

# CLEAR CUT SPACES

THE FANTASY OF MODERNITY



ARMIN MÜHSAM

CLEAR CUT SPACES  
THE FANTASY OF MODERNITY

PAINTINGS

GALERIE AMBACHER  
CONTEMPORARY



Corporate Altar, 2012  
Oil on Canvas, 12 x 18 ~  
(30 x 45 cm)



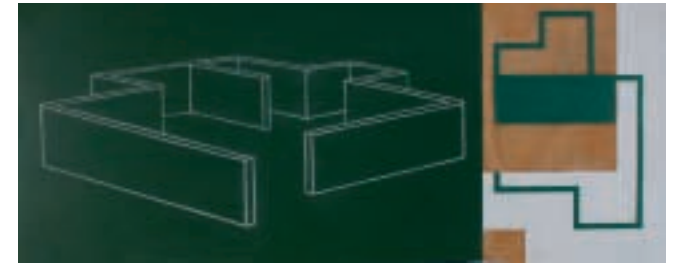
The Anxiety of Modernity II, 2012  
 Oil on Canvas, 36 x 28 ~  
 (96 x 71 cm)



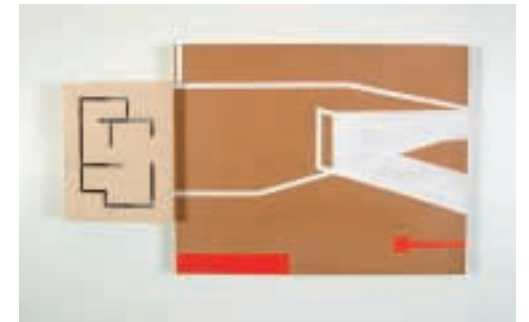
The Anxiety of Modernity, 2012  
 Oil on Canvas, 16 x 12 ~  
 (40 x 30 cm)



Maryville studio, May 2012



Foundation Series IV, 2011  
Chalk and Acrylic on Wood, 11 x 25 ~  
(28 x 63,5 cm)



3-D Construction, 2011  
Acrylic and Wood, 15 x 25 x 2 ~  
(38 x 63,5 x 5 cm)

WER WEITE IN SICH TRÄGT,  
*kann sie malen*

Weite kann geographisches Maß und eine gefühlte Dimension sein. Die Schweizer Reiseschriftstellerin und Fotografin Ella Maillard schrieb während ihrer Afghanistan-Reise im Jahr 1939: "Nur wer Weite erfassen und reifen lassen kann, kann sie besitzen".<sup>1</sup> Dieser Satz lässt sich geradezu passgenau auf die Malerei von Armin Mühsam anwenden, auch dann, wenn seine Werke nichts weiter als Landschaft und Raum thematisieren würden. Doch der Künstler arbeitet an wesentlich komplexeren Themen, die sich nicht gleich auf den ersten Blick erschließen, und der Begriff der Weite erhält letztlich eine vielschichtige und bedeutsame Komponente. Die Weite wird zur Tragweite.

Mühsam malt Landschaften, die nie reine Natur-, sondern immer anspruchsvolle Kulturlandschaften sind. Jedes seiner Bilder zeigt menschliche Hervorbringungen: architektonischer, symbolischer, kultivierter, zivilisatorischer Art. Sichtbar macht er diese durch unterschiedliche Baukörper, Pflanzungen und einzelne Fragmente. Genannte dienen als eine Art Überbleibsel in Form von Schienensträngen oder Fahrzeugspuren, von einer analog-denkenden historisierten Industrie und von Bauklotzelementen mit Unfertigkeitstatus. Seine klinisch-gesäuberte Malweise – kein Staubkorn hat sich in die Leinwandmotivik verirrt – und die scharfen Konturen, Lichtführungen und Schatten lassen eine modellhafte Auffassung vermuten. Dafür stehen auch die immer wiederkehrenden gemalten Arbeitsböcke und Modellkästen. Die fast gespenstisch leeren und gesäuberten Orte erinnern an Friedrich Nietzsches Beschreibungen des nächtlichen Turin<sup>2</sup>.

Uns wird recht schnell klar: Das, was da abgebildet ist, steht nicht für sich selbst und schon gar nicht für sich allein und es erklärt sich auch nicht ausreichend. Es gibt vielmehr symbolhafte Verweise, traumartige Visionen und narrative Kommentare für etwas, was außerhalb des Bildraumes liegt. Der Künstler meint nicht die Topik, sondern vielmehr die Typik; die Landschaft mit Gebäuden ist eine allgemeingültige Idee mit einer typischen Struktur und typischen Merkmalen. Südländische Bäume, hier und da mal ein Strauch, Wiese oder Rasen angedeutet, nie aber eine Blume oder etwas üppig Blühendes.

Die Gebäude und Baukörper sind klar und einfach, gelegentlich mit einer Zitat-Andeutung versehen: Étienne-Louis Boullées Kenotaphen<sup>3</sup> lassen grüßen, Giorgio Morandi, Giorgio de Chirico und Leo von Klenze dienen als Vorbilder. Die Himmel und Wolkenbildungen zitieren Namen wie Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich. All diese Namen sind aber nebensächlich und besagen lediglich, dass Armin Mühsam seine Zitat-Vorbilder gut kennt und studiert hat. Außerdem sind merkwürdige dunkle Ein- und betonfarbige Niedergänge und Tunnels in den Bildern zu sehen, bunker- und containerartige Formen.

Konstruktionsgegenstände wie Winkel und geographische Messgeräte sowie Stative machen dem Betrachter klar, dass Planung und Konstruktion nötig waren, um das Motiv einerseits und das Bild andererseits zu bewerkstelligen. Will sagen, der Künstler verweist auf die symbolische Konstruktion, die es im Bild selbst als vergangene Handlung einmal gegeben haben könnte und er verweist auf seine eigene, komplexe Konstruktion, das Bild komponiert und gemalt zu haben. Kommunikation wird mit Straßen und Schienensträngen, Sendemast und Satellitenschüssel symbolisiert.

Eigentlich scheint Mühsam wie ein klassischer Bildhauer zu arbeiten und alles Überflüssige aus den Bildern entfernt zu haben. Das Resultat ist das Unabdingbare, das nach dem Prozess einer Beobachtung und anschließender Reinigung als Konzentrat verbleibt. Damit wäre auch die vermeintlich gefühlte Leere des Bildraums zu erklären.

Der Mensch ist nie direkt sichtbar, als wolle uns der Künstler sagen: Die Welt funktioniert nun ohne seinesgleichen. Die Unsichtbarkeit des Menschen bedeutet aber nicht automatisch seine Abwesenheit. Es gibt in Mühsams Bildern zwei bevorzugte Sichtperspektiven auf die Dinge – die von oben, von einem erhöhten, etwas entfernten Standpunkt aus und die auf Augenhöhe. Er bietet uns gleichzeitig auch bevorzugte unterschiedliche Möglichkeiten der Annäherung an die Bildwerke an, eine künstlerisch-kunsthistorische sowie eine politisch-kritische. Oft wird in Texten über die Nähe zu de Chirico geschrieben, die "Pittura Metafisica"<sup>4</sup> erwähnt, die eine Art Hyperrealismus hervorgebracht hat und der Mühsam auch in einer bestimmten, ansatzweisen und sichtbaren Weise verbunden ist.

Ich möchte mich einem anderen Ansatz widmen, einer Annäherung, die sich eher der Idee einer Übersetzung hingibt und den Prozess des Verstehens und Gestaltens frei und kreativ zum Ergebnis führt.<sup>5</sup> Im Vordergrund steht dabei die kulturelle Auswertung, die sich mir visuell und gleichzeitig hintergründig erschließt, ohne mit dem Künstler jemals gesprochen zu haben. Bei allen Bildern Armin Mühsams hat der Betrachter das Gefühl, etwas nicht sehen zu können. Als ob es ein Geheimnis, etwas Mystisches, Unsichtbares, Verborgenes gibt, bleiben wir fragend vor den Bildern stehen. Die Fragen lauten: Warum ist der Raum ausgestorben? Was ist passiert? Welche Natur existiert noch? Gibt es die Hoffnung eines anderen, nicht entleerten Raumes? Um welche Matrix handelt es sich? Wohin führen die dunklen Eingänge? Woher rührt die merkwürdig und eigenartig religiöse Anmutung einiger Bilder?

