

# DOMINIK STEINER

## ‘A JOURNEY OF TRACES’ DIE KUNST VON DOMINIK STEINER

### DIE MEISTEN ... BEI NACHT UND NEBEL

SHOW 17  
KIENZLE ART FOUNDATION

17. September bis 19. November 2016

Die Entwicklung der künstlerischen Praxis eines Künstlers hängt von vielen Variablen ab, und so verhält es sich auch mit den Gemälden, Collagen und Mixed-Media-Werken von Dominik Steiner. Die Entwicklung des Künstlers setzt sich aus verschiedenen Schichten stilistischer Akkretion zusammen, die studiert, untersucht, assimiliert und im Anschluss transzendiert wurden. Im Rahmen dieses Assimilierungsprozesses hinterlässt der Künstler jedoch unbeabsichtigte Spuren und Passagen, die sein Bewusstsein durchdringen. Dieser Vorgang ist vergleichbar mit einem mehrschichtigen Palimpsest, da nichts jemals wirklich verschwindet, sondern Stück für Stück und auf verschiedenste Art und Weise umgemodelt wird.<sup>1</sup> Diese akkumulativen Untersuchungs- und vorübergehenden Aufgabeprozesse sind es dann auch, die nach und nach den persönlichen Stil des Künstlers formen und zum Vorschein kommen lassen. Bei Steiner gehen das Studium und seine künstlerische Ausbildung ursprünglich auf einen eher dadaistischen und konzeptuell orientierten Schaffensprozess zurück, was in seinem Gemälde *ZuTraVer III* (2003/4), welches eine erweiterte und vielschichtige Ausarbeitung der Collage *ZuTraVer II*<sup>2</sup> darstellt, sichtbar wird. Diese zwei Werke bilden ausgehend von einer dreidimensionalen altarähnlichen Installation, die aus gestapelten und nebeneinandergestellten dadaistischen fluxusartigen Objekten besteht, welche wiederum aus Zeichnungen, Collagen und Gitterstrukturen zusammengesetzt sind, den Dreh- und Angelpunkt für *ZuTraVer II*.<sup>3</sup> Im dreifach getäfelten *ZuTraVer III* hat dann zusätzlich noch eine weitere Verlagerung des Gitters und dessen Inhalts stattgefunden, indem die soeben erst neu zusammengesetzte Collage und die gezeichneten Elemente ein weiteres Mal umgruppiert und schließlich zu einer silhouettenhaften Malereipräsentation zusammengesetzt wurden. Im Rahmen dieses Prozesses wurde der Übersetzungsvorgang von der dreidimensionalen auf die zweidimensionale Ebene vervollständigt, wobei der Ausgangspunkt eine Installation räumlicher Objekte war, aus der, nachdem mehrere Vermittlungsstufen durchlaufen worden waren, letzten Endes das Gemälde entstanden ist.

In den darauffolgenden Jahren und vor allem in der Anfangsphase nach seinem Umzug nach Berlin im Jahre 2006, tendierte Steiner zu einer konzeptualisierten intuitiven Form von Farbfeldmalerei (harte Kanten und informell), wobei entweder Monochrom und/oder explizite Abstraktion vorherrschten.<sup>4</sup> Gleichzeitig entwickelte er jedoch auch seinen eigenen personalisierten Sinn für Serialisierung und zwei- bis dreidimensionale Interaktion, welche durch seine Herstellung von herkömmlichen vertikal formatierten Öl auf Leinwand – Bildern im Stile von Barnett Newman „Zip“ und Günther Förg zum Tragen kamen und zusätzlich noch durch die begleitende Entwicklung monochromer von Franz West inspirierter Stühle dimensioniert wurden.<sup>5</sup> Steiners Verwendung einer kontinuierlich interaktiven zwei- und dreidimensionalen Dialektik muss jedoch zusammen mit seinen häufigen Materialinnovationen und -untersuchungen verstanden werden. Ab dem Jahre 2010 erkannte der Künstler die Begrenztheit seiner bisherigen Praktiken und wurde sich des Systems unvereinbarer Stimmen in seiner künstlerischen Entwicklung immer bewusster. Außerdem wollte er neu aufgenommene Materialinnovationen in seine künstlerische Praxis wiedereingliedern, Zeichnungen wieder stärker vertreten sehen, Collage-Prozeduren erweitern und metaphorische Hinweise auf Figurationsprozesse machen.

