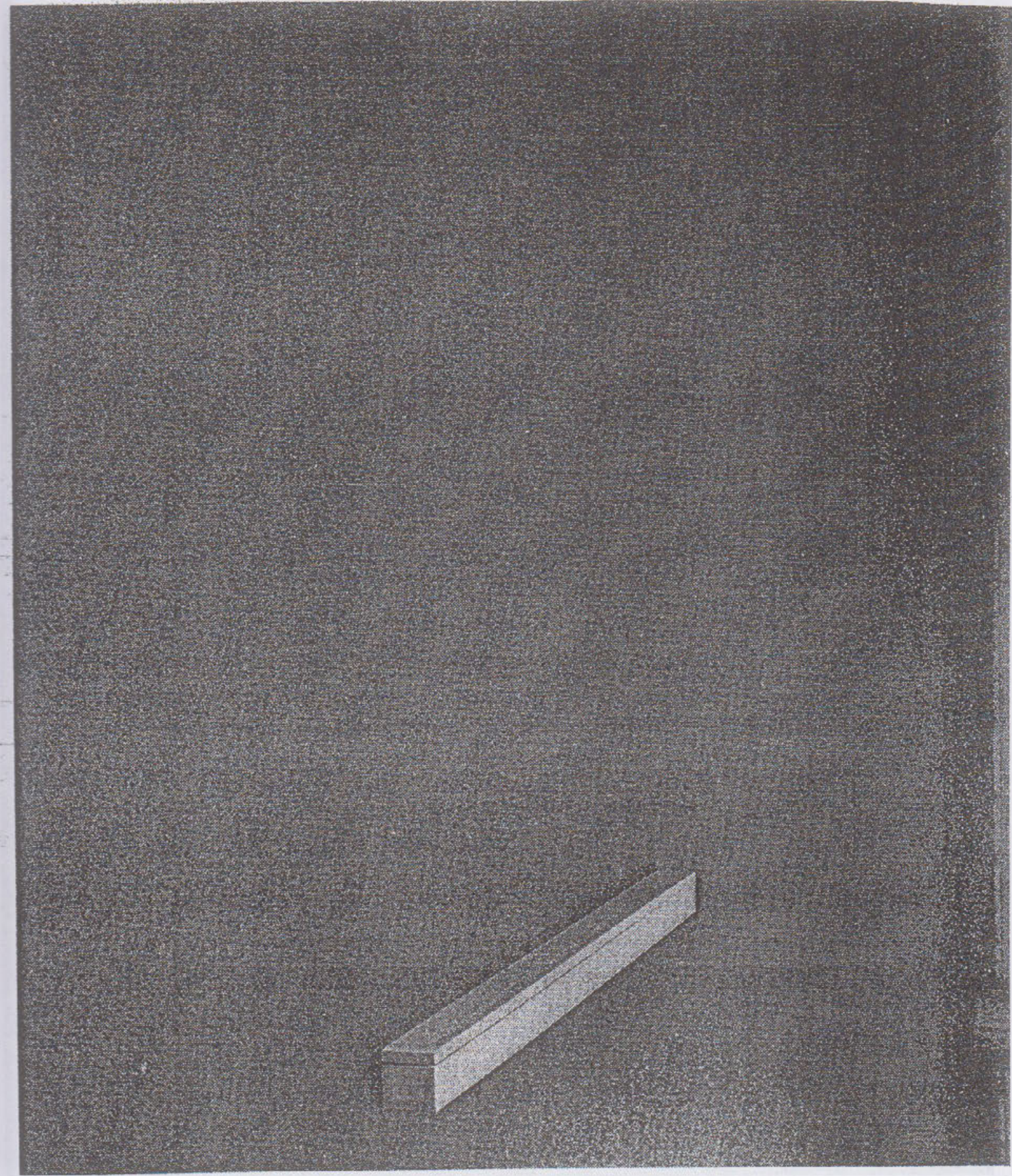


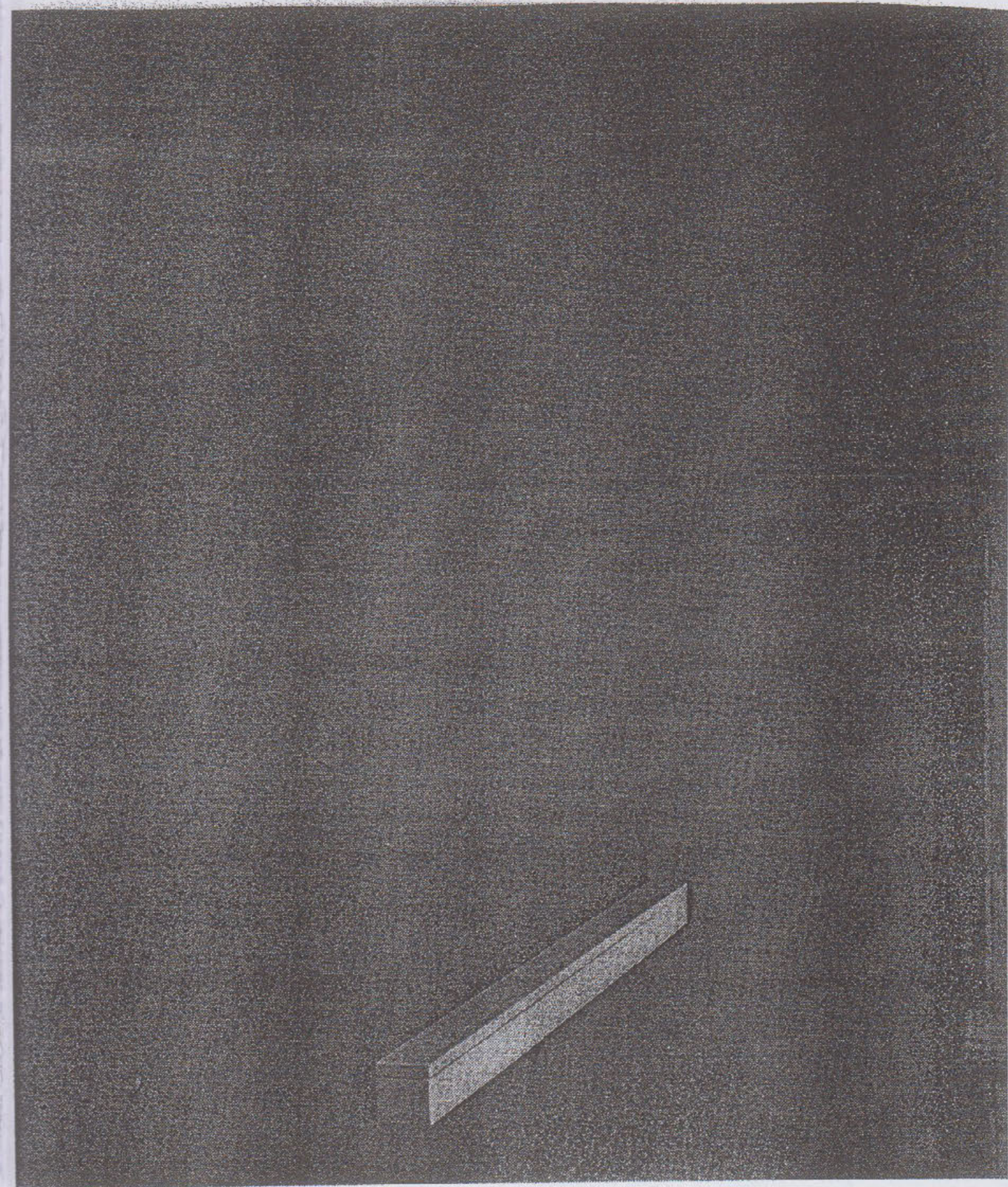


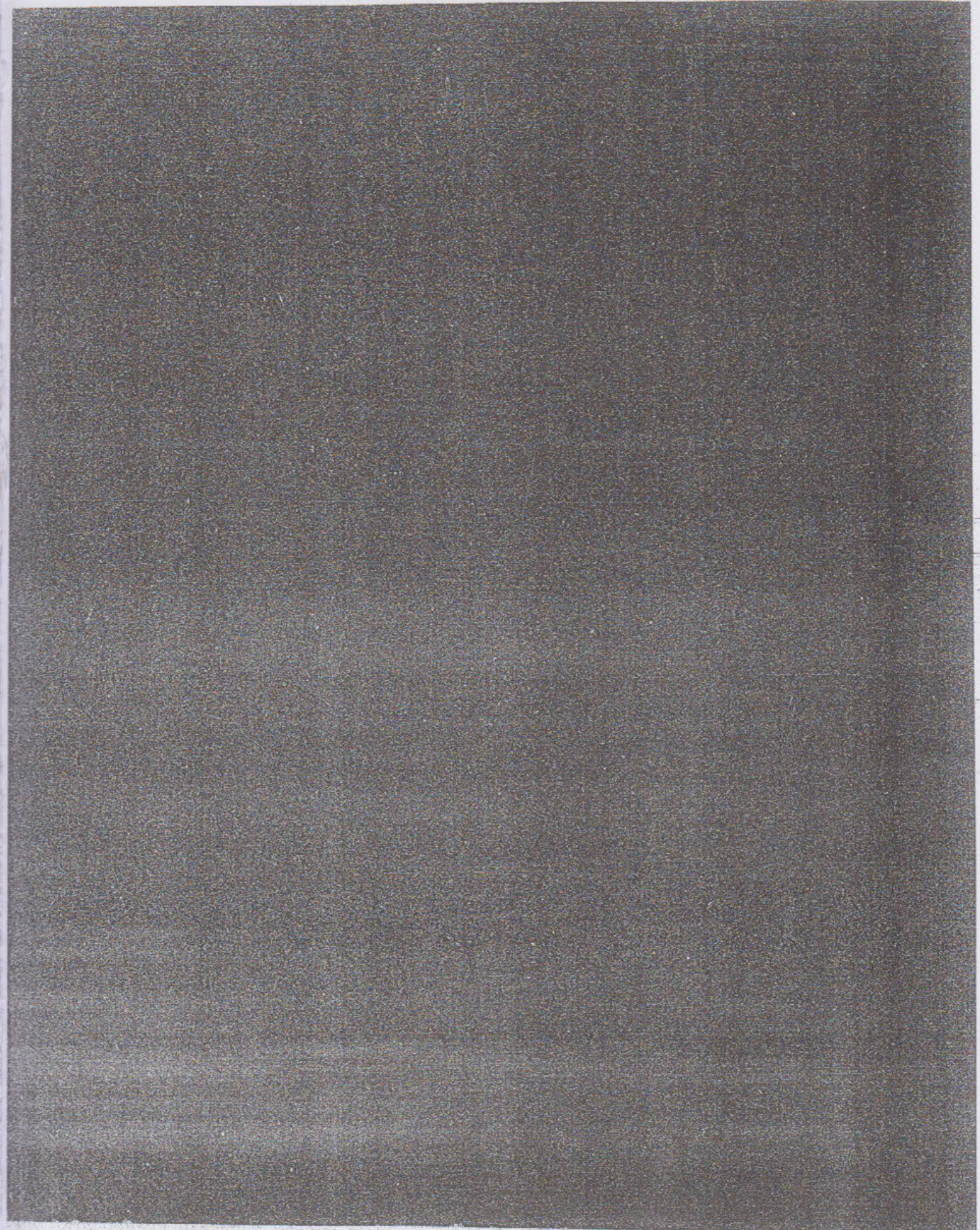








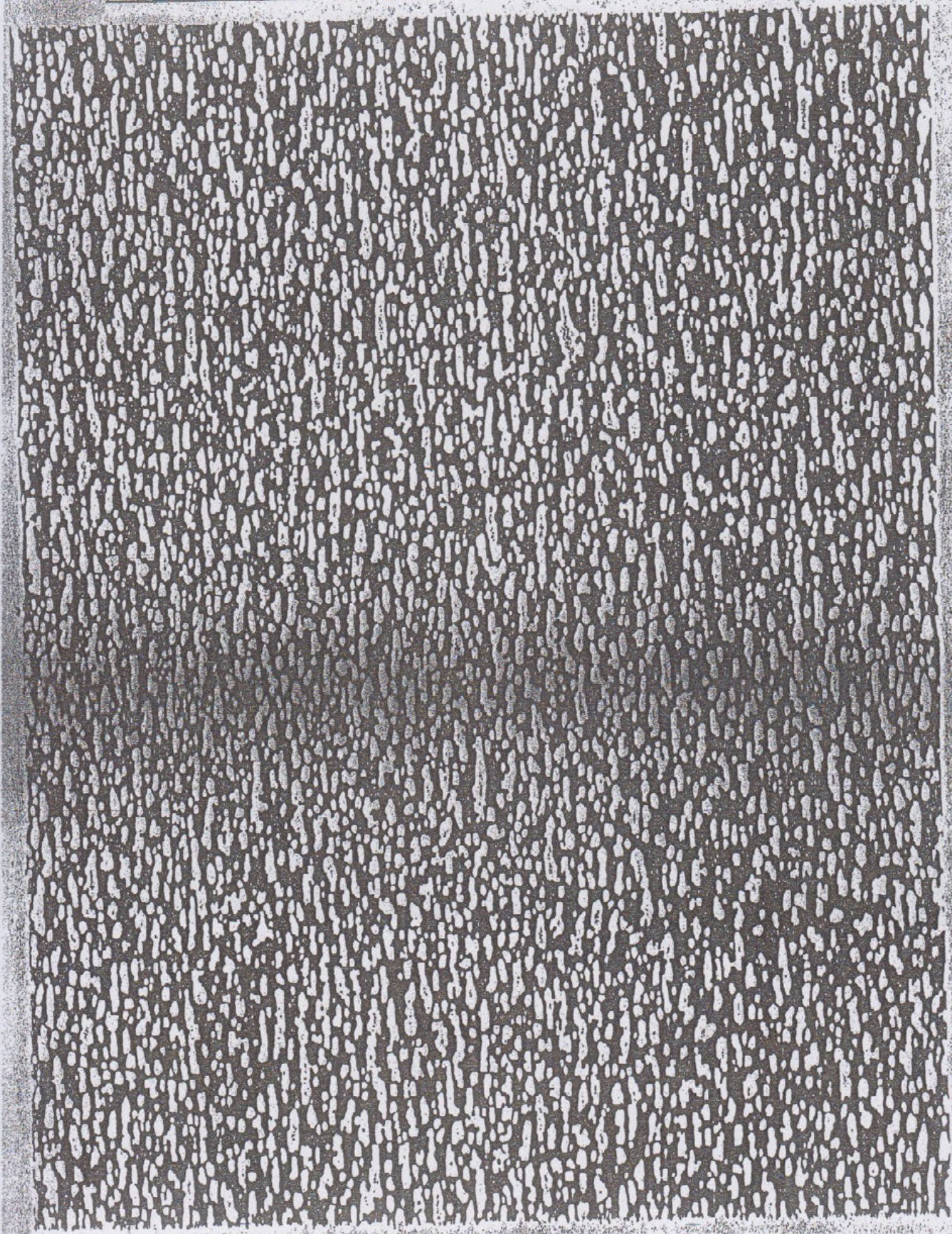




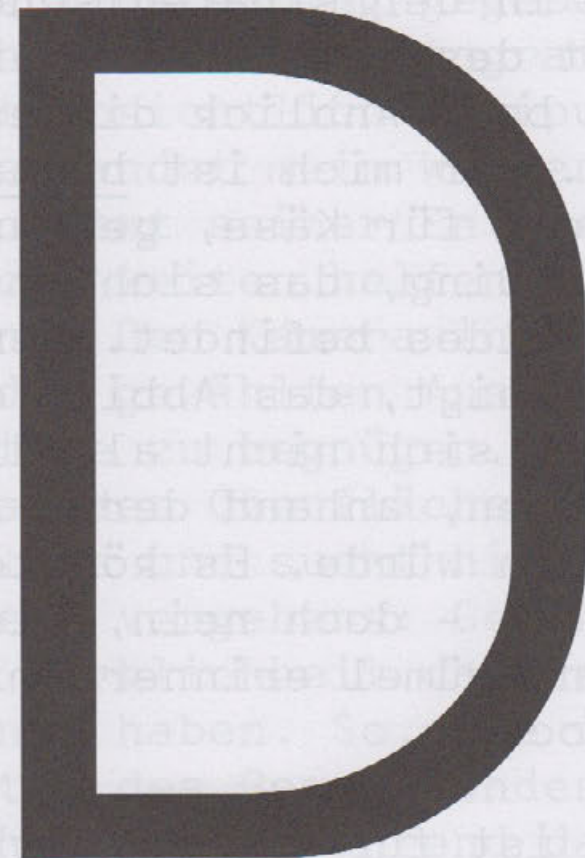




|||||







Das Bild aus dem Bild
Vom Verschwinden und Erscheinen
der Bilder in Marieta Chirulescu
Arbeiten

Ich bin mir nicht sicher, was die klein-formatige Fotografie darstellt, die Marieta Chirulescu neben anderen Arbeiten in ihrer Ausstellung in der Kunsthalle Basel präsentierte. Es handelt sich um einen Schwarzweissabzug, der ein Objekt zeigt, das auf einem schief geschnittenen Stürck Kartonpapier liegt (Ohne Titel [brânză], 2009). In der strategischen Unentschiedenheit des Titels finde ich meine Verwirrung beim Anblick dieses Bildes bestätigt. Für mich ist brânză, das rumänische Wort für Käse, genauso mysteriös wie das Ding, das sich im Mittelpunkt des Bildes befindet. Denn das, was mir das Foto zeigt, das Abbild dieses Dinges, scheint in sich nicht all die Merkmale zu vereinen, anhand derer ich ein Stück Käse erkennen würde. Es könnte auch ein Stück Brot sein - doch nein, die daneben liegenden Krümel erinnern mich eher an Schneeflocken...

Diese Fotografie ist für mich gleichzeitig ein Rätsel und ein geheimer Hinweis in der Ausstellung: Sie entstammt einem gefundenen Negativfilm, den die Künstlerin digitalisieren und drucken liess - doch ohne die Aufnahme selbst weiter zu manipulieren. Roland Barthes schreibt in "Die helle Kammer"¹ von der Gewissheit des Es-ist-so-gewesen und vom Haften des Referenten an der Oberfläche der Fotografie, die somit als Objekt unsichtbar wird. Doch als er versucht, dem Wesen seiner verstorbenen Mutter in einer vergrösserten Fotografie näher zu kommen,

versagt er wie erwartet an der Materialität des fotografischen Papiers - und ist dennoch enttäuscht.

Doch was passiert dort, wo eine Fotografie unserem Verständnis erst gar nicht das vermitteln kann, was sie repräsentiert? Was ist diese Fotografie dann? Ich weiss, dass es das abgebildete Ding gegeben haben muss, weiss auch, dass die Fotografie nicht bzw. nicht absichtlich manipuliert wurde - doch hier endet mein Wissen über das Bild. Der Kontext seiner Entstehung, der mir vielleicht weiter helfen könnte, ist mir unbekannt. Der Kamerawinkel zwingt mich, mich mit dem gewählten Ausschnitt und der Perspektive zu begnügen. Mein Blick verharret an der Oberfläche dieses rätselhaften Bildes und sucht hier den erlösenden Hinweis vergebens: Gewissheit, was "brânză" in Wirklichkeit darstellt, werde ich wohl nie haben. So gebe ich auf, nach der Identität des Gegenstandes in der Dingwelt zu suchen. Denn während das Diktat des Es-ist-so-gewesen langsam verschwimmt, nimmt dieses Ding eine andere Identität an, die von der malerischen Qualität der fotografischen Oberfläche und den weichen Übergängen der Graustufen definiert wird. Das Foto verliert seine ursprüngliche Autorität, einen Gegenstand in Raum und Zeit zu dokumentieren. Die Narration, seine Geschichte, verschwindet, das Foto wird anonym, an seine Stelle tritt die Oberfläche. Genau da, wo die Diskordanz zwischen Index und Ikon zur Verfehlung der Repräsentation führt, wo,

um mit Barthes zu sprechen, Fensterscheibe und Landschaft nicht mehr eins sind, beginnt Marieta Chirulescu neue Bilder hervorzurufen.

Unter den Arbeiten, die in Basel noch zu sehen waren, befand sich ein weiteres, besonders eigenartiges Bild, das in einer so schlichten wie anschaulichen Weise einige Problematiken der Bildentstehung in Chirulescus Arbeiten skizziert. Die Künstlerin hatte das Fenster im kleinsten Ausstellungsraum, das normalerweise den Blick nach aussen zulässt, leicht unproportional der Höhe nach geteilt. Den etwas grösseren unteren Teil der Fensterscheibe strich sie ungleichmässig in weisser Farbe, während der obere Teil der hochformatigen Fläche unverändert blieb. Der Eingriff hatte ursprünglich einen ganz praktischen Grund: die Aussicht durch das Fenster störte. Anstatt die Fensternische jedoch ganz abzudichten, entschied sich Chirulescu, die Fläche der Scheibe und die Aussicht dahinter in den Diskurs der von ihr praktizierten Bildproduktion zu integrieren.

Hervorgehoben wurde die Wirkung des so entstandenen Bildes aufgrund seiner perfekten Einrahmung durch die Türöffnung, durch die es bereits vom mittleren Ausstellungsraum aus zu sehen war. Die Entscheidung der Künstlerin, die rechteckige Form des Fensterrahmens und der Glasplatte zu benutzen, ist nicht bloss eine raffinierte Lösung, sondern

