

Jay Gard

Über die Jahrhunderte hinweg finden sich in der Kunstgeschichte Systematisierungen visueller Phänomene von Farbe durch Künstler und Gelehrte, die sehr häufig nicht nur in schriftlichen Abhandlungen niedergelegt, sondern auch mit Diagrammen veranschaulicht werden. Analyse und Emotion, Geist und Gefühl durchdringen den Kosmos von Kunstliteratur und Lehre als Hintergrund für die künstlerische Praxis. Farbkreise oder Farbkugeln gehören dabei zu beliebten Anschauungsmodellen, verbinden sie doch wissenschaftliche Erscheinungsweise mit ästhetischer Deutlichkeit. Stark vertreten ist diese Neigung unter deutschen Gelehrten und Künstlern gewesen.

So hat Johann Wolfgang von Goethe seine *Farbenlehre* (1810), die sich im bewussten Widerspruch zur naturwissenschaftlichen Empirie Isaac Newtons befand, unter anderem mit einem ausgeklügelten System von Zuordnungen von Farben zu bestimmten menschlichen Eigenschaften und Affekten versehen. Sein Interesse an der Ordnung der Farben war ursprünglich von der Malerei und der in Italien beobachteten mangelnden Systematik der verwendeten Farben inspiriert; dabei setzte er der rein physischen Anschauung eine psychologische Wirkung von Farben, die er sogar zu einer sittlichen steigerte, entgegen. Im Austausch mit Goethe setzte sich der romantische Maler Philipp Otto Runge ebenfalls mit der Systematik der Farben auseinander und schuf im selben Jahr 1810 ein räumlich gedachtes Kugelmodell. Er fügt der naturwissenschaftlichen Deutung eine kosmische, symbolische Aufwertung der Farben hinzu, die auch theologische Überzeugungen in sich trugen. Knapp einhundert Jahre vor der theoretischen Begründung der abstrakten Malerei etwa mit Wassily Kandinskys Veröffentlichung zum *Geistigen in der Kunst* (1912) hatten sowohl Goethe als auch Runge versucht, den emotionalen und symbolischen Eigenwert der Farbe jenseits der traditionellen Ikonographie systematisch herauszuarbeiten. Kandinskys eigener Farbtheorie war die kosmisch-mystische Seite Runges nicht fremd; er war ein typisches Kind seiner Zeit, in der, wie etwa die Expressionisten des *Blauen Reiters* oder auch der *Der Brücke*,

Künstler und Intellektuelle zwischen Rationalität und Mystik pendelnd die Welt verklärten.

Auch nach dem Ersten Weltkrieg war die systematische Farbenlehre ein wichtiger Bestandteil der künstlerischen Lehre, etwa am Bauhaus, wo Johannes Itten in seinem Vorkurs die effektvollen Farbkontraste der alten Meister analysierte und dabei auch auf die Erkenntnisse seines Lehrers Adolf Hölzl zurückgriff (später publiziert als *Kunst der Farbe*, 1961). Zu Ittens Schülern am Bauhaus zählte anfangs Josef Albers, der ihm in der Lehre folgte und in seiner seriell angelegten Malerei *Hommage to the Square* (ab 1950) die verschiedenen Farbkontraste und Wechselwirkungen von Farben in der Wahrnehmung des Publikums deklinierte (theoretisch dargelegt in *Interaction of Color*, 1963). Bis zur Perfektion trieb er die geometrisch geordnete und psychologisch fundierte Analyse der Malerei, die aus der Zeit heraus nur konsequent war und aus heutiger Sicht doch sehr akademisch, ja fast pädagogisch wirkt.

Systematisierung, Phänomenologie, Wirkungsanalyse von Farben, Farbkontraste, emotionaler Wert der Farbe, Analyse alter Meister, Farbspektrum auf dem Farbkreis, und das sogar noch in Bewegung gesetzt, um die Potenz der Farbwirkungen auf die Betrachterinnen und Betrachter noch zu erhöhen, all dies sind Stichworte, die sich auch mit der Arbeitsweise von Jay Gard in Verbindung bringen lassen. Jay Gards künstlerische Arbeit ist nicht ohne die hier kursorisch genannten Beispiele aus der Kunstgeschichte zu verstehen. Explizit orientiert er sich an Werken älterer Künstlerinnen und Künstler, die er in den Titeln vieler seiner Arbeiten entsprechend benennt.

