Adrian Ghenie

1 April – 13 May 2023

Opening: 1 April, 4 – 8 pm

Please find the German version below

New Address

Strausberger Platz 1, 10243 Berlin

Galeria Plan B is pleased to announce the fifth solo exhibition of Adrian Ghenie (b. 1977) and the first to open the new Berlin gallery space at Strausberger Platz 1.

After more than ten years on Potsdamer Straße, Galeria Plan B moves to one of the iconic towers on Strausberger Platz, also known as Haus Berlin. Based in the German capital since 2008, the gallery takes a leap forward and expands with new exhibition and office spaces spread across the ground and first floor of the 14-storey building.

Designed by the chief architect of East Berlin Hermann Henselmann and built during 1953-1956, Haus Berlin together with Haus des Kindes form the entrance to the Magistrale. The architectural complex, starting in Strausberger Platz and stretching down all along Karl-Marx-Allee, is on its way to become a UNESCO World Heritage-listed monument. Galeria Plan B resettles in close proximity to emblematic sites such as Kino International, Cafe Moskau, or Babette and joins the galleries Captain Petzel and Peres Projects in breathing new life into the culturally acclaimed neighborhood.

Adrian Ghenie will inaugurate the new space with a presentation of his most recent paintings. With this exhibition, Plan B celebrates Ghenie's growth in the city, which is also home to the artist's studio.

Juggler with Still Life

The figures in Adrian Ghenie's recent cycle of paintings are time-travelers: time travels through them, affecting their constitution, their capacity to voice presence or narrate biographical continuity. The works portray quasi-protagonists – figures about to become grounds, grounds usurping the place of the figure by taking on a vaguely, convulsively anatomical form. Torsos are undone into spiraling flimsiness, skulls become baroque enclosures, limbs twist or twitch and eyeballs work like hinges in the rotations of an abstract, panoramic optics. Their universe is very much in motion, seemingly pivoting on body parts and sensory organs. The vitality of gestures and the torsion of postures in the paintings is not an occasion to compose movement as extension or purpose, as fragment from a destiny. Rather than propelled by an inner need, it seems to happen, catastrophically or at least begrudgingly, from the outside – as a force that is exterior to these brittle bodies, marionetted by their circumstances. Their appearance is laboriously discomposed, rendered as a swirling mass of expansions and contractions. Having received the stigmata – without source,

ecstasy or recompense – of smudges and blurs, wounds through which they hemorrhage resolution, they toil at the borders of perceptual distinction, between a vanishing that is never reached, and a coherence that their depleted vitality cannot guarantee. In this atrophied time, nothing ever ends and nothing really begins.

Ghenie work on this cycle of pictures grew out of his experience of the pandemic: Covid as an existential obstacle, confinement in an exasperated, vertiginous stillness, on the backdrop of a global malfunction in the fabrication, maintenance and distribution of the 'now'. It might be useful to recall that the beginning of the pandemic, when the news abounded in images of skies partly cleared of toxic plumes and of wildlife venturing into deserted city streets, brought about the compensatory, comforting rhetoric of a new beginning, where Mother Earth offered its prodigal offspring the occasion to start over. The tropes of metamorphosis, of the re-inaugurated world were initially precipitated by the crisis and quickly muffled by the calculus of victims and vectors of infection. If crisis is "an emergency in the reproduction of life, a transition that has not found its genres for moving on" (Lauren Berlant), 'we' were, it seemed in the beginning, to emerge from 'our' crisis transformed, as new selves released like chrysalids from cocoons of isolation, whose story was going to be told in a new genre, as a bucolic ecology rather than as a planetary elegy. As to Ghenie's figures, absorbed as they are in the streams of pixels emanated by the electronic devices that both constitute and delimit their quarantined world, or simply consumed by the task of having a body and being in the world, they can perhaps be examined from the vantage point of metamorphosis as a visual genre: the representation of two bodies in a single place, of contrasting states, interwoven to tear at the solidity of what had been a person.

Both peeled and turned outwards as bundles of nerves exposed to the outside world, and folded upon themselves to seek some imaginary interiority where their integrity would be sheltered, Ghenie's characters are not unlike the personages of metamorphic scenes that abound in art museums, figures that, having nowhere to run when met with an unsurpassable obstacle like the destructive passion of a god or the cruelty of fate, run out of themselves. Ghenie's discomposed, divided individuals belong in the in-between spaces of transformation, creatures of before-after, midway between the two corporeal templates that metamorphoses swap. After one body and in advance of another, they too are spasms of turning: the dismantling of a person, meshed with the creation of another person, in the shape of a person, like an anthropomorphic process of de-creation, as a maelstrom of remnants and potentialities. They might be made of the stuff – either anatomical or allegorical, but surely in pain – that shapes the interim between a former nymph and the tree that she will become, between the flight of a hunter and his future, inescapable pelt or antlers, as he becomes a stag that will be killed by his hounds. This intermediate space is that of the cut, in a cinematographic sense where distinct frames need to be reconciled in the imagination, but also a cut performed on a stage for vivisections, reanimations and magical bodies, saved just before being obliterated. The pastoral scenes where metamorphoses often take place would then need to be understood as plein-air anatomical theaters for the living, where myriad cuts and sutures, partitions and reassemblies are performed on bodies that are half-real and half-metaphorical, half-someone and half-no-one, and that scream in horror until their mouths are covered by bark or fur or shell. The notes below are premised on such a switch: taking metamorphosis allegorically but also literally, as a making-allegorical of actual pain and vice-versa, as a model for radically changing one's body and mind in the event of a crisis.