Auf der Suche nach Antworten werden Assoziationen und Erinnerungen zu den Filmen des russischen Regisseurs und Künstlers Andrei Arsenjewitsch Tarkowskij<sup>6</sup> relevant. Wenn man davon ausgeht, dass Mühsam in gebetsmühlenartiger Weise eine Art "Zone" malt, vergleichbar der im Film "Stalker" von 1979<sup>7</sup>, so vermengen sich die künstlerisch-kunsthistorischen und politisch-kritischen Sichtweisen miteinander und führen zu Ergebnissen, die gesamtgesellschaftlicher Natur sind.

Ein Gebiet wurde evakuiert, abgesperrt und steht unter militärischer Bewachung. Der "Stalker", eine Art Pfadfinder oder Kundschafter, verdient sich seinen Lebensunterhalt damit, Leute illegal durch den Sperrgürtel zu bringen und sie innerhalb der Zone zu führen. Mühsam obliegt quasi die Aufgabe des Stalkers, wir sind diejenigen, die er in die Zone führt. Auch in der Realität, mit den Atomkatastrophen von 1986 und 2011, den verlassenen Landstrichen in der Ukraine, rund um die Städte Tschernobyl und Pripjat und Fukushima in Japan, finden wir Beispiele. Legen wir diese Katastrophen als Ausgangspunkte fest, dann scheinen sich unsere dumpfen Ahnungen, die wir in die teils kontemplativen Bilder legen, zu bestätigen: Hier stimmt etwas nicht. Die Zeit in den



Bildwerken ist eingefroren wie im Dornröschenschlaf, es drängt sich der Gedanke auf, es gäbe kein Nachher, keine absehbare Zukunft, weder für die Natur, noch für den Menschen, noch für sonst irgendetwas. Nur die Erkenntnis, worauf Mühsams Bildinhalte abzielen, kann wie der Prinz den Fluch wegküssen und die kritischen Visionen des Malers konterkarieren.

Kunst bekommt – auch im Sinne Tarkowskij – eine hohe Aufgabe, nämlich die der Vermittlung von Erkenntnis und des Begreifens. Der Endzeitstimmung steht die Wahrheitsfindung gegenüber, die uns das "absolute Bild" sehen lässt. Sie führt dazu, die und unsere Unzulänglichkeiten zu erkennen. Der Künstler Mühsam ist wie der Künstler Tarkowskij ganz uneigennützig und sieht sich und seine Kunst in einem Geflecht von Aufklärungen in Realitätsbezügen. Nur den Vorgang des Erkennens überlassen beide uns, sowie die Wahl des Weges, den wir einschlagen.

Dass dies nicht durch einen vordergründigen Realismus vermittelt wird, der sofort das Aha-Erlebnis provoziert, ist evident. Mühsams Bilder nehmen uns in die Pflicht, sie fordern Fantasie und die Grammatik der Zeugenschaft, zugleich Assoziation und Struktur und anschließend, regelrecht zwangsläufig, unser eigenes erarbeitetes und konstruktives Erkennen. Wir werden von zunächst Ahnenden durch die intensive Beschäftigung zu Mitwissenden einer poetischen, subjektiven Logik. Das scheinbar friedliche, stabile Äußere, das uns die Bildmotive anfangs suggerieren, die klaren, reduzierten Bauten, die Lichtführung, die fragmentarischen Einzelelemente und die Landschaft entpuppen sich letztlich als Ausdruck eines instabilen invisiblen Systems. Wir Betrachter können diesen Prozess des Erkennens durch eine Art des "Mappings" vollziehen. Wir erstellen uns unsere eigenen Karten. Im Zusammenspiel von freien Assoziationen mit all seinen notwendigen Widersprüchlichkeiten und kognitiven Techniken des Filterns wird ein "Mind Mapping"<sup>8</sup> vollzogen, das letztlich einer bestimmten Denk-, Erinnerungs- und Erfahrungsstruktur folgt. Wir können zugestehen, dass wir nicht auf alle Fragen Antworten gefunden haben, und trotzdem auf einen neuen Erkenntnisstand gebracht werden. Die durchkomponierten, sind eben keine durchdeklinierten Bilder.

Der Denk- und Erkenntnisraum in uns wird erweitert und es folgt die abschließende Konklusion: Wer Weite und die Tragweite unseres Handelns in sich trägt und reifen lässt, kann sie erkennen.

Claus Friede  
Hamburg, 2012



Mountaintop Removal II (Detail), 2011  
Oil on Canvas, 20 x 20 ~  
(50 x 50 cm)

1 Nicolas Bouvier, Ella Maillart, Annemarie Schwarzenbach: Unsterbliches Blau. Bleu immortel, 1939/40, Verlag Scheidegger & Spiess, Schweiz, 2003.

2 Martin Klüners: Friedrich Nietzsche und Giorgio de Chirico - ein Versuch über die Kunst der anderen Moderne GRIN Verlag, 2006.

Vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Giorgio\\_de\\_Chirico](http://de.wikipedia.org/wiki/Giorgio_de_Chirico)

3 Klaus Lankheit: Der Tempel der Vernunft. Unveröffentlichte Zeichnungen von Etienne-Louis Boullée. Birkhäuser, Basel, 1973.

4 Vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Pittura\\_metafisica](http://de.wikipedia.org/wiki/Pittura_metafisica)

5 Dagmar Reichardt: Versionen und Visionen, in Sonderdruck „Charakterbilder – Zur Poetik des literarischen Portraits“, Bonn, 2011

6 Vgl.: Andrei Arsenjewitsch Tarkowskij Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Aus dem Russischen übersetzt von Hans-Joachim Schlegel. Berlin, Frankfurt/Main: Ullstein, 1985

7 „Stalker“ entstand in den Jahren 1978/79 als fünfter Spielfilm des sowjetischen Regisseurs Andrei Tarkowskij. Das von Mosfilm produzierte Werk gilt als Klassiker des sowjetischen Kinos und des Science-Fiction-Genres. Vgl.: [http://de.wikipedia.org/wiki/Stalker\\_\(Film\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Stalker_(Film))

8 Vgl.: <http://de.wikipedia.org/wiki/Mind-Map>



Truman State University, installation view, 2012





The Collapse of Hope, 2011  
Oil on Canvas, 65 x 80 ~  
(165 x 203 cm)



The Fantasy of Modernity, 2011  
Oil on Canvas, 16 x 20 ~  
(40 x 50 cm)



