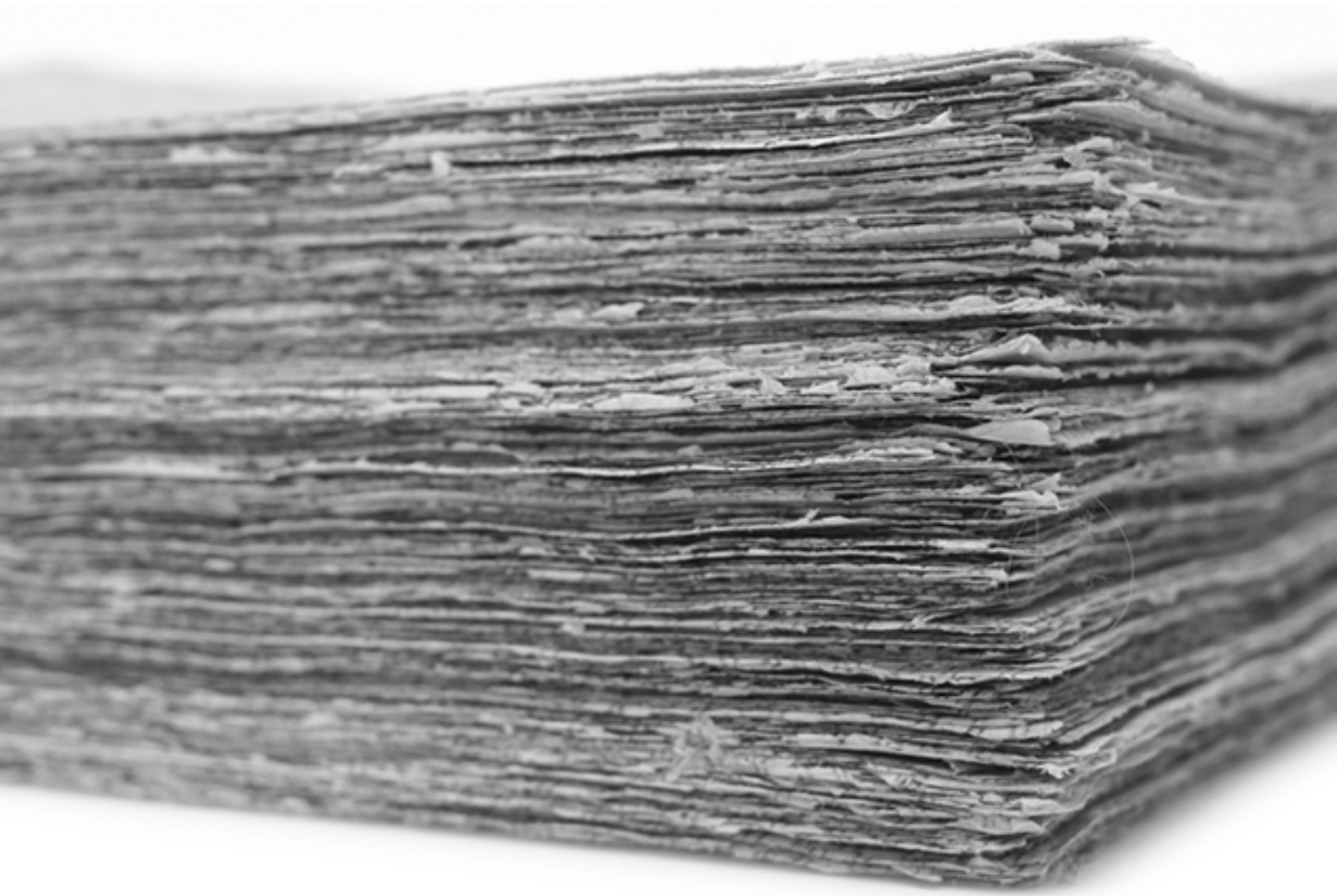


organische geometrie  
eberhard ross



*Für Susan, Finn, Jacob und Lukas.*



# organische geometrie

eberhard ross

- Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr  
in der Alten Post
- Städtische Galerie  
im Schloßpark Strünkede/Herne
- GAM | Galerie Obrist am Museum/Essen
- Stadtgalerie im Elbeforum/Brunsbüttel

*weder die formen der natur, noch die der technik,  
sondern organische geometrie.*  
„Farbe Sehen“ - Arbeitsnotizen Rainer Jochims, Parerga Verlag,  
Berlin 1998, S. 71

## Wachstum und Zeit in den Bildern von Eberhard Ross

Eberhard Ross hat seiner Ausstellung den Titel Organische Geometrie gegeben. Schlägt man die beiden Begriffe im Wörterbuch nach, so hat man es mit sich anscheinend widersprechenden Termini zu tun. Bezieht sich das Organische auf die belebte Natur, so behandelt die Geometrie gestalterische Gesetzmäßigkeiten und Größenbeziehungen zwischen Linien, Flächen und Körpern. Allerdings ist es nicht das Anliegen des Künstlers, in die Gebiete von Naturwissenschaft oder Mathematik wissenschaftlich vorzudringen. Vielmehr bieten sich beide Felder als Assoziationsgrößen für sein künstlerisches Werk an.

Ross überzieht Papiere und Leinwände mit Liniengeflechten, die sich in einem meditativen Prozess wie von selbst ergeben, scheinbar ohne präzise Planung und Absicht. Die Linien wachsen gleichsam aus sich selbst heraus. Der Künstler ist nahe und lange konzentriert an der Leinwand, denn er hat nur eine relativ kurze Zeit, um die Linien in die noch feuchte Ölfarbe des Grundes einzuarbeiten oder herauszukratzen, so dass sie eine organische Verbindung miteinander eingehen. In einem weiteren Arbeitsschritt werden widerborstige Farbrückstände mit einem feinen Pinsel gleichmäßig über die Malerei verteilt. Das Endergebnis zeigt stets ein glatte, wie versiegelt wirkende schimmernde Oberfläche.

Seit vielen Jahren beschäftigt sich Eberhard Ross mit der Philosophie des Zen, die den Menschen Ruhe, Gelassenheit und intuitive Zielgerichtetheit lehrt. Dies schlägt sich in seinem Werk nieder. Der Faktor Zeit ist eine Größe, die sich einerseits an der Dauer der Produktion der Kunstwerke festmachen lässt. Der marathontypische Produktionsprozess schwingt den Künstler ein auf Rhythmen und an- und abschwellige Farbräume, die er nach langer Arbeit gleichsam atmen hört. Andererseits thematisieren seine Werke einen umfassenderen Begriff von Zeit. Denn Eberhard Ross begreift seine Arbeiten immer auch als Speicher, in denen auf abstrakter Ebene Phänomene von Zeit und Wachstum, Verlangsamung und Beschleunigung visualisiert werden. Es ist kein Zufall, dass sich Ross für die Spiralformen von Schneckenhäusern, für Melonenschalen, Blätter und Baumrinden, für Schmetterlingsflügel, Fingerabdrücke oder Vogelflugformationen interessiert. Diese scheinbaren Launen der Natur, die für den Laien stets ein visuelles Faszinosum darstellen, sind für den Naturwissenschaftler präzise Quellen, um die Evolutionsgeschichte zu erforschen. Es sind Quellen, die von Gesetzmäßigkeiten, Notwendigkeiten und Mutationen erzählen und die Eberhard Ross in eine gewisse Parallelität zu seinem künstlerischen Schaffen bringt. Die Naturwissenschaft bildet in seinem Werk eine Schnittstelle, an der sich Beweiskraft und Imagination die Hand reichen. Die Arbeiten von Ross sind zwar abstrakt und erinnern an die Liniengeflechte informeller Maler wie Mark Tobey, bekommen aber vor dem Hintergrund aktueller naturwissenschaftlicher Darstellungsmodi einen weiteren Assoziationsrahmen, den der Künstler bewusst herausfordert. Denn die neuen Technologien ermöglichen es, Zellstrukturen bis ins kleinste Detail zu analysieren und bildlich wiederzugeben. Schlagworte wie Chaostheorie und fraktale Strukturen werden durch Mikroaufnahmen, die das Wachstum von Zellen wiedergeben, plötzlich anschaulich

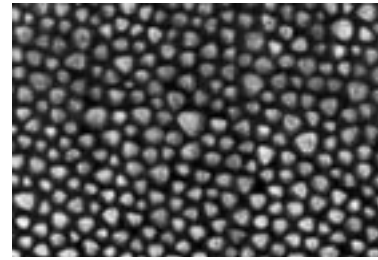


fig.01

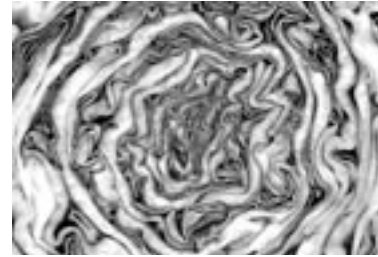


fig.02

## Growth and Time in the Art of Eberhard Ross

*Eberhard Ross has selected "Organic Geometry" as the title of his exhibition. The dictionary definitions of these two words suggest that they are mutually contradictory terms. "Organic" relates to living nature, while "geometry" deals with the laws that govern the relationships between lines, planes and three-dimensional forms. Yet the artist is not concerned science or mathematics as fields of scientific research, but rather as spheres of association for his art.*

*Ross covers canvases and sheets of paper with networks of lines that appear to develop organically in a meditative process, apparently without precise planning or intention. The lines grow from within themselves, so to speak. The artist works close to the canvas in intense concentration, for he has only a relatively short period of time in which to work the lines into or scratch them from the moist paint of the ground, enabling them to develop into an organic whole. In a second step, he spreads remaining paint residues uniformly over the painting with a fine brush. The final product exhibits a smooth, shimmering, seemingly sealed surface.*

*Eberhard Ross has spent many years studying the philosophy of Zen Buddhism, which teaches human beings to seek tranquillity, composure and reliance on intuition. And this is evident in his art. On the one hand, the factor of time is reflected in the length of time required to produce a work of art. In this marathon-style production process, the artist senses rhythms and fields of swelling and receding colour whose breathing he begins to hear after a long period of work. Yet his works also embody a more comprehensive concept of time. For Eberhard Ross regards all of his works as memories in which phenomena of time and growth, of acceleration and deceleration are visualized. It is no coincidence that Ross is captivated by the spiral forms of snail shells, melon rinds, leaves and bark, of butterfly wings, fingerprints or formations of birds in flight. These seeming whims of nature, which evoke such fascination in laymen, represent sources of precise information about the history of evolution for scientists. They are sources that reveal a great deal about the laws and necessities of nature and its mutations, and Eberhard Ross establishes certain parallels to them in his works. Science represents an interface in his art, a point at which empirical evidence and imagination join hands. Although Ross's paintings are abstract and often call to mind the line configurations of such informal painters as Mark Tobey, they also involve another sphere of reference against the background of scientific modes of representation, which the artist deliberately challenges. For the new technologies make it possible to analyze and visualize even the smallest details of cell structures. Such terms as "chaos theory" and "fractal structures" suddenly take on concrete visible form in microscopic images that illustrate cell growth. This has set a process in motion that enables mankind to penetrate into previously unexplored realms of nature but which teaches us to view nature with a new sense of respect at the same time.*

*Eberhard Ross began in the medium of drawing and turned his attention to colour (as colour began to exert its attraction on him) only several years ago. Yet his more recent works on canvas are also composed of sweeping lines, grid structures and graphic-style dots and points. Analogous to mathematics, which builds upon the constants of zero and one, his paintings are based upon straight and curved lines. He works with concentrated contrasts of colour and form. And he works in series, as exemplified by his ladder and dot paintings as well as works composed of graphic chaos structures. Colour is subordinate to line but enters into a whirring, pulsating symbiotic relationship with it in such paintings as his orange-yellow tableaux entitled Speicher.*

*Eberhard Ross has created a wall-sized pictorial installation for the Kunstmuseum Mülheim, the work to which the exhibition title "Organic Geometry" refers. Twenty-four paintings arranged in three rows interact with each other in such a way that they can be read as a single painting. They are hung in the sequence in which they were completed, over a period of six months. Black webs of lines unfold against the honey-yellow backgrounds, merging to form dense patterns, only to disperse again, imbuing the canvases with dynamic rhythm. Like tangled threads which the eye attempts to untangle, they form structures that appear as cells or honeycomb patterns at irregular intervals. Although*

und sichtbar gemacht. Dabei hat sich ein Prozess angebahnt, der es dem Menschen zwar erlaubt, mittels der Technologie weit in unerforschte Gebiete der Natur vorzudringen, der ihn aber auch einen neuen Respekt vor der Natur lehrt.

Eberhard Ross kommt von der Zeichnung, erst vor wenigen Jahren hat er sich der Farbe bemächtigt (oder die Farbe sich seiner). Geschwungene Linien, Gitterstrukturen und grafisch anmutende Punkte bestimmen aber auch seine neueren Leinwandarbeiten. Vergleichbar der Mathematik, die auf den Konstanten Null und Eins aufbaut, beruhen seine Bilder auf Geraden und Ungeraden. Er arbeitet mit konzentrierten Farb- und Formkontrasten. Und er arbeitet in Zyklen. Da gibt es die Leiterbilder oder die Punktbilder oder diejenigen mit grafischen Chaosstrukturen. Die Farbe ist der Linie untergeordnet, geht mit ihr aber in Bildern wie den orange-gelben Tableaus mit dem Titel Speicher eine flirrende, pulsierende Symbiose ein.