Looking at art-historical representations of metamorphosis, of bodies encountering a limit they cannot overcome, imagination diffracts between planes of comprehension, macro- and micro-fictions. A supplement permeates and exceeds the contemplation of any of the countless representations, for instance, of myths from Ovid's *Metamorphoses*. The cataclysm of change bifurcates into two distinct planes of understanding: on one hand, an overview of a scene where a god's assault is somehow resolved, poetically pacified in the fact that the victim turns into a laurel tree, from which the god can then make a crown to celebrate his – ambiguous but now laureated – omnipotence. On the other, there is the agony of Daphne, the nymph that endures all this corporeal and symbolic ravage. To stay a bit longer with one illustrious example out of many, turning into a tree to escape Apollo, she survives as an emblem, as a 'macroscopy' of male desires in competition with one another and with history, but also as the 'microscopy' of pain: one epidermal enclosure made of wood pierces through one made of skin and ultimately supplants it, her dilated pupils are covered in tree bark, and thousands of artists volunteer to solve the puzzle of her suffering. (I do not attribute such tonal pathos to Ghenie's paintings, whose mood is ironic compassion. He seems mildly amused by the travails of the characters, skeptically curious about their pirouettes at the threshold of tragic caricature. This affect, where disbelief melds with derision, and skillfully orchestrated bathos with pity, is not necessarily reserved to 'others', but infiltrates the many possible self-portraits in the exhibition.) Tonal difference aside, I think of Ghenie's recent paintings as correlates of the figural operations that those classical examples build upon, especially through the Renaissance and Baroque. His works switch decisively between scales, between the broad and wavering outline of the body and the countless breakages that compose it, reconciling dissonant data into a plausible general organism, whose tortured emergence is always threatened or eclipsed by the multi-directional accidents it weaves together. Everything, with the notable exception of logos on shoes or computers, seems to be made from cuts and interruptions, from the endless addition of divisions and subtractions, from more of less. Figures and spaces negotiate a frenzy of particles in mutation, limbs without a metabolic order and organs without body.

Halfway between that which transforms and that which the transformation brings about, there is a zone of indistinction where dissimilar forms coexist, twined in reciprocal disfiguration and mimicry: the future tree, heifer, river, star or spider dash towards the present, animating the scene with their difference and silencing it ominously with their own languagelessness. The speech of the identity that transforms is lost, its inscription in the world too is radically altered: both figure and ground are transformed in metamorphosis. Such events-as-persons, like Ghenie's variously splayed, skinned or torqued bodies, are, for a time, not more than conjunctive tissue, tendon or ligament extended between a former body and a new position in the world, between a shed skin and a new fiction embraced in order to make a crisis livable. In the paintings here too, the vectors of metamorphic vitalism are bent into circles, wrestling with meaning and nonsense, connection and isolation. That which a Renaissance or Baroque depiction of metamorphosis would compress, the almost abstract interregnum where, between two bodies, there is no body, so that a nymph's fingers can seamlessly ramify into branches and foliage, is here rendered as duration and spasm. As opposed to being accelerated to the point where it does no longer matter, the split second where the two forms collide becomes a timeline. The event of metamorphosis is here a chronic condition, a sickness perhaps. Ghenie's paintings work as a conduit between two segments in the history of metamorphosis, his characters' feverish drive to become themselves as an occasion to review two important chapters in the historical representation of becoming other. Otherwise put, anxious

isomorphism in contrast and in lieu of incorporating difference, instances where becoming-onself, without a script and a horizon, resembles the vagaries and violence of becoming-another.

