

Fact is richer than diction

– Iulia Nistor's representations

An essay written on the occasion of Iulia Nistor's exhibition *paintings and propositions*.

By Mark Prince

[Please click here for the German translation](#)

Last year Iulia Nistor sent me a photograph of an empty room on an upper floor of a building in São Paulo. Enlarging it, I could just make out that the outer walls were coated with a mosaic of small oatmeal-coloured tiles. The detail stood out because of its incongruity at such a height, at which no one on the ground – or even within the building, unless they were at an angle to the windows as acute as that from which the picture was taken – would have been able to register it. It was as if they had been put there for no one. Someone, I imagined, might have worked in the room for years without noticing that they were there.

Familiar objects – like the room viewed by that hypothetical long-term employee of a hypothetical company based there – are only familiar to the extent that we recognise properties they possess which we have come to identify with them. They may have others, like those tiles, which we don't know about, or have not taken the time to notice. Nistor's subjects as a painter are aspects of things from which representing their overall form, which would secure recognition in the form of an image, would be a distraction. She typically edits out such forms – i.e. the apple shape of an apple – as tending to prompt a default into habitual perceptions. Her subject could be the scratched silveriness of a steel beaker, the gradation of light cast onto its circumference, or the sharpness of the overhang of the awning that shades the window that casts it. Using the language of empiricism (she is also an analytical philosopher, who completed her doctorate last year), she distinguishes these phenomena as secondary or accidental (i.e. smell, colour, taste, reflectiveness, sharpness) as opposed to primary qualities (i.e. size, weight, shape), implying a subjective/objective distinction, which commentators over the centuries have questioned, sceptical that an object can be said to exist independently of its subjective apprehension.

When I asked her for examples of the properties she singles out, she admitted that one was derived from the view out of the window of the room in the photograph (which she subsequently rented as a studio). I remembered this when I saw a reproduction of one of her recent paintings and thought I recognised the mosaic pattern I had seen in the photograph. An analogy suggested itself between the mosaic exceeding a view of the building by those occupying it or observing it, and the pattern they formed constituting, in the context of their depiction in the painting, a property of an object abstracted from its given form.

For an artist who questions whether her paintings should be seen as art (but rather as a contingent by-product of a process of empirical research into how representations are conceived), and who claims that she is not concerned with what viewers take from her paintings, and that their subjects are no more than pretexts for submitting herself to a cognitive process of extracting pictorial form from the flux of experience, it is striking that the old modernist discrepancy between the assumptions viewers bring to perceiving art and those they may need to engage with it seems such a pressing issue when her art comes under scrutiny.

Consider the different definitions of 'abstract', as used respectively in the fields of art and philosophy. A standard view of the trajectory of the modernist tradition is that it gained autonomy from the shackles of representation by investing all its means in aspects of painting (the primary modernist art form) most specific to the medium – colour, materiality, shape and the physicality of paint's application – in the process liberating them from the imperative to refer beyond themselves. This was a gross simplification, applying in a literal sense only to relatively negligible forms of

expressionism and formalism, but it offers a working definition of what is meant by 'abstraction' in an art context. In contrast, many of the most significant modernists – Paul Cézanne or Henri Matisse, for example – placed themselves in the position of mediums negotiating the resistance they encountered in their attempt to convert perception into picture. Their paintings incorporate the distortions and adjustments they found necessary in abstracting a pictorial structure from the reality they had before them. Here, abstraction means the sublimation of an image from an unruly mass of temporal and spatial impressions. Painterly forms attest to the tensions that gather in the interstices between perceiving the world, processing those perceptions, and producing paintings of what they represent. The artist mediates between two not necessarily compatible realms (the special case of the picture and the visual world that lies outside its frame) and seeks to effect a reconciliation that does justice to both.

Because in Nistor's paintings you rarely get the shape of the apple or the contour of the figure – they would detract from the partiality of the experience she is interested in capturing – her paintings may be mistaken for the first kind of 'abstraction' when they are an extreme version of the latter. Stéphane Mallarmé issued the instruction to the artist 'to paint not the thing itself, but the effect it produces', a distinction which only serves to expose the impossibility of making it. Does he mean an effect the thing has on us, or one that is a property of the effect's source? 'Effect' points both ways, as the painted mosaic pattern may be a tenacious shard of a memory of a view, a self-reflexive formalisation of the condition of an image (like a grid of pixels), or a formalist statement of a painting's limitation to its surface in the form of an internally coherent aggregate of geometric forms (squares). It is around such discriminations that Nistor's art probes.

