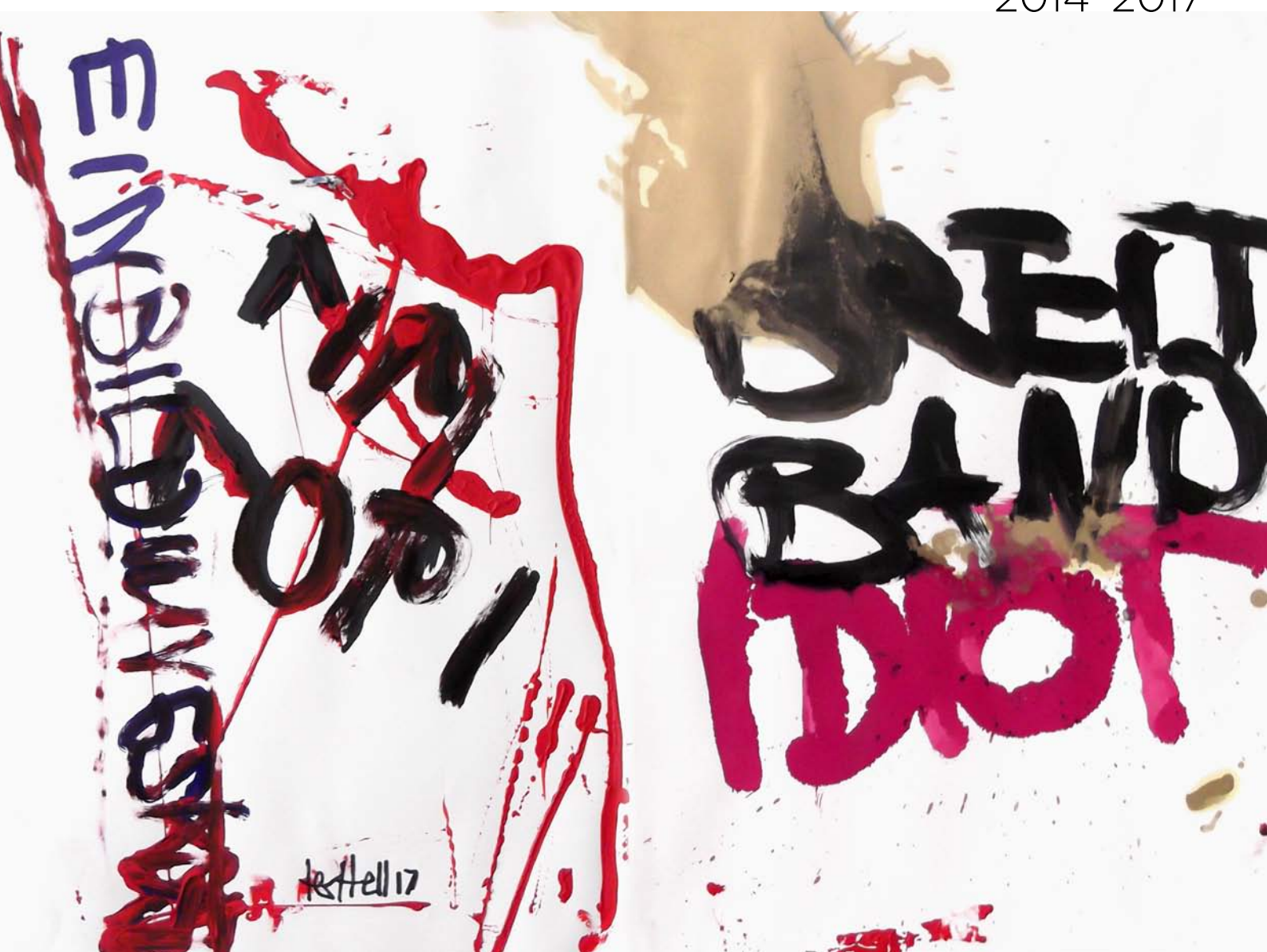


ter Hell

2014-2017



Umschlag vorne: Tipi Topi · 2017 · 59,4 x 84 cm · Acryl auf Papier / hinten: Kubismus · 2017 · 30 x 42 cm · Acryl/Spray auf Papier

ter Hell

2014
-2017





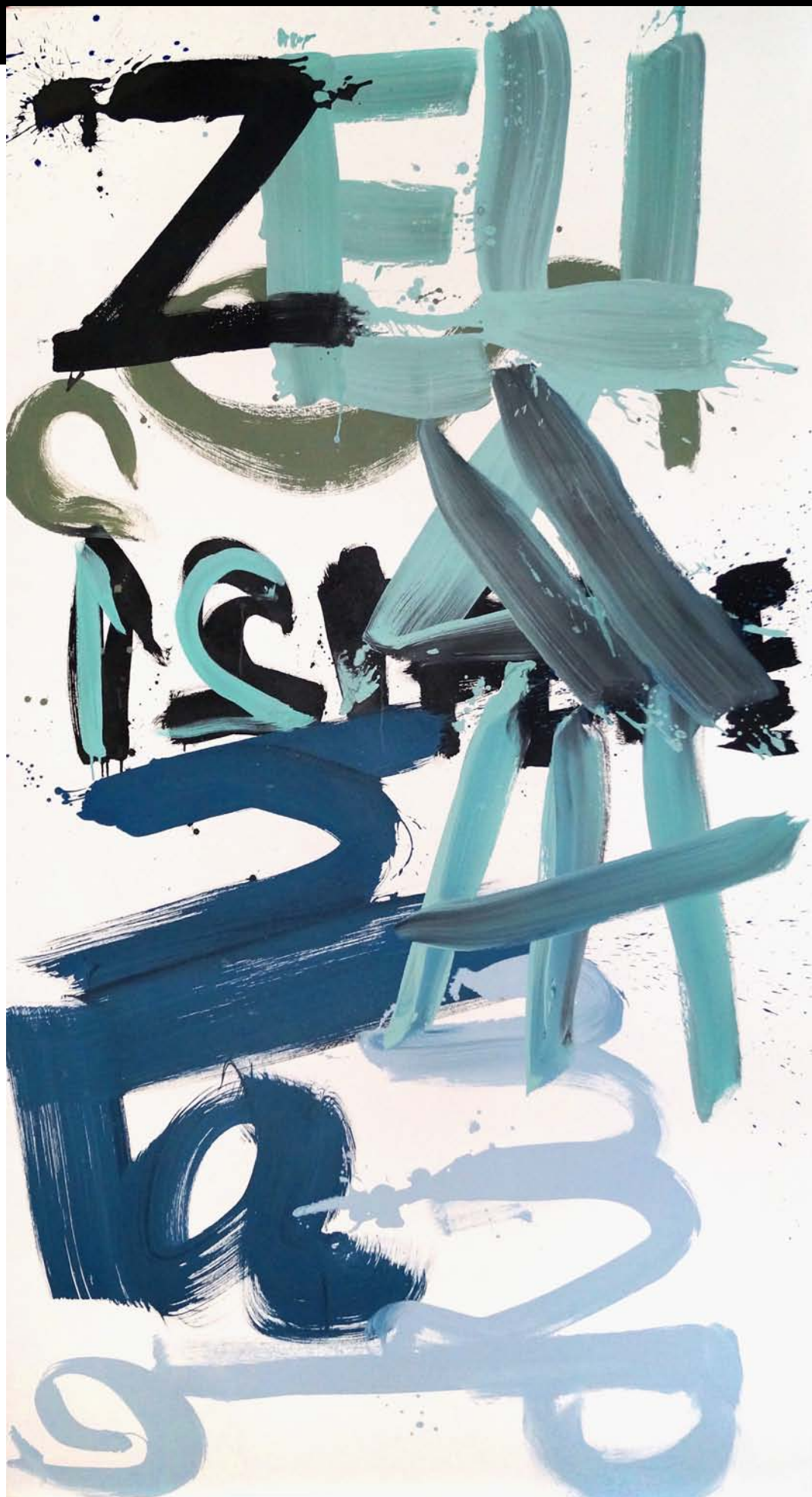
BUSY
SIGNAL

Two in One · 2014 · 170 x 240 cm · Acryl auf Leinwand





ohne Titel · 2014 · 170 x 240 cm · Acryl auf Leinwand



21 Pferd · 2014 · 240 x 130 cm · Acryl auf Leinwand

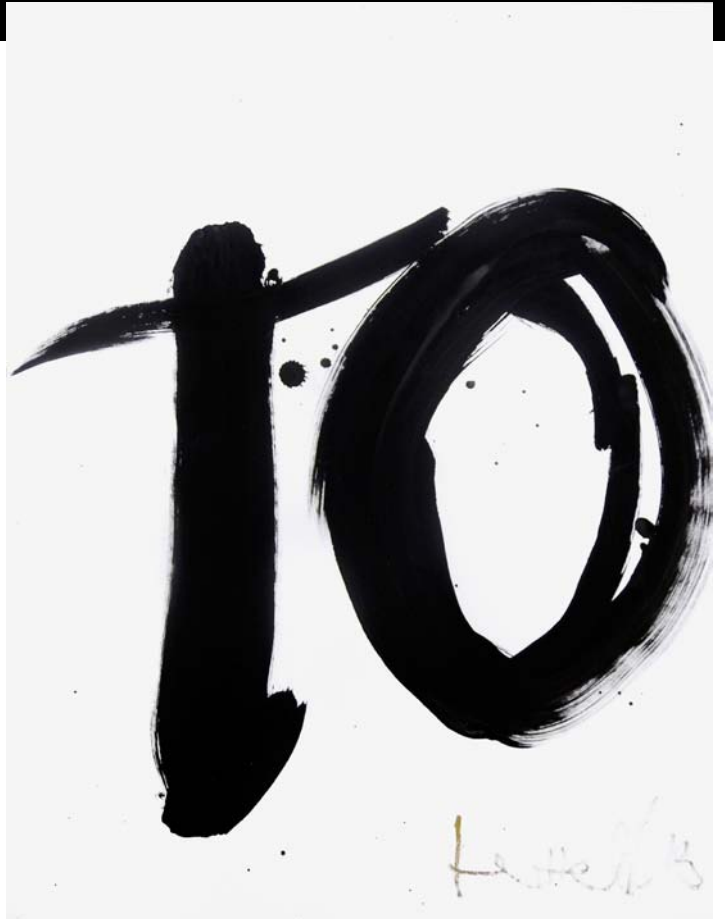
Look that hashtag · 2014 · 240 x 260 cm (2-teilig) · Acryl auf Leinwand







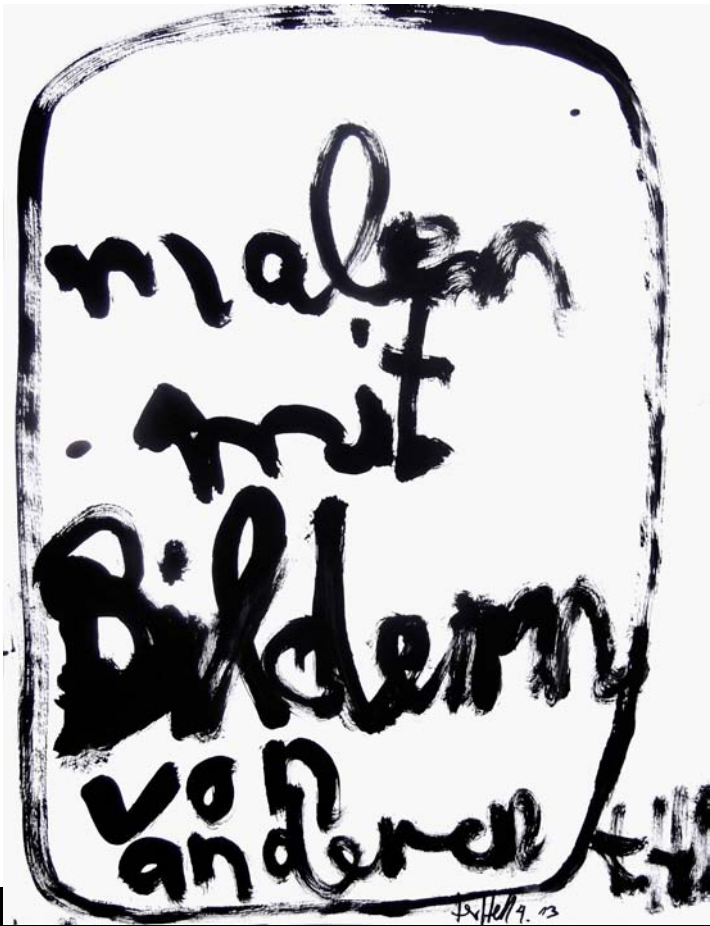
ohne Titel · 2013 · je 65 x 50 cm · Acryl auf Papier





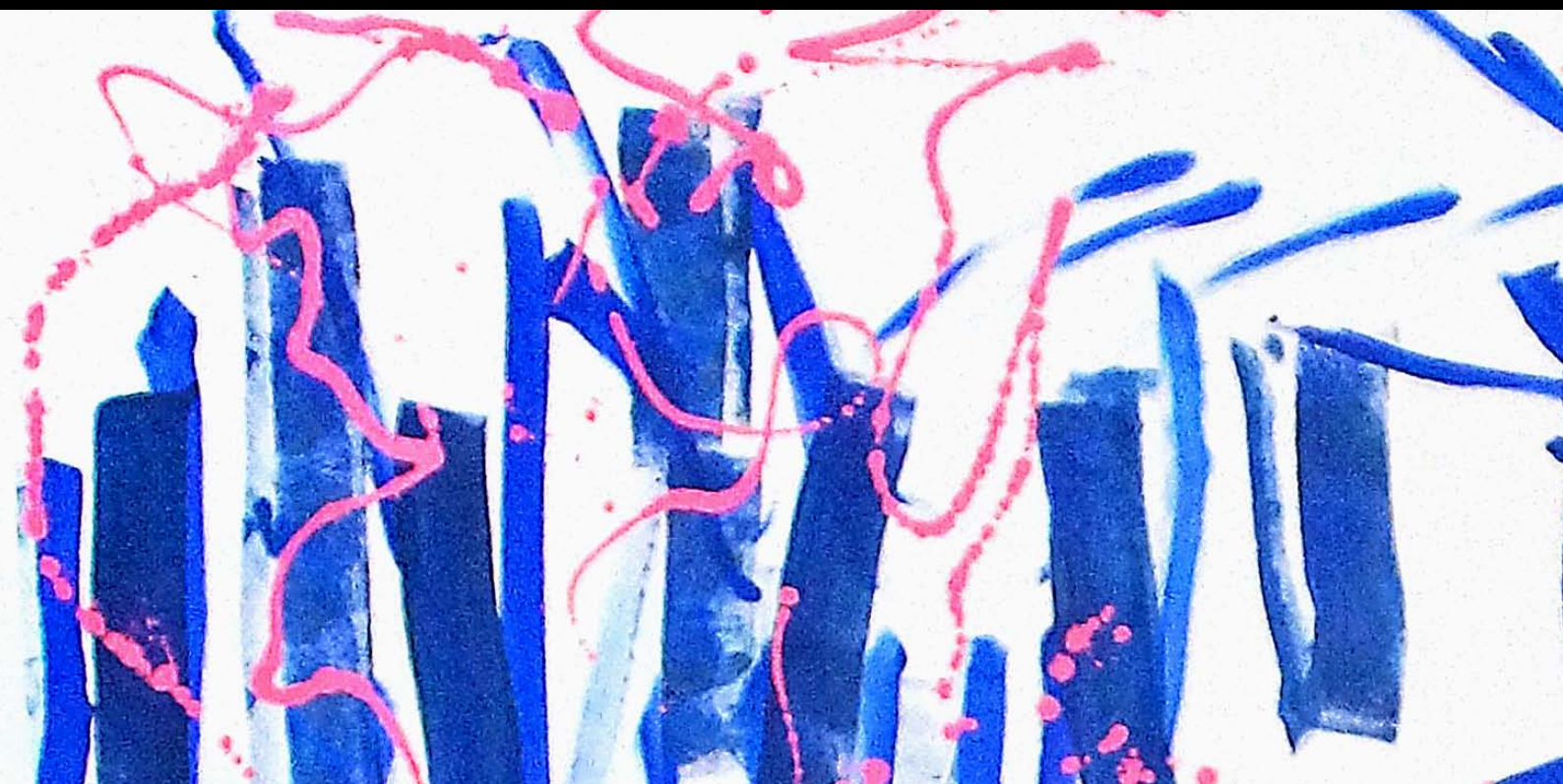
ohne Titel · 2013 · je 65 x 50 cm · Acryl auf Papier