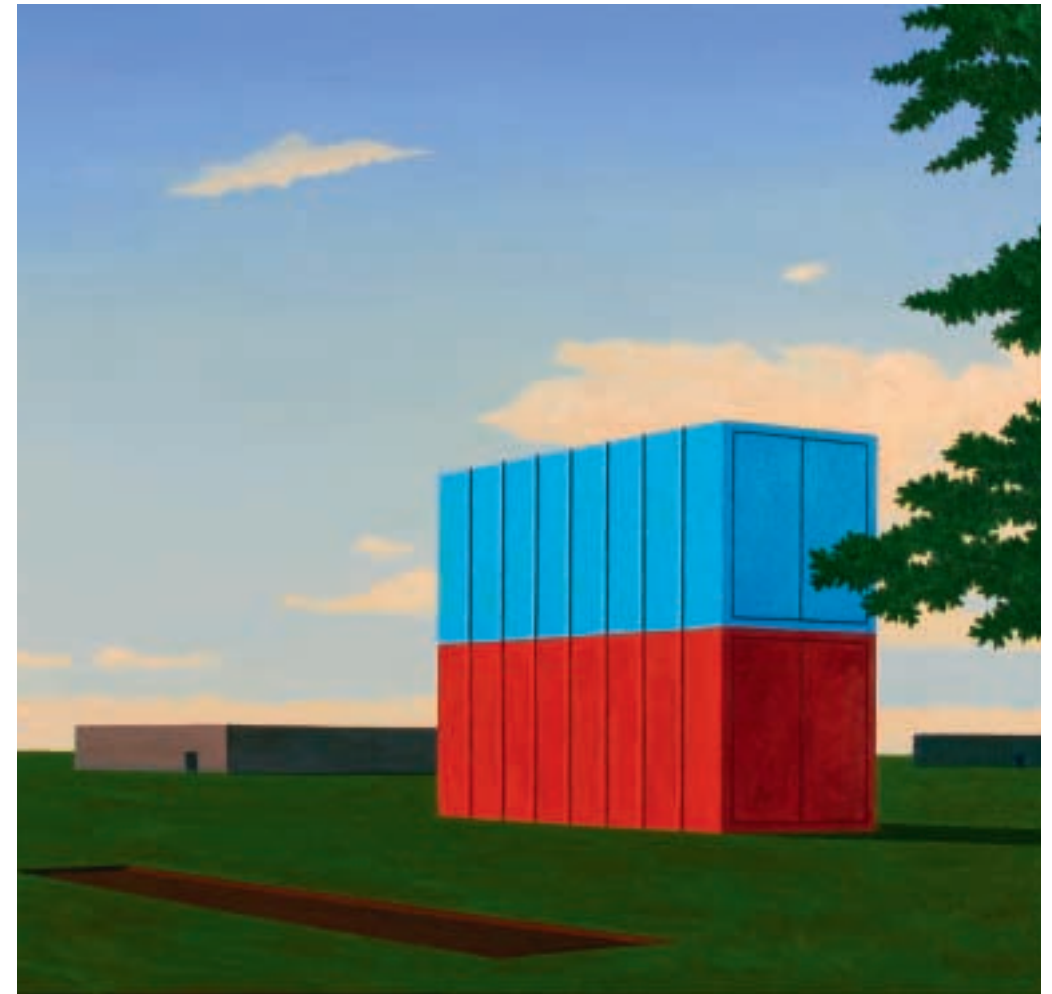
Twilight of an Idea, 2009  
Oil on Canvas, 26 x 20 ~  
(66 x 51 cm)  
Private Collection



Signorelli's Tree II, 2006  
Acrylic on Paper, 30 x 30 ~  
(76 x 76 cm)







Andachtsbild, 2012  
Oil on Canvas, 22 x 20 "  
(56 x 51 cm)



After Klenze, 2004  
Oil on Canvas, 18 x 22 ~  
(46 x 56 cm)  
Private Collection

ONCE INTERNALIZED,  
*space can be portrayed*

Space may be measured in geographical units but it can also have an emotional dimension. The Swiss travel writer and photographer Ella Maillard wrote during her Afghanistan trip of 1939: "Only those who grasp the expanse of space and allow it to mature can truly claim it".<sup>1</sup> This sentence can be applied almost perfectly to the paintings of Armin Mühsam, even if his work were to address nothing else besides landscape and space. The artist, however, works with much more complex themes. They do not reveal themselves at first glance, and the concept of space eventually achieves a multifaceted and meaningful component. Depth of space turns into deep meaning.

Mühsam paints landscapes that are never unspoiled nature-scapes, but always sophisticated cultivated landscapes. Every one of his paintings portrays human creations of various kinds: architectural, symbolic, cultural, and civilizing. He visualizes these creations through the use of various construction elements, planted vegetation and isolated fragments. The latter function as relics of sorts, sometimes in the shape of railroad and vehicle tracks, at other times in the shape of a historicized industry stuck in an analog mindset, or yet again in the shape of building-block elements abandoned before completion. The sterile cleanliness of his painting style – not a speck of dust has strayed onto his canvas – and the sharp contours, along with the directed light and the resulting shadows suggest a perception that interprets everything as a model of that which is seen. This is also what the ever-recurring painted sawhorses and model boxes are meant to signify. The ghostly vacant and purged locations are reminiscent of Friedrich Nietzsche's descriptions of a nocturnal Turin.<sup>2</sup>

We realize quite quickly: What is being depicted does not represent itself (let alone stand in for just itself), nor does it explain itself sufficiently. Instead, there are symbolic references, dreamlike visions and narrative comments for something that lies outside the image area. The artist is not referring to the topic, but rather to the type; a landscape with buildings is a universally valid concept, with a typical structure and typical features. Mediterranean trees, here and there traces of a shrub, a meadow or a lawn, but never a flower or anything that is in full bloom.

The buildings and structures are clear and simple, with the occasional hint of a quote thrown in: Étienne-Louis Boullée's Cenotaphs<sup>3</sup> suggest themselves, while Giorgio Morandi, Giorgio de Chirico and Leo von Klenze serve as influences. The skies and cloud formations reference names such as Philipp Otto Runge and Caspar David Friedrich. All these names are secondary, however, and merely demonstrate that Armin Mühsam knows and has studied his predecessors well.

In addition, there are strange, dark entranceways, concrete-gray underpasses and tunnels, along with bunker- and container-like forms. Drafting and surveying tools such as straightedges and geographical instruments as well as tripods make it clear to the viewer that planning and construction were necessary to

accomplish the motif on the one hand and the painting on the other. This is to say, the artist is referring to the symbolic construction which could once have occurred as part of the narrative depicted in the painting itself, while at the same time referring to his own, complex construction of having composed and painted the image. Communication is symbolized by roads and railroad tracks, transmission towers and satellite dishes.

In fact, Mühsam seems to work like a classic sculptor, and to have removed everything superfluous from the image. The end-product contains only the indispensable – that which has been distilled from a process of observation and subsequent purification. This would also explain the almost viscerally felt emptiness of the image space.

Man is never directly visible, as if the artist wants to tell us: The world now functions without his kind. However, the invisibility of humanity does not automatically imply its absence.

In Mühsam's paintings there are two preferred viewpoints – from above, using an elevated, somewhat remote vantage point, and from eye level. At the same time, he also offers us his preferred options on how to approach his works: one would be via art and art history, the other via politics and social commentary. In texts about Mühsam the closeness to de Chirico is often written about, mentioning the "Pittura Metafisica"<sup>4</sup>, which created a kind of hyperrealism, and to which Mühsam is connected in a distinct, tentative yet noticeable way.

I would like to address another approach, one that prefers to devote itself to the idea of a translation and steers the process of understanding and forming toward the desired result in a free and creative manner.<sup>5</sup> My emphasis here will be on cultural analysis, prompted by clues that are visually apparent as well as implied, without ever having spoken with the artist.

With all of Armin Mühsam's paintings the viewer has the feeling that there is something that cannot be seen. It is as if there was a secret, something mystical, invisible and hidden as we stand guessing in front of the pictures. The questions that arise are: Why is the space devoid of life? What has happened? What kind of nature still exists? Is there any hope of another space, one that has not been emptied out? Which matrix are we dealing with? Where do the dark entrances lead? What is the origin of the strange and peculiarly religious aura in some of the paintings?

While searching for answers, associations and recollections of the films of Russian director and artist Andrei Arsenyevich Tarkovsky<sup>6</sup> become relevant. If the premise is that Mühsam, in mantra-like manner, paints a kind of "zone" comparable to the one in the 1979 film "Stalker"<sup>7</sup>, then the art-historical and the socio-political interpretations of his work are able to blend and lead to results that address societal issues in their broadest definition.



An area has been evacuated, closed off, and is guarded by the military. The "stalker," a pathfinder or scout of sorts, makes a living by illegally guiding people past the cordon and taking them inside the zone. In some ways, Mühsam's mission is the same as the stalker's; we are the ones being led into the zone.

