

TEXTE ZUR KUNST

Press Review

Taslima Ahmed, *Reconstructor Paintings*

29.04. – 11.06.2022

Published in Texte zur Kunst

23 December 2022

written by Georg Imdahl

Original version (DE):

Ihre malerische Auseinandersetzung mit digitaler Bildproduktion präsentierte Taslima Ahmed oft in kräftigen Farben. Die Galerie Noah Klink jedoch zeigte mit den „Reconstructor Paintings“ formal und farblich stark reduzierte Arbeiten der Künstlerin. In diesen überführt Ahmed jegliche Spontantität der malerischen Geste in eine berechnete maschinelle Produktion und bringt dabei dennoch Bilder von großer haptischer Anziehungskraft hervor. Trotzdem erkennt der Kunstkritiker Georg Imdahl in den Gemälden ein Beharren auf die Medienspezifität der Malerei. Zugleich stellt er fest, dass die Arbeiten nicht nur ihre mediale Eigenständigkeit behaupten, sondern den Galerieraum selbst zum Bild verwandeln. Die weiße Fläche der Leinwände fügt sich ein in die Wände des White Cubes, der Grund der meist schwarzen Bildfiguren scheint sich zu verdoppeln.



Taslima Ahmed, *Reconstructor Paintings*, Installationsansicht, Galerie Noah Klink, 2022

Wie kein anderes Medium sucht die Malerei permanent nach Selbstbegründung. Es gehört zu ihrem diskursiven Grundrauschen, in ihrer Entwicklung (und hartnäckig behaupteten Agonie) ständig neben sich selbst zu stehen und sich zu beobachten. Auch darin bekundet sich die Sonderstellung dieser Formation innerhalb der bildenden Kunst – sie beharrt auf etwas, das theoretisch der Vergangenheit angehört: ihrer Medienspezifität. Weshalb die Liebe zur Malerei auch dort noch tief empfunden wird, wo ihre Selbstbespiegelung ironisch als „The Happy Fainting of Painting“ auf

den Punkt gebracht wird. [1] In den letzten zehn Jahren, heißt es zur Ausstellung „Reconstructor Paintings“ von Taslima Ahmed auf der Homepage der Galerie Noah Klink, scheine sich die Geschichte der Malerei endgültig von ihren Schöpfer*innen gelöst zu haben, doch auch die Erzählung von „Epson-bedruckten Leinwänden und post-malerischen Gesten“ sei zum Stillstand gekommen – statt dessen richteten sich jüngste Hoffnungen auf NFTs. (Just während ich diese Zeilen schreibe, geht eine Mail zu „Nicole Eisenman & the Moderns“ im Kunstmuseum Den Haag ein, vorher in Bielefeld zu sehen; eine großartige Ausstellung, die durchaus noch Hoffnungen auf zeitgenössische Malerei von malenden Schöpfer*innen begründet.) Warum aber nicht die Rückkopplungen zwischen Mensch und Maschine als „Material für die Malerei verwenden“?, wird in der Ankündigung gefragt.

Mit dem Drucker arbeitet auch Taslima Ahmed. Die Einführung auf der Webseite lässt die Vermutung zu, sie wolle in der Nachfolge eines Wade Guyton verortet werden. Ihre acht annähernd gleich großen Mittelformate bei Noah Klink sind mit Photoshop und 3-D-UV-Technik auf synthetischer Leinwand entstanden; dabei werden die Pigmente schichtweise aufgetragen, bis sie sich als flache Reliefs erheben, sozusagen als Pseudo-Impasto. Die Technik kommt in der Blindenschrift zum Einsatz und ruft bei Sehenden, wenn sie den Bildern nahe genug kommen, den Wunsch hervor, sie zu berühren. Was sich im Procedere der Malerei eigentlich der Geste, also einer gewissen Spontaneität verdankt, ist hier maschinell ausgeführt, hat mit manueller Tätigkeit, mit „vitalistischen Phantasien“ also nicht viel am Hut, ganz zu schweigen von Assoziationen wie „Lebenskraft oder Beseeltheit“. [2] Völlig unbekannt ist dieser Gedanke nicht, er wurde früher bereits mit konventioneller Malerei ins Bild gesetzt – Jonathan Lasker hat in den 1980er Jahren seine Kritzeleien auf Papier im Großformat minutiös in fingerdicker Spachtelmalerei abgemalt und damit den Fluss der Handschrift in der bloßen Pose von Automatismus erstarren lassen. In den Prints von Ahmed ist selbst jene Pose von generischer Malerei mit technischem Gerät imitiert, lässt so etwas wie „Handschrift“ bestenfalls noch als fernes Echo nachhallen.