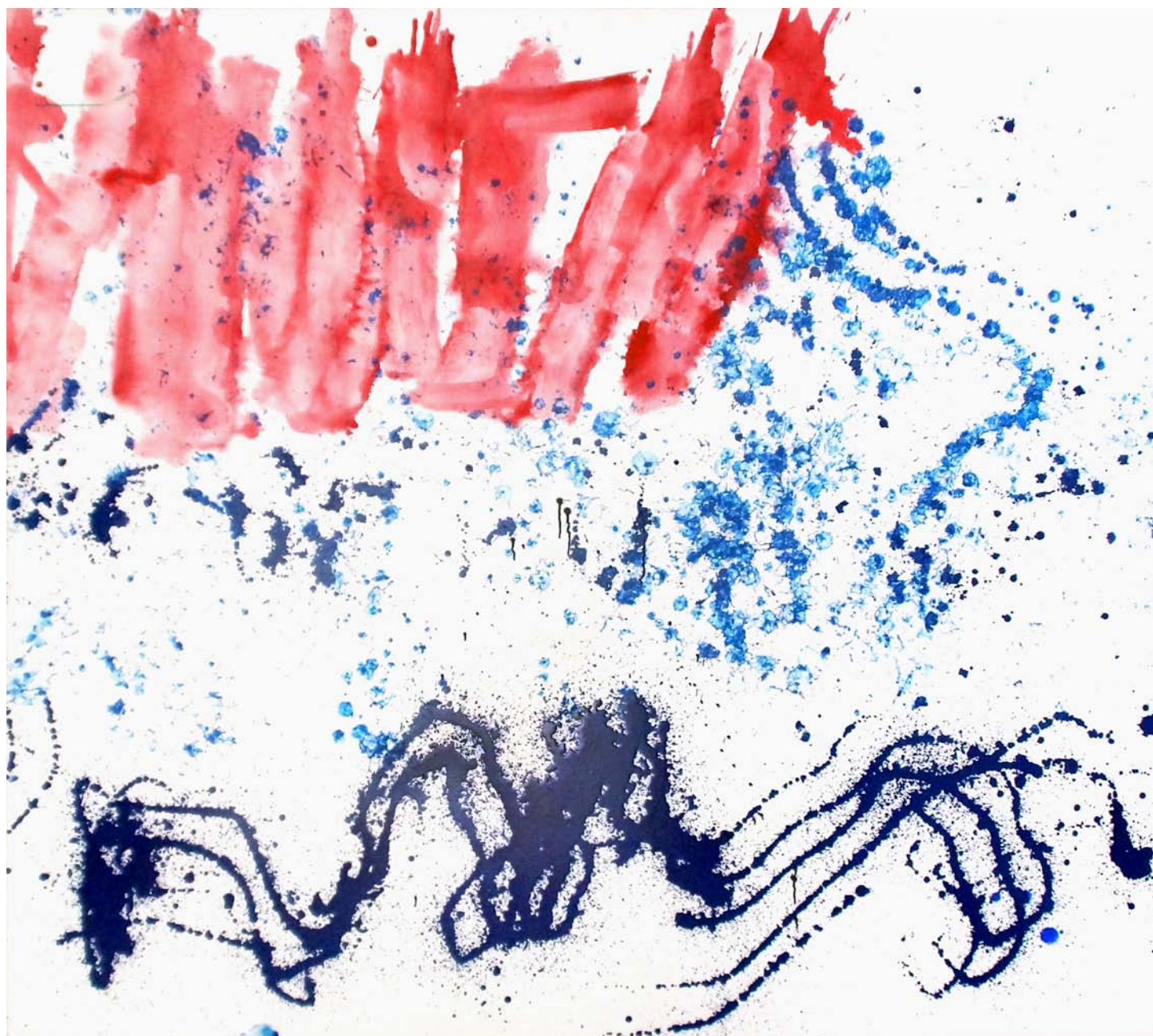


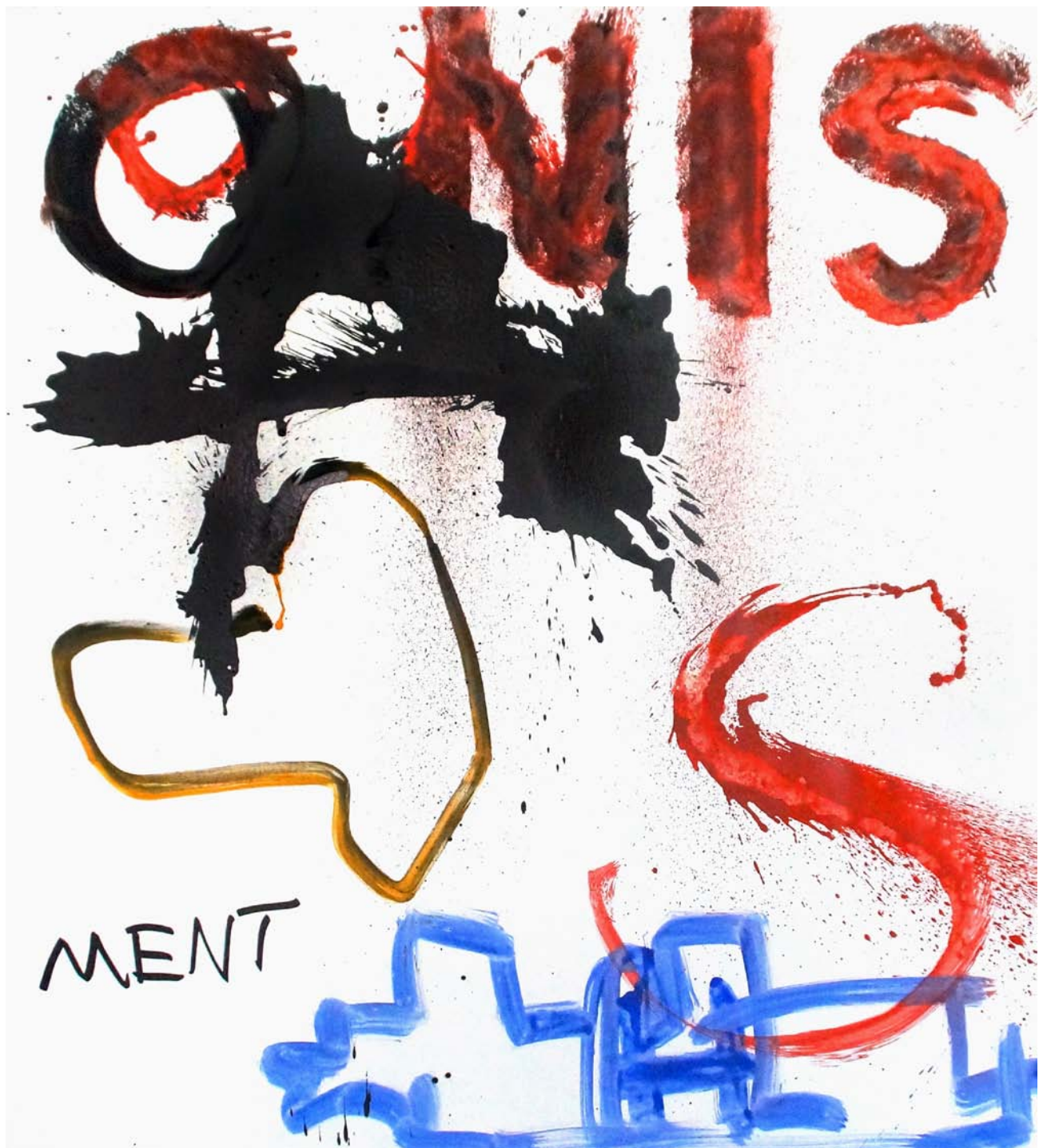






BUSY
SIGNAL
STRUKTUR

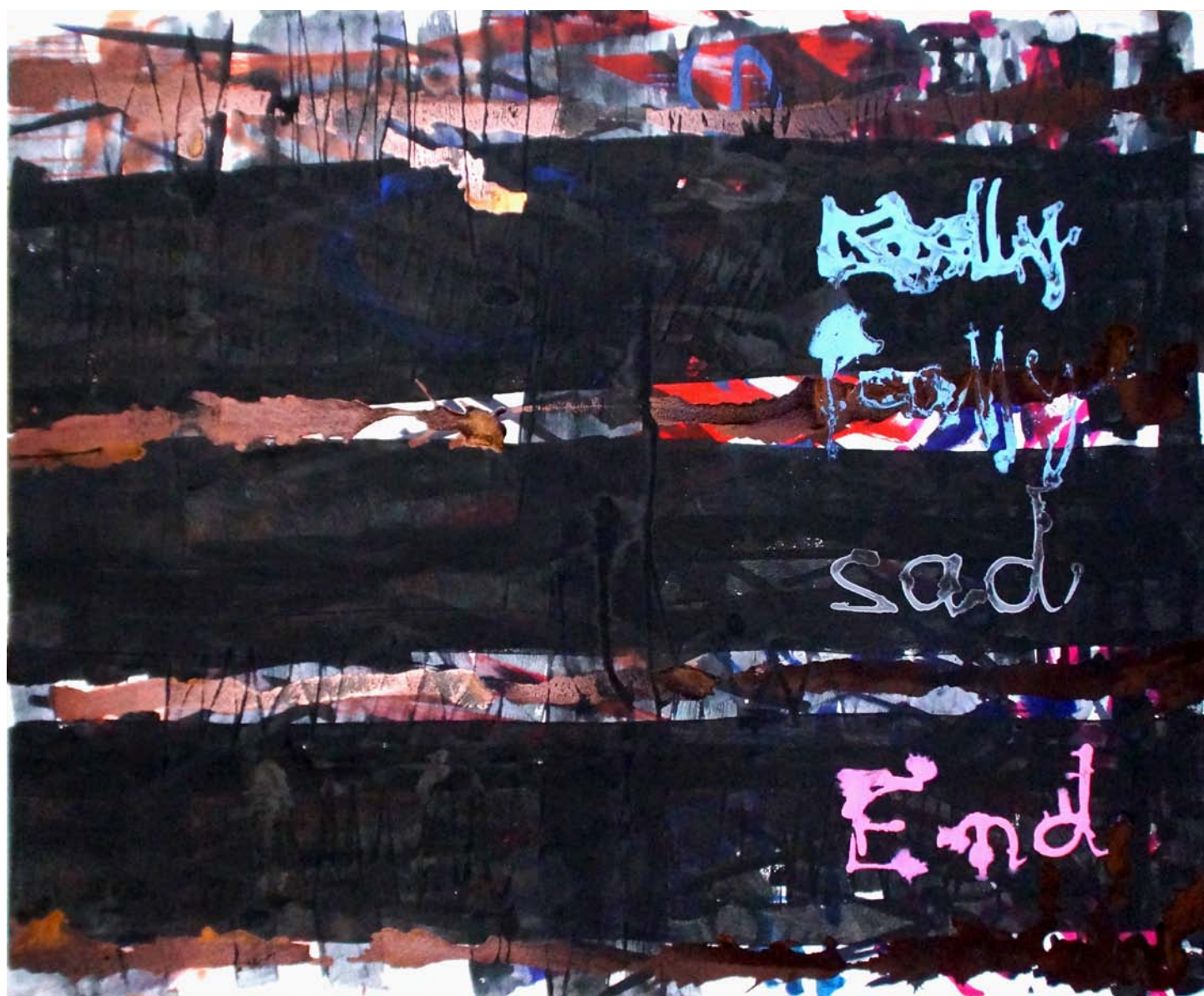


















Art ist eine große... · 2015 · 70 x 45 cm · Acryl auf Leinwand



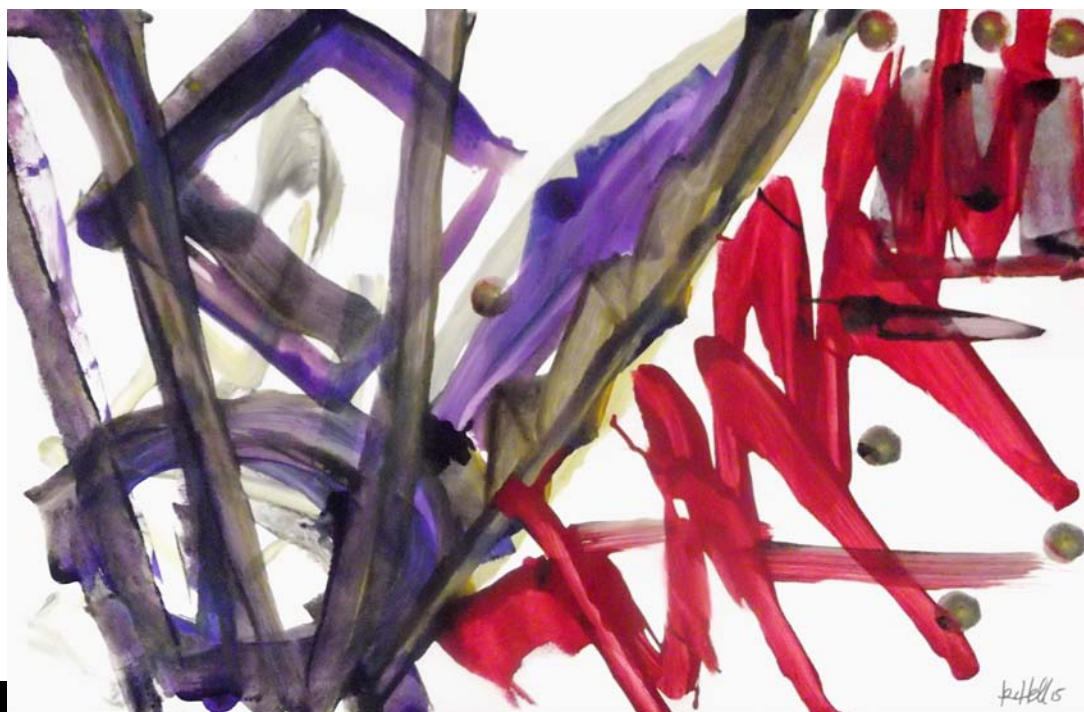
ohne Titel · 2015 · je 100 x 65 cm · Acryl auf Papier

