

CORKIN GALLERY

Frank Mädler
Wege

Dream Stills

by Tanja Dückers. Berlin, August/September 2003
Translated from German by Judith Orban

At first glance the landscape photographs of Frank Mädler read like abstractions of “landscape” reduced to minimal structures. Sheep on a meadow do not suggest any rural romanticism: the camera’s view focuses instead on compositional aspects. What catches the eye is the far-flung distribution of white dots on a green background. Hence the title 276. Intersecting roads in a barren landscape strike the viewer simply as a structure of light-coloured diagonals on a brown background. In Mädler’s photography there are many examples of this kind of stripping of a landscape of its peculiarities. Shot in Cuba and southern Spain, these photos allow no conclusions to be drawn about their original geography – hardly any specifically local details or even human interaction is to be found. Nor do titles such as Kultivierte Landsdraft II or Ein Strauch zwei Vogel strive for the “recognition effect”. Cars, houses, flying birds, have no associative connotations; they are not woven into a context of meaning. Without doubt, the intention to document in the spirit of our times is absent here.

But that is not all. There have always been recurring phases of photography or painting that try to make visible or emphasize complex structures such as repeating forms and segmentation in nature – quasi natural modules – to give prominence to the singular within multiples, and artistically recite the declensions of a kind of mathematics of appearances. But Mädler has captured a sort of in-between state – perhaps like someone just waking up or dreaming, who does not yet recognize a light blue strip as the sky, white dots as sheep, or sprawling hillscape as a meadow. In the strongest photographs the relationship between the photos’ surreal overall character and realistic isolated occurrence is balanced so perfectly that the object pictured seems frozen in another time and world. One has the impression of dealing with a kind of dream-freeze-frame, which I would like to call “dream stills”. The objects are seen clearly before you, but you sense that something is “not quite right”. You search for the “mistake”, but you cannot find it. This photography is not staged, not “full of tricks” or not manipulative – and yet it occasionally denies our fundamental assumptions. In Mädler’s work birds appear to stand still in the air, leaping hares have the look of painted figures dancing around antique vases, and cars at intersections seem to be turned off for eternity. Among other comments about Mädler’s photography, it has been written that he refuses to participate in our contemporary spiral of speed, the “abbreviated tempo of our fun society”, which negates time’s inherent moments of contemplation and slowness. I would go even further and declare that Mädler’s works suggest not only timelessness, but also an absence of place and orientation, taking ad absurdum the parameters of our usual perception of reality.

These photographs are absolutely non-narrative, they refuse to recount their content: the apparent “protagonists” of the picture – birds above water, a house in a landscape, or a tuft of grass in a field,

CORKIN GALLERY

are often irritatingly small, out of focus and fuzzy – thus mocking the viewer’s desire to read controlling meaning into them. On the other hand, the background of the picture often mutates into the picture’s actual foreground. This creates an artful irritation between what we deem important and unimportant in a picture. Whereas the sky, the horizon, waves on water – usually only providing a frame – function as true dominant elements; the tractor, the birds, the herd of sheep, on the other hand, become more accidental passers-by in the picture. So Mädler chooses a viewpoint that reveals an astonishment, something child-like; a perspective which is anarchic, anti-hierarchical and without prerequisites. Judgements, customary “role allocations”, linearity, narration and chronology are here resolved not in a coarsely bold but in a gently shifting manner. Mädler’s pictures do not provoke, they produce feelings that hover somewhere between seduction and irritation. The picture content that appears initially to be “peaceful”, the subdued colouring, the quiet emanating from the generally unmoving formal structure of the photos, at first trigger a cozy contentment in the spectator. “Immersion” into this world happens effortlessly. But then one’s glance, one’s orientation gets lost – makes sky and sea merge happily – the eye cannot focus on the often fuzzy foreground, instead this sets free again the not-yet-grasped content of the picture. Skies weigh so heavily on fields, frequently taking up three quarters of the photo, that involuntarily one tries to find some further detail – a cloud, a bird, some clue – but in vain. Mädler’s pictures ultimately never conform to a composition or narration that is true to scale or that is predictable.

In ‘Abstract-Expressionism’ painting there was a trend called “meditative abstraction”, or “sublime abstraction”. Its central figures were Mark Rothko, Clyfford Still and Barnett Newman who also wrote philosophical essays about the aesthetics of sublimity. Components frequently encountered in this style were large monochrome expanses, the juxtaposition of very narrow and very broad stripes, and other irritation devices contrasting with the usual balanced “Mondrian-like” spatial distribution. In Mädler’s work, which undoubtedly shows aspects borrowed from abstract painting (monochrome, asymmetry, and other formal means), realistic elements are always to be found, we have no problem recognizing the skiff, the bird, the branches or the road intersection. Nevertheless, even the existence of these objects is negated by his perspective which contradicts our usual perception. In Mädler’s photography everything and nothing might be a *fata morgana* (mirage). Every object appears tangible in its factuality, its designation: house, sheep, meadow, field – yet everything is “lacking” a contextual integration into reality. Every element of the picture flickers before us or spreads out in limitless expanse, but its actual attributes, its geographical location, its true existence appears indefinable or questionable to us. Real places, things and events are fictionalized by Mädler. He uses neither cool formalism (which would perceive sky merely as a stripe and the horizon as a line), nor does he believe in the reproducibility of reality, which now and then naively functions as the basis of scenic-portrait, or rather documentary-photography. For all the formal beauty in Mädler’s pictures, it is not the line or the stripe that is picked out as the central theme, but the gaze that the astonished, dreaming unbiased, child-like, extra-terrestrial artist casts on the world. If there is a story being told, then it is an arbitrary stringing together of moments of another way of seeing things.