Das Werk *Man on the Beach* (2010) ist ein Beispiel für eine solche Zusammenführung verschiedener Medien und Materialien und beinhaltet zudem auch gezeichnete Elemente, die eine Verschiebung in Richtung des Figurativen und dessen Inkorporierung deutlich machen. Gleichzeitig wird sich der Zuschauer der materiellen Komponenten bewusst, die hier so behandelt werden als befänden sie sich in einem Zustand roher Exponierung. Ähnlich verhält es sich mit den bildhauerischen Objekten und den Stühlen – sie bleiben bestehen, aber nur um den integrierten Übergang



zur neuen Realität integrierter Prozesse zu untermauern. In der Collage-Serie aus dem Jahre 2012 spitzt sich die Entwicklung der zwei vorherigen Jahre zu. Es werden in kleineren Collage-Formaten, wie dem *Fink Minx* und *dem Hsup bn2h*, Cartoons, Logos und Comicstreifen einem emotiven und unvorhersehbaren bildnerischen Narrativ zugeordnet und in dieses transponiert. Obwohl sich Steiner somit eindeutig der populären Bildsprache und populären Quellen zuwandte, sollte dies nicht von dem damals kontinuierlich stattfindenden Integrationsprozess in Steiners Kunst ablenken.

Die letzten vier Jahre stellen einen ständigen Gebrauch von innovativen Materialien und Quellen dar, wie beispielsweise verschiedene Tintensorten und geschmolzene Öl-Kreide, seine neu angeordneten Zeichnungsprozeduren, Collagetechniken und ihrer geschichteten Applikation in seinen Gemälden betrachtet werden.<sup>6</sup> Die Verwendung von Collage-Ausschnitten, die mittels Zeichnungen, verschiedener Maskentechniken, der Imprägnierung von Materialoberflächen und dem Gebrauch von Tinte und geschmolzener Wachskreide übersetzt wurden, bildet die Grundlage von Steiners neu integrierter Mischtechnik. Die Collagen, die in geschichteten Reliefs und gelegentlich auch als Pop-Ups vorkommen, verweisen offensichtlich auf das Potential des Narrativen. Und obwohl es sich hier streng genommen nicht um wortwörtliches Geschichtenerzählen handelt, ist eine gewisse Anlehnung an das Narrativ unvermeidbar, da die von ihm gewählten Materialien in der Welt des „Realen“ bereits präexistent waren. Sie fungieren als verdrängte Signifikanten, die als Bildspuren ihrer früheren Funktion in der Welt in ein neues potentiell lesbares ästhetisches Verständnis eingegliedert werden. Das Werk *Congratulations* (2012–13) ist nur eine von vielen Collage-Arbeiten, in denen Bilderbücher oder andere Publikationsmaterialien vorkommen, die geistreiche Codes für persönliche Identitäten und imaginäre Assoziationen erzeugen. Es überrascht daher nicht, dass eine Collage wie *The Great Pine (Die grosse Kiefer)* später in dem gleichnamigen Gemälde ein Echo findet.<sup>7</sup>