Für das Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr hat Eberhard Ross eine wandfüllende Bildinstallation entworfen, die der Ausstellung den Titel Organische Geometrie verliehen hat. Vierundzwanzig Bilder greifen in drei Reihen derart ineinander, dass sie als ein einziges Gemälde lesbar sind. Sie sind in der Abfolge ihrer Entstehung gehängt, die sich in einem Zeitraum von einem halben Jahr vollzogen hat. Der Untergrund ist in einem honigfarbenen Gelbton gehalten. Vor diesem entfalten sich schwarze Liniengeflechte, die sich einmal verdichten, dann wieder luftig auseinanderstreben und die Leinwände dynamisieren. Wie ineinander verknäuelte

Bindfäden, die das Auge zu entwirren sucht, bilden sie Strukturen, die in unregelmäßigen Abfolgen Zellen oder Waben formen. Obwohl die einzelnen Bilder unabhängig voneinander entstanden sind, ergeben sich in der Aneinanderreihung zufällig unzählige Verknüpfungspunkte, die die Linien der einzelnen Arbeiten von einem Bild zum anderen fortschreiben und im Blick des Betrachters ein homogenes Bild entstehen lassen. Wie bei selbstähnlichen Gebilden ist die Trefferquote so hoch, dass man bei näherer Betrachtung Fortsetzungen und Anschlussstellen findet, obwohl sie vom Künstler nicht intendiert waren. Die gesamte Arbeit entfaltet mit ihrer transparenten Leuchtkraft die Wirkung eines Kirchenfensters, dessen Glasteile von Bleiruten zusammengehalten werden. Die Linien, die weder Anfang noch Ende haben, wirken aber auch, je nach Betrachtungsabstand, wie neuronale Netze, Blattadern oder Insektenschwärme, die sich tendenziell über die Bildränder ins Unendliche fortspinnen könnten. Aufgrund der eingangs erwähnten Wischtechnik, mittels derer Ross seine Bildoberflächen gleichsam versiegelt, stellt sich das merkwürdige Phänomen ein, dass wir die Bilder bloß aus der Entfernung, nicht jedoch aus nächster Nähe scharf sehen. Dies erscheint wie ein weiteres Indiz dafür, dass es Ross gelingt, uns über das Medium des statischen Bildes immaterielle und im Grunde unfassbare Kategorien wie Zeit und Wachstum, Rhythmus und Entschleunigung, näher zu bringen.

*each of the paintings was executed separately, their juxtaposition reveals countless links through which the lines of individual works proceed from one painting to the next, evoking the impression of a homogeneous image in the viewer's eye. As in self-replicating structures, the match rate is so high that, on closer inspection, one finds progressions and convergences that were never intended by the artist. With its transparent luminosity, the installation as a whole has the effect of a church window composed of stained-glass elements held together by beads of lead. Yet depending upon the point of view, the lines, which have neither beginning nor end, also call to mind such structures as neuronal networks, vein patterns in leaves or swarms of insects, all of which could potentially spin out beyond the edges of the paintings. One effect of the smoothing technique mentioned above, through which Ross "seals" the surfaces of his paintings, so to speak, is that we see the paintings in sharp focus from a distance, but not from close up. This would also seem to serve as further evidence of Ross's ability to bring us closer to such immaterial and essentially ungraspable phenomena as time and growth, rhythm and deceleration through the static medium of the painting.*

Beate Ermacora

Beate Ermacora

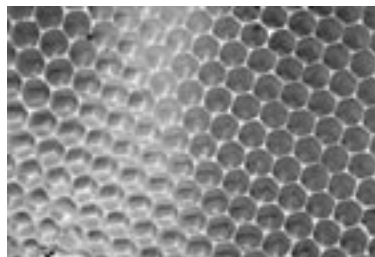


fig.03

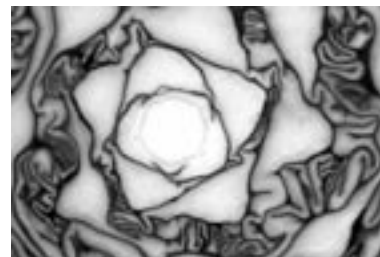


fig.04

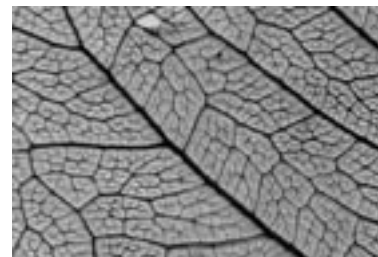


fig.05



fig.06

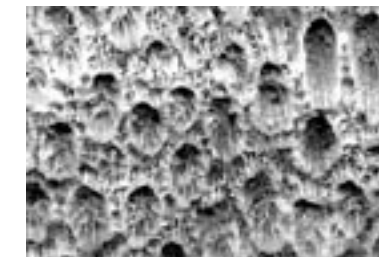


fig.07



fig.08

## Puls der Natur Zu den Papierarbeiten von Eberhard Ross

*In einer Doppelausstellung wird im Kunstmuseum Mülheim/Ruhr das malerische, im Emschertal-Museum Herne das zeichnerische Werk von Eberhard Ross gezeigt.*

Der 1959 in Krefeld geborene Maler und Zeichner wurde an der Folkwang Hochschule Essen bei den Professoren Lazlo Lakner und Friedrich Gräsel ausgebildet. In der aktuellen Ausstellung „Organische Geometrie“ werden Arbeiten der letzten sechs Jahre vorgestellt.

Seine Papierarbeiten entstehen nicht auf scharf beschnittenen Bögen, sondern auf Blättern, die noch ihre aus dem Schöpfvorgang unregelmäßig zerfransten Umrissformen erkennen lassen. Sie sind Teil einer bewussten, natürlich entstandenen Bilderwelt. Oft werden diese Blätter in Leinöl getaucht und erhalten dadurch eine fast hautähnliche Struktur. Mit Kohlestiften entwickelt Eberhard Ross eine lineare Textur, die sich aus horizontalen, vertikalen oder geschwungenen Linien zu netzartigen Verbindungen zusammenfügt. Ein stetiges Entfalten, ein Pulsieren seines Lineaments lässt Leben spüren, vergleichbar dem Wachstum eines Baumes mit seinen Jahresringen oder dem feingliedrigen Netz von Blattadern. Auf seinen Blättern entwickelt sich eine organische Welt, die dem Pulsschlag des Lebens nachgeht. Hier berühren sich künstlerisches Schaffen und das philosophisch-meditative Denken Ostasiens. Die Bildsprache, anfangs noch gekennzeichnet durch figurativ-schematisierte, sich wiederholende Formen, wie etwa der eines Fisches, eines Kreuzes oder einer Krone, wird immer abstrakter. Sie ähnelt einer Hieroglyphen-Schrift. Archaische und moderne naturwissenschaftliche Erfahrungen gehen in der Zeichenwelt von Eberhard Ross eine neue Symbiose ein. Ein weiteres Element seiner Arbeit ist die fast ins Unendliche fortschreitende skripturale Zeichenwelt, die scheinbar nur durch die Endlichkeit der Papierbögen und Leinwände eingegrenzt wird. Serien von Blättern, seiner „Briefe“, die als Jahresinformationen in die Ausstellung einbezogen werden, markieren den lebendigen Puls seiner organisch gewachsenen Kompositionen. Diese Arbeiten setzen sich aus einer Vielzahl kleiner Einheiten zusammen, die zu einem größeren meditativen Ganzen verbunden werden. Hier scheint mir das Geheimnis seiner künstlerischen Potenz zu liegen, dies bildlich umsetzen zu können.

Alexander von Knorre

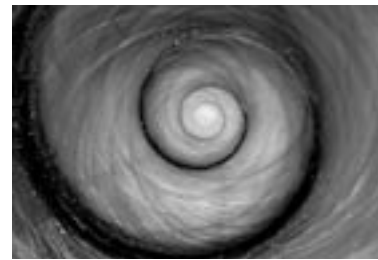


fig.09



fig.10

## **The Pulse of Nature Works on Paper by Eberhard Ross**

*In concurrent exhibitions, the Kunstmuseum Mülheim/Ruhr is showing the paintings of Eberhard Ross, while the Emschertal-Museum Herne is presenting his drawings.*

*Born in Krefeld in 1959, the painter and graphic artist Eberhard Ross studied at the Folkwang Hochschule Essen under Professors Lazlo Lakner and Friedrich Gräsel. The current exhibition entitled "Organic Geometry" features works from the past six years.*

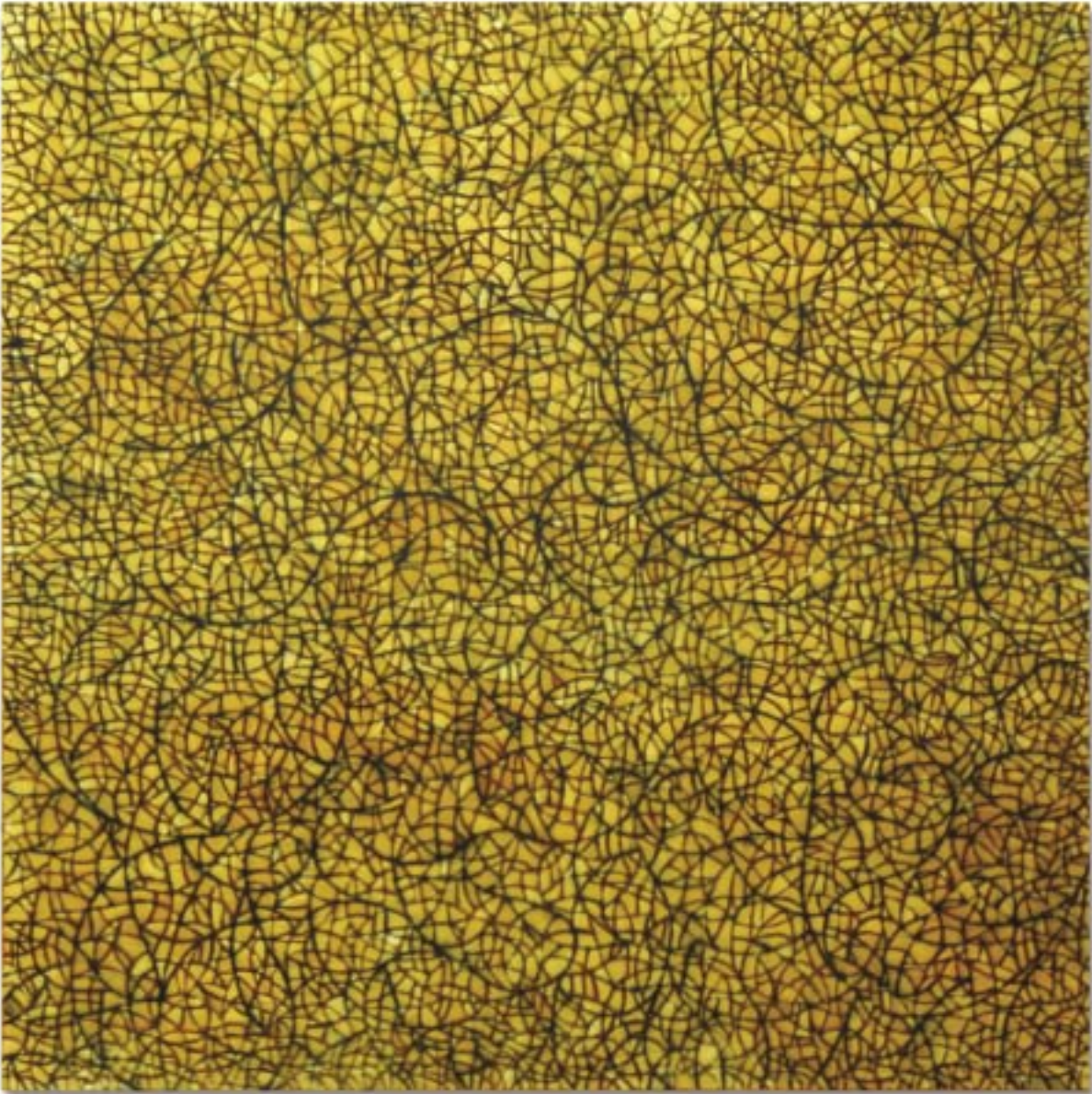
*His drawings are done on sheets that still exhibit the rough, frayed edges typical of hand-made paper. They are elements of the natural world of images he deliberately seeks to create. Many of these sheets have been dipped in linseed oil, which gives them a structure similar to that of skin. Working with charcoal, Eberhard Ross develops a linear texture composed of horizontal, vertical or curved lines that form a weblike pattern. The progressively unfolding, pulsating lineature evokes a sense of life that calls to mind the annual growth rings of a tree or the intricate network of veins in a leaf. An organic world that seems to follow the pulse of life emerges in these drawings. In these works, we witness the encounter of artistic creativity and the philosophical, meditative thought patterns of East Asia. Proceeding from recurring figurative, schematic forms such as fish, crosses or crown, his visual language becomes increasingly abstract. It bears a certain resemblance to hieroglyphics. Archaic and modern sciences of nature enter into a new symbiotic relationship in the world of signs and symbols created by Eberhard Ross. Another aspect of his art is the realm of scriptural symbols that progresses almost toward infinity and is apparently limited only by the finite character of the paper sheets and canvases. Series of drawings, his "letters", which are incorporated into the exhibition as yearly reports, reveal the vital pulse of his organic compositions. These works are composed of numerous smaller units combined to form a meditative whole. Herein, it would seem to me, lies the secret of his artistic power to realize wholeness in the visual image.*

