



Vera Leutloff

FARBE IN BEWEGUNG

COLOUR IN MOTION

KUNSTMUSEUM
REUTLINGEN
KONKRET





Vera Leutloff

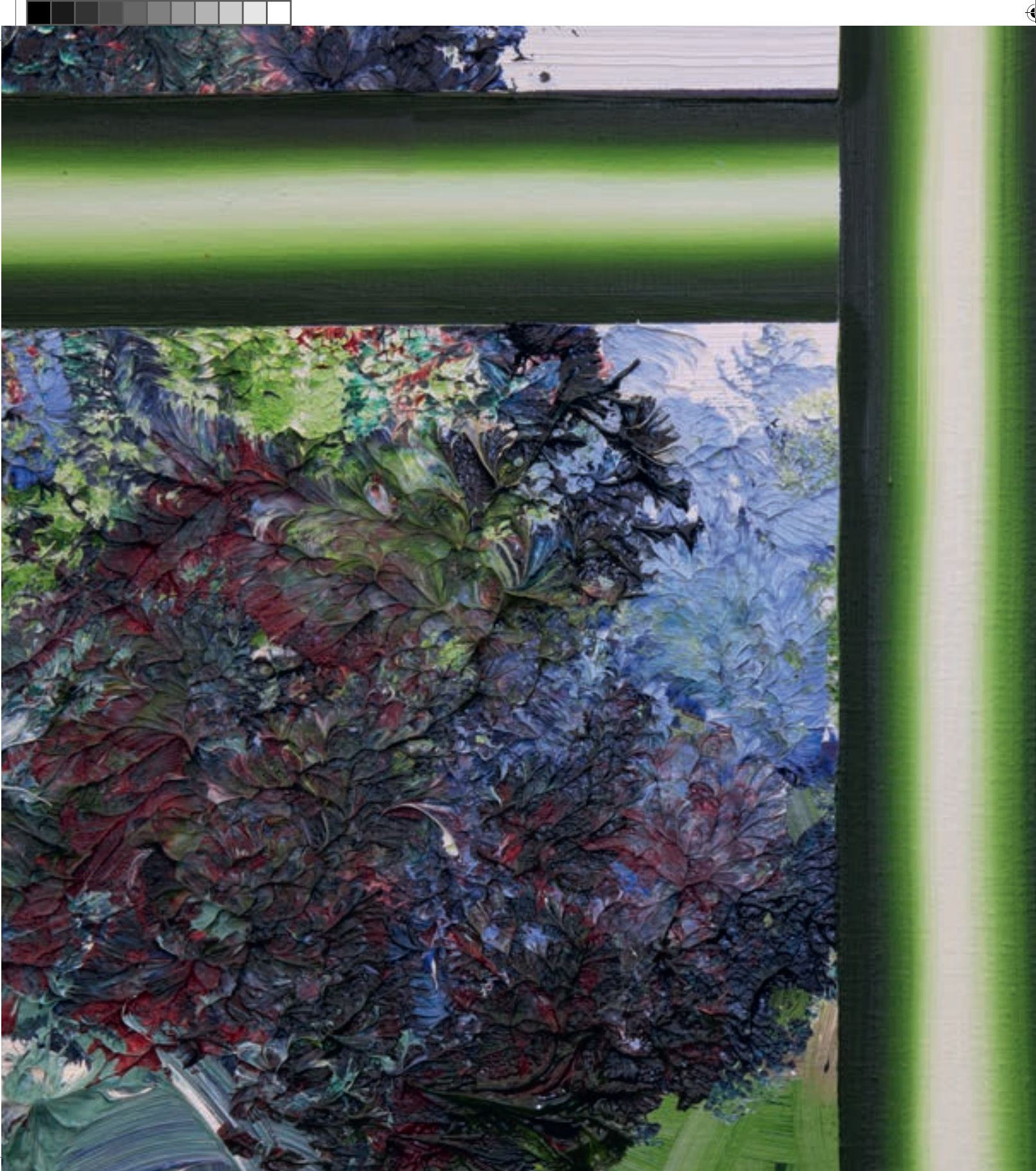
FARBE IN BEWEGUNG

COLOUR IN MOTION

WIENAND

KUNSTMUSEUM
REUTLINGEN
KONKRET





Inhalt | Contents

4	Vorwort Preface
8	Konkrete Malerei statt Malerei des Konkreten Concrete Painting Instead of Painting What Is Concrete Holger Kube Ventura
23	<i>Frühwerke Early Works</i>
31	<i>Flora Flora</i>
41	<i>Berge Mountains</i>
48	Eine Welt von explosionsartiger Bedrohung A World of Explosive Threat Noemi Smolik
59	<i>Netze Nets</i>
67	<i>Ja/Nein, Code Yes/No, Code</i>
77	<i>Moment Moment</i>
85	<i>Vorbei, Verlauf Passed, Progression</i>
92	„Malen ist ja auch Denken mit der Hand.“ ‘Painting is also thinking with the hand.’ Vera Leutloff & Eva Müller-Remmert
107	<i>Kreise Circles</i>
115	<i>Stangen, Thicket Rods, Thicket</i>
125	<i>Haiku, Tanka Haiku, Tanka</i>
131	<i>Izizague, Circular Oszillation Izizague, Circular Oszillation</i>
138	Zur Künstlerin On the Artist
142	Zu den Autor*innen On the Authors



Vorwort

Das Malen als impulsives Verlangen, auf einer Fläche Zeichen und Bilder zu hinterlassen, gehört zu den ursprünglichsten Bedürfnissen des Menschen – daher umfasst die Geschichte der Malerei bereits viele tausend Jahre. Und trotz konjunkturell wiederkehrender Verkündigungen ihres Endes ist Malerei auch heute noch das primäre Medium der Bildenden Kunst – nicht zuletzt, weil sie oft als deren Synonym missverstanden wird und die Kunstmärkte dominiert. Vielen gilt sie nichtsdestotrotz als unzeitgemäßes Medium: Insbesondere der abstrakten und konkreten Malerei wird vorgeworfen, sie sei allzu leicht für Repräsentationszwecke vereinnehmbar oder gar bloß dekorativ. Sie bestätige gesellschaftliche Verhältnisse, weil sie diese eben nicht hinterfrage und sich darauf beschränke, Schönheit oder Rätselhaftigkeit in den Alltag zu bringen.

Andere hingegen glauben, dass der ästhetische Reichtum von konkreter Malerei, ihre Reduktion auf Grundsätzliches und das daraus entstehende Potenzial, die Welt verstehbarer zu machen, derzeit wieder von besonderer Relevanz für die Auseinandersetzung mit Fragen der Gegenwart ist. Sie sei, wie Sabine Schaschl als Direktorin des Museum Haus Konstruktiv in Zürich schrieb „angesichts der starken Präsenz einer konzeptuellen Gegenwartskunst, die sich auf die Wurzeln der Moderne bezieht, so aktuell wie nie zuvor“.¹ Nach *Malerei-konkrethochdrei. Vom Bild zum Raum* (2019) ist *Vera Leutloff. Farbe in Bewegung* die zweite Ausstellung des 2017 gegründeten Kunstmuseum Reutlingen | konkret, die sich ausschließlich diesem Medium widmet.

Die Malerei von Vera Leutloff ist zeitlos und ihre Bilder informieren tatsächlich über nichts und regen auch keine Dekonstruktion von Wissen an. Stattdessen wirken sie über kalkulierte Kompositionen und handwerkliche Versiertheit. Berge und Gräser, Stangen und Kreise – solche „Formgebilde sind die Bühne für das, was Farbe und Bewegung machen“², sagt die Künstlerin über ihre Arbeiten. Indem sie Farbmateriale auf der Leinwand schichtet und verschiebt, entstehen

Synthesen aus Flächen und Bewegungsspuren, die fast beiläufig – und deshalb umso faszinierender – zu Kommentaren über die gesehene Welt mutieren können. Der vorliegende Katalog zur ersten Überblicksausstellung mit rund 70 Werken von 1986 bis 2021 zeigt, wie sich Leutloffs bildgewaltige Kunst im Laufe der Jahrzehnte von der Landschaftsmalerei zur reinen Malerei entwickelt hat, zu konkreter Farbe in Bewegung.

Ich bin Vera Leutloff sehr dankbar für ihr großes Engagement während der Vorbereitung zu diesem Projekt. Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei Noemi Smolik und Eva Müller-Remmert für ihre erhellenden Textbeiträge sowie bei Martina Zelle für die überzeugende grafische Gestaltung der vorliegenden Publikation. Für deren professionelle Herstellung danke ich vielmals Doris Hansmann und für die gute Kooperation bei der Ausstellungsrealisierung allen Kolleg*innen des Kunstmuseum Reutlingen sowie Reinhold Maas.

Holger Kube Ventura

¹ Sabine Schaschl, in: *Um die Ecke denken. Die Sammlung Museum Haus Konstruktiv (1986–2016) und Gastinterventionen*, hrsg. von ders., Stiftung für konstruktive, konkrete und konzeptuelle Kunst und Museum Haus Konstruktiv, Zürich, Berlin 2016, S. 7.

² Vera Leutloff, auf: <esslinger-zeitung.de/inhalt.buehne-fuer-farbe-und-bewegung.1f665028-6a5e-4a23-a408-2225ee2043bd.html> (zuletzt aufgerufen: 13.5.2022).



Preface

Painting as an impulsive desire to leave signs and images on a surface is one of the most primal needs of humankind – the history of painting thus already spans many thousands of years. And despite cyclical proclamations of its death, painting remains the primary medium of visual art to this day – not least because it is often misunderstood as its synonym and dominates the art markets. Nevertheless, it is considered by many to be an outmoded medium: abstract, concrete painting in particular is accused of being all too easily appropriated for representational purposes or even of being merely decorative. It would seem to confirm social conditions because it does not question them and limits itself to bringing beauty or mystery into everyday life.

In contrast, others believe that the aesthetic richness of concrete painting, its reduction to the essential, and the resulting potential to make the world more understandable, is currently once again of particular relevance for dealing with contemporary issues. ‘In view of the strong presence of a conceptual contemporary art that refers to the roots of modernism’, it is, as Sabine Schaschl wrote as director of the Museum Haus Konstruktiv in Zurich, ‘more topical than ever before’.¹ After *Malereikonkrethochdrei. Vom Bild zum Raum* (Concrete Painting Cubed. From Picture to Space, 2019), *Vera Leutloff. Farbe in Bewegung* (Colour in Motion) is the second exhibition of the Kunstmuseum Reutlingen | konkret, founded in 2017, that is exclusively dedicated to this medium.

Vera Leutloff’s painting is timeless, and her pictures do not actually inform the viewer about anything or stimulate any deconstruction of knowledge. Instead, their effect is the result of calculated compositions and technical brilliance. Mountains and grasses, rods and circles – such ‘shapes are the stage for what colour and movement do’, the artist says about her works.² By layering and shifting paint as material on the canvas, she creates syntheses of surfaces and traces of movement that can almost casually – and therefore all the more

fascinatingly – mutate into commentaries on the world we see. This catalogue for the first survey exhibition of some seventy works from 1986 to 2021 provides insight into how Leutloff’s visually powerful art has developed over the decades, from landscape painting, to pure painting, to concrete colour in motion.

I am extremely grateful to Vera Leutloff for her great commitment during the preparation of this project. I would also like to thank Noemi Smolik and Eva Müller-Remmert for their illuminating text contributions and Martina Zelle for the compelling graphic design of this publication. I would also like to thank Doris Hansmann for the professional production of this volume and all my colleagues at the Kunstmuseum Reutlingen, as well as Reinhold Maas, for their excellent cooperation in realising the exhibition.

Holger Kube Ventura

¹ Sabine Schaschl, in: *Thinking Outside the Box. The Museum Haus Konstruktiv Collection (1986–2016) and Guest Interventions*, ed. idem, Stiftung für konstruktive, konkrete und konzeptuelle Kunst, and Museum Haus Konstruktiv, exhib. cat. Museum Haus Konstruktiv, Zurich (Berlin 2016), p. 17.

² Vera Leutloff, in: Anon., ‘Bühne für Farbe und Bewegung’, in: *Esslinger Zeitung*, 6 August 2018, <https://www.esslinger-zeitung.de/inhalt.buehne-fuer-farbe-und-bewegung.1f665028-6a5e-4a23-a408-2225ee2043bd.html> [last accessed 7 June 2022] [translated].



Konkrete Malerei statt Malerei des Konkreten

Holger Kube Ventura

Zur Zeit der Klassischen Moderne kam es in der europäischen Malerei zu einschneidenden Zäsuren, insbesondere hinsichtlich des Spektrums ihrer Möglichkeiten, räumliche Wirkung zu erzeugen. Zuvor und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein hatte die akademische Bildlehre auf der Planung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund basiert und bezüglich des dreidimensionalen Scheins nur zwischen konkav und konvex unterschieden: Ein Bildraum konnte sich entweder nach innen biegen (wenn er vom fernsten Punkt aus organisiert wurde – etwa in einem Landschaftsbild) oder nach außen (wenn dies durch den am nächsten gelegenen Punkt geschah – etwa in einem Stilleben). Erst als die Fotografie zunehmend Aufgaben der Darstellung gesehener Wirklichkeit übernahm, entwickelten sich in der Malerei neue Wege der Formulierung von Räumlichkeit.

Anfang des 20. Jahrhunderts ließen künstlerischen Avantgarden das perspektivisch organisierte Bild hinter sich. In Strömungen wie dem französischen Kubismus und Fauvismus, dem englischen Vortizismus, dem italienischen Futurismus, dem russischen Suprematismus und Konstruktivismus war Malerei partout kein „Fenster zur Welt“ mehr. Künstler*innen zogen ihre Darstellungsmittel sukzessive vom Sujet ab und emanzipierten sie: Farbe, Linie und Fläche wurden zu Elementen, die immer weniger erzählten und stattdessen zunehmend konkret gemeint waren. Bereits 1916 hatte Kasimir Malewitsch in seiner suprematistischen Doktrin gefordert, dass Künstler*innen vom Zwang zur Abbildung befreit und die Kunst zum Selbstzweck erhoben werden müsse: Malerei solle fortan „absolute Schöpfung“ sein und ihre Gegenstände nichts mehr mit der Natur gemein haben. Ein Bild solle keine Wirklichkeit mehr darstellen, sondern selbst Wirklichkeit sein, und so schrieb der Kunsthistoriker Erich Franz: „Die ‚Kunst-Form‘ (vor einem Grund) wandelt sich zur ‚Geist-Form‘, die in der Bewegung von Element zu Element, also im Nachvollzug der bestimmenden visuellen Struktur, *entsteht*.“¹ Mit genau dieser Sicht strebten Künstler wie bei-

spielsweise Wassily Kandinsky oder Piet Mondrian nach universellen Zeichen und Bildsprachen.

Auch die monochrome Malerei wollte mit der Verabsolutierung der Bildmittel die Kunst von jeglichem Illusionismus befreien. So bestand Alexander Rodtschenkos Triptychon *Reine Farbe Rot, Gelb und Blau* (1921) nur noch aus drei einfarbigen Tafeln ohne Struktur oder Muster. Der Künstler äußerte dazu: „Ich habe die Malerei zu ihrem logischen Ende gebracht [...]. Jede Fläche ist eine Fläche, und es soll keine Darstellung mehr geben.“² Mit dieser kategorischen Absage an ihre Geschichte hatte Rodtschenko die Malerei in die Gegenstandslosigkeit überführt – und sie zugleich in einen Gegenstand verwandelt, sowohl physisch als auch ideell. Ihm folgten Yves Kleins blaue Monochromien (ab 1949), Robert Rauschenbergs *White Painting* (1951), Robert Rymans *Orange Painting* (1955/59) und insbesondere viele Protagonist*innen des Abstrakten Expressionismus und der Farbfeldmalerei wie zum Beispiel Ad Reinhardt. In dessen *Black Paintings* (ab 1953) wurden, wie Bruno Haas beschrieb, „die drei Grundfarben so übereinander aufgetragen, dass sie durch subtraktive Farbmischung schließlich ein Schwarz ergeben. Je nach der Reihenfolge, in der aber diese Farben übereinander kommen, ist das resultierende Schwarz ein wenig anders. Das ist gewissermaßen die Spur, die von den bunten Farben bleibt. Insofern sich die Malerei hier vernichtet, aber doch eine Spur hinterlässt, wird sie zu reiner Kunst, die nichts mehr ist als bloss Kunst.“³

Eine kurze Rückbesinnung auf einige Meilensteine der Geschichte avantgardistischer Malerei kann in einem Ausstellungskatalog zur Düsseldorfer Künstlerin Vera Leutloff (geb. 1962) aus mehreren Gründen sinnvoll sein. Denn erstens lassen ihre Werke Bezüge zu den Protagonist*innen dieser Geschichte herstellen, so etwa zu Sonia Delaunay oder zu Robert Delaunay, in dessen Œuvre Guillaume Apollinaire die Überwindung des Kubismus mittels rhythmischer



Farbharmonien erkannte und dafür den Stilbegriff Orphismus prägte. Beide Künstler*innen sahen den Kern ihrer malerischen Kompositionen in der Farbe und experimentierten mit Wechselwirkungen nebeneinanderliegender Farbtöne sowie mit Simultankontrasten. Obwohl über hundert Jahre später entstanden, könnte man sich bei Leutloffs jüngster, 2019 begonnener Werkgruppe *Circular Oszillation* durchaus an Robert Delaunays *Disques simultanés* (ab 1912) erinnern – und bei frühen Bildern der Werkgruppe *Stangen* an Fernand Léger.

Zweitens strebt auch Leutloff nach reiner Malerei. Allerdings nicht im Sinne der Klassischen Moderne mit ihren radikalen Negationen, sondern wissend, dass sich die Freiheit der Malerei eher durch die tafelbildnerische Verführung zum Hinsehen bei gleichzeitiger Absetzung von zuvor Gesehenem manifestiert. Zwar lässt sich in Leutloffs Bildern einiges assoziieren, doch bieten sie weder Abbildungen (deren Realitätstreue oder Originalität bewundert werden könnte), noch Erzählungen oder Verweise (denen zu folgen wäre). Diese Malerei repräsentiert und deutet nichts. Stattdessen ist sie ein dynamisches Gegenüber, das seine Betrachter*innen visuell verführt, während doch alles Sichtbare darin bloß Spuren einer malerischen Konzentration sind. Die Künstlerin kalkuliert zwar die Prozesse, nicht aber, welche Vorstellungen und Lesarten die Bilder später bei ihren Betrachter*innen auslösen.

Drittens könnte eine Analogie zwischen zwei Entwicklungsgeschichten gelesen werden, nämlich jener vom Impressionismus zur konkreten Malerei und jener von Leutloffs Œuvre. Während die Künstlerin in ihren frühen Gemälden tatsächlich noch Techniken der Landschaftsdarstellung erforschte und realistisch wirkende Szenen mit autonomen Zusatzelementen störte, nimmt deren ornamentaler und emblematischer Charakter später stetig zu: Leutloffs Arbeit entwickelt sich insofern zu reiner Malerei, als sie zunehmend lediglich Resultat der Verschiebung von geschichteten Farben und nicht mehr der Abstraktion von Naturmotiven ist. Schon seit Langem sind ihre Bilder nichts anderes mehr als konkrete Farbe in Bewegung – und zwar in äußerst attraktiven Erscheinungen (durchaus auch für den Kunstmarkt): Die Fusion von klaren Formen und Bewegungsspuren, disharmonischen Farbkombinationen und lautmalerischen Werktiteln erzeugt fast synästhetische Wirkungen und kann dabei instabile Emotionen auslösen.

Bereits im Studium an der Kunstakademie Düsseldorf in den 1980er-Jahren und als Meisterschülerin von Alfonso Hüppi lässt Vera Leutloff in ihren Land-

schaftsbildern Querschläger auftauchen. Von einem Atelierbesuch 1988 berichtet Hellmut Strobel: „In nahezu jeder Arbeit sprießen technische Versatzstücke aus dem Boden. Röhren, Kabel, Schläuche, Stangen. Das Franzosenkraut der Zivilisation als Verfremdungselemente, oder sichtbare Teile eines großen Stützmechanismus, ohne den die Natur nicht weiter zusammenhielte?“⁴ Noch dominieren sie nicht die Naturdarstellungen, die sich bei näherer Betrachtung ihrerseits als eher abstrakte Schlieren und Tupfungen aus stets kalten Farben erweisen und zum Ende des Jahrzehnts allmählich verschwinden. Hüppi schrieb dazu: „Hinter stahlfarbenem Gestänge breitet Vera Leutloff die Künstlichkeit ihrer Landschaft aus: mit dem Frotteetuch hingequetschte Bäume und Sträucher, glattgestrichene Seen, heißer Himbeersaft auf Eiskugeln. [...] gefeiert wird die Malerei.“⁵

In den 1990er-Jahren nehmen die vermeintlichen Abstrahierungen weiter an Fahrt auf. Während die Bildtitel nahelegen, im Gezeigten zum Beispiel Blätter, Gräser, Stauden oder Hecken zu erkennen, bestehen die visuellen Elemente jedoch genau besehen nur aus repetitiven Pinselbewegungen, aus Abdrücken und Verschmierungen unterschiedlicher Schichten von Ölfarbe. Gleiches gilt für jene Werkgruppe, deren Einzeltitel wahlweise die Alpen, den Kailash-Berg in Tibet oder auch Eisberge der Arktis aufrufen. Natürlich scheinen diese Bilder zunächst Berge darzustellen, zugleich aber lässt ihre Tiefenstaffelung in übersättigten Farben sie wie rechnergenerierte Prozesse aussehen – also höchst artifiziell. Der Kunstjournalistin Helga Meister erschienen sie als „ein Spiel mit dem romantischen Denken“, und sie fährt fort: „Ständig präsentiert Vera Leutloff Ideallandschaften und entzieht sie wieder. Die Motive sind so perfekt, so symmetrisch, so wohlkalkuliert auf die Leinwand gesetzt, daß sie viel Ähnlichkeit mit der Brillanz und Unnahbarkeit von Computerbildern bekommen.“⁶

Zunehmend entfernt sich Leutloffs Malerei mehr von der gesehenen Welt. Zwar könnten auch in den 1995 begonnenen *Netzen* noch natürliche, vielleicht organische Strukturen und in den oft kontrastreichen Streifenschichtungen der Werkgruppe *Vorbei* noch Abstraktionen von in der Natur gesehenen Horizontlinien (etwa am Meeresstrand) erahnt werden.⁷ Wer aber Leutloffs frühe Arbeiten nicht kennt, wird diese und andere Werkgruppen wie *Ja/Nein*, *Moment* oder *Kreise* wohl kaum noch auf reale Landschaften zurückführen. Streifenschichtungen, Geflechte, Quadratraster, sich überlagernde Ringe oder Bögen oder



asymmetrische Gitterstrukturen aus Stäben oder Stangen dominieren seit den 2000er-Jahren das Œuvre. Längst zeigen die Bilder keine farbigen Landschaften mehr, sondern eben Landschaften aus Farbe oder vielmehr „räumliche Labyrinth ohne Anfang und Ende“, wie Kurt Jauslin feststellte.⁸

Vera Leutloff lässt ihre Bilder aus einer über Jahrzehnte verfeinerten Pinselführungs- und Maskierungstechnik entstehen.⁹ Nachdem etwa eine Vertikale mit der ersten Farbe gemalt und von Klebestreifen isoliert ist, werden weitere Farben in beiden Richtungen über die noch feuchte Oberfläche gezogen, um partielles Leuchten und Verdunkeln hervorzubringen. „So trägt der Pinsel die Farbe von einem zum nächsten Farbabschnitt und es entstehen verblüffende Übergänge und feine Schattierungen, die das zunächst bedachte und überlegte Muster auflösen und unvorhersehbar machen“, erläuterte Jürgen Spiess.¹⁰ Da sich solche Farbverläufe nur mit langsam trocknender Ölfarbe erzielen lassen, verwendet Leutloff keine anderen Malmaterialien auf ihren Leinwänden.

Bei den Bildern der Werkgruppe *Stangen* besteht die oberste Lage der Schichtung oft aus zwei eher vertikal und zwei eher horizontal ausgerichteten Stangen. Darunter stellen vier Stangen eine quadratische Rahmung her und in tieferen Lagen scheinen zahlreiche weitere den Bildraum sukzessive zu verengen und den Blick ins Zentrum zu ziehen. Tatsächlich ist nichts anderes außer Stangen zu sehen, die wie beim Geschicklichkeitsspiel Mikado übereinandergelegt sind. Sie evozieren Plastizität und Bewegung (oder gar Geschwindigkeit?) und lösen sich erst aus mittlerer Nähe betrachtet in Pinselstriche auf. Im Widerspruch zum lesbaren Konstruktionsaufbau folgen solche Bilder aber keiner Perspektive und haben auch keine nachvollziehbare Lichtführung mit Schattenwürfen. Stattdessen besitzt jedes Element sein eigenes inneres Licht. Jedes stellt sich als pures Farbmaterial statt als geometrischer Körper heraus und die Kontur eben *nicht* als Resultat aufgetragener Linien. Trotz ihrer unterschiedlichen Lage weiter oben oder unten in der Schichtung wurden alle Elemente gleichwertig behandelt und sind durch eher fremdartige Farbkontraste charakterisiert, etwa wenn Rostrot ins Weiß verläuft, Zitronen- mit Sonnengelb konkurriert, Blassgelb vergraut oder Hellviolett auf schmutziges Graugrün trifft. So zeigen diese Bilder trotz ihres zunächst leicht begreifbaren Aufbaus einen in jeder Hinsicht verunsicherten Zustand beziehungsweise eine sehr ungewisse Szenerie.

Vera Leutloff gibt ihren Bildern stets richtungsweisende, meist dreiteilige Titel, die von Kombinationen berichten. Der erste Teil nennt das motivische

Element beziehungsweise die Struktur, der zweite die malerische Methode und der dritte die verwendeten Farben oder ein farblches Assoziationsfeld – so etwa bei Titeln wie *Moment: Verlauf: Limonaia* oder *Kreise: Horizont: Jagd* oder *Netz: Vertikal: Eis*. Für die Künstlerin sind diese Kombinationen lautmalerisch und spiegeln die Atmosphäre ihrer Bilder.¹¹

In vielen Werkgruppen interagieren und konkurrieren strahlende und oft gleich große Farbstreifen oder -bänder miteinander. Auf das Figur-Grund-Prinzip konditioniert meint man, dass sie abwechselnd mal in den Bildraum zurückweichen und mal aus ihm heraustreten. Durch dieses permanente Umschlagen zwischen Vorder- und Hintergrund geraten zunächst stabil oder statisch wirkende Zonen in Bewegung. Aber welche Elemente dominieren die anderen? Ist das Bild eher zeitlich oder eher räumlich organisiert? Alles glänzt und drängt nach vorne, sodass sich für Betrachter*innen das Gemalte in ein Geschehendes verwandelt: Aus farbigen Flächen werden vektorielle Keil-, Strahlen- und Sternformen (zuweilen sogar signetartige Zeichen) und diese wiederum können als Ausschnitte größerer, wenn nicht gar unendlicher Strukturen rezipiert werden. Linien hingegen ergeben sich – wenn wir von den *Netzen* und den floralen Werkgruppen absehen – ausschließlich durch die Nachbarschaft verschiedener Farben: je kontrastreicher, desto schärfer.

Künstler wie Barnett Newman, Mark Rothko, Jackson Pollock, Morris Lewis oder Clyfford Still überführten die Malerei in All-Over-Farbfelder, die den Malakt genauso betonen wie den Status des Gemäldes als Gegenüber. Robert Ryman verhandelte als Kern des Mediums wie kaum ein anderer die Eigenschaften von Malmitteln, die Techniken des Farbauftrags sowie die feine Membran zwischen Werk und Nicht-Werk. Sein weißes Œuvre inspirierte in den 1970er- und 1980er-Jahren viele Vertreter*innen des Fundamental Paintings, so etwa Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset oder Jerry Zeniuk. Leutloffs im Vergleich viel „saftigere“ Arbeiten korrespondieren mit solchen Strömungen der Analytischen Malerei, denn auch sie testeten die Tragweite der Begriffe von Malerei und Gemälde aus. Sie befinden sich in einer gewissen Nachbarschaft zu Hard Edge und Colourfield, jedoch bei viel stärkerer Betonung der kalkulierten, eben nicht körperlich expressiven Pinselbewegung. Die Besonderheit von Leutloffs höchst eigenständiger Kunst liegt vielleicht im Widerspruch aus Attraktion und Enttäuschung: Die starken Farben und klaren Formen in spektakulären Häufungen wirken unmittelbar magnetisch und erweisen sich zugleich bloß als



Produkte eines stoischen Konzepts ohne Botschaft. Für Betrachter*innen mag aus solchen Bildern daher sowohl überbordende Kreativität als auch technoide Kälte sprechen. Vielleicht steckt in dem Gegensatz aus Vitalität versus Leblosigkeit die geheime Frage, die diese konkrete Kunst uns stellt.