CORKIN GALLERY

Frank Mädler
Wege

Fractions of time in the fabric of timelessness

by Stephan Berg, September 2005

Translated from German by Anna Maria Castro Catrain

The most impressive scene in Hitchcock's grandiose "North by Northwest" (1959) occurs in the clear light of day on a dusty country road in the midst of a shadowless expanse crisscrossed by cornfields. The advertising executive Roger Thornhill (Cary Grant) is waiting at a bus stop in the middle of nowhere hoping to find the answer to the series of mysterious events that have been unfolding around him.

Perfectly dressed, as usual, he stands alone in a hot, glaring midday sun, in a silence that is only broken by the distant roar of a small crop-duster plane spraying the fields in the distance. The tension in this scene develops in a typical Hitchcockian suspense: we, the spectators, already know that Roger Thornhill, who throughout the whole film has been desperately, but unsuccessfully, trying to prove that he is not the person everyone obviously believes him to be, is going to end up in a deadly trap. What we do not know, however, is how this is going to come about.

While Thornhill is anxious to regain his true identity, we are waiting for Hitchcock to show us how an imminent danger for the protagonist will develop from within this open, sun-filled, utterly non-threatening environment. This clash of expectations between the viewer and the protagonist is the source of tension in the film. The waiting is elevated to an existential dimension and becomes a symbol of the character's alienation. The threatening emptiness of the space strengthens the idea that he has lost his place in the world. This hot, dusty and deserted country crossroads is the point of transition for his lost identity between "Not-yet" and "Not-anymore".

Coincidentally or maybe not, it is this very scene from Hitchcock's "North by Northwest" that came to mind when I saw Frank Mädler's series "Wege" for the first time. While differently motivated (Mädler is not concerned with storytelling, Hitchcock is), the mood that belies some of these calm, undisturbed images is akin to the atmosphere of the film scene described above. This is especially true for the work "Renault". The photograph, in which a car appears lost on a dusty intersection in the middle of a scant, yet neatly delineated landscape, shares some of the same elements that are at play in the famous crop-duster scene: a peculiarly melancholic mood, a mix of expectation and realization, combined with a deep reflection on identity and direction.

CORKIN GALLERY

Like all works in this series, “Renault” is notable for its well balanced composition and its closeness to painting. At the same time, the photograph does more than present an analytical study of color and structure, but is not willing to be viewed as a rich cache of story ideas.

One could say that with this work Mädler succeeds in creating a highly interesting paradox – he shows us that the composition of an image can reflect a specific moment in time and simultaneously be a symbolic representation of reality. Without forcing it, this print conveys the notion that a good photograph is always open to interpretation. The degree of ambivalence in the image is such that, even when you consider it from a strictly representational point of view, you can still extract multiple meanings from it.

The car that looks small and lost at the intersection of the roads could have been there for hours or just moments. Given that there are three roads to choose from, one can pick up a sense of disorientation and being lost. It would be also plausible that the driver, if there is one, knows exactly where he has to go. It is possible that the desired destination is just outside the frame, deliberately not included in the image in order to create a sense of exclusion.

The one thing that is clear is that the car, as the center of the composition, is the point at which the image converges and simultaneously that from which it diverges. The crossing diagonals of the whitish roadways hold the frame in a fragile balance between contraction and expansion. In other words, the crossing roads convey both of these notions – the sense of the image expanding outside of its own boundaries and collapsing into its centre. The center of the composition is marked by an outsized X sign formed by the crossing roads and is subsequently reinforced by the positioning of the car exactly in the middle of this X.

This converging/diverging composition is found repeatedly in the photographs of the series. In “Überwiegend Rot” the brown terrain, modulated by the play of light and shadow, is anchored by a small blooming bush, and in “Iznajar” a single white bird is inserted into the endless gray-blue field. These concrete motifs, like birds, wind mills, sheep, even cars, separate and create a balance between the two realms in which the work operates: complete abstraction and concrete representation. These artifacts are symbols of the transient and the temporal – fractions of time in the fabric of timelessness; they set the stage from which we can begin to perceive time as a dimension. In conclusion, what one can see in Mädler’s photographs is the process of compressing and stretching time, a balance between a moment in time and its persistence.