1984 in Halle (Saale) geboren, in Karl Marx-Stadt bzw. Chemnitz aufgewachsen, hat er an der Hochschule für Kunst und Design (Burg Giebichenstein) in Halle studiert. Nach einem einflussreichen Intermezzo als Assistent beim New Yorker Künstler Tom Sachs und bei Thomas Demand in Berlin hat er sich dann erneut dem Kunststudium in der Klasse Raum und Installation von Joachim Blank an der Leipziger Hochschule

Jay Gard

Over the centuries, art history has experienced the systematization of color-related visual phenomena by artists and scholars, often not only set down in writing but also illustrated with diagrams. Analysis and emotion, as well as spirit and feeling, permeate the cosmos of art literature and teaching, serving as a background for artistic practice. Color circles or spheres are popular visual models since they combine scientific presentation with aesthetic clarity; this inclination has been particularly strongly represented among German scholars and artists.

From Johann Wolfgang von Goethe, for example, came the *Theory of Colors* (1810), which deliberately contradicted Isaac Newton's scientific empiricism with an ingenious system of allocating colors to certain human characteristics and affects. His interest in the order of colors was originally inspired by painting and the lack of a systematic use of color that he observed in Italy; he countered the purely physical view with one taking into account the psychological effect of color, then going further to include a moral aspect. As part of a collaboration with Goethe, the romantic painter Philipp Otto Runge also explored the systematics of color and in 1810 created a spatially conceived spherical model. Further to the scientific interpretation, he added a cosmic symbolic upgrading of color, which also carried theological convictions. Almost one hundred years before the theoretical foundation of abstract painting, for example with Wassily Kandinsky's publication *Concerning the Spiritual in Art* (1912), both Goethe and Runge had attempted to systematically work out the intrinsic emotional and symbolic value of color beyond traditional iconography. Kandinsky's own color theory was not alien to Runge's cosmic-mystical side; he was a typical child of his time, in which, like the expressionists of *Der Blaue Reiter* (The Blue Rider) or *Die Brücke* (The Bridge), artists and intellectuals oscillated between rationality and mysticism, transfiguring the world.

After the First World War, systematic color theory also became an important component of

teaching art, for example at the Bauhaus, where Johannes Itten analyzed the effective color contrasts in old master paintings in his preliminary course and also drew on the findings of his teacher Adolf Hölzl (later published as *Kunst der Farbe*, 1961). Itten's students at the Bauhaus initially included Josef Albers, who followed his ideas during his apprenticeship and in his series of paintings *Homage to the Square* (from 1950 onwards), in which he examined the various color contrasts and interactions occurring in the perception of the viewer (theoretically presented in *Interaction of Color*, 1963). He perfected the geometrically ordered and psychologically founded analysis of painting, which was quite consistent with the times in which he lived but from today's point of view has a very academic, almost pedagogical effect.

Systematization, phenomenology, impact analysis of colors, color contrasts, the emotional value of color, the analysis of old masters, the color spectrum on the color circle: All this set in motion the attempt to increase the power color effects could have on the viewer, and all these keywords can also be associated with the way Jay Gard works. Gard's artistic work cannot be understood without at least the cursory examples from art history mentioned here. He explicitly orients himself towards works by artists from the past, who he then names in the titles of many of his works.

Born in 1984 in Halle (Saale) and raised in Karl-Marx-Stadt, now Chemnitz, he studied at the Burg Giebichenstein University of Art and Design in Halle. After an influential period as an assistant at the studios of Tom Sachs in New York and Thomas Demand in Berlin, he again devoted himself to studying art, attending Joachim Blank's *Installation and Space* class at the Academy of Fine Arts in Leipzig. Space and installation, objects, and visual but also auditory and functional relationships between the viewer and objects in space interest him. His preference for the precise processing of objects that oscillate within the tense borderlands between art and craft, or between disinterested beauty and educational visual material, not only finds its



