



The rest of the exhibition added little to this visually generated climax: at one point, the tunnel opened out into a room with sculptures recalling props from the video given a surrealist workover: the branches fitted with all manner of communications devices (*Mirror Branch, Trumpet Branch, Exhaust Branch, Mouth Branch*, all 2015) may be interesting in their weirdness, but as additional works they are just pale souvenirs of the preceding liminal experience.

The show was rounded off by the last room, its end wall covered by an enormous three-panel wall hanging flanked by a pair of video sculptures *GPS Shovel* und *Sexy Shovel* (both 2015) incorporated into a shovel-like form (where the screen of a tablet computer resembled the shovel's blade). These played footage of breasts, buttocks and fingers wandering across touchscreens. With their absurd and allusive merging of fetishized user interface, bare skin and the pleasure of discovery, these sculptures really are quite sexy. The central wall triptych was contained in a heavy wooden frame whose aging recalled *Grandad's Library* and whose side panels unfolded like the pages of a book. The scene portrayed is a kind of Dada collage of interwoven pictures, snippets of text, brushstrokes, all manner of porcelain, people and animals assembled for the happy end (*Dinner Party*, 2015): 'I AM SO GLAD WE ARE ALL HERE TOGETHER', says a cat in a speech bubble. And another, as if granddad never went away: 'I UNDERSTAND IT WAS CONCEPTUAL'.

Translated by Nicholas Grindell

## FLORIAN SLOTAWA

Galerie Nordenhake  
Berlin

Mark Prince

Als Marcel Duchamp sich in den frühen 1910er Jahren gegen eine Laufbahn als Maler entschied, lag das in einer paradigmatisch ablehnenden Haltung gegenüber dem Aufzeichnen subjektiver Spuren begründet, wie es die Malerei ausmacht. An seine Stelle trat die Dokumentation von objektiven Kontexten im Readymade. Florian Slotawa dagegen versucht, mit seinen skulpturalen Installationen, dieses Readymade dem Subjekt zurückzugeben, indem er eine offene Skala von Übergängen eröffnet: zwischen dem Kunstwerk als Spur der Subjektivität auf der einen und dem fremden, vorgefundenen Material auf der anderen Seite. Slotawa hat sich in früheren Arbeiten bereits auf die Malerei bezogen, bislang aber nicht selbst in diesem Medium gearbeitet. Im Sprengel Museum Hannover breitete er 2007 seinen eigenen Besitzstand – Haushaltsgeräte, Möbelstücke – so in einem großen hölzernen Tableau aus, dass immer nur eine Seite dieser Gegenstände zu sehen war. Sie wurden zu flachen Formen in einer formalistischen Komposition reduziert: ein Pseudogemälde. Die Tilgung des Persönlichen in der Abstraktion entsprach hier einer Reduktion: von

der Dreidimensionalität der Gegenstände in die Zweidimensionalität der Bildfläche. Das Medium der Malerei mit seinem charakteristischen Handanlegen wurde hier umgekehrt mit der Eliminierung des Persönlichen assoziiert, mit der Reduzierung des Objekts um seine besitzanzeigende, somit das Selbst definierende Funktion.

In einer neuen Serie von Wandarbeiten, für die Slotawa vorgefundene Gegenstände mit bemalten Tafeln kombiniert, wird dieses Wechselspiel zwischen dem Gegebenen und dem Gemachten, zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen, zwischen der ambivalenten Selbstbezogenheit der Malerei und der ambivalenten Fremdheit des gefundenen Gegenstands, in explizit dialektischen Formen ausgetragen. Man hat es hier mit den bislang wohl subtilsten und geheimnisvollsten Arbeiten Slotawas zu tun. Meist bestehen sie aus einem unverändert übernommenen, an die Wand montierten Objekt, das unmittelbar mit einer rechteckigen, industriell gespritzten Aluminiumtafel konfrontiert wird. Das Verhältnis zwischen der Größe des Objekts und der lackierten Tafel ist nicht offensichtlich festgelegt, tendiert aber zu einer Art Entsprechung: das „Gemälde“ als getilgte – und sich selbst tilgende – Beigabe zur offensichtlich Gefundenheit und Funktionalität des Gegenstands.

Die Subjektivierung des vorhandenen Gegenstands durch die Malerei wird von Slotawa umgehend konkretisiert, indem er die chromatische Spezifik an die kodifizier-

ten Verfahren der Massenproduktion delegiert. Alle Werke tragen Titel nach Automodellen der 1980er und 90er Jahre, und die (im Titel erwähnte) eine Farbe eines jeden Werks entspricht je einer der Originalfarben dieser Modelle. Die Farbwahl wird an ein standardisiertes Farbbregister delegiert – während dieser vermeintlichen Objektivität sofort wieder ein Zeichen für die Subjektivität des nostalgischen Rückbezugs untergeschoben wird: Es handelt sich um die Autos aus Slotawas Jugend. Das Gemälde als sublimierte Abstraktion der Alltäglichkeit eines Objekts. Und doch: Die Werte verkehren sich weiter. *Chrysler PS4 (Bright Platinum met.)* (alle Arbeiten 2015) platziert eine graue Plastikstapelkiste neben ein geringfügig größeres, in einem etwas helleren Grauton lackiertes Rechteck; doch es ist das Gittermuster des kreuzförmig unterteilten Bodens der Kiste, das in diesem Kontext wie eine abstrakte Komposition anmutet. Das lackierte Blech dagegen – ihm kommt in dieser Paarung eigentlich die Rolle des „gemachten“ Kunstobjekts zu – wirkt im Vergleich wie ein Autoersatzteil im aktuell gängigen Farbton Grau Metallic. Der dreiteilige Lichtschalter bei *Chrysler PJM (Light Silverfern met.)* wiederum liefert zusammen mit einer schmalen grauen Tafel, die gut und gerne ein Teil der Raumausstattung der Galerie sein könnte, ein makellostes Beispiel für geometrischen Formalismus.

