

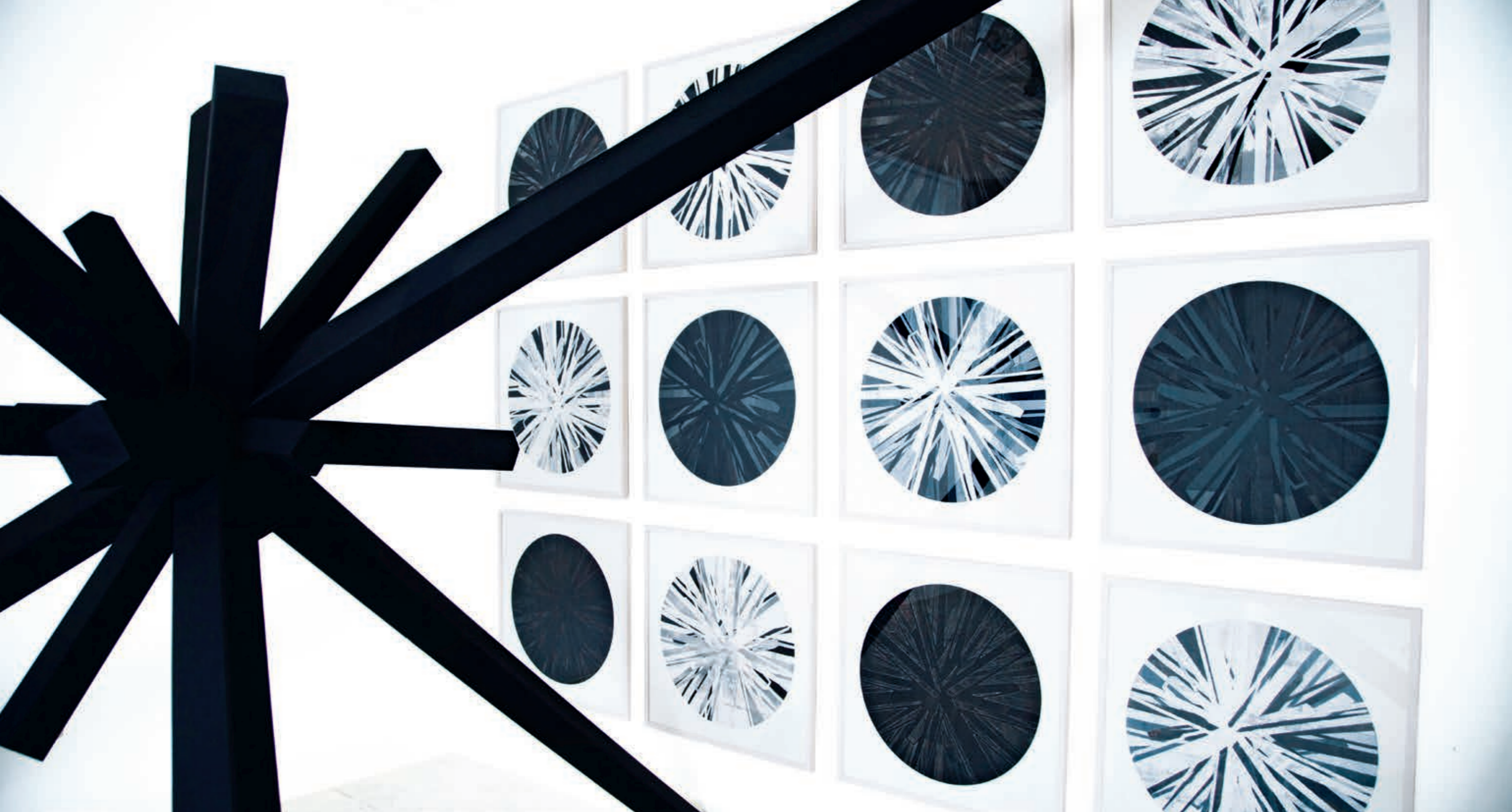


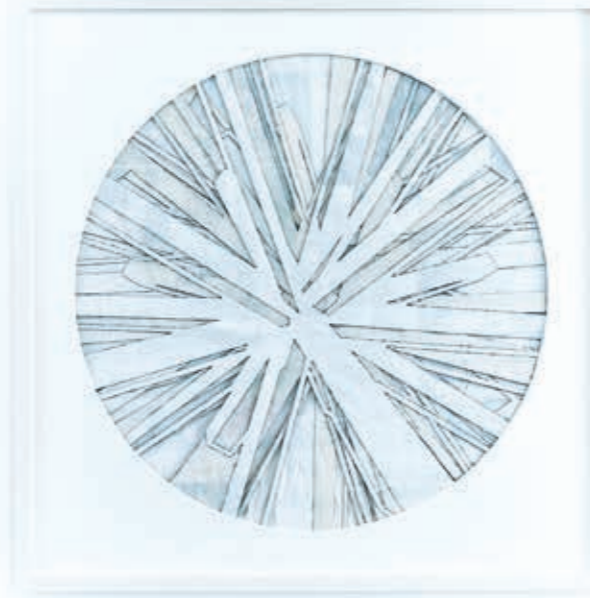
SASCHA

*Utopie und Sampling*

BERRETZ









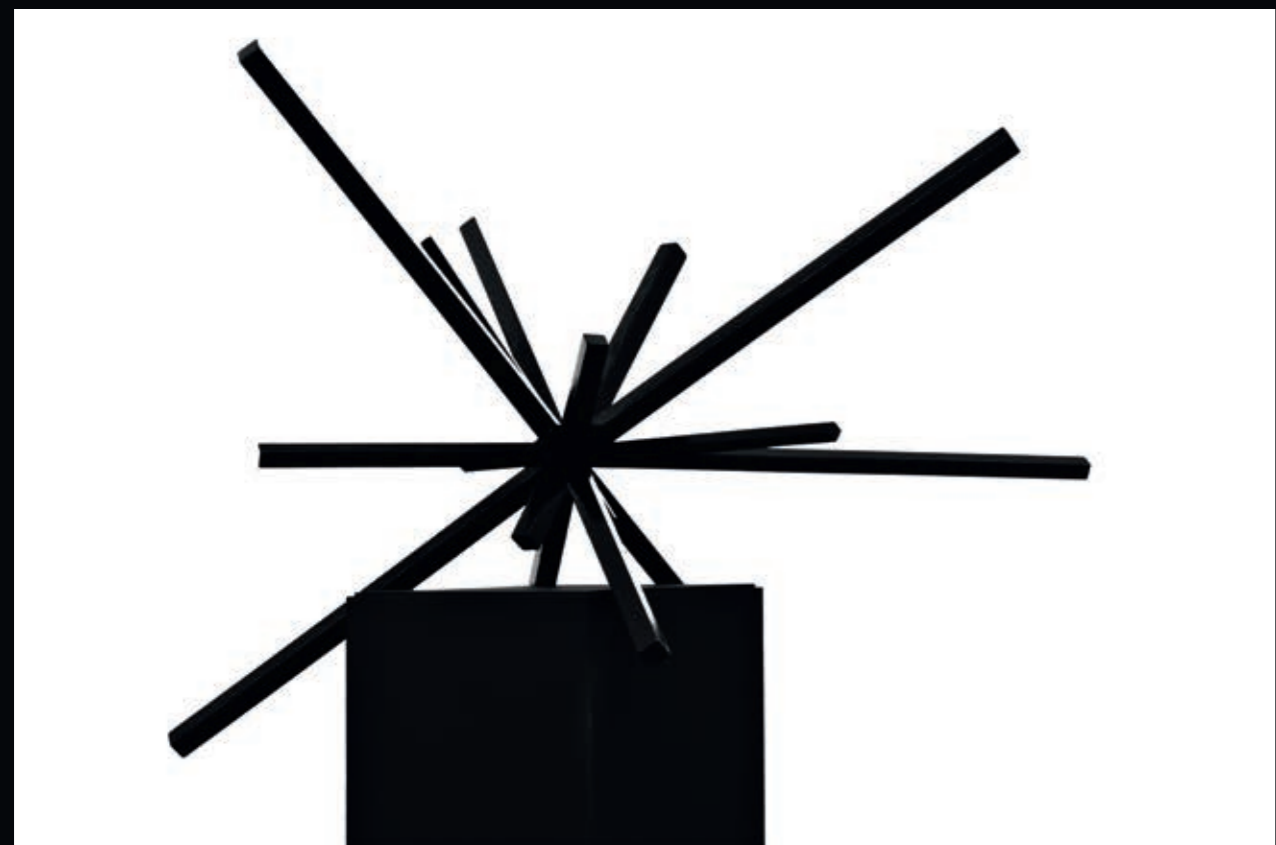
















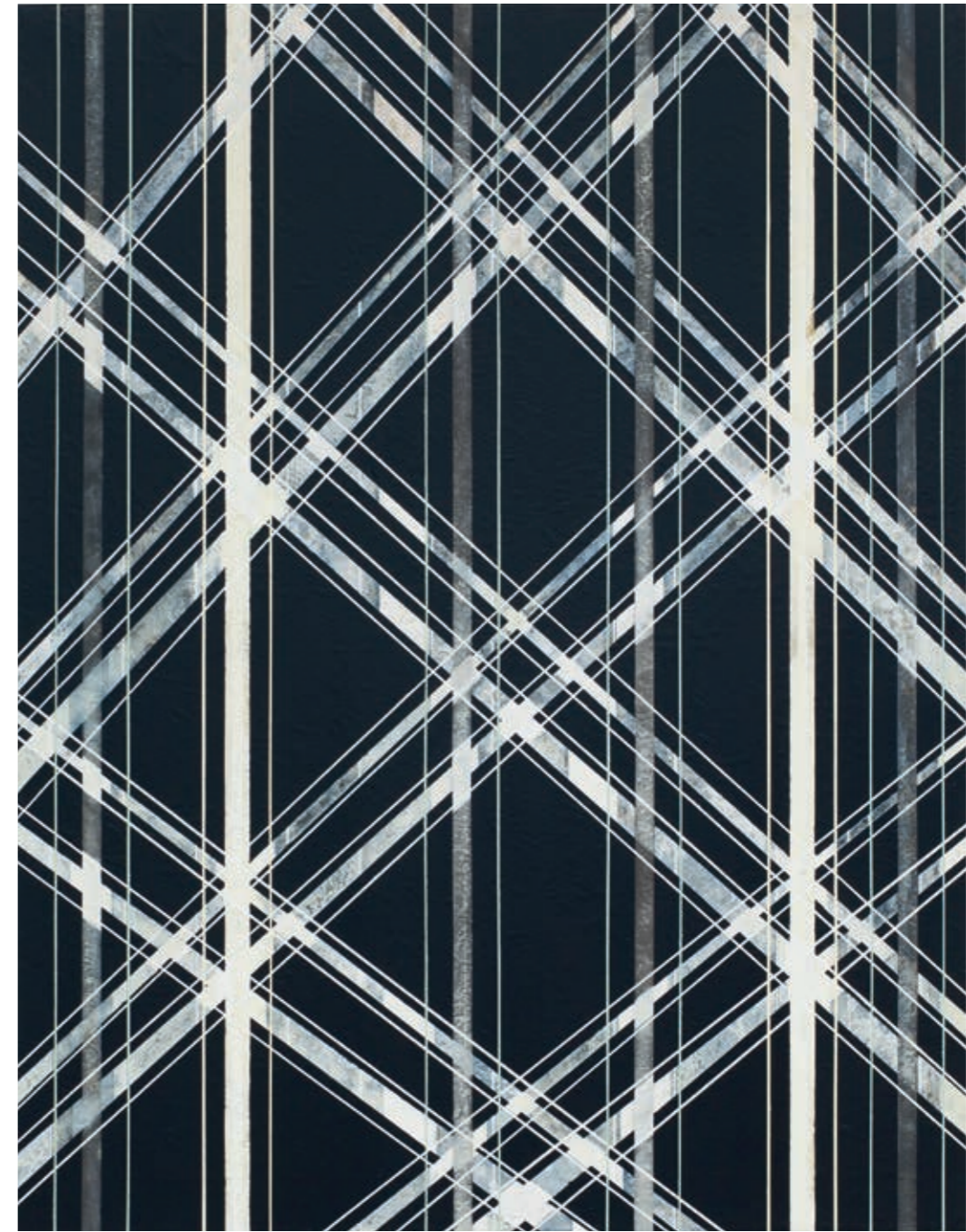
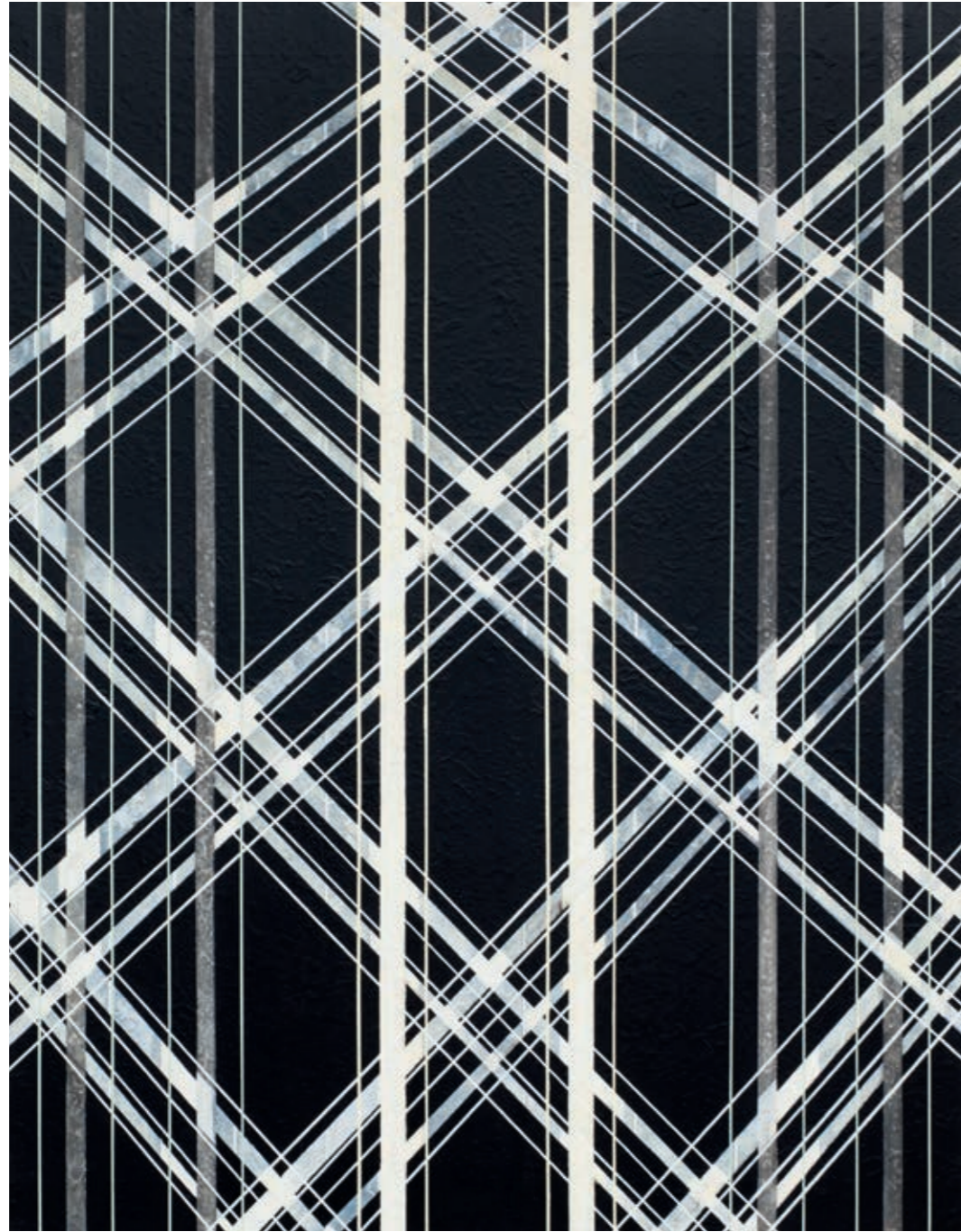








































# BILDRÄUME UND ARCHITEKTUR

In seinen neueren Malereien bezieht sich Sascha Berretz auf historische Fotografien von klassisch-moderner Architektur. Doch ähnlich wie bei Bildüberblendungen oder bei Moiré-Effekten auf Bildschirmen durchziehen regelmäßige Störungen die Bilder, Streifen mit teils abstrakten, teils pflanzenartigen Mustern, und die fotografischen Adaptionen scheinen dabei in übermäßigen Hell-Dunkel-Kontrasten aufgelöst, während zugleich die Weißwerte durch aufgetupfte Farbschichten gebrochen sind, die in passendem Licht einen leicht vergilbten Schimmer erzeugen. Die Bildoberfläche schiebt sich gleichsam als ein eigener Bildraum zwischen das Ausgangsmotiv der Architekturfotografie und die Malerei mit ihren unterschiedlichen seriellen Texturen.