We find examples of this in real life, too: The nuclear disasters of 1986 and 2011, the abandoned tracts of land in Ukraine, around the cities of Chernobyl and Prypiat, and Fukushima in Japan. If we use these catastrophes as starting points, our vague premonitions, which we project into some of the more contemplative paintings, seem to be confirmed: Something is not right here. The time that is depicted in the artworks is as frozen as that in the tale of "Sleeping Beauty." One cannot help but think that there might be no "after," no foreseeable future – not for nature, nor humanity, nor for anything else. Only the recognition of Mühsam's pictorial aims can act like the prince's kiss, lift the curse, and counteract the painter's grave visions.

Art is charged – this applies to Tarkovsky, too – with a noble mission: to actually impart knowledge and comprehension. The apocalyptic mood stands in opposition to the discovery of truth, which allows us to see the "absolute picture" and leads us to the recognition of its shortcomings, which in turn are also our own. Mühsam the artist, just like Tarkovsky the artist, is entirely unselfish; he sees himself and his art as part of a web of reality-based revelations. The only thing that both artists leave up to us is the process of comprehension, along with the route we choose to get there.

It is evident that this is not conveyed through the kind of superficial realism that immediately triggers an eye-opening realization. Mühsam's pictures take us to task. They make demands on our imagination and the grammar of bearing witness, as well as our powers of association and structured thinking. And finally, indeed inevitably, they demand of us to formulate and construct our own understanding. In this intensely absorbing activity our initial intuitions are transformed into the shared knowledge of a poetic, subjective logic. The seemingly peaceful and stable appearance first suggested to us by the artist's iconography, the clear, simplified buildings, the lighting, the isolated fragments and the landscape itself ultimately reveal themselves as an expression of an unstable and invisible system. As viewers, we can engage in this process of recognition via a kind of "mapping." We create our own maps. By blending free association – with all of its unavoidable contradictions – and cognitive techniques of filtering, we engage in a sort of "mind mapping"<sup>8</sup> that ultimately adheres to certain structures of thinking, remembering and experiencing. We can admit that we have not found answers to all the questions and still rest assured that we are being elevated to a new level of understanding. These paintings, though meticulously composed, do not at all spell out fixed meanings.

Within ourselves, the space for contemplation and recognition is expanded, followed by the final conclusion: Those who carry the deep and far-ranging implications of our actions within themselves and allow them to mature will be able to recognize them.

Claus Friede  
Hamburg, 2012



View from an Archive, 2008  
Oil on Canvas, 18 x 24 ~  
(46 x 61 cm)  
Private Collection

1 Nicolas Bouvier, Ella Maillart, Annemarie Schwarzenbach: Unsterbliches Blau. Bleu immortel, 1939/40, Publisher Scheidegger & Spiess, Switzerland, 2003.

2 Martin Klüners: Friedrich Nietzsche und Giorgio de Chirico - ein Versuch über die Kunst der anderen Moderne GRIN Publisher, 2006.

Cf.: [http://en.wikipedia.org/wiki/Giorgio\\_de\\_Chirico](http://en.wikipedia.org/wiki/Giorgio_de_Chirico)

3 Klaus Lankheit: Der Tempel der Vernunft. Unveröffentlichte Zeichnungen von Etienne-Louis Boullée. Birkhäuser, Basel, 1973.

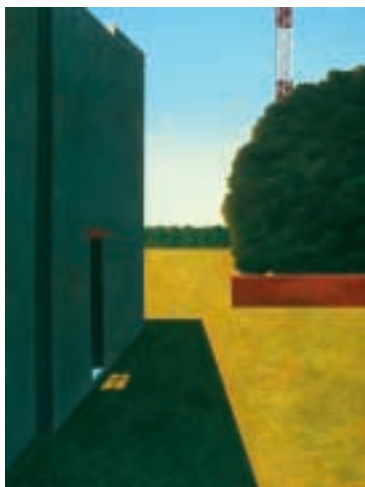
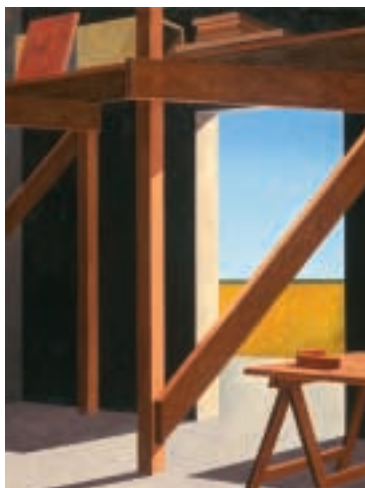
4 Cf.: [http://en.wikipedia.org/wiki/Metaphysical\\_art](http://en.wikipedia.org/wiki/Metaphysical_art)

5 Dagmar Reichardt: Versionen und Visionen, in special edition "Charakterbilder – Zur Poetik des literarischen Portraits", Bonn, 2011

6 Cf.: Andrei Arsenjewitsch Tarkowskij Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Translated from the Russian by Hans-Joachim Schlegel. Berlin, Frankfurt/Main: Ullstein, 1985

7 "Stalker", 1978/79, was Soviet director Andrei Tarkovsky's fifth feature film. Produced by Mosfilm, it is regarded as a classic of Soviet cinema and the Science-Fiction-Genre. Cf.: [http://en.wikipedia.org/wiki/Stalker\\_\(1979\\_film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Stalker_(1979_film))

8 Cf.: [http://en.wikipedia.org/wiki/Mind\\_map](http://en.wikipedia.org/wiki/Mind_map)



Constrained Choices, 2009  
Oil on Canvas, 26 x 20 ~  
(66 x 51 cm)

The Loss of Innocence, 2009  
Oil on Canvas, 26 x 20 ~  
(66 x 51 cm)  
Private Collection

House of Plans, 2010  
Oil on Canvas, 26 x 20 ~  
(66 x 51 cm)



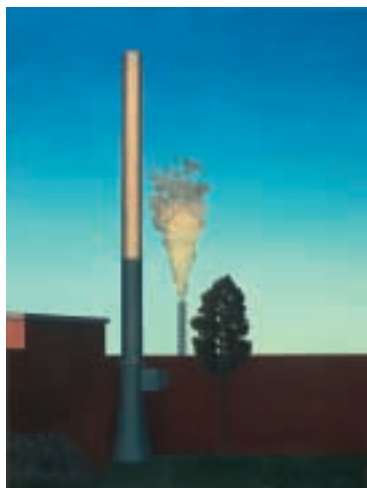
Romance of a Space, 2009  
Oil on Canvas, 26 x 20 ~  
(66 x 51 cm)



Proposed Development, 2004  
Oil on Canvas, 22 x 22 ~  
(56 x 56 cm)  
Private Collection



End of an Era, 2010  
Oil on Canvas, 26 x 20 ~  
(66 x 51 cm)  
Private Collection



Trajectory of Faith, 2008  
Oil on Canvas, 26 x 20 ~  
(66 x 51 cm)

Private Collection

Clear New World, 2010  
Oil on Canvas, 26 x 20 ~  
(66 x 51 cm)

Private Collection

The Lore of Ownership Societies, 2008  
Oil on Canvas, 30 x 24 ~  
(76 x 61 cm)



Clear New World I, 2010  
Oil on Canvas, 26 x 20 inches  
(66 x 51 cm)

## VISUAL EXTIRPATION

*in the Paintings of Armin Mühsam*

There is a visual mystery to the sparse landscapes painted by Armin Mühsam. The works are austere, yet achingly beautiful, capturing the light and shadows of what might be America or a place entirely fictive.

Some paintings feature landscapes with odd industrial objects, structural forms, mechanical or concrete foundations, tanks or overpasses without visible human presence. Others focus on architectural miniatures, a facsimile of a likeness of a built environment. There is a timelessness to the work and an anthropological exploration of signs and symbols, but Mühsam is also deftly reacting and interacting with Western art history.