The empiricism suggested by the title of her series of *Evidence-Paintings* (2015-ongoing) – all in the same size (50 x 40cm) and upright format – is supported, in its insistence on the role of the works as records of perceived phenomena, by individual sets of coordinates, signs of locational specificity, but without the documentary meaning they imply. These coordinates are derived, according to a private, undisclosed code, from the names of the places at which the subjects of the paintings were encountered. I would argue, however, that the difference between abstraction as formalism and representation is already apparent in Nistor's painterly language, without the supplement of such contextual information, or the A4 sheets of printed philosophical propositions, overworked with handwritten amendments tracking her thinking, which she presents in conjunction with the paintings. Her application is scaled to a degree of detail that allows it to accommodate a multiplicity of pictorial registers, from gestural impasto, to finely worked drawing, to the adumbration of perspectival space. Its teleological quality is comparable to the array of textures a Dutch 17th Century still-life painter would have been trained to imitate using fine sable brushes, and contrasts with what Leo Steinberg, in 1972, identified as 'the levelling of end and means', which he saw as characterising the Greenbergian interpretation of modernist abstraction. The diversity of Nistor's imagery implies that the range of specificities being defined is broader than the means being brought to the task, rather than manifesting a spectrum of painterly modes, in order to emphasise, in the ironic postmodernist vein, the receivedness and relativism of the vocabularies themselves. Indeed, her painting is conspicuously devoid of irony, but not of a mischievous humour which takes delight in observing the quirkiness of the process by which three-dimensional experience is transmuted into a two-dimensional image.

There is another kind of contemporary painting with qualities in common with Nistor's, but essentially different from it. It is the result of using the medium to actively evade meaning, to flout intentions, even the limitations of the artist's predilections, which would, for example, compose an image in a pre-conceived manner. The unplanned, even unintended, direction of the process, and the variety and unpredictability of the forms it assumes, is taken as synonymous with artistic licence. Nistor's painting shares with such work the desire to avoid pat formulations, but its solution to that challenge is diametrically opposed: to be more specific to a subject rather than to throw out subject

altogether. Indeed, one way of defining contemporary painting is by whether having a specific subject is seen as confining or defining. In Nistor's work, formal heterogeneity is a sign of the pressure under which paint is being put to be true to something other than its own interactions; an indication that abstraction, here, is an editing of an excess of primary data. As J.L Austin punned, 'fact is richer than diction', demanding a language supple enough to shape itself to a unforeseeable range of complexities.

It is notable how the structures of language tend to crop up as analogies for Nistor's specifically visual art. A friend suggested to her that her paintings could be the equivalent of coinages: words when first applied to their referents, before they have become part of the common currency of usage. Words, therefore, that are initially limited to the use of a single writer/speaker, as if her way of representing the partial property of an object could, in due course, become commonly recognised. The analogy only takes you so far. The consecutiveness of language naturally accommodates narrative, whereas pictures can only project its potential. Languages, moreover, are learnable codes, requiring a common ability to use them, which makes a coinage, initially at least, a contradiction in terms: a sound in search of a meaning. Marks on a page are only 'readable' if they can be deciphered, which requires the existence of rules by which to extract sense from them; otherwise they are drawings. Pictures bypass this qualification. If Nistor has succeeded, in looking at her paintings a viewer is presumably seeing the likeness of what she is attempting to depict, whether or not they recognise it as such. A perception is delivered via the vehicle of painting, without its receiver necessarily being able to identify or name it.

The linguistic analogy is useful because it acknowledges, by association, the relative arbitrariness (compared, for instance, to a photograph's detail) of the translation of fluid sensations into a static painted structure. As much as Nistor's painting is aimed at overcoming this disconnect, its simultaneous effect is to expose and meditate upon it. How might coldness or roughness be depicted? As a stack of horizontal blue stripes over a pair of murky black globes around which strings of ectoplasm seep? Structurally speaking, that would be no more or less arbitrary a configuration than the words cold or rough having been applied to those respective sensations as descriptive handles.

Nistor's 'interventions' – her second artistic form – associate the gap between the order we project onto the world, for example by describing it in language, and what might actually be there, and the gap between what we expect to see as art in the spaces in which it is exhibited and what art might actually consist of. They prompt us to question the assumptions we bring to distinguishing content from context, the given of the art occasion from its made substance; and they do so surreptitiously, not only in that they trade in the underhand language of *trompe l'oeil*, but because they are not declared to viewers on lists of works or press releases. The link between these finely calibrated perceptual traps and her paintings is the perceived centrality of representation, less as a tool of description than a means of questioning how we transform what we perceive into what we know. They are designed to expose the partiality and encodedness of cultural expectation, as her paintings draw out the clash between picture and reality by homing in on aspects of the world that representational codes are not readily equipped to translate into pictorial form.