Ausgiebig traktiert Taslima Ahmed noch einmal das Figur-Grund-Thema, einen Klassiker des vorigen Jahrhunderts, der eigentlich auserzählt scheint, aber nicht kleinzukriegen und noch immer brauchbar ist. Bei Ahmed sind es zumeist pechschwarze Linien, geometrische oder nebelartige Formen und Schemen auf grellweißem Grund in einer klinisch-aseptischen Ästhetik, die sich idealtypisch in den White Cube einfügt, den der kürzlich verstorbene Brian O’Doherty (R. I. P.) unachahmlich als Faktor von Kunstbetrachtung und Kunstbewertung im 20. Jahrhundert dargelegt hat. In den einzelnen Arbeiten dekliniert Ahmed verschiedene Interferenzen von künstlerischer Idee und digitaler Verarbeitung durch. Da wäre zum Beispiel ein Raster aus schwarzen Punkten, die an einigen Stellen wie verwischt oder verschmiert aussehen und eine „malerische“ Note ins Spiel bringen. Oder eine kleine, fette, digital rekonstruierte Linie auf weitem leerem Weiß, die als Spray anmutet, zumal am Ende ein kleiner Drip herabgeflossen scheint, was mich unweigerlich an *Crapstraction* und die sparsamen Setzungen von David Ostrowski denken ließ. Ein anderes Raster besteht aus einem Register aus 15 Quadraten, in denen sich jeweils eine Spur von rechts unten nach links oben erhebt. Es könnte sich um Siebdrucke handeln. Auch hier liegen Assoziationen nahe, die vom Phallus bis zur „Blotted Line“ à la Warhol reichen – tatsächlich führt der Titel *Road* (2022) auf eine andere Spur: Es handelt sich um eine Darstellung von GPS-Daten, die den Straßenverkehr von Elektroautos abbilden, offenbar zu unterschiedlichen Tageszeiten bei unterschiedlicher Verkehrsdichte. Wenn man Bilder zu „Paint Drip Brush“ googelt, findet man ähnliche gerasterte Darstellungen und Diagramme. Oder, noch ein anderes Beispiel: Die Künstlerin schickt Bilder in einen Algorithmus, der keinen Gegenstand erkennt, sondern nur Fleckengewirr, das er als Antwort ausspuckt. Es sind solche Missverständnisse, in denen die Ausstellung mit ihren Bildern ohne eindeutige Autorschaft nach Mehrwert forschte: Die künstliche Intelligenz kommt mit

bestimmten Sujets nicht klar, gibt sie rein schematisch wieder, generiert dadurch Fehler beziehungsweise Nichtverständnis und zugleich aber auch, als Resultat gescheiterter Kommunikation – Bilder.

Farbe blieb in der Ausstellung weitgehend ausgespart, die Bilder bieten das Gegenteil von sinnlicher Opulenz, wie man sie etwa im bisherigen Werk von Tim Berresheim antrifft, der ebenfalls digital malt, oder wie Taslima Ahmed sie in früheren Ausstellungen bei Noah Klink an den Tag gelegt hat, sei es in Bildern von gestochener farblicher Brillanz wie in ihrer *Screenshot*-Serie (2020) mit blauen Karosserien oder, in eher trockenem Kolorit, in der Reihe *Panofsky Principle* (2021) mit Arbeiten, die nach europäischem Informel aussehen. Die Ausstellung mit den „Reconstructor Paintings“ erschien wie ein experimentelles Setup mit kryptischen Bildern, die jede Menge kunstaffiner Déjà-vu-Erlebnisse und Flashbacks bescheren, diese aber ins Leere laufen lassen.