Konsequenz, da diese in mehrfacher Hinsicht und in verschiedenen Formen in Chirulescus Arbeiten präsent sind. Durch den fein geschichteten weissen Farbauftrag verwies sie sowohl auf ihre Malerei als auch auf die anderen Arbeiten in der Ausstellung. Gleichzeitig veränderte sie aber auch Funktion und Wahrnehmung des Glases - die Fensterscheibe wurde zum Bildträger und nunmehr als solcher sichtbar. Man hatte also nicht ein Fenster vor sich, das etwa zur Hälfte weiss gestrichen war, sondern das (manipulierte) Bild einer Aussicht, die zum Teil durch die Bemalung verweigert wurde. Das "Davor" und "Dahinter" der Fensterscheibe fielen durch den Eingriff zusammen und die Wirklichkeit draussen wurde zur Projektion von Formen auf der Fläche des Bildträgers, zu einer Art Abzug. Die weisse Farbe hatte somit eine paradoxe Doppelfunktion: während sie einerseits signalisierte, dass das, was sich innerhalb des Fensterrahmens befindet, als Bild betrachtet werden soll, unterbrach sie andererseits die Diskursivität dieses Bildes.

In einem erweiterten Kontext gesehen wirkt diese "Fenster-Arbeit" wie ein Sinnbild der Antinomie zwischen den zwei grossen Paradigmen - Realismus und Abstraktion -, welche die Kunst des letzten Jahrhunderts bis heute gleichermassen gespalten und belebt hat und die auch Marieta Chirulescus Arbeiten durchzieht. Im Kontext ihres Werks ist dieser Eingriff ein Archetyp, die vereinfachte und

vollkommene low(est)-tech Veranschaulichung der verschiedenen Print-Arbeiten der Künstlerin. Der weisse Anstrich - der zum Versagen des realistischen Bildes als "Fenster zur Welt" führt - ist jenen Balken und Streifen verwandt, welche die Künstlerin in einigen ihrer Bildmontagen einfügt, deren Ambiguität die Lesbarkeit unterhöhlt und die an die fehler- und lückenhafte Datenspeicherung eines digitalen Bildes erinnern.

Chirulescus Ausgangspunkt in der Bilderzeugung ist in mehrfacher Weise mit Zufällen und Unfällen verbunden. Die Künstlerin übernimmt Bilder nur selten als Readymades. Sie eignet sie sich meistens als objets trouvés an und bearbeitet sie weiter als Material - eine direkte Verbindung zu ihrer Malerei. Ihre Print-Arbeiten entstehen gleichermassen aus der Auseinandersetzung zwischen Material (vorhandene Fotografien, digitale Bilder) und Werkzeug (also Fotoapparat, Fotokopierer, Scanner, Drucker, digitale Bildbearbeitungsprogramme) sowie aus der Spannung zwischen kalkulierter Präzision und dem Einbezug von Verrechnung oder Defekt. Verschiedene Formen der Fotografie treffen auf unterschiedliche Weisen aufeinander: als analoge oder digitale objets trouvés, beispielsweise in Form von gefundenen Archivfotografien oder Bildern aus dem Internet, als Fotokopien und als Scans verschiedener Vorlagen und manchmal - doch nur selten - als selbst gemachte digitale Fotografien.

Vor einigen Jahren entdeckte die Künstlerin Schwarzweissfotografien und Negative, die ihr Vater in den Siebziger Jahren gemacht hatte. Sie entschied sich, diesen infolge der Zeit mehr oder minder stark beschädigten Fundus mithilfe eines Scanners digital zu archivieren. Dabei fielen ihr neben einer grossen Zahl überbelichteter und unbrauchbarer Negative auch Probestreifen und Test-Abzüge auf, die sie dennoch ihrem Archiv hinzufügte. Letztendlich ergab sich so aus dieser recht mühevollen und langweiligen Arbeit als sekundäres Ergebnis ein viel interessanteres Verzeichnis als das ursprünglich erwartete: ein Register von Spuren unterschiedlicher Natur. Einerseits waren den Oberflächen der gefundenen Fotografien durch den natürlichen Alterungsprozess, durch die Aufbewahrungsbedingungen und durch die schlechte Qualität der Negativfilme Informationen hinzugefügt oder entnommen worden. Andererseits waren aufgrund technischer Fehlleistungen oder einer fehlerhaften Bedienung des Fotoapparates Bilder entstanden, in denen der Referent entweder komplett fehlte oder zumindest in einem solchen Mass, dass das Bild unlesbar geworden war. Darüber hinaus wurden die Bilder bei der Digitalisierung durch Staub und Spuren auf der Glasplatte des Scanners mit weiteren Zeichen überschrieben. Diese akzidentellen Erscheinungen in der Repräsentation und der Reproduktion bilden den Ausgangspunkt für Chirulescus Experimente mit der Umwandlung der

fotografischen (dokumentarischen) Referenz.

Für Chirulescus künstlerische Praxis ist das, was Fotografien generell nicht zeigen wollen - und oft doch zeigen -, viel wichtiger, als das, was sie repräsentieren: die Materialität der Oberfläche und ihre offen gelegte Indexikalität, welche die von Barthes beschworene Transparenz der Fotografie zerbrechen lassen. Hinzu kommt, dass die so befremdliche - surreale - Eigenschaft der Fotografie, auf einem rechteckigen Stück Papier, Erinnerung an Dinge, Personen, Ereignisse und Orte zu materialisieren und Vergangenheit zu vergegenwärtigen, mit ihrer Digitalisierung verloren geht, dafür aber tiefgreifende Eingriffe, diesmal nicht an der Oberfläche, sondern in ihrer Struktur selbst ermöglicht werden.

Chirulescu macht sich die der analogen und digitalen Reproduktions- und Bearbeitungs-techniken innewohnenden Fehlleistungen selbst gewissermassen zur "Methode". Sie sortiert sogenannte Fehler nicht aus, sondern pflegt deren grafischen Wert, um ihre eigenen Bilder daraus zu machen. Mehr noch, sie fährt selber damit fort, auf diese zu verweisen und sie zu multiplizieren. Die zur Bildentstehung beitragenden technischen Unfälle werden hervorgehoben, Zitate solcher "Fehler" eingebaut oder die Vorlagen vollständig verfremdet.