CORKIN GALLERY

Frank Mädler

Wege

Traum-Still

durch Tanja Dückers, August/September 2003

© Tanja Dückers, Berlin

Auf den ersten Blick lesen sich Frank Mädlers Landschaftsaufnahmen wie auf minimale Strukturen reduzierte Abstraktionen von "Landschaft". Schafe auf einer Wiese suggerieren keine ländliche Romantizität - der Blick der Kamera zielt vielmehr auf kompositorische Aspekte: Ins Auge springt die weitflächige Verteilung weißer Punkte auf grünem Grund. Entsprechend der Titel: "276". Eine Straßenkreuzung inmitten karger Landschaft tritt dem Betrachter schlicht als Gefüge von hellen Diagonalen auf braunem Grund entgegen. Für diese Art von Entspezifizierung von Landschaft finden sich viele Beispiele in Mädlers Fotografie. Aufgenommen in Kuba und Südspanien lassen die Fotos keine Rückschlüsse auf ihre originäre Geographie zu – lokalspezifische Details, gar menschliche Interaktion findet sich kaum. Titel wie "Kultivierte Landschaft II" oder "Ein Strauch, zwei Vögel" zielen ebenfalls nicht auf einen "Wiedererkennungseffekt". Autos, Häuser, fliegende Vögel werden nicht inhaltlich konnotiert, nicht in einen Bedeutungskontext verwoben. Zeitgeistige Dokumentationsabsichten sind hier zweifellos nicht spürbar.

Doch das ist nicht alles: Fotografie oder Malerei, die versucht, in komplexen Gefügen wie der Natur sich wiederholende Formen und Segmente, quasi naturale Module, fotografisch sichtbar zu machen oder zu betonen, im Multiplen das Einzelne herauszustellen und eine Art Mathematik der Erscheinungen artistisch herunterzudeklinieren, hat es immer wieder gegeben. Mädler hat jedoch eine Art Schwebezustand eingefangen – vielleicht wie ein Aufwachender oder Träumender, der einen hellblauen Streifen noch nicht als Himmel, weiße Punkte noch nicht als Schafe und eine weitläufige Hügellandschaft nicht als Wiese erkennt. Bei den stärksten Fotos ist das Verhältnis vom surrealen Gesamtcharakter des Fotos und realistischer Einzelperscheinung so perfekt austariert, daß der Bildgegenstand wie in einer anderen Zeit und Welt eingefroren zu sein scheint. Man meint, es hier mit einer Art Traum-Standbilder zu tun zu haben, die ich gerne "Traum-Stills" nennen möchte. Man sieht sie deutlich vor sich, doch man spürt, daß irgend etwas "nicht stimmt". Man sucht den "Fehler", aber man findet ihn nicht. Diese Fotografie ist keine inszenatorische, keine "trickreiche" oder manipulative - und doch leugnet sie bisweilen unsere physikalischen Grundannahmen. Bei Mädler scheinen Vögel in der Luft stillzustehen, springende Hasen gleichen reigenhaften Malereien auf antiken Krügen, und Autos an Kreuzungen scheinen für die Ewigkeit abgestellt.

Über Mädlers Fotografie wurde unter anderem geschrieben, sie würde sich der Geschwindigkeitsspirale unserer Gegenwart verweigern, das "verkürzte Zeitmaß unserer

CORKIN GALLERY

Spaßgesellschaft" durch die ihr anhaftenden Momente von Kontemplation und Langsamkeit negieren. Ich würde noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, daß Mädlers Arbeiten nicht nur Zeitlosigkeit, sondern ebenso Ort-, generell eine Orientierungslosigkeit suggerieren, die Parameter der üblichen Wahrnehmung von Wirklichkeit ad absurdum führen.

