

RELATED STRUCTURES

SHOW 5

KIENZLE ART FOUNDATION

GESTELLE SCHIEBEN. GESCHOBEN. AUSSTELLUNG

„Die Umgruppierung der Photo-Tafeln macht (...) Mühe.“

„Massenverschiebung innerhalb der Photo-Tafeln.“

„Mit Freund Gestelle ‚geschoben‘.“

„Schwierigkeit: die Placierung von Duccio.“

„Die Anordnung der Tafeln im Saale macht (doch) ungeahnte Schwierigkeiten innerer Art.“

„Habe angefangen, die ganze Götterwelt auszuschneiden.“

Aby Warburg!

Das Werk von Achim Sakic und Frank Maier besteht aus Gestellen. Auch wenn es Bilder sind, ist das die wohl beste Umschreibung: Gestelle.

Auf die Zeichnungen von Sakic und den Begriff der Gestelle wurde ich am gleichen Tag neugierig. Es dauerte ein wenig, dabei habe ich in Hamburg studiert und hätte es eigentlich wissen müssen. Sakic war anwesend, als Klaus Merkel in einer öffentlichen Diskussion über Gestelle sprach.² Und als dieser sie mit Heidegger verband. Und dabei die Vermutung äußerte, dass dieser Begriff Heideggers später von Aby Warburg übernommen worden sei. Die Vermutung war ein Irrtum, wie sich ein paar Stunden später herausstellte. Denn Warburgs Gestelle waren allerhöchstwahrscheinlich früher als Heideggers. Und Warburg, Aby, war auf eine viel einfachere Weise auf diesen Begriff gekommen als Heidegger, Martin. Die Praxis war der Theorie vorausgegangen, nicht umgekehrt. Doch die badische Theorie Merckels, die kurz überlegt hatte, die gesamte Geschichte zu verdrehen, drang da tiefer hinein. Und so kam es an diesem Tag, als man mir den Begriff Gestell aus dem Hamburger Studium wieder gab, als ich Merckels wunderbare Argumentationen erlebte und vom Namen Sakic, Achim, und dessen komplizierten Bildern erfuhr, zur Vision eines künstlerischen Gestells. Und seither weiß ich, was ich da vor eigenen Augen erleben kann und schon immer erleben wollte: dass Gestelle geschoben werden, und zwar so, dass die Arbeit des Schiebens sichtbar ist.

Aby Warburgs *Gestelle* waren die Fototafeln, die er in seiner berühmten kulturwissenschaftlichen Bibliothek in Hamburg neben- und übereinander aufstellte, um Werke der Kunstgeschichte miteinander zu vergleichen. Anhand dieser Tafeln stellte er Verknüpfungen her, entdeckte Beziehungen und Wanderungen von Bildmotiven quer durch Jahrhunderte und unterschiedlichste Kulturen hindurch. Das war die Geburt der Ikonografie, die nicht mehr die ästhetisch wertende, sondern eine kulturelle Anschauung von Bildern – auch Bildfiguren, Haltungen und Gesten – vor Augen führte. Diese Anschauung nahm Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung, als ihr Idol und die anwachsenden Reproduktionen von Kunstobjekten und Bildern aller Herkunft als einen riesigen Fundus. Warburgs *Gestelle*, diese Tafeln des Mnemosyne-Atlas, die er alleine oder mit Kollegen

ständig hin und her schob, „dienten“, so Martin Warnke, in all ihrer mobilen Tragbarkeit, die einerseits große Sehfreiheit und andererseits materielle Widerstände bot (vgl. Warburgs Meldungen in obigen Zitaten) „als Mittel der Erkenntnis und zugleich als Mittel der Präsentation. Sie dachten an Bildern und in Bildern und stellten dies auch aus“³.

Achim Sakic macht aus den Werken von Kolleginnen und Kollegen Bildtafeln. Er zeichnet sie nach, stellt sie in Stellagen, Regale und in Vitrinen und schiebt sie dort herum. Das sieht nach einem gründlichen Verfahren aus, in dem die Erkenntnis unterwegs ist, doch diese sagt nicht, was sie denkt. Stattdessen sieht man das ausgestellte Geschiebe, von einer Zeichnung, einer Anordnung, einer gestellten Reihe zur nächsten. Hier reproduzierte Werke von Merkel, Klaus, und Freundlich, Otto. Dann plötzlich Douglas Gordon mit dem einen Auge in einem Raster. Dann der Bildhauer und Maler Frank Maier, dessen Werk den Zeichner Achim Sakic in den vergangenen Jahren zu interessieren begann. Sakic verknüpft dessen Arbeit mit der Kunstgeschichte und schiebt die Gestelle mit den Bildern so zueinander, dass ihr verbindendes Moment sichtbar wird. So dass Bilder von Maier, die man als Kompositionen deuten will, nicht mehr wie Kompositionen erscheinen, sondern nun ihr viel wichtigeres Leben als Motivwanderungen ausstellen können. Text runs short: Das alles ist jetzt nicht mehr nur in Sakics schwarz-weißen Zeichnungen sondern in der Konstruktion einer ganzen Ausstellung zu sehen. Sakic hat Frank Maier eingeladen, seine Arbeiten dazuzustellen. Denn die Gemälde und die Skulpturen, die Frank Maier macht, sind ebensolche, eben auch Gestelle.

