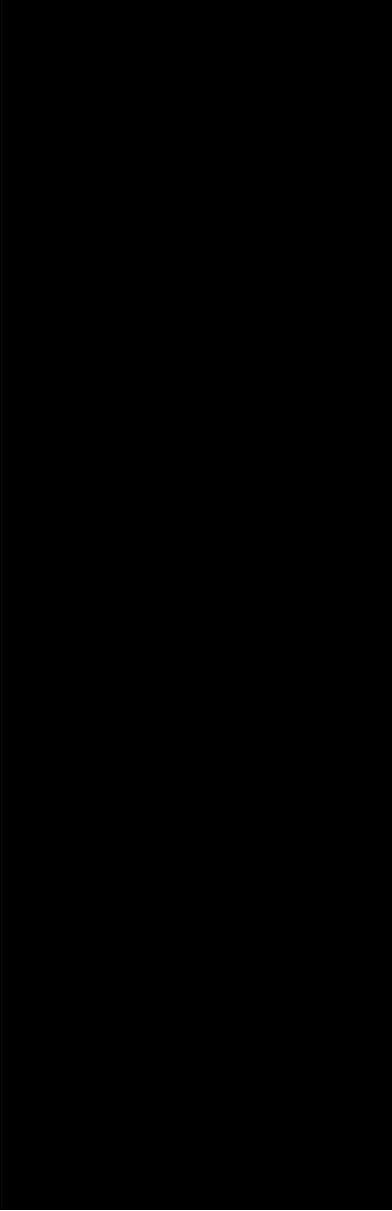


Roland Quetsch







Saarländisches
Künstlerhaus
Saarbrücken e.V.

Roland Quetsch



mit einem Essay von
with an essay from

Florence Thurmes

Entgrenzte Malerei

Florence Thurmes

In seinem kongruenten Oeuvre erprobt Roland Quetsch die Möglichkeiten und die möglichen Grenzen der Malerei. Anders als in der reinen oder radikalen Abstraktion wird der Bildträger, auf gleicher Ebene wie die Bildfläche, in diese Recherche einbezogen. Die Manipulation und eigenständige Konstruktion des Trägers, mit denen Quetsch sich seit 2000 beschäftigt, stellen sich einer ausschließlich oberflächlichen Betrachtung entgegen und fordern das Auge und den Geist des Betrachters heraus. Dank des Prinzips der Fragmentierung – sowohl des Farbträgers als auch zum Teil der Farbfläche – gelingt ein subtiles Spiel mit Fläche und Raum, wobei die Arbeiten immer zwischen Gemälde und Plastik schwanken.

In seinem künstlerischen Schaffen geht Roland Quetsch oft seriell vor. Funktionieren die einzelnen Einheiten innerhalb einer Serie als eigenständige und auch unabhängige Werke, so sind sie formal doch untereinander und miteinander verbunden. Die Wichtigkeit des Ganzen gegenüber dem Einzel-



p.o.s.b. N° 65, 2011, 200 x 150 cm

nen sticht in den Serien *p.o.s.b.* („part of something big“, 2009–2011) und *f.o.s.b.* („fragment of something big“, 2012) besonders deutlich hervor, nicht zuletzt wegen der Titel. Die Gruppe *p.o.s.b.* setzt sich aus insgesamt 75 Arbeiten zusammen, die, angefangen mit Weiß, alle Farben graduell zu Schwarz hin durchdeklinieren. Kleine selbstgebaute Leinwände reihen sich aneinander und verleihen der Oberfläche eine rhythmische Struktur. In verschiedenen Schichten trägt der Künstler die Farben auf die Konstruktion auf und unterteilt sie in geometrische Felder, die er, während er malt, teilweise durch Klebestreifen definiert und begrenzt. Die Farbfelder sind jedoch nicht streng voneinander getrennt; es gibt vielfache Übergriffe, Farbspritzer und –tropfen, die sich auf der Oberfläche verteilen und dem Ganzen einen spontanen, fast wilden Aspekt verleihen.

Sowohl der fragmentierte Untergrund als auch die zerstückelte unruhige Bildfläche lenken das Auge immer wieder in eine neue Richtung. Die Wahrnehmung muss sich fortwährend an das neue Feld und die darunterliegende und durchschimmernde Farbe anpassen. Es scheint fast unmöglich, die Gesamtkomposition zu umfassen und das Spiel mit konstruiertem Träger und dekonstruierter Oberfläche zu begreifen. Die Serie *f.o.s.b.* gründet auf einem ähnlichen Prinzip von Konstruktion und Dekonstruktion der Fläche und der Malerei. Während in Nr. 1 bis 10 die gesamte Fläche bemalt ist, treten ab Nr. 11 auch leere, weiße Stellen im Bild auf, die die Arrangements ruhiger wirken lassen.

Die Wechselwirkung zwischen Auflösung und Rekonstruktion des Bildes im Auge des Betrachters ist auf das digitale Bildverfahren zurückzuführen. Sieht ein digitales Bild einheitlich aus, so besteht es doch aus Millionen von Pixel, die sich aneinander fügen, und ist somit in sich selbst aufgeteilt. Erst das Zusammensetzen der Pixel ergibt ein Bild. Auch für Roland Quetsch steht das künstlerische Schaffen in einem höheren Zusammenhang: „Meine Malereien sind Fragmente, Teile von etwas Größerem, Teil der Malerei, aber auch Teil vom Leben, der Welt¹“. Auf der einen Seite bildet das Oeuvre von Quetsch ein einheitliches und kongruentes Bild bei dem stets die Malerei und ihre Analyse im Mittelpunkt stehen. Auf der anderen Seite ist das Schaffen eng mit dem Leben verbunden. Erst im Hinblick auf weitere Werke und Werkgruppen, auf unterschiedliche Methoden und Umgänge mit dem Träger und der Farbe offenbaren sich die Vielfältigkeit und das große Potential der Malerei. Das Werk als Fragment von etwas Größerem erlangt so mit dem Verfließen der Zeit und dem fortschreitenden künstlerischen Schaffen noch einen ausgeprägteren und tieferen Sinn.

Quetschs Werke sind oft in Gruppen angelegt und beruhen alle auf dem Prinzip der Konstruktion und der Fragmentierung des Bildträgers; es handelt sich jedoch nie um simple Wiederholung von Motiven oder Formen, wie dies zum Beispiel der Fall bei verschiedenen Vertretern der Künstlergruppe Supports/Surfaces war. Das künstlerische Schaffen von Quetsch ist in der Tat vielfältig, sein Wirken vielschichtig. Anfänglich, und auch teilweise später, praktizierte er ebenfalls figurative Malerei. Die Arbeit *Ohne Titel (Ich bin tot, der Hof ging an den ältesten Bruder, wasch noch deine Zähne und dann geh auch heim, A+)* von 2008, zum Beispiel, besteht aus einer großformatigen selbstgebaute Leinwand, die in den Ausstellungsraum gestellt ist und auf der ein Reiter und sein Pferd in Weiß auf Schwarz gemalt sind. Die Darstellung des älteren Mannes auf einem mageren Pferd ist eine Anspielung auf Albrecht Dürers *vier apokalyptische Reiter* und somit auf den Tod und die Menschen, die vergeblich versuchen ihm zu entfliehen. Es ist nicht unerheblich, dass der Künstler auch auf andere Techniken und Medien für den Ausdruck seiner künstlerischen Ideen zurückgreift. In den Performances, Videos oder den oft ironischen Arbeiten des Künstlerduos *toitoi*² steht vor allem das Konzept und das Prozedere im Mittelpunkt.