Alexander von Knorre

organische geometrie  
arbeiten auf leinwand



teil 13 (von 24) – „organische geometrie“, 120 x 120 cm, Öl auf Leinwand, 2005



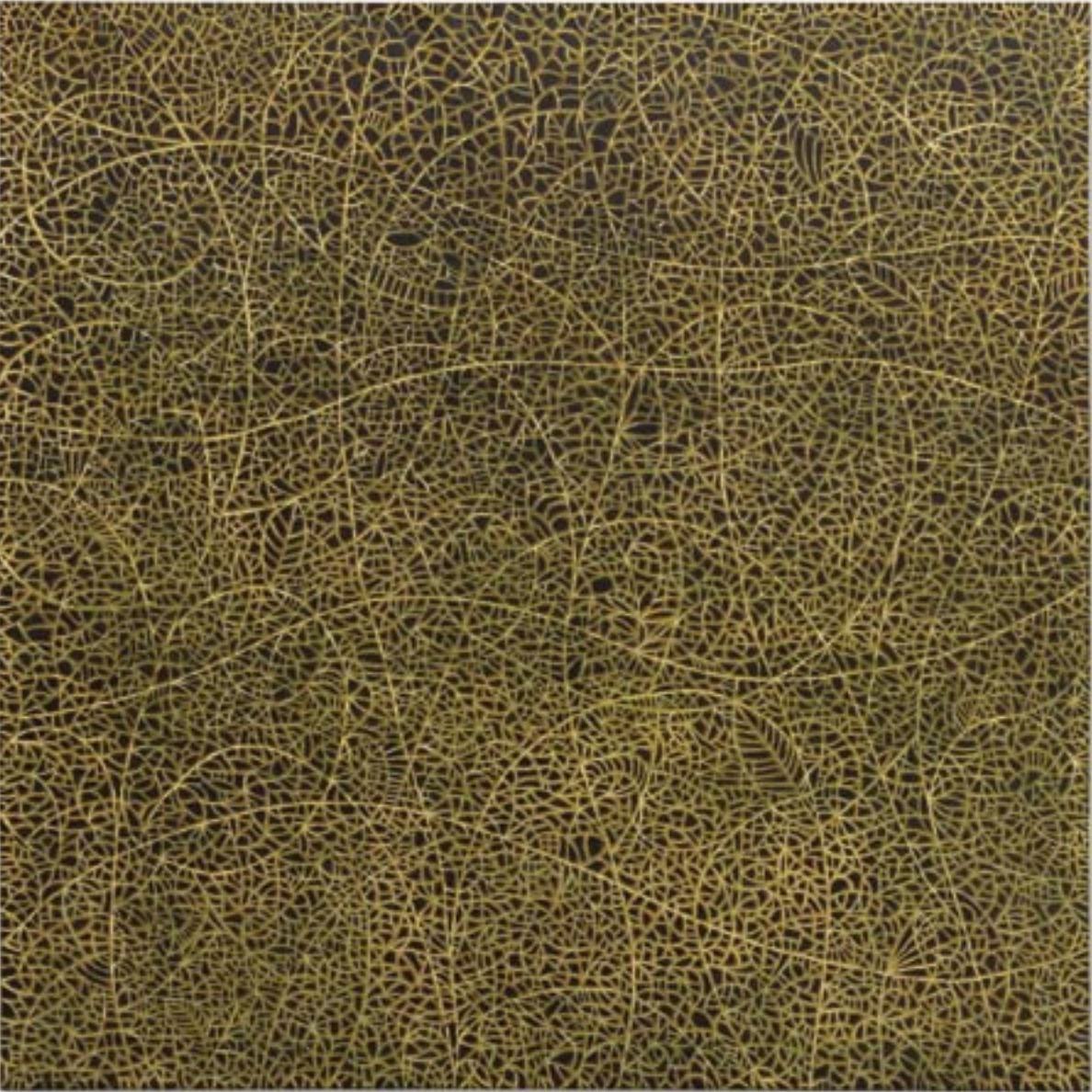
„organische geometrie“, 24-teilig, je 120 x 120 cm, Gesamtmaß 362 x 967 cm, Oel auf Leinwand, 2005/6  
(Installationsansicht Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr)



„netz“, 190 x 190 cm, Öl auf Leinwand, 2005



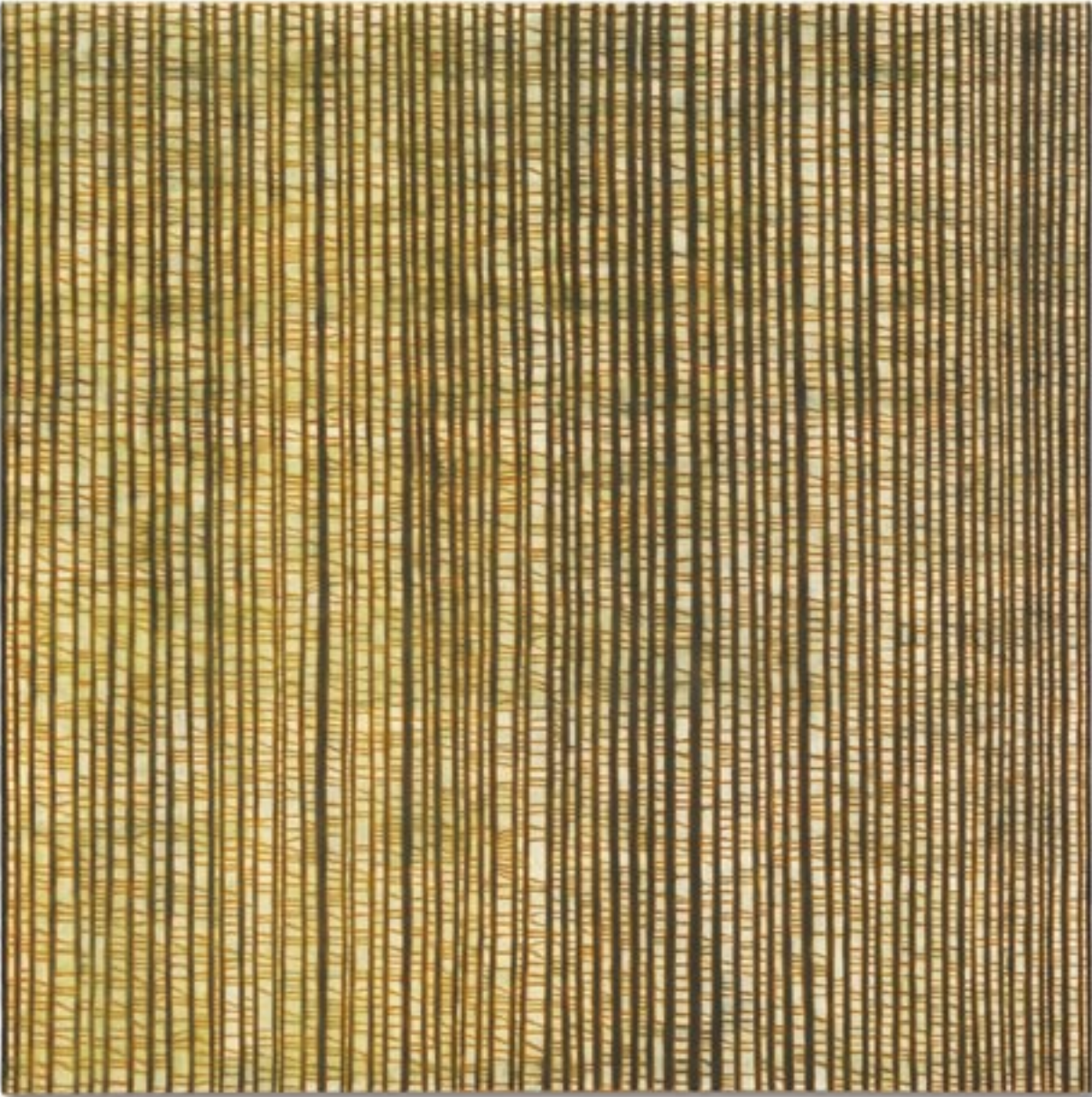
„netz“, 190 x 190 cm, Öl auf Leinwand, 2005



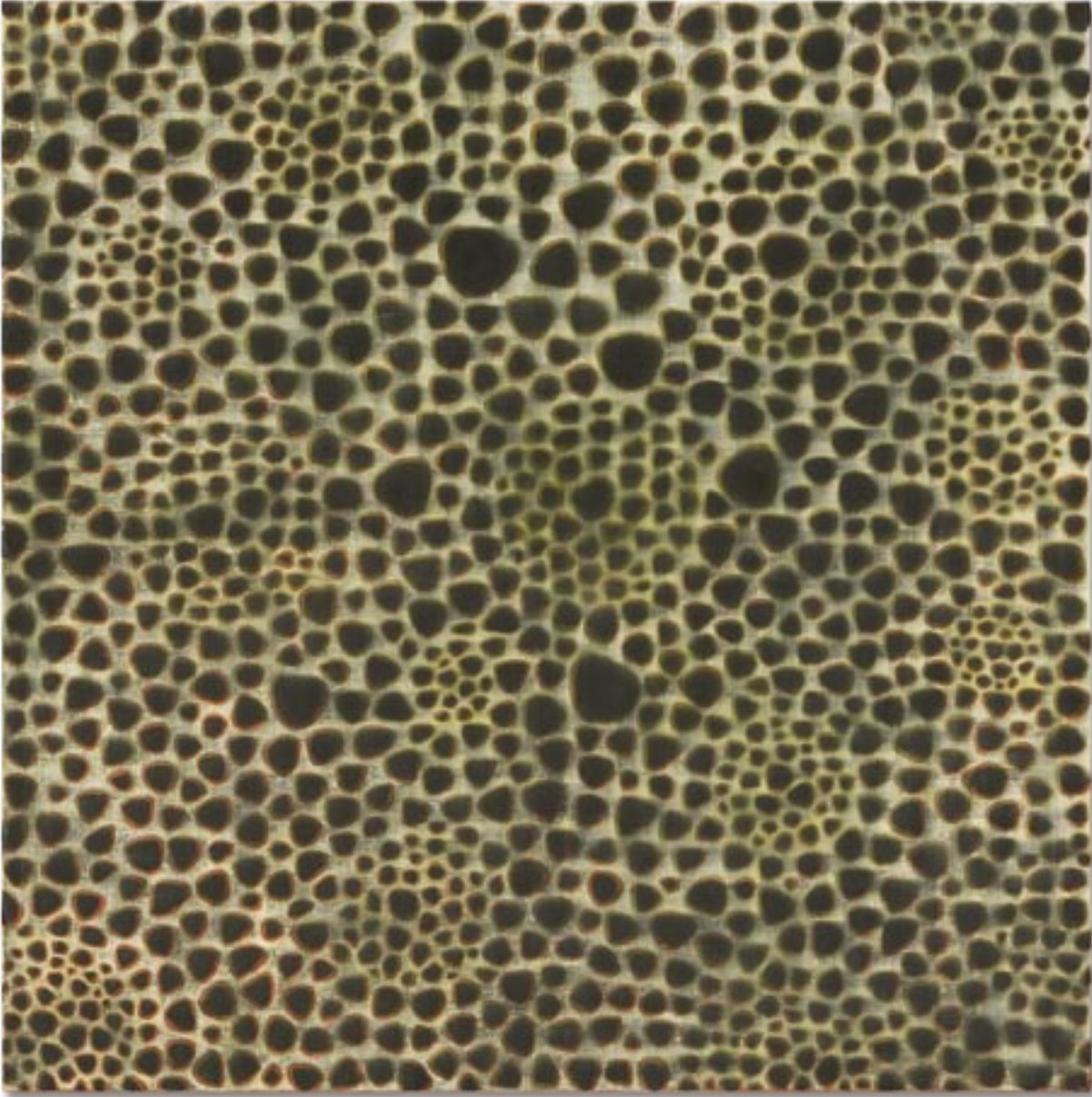
„leitern“, 190 x 190 cm, Oel auf Leinwand, 2005



