

**Tanja Rochelmeyer**  
**\_\_\_\_\_ Tektonik**

**Fahnemann Projects**

**Tanja Rochelmeyer**  
**\_\_\_\_\_ Tektonik**

**Fahnemann Projects**

\_\_\_\_\_ **Analysis Situs**

\_\_\_\_\_ **Bildteil / plates**

\_\_\_\_\_ **The Geometry of Positions**

\_\_\_\_\_ **Anhang / appendix**

## Analysis Situs

\_\_\_\_\_ Topologische Felder aus unterschiedlich gelagerten geometrischen Elementen auf der einen Seite, auf der anderen bildnerische Tektonik oder der Bau des Bildes aus nicht länger gegenstandsgebundener Farbe – reine Farbfeldmalerei.

\_\_\_\_\_ Und so ‚verbaut‘ auch Tanja Rochelmeyer „interessenlose Bildmittel“**2**, die nichts Gegenständliches mehr nach- oder abbilden. Was sie stattdessen tun, ist *bilden*.

\_\_\_\_\_ Diese Bildmittel stellen nicht etwas dar, sie sind selbst etwas. Sie sind ungebunden und selbständig, in sich ständig. Die Farbe ist auf ihren Bildern vielmehr „Form und Inhalt gleichermaßen“**3**. Die Farbe bildet klar in sich gefasste, geometrische Formen, die sich als bildnerische Struktureinheiten zu ungleich größeren, kaleidoskopisch auffächernden Flächengeometrien aufspannen.

\_\_\_\_\_ Rochelmeyers Bilder sind Versuchsanordnungen, präzise Analysen derartiger, schonungslos freigelegter, strukturaler Verhältnismäßigkeiten. Sie beschreiben keinen Realraum, malerisch eröffnen sie einen virtuellen Erfahrungsraum, der die Farbe als das Beziehungsphänomen schlechthin fassbar macht.

\_\_\_\_\_ Es ist das grundsätzlich wechselvolle, situative „Erkennen des […] Zusammenhangs“**4**, das an diesen Bildern offenbar und nachvollziehbar wird.

\_\_\_\_\_ Der Bildraum ist darin etwas vollkommen Ungestaltet, ein flaches, richtungslos offenes, letztthin unerkennbares Feld. Erst die geometrischen Formationen in ihm verleihen ihm eine erkennbare Gestalt mit markanten Aufmerksamkeitszentren oder Blickpunkten und wiederum von diesen ausgehend Perspektive, Rhythmik oder Dynamik.

\_\_\_\_\_ Doch diese sich einstellende kühle, kristalline Gestalthaftigkeit ist mehr eine in der Schwebe verbleibende Ahnung, denn buchstäblich. Eine Eigenheit abstrakt geometrischer Bilder, auf die erstmals Kenneth Noland hinwies, nämlich dass vertikale Formationen als Umrisse von freistehenden Objekten wahrgenommen werden, wohingegen horizontal gelagerte Formationen ungegenständlich bleiben.**5**

\_\_\_\_\_ Ebenso hält Rochelmeyer das Verhältnis von Grund und Figur in Schwebe.

\_\_\_\_\_ Zwar gibt es gegenüber den Formationen zumeist einen monochromen Umraum oder Untergrund – sei es, dass sich Geometrien in lichtem Kolorit vor einem dunklen Grund staffeln, sei es, dass sie in ihren Ausformungen eigene, perspektivische Tiefenzüge besitzen oder dass das ansonsten der Bildfläche applanierte, tektonische Feld durch subtile Lineaturen mit einem Mal als räumlich gegliederter Grund wie ein Korridor fluchtet –, doch ist die Farbe in subtilen und nahezu transparenten Lasuren aufgetragen, was wiederum die einzelne Farbform in sich tief werden lässt.

\_\_\_\_\_ So dass, obwohl sich sämtliche Elemente faktisch auf ein und derselben Bildebene befinden, unmittelbar der optische Effekt eines vor- und zurückschwingenden Ganzen entsteht.

\_\_\_\_\_ Als Betrachter wird man vor Rochelmeyers Bildern Zeuge der Gewandtheit, mit der sie die geometrischen Kräfte bändigt, aber zugleich auch des bildlichen Eigenwillens, der solche Verwerfungen als regelrechte *Plattentektonik* überhaupt erst in Gang zu setzen vermag.

\_\_\_\_\_ Fast so, als sei der hauchdünne Mantel der Bildfläche eine von ‚unterirdischen‘, permanent einander umwälzenden Strömen getragene Sphäre, die unter heftigen Erschütterungen sich an einer Stelle aufwirft, staucht oder auffaltet (konvergierende Platten), an anderer zerdriftend einbricht und tiefe Gräben oder Spalten klaffen lässt (divergierende Platten). Die sichtbaren Flächengeometrien wären demnach die spürbaren Auswirkungen jener verborgenen Verwerfungen im Bildinneren.

\_\_\_\_\_ Unerlässlich ist dabei in den die Bilder durchragenden Großstrukturen der Flächenzusammenhalt der einzelnen Farbkompartimente, die bald hart zu zersplittern, bald unabwendbar ineinanderzufahren scheinen.

\_\_\_\_\_ Rochelmeyer bewerkstelligt diese unbedingte „tektonische Verfügung“**6**, die immensen, einander zuwiderstrebenden Richtungskräften ausgesetzt ist, indem sie jene räumlich gliedert und in ein fragil

Es gibt eine Wissenschaft, Analysis Situs genannt, welche das Studium der Lagenbeziehungen zwischen den verschiedenen Elementen einer Figur zum Gegenstand hat.

Henri Poincaré

\_\_\_\_\_ Erstaunen.

\_\_\_\_\_ Über den ungemeinen Resonanzraum, der die frühe Moderne war.

\_\_\_\_\_ Es macht staunen, wie die 1908 zaghaft formulierte Feststellung des französischen Mathematikers Poincaré über das aus individuellen geometrischen Elementen Zusammengesetztsein jedweder Figur einen, wenngleich deutlich artikulierteren, malerischen Widerhall im Analytischen Kubismus von Picasso und Braque findet, dessen Anfänge ins selbe Jahr fallen.

\_\_\_\_\_ Denn nicht nur das mathematisch-physikalische Weltbild erfährt in diesen Jahren eine grundlegende Umwälzung. Für die Malerei und ihre ‚Weltbilder‘ kommt dieser das nach-cézannistischen Unternehmen, die Welt auf der Leinwand aus nichts als Farbflecken oder geometrischen Formbausteinen abstrakt und von Grund auf neu zu errichten, mühelos gleich.

\_\_\_\_\_ Die ursprüngliche »Analysis Situs«, die Analyse der Lagebeziehungen, ist inzwischen in der mathematischen »Topologie« aufgegangen, für die ein geometrischer Körper viel umfassender einen topologischen Raum oder ein einzigartig strukturiertes, topologisches Feld darstellt.

\_\_\_\_\_ Ohne die Korrespondenzen zwischen Wissenschaft und Bildender Kunst allzu sehr strapazieren zu wollen, kann man allerdings auch hierin Vergleichbares ausmachen – vom flächenhaften Synthetischen Kubismus und Delaunays ‚abstrakt kubistischen‘ *Fenêtres* um 1912 über Klees Flächenraster und Quadrierungen, die ihm 1914 während der Tunisreise zustoßen, oder Mondrians abstrakte Polungen um 1915 in Domburg hin zu hard-edge-Malern wie Ellsworth Kelly in den 1950ern oder raumgreifender seit den 1960ern etwa zu Palermo und Knoebel.