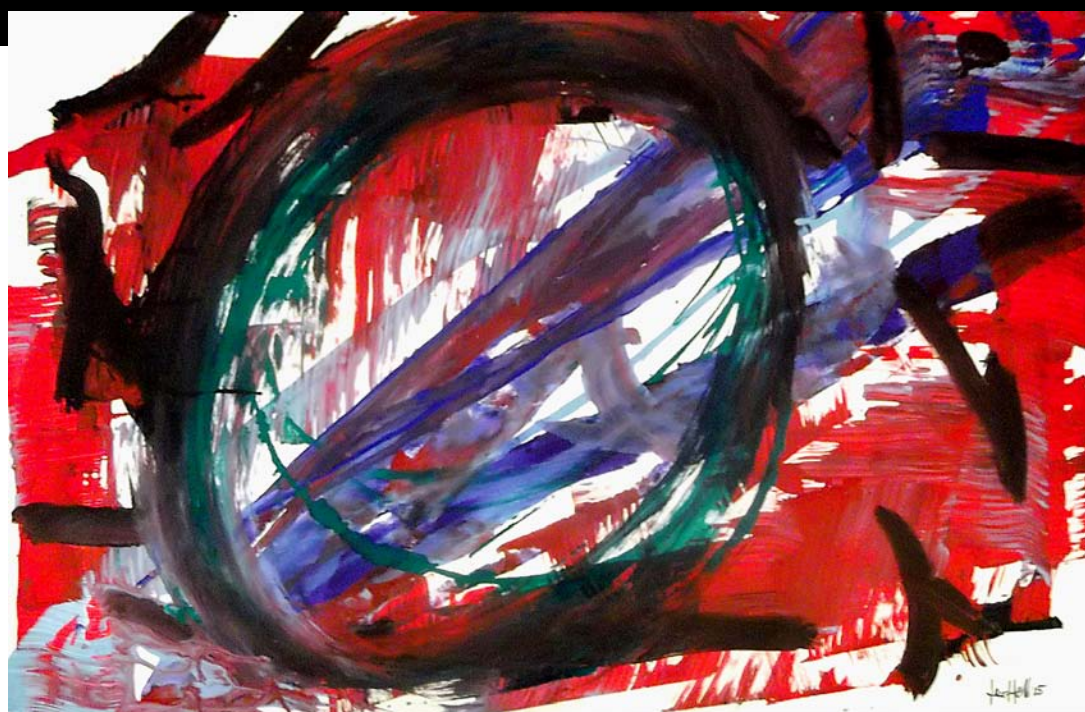
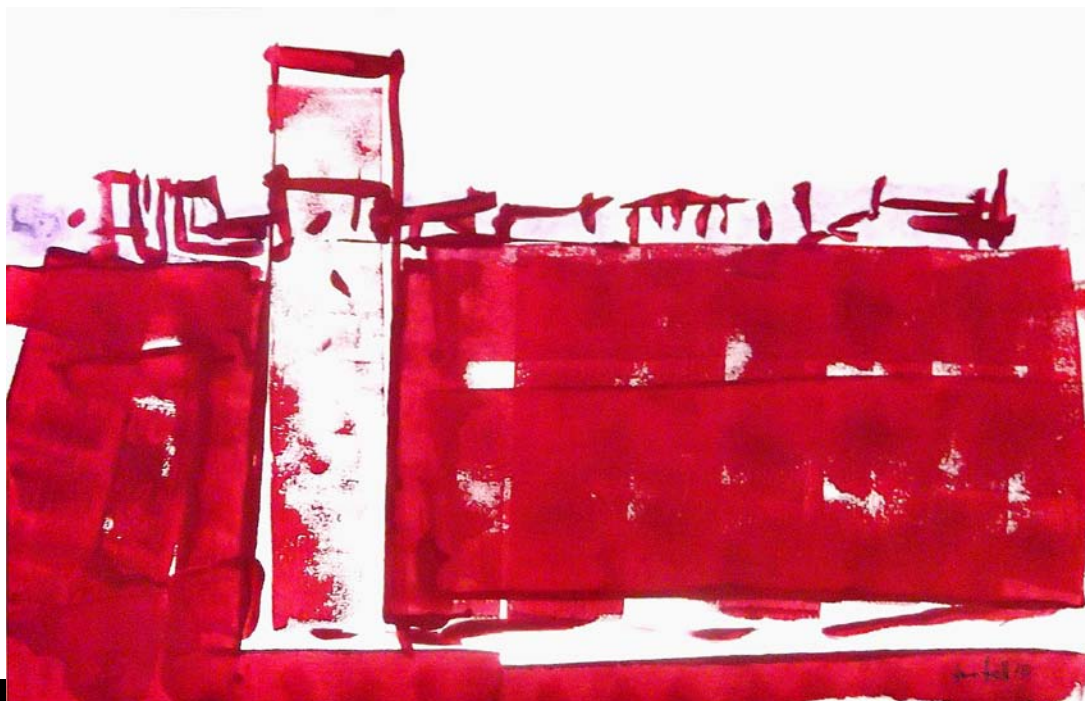