Auch die abstrakten Arbeiten gestalten sich komplex und vielfältig. Dies wird besonders deutlich in den neuen Serien, *Ξ* (2014) und *I* (2014). Die großformatigen Arbeiten von *Ξ* lehnen sich an der horizontalen oder vertikalen Form eines „E“ an: Die konstruierten Leinwände schließen so jeweils zwei Öffnungen in der Mitte



Ξ 10 (Evolution of youth), 2013, 210 x 160 cm

ein. Für jedes Werk wählt Roland Quetsch vier unterschiedliche Farben, deren Kombination und Wirkung er zuvor auf kleinen Papierarbeiten, den sogenannten *colortests*, erprobt. Dank eines sehr breiten Spektrums der Farbpalette gewinnt jede Arbeit ein unvergleichbares Aussehen. Die offenen, leeren Stellen können mit den weißen Flächen der Gruppe *f.o.s.b.* verglichen werden. Sie sind Ruhepole im Bild und erlauben dem Betrachter einen Augenblick innezuhalten. Wie Fenster lassen sie den Blick auf die Wand hinter dem Werk wandern, das heißt auf die unterliegende Ebene, und öffnen den Bildraum einer weiteren Dimension, die sich außerhalb des primären Bildfeldes befindet.

Die Serie *I* stellt sich aus einer Kombination von jeweils zwei auf den ersten Blick monochrom erscheinenden Bildflächen zusammen. Auch hier besteht jede Arbeit aus kleineren, aneinander gereihten Leinwänden. In einigen der Werke ist die Farbe matt gehalten. Bei anderen hingegen ist die Oberfläche mit Epoxidharz verarbeitet, das ihr eine reflektierende Qualität verleiht. Genau wie in der Reihe *Ξ* ist die Bildfläche stark vereinfacht und nährt sich hauptsächlich aus dem Spiel der Farbkombinationen. Die Farbe ergibt sich aus mehreren Farbebenen und aufeinander aufgetragenen Schichten. Unter dem Gelb schimmern so Grün und Blau durch, unter dem tiefen Blau-Violett Rosa respektive Rot. Der Betrachter hält inne und muss sich auf die Oberfläche konzentrieren, um jede noch so feinstufige Nuance zuerkennen.

Beide Gruppen, *Ξ* und *I*, tragen einen Titel den man zwar beschreiben, aber nicht klar definieren kann. „I“ kann für die Buchstaben „i“ oder „l“ stehen. Es ist allerdings auch eine simple vertikale Linie. Unweigerlich ist man an Künstler wie Piet Mondrian erinnert, für den der senkrechte Strich stellvertretend den aufrechtgehenden Menschen verkörperte. Die Titel sind aber nicht nur verbal, sondern auch visuell. So weisen sie auf die Auffassung der Malerei durch den Betrachter hin. Künstlergruppen wie BMPT oder Supports/Surfaces betrachteten das künstlerische Schaffen als losgelöst von jedem persönlichen Kontext. So ging es um eine Malerei, die sich jeglicher präzisen Definition und Konnotation entzieht. Alleine die Anschauung steht im Vordergrund, nicht die Interpretation. Genau wie die Arbeiten von Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier und Niele Toroni fordern die Werke von Quetsch eine Entmystifizierung der Kunst. Und doch tragen einige der Arbeiten der Serie *I* einen Untertitel und rufen ein konkretes Bild hervor: *I 2 (A pig in the closet)* oder *I 6 (Asphalt junkies)*. Ersteres besteht aus einer schwarzen und einer rosa Bildfläche, die zweite Arbeit aus einer schwarzen und einer grauen

Oberfläche. Die Untertitel bieten auf humorvolle, fast ironische Weise eine konkrete Assoziationsmöglichkeit und öffnen das Feld der Auslegung.

Allem voran bestechen die Gemälde von Roland Quetsch durch ihre physische Präsenz im Raum. Diese körperliche Anwesenheit ergibt sich nicht ausschließlich aus den großen Formaten, sondern hauptsächlich auch dank der Reliefstruktur der Leinwände. Schon Künstler wie Paul Klee, der mit Gips oder Tüll seine Arbeiten gründierte und strukturierte, wussten um den Effekt des bearbeiteten Bildträgers. Ende der 1950er Jahre versah Günther Uecker die Oberfläche seiner Leinwände mit Nägeln, damit ihr Relief und Aussehen sich parallel zur Bewegung des Betrachters ändern; Enrico Castellani bearbeitete ebenfalls die Leinwände mit einer Nagelmaschine, um eine gewisse regelmäßige Struktur zu erzeugen. Licht und Schatten werden hier nicht durch sorgfältige Farbabstufung auf einer zweidimensionalen Fläche oder durch externe Beleuchtung hervorgerufen, sie sind schon im Bildträger fest verankert. Bei Roland Quetsch spielen die selbstgebauten und zusammengesetzten Leinwände eine ähnliche Rolle. Die unterliegende Struktur erzielt nicht nur eine rhythmisch wirkende Oberfläche. Sie dient auch als Möglichkeit, die Malerei und ihre Wirkung in veränderlichen Lichtverhältnissen zu erproben. An den zusammengefügt Stellen entstehen so Schattenzonen, an den jeweiligen oberen Kanten der unterliegenden Holzrahmen bilden sich Lichtecken. Die Wirkung der einzelnen Träger, die die Struktur bestimmen, wird besonders nachvollziehbar in der Serie *I*. Die horizontalen Reihen, die durch die kleinen Leinwände entstehen, muten dank des Epoxidharzes wie reflektierende Bausteine oder Scheiben eines Sprossenfensters an. Durch die Vervielfältigung der Reflektion wird das Auge bewusst auf die unterliegende und fragmentierte Konstruktion gelenkt.

Die Technik von Roland Quetsch zeugt von einem intensiven Interesse am Bauen und verleiht den Werken eine bildhauerische Qualität. Die Arbeiten aus der Reihe *I* bestehen fast ausschließlich aus zehn horizontalen Reihen, zusammengesetzt aus je zwei kleineren Leinwänden mit den Maßen 20 x 25 cm und 20 x 50 cm. Eine solche Beschreibung ruft das Bild architektonischer Strukturen auf, insbesondere von aus Ziegelsteinen errichteten Mauern. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Erwähnung einer älteren Arbeit von Roland Quetsch: In den Jahren 2004 und 2005 beschäftigte er sich mit dem Wohnungsbau in Luxemburg und dessen sozialen Problemen (wie überteuerte Mieten und Kaufpreise). Im Maßstab 1:10 baute er so ein Wohnhaus aus

Esch-Alzette nach o.T. (*Haus 1, 1:10, B+, 2004*). Gemeinsam mit dem Architekten Thierry Cruchten erdachte er ein Modulsystem, um Ateliers für Künstler zu bauen (*Ohne Titel (Haus 2, offene Baustelle, A+B), 2005*). Auch müssen Arbeiten von ihm nicht immer an der Wand hängen, sondern können auf dem Boden stehen und selbst als Wand dienen, so wie dies der Fall bei *Ohne Titel (Ich bin tot, der Hof ging an den ältesten Bruder, wasch noch deine Zähne und dann geh auch heim, A+)* ist. Die Malerei gilt also nicht nur der simplen Betrachtung; als Bestandteil des Lebens ist sie vielseitig verwendbar. Ihre Beziehung zum Raum tritt umso deutlicher zum Vorschein, wenn die Arbeiten nicht konventionell an der Wand hängen.