In modern art, metamorphosis loses its Ovidian quickness and endlessly polymorphic capacities in favor of a different guise: a heavy mask, weightier than the body that wishes to disappear behind it. If metamorphosis had always been a rhetorical subterfuge for death – a prettying-up of a ruined body as opposed to its mourning, a celebration of the perpetrator's morphological prowess, a consolation with destruction in a world premised on change –, these rhetorical processes are jammed in modern art. Death moves closer to the foreground in modern conceptions of metamorphosis, which un-veil its presence and grasp. More so perhaps than old allegories, modern reconfigurations of the body interests Ghenie, who is an avid observer of the ways in which German expressionism, for instance, responds to the horrors of war, picturing lacerated skin as an interface between a devastated world and a wrecked self. Modernist metamorphoses equate physical transformation and irretrievable loss, change without compensation and without last words, change which cannot be mistaken for an oblique salvation or metaphorical triumph. Especially in literature, their common narrative thread is the exhaustion of a body which, having consumed its protean capacities of adaptation, awaits its end in a world that, like itself, can no longer transform. There is of course a world of difference between Ovid's hyperboles of animation, the vitalism of the classical canon of metamorphosis, and the deathly inertia that Raymond Roussel's crazed mechanical contraptions attempt to conquer, or the static stupor of Gregor Samsa waking up as a beetle, confined between bodily identities and deprived of the speech that could tell of his condition. That which does not make sense in classical metamorphosis, a difficulty – the resistance of bodies that are not as plastic as they should be – over which the genre prevails in the sheer vivacity of description, in the fact that another metamorphosis, with its own stupefying anatomy and vanquished incredulity, is always about to occur: that split second of impossibility and suspension is indefinitely lengthened, looped with itself and turned into a duration. The magic of instantaneous substitution, that Ovid's countless illustrators emulate in the attempt to grasp the moment when two recognizable bodies seem to protrude one out the other, becomes either an atomist protraction, a slow shedding of skins in a diminished world, or a smashing of bodies against one another until there is nothing left. The history of metamorphosis as genre changes when modern writers and artists halt or hijack the symbolic machine at the very moment when it could project a rhetorical plenitude, the drama of a changed body against an eternity of changing shapes and worldly forces in flux. Modern art turns metamorphosis into the production of a perplexity without resolution, of an inertial, counter-metaphorical time that is either just before death – and thus resembles it –, or that has eluded death by abandoning most the characteristics of the living.

Ghenie's scenes of exhaustion, angst and confusion, imagined in a world that does not transform but that is rapidly and violently deteriorating, have something in common with both modalities of conceiving transformation. Characters erupt into scenes whose confines are swelling and heaving, into those space and simultaneously out of the framework and relative certainties of their own bodies and contours. A frantic internal animation denatures them, countering their efforts to 'keep it together': to persevere, light up another cigarette, start another painting, press the button for a video call. When they do act, they swivel away, restlessly seeking a point where they might be done with all the animation and drama, the Archimedean point to make it all stop. A charcoal drawing included in the exhibition dramatizes this ambivalence explicitly: its three bulbous protagonists find

themselves in a museum, in a conflicted relationship with a nearby painting that they alternately turn to and away from, both hypnotized and repulsed by the solar glare it depicts. The scene is co-produced by desire and refusal, expressed in tropes of fascination, rapture or epiphany, as the painting on the wall of the museum exudes a supernatural aura, and in the resistance of these opaque bodies which might flee the gallery before they are affected by the otherworldly force, deserting the place of a possible transfiguration. The drawing is based on news images of climate activists hurling pea soup at Van Gogh's *The Sower*, an incident which occurred at Palazzo Bonaparte in Rome in 2022. The mix of desire and repugnance, painterly and nutritional matter, of the sunset imagined by Van Gogh and our planetary incandescent twilight, of vision captured in a picture or performed on the social stage – all these tensions, contortions and scalar switches cut through the scene. In other drawings and paintings, the technologies and screens that consume – sometimes quite literally and palpably, as a luminous union of sender and receiver – their attention are surely not an indictment of the cultural poverty of social media, but perhaps a comment on a residual space of transformation, which the works often locate between an oversized eye and a bright screen, interlocked in shimmering transmissions. The characters might be building endless inventories of possible metamorphoses, the limitless body of what they could be. What we're seeing is perhaps the shiver induced by that limitlessness, its vertigo.

Mihnea Mircan

Note: *Juggler with Still Life* is the title a 1905 gouache by Pablo Picasso, held at the National Gallery of Art in Washington. Taken as an indication of paused action, one just concluded or that might resume at any moment, Picasso's title captures a distinctive trait in Ghenie's project: the conflation of energy and exhaustion embodied by characters who juggle with the parts of their own makeup as bodies and persons.

Adrian Ghenie, born 1977 in Baia Mare, Romania, lives and works in Berlin.

Selected solo exhibitions: The State Hermitage Museum, St. Petersburg and Fondazione Giorgio Cini, Venice (2019); The Romanian Pavilion at the 56th Venice Biennale (2015); Contemporary Art Center (CAC), Malaga (2014); Museum for Contemporary Art, Denver (2012); S.M.A.K. Museum, Ghent (2010); The National Museum of Contemporary Art, Bucharest (2009).

Selected group exhibitions: Bonnefanten Museum, Maastricht (2022); Tretyakov Gallery, Moscow; Tempelhof Airport, Berlin; Palais de Tokyo, Paris (2021); Fondazione Nicola Del Roscio, Rome (2019); Centre Pompidou, Paris and Metz (2018); Fondation Vincent van Gogh, Arles (2016); MAK, Vienna and The Metropolitan Art Center, Belfast (2015); MoMA, San Francisco (2014); Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin (2013); Palazzo Strozzi, Florence (2012).