„Leitern“, 190 x 190 cm, Oel auf Leinwand, 2005



„shell“, 190 x 190 cm, Öl auf Leinwand, 2005



„netz“, 130 x 150 cm, Öl auf Leinwand, 2001





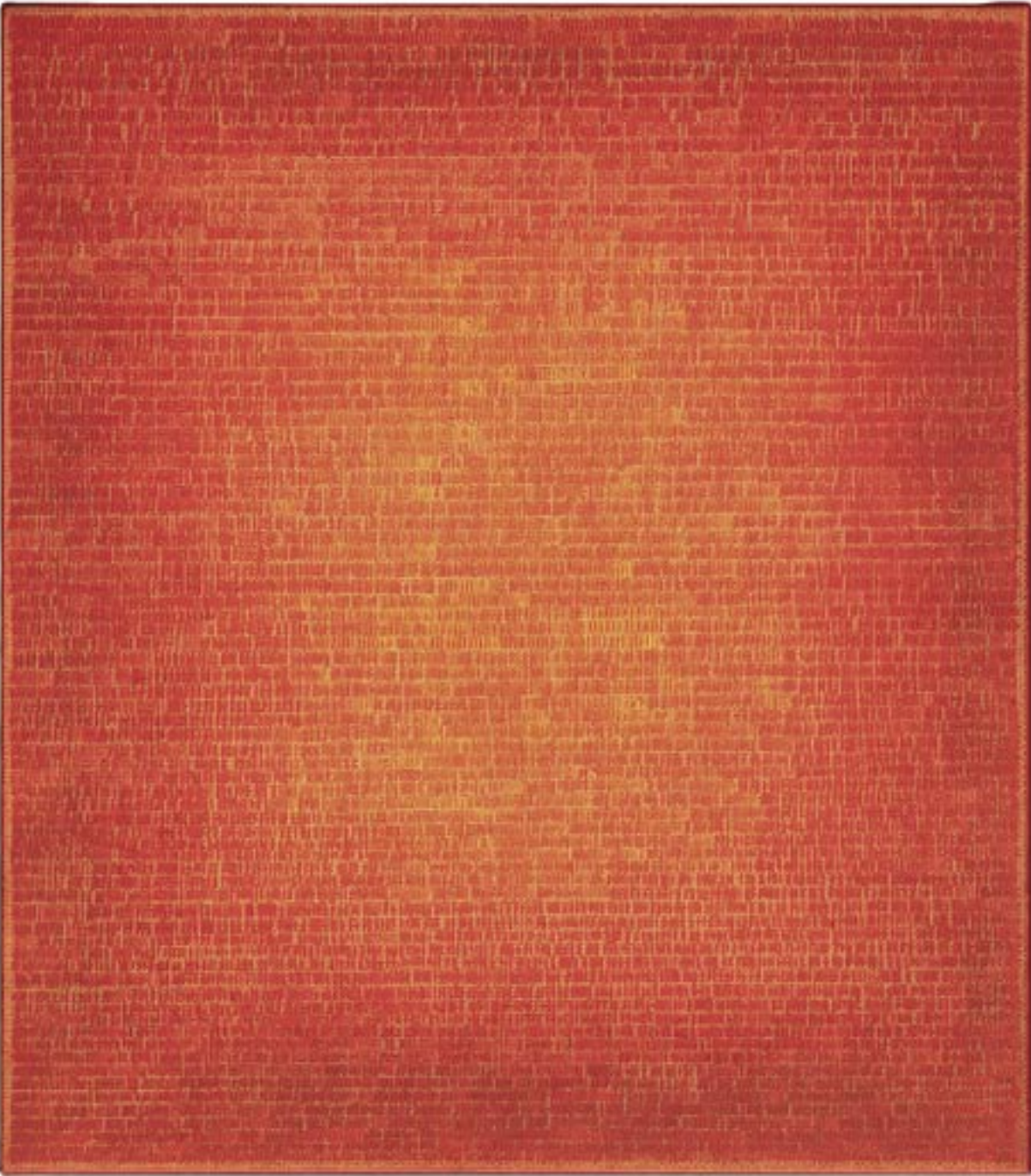


„netze“, je 100 x 100 cm, Oel auf Leinwand, 2001

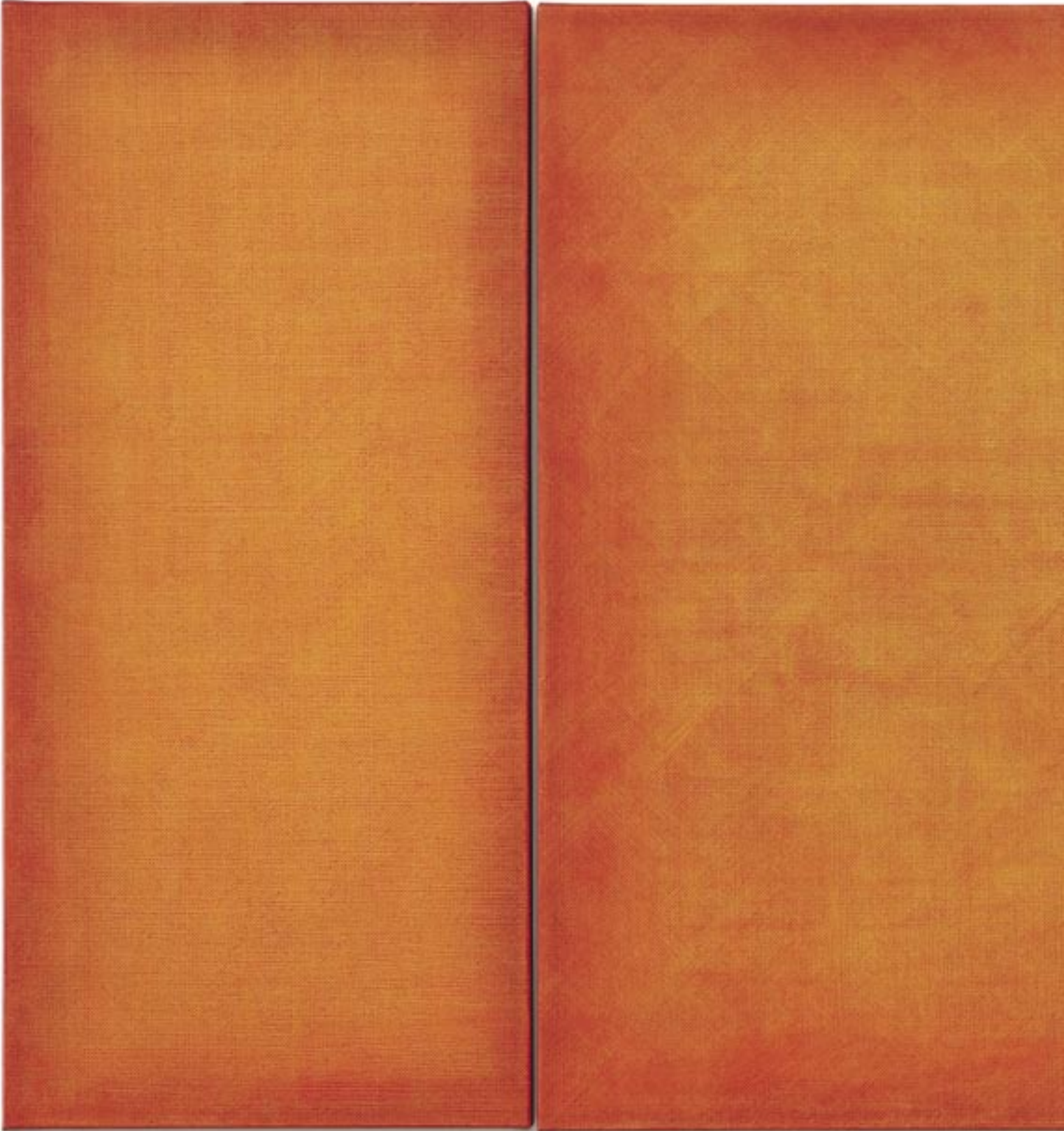


„leitern“, je 100 x 100 cm, Öl auf Leinwand, 2001

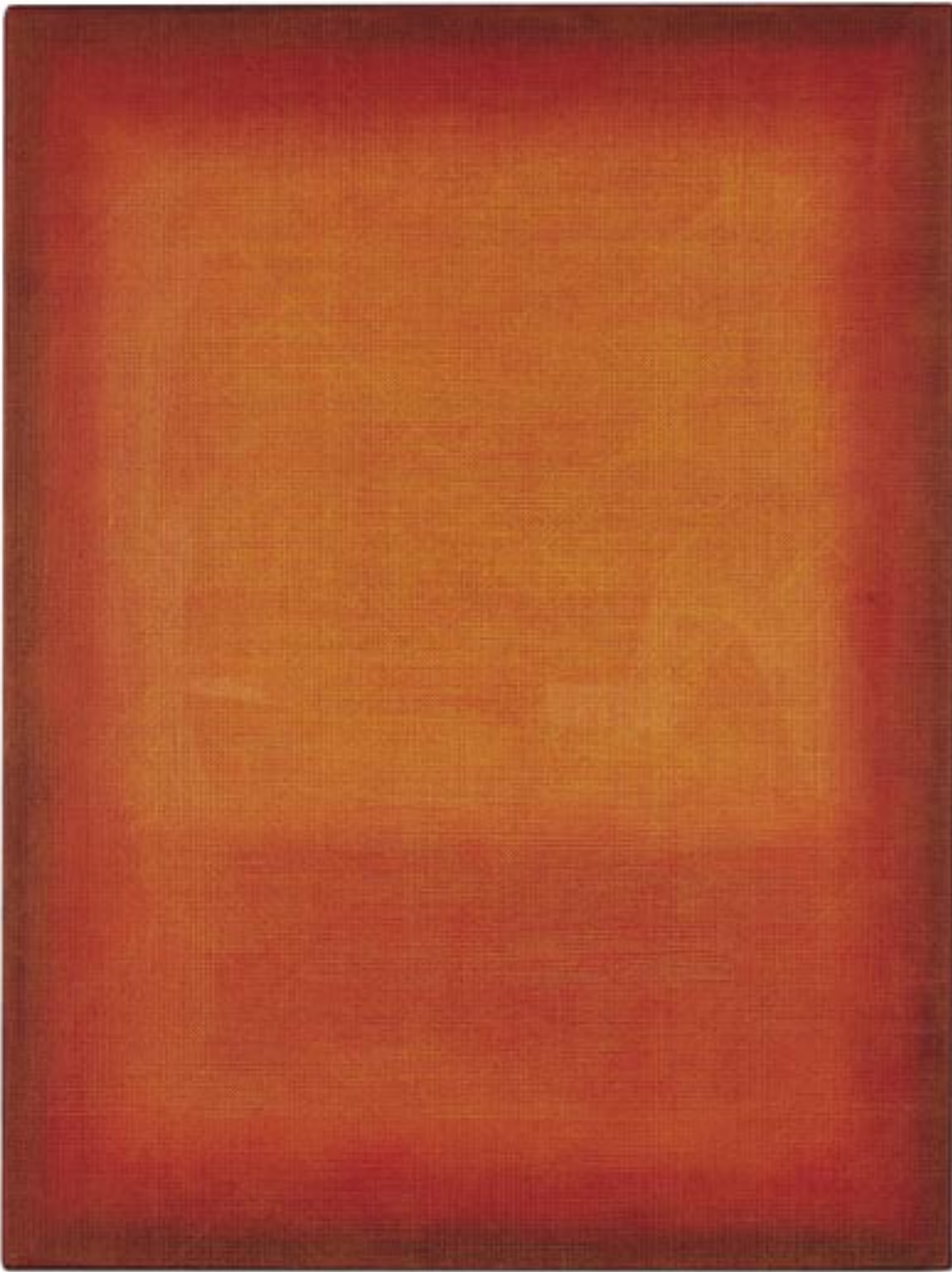
„speicher“, 90 x 80 cm, Oel auf Leinwand, 2004