At Plan B in Berlin in 2024, the basis for such a work is a green emergency exit sign – a fleeing figure next to an arrow – above the rectangular outline of a doorway, forming the second part of that sign, its presence architecturally suppressed so as to interfere as little as possible with the art being exhibited. In various parts of the gallery, Nistor has had drywall panels superimposed onto the existing drywall structure, into which incisions that imitate the emergency door have been cut, each surmounted by the same sign, straddling the difference between functional and illusory exits. Although the illusion is designed to be exposed – a modicum of sustained attention is likely to discover that there are too many exits, and some, if they *were* functional, would take you nowhere – in the process of becoming apparent it dissolves distinctions between artifice and its environment, suggesting that decor, in any case, *is* artifice, as art consists of objects inhabiting the same space as

the decor that accommodates it. The dysfunctionality of the added doorways emphasises that the interior design's suppression of the real emergency doors makes them appear as geometrical wall drawings, aligning the fake ones, as artifice *without* function, with the paintings with which they share the walls, whose role, within the terms of the installation, is ironically to distract from them. An Escher-ish conceit of blind alleys and false leads is drawn from a form – the generic white cube gallery – defined by its predictability. The interior takes on an allegorical dimension, its illusory exits offering deceptive egress: is this not what art, at bottom, traditionally does?

The illusory doorways deploy illusionism to conceal itself in order to make what it pictures more plausible, but only up to a point, and once that is reached, the simulacrum outed, a dialectical relation is activated between material presence and the transcendentalism of a represented object (i.e. the space beyond doorways, which the incisions in the walls can only intimate) that remains outside a viewer's reach. The paintings and intervention complement one another: if the former's picturing of what they are not (in the sense that what they *are* is oil paint on wood) has to be taken on trust, the latter's appeal to be taken on trust is deceptive. They further reflect one another in the emphasis they share on means over end, process over outcome. The former are contingent by-products of a process of abstraction, which Nistor sees as primary. The latter figure this emphasis in a more rhetorical form: as the appearance of something deprived of its function, negating the outcome on which the appearance is predicated. In each of the forms, the given object – given in the sense of being distinct from the process focussed upon it – is located at opposite ends of the process, as either prompt or target. The traditional art object (painting) arrives at an abstraction of an object's property by neglecting the overall form which makes that object recognisable. The anti-readymade of the intervention (which instead of introducing a non-art object into an art context, as Duchamp did, conversely conceals an art object as part of the non-art order of art's setting) is the result of beginning with a given object and abstracting from it the visual cues which make it recognisable.

What the objects of these reflecting but polarising forms share – the accidental properties the paintings depict, the inaccessible space beyond the emergency exits – is that they are resistant to reach or definition. Each form points to what lies beyond what it makes apparent, only to be forced to default to the processes which produce that implication: the act of pointing itself. This also happens to be the subject of Nistor's recent philosophical research into 'intentionality': how a thing is made to be about something else, for example by becoming a description or picture of it, or a thought about it. She writes, 'When we have a thought or feeling it is directed *towards* its object, a thought or feeling *about* something.'

Seen in this light, the obscure derivation of the coordinates, which accompany the paintings, seems entirely logical. Focus falls on the distance the act of representation has to traverse to attain its targets, leaving them as either illusory, or unrecognisable. Yet Nistor's method proscribes evasion. Her forms are precise, their purpose unambiguous, making their dedication to capturing fugitive perceptions all the more telling. The clarity of empirical intent implies how difficult the objects it has in view are to pin down, as a documentary method can better imply the elusiveness of its subject than one based on fantasy, because for the latter anything is possible, its remit unrestricted by fact.

The objects of both forms – paintings and intervention – might be the contemporary equivalent of the 'plotless places' in the historian Simon Schama's description of the out-of-the-way subjects of Haarlem landscape painters of the 1610s and 1620s: 'plotless' both in that they remain unmapped, unplotted, and of being resistant to narrative devices, unamenable to the outlines of a plot. They cannot maintain the contours we require to recognise what we know, although their air of contingency, of being off the radar, makes them seem all the more real, as though objects readily amenable to the grasp of representation are in some way domesticated by that submission. They are signs, not of what lies beyond the reality we know, but beyond our go-to means of attesting to it, like the mosaic tiles in the photograph, which seem to appear in one of Nistor's painting, although they were situated beyond the scope of anyone they could have been intended to appeal to.

Die Realität ist facettenreicher als jede Schilderung

– Iulia Nistors Repräsentationen

Essay, geschrieben aus Anlaß der Ausstellung *paintings and propositions* von Iulia Nistor.