Neue Adresse

Strausberger Platz 1, 10243 Berlin

Galeria Plan B freut sich, die fünfte Einzelausstellung mit Adrian Ghenie (geb. 1977) anzukündigen, gleichzeitig die erste Ausstellung in den neuen Räumen der Galerie am Strausberger Platz.

Nach über zehn Jahren in der Potsdamer Straße zieht Galeria Plan B in einen der beiden Türme am Strausberger Platz, auch bekannt als Haus Berlin. Die rumänische Galerie ist seit 2008 in der Stadt ansässig und vergrößert sich jetzt mit neuen Ausstellungs- und Büroräumen im Erdgeschoss und ersten Stock des 14-stöckigen Gebäudes.

Das in den 50er Jahren vom Ost-Berliner Chefarchitekten Hermann Henselmann entworfene Haus Berlin bildet zusammen mit dem gegenüberliegenden Haus des Kindes den Eingang zur Magistrale, die am Strausberger Platz beginnt und sich entlang der Karl-Marx-Allee erstreckt. Der architektonische Komplex soll in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes aufgenommen werden. Die Galerie siedelt sich in unmittelbarer Nähe zu ikonischen Orten wie dem Kino International, dem Café Moskau oder der Bar Babette an und trägt zukünftig gemeinsam mit den Galerien Capitain Petzel und Peres Projects zur kulturellen Belebung des Viertels bei.

Adrian Ghenie wird die neuen Räumlichkeiten mit einer Ausstellung seiner neuesten Arbeiten einweihen. Die Galerie feiert mit der Ausstellung ihren wachsenden Erfolg in der deutschen Hauptstadt, in der auch der Künstler seit vielen Jahren lebt und arbeitet.

Jongleur mit Stilleben

Die Figuren in Adrian Ghenies jüngstem Bilderzyklus sind Zeitreisende: Die Zeit reist durch sie hindurch und nimmt Einfluss auf ihre Konstitution, ihre Fähigkeit, Präsenz zu formulieren oder biografische Kontinuität zu erzählen. Die Arbeiten zeigen Quasi-Protagonisten, Figuren, die im Begriff sind, zum Grund zu werden, einen Grund, der den Platz der Figur einnimmt, indem sie eine vage, konvulsiv anatomische Form annimmt. Torsi werden zu zerbrechlichen spiralförmigen Gebilden, Schädel zu barocken Einhausungen, Gliedmaßen verdrehen sich oder zucken, Augäpfel sind Scharniere in den Rotationen einer abstrakten, panoramahaften Optik. Ihr Universum ist in Bewegung und scheint sich um Körperteile und Sinnesorgane zu drehen. Die Vitalität der Gesten und die verdrehten Körperhaltungen in den Bildern komponieren diese Bewegung jedoch nicht als Ausdehnung oder Zweck, als Fragment eines Schicksals. Sie werden nicht von einem inneren Bedürfnis angetrieben, sondern alles scheint katastrophisch oder zumindest widerwillig von außen zu geschehen – als eine Kraft, die außerhalb dieser spröden Körper wirkt, die sich wie Marionetten ihrer Umstände bewegen. Ihre Erscheinung wird mühevoll zersetzt und als wirbelnde Masse von Ausdehnungen und Kontraktionen wiedergegeben. Mit den Stigmata – ohne Quelle, Ekstase oder Wiedergutmachung – von Flecken und Unschärfen, Wunden, durch die sie in Auflösung bluten, quälen sie sich an den Grenzen der wahrnehmbaren Unterscheidung, zwischen einem Verschwinden, das nie erreicht wird, und einem Zusammenhalt, den ihre erschöpfte Vitalität nicht leisten kann. In dieser atrophierten Zeit endet niemals etwas und nichts beginnt wirklich.