- 1 Erich Franz, „Geist-Form‘. Konstruktive Konzepte in den dreißiger Jahren“, in: *Otto Freundlich. Kräfte der Farbe*, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Kunstmuseum Liechtenstein, Köln 2001, S. 98.
- 2 Zit. nach: Jens Ullheimer, „Alexander Rodtschenko. Neue Zeit“, in: *Kunst Presseschau*, <kunstschau.netsa-murai.de/alexander-rodtchenko-eine-neue-zeit/> (zuletzt aufgerufen: 13.5.2022).
- 3 Bruno Haas, „Über Kunst und Malerei“, in: *Painting on the Move*, hrsg. von Bernhard Mendes Bürgi und Peter Pakesch, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Kunsthalle Basel, Basel 2002, S. 82.
- 4 Hellmut Strobel, in: *Vera Leutloff. Malerei*, hrsg. vom Kunst- und Kulturkreis Rastede, Ausst.-Kat., Rastede 1988, S. 1.
- 5 Alfonso Hüppi, in: *Vera Leutloff*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1990, o. S.
- 6 Helga Meister, „Vera Leutloff. ‚Aussichten‘“, in: *Kunstforum International*, Bd. 130, Malerei: Folge I, 1995, <Kunstforum.de/artikel/vera-leutloff/> (zuletzt aufgerufen: 13.5.2022).
- 7 Vgl. *Deep river. Sammeln als Diskurs. Sechs Positionen zeitgenössischer Kunst aus der Sammlung Ralph Kleinsimlinghaus*, hrsg. von Freunde und Förderer des Museums der Stadt Ratingen und Ralph Kleinsimlinghaus, Ausst.-Kat. Museum der Stadt Ratingen 2005, S. 38–43. Vgl. <deep-river.org/kuenstler/leutloff/1seite/1seite.html> (zuletzt aufgerufen: 22.8.2020).
- 8 Kurt Jauslin, „Spannende Kunst-Rätselbilder“, auf: <nordbayern.de/region/erlangen/spannende-kunst-ratselbilder-1789961> (zuletzt aufgerufen: 13.5.2022).
- 9 Vgl. Noemi Smolik, „Wenn Bilder zu reden beginnen ...“, in: *Vera Leutloff. Absolue*, hrsg. von Ralph Kleinsimlinghaus Kunsthandel Krefeld und Kunstverein Offenburg-Mittelbaden, Ausst.-Kat. Villa Goecke, Krefeld, Düsseldorf 2009, S. 10.
- 10 Jürgen Spiess, „Das letzte Licht des Tages“, auf: <swp.de/suedwesten/staedte/reutlingen/das-letzte-licht-des-tages-22072159.html> (zuletzt aufgerufen: 22.8.2020).
- 11 Vgl. Vera Leutloff, auf: <rp-online.de/nrw/staedte/krefeld/krefeld-vera-leutloff-zeigt-raeume-ohne-licht-und-schatten_aid-34191851> (zuletzt aufgerufen: 13.5.2022).



Concrete Painting Instead of Painting What Is Concrete

Holger Kube Ventura

During the classical modern period, European painting underwent drastic caesuras, especially with regard to the spectrum of its possibilities for creating spatial effects. Previously, and well into the nineteenth century, academic pictorial theory had been based on the planning of foreground, middle ground and background, and had distinguished only between concave and convex with regard to the semblance of three-dimensionality. A pictorial space could either lead inwards (if it were organised from the furthest point – for example, in a landscape painting) or outwards (if this were done through the closest point – for example, in a still life). It was only when photography increasingly took over tasks of representing seen reality that new ways of formulating spatiality developed in painting.

In the early twentieth century, artistic avant-gardes abandoned perspective as a means of organising pictorial space. In movements such as French Cubism and Fauvism, English Vorticism, Italian Futurism, Russian Suprematism and Constructivism, painting was no longer simply a ‘window on the world’. Artists successively emancipated the means of representation from the subject as such: colour, line and surface became elements that narrated less and less and were instead increasingly intended to be concrete. As early as 1916, Kazimir Malevich had demanded in his Suprematist doctrine that artists be liberated from the compulsion to depict, and that art be elevated to an end in itself: painting should henceforth be ‘absolute creation’ and its objects should no longer have anything in common with nature. A picture should no longer represent reality but be reality itself, and thus the art historian Erich Franz wrote: ‘The “art-form” (in front of a background) is transformed into a “spirit-form” that emerges in the movement from element to element, that is to say, in the understanding of the determining visual structure.’¹ With precisely this view, artists such as Wassily Kandinsky and Piet Mondrian, for example, strove for universal signs and pictorial languages.



Monochrome painting also aimed to liberate art from any illusionism by making the pictorial means absolute. Alexander Rodchenko's triptych *Pure Colour Red, Yellow and Blue* (1921) therefore consisted solely of three monochrome panels without structure or pattern. The artist commented: 'I reduced painting to its logical conclusion [...]. Every plane is a plane and there is to be no more representation.'² With this categorical rejection of its history, Rodchenko had transferred painting into non-objectivity – and at the same time transformed it into an object, both physically and ideally. He was followed by Yves Klein's blue monochromes (from 1949), Robert Rauschenberg's *White Painting* (1951), Robert Ryman's *Orange Painting* (1955/59) and, in particular, many protagonists of Abstract Expressionism and color field painting, such as Ad Reinhardt. In the latter's *Black Paintings* (since 1953), as Bruno Haas described, 'the three primary colours are applied on top of each other until they finally yield black through a process of subtraction. The resulting black varies slightly depending on the sequence in which the colours are applied. That might be called the trace which the colours have left behind. Inasmuch as the painting destroys itself but still leaves behind a trace, it becomes pure art which is nothing but simply art'.³

For various reasons, a brief review of several milestones in the history of avant-garde painting can be useful in an exhibition catalogue dedicated to the works of the Düsseldorf-based artist Vera Leutloff (b. 1962). First, her works allow references to be made to the protagonists of this history, such as Sonia Delaunay and Robert Delaunay, in whose oeuvre Guillaume Apollinaire recognised the overcoming of Cubism by means of rhythmic colour harmonies and coined the stylistic term Orphism for this. Both artists saw the core of their painterly compositions in colour and experimented with the interaction of juxtaposed hues and simultaneous contrasts. Although they were created over a hundred years later, Leutloff's most recent group of works, *Circular Oszillation*, which she began in 2019, could well be reminiscent of Robert Delaunay's *Disques simultanés* (as of 1912). And her early paintings of the *Stangen* (Rods) series could be reminiscent of Fernand Léger.

Second, Leutloff also strives for pure painting: not, however, in the sense of classical modernism with its radical negations, but rather in the knowledge that the freedom of painting manifests itself much more through the way that the panel painting seduces the viewer to look at it while also setting itself apart from what had been seen before. While there is much that one could asso-

ciate in Leutloff's pictures, they offer neither illustrations (the fidelity to reality or originality of which might be admired), nor narratives or references (that should be followed). This painting neither represents nor interprets anything. Instead, it is a dynamic vis-à-vis that visually seduces its viewers, while everything visible in it is merely traces of a painterly concentration. The artist calculates the processes, but not what ideas and readings the works will later trigger in their viewers.

Third, an analogy could be read between two histories of development, namely that from Impressionism to concrete painting and that of Leutloff's oeuvre. While, in her early paintings, the artist was indeed still exploring techniques of landscape representation and disturbing realistic-looking scenes with autonomous additional elements, their ornamental and emblematic character later steadily increases: Leutloff's work develops into pure painting insofar as it is increasingly merely the result of the shifting of layered colours and no longer the abstraction of natural motifs. For a long time now, her paintings have been nothing more than concrete colour in motion – and in extremely attractive manifestations (certainly also for the art market): the fusion of clear forms and traces of movement, disharmonious colour combinations and onomatopoeic work titles creates almost synaesthetic effects and can trigger unstable emotions in the process.

Already during her studies at the Düsseldorf Academy of Art in the 1980s and as a master student of Alfonso Hüppi, Vera Leutloff allowed irritations to appear in her landscape paintings. Hellmut Strobel reports from a studio visit in 1988: 'In almost every work, technical props sprout from the ground: tubes, cables, hoses, rods. The quickweed of civilisation as alienating elements, or visible parts of a great supporting mechanism without which nature would not continue to hold together?'⁴ They do not yet dominate the depictions of nature which, on closer inspection, in turn prove to be rather abstract smears and dabs of always cold colours, gradually disappearing towards the end of the decade. Hüppi wrote: 'Behind steel-coloured rods, Vera Leutloff spreads out the artificiality of her landscape: trees and bushes squeezed with a terry cloth, lakes painted smooth, hot raspberry juice on scoops of ice cream. [...] painting is celebrated.'⁵

In the 1990s, the purported abstractions continue to gather momentum. Whereas the titles of the paintings suggest recognising leaves, grasses, shrubs or hedges in what is shown, the visual elements are, strictly speaking, only



repetitive brushstrokes, impressions and smears of different layers of oil paint. The same applies to the group of works with individual titles that evoke either the Alps, Mount Kailash in Tibet, or icebergs in the Arctic. Of course, at first these paintings seem to depict mountains; at the same time, however, their graduated tonal depths in oversaturated colours makes them look like computer-generated processes – in other words, highly artificial. To the art journalist Helga Meister, they appeared to be ‘a game with romantic thinking’, and she continued: ‘Vera Leutloff constantly presents ideal landscapes and withdraws them again. The motifs are so perfectly, so symmetrically, so well-calculatedly arranged on the canvas that they bear much resemblance to the brilliance and aloofness of computer images.’⁶

Leutloff’s painting moves increasingly further away from the seen world. Natural, perhaps organic structures can, of course, still be discerned in the *Netze* (Nets) begun in 1995, and abstractions of horizon lines seen in nature (for example, on the seashore) can still be glimpsed in the often high-contrast striped layers of the group of works titled *Vorbei* (Passed).⁷ Nevertheless, anyone who is not familiar with Leutloff’s early works will hardly attribute these and other groups of works such as *Ja/Nein* (Yes/No), *Moment* or *Kreise* (Circles) to actual landscapes. Layers of stripes, braids, square grids, overlapping rings or arches, or asymmetrical grid structures made of rods or bars have dominated the oeuvre since the 2000s. The paintings have long since ceased to show coloured landscapes, but rather landscapes of colour or ‘spatial labyrinths without beginning or end’, as Kurt Jauslin has noted.⁸

Vera Leutloff’s paintings emerge from a technique of brushwork and masking that has been refined over decades.⁹ After a vertical line, for example, has been painted with the first colour and isolated by adhesive strips, further colours are drawn in both directions over the still damp surface to produce partial glowing and darkening. ‘In this way, the brush carries the colour from one section of paint to the next, and amazing transitions and fine shading are created, which dissolve the initially considered and deliberate pattern and make it unpredictable’, Jürgen Spiess explained.¹⁰ Since such colour gradients can only be achieved with slow-drying oil paint, Leutloff does not use any other painting materials on her canvases.

In the paintings of the work group titled *Stangen*, the top layer often consists of two more or less vertically and two more or less horizontally aligned

rods. Below that, four rods create a square framing, and in lower layers, numerous others seem to successively narrow the pictorial space and draw the view into the centre. In fact, there is nothing else to be seen except rods, which are laid on top of each other as in the game of skill known as Mikado. They evoke three-dimensionality and movement (or even speed?) and only dissolve into brushstrokes when viewed from a medium distance. Contrary to the legible constructional structure, however, such pictures do not follow any perspective and also have no comprehensible steering of light with cast shadows. Instead, each element possesses its own inner light. Each turns out to be pure paint instead of a geometric body and its contour precisely not the result of applied lines. Despite their different positions further up or down the layering, all elements have been treated equally and are characterised by rather strange colour contrasts, such as when rusty red runs into white, lemon yellow competes with sun yellow, pale yellow turns grey, or light violet meets dirty greyish green. Thus, despite their initially easily comprehensible structure, these pictures show a state of uncertainty in every respect, or rather a very uncertain scenery.

Vera Leutloff always gives her pictures guiding, usually three-part titles that tell of combinations. The first part names the motif element or structure, the second the painterly method and the third the colours used or a field of colour association – as in titles such as *Moment: Verlauf: Limonaia* (Moment: Progression: Limonaia), *Kreise: Horizont: Jagd* (Circles: Horizon: Hunt), and *Netz: Vertikal: Eis* (Net: Vertical: Ice). For the artist, these combinations are onomatopoeic and reflect the atmosphere of her paintings.¹¹

In many groups of works, radiant and often equally sized stripes or bands of colour interact and compete with each other. Conditioned to the figure-ground principle, one inevitably has the impression that they alternately recede into the pictorial space and emerge from it. Through this permanent shifting between foreground and background, zones that at first seem stable or static are set in motion. But which elements dominate the others? Is the picture organised more temporally or more spatially? Everything shines and pushes forward, so that, for the viewer, the painting transforms into something that is happening: coloured surfaces become vectorial wedge, ray and star shapes (sometimes even signet-like signs) and these in turn can be interpreted as sections of larger, if not infinite structures. In contrast, lines – if we disregard the *Netze* and the



floral groups of works – result exclusively from the proximity of different colours: the greater the contrast, the sharper the line.

Artists such as Barnett Newman, Mark Rothko, Jackson Pollock, Morris Lewis and Clyfford Still transformed painting into all-over color fields that emphasise the act of painting as much as the status of the canvas as a vis-à-vis. More than perhaps anyone else, Robert Ryman negotiated the properties of the means of painting, the techniques of paint application and the fine membrane between work and non-work as the very core of this medium. His white oeuvre inspired many representatives of ‘fundamental painting’ in the 1970s and ’80s, such as Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset and Jerry Zeniuk. Leutloff’s comparatively much ‘juicier’ works correspond with such currents of analytical painting, for they too test the scope of the concepts of painting and the painted picture. They exist in a certain proximity to hard edge and color field painting, but with a much stronger emphasis on the calculated, not physically expressive brush movement. The peculiarity of Leutloff’s highly individual art lies perhaps in the contradiction of attraction and disappointment: the strong colours and clear forms in spectacular accumulations have an immediate magnetic effect and at the same time prove to be merely products of a stoic concept without a message. For viewers, such images may therefore speak of both exuberant creativity and technoid frost. Perhaps the contrast between vitality and lifelessness is the secret question that this concrete art poses to us.

1 Erich Franz, “‘Geist-Form’. Konstruktive Konzepte in den dreißiger Jahren’, in: *Otto Freundlich. Kräfte der Farbe*, exhib. cat. Westphalian State Museum of Art and Cultural History, Münster and Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz (Cologne 2001), p. 98 [translated].

2 Quoted in: Yve-Alain Bois, ‘Painting: The Task of Mourning’, in: idem, *Painting as Model* (Cambridge, Massachusetts 1990), p. 238.

3 Bruno Haas, ‘On Art and Painting’, in: *Painting on the Move*, ed. Bernhard Mendes Bürgi and Peter Pakesch, exhib. cat. Kunstmuseum Basel and Kunsthalle Basel, 2002, pp. 80–109, here pp. 97f.

4 Hellmut Stobel, in: *Vera Leutloff. Malerei*, ed. Kunst- und Kulturkreis Rastede, exhib. cat., Rastede, 1988, p. 1 [translated].

5 Alfonso Hüppi, in: *Vera Leutloff*, exhib. cat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1990, unpaginated [translated].

6 Helga Meister, ‘Vera Leutloff. “Aussichten”’, in: *Kunstforum International*, no. 130, Malerei: Folge I, 1995, p. 413; available online at: <https://www.kunstforum.de/artikel/vera-leutloff/> [last accessed 6 June 2022] [translated].

7 Cf. *deep river. Sammeln als Diskurs. Sechs Positionen zeitgenössischer Kunst aus der Sammlung Ralph Kleinsimlinghaus*, ed. Freunde und Förderer des Museums der Stadt Ratingen and Ralph Kleinsimlinghaus, exhib. cat. Museum der Stadt Ratingen, 2005, pp. 38–43; <https://www.artax.de/deep/kuenstler/leutloff/1seite/1seite.html> [last accessed 6 June 2022].

8 Kurt Jauslin, ‘Spannende Kunst-Rätselbilder’, in: nordbayern.de/region/erlangen/spannende-kunst-ratselbilder-1.789961, 15 June 2010 [last accessed 6 June 2022] [translated].

9 Cf. Noemi Smolik, ‘Wenn Bilder zu reden beginnen ...’, in: *Vera Leutloff. Absolve*, ed. Ralph Kleinsimlinghaus Kunsthandel Krefeld and Kunstverein Offenburg-Mittelbaden, exhib. cat. Villa Goecke, Krefeld (Düsseldorf 2009), p. 10.

10 Jürgen Spiess, ‘Das letzte Licht des Tages’, in: swp.de/suedwesten/staedte/reutlingen/das-letzte-licht-des-tages-22072159.html [translated].

11 Cf. Christina Schulte, ‘Die Farbwelten der Vera Leutloff’, in: *RP Online*, 31 October 2018, https://rp-online.de/nrw/staedte/krefeld/krefeld-vera-leutloff-zeigt-raeume-ohne-licht-und-schatten_aid-34191851 [last accessed 6 June 2022].



Frühwerke

Die lichtdurchfluteten, unheimlichen Landschaften aus nicht organisch, sondern kristallin gewachsenen Strukturen, durchsetzt von metallisch leuchtenden Röhren oder Stäben wirken wie von einem fremden Planeten. Kalte Farben unterstützen die bedrohliche Wirkung „verstrahlter“ Zonen. Und doch kann man den Blick nicht abwenden auf der Suche nach Erklärungen, nach Vertrautem oder Spuren von Vergangenen. Post-apokalyptische Landschaften möchte man diese Bilder nennen, die vergangenes Leben bezeugen, das im späteren Werk von Vera Leutloff reiner Farbgeometrie weichen wird.

Early Works

The light-flooded, eerie landscapes of structures that have grown not organically but rather crystalline-like, interspersed with metallically glowing tubes or rods, seem as if they came from an alien planet. Cold colours emphasise the threatening effect of ‘radioactively contaminated’ zones. And yet, in search of explanations, of the familiar or traces of the past, one cannot avert one’s gaze. One might call these pictures post-apocalyptic landscapes, which bear witness to past life that will give way to pure colour geometry in Vera Leutloff’s later work.

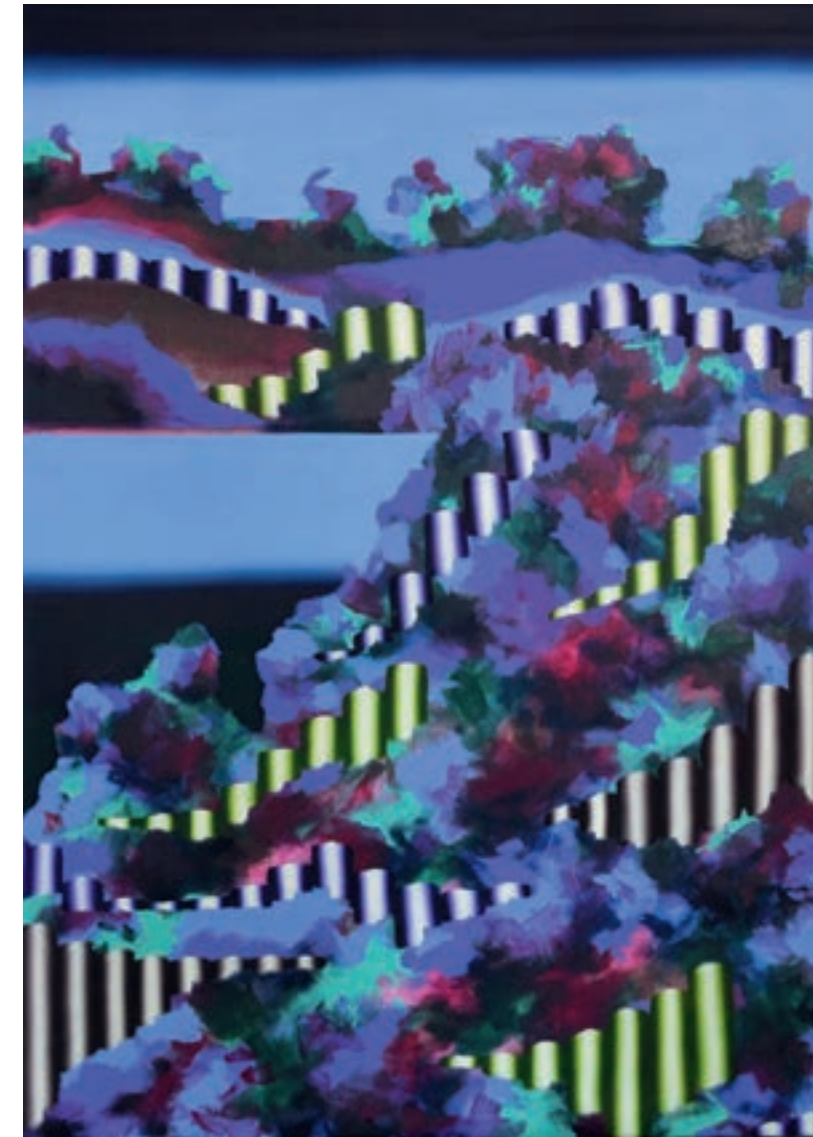


Terra See (1986), 130 × 200 cm

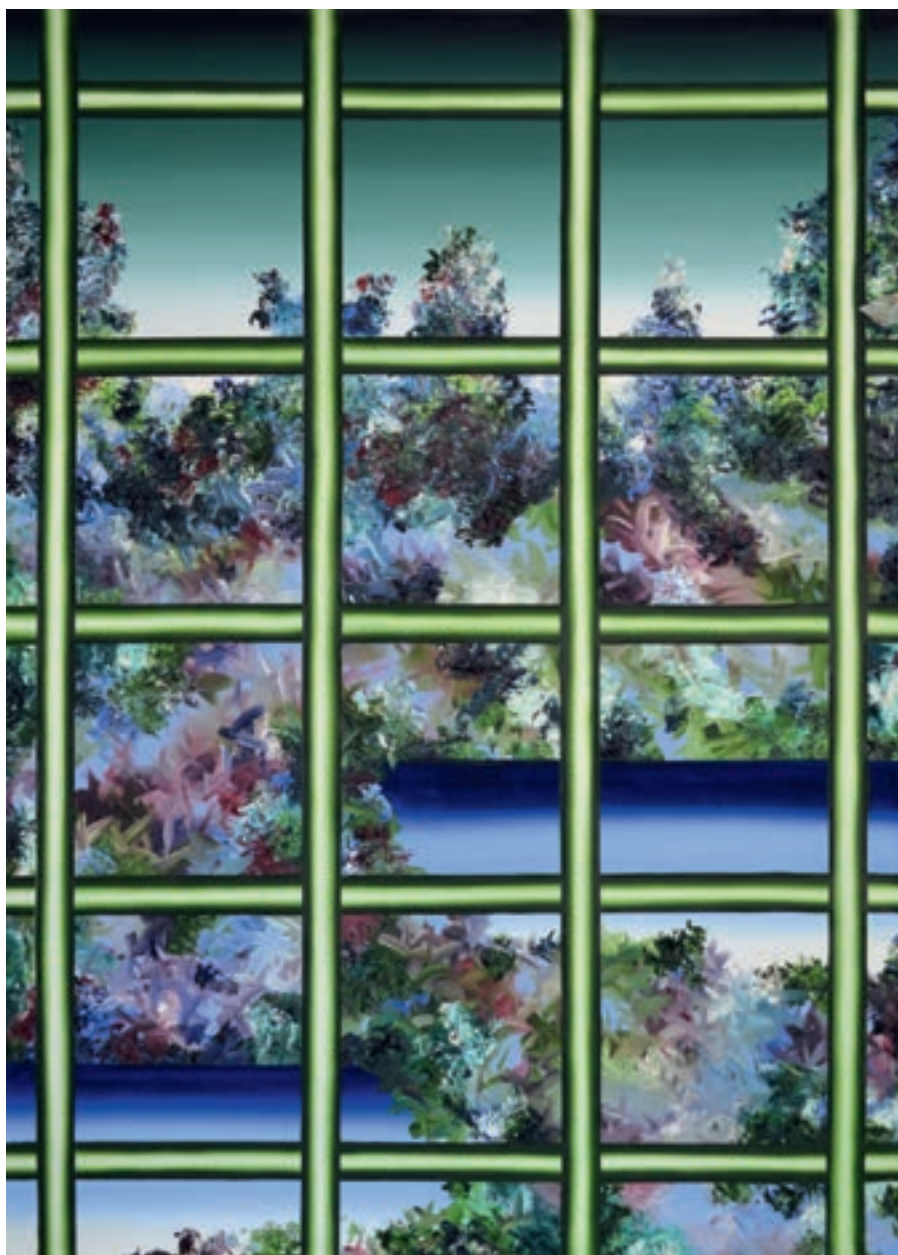




Ruinen (1987), 150 × 160 cm



Bergkämme (1987), 140 × 100 cm



Fenster: 2 Seen (1989), 160 × 115 cm



Mikado IV (1989), 200 × 70 cm



Flora *Blätter, Gräser, Stauden, Hecken*

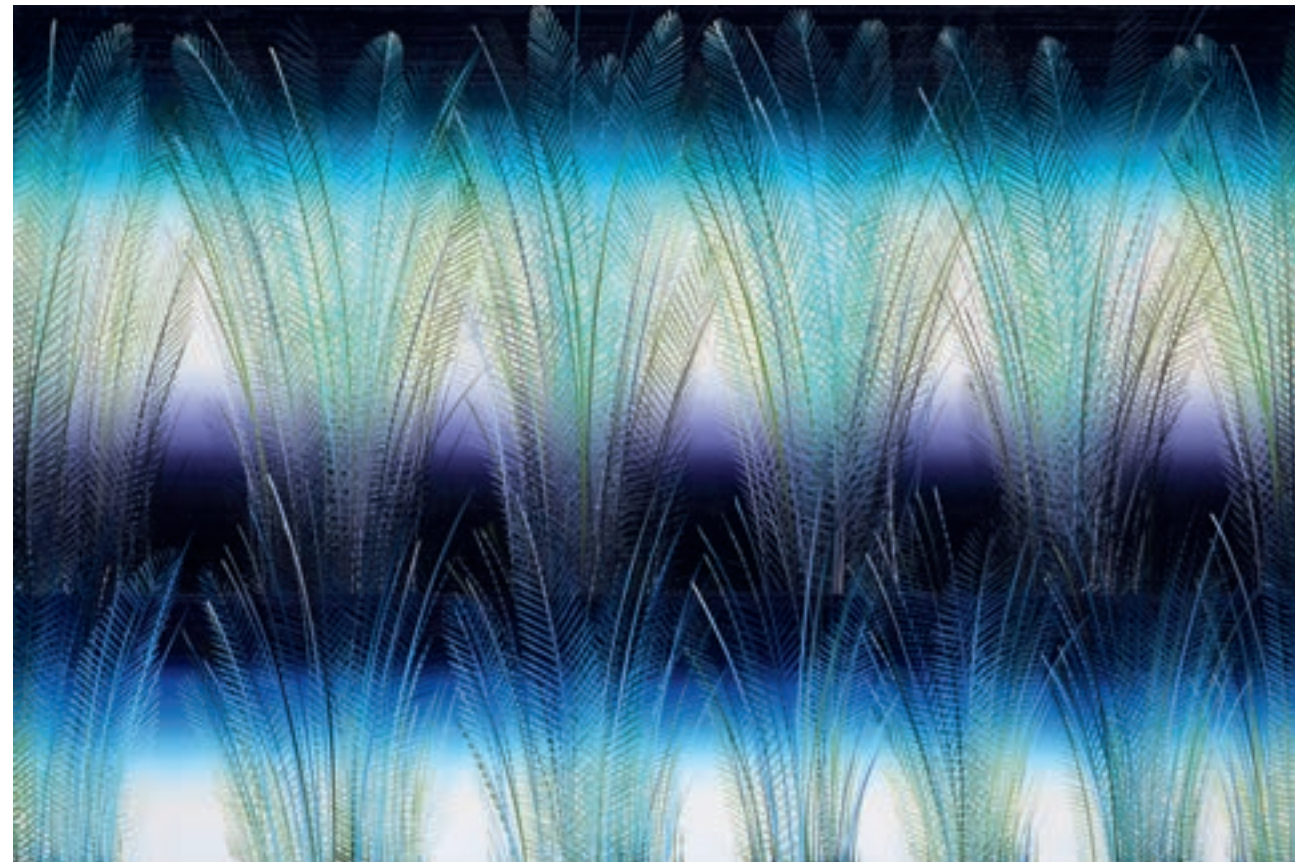
Ihre letzten *Gräser* malte Vera Leutloff vor mehr als 16 Jahren. Sie generieren sich in ganz ähnlicher Weise wie ihre *Berge* allein aus der Geste und Dynamik des Pinselstrichs. Dies ist vor allem bei nahem Hinsehen nachvollziehbar, da der Farbauftrag noch erkennbar ist – was von Weitem übrigens den gegenteiligen Effekt einer organisch wirkenden Erscheinung erzielt. Alle Blattformen sind zudem in gleicher Frontalität zu sehen, Andersartigkeit oder „natürliche“ Abweichung kommt hier nicht vor. Alles „gedeiht“ in zunehmend irritierender Gleichförmigkeit und Ebenmäßigkeit, unbeeinflusst durch äußere Umstände. Vera Leutloffs irrealer Pflanzenwelt offenbart am deutlichsten die Gemeinsamkeiten unserer Realität und ihrer künstlich geschaffenen „parallelen“ Welt: Scheinbare Ordnung und rational kontrollierte Schöpfung bergen gleichermaßen Verunsicherung und Unfassbarkeit in sich wie die uns vertraut erscheinende chaotisch-reale Welt.