4
Farbkreis Gabriele (Gabriele Münter, Herbstliches Blumenstillleben, Detail)
2019
Plywood, acrylic, glue, screws
333 x 333 x 12 cm



83

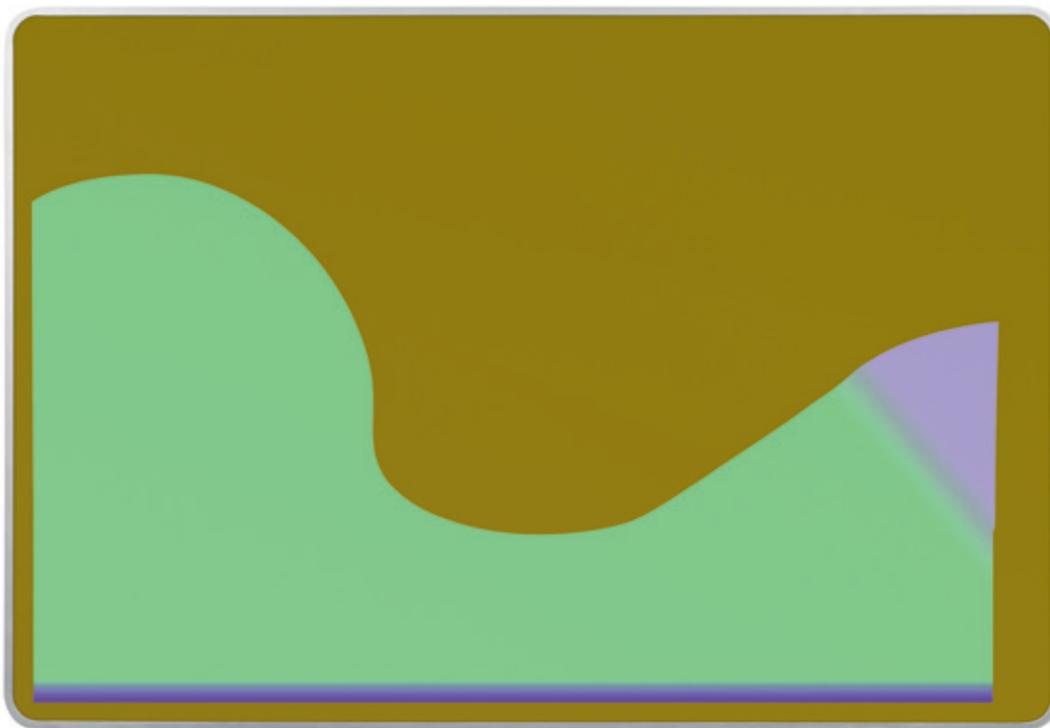
Untitled (Eier)

2016

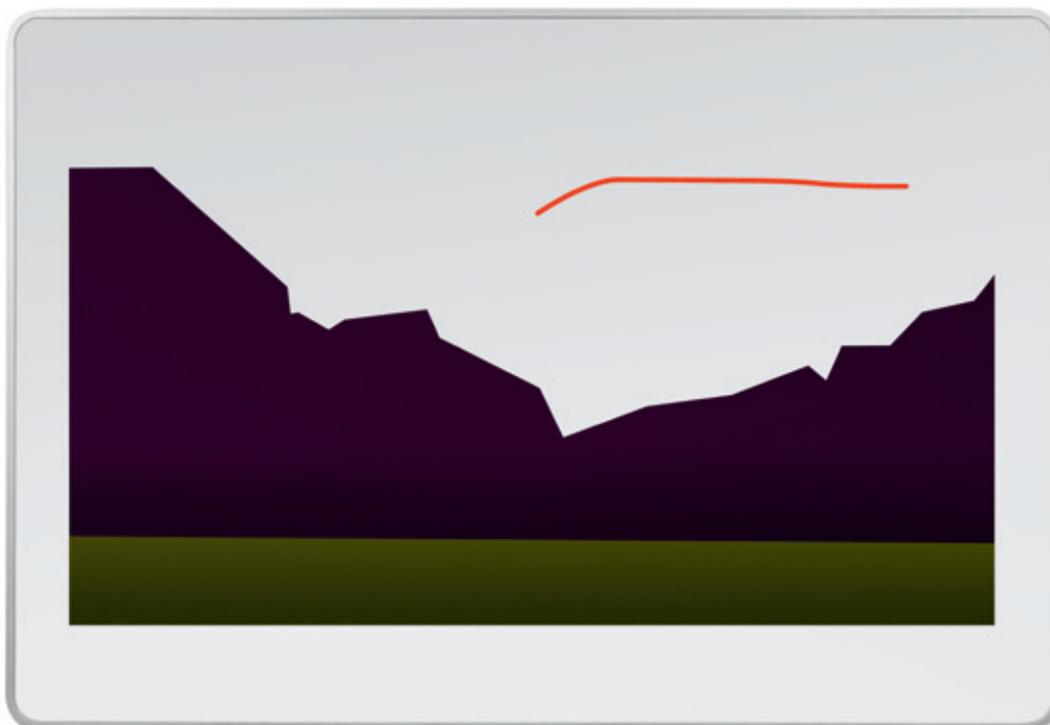
Laser-cut cardboard, adhesive foil, hot glue