Ghenies Bilderzyklus entstand aus seiner Erfahrung mit der Pandemie: Covid als existenzielles Hindernis, die Gefangenschaft in einer verzweifelten, schwindelerregenden Stille vor dem Hintergrund einer globalen Fehlfunktion in der Herstellung, Aufrechterhaltung und Verteilung des „Jetzt“. Hier mag es hilfreich sein, zu erinnern, dass zu Beginn der Pandemie – die Nachrichten waren voller Bilder eines teilweise von giftigen Abgasen gereinigten Himmels und wild lebender Tiere, die sich in die verlassenen Straßen der Städte wagten – die kompensatorische, tröstliche Rhetorik eines Umbruchs entstanden war, mit dem Mutter Erde ihren verlorenen Sprösslingen die Gelegenheit zum Neuanfang bot. Diese metamorphosischen Tropen einer wiederhergestellten Welt wurden durch die Krise zunächst ausgelöst, dann aber schnell durch das Zählen von Opfern und Infektionsüberträgern gedämpft. Wenn die Krise „ein Ausnahmezustand in der Reproduktion des Lebens ist, ein Übergang, der seine Genres nicht gefunden hat, um weiterzumachen“ (Lauren Berlant), dann sollten „wir“, so schien es anfangs, aus „unserer“ Krise verändert hervorgehen, als neues Selbst, wie Chrysaliden aus den Kokons der Isolation befreit, deren Geschichte in einem neuen Genre als bukolische Ökologie und nicht als planetarische Elegie erzählt wird. Die Figuren von Ghenie, aufgesogen wie sie sind in den von elektronischen Geräten ausgesandten Pixelströmen, die ihre unter Quarantäne stehende Welt sowohl konstituieren als auch begrenzen, oder einfach von der Aufgabe, einen Körper zu haben und in der Welt zu sein, aufgezehrt, könnten wir unter dem Blickwinkel der Metamorphose als visuelles Genre betrachten: die Darstellung zweier Körper an einem Ort, von gegensätzlichen Zuständen, die miteinander verwoben sind, um die Festigkeit dessen zu zerreißen, was einmal eine Person war.

Sowohl enthäutet und nach außen gekehrt als Bündel von Nerven, die der Außenwelt ausgesetzt sind, als auch auf sich selbst gefaltet, um ein imaginäres Inneres zu suchen, das ihre Integrität schützt, sind Ghenies Figuren den Gestalten metamorphischer Szenen nicht unähnlich, die zuhauf in Kunstmuseen zu finden sind. Es sind Figuren, die nirgendwohin fliehen können, wenn sie auf ein unüberwindbares Hindernis wie die zerstörerische Leidenschaft eines Gottes oder die Grausamkeit des Schicksals stoßen und aus sie heraus fliehen. Ghenies zerrissene, gespaltene Individuen gehören in die Zwischenräume der Verwandlung, Kreaturen des Vorher-Nachher, auf halbem Weg zwischen den beiden körperlichen Abbildern, die von den Metamorphosen vertauscht werden. Nach einem Körper und vor einem anderen sind auch sie Spasmen der Verwandlung: die Demontage einer Person, verwoben mit der Erschaffung einer anderen Person, in der Form einer Person, wie ein anthropomorpher Prozess der De-Kreation, als ein Strudel von Überresten und Möglichkeiten. Sie könnten aus dem Stoff gemacht sein – sowohl anatomisch als auch allegorisch, aber in jedem Fall schmerzhaft –, der den Zwischenraum zwischen einer ehemaligen Nymphe und dem Baum, zu dem sie wird, formt, zwischen der Flucht eines Jägers und seinem zukünftigen, unvermeidlichen Fell oder Geweih, wenn er zum Hirsch wird, der von seinen Hunden gerissen wird. Dies ist der Zwischenraum des Schnitts im kinematografischen Sinne, wo verschiedene Bilder in der Vorstellung zusammengeführt werden müssen, aber auch ein Schnitt, der auf einer Bühne für Vivisektionen, Reanimationen und magische Körper durchgeführt wird, die kurz vor ihrer Auslöschung gerettet werden. Die pastoralen Szenen, vor denen sich Metamorphosen häufig abspielen, müssten dann als anatomische Freilichtbühnen für die Lebenden verstanden werden, auf denen unzählige Schnitte und Nähte, Trennungen und Zusammensetzungen an Körpern vorgenommen werden, die halb real und halb metaphorisch, halb jemand und halb niemand sind und die vor Entsetzen schreien, bis ihre Mäuler von Rinde oder Fell oder Schalen bedeckt sind. Die folgenden Ausführungen gehen von einem solchen Wechsel aus: die Metamorphose wird nicht nur allegorisch, sondern auch wörtlich

verstanden, das heißt der tatsächliche Schmerz wird allegorisch gemacht und umgekehrt, ein Modell für die radikale Veränderung des eigenen Körpers und Geistes im Falle einer Krise.