Flora *Leaves, Grasses, Shrubs, Hedges*

Vera Leutloff painted her last *Gräser* (Grasses) more than sixteen years ago. In a very similar way to her *Berge* (Mountains) pictures, they are generated from the gesture and dynamics of the brushstroke alone. This is especially comprehensible upon closer inspection, since the brushstroke is still recognisable – which, incidentally, from a distance, achieves the opposite effect of an organic appearance. All the leaf forms can also be seen in the same frontality; otherness or ‘natural’ deviation does not occur here. Everything ‘flourishes’ in increasingly irritating uniformity and evenness, uninfluenced by external circumstances. Vera Leutloff’s unreal flora reveals most clearly the similarities between our reality and her artificially created ‘parallel’ world. Apparent order and rationally controlled creation harbour uncertainty and incomprehensibility just as much as the chaotic real world that seems familiar to us.



Stäbe: Flussufer, Delftblau (1995), 120 × 120 cm



Palmoide (1995), 80 × 120 cm



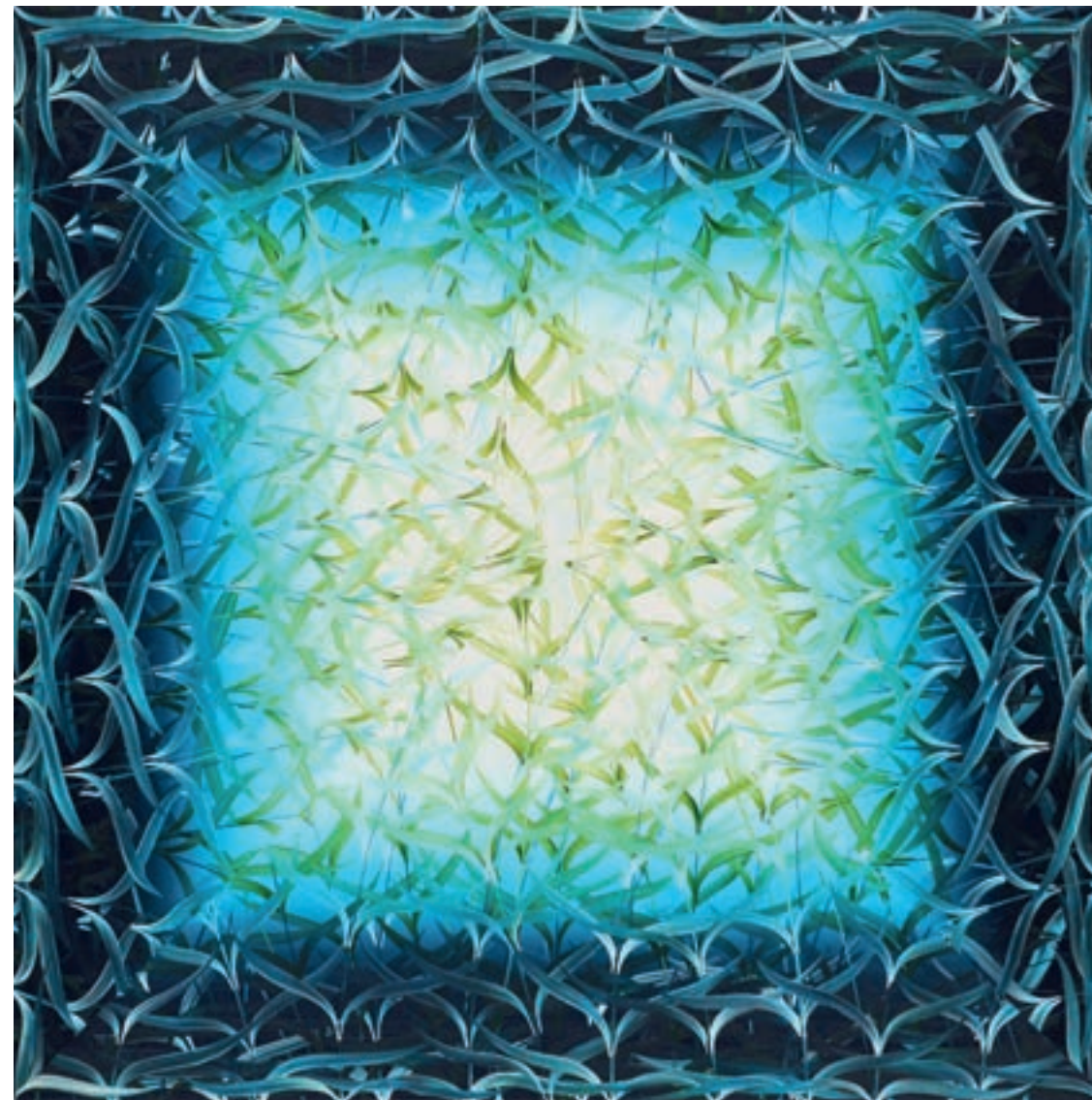


Säulen: Blätter: Paynesgrau, Phthaloblau (1996), 100 × 220 cm





Blau: Regenwald (2003), 65 × 150 cm



Spiegelungen: Ufer: Phthaloblaugrün (2001), 100 × 100 cm





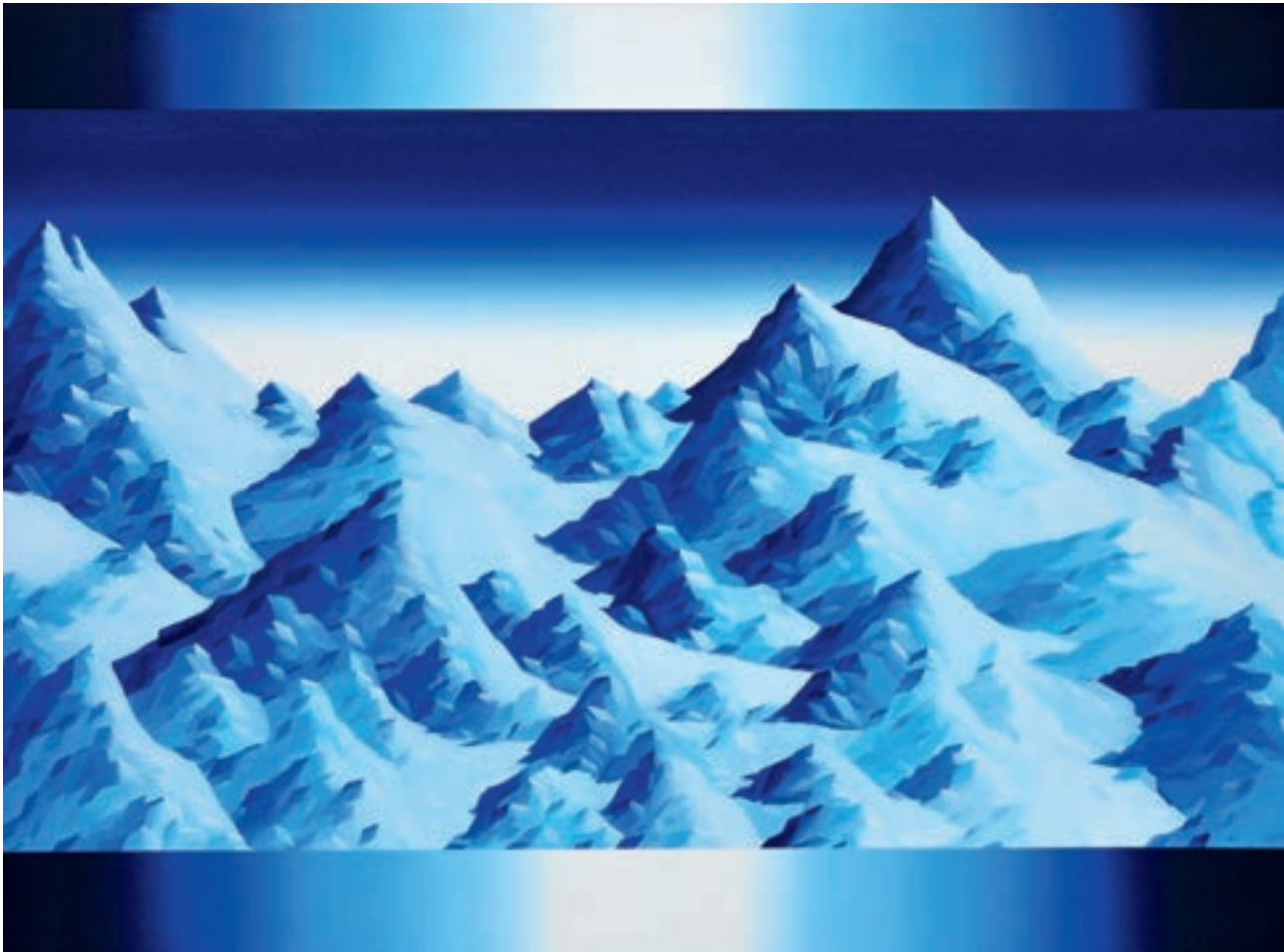


Berge *Alpen, Arktis, Kailash*

Bis auf wenige Ausnahmen entstanden die bisher letzten Alpenbilder von Vera Leutloff im Jahr 2007. Ihre Berge sind ebenso wenig abbildhaft wie ihre gegenstandslosen *Stangen*-, *Netz*- oder *Vorbei*-Bilder. Da sie jedoch auf den ersten Blick als Darstellungen realer Landschaften erscheinen, rufen sie bei näherem Betrachten eine weitaus größere Fremdheit hervor: Lichtsituation und Perspektive sind nicht real, sondern synthetisch und lassen die Luftperspektive mit der uns bekannten Unschärfe und den blässeren Farben in der Tiefe des Raumes vermissen. Das Auf und Ab der Bergstrukturen verläuft rhythmisch und ohne größere Brüche. Diese Gebirge sind nicht die Alpen, sondern von der Künstlerin malenderweise generierte Strukturen, die wir als Berge wiederzuerkennen meinen. Sie sprechen unsere Erinnerung an und führen uns zudem mit ihrem Titel in die Irre. Einmal dort gelandet, führt kein Weg aus dem Dilemma, aus dieser Falle unserer eigenen Assoziationen. Wie anders würde man diese Bilder wohl sehen, wenn man keine Berge kennen würde?

Mountains *Alps, the Arctic, Kailash*

With a few exceptions, Vera Leutloff's last pictures of the Alps to date were created in 2007. Her mountains are just as non-representational as her non-objective *Stangen* (Rods), *Netze* (Nets), and *Vorbei* (Passed) pictures. However, while at first glance they appear to be representations of real landscapes, on closer inspection they evoke a far greater sense of strangeness. The light situation and perspective are not real but synthetic, and lack the aerial perspective with its blurriness and paler colours in the depth of space with which we are familiar. The ups and downs of the mountain structures run rhythmically and without major breaks. These mountains are not the Alps, but rather structures which the artist generated during the painting process and which we think we recognise as mountains. They appeal to our memory and also mislead us with their title. Once we arrive at this assumption, there is no way out of the dilemma, out of this trap of our own associations. How differently would we see these pictures if we did not know mountains?



Para Mount (1994), 130 × 175 cm



Alpen: Azurblau (1995), 220 × 70 cm



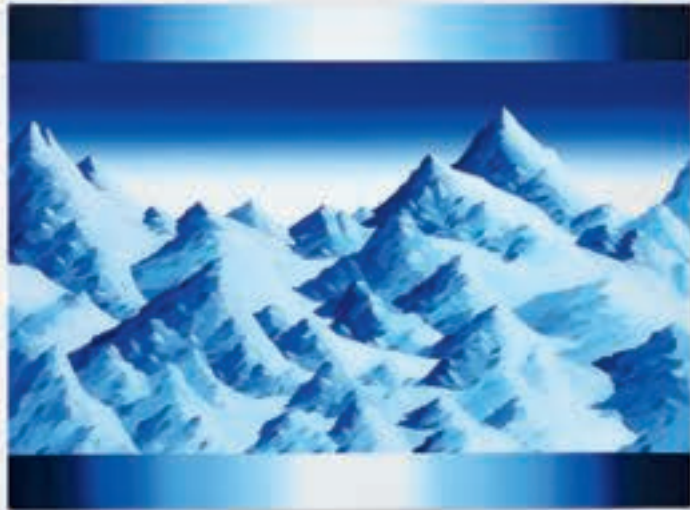
Kailash, Kobalttörkis (2004), 100 × 100 cm



Arktis: Glow (2007), 50 × 50 cm



Kailash: Atrament (2007), 160 × 130 cm





Eine Welt von explosionsartiger Bedrohung

Noemi Smolik

Ich habe bereits vor Jahren über die Bilder von Vera Leutloff geschrieben. Damals scheiterte ich an dem Versuch, sie eindeutig zu erklären, bis ich dieses Scheitern zu der eigentlichen Absicht der Bilder erklärte. Heute glaube ich noch mehr als damals, dass es tatsächlich die Intention dieser Gemälde ist, uns als Betrachter mit eindeutigen Erklärungen scheitern zu lassen. Denn um was für eine Art von Bildern handelt es sich? Es gibt Bilder mit farbigen, mal grell roten, mal leuchtend gelben, mal grünen, Kälte ausstrahlenden Streifen, die mit ihren Anklängen an Horizontlinien als Landschaftsbilder verstanden werden können. Es gibt Bilder, deren Flächen mit übereinandergelegten, Licht reflektierenden farbigen Kreisen gefüllt sind, die in eine unendlich wirkende Tiefe zu entfliehen scheinen. Es gibt Bilder, die mit farbigen Stangen beladen sind, welche auf der Fläche irritierende Netze bilden und den Vordergrund in Hintergrund verwandeln, die Tiefe nach vorne schieben und das, was gerade noch vorne war, in die Tiefe implodieren lassen. Und es gibt Bilder, über deren Fläche sich horizontale oder auch vertikale Zickzack-Linien ziehen, die an eine maschinelle Aufzeichnung von rhythmischen Geräuschen wie etwa dem Herzschlag erinnern oder die Vorstellung von Klangwellen erzeugen. Und schließlich gibt es Bilder, die in den letzten Jahren entstanden sind und sternförmig angeordnete Explosionen – oder sind es Implosionen? – von einer betäubend farbigen Gewalt einerseits und einer großen Schönheit andererseits festhalten.

Horizonte, die eine Landschaft andeuten könnten, Kreise, Netze und Stangen, die in ihrer Banalität und Verwobenheit an Kabel oder Wasser- und Gasleitungen erinnern und schließlich leuchtende Explosionen, die sich vor den Augen der Betrachter*innen zu exotischen Blüten entfalten und irgendwie metaphysisch schön und gleichzeitig bedrohlich wirken. Daher kann man Vera Leutloffs Gemälde auch als referenzielle Bilder betrachten, die auf ein außerhalb von ihnen existierendes Reales verweisen. Aber welche Verweise sind

diesen Bildern tatsächlich eingeschrieben? Verweise auf die Landschaft, die ihnen etwas Romantisches verleihen, Verweise auf den banalen Alltag der Kabel, die unsere immer dichter verkabelte Welt optisch prägen oder aber auf banale Gegenstände, die bereits Thema der Pop-Art waren? Tatsächlich haben Leutloffs Bilder auch eine „poppige“ Ausstrahlung im ursprünglichen Sinne des Wortes „Pop“, was Knall bedeutet. Und erst die explosionsartigen Bilder von betäubender Farbigkeit, die an üppige Blüten oder an quellendes, sich in einem Strudel drehendes Wasser erinnern. Tatsächlich gibt die Künstlerin diesen Werken auch Titel wie *Circular Oszillation: Atlantik*.

Das Zurückführen der Bilder auf das Reale ist nicht ganz falsch. Richtig ist es aber auch nicht. Denn es geht der Malerin mehr als um den Gehalt des Dargestellten um die formale Wiedergabe des Realen: um die Gerade und die Krümmung der Linie, um die Fläche und die Wölbung der Kreise und Stangen, um den Farbauftrag und um das Spiel des Lichts. Die Farbe, die immer wieder in der Schärfe des Lichts oszilliert, ist ein Leitthema von Leutloffs Arbeiten. Die Farbe und der Schatten, die Tiefe, der Vordergrund und der Hintergrund und die so auf der Fläche des Bildes erzeugte Bewegung, die mit der Zeit immer mehr zu einer Drehbewegung wird. Und schließlich der Raum und die Zeit sowie deren Verhältnis zueinander. Leutloffs Malerei ist formalistisch, selbstreferenziell, das heißt ohne Verweise auf ein wie auch immer geartetes Reales. Auch das trifft zu, aber auch das ist nicht ganz richtig.

Wie aber kann ein gemaltes Bild gleichzeitig gegenständlich und formalistisch, also ungegenständlich sein, referenziell und voller Verweise auf das Reale sowie gleichzeitig selbstreferenziell und frei von jeglicher Anbindung an das Reale? Das ist ein Paradox, dem mit unseren gängigen Vorstellungen von Bildern, die entweder gegenstandslos, also abstrakt sind, oder aber Bildern, denen Gegenständliches eingeschrieben ist, nicht beizukommen ist. Ein abstraktes



Zeichen, dem Gegenständliches zu eigen sein soll? Bei dieser Methode ist ein Scheitern unvermeidlich.

Vielleicht kommen wir weiter, wenn wir den Entstehungsprozess dieser Gemälde befragen. Folgen sie einem von vornherein festgelegten Vorhaben, dem die Malerin Schritt für Schritt folgt? Werden die Einzelteile des Bildes in einem rational gesteuerten Vorgehen wie ein Mosaik zusammengefügt, ohne dass etwas Unerwartetes oder Überraschendes auftritt, ähnlich der Arbeitsweise des Malers Gerhard Richter? Oder geht die Künstlerin eher intuitiv vor, ohne einem vorher festgelegten Vorhaben zu folgen, und verlässt sich auf ihre spontane Eingebung, die jede Form von Rationalität und Kontrolle übersteigt? So oder ähnlich, glaubt man der Überlieferung, gingen Jackson Pollock und die abstrakt expressionistischen Maler bei ihren Werken vor. Welches Vorgehen überwiegt also bei den Bildern von Vera Leutloff? Die Intention und damit ein vorhersagbares, rationales Vorgehen oder die Intuition, die Unerwartetes zulässt? Es scheint unmöglich, eine eindeutige Antwort auf diese Frage zu geben – daher erleben wir ein weiteres Scheitern bei dem Bemühen um eine Erklärung ihrer Werke.

Vielleicht kommen wir weiter, wenn wir versuchen, die Bilder von Vera Leutloff selbst zum Reden zu bringen, statt sie mit unserem kunsthistorischen Vorwissen erklären zu wollen. Von Anfang an wirken ihre Arbeiten, als ob sie mit Hilfe von Computertechnik hergestellt wären. Sie haben etwas Künstliches. Vor allem die letzten, runden Bilder mit ihrem explosionsartigen Blütengeflecht sehen auf den ersten Blick in ihrer psychedelischen Farbigkeit wie computer-generierte Bilder aus, von denen es im Netz schier Unmengen gibt. Doch legt die Künstlerin großen Wert darauf, dass ihr malerischer Vorgang mit der Hand und dem Pinsel ganz traditionell geschieht und lehnt jede Art technischer oder digitaler Hilfe ab. Dabei wäre es so einfach, durch ein einziges Klicken Strukturen und Farben herbeizuzaubern, die denjenigen ihrer Bilder ähneln. Aber es geht ihr nicht nur um das visuelle Ergebnis, sondern vor allem um den malerischen Prozess.

Dieser setzt sich zusammen aus dem anfänglichen Vorhaben, dem eigentlichen Vorgang und dem Ergebnis – dem Gemälde. Diese einzelnen Phasen des Prozesses verlaufen nicht voneinander getrennt, sondern gehen ineinander über, bedingen sich sogar gegenseitig. Denn erst in ihrer Gesamtheit ergeben sie ein Bild. Mit dem Vorhaben beginnt der Prozess. Welche Intention aber

verfolgt Vera Leutloff? Sie entwirft kohärente Bildsysteme zwischen Ordnung und Chaos, die sich zu Strukturen fügen, welche wiederholt werden können. Tatsächlich gibt es in ihrem Werk immer wieder Serien von horizontalen oder vertikalen Streifen, von Kreismustern, die sich zu Geflechten entwickeln, von zu Netzen geflochtenen Stangen oder Leitungen und von der Mitte des Bildes ausgehenden sternartigen Explosionen.

Die Arbeiten von Vera Leutloff erfordern eine eigene malerische Technik. Klebestreifen werden auf die Leinwand geklebt, die leeren Stellen ausgemalt, Streifen abgezogen und die so entstandenen leeren Stellen weiter ausgemalt. In Umkehrung dieses Abklebevorgangs entstehen die einzelnen Strukturen: Was zuerst war, verschwindet in die Tiefe, während die Fläche des zuletzt abgezogenen Streifens in den Vordergrund rückt, der erst im Laufe des Prozesses entsteht. Jetzt wird es spannend, denn nun kommt der Pinselstrich zum Einsatz und mit ihm das Zufällige, Unerwartete und Unvorhersehbare. Von links nach rechts zieht die Malerin entlang der Streifen langsam und bedächtig den trockenen Pinsel über die vorher noch feuchte Ölfarbe. Der Pinsel saugt die Farbe auf, zieht sie über die Fläche, gibt sie an die Fläche wieder ab, mischt sie mit anderen, auf der Fläche bereits vorhandenen Farben – die Spuren dieses Geschehens, das Vordringen der gelben Farbe in die rote, das Übertönen der roten Farbe, das Mischen der Farben sind der Leinwand eingeschrieben. Auf diese Weise entstehen feine Übergänge, überraschende Farbmischungen und unerwartete Schattierungen, die sich dem Willen wie auch der Kontrolle der Malerin entziehen. Sie sind das Ergebnis des Zufalls und – was das Wichtigste daran ist: unvorhersehbar. Das so entstandene Bild ist also das Ergebnis eines unberechenbaren, nur bedingt kontrollierbaren Prozesses voller Überraschungen. Das Flirren, das Schweben, das Fließen der Farben, das Oszillieren kündigt an, dass das Ergebnis auch ganz anders hätte ausfallen können. Und dieses „ganz anders“ gibt auch dem betrachtenden Auge die Freiheit, ja es fordert das Auge explizit dazu auf, die einzelnen Formen und deren Bezug zueinander, die nach vorne drängende Tiefe und umgekehrt das in die Tiefe zurücktretende Vordere immer wieder neu zu strukturieren. Denn auch das Betrachten wird zu einem nie abgeschlossenen Prozess.

Die Bilder von Vera Leutloff so zu lesen ist eine ganz andere Art, als sie über das dialektische Verhältnis von gegenständlich versus ungegenständlich und rational versus expressiv erklären zu wollen. Denn dieser Ansatz geht an der



Intention der Werke vorbei. Dagegen bringt der Versuch, sie von ihrem prozessualen Vorgehen her zu betrachten, die Bilder selbst zum Sprechen. Und was sagen sie uns? Sie erzählen nicht nur von dem Unvorhersehbaren, sondern eröffnen uns auch eine andere Art des Sehens und damit des Empfindens wie auch des Denkens. Eines Sehens, das in der Zeit geschieht, das sich in die Unendlichkeit ausdehnt, das nie abgeschlossen ist; eines Sehens, das immer im Auge behält, dass das, was wir sehen, auch ganz anders hätte ausfallen können. Nicht zufällig haben Leutloffs Arbeiten Titel wie *Ja/Nein*, *Verlauf*, *Moment* oder *Circular Oscillation*.

Und es ist ein Sehen, das wie in den Streifenbildern, den Kreisbildern und den Stangenbildern kein Zentrum mehr entdecken kann, denn alles auf dem Bild ist gleichwertig und gegeneinander austauschbar. Und wenn das Auge doch einmal, wie in den späteren runden Bildern, einen Mittelpunkt ausmachen kann, von dem aus sich das Geschehen auszubreiten scheint, so ist auch dieses Geschehen in Kreisbewegungen gefangen. Die Bilder von Vera Leutloff stehen daher für eine Welt, in der es nicht mehr möglich ist, ein Zentrum auszumachen, eine Welt, die sich nicht mehr linear nach vorne bewegt, sondern sich im Kreise dreht. Eine Welt, in der es keine dialektisch erzeugten, eindeutigen Erklärungen mehr gibt, sondern in der die Unvorhersehbarkeit, das Überraschende, trotz all der technischen, elektronischen und computergenerierten Innovationen – oder vielleicht gerade wegen dieser Innovationen? – immer mehr explosionsartige, bedrohliche Züge annimmt.

A World of Explosive Threat

Noemi Smolik

I had already written about Vera Leutloff's paintings years ago. At that time, I failed in my attempt to explain them clearly – until I declared this failure to be the actual intention of the paintings. Today, I believe even more than I did then that it is indeed the intention of these paintings to make us as viewers fail at any attempt to provide clear explanations for them. For what kind of paintings are we dealing with here? There are paintings with coloured stripes – sometimes bright red, sometimes bright yellow, sometimes green, radiating coldness – which, with their suggestions of horizon lines, can be understood as landscape paintings. There are pictures with surfaces filled with superimposed, light-reflecting, coloured circles that seem to flee into an infinite depth. There are pictures loaded with coloured rods that form irritating nets on the surface, transforming the foreground into the background, pushing the depth forward and causing what was just in front to implode into the depth. And there are pictures with horizontal or even vertical zigzag lines running across their surfaces, reminiscent of a machine recording of rhythmic sounds such as a heartbeat or creating the idea of sound waves. Finally, there are pictures created in recent years that depict star-like explosions – or are they implosions? – of a numbingly colourful violence on the one hand and a great beauty on the other.

Horizons that could suggest landscapes; circles, nets and rods which, in their banality and entanglement, are reminiscent of cables or water and gas pipes; and finally, luminous explosions that unfold into exotic blossoms before the viewer's eyes and somehow seem metaphysically beautiful and at the same time threatening. Leutloff's paintings can thus also be seen as referential images referring to something real that exists outside of them. But what references are actually inscribed in these paintings? References to landscapes that lend them something romantic; references to the banal everyday life of cables that visually characterise our ever more densely wired world, or to banal objects



that were already the subject of Pop Art? Indeed, Leutloff's paintings also have a 'pop-like' vibe in the original sense of the word 'pop' – i.e., bang – especially the explosive images of stupefying colourfulness, reminiscent of lush blossoms or swelling water spinning in a whirlpool. And, in fact, the artist also gives these works titles such as *Circular Oszillation: Atlantik*.

The ascription of the images to the real world is not entirely wrong. It is, however, not exactly right, either. For the painter is more concerned with the formal reproduction of the real than with the content of what is depicted – with the straightness and bending of the line, with the surface and curvature of the circles and rods, with the application of paint and the play of light. Colour, always oscillating in the sharpness of light, is a leitmotif of Leutloff's work as a whole. The colour and the shadow, the depth, the foreground and the background, and the movement thus created on the surface of the painting, which, over time, increasingly becomes a rotational movement. And finally, space and time and their relationship to each other. Leutloff's painting is formalistic and self-referential – that is to say, without references to anything real whatsoever. This, too, is true; but it is not quite correct either.

But how can a painted picture be simultaneously representational and formalistic, i.e., non-representational, referential and full of references to the real world, and at the same time self-referential and free of any connection to the real world? This is a paradox that cannot be dealt with by our common notions of images that are either non-representational: in other words, abstract, or images in which the representational is inscribed. An abstract sign that is inherently representational? With this method, failure is inevitable.