36 x 15 x 16 cm

(Destroyed)



90
Untitled (Test Piece, Sign 1)
2017
Digital sketch



91
Untitled (Test Piece, Sign 2)
2017
Digital sketch



155

Flipper Condo (George Condo, Bird Lady)

2019

Plywood, metal, acrylic, screws, motor, battery, mechanical and electric parts

91 x 48 x 54 cm

Die Balance der Gegensätze

Paolo Bianchi

Hintergründe zum Prinzip der Verbundenheit von Ästhetik und Rationalität im Kreativitätsprofil und Werk von Jay Gard

Das Rätsel scheint gelöst. Die Kreativität, die wesentliche menschliche Schöpferkraft, hat den Nimbus des Mysteriums verloren. Im Verlauf der letzten Jahrzehnte ist es der Kreativitätsforschung gelungen, das zentrale Charakteristikum zu identifizieren, mit dem sich der kreative Mensch beschreiben lässt: es ist die Kompetenz, den Balanceakt zwischen zwei gegensätzlichen Eigenschaften so zu meistern, dass es zu einer paradoxalen Verbindung kommt.

Die Kreativität bezieht ihre Kraft aus der Spannung von jeweils zwei Momenten, die zwar vordergründig einander ausschließen, jedoch ebenso miteinander verbunden sind – einander jeweils zur Voraussetzung haben. Eine Spannung übrigens, die im rhythmischen Wechsel auch wieder zu einer Entspannung findet. So gesehen ist es nicht nur die ungestörte Harmonie, die den Menschen wachsen und die Gemeinschaft sich entfalten lässt, sondern ebenso das Streben von zwei (oder mehreren) Polen hin zu einer Mitte. Mit anderen Worten: der Mensch ist zur Kreativität geboren, um seine Mitte zu finden. Ein Denken, Fühlen und Handeln in Gegensätzen hat, so paradox es klingt, eine zweiseitige Einheit im Blick. Erfasst wird das Ganze mit dem Ziel seiner Verwirklichung. Kreativität beinhaltet somit immer eine Gegensatztoleranz und dynamische Bewegung, denn *es* fließt im rhythmischen Wechsel, von einem Pol zum anderen, umschlossen von einer Art „Synthese“ auf einer höheren Ebene. Auf ähnliche Weise wie sich die Entwicklung des Menschen vollzieht. Dort wie hier die Dynamik einer Spiralbewegung: „vorwärts“ und „aufwärts“.¹

Wie Rationalität große Freiheit in der Kunst schafft

Wenn der Künstler Jay Gard (1984 in Halle (Saale) geboren) das Prinzip der Koexistenz von

Ästhetik und Rationalität primär setzt und damit seine Werke in einem eigenen künstlerischen Denk- und Erlebensraum positioniert, dann erinnert dieses Jonglieren mit Gegenbegriffen an das wilde Denken, als Begriff geprägt vom französischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss. Dieser identifizierte in den 1960er Jahren zwei Denkstrukturen: einerseits das rationale Denken, das in Gegensatzpaaren (binären Oppositionen) funktioniert und typisch ist für die westliche Zivilisation, und andererseits das wilde Denken, das er überwiegend in den Naturvölkern als vorfindlich erkannte. Das wilde Denken sucht nach Verbindungen, indem es Analogien rekurriert: wie oben so unten, wie im Himmel so auf Erden, wie im Makrokosmos so im Mikrokosmos. Jay Gards Kunst ist von der Intention getragen, herauszufinden, wie diese beiden Denk- und Ausdrucksarten harmonisch und spielerisch zusammenwirken können.