Susanne Titz

1. P. v. Huisstede, *Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte*, 1955, S. 147 ff. Zitiert in dieser Auswahl von Martin Warnke, „Der Liebe Gott steckt im Detail“ – Wenn der Zettelkasten antwortet, Vortrag an der Leuphana Universität Lüneburg, September 2008, siehe http://www.uni-lueneburg.de/hyperimage/hyperimage/publikationen_E.htm, S. 10.
2. Vielen Dank an Klaus Merkel für seine wunderbaren Gedanken zur Thematik.
3. Martin Warnke, s. Anm. i, S.10.

DAS SPIEGELKABINETT DER BILDER

Die schönsten Allianzen ergeben sich ja bekanntlich dort, wo sie nicht gleich offensichtlich sind. Es gibt einiges, was den Zeichner Achim Sakic und den Bildhauer und Maler Frank Maier voneinander trennt. Aber in ihren inhaltlichen Subtexten, in ihren Antrieben sind diese Werke durchaus von erstaunlich ähnlichen Interessen geleitet.

Auffällig an beiden Positionen ist zunächst die fast schon eigenbrödlerische Eigensinnigkeit, mit der sie sich in der heutigen künstlerischen Bildproduktion bewegen. An keiner Stelle wird hier der schnelle Zeitgeist gesucht oder gar bedient. Überhaupt scheint es beiden Künstlern mehr darum zu gehen, das Bild als Kosmos eines inneren, selbstbezüglichen Verweissystems zu entwerfen, als partout damit zu allem Stellung zu nehmen, was uns heute so alles umgibt. Dabei

definieren beide Künstler die Grenzen des Spielfeldes, entlang derer das Bild sich jeweils bewegen darf, ebenso genau wie skrupulös. Bei Sakic bilden zumeist die Kanten der Vitrinen und die Außenlinien der Stellwände den Rahmen für die bildnerische Versuchsordnung. Bei Maier ist es in der Regel ein oft mehrfach gezogener, unterschiedlich farbiger Bildrand, mit dem das Terrain markiert wird. Dieses Hinweisen auf den Rand des Bildes kann in zwei Richtungen interpretiert werden, die in diesem Fall beide gleichermaßen zutreffend sind: Zum einen weisen die Bilder damit auf eine Grenze hin, an deren Überwindung sie nicht interessiert sind. Zum anderen weisen sie auf diese Weise nicht nur den inneren Bildraum zur entscheidenden Zone auf, sondern artikulieren damit auch implizit, dass sie sich als Bilder in erster Linie mit sich selbst, oder anders gesagt: mit der Frage ihrer eigenen Bildfähigkeit beschäftigen.

Dieses Moment der medialen Selbstreflexion ist insbesondere in den neueren Zeichnungsgruppen von Sakic ein wesentliches Thema. Dabei verknüpft der Künstler die Untersuchung zur Kontextualisierung von Bildern mit einer grundsätzlichen Befragung zu ihrem Status als originäre, autonome Setzung. Auf seinen Stellwandzeichnungen zeigt Sakic – in bewusster Anlehnung an den holländischen Maler René Daniels (*1950) – nicht nur, dass Bilder durch ihr Display geprägt sind, also durch die Konstellationen, in denen sie erscheinen, sondern auch, dass jedes Bild immer selbst nur als eine Ableitung anderer, früherer Bilder existiert. In diesem Zusammenhang fungiert die Stellwand oder die Koje, in denen die Bilder zu sehen sind, als ein Container, der nicht nur Unterschiedlichstes durch das gemeinsame Display harmonisiert, sondern selbst wiederum als Bild eines Bildraums lesbar ist.

Nichts anderes stellen schließlich auch Sakics Vitrinen dar. Sie sind gläserne Bilderboxen, die einerseits die Möglichkeit enthalten, alles, was der Künstler in sie hineinzeichnet, auf der gleichen, hierarchisch nicht gewichteten Ebene sichtbar zu machen, und zugleich selbst wiederum ein eigenes Bildobjekt darstellen. Ein bisschen ist das so, wie mit der russischen Puppe, in der verkleinert wiederum eine weitere identische Puppe steckt. Analog dazu tauchen in den bildnerischen Aneignungen Sakics vorwiegend Werke von Künstlern auf, die, wie Allan McCollum, Klaus Merkel oder René Daniels, das Bild selbst als kontextabhängige Summe anderer Bilder begreifen.

Achim Sakic verarbeitet diese Idee, wonach das Bild ein Spiegel seiner selbst und zugleich eines unendlichen Reservoirs anderer Bilder ist, in Zeichnungen, deren Überzeugungskraft nicht zuletzt in ihrer distanzierten Kühle, ihrer gläsernen Unbewegtheit liegt. Die Vermeidung jedes persönlichen Duktus⁷, zu der er seinen Zeichenstift zwingt, sorgt für eine protokollarische Nüchternheit der Bildszenen, die in Kontrast zu der fast surreal anmutenden kombinatorischen Logik steht, mit der hier unterschiedlichste Bildgegenstände zueinander gebracht werden. Wie in einer klinischen Laborsituation werden die Dinge von ihrer ursprünglichen Umgebung isoliert und auf den Untersuchungstischen der Vitrinen und Stellwände ausgestellt. Aber diese mit kühlem Seziermesser vorgenommenen Operationen zielen letztlich eben nicht auf Klärung und Übersichtlichkeit, sondern führen uns tief in ein Labyrinth multipler Spiegelungen und rhizomatischer Bildverästelungen.