Rein inhaltlich aber ist den von Berretz gewählten Ausgangsmotiven gemeinsam, dass sie die Architektur im Kontext mit ihrer natürlichen oder auch städtischen Umgebung zeigen. Bei Frank Lloyd Wright oder dem „Farnsworth House“ Mies van der Rohes war die Kontextualisierung mit der Umgebung, insbesondere die Aufhebung der Grenze von Natur und Architektur Teil des Baukonzepts, als solche wurde sie in den historischen Dokumentationen also auch buchstäblich ins Bild gesetzt. Die Außenhaut der Architektur erscheint vor allem bei Mies van der Rohes Glasarchitektur als offene optische Membran, der Berretz mit seiner malerischen Intervention nun gleichsam eine weitere optische Membran hinzufügt, die die fließende Grenze zwischen Bild und Bildbetrachtung, zwischen Objekt und Erfahrung sichtbar werden lässt. Dass diese neue Bild-Membran in den Streifenmustern alter Brokatstoffe daherkommt, darf man als eine jener ironisch-rhetorischen Strategien werten, durch die sich appropriative Kunstformen von den zeitgebundenen Manifestationen ihrer Bildvorlagen distanzieren.

Berretz' Arbeiten scheint es dabei aber nicht zuvörderst um die Erforschung des Originalitätsbegriffs zu gehen, wie sonst bei appropriativen Praktiken oft der Fall. Sein malerisches Vorgehen ist aufwendiger, weniger lakonisch als bei manchen wohlbekanntem Vorbildern, in denen Fotografie und Male-

rei in ein Verhältnis gesetzt wurden: etwa bei Andy Warhol oder Philipp Taeffe (oder umgekehrt wie bei Louise Lawler). Berretz' Interesse gilt vorrangig der Architektur oder besser der alten modernen Streitfrage nach dem Verhältnis von Malerei und Raum. Anders als bei Warhol sind die Fotografien, die er zumeist als Vorlagen seiner Malerei auswählt, auch keine Produkte der Massenmedien, sondern programmatisch inszenierte Dokumente der programmatisch gedachten Architektur und aus heutiger Sicht nicht weniger historische Monumente wie die Architektur selbst. Nichts an diesen Aufnahmen ist alltäglich oder Zufall, und darin sind sie wiederum auch dem malerischen Verfahren von Berretz durchaus artverwandt.

Für die malerische Bearbeitung bedient sich Berretz einer aufwendigen Technik der Schichtung immer neuer Farbebenen, des Abklebens, Auskratzens und Wiederbemalens von Bildpartien, um am Ende nach etwa vierzig Arbeitsgängen jene changierenden optischen Effekte von Streifenpapeten oder Bildstörungen zu erhalten, die er selbst ein „Beleuchten“ der Flächen nennt. Dieses Beleuchten aber ist zugleich eine räumliche Intervention, ein virtuelles Vor- und Zurückspringen-Lassen der Bildoberfläche zwischen Ebenen der Zwei- und Dreidimensionalität, in denen sich Fotografie, Architektur und Malerei als Medien räumlicher Erfahrung miteinander verbinden.

Man kann in diesem Kontext nicht umhin, an die Grundlagen des modernen Universalismus zu erinnern, an den utopistischen Fokus der modernen Gesellschaftsentwürfe, auf denen das Bauhaus wie der russische Konstruktivismus oder De Stijl in den Niederlanden aufbauten.

Am Beispiel von Piet Mondrians Raumgestaltung für den Salon von Ida Bienert (1926) lässt sich der Kern der Streitfrage zwischen Raum und Malerei wie in einer exemplarischen Versuchsanordnung erfassen. Ursprünglich wollte Mondrian hier die bereits in der Romantik vorgeprägte, dann in der Wiener Reformmoderne gesamt-kunstwerklich weitergedachte Wech-

selbeziehung von Malerei und Raum als konkrete architektonische Installation umsetzen. Doch aus seiner Sicht scheiterte das Projekt konzeptuell an der unausweichlich „dekorativen“ Rolle, die die Malerei dabei spielen musste, anstatt die Bildung eines Raumkonzeptes „aus der Malerei heraus“, jenseits individueller Eigenschaften, als objektive Erfahrung der Konkretion zu ermöglichen, in der „ästhetische und realistische Erfahrung“ miteinander verschmolzen wären (Beat Wismer). Die Frage also, wie Raum durch Malerei tatsächlich erzeugt werden könnte, blieb letztlich ungelöst. Eine vergleichbare Problemstellung hatte auch die russische Avantgarde zwischen Tatlin und Malewitsch entzweit. Auch zwischen Mondrian und De Stijl, insbesondere gegenüber Theo van Doesburg kam es hierüber zum Bruch. Während Mondrian fortan strikt zwischen Malerei und Architektur trennte, scherte sich van Doesburg überhaupt nicht um die Kategorie des Dekorativen und versuchte, mit dem Kino- und Tanzsaals „L'Aubette“ in Straßburg von 1927 den Nachweis für ein universelles malerisches Raumkonzept durchzusetzen.