Der Mensch tastet eine Fläche in der Regel mit den Augen nach Informationen ab und folgt dabei einem F- oder Z-Muster; er ordnet das Gesehene auch nach Mittelpunkten; ein Computer kann weder ‚verstehen‘ noch negative Dialektik erzeugen; und er kann auch keinen Dalmatiner in einem Feld schwarzer Punkte erkennen. Zu jeder dieser Fehlfunktionen gab es in der Ausstellung ein Gemälde, hieß es in der Ankündigung. Genauso bot sich die Ausstellung tatsächlich dar. Daraus könnte sich ein ergiebiges, herausforderndes Dispositiv ergeben, wenn es ums Anzapfen hybrider Quellen der Bildentstehung geht – eben um die Interferenzen wie auch die Grenzen und Zwänge der digitalen und menschlichen Existenz. Dass die KI nicht weiß, wie wir denken, wir wiederum aber nicht, wie sie denkt, wird das Denken beider (wenn man es im Fall von KI so nennen kann) ja noch weiterhin beschäftigen, so auch Dinge wie Heatmaps, Z-Patterns oder Blackboxing, die in Ahmeds Arbeiten reflektiert werden. Es blieb aber in der Ausstellung, in meinen Augen, ein eher defizienter Modus von Erfahrung, der im Sinne von ikonischem Mehrwert produktiver gemacht werden könnte. Die einzelnen Arbeiten muteten an wie Belegstücke für bestimmte Fragestellungen bezüglich künstlicher Intelligenz und die Erkenntnis-Dispositionen von menschlicher und maschineller Wahrnehmung. Sie blieben eher trockene visuelle Sprachspiele und als solche in ihrer Haltung und künstlerischen Durchdringung indifferent. Daraus sollte sich noch mehr Kapital schlagen lassen. So aber steht die Malerei hier wirklich neben sich: *painting beside itself*.

Anmerkungen

[1] Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting. Ein Reader zur zeitgenössischen Malerei*, Köln 2012.

[2] Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich 2017, S. 23.

ENG:

Taslima Ahmed has often presented her painterly exploration of digital image production in bold colours. Shown at Galerie Noah Klink however, the artist's "Reconstructor Paintings" are highly reduced in form and colour. In these works Ahmed transfers any spontaneity of the painterly gesture into a calculated machine production and yet produces images of great tactile appeal. Nevertheless, the art critic Georg Imdahl recognises in the paintings an insistence on the media-specificity of painting. At the same time, he notes that the works not only assert their medial autonomy, but transform the gallery space itself into an image. The white surface of the canvases blends into the walls of the white cube, while the background of the mostly black pictorial figures seems to have doubled.



Taslima Ahmed, *Reconstructor Paintings*, installation view, Galerie Noah Klink, 2022

Like no other medium, painting is permanently searching for self-justification. It is among its basic discursive noise to constantly stand beside itself in its development (and stubbornly claimed agony) and to observe itself. This too reveals the special position of this formation within the visual arts - it insists on something that theoretically belongs to the past: its media-specificity. Which is why the love of painting is still deeply felt even where its self-reflection is ironically summed up as "The Happy Fainting of Painting". [1] In the last ten years, according to the exhibition "Reconstructor Paintings" by Taslima Ahmed on the homepage of Galerie Noah Klink, the history of painting seems to have finally detached from its originators, but the narrative of "Epson-printed canvases and post-painterly gestures" has also come to a standstill - instead, latest hopes are directed towards NFTs. (Just as I am writing these lines, an email arrives about "Nicole Eisenman & the Moderns" at the Kunstmuseum Den Haag, previously on view in Bielefeld; a great exhibition that certainly still gives rise to hopes for contemporary painting by artists who paint). The announcement wonders, however, why not "use the feedback between man and machine as material for painting?".

Taslima Ahmed also works with the printer. The introduction on the website leads to the assumption that she wants to be located in the succession of a Wade Guyton. Her eight approximately equal-sized medium formats at Noah Klink were created on synthetic canvases using Photoshop

and 3-D UV technology; in the process, the pigments were applied layer by layer until they rose as flat reliefs, a pseudo-impasto, so to speak. The technique is used in Braille and, when sighted people get close enough to the paintings, it evokes a desire to touch them. What in the procedure of painting essentially owes itself to gesture, i.e. to a certain spontaneity, is here executed mechanically, has little to do with manual operation, with "vitalistic fantasies", not to mention associations such as "vitality or spirituality". [2] Not completely unknown, this idea has been put into the picture before with conventional painting - Jonathan Lasker in the 1980s meticulously painted his scribbles on paper in large format using a finger-thick palette knife, thus freezing the flow of handwriting in the mere pose of automatism. In Ahmed's prints, even this pose of generic painting is imitated with technical equipment, leaving something like "handwriting" as a distant echo at best.