Betrachtet man kunsthistorische Darstellungen von Metamorphosen – von Körpern, die an eine Grenze stoßen, die sie nicht überwinden können – so diffraktiert die Imagination zwischen den Verständnisebenen, zwischen Makro- und Mikrofiktionen. Eine Ergänzung durchdringt und übersteigt die Betrachtung der zahllosen Darstellungen, zum Beispiel der Mythen aus den „Metamorphosen“ des Ovid. Der Kataklysmus der Verwandlung teilt sich in zwei unterschiedliche Verständnisebenen: auf der einen Seite der Überblick über eine Szene, in der der Angriff eines Gottes irgendwie abgewehrt wird, poetisch befriedet durch die Tatsache, dass sich das Opfer in einen Lorbeerbaum verwandelt, aus dem der Gott dann eine Krone machen kann, um seine – ambige, aber nun gepriesene – Allmacht zu feiern. Auf der anderen Seite ist da, um etwas näher auf ein bekanntes Beispiel von vielen einzugehen, die Qual der Nymphe Daphne, die all diese körperlichen und symbolischen Verwüstungen erträgt: Sie verwandelt sich in einen Baum, um Apollo zu entkommen, und überlebt als Emblem, als „Makroskopie“ der männlichen Begierden, die miteinander und mit der Geschichte konkurrieren, aber auch als „Mikroskopie“ des Schmerzes: eine epidermische Einhausung aus Holz durchdringt die Haut und verdrängt sie schließlich, ihre erweiterten Pupillen sind mit Baumrinde bedeckt und Tausende von Künstlern haben danach gestrebt, das Rätsel ihres Leidens zu lösen. (Ghenies Bildern, deren Stimmung ironisches Mitleid ist, schreibe ich ein solches tonales Pathos nicht zu. Er scheint sich eher zu amüsieren über die Mühen der Figuren, ist skeptisch neugierig über ihre Pirouetten, die an der Schwelle zur tragischen Karikatur stehen. Dieser Affekt, bei dem sich Unglaube mit Spott und geschickt inszeniertes Bathos mit Mitleid mischen, ist dabei nicht unbedingt den „Anderen“ vorbehalten, sondern durchdringt auch die vielen möglichen Selbstporträts in der Ausstellung). Abgesehen von den tonalen Unterschieden betrachte ich Ghenies neueren Bilder als Korrelate der figuralen Vorgänge, auf denen diese klassischen Beispiele aufbauen, vor allem in der Renaissance und im Barock. Seine Arbeiten wechseln entschieden zwischen den Maßstäben, zwischen den breiten und schwankenden Umrissen des Körpers und den zahllosen Brüchen, aus denen er sich zusammensetzt. Sie versöhnen dissonante Daten zu einem plausiblen Gesamtorganismus, dessen gequälte Entstehung stets bedroht oder verfinstert wird von den allseitigen Zufällen, die von diesem verwoben werden. Alles, mit der bemerkenswerten Ausnahme von Logos auf Schuhen oder Computern, scheint aus Schnitten und Unterbrechungen zu bestehen, aus der endlosen Addition von Divisionen und Subtraktionen, aus mehr von weniger. Figuren und Räume verhandeln einen Rausch von mutierten Partikeln, Gliedmaßen ohne metabolische Ordnung und Organe ohne Körper.

Auf halbem Weg zwischen dem, was sich verwandelt, und dem, was die Verwandlung hervorbringt, gibt es eine Zone der Ununterscheidbarkeit, in der unterschiedliche Formen koexistieren, verflochten in gegenseitiger Entstellung und Mimikry: der zukünftige Baum, die Färse, der Fluss, der Stern oder die Spinne rasen auf die Gegenwart zu, beleben die Szene mit ihrer Differenz und bringen sie mit ihrer eigenen Sprachlosigkeit bedrohlich zum Schweigen. Die Sprache der transformierenden Identität geht verloren, auch ihre Einschreibung in die Welt wird radikal verändert: die Wahrnehmung von Figur und Grund verwandelt sich in der Metamorphose. Solche personengleichen Ereignisse, wie Ghenies unterschiedlich gespreizten, gehäuteten oder verdrehten Körper, sind einen Moment lang nicht mehr als bindende Gewebe, Sehnen oder Bänder, die sich zwischen einem ehemaligen Körper und einer neuen Position in der Welt ausbreiten, zwischen einer abgezogenen Haut und einer neuen

Fiktion, die man sich zulegt, um eine Krise lebbar zu machen. Auch in den Bildern sind die Vektoren des metamorphen Vitalismus zu Kreisen gebogen, ringen mit Sinn und Unsinn, Verbindung und Isolation. Das, was eine Renaissance- oder Barockdarstellung der Metamorphose komprimieren würde, das fast abstrakte Interregnum, in dem zwischen zwei Körpern kein Körper ist, so dass sich die Finger einer Nymphe nahtlos zu Ästen und Blättern verzweigen, wird hier als Zustand und Krampf wiedergegeben. Der Sekundenbruchteil, in dem die beiden Formen aufeinanderprallen, bildet eine Zeitachse und keinen Punkt, an dem die Beschleunigung eine Rolle spielt. Das Ereignis der Metamorphose ist hier ein chronischer Zustand, vielleicht sogar eine Krankheit. Ghenies Bilder fungieren hier als Vermittler zwischen zwei Abschnitten in der Geschichte der Metamorphose, und der fieberhafte Drang seiner Figuren, sie selbst zu werden, bietet eine Gelegenheit, zwei wichtige Kapitel in der historischen Darstellung der Verwandlung zu überprüfen. Anders ausgedrückt: ängstlicher Isomorphismus im Kontrast und anstelle der Einbeziehung von Differenz, Momente, in denen das Selbst-Werden ohne Drehbuch und Horizont den Unwägbarkeiten und der Gewalt des Anders-Werdens ähnelt.