„grosser speicher“, dreiteilig, gesamt 150 x 282 cm, Oel auf Leinwand, 2004

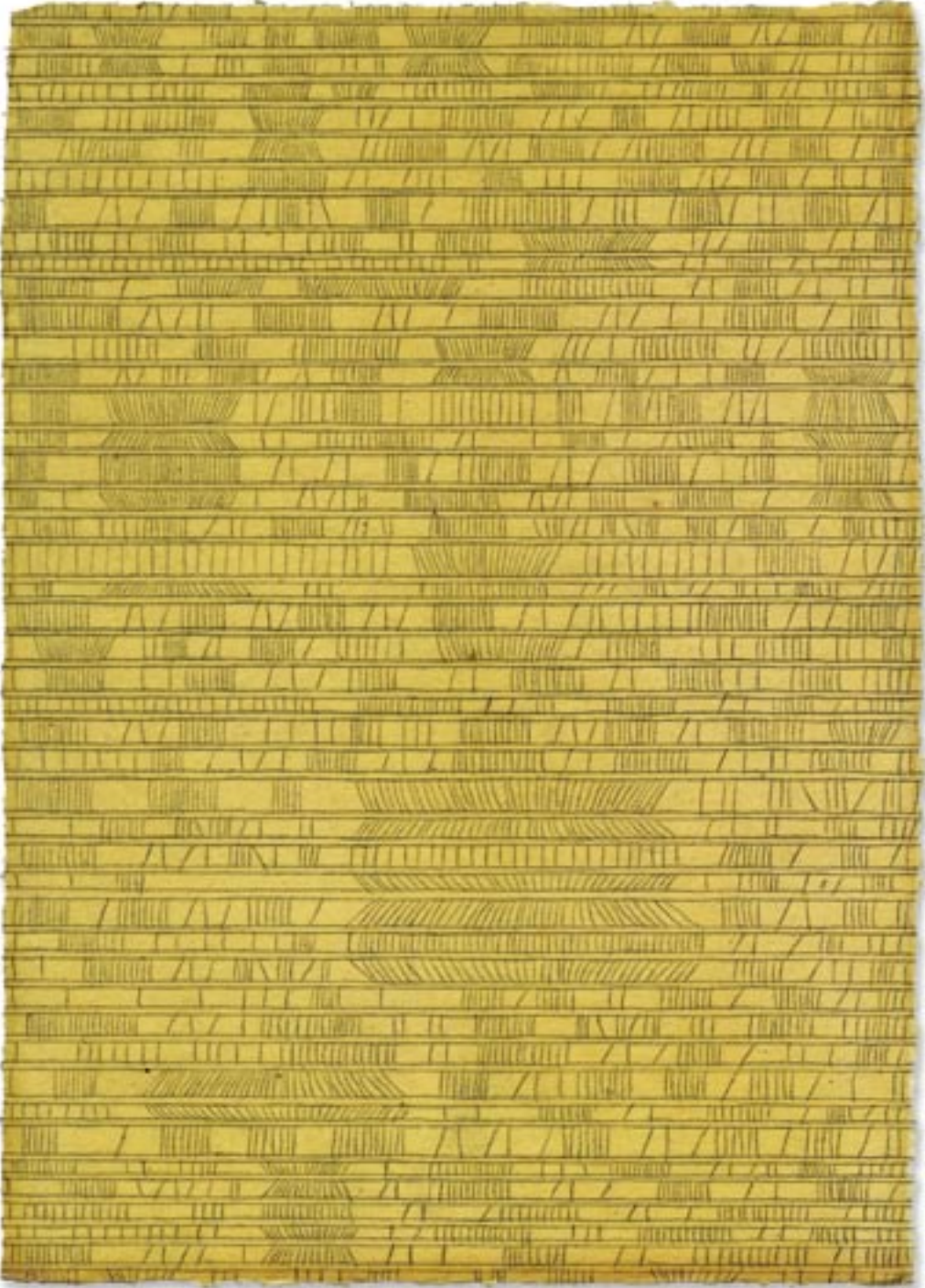


„speicher“, 100 x 75 cm, Öl auf Leinwand, 2004



organische geometrie  
arbeiten auf papier

„brief, nr. 214“, 01.08.2000 (von 366), 30 x 20 cm, Kohlestift auf Bütten, 2000



„briefe nr. 214 – 229“ (von 366), 01.08. – 16.08.2000, je 30 x 20 cm, Kohlestift auf Büttchen, 2000

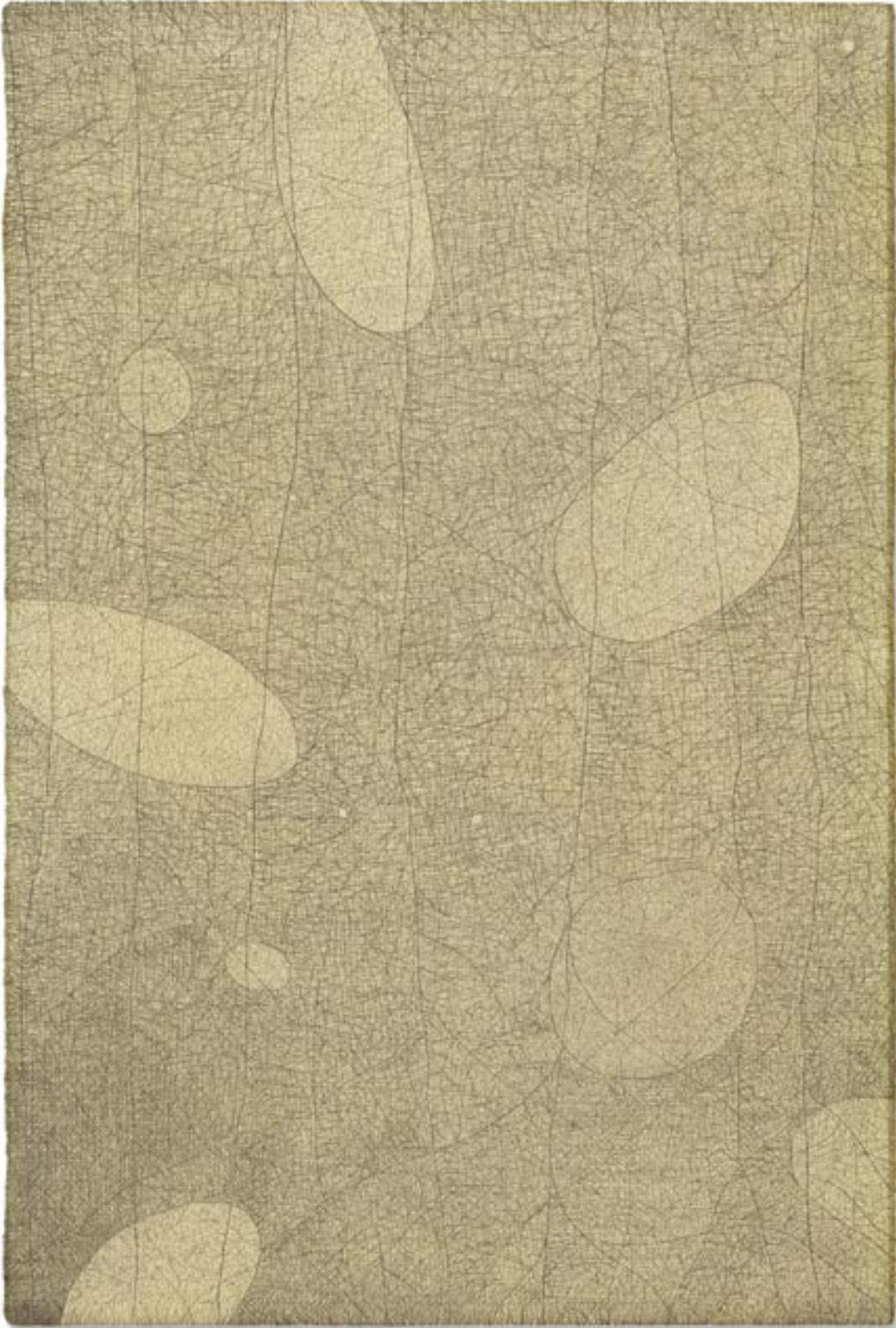




„tript 1“, 152,5 x 102,5 cm, Kohlestift auf Büten, 2002



„tript 2“, 152,5 x 102,5 cm, Kohlestift auf Büten, 2002



„tript 3“, 152,5 x 102,5 cm, Kohlestift auf Büten, 2002





„netz“, 140 x 100 cm, Kohlestift auf Büttchen, 2001



„brief“, 140 x 100 cm, Kohlestift auf Bütten, 2001

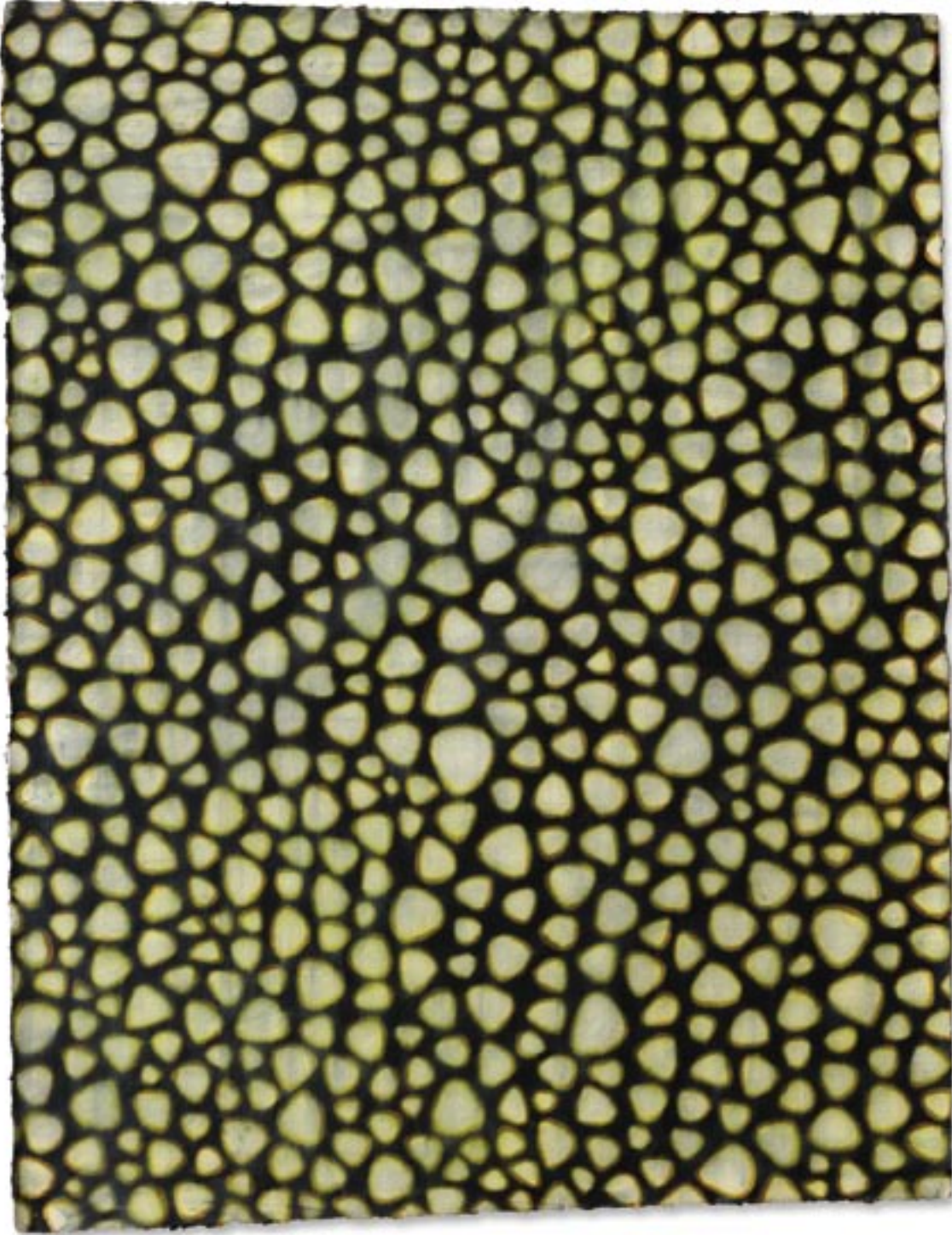
„spirale“, 102,5 x 102,5 cm, Kohlestift auf Bütten, 2002