Perhaps we can get somewhere if we question the process by which these paintings are created. Do they follow a predetermined plan that the painter follows step by step? Are the individual parts of the painting assembled in a rationally controlled procedure like a mosaic, without anything unexpected or surprising occurring, similar to the working method of the painter Gerhard Richter? Or does the artist proceed more intuitively, without following a predetermined plan, relying on her spontaneous intuition that transcends any form of rationality and control? According to tradition, this – or in a similar manner – is how Jackson Pollock and the Abstract Expressionist painters approached their works. Which approach predominates in Leutloff's paintings? Intention, and thus a predictable, rational approach, or intuition, which allows

for the unexpected. It seems impossible to give an unequivocal answer to this question – hence we experience another failure in the effort to explain her works.

Perhaps we can make headway if we try to get Leutloff's paintings to speak for themselves, instead of trying to explain them with our prior knowledge of art history. From the very beginning, her works seem as if they were produced with the help of computer technology. They have something artificial about them. Especially the most recent, round pictures with their explosive flower networks appear at first glance in their psychedelic colourfulness like computer-generated images, of which there are almost countless on the Internet. But the artist attaches great importance to the fact that her painting process is done traditionally by hand and brush and rejects any kind of technical or digital help. Yet it would be so easy to conjure up structures and colours similar to those in her paintings with a single click. Leutloff is, however, not only concerned with the visual result, but above all with the painting process.

This is comprised of the initial intention, the actual process and the result – the painting. These individual phases of the process do not run separately from each other, but rather merge into one another, or even condition each other. For only in their totality do they result in a painting. The process begins with the intention. But what is Leutloff's intention? She designs coherent pictorial systems between order and chaos, which combine to form structures that can be repeated. Indeed, in her work there are repeated series of horizontal or vertical stripes, of circular patterns that develop into networks, of rods or lines woven into nets, and star-like explosions emanating from the centre of the picture.

Leutloff's works necessitate their own painterly technique. Adhesive strips are stuck onto the canvas, the empty spaces are painted, strips are pulled off, and the resulting empty spaces are further painted. In a reversal of this taping-off process, the individual structures emerge: what was first disappears into the depths, while the surface of the last strip to be peeled off moves into the foreground, which only emerges in the course of the process. Now it gets exciting – because now the brushstroke comes into play, and with it the random, the unexpected and the unpredictable. From left to right, along the stripes, the painter slowly and deliberately draws the dry brush over the oil paint, which beforehand was still wet. The brush absorbs the paint, draws it over

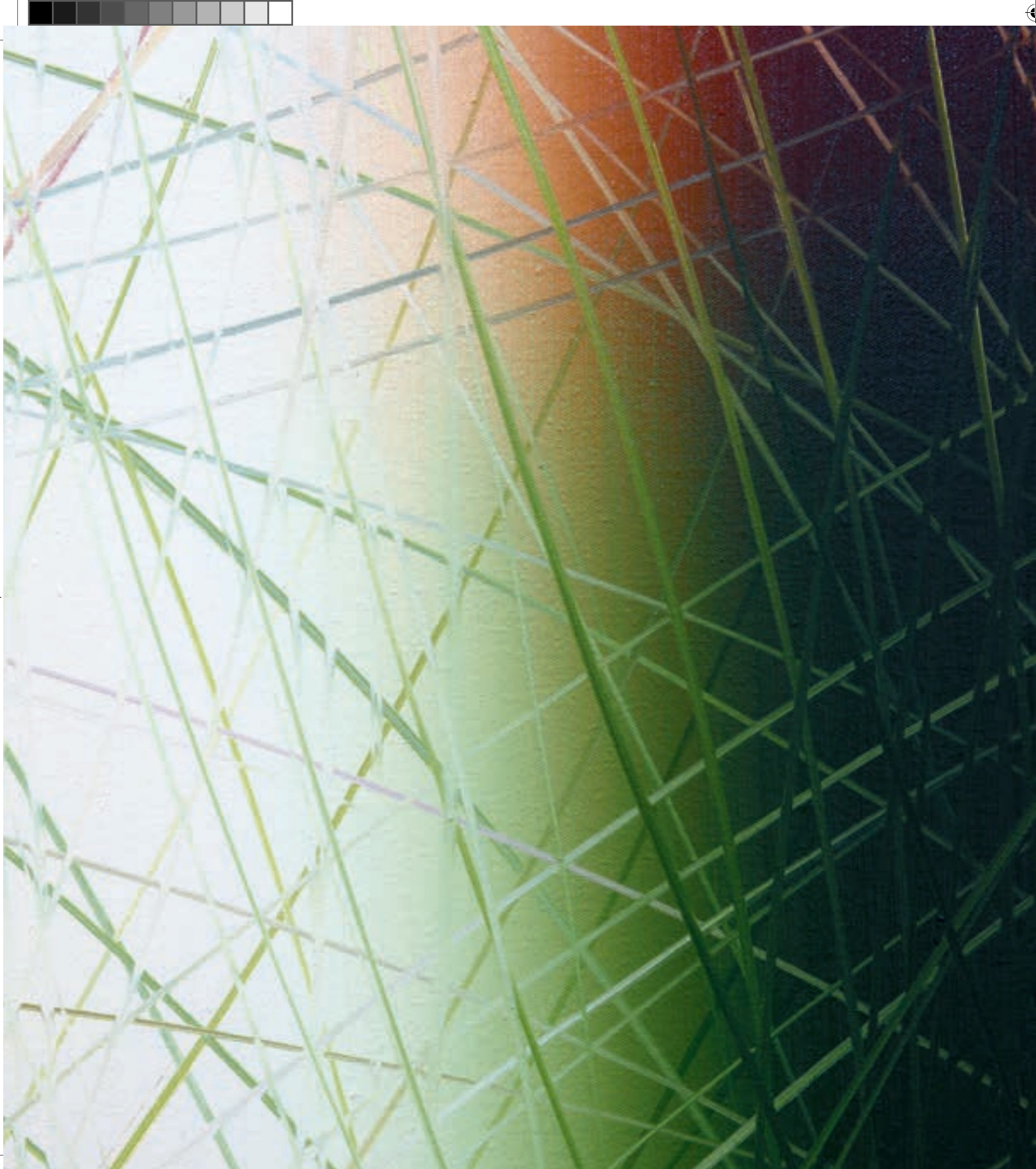


the surface, releases it back onto the surface and mixes it with other paints already present on the surface; the traces of this action, the penetration of the yellow paint into the red, the over-tinting of the red paint, the mixing of the paints – all are inscribed on the canvas. In this way, subtle transitions, surprising colour mixtures and unexpected shades emerge, which elude the will as well as the control of the painter. They are the result of chance and – most importantly – they are unpredictable. The resulting painting is therefore the outcome of an unpredictable process full of surprises that can only be controlled to a certain extent. The flickering, the floating, the flowing of the colours, the oscillations announce that the result could have been completely different. And this ‘completely different’ also gives the observing eye freedom; indeed, it explicitly invites the eye to structure the individual forms and their relationship to each other, the depth pushing forward and, conversely, the front receding into the depth, over and over again. For viewing also becomes a process that is never completed.

Reading Leutloff’s paintings in this way is very different from trying to explain them through the dialectical relationship of representational versus non-representational and rational versus expressive. For this approach misses the intention of the works. In contrast, the attempt to look at them from the point of view of their processual approach allows the pictures themselves to speak. And what do they tell us? They not only tell us about the unpredictable, but they also open up a different way of seeing and thus of feeling, as well as of thinking. A way of seeing that takes place in time, which extends into infinity, which is never completed; a way of seeing that always keeps in mind that what we see could have turned out quite differently. It is no coincidence that Leutloff’s works have titles such as *Ja/Nein* (Yes/No), *Verlauf* (Progression), *Moment* or *Circular Oscillation*.

And it is a seeing that – as in the stripe pictures, the circle pictures and the rod pictures – can no longer discover a centre, for everything in the picture is equivalent and interchangeable. And if, as in the later round pictures, the eye can distinguish a centre from which events seem to spread out, then these events are also caught in circular movements. Vera Leutloff’s pictures therefore stand for a world in which it is no longer possible to discern a centre, a world that no longer moves forward linearly but rather turns in circles. A world in which there are no longer dialectically generated, unambiguous

explanations, but in which the unpredictable, the surprising, despite all the technical, electronic and computer-generated innovations – or perhaps precisely because of these innovations? – increasingly takes on explosive, threatening features.



Netze

Die Bildgruppe der *Netze* wurde zuletzt im Jahr 2011 erweitert und ist eng verwandt mit Vera Leutloffs *Stangen*- und *Vorbei*-Gemälden. Ihr Bildraum besteht aus vergrößerten Verläufen, die ebenfalls in vielen anderen Werkgruppen vorkommen. Bei dem Bildraum der *Vorbei-Netze* handelt es sich um zum Teil ausschnitthaft vergrößerte *Vorbei*-Gemälde. In allen *Netzen* wird der Raum von „Fäden“ durchzogen, die sich gespinstartig ausbreiten. Bei dieser Struktur handelt es sich um Pinselstriche, die in exakt ausgeführter Geste und unter hoher Konzentration den Bildraum dynamisch durchdringen. Dabei entsteht wiederum optische Verunsicherung, da die horizontalen beziehungsweise vertikalen Basisstrukturen einerseits als plastisch greifbare und feste Objekte wahrgenommen werden, andererseits auch als sich öffnende, unendlich erscheinende sphärische Räume.

Nets

Vera Leutloff's group of *Netze* (Nets) paintings was last extended in 2011 and is closely related to her *Stangen* (Rods) and *Vorbei* (Passed) pictures. Their pictorial space consists of enlarged progressions, which also occur in many other groups of works, such as the *Vorbei-Netze* (Passed-Nets), which are, in some cases, enlarged details of *Vorbei* paintings. In all the *Netze* paintings, the space is crisscrossed by 'threads' that spread out like webs. This structure is comprised of brushstrokes that dynamically penetrate the pictorial space with precisely executed gestures and a high degree of concentration. This in turn creates optical uncertainty, since the horizontal or vertical basic structures are perceived on the one hand as three-dimensionally tangible and solid objects, but on the other hand also as open, seemingly infinite spherical spaces.



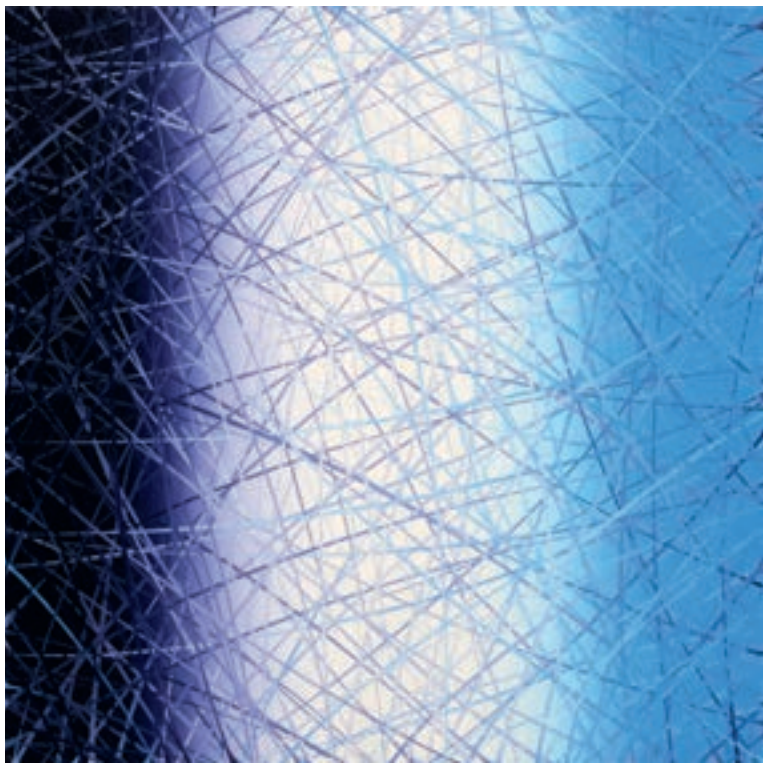
Netz: Atrament, Vandyckbraun, Stil de Grain brun, Grünlack (2005), 80 × 160 cm





Netz: Sommerwiese (2005), 100 × 220 cm

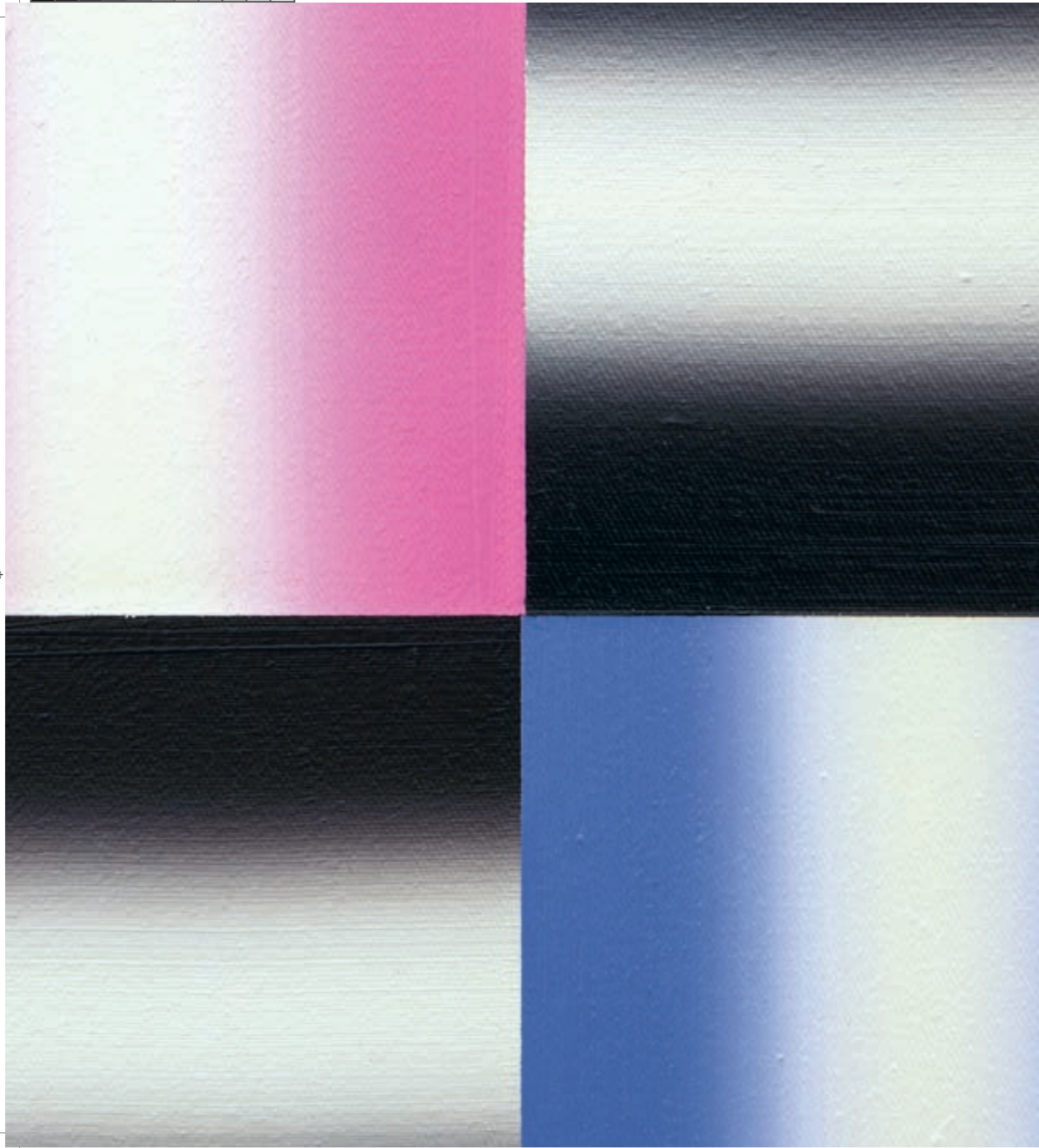




Netz: Paynesgrau, Königsblau (2000), 40 × 40 cm



Netz: Cherryglow (2005), 80 × 80 cm



Ja/Nein, Code

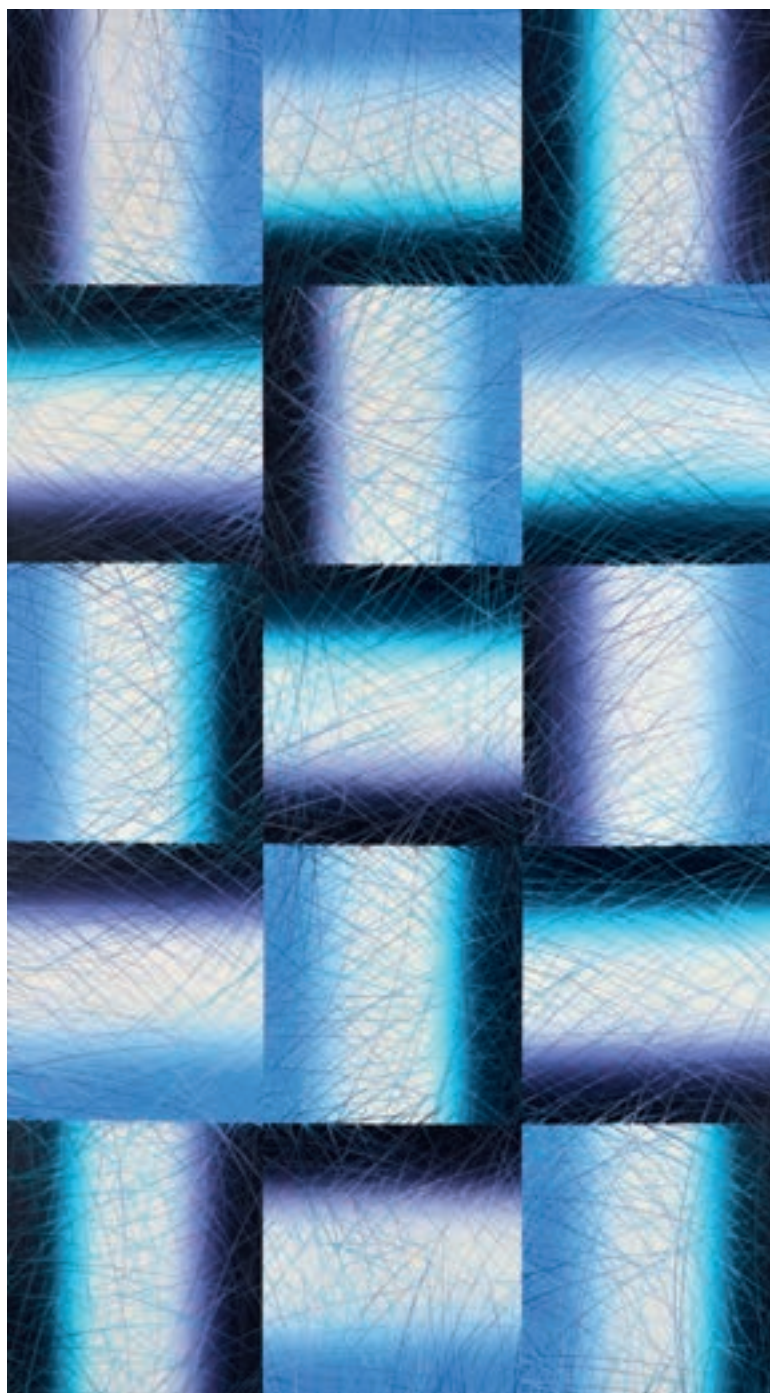
Die nach 2002 entstandenen *Ja/Nein*- und *Code*-Bilder sind ihrem Prinzip nach den *Stangen*-Gemälden zuzuordnen. Sie zeigen allerdings ausschließlich streng horizontal und vertikal ausgerichtete Stangen gleicher Breite. Dabei bestehen die *Ja/Nein*-Bilder aus regelmäßig quer und längs „verflochtenen“ Streifen, die wie bei gewebten Stoffen Kette und Schuss bilden. Alle Teile wirken hier gleichermaßen räumlich wie auch flächig. Es gibt keine Lösung für das optische Dilemma, das zu Augenschmerzen führen kann.

In Vera Leutloffs *Code*-Bildern wird das strenge Ja-Nein-Raster durch eine unregelmäßige rhythmische Anordnung des Geflechts abgelöst. Der Titel *Code* veranschaulicht dabei die unwillkürlich aufkommende Frage nach einer Gesetzmäßigkeit der sich abwechselnden Horizontal- und Vertikalstrukturen, die wie eine Pianola-Lochkarte wirken oder wie ein Morse-Code – beispielsweise lang-kurz-lang-lang-kurz – vor unseren Augen flimmern.

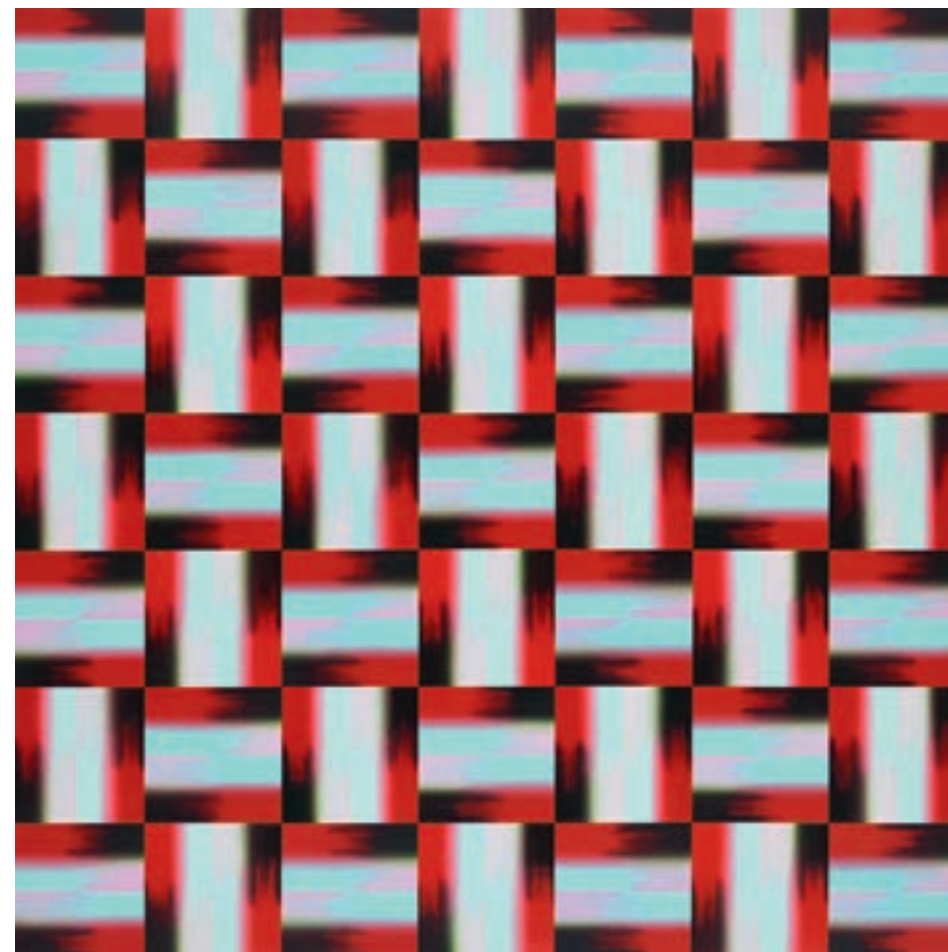
Yes/No, Code

According to the principle of their construction, the *Ja/Nein* (Yes/No) and *Code* pictures, created after 2002, are closely related to the *Stangen* (Rods) paintings. However, they consist solely of strictly horizontally and vertically aligned rods of equal width. The *Ja/Nein* pictures are comprised of regular crosswise and lengthwise ‘interwoven’ stripes that form warp and weft, as in woven fabrics. Here, all parts appear both spatial and planar. There is no solution to the optical dilemma, which can lead to eyestrain.

In the *Code* pictures, the strict yes-no grid is replaced by an irregular rhythmic arrangement of the meshwork. Here, the title *Code* visualises the involuntarily arising question as to a regularity of the alternating horizontal and vertical structures, which appear like the perforated paper read by a player piano or which flicker before our eyes like Morse code – for example, long-short-long-long-short.

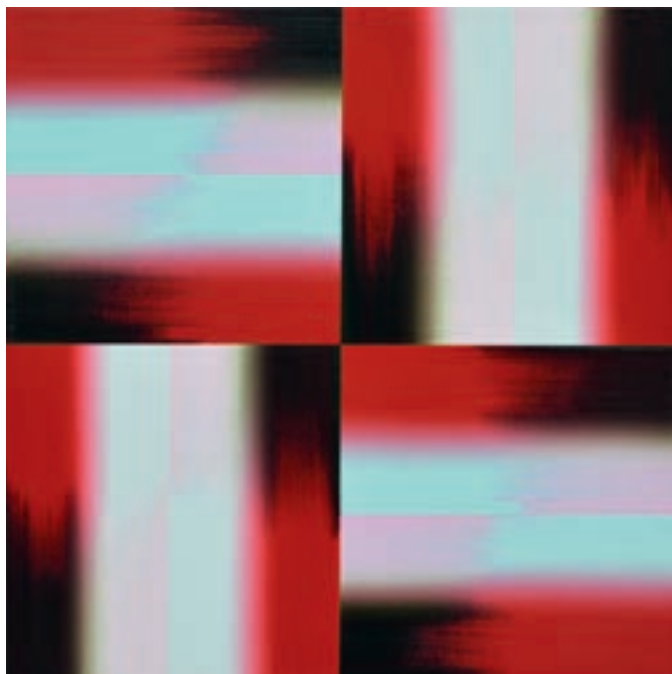


*Ja/Nein: Netz: Paynesgrau, Königsblau, Phthaloblaugrün (1999),
250 × 140 cm*

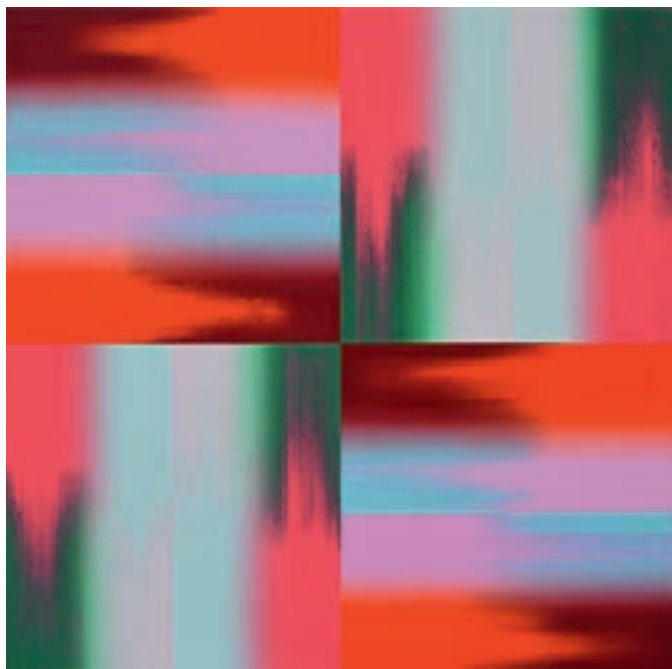


Ja/Nein: Zinnoberrot, Grünlack (2012), 140 × 140 cm

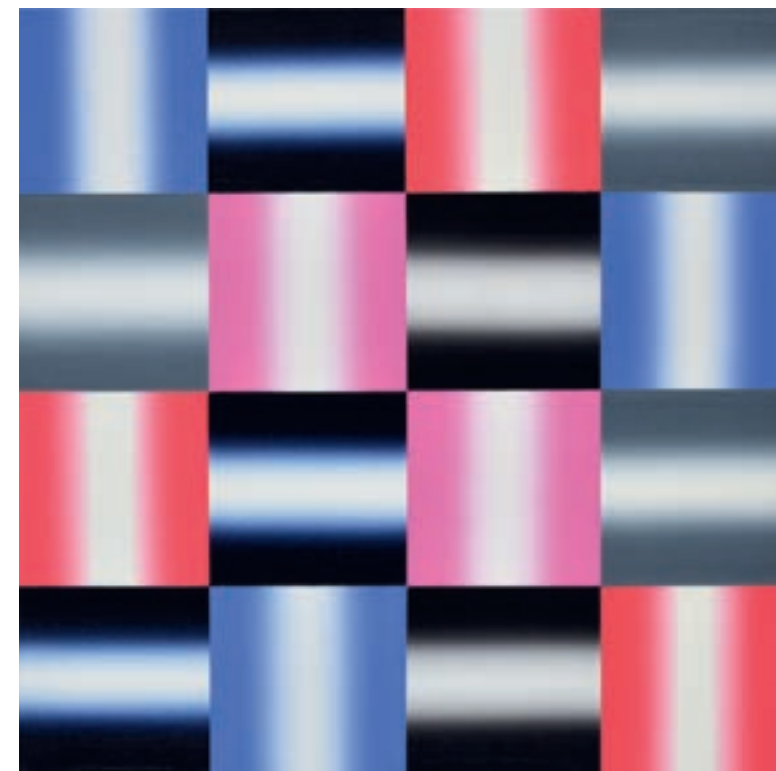




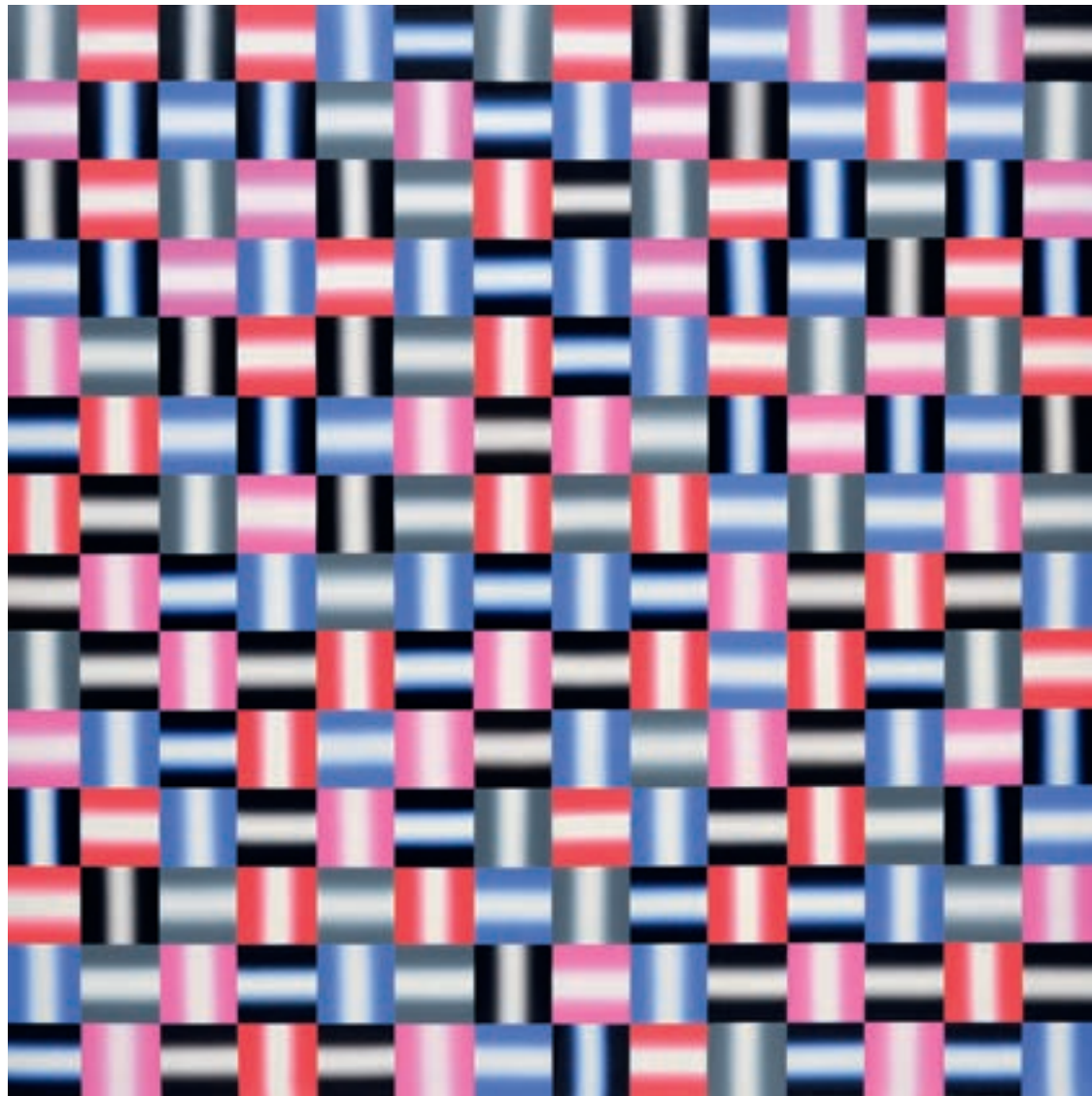
*Ja/Nein: Zinnoberrot,
Grünlack (2012), 40 × 40 cm*