Kaum hat Slotawa dieses dialektische Konzept eingeführt, macht er sich aber schon wieder daran, es zu konterkarieren. *Toyota 3B4 (Apricot met.)* setzt die monochrome Platte neben die Verpackung einer Gesichtsbürste. Die Zusammenstellung wirkt zunächst schräg – bis man bemerkt, dass die Haare des abgebildeten Modells in einem Braunton schimmern, der dem Farbton des Rechtecks nahekommt. Die Flexibilität, mit der Slotawa sein Muster der paarweisen Kombination handhabt, lässt aus einem Schema, das zunächst wie eine Studie in post-duchampscher Dynamik wirkt, ein Kommentar darüber werden, wie der Malerei standardmäßig die Rolle zugewiesen wird, für das zur Ware gewordene Kunstobjekt einzustehen. Mein liebstes Stück in dieser Ausstellung aber hat sich aus dieser dialektischen Funktion, aus dieser binären Struktur herausgearbeitet: *Volkswagen C6T (Jadegrün met.)* setzt ein grünes Rechteck neben eine grün gefärbte Schutzbrille. Die Kombination lebt von dem Umstand, dass der ungewöhnliche Grünton genau mit dem Grün der Brille übereinstimmt, ungeachtet der Unterschiede zwischen transparentem Plastik und glänzender Metalllackierung. Eine vermeintlich vollkommen zufällige Fügung – bis einem klar wird, dass sich dieser farbliche Formalismus aus einer ganz einfachen funktionalen Entsprechung ergibt: Die Brille könnte der Lackierer aufgehakt haben, als er mit der Spritzpistole das Aluminium grün spritzte.

Übersetzt von Michael Müller

Marcel Duchamp's renunciation of his vocation as a painter, in the early 1910s, was a paradigmatic rejection of painting's direct trace of subjectivity for the direct access to context



2

that found objects afford. The German artist Florian Slotawa's sculptural installations have tended to return the ready-made to the subject by dynamically activating a sliding scale between the art object as subjective trace and as foreign, found matter. Slotawa has often referenced the medium of painting but never, until now, actually worked with it. In 2007 at the Sprengel Museum in Hanover, he laid his own possessions – household appliances, items of furniture – into a big wooden panel, so that only one of their sides was visible. They were reduced to flat shapes within a formalistic composition: a pseudo-painting. The effacement of the personal to abstraction corresponded to the suppression of a found object's three dimensions to two. The touch-specific medium of painting was conversely associated with the suppression of personality, of the object as an index of possession and therefore of self-definition.

In a new series of wall-based juxtapositions of found objects and painted panels, this give and take between the given and the made, the private and the public, the ambivalent selfhood of painting and the ambivalent otherness of the found object, is explicitly figured in a dialectical form. This sounds dogmatic but these might be Slotawa's most delicate and mysterious works. Most consist of an unmodified found object mounted on the wall in terse conjunction with a rectangular panel of industrially spray-painted aluminium. The ratio between the size of the object and the painted panel fluctuates, but they tend toward an equivalence in which the painting is an effaced – and self-effacing – adjunct to the object's blatant foundness and functionality.

Painting's introduction of a subjective dimension to the matrix of the found object is immediately qualified by the delegating and codifying of chromatic specificity done by mass-production. All the works are titled after 1980s and '90s cars, and the single colour used in each (referenced in the titles) was one of the cars' original colours. It is characteristic of Slotawa that his delegating chromatic choice to a standardized colour

index coincides with his insinuation that objectivity is a sign of the subjectivity of nostalgia: these are the colours of the cars of his youth. The painting is the ivory-tower abstraction to the object's worldliness. But these values switch. *Chrysler PS4 (Bright Platinum met.)* (all works 2015) places a mid-grey plastic pallet box next to a slightly larger painted rectangle of a slightly lighter grey; but it is the webbed base of the box, structured by a cross, which resembles an abstract composition in this context, while the painted sheet – which is actually the only 'made' art object in the pairing – looks, in comparison, like an automobile part in the currently common car colour of metallic grey. Similarly, the three-part light switch of *Chrysler PJM (Light Silverfern met.)* resembles an immaculate piece of geometric formalist art when twinned with a narrow grey panel that might be taken for a feature of the gallery's decor.

Having established this dialectical conceit, Slotawa proceeds to challenge it. *Toyota 3B4 (Apricot met.)* pairs a copper monochrome with a facial cleansing brush's packaging. The conjunction is at odds until you notice that the hair of the model on the box is an auburn similar to the paint. The flexibility of Slotawa's paired template transforms what at first appears to be a study in post-Duchampian dynamics into a commentary on painting's default role as a sign for the commodifiable art object. And yet my favourite piece worked itself free of the dialectical function of its binary structure. *Volkswagen C6T (Jadegrün met.)* juxtaposes a green rectangle with a pair of green-tinted safety goggles. The combination pans out as the serendipity of an unusual shade of paint precisely matching the green of the goggles, despite the disparity between transparent plastic and metallic gloss. It is a perfectly useless *trouv e*, until you realize that its chromatic formalism is subservient to a simple functional correspondence: the goggles are what the car painter holding a compressor gun might have been wearing as he sprayed the aluminium green.

1  
Florian Slotawa  
Installation  
view  
2015

2  
Florian Slotawa  
Volkswagen  
C6T  
(Jadegr un met.)  
2015  
Safety goggles,  
auto lacquer,  
aluminium  
26 x 43 cm