„source“, Durchmesser 100 cm, Kohlestift auf Bütten, 2004

„shell“, 185 x 145 cm, Öl auf Bütten, 2006

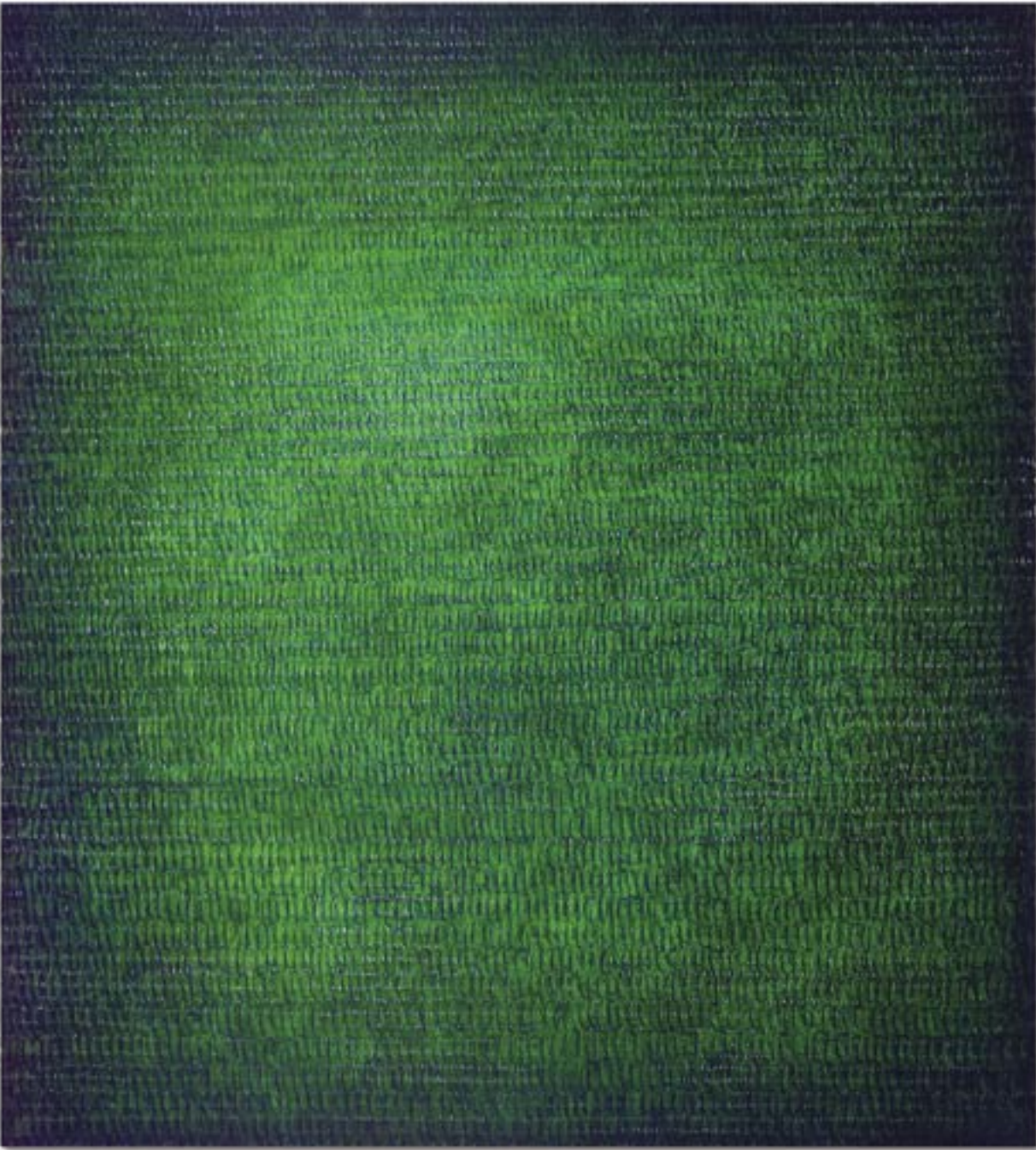




„netz“, 102,5 x 152,5 cm, Öl auf Büttel, 2005



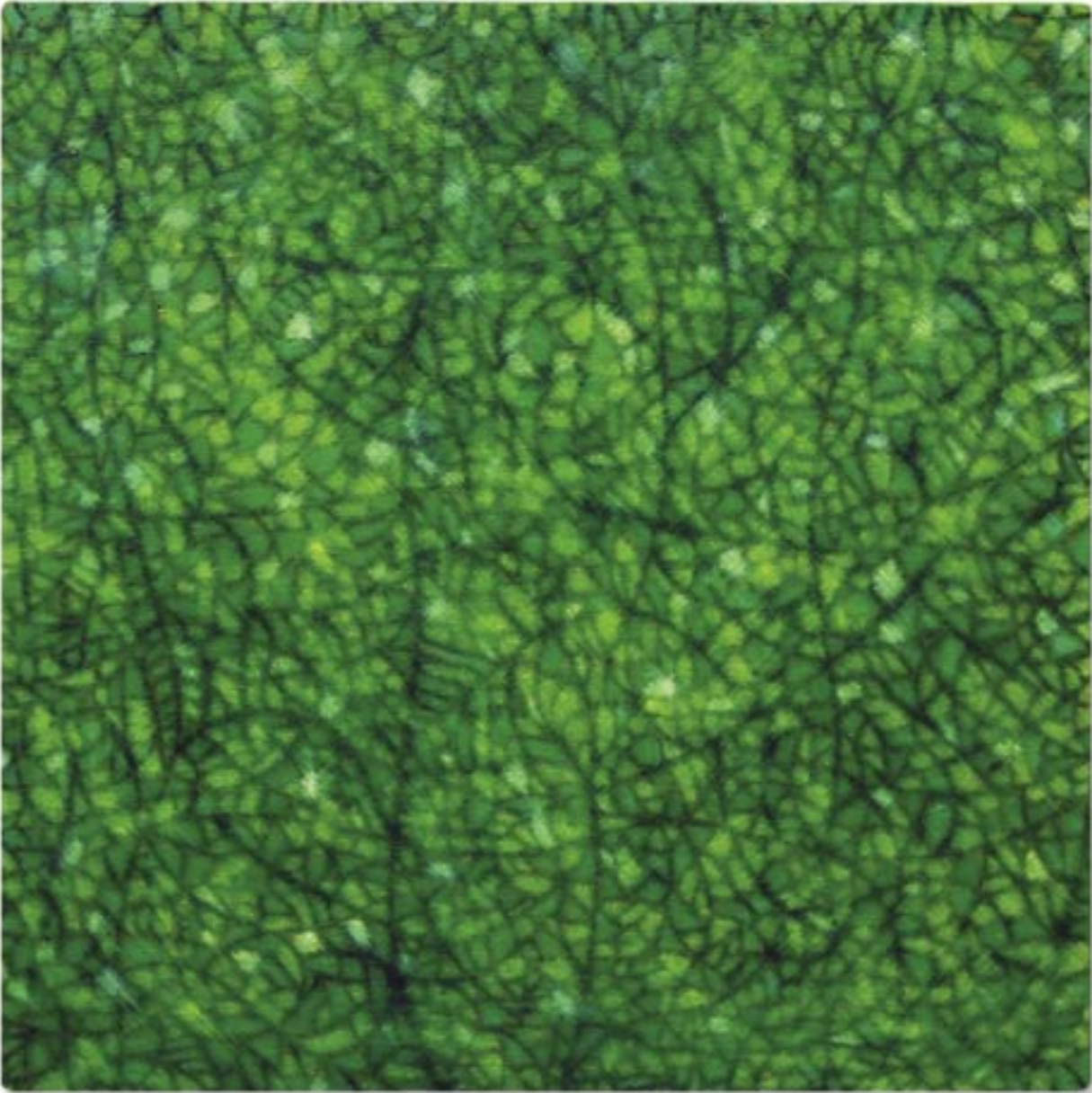
„speicher“, 55 x 50 cm, Oel auf Aluminium, 2003



„speicher“ 40 x 40 cm, Öl auf Holz, 2003



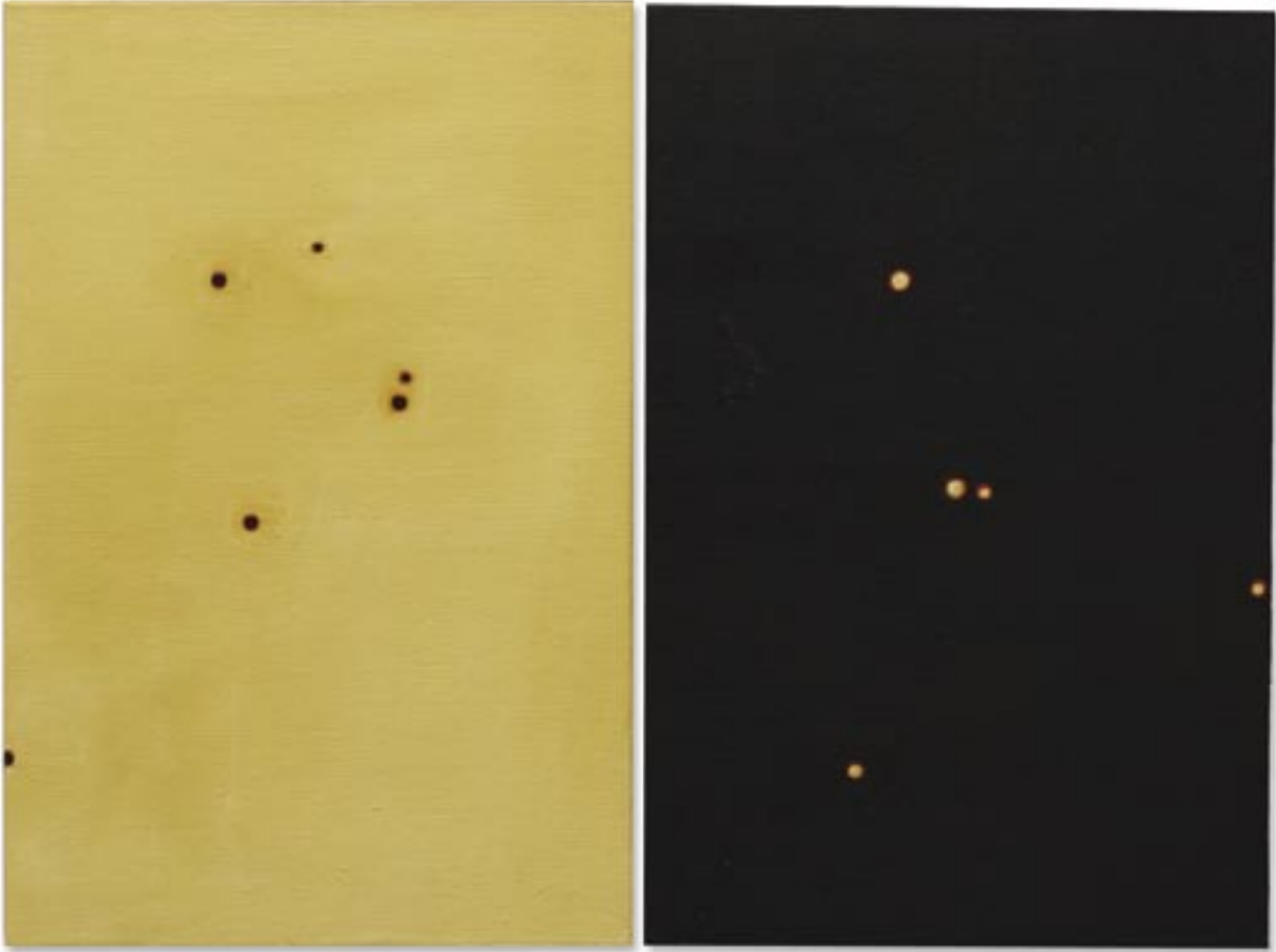
„netz“, 30 x 30 cm, Öl auf Karton, 2005



„fragmente“, zweiteilig, je 24 x 18 cm, Öl auf Karton, 2005



„sources“, zweiteilig, je 30 x 24 cm, Öl auf Karton, 2006



„fragmente“, zweiteilig, je 25,5 x 19,5 cm, Kohlestift auf Papier, 2006





„fragmente“, zweiteilig, je 25,5 x 19,5 cm, Kohlestift auf Papier, 2006





„fragmente“, 29,5 x 19,5 cm, Kohlestift auf Papier, 2006

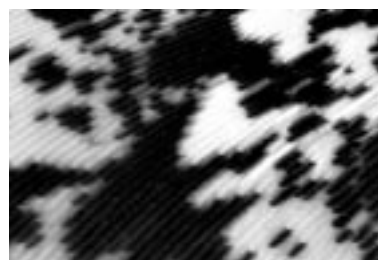


fig.11



fig.12

## Zeiterleben und Transformation. Kontexte zu den Arbeiten von Eberhard Ross

Eberhard Ross spricht von der „entschleunigenden Wirkung“, die er bei der Arbeit an seinen Bildern spüre, und er erhofft sich eine solche Wirkung auch auf den Betrachter. Ross spricht ein häufig behandeltes Thema unserer Zeit an. Historiker wie Peter Borscheid und Soziologen wie Hartmut Rosa haben Erfahrungen technischer und sozialer Beschleunigung umfassend aufgearbeitet<sup>1</sup>. Was man im deutschsprachigen Raum „Entschleunigung“ nennt, hat mit den physikalischen Sachverhalten nur äußerst vermittelt etwas zu tun und bezieht sich fast ausschließlich auf die Erlebnisdimension.

Dass das Leben zunehmend schneller wird, hat man schon registriert, als es noch keine Dampfmaschinen, Eisenbahnen, Fernmeldesatelliten gab. Um Beschleunigung als ein Problem auffassen zu können, das das Verhältnis eines jeden zu sich selbst betrifft, ist vor allem eines notwendig: Man muss die Umsetzung von äußerer in eine empfundene ‚innere‘ Geschwindigkeit thematisieren können. Das Mindeste, das dazu geschehen musste, war die Ablösung der alten, noch aus der Antike stammenden Lehre von den vier Körpersäften. Ihr zufolge durchziehen vier Säfte den Körper, deren Ungleichgewicht zu Erkrankungen führen sollte. Da diese Säfte schon in Beziehung zu anderen Sphären standen, zu Planeten, Metallen, manchmal auch Jahreszeiten, Lebensaltern, machte dies den Menschen zum Teil eines anorganischen Elementarsymbolismus, eines Zu- und Abnehmens von kosmisch beeinflussten Pegelständen. Mit der Ausarbeitung neuerer Modelle, in denen es um den Transport von Informationen durch Nerven geht, wurde der Mensch zu einem individualisierten Durchgangsfeld. Nun konnte man technisch-soziale Beschleunigungen auf das Gemütsleben durchschlagen sehen.

