

IVONNE DIPPMANN
MEHR IST MEHR

Eines ist klar: Die Malerei hat sich verändert. Schon Ende des letzten Jahrhunderts wurde konstatiert, dass die Vereinheitlichung der zeitgenössischen Bildproduktion unter dem Sammelbegriff Malerei die Differenzen eher verdeckt, die heute sowohl innerhalb des Mediums wie auch im Verhältnis zu dem bestehen, was historisch Malerei genannt wird.¹ Spätestens seit diesem Zeitpunkt geht es nicht mehr um idealistische Utopien. Vielmehr stehen malerische Fragen im Vordergrund, die im Bewusstsein ihres gesellschaftlichen und institutionellen Rahmens formuliert werden. Reflexion der eigenen Geschichte und das Verhältnis zu anderen, auch den noch immer sogenannten 'neuen' Medien und den durch diese generierten Bildwelten, sind die Parameter zeitgenössischer malerischer Produktion. Es ist die Frage, wie sie sich im Geflecht sich gegenseitig durchdringender und beeinflussender Seherfahrungen unterschiedlicher Medien definiert und behauptet. Sicher ist, dass es auf gar keinen Fall mehr um originäre Bildfindungen gehen kann.

Auch für den besonderen Bereich der nicht-gegenständlichen Malerei muss seit geraumer Zeit verstärkt die Tendenz konstatiert werden, traditionelle Medienformate zu verlassen oder sie, wenn dies nicht geschieht, grundsätzlich zu hinterfragen. Umso erstaunlicher ist es, dass Ivonne Dippmann, die eigentlich nicht ausschließlich Malerin ist, sondern eher mit Dingen wie bedruckten Kleidungsstücken, riesigen Wandarbeiten, tragbaren Metallskulpturen und Collagen hervortrat, für ihre jüngste Ausstellung einen deutlichen Akzent auf das Leinwandbild legt.

Warum das so ist, erklärt vielleicht ein kurzer Blick auf den scheinbar so simplen Titel der Ausstellung. Flapsig führt er Mies van der Rohes auf über Architektenkreise hinaus bekanntes Oxymoron „Less is more“ auf die triviale Feststellung des faktisch Richtigen *Mehr ist Mehr* zurück. Dahinter steckt eine Haltung, die weniger barockem Rausch das Wort reden will – obwohl Dippmann offensichtlich nichts gegen opulente Farbigkeit hat – sondern sich im Duktus an die Radikalität Ad Reinhardts und dessen Statement: „Kunst ist Kunst und alles andere ist alles andere“ anschließt. Wenn man sich erinnert, dass der Text, den Reinhardts Zitat ursprünglich einleitete, zu einer Zeit geschrieben wurde, als im Fahrwasser des Abstrakten Expressionismus die Rezeption nicht-gegenständlicher Malerei vorwiegend über die Konstruktion transzendenter Wahrheiten jenseits des Werks funktionierte, erkennt man den Hintergrund vor dem Dippmanns Arbeiten sich positionieren. Damals begann eine Entwicklung, in der die Abstraktion im Dialog zwischen Materie und Raum eine neue Dimension erreichte. Psychologische Elemente hatten ausgedient.

Diese Art Kunst fordert eine Haltung ihr gegenüber, die nicht nur geistiger Art ist, sondern ganz konkret eine bestimmte Distanz unter bestimmten Lichtverhältnissen in speziell inszenierten Räumen voraussetzt. Zwar beherrscht in *Mehr ist Mehr* ohne Frage das autonome Leinwandbild den Raum, aber es ist vollkommen anti-kontemplativ, d.h. ungeeignet für meditative Versenkung. Autonomie und innere Notwendigkeit, Kernkompetenzen klassischer Malerei, sind zugunsten von Strategien aufgegeben worden, die ihre Legitimation aus anderen Bildern und realen existierenden Verhältnissen ziehen. Mehrteilige Bilder werden beispielsweise so über Eck gehängt, dass sie nicht als Einheit wahrnehmbar sind, paradoxerweise aber dennoch den vorhandenen Raum überschreiben und neu definieren. Zusätzlich erscheint eine befremdliche Wandarbeit, die an einen Webrahmen erinnert und irgendwo zwischen Textilbild und Metallskulptur einzuordnen ist.