Die Störung und Verfremdung der Repräsentation sind hier keine Verweigerung und kein Verlust des Bildes. Die Intention der Künstlerin ist nicht ikonoklastisch, wenn sie z.B. die leere Rückseite einer Fotografie als Bildquelle benutzt. Unterschiedliche Praktiken wie Manipulation, Verbergung, Vergrösserung, Verschiebung oder Reproduktion, die zunächst die Integrität des Bildes und seine konventionelle Lesbarkeit zu verletzen scheinen, nutzt Chirulescu als Mittel zum Sichtbarmachen anderer Bilder. Es sind Bilder, die sonst wenig Sichtbarkeit besitzen, die beiläufig und auch wortwörtlich marginal sind. Und es sind Bilder, die ihren Entstehungsprozess reflektieren: Ohne Titel (2010) ist beispielsweise eine solche Arbeit. Es ist der Druck einer digital bearbeiteten Fotokopie eines gefundenen Fotos. Vor dunklem Hintergrund ist eine leicht gewölbte Schwarzweissfotografie zu sehen. Sie erscheint nicht vollständig im Bild, ihr linker Rand ist abgeschnitten. Die Glanzoberfläche des fotografischen Papiers reflektiert einen Lichtstrahl in Spektralfarben; Schmierflecken sind auf der Glasplatte des Scanners zu sehen. So leicht erkennbar und einfach das Bild auch erscheinen mag, enthüllt es sich erst schrittweise, während der Blick zwischen Lichtreflexen, Fotografie, Hintergrund, Flecken und Rand oszilliert. Und plötzlich wird mir bewusst, dass das, was ich sehe, letztendlich nicht die Schwarzweissfotografie, nicht ihre Kopie, sondern das

Bild des Reproduktionsverfahrens ist, das offensichtlich nur suggeriert werden kann. Der Referent der gescannten Fotografie bleibt dabei von untergeordneter Bedeutung. Obwohl zu erkennen ist, dass eine Landschaft repräsentiert wird, ist die Fotografie anonym und steht in diesem Kontext einfach für ein beliebiges Foto, das kopiert, digitalisiert, nachbearbeitet und gedruckt wurde. Das vorgefundene Foto bleibt Material.

Der italienische Bildhauer Medardo Rosso (1858-1928), einer der wenigen Künstler, welche die Futuristen als Vorbilder anerkannten, begann Ende des 19. Jahrhunderts, sich zunehmend der Fotografie zu widmen. Er fotografierte die Reproduktionen seiner bildhauerischen Arbeiten immer und immer wieder, experimentierte mit dem Fotopapier, den Fotoplatten und mit Vergrößerungen, bis nur noch die Spuren des ursprünglichen Bildes übrig blieben. Als er kurz vor der Jahrhundertwende einige seiner fotografischen Experimente in Paris ausstellte, soll Degas ausgerufen haben: Ça c'est de la peinture!² (Das ist Malerei!)



1 Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, aus dem Franz. von Dietrich Leube, Frankfurt a.M., 1985.

Bookmaker, 1894
Fotografie
10.2 x 5.3 cm
Archivio Rosso,
Barzio, Inv.-
nr. (D8)

2 Vgl. Paola Mola, Der fotografische Raum – Medardo Rosso, in: Raum. Orte der Kunst, Ausst. Kat., Hrsg. Matthias Flügge, Robert Kudielka, Angela Lammert, Akademie der Künste Berlin, Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 2007.



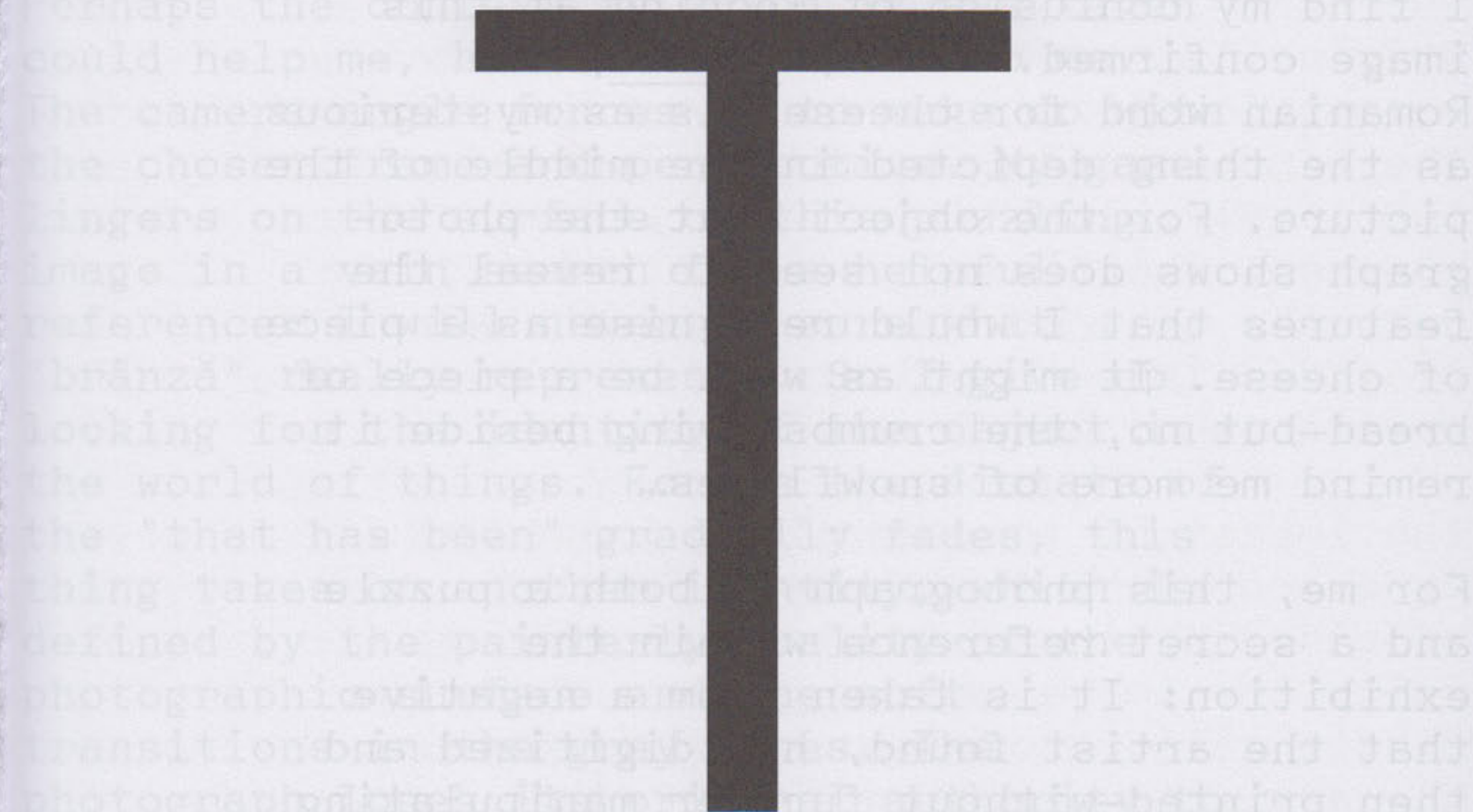
Bambina che ride,
um 1910 oder
1920-25
Aristotypie,
auf Transparent-
papier mit
Tonung, Bleistift-
retusche;
12.1 x 6.5 cm,
auf Briefpapier
14.2 x 9.5 cm
Archivio Rosso,
Barzio,
Inv.-nr. (R3)

P.S. Ich schaue mir ein Digitalfoto an, das ich kurz vor Marietas Eröffnung in der Kunsthalle Basel aufgenommen habe. Ich habe Marieta fotografiert, während sie ihre Arbeiten im Oberlichtsaal fotografisch dokumentierte und frage mich nun, was wohl aus diesen Bildern inzwischen geworden ist.

Mihaela Chiriac (geb. 1984, Brasov, Rumänien) hat Kunstgeschichte und Theater- und Medienwissenschaften in Erlangen, Deutschland, studiert, wo sie weiterhin lebt und arbeitet.

Bambina che ride,
um 1918 oder
1920-25
Aristotypie,
auf transparentem
Papier mit
Tonung, Bleistift-
Zeichnung;
13,1 x 6,5 cm,
auf Briefpapier
14,2 x 9,5 cm
Archivio Rosso,
Bari,
Inv.-nr. CR3

Mihaela Chiriac



The Image from the Image:
The Disappearance and Appearance
of Images in the Works of
Marieta Chirulescu

object. Yet
to the essence of the
in an enlarged photograph
anticipated, and the
of the photographic paper-still he is
disappointed. saw lead in way no show the
that again, the same
emoys and a in building

I'm not quite sure what the small photograph that Marieta Chirulescu presented along with other works in her exhibition at the Kunsthalle Basel shows. It is a black-and-white print of an object lying on a piece of crookedly cut and spotted cardboard (Untitled [brânză], 2009). In the strategic indecisiveness of the title I find my confusion of looking at this image confirmed. To me, brânză, the Romanian word for cheese, is as mysterious as the thing depicted in the middle of the picture. For the object that the photograph shows does not seem to reveal the features that I would recognise as a piece of cheese. It might as well be a piece of bread—but no, the crumbs lying beside it remind me more of snowflakes...

For me, this photograph is both a puzzle and a secret reference within the exhibition: It is taken from a negative that the artist found, had digitized and then printed—without further manipulating the take itself. In Camera Lucida¹, Roland Barthes writes about the certainty of the "that has been" and about the referent adhering to the surface of the photograph, which thus becomes invisible as an object. Yet when he tries to get closer to the essence of his deceased mother in an enlarged photograph, he fails, as anticipated, due to the materiality of the photographic paper—still he is disappointed.

But what happens when a photograph simply cannot tell us what it represents? What is that photograph then? I know that the thing depicted in Chirulescu's "brânză" must have existed, and I also know that the photograph was not, or was not intentionally, manipulated—but that is where my knowledge of the image ends. Perhaps the context in which it was taken could help me, but it is unknown to me. The camera angle forces me to make do with the chosen frame and perspective. My gaze lingers on the surface of this puzzling image in a vain search for a helpful reference: I will never be sure what "brânză" really represents. So I give up looking for the identity of the object in the world of things. For as the dictate of the "that has been" gradually fades, this thing takes on another identity, which is defined by the painterly quality of the photographic surface and the soft transitions in the grey tones. The photograph loses its original authority to document an object in space and time. The narrative, its story, disappears; the photograph becomes anonymous; the surface takes its place. And it is precisely here, where the discordance between index and icon causes the representation to fail, where, to use Barthes's terms, windowpane and landscape are no longer one, that Chirulescu begins to call up new images.

Among the works on view in Basel was another especially unusual image that outlined in a simple and graphic way some

of the problems that the genesis of the images in Chirulescu's works give rise to. In the smallest exhibition room, the artist horizontally divided the windowpane that normally provides a view outside in a slightly unproportional way. She then painted the lower, somewhat larger part of the windowpane unevenly in white, leaving the upper part of the plane unchanged. Originally there was a quite practical reason for this intervention: The view out the window was distracting. Instead of completely blocking off the window niche, however, Chirulescu decided to integrate both the area of the pane and the view it provided into the discourse of her practices of image-making.

The impact of the resulting image was underscored by the perfect framing provided by the door opening, through which the image became visible from the middle gallery of the exhibition space. The artist's decision to use the rectangular shape of the window frame and the windowpane was not merely a clever solution. It was consistent given that these motifs are present in Chirulescu's works in several ways and in different forms. The finely layered white paint application referenced both her painting and the other works in the exhibition. At the same time, she changed the function and perception of the glass—the windowpane became an image support and was thus made visible. So what one confronted was not a window, about half of which was painted

white, but the (manipulated) image of a view that was partly blocked by the white paint. The intervention caused what was in front of and behind the windowpane to coincide, while the reality outside became a projection of forms on the plane of the support—a kind of print. Thus the white paint had a paradoxically twinned function: On the one hand, it signalled that what was inside the window frame was to be regarded as an image; on the other hand, it disturbed the discursiveness of that image.

Seen in a broadened context, this "window work" appears to symbolise the antinomy between the two great paradigms of realism and abstraction, which both split and enlivened the visual art of the past century to this very day, and which also permeates the works of Chirulescu. In connection with her work, this intervention is an archetype, the simplified and completely low(est)-tech illustration of the artist's different print works. The coat of white paint—which causes the realistic image to fail as a "window on the world"—is related to those bands and stripes that the artist inserts in some of her image montages, and whose ambiguity subverts their legibility, recalling a faulty, fragmentarily stored digital image.

Chirulescu's point of departure when producing images is linked in several ways to chance and accidental events. Only

rarely does the artist employ images as ready-mades. Usually she appropriates them as objets trouvés and processes them as material—a direct link to her painting. Her print works also emerge from her engagement with material (existing photographs, digital images) and tools (i.e., camera, photocopier, scanner, printer, digital image-processing programs) and from the tension between calculated precision and the inclusion of miscalculations or defects. In her works, different forms of photography meet in different ways: as analogue or digital objets trouvés, for example, in the form of found photo archives or images from the internet; as photocopies and as scans of different templates; and sometimes—but only rarely—as digital photographs she takes herself.

A few years ago the artist came upon a trove of black-and-white photographs and negatives that her father had taken in the 1970s. Chirulescu decided to use a scanner to digitally archive this find, which was more or less damaged due to time. While doing so she also noticed a large number of overexposed and useless negatives, test strips and test prints that she included in her archive. Ultimately, the secondary result of this very tedious and boring archival work was a much more interesting register than originally expected: an account of different kinds of traces. On the one hand, information had been added or removed from the surfaces of the found

photographs as a result of the natural aging process, the conditions under which they had been stored and the bad quality of the negative films. On the other hand, due to technical mistakes or the incorrect use of the camera, there were images in which the referent was either completely missing or to such a degree that the image had become illegible. Furthermore, while being digitized the images were over-written with additional signs marks caused by the dust and smudges on the glass plate of the scanner. These accidental phenomena in the representation and the reproduction form the point of departure for the artist's experiments with the transformation of the photographic (documentary) referent.