\_\_\_\_\_ Woraus sich schließlich folgern lässt, dass es nicht allein eine Wissenschaft als »Analysis Situs« gibt, sondern gleichsam immer auch eine malerische *Pragmatik*, „Analysis Situs genannt, welche das Studium der Lagenbeziehungen zwischen den verschiedenen Elementen einer Figur zum Gegenstand hat“**1**.

ausbalanciertes Equilibrium überführt. Wobei dieser zerbrechliche Ausgleich die geometrische Spannung nicht aufhebt, sondern geradezu steigert und in einem wahren Balanceakt umso stärker auflädt.

\_\_\_\_\_ Die den Bildern eigene Schwebe zwischen unbegrenzter Leere und solider Geometrie, erfährt so eine weitere Zuspitzung, wird zu einer haarscharfen Gratwanderung zwischen befestigter Konsonanz und entgleitender Dissonanz.

\_\_\_\_\_ Rochelmeyer geht aus von partialen Dreh-, Wende- oder Kippunkten, die sie zunächst netzförmig wie Koordinaten über die Leinwand verteilt und alsdann zu kraftvollen Richtungsvektoren längt oder dehnt – ihre geometrischen Gebilde bestehen im Grund nur aus solchen tordierten, zur Bewegung gestreckten Farbmodulen. Allerdings fängt sie deren entfesselte Bewegungsschübe andernorts sogleich wieder mit blockierenden, das Fluchten sperrenden Riegeln auf, drängt sie zurück und hält die aus der Tektonik brechenden Farbverschiebungen auf der Fläche.

\_\_\_\_\_ Es kommt darin, im spannungsreichen, verschraubten Für und Wider oder umstülpenden Krempen oder sich verschachtelnden Gleiten der Bildelemente eine diffzile Rhythmisierung zum Ausdruck, die durchaus musikalischen Variationen von Kleinfiguren, Intervallen und größeren Perioden oder Phasen entspricht.

\_\_\_\_\_ Zu dieser höchst kalkulierten Dynamik der Formationen treten ferner die tonalen Verschiebungen der ebenso modellierten Farbzüge. Besonders, da die Farbgewichte maßgeblichen Anteil an der Balance des Bildes haben, stabilisieren sie doch den harmonisch-disharmonischen Zusammenhalt der geometrischen Strukturwerte.

\_\_\_\_\_ Erscheinen die farbigen Kompartimente der geometrischen Konstrukte als dynamisch, widerstrebend und ungebunden, so sind es schwarzgraue oder anthrazite Formationen, die den bewegten, den Flächenzusammenhang auseinandertreibenden chromatisch angelegten Farbreihen Einhalt gebieten und das Bildganze wieder vereinen. Auch hier ein schmaler Grat zwischen Statik und Dynamik.

\_\_\_\_\_ Bemerkenswert ist, dass Rochelmeyer so gut wie nicht mit der Kontrastwertigkeit der Farbe arbeitet. Farblich (zer)springen ihre Bilder folglich nicht, wie man es bei auf Kontrasten aufgebauten Bildern findet. Dies ist hier Aufgabe der Geometrien, welche dafür bisweilen heftigste Sprünge und Risse aufweisen.

\_\_\_\_\_ Sie nutzt hingegen chromatische Farbprogressionen, deren inklusives, linear geschlossenes Bezugssystem die geometrische Abfolge der Feldeinheiten überzieht und dynamisiert, mehr noch, optisch diese Formationen selbst zur Bewegung hinreißt.

\_\_\_\_\_ Dieses erstaunliche Gleiten der Farbe von einem Ton über diverse Zwischentöne zum anderen, dieses Farbgleiten entspricht einer ‚familiären‘ Farbauffassung, die kein Außen oder Fremdes kennt, wie die Kontrastwertigkeit**7** es tut. Selbst der minutiös abgestufte Verlauf ihrer lasierenden Farbgestaltung entspricht dieser Auffassung, bildet er doch einen geschlossenen Oberflächenfilm, über den der Blick leichthin und ungehindert ausschweifen kann. So zwar, dass sich auch in der Chromatik von Rochelmeyers linear-genealogischer Bildfarbigkeit eine ausdrückliche Nähe zu musikalischen Gestaltungsprinzipien festhalten lässt.

\_\_\_\_\_ Und wie eine musikalische Komposition tragen sich auch ihre Bilder dem Betrachter von fernhin an, stehen diesem in Distanz gegenüber.

\_\_\_\_\_ Der Blick kann ihnen folgen, sich ihnen annähern und nahezu in den mäandernden Geometrien verlieren, doch bewahren sie zuletzt eine Unnahbarkeit. Sie bleiben unbetretbare, undurchdringbare Konstruktionen einer mit Farben bedeckten Fläche und der „Verzicht der Bilder, ein Fenster in einem anderen Raum zu sein, ist ihr neuer ernster Anspruch an ihre Umgebung“**8**.

\_\_\_\_\_ Der virtuelle Erfahrungsraum, den diese Bilder eröffnen, ist jedoch nicht nur Anspruch, sondern vielmehr Möglichkeit. Denn was tun die Bilder mit dem Betrachter?

\_\_\_\_\_ Zum einen liegt in ihrer Betrachtung große Befriedigung oder großes Wohlgefallen, wenn man ähnlich dem logischen Schließen gewahr wird, wie

eine auseinanderstrebende, disparate Menge von unzusammenhängenden Form- und Farbelementen mit einem Mal sich zusammenzieht („zusammenreißt“) und zu einer kraftvollen Ordnung in harmonischer Geometrie eint.

\_\_\_\_\_ Zum anderen aber wird diese geometrische Befriedung darüber, dass etwas sich einig fügt, sogleich verunsichert, indem die präzise Ordnung unmittelbar wieder in Auflösung gerät, jeglicher Halt wegbricht, ab- oder entgleitet.

\_\_\_\_\_ Dergestalt, dass sich die Formationen in fortwährender Drift neu gruppieren. Woran erkennbar wird, wie höchst *konstellativ* diese Bilder gebaut sind. Zudem besitzen sie keine eindeutig festgelegte Ausrichtung, so dass sie sich entlang diskreter Rotationsachsen neu justieren und betrachten lassen.

\_\_\_\_\_ Und so wird vor diesen Bildern das Sehen selbst aktiv.

\_\_\_\_\_ Ihre Betrachtung ist ein fortgesetztes Einüben von Wachsam- oder Aufmerksamkeit. Ist man doch angehalten, das Dargebotene nicht bloß hinzunehmen, sondern ganz im Gegenteil teilnehmend schauend das zur-Gestalt-Kommen des Ungestalten mitzuvollziehen wie auch das Vergehen von Gestalt. Ganz gleich wie weltfern eine reine Bildgeometrie auch scheinen mag, die fremdartige Verhältnismäßigkeit ihrer Teile wirkt nichtsdestotrotz in die Sphäre des Betrachters. Sie gewährt Einblick in das strukturelle Zustandekommen eines jeden Dings (und sogar jeder Art von Gestalt).

\_\_\_\_\_ Denn was Tanja Rochelmeyers »Analysis Situs«, ihre malerisch pragmatische Lehre der Lagenbeziehungen, offenbar macht, ist, dass ohne Struktur überhaupt nichts wahrzunehmen wäre.