In dieser Arbeit knüpft die Künstlerin unmittelbar an Vorstellungen vom Werk an, die mit Objekten einfacher, dinghafter Existenz anstelle subjektiv begründeter Schöpfung zu tun haben. Gleichzeitig spielt sie mit den üblichen, geschlechterspezifischen Zuweisungen im Kunstbereich, der allzu gerne absurde Hierarchien von Materialien und Medien auf ihre Anwender überträgt. Ein Reflex, den die Künstlerin immer wieder in zahlreichen, zum Teil tragbaren Textilarbeiten aufs Korn nimmt.

Dass Kunst von Frauen um Körper und Identität zirkelt, ist ein gern gepflegtes Stereotyp. Ebenso wird behauptet, dass Performance was für Frauen ist und alles was irgendwie mit Textilien zu tun hat. „Don't paint – it's a men's world“ – kolportierte Katharina Grosse im Gespräch mit Siri Hustvedt Warnungen ihrer Professoren an der Düsseldorfer Kunstakademie anlässlich eines Gespräch in der Ausstellung *Queensize*.² Gemeint waren sicher besonders die großen Bilder und natürlich erst recht raumgreifende Wandarbeiten wie sie auch Ivonne Dippmann immer wieder macht.

Das Tragen von Stoffen am Körper im Verbund mit performativen Handlungen als Definition von Raum hingegen wurde tatsächlich von einem Mann – Franz Erhardts Walthers – in die deutsche Nachkriegsmoderne eingeführt. Seitdem hat dieser Typus raumgreifender textiler Arbeiten nur wenige wesentliche Veränderungen oder Ergänzungen erfahren. Zu nennen wäre in erster Linie die amerikanische Künstlerin Andrea Zittel, deren Decken und Kleidungsstücke explizit für den Gebrauch entworfen werden. Zittels Vorbild ist eindeutig das Bauhaus mit seinen Bestrebungen angewandte und freie Künste wieder zusammenzuführen. In diesem Sinne sind Dippmanns Textilien beispielhaft in der Art, wie sie die traditionellen Grenzen des Genres in Frage stellen. Mit Leichtigkeit überbrücken sie die Kluft zwischen akademisch ausgerichtetem künstlerischen Diskurs und Handwerk, vermitteln zwischen optischen und haptischen Raum und adressieren gleichzeitig die alte Frage nach der Übertragung des dreidimensionalen Raums in die Fläche.

Ein weiteres Minenfeld der zeitgenössischen Kunst, in das sich Dippmann wagt, ist die Diskussion um die Farbe. Sich mit der zu beschäftigen, erscheint Intellektuellen ganz allgemein als zweifelhaft. Irgendwie gilt: Konturen sind klar und deutlich, Farbe eher unklar gefühlgiger. Vielleicht lässt die Künstlerin gerade deshalb nicht locker und denkt unaufhörlich über das ambivalente Verhältnis dieser beiden Grundpfeiler der Malerei nach. Charakteristisch sind dabei Sprünge zwischen Abstraktion und Figuration – nicht selten auch innerhalb eines Bildes. Im Unterschied zu den Arbeiten vergangener Jahre, die Ausmalvorlagen ähnlich, Farben an die konkreten Formen ihrer Binnenzeichnung banden, sind Dippmanns neueste Figuren tatsächlich ganz in Farbfelder gehüllt. Sie tragen quasi Abstraktion als Kostüm. Im Gegensatz zu den frühen, kleinformatigeren Menschenbildern und landschaftsartigen Formationen liegen die Farben jetzt in Schichten übereinander. Was an einer Stelle als Unterfarbe fungiert, kann anderen Orts als prägende letzte Schicht wieder auftauchen bis sich schließlich die Farbfelder zu lockeren Gebilden auflösen, in denen ein Ton nahtlos in den anderen fließt.