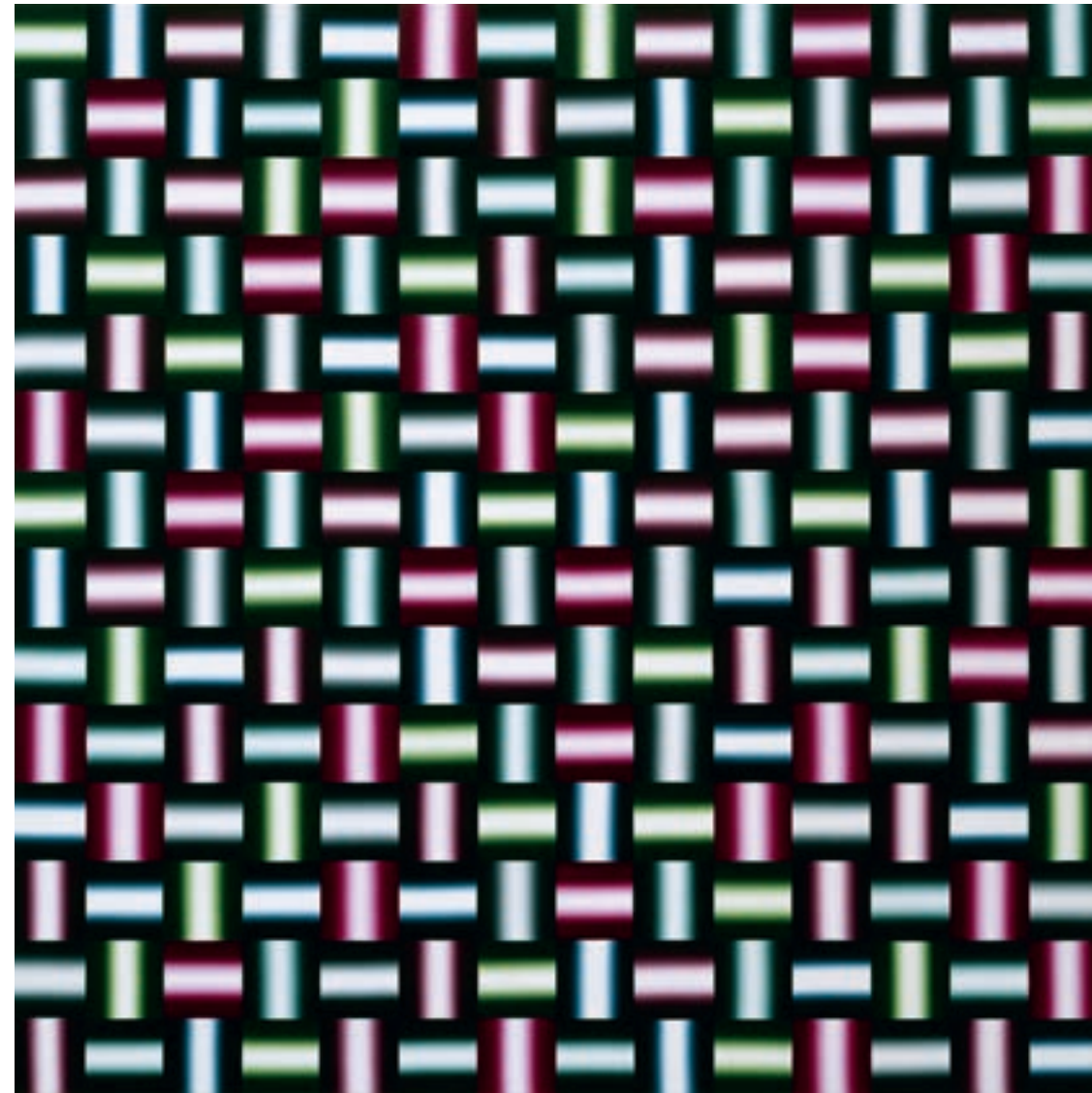
Ja/Nein: Ta (2014), 40 × 40 cm



Ja/Nein: Schatten II (2009), 40 × 40 cm



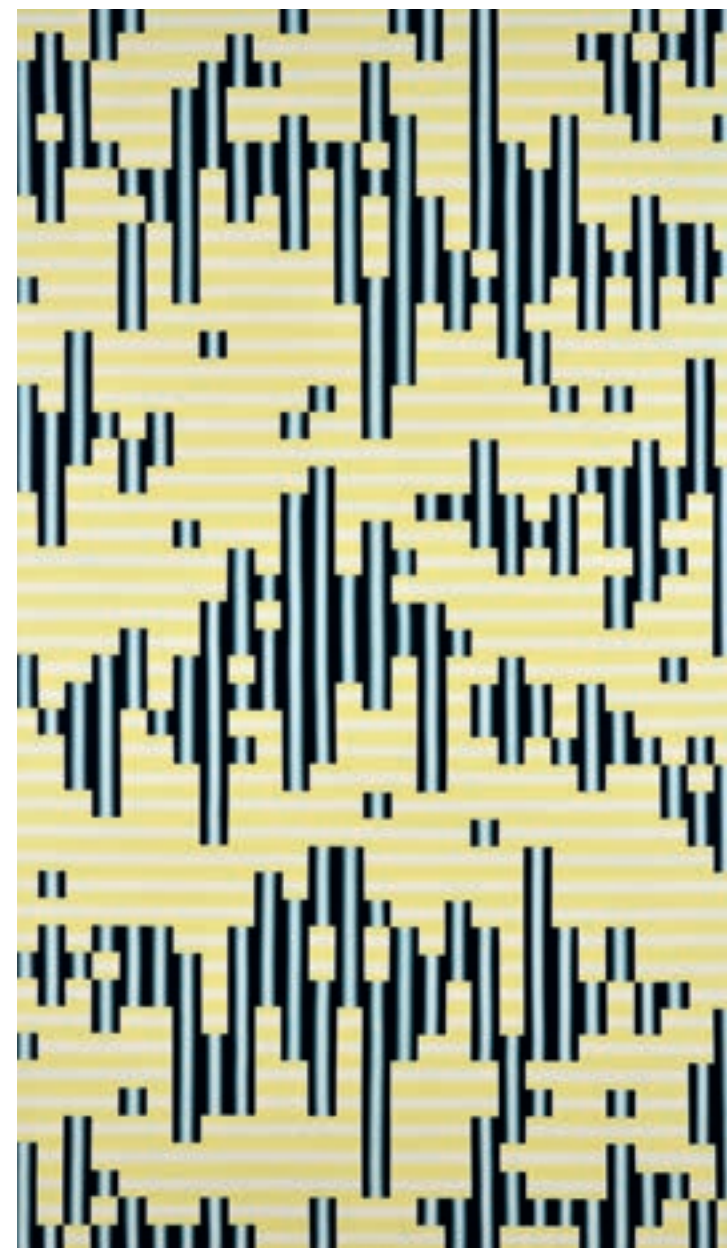
Ja/Nein: Schatten (2009), 140 × 140 cm



Ja/Nein: Nordlicht (2008), 140 × 140 cm



Santa Croce: Grünlack, Paynesgrau (2002), 65 × 65 cm



Code: Atrament, Medievalgelb (2003), 230 × 135 cm



Moment

Malweise und Bildstruktur der *Moment*-Bilder entsprechen denen der *Vorbei*- und *Verlauf*-Bilder. Sie sind im Gegensatz zu diesen aber vertikal gestaffelt, was ihnen einen anderen Ausdruck verleiht. Die waagerechte Ausrichtung lässt unsere Blicke von rechts nach links und zurück gleiten, und das zu seinen Seiten hin offene Bild scheint unendlich fortsetzbar, zugleich aber landschafts-gleich in dauerhafter Ewigkeit in sich zu ruhen. Dagegen nehmen wir die Vertikalstruktur der *Moment*-Bilder eher mit dem eigenen Körper wahr, über dessen aufrechte Haltung wir uns mit der Bildstruktur identifizieren können. Der Blick schweift nicht seitlich ab, sondern wandert nach oben oder unten, was einerseits unseren Standpunkt betont, andererseits eine größere Dynamik vermittelt. Interessanterweise sind Vera Leutloffs *Moment*-Bilder zumeist Querformate, wohl um eine allzu starke Vertikal-Dynamik abzufangen, wobei in ihrem Werk grundsätzlich Quadrate und Querformate dominieren.

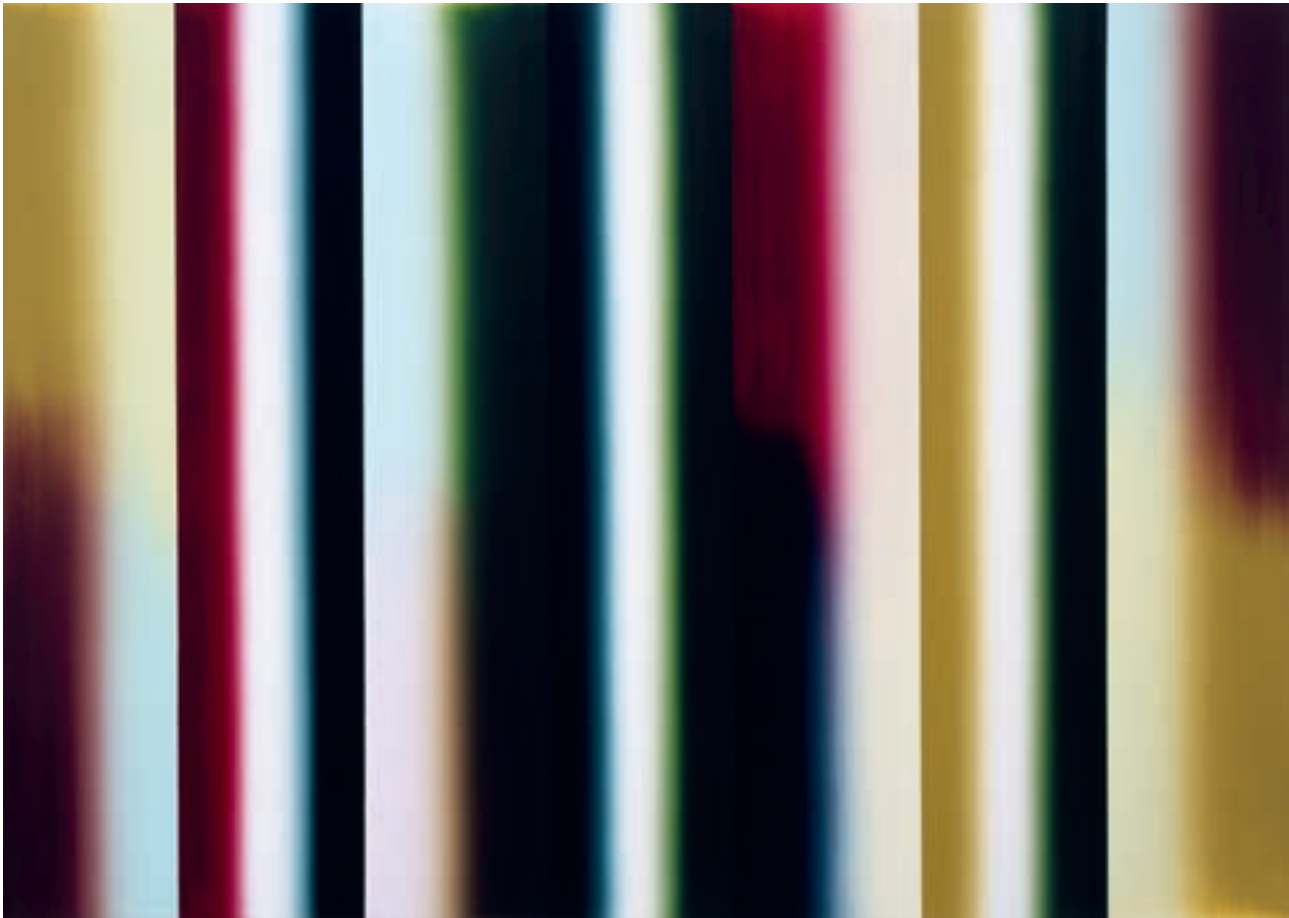
Moment

The manner of painting and the structure of the *Moment* paintings correspond to those of the *Vorbei* (Passed) and *Verlauf* (Progression) paintings. In contrast to these, however, they are staggered vertically, which lends them a different expression. The horizontal orientation allows our gaze to glide from left to right and back again, and the picture, which is open at its sides, seems to be infinitely continuable, but at the same time to rest in itself, landscape-like, in permanent eternity. In contrast, we perceive the vertical structure of the *Moment* pictures more with our own body, our upright posture allowing us to identify with the vertical structure of the composition. Our gaze does not wander sideways but rather upwards or downwards, which on the one hand emphasises our own standpoint and on the other conveys a greater dynamism. Interestingly, Vera Leutloff's *Moment* paintings are for the most part landscape formats, presumably to counteract an overly strong vertical dynamic, although squares and landscape formats actually dominate in her work.



Moment: Nordlicht (2008), 100 × 150 cm





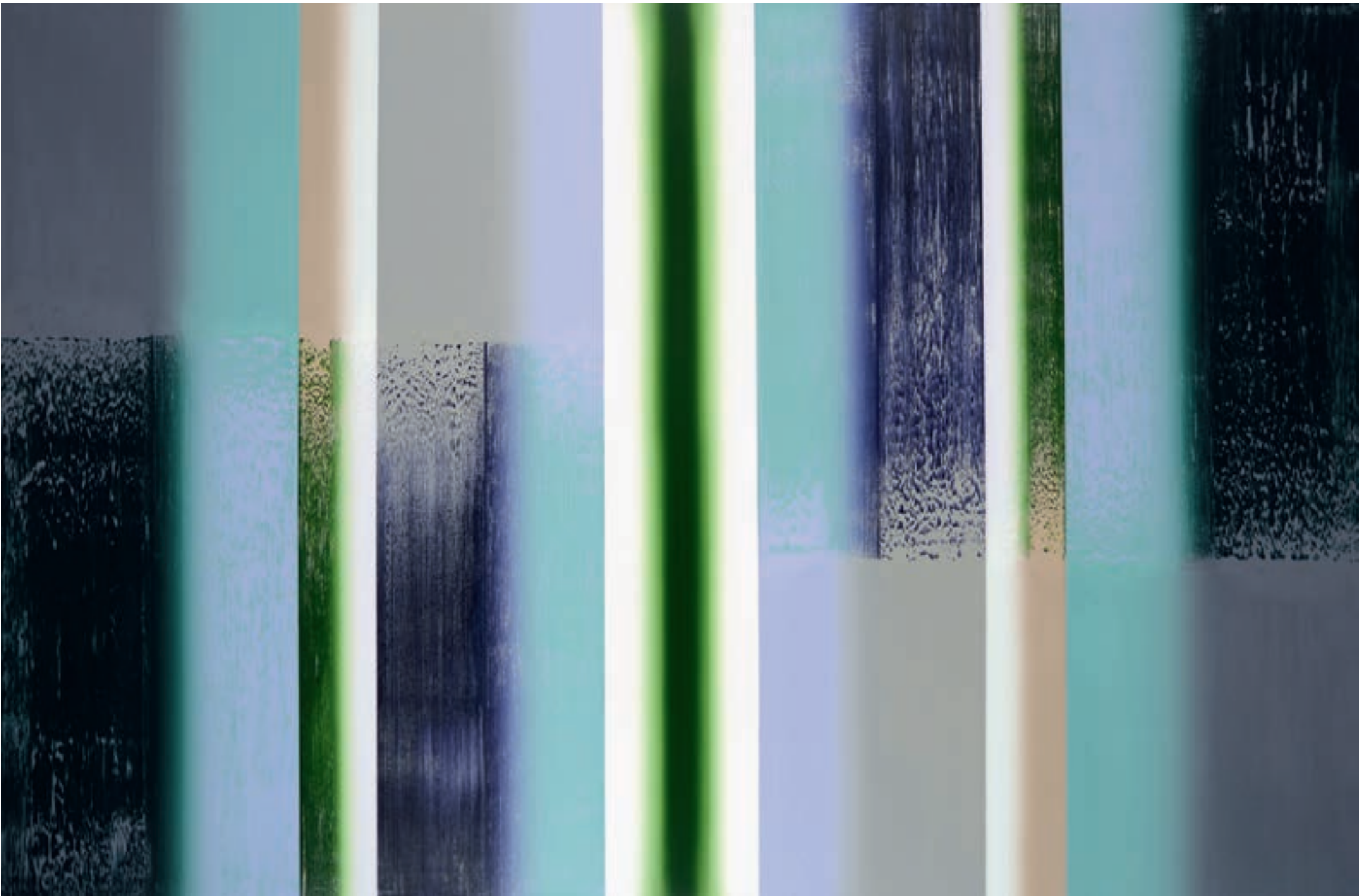
Moment: Verlauf: Jagd (2008), 100 × 140 cm



Momentino: Marina (2010), 30 × 35 cm



Moment: Tanka: Yukon (2021), 120 × 180 cm



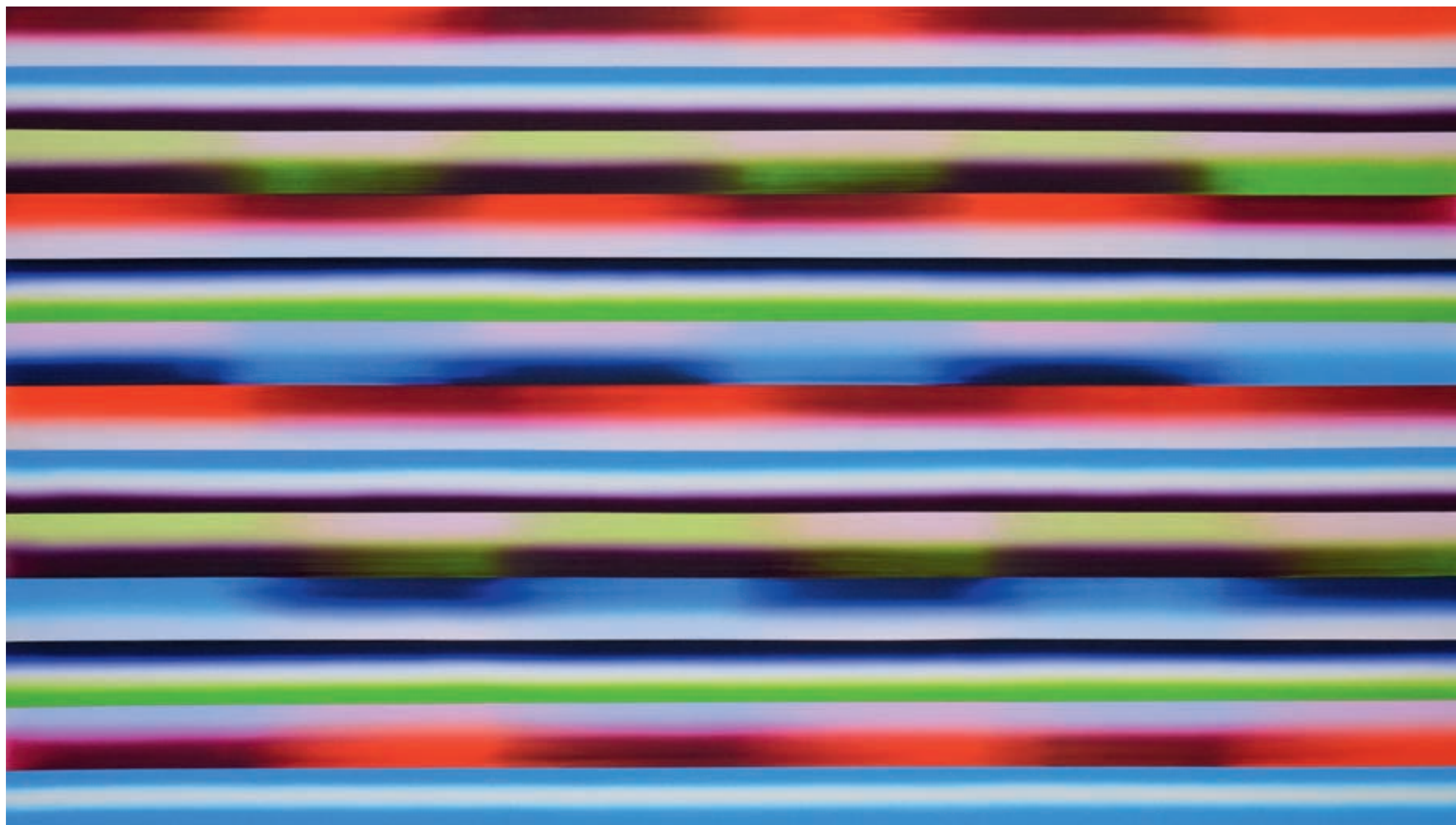


Vorbei, Verlauf

Die *Vorbei*-Bilder bestehen aus übereinander gestaffelten Farbstreifen, die sich vertikal gegeneinander abgrenzen, horizontal jedoch rhythmisch von anderen Farbsequenzen durchdrungen sind. Die Betrachter*innen fühlen sich auch durch die Bildtitel in ihrem Eindruck bestätigt, dass es sich um eine besondere Art der Darstellung beobachteter Realität handelt. Zudem rufen die Farbzusammenstellungen Assoziationen oder gar Erinnerungen an selbst Erlebtes oder Gesehenes wach. Dabei thematisiert der Titel *Vorbei* das rasche Verwischen, das schnelle Vorüberziehen des Wahrgenommenen. Die Künstlerin fügt verschiedenfarbige Erinnerungshorizonte zusammen und macht aus der Aneinanderreihung zahlreicher subjektiv wahrgenommener Sinneseindrücke ein objektiv vermittelbares Seherlebnis. So verbinden sich die einzelnen momenthaften Farblandschaften zu der einzigartigen und typischen Farbharmonie des jeweiligen *Vorbei*-Bildes.

Passed, Progression

The *Vorbei* (Passed) pictures consist of stripes of colour set one on top of the other, which are vertically delineated but horizontally rhythmically interspersed with other colour sequences. Viewers feel confirmed in their impression by the titles of the pictures that what they are seeing is a special kind of representation of observed reality. In addition, the colour combinations evoke associations or even memories of things the viewers have experienced or seen themselves. The title *Vorbei* thematises the swift blurring, the rapid passing of what has been perceived. The artist pieces together variously coloured horizons of memory and transforms the juxtaposition of numerous subjectively perceived sensory impressions into an objectively communicable visual experience. In this way, the individual, evanescent colour landscapes combine to create the unique and typical colour harmony of each respective *Vorbei* picture.



Horizont: Brise (2005), 130 × 230 cm





Vorbei: Blizzard III (2000), 100 × 100 cm



Vorbei: Arkadien (2008), 100 × 100 cm





„Malen ist ja auch Denken mit der Hand.“

Vera Leutloff im Gespräch mit Eva Müller-Remmert

Vera, Du bist in Hamburg geboren und hast an der Kunstakademie in Düsseldorf studiert. Wie kam es überhaupt zu Deiner Entscheidung, Künstlerin zu werden?

Als Künstlerin habe ich mich immer gesehen. Es ist für mich, noch vor dem Machen, eine Art zu sehen und zu denken. Und wie Bazon Brock es einmal formulierte, ist die „Selbstbeauftragung des Künstlers“ wesentlich. Insofern brauchte ich mich nicht zu entscheiden. Die Malerei habe ich schon ziemlich früh kontinuierlich betrieben, zum Glück weitgehend ungestört durch Malunterricht. Diese freie Entfaltung war übrigens auch möglich, als ich an der Düsseldorfer Akademie studierte.

Nach einem Reisestipendium warst Du unter anderem 1991 Preisträgerin der Villa Romana in Florenz. Später hattest Du für drei Jahre einen Lehrauftrag in Düsseldorf, wo Du ja auch studiert hast. Wie stark bist Du dieser Stadt, in der Du seit Langem lebst, verbunden? Und kannst Du sagen, warum?

Ich wohne mitten im Zentrum, in der Nähe des Hauptbahnhofs mit der entsprechenden, durchaus etwas dystopischen Atmosphäre. Diesen Kontrast zur Ruhe und Abgeschlossenheit, die ich im Atelier brauche, mag ich. Ein Blick vom Balkon und schon bin ich wieder im Film. Insofern wollte ich nicht in einer ländlichen Umgebung arbeiten und Düsseldorf ist einerseits, wie der Name schon sagt, überschaubar, andererseits großstädtisch genug. Das kommt mir entgegen, da ich gerne zu Fuß unterwegs bin. Viel Grün, der geliebte Rhein, die japanische Community und natürlich die lebendige Kunstszene.