Die Kombination aus einer formal fast hypergenauen Textur der Bilder und ihrer inneren labyrinthischen Rätselhaftigkeit lässt sich auch in den Bildern Frank Maiers beobachten. Die in der Regel mit Acryl auf Nessel gemalten, zum Teil großformatigen Arbeiten schöpfen aus einem Reservoir geometrischer Grundformen und einer bewusst beschränkten Farbpalette aus Schwarz, Pink und Beige, zu der gelegentlich Mintgrün, Violett, Magenta oder Gelb addiert werden. In den letzten zwei Jahren sind die geometrischen Formen zu kleinen, eher spielerisch gehandhabten Elementen geschrumpft, die beinahe schmuckhaft aus dem tiefschwarzen Bildfeld leuchten. Entscheidende Bedeutung aber erhält nun die Linie. Wie ein farbiger Faden spannt sie sich in

Rot, Weiß oder Pink, meist vom Rand ausgehend, durch die Malfläche, tangiert, verbindet, durch- und unterschneidet die geometrischen Elemente und formt dabei selbst den Umriss einer weiteren geometrischen Figur. Wenn in den früheren geometrischen Kompositionen durchaus Anklänge an den russischen Konstruktivismus beispielsweise eines El Lissitzky zu finden sind, kommen einem angesichts dieser gespannten Mal-Linien auch Fred Sandbacks nur aus farbigen, gespannten Schnüren bestehende räumlich-zeichnerische Minimal-Konstellationen in den Sinn. Dies umso mehr, als Maiers Weg zur Malerei nicht nur über die Bildhauerei verlief, sondern auch nach wie vor wesentlich von skulpturalen Fragestellungen bestimmt ist. Das zeigt sich nicht zuletzt darin, dass alle Bildarbeiten zusätzlich auf lackierten Holzkästen aufmontiert werden, die etwas kleiner dimensioniert sind, als die jeweiligen Bilder. So wirken sie einerseits leicht schwebend und betonen doch zugleich ihren Charakter als Bildkörper, als Behältnisse, was sie wiederum in Verbindung zu den Vitrinen von Sakic bringt.

So gläsern klar auch Frank Maiers Bildwelt erscheint, in ihrem Kern geht es ihr ebenso wie den Zeichnungen Achim Sakics genau um das Gegenteil, nämlich darum, mit möglichst präzisen Mitteln zu zeigen, dass das Bild keine Gewissheit bietet. Die geometrisierende Sprache, der sich beide Künstler bedienen, ist so gesehen nur die Tarnkappe, unter der das Bild sein Wissen um die dahinter lauernde strukturelle Unordnung verbirgt. Je genauer das Bild sich artikuliert, umso schwankender ist der Grund auf dem es sich bewegt. Für diese Ambivalenz zwischen vordergründigem System und einem latent immer vorhandenen Systemabsturz findet Maier eine schöne Bildmetapher. Kleine farbige Malrechtecke, die sich an verschiedenen Stellen und in verschiedenen Größen auf dem mehrfach gegliederten breiten Bildrand befinden, scheinen die Linien, die durch das Bild laufen, festzuhalten, als handle es sich bei ihnen um farbige Tesafilmstreifen. Einerseits betont Frank Maier auf diese Weise erneut den Bildrand, andererseits setzt er damit die gesamte Komposition unter Spannung und verweist auf seinen prekären Status.

Wie ein Billardspieler an einem Snookertisch entwirft Maier für seine Bildfelder mögliche Spielverläufe, die aber nie auf ein eindeutiges Ergebnis herauslaufen, sondern sich als gleitende Konstellationen entwerfen. Der direkte Vergleich von *Corinna*, *Max und John*, *Playground* und *Wenn die Hoffnung geht, wächst die Angst* (alle 2009) zeigt drei strukturell sehr ähnliche Bilder, die durch zum Teil minimale Verschiebungen, Änderungen von Platzierungen und Größen der geometrischen Elemente ihr eigenes Potenzial jeweils neu ausloten und im selben Atemzug darauf verweisen, dass es keinen (End)Zustand gibt, auf den hin sie festgelegt werden könnten.

Maier wie Sakic spielen ihr Spiel in einer geschlossenen Welt, in der jedes Bild ein Echo eines anderen Bildes ist. Und zugleich auch immer seine eigenen Bedingungen hinterfragt. Dabei lassen die permanenten Verweise, Synapsen und Verknüpfungen, die das Bild mit sich selbst und anderen herstellt, den unauslotbaren Raum dazwischen nur umso deutlicher hervortreten. Vielleicht ist das sogar das geheime Ziel dieses Mal- und Zeichnungskosmos: Innerhalb der hermetischen Geschlossenheit des inneren Verweissystems auf einer latenten, subkutanen Ebene die fundamentale Haltlosigkeit des Bildes klarzumachen.