Abstraktion bedeutet für die Künstlerin aber auch im Sinne McKenzie Warks „eine Ebene zu schaffen, auf der Angelegenheiten in viele unterschiedliche mögliche Beziehungen gesetzt werden könnten, die anders nichts miteinander zu tun haben würden.“³ Es bietet sich das alte Bild des Rhizoms von Deleuze und Guattari für Dippmanns Arbeitsweise an. Rhizome dienen, wie auch die Knollen einjähriger Pflanzen, der Nährstoffspeicherung und, hier liegt ihre Besonderheit, sie sind in Gegensatz zu anderen Wurzelformen 'demokratisch', d.h. sie markiert kein Machtverhältnis. Es gibt keine Leitformen, denen alle anderen formalen Erscheinungsformen zuarbeiten. Daher kann es, sobald es eine bestimmte Größe erreicht hat, zum Zwecke der Vermehrung an jeder beliebigen Stelle geteilt werden. Auf Dippmanns Arbeiten angewendet gilt: Zwar verweist nicht jede Arbeit zwangsläufig auf eine gleichartige, aber sie alle verknüpfen unaufhörlich „semiotische Kettenteile, Machtorganisationen, Ereignisse in Kunst, Wissenschaft und gesellschaftlichen Kämpfen“⁴ in ihrem eigen Duktus mit den Mitteln der Kunst. So erklären sich auch die vielen scheinbaren Widersprüche im noch jungen Werk der Künstlerin. Sich formal festzulegen scheint ihr fremd. Die einzige erkennbare Konstante ist, dass Mal- und Denkprozesse sich stets durchdringen und sich in den Ausstellungen im Streben nach umfassender Gestaltung in ganz unterschiedlichen Konstellationen paaren.

Susanne Prinz

¹ Stefan Germer, *Vorsicht, Frisch gestrichen – Thesen zu älteren und neueren Medien*, in *Texte zur Kunst*, Hf 31, 1998, S.60–65

² https://www.youtube.com/watch?v=2LwaVr_OgZE, Zugriff: 7.1.2016

³ McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*, Version 4.0, http://subsolv3.hu/subsol_2/contributors0/warktext.html, Zugriff: 25.1.2016

⁴ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Rhizom*, Berlin 1977, S. 12







One thing is clear: painting has changed. At the end of the last century it was already being stated that the standardisation of contemporary image production under the general term of painting tends to obscure the differences that now exist both within the medium and in relation to what has historically been called painting.¹ Since then, at least, painting has no longer been a matter of idealistic utopias; the foreground is now mainly occupied by painterly questions formulated in an awareness of their social and institutional framework. Reflection on painting's own history and the examination of its relationship to other media, including the so-called 'new' ones and the image worlds they generate, are the parameters of contemporary painterly production. The question is that of the medium's self-definition and self-assertion in the network of mutually pervasive and influential experiences of seeing.

For some time now there has also been an increasing tendency for non-representative painting to abandon traditional formats or, if it doesn't, to question them fundamentally. So it's all the more surprising that Iwonne Dippmann, who isn't exclusively a painter, and who attracted attention with such things as printed clothing, huge wall pieces, portable metal sculptures and collages, has now placed a distinct accent on the painted canvas.

The reason for this is explained in a brief look at her exhibition's apparently simple title, which flippantly reduces Mies van der Rohe's very widely known oxymoron 'less is more' to the trivial statement of the factually correct More Is More. Behind this is an attitude of wanting to speak less to baroque exhilaration – although Dippmann obviously has nothing against opulent colouration – than in the radical cadence of Ad Reinhardt and his statement 'Art is art. Everything else is everything else.' If we remember that the text which Reinhardt's quotation originally introduced was written at a time when in the wake of abstract expressionism the reception of non-representational painting primarily functioned through the construction of transcendental truths beyond the works themselves, we can discern the background against which Dippmann's works are positioned. A development was then beginning in which abstraction gained a new dimension in the dialogue between painting and space. Psychological elements had had their day.

This art requires an attitude towards it that isn't only intellectual but presupposes a particular distance under particular lighting conditions in specially staged spaces. In *More is More* the autonomous canvas undoubtedly dominates the space, but it is entirely anti-contemplative, that is unsuitable for meditative immersion. Autonomy and inner necessity, the key competences of classical painting, are abandoned in favour of strategies that obtain their legitimacy from other images and really existing circumstances. Multipart paintings, for example, are hung around corners so that they can't be perceived as a unity; yet they paradoxically overwrite the space and redefine it. And there is the addition of a disconcerting wall painting that recalls a loom and can be classed somewhere between textile image and metal sculpture.

Here the artist draws directly on conceptions of the work that have to do with simple, material existence instead of subjectively justified creation. At the same time she plays with the usual gender-specific ascriptions of the art world, which likes to assign absurd hierarchies of material and media to their users. A reflex that Dippmann satirises in numerous, sometimes wearable textile works.