In Chirulescu's artistic praxis, what photographs generally do not want to show, and yet often show, is much more important than what they represent: the materiality of the surface and its exposed indexicality, which causes the transparency of the photograph evoked by Barthes to shatter. Then there is the fact that the surreal feature of the photography of materialising on a rectangular piece of paper memories things, persons, events and places and of representing the past, is lost through the digitization. Simultaneously, decisive interventions—not on the surface this time but in their very structure—are facilitated. Chirulescu turns the errors inherent in the analogue and digital reproduction and processing

techniques into a "method", so to speak. She does not remove so-called errors, but instead preserves their graphic value so as to make images of her own out of them. What is more, she continues to point to and multiply them. The technical accidents leading to the genesis of the image are underscored, citations of such "errors" are integrated, or the models are completely alienated.

This disruption and alienation of the representation is not a refusal, nor is it a loss of the image. The artist's intention is not iconoclastic, when, for example, she uses the empty verso of a photograph as an image source. Different practices, such as manipulation, concealment, enlargement, displacement or reproduction, which initially seem to damage the integrity of the image and its conventional legibility, are used by Chirulescu as tools for rendering other images visible. These are images that otherwise possess little visibility, that are accidental and literally marginal. And they are images that reflect their genesis: Untitled (2010) is one example of such a work. It is the print of a digitally manipulated photocopy of a found image. In it, we comprehend a slightly bulging black-and-white photograph against a dark background. The photograph is not completely in the image; its left edge is cropped. The glossy surface of the photographic paper reflects a ray of light in the colours of the spectrum. White

smudge marks are visible on the glass plate of the scanner. However easily recognisable and simple the image may seem at first sight, it is only revealed gradually, while the gaze oscillates between light reflexes, photograph, background, smudge marks and edge. And suddenly I realize that what I see is ultimately not the black-and-white photograph, nor its copy, but the image of the reproduction process, which can obviously only be hinted at. The referent of the scanned photograph is of only secondary importance. Although it is clear that it represents a landscape, the photograph is anonymous and simply stands in this context for any photograph that has been copied, digitized, reprocessed and printed. The found photograph remains material.

The Italian sculptor Medardo Rosso (1858-1928), one of the few artists recognised by the Futurists as models, began in the late nineteenth century to devote his attention increasingly to photography. He photographed the reproductions of his sculptures over and over again, experimented with photographic paper, photo-plates and enlargements, until only the traces of the original image were left. When he exhibited some of his photographic experiments in Paris shortly



Bookmaker,
1894
Photograph
10.2 x 5.3 cm
Archivio Rosso,
Barzio, Inv.-nr.
(D8)

before the turn of the century,
Degas is said to have cried out:
Ça c'est de la peinture!² (That
is painting!)

1 Barthes, Roland, Camera
lucida: reflections on photo-
graphy; translated by Richard
Howard. London: Vintage, 1993.

2 Translated by Pauline
Cumbers from the German.
See: Paola Mola, Der foto-
grafische Raum – Medardo Rosso,
in: Raum. Orte der Kunst, ex.
cat., published by Matthias
Flügge, Robert Kudielka,
Angela Lammert, Akademie der
Künste Berlin, Verlag für
moderne Kunst Nürnberg, 2007.



Bambina che ride,
about 1910 or
1920-25
Aristotypie,
on transparent
paper with toning,
pencil retouch;
12.1 × 6.5 cm,
on stationery
14.2 × 9.5 cm
Archivio Rosso,
Barzio, Inv.-nr.
(R3)

P.S. I am looking at a digital photo I
took shortly before the opening of
Marieta's exhibition at the Kunsthalle
Basel. I photographed Marieta while she
was photographically documenting her works
in the Oberlichtsaal (sky-lit hall), and
now I ask myself: What has become of those
images in the meantime?

Mihaela Chiriac (b. 1984, Brasov, Romania)
studied art history and theatre and media
science in Erlangen, Germany, where she
continues to live and work.

Image Material,
Material Image

Marieta Chirulescu left her native Romania in the early 1990s. In the years that followed, she studied painting first at the Academy of Fine Arts in Nuremberg, and then later with Hungarian painter and conceptual artist Dora Maurer in Budapest, before finally settling in Berlin, where she lives and works today. Chirulescu's oeuvre consistently reflects on this background in painting. Made with reasonably modern but modest means, her body of work mostly comprises prints on paper and on canvas. The artist long ago abandoned a more conventional format of abstract painting that featured incidental figurative subtexts, and now relies almost exclusively on the use of reprographic techniques, such as photocopying and ink-jet or laser printing from digital files. Her works, then, are built of images that once represented a reality and that gradually lose those material referents in a step-by-step process of transformation through the application of image-processing software.

Nevertheless, Chirulescu invests these digital techniques with a virtuosic skill that contradicts the neutral, objective and technical character that we normally associate with mechanical reproduction. At ease with digital signal processing while simultaneously not letting the tools do more than needed, the artist typically includes accidents as part of her process and introduces individual alterations to the software and hardware devices that she

employs. Thus emerges in her works a precarious balance between controlled and spontaneous results, which can be likened to similar outcomes in automatic writing or other chance procedures in art. In addition to drawing from this twentieth-century tradition of employing chance and the readymade object or utilizing image-appropriation, Chirulescu's prints and paintings can contain obliquely coded or generic iconographic references, which invoke the rigid language of reduced forms and ideologically charged colours in the radical geometric abstract art of international Constructivism. But her works also reveal their origins in an everyday economy based on improvisation.

The postwar economic supremacy of the West and the unstoppable global expansion of its technology and culture were directly proportional to the isolation and gradual involution of the Eastern Bloc after World War II. The resulting technological underdevelopment and poverty in the East affected all areas of life there, demanding that individual inventiveness compensate for the very hardship of existence. This held true for all Eastern European countries, but the disparity between the state-managed formatting of minds, bodies and spaces—in which the official culture played its part alongside other institutions and rituals of the state—and the quiet, permanent revolution of the DIY underground, must have been nowhere more striking than in Romania

under the dictatorial rule of Ceaușescu, which only ended with the violent regime change in December of 1989. Consequently, Chirulescu's works thoroughly embody an awareness of these two opposing cultural expressions and their corresponding modes of production.

Equipped with the subversive, individualistic, "do-it-yourself" attitude that she acquired during her 1980s-era Romanian youth, Chirulescu was remarkably well attuned to "copy-and-paste" methods of working with available, usually low-quality visual material and scraps of information. As she became an artist in Germany in the 1990s, an altogether new context, she adeptly deployed this ability. Additionally, Chirulescu mastered xerography and image-scanning techniques during her time spent working at the Archiv für Moderne Kunst, an contemporary art archive and library in Nuremberg. The condition of reproducibility as a constituent characteristic of an image, on the one hand, and the indelible presence of individual biography, immersed in a larger historical context, on the other, therefore became the major preoccupation at issue in her work.

The way this contradiction made itself visible in Chirulescu's practice came about through a discovery she made during a recent visit to her former Romanian family home. There she found an archive of black-and-white photographic prints and

negatives made by her father in Romania in the late 1960s and '70s, first during his time as a student and then during his subsequent career as an agriculture engineer managing a state apple farm. It is not clear to what purpose the photographs were made. They seem to be undecided as to which status and expression to assume; they are at once too intimate to be mere documentary records of life's circumstances, and too modest and matter-of-fact to aim at critical interpretation or poeticizing the "transparent things". The photographs are certainly taken with great care and respect for their mundane contents, the work of a sensitive amateur photographer or artist. The images, strikingly minimal in their scope and choice of subjects, depict rural landscapes and rudimentary home environments—the bare and immediate conditions of existence. At first, Chirulescu intended to digitize the negatives to preserve them for family use, but then she began to use their fragments as part of her own digital collages. Eventually she began printing individual frames in their entirety, outside of the context of the stock they came from, thus giving the images new life, rather than using them as found or appropriated material. Through the inclusion of recognizable motifs from her father's photographs, digitally pasted into her own works—a bed, a table set with a lamp and audio cassette, a field delineated by rows of poles and wires converging at the

landscape's vanishing point—a figurative strain of concrete individual life that once was comes to the fore.

This touch of realist representation softens and complicates the dominance of abstraction in Chirulescu's prints. Overwhelmingly present abstract forms originate in seemingly meaningless, often minuscule leftovers and faults of the reproduction process, digital visual noise exposed and amplified through the scrupulous retrieving of irregularities found in the blank or black and empty picture frame. The image is borne out of nothing in particular; it emerges in several steps, mirroring the conditions and tools of image-making itself. It comes from staring straight into the absence of a motif—copying an empty photocopier plate or scanning a glass pane, white page, or black or grey paper, normally employed as mere background. The typical elements in Chirulescu's visual repertory include such rectangular planes in various gradients of gray, from off-white to pitch-black, as well as occasional bars of colour, fuzzy screens, opaque mirrors, margins, parallel and perpendicular lines, dust particles, textural closeups, and screenshots of scrollbars or palette icons. These planar obstacles to seeing seem to annotate, frame and fill the unpopulated and eventless visual field expanding at the centre of the artist's work. In her often modestly sized two-dimensional works, the rectangle of canvas on stretcher frame is

a historically given format that the artist considers first as a material object, rather than simply using it as material base for painting or other form of image-making. The motifs, if at all recognizable, occupy a literally marginal position, since Chirulescu's creative contribution to the surface is often limited to the very edge of the pictorial field, as if the "image" was to be found only in the densely layered framing of a dominate central monochrome plane of blind "non-image".

In Chirulescu's exhibition at Kunsthalle Basel in 2010, this monochrome surface became quite literally a barrier to vision when the artist painted over the only window in the last gallery of her show at the institution. White paint covered the pane two-thirds of the way to the top, cutting off the lower part of the view. By painting over a window that overlooks a cityscape bedecked with church towers and a restaurant garden below, the artist invoked the classic metaphor of the picture as window; accordingly, the partial obliteration of the framed view had something iconoclastic about it. Untitled (2010), the painting made of four vertically elongated parts of the same height and different width, which was presented in the same space and hung untypically low, just above the floor and next to an emergency door and exit sign, seemed to blend with the technical infrastructure of the room, thus

figuratively ceasing to exist as autonomous work. In the main space, a hand-painted white horizontal Untitled (block) (2010) made of MDF, similar to a long bench, situated with a strip of black tar-coated paper covering the floor behind it, constituted another visual block built with impeccably abstract volume and plane, uncompromised by functional concerns—worthy, in this regard, of El Lissitzky, perhaps.

But the word "block" not only refers to the physical object it designates. It is also important as a figure similar to a "front" in the language and ideology of the twentieth-century international avant-garde movement, as exemplified by "Blok", the celebrated and self-declared Polish "Group of Cubists, Constructivists, and Suprematists", and also the titular magazine that existed between 1924 and 1926. The "bloc" can also today be a metaphor of unity and organized action—as in the recent "Black Bloc" groups of protesters that organized against the WTO—as well as of imposed uniformity of thought and action, as in the "Eastern Bloc". A more recent reference for Chirulescu's object at Kunsthalle Basel, however, are the apartment blocks of failed Cold War housing projects—the fitting scenery of economic and social decline that served as a favourite backdrop for countless promotional shots and video clips of new wave and punk bands on both sides of the Iron Curtain.

But Chirulescu's "block", with its ventures into the three-dimensional realm, is an exception; most of her works can be hung on the wall. At first sight, then, they resemble paintings, and are often referred to as such. But while looking at them up close, we come to understand how they are constructed and executed, and we realize we need to ask, once again, what painting is, today. Even though it may seem fair to qualify some of the artist's works as paintings, if we did so it would be at the cost of reducing their content and ignoring the way they were conceived and produced. For although they interpret the rich tradition of picture making, and even freely imitate the results of specific painting techniques and modes of pictorial expression, they do so without painting per se.

Instead, Chirulescu's works are copies without original, or better, original copies, made without mediation of the artist's hand between the work concept and the picture surface. She leaves the job of painting to electronic devices. The works appear as objects made of overlaid picture planes, cut up, fragmented, recombined and mirrored many times, to the point at which they appear



Blok & Kurjer Bloku.
Revue internationale
d'avant-garde.

Nr. 8-9. Editors:
Teresa Żarnower,
Mieczysław Szczuka.
Warsaw, November -
December, 1924
35 x 24,7 cm
Courtesy Biblioteka
Muzeum Sztuki w
Łodzi /Library of
Muzeum Sztuki, Lodz

as "original" again, their referents having been lost in the process of collecting, archiving, reproducing and reassembling a mass of visuals. In fact, I would propose that Chirulescu's works are more similar to books and rooms than to paintings. They are material images built of image material that contain the history of their making. They are things to be read and spaces to be inhabited; they are not only images to be looked at.



Blok. Revue internationale d'avant-garde.

Nr. 11. Editors:
Teresa Żarnower,
Mieczysław Szczuka.
Warsaw, March 1,
1926
35 x 24,7 cm
Courtesy Biblioteka
Muzeum Sztuki w
Łodzi/Library of
Muzeum Sztuki, Łódź

Adam Szymczyk



Bildmaterial,
Materialbild



Marieta Chirulescu verliess ihr Geburtsland Rumänien in den frühen 1990er Jahren. Sie studierte zunächst Malerei an der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg und später bei der ungarischen Malerin und Konzeptkünstlerin Dora Maurer in Budapest, bis sie schliesslich nach Berlin zog, wo sie heute lebt und arbeitet. Dieser Hintergrund in der Malerei spiegelt sich in Chirulescus künstlerischem Werk durchgängig wider. Ihr mit relativ modernen, gleichwohl einfachen Mitteln produziertes Werk besteht hauptsächlich aus Drucken auf Papier oder Leinwand. Die Künstlerin hat bereits vor langer Zeit eine konventionellere Form der abstrakten Malerei mit gelegentlichen figurativen Subtexten aufgegeben und verwendet heute fast ausschliesslich reprografische Techniken wie Fotokopien und Tintenstrahl- oder Laserdruck von digitalen Dateien. Ihre Arbeiten fügen sich somit aus einst in der Realität verankerten Bildern zusammen, deren materielle Referenten jedoch in einem sukzessiven Transformationsprozess durch den Einsatz von Bildbearbeitungssoftware allmählich abhanden kommen.