Dass beide Bildwelten so wirken, als kämen sie aus einer vergangenen Zeit, als hätte man sie schon einmal gesehen, muss nicht im Widerspruch zu diesem Befund stehen, sondern verstärkt ihn sogar auf eine besonders effiziente Weise. Denn die nostalgische Wärme, die der oberflächliche Retro-Eindruck verspricht, löst sich bei näherer Betrachtung vollständig auf. Was uns wie ein Wieder-Sehen vorkommen mag, ist in Wahrheit die erbarmungslos genaue Vorführung dessen, dass das Bild mit sich allein ist, und zwangsläufig auch wir mit ihm.

MOVING STRUCTURES. MOVED. EXHIBITION

“It is cumbersome to rearrange the photo panels.”

“Mass shifts within the photo panels.”

“‘Shifted’ shelves with a friend.”

“Problem with placing of Duccio.”

“Arranging the panels in the hall presents (indeed) unexpected problems of the interior kind.”

“Started to excise the entire universe of deities.”

Aby Warburg¹

The work of Achim Sakic and Frank Maier consists of structures. Even if they are pictures, this seems the best way to describe them: Structures.

The drawings of Sakic and the idea of structures made me curious right away. It took a little while although I had studied in Hamburg and ought to have known better. Sakic was present when Klaus Merkel talked about structures in a public forum.² And then he made a connection with Heidegger. And in this context suggested that this term of Heidegger’s was later used by Aby Warburg. As turned out a few hours later, this speculation was wrong. Because Warburg’s structures were most likely earlier than Heidegger’s. And Aby Warburg had come to this term in a much simpler way than Martin Heidegger. Practice had anticipated theory not vice versa. But Merkel’s theory from Baden, which had very briefly considered twisting the entire story around, went even deeper. And this is how it surfaced when they taught me the term structure, during my studies in Hamburg and when I witnessed Merkel’s wonderful argumentation and got to know about Achim Sakic and his complex pictures showing his vision of artistic structures. And from then on I have known that what I can see with my own eyes and what I have always wanted to experience: That structures are moved in such a way that the process of moving becomes visible.

Aby Warburg’s *structures* were the photo panels he stacked on top of each other in his famous Hamburg Library for Art History in order to compare works of art. With the aid of the panels he made connections, discovering relationships and changes of picture motifs throughout centuries and different cultures. This was the birth of iconography. It no longer showed you the aesthetic valuation – including figure types, postures, and gestures – but took a cultural approach to images. This method took Mnemosyne, goddess of memory, as its idol and it used the growing number of reproduced art objects and images of all types. Warburg’s *structures*, these panels from the atlas of Mnemosyne, which he kept moving alone or with colleagues ‘served,’ according to such as Martin Warnke, in all their mobility to liberate the perspective on the one hand and on the other hand offered physical resistance. This can be compared to Warburg’s message in the above quotes *“as a means of perception and at the same time as a means of presentation. They thought of and about images and demonstrated this.”*³

From the works of his colleagues, Achim Sakic produces picture panels. He copies them, puts them on ledges, shelves and show cases, moving them around. This makes it appear like a well thought out system in which cognition is at work. But in fact it does not say what is being thought. Instead you see the exhibited shifting. Drawings and placements are moved from one arranged row to the next. Works reproduced here include those by Klaus Merkel and Otto Freundlich. And then a sudden appearance by Douglas Gordon with one eye in the grid. Then the sculptor and painter Frank Maier, whose work in recent years began to interest the draftsman Achim Sakic. Sakic connects the latter’s work with the history of art and pushes the structures and pictures together in a way that makes their linking moment visible. Consequently, the images by Meier, which one feels inclined to interpret as compositions, do no longer come across as compositions. Instead they reveal their much more important life as wandering motifs. Text runs short: All this is now no longer restricted to Sakic’s black-and-white drawings but can be seen in the construction of the entire exhibition. Sakic invited Frank Maier to place his work beside his own. Because Frank Maier’s paintings and sculptures are just this: namely structures.

Susanne Titz

1. P. v. Huisstede, *Der Mnemosyme-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte*, 1955, p. 147 ff. Quoted here from the selection of Martin Warnke, “Der Liebe Gott steckt im Detail” – Wenn der Zettelkasten antwortet, paper presented at the Leuphana Universität Lüneburg, September 2008, see http://www.uni-lueneburg.de/hyperimage/hyperimage/publikationen_E.htm, p. 10.
2. Many thanks to Klaus Merkel for his wonderful ideas regarding the topic.
3. Martin Warnke, see note, p.10.