It is a commonly upheld stereotype that art by women circles around the body and identity. And it is equally claimed that performance is something for women, along with everything remotely connected with textiles. 'Don't paint – it's a men's world'; said Katharina Grosse, passing on the warnings of her professors at the Kunstakademie Düsseldorf to Siri Hustvedt during a conversation at the exhibition *Queensize*.² She was certainly referring to her large canvases, and above all the extensive wall paintings, such as Iwonne Dippmann repeatedly creates.

The wearing of textiles on the body in connection with performance as a definition of space was in fact introduced into post-war German modernism by a man – Franz Erhard Walthers. This type of spatialised textile work has only undergone a few essential changes or amendments since then. Its main proponent has been the American artist Andrea Zittel, whose blankets and items of clothing are explicitly designed to be used. Zittel's model is clearly the Bauhaus, with its aspiration to bring together the applied and

fine arts. In this sense Dippmann's textiles are exemplary in the way they question the traditional boundaries of the genre. They lightly bridge the gap between academic artistic discourse and handiwork, mediate optical and haptic space and at the same time address the old question of transferring three-dimensional space onto a surface.

A further minefield of contemporary art that Dippmann ventures into is the discussion around colour. Involvement with it generally strikes intellectuals as dubious. Contours are somehow felt to be clear and distinct, colour more vague and emotional. Perhaps Dippmann sticks to her guns for this very reason, continually thinking about the ambivalent relationship between these two cornerstones of painting. Characteristic here are leaps between abstraction and figuration – often within a single work. In contrast to the works of preceding years, which bound colours to the concrete forms of her preliminary sketch, similarly to colouring-in drawings, Dippmann's most recent figures are in fact entirely swathed in colour fields. They wear abstraction as a costume, as it were. Contrary to the early small-format images of people and what might be landscapes, the colours are now superimposed. What functions as an undercolour in one place can appear elsewhere as a dominant final layer, until the colour fields ultimately dissolve into loose formations in which one tone flows seamlessly into another.

For Dippmann, as for McKenzie Wark, abstraction also means 'to construct a plane upon which otherwise different and unrelated matters may be brought into many possible relations'.³ Deleuze and Guattari's old image of the rhizome lends itself well to Dippmann's way of working. Rhizomes, like the tubers of one-year-old plants, store nutrients, and what is special about them is that in contrast to other forms of root they are 'democratic'; that is they don't mark a power relation. There is no leading form to which all other phenotypes work towards. So as soon as a certain size has been reached they can be divided for propagation at any random point. Applied to Dippmann's work it can be said that although not every work inevitably refers to a similar one, they all ceaselessly establish 'connections between semiotic chains, organisations of power, and circumstances relative to the arts, sciences and social struggles'⁴ in their own characteristic way and through the means of art. This also explains the many apparent contradictions in the artist's still emergent work. She appears to have no interest in formally tying herself down. The only recognisable constant is that her painting and thought processes always inform one another, coupling in quite different exhibition constellations in pursuit of all-embracing form.

Susanne Prinz
Translation: Michael Turnbull

¹ Stefan Germer, 'Vorsicht, Frisch gestrichen – Thesen zu älteren und neueren Medien', in *Texte zur Kunst*, vol. 31, 1998, pp. 60–65

² https://www.youtube.com/watch?v=2LwaVr_OgZE, access: 7.1.2016

³ McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*, version 4.0, http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors0/warktext.html, access: 25.1.2016

⁴ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, London 1988

IVONNE DIPPMANN
MEHR IST MEHR
18. FEBRUAR – 20. MÄRZ, 2016
18 FEBRUARY – 20 MARCH, 2016

REIZLEITUNG I & II – DEINE, MEINE, KEINE!
CONDUCTION I & II – YOURS, MINE, NONE!

Strickwolle in verschiedenen Farben von VEB
Polar Karl-Marx-Stadt, ehemals DDR, 20 mm
Flachstahl mit Schraubhaken verzinkt
*Knitting wool in various colours from VEB Polar
Karl-Marx-Stadt, former GDR, 20 mm flat-
rolled steel with galvanised screw hooks*

Diptychon *Diptych*
Je *Each* 215 x 105 cm

WÄNDE I – VIII
WALLS I – VIII

I Im Winter werden die Wege hier nicht gestreut.
II Sie gefiel mir, das ist das bessere Wort.
*I In winter the trails are not gritted here.
II I liked her, that is the better word.*

Aus einer Serie von 8 Arbeiten
From a series of 8 works

Acryl, Tusche, Sprühfarbe, Gouache auf Leinwand
Acrylic, ink, spray paint, gouache on canvas

