



Tammam Azzam

Collages

GALERIE KORNFELD

Tammam Azzam

Collages

GALERIE**KORNFELD**

2017
Paper collage
70 x 50 cm



2017
Paper collage
70 x 50 cm



Vorwort

Tilman Treusch

Zurück von der Art Dubai 2018 erzählte mir Alfred Kornfeld mit Begeisterung von einem syrischen Künstler, den er dort entdeckt hatte: Tammam Azzam. Er lebte schon seit zwei Jahren in Deutschland, in Delmenhorst, wo er Stipendiat des Hanse-Wissenschaftskollegs, Institute for Advanced Study war.

Tammam Azzam machte erstmals 2013 auf sich aufmerksam, nachdem er sein Atelier in Syrien aufgegeben hatte und in seiner neuen Heimat Dubai begann, digitale Fotomontagen anzufertigen. Eines dieser Werke zeigt ein bombardiertes Gebäude, das von einer Abbildung von Gustav Klimts „Der Kuss“ überlagert wird. Kurz nach seiner Veröffentlichung verbreitete es sich viral in den sozialen Medien und zählt zu den bekanntesten Motiven des Künstlers.

Von diesen digitalen Collagen ausgehend fand Tammam Azzam auf einer neuen Ebene zurück zur Malerei. Mit „Storeys“ (Stockwerke), einer Reihe monumentaler Acrylgemälde, die das Ausmaß der Verwüstung in Syrien anhand expressiver Kompositionen zerstörter Stadtlandschaften zeigen, hielt der Künstler den gegenwärtigen Zustand des Landes mittels einer kathartischen Rekonstruktionsübung fest, Stockwerk um Stockwerk.

In der Folge entwickelte sich sein malerisches Werk in Richtung dreidimensionales Objekt. Azzams großformatige Papiercollagen bestehen aus einer Vielzahl kleiner und kleinster Schnipsel von Hand bemalter Papiere, die in mehreren Lagen zu visuell beeindruckenden, großformatigen Kompositionen angeordnet werden. Aus der Ferne wirken diese Werke wie Gemälde. Von Nahem aber zeigt sich zum einen eine Verwandtschaft mit dem Mosaik – die kleinen, farbigen Teilchen verbinden sich zu einem großen Bild –, zum anderen wird die Dreidimensionalität, die Objekthaftigkeit der Collagen deutlich: die taktilen Wechselwirkungen von Oberfläche und Form verleihen dem Medium Malerei tatsächlich eine neue Dimension.

Die meisten dieser Papiercollagen werden dann auf Leinwand aufgezogen. Einige von ihnen werden jedoch als Objekt im Raum präsentiert. Die Zerbrechlichkeit des collagierten Papiers und die Zartheit der Rückseite, die ein ganz anderes Bild zeigt als die Vorderseite, erscheinen dadurch noch einmal gesteigert und intensiviert.

Tammam Azzams Werke gehen auf Fotografien zurück, die er in bildhafte und doch abstrakt wirkende Kompositionen verwandelt. Dabei geht es ihm nicht ausschließlich um Syrien. Die visuellen Hinweise, anhand derer man die Orte erkennen könnte, die als Vorbild dienten, werden vom Künstler abstrahiert. Sie verlieren ihre Individualität zugunsten einer Allgemeingültigkeit, die über das Objekt und so auch über das Ereignis hinausweist, das dem Bild zugrunde liegt. Die Werke von Tammam Azzam erzählen immer auch von den Wunden und den Zerstörungen jeder kriegerischen Auseinandersetzung, zeitgenössischer ebenso wie historischer.

Dank der visuellen Kraft seiner Abstraktionen entsteht ein Identifikationsraum für jene, die die Katastrophe eines Krieges nicht am eigenen Leib erfahren haben: eine Art singuläre Allgemeinheit, die einerseits direkt mit Syrien verbunden ist, andererseits aber auch eine Erfahrung des geteilten globalen Schreckens zum Ausdruck bringt. Azzam selbst beschreibt den Entstehungsprozess seiner Arbeit als körperlich und emotional. Trotz seiner Überzeugung, dass „Kugeln zur Zeit mächtiger sind als Kunst“, glaubt er, dass Kunst dabei helfen kann, die Zukunft aufzubauen.