\_\_\_\_\_ Also und um mit Gottfried Benn zu schließen: *Erkenne die Lage!*

Christian Malycha \_\_\_\_\_

#### \_\_\_\_\_ Anmerkungen

\_\_\_\_\_ **1**  
Henri Poincaré, *Wissenschaft und Methode*, Leipzig 1914, S. 33.

\_\_\_\_\_ **2**  
Thomas B. Hess, *Abstract painting. Background and American phase*, New York 1951, S. 99: „disinterested, pictorial means“.

\_\_\_\_\_ **3**  
Robert Delaunay, „Du Cubisme à l’Art abstrait“, in: *Documents inédits publiés*, herausgegeben von Pierre Francastel, Paris 1957, S. 67: „La couleur est forme et sujet.“

\_\_\_\_\_ **4**  
Josef Albers, *Interaction of Color. Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1970, S. 28.

\_\_\_\_\_ **5**  
Siehe dazu Rosalind E. Krauss, „On Frontality“, in: *Art Forum*, vol. VI, Nr. 9, herausgegeben von Philip Leider, New York Mai 1968, S. 45.

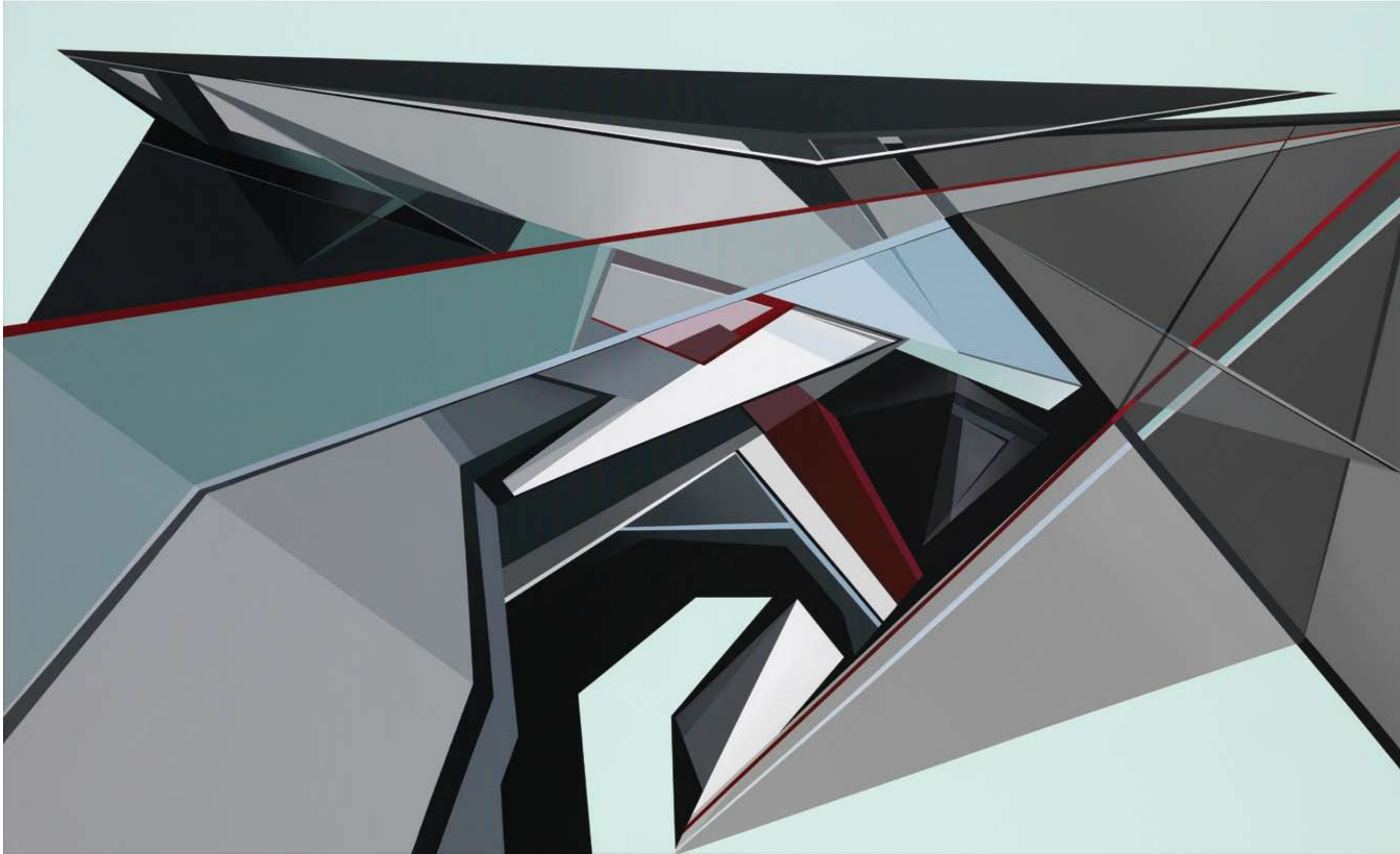
\_\_\_\_\_ **6**  
Siehe dazu etwa Hans Heinz Holz, „Einführung“, in: *Ornamentale Tendenzen in der zeitgenössischen Malerei*, Ausstellungskatalog des Haus am Waldsee, herausgegeben von Thomas Kempas u.a., Berlin 1968, S. 4-10.

\_\_\_\_\_ **7**  
Primär- oder Komplementärkontraste sind quasi miteinander vermählte Fremde.

\_\_\_\_\_ **8**  
Laszlo Glozer, „für Palermo“, in: *Blinky Palermo 1964-1976*, Ausstellungskatalog der Staatsgalerie moderner Kunst, herausgegeben von Walter Bareiss, München 1980, S. 135-136.

Ohne Titel / Untitled (1311)  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
140 x 100 cm





\_\_\_\_ **Ohne Titel / Untitled (0509)**  
2009  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
110 x 180 cm  
Privatsammlung / private collection Berlin

\_\_\_\_\_ **Ohne Titel / Untitled (0210)**  
2010  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
50 x 68 cm  
Privatsammlung / private collection, Berlin





Ohne Titel / Untitled (1211)  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
115 x 200 cm





— **Ohne Titel / Untitled (1511)**  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
100 x 70 cm