THE MIRROR CABINET OF IMAGES

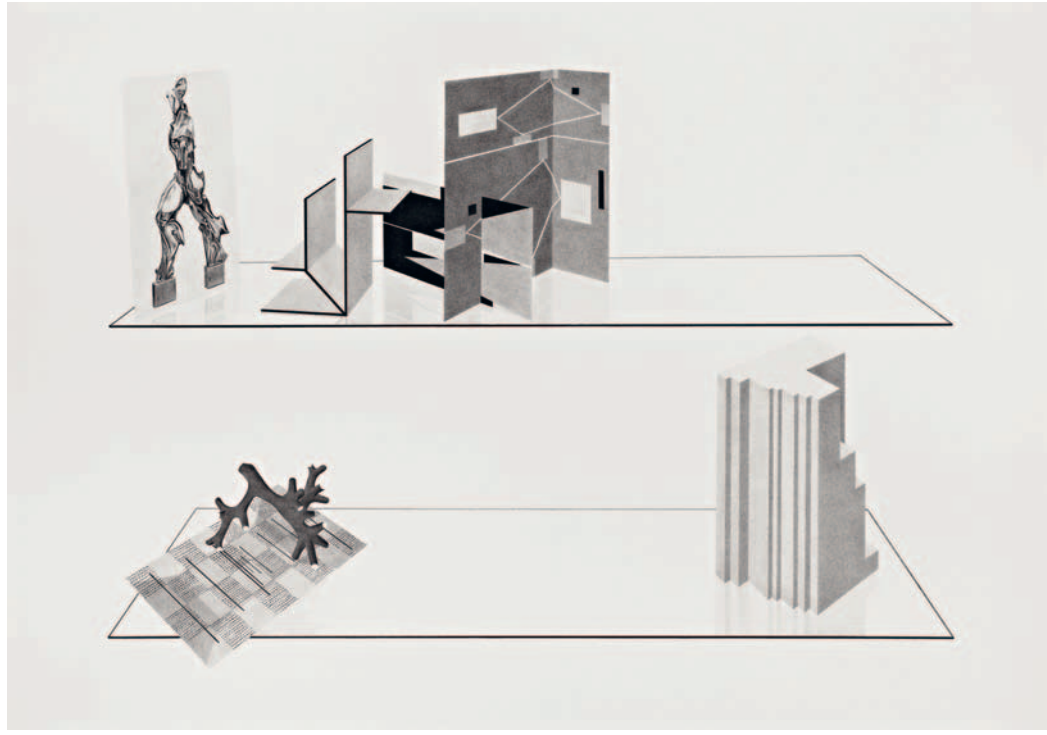
Some of the most wonderful alliances are ones that are not immediately apparent. Numerous elements separate the draftsman Achim Sakic from the sculptor-painter Frank Maier. And yet, based on content and subtexts, with regards to what drives these works, there is a surprising amount of similar interest.

What is special about both positions is the solitary stubbornness they apply to the production of their artistic images. There is no sign of any quick *Zeitgeist* affiliations. Indeed, both artists seem to construct their images as a cosmos that refers to an inner, self-referential system. They do not care too much about what surrounds us today. And yet they both define the borders of their playing fields along which their images move, carefully and scrupulously. In Sakic’s case, it is mostly the edges of the show cases and the outer perimeters of his moveable walls that define the framework of his pictorial test arrangements. Maier mostly marks his terrain by creating his image borders in numerous drawn lines in different colors. This pointing to the edge of a picture can

Frank Maier, *die Figuren die mir blieben... I*, 2011
Acryl auf Nessel, lackierter Holzkasten, Rahmenleiste
65 x 54,5 x 6,5 cm



Achim Sakic, *o.T.*, 2011
Bleistift auf Papier
52 x 73 cm



be interpreted in two ways, both of which apply in this case: First, the pictures refer to a border they have no interest to overcome. Secondly, they upgrade the picture's inner space to the status of crucial zone, thus implicitly articulating that the pictures are primarily occupied with themselves. The pictures pursue the issue of their own ability to being pictures.

This moment of medial self-reflection is an essential theme in some of Sakic's recent drawings. Here, the artist links his investigation of contextualizing the images with fundamentally questioning their status as original, autonomous standards. In his drawings on moveable walls Sakic reveals – in a deliberate allusion to the Dutch painter René Daniels (*1950) – that his images are shaped by their display, i.e. the constellations in which they appear and that each image solely exists as a derivative of other, previous images. In this context, the moveable wall or the berth wherein the images may be seen functions as a container. The latter not only harmonizes the most diverging elements, but as an image the container may be read as an image space.

Ultimately, Sakic's show cases are just the same. They are picture boxes made from glass. On the one hand they offer the possibility that anything the artist draws in them can be made visible on the same, non-hierarchic plane. On the other hand, they themselves are picture objects. This is somewhat reminiscent of the Russian dolls, containing identical, scaled down replicas. Sakic's pictorial appropriations contain mostly works of artists including Allan McCollum, Klaus Merkel, or René Daniels, who themselves understand the image as the sum of other pictures – the image itself being dependent upon context.

According to Achim Sakic the image mirrors itself. At the same time it is part of an endless reservoir of other images. His drawings are distinguished by their distanced coolness and their vitreous immobility. He forces his drawing instrument to avoid any personal style, thus lending them the soberness of minutes. This forms a contrast to the almost surreal quality of the combinatorial logic he uses to juxtapose the most diverse objects. As in a clinical situation objects are isolated from their original context and then exhibited on the examination table of his glass cases and his partition walls. However, these operations, performed with cold surgical steel, ultimately do not aim for clarification of perspicacity. Instead, they lead deep into the labyrinth of multiple reflections and rhizomatic picture convolutions.