Wie ist es zu dieser Ausstellung gekommen? Wie ist – vielleicht auch im Vergleich zu anderen Ausstellungen – die Idee entstanden und wie hat sich das Konzept dazu entwickelt?

Es ist die erste Ausstellung, die einen langen Zeitraum meiner Malerei umfasst und dazu auch Einblicke in ziemlich frühe Arbeiten gibt. Reinhold Maas, bei dem ich seit vielen Jahren ausstelle, hatte häufiger von der Idee gesprochen, auch einmal die früheren Werke zu zeigen. In seiner Wohnung hängt das erste Bild, das er von mir gesehen hatte: *Einkeimblättrige Räume*, aus Villa-Romana-Zeiten. Zu der Eröffnung meiner Ausstellung *Seegrün und Crimsonrot* 2019 in seiner Galerie in Reutlingen kam dann Holger Kube Ventura. Seine ungewöhnlichen Fragen haben mich überrascht und ich dachte, er müsste eigentlich auch gemalt haben. Ein Maler, der Ausstellungen macht, hat einen anderen Blick. Dementsprechend hat Holger auch die Bildauswahl für die aktuelle Schau getroffen. Das ist spannend für mich, denn oft konzipiere ich die Auswahl der Bilder selbst und wähle den Ort ihrer Hängung aus. In meinen Ausstellungen bei Ralph Kleinsimlinghaus beispielsweise habe ich immer so gehängt, dass die Arbeiten mit den Räumen der Villa Goecke eine Art Symbiose bildeten. Holger Kube Ventura stellt meine Bilder hier nun auch farblich in neue Zusammenhänge, was inspirierend ist. Und er zeigt zum ersten Mal die einzelnen Werkgruppen als Blöcke. Es ist also ein ganz neuer Blick auf meine Bilder.

Wie gehst Du vor, wenn Du mit dem Malen beginnst: Hast Du vielleicht bereits eine Idee im Kopf oder agierst Du eher spontan? Überlegst Du vorher, wie das Ergebnis wirkt, ob und was es bewirken soll oder könnte?



Die Bilder plane ich schon hinsichtlich ihrer Farbigkeit und ihres Grundkonzepts. Manche mehr als andere. Bei den *Stangen* zum Beispiel klebe ich die einzelnen Elemente vorher ab, das ist anders gar nicht zu machen. Ich packe beim Malen das Bild quasi aus, sodass die zuerst abgeklebte Stange die letzte zu malende ist. Die Lage der Farben plane ich nicht, da die Wirkung jedes schon gemalten Elements die des nächsten beeinflusst. Je nach Tagesgestimmtheit entscheide ich durchaus spontan, an welchem Thema oder mit welcher Farbigkeit ich weitermache. Obwohl ich natürlich die Wirkung abschätzen kann, überrascht das Ergebnis mich manchmal selbst, gerade auch im malerischen Detail oder wenn ich ein Bild von einem Format wie 30 × 30 cm zu 90 × 90 cm oder 180 × 180 cm wandle. Diese verschieden großen Arbeiten sehen im Original oft verblüffend anders aus, während ihre Fotodateien kaum zu unterscheiden sind.

Gibt es ein großes Thema oder Anliegen bei Deiner Arbeit?

Ein Thema, das sich durch alle Bilder zieht, ist das der Farbräume. Die empfinde ich wie eine einzige Farbe, das Zusammenspiel der Farben ergibt so etwas wie eine neue Farbe. Ein weiteres Thema ist das des Pinselstrichs. Manchmal folgt er der im Bild angelegten Form wie bei den *Verläufen*, *Stangen* und *Kreisen*. Die Striche sind in einem Pinselzug gemacht. Oder sie sind stärker durch die Geste bestimmt, was die sogenannten *Gräser*, *Netze* und *Oszillationen* verbindet. Bei den *Oszillationen* gibt es beides.

Von Beginn an verwendest Du in Deiner Malerei eine ganz bestimmte, typische und wiedererkennbare Farbpalette. Kannst Du erklären, warum Du hauptsächlich leuchtende, eher kühle Farben für Deine Arbeit wählst? Und kannst Du Vorlieben benennen oder wechseln diese auch?

Dass man die Farben als „kühl“ bezeichnen könnte, liegt wohl eher daran, wie ich sie einsetze. Sie sind genau definiert an ihrem Ort auf der Leinwand und im Zusammenklang mit ihrer farblichen Antwort. Die Art der Anordnung und die präzisen Konturen verstärken diese Wahrnehmung. Sogenannte warme Farben wie zum Beispiel Orange gibt es ebenso in meinen Bildern. Vielleicht entsteht das, was als warm bezeichnet wird, eher durch eine gewisse undefinierte. Das Leuchten kommt auch durch die Übergänge zu reinen

oder abgemischten Weißtönen zustande. Dadurch erscheinen die Nuancen, welche die Farbe zu diesem Weißton hin hat. Wenn ich mir nach und nach einen neuen Farbraum ausdenke, male ich gerne erst einmal bevorzugt in dieser Farbigkeit. Im Moment mag ich spezielle Grautöne im Zusammenspiel mit den anderen Farben. Da gibt es einen Ton, der auf der Tube als „Warmgrau“ bezeichnet wird (lacht).

Bereits in Deinen ersten Landschaften mit geometrischen Versatzstücken, die dann zunehmend abstrakter wurden, zeigt sich Deine wachsende Fokussierung auf die Beschaffenheit Deiner Farben und die Art ihres Auftrags auf die Leinwand. Kannst Du sagen, wie es dazu gekommen ist und was Dich an dem Material Farbe besonders interessiert?

Farbe als Stoff scheint mir aus einer Zwischenwelt von Materie und Geistigem zu stammen. Natürlich ist sie durch ihre chemischen Eigenschaften – meistens Pigmente und ein Bindemittel – definiert. Trotzdem nah am Imaginären, löst schon die pure Farbe viele Empfindungen und Assoziationen aus. Malen ist ja auch Denken mit der Hand. Manchmal kommt es mir vor, als wären die Haare des Pinsels Nervenenden. Dementsprechend möchte ich die Farben möglichst gut kennen, wissen, wie sie sich verhalten. Jedes Pigment besitzt so etwas wie ein eigenes Wesen. Das zeigt sich zum Beispiel darin, wie die Farbe sich im Übergang zu anderen Farben verhält und sich ausbreiten kann. Oder wie sie sich mit Malmitteln mischen lässt oder wie sie antrocknet. Ölfarben liebe ich, weil sie am lebendigsten und beweglichsten sind. Und weil sie das haben, was als „Tiefenlicht“ bezeichnet wird.

Abgesehen von Deinen ganz frühen Arbeiten waren Deine ersten Bildgruppen die Alpen und die sogenannten Gräser. Wie kann man sich deren Entstehung vorstellen? War die Malweise dieser Bilder zugleich mit der Assoziation ihrer Motive verknüpft oder hat sich das Motiv erst aus der Malweise ergeben?

Die Arbeit an diesen Bildgruppen begann ich während meines Jahres in der Villa Romana in Florenz. Davor gab es schon eine Art von Bildgruppe, die ich selbst unter anderem mit dem Barock verbunden hatte. Es gab tatsächlich Titel wie zum Beispiel *Barocker See*. Die Farben hatte ich teilweise ziemlich plastisch



aufgetragen, zwischen und über den konstrutiven Elementen. In Florenz kam mir dann die Renaissance näher, aber ich hatte auch vorher schon Lust, etwas Neues anzufangen. Die *Alpen* begannen, als ich mit gezackten Linien spielte. So, wie man in einer geteilten Fläche fast automatisch den Horizont sieht, liegt auch hier durch die Seherfahrung eine landschaftliche Assoziation nahe. Dieser Linie mit ihren systematisierten Pinselstrichen zu folgen, ergab dann etwas in der Art von bergartigen Formationen oder Gebirgen.

Bei den sogenannten *Gräsern* war es die Anordnung der anders systematisierten Pinselstriche, die das Motiv ergaben. Ja, das Motiv hat sich nur aus der Malweise ergeben. Und es braucht nicht notwendigerweise ein Motiv. Es hat mich nie interessiert, malend etwas abzubilden, eine Realität nachzumachen oder nachzuempfinden. Eher suche ich eine Art gestischen Automatismus, der sich dann aus dem Zusammenspiel mit den Farbeigenschaften oder besonderen Pinseln ergibt. Das setzt das Machen in eine gewisse Distanz zu mir selbst. Die malerischen Details entstehen durch einen definierten Prozess. Das verbindet die *Gräser* mit den anderen Gruppen, vor allem den *Netzen* und *Oszillationen*. Auch mit den *Vorbei*-Bildern und so weiter, denen die Idee zugrunde liegt, einen Verlauf in einem einzigen Strich zu malen.

Wir bleiben bei Deiner Malweise, die Du in ganz enger Verbindung zu den Materialeigenschaften Deiner Farben entwickelst. Wie sieht Dein Malprozess aus, der bereits vielfach als nicht einfach und dabei auch als meditativ beschrieben wurde, aber für Deine neueren Izizague-Bilder noch eine ganz andere, auch körperliche Herausforderung bedeutet. Kannst Du das für diese Bilder einmal beschreiben?

Es gibt ja schon die ein oder andere Beschreibung, wie ich meine Bilder male und ich möchte das hier lieber nicht noch einmal erzählen. Im letzten Jahr hat Kristina Schamkaew hervorragend erklärt, wie die *Izizague*-Bilder und *Oszillationen* entstehen, diese Erläuterung möchte ich hier gerne zitieren: „Die Wellenbewegung wird in einem Pinselzug gemalt. In den *Circular-Oszillation*-Arbeiten schließt sie genau an ihren Anfang an. Diese neue malerische Methode ermöglicht mehr ‚zufällige‘ Farbmischungen. Allgemein entstehen in allen Arbeiten der Künstlerin unvorhersehbare Farbergebnisse, die auch bei gleicher Vorgehensweise jedes Mal anders sind. In ihren früheren Bildergruppen, wie beispielsweise den *Verlauf*- und *Moment*-Bildern, ist die festgelegte Farbverschiebung

und damit auch die Vermischung durch eine eher der Form folgenden Bewegung und Grenzlinien gekennzeichnet. Beim Oszillieren ist die Pinselführung dagegen freier und bietet mehr Raum für überraschende Ergebnisse. ‚Im Zusammenspiel zwischen Farbe und Bewegung kann es sich ausbreiten‘, beschreibt Vera Leutloff. [...] Bei *Circular Oszillation: Tian* kommt eine andere ‚runde Geometrie‘ hinzu. Es entsteht auch ein neuer Malprozess. Das Bild wird während des Malens von Hand gedreht. Bei Vera Leutloffs Arbeiten ist der Vorgang generell oft körperlich nicht einfach. Für große Arbeiten verwendet sie Pinsel mit einer Größe von bis zu 50 cm, die ganz schön schwer werden können. Es bedarf höchster Konzentration und Geschick. Vera Leutloff beschreibt das Durchführen auch als ‚meditative Versenkung‘. Dabei entsteht aus der Kombination von körperlicher Bewegung, Planung und Konzentration ein Rhythmus. [...] Zusätzlich ist die quadratische Leinwand ein wichtiges Mittel beim malerischen Prozess, da die Farbposition und Verschiebung im Kreis von der Künstlerin präzise festgelegt wird und in Korrelation zum Quadrat steht.“¹

Dein sehr genauer Malstil fällt jedem sofort ins Auge, er ist präzise und in Kombination mit der Farbpalette aus meist unvermischten Farben zurückhaltend bis deutlich distanziert. Dieser Aspekt Deiner Bilder scheint Deinem natürlichen, emotionalen Wesen eigentlich nicht zu entsprechen, obwohl Du ansonsten in der Tat sehr strukturiert und das Gegenteil von chaotisch bist. Hältst Du das Emotionale in Deiner Malerei bewusst zurück?

Bevor ich anfangen zu malen, nehme ich Anlauf. Nicht durch besondere Aktivitäten, eher versuche ich, in eine neutrale Stimmung zu kommen – so wie manche Fotografen, die einen leicht grauen Himmel mögen. Sowohl beim Machen als auch Betrachten eines Bildes stellt sich doch noch vor jeder bewussten Einordnung ein direktes, spontanes Gefühl ein. Was mich hier fasziniert, ist die Wirkung der Farben. Also wie wird zum Beispiel Krapplack im Dialog zu Paynes Grau – natürlich noch im Kontext anderer Farben – zu einer neuartigen Empfindung, die man sonst so gar nicht haben kann? Dabei mag ich den Kontrast zwischen dieser nicht ganz zu fassenden Wirkung und der malerischen Präzision. Du hast schon Recht, ich bin ein emotionaler Mensch, aber andererseits beschäftige ich mich auch gerne mit naturwissenschaftlichen Themen wie zum Beispiel Mathematik oder Biologie, wo präzises



Denken nötig ist. Auf diese Themen dann einen künstlerischen Blick zu werfen, macht mir Spaß.

*Gab es früher und gibt es heute künstlerische „Vorbilder“ für Dich, und wenn ja, aus welchen Gründen? Gab und gibt es Einflüsse auf Deine eigene Arbeit? Was „packt“ Dich, wenn Du Arbeiten anderer Künstler*innen anschaust? Was interessiert Dich und welche Aspekte langweilen Dich eher?*

Maler, die das Licht auf eine in ihrer Zeit neue Weise gemalt haben, schätze ich: Jan Vermeer, William Turner oder die Impressionisten, alleine schon wegen der Farben, die sie für die Schatten genommen haben. Also gerne Künstlerinnen und Künstler, die sich auch mit der Auflösung beschäftigt haben. Gerade in meinen neuesten Bildern spüre ich eine Bewegung in diese Richtung. François Morellet fällt mir ein, Imi Knoebel und von vielen anderen oft nur einzelne Bilder oder Phasen. Zum Beispiel sah ich neulich ein Bild von Siegward Sprotte, eine Art landschaftliche Kalligrafie. Auch die traditionelle ostasiatische, speziell die japanische Malerei mag ich sehr. „Vorbilder“ im konkreten Sinn habe ich nicht, es ist mehr eine Verwandtschaft, die ich spüre. Wenn ich mich bei einer malerischen Idee gleich an andere Bilder erinnert fühle, mache ich damit nicht weiter. Man will sich schließlich auch selbst überraschen.

Liebe Vera, ich danke Dir sehr herzlich für diesen Austausch und Deine bereitwillige Auskunft über Dich und Deine mitreißenden Bilder, in denen es vor allem um Farbräume, den sensiblen Pinselstrich und die prozesshafte Malweise geht. Sie sind, um Deine eigenen Worte noch einmal zu zitieren, so sensibel gemalt, „als wären die Haare des Pinsels Nervenenden“.

¹ Kristina Schamkaew, „Einführung“, in: *Vera Leutloff. Oszillation*, Ausst.-Kat. Galerie Reinhold Maas, Reutlingen 2021, S. 4/5.

‘Painting is also thinking with the hand.’

Vera Leutloff in Conversation with Eva Müller-Remmert

Vera, you were born in Hamburg and studied at the Düsseldorf Academy of Art. How did you decide to become an artist in the first place?

I have always seen myself as an artist. For me, even before the actual making of art, it is a way of seeing and thinking. And as Bazon Brock once put it, the ‘self-assignment of the artist’ is essential. In this respect, I didn’t have to decide. I pursued painting continuously from a fairly early age – fortunately largely undisturbed by painting lessons. Incidentally, this free development was also possible during my studies at the academy in Düsseldorf.

After a travel scholarship, you were awarded, among other things, a fellowship at the Villa Romana in Florence in 1991. Later, you had a teaching appointment for three years in Düsseldorf, where you had also studied. How strongly are you connected to this city, where you have lived for such a long time? And can you say why?

I live in the centre of the city, near the main railway station with the corresponding, somewhat dystopian atmosphere. I like this contrast to the peace and seclusion I need in my studio. One look from the balcony and I’m back in the film. In this sense, I didn’t want to work in a rural environment; and Düsseldorf, as the name suggests, is, on the one hand, relatively small and manageable [*Dorf* = village] and, on the other, cosmopolitan enough. That suits me very well because I like to walk. There are lots of parks here, the beloved Rhine, the Japanese community, and, of course, the lively art scene.



How did this exhibition come about? How did the idea emerge – perhaps also in comparison to other exhibitions – and how did the concept for it develop?

It's the first exhibition that covers so many years of my painting career and also gives insights into quite early works. I've been exhibiting at Galerie Reinhold Maas for many years, and Reinhold had often talked about the idea of showing my earlier works. The first painting of mine he ever saw hangs in his flat: *Einkeimblättrige Räume* (Monocotyledonous Spaces), from my time at the Villa Romana. Holger Kube Ventura then came to the opening of my exhibition *Seegrün und Crimsonrot* (Sea Green and Crimson Red, 2019) in his gallery in Reutlingen. His unusual questions surprised me, and I thought he must have also been a painter at some point. A painter who curates exhibitions has a different view. Accordingly, Holger also made the selection of the works for the current show. That is exciting for me, because often I make the selection of paintings myself and choose the place where they will be hung. For my exhibitions organised by Ralph Kleinsimlinghaus, for example, I always hung the works in such a way that they formed a kind of symbiosis with the rooms of the Villa Goecke. Holger Kube Ventura now places my paintings here in new contexts based on colour, which is inspiring. And, for the first time, he shows the individual groups of works as blocks. It's thus a completely new look at my paintings.

How do you proceed when you start painting? Do you perhaps already have an idea in mind, or do you act more spontaneously? Do you think beforehand about the effect of the result, of whether and what it should or could achieve?

I do indeed plan the pictures in terms of their colouration and basic concept. Some more than others. With the *Stangen* (Rods), for example, I tape off the individual elements beforehand – there's really no other way to do it. When I paint, I unpack the picture, so to speak, so that the rod that is taped off first is the last one to be painted. I don't plan the position of the colours, because the effect of each already painted element influences the next one. Depending on the mood of the day, I decide quite spontaneously on which theme or with which colour scheme to continue. Although I can, of course, gauge the effect, the result occasionally surprises even me, especially in painterly detail or when I change a painting from a format like 30 × 30 cm to 90 × 90 cm or 180 × 180 cm.

These differently sized works often look amazingly different in the original, while their photo files are hardly distinguishable from one another.

Is there one major theme or concern in your work?

One theme that runs through all the paintings like a thread is that of colour spaces. I perceive them as one single colour: the interplay of the colours creates something like a new colour. Another theme is that of the brushstroke. At times, it follows the form laid out in the painting, as in the *Verläufe* (Progressions), *Stangen* (Rods) and *Kreise* (Circles). The lines are made with one brushstroke. Or they are more determined by the gesture, which connects the so-called *Gräser* (Grasses), *Netzte* (Nets) and *Oszillationen* (Oscillations). In the *Oszillationen*, there are both.

From the beginning, you have used a very specific, typical and recognisable colour palette in your paintings. Can you explain why you mainly choose bright, rather cool colours for your work? And can you name preferences, or do these also change over time?

The fact that the colours could be described as 'cool' is probably due more to the way I use them. They are precisely defined in their place on the canvas and in harmony with their colour response. The way they are arranged and the precise contours reinforce this perception. So-called warm colours, such as orange, can also be found in my paintings. Perhaps what is called warm comes more from a certain indefiniteness. The glow also comes from the transitions to pure or mixed white tones. The nuances that the colour has towards that shade of white emerge as a result of this. When I gradually conceive a new colour space, I prefer to paint in this colour palette first. At the moment, I like special shades of grey in combination with the other colours. There is also a tone that is described as 'warm grey' on the tube [laughs].

Already in your first landscapes with geometric elements, which then became increasingly abstract, your increased focus on the nature of your paints and the way they are applied to the canvas is evident. Can you say how this came about and what particularly interests you about paint as a material?



Colour as a substance seems to me to come from an intermediate world between matter and the spiritual. It is, of course, defined by its chemical properties – mostly pigments and a binder. Nevertheless, close to the imaginary, even pure paint triggers many sensations and associations. Painting is also thinking with the hand. Sometimes, it seems to me as if the hairs of the paintbrush were nerve endings. I thus want to get to know the paints as well as possible, to know how they behave. Each pigment has something like its own essence. This is revealed, for example, in how the paint behaves in the transition to other paints and how it can spread. Or how it can be mixed with painting additives or how it dries. I love oil paints because they are the liveliest and most agile – and because they have what is called ‘depth light’.

Apart from your very early works, your first actual series of paintings were the Alpen (Alps) and the so-called Gräser (Grasses). How can one imagine their genesis? Was the method of painting these pictures linked to the association of their motifs, or did the motif emerge solely from the method of painting?

I began working on these series during my year at the Villa Romana in Florence. Before that, there was already a series of sorts that I myself had associated with the Baroque period, among other things. There were in fact titles such as *Barocker See* (Baroque Lake). I had applied some of the paints quite three-dimensionally, between and above the constructive elements. In Florence, I then became more interested in the Renaissance; but I also had a desire to start something new before that. The *Alpen* began when I started playing with jagged lines. Just as one almost automatically sees the horizon in a divided surface, a landscape association is also obvious here through the visual experience. Following this line with its systematised brushstrokes then resulted in something akin to mountain-like formations or rock masses.

In the case of the so-called *Gräser*, it was the arrangement of the differently systematised brushstrokes that produced the motif. So, yes, the motif resulted from the method of painting. And I don’t necessarily need a motif. I have never been interested in painting something, in imitating or recreating reality. Rather, I look for a kind of gestural automatism, which then results from the interplay with the properties of the paints or special brushes. This puts the act of painting at a certain distance from myself. The painterly details are the result of

a defined process. This connects the *Gräser* with the other series, especially the *Netze* and the *Oszillationen* – also with the *Vorbei* (Passed) pictures and other series, which are based on the idea of painting a progression in a single stroke.

Let’s stick with your method of painting, which you develop in very close connection with the material properties of your paints. What does your painting process, which has already been described many times as being not easy but also as meditative, look like? With your more recent Izizague pictures, it becomes a completely different, also physical challenge. Can you describe your working method with regard to these pictures?

There are already one or two descriptions of how I paint my pictures, and I’d rather not discuss it again here. Last year, Kristina Shamkaev gave an excellent explanation of how the *Izizague* pictures and *Oszillationen* are created, and I would like to quote this explanation here: ‘The wave movement is painted in one brushstroke. In the *Circular Oszillation* (Circular Oscillation) works, it returns precisely to where it began. This new painterly method allows for more “random” colour mixtures. In general, all of the artist’s works produce unpredictable chromatic results that are different each time, even with the same approach. In her earlier groups of paintings, such as the *Verlauf* and *Moment* paintings, the fixed shifting of paint, and thus also the mixing, is characterised by a movement and boundary lines that tend to follow the form. In contrast to this, the brushwork of the *Oszillationen* is freer and offers more room for surprising results. “In the interplay between paint and movement, it can spread out”, Vera Leutloff explains. [...] In *Circular Oszillation: Tian*, another “round geometry” is added. There is also a new painting process. The picture is rotated by hand while it is being painted. In Vera Leutloff’s work in general, the process is often physically strenuous. For large works, she uses brushes up to fifty centimetres in size, which can become quite heavy. It requires the utmost concentration and skill. Vera Leutloff also describes the process as “meditative immersion”. The combination of physical movement, planning, and concentration creates a rhythm. [...] In addition, the square canvas is an important tool in the painting process, since the position and shift of the paint in the circle is precisely determined by the artist and correlates to the square.”



Your very precise painting style immediately catches the eye; it is meticulous and, in combination with the colour palette of mostly unmixed paints, can be described as restrained or even clearly distanced. This aspect of your paintings does not actually seem to correspond to your natural, emotional nature, although otherwise you are indeed very structured and the opposite of chaotic. Do you consciously hold back the emotional aspect with regard to your paintings?

Before I start painting, I prepare myself. Not through special activities, but rather by trying to get into a neutral mood – like some photographers who prefer a slightly grey sky. Both when making and contemplating a picture, a direct, spontaneous feeling arises before any conscious classification. What fascinates me here is the effect of the colours – how, for example, does madder lake in dialogue with Payne’s grey – still in the context of other colours, of course – become a new kind of sensation that you can’t have otherwise? I like the contrast between this elusive effect and the painterly precision. You’re right – I am an emotional person, but I also like to deal with scientific subjects such as mathematics or biology, for example, where precise thinking is necessary. I enjoy taking an artistic look at these subjects.

Were there any artistic ‘role models’ for you in the past, and are there any today – and if so, for what reasons? Were there and are there influences on your own work? What ‘grabs’ you when you look at the work of other artists? What interests you, and what aspects bore you?

I appreciate painters who painted light in a way that was new in their respective time: Jan Vermeer, William Turner, and the Impressionists – if only because of the colours they used to paint shadows. I thus like artists who also dealt with the dissolution of light. Especially in my most recent paintings, I sense a movement in this direction. François Morellet comes to mind, as well as Imi Knoebel, and often only individual pictures or phases by many others. For example, I recently saw a painting by Siegwald Sprotte, a kind of landscape calligraphy. I also like traditional East Asian painting, especially Japanese painting, very much. I don’t have ‘role models’ in the literal sense. It’s more a kinship that I sense. If a painting idea immediately reminds me of other paintings, I don’t continue with it. After all, you also want to surprise yourself.

Dear Vera, thank you very much for this exchange and your willingness to provide information about yourself and your captivating paintings, which are above all about colour spaces, the sensitive brushstroke and a processual method of painting. To quote your own words again, they are painted as sensitively ‘as if the hairs of the paintbrush were nerve endings’.

¹ Kristina Schamkaew, ‘Einführung’, in: *Vera Leutloff. Oszillation*, exhib. cat. Galerie Reinhold Maas, Reutlingen, 2021, pp. 4f. [translated].



Kreise

Die seit 2002 entstandenen *Kreise* lassen sich aufgrund ihrer Malstruktur Vera Leutloffs *Stangen*-Bildern zuordnen. Während aber die Stangen über die Bildgrenzen hinaus optisch unendlich fortsetzbar erscheinen, sind die Kreise zentriert und endlich, bergen Anfang und Ende in sich. Die Gerade in Form der Stange ist das Symbol einer unendlichen Bewegungslinie, der Kreis – hier als offener Ring – ebenfalls ein Symbol der Unendlichkeit. Er weist jedoch nicht über sich selbst hinaus, sondern ist ein geschlossenes Ganzes. Ein vom Bildrand beschnittener regelmäßiger Kreis wird daher gedanklich automatisch vervollständigt. Nur die unbestimmbare Menge der dargestellten, einander durchdringenden Kreise weist über den Bildausschnitt hinaus. Damit sind Vera Leutloffs *Kreise* polyfokale Erscheinungen und ihre *Stangen*-Bilder unfokussierte, dynamische Bewegungsgeflechte.

Circles

Due to their painting structure, Vera Leutloff's *Kreise* (Circles) pictures created since 2002 can be assigned to her *Stangen* (Rods) paintings. However, while the rods appear to be visually infinite beyond the boundaries of the picture, the circles are centred and finite, containing within them a beginning and an end. The straight line in the form of the rod is the symbol of an infinite line of movement; the circle – here an open ring – is also a symbol of infinity. However, it does not point beyond itself, but is rather a closed whole. A regular circle cut off by the edge of the picture is thus automatically completed in the mind's eye. Only the indeterminable number of interpenetrating circles depict points beyond the image detail. Vera Leutloff's *Kreise* are thus polyfocal phenomena and her *Stangen* pictures unfocused, dynamic webs of movement.