His philosophy and approach are shamanistic in the way Joseph Beuys was considered a shaman, and his technique is similar to the dream writing of Giorgio de Chirico. It's a bit as if Mühsam has yoked the ideas of these two artists (among others) together, creating his own philosophy of art making that is metaphysical while visually expressing a contemporary annihilation of sorts.

"My work focuses on the relationship between the natural and the human-built. It is inspired by history, art, architecture and anthropology, as well as my own experience of and relationship to, the environment in all its aspects – geographical, cultural and spatial," Mühsam says.

His landscapes explore places and structures that echo the haunted houses, squares, gardens and railway stations painted by de Chirico. But where de Chirico used the landscape as a backdrop for mysterious symbols and objects, Mühsam finds those symbols and objects in the land, with the shadows and perspective just slightly off. Mühsam's paintings of landscape models are the strongest representation of the metaphysical. They have a strange and unfamiliar context. Why a model of the destruction created by mining or the representation of a partially built structure?

Additionally, the exquisite skill in which Mühsam paints is in direct opposition to the subject matter of his work. While not apocalyptic, the perspective is one of destruction. Mühsam is a visual extirpator. And while his sterile paintings are rooted in the traditions of Western landscape painting, they have nothing to do with that tradition, which viewed nature as the supreme creation of God and glorified the wonderful land Americans were privileged to inhabit thanks to that God.

"My paintings are the logical conclusion of Hudson River School paintings," Mühsam says, describing George Inness' *The Lackawanna Valley* from 1856 as "an empty meadow, filled with tree stubs in the middle ground, the railroad and a train passing through."

"I see in that painting the prophetic beginnings of what I basically am at the tail end of...I'm not comparing myself to Inness, but I think my paintings can be classified as the end point of what is already preconfigured in that painting – A valley just at the beginning of the impact of industrialization."

For Mühsam, the Western capitalistic way of living forged during the time of Inness has led to an absolute equalization and streamlining of the environment.

The recurring elements we see in his paintings: underpasses, bridges, utilitarian buildings, shipping containers, tracks on the ground and power lines are a vocabulary, a symbiotic language for logistical efficiency and utilitarianism. This language has complete disregard for place and the individuality of location, and the artist employs it to illustrate the contemporary spirituality that has superseded that of Inness and his fellow landscape painters – a metaphysical and transcendental belief in the idea of progress through the pursuit of material goods.

In other words, he is subverting the 19th-century notion of the noble landscape as an expression of God's omnipotence and benevolence and turns it into a sort of "technological sublime" in which the empty and meaningless works of man have replaced those of Creation. Given the economic collapse of 2008 and the financial instability of European markets, belief in economics as our savior requires a supreme and, in Mühsam's view, an also absurd leap of faith.

Another belief expressed in his work is that we humans can continue to manipulate the land and subdue the landscape for our needs. This became evident to Mühsam, who was born in Romania, grew up in Germany and studied art in Montana. When he returned to Germany after earning his MFA, he was struck by how overpopulated, thoroughly cultivated and spatially constricted he found Germany to be.

"After Montana, Germany seemed a horror vision come true – all land is utilized to serve man's purposes. There simply was hardly any place left where our fellow species could live undisturbed; the few who had survived 2000 years of Western civilization were still around by sheer luck and our indulgence," he says.

This is where Joseph Beuys comes into play. Beuys was an early member of the Fluxus movement exploring the fluidity between literature, music and visual art, but it was his political activism (he was one of the founding members of the Green Party in 1979) and his emphasis on overcoming the materialism of Western culture and replacing it with a more holistic view of the world – a gesamtkunstwerk shaping society and politics that most influences Mühsam, dovetailing with his studies of Native American tribal cultures, many of whom also take an interconnected view of society.

During his first lecture tour to America, Beuys told audiences that humanity was in an evolving state and that as "spiritual" beings we ought to draw on both our emotions and our thinking as they represent the total energy and creativity for every individual.

Beuys said: "I don't use shamanism to refer to death, but vice versa – through shamanism, I refer to the fatal character of the times we live in. But at the same time I also point out that the fatal character of the present can be overcome in the future."



"Beuys was not called a "shaman" for nothing," Mühsam says. "To me that is the greatest compliment one can pay the child of a Western civilization. Beuys impressed me with the conviction of his ideas, in the face of overwhelming odds and vicious attacks, especially from fellow artists."

"He wasn't the only artist of the Twentieth Century who identified the crisis of Western civilization, but nobody else offered a way out of this crisis with such eloquence, seriousness, steadfastness and yes, beauty."

Mühsam continues to point to the obvious destruction of our landscape, our society and our world by our hyper-individual focus and our blind faith in free-for-all enterprise. For Mühsam technology draws into the landscape just as the artist draws on a sheet of paper.

Not only are contemporary Western humans disconnected from nature, we are disconnected from our own essence. His imagery is like a mirror held up for the viewer in hopes that we will begin to see what we have created and to determine whether we have reached the tipping point for a cataclysm or can yet find redemption.

For Mühsam the answer might be that it is too late. What we see in his paintings is all that will be left from our Western profit-oriented economic experiment.

Leanne Goebel  
Denver, CO, 2012



Optimization Demands, 2008  
Oil on canvas, 38 x 28 "  
(96 x 71 cm)

Eastern Oregon  
University Collection



CLEAR CUT SPACES  
*The Fantasy of Modernity*



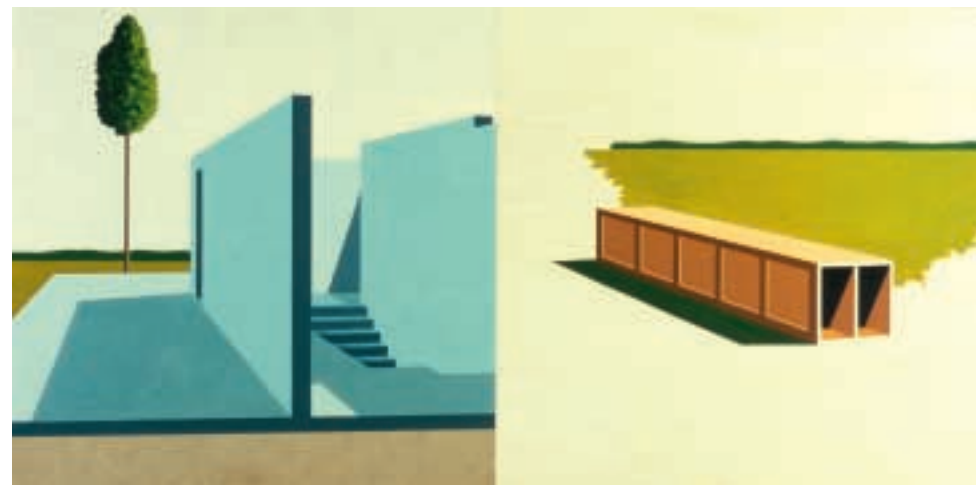
Intersection of Space, 2008  
Acrylic on MDF / Plywood, 21 x 42 ~  
(53 x 106 cm)

Private Collection

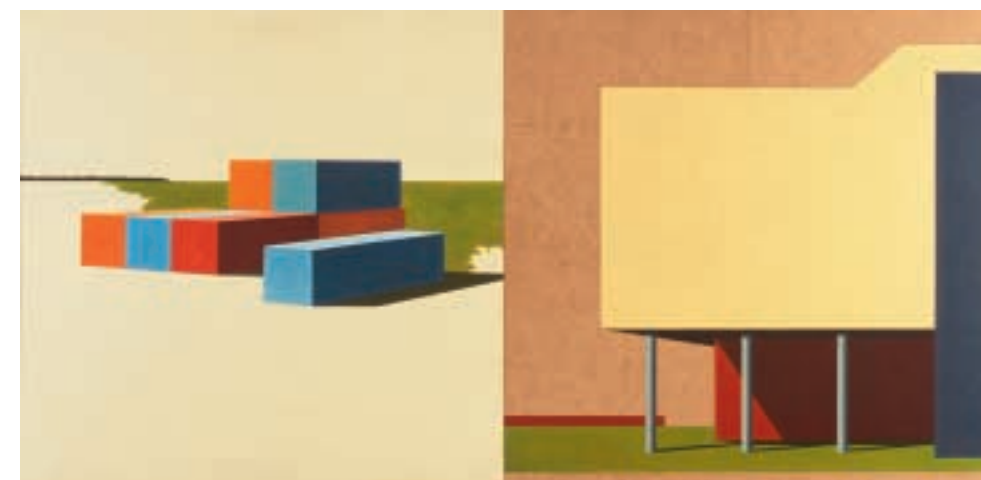


M.T. Raum, 2007, Acrylic on MDF / Plywood, 21 x 42 "  
(53 x 106 cm)