Steiners großformatige Gemälde entstehen auf dem Boden seines Studios, wobei bestimmte Merkmale aus der Farbfeldmalerei in seinem gegenwärtigen Schaffen weiterhin zum Tragen kommen. Der Übergang von der Collage zum Gemälde läuft meist über vergrößerte gezeichnete Details, die dann ausgeschnitten und auf eine Leinwand übertragen werden, die entweder halb grundiert oder vollkommen unbehandelt ist. Dieser Vorgang hat den Vorteil, dass er den Künstler beim Schärfen der linearen Kante von übertragenen Formen unterstützt. Außerdem führt sein Gebrauch von geschmolzener, weißer Wachskreide (ein Verweis auf die Enkaustik ist offensichtlich) und verschiedenen Tintensorten dazu, dass die Oberfläche imprägniert wird und dadurch doppelseitig erscheint. Die Idee einer Oberflächen-Imprägnierung honoriert indirekt auch die frühere Tradition der Farbfeld- und Fleckenmaler aus der Nachkriegszeit, die ihre Materialien ebenfalls aktiv in den Stoff oder die Oberfläche ihrer Gemälde reinarbeiten und diese miteinander verschmelzen lassen wollten.<sup>8</sup> Eine großes Gemälde wie das *Shmuk-Shmuk 16* (2016) ist ein Paradebeispiel dafür – das amorphe Feld voll angehäufter weißer Formen ähnelt einem sich zurücklehnenen Elefanten. Bei dem Gemälde geht es deshalb nicht so sehr um das tatsächliche Erkennen eines bestimmten Collage-Ursprungs, sondern vielmehr um den Akt der Übersetzung in eine neue bildliche Realität und die dabei entstehenden Elisionen und Verschiebungen. Mit dem Gemälde *o.T./against all odds* (2016) verhält es sich ähnlich. Auch hier kommen zwei ovoide oder rautenförmige Formen vor, wobei die schwarze Raute verkehrt herum über der darunter liegenden lilanen schwebt und somit ein Gefühl von Gewichtsverlagerung und optischer Spannung erzeugt wird. Dieses Gemälde bekräftigt auch die Kontinuitäten in Steiners künstlerischem Prozess, vielleicht als eine Art Reflektion auf die Reise der mehrschichtigen Palimpsest-ähnlichen Spuren, die sich durch Steiners inklusive Prozeduren ziehen. In dem Gemälde mit dem Titel *Nase-Arthur, jeder kann was alle können* (2016) baut er die Palimpsest-Metapher noch weiter aus, indem der abstrahierte Ursprung auch das visualisierte Gefühl von Abrasion und Oberflächenradierung aufgreift. Und obwohl dieses Gemälde zweifelsohne ebenfalls in einem übersetzten Detail eines

vorgegebenen Collage-Motivs seinen Ursprung hat, fungiert es als eine affektive Form auf der monochromen Oberfläche seiner eigenen Autonomie. Wenn sich die Kunst von Dominik Steiner als postmodern beschreiben lässt, dann nur dahingehend, dass sie um ihre selbstreflexiven Inhalte weiß.