In der modernen Kunst verliert die Metamorphose ihre ovidische Schnelligkeit und ihre unendlichen polymorphen Fähigkeiten zu Gunsten einer anderen Verkleidung: einer schweren Maske, die schwerer ist als der Körper, der hinter ihr verschwinden will. Wenn also die Metamorphose schon immer eine rhetorische Ausrede für den Tod war – die Verschönerung eines zerstörten Körpers im Gegensatz zu seiner Beweinung, eine Feier der morphologischen Fähigkeiten des Täters, ein Trost für die Zerstörung in einer Welt, die auf Veränderung angelegt ist –, dann sind diese rhetorischen Prozesse in der modernen Kunst blockiert. Der Tod rückt in den modernen Metamorphose-Konzeptionen, die seine Präsenz und seinen Zugriff enthüllen, stärker in den Vordergrund. Mehr noch als die alten Allegorien interessieren Ghenie hier die modernen Rekonfigurationen des Körpers. Er ist ein leidenschaftlicher Beobachter der Art und Weise, wie beispielsweise der deutsche Expressionismus auf die Schrecken des Krieges reagiert, indem er die zerfetzte Haut als Schnittstelle zwischen einer zerstörten Welt und einem zerstörten Selbst darstellt. Die Metamorphosen der Moderne setzen körperliche Verwandlung und unwiederbringlichen Verlust gleich, eine Veränderung ohne Ausgleich und ohne letzte Worte, eine Veränderung, die nicht mit einer indirekten Erlösung oder einem metaphorischen Triumph verwechselt werden kann. Vor allem in der Literatur ist der gemeinsame narrative Faden die Erschöpfung eines Körpers, der, nachdem er seine proteischen Anpassungsfähigkeiten aufgebraucht hat, sein Ende in einer Welt erwartet, die sich, wie er selbst, nicht mehr verwandeln kann.

Es liegen natürlich Welten zwischen Ovids Hyperbeln der Animation, dem Vitalismus des klassischen Kanons der Metamorphose und der tödlichen Trägheit, die Raymond Roussels wahnwitzige mechanische Vorrichtungen zu erobern versuchen, oder der statischen Trance von Gregor Samsa, der als Käfer aufwacht, gefangen zwischen körperlichen Identitäten und einer Sprache beraubt, mit der er über seinen Zustand kommunizieren könnte.

Das, was in der klassischen Metamorphose keinen Sinn ergibt, eine Schwierigkeit – der Widerstand von Körpern, die nicht so plastisch sind, wie sie sein sollten –, über die das Genre in der schieren Lebendigkeit der Beschreibung siegt, in der Tatsache, dass eine andere Metamorphose, mit ihrer eigenen verblüffenden Anatomie und besiegtener Ungläubigkeit, immer im Begriff ist, sich zu ereignen: dieser Sekundenbruchteil der Unmöglichkeit und der Aufhebung wird unendlich verlängert, mit sich selbst verschlungen und in Permanenz verwandelt. Die Magie des augenblicklichen Austausches, der

Ovids zahllose Illustratoren nacheifern, wenn sie versuchen, den Moment zu erfassen, in dem zwei erkennbare Körper aus dem anderen herauszuragen scheinen, wird entweder zu einer atomistischen Verlängerung, zu einer langsamen Häutung in einer verkleinerten Welt oder zu einem Aufeinanderprallen der Körper, bis nichts mehr übrig ist. Die Geschichte der Metamorphose als Genre ändert sich, wenn moderne Schriftsteller und Künstler die symbolische Maschine genau in dem Moment anhalten oder kapern, in dem sie eine rhetorische Fülle projizieren könnte, das Drama eines veränderten Körpers gegen die Ewigkeit sich verändernder Formen und weltlicher sich im Fluss befindender Kräfte. Die moderne Kunst macht aus der Metamorphose die Inszenierung einer Ratlosigkeit ohne Auflösung, einer trägen, gegenmetaphorischen Zeit, die entweder kurz vor dem Tod steht - und ihm somit ähnelt - oder die sich dem Tod entzogen hat, indem sie die meisten Merkmale der Lebenden aufgegeben hat.

