

Everything Everywhere

All at Once

Anmerkungen zu Eddie Martinez' *Supernature*

Ein Insekt wird zerquetscht, ein Hund begraben. Der erste Schnee fällt, die Pflanzen auf einem Fensterbrett blühen, ein Spielzeug wird auf einem Parkplatz vergessen. Wenn wir Kinder sind, dringen die ersten, existenziellen, alles verändernden Erfahrungen von Leben, Tod, Zeit und Vergänglichkeit meist nicht in großen, dramatischen Situationen in unser Leben. Es sind die kleinen, ephemeren Momente, die im Makrokosmos der Erwachsenen nicht wirklich zählen, die uns über eine mystische Schwelle führen, uns nie gekannte Sensationen von Trauer, Freude, Schöpfung und Zerstörung fühlen und uns als Teil eines größeren Ganzen begreifen lassen.

Seitdem Eddie Martinez im Sommer 2021 in seinem Haus auf Long Island „eine Wespennestsituation“ hatte, wie er sagt, taucht die Raid-Spraydose als wiederkehrendes Motiv in verschiedenen Variationen in seinen Gemälden auf, wie in *Supernature* (2022) – dem titelgebenden Werk zur Ausstellung – oder *Endangered* (2022).

Raid, das wohl bekannteste Insektenvernichtungsmittel der Welt, kommt 1956 auf den US-Markt, mitten im Kalten Krieg, als der Abstrakte Expressionismus der Inbegriff für die Kunst des freien Westens ist. Kein geringerer als Tex Avery realisiert den ersten Raid Cartoon-Werbespot mit dem populären Slogan „Kills Bugs Dead“. Der Plot des über 40 Jahre hinweg produzierten Spots ist immer der gleiche: pfeilartige Moskitos, pummelige Käfer, gefräßige Ameisen planen Überfälle auf die Küche und den Garten, in dem Bilderbuchäpfel und Plastikblumen wachsen. Stets werden sie von der Raid-Superhelden-Spraydose aufgehalten, aus deren Kopf-Düse eine Art atomarer Vernichtungsstrahl hervorschießt und die schreienden Insekten ins Jenseits befördert.

In Eddie Martinez' *Raid*-Bildern leuchtet das alles wie in einem fließenden Bewusstseinsstrom auf, der Mikrokosmos, den wir auf einem Tisch, in einer Blüte entdecken, das unverstellte Gefühl einer neuen, völlig frischen Erfahrung, kalter Krieg, das visuelle Repertoire des Abstrakten Expressionismus und der post-konzeptionellen Malereiströmungen, die auf ihn reagiert haben, die DNA von Cartoons aus den Fifties und Sixties, verschmolzen mit Momenten des Jetzt, ephemere Wahrnehmungen, dem ganzen Leben des Künstlers – Everything, Everywhere, All at Once.

Wie in einer Echokammer lässt er die gestisch abstrahierten Reste von zersplitterten Cartoon-Schädlingen nachhallen, in der Luft stehen gebliebene Augenbrauen, kartoffelige Körper, etwas Krabbeliges, ein zum Strich gefrorenes Grinsen. Und dann ist da die Raid Dose, die Martinez absolut waghalsig in immer wieder anderen Strichen und Markierungen auf die Leinwand wirft. Sie kann vielleicht ein Tank, eine Kanone sein, zum zerfallenen Logo werden, vielleicht ein Revolver, bei dem der Finger schon am Abzug ist.

Auf *Supernature* wird sie selbst zu einem gespenstischen Insekt oder einem in einer Gasmasken steckenden Soldaten, der inmitten von den für Martinez so typischen Stillleben mit toxischen Cartoon-Blumen und bauchigen Pilzen steht. Und auch diese Supernatur erinnert wieder an etwas, die graphisch-kühlen Blütenformen von Christopher Wool oder Carroll Dunham, Audrey II, die fleischfressende Blume aus *The Little Shop of Horrors*, die fragile, supersensible Linienführung auf den Blumenstillleben von Matisse. Farbe quillt aus der Düse, Martinez lässt die Raid-Figur mit wenigen kühn gesetzten Gesten und Strichen schreien oder wie eine Sirene heulen.