Chirulescu handhabt diese digitalen Techniken allerdings mit einer Virtuosität, die im Widerspruch zu der Neutralität, Objektivität und Technizität steht, wie wir sie für gewöhnlich mit mechanischer Reproduktion assoziieren. Geübt im Umgang mit digitaler Signalverarbeitung, deren Werkzeuge sie dabei

nur für das Nötigste einsetzt, bezieht die Künstlerin regelmässig Zufälle in ihren Arbeitsprozess mit ein und modifiziert die verwendete Hard- und Software. In ihren Arbeiten entsteht dadurch ein instabiles Gleichgewicht aus kontrollierten und spontanen Ergebnissen, das vergleichbar ist mit ähnlichen Resultaten der écriture automatique oder anderer Zufallsverfahren in der Kunst. Neben diesen Anleihen bei Traditionen des zwanzigsten Jahrhunderts, die den Zufall und Readymade-Objekte nutzten oder Bilder approprierten, weisen einige von Chirulescus Drucken und Gemälden verschlüsselte oder allgemeine ikonografische Bezüge auf und erinnern an die strenge Sprache aus reduzierten Formen und ideologisch aufgeladenen Farben in der radikalen geometrischen abstrakten Kunst des internationalen Konstruktivismus. Doch ihre Arbeiten verraten auch die grundsätzliche Herkunft aus einer auf Improvisation gegründeten Ökonomie des Alltags.

Die wirtschaftliche Überlegenheit des Westens und die unaufhaltsame weltweite Ausbreitung seiner Technologie und Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelten sich direkt proportional zu der Isolierung und dem allmählichen Niedergang des Ostblocks. Die entsprechende technische Rückständigkeit und die Armut im Osten hatten Auswirkungen auf alle Bereiche des Lebens und erforderten individuellen Erfindungsreichtum als Ausgleich für die Entbehrungen des Alltags. Zwar galt dies

für alle osteuropäischen Staaten, doch das Missverhältnis zwischen staatlich organisierter Formatierung des Denkens, der Körper und Räume - bei der die offizielle Kultur ihre Rolle neben anderen Institutionen und Ritualen des Staates spielte - und der stillen, permanenten Revolution des selbstorganisierten Untergrunds war wahrscheinlich nirgends so augenfällig wie in Rumänien unter der diktatorischen Herrschaft von Ceaușescu, die erst mit dem gewaltsamen Systemwechsel im Dezember 1989 endete. Chirulescu's Arbeiten zeigen ein klares Bewusstsein für diese beiden gegensätzlichen kulturellen Ausdrucksformen und die entsprechenden Produktionsweisen.

Mit der subversiven, individualistischen "Do it yourself"-Haltung, die sie sich in ihrer Jugend in den 1980er Jahren in Rumänien angeeignet hatte, war Chirulescu bemerkenswert gut auf die Methoden des "Copy und Paste" eingestellt, die mit vorhandenem Bildmaterial von üblicherweise minderer Qualität und Informations-splittern arbeiten. Als sie ihre Karriere als Künstlerin in den 1990er Jahren in Deutschland in einem völlig neuen Kontext begann, machte sie sich diese Fähigkeit gekonnt zunutze. Darüber hinaus vermochte Chirulescu während ihrer Arbeit im Archiv für Moderne Kunst in Nürnberg Verfahren des Fotokopierens und Scannens zu perfektionieren. Die Bedingung der Reproduzierbarkeit als konstitutive Eigenschaft des Bildes auf der einen Seite,

und die unauslöschliche Gegenwart der individuellen Biografie als Teil eines umfassenderen historischen Zusammenhangs auf der anderen Seite, wurden daher zu den Kernanliegen ihrer Arbeit.

Dieser Gegensatz kam in Chirulescu's Schaffen zum ersten Mal aufgrund einer Entdeckung zum Vorschein, die sie während eines Besuchs im ehemaligen Haus ihrer Familie in Rumänien machte. Sie stiess dort auf ein Archiv mit Schwarzweiss-fotografien und -negativen, die ihr Vater in den späten 1960er und 1970er Jahren aufgenommen hatte. Zuerst fotografierte er während seiner Studienzeit und dann im Laufe seiner Karriere als leitender Agraringenieur in einem staatlichen Betrieb für Apfelanbau. Es ist nicht bekannt, zu welchem Zweck diese Aufnahmen gemacht wurden. Offenbar unentschlossen bezüglich ihres Status und ihrer Ausdrucksform, sind sie gleichzeitig zu intim, um blosse dokumentarische Aufnahmen der Lebensumstände zu sein, und zu anspruchslos und sachlich, um auf eine kritische Interpretation oder eine Poetisierung der "transparenten Dinge" abzuzielen. Auf jeden Fall sind die Fotografien mit grosser Sorgfalt und mit Respekt für ihre profanen Motive aufgenommen worden, sie sind das Werk eines sensiblen Amateurfotografen oder Künstlers. Mit einer erstaunlich minimalen Bandbreite bei der Wahl ihrer Sujets zeigen die Bilder ländliche Gegenden und karge häusliche Einrichtungen - die

blossen und unmittelbaren Existenzbedingungen. Zunächst wollte Chirulescu die Negative digitalisieren, um sie für ihre Familie zu erhalten, verwendete dann jedoch auch Fragmente für ihre eigenen digitalen Collagen. Schliesslich löste sie ganze Einzelbilder aus dem Zusammenhang des Bestands, aus dem sie stammten, und druckte sie. Sie verlieh den Aufnahmen somit ein neues Leben, anstatt sie als gefundenes oder appropriiertes Material zu gebrauchen. Die figurative Andeutung eines konkreten individuellen, vergangenen Lebens rückt ins Blickfeld, indem Chirulescu erkennbare Motive aus den Fotografien ihres Vaters verwendet und sie digital in ihre eigenen Arbeiten einfügt - ein Bett, ein Tisch mit Lampe und Audiokassette oder ein Feld, das von einer Reihe von Masten und Kabeln begrenzt wird, die im Fluchtpunkt der Landschaft zusammenlaufen.

Diese Spuren realistischer Repräsentation schwächen die Dominanz des Abstrakten in Chirulescus Drucken und lassen sie zugleich komplexer werden. Ausserordentlich präsente abstrakte Formen entspringen aus scheinbar bedeutungslosen, oft minimalen Rückständen und Fehlern des Reproduktionsprozesses. Dieses digitale visuelle Rauschen wird durch das sorgsame Aufspüren von Unregelmässigkeiten im unbearbeiteten oder schwarzen und leeren Bildfeld herausgestellt und verstärkt. Das Bild wird somit eigentlich aus nichts geschaffen; es entsteht in mehreren

Schritten und reflektiert die Bedingungen und Werkzeuge der Bildproduktion selbst. Es wird durch den hartnäckigen Blick in die Abwesenheit eines Motivs erzeugt - durch das Kopieren einer leeren Kopierplatte oder Scannen einer Glasscheibe, einer weissen Seite oder eines schwarzen oder grauen Blatt Papiers, die normalerweise als blosser Hintergrund verwendet würden. Unter den typischen Elementen in Chirulescus visuellem Repertoire finden sich solche rechteckigen Flächen in verschiedenen Grauabstufungen, von gebrochenem Weiss bis Tiefschwarz, sowie gelegentlich Farbstreifen, Bildschirmstörungen, getrübte Spiegel, Seitenränder, parallele und lotrechte Linien, Staubpartikel, Nahaufnahmen von Schrift sowie Bildschirmfotos von Rollbalken oder Palettensymbolen.

Diese flächenhaften Einschränkungen des Sehens scheinen das unbesetzte und ereignislose visuelle Feld, das im Zentrum des Werks der Künstlerin steht, zu kommentieren, zu rahmen und zu füllen. Für ihre zweidimensionalen, oft relativ kleinen Werke ist das Rechteck der Leinwand auf Keilrahmen ein historisch überliefertes Format, das die Künstlerin zuallererst als materielles Objekt betrachtet, anstatt es als blossen materiellen Untergrund für Malerei oder eine andere Form der Bildproduktion zu nutzen. Sofern die Motive überhaupt zu erkennen sind, nehmen sie eine im wörtlichen Sinne marginale Position ein,

da Chirulescus künstlerische Bearbeitung der Fläche sich oftmals genau auf die Ränder des Bildfeldes beschränkt, als wäre das "Bild" nur in dem dicht geschichteten Rahmen der dominanten monochromen Fläche eines blinden "Nicht-Bildes" zu finden.

In Chirulescus Ausstellung in der Kunsthalle Basel im Jahr 2010 wurde diese monochrome Oberfläche ganz buchstäblich zu einer Sichtblende, da die Künstlerin das einzige Fenster im letzten Ausstellungssaal übermalte. Weisse Farbe bedeckte die unteren zwei Drittel der Glasscheibe und beschränkte dadurch den Ausblick. Indem sie ein Fenster übermalte, das den Blick freigab auf eine mit Kirchtürmen verzierte Stadtlandschaft und einen darunter liegenden Restaurantgarten, beschwor die Künstlerin die klassische Metapher des Bildes als Fenster; dementsprechend hatte die partielle Verdeckung des gerahmten Blicks etwas Ikonoklastisches an sich. Ohne Titel (2010), ein Bild aus vier vertikalen länglichen Elementen von gleicher Höhe und unterschiedlicher Breite, wurde im selben Raum gezeigt und hing, ungewöhnlich tief, knapp über dem Boden neben einem Notausgang mitsamt "Exit"-Schild. Es schien sich in die technische Infrastruktur des Raums einzufügen und hörte damit symbolisch als autonomes Werk zu existieren auf. Im Hauptsaal befand sich ein handbemalter weisser horizontaler Block aus MDF (Ohne Titel [Block], 2010), der einer lang gestreckten Bank ähnelte

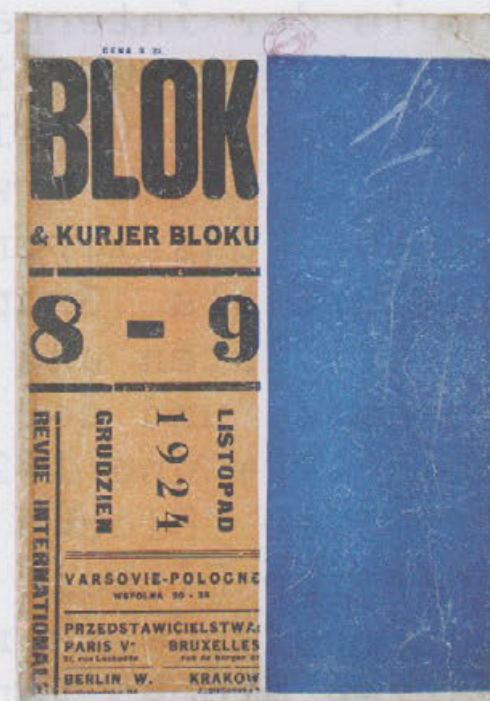
und hinter dem sich ein mit Teer bestrichener Papierstreifen über den Fussboden zog. Er bildete eine weitere Blickblockade in Form einer makellosen Abstraktion aus Umfang und Fläche, die keine Kompromisse wegen etwaiger funktionaler Bedenken einging - in diesem Sinne vielleicht eines El Lissitzky würdig.

Aber das Wort "Block" bezieht sich nicht nur auf das physische Objekt, das es bezeichnet. Es hat auch seine Bedeutung als eine Figur, die in der Sprache und Ideologie der internationalen Avantgarde-Bewegungen des zwanzigsten Jahrhunderts mit der "Front" vergleichbar ist. Zu erkennen ist dies etwa an der berühmten polnischen Künstlergruppe "Blok", die sich selbst als "Gruppe von Kubisten, Konstruktivisten und Suprematisten" bezeichnete, und der gleichnamigen, zwischen 1924 und 1926 erschienenen Zeitschrift. Der "Block" kann heute auch als Metapher für Einheit und organisierte Aktion verstanden werden - wie in dem "Schwarzen Block" von Protestierenden, die sich gegen die WTO zusammengeschlossen haben - sowie für erzwungene Uniformität des Denkens und Handelns wie im "Ost-block". Ein aus der jüngeren Vergangenheit stammender Bezug für Chirulescus Objekt in der Kunsthalle Basel waren allerdings auch die Wohnblocks gescheiterter Bauprojekte des Kalten Krieges - eine passende Szenerie des wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Abstiegs, wie sie als bevorzugter Hintergrund für zahllose

Werbespots und Videoclips von New-Wave- und Punkbands auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs diente.

Mit dem Exkurs in das Reich des Dreidimensionalen stellt Chirulescus "Block" eine Ausnahme dar; die meisten ihrer Arbeiten können an die Wand gehängt werden. Auf den ersten Blick scheinen sie dann Gemälden zu ähneln, und oft werden sie auch als solche bezeichnet. Bei näherer Betrachtung erkennen wir jedoch, wie die Bilder konstruiert und ausgeführt wurden und begreifen, dass wir - wieder einmal - fragen müssen, was Malerei heute eigentlich ist. Selbst wenn es angemessen erscheinen mag, einige der Bilder der Künstlerin als Gemälde zu kennzeichnen, wäre dies nur um den Preis möglich, ihren Inhalt zu verkürzen und ihre Konzeptions- und Produktionsweise zu ignorieren. Denn auch wenn sie die reiche Tradition der Bildproduktion interpretieren und die Ergebnisse mancher Maltechniken und bildlicher Ausdrucksweisen sogar frei imitieren, sind sie dabei keine Malerei im eigentlichen Sinne.