#### Mark Gisbourne

- 1 Die zeitgenössische Verwendung des Begriffs 'Palimpsest' geht auf Jacques Derrida (1930-2004), und die poststrukturalistischen Schriften von Roland Barthes zurück, und verweist auf die Idee der Transkription, der Löschung, und der Re-Transkription, wodurch übrig gebliebene Gedanken und Ideen als entzifferbare Spuren erhalten bleiben (Derrida sprach von den sogenannten „Unentscheidbaren“). Siehe Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin, Merve Verlag, 1983; ferner Jacques Derrida, *The Archeology of the Fricolous ...* (Eng Übers., und Einl., John P. Leavey Jr), Lincoln, University of Nebraska Press (1980), 1987.
- 2 Dominik Steiner hat an der Akademie in München in der Klasse des konzeptuell arbeitenden Maler-Lehrers Ben Willikens (geb. 1939) studiert, später hat er sich dann dem architektonischen Formalismus von Gerhard Merz (geb. 1947) zugewandt.
- 3 Siehe Dietmar Elgar, Isabel Ewig (et al), *In the Beginning Was Merz: From Kurt Schwitters to the Present Day*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2000.
- 4 Für die Geschichte des Monochrom siehe Denys Riout, *La Peinture Monochrome: Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1996.
- 5 Für die Schriften von Newman, siehe see Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, Berkeley and London, University of California Press, 1992; für Förg, siehe Rudi Fuchs, *Günther Förg: Aller Retour*, Cologne, Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, 2008; und für West Darcie Alexander, *Franz West: To Build a House You Start with the Roof, Work 1972–2008*, Cambridge Mass., and Lonson, MIT Press, 2008.
- 6 Es gibt diesbezüglich viele Gemeinsamkeiten mit Max Ernst. Siehe Werner Spies, 'Collages and Paintings' Chap. 5, *Max Ernst Collages: The Invention of the Surrealist Universe*, London, Thames and Hudson, 1991, pp. 105-128 (Ger. orig. Paris, und Du Mont Buchverlag, Cologne, 1988)
- 7 Der Titel ist offensichtlich ein geistreicher Verweis auf das häufig reproduzierte ‚Die große Kiefer mit roten Feldern‘ (1889) von Paul Cézanne. In einem Brief an Zola aus dem Jahre 1858, schrieb Cézanne: „Erinnerst du dich an die Pinie am Ufer des [Flusses] Arc, mit ihrem haarigen Kopf, der sich über den Abgrund zu ihren Füßen neigte? Diese Pinie schützte mit ihrem Blattwerk unsere Leiber.“
- 8 Die Verwendung der Begriffe "Fleckenmalerei" oder "Farbfeldmalerei" werden traditioneller Weise mit Helen Frankenthaler (1928–2011), Morris Louis (1912–62), Jules Olitski (1922–2007) und Kenneth Noland (1924–2010) in Verbindung gebracht. Siehe Laura Garrard, *Colourfield Painting: Minimal, Cool, Hard Edge, Serial and Post-Painterly Abstract Art of the Sixties to the Present*, Maidstone, Crescent Moon Publishing, 2012.



## A JOURNEY OF TRACES

The formation of an artist's practice is full of variables, and so it is with the paintings, collages, and mixed media art works that are produced by Dominik Steiner. The artist's development is made up of layers of stylistic accretion that have been studied, investigated, assimilated and subsequently transcended. In this assimilation involuntary traces and passages remain and impregnate the artist's consciousness as in the simile of a layered palimpsest, since nothing is ever really thrown away but that it becomes transmogrified.<sup>1</sup> And it is through these accumulative processes of investigation and transiting abandonment that the personal stylistic signature of identity that is formed by the artist comes into being. In the case of Steiner his studies he departed from a Dadaist-conceptually oriented strain of making as witnessed in his painting *ZuTraVer III* (2003/4), an extended and layered elaboration of the painting collage *ZuTraVer II*.<sup>2</sup> These two works form a fulcrum, departing from a three-dimensional altar-like installations of stacked and juxtaposed Fluxus-Dada type objects, they become the point of initial departure and translation through drawing, collage, and grid structure for the *ZuTraVer II*.<sup>3</sup> In the triptych *ZuTraVer III* a further displacement of the grid and its contents took place, as the transposed collage and drawn elements were again re-transposed further into a silhouetted painting presentation. This had the effect of translation from three to two dimensions, departing from a reality of spatial objects as installation through mediated stages that eventually became a painting.