Jay Gard schreibt: „Die Rationalität schafft, wie ein stützendes Gerüst, in der Kunst eine große Freiheit.“² Mit anderen Worten könnte man auch sagen, dass der Künstler das ganze rationale Weltwissen wie eine Art Landkarte ansieht, um mittels (s)eines ästhetischen Kompasses die innere Essenz aus dem äußeren Wissen herauszulösen. In diesem Fall wirken Landkarte und Kompass als Aspekte einer produktiven Korrespondenz.

Das Gerüst Ratio gewährleistet für Gard die ästhetische Autonomie, einen kreativen Prozess in seiner Komplexität wirksam werden zu lassen. Was bedeutet, sich in Distanz setzen zu können, den Spielraum der Optionen wahrzunehmen und überlegen zu können, welche Gründe für die eine oder die andere ästhetische Entscheidung sprechen. Es sind *seine* Gründe und Motive, die er den anderen, die mit seiner

¹ Vgl. Paolo Bianchi: *Die Ressource Kreativität aktivieren*, in: Ders. (Hrsg.): *Ressource Aktivität*, in: *Kunstforum International*, Band 250, Verlag Kunstforum, Köln 2017, S. 68–91.

² Zitiert aus einer Email des Künstlers vom 28. März 2019 an den Verfasser.

The Balance of Opposites

Paolo Bianchi

The background to the principle of the unity of aesthetics and rationality in the creativity profile and work of Jay Gard

The mystery appears to be solved. The essential human faculty of creativity has lost its aura of inscrutability. Over decades, creativity research has succeeded in identifying the central characteristic that describes a creative person: It is the ability to master the balancing act between two opposing qualities in a way that creates a paradoxical link.

Creativity draws its strength from the tension between two moments which, although ostensibly mutually exclusive, are to the same degree interlinked – each being a prerequisite for the other. A tension that, in rhythmic alternation, finds its way back to relaxation. From this point of view, it is not only the undisturbed harmony that allows people to grow and the community to evolve, but also the striving from two (or more) poles towards a center. In other words: Man is born to creativity, to find his center. Thinking, feeling, and acting around opposite poles aims, as paradoxical as it may sound, for a two-sided unity; the whole is grasped with the goal of its realization. Creativity therefore always involves a tolerance of opposites and a dynamic form of movement, because *it* flows in rhythmic alternation, from one pole to the other, surrounded by a kind of ‘synthesis’ on a higher level. This is similar to the way human development takes place; there, as here, the dynamic is of a spiral movement: ‘forwards’ and ‘upwards’.¹

How rationality creates great freedom in art

When the artist Jay Gard (born in 1984 in Halle (Saale)) gives primary importance to the principle of the coexistence of aesthetics and rationality, and thus positions his works in their

own artistic space of thought and experience, then this juggling with counter-concepts is reminiscent of ‘savage thinking’, a concept coined by the French ethnologist Claude Lévi-Strauss. In the 1960s, Lévi-Strauss identified two structures of thinking: On the one hand, civilized or rational thinking that works with contrasting pairs (binary oppositions) and is typical for Western civilization and, on the other, savage or wild thinking, which he predominantly found to be present in indigenous peoples. Wild thinking searches for connections through recurring analogies: As above, so below; as in heaven, so on earth; as in the macrocosm, so in the microcosm. Gard’s art is carried by the intention of finding out how these two forms of thinking and expression can work together harmoniously and playfully.

Jay Gard writes: “Rationality creates, like a supporting framework, great freedom in art.”² In other words, one could say that the artist views all rational world knowledge as a kind of map, allowing him to detach inner essence from outer knowledge by means of his/an aesthetic compass. In this case, the map and compass act as aspects of productive correspondence.