Von Mark Prince

Letztes Jahr schickte mir Iulia Nistor ein Foto eines leeren Zimmers im oberen Stockwerk eines Gebäudes in São Paulo. Als ich es vergrößerte, konnte ich gerade noch erkennen, dass die Außenwände mit einem Mosaik aus kleinen, hellbeigen Fliesen bedeckt waren. Das Detail stach durch seine Unstimmigkeit in einer Höhe hervor, in der es niemand vom Boden aus – oder sogar im Gebäude, es sei denn, er befände sich in einem so spitzen Winkel zu den Fenstern, von denen aus das Bild aufgenommen wurde – hätte wahrnehmen können. Es war, als ob sie für niemanden bestimmt gewesen wären. Jemand, so stellte ich mir vor, könnte jahrelang in diesem Raum gearbeitet haben, ohne zu bemerken, dass sie da waren.

Vertraute Objekte – wie der Raum, den der hypothetische langjährige Mitarbeiter eines hypothetischen Unternehmens betrachtet – sind nur insofern vertraut, als wir die Eigenschaften erkennen, die sie besitzen und die wir mit ihnen zu identifizieren gelernt haben. Sie können andere haben, wie die Fliesen, die wir nicht kennen oder für die wir uns nicht die Zeit genommen haben, sie zu bemerken. Nistors Motive als Malerin sind Aspekte von Dingen, bei denen die Darstellung ihrer Gesamtform, die eine Wiedererkennung in Form eines Bildes sichern würde, eine Ablenkung wäre. Typischerweise schneidet sie solche Formen – z.B. die Apfelform eines Apfels – aus, weil sie dazu neigen, uns in gewohnte Wahrnehmungen verfallen zu lassen. Ihr Thema könnte das zerkratzte Silber eines Stahlbechers sein, die Abstufung des Lichteinfalls, wodurch dessen Umriss abgebildet wird, oder die Schärfe des Überhangs der Markise, die das Fenster beschattet, durch das es fällt. In der Sprache des Empirismus (Nistor ist auch promovierte analytische Philosophin) unterscheidet sie diese Phänomene als sekundäre oder zufällige (z. B. Geruch, Farbe, Geschmack, Reflexionsvermögen, Schärfe) im Gegensatz zu primären Eigenschaften (z.B. Größe, Gewicht, Form), was eine subjektive/objektive Unterscheidung impliziert, die Kommentatoren im Laufe der Jahrhunderte in Frage gestellt haben, da sie skeptisch sind, dass ein Objekt unabhängig von der subjektiven Wahrnehmung existieren kann.

Als ich sie nach Beispielen für die von ihr herausgegriffenen Eigenschaften fragte, gab sie zu, dass eine davon von dem Blick aus dem Fenster des Zimmers auf dem Foto stammte (das sie später als Atelier gemietet hatte). Daran erinnerte ich mich, als ich eine Reproduktion eines ihrer jüngsten Gemälde sah und glaubte, das Mosaikmuster zu erkennen, das ich auf dem Foto gesehen hatte. Es drängte sich eine Analogie auf zwischen dem Mosaik, das über den Blick der Bewohner oder Betrachter des Gebäudes hinausgeht, und dem Muster, das sie bildeten und das im Zusammenhang mit ihrer Darstellung auf dem Gemälde eine Eigenschaft eines von seiner gegebenen Form abstrahierten Objekts darstellt.

Für eine Künstlerin, die in Frage stellt, ob ihre Bilder als Kunst angesehen werden sollten (sondern eher als ein zufälliges Nebenprodukt eines Prozesses empirischer Forschung darüber, wie Repräsentationen konzipiert werden), und die behauptet, dass sie sich nicht darum kümmert, was Betrachtende aus ihren Bildern mitnehmen, und dass deren Sujets nur ein Vorwand sind, um sich einem kognitiven Prozess zu unterwerfen, indem sie die bildliche Form aus dem Fluss der Erfahrung extrahiert, ist es erstaunlich, dass die alte modernistische Diskrepanz zwischen den Annahmen, die Betrachtende mitbringen, um Kunst wahrzunehmen, und denjenigen, die sie brauchen, um sich mit ihr auseinanderzusetzen, ein so dringliches Thema zu sein scheint, wenn ihre Kunst unter die Lupe genommen wird.