### **Die Künstler der Klassischen Moderne waren fast durchweg Beschleunigungsenthusiasten**

Von der methodisch ‚unvollkommen gemalten Form‘ der Impressionisten, der fragmentierten Form der Kubisten und Futuristen bis zu den schockartigen Kombinationen der Surrealisten bejahten die heroisch erscheinenden Zeiten der künstlerischen Moderne stets Spielarten der Beschleunigung. Das Experiment der Kunst, die Avantgarde der Klassischen Moderne, ist vielfach ein Experiment mit der Geschwindigkeit gewesen. Es ging darum, sich Reizen auszusetzen und sie mit den Nerven, dem Ausdrucksvermögen, dem Unbewussten kooperieren zu lassen. Nach dem zweiten Weltkrieg wollten Informel oder auch die Konkrete Poesie Universalsprachen begründen, denen die Bezugnahme auf Wörterbücher zu langsam ging. Die Kunst war eine Dauerillustration des Lehrsatzes, dass der Sinneseindruck schneller sei als das Zeichen dafür.

Aber auch die Zusammenhänge der Sinne sollten – kaum entdeckt – zerschlagen werden: Koppelte noch Kandinsky das optische Erleben an einen ‚inneren Klang‘, so versuchte etwa die Konkrete Poesie (Gomringer) in ihrem „Wortdesign“ gerade solche synästhetischen Anklänge zu tilgen. Aber aus dem großen, nur noch optischen, nicht mehr klingenden, absolut schweigenden Zeichen, auf das sie dann stieß, konnte sie auch wieder einen meditativen Gewinn ziehen. An der Konkreten und der Visuellen

### **The experience of time and transformations. Contexts for the works of Eberhard Ross**

*Eberhard Ross speaks of the “decelerating effect” he senses while working on his pictures, and expressed the hope that viewers will experience that effect as well. The subject to which he refers has been the focus of considerable attention in recent years. Historians (such as Peter Borscheid) and sociologists (Hartmut Rosa, for example) have pursued intensive studies devoted to the experience of technical and social acceleration<sup>1</sup>. What is described in the German-speaking region as Entschleunigung (deceleration) relates to physical phenomena only in a very indirect sense and refers almost exclusively to the dimension of experience.*

*People became aware of the increasingly rapid pace of life even before the invention of steam engines, railroads and communication satellites. In order to understand acceleration as a problem that affects every individual’s relationship to himself/herself; it was essential above all to conceive of the transformation of external speed into a perceived or sensed “internal” speed. At the very least, this required a new concept to replace the theory of the four humours inherited from antiquity, according to which four humours flow through the body. Disturbances in the balance among them were thought to cause illness. Since these humours related to spheres outside the body – to planets, metals, seasons, in some cases, and stages of life, the human being was viewed as part of an inorganic elementary symbolism, a process of ebb and flow influenced by the cosmos. With the emergence of new models derived from the concept of the transmission of information through the nerves, the human being came to be regarded as an individualized field of transformation. At that point, it became possible to see the effects of technical and social acceleration on the mind.*

*Practically all of the artists of classical modernism were fascinated with the phenomenon of acceleration. From the methodologically “imperfect painted form” of the Impressionists to the fragmented forms of the Cubists and Futurists to the shocking combinations of the Surrealists, the seemingly heroic eras in the history of modern art consistently affirmed varying forms of acceleration. In many ways, the experiment of art is an experiment with speed. The objective was to expose oneself to stimuli and allow them to interact with the nerves, the capacity for expression and the subconscious. After the Second World War, Informal Painting and Concrete Poetry sought to develop universal languages for which reference to dictionaries was too slow. Art was a permanent illustration of the premise that the sense impression is faster than the sign that represents it.*

*Yet even the connections between the senses – discovered only recently before – were severed. Whereas Kandinsky had linked visual experience to an “inner sound”, Concrete Poetry (Gomringer) attempted to eliminate such synaesthetic echoes with its “word design”. Yet from the great sign that was now only visual and no longer acoustic, the absolutely silent sign, they were able to harvest a meditative gain. The examples of Concrete and Visual Poetry clearly show that the affirmation of acceleration and the reappropriation, indeed even the sacralization, of the contemplative could be two moves within the same game.*

### Functional and heroic deceleration

One response to tendencies toward acceleration is heroic patience. Let us listen to one of its most prominent advocates – Friedrich Nietzsche. According to Nietzsche, the Germans of 1888 could not think properly, nor could they write properly, and above all, they could not even see properly. Nietzsche's recommendation, as expressed in *Götzen-Dämmerung* was: "let the eye learn calm, patience, develop the habit of letting things come as they will; postpone judgement, circle around the individual case and learn to grasp it. That is the first preliminary step in training for intellectual maturity: do not react to a stimulus immediately but rather gain control of the inhibiting, concluding instincts." Thus what he included in the curriculum for the Germans aside from learning to think and write began with acts of deceleration that may still be regarded as a provocation today. That is presumably unlikely to produce an open-minded individual. The student ultimately recognizes success in the realization that he has become "slow, distrustful and resistant." "The approach of alien, the new, regardless of its nature, is awaited with hostile composure – people will pull their hand back from it." <sup>2</sup> Some people today retreat to monasteries, wellness oases or hybrid forms of the two in order to devote themselves to "functional deceleration" rather than to this heroic form. While the learner is to learn how to think, write and see, according to Nietzsche's instructions, "functional decelerators" learn progressive acceleration. For those who do not know that it is not singular but multiple and has different consequences in different fields will not do justice to it. Perhaps it is this experience that makes the contemporary discussion of deceleration and the numerous related practices recommended by contemporary authors possible in the first place.

The hero of deceleration knew, however, that the greatest enemy toward which he had to maintain his hostile composure was the approaching new, indeed news itself. "News is the field today in which people do not actually "inform" themselves but rather allow themselves to be placed in a position that one can at least suppose is occupied by all others as well. In a manner dedicated to promoting a sense of commu-

Poesie kann man sehen, dass die Affirmation von Beschleunigung und die Wiederaneignung des Kontemplativen, ja die Sakralisierung, zwei Züge im selben Spiel sein können.

### Funktionale und heroische Entschleunigung

Gegenüber Beschleunigungstendenzen gibt es eine heroische Beharrung. Hören wir einen ihrer prominentesten Vertreter: Friedrich Nietzsche. Die Deutschen von 1888, so Nietzsche, könnten nicht richtig denken, sie könnten nicht richtig schreiben, aber zunächst einmal nicht richtig sehen. Die Empfehlung Nietzsches in der *Götzen-Dämmerung* lautet: „dem Auge die Ruhe, die Geduld, das An-sich-herankommen-lassen angewöhnen; das Urtheil hinausschieben, den Einzelfall von allen Seiten umgehn und umfassen lernen. Das ist die erste Vorschulung zur Geistigkeit: auf einen Reiz nicht sofort reagiren, sondern die hemmenden, die abschließenden Instinkte in die Hand bekommen.“ Was er neben dem Denken- und dem Schreibenlernen den Deutschen in den Stundenplan schrieb, begann also mit einer Entschleunigungsmaßnahme, die heute noch provozieren kann. Es kommt vermutlich kein aufgeschlossen wirkender Zeitgenosse dabei heraus. Der Schüler erkennt seinen Erfolg schließlich daran, dass er „langsam, misstrauisch, widerstrebend geworden“ ist: „Man wird Fremdes, Neues jeder Art zunächst mit feindseliger Ruhe herankommen lassen, - man wird seine Hand davor zurückziehen.“ <sup>2</sup> Manche ziehen sich heute in Klöster, Wellnessoasen oder Mischformen aus beidem zurück, um dort statt dieser heroischen eine ‚funktionale Entschleunigung‘ zu betreiben. Während der Lernende nach Nietzsches Anleitung Denken, Schreiben und Sehen lernen soll, lernen die ‚funktionalen Entschleuniger‘ – die weitere Beschleunigung. Denn ihr wird derjenige nicht gerecht, der nicht weiß, dass es sich gar nicht um eine einzige handelt, sondern dass sie multipel ist und auf unterschiedlichen Feldern von unterschiedlicher Wirksamkeit. Vielleicht macht diese Erfahrung die heutige Rede von der Entschleunigung und die vielen ihr entsprechenden Praktiken, zu denen der Buchmarkt rät, erst möglich.



fig.13



fig.14



fig.15

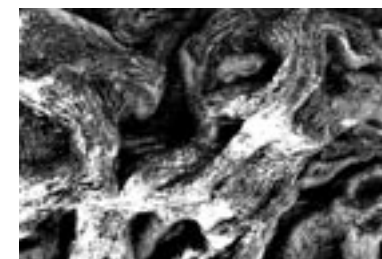


fig.16



fig.17

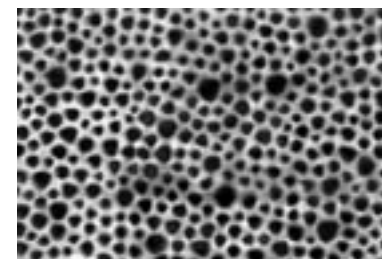


fig.18

Der Heros der Entschleunigung allerdings wusste, dass der Hauptfeind, dem gegenüber er seine feindselige Ruhe zu bewahren hatte, das herankommende Neue war, ja die Neuigkeit, news. Die news sind heute das Feld, auf dem man sich weniger ‚informiert‘ als dass man sich in den Zustand versetzen lässt, den man immerhin bei allen anderen auch voraussetzen kann: Auf gemeinschaftsförderliche Weise bietet dieses privilegierte Feld Zugang zu Wissen und Droge in einem. Die Nachrichten, nicht mehr die Herkunftsgeschichte machen die relevante Zeit aus. Wer diese Geschichte falsch dosiert, lebt auf einmal nicht mehr in derselben Zeit wie die anderen: „Historical Underdosing: In einer Zeit leben, in der nichts zu passieren scheint. Hauptsächliches Symptom: süchtig nach Zeitungen, Zeitschriften und Fernsehnachrichten. Historical Overdosing: In einer Zeit leben, in der allzuviel zu passieren scheint: Hauptsächliches Symptom: süchtig nach Zeitungen, Zeitschriften und Fernsehnachrichten.“ <sup>3</sup>

### Transformationen

Nach einer Wortprägung von Raimer Jochims bezeichnet „Organische Geometrie“, wenn ich recht verstehe, ein Interesse für die Transformationen, welche der Körper den durch ihn hindurchwirkenden Kräften angedeihen lässt. Es geht darum, zu malen "wie wurzeln wasser aufnehmen, wie blätter licht und luft in gestalt verwandeln, wie die blutbahnen sauerstoff aufnehmen und dem feuer in den zellen zuführen, wie die augen licht werden" (Jochims). Dies ergibt „weder die formen der natur, noch die der technik, sondern organische geometrie“ <sup>4</sup>. Die Reihe dieser Umwandlungen bringt immer neue Formulierungen für das Transformationsvermögen des Körpers. Und damit auch eines nicht-süchtigen Zeiterlebens. Aber auch dabei kommt der Körper keineswegs auf eine vorgegebene absolute Ruhe zurück, sondern er stellt Beziehungen zwischen Geschwindigkeiten her. Jeder, der einen Film sieht, tut das ebenfalls. Er setzt die Geschwindigkeit, mit der die Bilder auf sein Auge treffen, mit der anderen Geschwindigkeit, in der der Regisseur die bewegten Schnitte setzt, in Beziehung, und darüber hinaus mit den Geschwindigkeiten der Gesten und der Kamerafahrten. Der Film brachte die Bilder nicht bloß in Bewegung, sondern er bearbeitet sie anhand einer Reihe von Geschwindigkeiten. (Da diese Geschwindigkeiten

ty, this field offers access to knowledge and drugs at the same time. The news, and no longer the history of origins, is what determines relevant time. Those who consume the wrong dosage of this history are no longer living in the same time as the others. Historical underdosing: living in a time in which nothing appears to happen. Primary symptom: addiction to newspapers, magazines and TV news. Historical overdosing: living in a time in which too much appears to be happening. Primary symptom: addiction to newspapers, magazines and TV news.” <sup>3</sup>

### Transformations

Based on a term coined by Raimer Jochims, "organic geometry", if I understand correctly, implies an interest in the transformations the body undergoes in response to the forces that work upon it. The point is to paint "as roots absorb water, as leaves transform light and air into substance, as the arteries absorb oxygen to feed the fire in the cells, as the eyes become light" (Jochims). This produces "neither the forms of nature nor those of technology, but rather organic geometry" <sup>4</sup>. The progression of these transformations engenders an endless sequence of new formulations for the body's capacity for transformation – and thus of a non-addictive experience of time as well. Yet even then, the body never returns to a specified absolute state of calm but instead creates relationships between speeds. People watching a film do the very same thing. They establish a relationship between the speed with which the images strike their eyes and the other speed at which the director has set the moving cuts, and also with the speeds of the gestures and camera movements. Film not only sets images in motion, it also processes them on the basis of a number of different speeds. (Since these speeds are perceived differently and belong to different fields of knowledge, the attempt to come to terms with them opens a broad field of dialogue between technicians, artists and commentators.) When film is concerned with itself, it often calls attention to the differences in speed from which it draws its life. Art's concern with itself, the self-consciousness that has characterized it since the Age of Romanticism, has always been more than an annoying refusal to deal with reality.