Die frühen Strategien von Minimal, Konzept, aber auch der Appropriation haben sich seit den 1960er Jahren dieses anti-individualistischen Ansatzes auf je eigene Weise angenommen, indem sie den künstlerischen Anteil und mit ihm das dialektische Pathos, der Gesellschaft mittels der Kunst eine neue Zukunft andienen zu wollen, symbolisch reduzierten. In Sascha Berretz' Werk nun schimmert unverkennbar noch eine Ahnung dieser historischen Adaptionen hindurch. Doch mit einer demonstrativen Reduktion des Künstlerischen mag er sich auch nicht mehr bescheiden. So nimmt er sich in einer „Crystal Cut“ genannten Werkserie Theo van Doesburgs axonometrischer „Counter Construction, Private House“ von 1923 an, die als Papierarbeiten den Malereien wie ein raumlogischer Fixpunkt zugeordnet sind. Mehr als in van Doesburgs praktischen Umsetzungen à la „Aubette“ nimmt hier wieder die bildgebende Kraft der theoretischen Vereinigung von Malerei und Raum Gestalt an, die schon bei den frühen Avantgarden viel besser funktioniert hatte als in der realen Umsetzung. Die Konstruktion wird wieder zum Bild: ihr schemenhaftes

Hindurchscheinen durch die verschiedenen Schichten aus Grundierungen, Übermalungen und Freistellungen nimmt ihrerseits die Extensionen der „Counter Construction“ auf, projiziert sie gleichsam über- und ineinander. So ergibt sich eine ebenso räumliche wie flächige Struktur, die den alten ideologischen Streit gleichsam im Bild versöhnt, freilich nicht ohne ironischen Kommentar, indem sie die ganze Struktur in einen aus Brokatstoff gebildeten Flächengrund einsinken und ihn andererseits wie in einem Hologramm schweben lässt. Neudeutsch könnte man von einem Sampling sprechen, einer Schichtung und Vervielfachung von Ausgangsmotiven, die keine Interpretation zulässt und damit dem obersten Gebot der „konkreten Kunst“ eigentlich erst zu ihrem Recht verhilft.

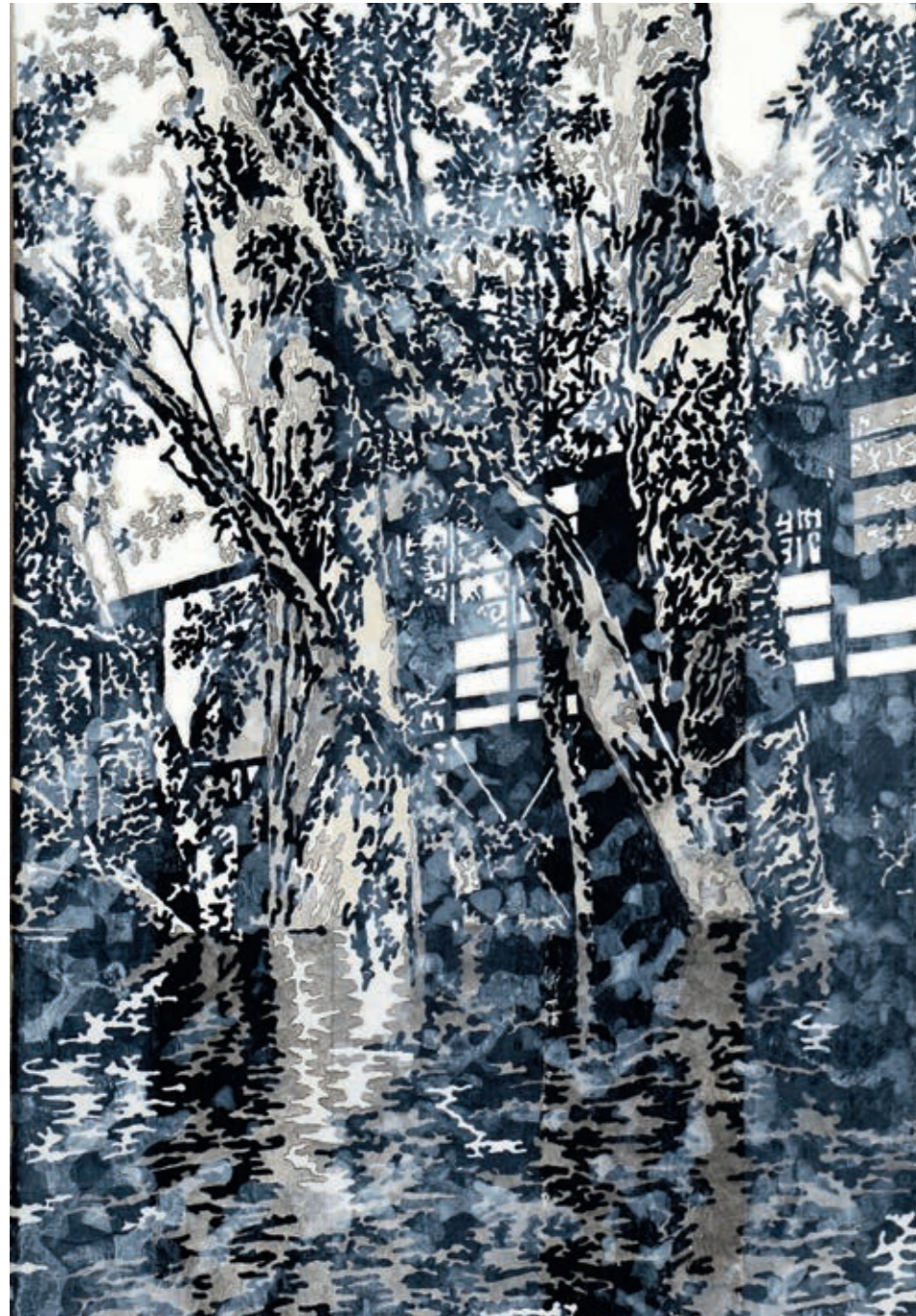
Auf einem Tableau von Fotografien wiederum, die er zum Teil historischen Vorlagen entnommen, zum Teil aber auch selbst aufgenommen hat, zeigt Sascha Berretz die Meisterhäuser von Walter Gropius für das Dessauer Bauhaus in verschiedenen Perspektiven, bei denen erneut die Repräsentation der klassischen modernen Architektur-Ikonen in den Mittelpunkt rückt. In der Bildbearbeitung und durch die Nutzung von Metallic-Papier als Träger für die Entwicklung nähern sich Malerei und Fotografie an – als wären die Fotografien die Malereien ohne die Oberflächen der Malereien. Berretz' „Diamond Cuts“ wiederum sind ausgeschnittene, gemalte und geklebte Strukturen, die sich im physischen Strahlenkörper einer abstrakten Skulptur mit dem Titel „Black Star“ fortsetzen und zumindest symbolisch die Raumexpansion zweidimensionaler Bildträger andeuten. Die aus Holz konstruierten Strahlenkörper unterschiedlicher Größe platziert Berretz in direkter Korrespondenz mit seinen Papier- und Malerarbeiten und vollzieht damit andeutungsweise die räumliche Extension der in den „Diamond“ und „Crystal Cuts“ vorgegebenen Konstruktion. Ähnlich wie Mike Kelley die Heroismen des Utopischen als reale Irrlichter einer mediengesteuerten Gegenwart heraufbeschworen hat, so betritt man auch bei Berretz diesen idealistisch geweiteten Bildraum eigentlich nur noch als Animation. Er ist ein ebenso analoges wie virtuelles Gefüge aus architektonischen, ornamentellen