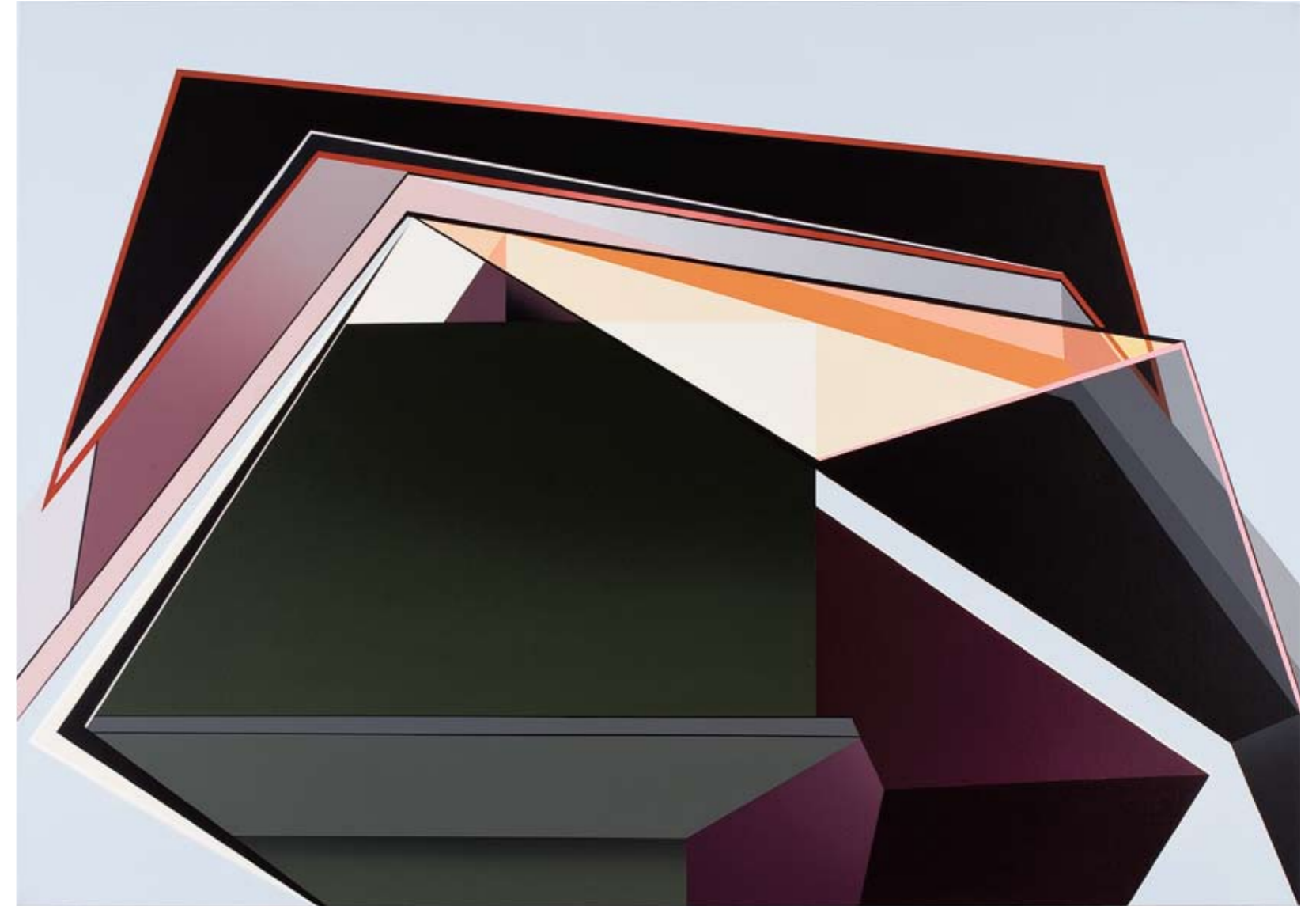
Ohne Titel / Untitled (0411)  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
140 x 100 cm

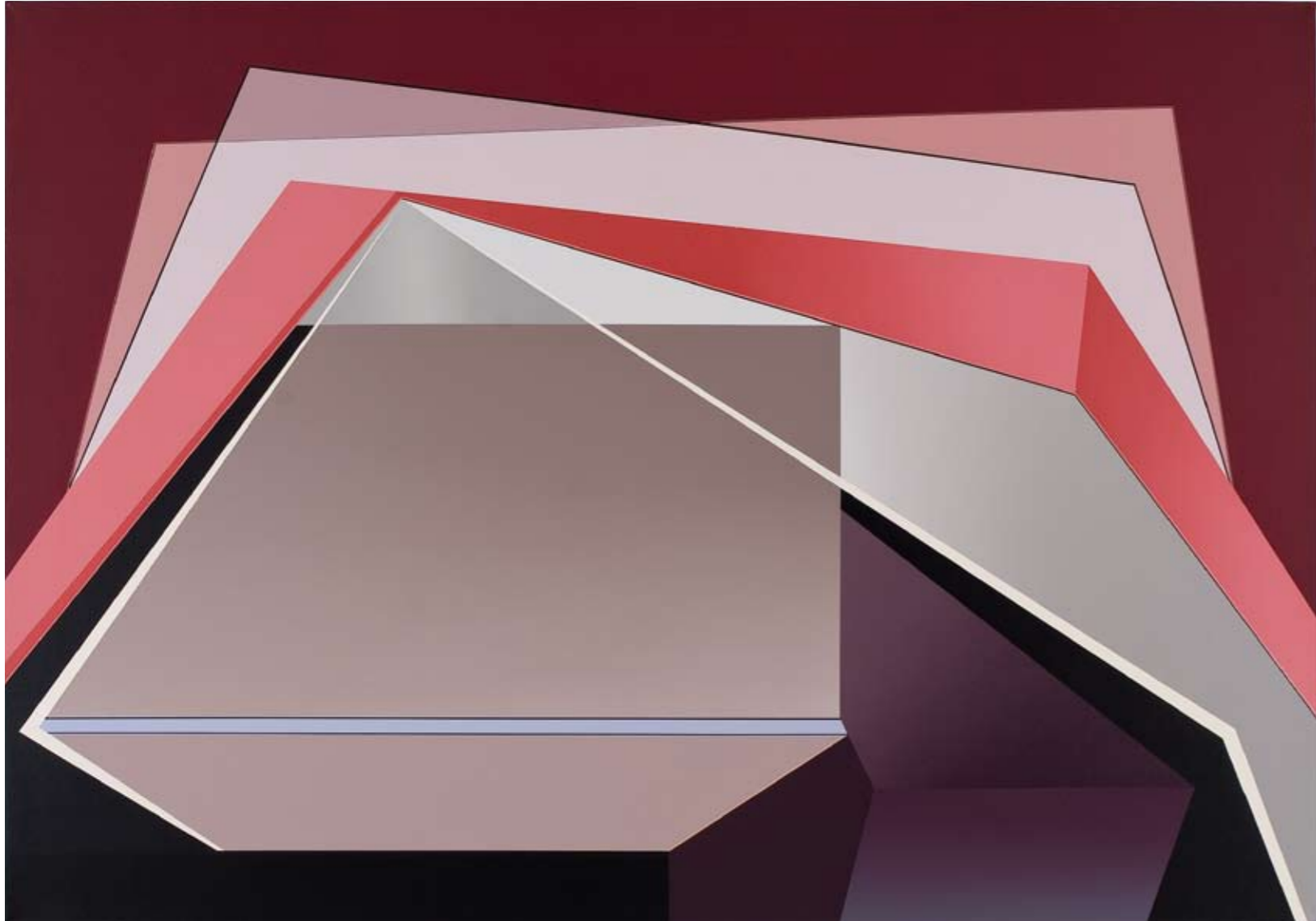




\_\_\_\_ **Ohne Titel / Untitled (0911)**  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
70 x 100 cm  
Privatsammlung / private collection Schweiz / Switzerland

\_\_\_\_\_ **Ohne Titel / Untitled (0811)**  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
70 x 100 cm  
Privatsammlung / private collection Schweiz / Switzerland





— **Ohne Titel / Untitled (0711)**  
2010  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
70 x 100 cm