One can observe the combination of a formal, even hyper-exact texture of images and their inner labyrinthine mystique in Frank Maier's pictures. Usually painted in acrylic on rough canvas and occasionally large in size, the works make use of a reservoir of geometric ground shapes. They are intentionally restricted to a palette consisting of black, pink, and beige to which occasionally mint-green, violet, magenta, or yellow are added. In the last two years, the geometric shapes shrank to small, almost playfully treated elements. They almost shine jewel like out of the deep-black image background. Now the line assumes the crucial meaning. Like a colorful thread it winds from red, white, or pink, usually issuing from the edge thorough the painted area, touching it and connecting with it, going over and under the geometric elements. In this way it forms the outline of yet another geometric shape. Early compositions did indeed reveal similarities with Russian Constructivism, for example El Lissitzky. Now what comes to mind, owing to these tense lines, is Fred Sandback. The latter's work, consisting of minimal constellations of drawings in space, is made up of tightly pulled colored threads. This even more so since Maier's path to becoming a painter did not just go by way of sculpture; in fact, to this day sculptural issues are crucial in his oeuvre. The fact that they are all mounted onto varnished wooden boxes – slightly smaller dimensioned than the respective pictures – makes this clear. This makes them seem as if they were almost wafting. At the same time it emphasizes their character as image bodies, as containers, thus re-connecting them to Sakic's glass cases.

Although Frank Maier's world of images seems to be glassy, at their core they really address the opposite. This is also true for the works of Achim Sakic's. Their intention is to show, using the most precise means possible, that the image offers no certainty. Looked at from this vantage point, the geometric language both artists use is just a 'magic hood' under which the image hides its knowledge that behind it lingers structural disorder. The more articulate the image the vaguer the ground upon which it moves. Mayer finds a beautiful metaphor for this ambivalence between a superficial system and the perpetually inherent latent system failure. Small colored rectangles may be found in numerous locations and sizes on the numerous articulated, broad picture edge. They appear to hold on to the lines crossing the picture as though they were strips made of colored adhesive tape. While on the one hand emphasizing the picture's edge, on the other hand Frank Maier hereby puts the entire composition under tension, thus pointing out its precarious status.

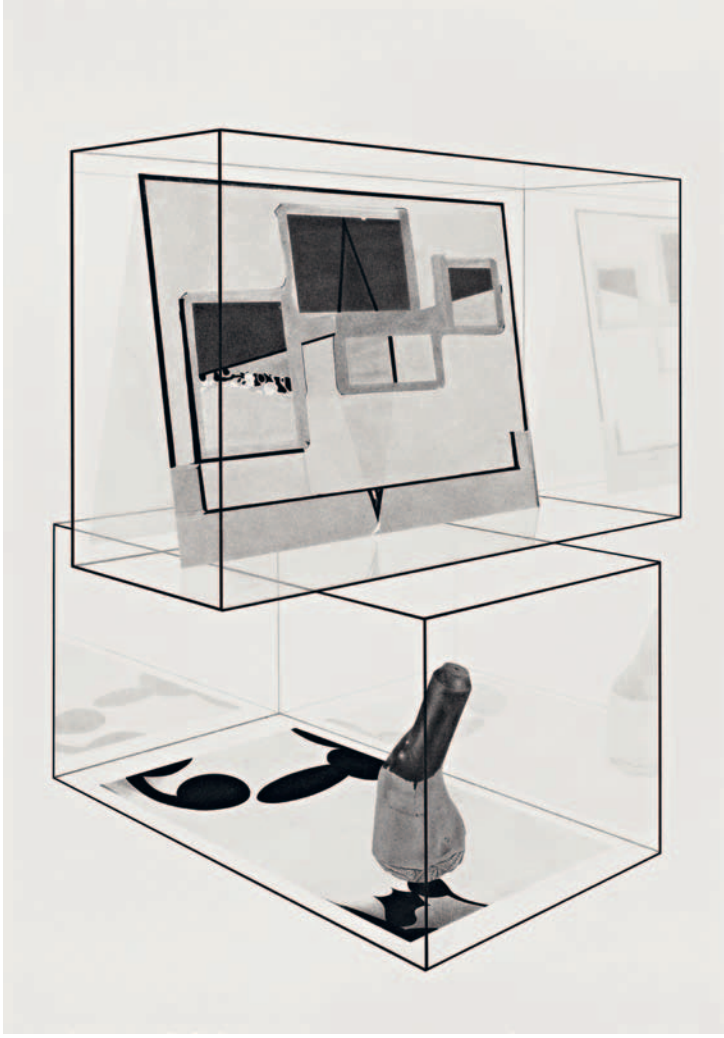
Maier, like someone playing at billiards, designs possible runs of the play for his picture fields. However, the results are never clear because they are designed as wafting constellations. The direct comparison of *Corinna*, *Max und John*, *Playground*, and *Wenn die Hoffnung geht, wächst die Angst* (all 2009) shows three structurally very similar pictures. It is in part thanks to their minimal shifts, the changing of place and size of their geometric elements, that they sound out their own potential again and again. At the same time they point out that there is no final status that will ultimately define them.