For Gard, the supporting framework of rationality guarantees the aesthetic autonomy necessary to allow a creative process to become effective in its complexity. This means being able to distance oneself in order to perceive the scope of options available and to consider the reasons for one or another aesthetic decision. It is *his* reasons and motifs that he needs to get across to those who are confronted with his pictorial language. In his work, Gard shows that rationality can also distance itself from itself. It is inherent to the artistic impetus not to have to justify and rationally order everything or to clarify it conceptually. Both the aesthetic expression and

¹ See Paolo Bianchi: *Die Ressource Kreativität aktivieren*, in: Paolo Bianchi (publ.): *Ressource Aktivität*, in: *Kunstforum International*, Volume 250, Verlag Kunstforum, Cologne 2017, p. 68-91.

² Cited from an email to the author, March 28, 2019.



184
SMALL – an exploration of miniature
Sexauer Gallery, Berlin, 2017
(Exhibitor view)
Berliner Leiste

Exhib.



189
It's the Frame Not the Painting
Jonas Mekas Visual Art Center, Vilnius, 2017
(Exhibition view)



190
It's the Frame Not the Painting
Jonas Mekas Visual Art Center, Vilnius, 2017
(Exhibition view)
Bilderrahmen (Die Versuchung des Heiligen Antonius, Jan Wellens de Cock)

Stichwortverzeichnis

Basierend auf persönlichen Notizen und Interviews mit Marthe Krüger und szim

Sprache

Mir fällt es oft schwer, über meine Arbeiten zu sprechen. Lieber zeige ich sie. Vielleicht mache ich Kunst, weil ich im Leben nach etwas gesucht habe, mit dem ich besser kommunizieren kann als mit Sprache. Schon als Kind. Meine Arbeiten bauen aufeinander auf – es ist ein ständiger Prozess, bei dem sich langsam alles verändert. Ich erkläre immer, dass ich das Bauen und das Machen liebe, und im Machen versuche, eine neue Tür zu öffnen.

Kreise herstellen

Meist arbeite ich so, dass bewusst Fehler entstehen. Bei den Kreisen lackiere ich zuerst die Sperrholzplatten, danach säge ich sie in lange Stücke. Durch den Verarbeitungsprozess kommen Kratzer, Absplitterungen und Farbspritzer zufällig ins Spiel. Die farbigen Holzstücke ordne ich dann auf dem Boden in Kreisform an und beginne mit meiner freien Farbkomposition. Dabei orientiere ich mich hin und wieder am Originalkunstwerk.

Vordergrund / Hintergrund

Das Spiel mit dem Horizont. Ein Beispiel: zwei Farbflächen bilden den Hintergrund eines Farbkreises. Die Stelle, an der sie sich berühren, ist verschwommen. Beim Betrachten eines Bildes sucht das Auge oft nach Orientierung. Es versucht, im Bild Vertrautes zu finden, um es irgendwie deuten zu können. Bei dem Beispiel erscheint eine Horizontlinie an der Stelle, an der die beiden Farben aufeinandertreffen. Diesen Effekt benutze ich, um Bewegung ins Bild zu bringen, eine Erzählung anzustoßen. Stellt man diese Linie schräg, sieht es aus, als würde der Kreis herunterrollen.

Schatten

... verändern sich mit dem Tageslicht. Bei direktem Sonneneinfall vom Fenster entstehen extreme Schatten und lassen Farben fast als Schwarztöne erscheinen, wohingegen Lichtreflexionen

Farben stark ins Weiß aufhellen können. Nachts – bei Kunstlicht – ist man dann wieder eher in einer galerieähnlichen Situation, in der das Licht von oben kommt. Bei Röhrenlicht, das sich gleichmäßiger im Raum verteilt, wirken dann auch die Farben gleichmäßiger. Die Objektwirkung der Farbkreise kann sich also – je nach Lichteinfall – im Laufe eines Tages sehr verändern.

Nest bauen

Ich denke, dass die Herstellung von Dingen dem Menschen innewohnt. In mir erzeugt es jedenfalls einen Glückszustand. Keine Ahnung, wo genau das herkommt. Vielleicht vom Urinstinkt des Nestbauens?

