

## 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 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.

Beate Ermacora : aus "organische geometrie"- eberhard ross, Katalogbuch 2006, Art Print Publishers, Essen

#### Zu den Arbeiten von Eberhard Ross

Das künstlerische Werk von Eberhard Ross ist in besonderem Maße der Zeichnung verpflichtet, sei es nun in Öl auf Leinwand gestaltet oder mit Graphitstift auf Papier. Auch die grossformatigen malerischen Arbeiten von Ross gewinnen ihre besondere Charakteristik durch den Strich und die Zeichensetzung, die er in kontextbildende Strukturen übersetzt, die die Bildflächen vollständig bedecken. Die Arbeiten von Eberhard Ross zeichnen sich durch eine besondere Form der Komposition aus. Seine Bildstrukturen sind in dem Sinne kompositionell, in dem sie hierarchische Ordnungen der Beziehungssetzungen der Formen untereinander gegen eine alles übergreifende kontinuierliche Gestaltung austauschen. Die Strukturen, mit denen Eberhard Ross seine Werke überzieht, wirken wie aus einem grösseren Kontext herausgelöst und scheinen unendlich über die Fläche hinaus erweiterbar zu sein. Dies gilt in besonderem Maße für die Spiralbilder, bei denen sich die Form kontinuierlich aus der Mitte heraus über das quadratische Format erstreckt und nur durch das Format selbst begrenzt aber nicht beendet wird. Die Spirale ist dabei - wie alle Strukturformen von Eberhard Ross - keine technisch konstruierte Form, sondern ist eine manuell ausgeführte Linienstruktur, die uns einen Einblick in die kontemplative und konzentrierte Malweise dieses Künstlers vermittelt.

Das Lineament wird Stück für Stück auf das Blatt bzw. die Leinwand gesetzt und verlangt vom Künstler höchste Konzentration, die kombiniert zu sein scheint mit einer Gelassenheit im Temperament. Keine hektische oder gestische Ausdrucksweise darf sich in den Strich hinein verirren, sondern die Präzision und Leichtigkeit, mit der die Elemente ausgeführt sind, bedingen sich aus der inneren Selbstverständlichkeit, mit der der Künstler dies umsetzt. Dies gilt für die Spiralen ebenso wie für die unendlichen Mäander, die sich gegenläufig über die ganze Leinwand ziehen.

Eine besondere Form von erweiterbarer Struktur findet sich auch in den „Leiterbildern“, in denen Eberhard Ross je eine Doppellinie mit einer Anzahl von Querlinien versetzt. Die so entstandenen „Leitern“ sind mit einer musikalischen Komposition vergleichbar, da die Querlinien nie gleichförmig und in regelmäßigen Abständen gesetzt sind, sondern sich rhythmisch verdichten und wieder auflösen. Sie erinnern an eine Art kontemplativer Aufzeichnung, an tagebuchartige Skizzen; und wie eng solche Verknüpfungen in der Tat im Werk von Eberhard Ross sich darstellen, wird in den „Brief-Serien“ deutlich, in der jeder einzelne Strich eine Situation, eine Information und eine Zeitsequenz zu umfassen scheint, die einer chronologischen Niederschrift gleicht, und die den philosophischen Inhalt von Zeit und Existenz thematisiert.

Die inhaltliche Festlegung der Arbeiten des Künstlers ist auch im Kontext ihrer formalen Gestaltung wichtig. Diese besondere Analogie bedingt sich nicht zuletzt durch die intensive Beschäftigung des Künstlers mit der Philosophie des Zen, worin gerade die kontemplative und sukzessive Qualität der Arbeiten begründet liegt.

Die Strukturen in Eberhard Ross' Arbeiten wirken nie wie gesetzt, sondern wie gewachsen, und aus dem Prozess des Schaffens selbst entwickelt. Besonders deutlich wird dies auch bei den im letzten Zeitraum entstandenen Arbeiten, die scheinbar Naturstrukturen aufgreifen wie das Blatt-Adersystem von Pflanzen, die sich in fraktalen Strukturen über die Leinwand ziehen und so jede Gleichförmigkeit oder mathematische Berechenbarkeit aufbrechen zugunsten einer aus sich selbst bedingten Wachstumsstruktur, die die Leinwand bzw. das Papier gleichmäßig überzieht und unendlich fortgedacht werden kann. Dieses Aufgreifen von naturidentischen Formen gipfelt in der Arbeit „Fische“ aus dem Jahr 2000, in der Eberhard Ross die reduzierte Form eines Fisches hundertfach wiederholt und sie in einer spiralförmigen Bewegung über einen dunklen Leinwandgrund setzt. Ross schafft so einen Sog der Bewegung, die sich über die Bildfläche bewegt und gleichzeitig in ihrer Ziellosigkeit fast magische Ruhe ausstrahlt.

Der Betrachter wird in den Werken von Eberhard Ross ständig aufgefordert, den Linien oder Formen mit dem Auge zu folgen und gerät bei der Betrachtung in einen Zustand der Unauflöslichkeit, da es nicht gelingt, ein Bild „zu Ende zu betrachten“.

Diese ständige Wiederholung in der Betrachtung, die der Gestaltung durch den Künstler entspricht, leitet über in eine ausgesprochen meditative Erfahrung, die sich in der Betrachtung sowie in der Entstehung der Bilder gleichermaßen einstellt. Diese philosophische Qualität der Erfahrung, die den Arbeiten von Eberhard Ross innewohnt, ist es jedoch, was der Künstler im Kern mit den asiatischen Philosophien verbindet und sie in zeitgemäße Formen überträgt.

Dr. Gabriele Uelsberg, Rheinisches Landesmuseum Bonn

#### 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 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. . 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 individuierten 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 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 umgehen und umfassen lernen. Das ist die erste Vorschulung zur Geistigkeit: auf einen Reiz nicht sofort reagieren, 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.“ 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. 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.

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.“ Aus dem Roman „Generation X“ von Douglas Coupland, zitiert .nach Rosa, Beschleunigung, S. 88.

#### Transformationen

Nach einer Wortprägung von Rainer 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“. 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 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 Diagonalen 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).

Pierre Mattern : aus "organische geometrie"- eberhard ross, Katalogbuch 2006, Art Print Publishers, Essen