Diese Fotos sind unbedingt nicht-narrativ, sie verweigern die Erzählung eines Bildinhalts: die scheinbaren "Protagonisten" des Bildes: Vögel über dem Wasser, ein Haus in der Landschaft oder ein Grasbüschel auf dem Feld sind oft irritierend klein, unscharf und verschwommen – sie spotten dem Wunsch des Betrachters, bildbeherrschende Bedeutung in sie hineinzulesen. Der Bildhintergrund mutiert hingegen oft zum eigentlichen Bildvordergrund. Hier entsteht eine kunstvolle Irritation zwischen dem, was wir in einem Bild für wichtig und für unwichtig erachten. Der Himmel, die Horizontlinie, Wellenbewegungen auf dem Wasser – üblicherweise nur rahmengebend - fungieren als eigentlich dominante Elemente; der Traktor, die Vögel, die Schafherde dagegen als eher zufällige Bild-Passanten. Somit wird ein Blickwinkel gewählt, der etwas Staunendes, Kindliches offenbart: eine Perspektive, die anarchistisch, anti-hierarisch und voraussetzungslos ist. Wertigkeiten, Urteile, übliche "Rollenverteilungen", Linearität, Narration und Chronologie werden hier nicht auf eine plakativ-grobe, sondern auf eine sanft-verschiebende Weise aufgelöst. Mädlers Bilder provozieren nicht, sie produzieren Gefühle, die irgendwo zwischen Verführung und Irritation liegen: Die auf den ersten Blick "friedlichen" Bildinhalte, die matte Farbigkeit, die Ruhe, die von der meist wenig bewegten formalen Struktur der Fotos ausgeht, lösen alle zunächst wohlige Zufriedenheit beim Betrachter aus. Das "Eintauchen" in diese Welt geschieht mühelos. Doch dann verliert sich der Blick, die Orientierung - Himmel und Meer gehen bei Mädler gerne ineinander über – die oft unscharfen Bildvordergründe konzentrieren nicht den Blick, sondern geben den noch nicht richtig erfaßten Bildinhalt wieder frei, Himmel lasten so tief auf Feldern, nehmen oft Dreiviertel des Fotos ein, so daß man unwillkürlich nach einem weiteren Bilddetail sucht – einer Wolke, einem Vogel, einem Anhaltspunkt – vergeblich. Mädlers Bilder fügen sich am Ende nie in eine Komposition oder Narration, die maßstabgerecht und vorhersehbar ist.

Innerhalb der Malerei des Abstrakten Expressionismus gab es eine Spielart, die "Meditative Abstraktion" oder auch "Sublime Abstraktion" genannt wurde. Mark Rothko, Barnett Newman, der auch philosophische Essays über die Ästhetik des Erhabenen verfaßte, und Clyfford Still waren ihre zentralen Figuren. Große monochrome Flächen, das Juxtapositionieren von sehr schmalen und sehr breiten Streifen und andere Irritationsmomente gegenüber der gewohnten, proportionierten, "mondrianhaften" Flächenverteilung waren hier oft anzutreffende Komponenten. Bei Mädler, dessen Fotografie zweifellos stark der abstrakten Malerei entlehnte Aspekte aufweist (Monochromie, Asymmetrie und ähnliche formale Mittel), finden sich jedoch auch stets realistische Bildelemente: wir erkennen durchaus die Barke, den Vogel, das Geäst oder ein Straßenkreuz. Dennoch wird durch die unserer üblichen Wahrnehmung widersprechende Perspektive der

CORKIN GALLERY

Charakter, sogar die Existenz dieser Bildobjekte negiert. Alles und nichts könnte eine Fata Morgana in Mädlers Fotografie sein. Jedes Bildobjekt scheint greifbar in seiner Faktizität, seiner Benennbarkeit: Haus, Schaf, Wiese, Feld – doch allem "fehlt" die kontextuelle Eingliederung in die Realität, jedes Bildelement flimmert vor uns auf oder breitet sich in unermeßlicher Leere aus – doch sein eigentlicher Aggregatzustand, seine geographische Lokalität, seine wirkliche Existenz erscheint uns unbestimmbar oder fraglich. Reale Orte, Dinge und Vorkommnisse werden bei Mädler fiktionalisiert.

Weder bedient Mädler kühlen Formalismus (der im Himmel lediglich einen Streifen und im Horizont eine Linie sieht) noch glaubt er an die Abbildbarkeit der Realität wie sie in bisweilen naiver Manier als Grundlage der szenischen Fotografie, der Portraitfotografie bzw. der dokumentatorischen Fotografie fungiert. In Mädlers Bildern wird bei aller formalen Schönheit nicht die Linie oder der Streifen an sich thematisiert, sondern der Blick des Staunenden, Träumenden, Unvoreingenommenen, Kindlichen, Extraterrestischen auf die Welt. Wenn etwas erzählt wird, dann eine willkürliche Aneinanderreihung von Momenten, wie man die Dinge auch sehen könnte.