und fotografischen Reminiszenzen – kein utopischer Raum mehr, keine Konstruktion für eine gestern erdachte Gesellschaft von morgen, sondern ein gesampter Bildraum der Gegenwart, der mit dem Pathos der Ideale spielt und zugleich von der taktilen Faszination zeugt, die seine ursprüngliche Dialektik noch immer ausstrahlt; wie ein Wachtraum, der ganz in seiner durchleuchteten Augenblicklichkeit befangen ist.

*Carsten Probst*







In his more recent paintings Sascha Berretz refers to historical photographs of classic-modern architecture. But similar to cross-fading or moiré patterns on screens the pictures are at regular intervals traversed by interferences, stripes of partly abstract, partly plant-like patterns and the photographic adaptations seem to dissolve in excessive light-dark contrast, whereas at the same time the white level is fractured by dappled coatings which in the right light create a slightly yellowed sheen. The pictorial surface as it were positions itself as a distinct image space between the initial motif of the architectural photograph and the painting with its diverse serial textures.

In terms of content however, the initial motifs chosen by Berretz have in common that they show architecture in context of their natural or urban environment. With Frank Lloyd Wright or Mies van der Rohe's "Farnsworth House", contextualization with the environment, especially the resolution of the boundaries between nature and architecture, was part of the building concept and were literally portrait as such in historical documentations. Architecture's outer skin, especially in Mies van der Rohe's glass architecture, appears as an open optical membrane to which Berretz with his pictorial interventions adds one more optical membrane which makes visible the fluid boundaries between picture and image viewing, between object and experience. That this new image membrane appears like the striped patterns of old brocade fabric can be regarded as one of those ironic-rhetoric strategies by which appropriative art forms distance themselves from the time-bound manifestations of their image references.

Berretz' works is not primarily about the exploration into the concept of authenticity as is so often the case with appropriative practices. His painterly approach is more elaborate, less laconic as with some well-known examples in which photography and painting have been put in relationship: e.g. with Andy Warhol or Philipp Taeffe (or reversely with Louise Lawler). Berretz's primary interest is architecture or better the old contemporary dispute about the relationship of painting and space. Other than with Warhol, the photographs he mostly

## IMAGE SPACE AND ARCHITECTURE

chooses as template for his paintings are not mass media products but programmatically composed documents of the programmatically conceived architecture and from the present point of view no less historical monuments than architecture itself. Nothing in this images is commonplace or coincidence, and thus again they are cognate to Berretz's painting processes.

For his painterly work Berretz employs an elaborate technique of added colour layers, masking, scratching and repainting of picture portions to finally, after about forty work cycles, achieve that iridescent optical effect of striped wallpaper or image interference which he calls an 'illumination' of the space. This illumination, however, is also a special intervention, a virtual jutting out and retreating of the picture surface between layers of two- and three dimensionality in which photography, architecture and painting as media of special experience interconnect.

In this context we are bound to be reminded of the basics of modern universalism, the utopian focus of modern societal designs, on which Bauhaus as well as Russian constructivism or De Stijl in the Netherlands are based. The example of Piet Mondrian's spatial design for Ida Biernert's lounge (1926) lets us grasp the gist of the contestation between space and painting in an exemplary experimental arrangement. Originally, Mondrian wanted to implement as a concrete architectural installation the already in Romanticism predetermined and in Wiener Reform Modernity continued interrelation of painting and space. But from his point of view, the project failed conceptually because of the inevitable 'decorative' role painting had to play instead of facilitating the creation of a space concept 'emerging from painting' beyond individual attributes as an objective reification experience by which 'aesthetic and realistic experiences' merge (Beat Wismer). Thus the question how space can actually be created by painting ultimately remained unanswered. A comparable problem between Tatlin and Malewitsch had divided the Russian

avant-garde. This also led to a rift between Mondrian and De Stijl, especially in opposition with Theo van Doesburg. Whereas from then on Mondrian strictly separated painting and architecture, Doesburg didn't care at all about the decorative category and tried in 1927 to assert a universal painterly space concept in the movie and dance hall 'L'Aubette' in Strasbourg. Since the 1960s, the earlier strategies of minimal, concept and also appropriation have adopted this anti-individualistic approach in their own way by symbolically reducing the artistic element and thereby the dialectic pathos of offering society a new future through art.

