

# PIECES OF SILENCE

Text **Rolf Wienkötter**

E

The pond that dominates the central image in Kone's tryptich *into the garden of venus (more than anything)* was originally full of life like an outdoor pool in the middle of summer. It comes from the painting *Fountain of Youth* by Lucas Cranach the Elder (Berlin, Gemäldegalerie). In Kone's work it is no longer any use for restoring youth, only for a melancholy sinking, however much the waiting 'Graces' on the edge of the pool simulate buoyancy. *pieces of silence* is what the artist calls the series of drawings that he presents in an expanded installation in the centre of which the triptych stands.

The silence in the title has nothing calming about it. Prototypical peace only appears in quotation mode: Botticelli's Venus enthroned on top of a garden temple, Michelangelo's David finds himself surrounded by rampant technology, both are reduced to blank signs and faceless – as Kone's figures always are. In their creative emphasis, the classical tradition and the Renaissance are perhaps not by chance rich sources for an art that adopts a markedly sceptical treatment of creative energy. The scenarios of sexual artistic potency are in the process of coming apart even if the phalluses are still standing erect here and there. The ejaculation leads seamlessly into withering and being felled; tree trunks soon become stumps. Michelangelo's tapped-into marble hero is more of an appendage as a source of fuel for the surrounding mass of machinery, and the Goddess of Love is leaking rather than radiating.

Kone's images have a narrative quality; recurring motifs reinforce this impression. The figures that appear are less protagonists, however, than passive observers whose proactive potential peters into self-referentiality, complete with a Narcissistic masturbatory

touch. The recurring incidence of peacocks might stand for this – directly in the work *just you and I (between us)*. The entropic basic tone of the motifs competes with the apparent complete control in the structure and execution of the drawings. They have a hint of the ritual parallel with a strong tendency towards surface. This is dictated by objects, like the multiple appearances of plank walling in-line with the image, but also the drawing style, which integrates ornamentation, such as the swirls of cloud inspired by Indian miniature painting, and the lack of shadow, plasticity and depth.

Conspicuous is the gaining of independence of unchanging homogenous cross-hatching that reaches its highpoint in entirely covering the predella of the triptych while remaining open to figurative interpretation as the foreground to the pond. Otherwise hard contrasts dominate the image, an alternation of positive and negative forms whose compositional character becomes explicit in *borderliner*, who threatens to throw away his own guarantee of visual existence. At the same time, he operates on the border of the two sheets of paper that are used for the picture, placing a focus on the way the work is made. The work *he is so yesterday (I am tomorrow)* shows how such a self-reflective strategy clashes with our expectation for consolidated images. The general thinning-out of the illusionary potential of drawing as a medium culminates in Kone's work at those points where the working process is abruptly interrupted, where the completion of the image is declined. The step into the real space appears paradoxical in this context or consistent as a leap into the theatrical – providing a suitable frame for Kone's dance with sobriety.

D

Das Becken, welches das Mittelbild von Kones Triptychon *into the garden of venus (more than anything)* dominiert, war ursprünglich belebt wie ein Freibad im Hochsommer. Es entstammt dem Gemälde *Der Jungbrunnen* von Lucas Cranach d. Ä. (Berlin, Gemäldegalerie). Bei Kone taugt es nicht mehr zur Verjüngung, nur zur melancholischen Versenkung, so sehr die kellnernden „Grazien“ am Beckenrand auch Beschwingtheit simulieren. *pieces of silence* nennt der Künstler die Serie von Zeichnungen, die er in einer übergreifenden Installation präsentiert und in deren Zentrum das Triptychon steht.

Die Ruhe, von der die Rede ist, hat nichts Beruhigendes. Das prototypisch In-Sich-Ruhende taucht nur im Modus des Zitats auf: Botticellis Venus thront über einem Gartentempel, Michelangelos David findet sich von wuchernder Technik umstellt, beide zu blanken Zeichen reduziert und gesichtslos wie immer bei Kones Figuren. Die klassische Tradition und die Renaissance in ihrer Schaffensempfase sind vielleicht nicht zufällig Fundgruben einer Kunst, die mit den schöpferischen Energien einen merklich skeptischen Umgang pflegt. Die Szenarien sexuell-künstlerischer Potenz zeigen sich im Abbau begriffen, auch wenn die Phalli da und dort noch stramm stehen. Das Ejakulieren mündet nahtlos ins Verwelken und Gefällt-Werden, aus Stämmen werden schnell Stümpfe. Michelangelos angezapfter Marmorheld ist mehr Anhängsel als Treibstoffquelle des ihn umgebenden Maschinendickichts, und die Liebesgöttin läuft eher aus, als sich zu verströmen.

Kones Bilder haben etwas Erzählerisches an sich; wiederkehrende Motive verstärken diesen Eindruck. Die auftretenden Figuren sind jedoch weniger Akteure als passive Beobachter, deren Handlungsmacht im Selbstbezüglichen versandet, narzisstisch-masturbatori-

sche Regungen inklusive. Der wiederkehrende Auftritt von Pfauen mag dafür stehen, in der Arbeit *just you and I (between us)* ganz unmittelbar. Der entropische Grundton im Motivischen konkurriert mit dem Bild völliger Kontrolle in Struktur und Ausführung der Zeichnungen. Sie haben einen Zug ins Rituelle, der mit einer starken Tendenz zur Fläche korrespondiert. Das geben Gegenstände vor, wie die mehrfach auftauchenden bildparallelen Bretterwände, aber auch der zeichnerische Stil, der Ornamentales integriert, wie die der indischen Miniaturmalerei entlehnten Wolkenranken, und auf Schatten, Plastizität und Tiefe verzichtet.

Hervorstechend ist die Verselbständigung einer gleichbleibend homogenen Schraffur, die im All-over der Predella des Triptychons ihren Höhepunkt erreicht, nicht ohne als Vordergrund des Beckens gegenständlich interpretierbar zu bleiben. Ansonsten bestimmen harte Kontraste das Bild, ein Wechsel positiver und negativer Formen, dessen bildkonstitutiver Charakter im *borderliner* explizit wird, der sich seine visuelle Existenzsicherung selbst weg-zufegen droht. Gleichzeitig operiert er an der Grenze der beiden Blätter, aus denen das Bild zusammengesetzt ist, womit die Machart der Arbeit in den Blick gerät. Wie ein solcher selbstreflexiver Zug mit dem Verlangen unseres Sehens nach konsistenten Bildern kollidiert, belegt die Arbeit *he is so yesterday (I am tomorrow)*. Das generelle Ausdünnen der illusionistischen Potentiale des Mediums Zeichnung kulminiert bei Kone an denjenigen Stellen, wo der Arbeitsprozess abrupt abgebrochen, die Vollendung des Bildes verweigert wird. Der Übertritt in den Realraum mutet demgegenüber paradox an, oder aber konsequent, als ein Sprung ins Theaterhafte, der Kones Tanz mit der Ernüchterung einen passenden Rahmen schafft.