Betrachten wir die unterschiedlichen Definitionen des Begriffs ‚abstrakt‘, wie sie in der Kunst bzw. in der Philosophie verwendet werden. Eine gängige Sichtweise auf die Entwicklung der modernistischen Tradition besagt, dass sie sich von den Fesseln der Repräsentation befreite, indem sie all ihre Mittel in die für das Medium spezifischen Aspekte der Malerei (der primären Kunstform der Moderne) investierte – Farbe, Materialität, Form und die Körperlichkeit des Farbauftrags – und sie so von der Notwendigkeit befreite, über sich selbst hinaus zu verweisen. Dies war eine grobe Vereinfachung, die im wörtlichen Sinne nur auf relativ unbedeutende Formen des Expressionismus und Formalismus zutrifft, aber sie bietet eine brauchbare Definition dessen, was im Kunstkontext mit ‚Abstraktion‘ gemeint ist. Im Gegensatz dazu versetzten sich viele der bedeutendsten Modernisten – wie zum Beispiel Paul Cézanne oder Henri Matisse – in die Position von Medien, die den Widerstand verhandelten, auf den sie bei ihrem Versuch stießen, Wahrnehmung in Bilder umzuwandeln. Deren Bilder enthalten die Verzerrungen und Anpassungen, die sie für notwendig erachteten, um von der Realität, die sie vor Augen hatten, eine bildliche Struktur zu abstrahieren. Abstraktion bedeutet hier die Sublimierung eines Bildes aus einer widerspenstigen Masse von zeitlichen und räumlichen Eindrücken. Die malerischen Formen zeugen von den Spannungen, die sich in den Zwischenräumen zwischen der Wahrnehmung der Welt, der Verarbeitung dieser Wahrnehmungen und der Herstellung von Bildern von dem, was sie darstellen, aufbauen. Der Künstler vermittelt zwischen zwei nicht unbedingt kompatiblen Bereichen (dem Sonderfall des Bildes und der visuellen Welt, die außerhalb seines Rahmens liegt) und versucht, eine Versöhnung zu erreichen, die beiden gerecht wird.

Da man in Nistors Gemälden nur selten die Form des Apfels oder die Konturen der Figur erkennen kann – sie würden die Partialität der Erfahrung, die sie festhalten möchte, beeinträchtigen –, können ihre Bilder mit der ersten Art von ‚Abstraktion‘ verwechselt werden, obwohl sie eine extreme Version der letzteren sind. Stéphane Mallarmé gab dem Künstler die Anweisung, „nicht die Sache selbst zu malen, sondern die Wirkung, die sie hervorruft“, eine Unterscheidung, die nur dazu dient, die Unmöglichkeit, sie zu treffen, aufzuzeigen. Meint er eine Wirkung, die das Ding auf uns hat, oder eine, die eine Eigenschaft der Quelle der Wirkung ist? ‚Wirkung‘ deutet in beide Richtungen, denn das gemalte Mosaikmuster kann ein hartnäckiger Splitter einer Erinnerung an eine Ansicht sein, eine selbstreflexive Formalisierung der Beschaffenheit eines Bildes (wie ein Raster aus Pixeln) oder eine formalistische Aussage über die Beschränkung eines Gemäldes auf seine Oberfläche in Form eines in sich kohärenten Aggregats geometrischer Formen (Quadrate). Solche Unterscheidungen sind es, die Nistors Kunst auslotet.

Der Empirismus, den der Titel ihrer Serie von *Evidence*-Malereien (2015-fortlaufend) suggeriert – alle im gleichen Hochformat (50 x 40 cm) –, wird in seinem Beharren auf die Rolle der Werke als Aufzeichnungen wahrgenommener Phänomene durch individuelle Koordinatensätze, die Zeichen der Ortsspezifität sind, unterstützt, aber ohne die dokumentarische Bedeutung, die sie implizieren. Diese Koordinaten werden nach einem privaten, nicht offengelegten Code aus den Namen der Orte abgeleitet, an denen die Motive der Gemälde gesehen wurden. Ich würde jedoch behaupten, dass der Unterschied zwischen der Abstraktion als Formalismus und der Repräsentation bereits in Nistors malerischer Sprache sichtbar ist, ohne den Zusatz solcher kontextuellen Informationen oder der A4-Blätter mit gedruckten philosophischen Sätzen mit ihren handschriftlichen Ergänzungen, die ihr Denken begleiten, die sie zusammen mit den Bildern präsentiert. Ihre Anwendung ist so detailliert, dass sie eine Vielzahl von Bildregistern aufnehmen kann, vom gestischen Impasto über die fein gearbeitete Zeichnung bis hin zur Andeutung des perspektivischen Raums. Seine teleologische Qualität ist vergleichbar mit der Vielzahl von Texturen, die ein holländischer Stillebenmaler des 17. Jahrhunderts mit feinen Zobelpinseln zu imitieren gelernt hätte, und steht im Gegensatz zu dem, was Leo Steinberg 1972 als „die Nivellierung von Zweck und Mitteln“ bezeichnete, die seiner Ansicht nach die grünbergsche Interpretation der modernistischen Abstraktion kennzeichnete. Die Vielfalt von Nistors Bildsprache impliziert, dass das Spektrum der zu definierenden Besonderheiten breiter ist als die Mittel, die für die Aufgabe eingesetzt werden, anstatt ein Spektrum malerischer Modi zu

manifestieren, um in ironischer postmoderner Manier die Empfänglichkeit und den Relativismus der Vokabulare selbst zu betonen. In der Tat ist ihre Malerei auffallend frei von Ironie, aber nicht von einem schelmischen Humor, der sich daran erfreut, die Skurrilität des Prozesses zu beobachten, durch den dreidimensionale Erfahrung in ein zweidimensionales Bild umgewandelt wird.