Gesamt *In total* 290 x 480 cm & 290 x 760 cm
Je *Each* 6 x 290 x 140 cm & 2 x 290 x 200 cm

SIE WAREN ZU DRITT, EIN MÄDCHEN, EIN
KNABE, UND KONNTEN DREISTIMMIG SINGEN.
*THERE WERE THREE OF THEM, A GIRL, A BOY,
AND THEY COULD SING IN THREE PARTS.*

Acryl, Tusche, Sprühfarbe, Gouache auf Kupfer-
karton *Acrylic, ink, spray paint, gouache on
copper cardboard*

100 x 80 cm

©2016 für die abgebildeten Arbeiten von
for the reproduced works by
Ivonne Dippmann VG Bild-Kunst, Bonn

Die Ausstellung *Mehr ist Mehr* entstand in Kollaboration mit dem Projektraum CLB Berlin und mit Unterstützung des Programms fellows & friends der Gemeinnützigen Hertie-Stiftung. Die Ausstellung findet im Rahmen des Projektes *in und um und um herum* statt, das einen umfassenden Kontext für Veranstaltungen und Diskussionen über das Thema „Raum“ bietet.

The exhibition More is More is created in collaboration with the Project Space CLB Berlin and the fellows & friends programme of the Hertie Foundation. It takes place within the framework of in and around and round around, which constitutes a wider context for events and discussions on the topic of 'space'.

fellows & friends ist ein internationales und interdisziplinäres Netzwerk der Fellows der Gemeinnützigen Hertie-Stiftung. Mehr Informationen finden Sie auf www.fellows-friends.ghst.de.

fellows & friends is an international and interdisciplinary network of the not-for-profit Hertie Foundation. More information can be found at www.fellows-friends.ghst.de.

Ivonne Dippmann, geboren 1981 in Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz), Deutschland, lebt und arbeitet in Berlin seit 2015. Sie verbrachte sieben Jahre als Studentin und Künstlerin in Jerusalem und Tel Aviv, Israel. Zuvor studierte sie Visuelle Kommunikation und Experimentelle Mediengestaltung an der UdK Berlin – mit Stationen in Bilbao (UPV), San Francisco (CCA) und Jerusalem (Bezalel). Sie absolvierte ihr Meisterschülerstudium in der Klasse von Prof. Joachim Sauter 2009 und erhielt ihren Master in der Freien Kunst an der Bezalel Universität Tel Aviv 2011. Diese Aufenthalte wurden ermöglicht durch Förderungen des DAAD, der Studienstiftung des Deutschen Volkes, der Hertie-Stiftung und des Elsa-Neumann Stipendiums.

Unter dem Titel *Meine Feindseligkeiten Sind Gerechtfertigt Verteilt* veröffentlichte sie ihr erstes Kunstbuch, das bei Revolver Publishing 2013 erschien. Dippmanns Arbeiten werden in Einzel- und Gruppenausstellungen im In- und Ausland gezeigt.

Ivonne Dippmann, born in 1981 in Karl Marx Stadt (now Chemnitz), Germany, lives and works in Berlin since 2015. For 7 years she studied and worked in Jerusalem and Tel Aviv, Israel. She studied visual communication and experimental media design at the University of Arts in Berlin, with exchanges to Bilbao (UPV), San Francisco (CCA) and Jerusalem (Bezalel). She received her diploma in the class of Prof. Joachim Sauter in 2009 and her MA in fine art at the Bezalel University Tel Aviv in 2011. For her projects and studies she received grants from the DAAD, the German National Foundation, the Hertie Foundation and the Elsa Neumann Scholarship.

Her first art book, My Hostilities Are Distributed in a Justified Way, was brought out by Revolver Publishing in 2013. Ivonne Dippmann's work is shown in solo and group exhibitions both nationally and internationally.

CLB BERLIN
AUFBAU HAUS
PRINZENSTRASSE 84.2
10969 BERLIN
TEL 030 695 370 80
KONTAKT@CLB-BERLIN.DE
WWW.CLB-BERLIN.DE

Öffnungszeiten *Opening hours*
Di-Sa 14.00 bis 18.00 Uhr i.d.R.
oder nach persönlicher Absprache
*Tue-Sat 2 to 6 p.m. in general
or by appointment*


fellows
& friends
DER GEMEINNÜTZIGEN
HERTIE-STIFTUNG


CLB
BERLIN