In the years that have immediately followed, and specifically in the early period after his move to Berlin in 2006, Steiner's tendency was towards painting as a conceptualised intuitional form of colour field painting, either as monochrome and/or explicitly abstraction dominated.<sup>4</sup> But at the same time Steiner developed a sense of serialisation and two to three-dimensional interaction, maintained through his use of conventional oil on canvas Barnett Newman *Zip* and his Günther Förg-like vertical format painted images, and further dimensioned by the accompanying monochrome Franz West inspired chairs.<sup>5</sup> His utilisation of an interactive two and three-dimensional dialectic, however, must be understood alongside an increased material innovation and investigation. By 2010 Steiner began to see the limitations of his previous practices, and he became increasingly aware of conflicting voices in his artistic development. Further he wanted to reintegrate within his practice newly adopted material innovations, re-establish again the role played by drawing, expand collage procedures, and make allusive references to figuration. *Man of the Beach* (2010), is an example of use and material mixing of media, as well as having drawn elements that acknowledge a shift towards an incorporation of the figurative. At the same time the viewer is made aware of the material support that is treated summarily as if it were in a state of raw exposure. While sculptural objects and the chairs remained, they do so to affirm the transition to the new reality of the integrated processes that were taking place. In the collages of 2012, there is a decisive departure that had emerged in the preceding two years. In smaller scale collages *Fink Mixx*, and *Hsup bn2h*, cartoon and comic strip sources were juxtaposed to create emotive pictorial narratives. Yet while Steiner's shift to popular imagery was marked, it did not necessarily distract from the procedural re-integration in his art that was taking place.

The last four years represent an ongoing use of innovative materials and sources such as inks and melted oil crayon have been fully incorporated. Steiner has re-aligned drawing procedures, and collage techniques through to their layered application role within his paintings.<sup>6</sup> The use of collage cut out approaches, translated through drawing, stencilling, material surface impregnations, using inks and melted wax crayon have formed the basis of an integrated mixed media approach. The collages function as layered reliefs or sometimes in pop-up referring to a potential narrative. And while they are not storytelling, a sense of narrative is inevitable since the materials chosen have had a pre-existent life as 'real' narrative materials of the world. Here they are used as displaced



Und wie Du wieder aussiehst! Regnet's draussen?, 2014  
Mischtechnik auf Leinwand  
180 x 242 cm