Es gibt noch eine andere Art von zeitgenössischer Malerei, die mit der von Nistor gemeinsame Qualitäten hat, sich aber wesentlich von ihr unterscheidet. Sie ist das Ergebnis der Verwendung des Mediums, um aktiv Bedeutung zu umgehen, Absichten zu missachten, sogar die Grenzen der Vorlieben des Künstlers zu überschreiten, die zum Beispiel ein Bild auf eine vorgefasste Weise komponieren würden. Die ungeplante, ja unbeabsichtigte Richtung des Prozesses und die Vielfalt und Unvorhersehbarkeit der Formen, die er annimmt, werden als Synonym für künstlerische Freiheit angesehen. Nistors Malerei teilt mit solchen Arbeiten den Wunsch, belanglose Formulierungen zu vermeiden, aber ihre Lösung für diese Herausforderung ist diametral entgegengesetzt: eher ein spezifischeres Thema zu wählen, als das Thema gänzlich zu verwerfen. Eine Möglichkeit, zeitgenössische Malerei zu definieren, besteht in der Tat darin, ob ein bestimmtes Thema als einschränkend oder definierend angesehen wird. In Nistors Werk ist die formale Heterogenität ein Zeichen für den Druck, unter dem die Farbe steht, etwas anderem als ihren eigenen Interaktionen treu zu sein; ein Hinweis darauf, dass die Abstraktion hier eine Bearbeitung eines Übermaßes an Primärdaten ist. Wie J.L. Austin sagte: ‚Die Realität ist facettenreicher als jede Schilderung‘ (‘fact is richer than diction’) und dies erfordert eine Sprache, die geschmeidig genug ist, um sich einer unvorhersehbaren Bandbreite von Komplexitäten anzupassen.

Es ist bemerkenswert, wie oft die Strukturen der Sprache als Analogien für Nistors spezifisch visuelle Kunst auftauchen. Ein Freund schlug ihr vor, dass ihre Gemälde das Äquivalent der Prägung von Münzen sein könnten: Wörter, die zum ersten Mal auf ihre Referenten angewandt werden, bevor sie Teil des allgemeinen Sprachgebrauchs geworden sind. Wörter also, die zunächst auf den Gebrauch eines einzigen Schreibers/Sprechers beschränkt sind, so als ob Nistors Art, die partielle Eigenschaft eines Objekts darzustellen, zu gegebener Zeit allgemein anerkannt werden könnte. Die Analogie führt nur so weit. Die Konsekutivität der Sprache ermöglicht auf natürliche Weise eine Erzählung, während Bilder deren Potenzial nur projizieren können. Sprachen sind außerdem erlernbare Codes, die eine gemeinsame Fähigkeit zu ihrer Verwendung voraussetzen, was eine Prägung, zumindest anfangs, zu einem Widerspruch in sich macht: ein Klang auf der Suche nach einer Bedeutung. Zeichen auf einer Seite sind nur dann ‚lesbar‘, wenn sie entziffert werden können, was das Vorhandensein von Regeln voraussetzt, mit denen man ihnen einen Sinn entlocken kann; andernfalls sind sie Zeichnungen. Bilder umgehen diese Einschränkung. Wenn es Nistor gelungen ist, sieht der Betrachter beim Ansehen ihrer Bilder vermutlich das Abbild dessen, was sie abzubilden versucht, ob er es nun als solches erkennt oder nicht. Eine Wahrnehmung wird über das Vehikel der Malerei vermittelt, ohne dass der Empfänger sie unbedingt identifizieren oder benennen kann.

Die sprachliche Analogie ist nützlich, weil sie durch Assoziation die relative Willkürlichkeit der Übersetzung von fließenden Empfindungen in eine statische gemalte Struktur anerkennt (z.B. im Vergleich zum Detail einer Fotografie). So sehr Nistors Malerei darauf abzielt, diese Trennung zu überwinden, so sehr hat sie gleichzeitig den Effekt, sie offenzulegen und zu reflektieren. Wie können Kälte oder Rauheit dargestellt werden? Als ein Stapel horizontaler blauer Streifen über einem Paar trüber schwarzer Kugeln, um die Fäden von Ektoplasma tropfen? Strukturell betrachtet wäre das eine nicht mehr oder weniger willkürliche Konfiguration als die Anwendung der Wörter kalt oder rau auf die jeweiligen Empfindungen als beschreibende Bezeichnungen.