CORKIN GALLERY

Frank Mädler

Wege

Augenblicks – Splitter Im Gewebe Des Dauernden

durch Stephan Berg

© Stephan Berg, September 2005

Die eindrücklichste Szene in Hitchcocks grandiosem „North by Northwest“ (Der unsichtbare Dritte, 1959) spielt am helllichten Tag auf einer staubigen Landstraße inmitten einer schattenlosen, von Maisfeldern durchzogenen Ebene. Wir sehen den Werbefachmann Roger Thornhill (Cary Grant), der an einer Bushaltestelle mitten im Nichts die Auflösung einer Reihe mysteriöser Vorfälle um seine Person erwartet. Wie immer perfekt gekleidet, steht er alleine in der Stille einer heissen, grellen Mittagssonne, die nur durch das entfernte Brummen eines kleinen Doppeldecker-flugzeugs durchbrochen wird, das am fernen Horizont Insektenvernichtungsmittel über den Feldern versprüht. Die Spannung in dieser Szene entsteht aus dem typisch Hitchcock´schen Suspense: Wir, die Zuschauer, wissen bereits, dass Roger Thornhill, der bereits den gesamten Film über verzweifelt aber erfolglos versucht hatte zu beweisen, dass er nicht der ist, für den ihn offensichtlich alle halten, hier in eine tödliche Falle gelockt werden soll. Allerdings wissen wir nicht, wie das geschehen soll. Während Thornhill darauf wartet, seine ursprüngliche Identität zurückzuerhalten, warten wir darauf, dass Hitchcock uns zeigt, wie sich aus einer völlig übersichtlichen, sonnigen, und also nicht im mindesten bedrohlich wirkenden Situation, eine zwingende Gefahr für seinen Helden entwickeln lässt. Aus diesem doppelten, unterschiedlich motivierten Warten bezieht der Film seine Spannung, deren Intensität gerade dadurch gesteigert wird, dass die Szene über einen langen Zeitraum zwischen Erwartung und Auflösung balanciert. Warten wird hier zur existenziellen Dimension und zur Chiffre der eigenen Unbehaustheit. Und der Raum, der Thornhill umgibt, ist in seiner bedrohlichen Leere eine Verstärkung der inneren Ortlosigkeit des Helden. Das seines Selbst verlustig gegangene Ich hat sich auf den einzigen Punkt zurückgezogen, der ihm noch geblieben ist: Das Warten an einer heißen, staubigen Landstrassenpassage zwischen Noch-Nicht und Nicht-Mehr.

Merkwürdiger- oder signifikanterweise ist mir genau diese Szene aus Hitchcocks „North by Northwest“ durch den Kopf gegangen, als ich Frank Mädlers Serie „Wege“ zum ersten Mal sah. Dabei erzählt Mädler keine Geschichten. Und doch ist die Stimmung, die über einigen dieser ruhigen, unaufgeregten Bildern liegt, durchaus verwandt zu der Atmosphäre in der oben geschilderten Filmszene. Ganz besonders trifft das auf die Arbeit „Renault“ zu. Das wie verloren auf einer staubigen Straßenkreuzung stehende Auto inmitten einer kargen, dabei sorgfältig geometrisch durchorganisierten Landschaft, lässt vieles von dem anklingen, was in Hitchcocks Filmszene eine Rolle spielt: Eine eigentümlich melancholische Stimmung zwischen Erwartung

CORKIN GALLERY

und Erfüllung, verknüpft mit einer tiefgehenden Reflexion über Identität und Orientierung. Wie alle Fotos dieser Serie, ist auch dieses von einem hoch entwickelten Gespür für kompositorische Ausgewogenheit und einer expliziten Nähe zur (Farb)Malerei bestimmt. Dabei ist die

Aufnahme deutlich mehr, als eine ins Fotografische übersetzte strukturanalytische Farbuntersuchung. Und ist andererseits wiederum aber doch kein Bildangebot, aus dem sich üppiges erzählerisches Kapital schlagen ließe.

Man könnte sagen, dass Mädler mit dieser Arbeit eine hochattraktive Paradoxie gelungen ist: Er zeigt uns, wie ein Bild gleichzeitig abstrakte kompositorische Verdichtung und welthaltige Vergegenwärtigung eines zur Dauer gewordenen Moments sein kann. Alles auf dieser Aufnahme führt uns eindringlich, aber nie didaktisch vor Augen, dass ein gutes Bild niemals eindeutig sein kann. Das betrifft nicht nur die kalkulierte Ambivalenz zwischen Gegenständlichkeit und struktureller Abstraktion: Auch wenn es einer rein gegenständlichen Lesart unterworfen wird, lässt sich aus diesem Foto keine ein-deutige Zielrichtung destillieren. Das Auto, das sich klein und verloren auf der Straßenkreuzung befindet, könnte dort schon Stunden oder auch nur wenige Augenblicke stehen. Angesichts der mindestens drei Wege, die sich ihm bieten, fiel es dem Betrachter leicht, aus der Situation ein Moment der Desorientierung und Verlorenheit zu folgern. Und doch wäre es ohne weiteres genauso plausibel, dass der Fahrer, wenn es denn einen gibt, genau weiss, wohin er sich wenden muss, beziehungsweise, dass sich das Ziel vielleicht sogar direkt jenseits des Bildausschnitts befindet, mit dem Mädler die Atmosphäre von Ortlosigkeit erzeugt. Das Auto, immerhin soviel ist klar, bildet den zentralen Punkt, auf den das Bild kompositorisch aber nicht nur zuläuft, sondern von dem es sich auch gleichermaßen wegbewegt. Die sich kreuzenden Diagonalen der weißlichen Fahrwege verspannen das Bildfeld, und halten es in einer fragilen Balance zwischen Introversion und Expansion. Im Motiv der sich diagonal kreuzenden Straßen ist beides enthalten: Die öffnende, das Bild potenziell über seine eigenen Grenzen hinaus dehnende Geste, und die Komprimierung hin auf sein Zentrum. Dieses Zentrum wird in der kompositorischen Anlage sozusagen doppelt markiert: Durch die Straßen selbst, die abstrakt gesprochen ein überdimensionales X bilden, sowie durch das Auto, das sich genau in der