Dissipation of Space, 2008, Acrylic on MDF / Plywood, 21 x 42 "  
(53 x 106 cm)



Classification of a Landscape, 2008, Acrylic on MDF / Plywood, 16 x 38 "  
(40 x 96 cm)



Proposal for an Archive, 2009, Acrylic on MDF / Plywood, 21 x 42 "  
(53 x 106 cm)



Foundation Series II, 2002, Acrylic on Linen, 11 x 29 "  
(53 x 106 cm)

Private Collection

## AUSGERÄUMTE LANDSCHAFTEN

- zur *Malerei von Armin Mühsam*

Eine visuelle Rätselhaftigkeit beseelt die kargen und einsamen Landschaften von Armin Mühsam. Die Arbeiten sind schmucklos, jedoch beklemmend-schön; sie fangen Licht und Schatten vom Gegendem ein, die sich in Amerika befinden, genauso gut aber auch erfunden sein könnten. Manche Gemälde zeigen Landschaften mit undefinierbaren Industrieobjekten, abstrakte Bauteile, mechanische oder betonierte Fundamente, Silos oder Unterführungen, alle ohne eine sichtbare menschliche Präsenz. Andere konzentrieren sich auf architektonische Miniaturen, Faksimiles eines Abbildes einer konstruierten (Um)Welt. All diese Bilder wirken zeitlos und wie anthropologische Untersuchungen von Zeichen und Symbolen, aber der Künstler setzt sich auch geschickt mit der westlichen Kunstgeschichte auseinander und tritt mit ihr in einen bewussten Dialog. Seine Philosophie und sein Ansatz sind schamanistisch im Sinne von Joseph Beuys' Schamanentum, während seine Technik an die Traumwelten von Giorgio de Chirico erinnert. Es ist fast, als hätte Mühsam die Ideen dieser zwei (und anderer) Künstler unter ein Joch gebracht, um sich seine eigene Philosophie des Kunstschaffens zu erarbeiten, eine Philosophie, die metaphysisch ist, gleichzeitig aber auch eine Art zeitgenössische Vernichtung bildhaft macht.

"Mein Werk beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen dem Natürlichen und dem vom Menschen Geschaffenen. Es ist sowohl von Geschichte, Kunst, Architektur und Anthropologie inspiriert, als auch von meinen Erlebnissen in der Umwelt und meiner Beziehung zu ihr, in all ihren Aspekten – geografisch, kulturell und räumlich," sagt Mühsam.

Seine Landschaften erkunden Orte und Gebäude, die wie ein Nachklang von de Chiricos verwunschenen Häusern, Plätzen, Gärten und Bahnhöfen anmuten. Aber wo de Chirico die Landschaft lediglich als Hintergrund für geheimnisvolle Symbole und Gegenstände benützte, da findet Mühsam diese Symbole und Gegenstände in der Landschaft selbst vor, verfremdet sie aber noch durch leicht unstimmige Schatten und Perspektiven. Die gemalten Landschaftsmodelle sind Mühsams deutlichste Darstellungen des Metaphysischen. Sie haben einen fremdartigen und ungewöhnlichen Kontext. Was soll ein Modell der durch Bergbau verursachten Umweltzerstörung, warum wird das Abbild eines halbfertigen Gebäudes gezeigt?

Hinzu kommt noch, dass Mühsams meisterhafte Maltechnik in direktem Gegensatz zum Dargestellten steht. Die Thematik ist zwar nicht apokalyptisch, aber es geht hier um Zerstörung: Mühsams Landschaften sind – zumindest visuell – radikal ausgeräumt. Und während seine Kompositionen steriler Landschaften in der Tradition westlicher Landschaftsmalerei verwurzelt sind, haben sie doch nichts zu tun mit dieser Tradition, die in der Natur die oberste Schöpfung Gottes sah und das wundervolle Land verherrlichte, für dessen Besiedlung dieser Gott die amerikanische Nation ausersehen hatte.

"Meine Gemälde," sagt Mühsam, "sind die logische Konsequenz der Bildwelt der Hudson River School," und beschreibt George Inness' *The Lackawanna Valley* aus dem Jahr 1856

als "eine freie Wiese voller Baumstümpfe in der Bildmitte, mit einer Bahnlinie und einem durchfahrenden Zug. In diesem Bild wird meiner Meinung nach geradezu prophetisch vorgegenommen, was zu meinen Lebzeiten Wirklichkeit geworden ist...Ich will mich nicht mit Inness vergleichen, aber ich denke doch, dass man meine Bilder als den Endpunkt eines Prozesses beschreiben kann, der in seinem Bild schon vorgezeichnet ist – ein Tal ganz zu Beginn der Industrialisierung."

Für Mühsam ist es der westlich-kapitalistische Lebensstil, der, zu Inness' Zeit erschaffen, nun zu einer vollständigen Gleichschaltung und Begradigung der Umwelt geführt hat. Die stete Wiederholung seiner Kompositionselemente: Unterführungen, Brücken, Lagerhallen, Container, Spuren und Leitungen konstituieren ein Vokabular, eine symbiotische Sprache, um logistische Effizienz und Zweckgerichtetheit zu beschreiben. In dieser Sprache kommt es nicht auf konkrete Orte an oder deren Einbindung in die Umwelt, denn der Künstler verwendet sie zu einem ganz bestimmten Zweck – er will mit ihr die zeitgenössische Spiritualität illustrieren, die jene von Inness und anderer Landschaftsmaler verdrängt hat: ein metaphysischer und transzendenter Glaube an die Idee des Fortschritts durch Konsum. Mit anderen Worten, er ersetzt in einer subversiven Geste das Landschaftsideal des 19. Jahrhunderts (das mittels einer exaltierten Naturdarstellung einen allmächtigen und wohlmeinenden Gott feierte) durch eine Art "Technologie-Verherrlichung", in der die hohlen und bedeutungsleeren menschlichen Werke den Platz des Schöpfergottes eingenommen haben. Angesichts des Wirtschaftskollapses von 2008 und der andauernden europäischen Finanzkrise erfordert der Glaube an die rettende Kraft der Märkte einen gewaltigen und, in Mühsams Augen, ebenso absurden Vertrauensvorschuss.

Ein weiterer (Aber)Glaube, den er mit seinem Werk kommentiert, ist jener, dass wir Natur und Landschaft weiterhin ohne Konsequenzen verändern und ausbeuten können. Der Künstler, der in Rumänien geboren, in Deutschland aufgewachsen ist und im amerikanischen Bundesstaat Montana Malerei studiert hat, kam zu dieser Erkenntnis, als er nach Beendigung seines Studiums Deutschland mit anderen Augen sah: überbevölkert, durch und durch bebaut und räumlich eingengt.

"Nach Montana erschien mir Deutschland wie ein wahrgewordener Alptraum – jedes Stückchen Land dient nur der Befriedigung menschlicher Bedürfnisse. Fast nirgendwo ist ein Platz übriggeblieben, wo andere Lebewesen ungestört leben können. Die wenigen, die 2000 Jahre westlicher Zivilisation überlebt haben, existieren durch schieres Glück oder weil wir Mitleid mit ihnen hatten."