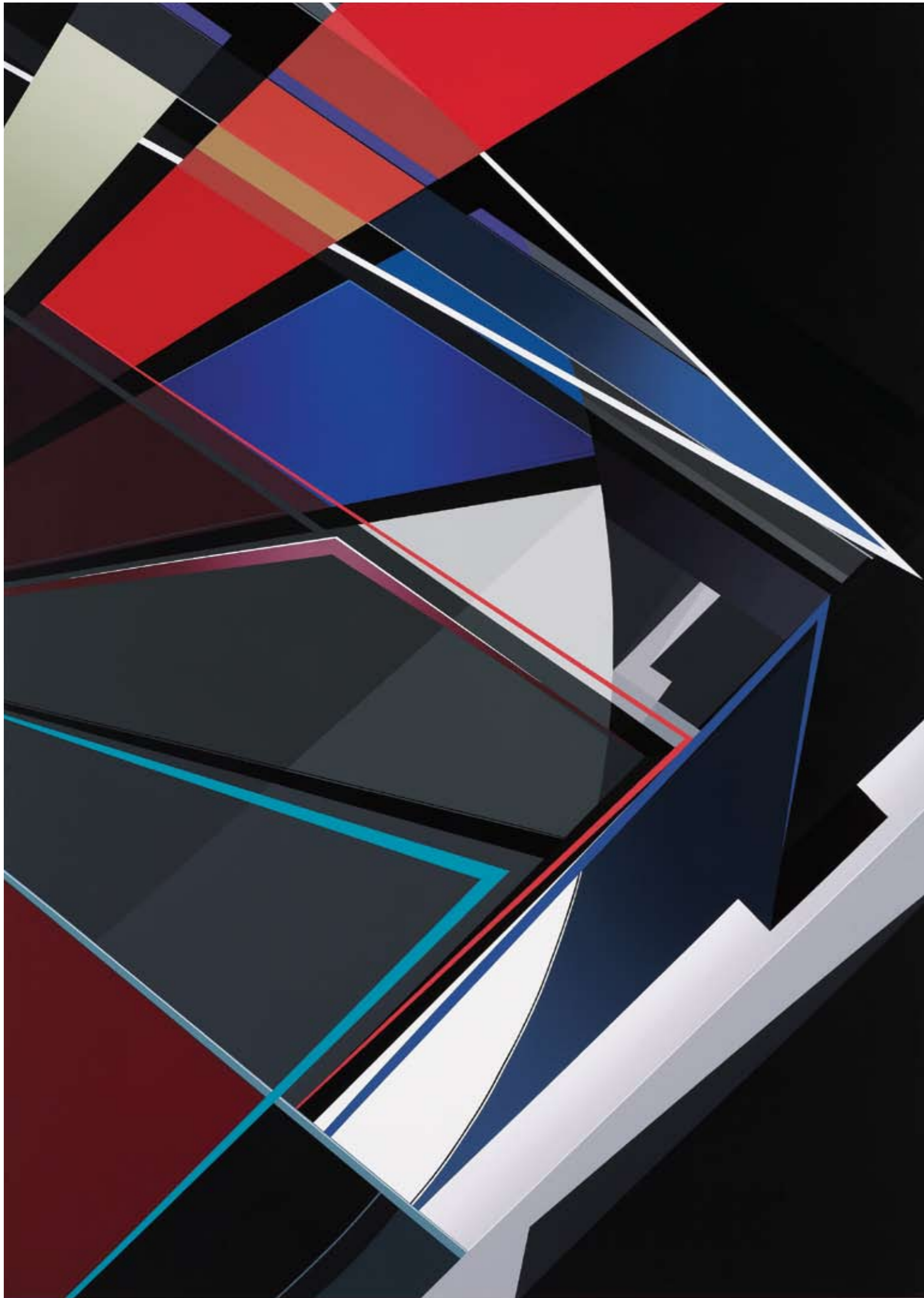
Ohne Titel / Untitled (1411)  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
200 x 140 cm





\_\_\_\_ **Ohne Titel / Untitled (0311)**  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
160 x 120 cm  
Privatsammlung / private collection Neuss

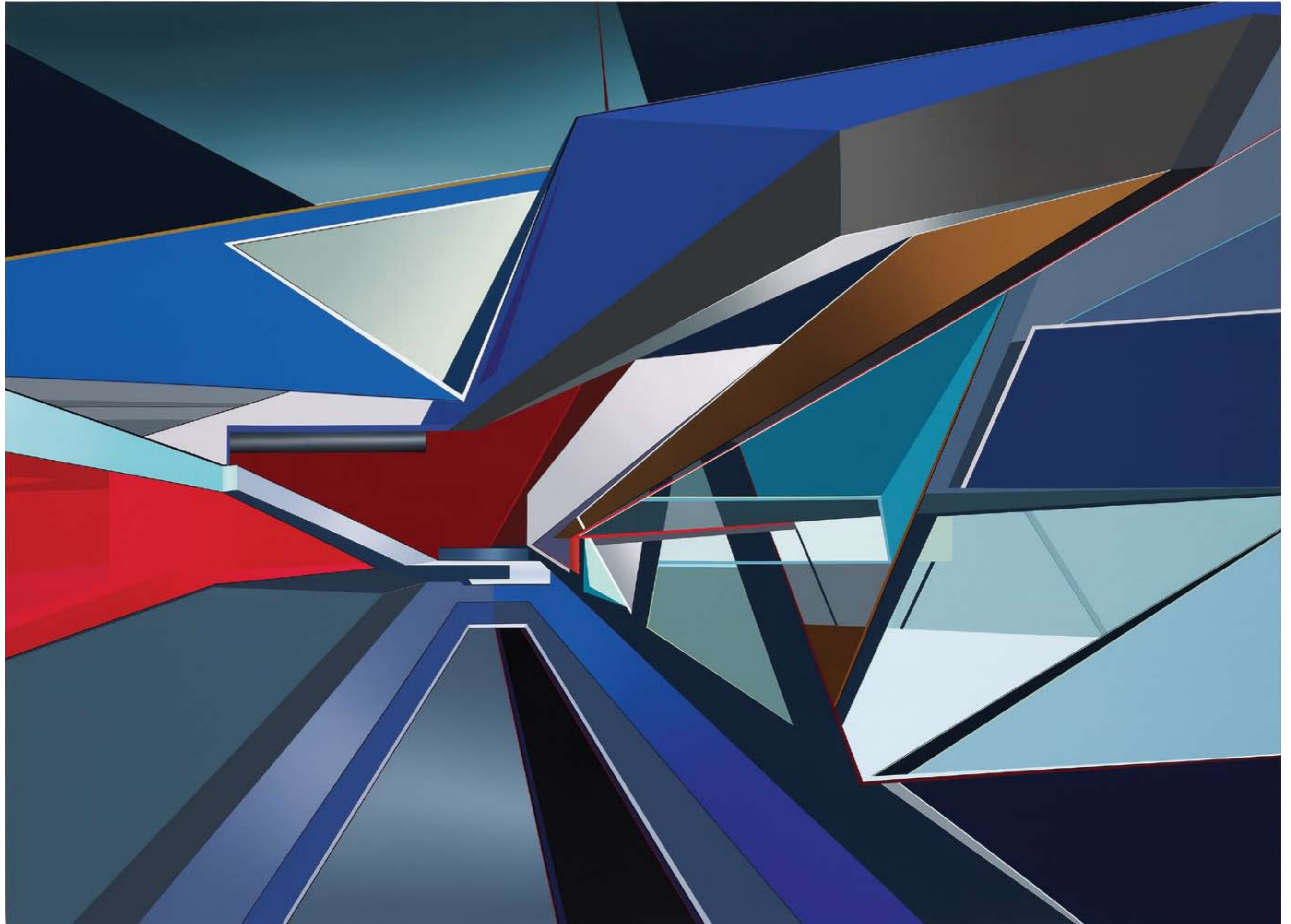




— **Ohne Titel / Untitled (1811)**  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
140 x 100 cm