Wir freuen uns sehr, dass Tammam Azzam mit seinen sensiblen, kraftvollen Werken unser Künstlerportfolio bereichert, und wir sind gespannt, welche Anregungen seine neue Heimat Berlin auf sein Schaffen haben wird.



2016, Storeys, 140 x 220 cm, Acrylic on canvas

Foreword

Tilman Treusch

Returning from Art Dubai in 2018, Alfred Kornfeld enthusiastically told me about a Syrian artist whom he had just discovered there: Tammam Azzam. The artist was living in Germany for already two years, in Delmenhorst, where he was a fellow of the Hanse-Wissenschaftskolleg, Institute for Advanced Study.

Tammam Azzam first gained attention in 2013, when he was forced to leave his studio in Syria and began making digital photomontages in his new home in Dubai. One of these works shows an image of Gustav Klimt's "The Kiss" superimposed on a bombed Syrian building. This work went viral on Social Media, and it remains the most well-known work of the artist.

Following these experiences, Tammam Azzam found his way back to painting, but in a different register. With "Storeys", a series of monumental acrylic paintings depicting the magnitude of devastation in his home country through expressionist compositions of destroyed cityscapes, the artist chronicles the current state of his country in a cathartic exercise of reconstruction, storey by storey.

His painterly work subsequently evolved towards three-dimensional objects. Azzam's large-format paper collages are made from a large number of shreds of hand-painted paper, arranged in several layers, creating visually impressive compositions. From afar, these works look like paintings. From up close, however, they reveal an affinity with mosaics – a multitude of small, coloured particles combine to form a large image – making apparent the three-dimensionality and thus the object-like nature of these works. Through the tactile interactions of surface and form, they add a new dimension to the medium of painting.

For the most part, these paper collages are mounted on canvas. Some of them, however, are presented as objects in space. Here the fragility of the paper as well as the tenderness of the back of the work, showing a completely different image than its front, is heightened and intensified.

Tammam Azzam's works are based on photos of mostly destroyed architectures and cities, freely transformed into pictorial compositions that often seem abstract. Although the motifs can often be precisely located, the transformation goes beyond the object and beyond the event the picture is based on. The visual clues that are used to identify the places that served the artist as a model are abstracted to such an extent that their individuality is replaced by a form of universality: Tammam Azzam's pictures thus always tell of the wounds and the destruction of every warlike conflict, both contemporary and historical.

Due to the visual power of his abstractions, a space for identification is created for those who have not experienced the catastrophes of war first-hand: a kind of singular universality, which is directly linked to Syria, but at the same time expresses an experience of shared global horror. Azzam himself describes the creative process behind his works as physical and emotional. Despite his belief that "bullets are currently more powerful than art", he is convinced that art can help rebuild the future.

We are very pleased that Tammam Azzam enriches our artist portfolio with his sensitive, powerful works, and we are curious to see how his new home in Berlin will affect his work.



2016, The Road, Photomontage

Der Riss in der Wahrheit

Ralf Hanselle



2013, Syrian Museum – Klimt, Freedom Graffiti, Photomontage

Es war mehr als ein Zufall: Als Hugo Ball im Februar des Jahres 1916 im Obergeschoss einer alten Kneipe in der Zürcher Spiegelgasse das legendäre Cabaret Voltaire aus der Taufe hob, da befand sich der Grande Guerre – der große Krieg, wie man den Ersten Weltkrieg in jenen Jahren noch ungezählt nannte – gerade in seinem zweiten Jahr. Während draußen also in den eisigen Schützengräben in Belgien, Russland oder Frankreich eine alte Ordnung in Fetzen zerrissen wurde, da machten sich hier, auf einer Hinterbühne in der damals neutralen Schweiz, Künstler wie Hans Arp, Tristan Tzara oder eben Hugo Ball daran, Tabula rasa mit der Ästhetik von gestern zu machen.

Es war der Beginn von DADA: vom Purzelbaum der Bedeutungen, vom Zertrümmern des „harten Gehäuses der Hörigkeit“. Hinter den vier skurrilen Buchstaben, die wie Kinderlallen klangen, verbarg sich nicht weniger als das Nervenleiden der Moderne; ein „Wahrheitspathos“ der, wie Peter Sloterdijk später schreiben sollte, „die Zeit in den Nerven [hatte] und in ihrem Rhythmus dachte und lebte“.