Vielmehr sind Chirulescus Werke Kopien ohne Original,



Blok & Kurjer Bloku.
Revue internationale
d'avant-garde.

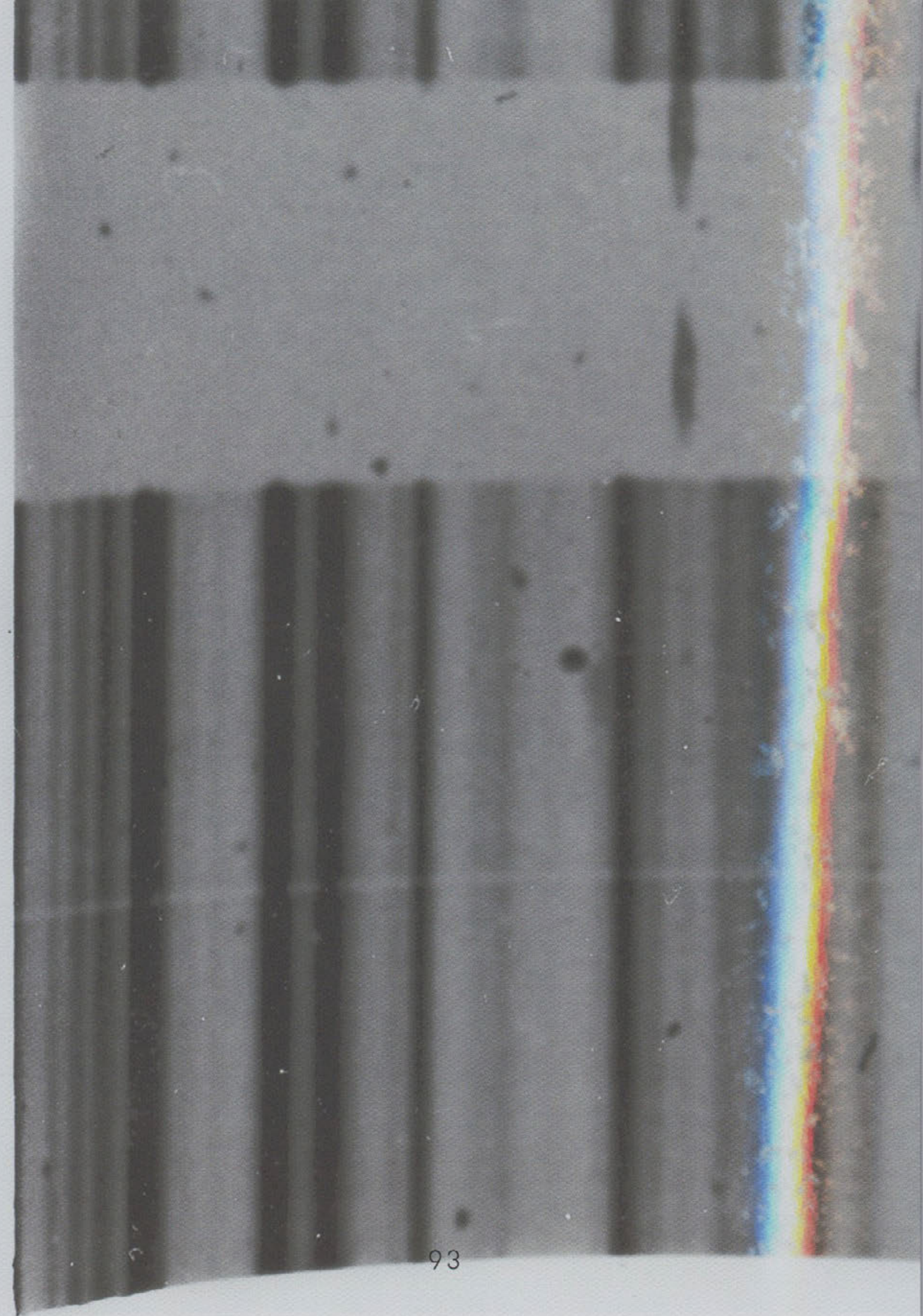
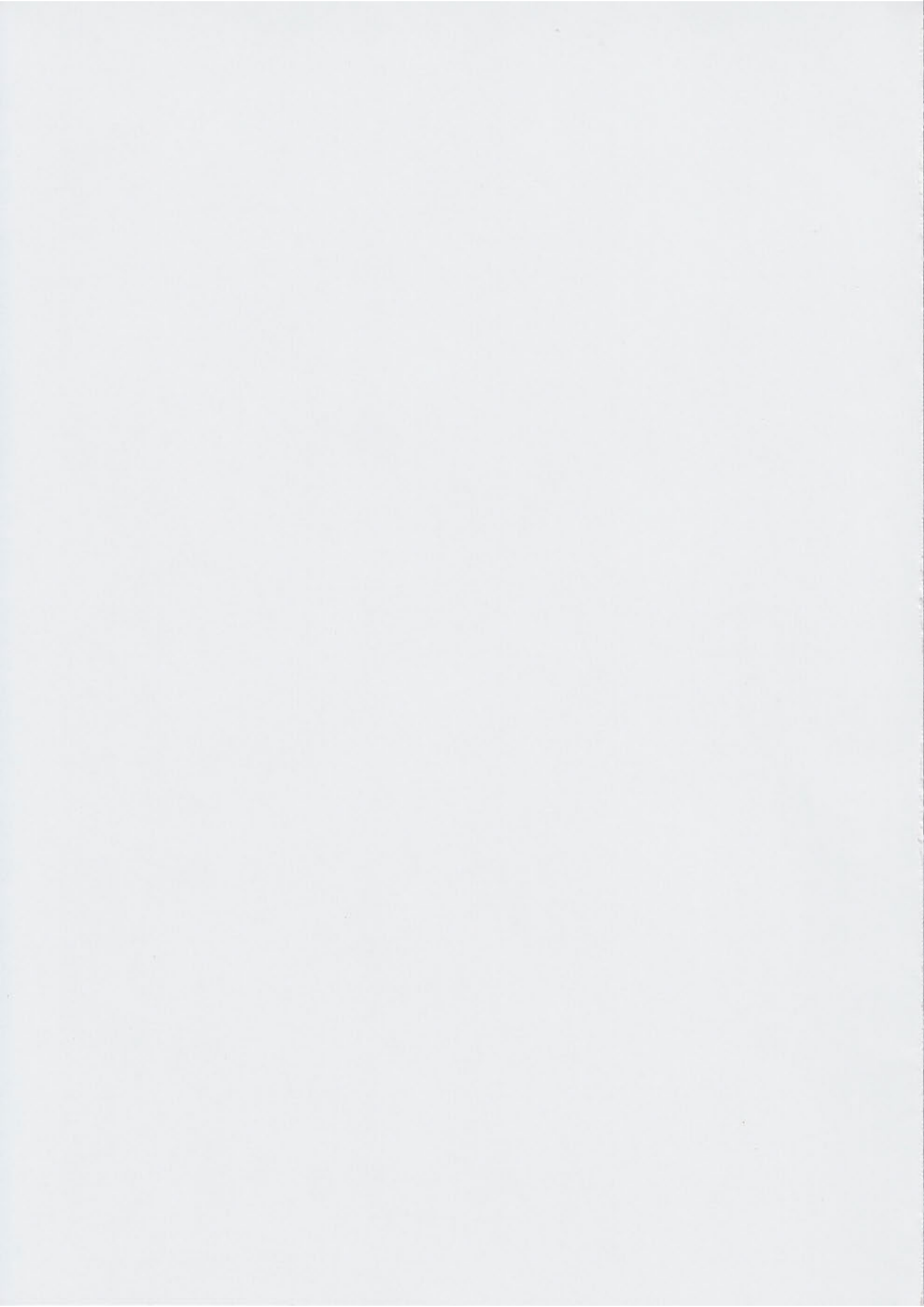
Nr. 8-9. Redaktion:
Teresa Żarnower,
Mieczysław Szczuka.
Warschau, November -
Dezember, 1924

35 x 24,7 cm
Courtesy Biblioteka
Muzeum Sztuki w
Łodzi/Bibliothek des
Muzeum Sztuki, Lodz

oder besser: Originalkopien, bei denen keine Vermittlung zwischen der Konzeption der Arbeit und der Bildoberfläche durch die Hand der Künstlerin stattfindet. Die Aufgabe der Malerei wird den elektronischen Geräten überlassen. Die Werke erscheinen als Objekte aus übereinander gelagerten Bildebenen, die zerschnitten, fragmentiert, rekombiniert und viele Male gespiegelt werden, bis sie schliesslich wieder als "Original" erscheinen, dessen Referenten während des Sammelns, Archivierens, Reproduzierens und erneuten Zusammensetzens einer Fülle von Bildmaterial verloren gegangen sind. Chirulescus Arbeiten sind daher meiner Meinung nach eher mit Büchern oder Räumen vergleichbar als mit Gemälden. Es sind aus Bildmaterial geschaffene materielle Bilder, denen die Geschichte ihrer Herstellung eingeschrieben ist. Es handelt sich um Dinge, die zu lesen sind, und Räume, die bewohnt werden müssen; es sind nicht nur Bilder, die betrachtet werden wollen.

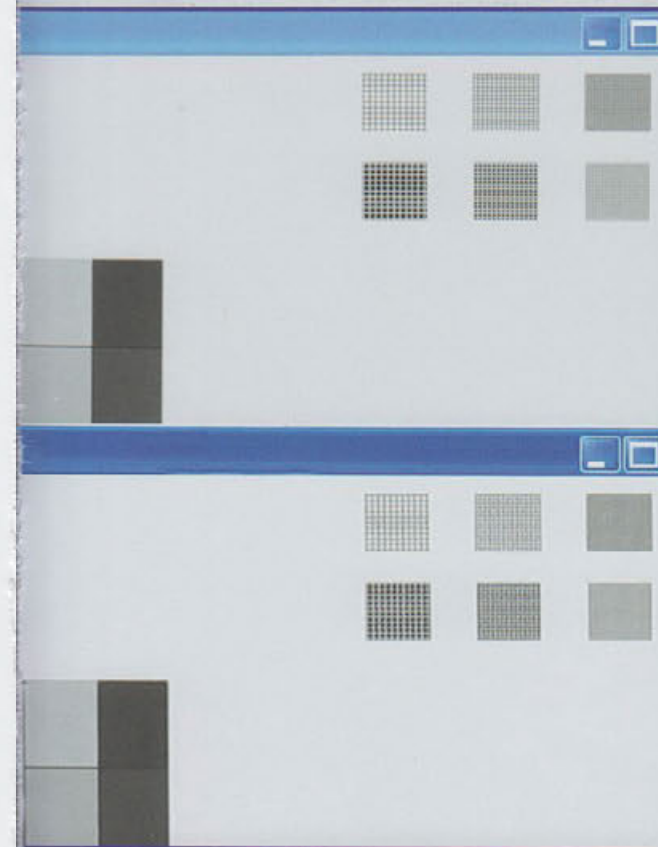


Blok. Revue
internationale
d'avant-garde.
Nr. 11. Redaktion/
Editors: Teresa
Żarnower, Mieczysław
Szczuka. Warschau,
1. März, 1926
35 x 24,7 cm
Courtesy Biblioteka
Muzeum Sztuki w Łodzi
/Bibliothek des
Muzeum Sztuki, Lodz