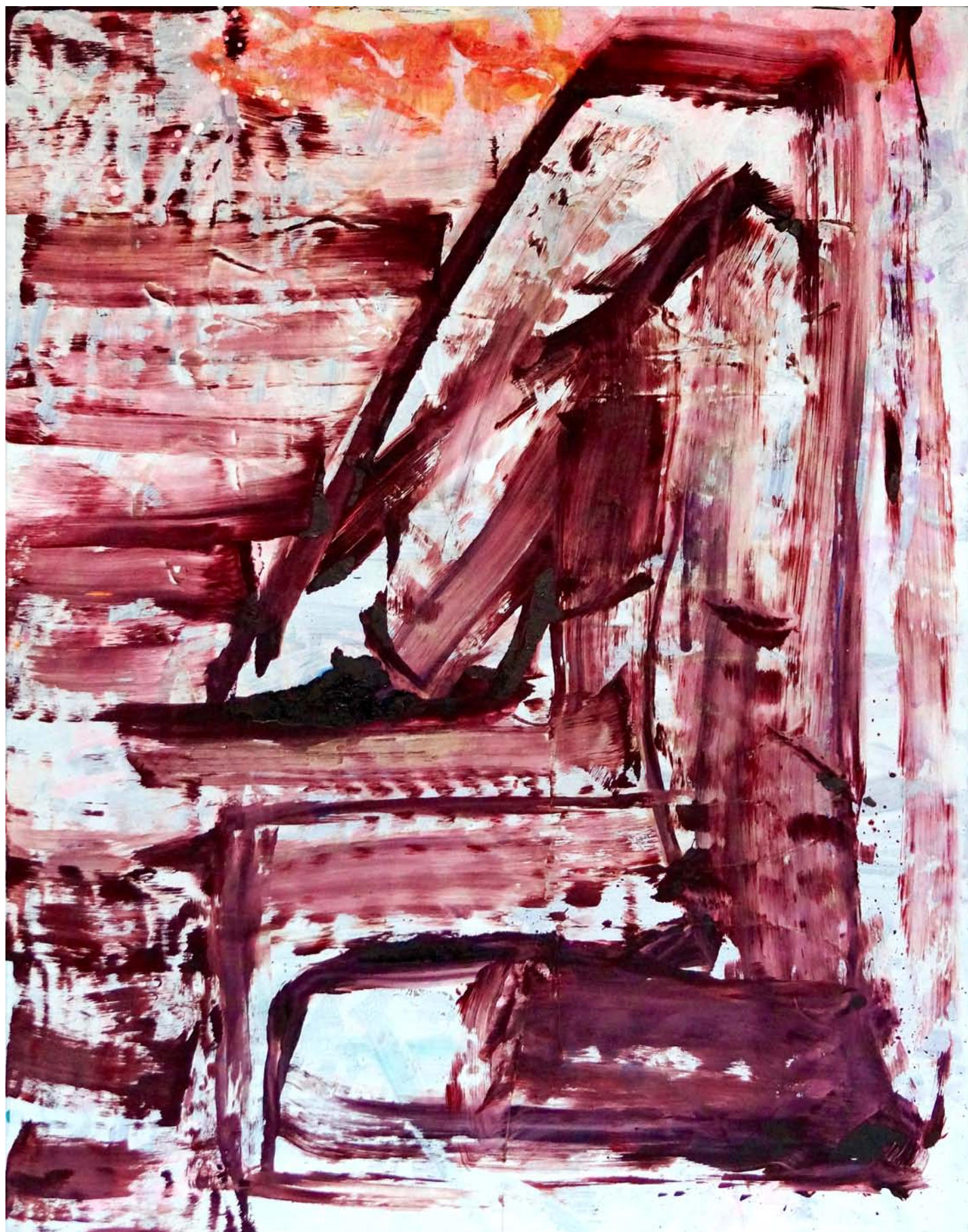


nächste Seite: je 65 x 100 cm →

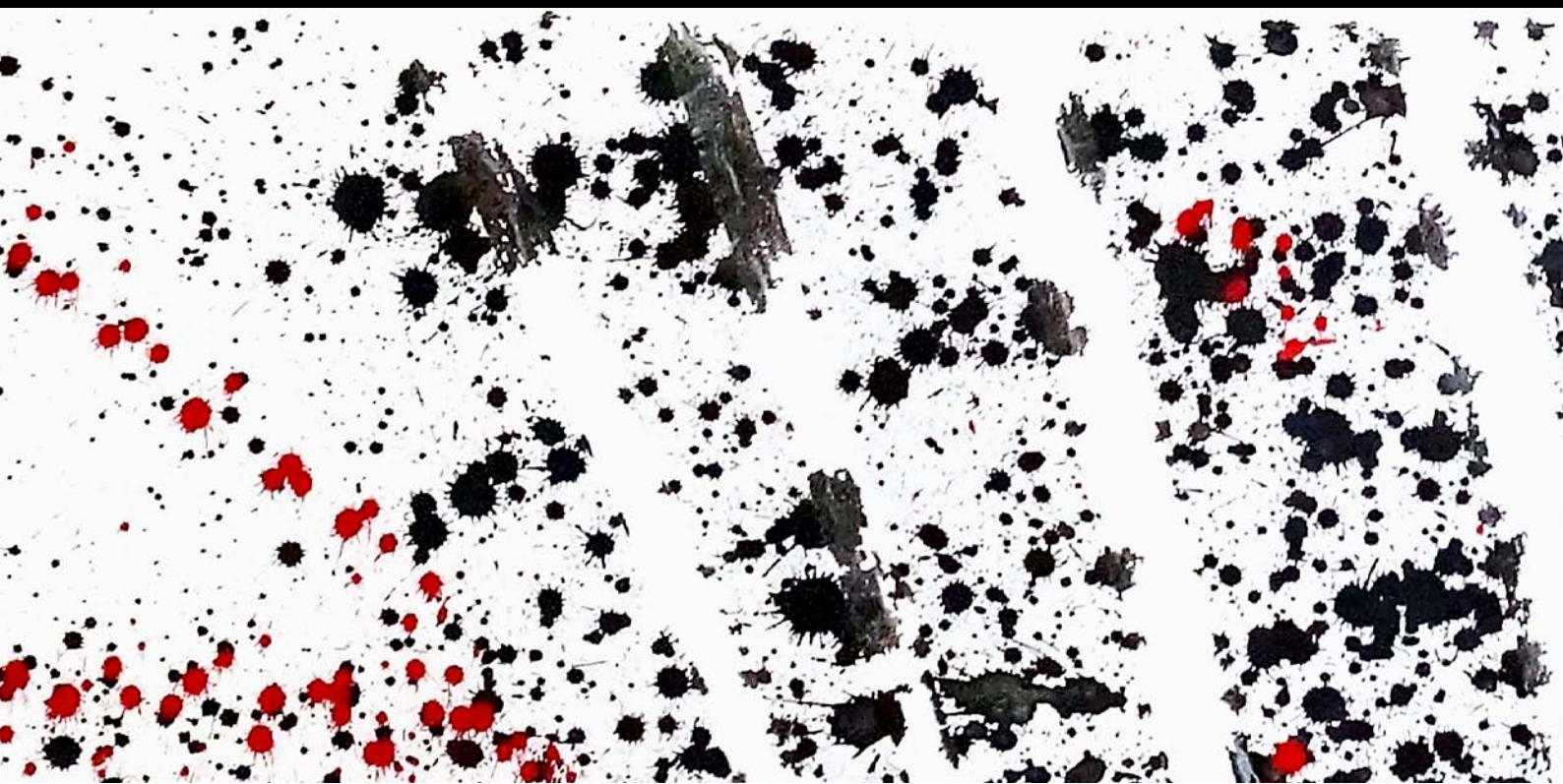








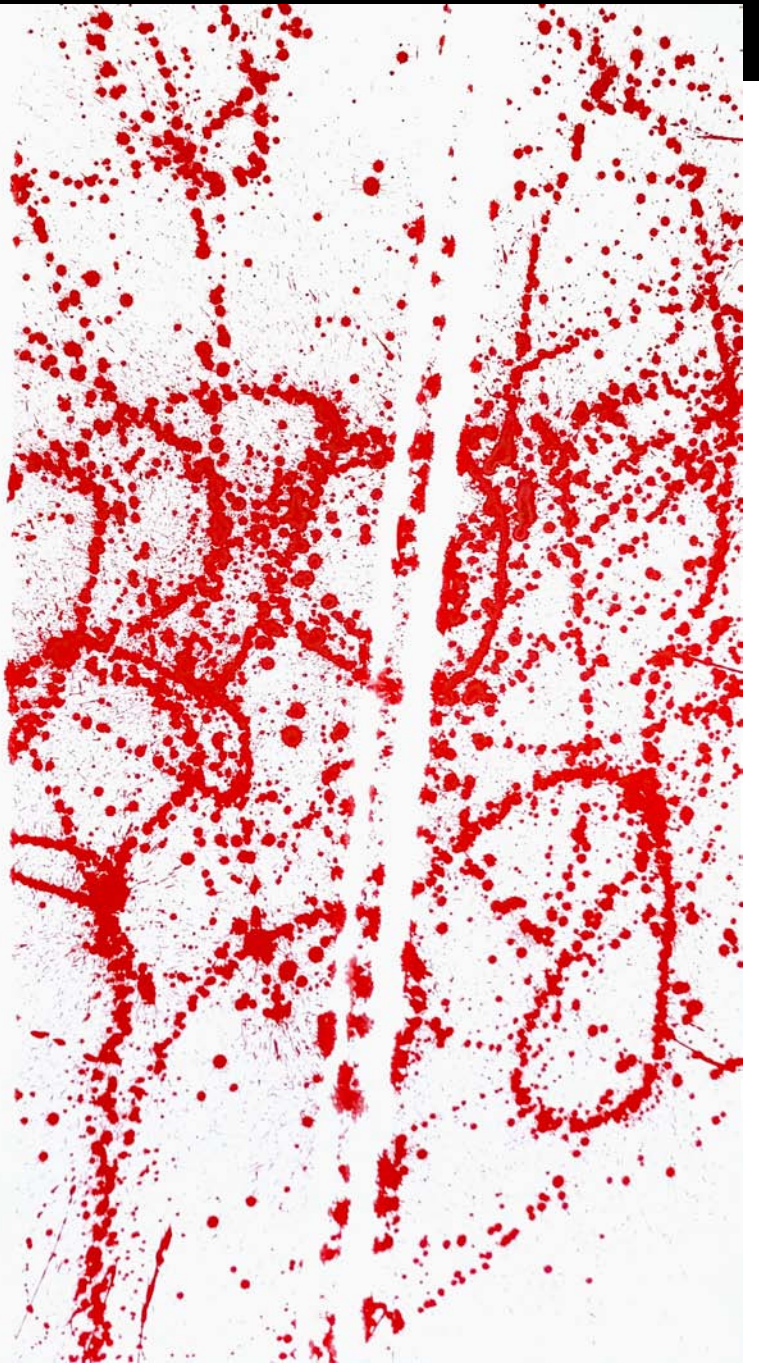






INTERVALL





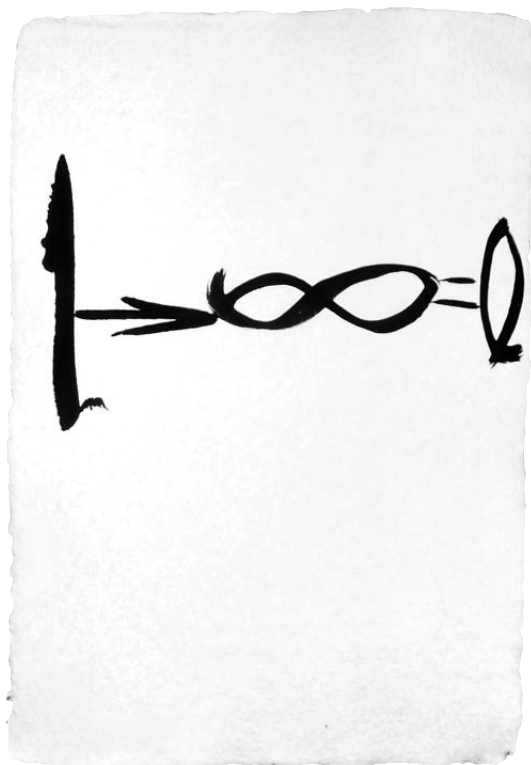






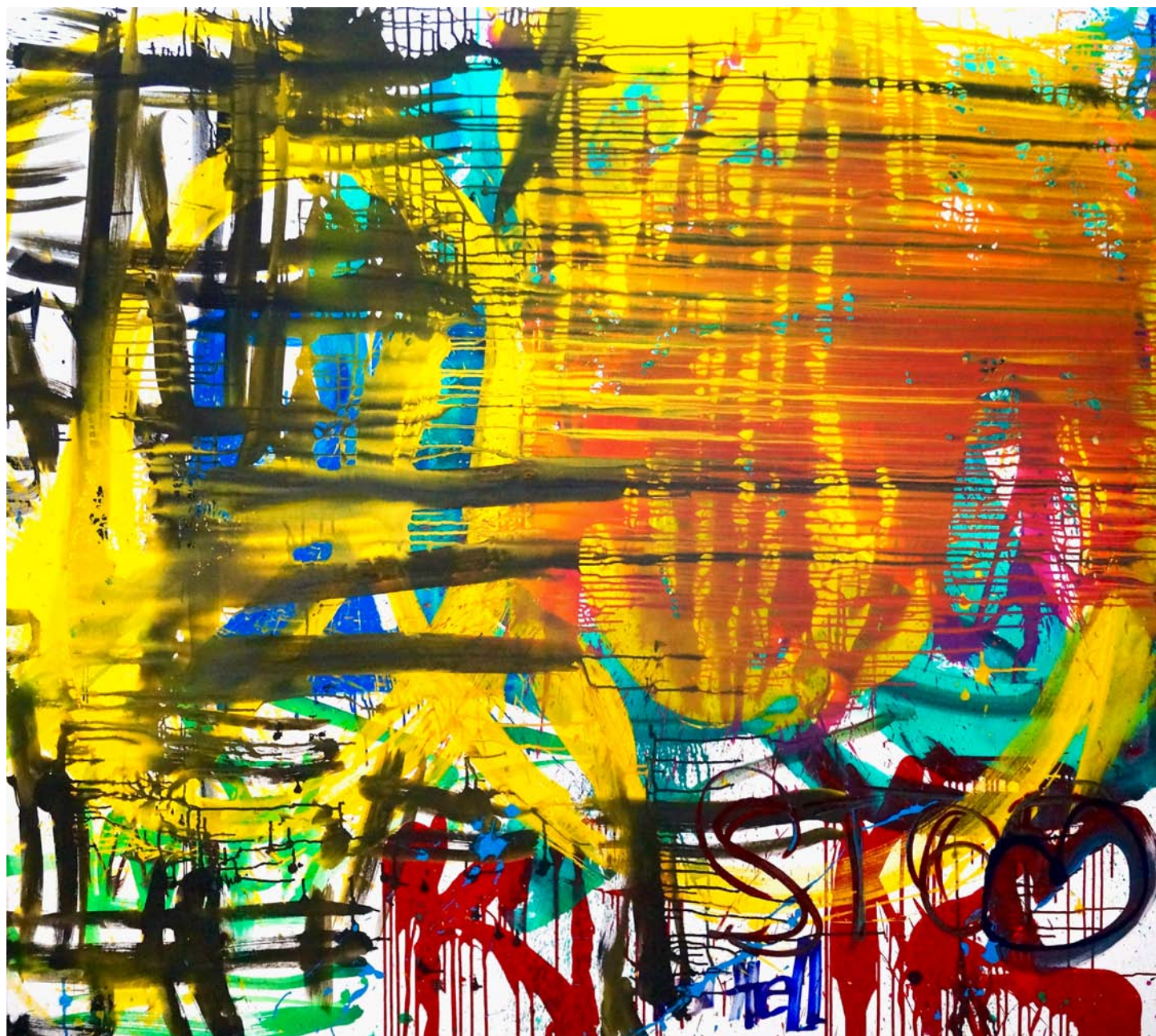




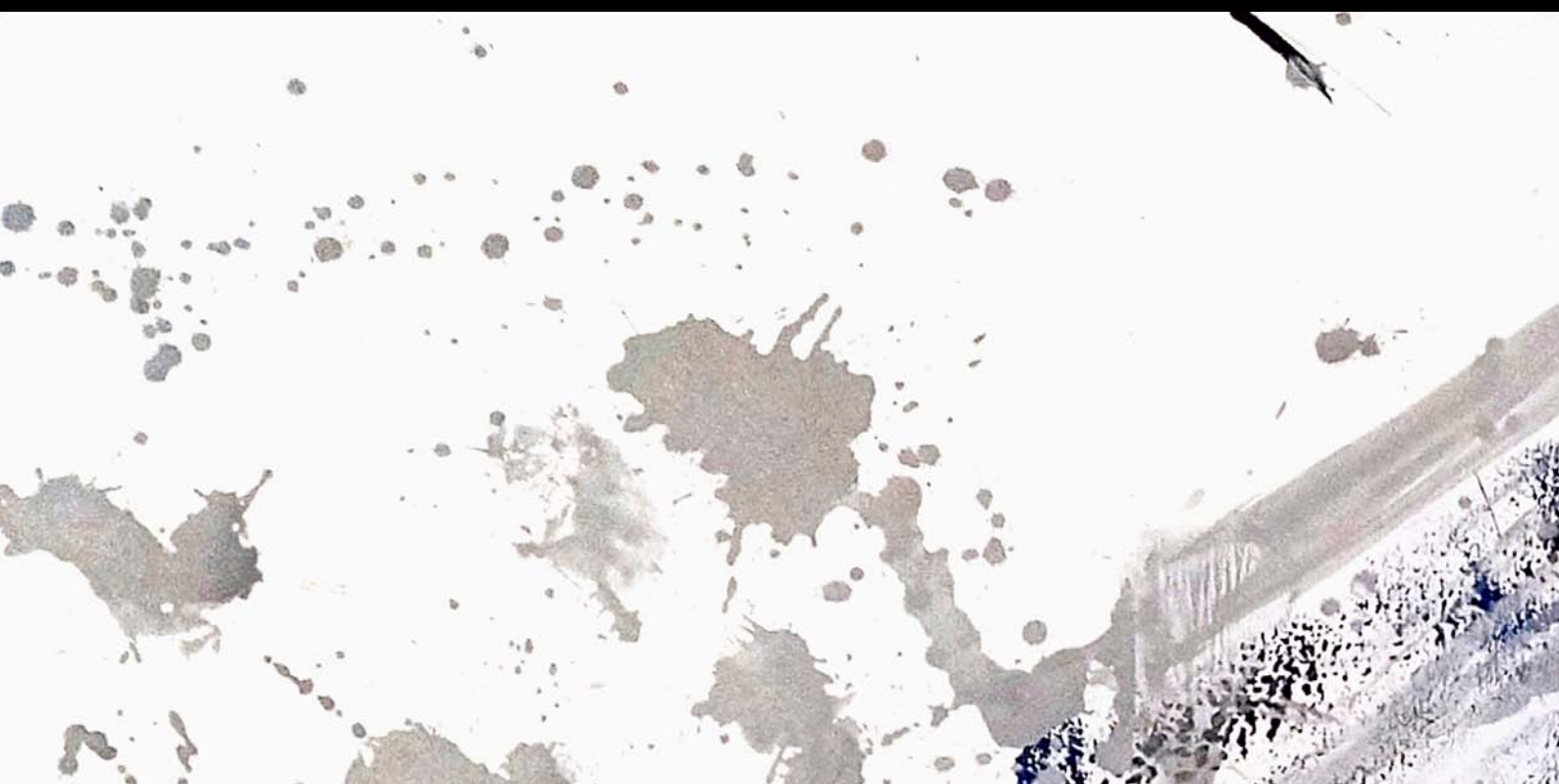












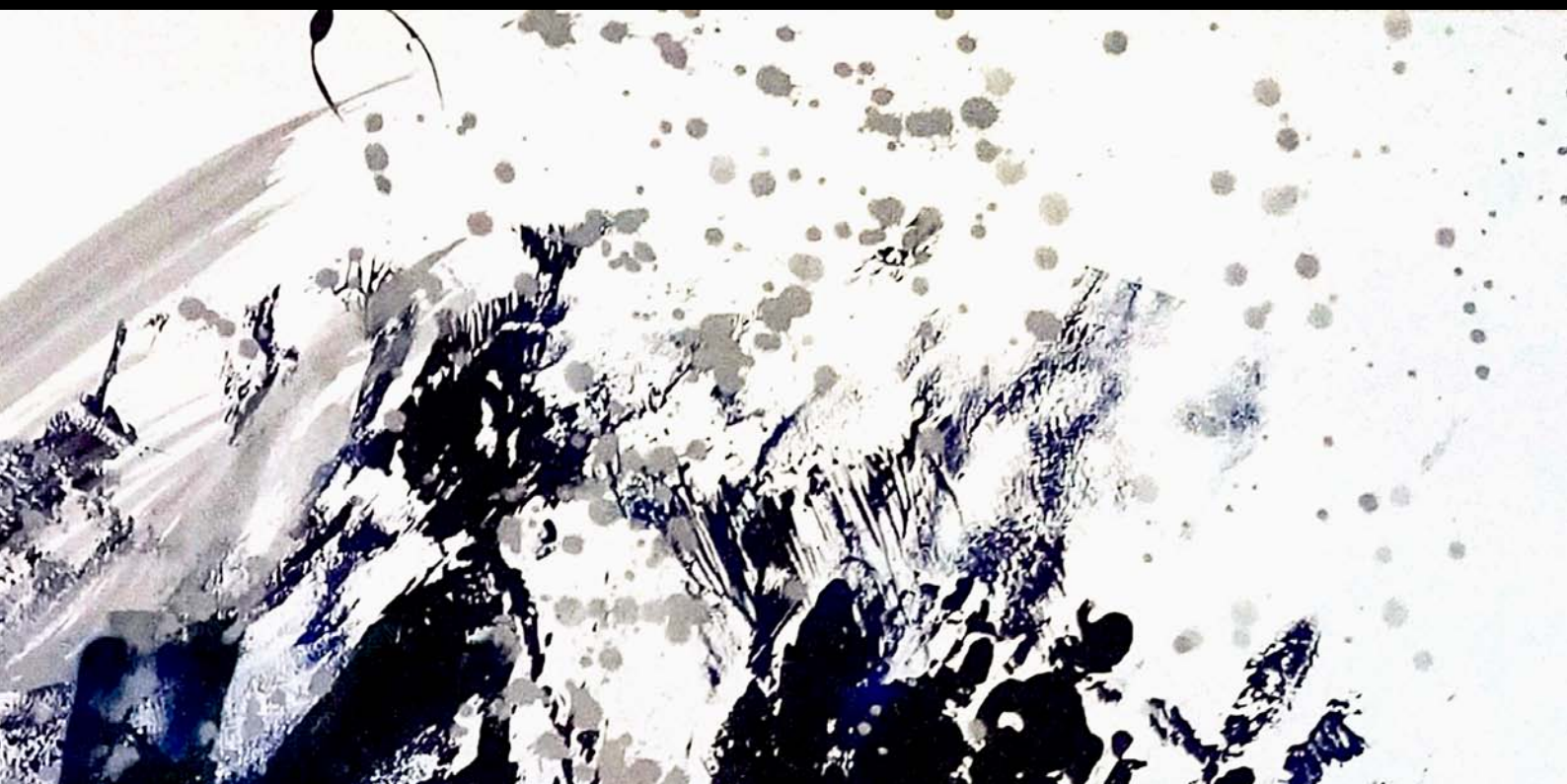
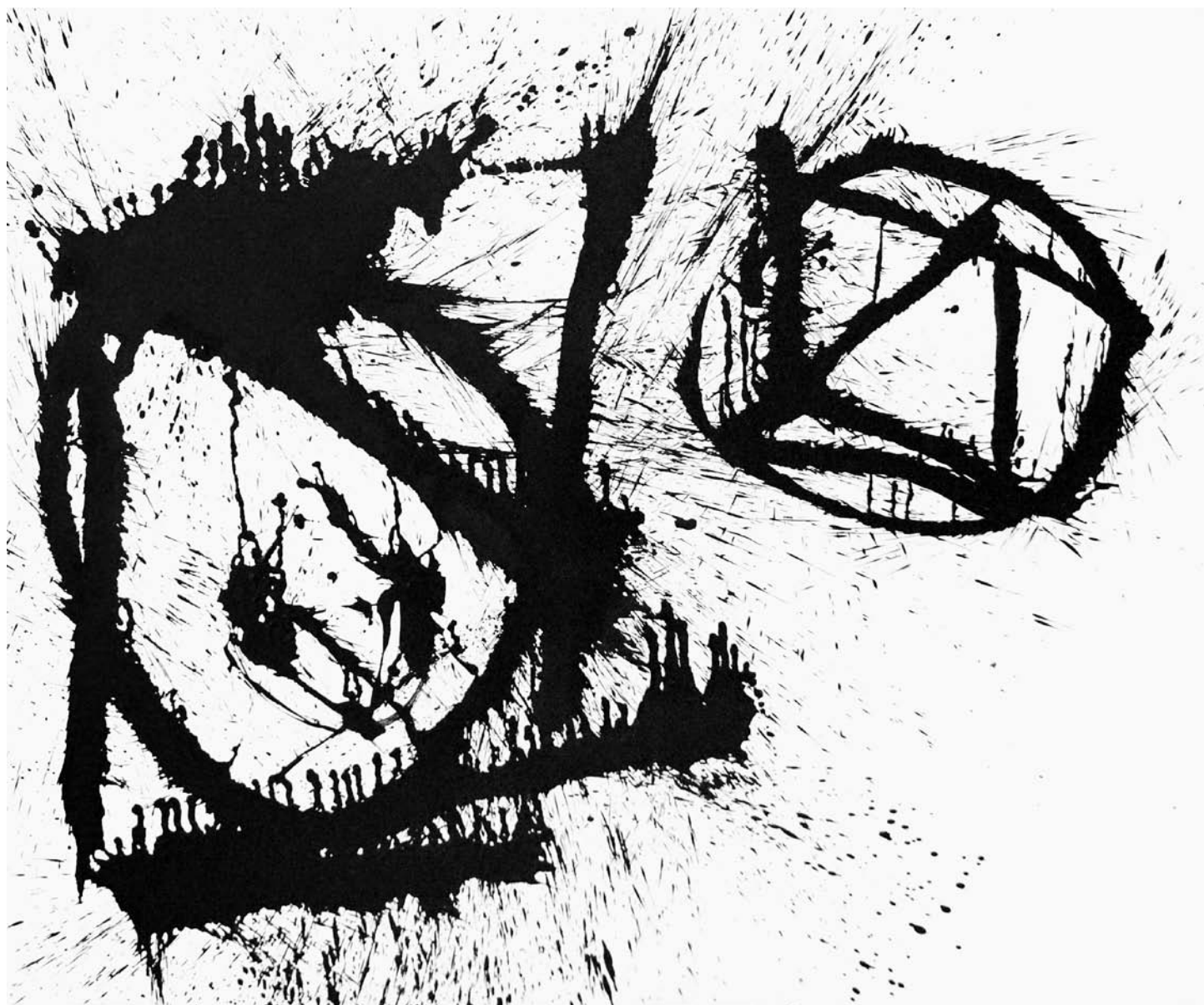