Nistors Interventionen – ihre zweite künstlerische Form – assoziieren die Kluft zwischen der Ordnung, die wir auf die Welt projizieren, zum Beispiel indem wir sie in der Sprache beschreiben, und dem, was tatsächlich vorhanden sein könnte, und die Kluft zwischen dem, was wir in den Räumen, in denen es ausgestellt wird, als Kunst zu sehen erwarten, und dem, woraus Kunst tatsächlich bestehen könnte. Sie fordern uns auf, die Annahmen zu hinterfragen, die wir mitbringen, um zwischen Inhalt und

Kontext, zwischen dem Gegebenen des Kunstereignisses und seiner gemachten Substanz zu unterscheiden; und sie tun dies heimlich, nicht nur, weil sie mit der hinterhältigen Sprache des Trompe-l'oeil handeln, sondern auch, weil sie dem Betrachter nicht auf Werkverzeichnissen oder in Pressemitteilungen erklärt werden. Das Bindeglied zwischen diesen fein kalibrierten Wahrnehmungsfallen und ihren Gemälden ist die wahrgenommene Zentralität der Repräsentation, weniger als Werkzeug der Beschreibung als vielmehr als Mittel zur Hinterfragung, wie wir das, was wir wahrnehmen, in das verwandeln, was wir wissen. Sie sollen die Voreingenommenheit und Kodierung kultureller Erwartungen aufdecken, da ihre Gemälde den Konflikt zwischen Bild und Realität aufzeigen, indem sie auf Aspekte der Welt abzielen, die von den Darstellungscodes nicht ohne Weiteres in eine bildliche Form übersetzt werden können.

Bei Plan B in Berlin 2024 bildet ein grünes Notausgangsschild – eine fliehende Figur neben einem Pfeil – über dem rechteckigen Umriss einer Türöffnung die Grundlage für ein solches Werk, dessen Präsenz architektonisch unterdrückt wird, um die ausgestellte Kunst so wenig wie möglich zu beeinträchtigen. An verschiedenen Stellen der Galerie hat Nistor Trockenbauplatten auf die bestehende Trockenbaustruktur aufgesetzt, in die Einschnitte vorgenommen wurden, die die Notausgangstür imitieren und jeweils von demselben Zeichen überragt werden, das den Unterschied zwischen funktionalen und illusorischen Ausgängen überbrückt. Obwohl die Illusion darauf angelegt ist, entlarvt zu werden – mit einem Minimum an Aufmerksamkeit kann man feststellen, dass es zu viele Ausgänge gibt, und dass einige, selbst wenn sie funktional *wären*, nirgendwo hinführen würden –, löst sie im Prozess des Sichtbarwerdens die Unterscheidungen zwischen dem Kunstwerk und seiner Umgebung auf und suggeriert, dass *das* Dekor in jedem Fall *ein* Kunstwerk *ist*, da Kunst aus Objekten besteht, die denselben Raum bewohnen wie das Dekor, das sie beherbergt. Die Dysfunktionalität der hinzugefügten Türen unterstreicht, dass die Unterdrückung der echten Nottüren durch die Innenarchitektur diese als geometrische Wandzeichnungen erscheinen lässt und die gefälschten Türen als funktionslose Kunstwerke mit den Gemälden in Einklang bringt, mit denen sie sich die Wände teilen und deren Rolle im Rahmen der Installation ironischerweise darin besteht, von ihnen abzulenken. Die Eschersche Vorstellung von Sackgassen und Irrwegen wird von einer Form abgeleitet, die durch ihre Vorhersehbarkeit definiert ist – der generischen White Cube Galerie. Der Innenraum erhält eine allegorische Dimension, seine illusorischen Ausgänge bieten einen trügerischen Ausweg: Ist es nicht das, was die Kunst im Grunde genommen traditionell tut?