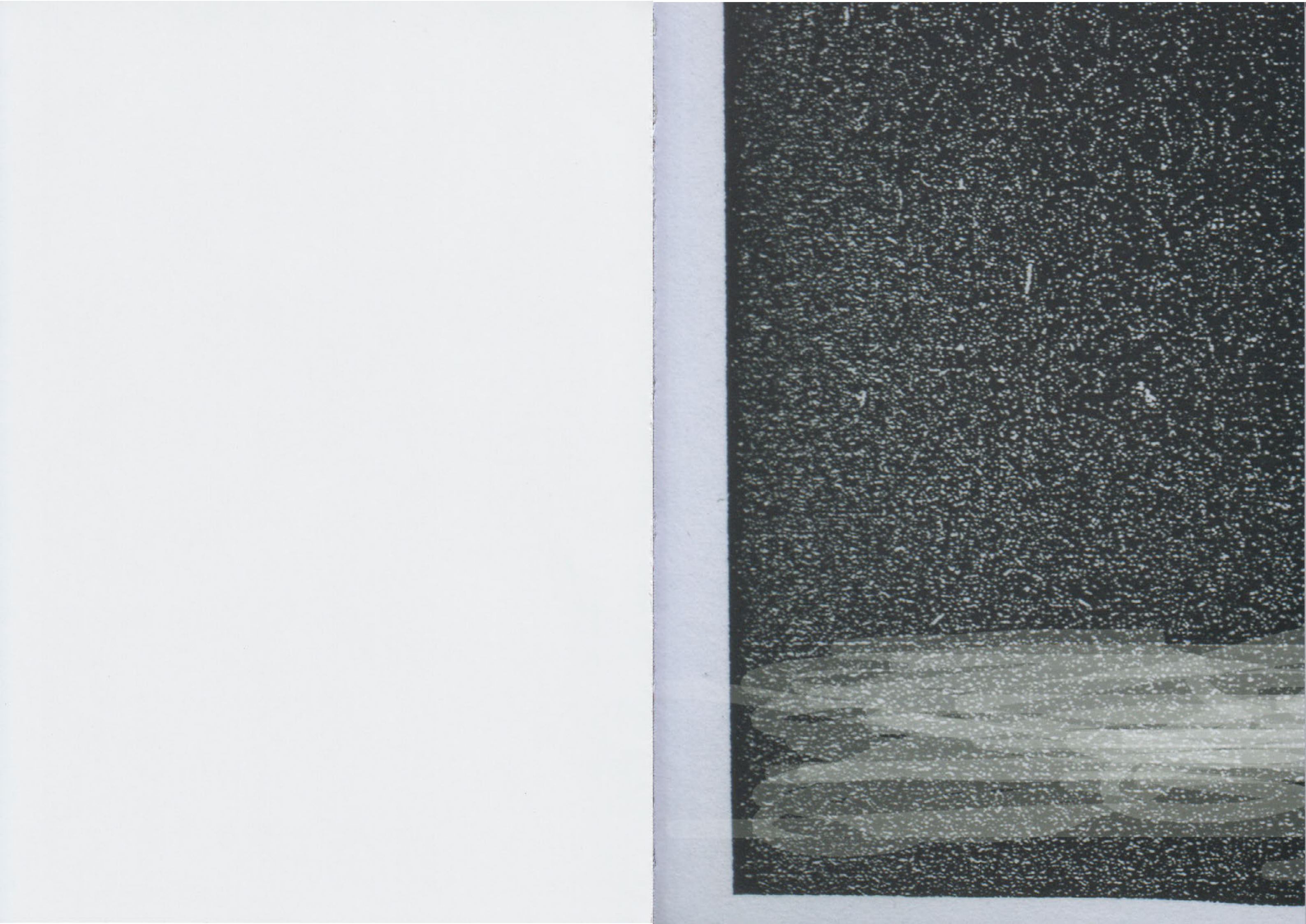




①

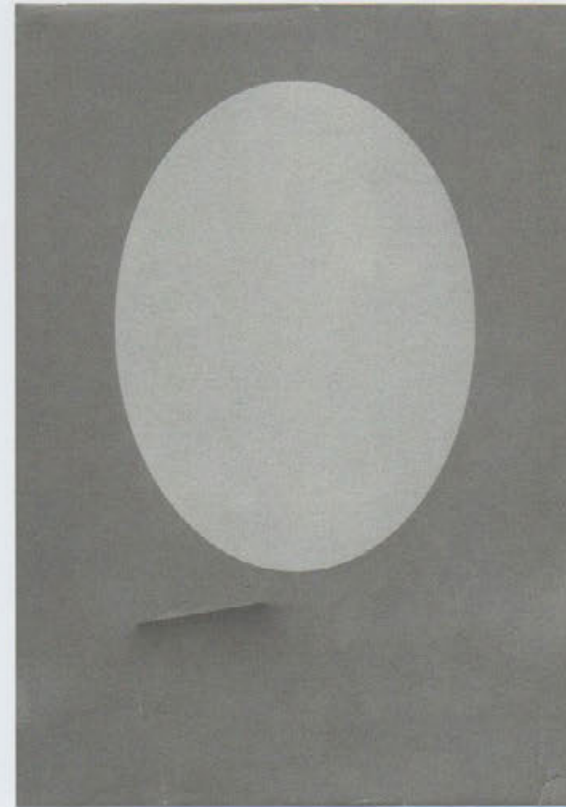




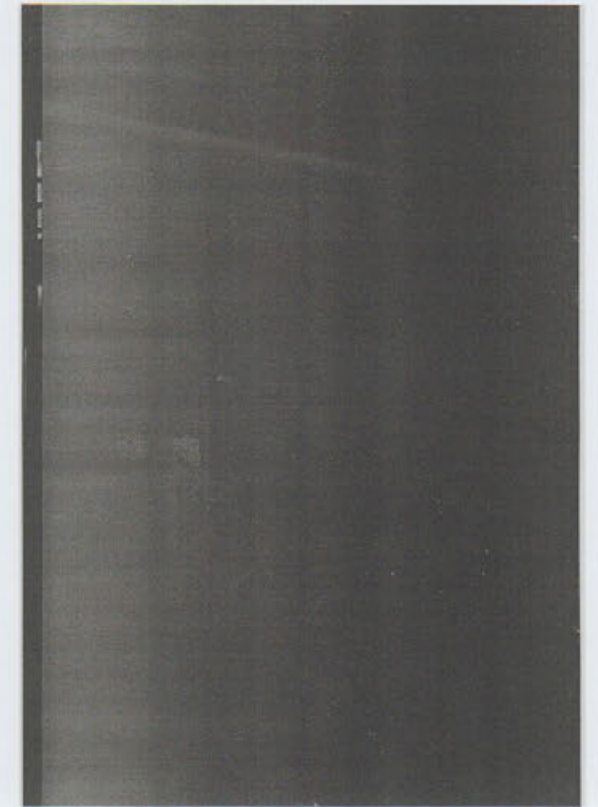








1



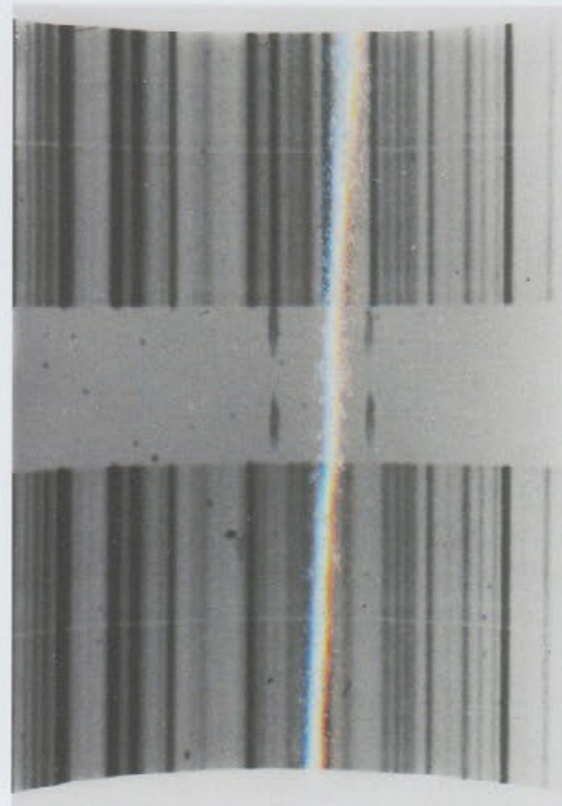
2



3



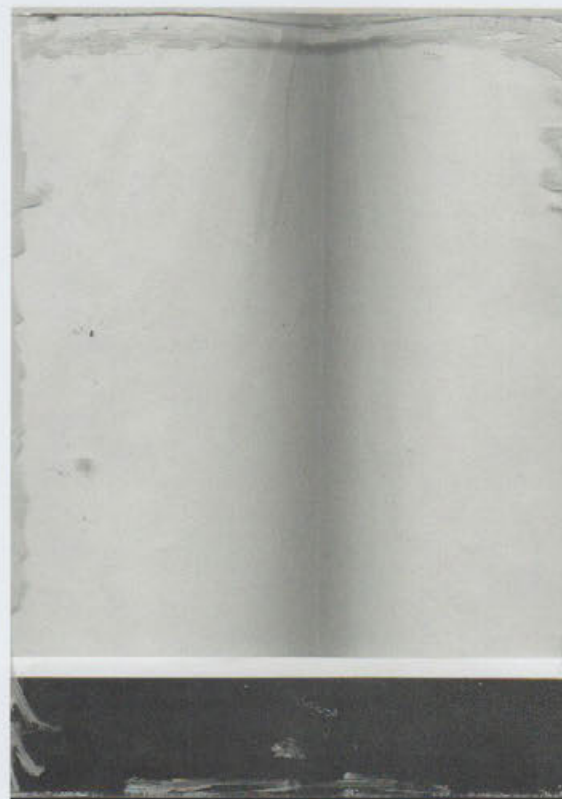
4



5



6



7



8



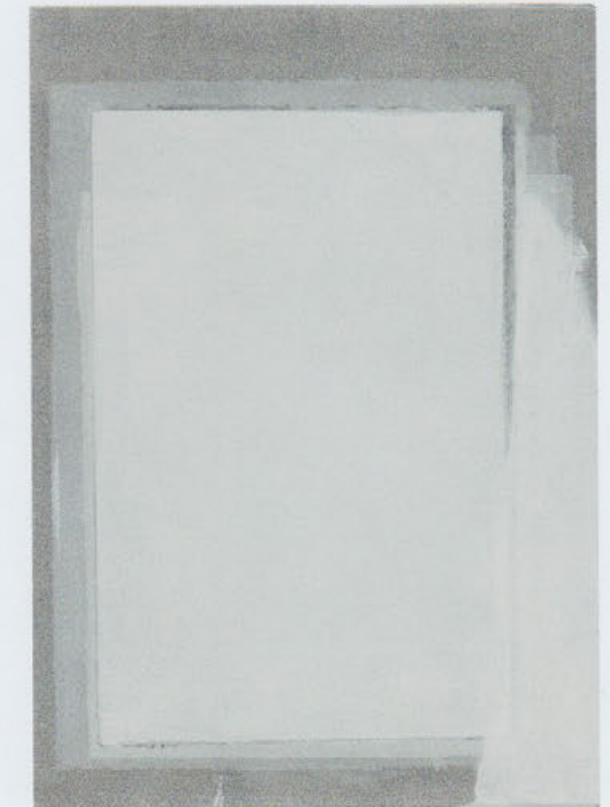
9



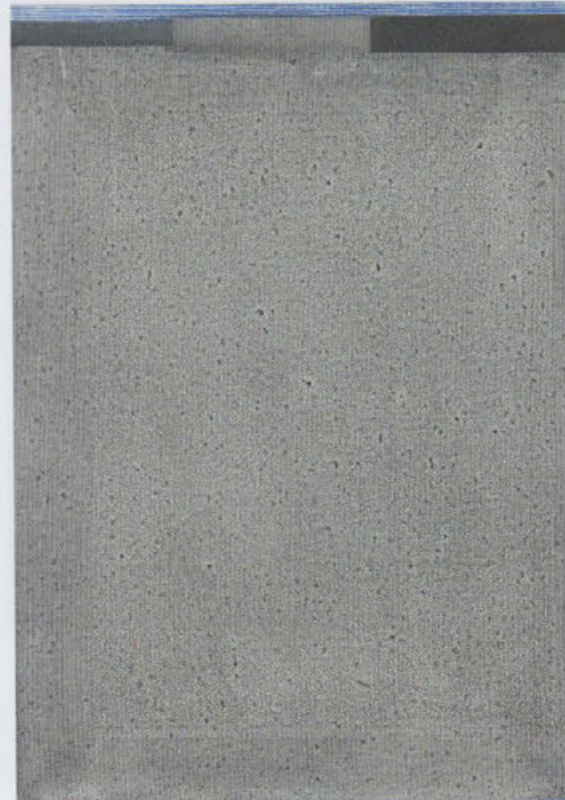
10



11



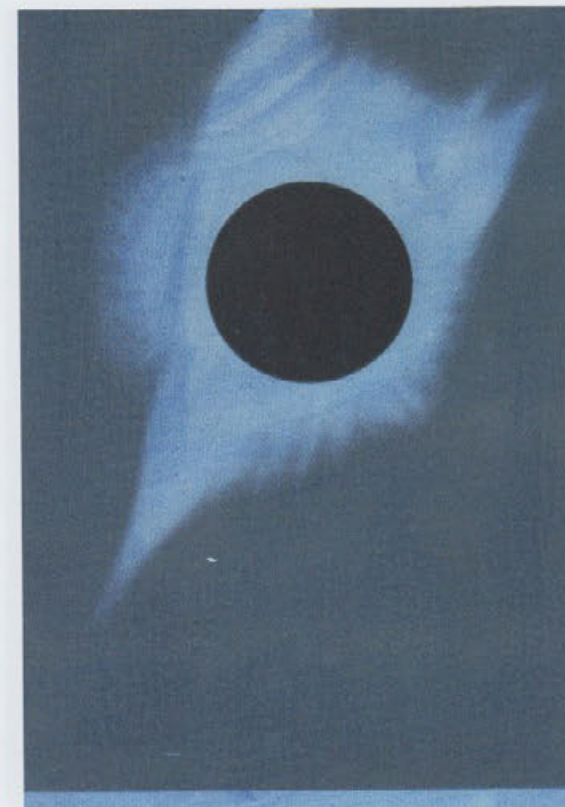
12



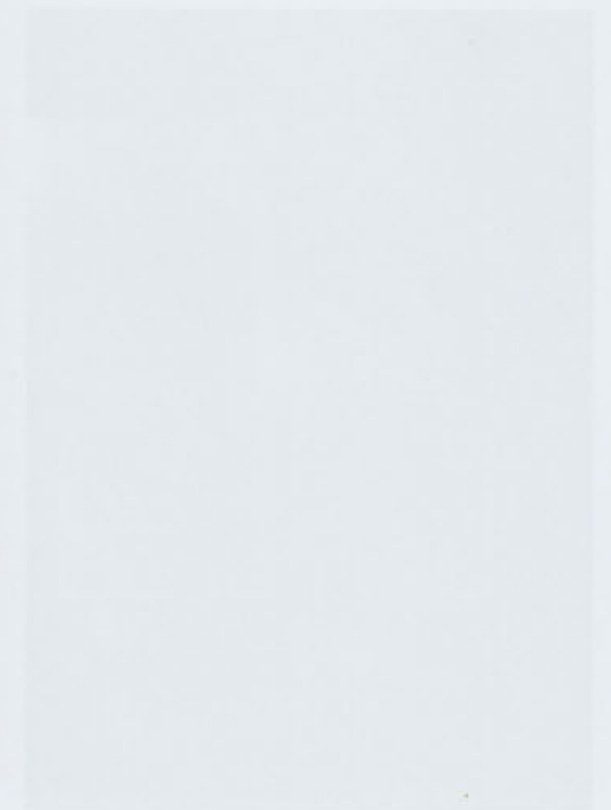
13



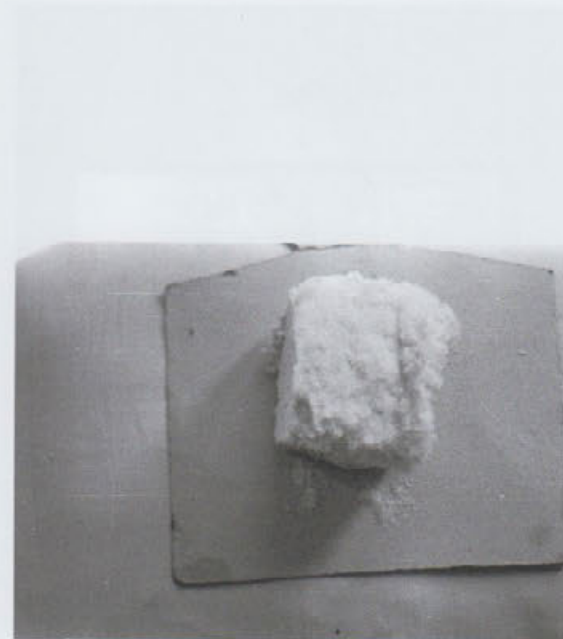
14



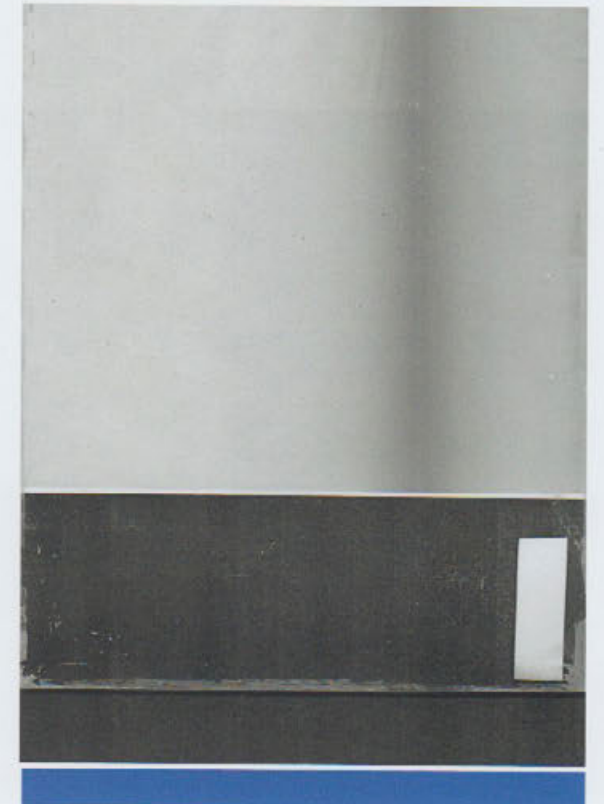
15



16



16



17



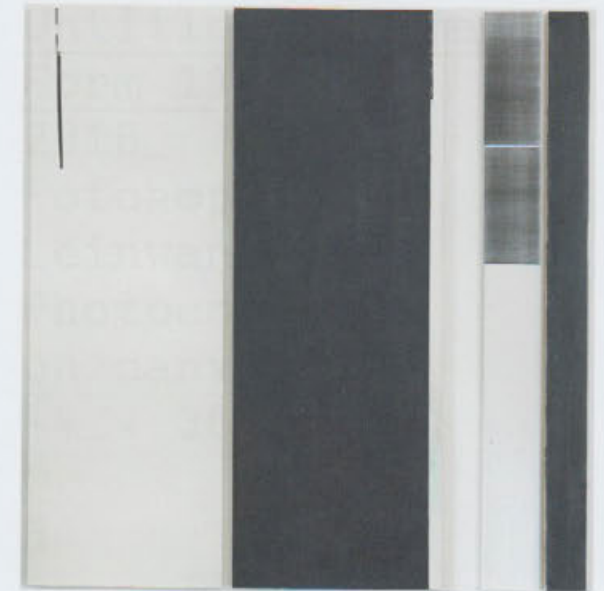
18



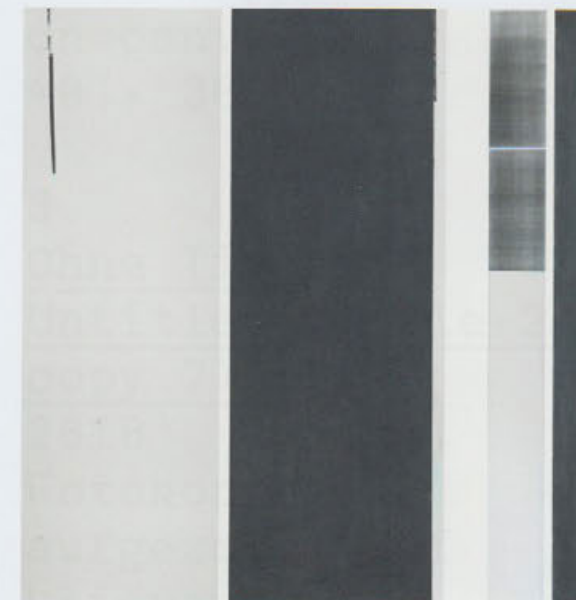
19



20



21.a



21.b

1
Ohne Titel/
Untitled,
 2010
 Inkjet-Print
 auf Leinwand/
 Inkjet print
 on canvas
 45 x 35 cm

2
Ohne Titel/
Untitled (Kopie 1/
copy 1),
 2010
 Fotokopie
 aufgezogen
 auf Leinwand/
 Photocopy mounted
 on canvas
 40 x 30 cm

3
Ohne Titel/
Untitled (Kopie 2/
copy 2),
 2010
 Fotokopie
 aufgezogen auf
 Leinwand/
 Photocopy mounted
 on canvas
 40 x 30 cm

4
Ohne Titel/
Untitled (forma 1/
Form 1),
 2010
 Fotokopie auf
 Leinwand/
 Photocopy
 on canvas
 44 x 35 cm

5
Ohne Titel/
Untitled,
 2010
 Inkjet-Print
 auf Leinwand/
 Inkjet print
 on canvas
 45 x 34 cm

6
Ohne Titel/
Untitled (spatiul
gri/grauer Raum/
grey space),
 2010
 Inkjet-Print
 auf Leinwand/
 Inkjet print
 on canvas
 46 x 35 cm

- 7
Ohne Titel/
Untitled,
2010
Laserchrome-Print/
Diasc
69 x 53 cm
- 8
Ohne Titel/
Untitled,
2010
Laserchrome-Print/
Diasc
71 x 50 cm
- 9
Ohne Titel/
Untitled,
2010
Laserchrome-Print/
Diasc
69 x 53 cm
- 10
Ohne Titel/
Untitled (maybe/
vielleicht),
2010
Laserchrome-Print/
Diasc
69 x 53 cm
- 11
Ohne Titel/
Untitled (Nr.2),
2010
Graphit, Acryl,
Gesso, Papier
auf Leinwand/
Graphite, acrylic,
gesso, paper
on canvas
260 x 125 cm
- 12
Ohne Titel/
Untitled (Studio
Loop),
2010
Graphit, Gesso
auf Leinwand/
Graphite, gesso
on canvas
55 x 40 cm
- 13
Ohne Titel/
Untitled,
2010
Inkjet-Print,
Öl auf Leinwand/
Inkjet print,
oil on canvas
45 x 35 cm

- 14
Ohne Titel/
Untitled (schwarz,
weiss, rot/black,
white, red),
2010
Inkjet-Print,
Öl auf Leinwand/
Inkjet print,
oil on canvas
45 x 35 cm
- 15
Ohne Titel/
Untitled (forma 2/
Form 2),
2010
Inkjet-Print,
Öl auf Leinwand/
Inkjet print,
oil on canvas
50 x 30 cm
- 16
Ohne Titel/
Untitled (brânză/
Käse/cheese),
2009
C-Print
31 x 23 cm
- 17
Ohne Titel/
Untitled,
2010
C-Print
195 x 131 cm
- 18
Ohne Titel/
Untitled,
2010
Inkjet-Print/
Inkjet print
178 x 130 cm
- 19
Ohne Titel/
Untitled,
2010
C-Print
38 x 28 cm
- 20
Ohne Titel/
Untitled (oglină/
Spiegel/mirror),
2009
C-Print
36 x 24.5 cm

Marieta Chirulescu (geb. 1974 in Sibiu,
Rumänien) lebt und arbeitet in Berlin.

Marieta Chirulescu (b. 1974 in Sibiu,
Romania) lives and works in Berlin.

Herausgeber/Editor

Adam Szymczyk, Kunsthalle Basel

Redaktion/Editorial Coordination

Annette Amberg

Lektorat/Copy Editing

Annette Amberg, Aline Rinderer (Deutsch/
German), Quinn Latimer (Englisch/English)

Texte/Texts

Mihaela Chiriac, Adam Szymczyk

Übersetzungen/Translations

Pauline Cumbers (S./pp.51 - S./pp.61);

Robert Schlicht (S./pp.73 - S./pp.83)

Graphic Design / Typeset / Typeface

Ludovic Balland Typography Cabinet, Basel

mit/with André Freiermuth, Basel

Kopien/Copies

Marieta Chirulescu

Reproduktionen/Reproductions

Serge Hasenböhler, Basel

S./pp.: 85, 87, 99, 91, 93, 95, 107, 109;

111, 113, 127, 129 (1, 2, 3, 4); 131

15, 61, 133 (11, 12), 135 (13, 14, 15), 137

(21a, 21b)

Marieta Chirulescu S./pp.: 97, 99, 101, 103,

105, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 131