Mitte dieses Kreuzes befindet. Diesen Punkt kompositorischer Verdichtung gibt es innerhalb der Serie immer wieder, beispielsweise in „Überwiegend Rot“, wo eine buschige blühende Pflanze eine von Sonne und Schatten modulierte braune Ackerfläche akzentuiert, oder in „Iznajar“, einem endlosen blaugrauen Feld, das durch einen einzelnen weißen Vogel in Spannung versetzt wird. Hier, wie bei „Renault“, fungieren diese Verdichtungsmomente als Gelenkstellen des Bildes. In ihnen widersetzt sich die Komposition gegen ihre völlige Abstraktion, indem sie gegen abstrakte Farbflächen eindeutig gegenständliche Motive wie Vögel, Windräder, Schafe oder eben ein Auto setzt.

CORKIN GALLERY

Frank Mädler

Wege

Sueño silente

de Tanja Dückers, September 2005

Translated from German by Jelena Popovic

A primera vista, las tomas paisajísticas de Frank Mädler se leen como abstracciones de *paisaje* reducidas a estructuras mínimas. Las ovejas en el campo no sugieren ningún tipo de romanticismo bucólico – el objetivo de la cámara enfoca más bien los aspectos compositivos. Salta a la vista el extenso reparto de puntos blancos sobre el fondo verde, en concordancia con el título “276”. Un cruce de carreteras en medio de un paisaje árido es percibido por el espectador, simplemente como una estructura de diagonales sobre un fondo marrón. Este tipo de no-especificación de paisaje encuentra muchos ejemplos en la fotografía de Mädler. Tomadas en Cuba y al sur de España, las fotografías no dejan pistas sobre su geografía original, no hay detalles específicos de lugar o interacción humana. Los títulos “Kultivierte Landschaft II” (Paisaje cultivado II) o “Ein Strauch zwei Vögel” (Un arbusto, dos pájaros) no buscan el *efecto de ser reconocidos*. Coches, casas, pájaros volando, no se definen por su contenido, no se entretienen en un contexto de significado. Sin duda aquí no se percibe la intención de documentar el espíritu de la época.

Sin embargo, eso no es todo: La fotografía o pintura que pretende hacer fotográficamente visible o acentuar, módulos quasi-naturales en construcciones complejas como las de la naturaleza, resaltar lo individual en lo múltiple y aproximarse a una especie de matemáticas de apariciones artísticas - ha existido siempre. No obstante, Mädler ha conseguido una especie de estado de levedad, quizá como un recién despertado o un soñoliento, que todavía no identifica una raya azul claro con el cielo, o los puntos blancos con ovejas o un paisaje de colinas con un campo. En las fotografías más impactantes se consigue un equilibrio perfecto entre el general carácter surrealista de la obra y las individualizadas apariciones realistas, de forma que el objeto del cuadro parece haberse quedado congelado en otro tiempo y en otro mundo. Uno piensa que tiene que ver con una especie de figuras sin movimiento, retenidas en un sueño, que me gustaría denominar “Traum-Stills” (Sueño silente). Uno las ve claramente delante suyo, percibe, no obstante, que algo no concuerda, busca el “error”, pero no lo encuentra. Esta no es una fotografía ficticia, tramposa, o manipuladora, pero sí, a veces, nos hace dudar de nuestras presuposiciones fundamentales de física. En las fotografías de Mädler los pájaros parecen suspendidos en el aire, los conejos saltando se parecen a las pinturas de baile en los jarrones de la antigüedad clásica y los coches en los cruces parecen estacionados para siempre.

Sobre la fotografía de Mädler se ha escrito - entre otras cosas - que rehusaba la velocidad creciente de nuestra época, negando la reducida dimensión de tiempo de nuestra sociedad de divertimento a través de los momentos adherentes de contemplación y lentitud. Yo iría aún más allá y afirmarí que los trabajos de Mädler no solo sugieren una falta de dimensión temporal, sino también una falta generalizada de dimensión espacial y una pérdida de orientación, que llevan nuestros parámetros de la percepción habitual de la realidad al absurdo.

CORKIN GALLERY

Estas fotos son necesariamente no-narrativas, rehúsan relatar el contenido de un cuadro: los aparentes “protagonistas” del cuadro: pájaros sobre el agua, una casa en el campo o un manojo de hierba sobre el campo, son a menudo moleestamente pequeños, desenfocados y borrosos, se burlan del deseo del espectador a ser interpretados como el significado dominante del cuadro.

El fondo de la imagen, por el contrario, a menudo se convierte en el verdadero primer plano del cuadro. Aquí se produce una fricción artística entre lo que consideramos importante y lo que no en un cuadro. El cielo, la línea del horizonte, los movimientos de olas sobre el agua, habitualmente introducidos como contorno, destacan, de hecho, como elementos dominantes; por el contrario el tractor, los pájaros, los rebaños de ovejas dentro del cuadro son, más bien, transeúntes casuales.