Die illusorischen Türöffnungen setzen den Illusionismus ein, um sich selbst zu verbergen, um das, was sie abbilden, plausibler zu machen, aber nur bis zu einem gewissen Punkt, und sobald dieser erreicht ist, das Simulakrum entlarvt ist, wird eine dialektische Beziehung zwischen der materiellen Präsenz und dem Transzendentalismus eines repräsentierten Objekts (d.h. dem Raum jenseits der Türöffnungen, den die Einschnitte in den Wänden nur andeuten können) aktiviert, das außerhalb der Reichweite eines Betrachters bleibt. Die Gemälde und die Intervention ergänzen sich gegenseitig: Wenn man bei den ersteren darauf vertrauen muss, dass sie nicht das sind, was sie sind (in dem Sinne, dass sie Ölfarbe auf Holz sind), so ist der Appell der letzteren, darauf zu vertrauen, trügerisch. Sie spiegeln sich auch darin wider, dass sie das Mittel über den Zweck, den Prozess über das Ergebnis stellen. Erstere sind kontingente Nebenprodukte eines Abstraktionsprozesses, den Nistor als primär ansieht. Letztere zeigen diese Betonung in einer stärker rhetorischen Form: als Erscheinung von etwas, das seiner Funktion beraubt ist und das Ergebnis negiert, von dem die Erscheinung abhängt. In jeder dieser Formen ist das gegebene Objekt – gegeben im Sinne von unterscheidbar von dem Prozess, auf den es sich konzentriert – an entgegengesetzten Enden des Prozesses angesiedelt, entweder als Anlass oder als Ziel. Das traditionelle Kunstobjekt (Malerei) gelangt zu einer Abstraktion der Eigenschaft eines Objekts, indem es die Gesamtform vernachlässigt, die dieses Objekt erkennbar macht. Das Anti-Readymade der Intervention (die, anstatt wie Duchamp ein Nicht-Kunst-Objekt in einen Kunstkontext einzuführen, umgekehrt ein Kunstobjekt als Teil der Nicht-Kunst-Ordnung des

Kunstumfelds verbirgt) ist das Ergebnis des Beginnens mit einem gegebenen Objekt und des Abstrahierens von den visuellen Hinweisen, die es erkennbar machen.

Was die Objekte dieser reflektierenden, aber polarisierenden Formen gemeinsam haben – nämlich die zufälligen Eigenschaften, die die Gemälde darstellen, der unzugängliche Raum jenseits der Notausgänge – ist, dass sie sich dem Zugriff oder der Definition entziehen. Jede Form verweist auf das, was jenseits dessen liegt, was sie sichtbar macht, nur um dann gezwungen zu sein, auf die Prozesse zu verzichten, die diese Implikation hervorbringen: der Akt des Verweisens selbst. Dies ist zufällig auch das Thema von Nistors jüngsten philosophischen Forschungen zur ‚Intentionalität‘: wie ein Ding dazu gebracht wird, sich auf etwas anderes zu beziehen, indem es zum Beispiel zu einer Beschreibung oder einem Bild davon oder zu einem Gedanken darüber wird. Sie schreibt: „Wenn wir einen Gedanken oder ein Gefühl haben, ist es *auf* sein Objekt gerichtet, einen Gedanken oder ein Gefühl *über* etwas.“

Vor diesem Hintergrund erscheint die obskure Herleitung der Koordinaten, die die Bilder begleiten, völlig logisch. Der Fokus liegt auf der Distanz, die der Akt der Repräsentation zurücklegen muss, um seine Ziele zu erreichen, was sie entweder als illusorisch oder unerkennbar erscheinen lässt. Doch Nistors Methode verbietet das Ausweichen. Ihre Formen sind präzise, ihr Zweck eindeutig, was ihre Hingabe an das Einfangen flüchtiger Wahrnehmungen umso aufschlussreicher macht. Die Klarheit der empirischen Intention impliziert, wie schwierig es ist, die Objekte, die sie im Blick hat, festzulegen, da eine dokumentarische Methode die Unbestimmbarkeit ihres Gegenstandes besser vermitteln kann als eine auf Fantasie basierende, weil für letztere alles möglich ist und ihr Aufgabenbereich nicht durch Fakten eingeschränkt wird.

Die Objekte beider Formen – Gemälde und Interventionen – könnten das zeitgenössische Äquivalent zu den ‚handlungslosen Orten‘ sein, wie sie der Historiker Simon Schama in seiner Beschreibung der abgelegenen Sujets der Haarlemer Landschaftsmaler der 1610er und 1620er Jahre beschreibt: ‚handlungslos‘ sowohl in dem Sinne, dass sie nicht kartiert, nicht gezeichnet sind, als auch in dem Sinne, dass sie resistent gegen narrative Mittel sind und sich nicht in die Umriss einer Handlung einfügen. Sie können die Konturen, die wir benötigen, um das zu erkennen, was wir kennen, nicht aufrechterhalten, obwohl ihre Aura der Zufälligkeit, des Abseits-vom-Radar-Seins, sie umso realer erscheinen lässt, als ob Objekte, die der Erfassung durch Repräsentation leicht zugänglich sind, durch diese Unterwerfung in gewisser Weise domestiziert würden. Sie sind Zeichen, nicht für das, was jenseits der uns bekannten Realität liegt, sondern für das, was jenseits unserer gängigen Mittel liegt, diese zu bezeugen, wie die Mosaikfliesen in der Fotografie, die in einem von Nistors Gemälden aufzutauchen scheinen, obwohl sie sich außerhalb der Reichweite all jener befanden, für die sie bestimmt gewesen sein könnten.