\_\_\_\_ **Ohne Titel / Untitled (1009)**  
2009  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
140 x 200 cm  
Privatsammlung / private collection Düsseldorf



Ohne Titel / Untitled (1611)  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
130 x 180 cm

\_\_\_\_\_ **Ohne Titel / Untitled (1810)**  
2010  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
70 x 100 cm  
Privatsammlung / private collection Neuss





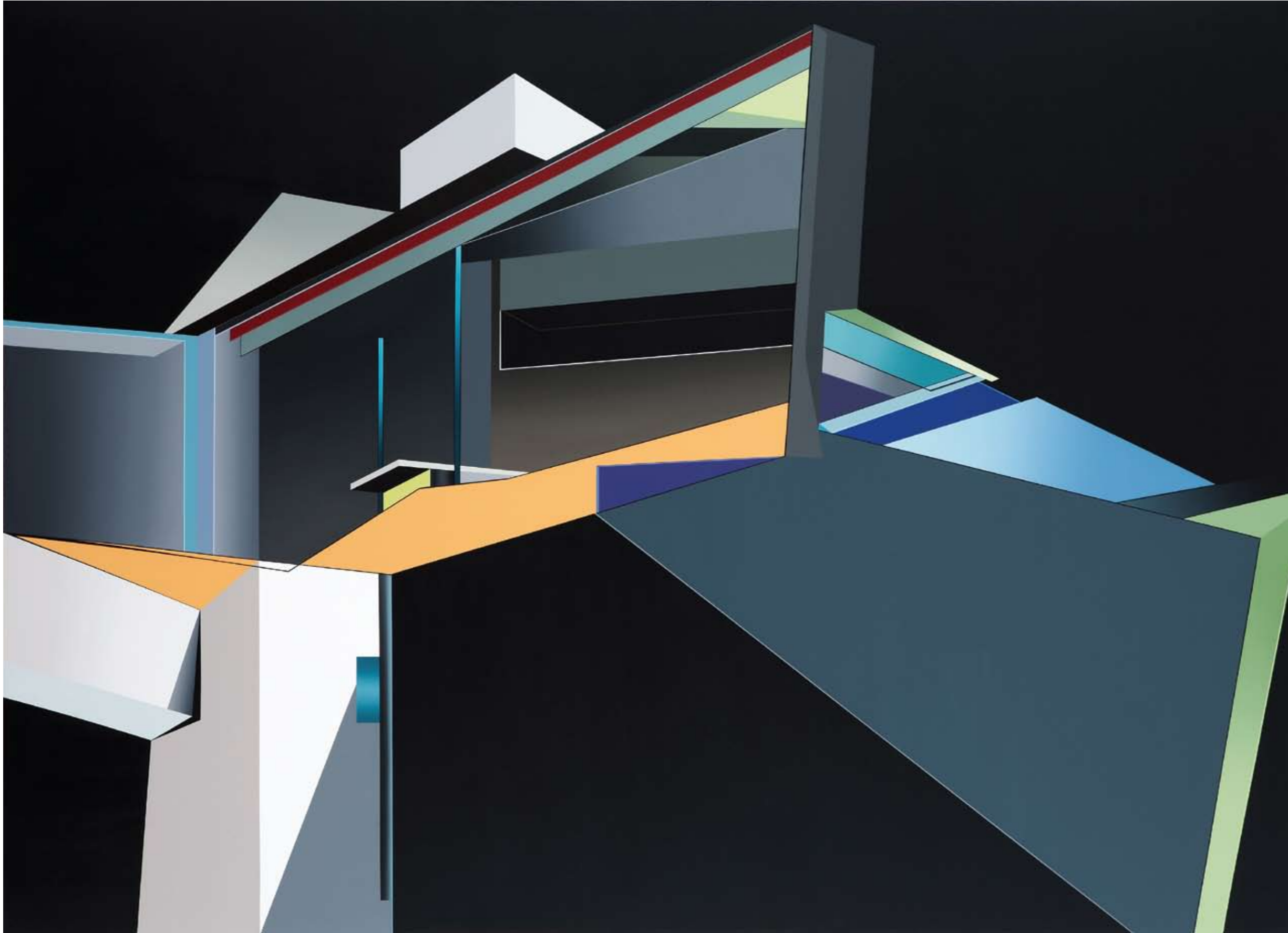
\_\_\_\_ **Ohne Titel / Untitled (0710)**  
2010  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
200 x 140 cm  
Privatsammlung / private collection Coburg



Ohne Titel / Untitled (0410)  
2010  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
150 x 250 cm

Ohne Titel / Untitled (0510)  
2010  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
140 x 200 cm





\_\_\_\_ **Ohne Titel / Untitled (0211)**  
2011  
Öl auf Leinwand / oil on canvas  
130 x 180 cm  
Privatsammlung / private collection Coburg



## The Geometry of Position

\_\_\_\_\_ In this respect, Tanja Rochelmeyer is a painter who builds her pictures out of ‘disinterested pictorial means’**2**, which no longer depict anything figurative whatsoever. What they do instead is *picture*.

\_\_\_\_\_ These means do not represent anything; they *are* something in themselves. They are unbound and self-sustaining, themselves full of floating sustenance. The colour in her paintings is rather ‘form and content’**3** in one. It cultivates clear and self-composed geometric forms, which, as pictorially structural units, unfold into dissimilarly larger, kaleidoscopically fanning planar geometries.

\_\_\_\_\_ Rochelmeyer’s paintings are experimental configurations and constitute precise analyses of relentlessly exposed structural proportionalities. They portray no real space but rather, in painterly terms, unfold a virtual, experiential space that makes colour—as the relational phenomenon par excellence—something altogether tangible.

\_\_\_\_\_ It is the fundamentally changeable and situational ‘recognition of the interaction’**4**, that is made apparent and becomes explicable in these paintings.

\_\_\_\_\_ The pictorial space therein is something altogether shapeless—a flat, directionless, open and, of late, even indiscernible field. Only the geometric formations upon it finally yield any perceivable form through producing areas of emphasis or even focal points, from which perspective, rhythm or dynamic issue.

\_\_\_\_\_ Yet the ensuing coolness, this crystalline shapeliness is more an unanchored, abeyant foreshadow than anything literal—a peculiarity of abstract pictures that was first articulated by Kenneth Noland: the notion that vertical formations are most often perceived of as the contours of freely standing objects, whereas horizontally aligned formations tend to remain nonfigurative.**5**

\_\_\_\_\_ Likewise, Rochelmeyer suspends the relationship between ground and figure in a state of abeyance.

\_\_\_\_\_ Although what is most often a monochrome background or surrounding environment is provided as contrast to the formations—whether the geometric forms are invested with bright hues and tiered upward before a darker ground, possess a perspectival insinuation of depth that is inherent to the process of their shaping, or are comprised of subtly painted contours which cause the tectonic fields, otherwise well-appeased with the picture plane, to recede all at once as a spatially delineated ground, like a corridor—, the paint is applied in nearly transparent, tenuous washes, which allow the individual colour-forms to achieve an intrinsic depth of their own.

\_\_\_\_\_ Even if all of the elements present are, in actuality, to be found upon one and the same plane, the immediate optical effect created fosters an oscillating whole.

\_\_\_\_\_ When beholding Rochelmeyer’s paintings, one becomes a witness to the smooth agility with which she is able to tame geometric power but likewise to the pictorial waywardness that is capable of actuating such seismic discontinuities at all—as veritable planar tectonics.