IMAGE 1.5



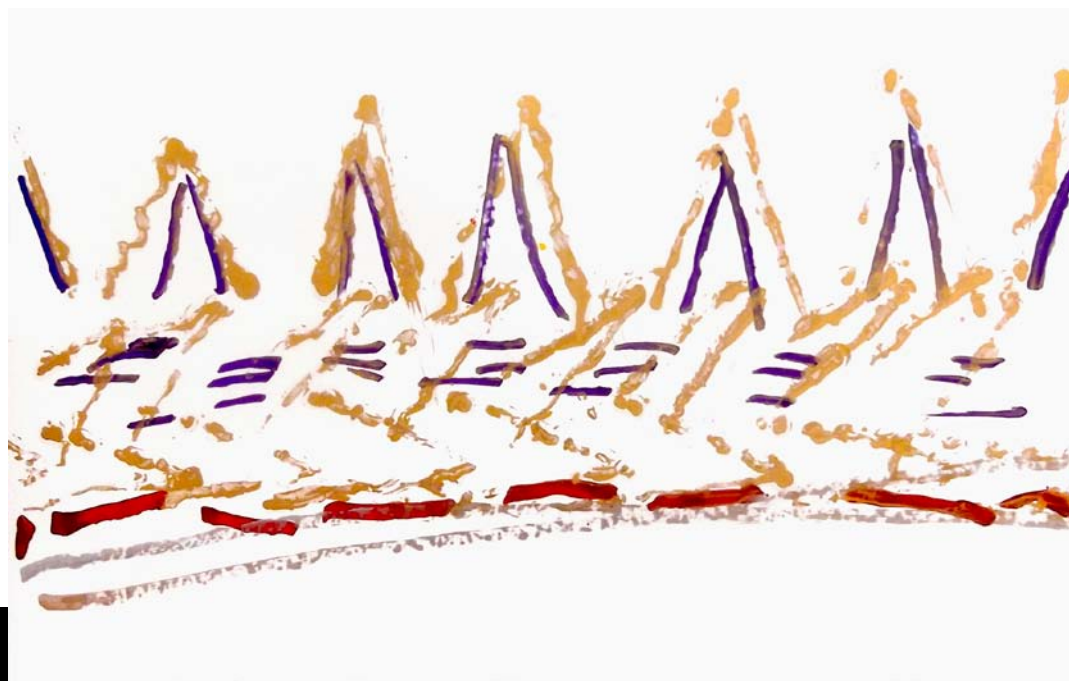












Clan

Reaktion

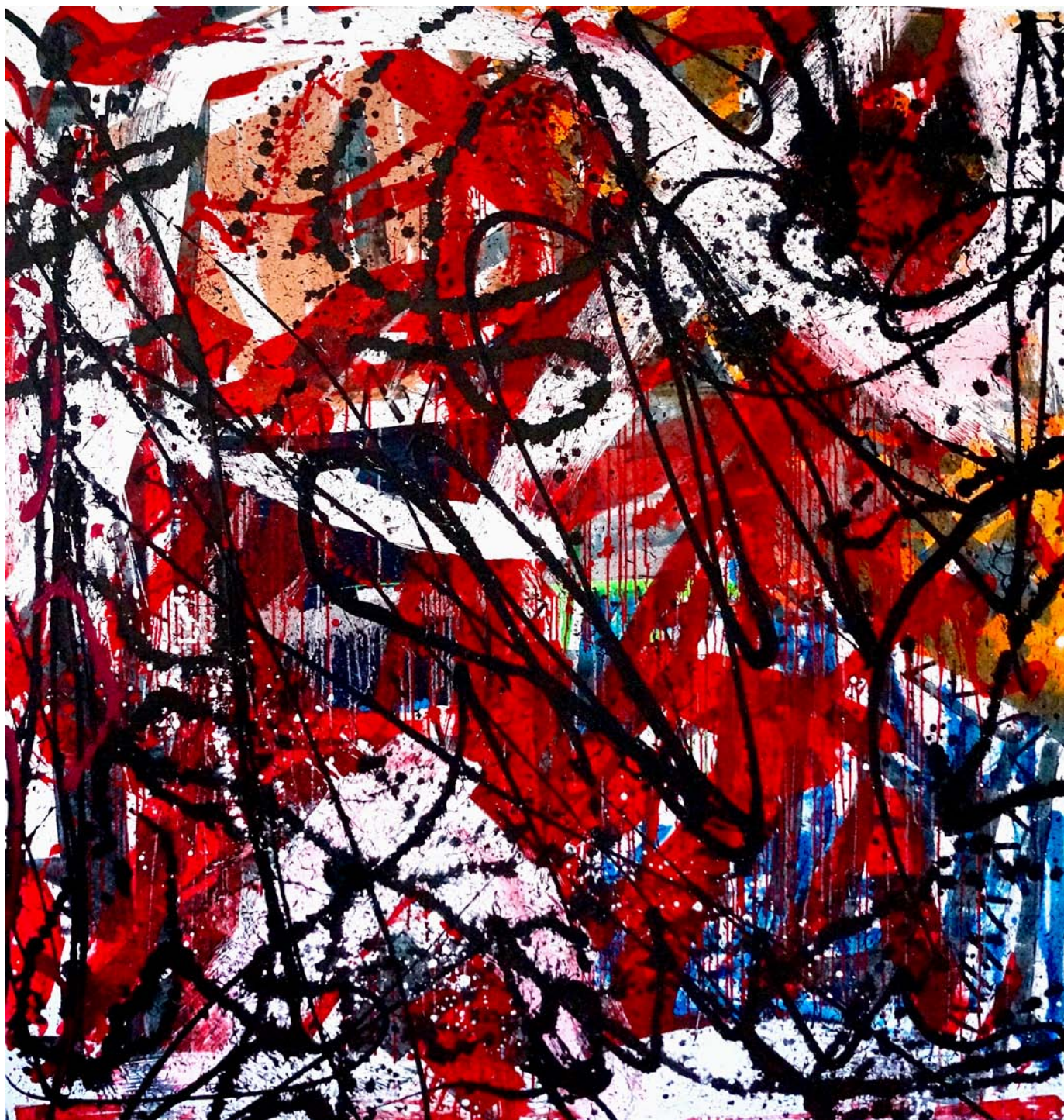


ohne Titel

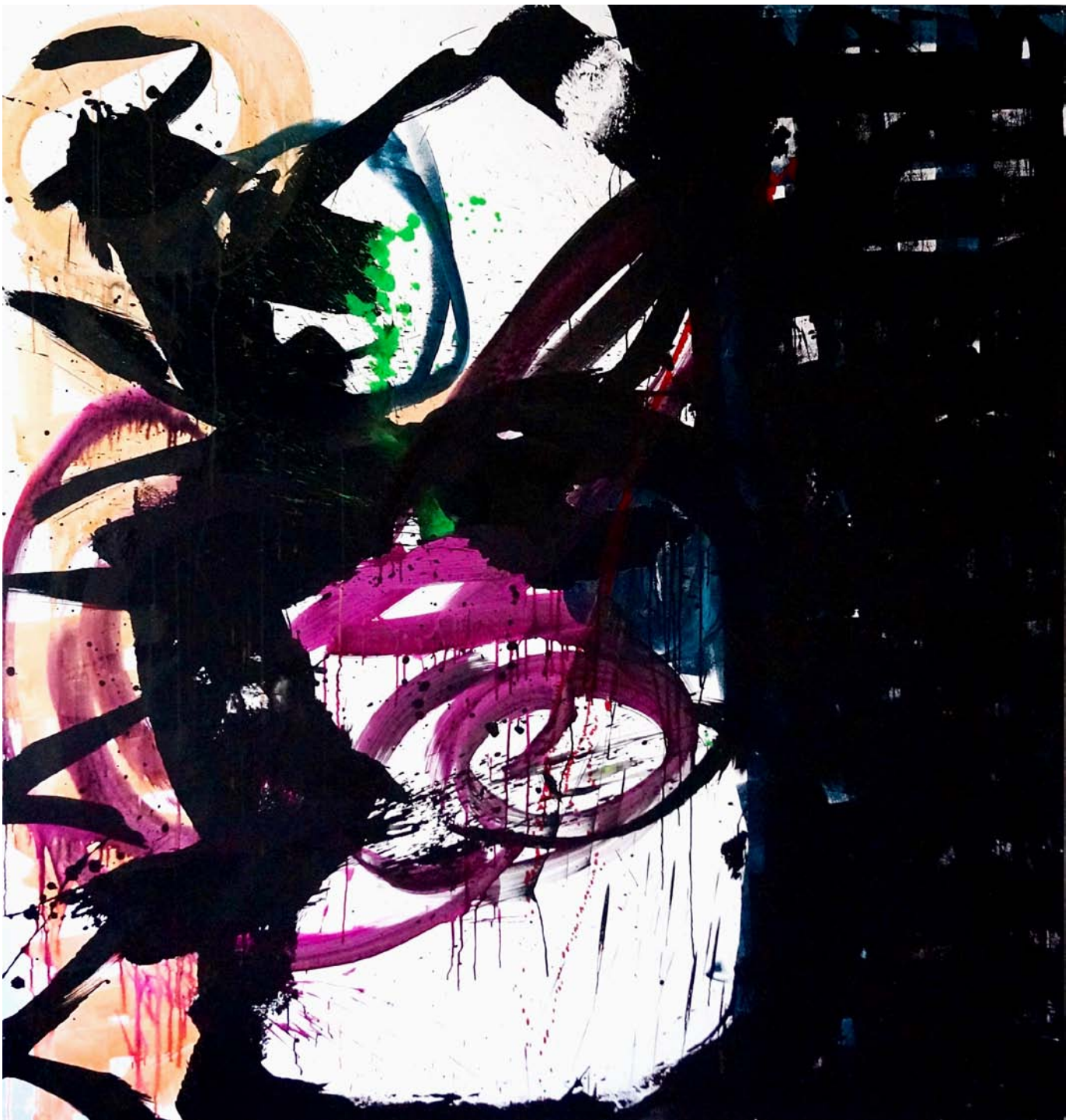


Holon

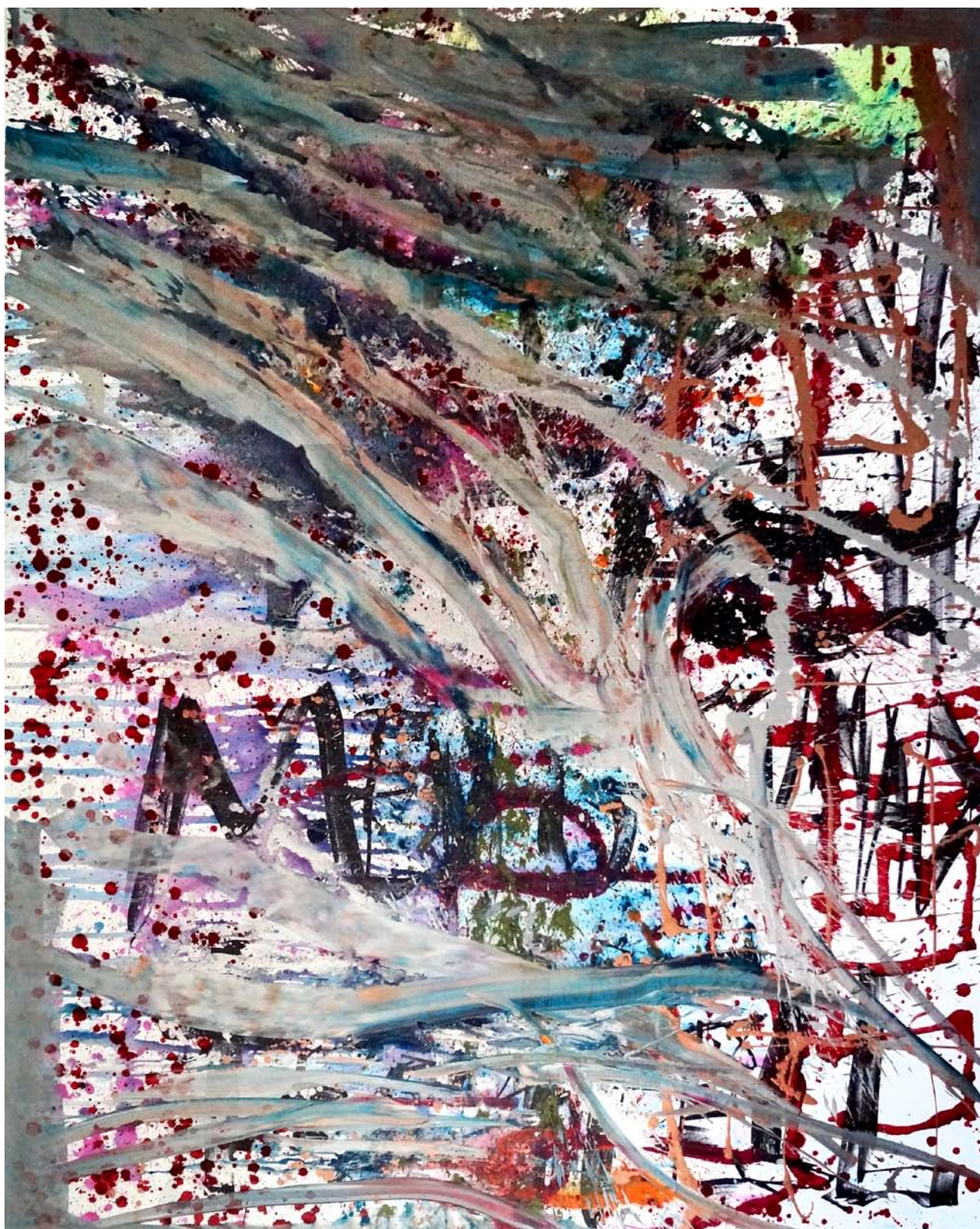








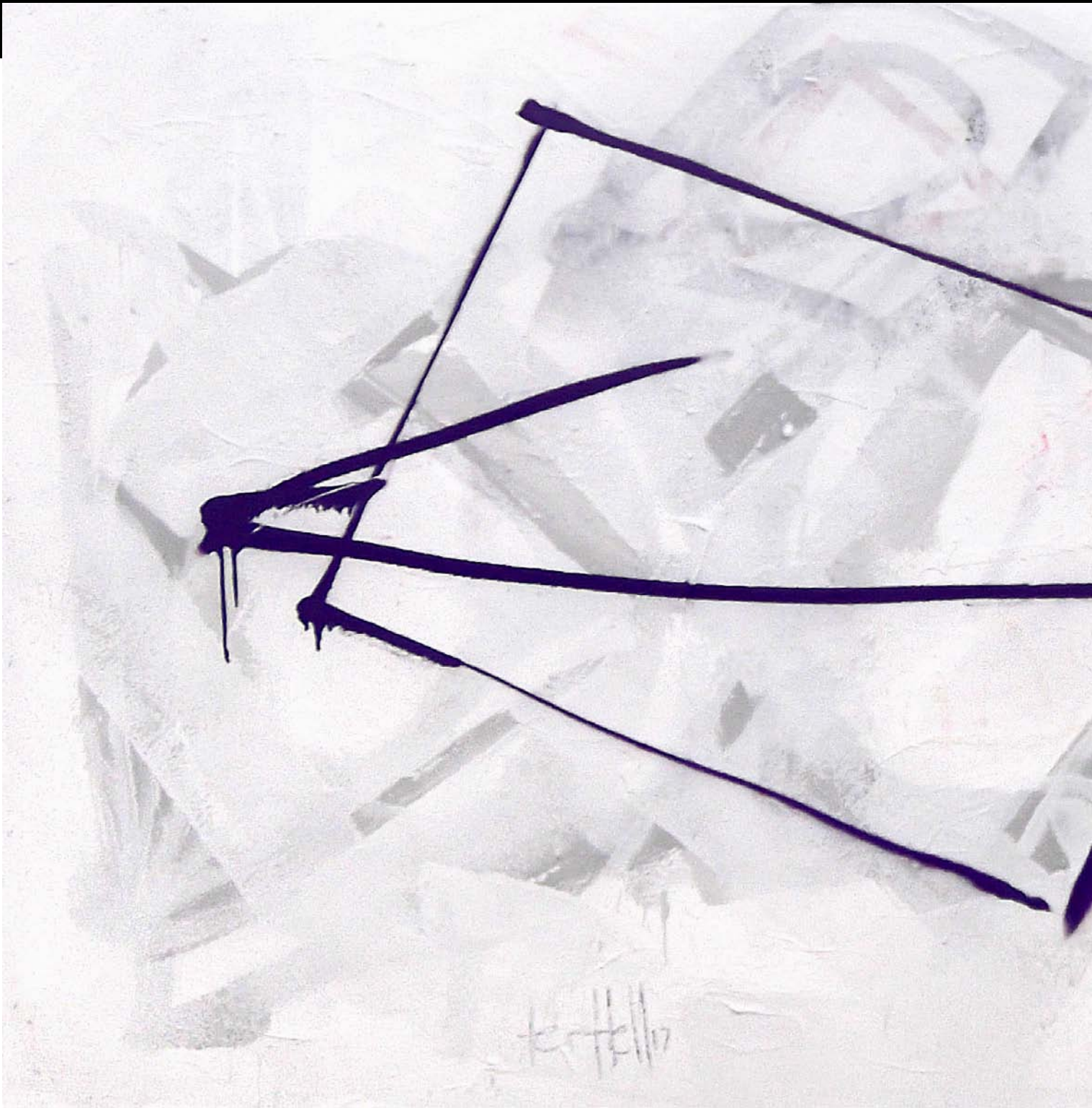




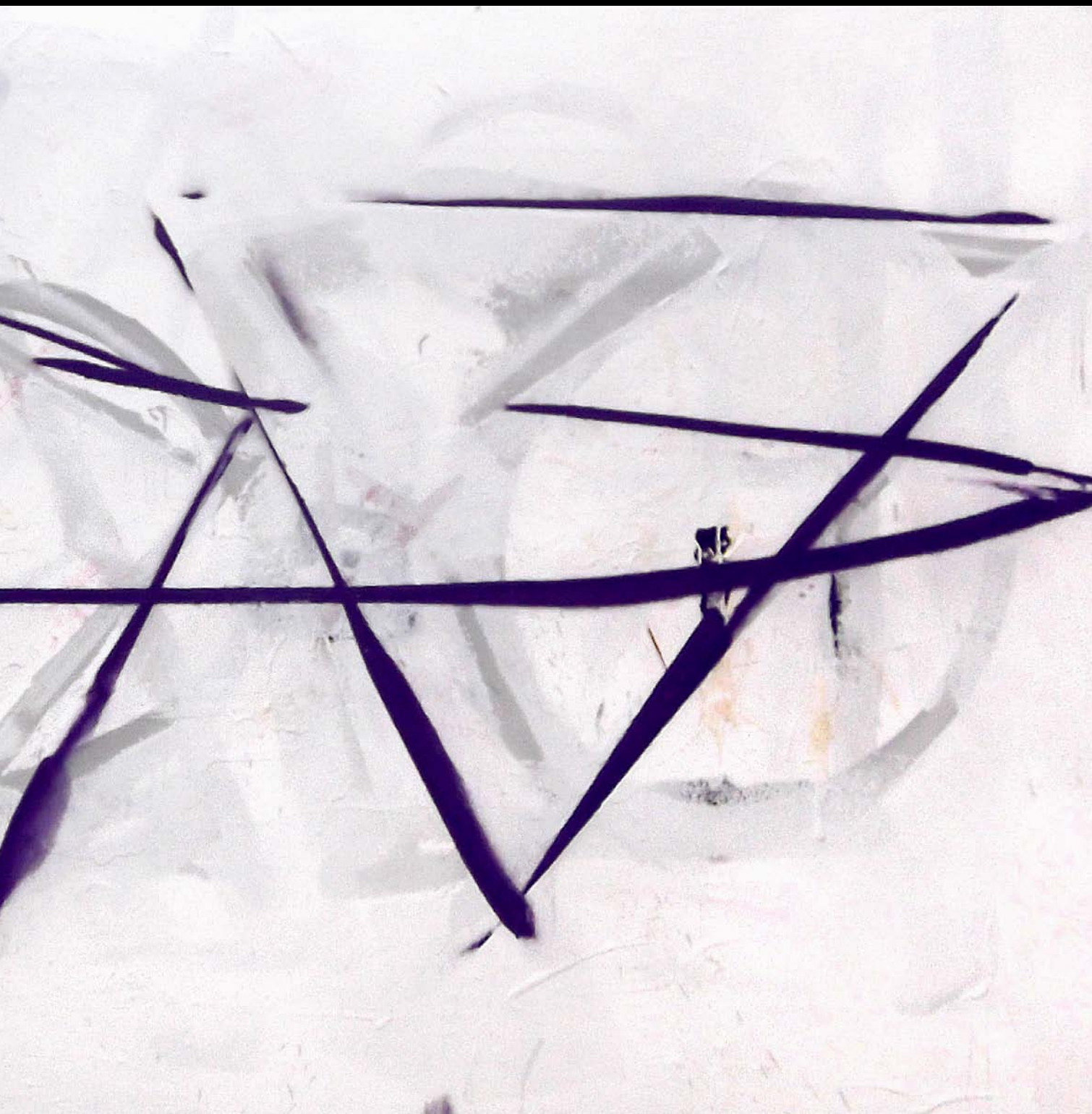


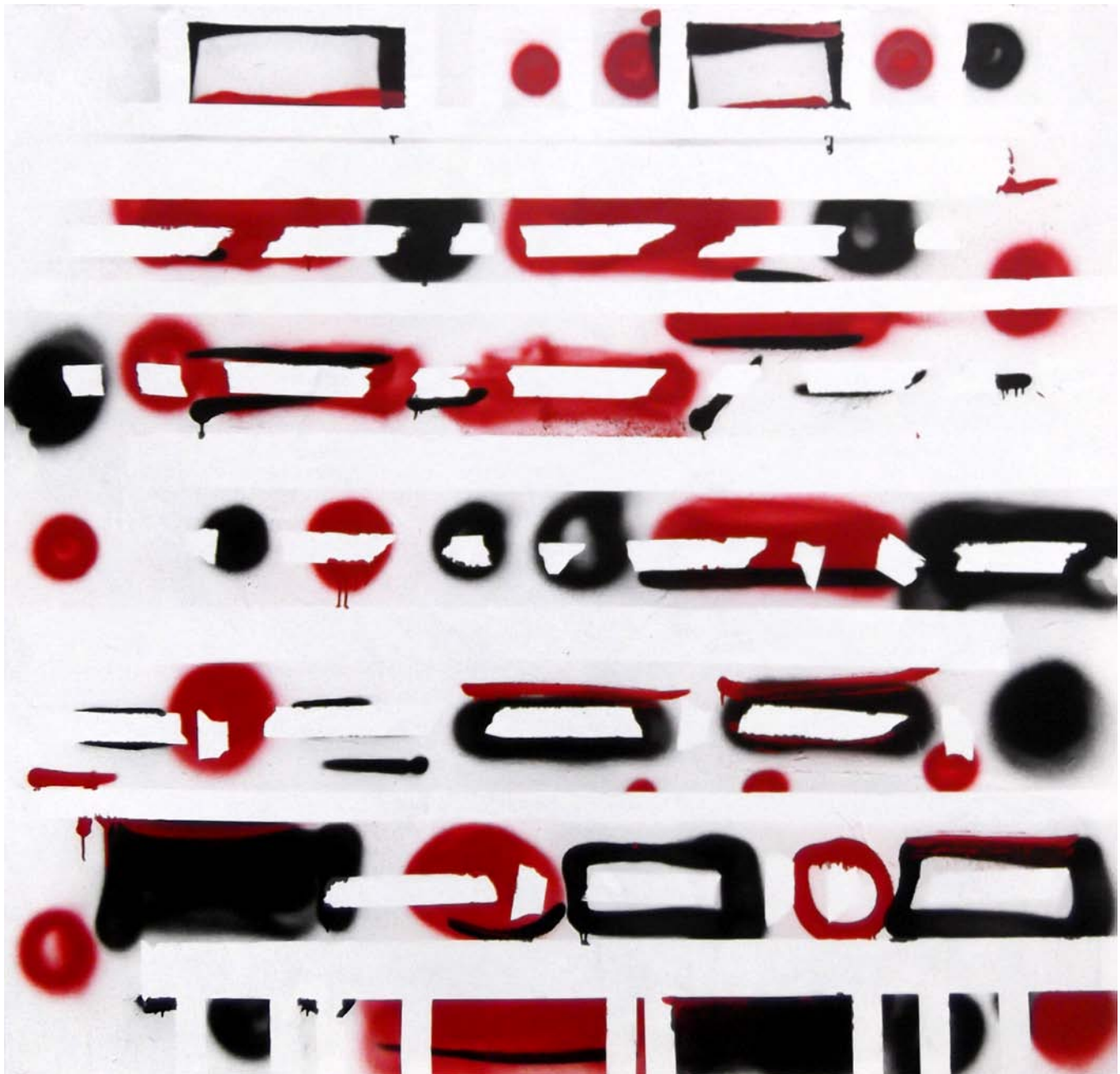


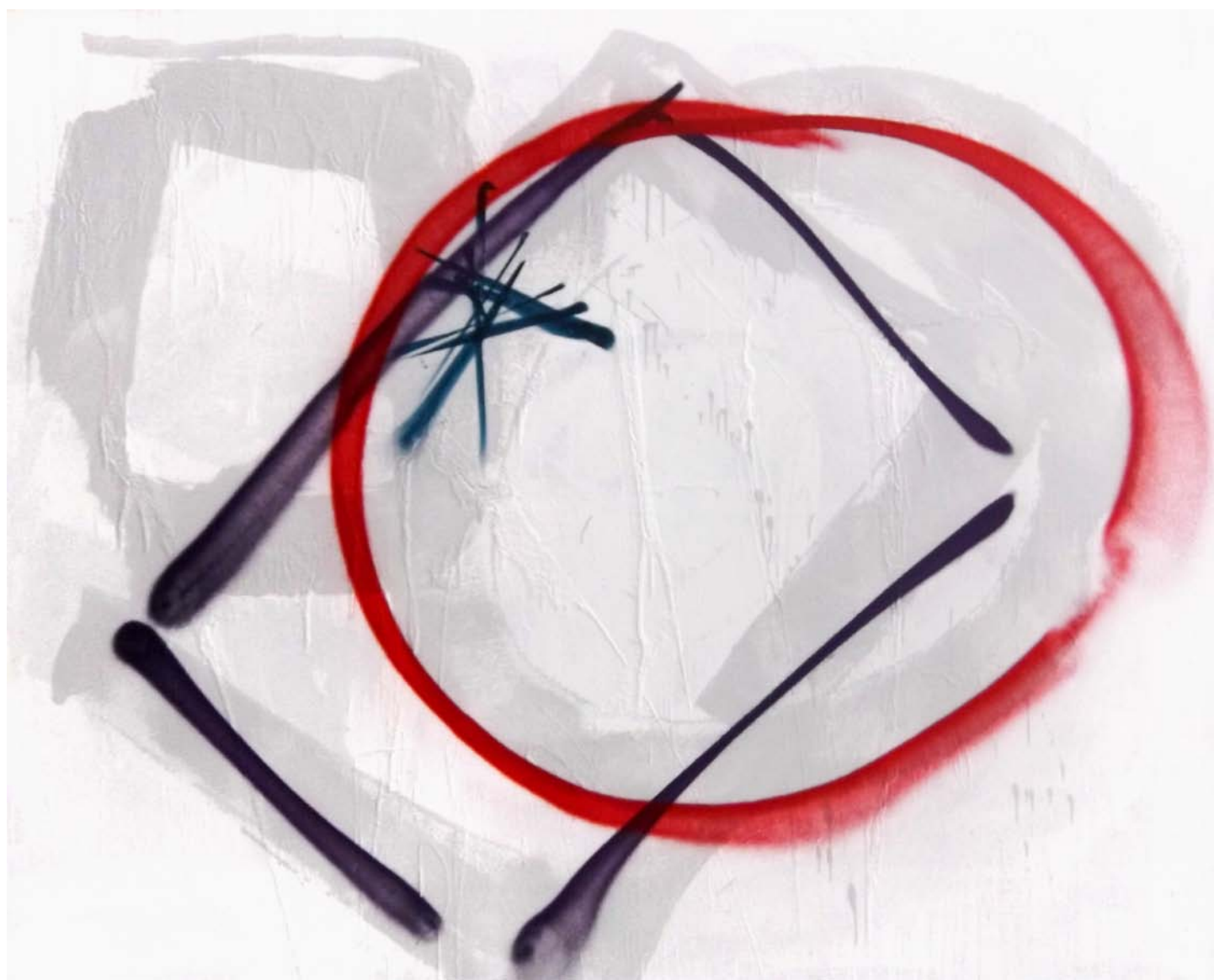
BINÄRER RAUM

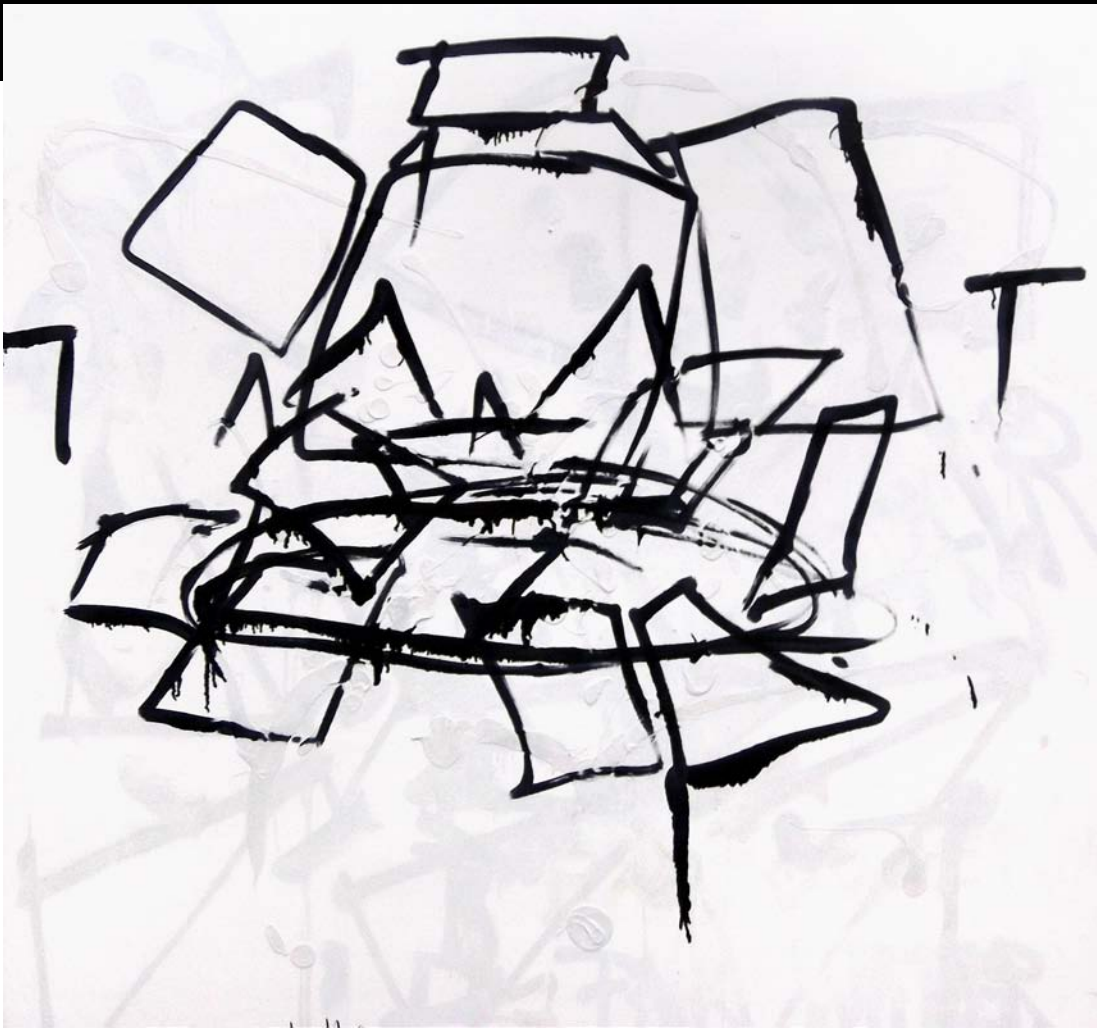


Binärer Raum · 2017 · 150 x 300 cm · Acryl/Spray auf Leinwand









ohne Titel · 2017 · 135 x 145 cm · Acryl auf Leinwand



ohne Titel · 2017 · 53 x 74 cm · Acryl auf Papier



ohne Titel · 2017 · 145 x 135 cm · Acryl auf Leinwand



ohne Titel · 2017 · 56 x 76 cm · Acryl auf Papier







Die Tage sind gezählt
2017 · 30 x 84 cm · Acryl/Spray auf Aquarellpapier

Parallelgesellschaft
2017 · 30 x 84 cm · Acryl/Marker auf Aquarellpapier



Das rote fette Zeug vernichtet alles...
2017 · 30 x 100 cm · Acryl/Marker auf Aquarellpapier