Und hier kommt Joseph Beuys ins Spiel. Beuys war bekanntermaßen ein früherer Mitstreiter des Fluxus, jener Kunstströmung, die sich der Erkundung der fließenden Grenzen zwischen Literatur, Musik und bildender Kunst verschrieben hatte, aber es war sein politisches Engagement (z.B. als Gründungsmitglied der Grünen im Jahr 1979) und sein Beharren darauf, dass der Materialismus des Westens bankrott sei und mit einer ganzheitlichen Weltsicht ersetzt werden müsse, das den meisten Einfluss auf Mühsam hat – ein



Gesamtkunstwerk, das gleichermassen Gesellschaft und Politik formt. Der Beuyssche Denkansatz stellt auch die Verbindung her zu den nordamerikanischen Stammeskulturen, die Mühsam von früher Jugend an studiert hat, denn viele dieser Stämme stellen vernetztes Denken ins Zentrum ihres gesellschaftlichen Handelns. Im Zuge seiner ersten Vortragsreihe in Amerika erläuterte Beuys seine Sicht der Menschheit als immer noch im Werden begriffen: Wir Menschen, als spirituelle Wesen, müssen in gleichem Masse auf unsere Empfindungen, wie auch auf unseren Intellekt vertrauen, denn beide machen die Gesamtenergie und Kreativität jedes Individuums aus.

Beuys erklärte: "Ich benütze den Schamanismus nicht, um auf den Tod zu verweisen; im Gegenteil: durch den Schamanismus weise ich auf den Todescharakter unserer Zeit. Gleichzeitig aber mache ich klar, dass der gegenwärtige Todescharakter in der Zukunft überwunden werden kann."

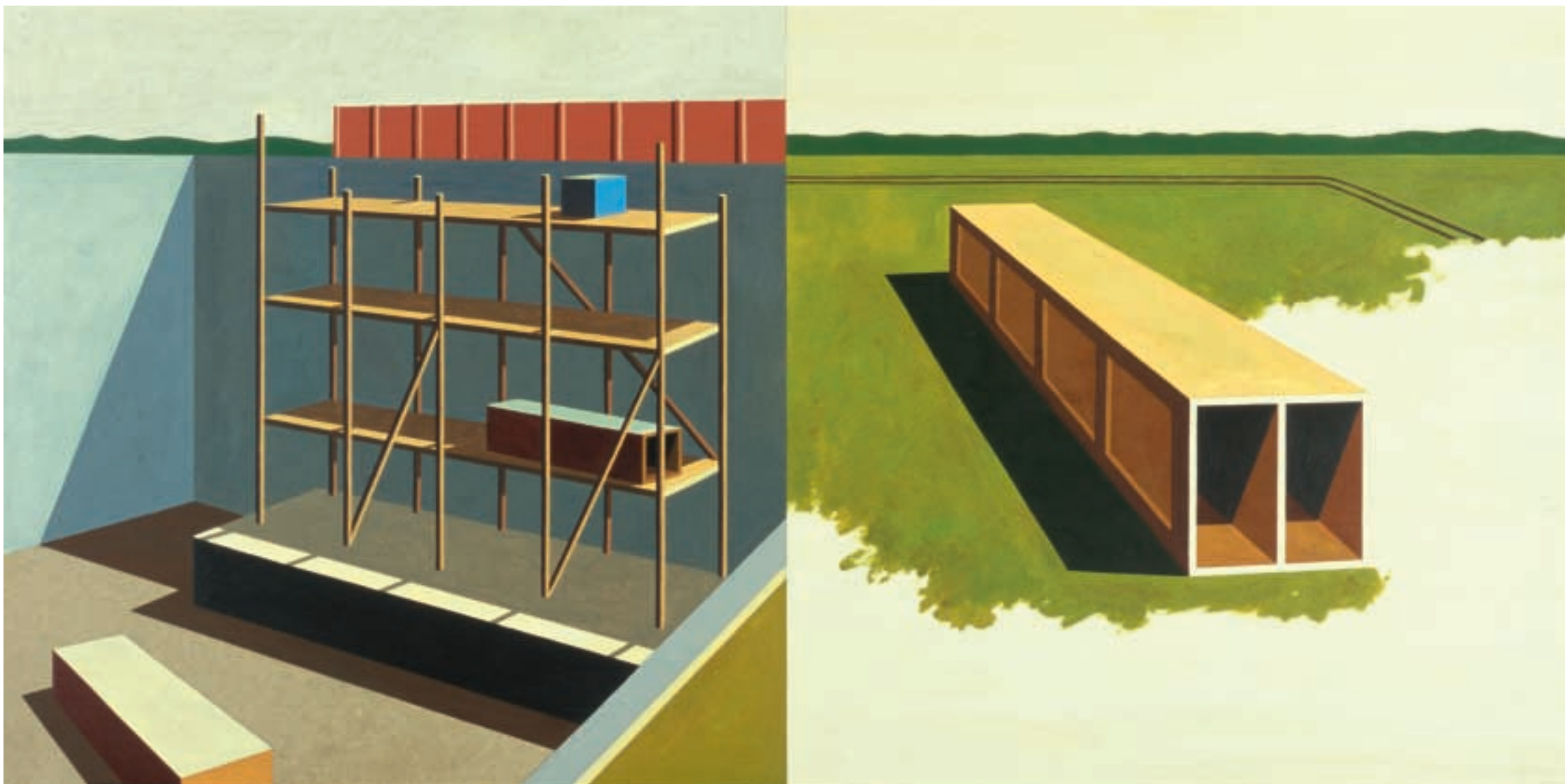
"Beuys wurde nicht umsonst Schamane genannt," kommentiert Mühsam. "Aus meiner Sicht ist das ein Kompliment, das grösste, das einem Kind der westlichen Welt gemacht werden kann. Es hat mich sehr beeindruckt, wie standhaft Beuys von der Gültigkeit seiner Ideen überzeugt war, vor allem angesichts der schier unüberwindbaren Widerstände und den heftigen Angriffen, besonders von anderen Künstlern. Er war nicht der einzige Künstler des 20. Jahrhunderts, der die Krise der westlichen Zivilisation identifiziert hat, aber keiner hat den Ausweg aus dieser Krise mit solcher Eloquenz, Ernsthaftigkeit, Beharrlichkeit und, ja, Schönheit gezeigt."

Mühsam weist immer wieder darauf hin, wie unsere hyper-individualistische Engstirnigkeit und unser blindes Vertrauen in ungezügelter Unternehmertum zur offensichtlichen Zerstörung unserer Landschaft, Gesellschaft und letztlich des ganzen Planeten führt. In seinen Augen hinterlässt die Technologie Spuren in der Landschaft, wie ein Künstler auf einem Blatt Papier. Der zeitgenössische westliche Mensch ist nicht nur von der Natur entfremdet, sondern ist sich auch selbst fremd geworden. Die Bildwelt des Künstlers ist mit einem Spiegel vergleichbar, den er uns Betrachtern in der Hoffnung entgegenhält, dass wir zunächst erkennen, was wir geschaffen haben, und uns dann entscheiden, ob wir an der Kippe zu einem globalen Kollaps angelangt sind oder ob es noch eine Aussicht auf Rettung gibt. Für Mühsam könnte die Antwort sein, dass es zu spät ist. Was wir in seinen Bildern sehen, ist all das, was von unserem westlichen profitorientierten Wirtschaftsexperiment übrig bleiben wird.

Leanne Goebel  
Denver, CO, 2012



Interventionist Interior, 2008  
Acrylic on Newsprint, 14 x 14 "  
(96 x 71 cm)



Heidegger's Dream, 2008, Acrylic on MDF / Plywood, 21 x 42" (53 x 106 cm)

Private Collection





Maryville studio, May 2012



The artist working on  
“The Collapse of Hope”



Resource Density, 2011, Oil on Canvas, 16 x 28 ~  
(40 x 71 cm)



The Romance of Immortality, 2009  
 Oil on Canvas, 26 x 20 ~  
 (66 x 51 cm)  
 Private Collection



**Armin Mühsam -  
Narratives of Inevitability**



Armin Mühsam completed his undergraduate studies in Communication Design at the University of Applied Sciences in Munich, Germany (1994). He then moved to the United States to study painting and printmaking at Montana State University in Bozeman, MT. In 1997, received a Master of Fine Arts Degree in Painting and returned to Germany. Three years later, he joined Northwest Missouri State University, in Maryville, as the Director of the Painting Program, where he is currently Associate Professor of Painting.