Erinnern die Werke der Gruppe \exists an Fenster, so kann man die der Serie *I* hingegen als Mauer oder als Sprossenfenster mit gewölbten Scheiben betrachten. Die Architektur und ihre Gliederungen haben auch Künstler wie Ellsworth Kelly inspiriert. Kelly war hauptsächlich an der physischen Struktur der Stadt Paris und im speziellen an Fenstern interessiert. In der Gruppe der *Windows* analysierte er auf schlichte abstrakte Weise Fensterkreuze und ihre Darstellung im starken Kontrast des Gegenlichts. Genau wie Kellys Werke sind die Arbeiten von Roland Quetsch keine Interpretation dessen, was er sieht, sondern eine Konstruktion. Für Quetsch sind Ausschnitte von alten Mauern, das Spiel von Licht und Schatten auf einer einheitlichen Oberfläche oder das Nebeneinander von Hauswand und Himmel mögliche Inspirationsquellen für seine Kompositionen. Im Gegensatz zu Kelly, der ohne jegliche Spur einer Handschrift die Bildoberfläche bemalte und die Kanten dabei immer scharf begrenzte, sind die Linien und Grenzen bei Quetsch aufgeweicht. Es tauchen immer wieder Risse und Schlieren auf. Die Oberfläche scheint in *I 3* an einigen Stellen nach hinten gedrückt und perforiert, der rechte Teil von *I 14 (Kabow)* in der oberen Hälfte geknickt. Die konstruierten Gemälde zeugen also von einem realen Raum, in dem auch Unebenheiten vorkommen und der gebrochen werden kann.

Dennoch, die Verwendung von Epoxidharz und die daraus resultierende reflektierende Oberfläche verleihen den Werken eine zusätzliche, fast irrealen Dimension. Die konkave, nach innen gewölbte Form der kleinen gebauten Farbträger unterstreicht den Spiegeleffekt. In jeder der Trägeroberflächen werden die Betrachter und ihr Umfeld reflektiert. Je nach Farbe und Lichteinfall ist diese Spiegelung stärker oder schwächer. Der Philosoph Michel Foucault verglich das Spiegelbild mit einem trügerischen Bild, da es ein Objekt oder eine Person an einem anderen Ort wiedergibt als jener an dem es oder sie sich befindet: „Der Spiegel ist nämlich eine Utopie,

sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken lässt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels³“. Der Spiegel und die reflektierende Oberfläche erlauben also, sich an einem Ort oder in einem Raum zu sehen, an dem es unmöglich ist physisch zu sein. Der Raum im Spiegel ist demnach ein virtueller Raum. Gleichzeitig dient die reflektierende Oberfläche dem Auge als Verlängerung, um das was einen umgibt aus einer anderen Perspektive zu betrachten.

Der Serie *I* liegt so nicht nur das Prinzip der Fragmentierung zugrunde, sondern auch das der Multiplikation. Das Einbeziehen des Betrachters und seines Umfeldes ins Werk stellt auch eine soziale Komponente dar und schließt sich an Quetschs Interesse für die soziale Struktur des urbanen Raums an. Die Spiegelungen lehnen sich an die Abstraktion an, da das kleine Bild in den farbenkräftigen Bildträgern nicht zu fassen ist. Auf den ersten Blick ist das reflektierte Bild keine Repräsentation oder Interpretation, sondern eine Präsenz, eine spontane Malerei auf der Oberfläche der Leinwand, die sich ständig mit dem Betrachter und seiner Bewegung ändert. Der Einsatz von Epoxidharz und die reflektierende Oberfläche ermöglichen Roland Quetsch, die Malerei auf einer weiteren Ebene zu testen. Neben der eigenständigen Konstruktion der Leinwände und den vielschichtigen Farbaufträgen ist der spiegelnde Effekt ein Mittel, Farbe ins Werk zu projizieren. Die zahlreichen Ebenen der Gemälde lassen den Betrachter in die Malerei eintauchen und verhelfen ihm, sich, ebenso wie dem Künstler, mit der Malerei und ihren Beziehungen zum Menschen und zum Alltag auseinanderzusetzen.

1. Roland Quetsch in einem Interview mit Isabelle Henrion, 2012.

2. Roland Quetsch und Christian Frantzen erschaffen seit 2007 unter dem Namen *toïtoi* gemeinsame Werke.

3. Michel Foucault, „Andere Räume“, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 39.



Debordered painting

Florence Thurmes

Roland Quetsch tests the possibilities and potential limitations of painting in his congruent body of work. Unlike pure or radical abstraction, this inquiry considers both surface and support on equal terms. Manipulating and building his own supports, as he has done since 2000, Quetsch produces works that resist a purely superficial contemplation and test the eye and intellect of the beholder. The principle of fragmentation – of the canvas and sometimes also the fields of colour – creates a subtle play of surface and space in works poised between painting and sculpture.

The works are often produced in series. Within a series, the individual units function as distinct and independent works which are nevertheless formally coherent and interconnected. The importance of the whole as opposed to the individual part is particularly evident in the series *p.o.s.b.* (“part of something big”, 2009–2011) and *f.o.s.b.* (“fragment of something big”, 2012), not least on account of the titles. The group *p.o.s.b.* consists of a total of 75 works covering the entire colour spectrum, beginning with white and moving gradually through to black. Rows of small canvases, built and stretched by hand, create a rhythmic surface structure. The artist applies the colours onto this construction in multiple layers and divides them into geometric fields, sometimes defining and demarcating them with tape as he works. But the boundaries are porous; the fields of colour encroach on one another, and splashes and drips of paint across the surface imbue the whole with a spontaneous, untamed quality.



f.o.s.b. N° 19 (Curve), 2012, 200 x 150 cm

Both the fragmented base and the riven, restless surface direct the gaze in ever new directions. The eyes have to continuously readjust to new fields and the underlying layer of colour shimmering through. It seems almost impossible to grasp the composition as a whole and the entire conjunction of constructed support and deconstructed surface. The series *f.o.s.b.* is founded on a similar principle of construction and deconstruction of the surface and the painting. In Nos. 1 to 10 the entire surface is painted, while from No. 11 onwards there are some vacant, white places, resulting in more tranquil compositions.