\_\_\_\_\_ It is almost as though the gossamer-thin mantle of the picture plane is transformed into a kind of lithosphere that is carried by permanently cataclysmic, ‘subterranean’ streams; under the pressure of hefty tremors, it buckles outward, is jammed together or gapes open in certain zones (convergent plate boundaries), and drifts apart to collapse into deep trenches or reveal gaping fissures (divergent plate boundaries). The visible planar geometries would thus accordingly constitute the palpable repercussions of the existence of the very fault lines that lie hidden within the interior of the paintings.

\_\_\_\_\_ Therein, the planar cohesion of the individual colour-components (now wanting to splinter apart, now attesting to inevitable coalescence) from which the larger structures that jut through the pictures are finally comprised is crucial.

\_\_\_\_\_ Rochelmeyer masters this essential task of effecting ‘tectonic jointing’**6**, despite all exposure to tremendous oppositional forces, by organizing the various elements into spatial subdivisions and transferring

*There is a science called [the] Geometry of Position, which has for its object the study of the relations of position of the different elements of a figure.*

Henri Poincaré

\_\_\_\_\_ Marvel.

\_\_\_\_\_ Over the profound resonant body that was early Modernism.

\_\_\_\_\_ One must truly marvel over the way that the observation tentatively formulated in 1908 by the French mathematician Poincaré, concerning the individual geometric elements of any given figure and thus its conglomerate nature, is reverberated—albeit with still greater articulation—in painterly terms by the Analytic Cubism of Picasso and Braque, which found its origins in the same year.

\_\_\_\_\_ Indeed, it is not only the mathematical-physical worldview that undergoes a fundamental upheaval at this time. For painting and its ‘views of the world’, the post-Cézannist undertaking of constructing the world upon the canvas from the ground up as nothing but patches of colour or formal geometric building blocks is unquestionably commensurate.

\_\_\_\_\_ The initial *Geometry of Position*, the analysis of positional relationships, is eventually merged with the mathematical study of *topology*, which views geometric shapes as far more adequate for comprehensively representing topological spaces or uniquely structured topological fields.

\_\_\_\_\_ Without wanting to belabour the issue of correspondences between the sciences and visual arts, it is nonetheless true that one is able to discern certain parallels to this latter development as well—from the planar nature of Synthetic Cubism or the Abstract Cubism of Delaunay’s *Fenêtres* from around 1912 to Klee’s grids and magic squares (conceived of during a journey through Tunisia in 1914), or Mondrian’s abstract polarities from 1915 in Domburg, moving onward toward hard-edge painters such as Ellsworth Kelly in the 1950s or—with greater spatial presence since the 1960s—into works by, say, Palermo and Knoebel.

\_\_\_\_\_ From this evolution, it can finally be inferred that not only a science known as *Analysis Situs*, or the Geometry of Position, exists but also invariably a sort of painterly *pragmatism*, that can likewise be ‘called [the] *Geometry of Position*, which has for its object the study of the relations of position of the different elements of a figure’**1**.

\_\_\_\_\_ Thus, one encounters topological fields from variously situated geometric elements on the one hand, and pictorial tectonics or the construction of pictures using colour that is no longer bound to the existence of any object on the other—pure colour-field painting.

them into a delicately balanced equilibrium. Instead of curtailing the geometric tension, however, this fragile equation succeeds in actually augmenting the suspense considerably—charges it up all the more, so to speak, in a feat of proportionality.

\_\_\_\_\_ In this way, the abeyance between limitless emptiness and solid geometry so unique to painting is further exaggerated and thereby transformed into a precariously precise balancing act between anchored consonance and drifting dissonance.

\_\_\_\_\_ Rochelmeyer proceeds upon the basis of partial turning, twisting or tipping points that she first distributes like coordinates over the canvas with grid-like methodology before stretching and reshaping them into powerful directional vectors; her geometric forms are, as a rule, primarily comprised of such colour modules, elongated or twisted into motion. As soon as the torsional dynamism of the forms has been unleashed, however, she readily entraps it elsewhere through her placement of flight-foiling bars; she ruthlessly represses it and thereby suspends the tectonic velocity of the colour deferrals upon the plane.

\_\_\_\_\_ Within this suspense-filled convolution of pros and cons—among these inverted edges and this interlaced drifting of the pictorial elements—expression is lent to a meticulous ‘rhythmicisation’ that is, by all means, akin to the way musical variations are based upon small figures, tonal intervals, melodic phrases or more intricate periods.

\_\_\_\_\_ The highly calculated figures and dynamics underlying the broader formations are developed further using tonal transpositions that occur in the likewise modulated tonality of the hues. As the tonal weights and colour values constitute a substantial portion of the overall pictorial balance, these transpositions are especially effective in stabilising the harmonic-disharmonic cohesion of the geometric structure-values.

\_\_\_\_\_ Despite the extent to which the coloured compartments of the geometric constructions appear dynamic, liberated or even defiant, it is in fact a variety of grey-black or anthracite formations that finally establish the animated planar correlations by providing the drifting, dissonant chromatic tiers with the restraint required to reunify the pictorial whole. Here as well, Rochelmeyer is proficient in navigating the exceedingly narrow ridge between static existence and dynamic movement.

\_\_\_\_\_ Especially noteworthy herein is the fact that she refrains more or less entirely from working with the contrastive values of the colours. Consequently, her paintings tend not to burst (apart) with colour in the same way that one would expect of images founded upon a contrast-based build-up. This function is rather relegated to the geometric forms, which are, for that matter, entirely adept at exhibiting what can amount to the fiercest of fissures and most unbridgeable of chasms.

\_\_\_\_\_ On the contrary, her use of colour is informed by a desire to overspan the closed linear correlative system of the geometric succession of field units with chromatic tonal progressions, thus providing the formations with a new dynamic or, better yet, inciting them toward optical motion.

\_\_\_\_\_ This astounding gliding of the colour—its movement from one tone over a diverse array of semitones to another interval, this kind of colour-sliding—is akin to a certain ‘familial’ conception of colour which, contrary to contrastive values, knows nothing external or alien.**7** Even the minutely gradated progressions of glazed colour resonate within the same scale, albeit finally achieving a sealed surface-film, over which the gaze is want and able to indulge itself with unabashed reverie. Indeed, within the chromaticity of Rochelmeyer’s linear-genealogical palette, a distinct proximity to the process of creating music is clearly evident.

\_\_\_\_\_ And like musical compositions, her paintings also call to the beholder from afar and yet maintain a certain impassable distance.

\_\_\_\_\_ The gaze is able to follow them, approach them, and even virtually lose itself in their meandering geometries. Nonetheless, they ultimately retain a certain aloofness. They remain the untenable and finally impervious constructions of a flat surface covered with colours. As it is, the ‘refusal of these paintings to embody windows into other rooms constitutes their new

and austere ability to place demands upon the environments in which they exist.’**8**

\_\_\_\_\_ The virtual experiential spaces that these paintings unfold, however, are not merely commensurate to demands but rather establish possibilities. What is it, after all, that these images do?

\_\_\_\_\_ On the one hand, beholding them provides one with an immense sense of satisfaction or even great delight as a consequence of the awareness that—in many ways analogous to the arrival at logical conclusions in general—a disparate aggregate of incoherent elements of form and colour are pulled together (‘pull themselves together’) all at once into a powerfully reconciled order, unified within a harmonic geometric system.