Korea/Pakistan · 2017 · 4-teilig · 84 x 237,6 cm (je 84 x 59,4 cm) · Acryl auf Papier



Love is a Twinkle · 2017 · 59,4 x 84 cm · Acryl auf Papier



Wasserloch · 2017 · 3-teilig · 84 x 178,2 cm · Acryl auf Papier





Kubismus · 2017 · 30 x 42 cm · Acryl/Spray auf Papier



ohne Titel (Binärer Raum)

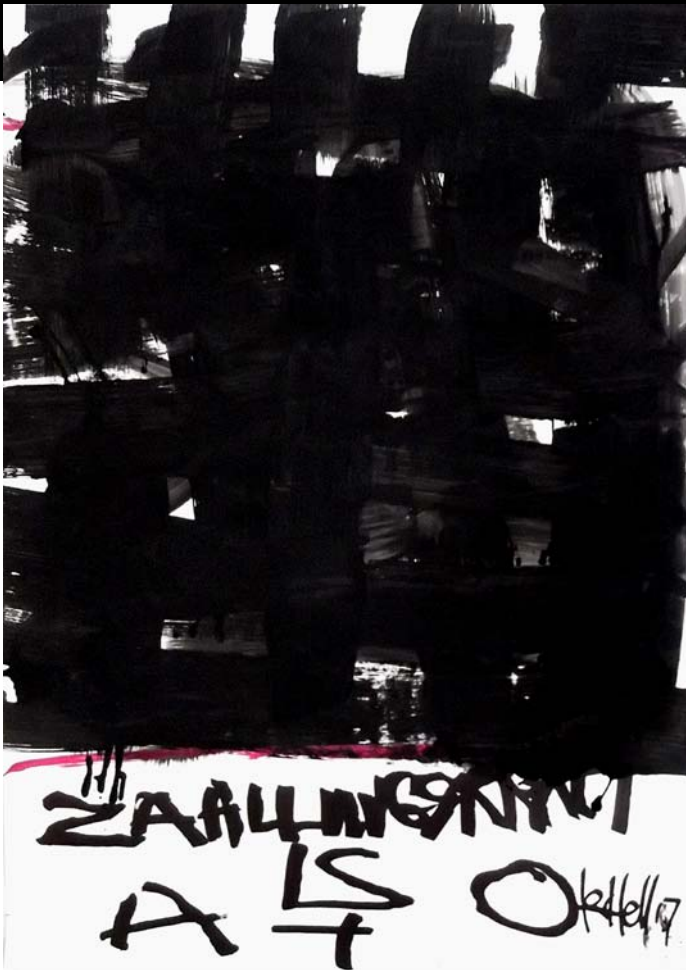


2017 · 143,4 x 178,2 cm · Acryl auf Papier





Schrottland · 2017 · 2-teilig · 118,8 x 84 cm · Acryl auf Papier



Zahlungskraft A=0 · 2017 · 84 x 59,4 cm · Acryl auf Papier



ohne Titel · 2017 · 84 x 59,4 cm · Acryl auf Papier



Augenpunkt im Fluchtpunkt
2017 · 59,4 x 84 cm · Acryl auf Papier



Freiheitsbegriff · 2017 · 178,2 x 143,4 cm · Acryl auf Papier



Punch · 2017 · 100 x 65 cm · Acryl/Spray auf Papier

! drive!!!
PIRELLI! IS

PIRELLI

12/11/17



Lewis Speech
2017 · 130 x 150 cm
Acryl/Marker/Spray auf Leinwand



ohne Titel (Bezüge) · 1982



Synkopischer Anschluss · 1993



Media Sex · 1998

Über die Malerei von ter Hell

von Ernst A. Busche

ter Hells Œuvre verblüfft, verwirrt vielleicht sogar durch seine stilistische Vielfalt – als sei hier nicht ein einzelner Künstler, sondern eine Vielzahl am Werk. Dem seit Jahrhunderten gültigen Grundgedanken der Kunst, die stilistische Einheit, stellt ter Hell das eigene Projekt entgegen: Er gibt seinen wechselnden Themen die jeweils angemessene Form. Die Dis-Kontinuität ist die überwölbende Einheit dieses Werks, Stilbruch ist das Stilprinzip.

Im großen Neustart der Berliner Kunst um 1980 gehört ter Hell zur Gruppe 1/61, der eher konzeptuell ausgerichteten Konkurrenz zur neo-expressiven Malerei der Galerie am Moritzplatz (1/61 war der Postzustellbezirk des westlichen Kreuzberg, parallel zu SO 36 für den östlichen Teil). Als Schüler des tachistischen Altmeisters Fred Thieler übernimmt er neben dessen gestischem Ansatz auch seine Experimentierfreude. Der andere *point de résistance* ist Jackson Pollock. Die Mischung aus typisch Berliner, rotziger Frechheit und politisch aufgeladener, anarchischer Protestkultur auf der einen Seite sowie Weltoffenheit und internationaler Orientierung auf der anderen prägt seither ter Hells Werk.

Zwei Ansatzpunkte halten dieses stilistisch disparate Werk zusammen. Der eine ist die Reflexion, die Analyse, das Denken. Überlegungen zu den kompositorischen und strukturellen Möglichkeiten treiben den Künstler mit einer gewissen Atemlosigkeit von Bild zu Bild. Überhaupt spielt die körperliche Bewegung eine große Rolle in seiner Arbeit, wie ein Tänzer – manchmal wie ein Springteufel – umkreist und gestaltet er seine Werke. Daneben steht der Ort des Denkens selbst, das Gehirn: nach diesem Organ ist eine ganze Serie benannt, Hirnströme finden ihre Form als Fäden-Gewimmel, als »energetische Ketten«. Immer wieder gerinnt das Zerebrale zu Worten und Begriffen.

Der zweite Ansatzpunkt ist das politische, sozialkritische Denken. »Der Sinn meiner künstlerischen Arbeit«, sagt ter Hell, »besteht in dem Versuch, einen Ort zu finden, von dem aus ich der Gehirnwäsche, der Korruption und dem Kapitalismus etwas entgegensetzen kann.« Als hellwacher Beobachter will er über die »Verhältnisse«, das »System« aufklären, aus seiner Position als Künstler heraus ein allgemeines, kritisches Bild-Bewusstsein schaffen. Ein zentrales Angriffsziel ist die digital aufbereitete Ersatz-Welt, er träumt von einem großen Crash, »als würde Zeus Blitze werfen und der ganze Online-Verkehr zusammen brechen«.

Wer den Emotionen dieser Bilderwelt nachspürt, entdeckt hinter der rationalen, »coolen« Haltung und dem gelegentlich ausufernden, geradezu aufsässigen Aktionismus eine gewisse Melancholie, vielleicht sogar Verzweiflung – nicht nur über den Zustand der Welt im allgemeinen, sondern auch über das individuelle Schicksal. Es geht um das existenzielle Zurückgeworfen-Sein auf sich selbst, um die Aufgabe jedes Einzelnen, seinen Platz in der Welt zu bestimmen und zu behaupten – um den Wunsch, das Unbehaute zu überwinden. Mehrere Bilder ter Hells tragen den Titel »Bezüge«, zu verstehen wohl als Ausdruck des Wunsches nach einem Lebens-Zusammenhang.

Einige Arbeiten bestehen aus mehreren Tafeln, die stilistisch sehr unterschiedlich sind und gleichwohl kompositorisch ein harmonisch ausgewogenes Ganzes bilden – wie sich auch die disparaten Teile eines einzelnen Bildes sowie des Œuvres insgesamt zur Einheit fügen. Dahinter steht eine Utopie: Diese Kunst will die losen Enden zusammenbinden, dem Sinnlosen Sinn, dem Chaotischen Ordnung und Struktur geben. Ihr Streben nach Schönheit verkörpert das Ideal einer vollkommenen, befriedeten Gesellschaft.

Detlef Stein: In der Sammlung Böckmann sind Sie mit Werken aus vier Jahrzehnten vertreten, angefangen bei einer frühen Arbeit wie »neo« von 1978. Damals waren Sie Student und später Meisterschüler bei Fred Thieler an der Hochschule der Künste in Berlin. Mit Ihrer ungegenständlichen, gestisch-abstrakten Malerei, Ihrem Einsatz von Satzfragmenten und Schriftzeichen nehmen Sie eine Sonderstellung innerhalb der Sammlung ein. Verglichen mit der zu Beginn der 1980er Jahre so populären figürlichen Malerei der »Jungen Wilden« lassen sich Ihre Werke geradezu wie ein Gegenpol zu jenem Trend verstehen...

ter Hell: Als ich mit der Malerei begann, war die Moderne abgeschlossen, Positionen wie der abstrakte Expressionismus, Walter Stöhrer und sein »intrapyschischer Realismus« oder die Shaped Canvas bereits formuliert. Mit Performance und dem Einsatz von Videotechnik kamen neue Ausdrucksformen hinzu. Anfang der 1980er Jahre machte sich dann ein neuer Subjektivismus in der Malerei bemerkbar, von »Jungen Wilden« war die Rede, in Köln war es die »Mühlheimer Freiheit«, in Italien die Transavantgarden. Ich habe dies alles wie ein Alphabet vorgefunden, auf dessen Buchstaben ich in meiner Malerei zugreifen konnte. Um meiner damals nihilistischen Weltanschauung Ausdruck zu verleihen, konnte ich diesen Möglichkeiten aber nichts abgewinnen. Statt dessen stellte ich mir die Frage: Was ist das Bild? Wie funktioniert Schrift im Bild? So habe ich die Leinwände und die Rahmen schlecht behandelt, habe die Leinwände mit Reißnägeln auf die Keilrahmen gezweckt, so dass das Holz darunter teilweise sichtbar blieb. Ich wollte den Nimbus des Tafelbildes zerstören. Begleitet wurde dies von Punk-Musik, denn diese Musik und die mit ihr verbundene Attitüde spielten damals eine große Rolle für mich. Ja, Aggressionen, Expressivität spielten eine Rolle, aber auch Ironie! Ich habe Farben auf Leinwände geschleudert, zugleich aber auch nach Strukturen und Ordnungen gesucht. So habe ich für mein Gemälde »Hirn II« (1980) die Leinwand mit kurzen vertikalen Farbbahnen überzogen, dann aber auch gegenläufige Bahnen gezogen. Ich habe eine Ordnung hergestellt und zugleich diese Ordnung unterlaufen, so als würde ich an etwas glauben und doch eingestehen müssen, dass dies von anderer Seite her untergraben wird. Mein Verhältnis zu Ordnungen, Ordnungssystemen generell spielte dabei eine Rolle.

In der Ausstellung »Ich und die Stadt – Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts«, die 1987 im Martin-Gropius-Bau in Berlin gezeigt wurde, schloss Ihr Gemälde »Ich bin's« (1980) einen kunstgeschichtlichen Bogen ab, der von den Straßenszenen der Brücke-Maler über Max Beckmann und George Grosz bis zu den damals aktuellen Strömungen junger, wilder Malerei führte. Im Katalogtext heißt es, Ihr Bild »Ich bin's« sei »letzte Konsequenz eines Selbstbildnisses«, es stelle »voller provozierendem Zweifel die Frage nach der Identität«. Aber auch Graffiti auf Häuserwänden und öffentlichen Verkehrsmitteln als »Ventil für die Gefühle und

Ängste, Anklagen und Gedanken einer neuen Generation« führt der Text als Bezugsrahmen für Ihre Malerei auf. Waren die genannten Kontexte damals wichtig für Ihre Arbeit?

Damals wurde tatsächlich Graffiti als Kunstform rezipiert und tauchte in den Galerien auf; Kenny Scharf war einer dieser Künstler. Schrift habe ich jedoch nicht in meine Bilder eingefügt, um etwa die Situation oder die Atmosphäre in einem Stadtteil wie Berlin-Kreuzberg zu bespiegeln. Das Bild »Ich bin's« war auch nicht primär als Gegenstand künstlerischer Selbstvergewisserung gemeint. Auslöser dafür war eine ganz alltägliche Erfahrung: Ich stehe an einer Haustür und werde durch die Sprechanlage gefragt: »Wer ist da?« Und ich antworte ganz automatisch »Ich bin's« und setze damit voraus, dass der andere weiß, wer an der Tür klingelt. Im Zusammenhang mit der kunstgeschichtlichen Rezeption, dem neuen Subjektivismus in der Malerei, bekam das Bild einen Ikonencharakter, es wurde als Ausdruck einer künstlerischen Selbstreflexion aufgefasst. Was die gestalterischen Mittel betrifft, ist das Bild eher von Cy Twombly und dessen skriptoralen Elementen beeinflusst als von Graffiti.

1983 haben Sie eine geplante Einzelausstellung im Neuen Berliner Kunstverein zu einem Gemeinschaftsprojekt umdefiniert, in das auch Film und Musik einbezogen wurden und das in der Publikation »Generics+++« dokumentiert ist. Sie schreiben dort: »Grenzen sehe (ich), wenn ich im Medium Malerei bleibe«. Letztlich sind Sie aber doch bei der Malerei geblieben...

1984 habe ich auch noch die Fashion-Show in Berlin und die Art-Fashion-Party MEK in der Galerie Löhrl, Mönchengladbach organisiert, aber der Ausflug in die Gruppenarbeit war schnell beendet und ich habe mich wieder ins Atelier zurückgezogen. Bis zu diesem Zeitpunkt waren meine Bilder und Themen stark durch aktuelle Ereignisse, durch die Tagespolitik und die Zeitgeschichte inspiriert; ich habe gemalt, was anlag. Nun aber begann eine systematische Auseinandersetzung zum Beispiel mit den Farben Schwarz, Weiß und Rot und ich arbeitete an meiner Serie »Absetzen« mit Four-Letter-Words, zu der das Bild »Moni« (1983/84) aus der Sammlung Böckmann gehört.

Nach 1987 haben sich die Umstände Ihrer Arbeit insofern verändert, als dass Sie in den kommenden Jahren von keiner Galerie vertreten wurden. Ihr Werk entstand abseits des Kunstbetriebs. Was waren Ihre persönlichen Konsequenzen?

Die Arbeiten der späten 1980er Jahre habe ich mit »Jenseits von Begriffen« überschrieben. Sie waren Umsetzungen von Erlebnissen und hatten den Charakter eines Tagebuchs. Das Leben galoppierte dahin und ich habe aus den Ereignissen Bilder gemacht. Wolfgang Siano hat einmal beschrieben, ich habe mich damals in die Bilder hinein gewühlt und wieder heraus gewühlt. Aber ich dachte mir: das kann es nicht sein. Es kam der Fall der Berliner Mauer, der Kunstmarkt veränderte sich und ich sagte zu mir: Ich muss etwas machen, der Markt wartet nicht auf mich, ich muss einen Scheit nachlegen! Am Anfang der 1990er Jahre gab

es dann eine Werkphase, in der ich mich mit der Veränderung von Sehgewohnheiten und Kommunikationsformen durch die neuen Medien auseinandergesetzt habe.