Ohne Titel (Ich bin tot, der Hof ging an den ältesten Bruder, wasch noch deine Zähne und dann geh auch heim, A+), 2008, Mixed media, 180 x 560 x 14 cm, Mudam Luxembourg Production

work is also closely connected with life itself. The diversity and tremendous potential of his painting clearly become apparent in the context of other works and series, of different methods and ways of working with the canvas and the paint. With the passing of time and ongoing artistic production, then, the work as a fragment of something bigger will acquire an even more distinct and deeper meaning.

This simultaneous dismantling and reconstruction of the painting in the eye of the beholder derives from digital imaging. A digital image, though it appears to form a unified whole, is in fact divided into millions of pixels. Only through the combination of all the pixels does the whole acquire meaning. For Roland Quetsch, too, artistic creation is part of a greater context: "My paintings are fragments, parts of something bigger, parts of painting but also a part of life, of the world."¹ On one hand, Quetsch's oeuvre is a coherent and congruent body of work that consistently focuses on painting and its analysis. But his

Quetsch's works are often conceived in groups, and they are all based on the principle of the construction and fragmentation of the canvas and support. And yet they never simply repeat motifs or forms as was the case, for instance, with some of the exponents of the artist group Supports/Surfaces. Quetsch's creative output is indeed heterogeneous, there are many different facets to his work. Early on, and at times also later in his career, he also engaged in figurative painting. One example is the 2008 work *Untitled [I am dead, the farm went to the eldest brother, clean your teeth and then go home too, A+]*. It consists of a large, hand-built and stretched canvas placed in the exhibition space and portraying a horse and rider in white on black. The depiction of the man, no longer young, on a lean horse is a reference to Albrecht Dürer's *Four Horsemen of the Apocalypse* and speaks of death and those who try in vain to flee. It is worthy of note that the artist also draws on other techniques and mediums to express his artistic ideas. In the performances, videos and often ironic works of the artistic duo *toitoi*², the concept and the procedure are the central concerns.

His abstract works are likewise wide-ranging and complex. This is particularly apparent in the new series *Ξ* (2014) and *I* (2014). The large-scale works of *Ξ* recall the horizontal or vertical form of the letter "E", with each of the specially constructed canvases containing two elongated openings or holes in the middle. For each of these works, Roland Quetsch selects four colours, having first explored their combination and effect in small works on paper, which he calls *colortests*. The use of a very wide spectrum of colours lends each work a highly distinctive appearance. The open, empty gaps correspond to the white areas in the group *f.o.s.b.* They are places of repose for the gaze and allow the viewer a moment of pause. Opening out like windows onto the wall behind, the underlying plane, they extend the pictorial space by another dimension that lies outside the primary picture plane.

Each work in the series *I* consists of a combination of two surfaces that initially appear monochromatic. Here, too, each work is made up of rows of smaller canvases. In some works, the paint is matt. Others are finished with epoxy resin, creating a reflective surface. As in the series *Ξ*, these pared-down works derive their strength chiefly from the combination of colours, built up in multiple levels and layers of paint. Green and blue shimmer through the yellow, pink and red through the deep violet blue. The beholder pauses to reflect and is compelled to concentrate on the surface in order to make out the finest of nuances.

Both groups, \exists and *I*, have titles that can be described but not clearly defined. “I” can stand for the letters “i” or “I”. It is, however, also a simple vertical line and inevitably calls to mind artists like Piet Mondrian, for whom the vertical line represented bipedal man. But the titles are visual as well as verbal. They draw attention to the perception of the viewer. Artist groups like BMPT and Supports/Surfaces regarded artistic creation as being entirely independent of any personal context. They wanted a painting that defied precise definition and connotation. The act of contemplation alone was important, not any form of interpretation. Like the works of Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier and Niele Toroni, Quetsch’s work calls for a demystification of art. And yet some of the works of the series *I* do carry a subtitle evoking a concrete image: *I 2 (A pig in the closet)* or *I 6 (Asphalt junkies)*. The first consists of one black and one rose-coloured surface; the second, one black and one grey. With humour and perhaps a hint of irony, the subtitles suggest a possible specific association and open the work up to multiple interpretations.

Above all, one is struck by the irresistible presence of these works, a physicality that derives not only from their sheer scale, but primarily also from the relief texture of the canvases. Artists like Paul Klee who primed and textured their works with gypsum or gauze were aware of the effect of the prepared support. At the end of the 1950s, Günther Uecker covered the surface of his canvases with nails so that their relief and appearance would shift with the movement of the viewer; similarly, Enrico Castellani created rhythmic textures by manipulating his canvases with a nailing machine. Light and shadow are not created by the meticulous gradation of colour on a two-dimensional plane or by external illumination, but are firmly anchored in the substance itself. Roland Quetsch’s hand-built and assembled canvases play a similar role. As well as lending the surface a rhythmic quality, the underlying structure also invites an exploration of the painting and its effect on the viewer in changing lighting conditions. The joins cast shadows; pools of light form on the upper edges of the underlying wooden frames. The effect of this structure produced by the individual supports is particularly evident in the series *I*. With their epoxy resin finish, the horizontal rows formed by the small canvases assume the appearance of reflecting building blocks or lattice window panes. The multiplication of the reflection deliberately directs the gaze to the underlying and fragmented construction.

Roland Quetsch’s technique attests to his keen interest in building and construction and lends his works a sculptural quality. Almost all of the works in the series *I* consist of ten horizontal rows each composed of two smaller canvases measuring 20 x 25 cm and 20 x 50 cm. This calls to mind architectural structures and, specifically, brick walls. It is interesting to note in this connection one of Roland Quetsch’s earlier works. His particular concern throughout 2004 and 2005 was housing in Luxemburg and the attendant social problems (such as exorbitant rents and prices). He recreated a residential building from the city of Esch-sur-Alzette on a scale of 1:10 *Untitled [House 1, 1:10, B+, 2004]*. In collaboration with the architect Thierry Cruchten, he conceived a system of modules to build studios for artists *Untitled [House 2, construction in progress, A+B], 2005*. Nor must his works necessarily hang on the wall – some rest on the floor and themselves assume the function of walls, as in (*Untitled [I am dead, the farm went to the eldest brother, clean your teeth and then go home too, A+]*). Thus the painting is not merely an object of contemplation but has many different applications as an integral part of life itself. Its relationship to three-dimensional space is underscored when the works are not hung conventionally on the wall.

If the works from the group \exists are reminiscent of windows, those of the series *I* may be seen as walls or lattice windows with concave panes. Artists like Ellsworth Kelly have also been inspired by architecture and its structures. Kelly was chiefly interested in the physical structure of the city of Paris and specifically in windows. In the spare, abstract works of the *Windows* series, he analyses window mullions and their representation in stark contrast against the light. Similarly, rather than being interpretations of what he sees, Roland Quetsch’s works are constructions. A detail of an old wall, the play of light and shadow on a uniform surface, or the juxtaposition of an outer wall and the sky – all of these are possible inspirations for Quetsch’s compositions. While Kelly worked with sharp borders and eliminated in his painting all traces of personal style, Quetsch’s lines and boundaries are more permeable. Streaks and fissures disturb the surface. In *I 3* the canvas is pushed inwards and perforated in places; the top half of the right-hand panel of *I 14 (Kabow)* appears to be buckled or bent. The constructed paintings thus bespeak a real-life environment that accepts irregularities and which it is possible to disrupt.