DADA, das war das Lob der Gleichzeitigkeit: die Nachahmung der großen Städte und der verheerenden Schlachten. Asphalt und Eichendorff; Automobil und Blauer Reiter; Tank und Tizian – alles war fortan nebeneinander, simultan und vollkommen gleichberechtigt. Die Wirklichkeit selbst verhielt sich wie die vielen kleinen Fragmente auf den Collagen von Hannah Höch oder wie die Fotoschnipsel auf den Bildmontagen von John Heartfield: ein Trümmermeer, das an den Ufern des urbanen Bewusstseins zerschellte.

Dubai, fast einhundert Jahre danach: Es ist das Jahr 2013. Um der Einberufung zum Militär in seinem vom Krieg zerrütteten Heimatland Syrien zu entgehen, ist der 1980 geborene Maler und Grafiker Tammam Azzam in die Megametropole am Persischen

Golf geflohen. Wie einst die Schweiz markiert das kleine Emirat jetzt einen friedlichen Boden in einer von Unruhen, Revolutionen und Kriegen zerrütteten arabischen Welt. War der Künstler bis dahin vor allem für die malerische Darstellung von abstrakten Horizonten und rudimentären Landschaften in Erscheinung getreten, welche er mit Acrylfarben auf kleine Leinwände aufgetragen hatte, so vollzog Tammam Azzam in dieser Fremde einen künstlerischen Neuanfang: Auf dem Twitter-Account des Künstlers jedenfalls erscheinen in jenen Wochen merkwürdige Fotografien: Auf der bis heute wohl am meisten verbreitetsten sieht man Gustav Klimts weltbekanntes Gemälde „Der Kuss“, welches seine leuchtenden Farben über ein graues und vom Krieg zerstörtes Wohnhaus in Damaskus ergießt. Andere Fotos zeigen ikonische Werke von Goya, Munch oder van Gogh. „Syrian Museum“, so der Titel dieser viral in Windeseile verbreiteten Fotos, sah auf den ersten Blick aus, als hätte Azzam hier die berühmtesten Werke der Kunstgeschichte auf zerschossenen Ruinen angebracht. In Wahrheit aber hatte er die Bilder nur als digitale Fotomontage an seinem Rechner erstellt. Verschiedene Bilder und Bildebenen hatte er dafür in Photoshop übereinandergelegt und zu einer neuen und ausschließlich virtuell existenten Realität verwoben.

Azzam selbst sah in dieser Strategie eigentlich nur ein „künstlerisches Spiel“ – eines indes, das er vor toderntem Hintergrund spielte: „Als ich von Syrien nach Dubai zog, stand ich von jetzt auf gleich vor einer ganz neuen Situation. Normalerweise male ich großformatig. Nun hatte ich kein Atelier, keine Leinwände, keine Farben, nichts. Aber ich wollte unbedingt arbeiten und kreativ sein. Also habe ich überlegt: Was hast du zur Verfügung? Da waren der Computer, Bildbearbeitungsprogramme und Bildmaterial. Ich habe mit diesen Materialien gearbeitet. Als Künstler muss man sich ständig verändern.“

Zürich und Dubai – und drumherum zwei Welten in Trümmern. Es kommt vermutlich nicht von ungefähr, dass Künstler damals wie heute auf existenzielle Ausnahmesituationen mit ästhetischen Fragmentierungs- und Dekonstruktionsversuchen reagieren. Vieles von dem jedenfalls, was Tammam Azzam in jenen Monaten nach seiner Flucht bewegt hatte, das trug unmissverständlich die Handschrift jener Anarcho-Ästheten aus dem Zürcher Cabaret Voltaire, die einst angetreten waren, um einen Salto mortale mit den ohnehin beschädigten Restrealitäten zu vollziehen. Denn unmissverständlich reicht die Bildsprache von Azzams „Syrian Museum“ bis zur Ästhetik John Heartfields zurück – zu den Bildern eines 1891 in Schmargendorf bei Berlin geborenen Grafik- und Montage-Dadaisten, der als einer der ersten Künstler überhaupt an den Schnittstellen zwischen Kunst und Massenmedien gewirkt hatte. Heartfields Fotomontagen wurden gezielt als „Waffen“ betrachtet – als Feuerwerke, die in den populären Medien der Weimarer Republik gezündet wurden. Es war eine Strategie, die aus vielen von Heartfields Bildern, welche aus heterogenen Fotografien oder aus Ausschnitten von Fotografien zusammengesetzt waren, binnen kürzester Zeit Ikonen werden ließen: Da ist die auf einem Säbel aufgespießte Friedenstaube oder die aus Goldstücken bestehende Wirbelsäule Hitlers. Noch heute markieren solche im kollektiven Unbewussten fest verankerten Fotomontagen, deren fotografische Fragmente entweder aufgeklebt oder direkt vom Negativ abgezogen waren, Bildklassiker der Vorkriegsmoderne. Ihren Ursprung aber hatten sie in einem dadaistischen Kopfstand: „Meine Aufgabe“, so Heartfield, „sah ich darin, mit der Zusammenstellung zweier Fotografien die Wahrheit den Menschen zu sagen über die Lage, in der die Menschheit sich befand.“