SELECTED SOLO EXHIBITIONS

- 2013 Charleston Heights Art Center, Las Vegas, NV.  
Yeiser Art Center, Paducah, KY.
- 2012 Ambacher Contemporary, München, Germany.  
Albright Art, Concord, MA.  
New Harmony Gallery of Contemporary Art, New Harmony, IN.  
Truman State University Gallery, Kirksville, MO.
- 2011 Ambacher Contemporary, München, Germany.
- 2010 Ambacher Contemporary, München, Germany.  
Albright Art, Concord, MA.
- 2009 Georgetown University, Washington, DC.  
Contemporay Art Gallery of the Brukenthal Museum, Sibiu, Romania.  
Lightwell Gallery, University of Oklahoma, Norman, OK.
- 2008 Galerie Lichtpunkt, München, Germany.  
Quad City Arts Center, Rock Island, IL.
- 2007 Mallin Gallery, Artists Coalition, Kansas City, MO.  
MetroLex Gallery, Lexington, KY.
- 2006 Zeitgeist Gallery, Nashville, TN.  
Manhattan Arts Center, Manhattan, KS.
- 2005 Scheffer Gallery, Budapest, Hungary.  
Atkinson Gallery, Santa Barbara City College, Santa Barbara, CA.
- 2004 Clark House Gallery, Bangor, ME.  
Arts Incubator Gallery, Kansas City, MO.
- 2003 Olin Gallery, Roanoke College, Salem, VA.
- 2002 The Arts Center, Orange, VA.
- 2001 Leedy-Voulkos Art Center, Kansas City, MO.
- 1999 Muzeul National de Arta, Cluj, Romania.

SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 2013 Quietude – Nightingale Gallery, Eastern Oregon University, La Grande, OR.
- 2012 Natural/Constructed Spaces – The Painting Center, New York, NY.  
National Juried Exhibition – First Street Gallery, New York, NY.  
National Art Premiere – Elmhurst Art Museum, Elmhurst, IL.
- 2011 4th National Juried Exhibition – Prince Street Gallery, New York, NY.  
ARCH – Manifest Gallery, Cincinnati, OH.  
Specific Environments: Landscape as Metaphor – Lincoln Center, Ft. Collins, CO.
- 2010 Bel Etage – Ambacher Contemporary, München, Germany.  
Place – Lawrence Art Center, Lawrence, KS.  
National Juried Competition – Phoenix Gallery, New York, NY.

- 25th Tallahassee International – FSU Museum of Fine Arts, Tallahassee, FL.
- 18th National Juried Exhibition – Bowery Gallery, New York, NY.
- 2009 Painting Metabolism – William Havu Gallery, Denver, CO.  
Contemporary Painting – Eastern Michigan University, Ypsilanti, MI.  
Architectural Spaces – The LoDi Project, Raleigh, NC.
- 2008 The Artist’s Choice – Atlantic Gallery, New York, NY.  
A Sense of Place – Sherry Leedy Contemporary Art, Kansas City, MO.  
Painting as Presence – Creative Arts Workshop, New Haven, CT.
- 2007 ART FAIR 21, Köln, Germany.  
Beyond Mimesis – Strecker-Nelson Gallery, Manhattan, KS.  
Ten Views – William Havu Gallery, Denver, CO.
- 2006 Urban Landscapes – Strecker-Nelson Gallery, Manhattan, KS.  
13th Realism Invitational – Klaudia Marr Gallery, Santa Fe, NM.  
Cul-de-Sac – Radford Art Museum, Radford, VA.  
American Landscapes 2006 – MFA Circle Gallery, Annapolis, MD.  
A Sense of Place – Gertrude Herbert Institute of Art, Augusta, GA.  
City as Nature – Afif Gallery, Philadelphia, PA.  
American Landscapes – Washington Gallery of Photography, Bethesda, MD.
- 2005 Texas National – Stephen F. Austin University, Nacogdoches, TX.  
39th Annual National Drawing and Small Sculpture Show, Corpus Christi, TX.  
Border to Border 10 – Austin Peay University, Clarksville, TN.  
Town and Country – Morehead State University, Morehead, KY.
- 2004 Mois de l’Art Contemporain – Pont Audemer, France.  
City & Industry – De Vrijplaats Gallery, Amsterdam, Netherlands.  
Biennial Juried Exhibition – Brad Cooper Gallery, Tampa, FL.  
10th Great Plains National – Moss-Thorns Gallery, Hays, KS.
- 2003 New Art ’03 – Kingston Gallery, Boston, MA.  
Realism 2 – Stage Gallery, Merrick, NY.  
Rethinking Landscape – Pennsylvania School of Art & Design, Lancaster, PA.  
Print Exchange – Bozeman, MT, Salt Lake City, UT, London, UK, Bristol, UK.
- 2002 Switchyard – Zeitgeist Gallery, Nashville, TN, USA.  
Small Works Landscape Painting – Clark House Gallery, Bangor, ME.
- 2001 ArtCultureNature – Cococino Center for the Arts, Flagstaff, AZ.  
American Landscapes 2001 – MFA Circle Gallery, Annapolis, MD.  
Natur-/Werklandschaft – Internationales Malersymposium, Beratzhausen, Germany.

WORKS IN PUBLIC COLLECTIONS

- Stadtgemeinde Germering, Germering, Germany.
- Haus des Deutschen Ostens, München, Germany.
- Muzeul National de Arta, Cluj, Romania.
- Marktgemeinde Beratzhausen/BMW Regensburg, Germany.
- The Kington Foundation, Alexandria, VA.
- Sprint Art Collection, Overland Park, KS.
- Del Mar College, Corpus Christi, TX.
- RomArt Foundation, Budapest, Hungary.
- State Street Investment Group, Kansas City, MO.
- Northwest Missouri State University, Maryville, MO.
- McNeese National Works on Paper Permanent Collection, Lake Charles, LA.
- Eastern Oregon University, La Grande, OR.



Oligarchic Altar, 2012, Oil on Canvas, 12 x 18 "  
(30 x 45 cm)



## **Armin Mühsam**

born 1968 in Klausenburg (Cluj), Romania

lives in Maryville, MO/USA

*Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung*

*This catalogue published in conjunction with the exhibition*

Armin Mühsam - "Historical Inevitability"

Galerie Ambacher Contemporary

Lothstraße 78a, 80797 München

15.09. - 3.11.2012

### **Imprint:**

Editor: Gallery Ambacher Contemporary

Concept: Horst Ambacher

Photo credits: Armin Mühsam, Darren Whitley (pg. 2,8,52,53), Tim Barcus (pg. 14,15,58,59)

Texts: Leanne Goebel, Denver, CO/USA; Claus Friede, Hamburg/Germany

Production/Design/Print: lichtpunkt medien, München

Translation: Armin Mühsam

Issue: 700

© 2012, Galerie Ambacher Contemporary, Autoren, Armin Mühsam

VG Bild Kunst

1 inch = 2,54 centimeters

Front cover: Foundation Series IV, (detail) 2011, Chalk and Acrylic on Wood, 11 x 25 1/2 (pg. 8,9)

Back cover: Maryville studio, May 2012 (photo by Darren Whitley)

Page 2: Augmented Realities, 2012, Painted Wood, 34 x 37 x 3 1/2, (86 x 93 x 7)

Page 64: Maryville, MO/USA (photo by Armin Mühsam)

GALERIE AMBACHER  
CONTEMPORARY

WWW.AMBACHER-CONTEMPORARY.DE