Sie haben in Ihrem Buch »Bezüge Bezug« aus dem Jahr 2015 Ihre Arbeit in verschiedenen solcher Werkphasen beschrieben und diese auch im Zusammenhang mit jeweils aktuellen Entwicklungen – wie eben den medialen Veränderungen – oder auch mit zeitgeschichtlichen Ereignissen wie dem Mauerfall oder dem 11. September 2001 geschildert. Auf der anderen Seite dokumentieren Ihre Bilder fortwährende Untersuchungen formaler Art, die Suche nach tragfähigen kompositorischen Schemata und das Ergründen malerischer Möglichkeiten. Wie charakterisieren Sie das Verhältnis Ihrer ja stets ungegenständlichen Malerei zu den genannten Ereignissen und Themen?

Als Maler illustriere ich nicht die Gesellschaft, ich male keine Ereignisse. Ich fange Atmosphären ein, ich bin emotional involviert und merke, wie man immer wieder gegen Wände rennt. Ein Gemälde kann eine Metapher sein, es kann Ordnungsprinzipien und Muster, aber auch Musterbrüche erfahrbar machen. In meinem Bild »DAS Ordnung« (1998) finden sich verschiedenartige Elemente: Blöcke in rechten Winkeln angeordnet, harte, nicht-organische Formen. Aber auch Farbspritzer und der helle Malgrund. Es herrscht Ordnung und Unordnung zugleich. Es gibt eine Struktur und diese Struktur wird von den unstrukturierten roten Farbsprengeln teilweise überdeckt, disparate Bildelemente treten in eine Spannung zueinander.

Ich stelle mir die Frage: Welche Kompositionsmöglichkeiten gibt es für ein abstraktes Bild? Welche Möglichkeiten habe ich, eine Fläche zu strukturieren? Es gibt die Möglichkeit der Teilung, wechselnde Anordnungen von Bildelementen in der Fläche oder eine Schwarmbildung von Punkten, um einige Beispiele zu nennen. Auch Spannungen, Polaritäten, die Balance zwischen verschiedenen Bildbestandteilen wurden von mir als kompositorische Möglichkeiten erprobt. Jackson Pollock hat gewebeartige All-over-Strukturen geschaffen und nach ihm musste Sam Francis seinen eigenen Weg finden und auch ich suche nach meiner Nische. Das ist eine formale Auseinandersetzung mit bildnerischen Mitteln, die den Charakter von Untersuchungen hat. Allerdings hatte ich – und habe bis heute – inhaltliche Vehikel, die über eine ausschließlich formale Auseinandersetzung hinaus gehen.

Können Sie dafür ein Beispiel nennen?

Da wäre der Komplex der digitalen Bilder. Die Gleichzeitigkeit verschiedenartigster Bilder im Internet, die Geschwindigkeit, mit der diese Bilder erscheinen und durch andere Bilder abgelöst werden. Bei »Leben im System« (1995) gibt es als Kompositionselemente die vielen sich überlagernden Felder; wie eine Vielzahl von Monitoren.

Fotografie, Röntgenbilder, später die Kernspintomografie, all das sind sich wandelnde bildgebende Verfahren, welche die Malerei

in der Vergangenheit nicht ignorieren konnte. Mich interessieren die digitalen Bilder und die binäre Struktur, die ihnen zugrunde liegt: Null oder Eins, Ja oder Nein. Informationen erhalten wir heute primär aus einer digital-elektronischen Infrastruktur. Darauf bezieht sich meine Malerei, indem sie sich davon absetzt, in körperlicher, manchmal archaisch zu nennender Manier. Meine Malerei ist eine Konfrontation des kreativen »Ich« mit dem Apparatensystem.

Es ist schwer sich gegen dieses Apparatensystem zu behaupten...

Ja, aber ich habe ein Bewusstsein für die technologischen Entwicklungen und auch die Brüche, die sie mit sich bringen. Das Auftauchen des PC, Pixel als Bildelemente, Cyberspace, das alles hat mich von Anfang an interessiert. Aber ich sträube mich nach wie vor gegen diese Mouseclick-Kultur, sie hat unsere Denk- und Wahrnehmungsstrukturen verändert. Zur Sammlung Böckmann gehört »Online Crashing« (1999), ein Bild aus der Serie »Elektronische Multivision Storyteller FreeMarket«; als würde Zeus Blitze werfen und der ganze Online-Verkehr zusammen brechen ... (lacht).

Neben Ihrer Tätigkeit als Maler sind eine Reihe von Texten entstanden, die den Charakter von Manifesten haben. Im Jahr 2003 haben Sie »Vom ›Ich bin's-Verständnis« zum Wir-Bewusstsein« geschrieben und darin Ihre Arbeit als Reaktion auf ein Gefühl von Ohnmacht gegenüber bestehenden gesellschaftlichen Strukturen beschrieben. Was können Sie malend diesen Strukturen entgegen setzen?

Ich leiste Widerstand als Maler, aber nicht nur als Maler! Es ist der Widerstand in der täglichen Arbeit. Joseph Beuys war hierbei wichtig für mich, weil er mir Mut gemacht hat; genauso wie Pablo Picasso mit seinen späten Werken. Es gibt einen Atem in diesen Bildern. Der Sinn meiner künstlerischen Arbeit besteht in dem Versuch, einen Ort zu finden, von dem aus ich der Gehirnwäsche, der Korruption und dem Kapitalismus etwas entgegensetzen kann.

Ihr Buch »Bezüge Bezug« dokumentiert nicht allein Ihren künstlerischen Werdegang und benennt die verschiedenen Werkphasen, sondern beinhaltet auch ein – wie Sie es nennen – »Roadbook«, eine Sammlung von Gedanken und Reflexionen über Ihre Arbeit. Ist der Maler ter Hell noch immer unterwegs, on the road?

More than before! Als Maler stelle ich mir die Frage: Wo möchte ich hin? Meinen Arbeitsprozess vergleiche ich mit einer kontinuierlichen Forschung. Doch der Weg beinhaltet Vorwärtssprünge, Rollbacks und manchmal auch Loopings. Meine Malerei ist Denkleistung und Körpersprache, sie bedeutet für mich Spaß und sie ist meine Beziehung zur Außenwelt. Ich verausgabe mich beim Malen, ich öffne mich gänzlich, ich male, um mich zu überraschen. Entweder man malt, dann ist es eine Lebensform, oder man malt nicht.

My painting is mental performance and body language

ter Hell interviewed by Detlef Stein

Detlef Stein: You are represented in the Böckmann Collection with works dating from four decades, beginning with the early painting «neo» from 1978. At that time you were a student and then later a member of Fred Thieler's master class at the Hochschule der Künste [College of Fine Arts] in Berlin. You occupy a singular position in this collection with your non-figurative, gestural-abstract painting and your use of fragments of sentences and writing. In comparison to the figurative painting of the «Junge Wilden» [Young Savages] that was so popular in the early 1980s your works appear like an antipode to that trend...

ter Hell: When I began to paint Modernism was already over, positions such as abstract expressionism, Walter Stöhrer and his «intra-psychic realism», or the «Shaped Canvas» had already been formulated. Performance and video technology contributed new forms of expression. At the beginning of the 1980s a new subjectivism became noticeable in painting, people spoke about the «Junge Wilden», about «Mühlheimer Freiheit» [Mühlheim Freedom] in Cologne, about the Transavantgarde in Italy. I regarded all of this like an alphabet whose letters I could use in my painting. I was not able to get anything out of these possibilities, however, to express the nihilistic worldview I held then. Instead, I asked myself the question: What is a painting? How does writing function in a painting? I therefore treated the canvases and the frames badly, stretched the canvases on the stretchers so that the wood underneath was partially visible. I wanted to destroy the nimbus of the panel painting. This was also done to the accompaniment of punk, since this music and the attitude connected to it played a crucial role for me at that time. Yes, aggression, expressivity played a role, but irony too! I threw paint at canvases, but at the same time I was also searching for structure and order. For my painting Hirn II (Brain II, 1980) I covered the canvas with vertical stripes of colour, but then I also drew contrasting strips across them. I established an order and simultaneously overturned this order, as though I believed in something and yet had to admit that it was undermined from another direction. My relationship to orders, to systems of order in general, played a role here.

In the exhibition «Ich und die Stadt – Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts» [I and the City – Human and Metropolis in German Art of the 20th Century], shown at the Martin Gropius Bau in Berlin in 1987, your painting «Ich bin's» (It's Me, 1980) was one end of an art historical arc extending from the street scenes of the Brücke painters, to Max Beckmann and George Grosz, and finally to the tendencies then current of young, wild painting. In the catalogue one can read that your picture «Ich bin's» is «the last consequence of the self-portrait», posing «the question of identity while full

of provocative doubts». But the text also proposes graffiti on building walls and public transport vehicles as a «safety-valve for the feelings and fears, denunciations and thoughts of a new generation» and thus as a framework of reference for your painting. Were these contexts important for your work at that time?

Graffiti was indeed regarded as an art form at that time and appeared in galleries; Kenny Scharf was one of these artists. However, I did not integrate writing in my pictures in order to reflect the situation or the atmosphere in a district of Berlin such as Kreuzberg. The painting «Ich bin's» was also not primarily meant as an object of artistic self-assertion. The stimulus for it was an everyday experience: I was standing in front of a building entrance and was asked through the intercom «Who's there?». And I automatically answered «It's me» and thus assumed that the other person knew who was ringing at the door. In connection with its art historical reception, with the new subjectivism in painting, the picture acquired an iconic character, it was understood as the expression of artistic self-reflection. In regards to its compositional means, it was more influenced by Cy Twombly and his scriptorial elements than by graffiti.

In 1983 you redefined a planned solo show at the Neuer Berliner Kunstverein into a joint project that integrated film and music and was documented in the publication «Generics+++». There you write that «(I) see boundaries when I remain in the medium of painting.» Ultimately, though, you have in fact remained in painting...

In 1984 I also organised the Fashion Show in Berlin and the Art Fashion Party MEK at Galerie Löhrl in Mönchengladbach, but the foray into group work was quickly over and I retreated once more to the studio. Up to this point my paintings and themes were strongly shaped by current events, by the politics of the day and contemporary history; I painted what concerned me. Then I embarked on a systematic exploration of the colours black, white, and red, and I worked on my series «Absetzen» [Deposit] with four letter words, which includes the painting «Moni» (1983/84) in the Böckmann Collection.

After 1987 the conditions in which you worked changed, since in subsequent years you were not represented by a gallery. Your work was created apart from the art world. What were the personal consequences for you?

I titled the works of the late 1980s «Jenseits von Begriffen» [Beyond Terms]. They were the transposition of experiences and had the character of a diary. Life galloped forward and from these experiences I made pictures. Wolfgang Siano once wrote that I burrowed into my paintings at that time and then burrowed out once again. Yet, I thought to myself, this cannot be every-

thing. Then the Berlin Wall came down, the art market changed, and I said to myself, I have to do something, the market will not wait for me, I have to put another log on the fire. At the beginning of the 1990s a new work phase started in which I engaged with the changes brought about by new media in habits of seeing and forms of communication.

In your book «Bezüge Bezug» [Relations Relation] from 2015 you have divided your production into such work phases and linked these with contemporary developments – such as the media transformations – but also with contemporary historical events such as the fall of the Berlin Wall or 9/11. On the other hand, your paintings document an on-going investigation of a formal kind, the search for viable compositional schemes and the exploration of painterly possibilities. How would you describe the relationship between your persistently non-figurative painting and the mentioned events and themes?

As a painter I do not illustrate society, I do not paint events. I absorb atmospheres, I am emotionally involved, and I notice how one is running into walls again and again. A painting can be a metaphor, it can be a principle of order and pattern, but can also help to experience exemplary disruptions. My painting «DAS Ordnung» (THE Order, 1998) has a variety of elements: blocks arranged at right angles, hard, non-organic forms. But also splatters of colour and a bright background. Order and disorder reign simultaneously. There is a structure and this structure is partially overlapped by the unstructured, red splotches; disparate elements float tautly related to one another.

I asked myself: What possibilities of composition exist for an abstract painting? What possibilities do I have to structure a surface? There is the possibility of a separation, of changing arrangements of pictorial elements on the surface, or of a swarm formation of points, to mention several examples. I also experimented with tensions, polarities, the balance between different components of the painting as compositional possibilities. Jackson Pollock created web-like all-over structures and after him Sam Francis had to find his own way, I too am searching for my niche. This is the formal exploration of visual means, which has the character of an investigation. However, I had – and have had until today – vehicles of content that go beyond an exclusively formal approach.

Can you name an example of this?

An example would be the digital pictures. The simultaneity of the most varied images in Internet, the speed at which these images appear and are replaced by other images. In «Leben im System» (Life in the System, 1995) the compositional element consists of the many overlapping fields, like a multiplicity of monitors.

Photography, X-ray images, later magnetic resonance imaging, these are changing imaging technologies that painting was not able to ignore in the past. I am interested in digital images and the binary structure that is their foundation: Zero or one, yes or no. Today we receive information principally via a digital-electronic infrastructure. This is what my painting refers to, in that it stands apart from it, in a physical, sometimes archaic manner. My painting is a confrontation of the creative «I» with the system of apparatuses.

It is difficult to assert oneself against this system of apparatuses...

Yes, but I am conscious of the technological developments and also of the disruptions that they bring about. The emergence of the personal computer, the pixel as visual element, cyberspace, all of this has interested me from the very beginning. Yet I continue to balk at this mouse-click culture, it has transformed our structures of thinking and perception. The Böckmann Collection includes «Online Crashing» (1999), a picture from the series «Elektronische Multivision Storyteller FreeMarket» – as though Zeus would hurl lightning bolts and the entire online communication would break down... (laughs).

In addition to your activity as painter you have created a series of texts that have the character of manifests. In 2003 you wrote «From an 'It's Me – Understanding' to a 'We – Consciousness'», in it you described your work as a reaction against the feeling of powerlessness in the face of existing societal structures. How can you oppose these structures with painting?

I resist as a painter, but not just as a painter! It is resistance in daily work. Joseph Beuys was vital for me in this, because he inspired courage in me; just like Pablo Picasso in his late works. There is a breath in those works. The meaning of my artistic work exists in the attempt to find a place from which I can somehow confront brainwashing, corruption, and capitalism.

Your book «Bezüge Bezug» does not simply document your artistic career and identify the different work phases, but also includes what you call a «Roadbook», a collection of thoughts and reflections on your work. Is the painter ter Hell still travelling, on the road?

More than ever! As a painter I ask myself: Where do I want to go? I compare my work process with continuous research. But the path includes jumps forward, setbacks, and sometimes even loops. My painting is mental exertion and physical language, for me it is fun and is my relationship to the external world. I wear myself out when I paint, I open myself totally, I paint to surprise myself. Either you paint, then it is a form of life, or you don't paint.

- 1954 geboren in Norden
- 1976–1981 Studium an der Hochschule der Künste Berlin bei Fred Thieler, Meisterschüler
- 1979 Gründung der Künstlergruppe und Galerie 1/61, Berlin
- 1982 PS1 Stipendium, New York
- 1983 Kunstpreis Glockengasse Köln
Philip Morris-Preis: Dimensionen IV – Neue Malerei in Deutschland

ter Hell lebt und arbeitet in Berlin

Einzelausstellungen fanden u.a. in der von ter Hell mitbegründeten Galerie 1/61 und den Galerien Nothelfer, Fahnenmann, Pels-Leusden, Manfred Giesler (alle Berlin) sowie Dany Keller (München) und Tilly Haderek (Stuttgart) statt. In den letzten Jahren wurden die Arbeiten vor allem im Freien Museum Berlin, der Kunstfakor Produzentengalerie Berlin und dem Kunstraum L102 in Berlin gezeigt. Eine Präsentation mit knapp 50 Werken aus der Sammlung Böckmann war 2015/2016 im Museum Weserburg Bremen, zu sehen.

Eine umfangreiche Sammlung ist ständig im Hotel Pullman Berlin Schweizerhof zu besichtigen.

Die vollständige Vita und ein umfangreiches Portfolio finden sich unter **www.terhell.info**



© 2017 ter Hell Berlin · All rights reserved

Gestaltung: Frank Benno Junghanns · Berlin

Reprofotos: ter Hell · Kerstin Fakler

Herstellung: wirmachendruck.de