De esta forma se escoge un punto de vista que revela algo sorprendente, infantil: una perspectiva que es anárquica, anti-jerárquica e incondicionada. Valoraciones, opiniones, el reparto habitual de papeles, linealidad, narración y cronología no se disuelven aquí en un modo de ostentosa falta de sutilidad, sino de forma suavemente desplazada. Los cuadros de Mädler no provocan, despiertan sentimientos que se encuentran en algún lugar entre la seducción y la irritación: Los contenidos a primera vista *apacibles*, el colorido mate, la tranquilidad que se desprende de la habitualmente poca movilidad de la estructura formal de la fotografía, provocan, en un primer momento, una satisfacción agradable en el espectador. El sumergirse en este mundo ocurre sin esfuerzo. Entonces, no obstante, se pierde la mirada, la orientación – el cielo y el mar se funden a menudo en la obra de Mädler – los primeros planos a menudo desenfocados no concentran la mirada, sino vuelven a liberar el contenido del cuadro todavía no concebido del todo, los cielos pesan abrumadoramente sobre los campos, ocupando a menudo tres cuartas partes de la foto, de forma que uno instintivamente busca otro detalle del cuadro – una nube, un pájaro, un punto de referencia- inútilmente. Los cuadros de Mädler no encajan finalmente en ninguna composición o narración que sea a escala o previsible.

Dentro de la pintura del expresionismo abstracto hubo un tipo de juego, la *abstracción meditadora* o también llamada *abstracción sublime*. Mark Rothko, Barnett Newman, que además escribió ensayo filosófico sobre la estética de lo sublime, y Clyfford Still fueron sus figuras centrales. Grandes superficies monocromáticas, la yuxtaposición de líneas muy finas y muy anchas y otros momentos de irritación frente a la división del espacio acostumbrada, proporcional, “mondrianiana”, fueron en su caso componentes a menudo usados.

En caso de Mädler, cuya fotografía, sin duda, muestra aspectos prestados de la pintura abstracta (monocromo, asimetría y otras técnicas formales semejantes), se encuentran, sin embargo, constantemente los elementos realistas: reconocemos la barca, el pájaro, el ramaje o un cruce de carreteras. Además y a través de la perspectiva de los elementos contradictoria a nuestra percepción habitual se niega, incluso, la existencia de los mismos. Todo y nada podría ser un espejismo en la fotografía de Mädler. Cada objeto del cuadro parece palpable en su realidad y en la posibilidad de designarlo: casa, oveja, prado, campo, no obstante a todos les falta la integración contextual en la realidad, cada elemento del cuadro reluce delante de nosotros o se expande en el vacío infinito, sin embargo su estado de solidez, su ubicación geográfica, su existencia real, nos parece indeterminable o dudosa. Lugares reales, cosas y acontecimientos son ficción en la obra de Mädler.

CORKIN GALLERY

Mädler no sirve ni al formalismo frío (que en el cielo únicamente ve un trazo y en el horizonte una línea), ni cree en la reproducción de la realidad que actúa - a veces de una manera naif - de base para la fotografía escénica, la fotografía retrato o la fotografía documental.

En los cuadros de Mädler y a pesar de toda su belleza formal no se tematiza la línea o el trazo mismo, sino la mirada sorprendida, soñolienta, imparcial, infantil y extraterrestre sobre el mundo. Si algo cuentan, entonces sería una intuitiva sucesión de momentos, tal y como, si se quiere, *también* se pueden ver las cosas.

CORKIN GALLERY

Frank Mädler
Wege

Espina del inst ante en el te jido de lo duradero

Stephan Berg

Traducido por Jelena Popovic

© Stephan Berg, September 2005

La escena más impactante de la grandiosa película de Hitchcock "North by Northwest" (Con la muerte en los talones, 1959) tiene lugar en pleno día, en una carretera polvoriento, en medio de una llanura sin sombra, atravesada por un campo de maíz. Vemos al director de una compañía de publicidad, Roger Thornhill (Cary Grant) que en una parada de autobuses, en medio de la nada, espera la resolución de una serie de sucesos misteriosos alrededor de su persona. Como de costumbre viste perfectamente; se encuentra en el sosiego de un abrasador sol de justicia de medio día, interrumpido únicamente por el remoto zumbido de una pequeña avioneta-biplana, que en el lejano horizonte fumiga los campos contra insectos. La tensión en esta escena surge del suspense típicamente hitchcockiano: Nosotros, los espectadores, sabemos ya que a Roger Thornhill - que a lo largo de toda la película ha intentado demostrar, desesperadamente pero sin éxito, que él no es aquel por quien obviamente lo toman todos - le espera ahora una emboscada. No obstante, no sabemos cómo ocurrirá esto. Mientras Thornhill espera recuperar su identidad originaria, nosotros esperamos que Hitchcock nos muestre cómo, de una situación absolutamente clara, soleada, en lo más mínimo amenazadora, surge un peligro ineludible para su héroe. De esta doble espera, provocada por razones diferentes, adquiere el filme su intriga, cuya intensidad se incrementa justamente por el hecho de que la escena se balancea sobre un lapso de tiempo largo entre la espera y la resolución. La espera se convierte aquí en una dimensión existencial y en la clave del propio abandono. El espacio que rodea a Thornhill aumenta, por otro lado, a través de su amenazadora vacuidad, la desorientación interna del protagonista. El yo privado de si mismo se ha retirado al único punto que aún le quedaba: A la espera en un polvoriento y abrasador tramo de carretera, en medio, entre el aun no y ya no.