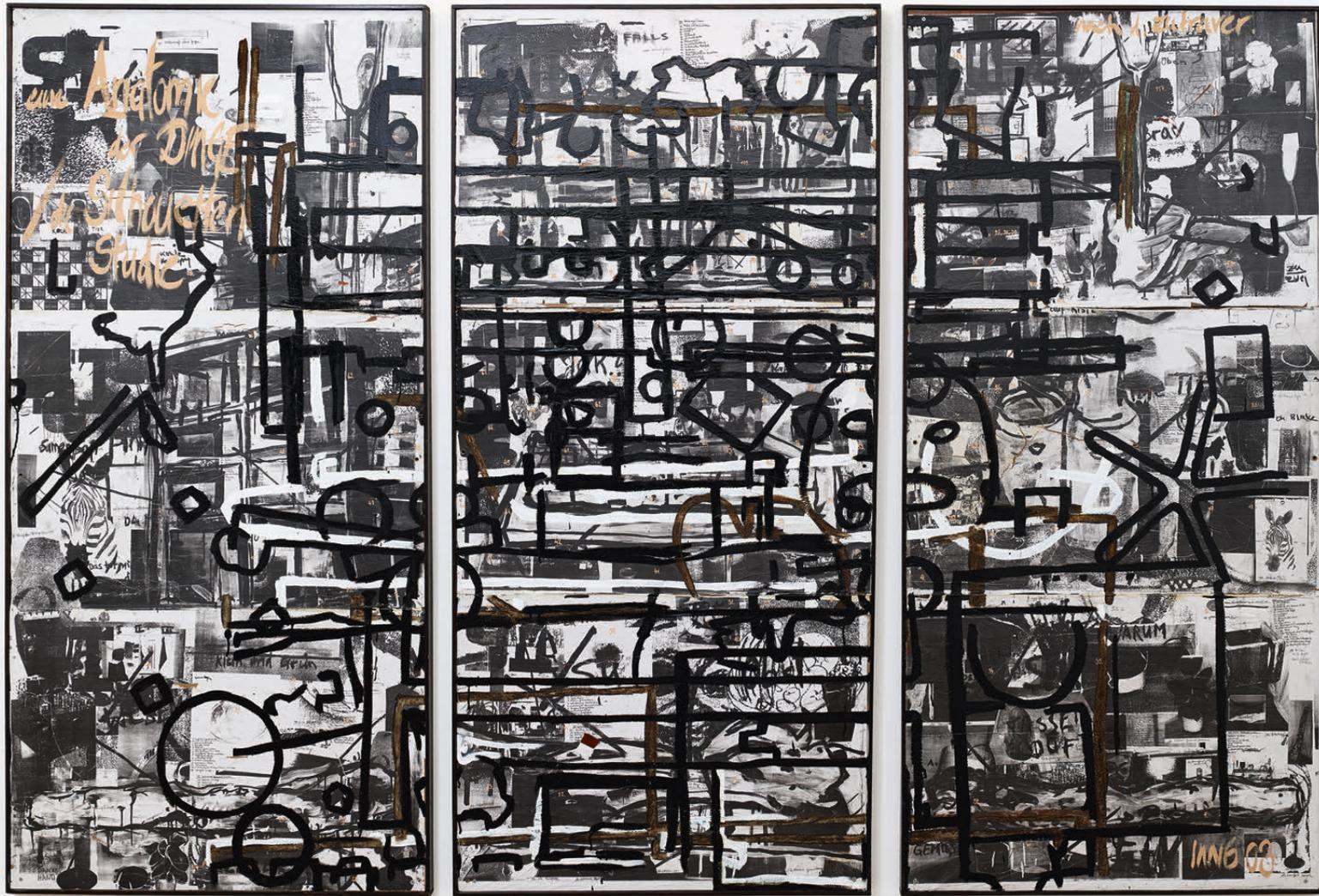
signifiers redirected as traces of a former narrative world, and grafted into a new legible and aesthetic understanding. An example such as *Congratulations* (2012–13), is just one among other collage works that have followed as reconstituted material resources. Taken from cartoons, children's picture books, or other publication materials, they create witty ciphers of personal identity and imaginary historical association. Hence the collage *The Great Pine* not finds its subsequent echo later in a large Steiner painting of the same title.<sup>7</sup>

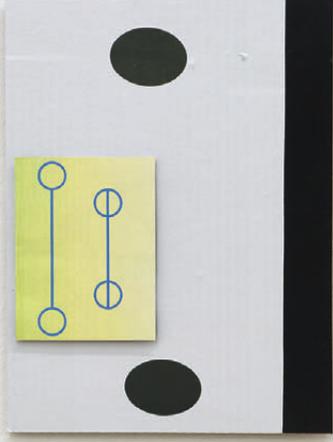
The large paintings of Steiner are created on the floor of the studio, revealing that his earlier field painting interests have remained. The transition from collage to painting is through a scaled up detail expressed in drawing, and then cut out and applied to a canvas that is semi-primed or left raw and untreated. This assists the artist in sharpening the linear edge of the forms appropriated. A further point is his use of the melted white wax crayon and various inks, the surface becomes impregnated and consequently visually appears two-sided. The idea of impregnation acknowledges indirectly the earlier tradition of the field and stain painters of the post-war period, who also incorporated their materials into the very fabric or surface of the picture plane. A large painting such as *Shmuk-Shmuk 16* (2016) is a case in point, where its amorphous field of accumulated white shapes looks a little like a reclining collaged elephant. This said the painting is not about an actual recognition of a particular collage source, as about the translated act of displacement into another pictorial reality. The painting called *o.T. against all odds* (2016) uses two ovoid or lozenge forms, the black lozenge floating above the purple form below, thereby creating a visual sense of reverse weight and optical tension. In fact this painting also reasserts the continuities in Steiner's art, a reflection, perhaps, on the journey of layered palimpsest-like traces that permeate his inclusive procedures. The painting called *Nase-Arthur, jeder kann was alle können* (2016) extends the palimpsest idea further, as abstracted source that picks upon a sense of abrasion and an allusive surface erasure. While this painting no doubt derives from a translated detail of a pre-given collage motif, it represents an affective form floating on a monochrome surface with its own autonomy. The art of Dominik Steiner's is materially postmodern in attitude, a unique vision built upon an innovative and expressive use of self-reflexive contents.