\_\_\_\_\_ On the other hand, however, this geometric sense of satisfaction over unification and compliance is forthwith undermined in that the precise order is immanently thrust back into a process of dissolution; any footing that may have been won now crumbles, slips or floats away.

\_\_\_\_\_ In fact, this is so much the case that the formations, having been sent into a perpetual drifting, begin to regroup themselves anew. This occurrence reveals the great extent of the situational, or *constellative*, methodology with which these pictures are constructed. Furthermore, their lack of any explicitly defined directionality allows them to recalibrate continually along discreet rotational axes and perpetually present themselves in new ways to the gaze.

\_\_\_\_\_ Thus, when standing before these paintings, seeing itself becomes an active undertaking.

\_\_\_\_\_ Looking at them entails a continuous schooling of one’s own faculties of awareness and capacity for vigilance. Indeed, one is compelled, as it were, not simply to accept but, much to the contrary, to wilfully search for and finally bear witness to the marvel of how shapelessness be made manifest through form, and how form is nonetheless subject to unavoidable atrophy. Regardless of how abstruse pure geometry may seem, the rather foreign proportionality of its parts is nevertheless highly effectual within the sphere that is occupied by the beholder. It offers a glimpse into the structural coming about of any given thing (and even any kind of form).

\_\_\_\_\_ For, what Tanja Rochelmeyer’s ‘Analysis Situs’—her pragmatic teaching on positional relations—makes evident is the plain fact that, without structure, nothing would be perceptible at all.

\_\_\_\_\_ In other or in Gottfried Benn’s words: *Recognize the situation!*

Christian Malycha \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ **notes**

- \_\_\_\_\_ **1**  
Henri Poincaré, *Wissenschaft und Methode* (Leipzig: 1914), p. 33
- \_\_\_\_\_ **2**  
Thomas B. Hess, *Abstract Painting: Background and American Phase* (New York: 1951), p. 99
- \_\_\_\_\_ **3**  
Robert Delaunay, ‘Du Cubisme à l’Art abstrait’, *Documents inédits publiés*, ed. Pierre Francastel (Paris: 1957), p. 67: ‘La couleur est forme et sujet.’
- \_\_\_\_\_ **4**  
Josef Albers, *Interaction of Color*. (Westford, Massachusetts: Yale University, 1975), p. 1
- \_\_\_\_\_ **5**  
See Rosalind E. Krauss, ‘On Frontality’, *Art Forum*, vol. VI, Nr. 9, ed. Philip Leider (New York: May, 1968), p. 45
- \_\_\_\_\_ **6**  
Also see Hans Heinz Holz, ‘Einführung’, *Ornamentale Tendenzen in der zeitgenössischen Malerei*, exhibition catalogue from the Haus am Waldsee, ed. Thomas Kempas et al. (Berlin: 1968), pp. 4-10
- \_\_\_\_\_ **7**  
Primary or complementary colour contrasts are effectively like wedded strangers.
- \_\_\_\_\_ **8**  
Laszlo Glozer, ‘für Palermo’, *Blinky Palermo 1964-1976*, exhibition catalogue from the Staatsgalerie moderner Kunst, ed. Walter Barciss (Munich: 1980), pp. 135-136

# Tanja Rochelmeyer

\_\_\_\_\_ **1975**  
geboren / born in Essen

\_\_\_\_\_ **2003 – 2007**  
FHTW, Berlin

lebt und arbeitet / lives and works in Berlin

## \_\_\_\_\_ ausgewählte Einzelausstellungen / selected solo exhibitions

\_\_\_\_\_ **2011**  
*Tektonik*, Fahnenmann Projects, Berlin (Katalog / catalogue)

\_\_\_\_\_ **2010**  
*Beyond Space*, loop – raum für aktuelle kunst, Berlin

## \_\_\_\_\_ ausgewählte Gruppenausstellungen / selected group exhibitions

\_\_\_\_\_ **2012**  
*Abstract confusion*, Kunsthalle Erfurt (Katalog / catalogue)  
Schaufenster – Schauraum für Kunst, Berlin  
*Status. Berlin (1)*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (Katalog / catalogue)  
*Abstract confusion*, Neue Galerie Gladbeck (Katalog / catalogue)

\_\_\_\_\_ **2011**  
*Halleluvab – Hommage an CAN*, Künstlerhaus Bethanien (Katalog / catalogue)  
*Abstract confusion*, Kunstverein Ulm (Katalog / catalogue)  
*Halleluvab – Hommage an CAN*, Abtart, Stuttgart (Katalog / catalogue)  
*Alptraum*, blank projects, Kapstadt / Cape Town  
*Neue Abstraktion*, Fahnenmann Projects, Berlin (Katalog / catalogue)  
*Alptraum*, The Company, Los Angeles  
*Abstract confusion*, b-05, Montabaur (Katalog / catalogue)  
*Alptraum*, Projektraum des deutschen Künstlerbundes, Berlin  
*The Visitation*, Galerie Hartwich, Sellin  
*36 Girls*, Kosmetiksalon Babette, Berlin  
*Alptraum*, Cell Project Space, London

\_\_\_\_\_ **2010**  
*Alptraum*, Transformer Gallery, Washington D.C.  
*Re-Entry: Colour, Form and Object*, loop – raum für aktuelle kunst, Berlin  
*Mixed*, Brandenburgischer Kunstverein, Potsdam (Katalog / catalogue)  
*North*, Galerie Hartwich, Sellin  
2. *Internationaler André-Evvard-Kunstpreis*, Messmer Foundation, Kunsthalle Riegel  
*Mixed*, Märkisches Museum, Witten (Katalog / catalogue)

\_\_\_\_\_ **2009**  
*Zeigen. Eine Audiotour*, Temporäre Kunsthalle, Berlin (Katalog / catalogue)  
*axis: bold as love*, Vergotten Bar Project / Galerie im Regierungsviertel, Berlin  
*S.A.A.B.S.D.P.D.J.L.M.K.R.L.C.P.T.R.S.S.S.F.W.M.W.*, Philara – Sammlung zeitgenössischer Kunst,  
Düsseldorf (Katalog / catalogue)  
*Out of Wedding*, Uferhallen, Berlin

Katalog anlässlich der Ausstellung / catalogue to accompany the exhibition:

**Tanja Rochelmeyer**  
\_\_\_\_\_ **Tektonik**

14. Dezember 2011 – 21. Januar 2012 / December 14, 2011 – January 21, 2012

**Fahnemann Projects**

Fasanenstraße 61  
10719 Berlin  
Germany  
tel: +49 (0)30 88 39 897  
fax: +49 (0)30 88 24 572  
eMail: info@fahnemannprojects.com  
www.fahnemannprojects.com  
www.galerie-fahnemann.de

\_\_\_\_\_ **herausgegeben von / edited by** Clemens Fahnemann

\_\_\_\_\_ **gestaltet von / layouted by** Dorothee Heine

\_\_\_\_\_ **Text von / text by** Christian Malycha

\_\_\_\_\_ **übersetzt von / translated by** Nathan Moore

\_\_\_\_\_ **Werkfotografie / works photographed by** Markus Bachmann, Lepkowski Studios, Wolfgang Selbach

\_\_\_\_\_ **gedruckt von / printed** Druckverlag Kettler, Bönen

\_\_\_\_\_ © Fahnemann Projects, Tanja Rochelmeyer und / and Christian Malycha

\_\_\_\_\_ **Berlin** 2011