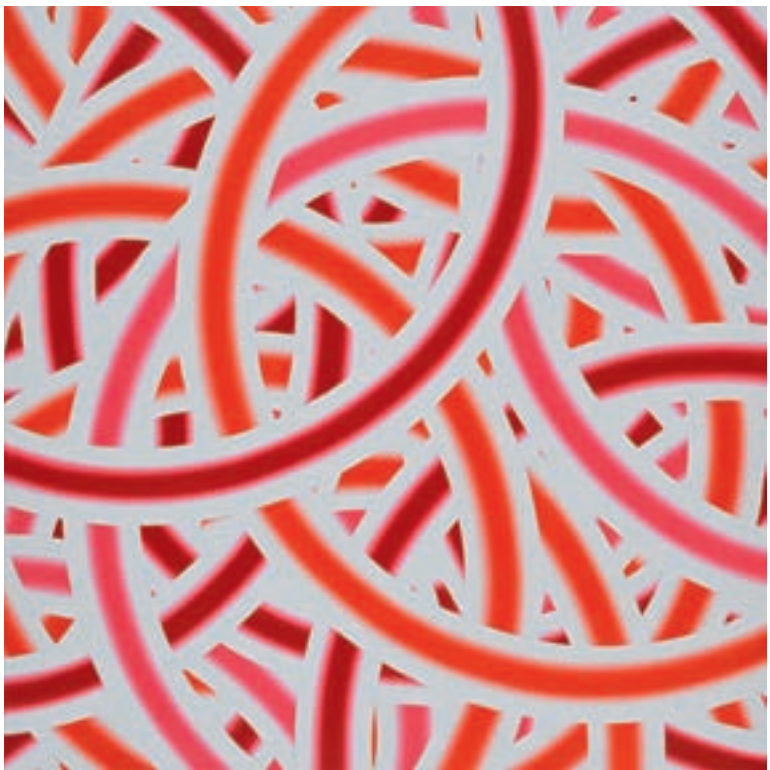
Kreise: Verlauf: Kitaj (2014/15), 160 × 160 cm



Kreise: Horizont: Sommerwiese II (2012), 100 × 100 cm



Kreise: Horizont: Limonaia (2016), 100 × 100 cm



Kreise: Solarisation: Cherryglow (2009), 100 × 100 cm



Kreise: Olympia (2007), 200 × 200 cm





Stangen, Thicket

Die *Stangen*-Bilder von Vera Leutloff wirken metallisch kalt und greifbar plastisch. Sie sind entweder zu mehr oder weniger einfach durchschaubaren Strukturen miteinander verwoben oder staffeln sich derart in nicht nachvollziehbarem Durcheinander, dass sie einen in seinen Dimensionen nicht fassbaren Raum zu bilden scheinen. Diese Raumwirkung wird vor allem durch das Licht hervorgerufen, das hier nicht aus einer bestimmten Richtung einfällt, sondern jeder einzelnen Stange zu eigen ist. Jede von ihnen erstrahlt in gleichmäßig starker Helligkeit über ihre gesamte Länge. Auch werfen die Stangen keine Schatten – das Licht durchdringt Objekte und Raum. Hinzu kommt eine fehlende Größen- und Farbperspektive. Als Betrachter*in erliegt man dem optischen Verwirrspiel: Raumtiefe oder Flächenmuster, Stangen oder Bänder? Der Blick irrt umher in einem unrealen Raum, in einer „parallelen Welt“ (Vera Leutloff), die sich jenseits von allem Vertrauten befindet und in der man den Boden unter den Füßen zu verlieren glaubt. Durch die unterschiedlichen Stärken der neueren *Thicket*-Stangen potenziert sich die optische Irritation im Widerstreit zwischen Raumillusion und Flächenbindung.

Rods, Thicket

Vera Leutloff's *Stangen* (Rods) pictures seem metallic, cold and tangibly three-dimensional. They are either interwoven to form structures that are more or less easy to understand, or they are staggered in such an incomprehensible jumble that they seem to form a space with unfathomable dimensions. This spatial effect is created above all by the light, which does not fall into the pictorial space from one particular direction but is rather inherent to each individual rod. Each of these rods shines with uniform brightness over its entire length. Nor do the poles cast shadows – the light penetrates objects and space. In addition, there is a lack of dimensional and colour perspective. As a viewer, one succumbs to the optical confusion: spatial depth or surface pattern, rods or bands? The gaze wanders in an unreal space, in a 'parallel world' (Vera Leutloff) that is beyond anything familiar and in which one believes one is losing the ground beneath one's feet. Due to the different thicknesses of the more recent *Thicket* rods, the optical irritation in the conflict between spatial illusion and surface binding is potentiated.



Stangen: Solarisation: Vandyckbraun, Kobaltviolett, Zinnobergrün (2009), 160 × 130 cm



Stangen: Grünlack, Atrament, Vert Paul Veronese (2010), 180 × 180 cm





Stangen: Horizont: Koi (2014), 100 × 100 cm



Stangen: Vorbei: Tunis (2010),
40 × 40 cm



*Stangen: Vorbei: Sommer-
wiese* (2010), 40 × 40 cm



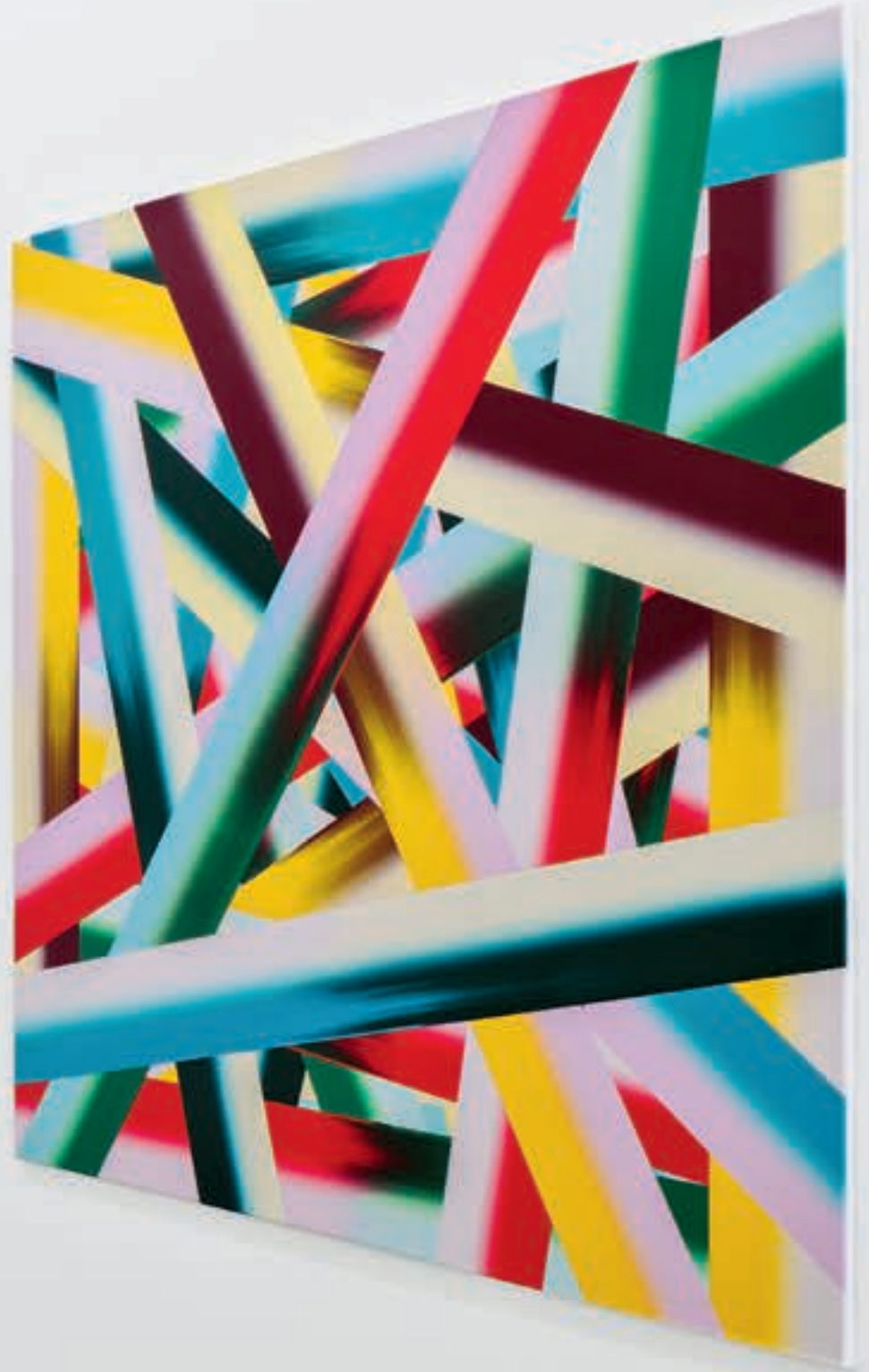


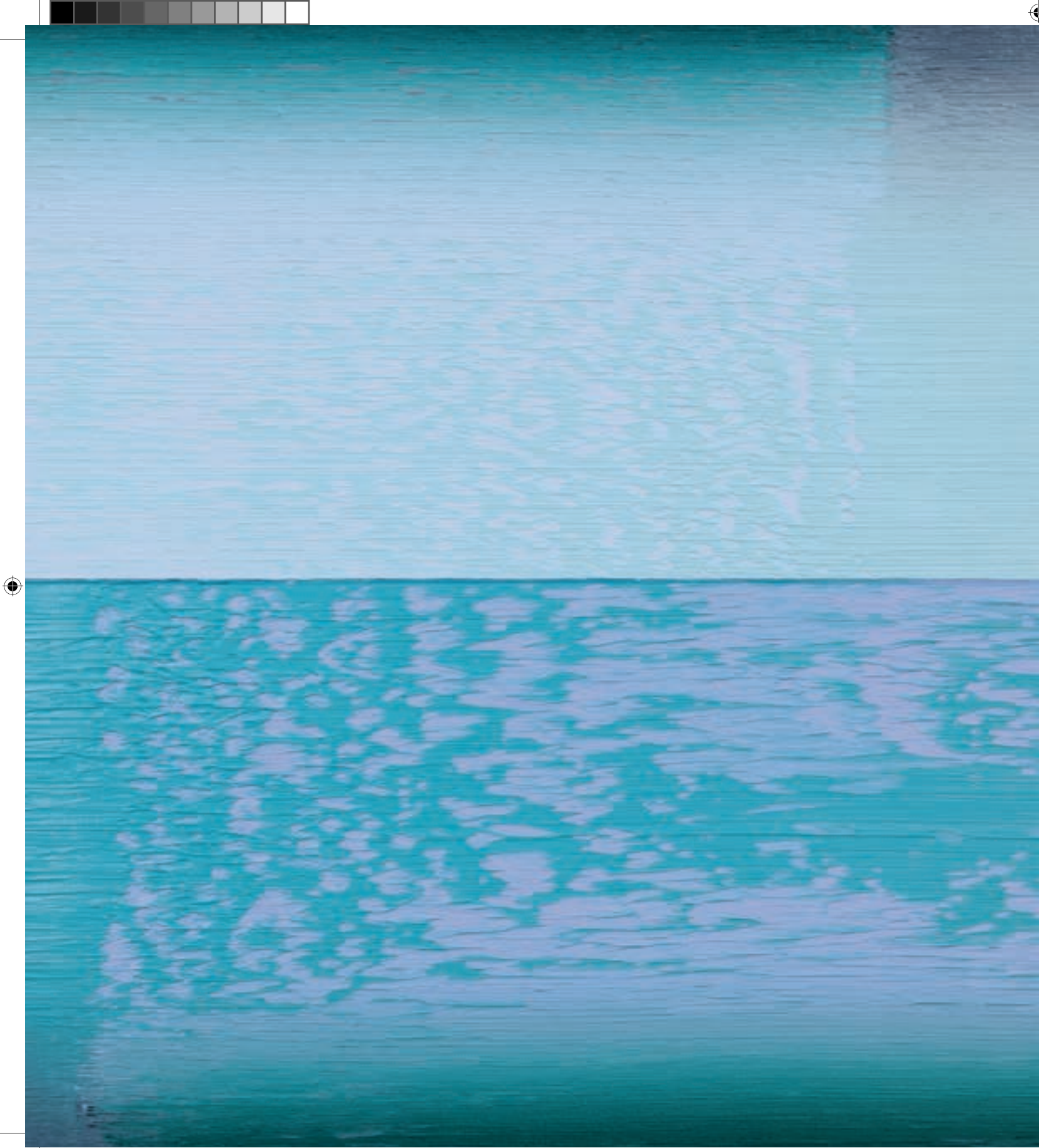
Thicket: Bois (2020), 140 × 180 cm



Thicket: Dion (2018), 70 × 90 cm







Haiku, Tanka

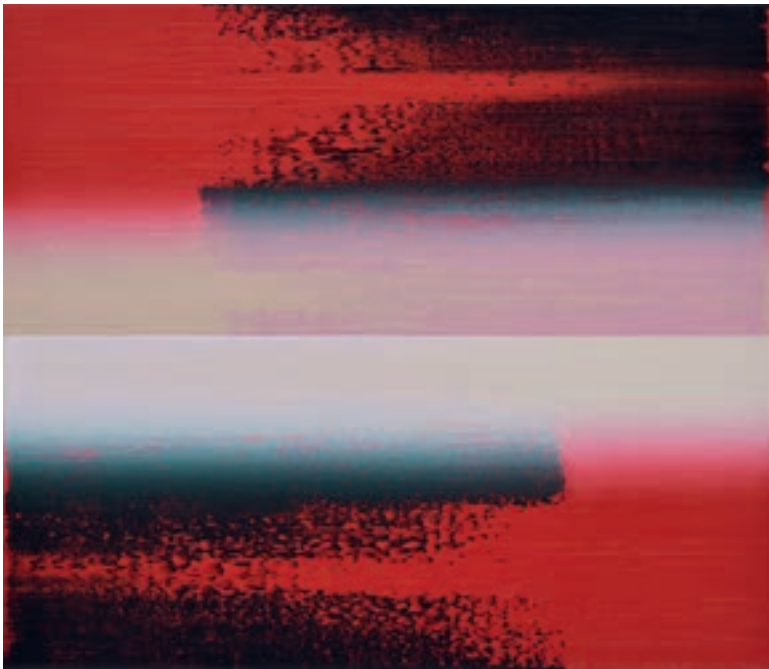
Die seit 2015 entstehenden *Haiku*- und späteren *Tanka*-Arbeiten sind vergleichbar mit den ähnlich aufgebauten *Vorbei*- und *Verlauf*-Bildern: Sie beziehen sich auf den Rhythmus japanischer Gedichte (Haiku: meist 3 Zeilen, Tanka: meist 5 Zeilen) und thematisieren als „fokussierte“ *Vorbei*-Ausschnitte spezielle Malvorgänge und Eigenschaften des Farbmaterials, die Vera Leutloffs Malweise erprobt. Dabei geht es um die horizontalen Farbübergänge, die in den vielreihigen *Vorbei*-Bildern wie aus der Ferne gesehen im Auge einen vertikalen Rhythmus evozieren. Diese Farbübergänge sind in den aus nur sehr wenigen Farbzeilen bestehenden *Haiku*- und *Tanka*-Bildern wie in einer detaillierten Vergrößerung sichtbar. Die pinselabhängige Farbmaterie wird bewusst, die fein verzogenen Streifen sind einzeln wahrnehmbar, verschwimmen dann aber aus der Ferne gesehen in unserem Auge zu einem sanften Farbübergang. Durch diese Erkenntnis reflektieren wir auch das Farbgeschehen in den anderen Werkgruppen der Künstlerin ganz neu.

Haiku, Tanka

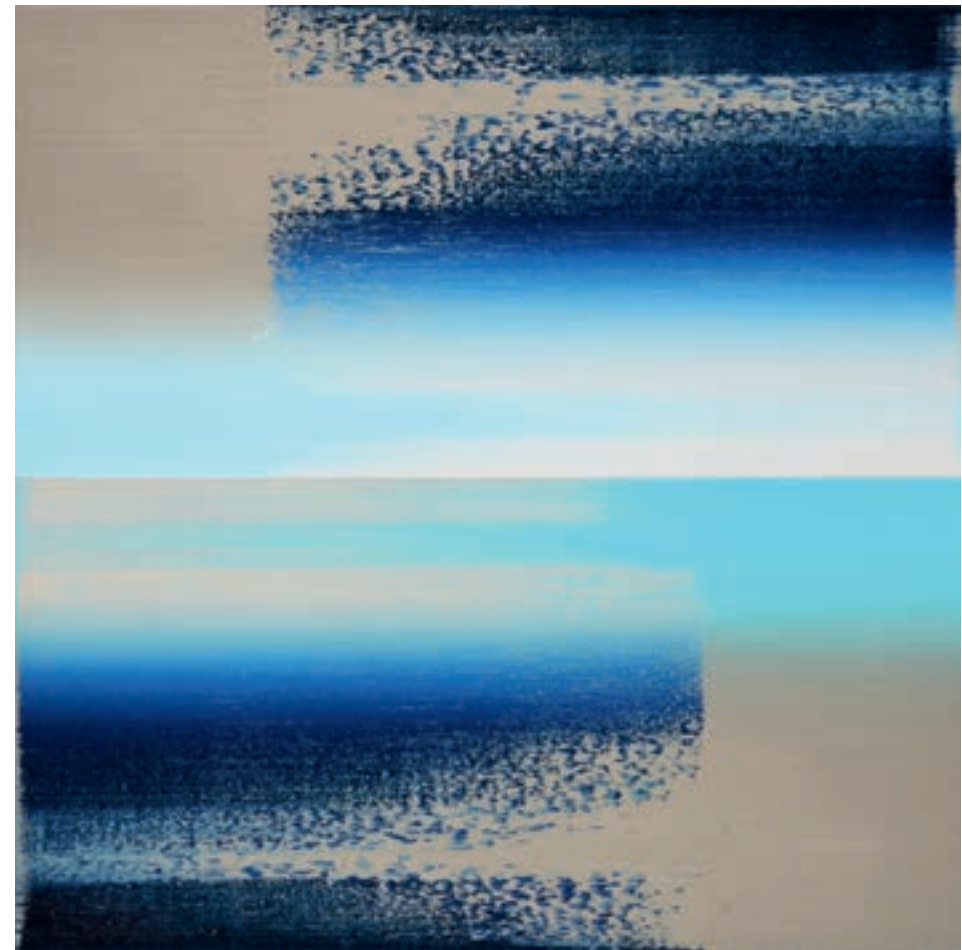
The *Haiku* and later *Tanka* works created since 2015 are comparable to the similarly structured *Vorbei* (Passed) and *Verlauf* (Progression) pictures. They refer to the rhythm of Japanese poems (haiku: mostly three lines; tanka: mostly five lines) and, as ‘focused’ details of *Vorbei* pictures, address special painting processes and properties of the paint as material that Vera Leutloff tests with her manner of painting. The focus is on the horizontal colour transitions that evoke a vertical rhythm in the eye, as if seen from a distance, in the multi-rowed *Vorbei* pictures. These colour transitions are visible in the *Haiku* and *Tanka* paintings, which consist of only a few lines of colour, as if in an enlarged detail. We become aware of the brush-dependent paint as matter; the finely distorted stripes can be perceived individually, but then blur in our eye into a smooth colour transition when seen from a distance. Through this realisation, we also reflect in a completely new way on the occurrence of colour in the artist’s other groups of works.