And yet the use of epoxy resin and the reflective surface it creates lend the works an additional, almost unreal dimension. The concave form of the small assembled canvases underscores this mirror effect, reflecting the viewers and their surroundings in each of the surfaces. The reflection varies in strength according to the colour and light. Michel Foucault described the mirror image as a deception, because it reproduced an object, or person, in a different space to the one in which it was actually located: “The mirror is a utopia after all, since it is a placeless place. In the mirror I see myself where I am not, in an unreal space that opens up virtually behind the surface; I am over there where I am not, a kind of shadow that gives me my own visibility, that enables me to look at myself there where I am absent—a mirror utopia.”³ The mirror and the reflective surface make it possible to see oneself in a location or space in which it is impossible to physically exist at the same time. The space of the mirror is a virtual space. At the same time, the reflective surface extends the gaze, allowing us to contemplate our surroundings from a different perspective.

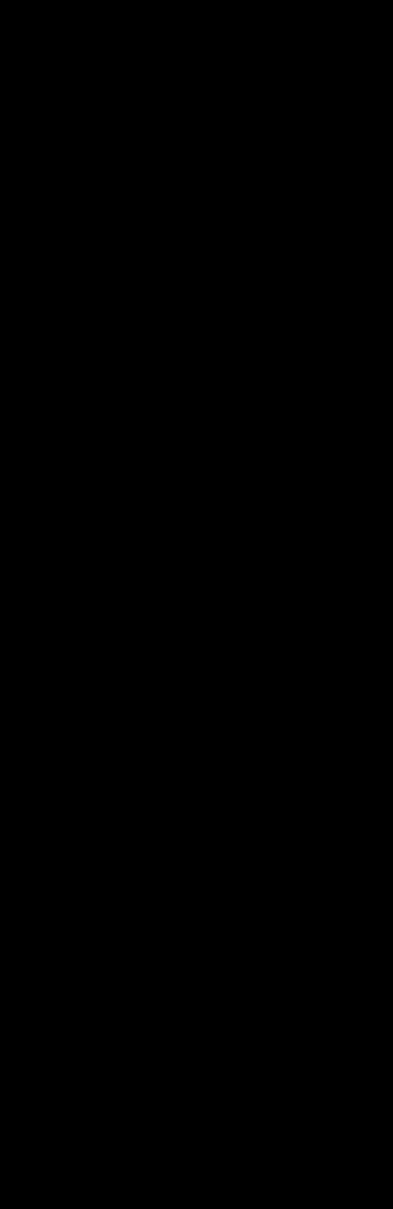
At the heart of the series *I*, then, lies not only the principle of fragmentation but also that of multiplication. The inclusion of the viewer and his or her surroundings implies a social dimension and follows from Quetsch’s interest in the social structure of the urban environment. The elusive reflections in the boldly coloured panels evoke the abstract tradition. Neither representation nor interpretation, the reflected image is a presence, a spontaneous manifestation on the surface of the canvas, that shifts constantly with the movement of the viewer. With the use of epoxy resin and the reflective surface, Roland Quetsch tests the limits of painting on yet another level. As well as the customised construction of the canvases and the application of the paint in multiple layers, the mirror finish is another means of projecting colour into the work. Operating on many different levels, the painting invites viewers to immerse themselves in it and, like the artist himself, to engage with the genre and reflect on its relationship to people and their everyday lives.



1. Roland Quetsch in an interview with Isabelle Henrion, 2012.

2. The duo *toitot* is a common project by Roland Quetsch and Christian Frantzen and exists since 2007.

3. Michel Foucault, “Different spaces”, in: *Aesthetics, method, and epistemology* (New York: The New Press, 1998), p. 179.





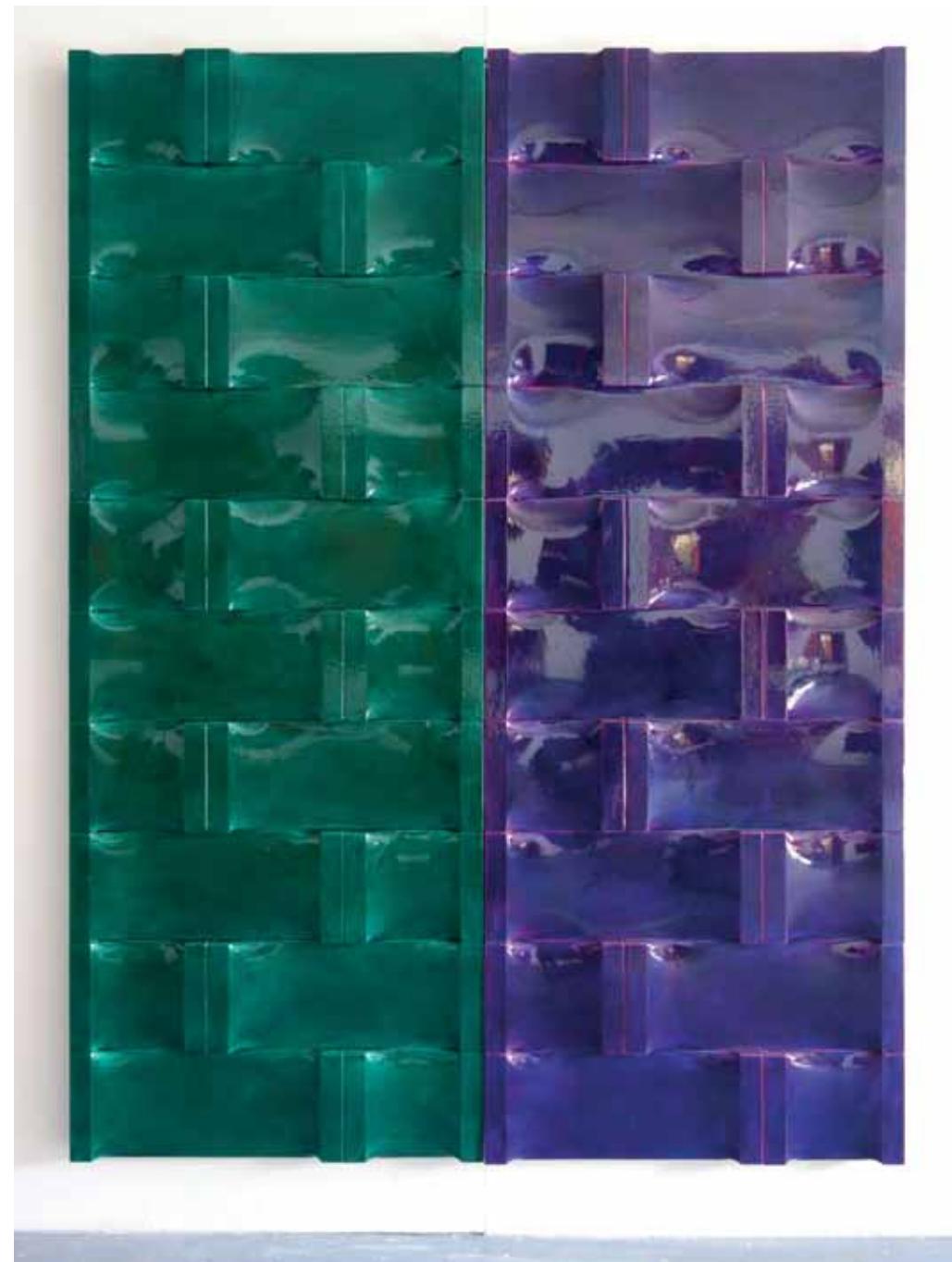
2 (A pig in a closet)