A notion of this historic adaption is unmistakable revealed in the works of Sascha Berretz. However, he does not content himself any longer with a demonstrative reduction of the art. Thus in his "Crystal Cut" work series he takes on Theo van Doesburg's axonometric "Counter Construction, Private House" of 1923 which as works on paper are attributed to painting as a space logical fix point. More than in van Doesburg's practical application à la "Aubette" here takes shape the imaging power of painting's and space's theoretical fusion which had already functioned better with the early avant-garde than in the realistic implementation. Construction again becomes painting: dimly shining through the various layers of grounding, over-painting and free-form select it takes up the extensions of "Counter Construction" in superimposed and intertwined projections. This results in a spatial as well as flat structure which reconciles as it were the old ideological dispute within the picture, however, not without an ironic commentary by having the entire structure sink into a flat brocade surface and on the other hand let it float like a hologram. Here we could speak of sampling, a layering and multiplication of original motifs which does not allow for any interpretation and thus actually gives the highest command of "Concrete Art" its due.

Again, on a tableau of photographs which he partly extracted from historical sources, partly took himself, Sascha Berretz shows Water Gropius' Master Houses for the Dessau Bau-

haus in various perspectives whereby x the representation of the classic modern architectural icons are anew put into focus. With image processing and by the use of metallic paper as the base for photo development, painting and photography draw nearer - as if photography was painting without the surface of painting.

Berretz's "Diamond Cuts", however, are cut out, painted and glued structures which extend into the physical radiant body of an abstract sculpture called "Black Star" and at least symbolically suggest the space expansion of two-dimensional image carriers. Berretz places the radiant bodies of different sizes constructed of wood in direct correspondence with his paper and painting works and thus suggestively accomplishes the spatial extension of the construction predefined in the "Diamond" and "Crystal Cuts". Just as Mike Kelly invoked the heroism of the utopian as the real ignes fatui of a media controlled presence, also with Berretz one enters this idealistically expanded visual space solely as an animation. It is an analogous as well as a virtual fabric of architectural, ornamental and photographic reminiscences - no longer an utopian space, no construction for a yesterday conceived society for tomorrow, but a sampled visual space of the present which plays with the pathos of ideals and at the same time bears witness to the tactile fascination which its original dialectic still emanates; like a waking dream entirely caught up in its illuminated momentariness.