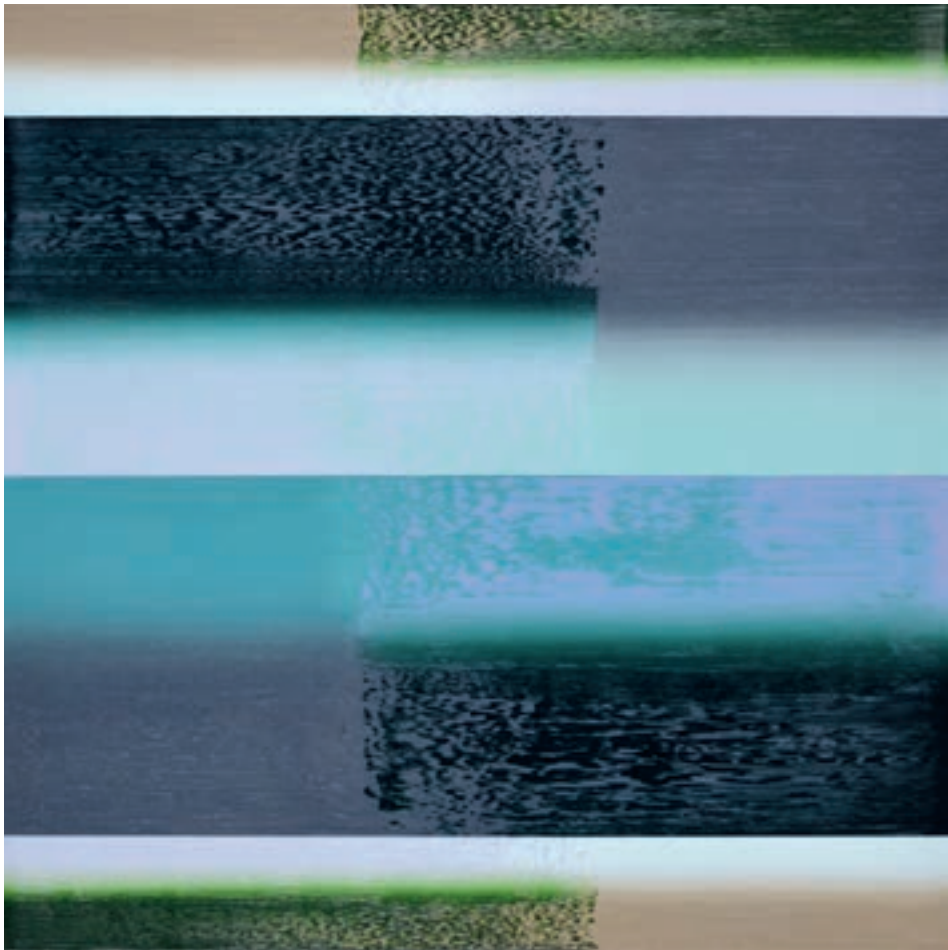
Haiku: Marceline (2018),
30 × 35 cm



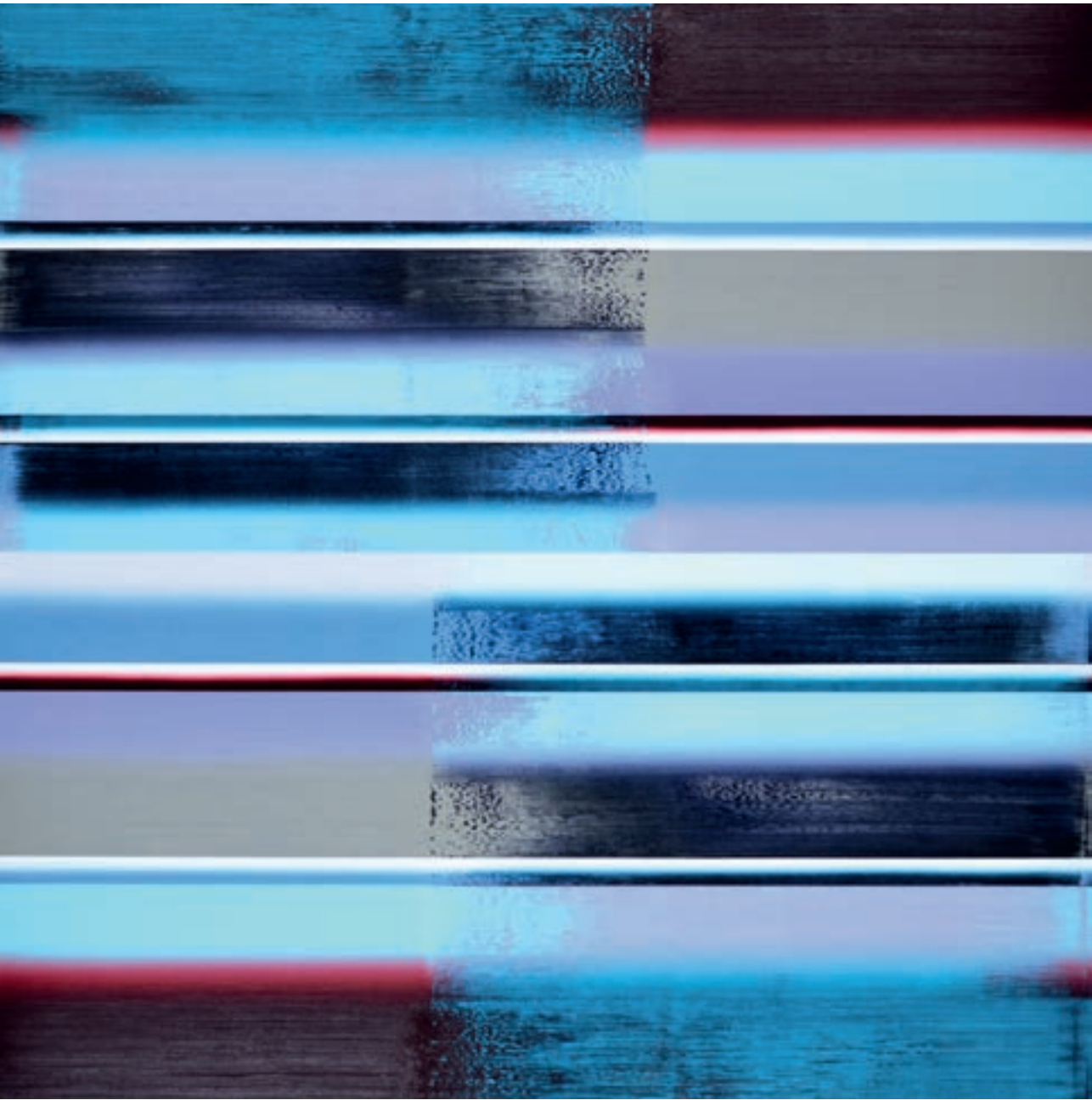
Haiku: Ion, tropisch (2018),
30 × 35 cm



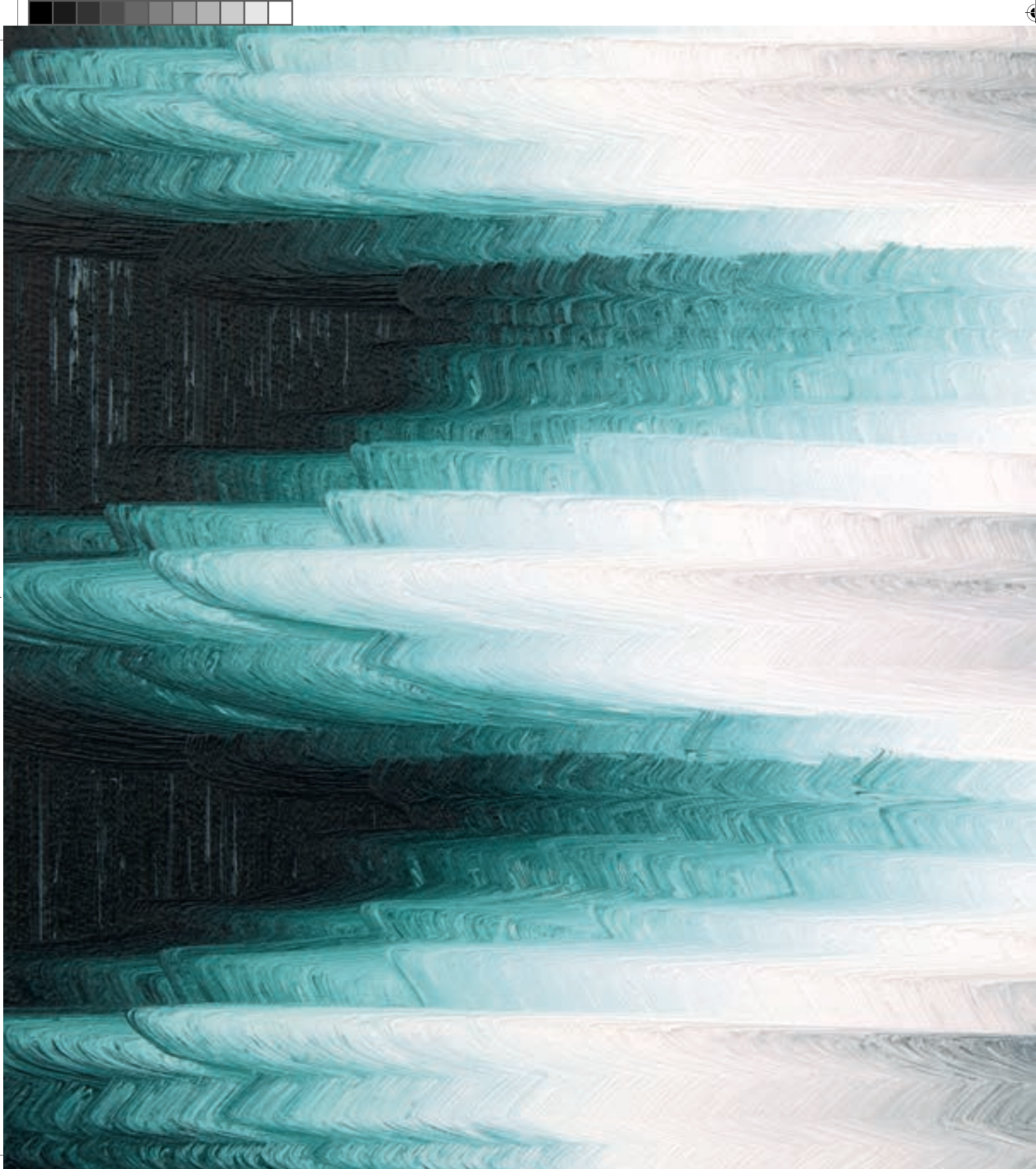
Haiku: Milky Way (2018), 40 × 40 cm



Tanka: Yukon (2021), 80 × 80 cm



Tanka: Januar (2021), 200 × 200 cm



Izizague, Circular Oszillation

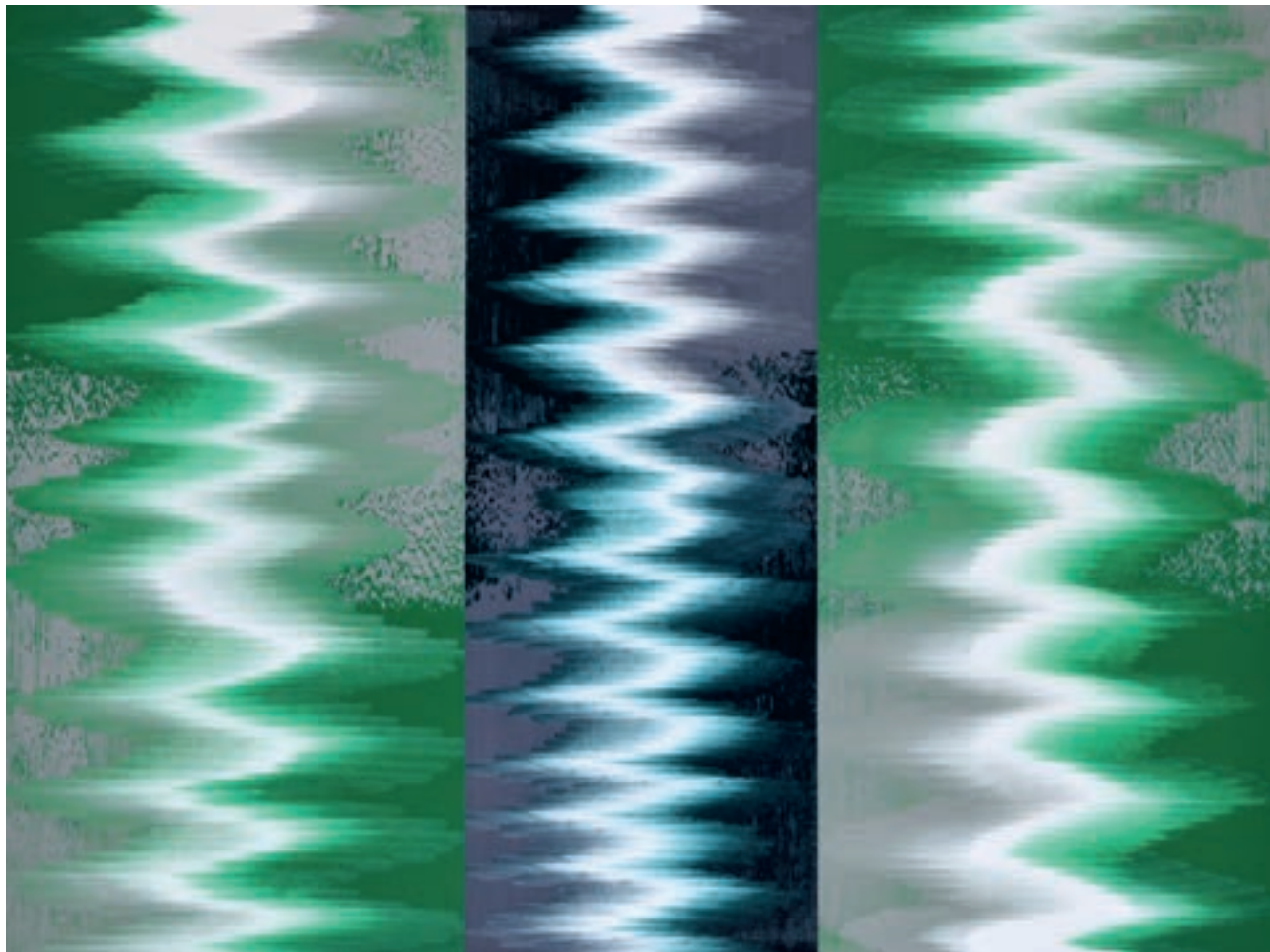
Für die *Izizague*-Bilder hat Vera Leutloff im Jahr 2018 eine weitere Maltechnik erarbeitet: Die noch feuchte Ölfarbe, leinwandfüllend in Streifen aufgetragen, wird mit einem breiten Flachpinsel in rhythmisch versetzter Bewegung verzogen. Auf diese Weise entsteht der optische Eindruck einer Vibration, die sich mit dem Schwingungsbild einer Herzkurve oder einer Tonspur assoziieren lässt, deren Ausschläge unregelmäßig-regelmäßig nach oben und unten pendeln und die zugleich in einer unendlich fortsetzbaren Zeitlinie verlaufen. Die Zeit als Verlaufsstruktur wird hier neu thematisiert beziehungsweise dynamisiert, anknüpfend an die weitaus zurückhaltenderen Zeitstrukturen der *Vorbei*-Bilder.

Die kristallinen Strukturen leuchten klar und kalt in dem bekannten Farbspektrum der Künstlerin. Der Titel ist eine lautmalerisch-assoziative Wortschöpfung, die sich auf das Auf und Ab der Bildstrukturen bezieht. Während die Maltechnik der linear angelegten *Izizague*-Bilder noch recht gut nachvollziehbar ist, geben Auge und Verstand im Anblick der *Circular Oszillations* auf, so „perfekt“ wirken diese mit äußerster Konzentration und Disziplin in gleichmäßiger Drehung gemalten Bilder.

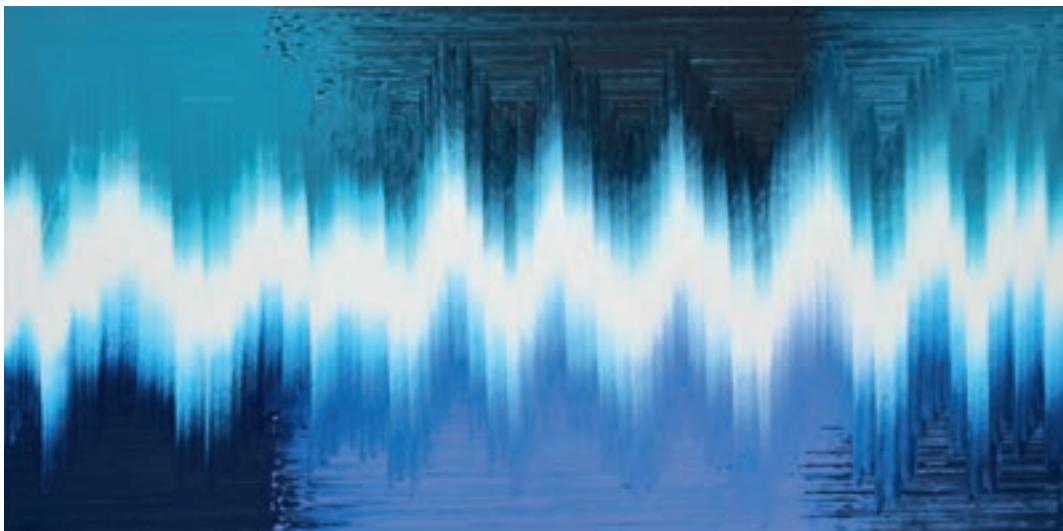
Izizague, Circular Oszillation

For the *Izizague* paintings, Vera Leutloff developed a further painting technique in 2018. The still wet oil paint, applied in stripes to fill the canvas, is distorted with a broad flat brush in rhythmically staggered movements. This creates the optical impression of a vibration, which can be associated with the oscillating pattern of a cardioid or an audio track, the deflections of which move irregularly and regularly upwards and downwards, and which at the same time runs in an infinitely continuing timeline. Time as a structure of progression is thematised or dynamised in a new way here, following on from the far more restrained time structures of the *Vorbei* (Passed) pictures.

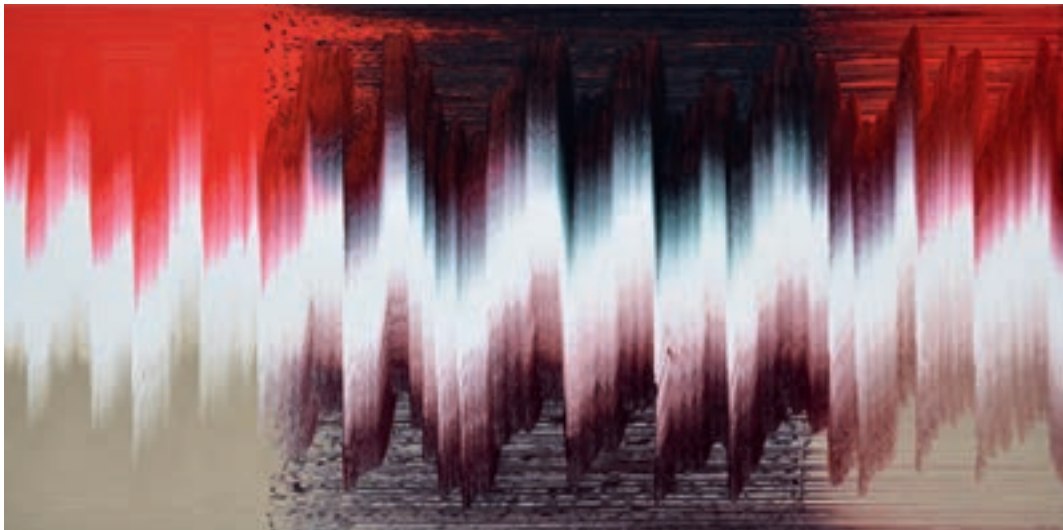
The crystalline structures glow clearly and coldly in the artist's familiar colour spectrum. The title is an onomatopoeic-associative neologism that refers to the ups and downs of the pictorial structures. While the painting technique of the linear *Izizague* pictures is still quite comprehensible, the eye and mind capitulate at the sight of the *Circular Oszillations* (Circular Oscillations), so 'perfect' do these images appear, painted with extreme concentration and discipline in uniform rotation.



Moment: Oszillation: Shichi (2021), 120 × 160 cm



Izizague: Arctica (2019), 45 × 90 cm



Izizague: Dion (2019), 45 × 90 cm



Circular Oszillation: Tian – Gris Sable (2021), 130 × 130 cm



Circular Oszillation: Mokuzai (2021), 120 × 120 cm





Zur Künstlerin | On the Artist

1962	in Hamburg geboren born in Hamburg	1992	Galerie am Schloss, Brühl
1981–89	Studium an der Kunstakademie Düsseldorf bei Professor Alfonso Hüppi, Meister-schülerin studies at the Kunstakademie Düsseldorf in the class of Alfonso Hüppi, Master Student	1995	Kunstverein Lippstadt Galerie Rainer Wehr, Stuttgart
1988	Reisestipendium des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf travel grant from the Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf	1998	ID Galerie, Düsseldorf
1991	Villa-Romana-Preis Villa Romana Prize	2000	Artax, Düsseldorf
1992	Max Ernst Stipendium der Stadt Brühl Max Ernst Grant from the City of Brühl	2001	Galerie Klinkhammer & Metzner, Düsseldorf
1997	Bergischer Kunstpreis Bergischer Art Prize	2002	Galerie Annelie Grimm-Beickert, Bamberg Galerie Neher, Essen (Katalog) (catalogue)
2001–04	Lehrauftrag für Malerei an der Kunst-akademie Düsseldorf teaching position for painting at the Kunstakademie Düsseldorf	2005	Museum am Ostwall, Dortmund
	lebt und arbeitet in Düsseldorf lives and works in Düsseldorf	2006	Kunstverein Nördlingen
EINZELAUSSTELLUNGEN SOLO EXHIBITIONS		2007	Galerie Festl & Maas, Reutlingen
1985	Galerie Rainer Wehr, Stuttgart	2008	Galerie Neher, Essen
1986	Galerie Anne Kleemann, Krefeld	2009	<i>Cherryglow</i> – Villa Goecke, Krefeld
1987	Galerie Rainer Wehr, Stuttgart	2010	KunstMühle Mürsbach
1988	Palais Rastede (Katalog) (catalogue)	2011	Galerie Festl & Maas, Berlin
1989	<i>Intermezzo</i> – Galerie Conrads, Neuss	2012	<i>ABSOLUE</i> – Villa Goecke, Krefeld (Katalog) (catalogue)
1990	Galerie Rainer Wehr, Stuttgart	2013	Kunstverein Offenburg Mittelbaden
1991	Salone Villa Romana, Florenz Florence (Katalog) (catalogue)	2014	One-Artist-Show art Karlsruhe, Galerie Festl & Maas
		2015	<i>Arkadien</i> – Galerie Festl & Maas, Reutlingen
		2016	<i>Glow</i> – Kunstverein Erlangen
		2017	Galerie Reinhold Maas, Reutlingen
		2018	Villa Goecke, Krefeld
		2019	<i>Neue Bilder</i> – Freshfields Bruckhaus Deringer, Düsseldorf
		2020	One-Artist-Show art Karlsruhe, Galerie Reinhold Maas
		2021	Galerie peripherie, Tübingen
		2022	<i>Aureoline</i> – Wasserburg Haus Graven, Langenfeld

2018	<i>Juli</i> – Städtische Galerie, Ostfildern <i>Limonaia</i> – Villa Goecke, Krefeld (Katalog) (catalogue)	1996	<i>Der fokussierte Blick</i> – Kunsthalle Barmen, Wuppertal <i>Lichte Räume</i> – Galerie Neher, Essen <i>Alles im Einzelnen</i> – Galerie der Stadt Kornwestheim
2019	<i>Nordlicht</i> – Osthaus Museum Hagen (Katalog) (catalogue) <i>Seegrün und Crimsonrot</i> – Galerie Reinhold Maas, Reutlingen (Katalog) (catalogue)	1997	Galerie Neher, Essen Museum Baden, Solingen, mit with Stefan Lausch (Katalog) (catalogue)
2021	<i>Oszillation</i> – Galerie Reinhold Maas, Reutlingen (Katalog) (catalogue) Galerie Cyprian Brenner, Schwäbisch Hall	1998	Galerie Guth-Maas & Maas, Reutlingen, mit with Stefan Lausch
2022	<i>Malerei</i> – Kunstmuseum Gelsenkirchen <i>Farbe in Bewegung</i> – Kunstmuseum Reutlingen konkret (Katalog) (catalogue)	1999	51. Bergische Kunstausstellung, Solingen (Katalog) (catalogue) <i>Positionen</i> – Galerie Neher, Essen <i>Die Landschaft. Positionen einer Idylle</i> – Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd (Katalog) (catalogue)
GRUPPENAUSSTELLUNGEN GROUP EXHIBITIONS		2000	<i>REALreal</i> – Galerie Rainer Wehr, Stuttgart
1987	Darmstädter Sezession (Katalog) (catalogue)	2001	<i>Positionen</i> – Galerie Neher, Essen
1990	<i>Annemarie und Will Grohmann-Stipendium 1990</i> , Kunsthalle Baden-Baden (Katalog) (catalogue)	2002	<i>Horizonte</i> – Galerie Neher, Essen (Katalog) (catalogue)
1990–96	Jahresausstellungen der Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Baden-Baden	2003	Berliner Liste, Berlin
1993	<i>Landschaftsbilder</i> – Galerie Neher, Essen <i>Akademie 93</i> – Akademie der Künste, Berlin (Katalog) (catalogue)	2004	Galerie Neher, Essen (Katalog) (catalogue)
1995	<i>Einblick/Ausblick</i> – Galerie Neher, Essen <i>Der fokussierte Blick</i> – Städtisches Museum Haus Koekkoek, Kleve (Katalog) (catalogue)	2005	Galerie Neher, Essen (Katalog) (catalogue) <i>Blow up</i> – art matters forum, München Munich <i>deep river. Sechs Positionen aus der Sammlung Ralph Kleinsimlinghaus</i> – Museum der Stadt Ratingen (Katalog) (catalogue) <i>Das jüngste Gerücht</i> – Köln Düsseldorf Freundschaft, Pfefferberg und Salon KDF, Berlin



2006 *Galerie der Bälle* – Kunstverein Gelsenkirchen (Katalog) | (catalogue)
Galerie Neher, Essen (Katalog) | (catalogue)
Galerie Festl & Maas, Reutlingen

2007 Galerie Festl & Maas, Reutlingen
Preisträger – Museum Baden, Solingen
Galerie Neher, Essen (Katalog) | (catalogue)
Landschaften – Kulturbundgalerie Treptow, Berlin
WP8, Tease Art Fair Cologne, Köln | Cologne

2008 *Olympia* – Frauenmuseum, Bonn (Katalog) | (catalogue)
Die Welle: Zauber der Bewegung – Kurpfälzisches Museum Heidelberg (Katalog) | (catalogue)
Trendwände – Kunstraum Düsseldorf
Galerie Neher, Essen (Katalog) | (catalogue)
Privat. Wuppertaler Sammler der Gegenwart – Von der Heydt-Museum Wuppertal (Katalog) | (catalogue)

2011 *Von Karlsruhe nach Petersburg* – Galerie Reinhold Maas, Reutlingen
Im Fokus 25² – Kunstverein Nördlingen
Sehen ist Denken. Die Sammlung der National-Bank, Kunstmuseum Solingen
Natur. Die Altana Kunstsammlung – Osthaus Museum Hagen

2012 *Basis: Kunstakademie Düsseldorf* – Kunstverein Gelsenkirchen

2013 *Rembrandt ruft* – Villa Goecke, Krefeld

2014 Kunstverein Lippstadt
Künstler der Galerie – Galerie Reinhold Maas, Reutlingen

2015 *Preisträgerstand in Abwandlung* – Galerie Reinhold Maas, Reutlingen
Kunstverein Nördlingen

2016 *Es gibt Hummer* – Anna Klinkhammer
Galerie, Düsseldorf

2017 *Best of* – Galerie Cyprian Brenner, Schwäbisch Hall
Best of II – Galerie Cyprian Brenner, Niederalfingen
Editionen – Villa Goecke, Krefeld
Galerie Reinhold Maas, Reutlingen

2018 *Entdeckt* – Galerie Cyprian Brenner, Niederalfingen
Galerie Reinhold Maas, Reutlingen

2020 *Gläserne Härten. Konkrete, generative und sonisch visionäre Kunst 1960–2020* – Kunstmuseum Reutlingen | konkret (Katalog) | (catalogue)

2021 *Ins Licht* – Kunstmuseum Reutlingen

WERKE IN ÖFFENTLICHEM UND PRIVATEM BESITZ (Auswahl) | WORKS IN PUBLIC AND PRIVATE COLLECTIONS (selection)

Altana, Bad Homburg vor der Höhe
Stadtparkasse Baden-Baden
Auswärtiges Amt | Federal Foreign Office, Berlin
Sammlung Grauwinkel | Grauwinkel Collection, Berlin
Harpen AG, Dortmund
Bayerische Landesbank, Düsseldorf
Heuking Kühn Lüer Wojtek, Düsseldorf
Ideenkapital, Düsseldorf
KPMG, Düsseldorf
Ministerium für Städtebau und Wohnen, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen | Ministry for Urban Development and Housing, Culture and Sport of the State of North Rhine-Westphalia, Düsseldorf
National-Bank, Essen
Kunstmuseum Gelsenkirchen
Osthaus Museum Hagen
Sammlung Falckenberg | Falckenberg Collection, Hamburg
Sal. Oppenheim Privatbank, Köln | Cologne
Kunsthau NRW, Kornelimünster
Sammlung Ralph Kleinsimlinghaus | Ralph Kleinsimlinghaus Collection, Krefeld
Sammlung Würth | Würth Collection, Künzelsau
Ansorg, Mülheim an der Ruhr
Sammlung Annette und Burkhard Richter | Annette und Burkhard Richter Collection, Mülheim an der Ruhr
Sammlung Rose und Stefan Shaw | Rose und Stefan Shaw Collection, München | Munich

Kunstsammlung der Stadt Ostfildern | Art Collection of the City of Ostfildern
Kunstmuseum Reutlingen | konkret
Stadtparkasse Solingen
Regierungspräsidium Stuttgart | Stuttgart Regional Administrative Council
Regierungspräsidium Tübingen | Tübingen Regional Administrative Council
Sammlung Simpfendorfer | Simpfendorfer Collection, Wiesbaden
Sammlung Bazon Brock | Bazon Brock Collection, Wuppertal

KUNST AM BAU | ART-IN-ARCHITECTURE

Bezirksregierung Arnsberg | Arnsberg Regional Administration



Zu den Autor*innen | On the Authors

Holger Kube Ventura (geb. 1966) ist Kunstwissenschaftler, Ausstellungsmacher, Kulturmanager und Gründungsleiter des Kunstmuseum Reutlingen | konkret. Von 2016 bis 2017 war er künstlerischer Vorstand der Stiftung Kunsthalle Tübingen, 2009 bis 2014 Direktor des Frankfurter Kunstvereins, 2004 bis 2009 Projekt- und Programmkoordinator der Kulturstiftung des Bundes, 2001 bis 2003 Direktor der Werkleitz Gesellschaft, zuvor Kurator im Vorstand des Kasseler Kunstvereins sowie beim Kasseler Dokumentarfilm- & Videofest. Seit 1996 kuratierte er zahlreiche Großprojekte; zu seinen wichtigsten Publikationen zählt die Studie *Politische Kunst Begriffe* (2002).

Eva Müller-Remmert (geb. 1964) ist Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin am Museum Küppersmühle für Moderne Kunst (MKM) in Duisburg. Sie hat zahlreiche Künstler-Retrospektiven kuratiert, unter anderem für Erwin Bechtold, Ulrich Erben, Kuno Gonschior, David Schnell, Emil Schumacher und Fred Thieler. Seit 2005 betreut sie die Sammlung Ströher, eine der international umfassendsten Kollektionen deutscher Nachkriegskunst mit dem Schwerpunkt Informel. Sie war maßgeblich beteiligt an der Neupräsentation der Sammlung auf mehr als 4000 qm Ausstellungsfläche im 2021 eröffneten Erweiterungsbau der Küppersmühle.

Noemi Smolik wuchs in Prag auf, studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie in Köln und New York. Sie unterrichtete an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg und Dresden. Sie veröffentlichte zahlreiche Texte zur russischen Kunst am Anfang des 20. Jahrhunderts und zur Kunst der Gegenwart. Ihre Beiträge erscheinen in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, in *Artforum*, *frieze* und *Kunstforum*. 2020 erhielt sie den Art Cologne Preis für Kunstkritik (ADKV). Sie lebt und arbeitet in Bonn und Prag.

Holger Kube Ventura (b. 1966) is an art historian, curator, cultural manager, and the founding director of the Kunstmuseum Reutlingen | konkret. From 2016 to 2017, he was Artistic Chief Executive Officer of the Stiftung Kunsthalle Tübingen; from 2009 to 2014, Director of the Frankfurter Kunstverein; from 2004 to 2009, Project and Program Coordinator of the Kulturstiftung des Bundes; and from 2001 to 2003, Director of the Werkleitz Gesellschaft. Prior to this, he was curator on the board of the Kasseler Kunstverein as well as for the Kasseler Dokumentarfilm- & Videofest. Since 1996, he has curated numerous large-scale projects. The study *Politische Kunst Begriffe* (2002) is among his most important publications.

Eva Müller-Remmert (b. 1964) is an art historian, author, and curator at the Museum Küppersmühle für Moderne Kunst (MKM) in Duisburg. She has curated numerous retrospectives dedicated to, among others, Erwin Bechtold, Ulrich Erben, Kuno Gonschior, David Schnell, Emil Schumacher and Fred Thieler. Since 2005, she has overseen the Ströher Collection, one of the most comprehensive international collections of German post-war art with a focus on Art Informel. She was instrumental in the new presentation of the collection on more than 4,000 m² of exhibition space in the Küppersmühle extension, which opened in 2021.

Noemi Smolik grew up in Prague and studied art history, history and philosophy in Cologne and New York. She taught at the Hochschule für Bildende Künste Hamburg and Dresden. She has published numerous texts on Russian art of the early twentieth century, as well as on contemporary art. Her contributions appear in the *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Artforum*, *frieze*, and *Kunstforum*. In 2020, she received the Art Cologne Prize for Art Criticism (ADKV). She lives and works in Bonn and Prague.



Impressum und Dank | Colophon and Acknowledgements

Ausstellung | Exhibition

Vera Leutloff, *Farbe in Bewegung | Colour in Motion*
Kunstmuseum Reutlingen | konkret, 17.9.2022 – 12.3.2023

Kurator | curator: Holger Kube Ventura

Leihgaben | Loans: Reinhold Maas,
Ralph Kleinsimlinghaus, Burkhard Richter

Kommunikation | Communication: Maren Keß-Hälbig,
Stefanie Kogler-Heimbürger

Kunstvermittlung | Education: Kerstin Rilling

Sekretariat | Office management: Karin Aupperlen,
Claudia Failenschmid

Museums- und Ausstellungstechnik | Museum technical
services and exhibition management: Ben Feher mit | with
Günther Brändle, Karl-Heinz Dautermann, Vera Dröber,
Tina Hepper, Stefan Rahmig

Restauratorische Betreuung | Conservation: Gundi Haussmann

Besucherdienste | Visitor services: Tim-Onno Kück, Adriana
Loewe, Andrea Staiger mit dem Team der Aufsichten | with
the team of attendants

Publikation | Publication

Vera Leutloff, *Farbe in Bewegung | Colour in Motion*
Erschienen bei | Published by: Wienand Verlag,
Weyertal 59, 50937 Köln, 2022

Herausgeber | Editor: Holger Kube Ventura

Konzeption und Redaktion | Concept and managing editors:
Holger Kube Ventura, Doris Hansmann

Die Kurztexte zu den Werkblöcken verfasste
Eva Müller-Remmert. | Short texts for work
sections written by Eva Müller-Remmert.

Projektleitung Verlag | Project management publisher:
Johanna Gielen

Lektorat deutsch | Copyediting German: Doris Hansmann

Lektorat englisch | Copyediting English: Sarah Quigley

Übersetzung | Translation: Gérard Goodrow

Gestaltung | Graphic design: Martina Zelle

Lithografie | Image editing: dpi-factory

Gesamtherstellung | Production: Wienand Verlag

Printed in Germany

© 2022 Kunstmuseum Reutlingen | konkret,
Wienand Verlag, Köln | Cologne, der Herausgeber |
the editor und die Autor*innen | and the authors

ISBN 978-3-86832-713-7

Umschlagabbildung | Cover illustration: *Haiku: Ion, tropisch* (2018)

Klappenabbildungen | Images on flaps:
Kunstmuseum Reutlingen | konkret

Detailabbildungen | Detail images: S. | p. 2: *Fenster: 2 Seen* (1989);
S. | p. 22: *Terra See* (1986); S. | p. 30: *Grünen: Stauden* (1999);
S. | p. 40: *Para Mount* (1994); S. | p. 58: *Netz: Atrament, Vandyckbraun, Stil de Grain brun, Grünlack* (2005); S. | p. 66: *Ja/Nein: Schatten* (2009);
S. | p. 76: *Moment: Verlauf: Jagd* (2008); S. | p. 84: *Horizont: Brise* (2005);
S. | p. 106: *Kreise: Verlauf: Kitaj* (2014/15); S. | p. 114: *Thicket: Bois* (2020);
S. | p. 124: *Tanka: Yukon* (2021); S. | p. 130: *Izizague: Karasea* (2021)

Fotonachweise | Photo credits: Artax: S. | p. 26; Galerie Reinhold Maas:
S. | pp. 24, 27, 28, 29, 32, 43; Ivo Faber: S. | pp. 73, 80; Holger Kube Ventura:
vordere Klappe | front cover flap, hintere Klappe | back cover flap,
S. | pp. 2, 22, 30, 38/39, 40, 46/47, 58, 66, 76, 84, 90/91, 106, 112/113, 114,
122/123, 124, 130, 136/137; Christoph Münstermann: S. | pp. 45, 111
Alle anderen Fotos von | All other photos by Vera Leutloff

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022, für die Werke von |
for the works by: Vera Leutloff



Berge und Gräser, Stangen und Kreise „sind die Bühne für das, was Farbe und Bewegung machen“, sagt Vera Leutloff über ihre Gemälde. Indem sie geschichtete Ölfarben durch konzentrierte Pinselführungen verschiebt, entstehen Bildräume mit fast synästhetischer Wirkung. Rund 70 Werke aus vier Jahrzehnten zeigen, wie sich Leutloffs Kunst von abstrahierten Naturdarstellungen zu reiner Malerei entwickelte – zu konkreter Farbe in Bewegung.

Mountains and grasses, rods and circles ‘are the stage for what colour and movement do’, Vera Leutloff says about her paintings. By shifting layered oil paints through concentrated brushstrokes, she creates pictorial spaces with an almost synaesthetic effect. Roughly seventy works from four decades reveal how Leutloff’s art has developed from abstract representations of nature to pure painting – to concrete colour in motion.