The layers of which Eberhard Ross' pictures are composed subtly superimpose different dynamics over one another in a variety of ways. Many of the works in the Speicher (memories) series present an almost static colour field crossed by dynamic diagonals. Closer examination reveals that they proceed from a very tight network of hatched strokes, the lines and tensions of which assert themselves in different ways in the field of colour. His Netze are not linked or looped in serially standardized patterns of motion. They expand vertically as well as diagonally in different ways, and they are laid over a web of hatched lines that merges with the colour field and its aura. Other Netze dissolve the distinction between diagonal and vertical or, to be more precise, the line-forming gesture overtakes these two possibilities.

The Fragmente appear as segments of very broad contexts which, in contrast to many of the other works, evoke the impression of "early" stages representing attempts to find new approaches or return to earlier ones which could lead to both a syntax of signs and a figurative composition. The viewer senses that many elements appear to expand and "find" each other across the boundaries between different colour fields. While the Speicher comprise or are multiple intensities/speeds, which are accessible in their specific layers, however, the Fragmente appear to open a view to something entirely new: a space in which the unexpected could occur at any time. In these works, Ross reflects upon his own art. As initial gestures, preliminaries, they are also distillations that contain many possible images within themselves and which the artist draws from the experience gained in working with large canvases. Thus they bear witness to past as well as potential future transformations to which we may appropriately apply the term "organic geometry", as they cannot be reduced to forms of nature or technology.

unterschiedlich wahrgenommen werden und unterschiedlichen Wissensbereichen angehören, eröffnet die Beschäftigung mit ihnen ein weites Feld des Austausches zwischen Technikern, Künstlern und Kommentatoren.) Wenn der Film sich mit sich selber beschäftigt, macht er oft auf die Geschwindigkeitsdifferenzen aufmerksam, von denen er lebt. Die Beziehung der Künste auf sich selbst, ihre Selbstreflexivität seit der Romantik war immer mehr als eine ärgerliche Weigerung, sich mit dem zu beschäftigen, was wirklich ist.

Die Schichten, aus denen sich die Bilder von Eberhard Ross aufbauen, legen auf immer neue Weise unterschiedliche Dynamiken subtil übereinander. So zeigen die Speicher oft einen beinahe statischen Farbraum, den sehr dynamische Diagonale durchschneiden; bei genauerem Hinsehen gehen diese auf ein sehr enges Netz von Schraffuren zurück, deren Linien und Spannungen sich im Farbraum unterschiedlich behaupten. Die Netze von Ross knüpfen oder schlingen sich nicht in seriell normierter Motorik: Sie schreiben sich einerseits vertikal, andererseits diagonal auf unterschiedliche Weise fort, und auch sie sind auf ein Netz von Schraffuren gelegt, das sich mit dem Farbraum und seiner Ausstrahlung verbindet. Andere Netze heben die Trennung von Diagonale und Vertikaler auf, oder besser: die linienführende Geste holt diese beiden Möglichkeiten ein.

Die Fragmente präsentieren sich wie Ausschnitte sehr großer Zusammenhänge, die aber im Gegensatz zu vielen anderen Arbeiten den Eindruck erwecken, als handele es sich um gewissermaßen 'frühe' Zustände, in denen vielleicht erstmals oder seit langem wieder Annäherungen stattfinden, die sowohl zu einer Zeichen-Syntax wie zu einer Figuren-Komposition führen könnten. Der Eindruck entsteht daraus, dass sich viele Elemente zu erweitern scheinen und einander über unterschiedliche Farbfelder hinweg 'finden'. Während die Speicher mehrere Intensitäten/Geschwindigkeiten enthalten oder sind, die aber in ihren spezifischen Schichten zugänglich werden, scheinen die Fragmente etwas Neues zu eröffnen: einen Raum, in dem gleich etwas Unerwartetes passieren könnte. Ross reflektiert mit ihnen das eigene Schaffen:

Als Anfangsgesten, Initialen sind es zugleich Destillate, die viele mögliche Bilder in sich enthalten und die der Künstler aus den Erfahrungen seiner Arbeit an den großen Leinwänden schöpft. Sie bezeugen damit vergangene wie auch mögliche zukünftige Transformationen, die man „organische Geometrie“ nennen kann, weil sie sich nicht auf Formen der Natur oder der Technik reduzieren.

Es ist der sprachlichen Virtuosität von Entschleunigungstheoretikern anheimgestellt, sich irgendwo zwischen heroischer und funktionaler Beharrung zu positionieren (oder ironisch darüber hinwegzugehen). Der Beitrag von Eberhard Ross geschieht mit genuin bildnerischen Mitteln: Es geht ihm um die Differenzenerfahrung zwischen Kräften, Bewegungen, Geschwindigkeiten (wie in den Speichern) und das immer wieder neue Evozieren von Transformationsfeldern (wie in den Fragmenten).

*By virtue of their linguistic virtuosity, deceleration theorists tend to position themselves somewhere between heroic and functional patience (or to establish ironic distance to either). The contribution of Eberhard Ross is achieved through genuine visual means. He is concerned with the experience of differences between forces, movements, speeds (as in the Speicher) and with evoking a series of new fields of transformation (as in the Fragmente).*

Pierre Mattern

Pierre Mattern

<sup>1</sup> Peter Borscheid: Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung. Frankfurt/Main, 2004.  
Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt/Main, 2005.

<sup>2</sup> Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert (1888). Hier zitiert nach: Kritische Studienausgabe. Hg. von Colli/Montinari, München 1988, Bd. 6. S. 109.

<sup>3</sup> Aus dem Roman „Generation X“ von Douglas Coupland, zitiert nach Rosa, Beschleunigung, S. 88.

<sup>4</sup> „Farbe Sehen“ – Arbeitsnotizen von Rainer Jochims, Parerga Verlag, Berlin 1998, S. 71/77

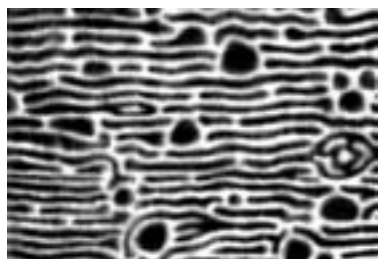


fig.19

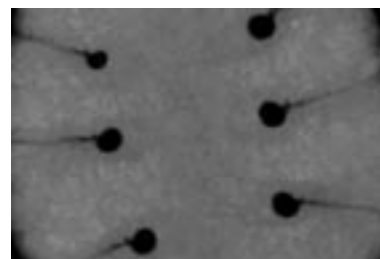


fig.20

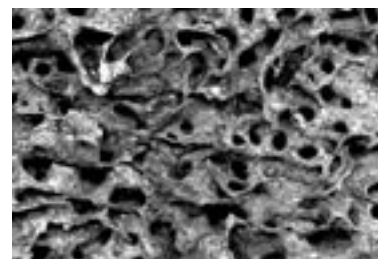


fig.21



fig.22



fig.23

## Verzeichnis der s/w Abbildungen:

Seite 2 – "briefe", nr. 1 – 366, 01.01.2000 – 31.12.2000,  
Kohlestift auf Büttchen

Seite 6

*fig. 1* – Detail einer Arbeit

*fig. 2* – Detail Radicchio

Seite 8

*fig. 3* – Detail Bienenstock

*fig. 4* – Detail Rotkohl

*fig. 5* – Detail Blatt

Seite 9

*fig. 6* – Detail Schnecke

*fig. 7* – Detail Steineinschluss

*fig. 8* – Detail Faulholz

Seite 10

*fig. 9* – Detail Muschel

*fig. 10* – Detail Feder

Seite 80

*fig. 11* – Detail Feder

*fig. 12* – Detail Blatt

Seite 82

*fig. 13* – Detail Galia Melone

*fig. 14* – Detail Kiefernzapfen

*fig. 15* – Waldschatten

Seite 83

*fig. 16* – Detail Olivenbaum

*fig. 17* – Detail Wirsing

*fig. 18* – Detail einer Arbeit

Seite 84

*fig. 19* – Detail einer Arbeit

*fig. 20* – Detail Pfennigblatt

*fig. 21* – Detail Termitenbau

Seite 85

*fig. 22* – Waldschatten

*fig. 23* – Detail Wirsing

## eberhard ross



- geboren 1959 in Krefeld  
- Studium - Hochschule Essen (ehem. Folkwangschule)  
bei Lazlo Lakner/ Friedrich Gräsel

### Einzelausstellungen ab 1999 (Auswahl)

- 1999 "kraftfelder" - Zeche Zollverein, Essen  
- 2001 "stille.zeichen." - RWW, Mülheim an der Ruhr  
- 2002 "gerade.ungerade.", Galerie Renate Moltrecht, Essen  
- 2003 "speicher", Galerie Renate Moltrecht; Essen  
- 2005 "kunst in der rotunde", Gea Head Office, Bochum  
- 2005 Villa Brandenburg, Sammlung Ralf Schmitz, Kempen

### Gruppenausstellungen ab 1999 (Auswahl)

- 1999 "Kunst der Linie" - Zeichnung '99 / Linz/Österreich  
- 2000 "EKK", Museum Folkwang/Essen  
- 2000 "Grosse Kunstausstellung München" / Haus der Kunst,  
München \*K  
- 2000 "Grosse Kunstausstellung NRW" / Düsseldorf \*K  
- 2001 "Grosse Kunstausstellung NRW" / Düsseldorf \*K  
- 2002 "Grosse Kunstausstellung NRW" / museum kunst palast,  
Düsseldorf \*K  
- 2002 "Schwingungen", Museum Alte Post/ Mülheim  
an der Ruhr  
- 2003 "Grosse Kunstausstellung NRW", museum kunst palast,  
Düsseldorf \*K  
- 2004 "Die Linie als Kunst- und Lebensspur", Kunstpreis der  
Stiftung Kreissparkasse Esslingen/Nürtingen  
- 2004 "Ruhrtopia", Galerie Schloss Oberhausen \*K  
- 2004 "Grosse Kunstausstellung NRW", museum kunstpalast,  
Düsseldorf \*K  
- 2005 "Grosse Kunstausstellung NRW", museum kunstpalast,  
Düsseldorf \*K  
- 2005 "Künstler der Galerie", Galerie Torsten Obrist, Essen

[www.eberhard-ross.de](http://www.eberhard-ross.de)

[er@eross.de](mailto:er@eross.de)

\*K = Katalog

Mein besonderer Dank gilt:

*Dorothee und Hans Ross, Günther Mannebach,  
Rainer Jochims, Katharina Lökenhoff,  
Nicole Hytry, Rodion Amin, Sebastian Landesberger,  
Nektarios Sotiriadis, Dirk Uhlenbrock*

Für die Unterstützung bei der Realisation dieses Buches  
möchte ich folgenden Firmen danken:

*Vollmergruppe Dienstleistung, Mülheim an der Ruhr,  
océ - Mülheim an der Ruhr, GEA - Bochum,  
Ralf Schmitz Wohnungsbaugesellschaft, Kempen*

### **eberhard ross - "organische geometrie"**

*Dieses Buch erscheint anlässlich der Ausstellungen*

- *Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr in der Alten Post,  
20. Mai -23. Juli 2006*
- *Städtische Galerie Schloss Strünkede / Herne,  
20. Mai - 25. Juni 2006*
- *GAM-Galerie Obrist am Museum / Essen, September 2006*
- *Stadtgalerie im Elbeforum / Brunsbüttel, Oktober 2007*

### **Impressum**

*Herausgeber: Niessen GmbH - Art Print Publishers, Essen*

*Texte: Beate Ermacora, Mülheim an der Ruhr,*

*Pierre Mattern, Offenburg, Alexander von Knorre, Herne*

*Übersetzungen: John Southard, Groß-Umstadt*

*Gestaltung: Dirk Uhlenbrock / signalgrau.com, Essen,*

*Eberhard Ross, Essen*

*Photographie: Mick Vincenz, Essen + Eberhard Ross, Essen*

*ISBN: 3-931326-49-7*

*© Künstler und Autoren*

*Lithographie: farbanalyse prepressagentur, Köln*

*Gesamtherstellung: Niessen GmbH - Art-Print Publishers, Essen*

*Auflage: 900 Exemplare + 100 Vorzugsausgaben*

Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr in der Alten Post

*Viktoriaplatz 1*

*D-45468 Mülheim an der Ruhr*

*Tel.: ++49/(0)208/4554171*

*Fax: ++49/(0)208/ 4554134*

*kunstmuseum@stadt-mh.de*

*www.kunstmuseum-mh.de*

Stadtgalerie im Elbeforum Brunsbüttel

*Von Humboldt-Platz 5*

*25541 Brunsbüttel*

*Tel.: 04852/ 54 0017*

*Fax: 04852/ 540044*

*stadtgalerie@stadtgalerie-brunsbuettel.de*

*www.stadtgalerie-brunsbuettel.de*

Emschertalmuseum

Städtische Galerie im Schloßpark Strünkede

*Karl-Brand-Weg 2*

*D-44629 Herne*

*Tel.: 02323/ 16-2659*

*emschertal-museum@herne.de*

*www.herne.de*

GAM | Galerie Obrist am Museum

*Kahrstraße 59 | 45128 Essen*

*Tel. +49/ (0)201/ 72 66 203*

*info@gam-essen.de*

*www.gam-essen.de*