Farben I

Für mich sind die Farbkreise eine Möglichkeit, mit Farben zu experimentieren. Die Bildvorlagen für meine Kreise schaue ich mir in Museen und Katalogen oft tagelang an, während ich parallel daran arbeite.

Das Bild *Bent Sinister* von Cecily Brown hat mich so beeindruckt, dass ich es drei Tage lang intensiv studiert habe, um die Farben exakt nachzumischen. Irgendwann kam es mir dann so vor, als würde ich ihr im Atelier über die Schulter schauen.

Ich selbst male nicht. Ich bin lieber in meiner Bildhauerwelt und drücke mich mit Formen aus. Ich sehe die Farben mit den Augen eines Bildhauers und möchte alles über sie lernen, um sie dann auf meine Objekte anzuwenden. Bei dem Bild von Cecily Brown wollte ich wissen, warum es so gut ist. Warum gefällt es mir so gut?

Ich ziehe mir die Farbtöne heraus, die im Bild sehr oft vorkommen, aber auch die, die für das Bild wichtig sind. Manche müssen einfach mit rein, auch wenn sie nur einen geringen Anteil im Bild haben. Dann lege ich den Katalog neben mich und fange an, vor dem Bild die Farben zu mischen, um sie gleich aufs Holz aufzutragen. Farben selbst mischen, ist die beste Schule! Besser als jedes Lehrbuch.

Index

based on private notes and interviews with Marthe Krüger and szim

Language

I often find it difficult to talk about my works. I prefer to show them. Maybe I make art because, in my life, I have always been searching for something I can use to communicate better than I can with language. This was true even as a child. My works build on each other – a constant process in which everything slowly changes. I always say that I love building and making, and that by making something I am trying to open a new door.

Creating Circles

I usually work in such a way that mistakes are deliberately made. With the circles, I first varnish the plywood panels and then saw them into long pieces. Scratches, splinters, and paint splashes come into play by chance during the manufacturing process. I then arrange colored pieces of wood on the floor in a circular form and start my free color composition. From time to time, I use the original work of art to orientate myself.

Foreground/Background

Playing with the horizon. For example, two areas of color form the background of a color circle; the point where they touch is blurred. When looking at an image, the eye often searches for orientation. It tries to find something familiar in the picture in order to be able to interpret it. In the example described, a horizon line appears at the point where the two colors meet. I use this effect to bring movement into the picture, to initiate a narrative. If this line is positioned diagonally, it looks as though the circle is rolling down.

Shadows

...change with the daylight. Direct sunlight from the window creates extreme shadows and makes colors appear almost as black tones, whereas light reflections can brighten colors strongly into white. At night – with artificial light – the situation is similar to that of a gallery; the light

comes from above. Tube lighting, which is distributed more evenly throughout the room, allows the colors to appear more evenly. The object effect of the color circles can therefore – depending on the lighting – change a great deal over the course of a day.

Nesting

I think that the desire to make things is an inherent human quality. It creates a state of happiness, in me in any case. I have no idea where exactly this comes from. Maybe from the primal instinct of nesting?

Colors 1

For me, the color circles are an opportunity to experiment with color. I often spend days looking at the reference images for my circles in museums and catalogs while I work on them.

The painting *Bent Sinister* by Cecily Brown impressed me so much that I studied it intensively for three days in order to accurately mix the colors. At some point, it felt as if I was looking over her shoulder in her studio.

I myself do not paint. I prefer to stay in my sculptor's world and express myself through forms. I see colors with the eye of a sculptor, wanting to know everything about them and then to apply them to my objects. With Cecily Brown's picture, I wanted to know why it was so good. Why did I like it so much?

I extract the shades that appear frequently in a picture, but also those that are important to it. Some of them just need to be in there, even if they only make up a small proportion of the image. Then I put the catalog next to me and begin to mix the colors in front of the picture in order to apply them directly onto the wood. Mixing colors yourself is the best teacher! Better than any written instructions.

Colors 2

Once, I had two plastic water bottles in front of me: One was transparent; the other was green.