Mark Gisbourne

- 1 The contemporary use of the term palimpsest, is derived from Jacques Derrida and the post-structuralist writings of Roland Barthes, and alludes to the idea of transcription, erasure, and re-transcription. See Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin, Merve Verlag, 1983; also Jacques Derrida, *The Archeology of the Fricolous...* (Eng trans., and intro, John P Leavey Jr), Lincoln, University of Nebraska Press (1980), 1987.
- 2 Dominik Steiner studied at the Munich Academy of Art training under the conceptually oriented painter-teacher Ben Willikens (b. 1939), and later the conceptual and architectural formalism of Gerhard Merz (b. 1947).
- 3 See Dietmar Elgar, Isabel Ewig (et al), *In the Beginning Was Merz: From Kurt Schwitters to the Present Day*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2000.
- 4 For a history of the monochrome, see Denys Riout, *La Peinture Monochrome: Histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1996.
- 5 For the writings of Newman, see Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*, Berkeley and London, University of California Press, 1992; for Förg, see Rudi Fuch, *Günther Förg: Aller Retour*, Cologne, Snoeck Verlagsgesellschaft mbH, 2008; and for West, Darcie Alexander, *Franz West: To Build a House You Start with the Roof, Work 1972–2008*, Cambridge Mass., and Lonson, MIT Press, 2008.
- 6 There are close affinities in this respect with Max Ernst. See Werner Spies, 'Collages and Paintings' Chap. 5, *Max Ernst Collages: The Invention of the Surrealist Universe*, London, Thames and Hudson, 1991, pp. 105-128 (Ger. orig. Paris, and Du Mont Buchverlag, Cologne, 1988)
- 7 The title is clearly a witty if reference to frequently reproduced 'The Great Pine' (1889) of Paul Cezanne. In a letter to Zola in 1858, Cezanne wrote: "Do you remember the pine on the bank of the [river] Arc, with its hairy head projecting above the abyss at its foot? This pine protected our bodies with its foliage from the heat of the sun. Oh! May the gods preserve it from the woodman's baleful axe!"
- 8 The use of the term 'stain painting' or 'colour field' painting is traditionally associated with Helen Frankenthaler (1928–2011), Morris Louis (1912–62) and Jules Olitski (1922–2007) Kenneth Noland (1924–2010) et al, see Laura Garrard, *Colourfield Painting: Minimal, Cool, Hard Edge, Serial and Post-Painterly Abstract Art of the Sixties to the Present*, Maidstone, Crescent Moon Publishing, 2012.

ZuTraVer III, 2003  
Bitumen und Öl auf Papier auf Holzplatten  
Triptychon, 213 x 315 cm





Installationsansicht  
On the right: Nase-Arthur, jeder kann was alle können, 2016  
öl, Ölkreide, Tinte und Binder auf Leinwand  
160 x 125 cm



## IMPRESSUM

*Herausgeber / Editor*  
Kienzle Art Foundation

*Text*  
Mark Gisbourne

*Übersetzung / Translation*  
Lukas Garnjost

*Gestaltung / Design*  
Delia Keller, Gestaltung Berlin

*Gestaltung der Publikationsreihe / Design of the Publication Series*  
Studio Lambl / Homburger

*Fotos / Photos*  
Eric Tschernow

**Kienzle Art Foundation | 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)30 896 276 05  
F +49 (0)30 896 425 91  
office@kienzleartfoundation.de  
www.kienzleartfoundation.de

Berlin, 2016

KIENZLE ART FOUNDATION