Curiosa o significativamente, esta escena de "Con la muerte" en los talones de Hitchcock, se me ha pasado por la cabeza, justamente cuando, por primera vez, ví la serie "Wege" (Caminos) de Frank Mädler. Además, en ella Mädler no narra ninguna historia. Pero el ambiente que se halla sobre alguna de esas obras tranquilas y apacibles es comparable por completo al ambiente de la escena descrita.

Esto se puede constatar muy especialmente en la obra "Renault". El coche, que como perdido está en un cruce de carreteras polvoriento, en medio de un paisaje árido, pero geométricamente organizado de forma cuidadosa hasta el más mínimo detalle, recuerda mucho lo esencial en la escena del filme de Hitckcock: Un peculiar sentimiento melancólico entre la esperanza y la realización, enlazado por una reflexión profunda sobre identidad y

CORKIN GALLERY

orientación. Igual que todas las fotos de esta serie, ésta también, se determina por un sentido muy desarrollado de equilibrio compositivo y una proximidad explícita a la pintura de colores. La toma, aquí, es llamativamente algo más que un estudio de colores trasladado a lo fotográfico. Pero por otro lado no se trata de una obra que ofrezca la posibilidad de extraer exuberante material narrativo.

Se podría decir que Mädler ha logrado con este trabajo una paradoja altamente atractiva. Nos muestra como una fotografía, al mismo tiempo, puede ser un abstracto comprimido compositivo y un sustancial percatare de un momento efímero convertido en permanente. Todo en esta toma nos recuerda, en todo momento, pero nunca de forma didáctica, que un buen cuadro jamás puede ser unívoco. Esto se refiere no sólo a la calculada ambivalencia entre lo figurativo y la abstracción estructural. Incluso cuando se le aplica un tipo de lectura puramente figurativo, esta foto, no deja extraer claramente ninguna pauta para su lectura. El coche que se halla pequeño y perdido en un cruce de carreteras, podría llevar horas ahí, pero también no más que unos instantes. Ante al menos tres caminos, que se le ofrecen al espectador le resultaría fácil, deducir de la situación un momento de desorientación y abandono. Y no obstante seguiría siendo igual de inteligible que el conductor, si lo hubiera, supiera con certeza a dónde ha de ir, o que su meta se encontrara incluso directamente al otro lado de la imagen captada, con la que Mädler provoca el ambiente de desorientación. El coche, por lo que parece claro, forma el punto central, hacia el cual tiende la imagen, pero de la cual, en la misma medida, se aleja. Las diagonales entrecruzadas de los carriles blancos tensan el campo de la imagen y lo mantienen en un equilibrio frágil entre la introversion y la expansión. El motivo de la calles entrecruzadas diagonalmente contiene tanto el gesto de apertura, extendiendo el cuadro más allá de sus propios límites, como la compresión enfocada a su centro. Este centro se marca en su aspecto de composición, por así decirlo, doblemente: A través de las mismas calles, que hablando abstractamente construyen una X sobredimensional, así como a través del coche que se encuentra justamente en medio de este cruce.

Este punto de compresión compositiva se repite en la serie, por ejemplo en “Überwiegend rot” (Rojo prevaeciente), donde una frondosa planta florida resalta un campo, modulado por sol y sombra, o “Iznajar” donde un interminable campo azulgrisáceo, despierta la curiosidad a través de un solitario pájaro blanco. Aquí, como en “Renault”, estos momentos comprimidos actúan como puntos de articulación del cuadro. En estos momentos comprimidos la composición se opone a su propia abstracción completa, a través de yuxtaponer a las superficies de color abstractas motivos claramente figurativos, como pájaros, molinos, ovejas o un coche.

De manera repetitiva, en ellos se formula un equilibrio entre el acontecimiento y la atemporal ausencia del acontecimiento. Como pequeños puntos esparcidos de lo fugitivo, de lo temporal, como espinas de instantes clavadas en el tejido de lo duradero, estos distintivos momentos articulan el punto de caída, mediante el cual se permite percibir el tiempo como dimensión. Lo que se puede ver, en fin, de las fotos de Mädler es la compresión y la prolongación del tiempo a la vez: como equilibrio de las imágenes entre el instante y la duración.