200 x 150 x 7 cm, wood, metal, canvas, latex, lacquer, 2014









■ 6 (Asphalt junkies)

200 x 150 x 7 cm, wood, metal, canvas, skin glue, latex, epoxy resin, 2014



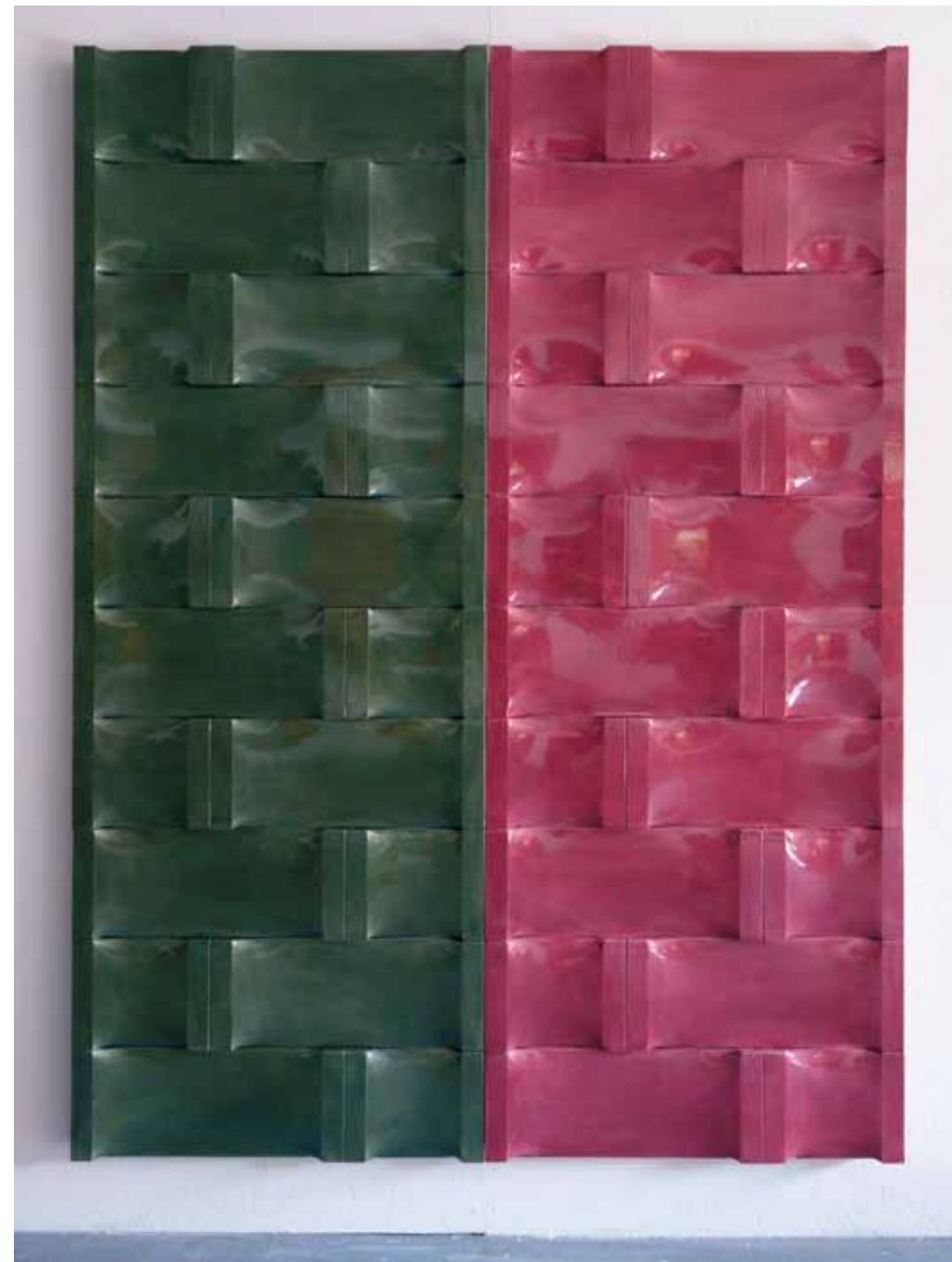




■ 9 (Trailers in the dark)

200 x 150 x 7 cm, wood, metal, canvas, skin glue, latex, epoxy resin, 2014





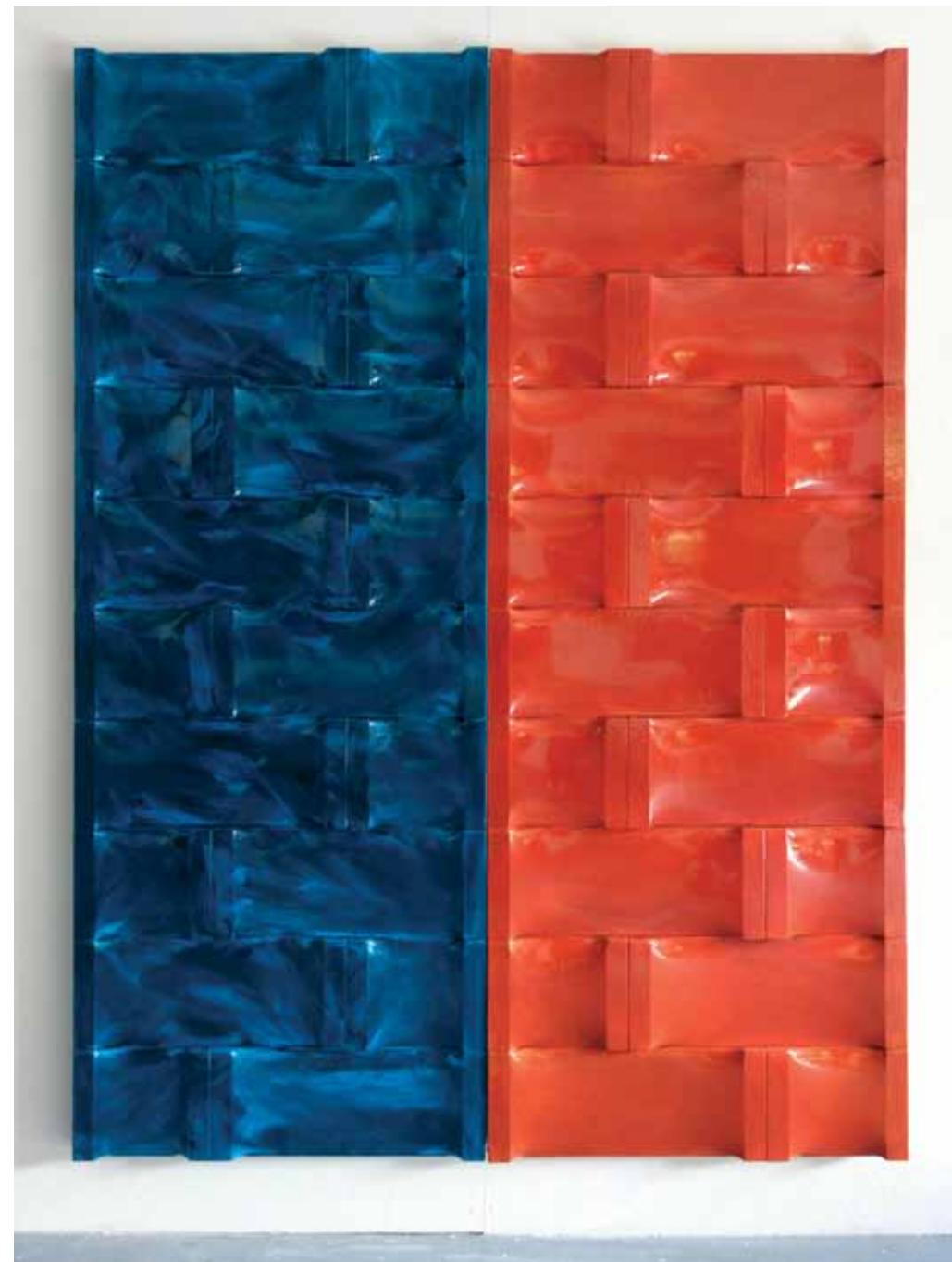
11 (*Light and shadow*)