Martinez' semi-abstrakte Szenarien haben eine unglaublich erzählerische Energie, die aber nie einengend, bestimmend wird, sondern im Gegenteil einen nicht-sprachlichen, völlig offenen malerischen Raum schafft, der mit dem Leben immer

Capitain Petzel

auch Malerei und Malereigeschichte reflektiert. Dabei kristallisieren sich immer wieder abstrakt-reduzierte Objekte oder Symbole heraus, zu denen er in seiner Malerei über Jahre hinweg zurückkehrt, wie zu Mandalas oder dem Atem in einer Meditation: Tennisbälle, Blüten, oder gerasterte würfelförmige Köpfe, sogenannte „Blockheads“, über die er sagt: „Wahrscheinlich habe ich zu viel Guston und Picasso angesehen, als ich jünger war. Das entstand aus einer Vision, die ich von einem Picasso-artigen Gesicht hatte, das aus einer Guston-artigen Backsteinmauer hervortritt. Dann wurde es zu einer totemistischen Sache. Und einer Form, um die herum ich meine Gemälde aufbauen konnte.“

Auch die expressiv-abstrakten Schmetterlinge aus Martinez' *Buffy*-Serie sind solche abstrakt-formale Kompositionselemente und zugleich von Spiritualität und Sterben, Kindheit, C.G. Jungs Archetypen und dem Totemismus Jackson Pollocks durchdrungen. Die Sprühdose, die Martinez seit seinen Anfängen in seiner Malerei einsetzt, demonstriert auf den *Raid*-Bildern, wie komplex die Durchdringung von Leben und Kunst in diesen reduzierten Formen ist. Sie wird zum Zeichen für kreative Schöpfung und Zerstörung, Markierung, Durchstreichung, Revision, Revolution, Auslöschung. Der Finger, der auf die Düse drückt, verkörpert zugleich eine fundamentale Entscheidung, Leben zu nehmen, den Feind zu erledigen – seien dies nun eine Wespenpopulation oder Menschen.

Martinez' jüngere Malerei fällt wie auch die Geburt seines Sohnes in eine Ära, in der die Klimakrise, eine drei Jahre währende Pandemie die Welt verändert hat, in der sich die Gesellschaften spalten. Ein neuer kalter Krieg beginnt, in den USA stimmten vor der letzten Wahl 15 Prozent der Republikaner und 20 Prozent der Demokraten der Aussage zu, ihr Land wäre wesentlich besser dran, wenn eine beträchtliche Anzahl der gegnerischen Partei „einfach sterben würde“.

Martinez' Werk ist dabei verankert in der Nachkriegsmoderne – einer Zeit, in der die Welt trotz des Holocausts und der Atombombe noch um die Herrschaft des Menschen kreiste. Als Fortführung und Erweiterung der abstrakten Sprache des 20. Jahrhunderts wendet sich seine Malerei aber radikal an das Jetzt. Sie spricht zu einer Ära, in der darüber nachgedacht wird, ob die menschliche Zivilisation die Bühne der geologischen Welt bald wieder verlässt, ob es nicht ein Denken, ein Bewusstsein von Bienen, Füchsen, Bäumen oder Steinen gibt, das völlig ohne uns, unser Ego oder die Aufklärung auskommt.

Martinez' Bilder, in die er immer wieder Ausschnitte von alten Leinwänden, Dreck, Partikel und Fundstücke aus dem Studio einbaut, haben fast immer die Qualität von Collagen oder Assemblagen. Man kann sie sich tatsächlich wie Zeitkapseln oder Zeitmaschinen vorstellen. „Ich finde es unglaublich, dass man mit der Collage die Zeit transzendieren kann“, sagt Martinez. „Ich kann in ein Gemälde aus dem Jahr 2023 das collagierte Element eines Gemäldes aus dem Jahr 2007 kleben, das ist ziemlich cool. So lässt sich eine längere Geschichte erzählen.“

Und diese Geschichte kommt bei Martinez ohne Hierarchien, ohne das Pathos, das Heroische der Nachkriegsmoderne aus. Alles aus seinem Leben kann in seine Malerei einfließen, nichts ist zu groß, zu banal, zu zart, zu peinlich. Er vollbringt es, an das Erbe von Willem de Kooning, Robert Rauschenberg oder Jean-Michel Basquiat anzuknüpfen, wirklich großartige Malerei zu machen, ohne die Malerei dabei wieder groß machen zu müssen. Martinez' Bilder sind deshalb so stark, weil sie nichts zurückholen, sondern es reinholen. Das wirklich Berührende an Martinez' animistischem Kosmos ist, mit welcher Empathie er Malereigeschichte mit elementaren, unverstellten Erfahrungen des ausgehenden, prekären Anthropozäns konfrontiert, seien sie nun menschlich oder nicht. Ein Insekt wird zerquetscht, ein Hund begraben. Der erste Schnee fällt, die Pflanzen auf einem Fensterbrett blühen, ein Spielzeug wird auf einem Parkplatz vergessen.

Oliver Koerner von Gustorf