Maier like Sakic both play their game in a closed world, wherein each picture echoes the other one. And at the same time it always queries its own conditions. In doing so, the permanent references, the synapses and the connections the image creates between itself and others make the unfathomable space between all images surface even more poignantly. Maybe this is the secret goal in this cosmos of drawings and paintings: Namely to make clear, within the hermetic closeness of this inner system of references, the latent, subcutaneous levels of the fundamental instability of an image.

The fact that both picture world seem to come from a long gone past, as if one had seen them before, does not necessarily constitute a contradiction to this diagnosis. In fact, it re-emphasizes the findings in a particularly efficient way. Upon closer scrutiny, the nostalgic warmth this superficial retro-impression promises is dissolved completely. In reality, what may seem like a renewed encounter is simply a mercilessly distinct presentation of the fact that the image is alone with itself. And in the end, we are alone with the image as well.

Stephan Berg

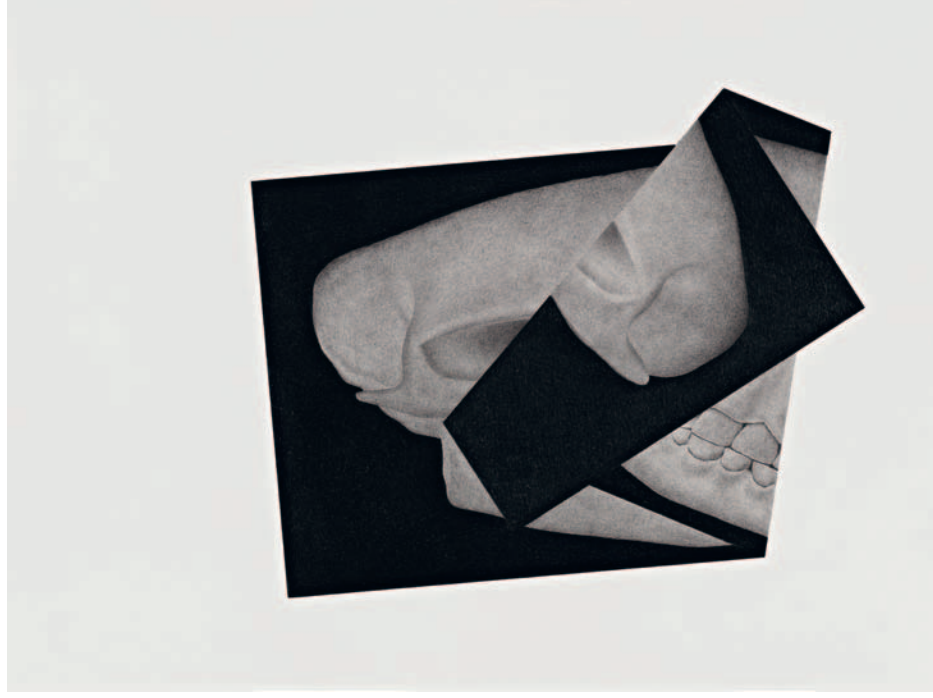
Achim Sakic, *Via Gary Stephan*, 2011
Bleistift auf Papier
73 x 52 cm
Sammlung Gary Stephan, New York



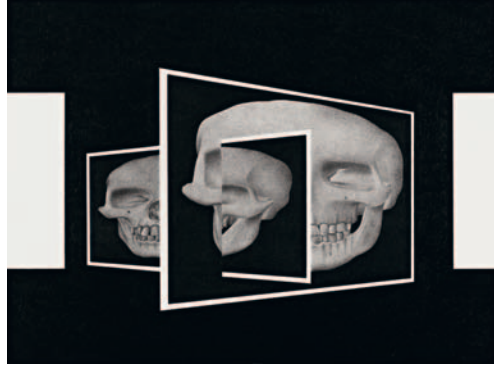
Frank Maier, *o.T.*, 2005
Holz bemalt, Flachs bemalt, Gips bemalt
170 x 127 x 65 cm
Sammlung Jochen Kienzle, Berlin