Impressum/Colophon

Marieta Chirulescu

Kunsthalle Basel, 26.09.-14.11.2010

Herausgeber/Editor

Adam Szymczyk, Kunsthalle Basel

Redaktion/Editorial Coordination

Annette Amberg

Lektorat/Copy Editing

Annette Amberg, Aline Rinderer (Deutsch/
German), Quinn Latimer (Englisch/English)

Texte/Texts

Mihaela Chiriac, Adam Szymczyk

Übersetzungen/Translations

Pauline Cumbers (S./pp.51 - S./pp.61);

Robert Schlicht (S./pp.73 - S./pp.83)

Graphic Design / Typeset / Typeface

Ludovic Balland Typography Cabinet, Basel

mit/with André Freiermuth, Basel

Kopien/Copies

Marieta Chirulescu

Reproduktionen/Reproductions

Serge Hasenböhler, Basel

S./pp.: 85, 87, 89, 91, 93, 95, 107, 109,

111, 113, 127, 129 [1, 2, 3, 4], 131

[5, 6], 133 [11, 12], 135 [13, 14, 15], 139

[21a, 21b]

Marieta Chirulescu S./pp.: 97, 99, 101, 103,

105, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 131

[7,8], 133 [9,10], 137 [16, 17, 18, 19], 139
[20]

Lithografie/Imaging
LAC AG, Basel

Druck/Printing
Gremper AG, Basel

Buchbinderei/Bookbindery
Grollmund AG, Reinach

Team Kunsthalle Basel
Adam Szymczyk (Direktor/Director),
Roos Gortzak (Ausstellungs- und Projekt-
leiterin/Exhibitions and Project Manager),
Annette Amberg (Assistenzkuratorin/Assistant
Curator), Aline Rinderer (Kuratorische
Assistentin/Curatorial Assistant),
Valerie Bosshard (Leitung Bildung und
Vermittlung/Head of Education),
Sanja Lukanovic (Assistentin Bildung und
Vermittlung/Education Assistant),
Britta Herbertz (Praktikantin/Intern),
Beatrice Hatebur (Leitung Administration/
Head of Administration), Sandra De Cecco
(Administration), Heidrun Ziems (Biblio-
thekarin/Librarian), Sören Schmeling
(Assistent Archiv und Bibliothek/Archive
and Library Assistant), Edith Kämmerle
(Buchhaltung/Accountant), Rinny Biberstein
(Leitung Empfang/Head of Reception),
Klaus Haenisch (Technische Leitung/Chief
Technician), Elena Gerosa, Herbert Rehbein,
Uwe Walther (Technisches Team/Exhibition
Technicians)

Dank an/Thanks to:

Danila Marsure Rosso, Museo Medardo Rosso,
Barzio; Paulina Woszczak, Leiterin der Abteilung
Wissenschaftliche Dokumentation/Head of the
Department of Scientific Documentation,
Muzeum Sztuki, Lodz

Die Künstlerin dankt/The artist would like to
thank:

Adam Szymczyk, Annette Amberg, Roos Gortzak, dem
ganzen Team der Kunsthalle Basel, Michael Franz,
Mihaela Chiriac, Christina Chirulescu,
Micky Schubert, Ludovic Balland, André Freiermuth,
Herbert Martin, Alastair Cookson, Familie und
Freunden/Family and friends...

Die Ausstellung wurde unterstützt von/
The exhibition was supported by:
Rumänisches Kulturinstitut Titu Maiorescu



Die Publikation wurde grosszügig unterstützt
von/The publication was generously supported by:
Romanian Cultural Institute, Bucharest



Kunsthalle Basel
Steinenberg 7, CH-4051 Basel
T: +41 61 206 99 00, F: +41 61 206 99 19
info@kunsthallebasel.ch, www.kunsthallebasel.ch

Copyright ©2011 by Kunsthalle Basel,
DISTANZ Verlag, Berlin
Copyright ©2011 by Marieta Chirulescu
Texte/Texts ©2011 by Mihaela Chiriac,
Adam Szymczyk
Fotografie/Photography ©2011 by
Marieta Chirulescu, Serge Hasenböhler, Basel

Vertrieb/Distribution

GESTALTEN, Berlin

www.gestalten.com

sales@gestalten.com

ISBN 978-3-942405-41-6

Printed in Switzerland
Erschienen im/Published by

DISTANZ Verlag GmbH

www.distanz.de

Inhaltsverzeichnis/Table of Contents

1. Kopien/Copies	1
2. Das Bild aus dem Bild	39
3. The Image from the Image	51
4. Image Material, Material Image .	63
5. Bildmaterial, Materialbild	73
6. Details 1:1	85
7. Index	129
8. Bildlegenden/Image Credits	141
9. Impressum	147