Taslina Ahmed once again extensively traces the figure-ground theme, a classic of the last century, which actually seems to have been told its story, but cannot be broken and is still usable. In Ahmed's work, it is mostly pitch-black lines, geometric or nebulous shapes and schemes on a garish white ground in a clinical, aseptic aesthetic that fits ideally into the white cube which the recently deceased Brian O'Doherty (R. I. P.) inimitably expounded as a factor of art viewing and art appreciation in the 20th century. In the individual works, Ahmed goes through various interferences of artistic idea and digital processing. There is, for example, a grid of black dots that in some places look as if they have been smudged or smeared, bringing a "painterly" note into play. Or a small, bold, digitally reconstructed line on vast blank white that seems to be a spray, especially as a small drip appears to run down the end, which inevitably made me think of Crapstraction and David Ostrowski's sparse settings. Another grid consists of a register of 15 squares, each with a trace rising from the lower right to the upper left. These could be silkscreen prints. Here, too, associations suggest themselves, ranging from the phallus to the "Blotted Line" à la Warhol - in fact, the title Road (2022) leads on a different track: it is a representation of GPS data depicting the road traffic of electric cars, apparently at different times of day with different traffic densities. If you Google images referring to "paint drip brush," you'll find similar gridded representations and diagrams. Or, yet another example: the artist feeds images into an algorithm that doesn't recognize any object, only jumbles of spots, which it spits out in response. It is these kinds of misunderstandings that the paintings in this exhibition investigate for added value without providing a distinct authorship: artificial intelligence cannot cope with certain subjects, reproduces them purely schematically, thereby generating errors or non-understanding, and at the same time, as a result of failed communication - images.

Color was largely left out of the exhibition; the paintings offer the opposite of sensual opulence, such as one encounters in the previous work of Tim Berresheim, who also paints digitally, or as Taslima Ahmed has displayed in previous exhibitions at Noah Klink, whether in images of pinprick color brilliance like in her Screenshot series (2020) with blue car bodies or, in rather dry coloration, in the Panofsky Principle series (2021) with works that look like European Informel. The exhibition with the "Reconstructor Paintings" appeared like an experimental setup with cryptic images, providing any number of art-related déjà vu experiences and flashbacks, yet letting them run into the void.

Humans usually scan a surface with their eyes for information, following an F or Z pattern; they also order what they see by center points; a computer can neither 'understand' nor create negative dialectics; nor can it recognize a Dalmatian in a field of black dots. There was a painting for each of these malfunctions in the exhibition, the announcement said. In fact, this is exactly how the exhibition presented itself. This could result in a rich, challenging dispositif when it comes to tap-

ping into hybrid sources of image creation - precisely around the interferences as well as the limits and constraints of digital and human existence. The fact that AI does not know how we think, and we in turn do not know how it thinks, will continue to preoccupy the thinking of both (if one can call it that even in the case of AI), as will things like heat maps, Z-patterns, or black boxing, which are reflected in Ahmed's works. But it remained in the exhibition, in my eyes, a rather deficient mode of experience that could be rendered more productive in terms of its iconic surplus value. The individual works seemed like pieces of evidence for certain questions regarding artificial intelligence and the epistemological dispositions of human and machine perception. They remained rather dry visual language games and as such indifferent in their attitude and artistic penetration. Greater capital should be gained from this. However, painting really stands alone here: *painting beside itself*.

Annotations

[1] Hans-Jürgen Hafner/Gunter Reski (Hg.), *The Happy Fainting of Painting. Ein Reader zur zeitgenössischen Malerei*, Köln 2012.

[2] Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich 2017, S. 23.

—

Taslina Ahmed (Liverpool, UK) lives and works in Berlin. Selected solo and group exhibitions include Josey (2019, Norwich, UK); Galerie Noah Klink (2019, Berlin, DE) Christian Andersen Gallery (2018, Copenhagen, DNK); KINDL Center of Contemporary Art (2018, Berlin, DE) and Real Fine Arts (2015, New York, USA). Taslima is part of artist duo FLAME and co-editor of Art Against Art Magazine.