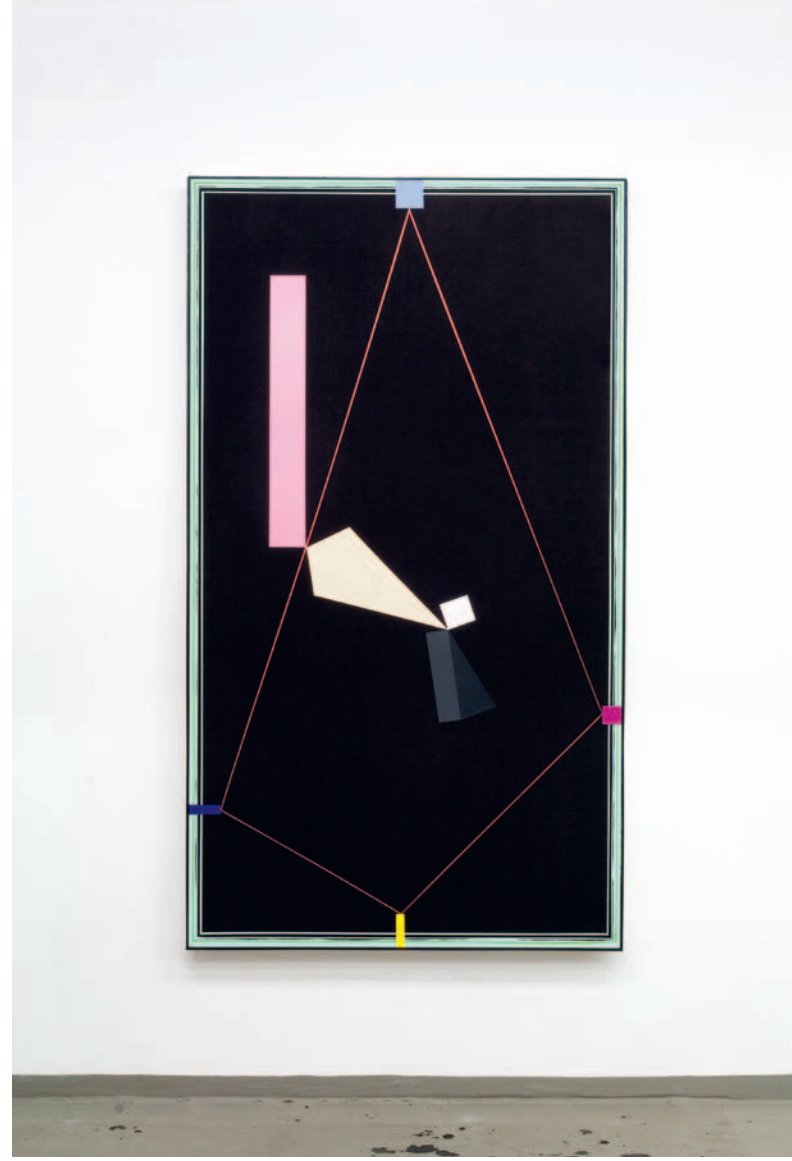
Achim Sakic, *Schädel gefaltet*, 2011
Bleistift auf Papier
33 x 44 cm



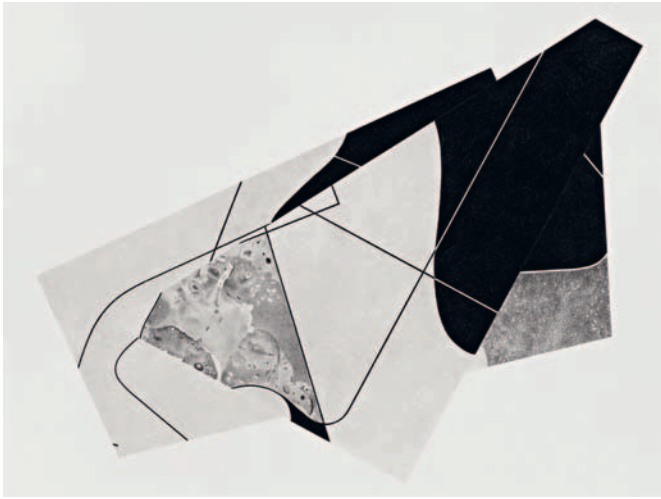
Achim Sakic, *Schädel gesteckt*, 2009
Bleistift auf Papier
33 x 44 cm



Frank Maier, *Corinna, Max und John*, 2009
Acryl auf Nessel, lackierter Holzkasten, Rahmenleiste
185 x 105 x 8 cm



Achim Sakic, *Buchheister gefaltet*, 2011
Bleistift auf Papier
33 x 44 cm
Sammlung Gaby und Wilhelm Schürmann



Frank Maier, *Teil me*, 2008
Acryl auf Nessel, lackierter Holzkasten, Rahmenleiste
174 x 117 x 10 cm



IMPRESSUM

Ausstellung / Publikation
RELATED STRUCTURES

Herausgeber
Kienzle Art Foundation

Texte
Susanne Titz (*Gestelle schieben. Geschoben. Ausstellung*)
Stephan Berg (*Das Spiegelkabinett der Bilder*)
© bei den Autoren

Übersetzung
Daniel Kletke

Grafik
Studio Lambl/Homburger

Druck
Druckhaus Berlin-Mitte GmbH

Auflage
400

Fotos (Achim Sakic)
Achim Sakic

Fotos (Frank Maier)
Sandra Steiß
Frank Maier

Berlin, 2012 Stiftung bürgerlichen Rechts
Anerkannt durch die Berliner Senatsverwaltung für Justiz vom 19.01.2009,
Steuernummer 27/605/58152

Bleibtreustraße 54
10623 Berlin
T +49 (0)30 315 070 13
F +49 (0)30 896 642 591
office@kienzleartfoundation.de

Öffnungszeiten:
Donnerstag und Freitag 14 bis 19 Uhr
Samstag 11 bis 16 Uhr

Kienzle Art Foundation
■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

ACHIM SAKIC
FRANK MAIER