Es ist exakt jene Strategie, die auch Tammam Azzam bewegte, als er 2013 mit seinen viel beachteten Fotomontagen an die Öffentlichkeit

ging. Dabei waren collagierte Bildwelten für Azzam schon damals nichts Neues: Bereits 2010, also gut drei Jahre vor den ersten Montagen aus „Syrian Museum“, nutzte er sie, um gefundene Objekte – vornehmlich aufgetragene Kleidungsstücke – zu objektartigen Bildern zu verweben.

Schon diese sogenannte „Laundry Series“ erinnert stark an dadaistische Spiele – an Assemblagen von Marcel Duchamp oder an Objekt-Collagen von Raoul Hausmann. „Kleidung ist viel mehr als nur verarbeiteter Stoff“, so Azzam. „In jedem Stück, das jemand getragen hat, stecken ganze Bündel von Geschichten und Erinnerungen. Alte Kleider sind ein machtvoll Symbol dessen, was man zurücklässt.“

Letztlich ist es diese Technik der Neuaneignung und der Dekontextualisierung, der Zertrümmerung und der Neuverfugung, die sich von nun an durch nahezu das gesamte Werk Tammam Azzams hindurchzieht. In immer neuen Medien erprobt der 38-jährige Syrer heute eine Wirklichkeit, die aus dem Lot geraten ist. Und so sind letztlich auch seine farbigen Papiercollagen, die er seit gut drei Jahren auf großformatigen Leinwänden aufbringt, eine visuelle Komposition aus Fetzen, Frakturen und Widersprüchen. Wie einst die dadaistischen Pioniere der Collage- und Montage-Kunst geht es Azzam dabei nicht nur um das, was medial möglich ist. Für den syrischen Künstler ist die Wirklichkeit selbst Fragment und Trümmerberg geworden. „Eigentlich“, gesteht Tammam Azzam konsequent, „sind meine Bilder niemals fertig.“ Sie sind Bruchstücke und Provisorien. Sie sind in sich zerrissen wie die Welt dort draußen.



2008, Laundry, Mixed Media & Cloth Pegs on Canvas, 150 x 150 cm



2016, Storeys, 140 x 220 cm, Acrylic on canvas

The shredded Truth

Ralf Hanselle



2013, Syrian Museum – Mattise, Photomontage

It was more than a mere coincidence. When Hugo Ball launched the legendary Cabaret Voltaire in February of 1916 on the top floor of an old pub in the Spiegelgasse in Zurich, the Grande Guerre – the “Great War” (as the First World War was referred to) – was raging in its second year. During the carnage outside, in the icy trenches in Belgium, Russia and France, an old order was being torn to shreds. Yet here, on a backstage in neutral Switzerland, artists such as Hans Arp, Tristan Tzara or even Hugo Ball made a valiant attempt to brush away with the aesthetics of yesterday.

It was the beginning of DADA: from the somersault of meanings, from demolishing the “edifice of obedience” whose shadow had towered over society. These four bizarrely arranged letters of the alphabet, which sounded like the babble of children, concealed – and ultimately revealed – nothing less than the neurological suffering of modernity; a “truth pathos” which, paraphrasing what Peter Sloterdijk would later write, “had time in the nerves, thinking and living in its rhythm.” DADA, that was the praise of simultaneity: the imitation of the big cities and the devastating battles. Asphalt and Eichendorff; Automobile and Blauer Reiter; Tank and Titian – everything was henceforth side by side, synchronous and completely equal. Reality itself behaved similar to the myriads of small fragments on the collages of Hannah Höch or like the snippets of photography on John Heartfield’s montages: a sea of rubble shattering on the shores of urban consciousness.