*Carsten Probst*



# SASCHA BERRETZ

## VITA

*Lebt und arbeitet in Aachen*

*Studium an der Akademie*

*für Bildende Künste, Maastricht (NL)*

*Lives and works in Aachen*

*Study at Academy of Fine Arts,*

*Maastricht (NL)*

## AUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

2019  
Ateliereröffnung, Aachen  
Künstlerforum, Bonn

2018  
Galerie Freitag 18.30, Aachen  
Affordable Art Fair, Hamburg

2017  
Galerie Freitag 18.30, Aachen  
St. Moritz Art Masters (CH)

2016  
Art.Fair, Köln  
Galerie Freitag 18.30, Aachen  
St. Moritz Art Master (CH)

2015  
Art.Fair, Köln  
Galerie Freitag 18.30, Aachen

2014  
Art.Fair, Köln  
Galerie Freitag 18.30, Aachen  
Majerus Parmentier Constructions, Sàrl (LUX)

2013  
Zollhaus, Hauset (BE)

2012  
Galerie Freitag 18.30, Aachen

2011  
Raum für Kunst, Aachen  
Ermitage, Köln

2010  
Kunstverein Aalen

## Index

### Seite

3	<b>California (Rorschach)</b> <i>Acryl auf Leinwand, 150 x 120 cm, 2015</i>	30	<b>Fansworth House &amp; Primeval</b> <i>Installation, Majerus Parmentier Constructions, Sàrl (LUX), 2014</i>	57	<b>o.T.</b> <i>Acryl auf Dekostoff, 200 x 150cm, 2018</i>
4	<b>Diamond Cuts &amp; Dark Star</b> <i>Installation, Galerie Freitag 18.30, 2012</i>	32	<b>Loops and Samples Lafayette Park</b> <i>Acryl auf Leinwand, je 110 x 95 cm, 2011</i>	59	<b>o.T.</b> <i>Acryl auf Dekostoff, 100 x 80 cm, 2018</i>
6	<b>Diamond Cuts</b> <i>Auszeichnungen, je 70 x 70 cm, 2012</i>	33	<b>Loops and Samples Lafayette Park</b> <i>Acryl auf Leinwand, je 110 x 95 cm, 2011</i>	62	<b>Farnsworth House</b> <i>Installation, Majerus Parmentier Constructions,</i>
9	<b>Farnsworth House</b> <i>Installation in Verviers (Belgium), 2017</i>	35	<b>Diamond Cuts &amp; Dark Star</b> <i>Installation, Galerie Freitag 18.30, 2012</i>	63	<b>Primeval</b> <i>Acryl auf Leinwand, 160 x 110cm, 2014</i>
11	<b>Trojanisches Haus</b> <i>Acryl auf Leinwand, 200 x 150 cm, 2016</i>	37	<b>Loops and Samples</b> <i>Auszeichnungen, je 60 x 50 cm, 2011</i>	64	<b>California (Case Study House)</b> <i>Acryl auf Leinwand, 60 x 40 cm, 2017</i>
12	<b>Farnsworth House, Diamond Cuts &amp; Dark Star</b> <i>Installation, Majerus Parmentier Constructions, Sàrl (LUX), 2014</i>	38	<b>California (Case Study House)</b> <i>Acryl auf Leinwand, 120 x 95 cm, 2015</i>	72	<b>Loops and Samples Lafayette Park &amp; Dark Star</b> <i>Installationsansicht, Atelier Sascha Berretz</i>
14	<b>Meisterhaus</b> <i>Acryl auf Leinwand, 160 x 110 cm, 2017</i>	39	<b>Trojanisches Haus</b> <i>Acryl auf Leinwand, 100 x 80 cm, 2017</i>		
15	<b>Meisterhaus</b> <i>Acryl auf Leinwand, 160 x 110 cm, 2017</i>	41	<b>California</b> <i>Acryl auf Leinwand, 200 x 150 cm, 2017</i>		
17	<b>Dark Star (Glimmer Twins)</b> <i>Installation, Zollhaus (Belgium), 2013</i>	43	<b>Farnsworth House, Dark Star &amp; Primeval</b> <i>Installation, Künstlerforum Bonn, 2019</i>		
18	<b>Dark Star</b> <i>Holz und Nitrolack, Ø ca. 100 cm, 2009</i>	44	<b>Diamond Cuts, Primeval &amp; Dark Star (Core)</b> <i>Installation in Verviers (Belgium), 2017</i>		
19	<b>Dark Star (Glimmer Twins)</b> <i>Installation, Zollhaus (Belgium), 2013</i>	46	<b>Loops and Samples Lafayette Park</b> <i>Installation in Verviers (Belgium), 2017</i>		
20	<b>Dark Star (Glimmer Twins)</b> <i>Installation, Zollhaus (Belgium), 2013</i>	48	<b>California (Rorschach)</b> <i>Acryl auf Leinwand, 150 x 120 cm, 2015</i>		
21	<b>Dark Star (Glimmer Twins)</b> <i>Installation, Zollhaus (Belgium), 2013</i>	49	<b>California</b> <i>Acryl auf Leinwand, 80 x 60 cm, 2017</i>		
22	<b>Dark Star (Glimmer Twins)</b> <i>Installation, Zollhaus (Belgium), 2013</i>	50	<b>California</b> <i>Acryl auf Leinwand, 150 x 120 cm, 2017</i>		
23	<b>Diamond Cuts</b> <i>Auszeichnung, 70 x 70 cm, 2012</i>	51	<b>Meisterhaus</b> <i>Acryl auf Leinwand, 160 x 110 cm, 2017</i>		
24	<b>Dark Star &amp; White Star</b> <i>Holz und Nitrolack, je Ø 100 cm, 2009</i>	52	<b>Meisterhaus</b> <i>Acryl auf Leinwand, 80 x 60 cm, 2017</i>		
	<b>Loops and Samples Lafayette Park</b> <i>Acryl auf Leinwand, je 110 x 95 cm, 2011</i>	52	<b>California (Case Study House)</b> <i>Acryl auf Leinwand, 80 x 60 cm, 2017</i>		
27	<b>Loops and Samples, Meisterhaus &amp; o.T.</b> <i>Installation, Künstlerforum Bonn, 2019</i>	54	<b>Meisterhaus</b> <i>Acryl auf Leinwand, 70 x 50 cm, 2017</i>		
29	<b>Farnsworth House</b> <i>Acryl auf Leinwand 150 x 210 cm, 2015</i>	56	<b>o.T.</b> <i>Acryl auf Brokat, 110 x 95 cm, 2018</i>		

## Impressum

### HERAUSGEBER UND VERLAG

Robert Mertens, Galerie Freitag 18.30, Aachen

### 1. AUFLAGE

250 Stück • 250 Exemplars

ISBN 978-3-943762-27-3

Fotograf: Gerd Plitzner  
Jörg Hejkal  
Miriam Schmalen

Designer: Lars Heinrichs

Unser besonderer Dank gilt dem beteiligten Künstler Sascha Berretz, unseren Sammlern sowie Freunden der Galerie Freitag 18.30.  
Ebenfalls bedanken wir uns besonders bei unseren Sponsoren:

### plan und raum

Birte und Harry  
Harald Grünhage  
>>plan und raum architekten<<



Monika und Waldemar  
Waldemar Kliesing  
Sportphysiotherapie



Birgit und Hubert  
Hubert Peters, Meister und Restaurator  
im Maler- und Lackierhandwerk

© 2019

galerie | freitag 18.30

Robert Mertens  
Steinkaulstr. 11  
D-52070 Aachen

[www.facebook.com/GalerieFreitag1830](https://www.facebook.com/GalerieFreitag1830)  
[www.instagram.com/galerie\\_freitag\\_18.30](https://www.instagram.com/galerie_freitag_18.30)

Öffnungszeiten:  
Do. 14.00 bis 21.00 Uhr  
Fr. 18.30 bis 21.00 Uhr  
Sa. 14.00 bis 18.30 Uhr

(oder nach telefonischer Absprache)

Tel +49 (0)241 43 591 040  
Fax +49 (0)241 95 497 714  
Web [www.freitag1830.de](http://www.freitag1830.de)  
Mail [mail@freitag1830.de](mailto:mail@freitag1830.de)