200 x 150 x 7 cm, wood, metal, canvas, skin glue, latex, epoxy resin, 2014



12 (Blue and orange)

200 x 150 x 7 cm, wood, metal, canvas, skin glue, latex, epoxy resin, 2014



13 (September)

215 x 195 x 7 cm, wood, metal, canvas, skin glue, latex, epoxy resin, 2014



14 (Kabow)

205 x 153 x 7 cm, wood, metal, canvas, skin glue, latex, epoxy resin, 2014





Roland Quetsch

Born: 15.03.1979 in Luxembourg, Europe

Nationality: Luxembourgish-Belgian

Studies: "Maîtrise en Arts plastiques" at the University Marc Bloch in Strasbourg, France

Solo exhibitions (selection)

2014

- I, Saarländisches Künstlerhaus, Saarbrücken

- ∅, Galerie Bernard Ceysson, Luxembourg

2013

- Roland Quetsch (Out of the dark) 16 paintings, Galerie Schlassgoart, Pavillon du Centenaire, Esch-sur-Alzette, Luxembourg

- Roland Quetsch – F.O.S.B. N°15 – 21, Galerie Bernard Ceysson, St. Etienne, France

2012

- Roland Quetsch – Oeuvres récentes, Galerie Bernard Ceysson, Luxembourg

2005

- S.t. (maison 2, chantier ouvert), KIOSK, AICA – Section Luxembourg, Curated by Enrico Lunghi

Group exhibitions (selection)

2012

- Atelier Luxembourg – Making of, Casino – Forum d'art contemporain, Luxembourg

- La ligne passée, Galerie Bernard Ceysson, Luxembourg

- Recent works, Galerie Dominique Lang / Galerie Nei Liicht, Dudelange, Luxembourg

2011

- A vol d'artiste: Salzburg – Luxembourg, Traklhaus, Salzburg, Austria

- Nur die Guten kommen in den Garten, Kanschthaus beim Engel, Luxembourg

- A vol d'artiste: Salzburg – Luxembourg, BGL PNB Paribas, Luxembourg

2009

- Kunst-en-Zwalm, Zwalm, Belgium

2008

- Time Square, Galerie Beaumontpublic, Luxembourg

- Festival arbres et lumières, Luxembourg (Collaboration with Max Mertens)

- Elo: Inner Exile-Outer Limits, MUDAM, Luxembourg

2007

- Agorafollyinside, La Centrale électrique, Brussels, Belgium

- Affinità-Diversità, Palazzo Albrizzi, Venice, Italy

- Not Closed, Galerie Beaumontpublic, Luxembourg

- Multiplex en residence, LX5 Homepage, Luxembourg

- Ziel 1 = Kunst = Ziel 1, Nordico-Museum, Linz, Austria

- Roundabout – Refreshing Art, Rotonde 2, Luxembourg

Florence Thurmes, 1980 in Luxemburg geboren, promovierte 2010 im Fachbereich Kunstwissenschaft nach einem Studium an den Universitäten von Aix-en-Provence, Metz und Bordeaux. Arbeitete von 2007 bis 2011 als freiberufliche Projektkoordinatorin, Kuratorin und Kunstkritikerin. Lebt heute in Düsseldorf und arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Seit 2011 Korrespondentin der Wochenzeitschrift *Lëtzebuenger Land*.

Florence Thurmes was born in 1980 in Luxembourg, gained her doctorate in art theory in 2010, after studying at the universities of Aix-en-Provence, Metz and Bordeaux. Worked as freelance project coordinator, curator and art critic from 2007 until 2011. Lives in Düsseldorf and works at the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Since 2011, correspondent for the weekly newspaper *Lëtzebuenger Land*.

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This catalogue was published to accompany the exhibition

Roland Quetsch



20.11.2014 – 04.01.2015

Copyright: Saarländisches Künstlerhaus Saarbrücken e.V.
Karlstr. 1, 66111 Saarbrücken
Telefon +49 681 37 24 85; info@kuensterhaus-saar.de
www.kuensterhaus-saar.de; www.facebook.de/khsaar
Öffnungszeiten: Dienstag – Sonntag, 10.00 – 18.00 Uhr

Katalog

Redaktion: Sandra Elsner, Katja Hanus
Konzept: Roland Quetsch
Copyright Text: Florence Thurmes
Übersetzung ins Englische: Joy Titherigde
Copyright Abbildungen: Roland Quetsch, ADAGP, Paris 2014

Layout: Petra Jung
Druck: Krüger Druck + Verlag
Auflage: 600 Exemplare
ISBN: 978-3-945126-08-0