Dubai, almost one hundred years later: It’s the year 2013. To escape the conscription to the military in his war-torn homeland of Syria, the painter and graphic artist Tammam Azzam, born in 1980, fled to the megalopolis on the Persian Gulf. Like Switzerland once, the small emirate now marks a peaceful land in an Arab world otherwise scarred and shaken by civil unrest, revolutions and wars. Until then, the artist was known primarily for the painterly representation

of abstract horizons and rudimentary landscapes, which he had applied to small canvases with acrylic paints. Nevertheless, Tammam Azzam then started anew on foreign soil: In those weeks, his Twitter account displayed unusual, indeed strange photographs. Perhaps the most widespread to this day is Gustav Klimt's world-famous painting "The Kiss", which sheds its glowing colors over a gray house destroyed by war in Damascus. Other photos show iconic works by Goya, Munch or van Gogh. With "Syrian Museum", the title of these photos which spread in a viral flash, it looked at first glance as if Azzam had relocated the most famous works of art history to sprawling modern-day ruins. In truth, however, he had created the pictures only as a digital photomontage on his computer. Thereby, he had superimposed various images and image planes in Photoshop, successfully weaving them into a new and exclusively virtual reality.

Azzam himself saw in this strategy actually only an "artistic game" – one, however, which he played while having a deadly serious background: "When I moved from Syria to Dubai, I was, from now on, confronted with an entirely different situation. Normally, I had painted in large formats. Now, however, I had no studio, no canvases, no colors, nothing. Still, I really wanted to work and be creative. So I thought to myself, what do you have available? There were the computer, image editing programs and footage. I worked with these materials. Anyway, as an artist you have to constantly change."

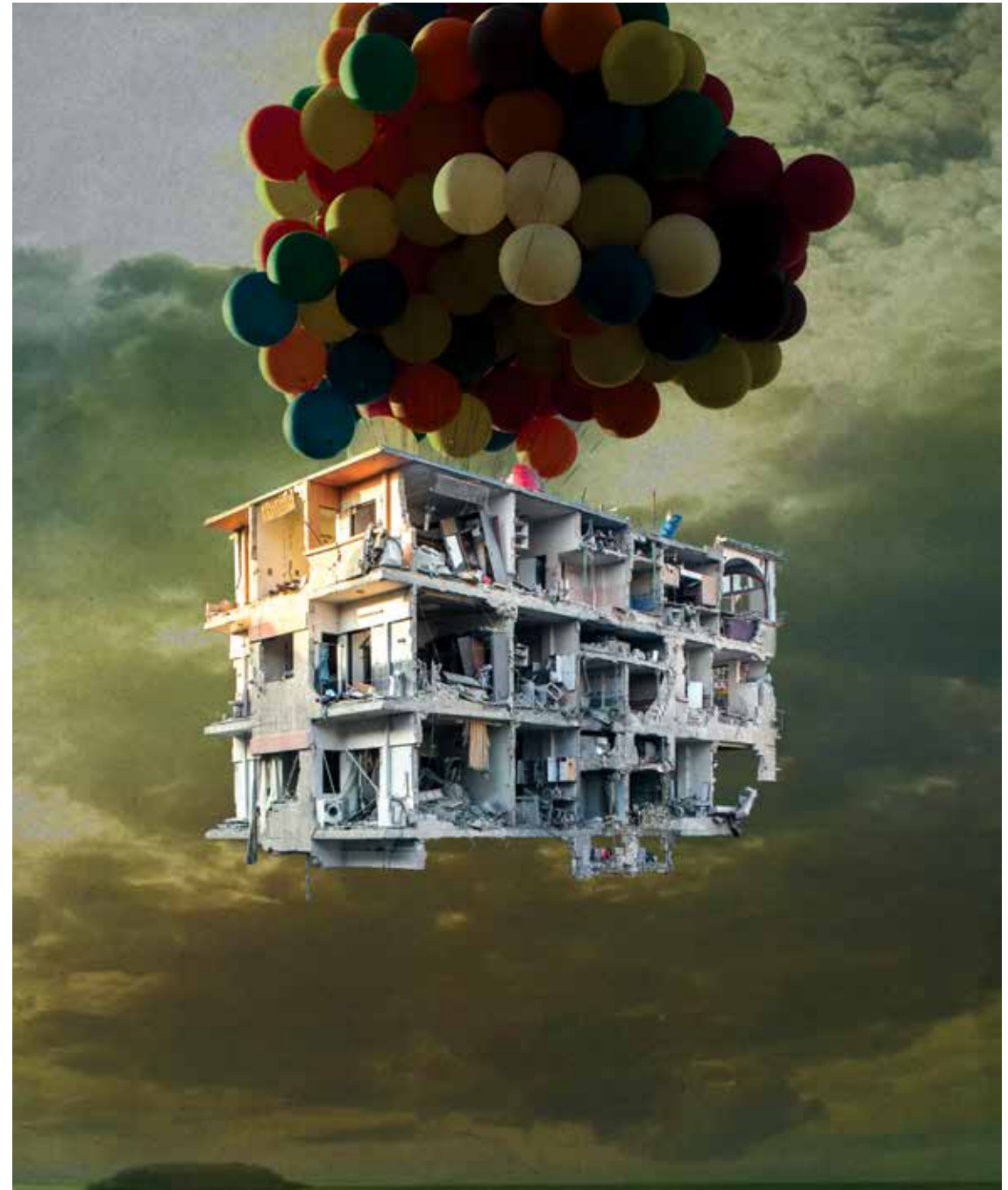
Zurich and Dubai – encompassed by two worlds in ruins. It is probably no coincidence that artists then and now react to existentially exceptional situations with aesthetic fragmentation and deconstructivist attempts. Much of what Tammam Azzam had been moved by in those months following his escape clearly bore the signature of those anarcho-aesthetes from the Zurich Cabaret Voltaire, who had once come to perform a somersault on the already damaged re-