Ghenies Szenen der Erschöpfung, der Angst und der Verwirrung, die er sich in einer Welt ausmalt, die sich nicht verwandelt, sondern schnell und gewaltsam zerfällt, haben mit beiden Modalitäten der Vorstellung von Verwandlung etwas gemeinsam. Figuren platzen in Szenen hinein, deren Grenzen toben und sich wölben, in diese Räume hinein und gleichzeitig aus dem Rahmen und aus relativen Gewissheiten ihrer eigenen Körper und Konturen heraus. Eine hektische innere Animation denaturiert sie und konterkariert ihre Bemühungen sie „zusammen zu halten“: durchzuhalten, sich noch eine Zigarette anzuzünden, ein weiteres Gemälde zu beginnen, den Knopf für einen Videoanruf zu drücken. Wenn sie handeln, drehen sie sich weg, rastlos auf der Suche nach einem Punkt, an dem sie mit all der Animation und dem Drama fertig sind, dem archimedischen Punkt, an dem alles aufhört. Eine Kohlezeichnung, die in der Ausstellung zu sehen ist, dramatisiert explizit diese Ambivalenz: Die drei bauchigen Protagonisten befinden sich in einem Museum, in einer konfliktreichen Beziehung zu einem nahegelegenen Gemälde, dem sie sich abwechselnd zuwenden und von dem sie sich abwenden, sowohl hypnotisiert als auch angewidert von dem Sonnenlicht, das es darstellt. Die Szene ist eine Koproduktion von Begehren und Verweigerung, die sich in den Tropen der Faszination, der Verzückung oder der Epiphanie ausdrückt, da das Gemälde an der Wand des Museums eine übernatürliche Aura ausstrahlt, und im Widerstand dieser undurchsichtigen Körper, die aus der Galerie fliehen könnten, bevor sie von der übernatürlichen Kraft erfasst werden und den Ort einer möglichen Verklärung verlassen. Die Zeichnung basiert auf neuen Bildern von Klimaaktivist:innen, die Van Goghs *Die Säerin* mit Erbsensuppe bewarfen, ein Vorfall, der sich im Jahr 2022 im Palazzo Bonaparte in Rom ereignete. Die Mischung aus Begehren und Abscheu, aus malerischer und nahrhafter Materie, aus dem von Van Gogh imaginierten Sonnenuntergang und unserer planetarischen, glühenden Dämmerung, aus der in einem Bild festgehaltenen oder auf der gesellschaftlichen Bühne dargebotenen Vision – all diese Spannungen, Verwerfungen und skalaren Wechsel durchziehen die Szene. In anderen Zeichnungen und Gemälden, die Technologien und Bildschirme, die - manchmal ganz buchstäblich und greifbar, als leuchtende Einheit von Sender und Empfänger - ihre Aufmerksamkeit in anderen Zeichnungen und Gemälden konsumieren, sind sicherlich keine Anklage gegen die kulturelle Armut der sozialen Medien, sondern vielleicht ein Kommentar zu einem verbleibenden Raum der Transformation, den die Werke oft zwischen einem übergroßen Auge und einem hellen Bildschirm verorten, die in schimmernden Übertragungen ineinandergreifen. Die Figuren könnten endlose Inventare möglicher Metamorphosen anlegen, den grenzenlosen Körper dessen, was sie sein könnten. Was wir sehen, ist vielleicht der Schauer, ausgelöst durch diese schwindelerregende Grenzenlosigkeit.

Mihnea Mircan

Anmerkung: „Jongleur mit Stillleben“ ist der Titel einer Gouache von Pablo Picasso aus dem Jahr 1905, die sich im Besitz der National Gallery of Art in Washington befindet. Verstanden als die Andeutung einer unterbrochenen Handlung, als eine gerade vollzogene Handlung, oder als eine Handlung, die jeden Moment wieder aufgenommen werden kann, erfasst Picassos Titel einen charakteristischen Zug in Ghenies Projekt: die Verquickung von Energie und Erschöpfung, von Figuren verkörpert, die mit Teilen ihres eigenen Seins als Körper und Personen jonglieren.

Adrian Ghenie, geb. 1977 in Baia Mare, Rumänien, lebt und arbeitet in Berlin.

Ausgewählte Einzelausstellungen: The State Hermitage Museum, St. Petersburg and Fondazione Giorgio Cini, Venice (2019); The Romanian Pavilion at the 56th Venice Biennale (2015); Contemporary Art Center (CAC), Malaga (2014); Museum for Contemporary Art, Denver (2012); S.M.A.K. Museum, Ghent (2010); The National Museum of Contemporary Art, Bucharest (2009).

Ausgewählte Gruppenausstellungen: Bonnefanten Museum, Maastricht (2022); Tretyakov Gallery, Moscow; Tempelhof Airport, Berlin; Palais de Tokyo, Paris (2021); Fondazione Nicola Del Roscio, Rome (2019); Centre Pompidou, Paris and Metz (2018); Fondation Vincent van Gogh, Arles (2016); MAK, Vienna and The Metropolitan Art Center, Belfast (2015); MoMA, San Francisco (2014); Kunst-Werke Institute for Contemporary Art, Berlin (2013); Palazzo Strozzi, Florence (2012).

GALERIAPLAN B

Romania

Str. Avram Iancu nr. 1
400089 Cluj
T +49.151.64617845

Germany

Strausberger Platz 1
10243 Berlin
T +49.30.39805236

www.plan-b.ro | contact@plan-b.ro