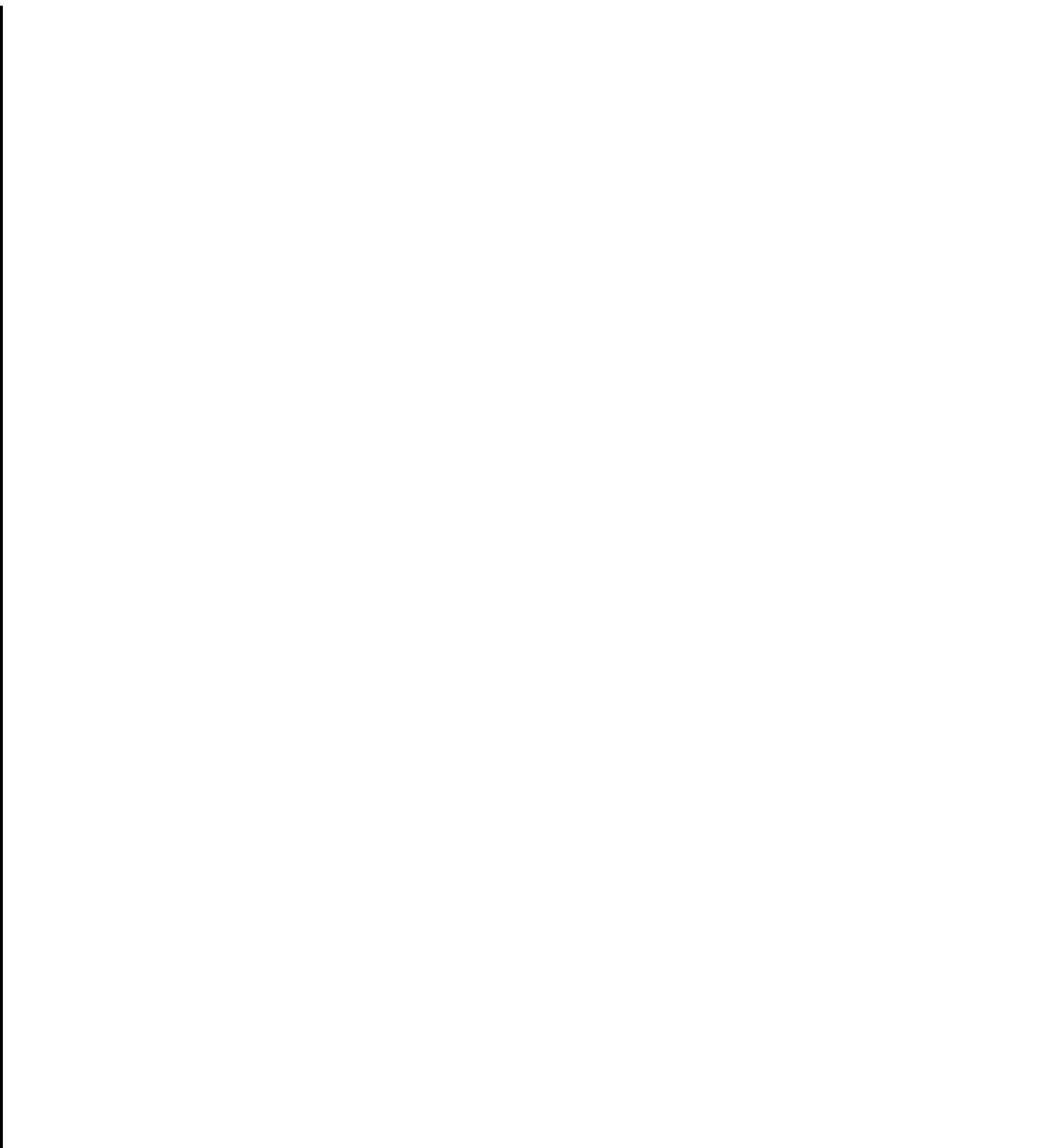
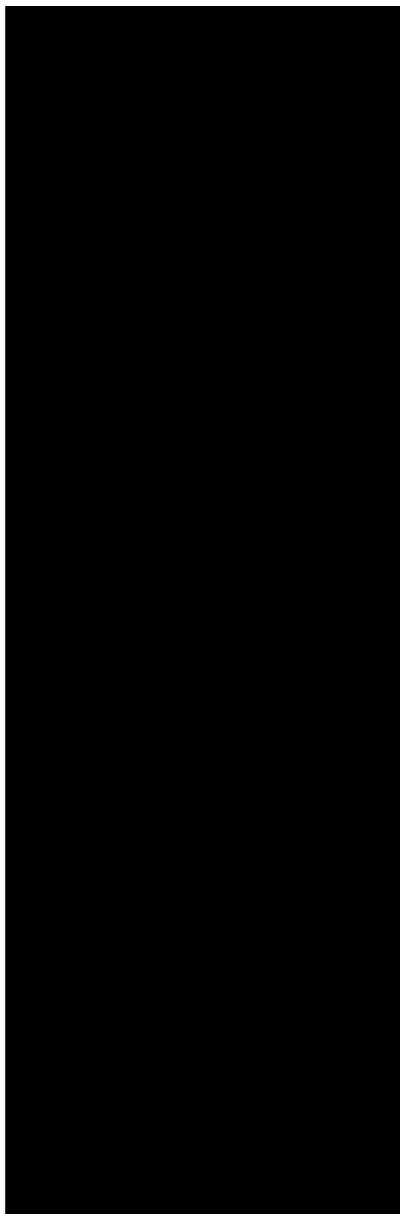
Der Künstler dankt: Anne, Pola, Nicky, Armand, Loic, Bernard, François, Chrisitan, Jo

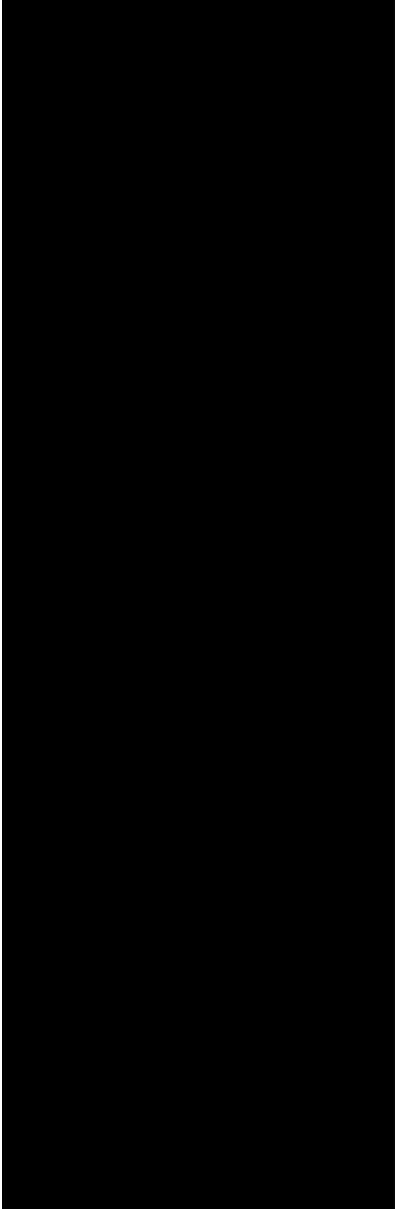
Der Künstler dankt für die finanzielle Unterstützung



FONDS
CULTUREL
NATIONAL
LUXEMBOURG

GALERIE BERNARD CEYSSON
LUXEMBOURG | GENEVE | PARIS | SAINT-ÉTIENNE
+ 33 (0) 6 84 40 99 92 - laic@ceysson.com
www.bernardceysson.com





Saarländisches Künstlerhaus Saarbrücken e.V.
Karlstr. 1, 66111 Saarbrücken
Telefon +49 681 37 24 85; info@kuenstlerhaus-saar.de
www.kuenstlerhaus-saar.de; www.facebook.de/khsaar