maining realities. Indeed, the imagery of Azzam's "Syrian Museum" unmistakably reaches back to the aesthetics of John Heartfield – the images of a graphic and montage Dadaist born in Schmargendorf near Berlin in 1891, who was one of the first artists ever to work at the interface between art and mass media. Heartfield's photomontages were deliberately considered to be "weapons" – fireworks that were detonated in the popular media of the Weimar Republic. It was a strategy that quickly evolved many of Heartfield's images into icons, which were composed of heterogeneous photographs or cut-outs of photographs: there is the peace dove impaled on a saber or Hitler's spine made of gold pieces. Even today, such photomontages firmly are anchored in the collective unconscious, whose photographic fragments have either been glued onto or removed directly from the negative, are classics of pre-war modernism. Nonetheless, they had their origins in a Dadaist headstand: "My task, in compiling two photographs," says Heartfield, "was to tell people the truth and to inform them of the situation in which humankind was in."

It is precisely the same strategy that moved Tammam Azzam, captivating and motivating him, when he went public in 2013 with his much acclaimed photomontages. At the same time, collaged imagery was not new to Azzam. As early as 2010, some three years prior to the first montages of the "Syrian Museum", he used them to weave items found – primarily applied garments – into object-like images. "Laundry Series", in this regard, for example, is reminiscent of Dadaistic games – on assemblages by Marcel Duchamp or on object collages by Raoul Hausmann. "Clothing is much more than just processed fabric," says Azzam. "In every piece someone has worn, there are whole bundles of stories and memories. Old clothes are a powerful symbol of what you leave behind."

Ultimately, it is this technique of reappropriation and decontextualization, of disintegration and reinfatuation, which now permeates

almost the entire repertory of Tammam Azzam. Along the waves of the ever-new media, the 38-year-old Syrian is today testing a reality that has been thrust into turmoil. Accordingly, his colored paper collages, which he has been applying for over three years on large-format canvases, ultimately comprise a visual composition of shreds, fractures and contradictions. Like the Dadaistic pioneers of collage and montage art, Azzam is not only concerned with what is medially possible. For the Syrian artist, reality itself has become a fragment and indeed a rubble mountain. “Actually,” admits Tammam Azzam consequently, “my pictures are never finished.” Yes, they are fragments and temporaries. They are torn apart, just like the world out there.



2013, Damascus, Bon Voyage, Photomontage



2018, Paper collage, 110 x 80 cm, Backside (left), Frontside (right)

Man steht vor einer Wand – einer Wand aus Farbe, aus Tausenden von kleinen und kleinsten Farbpartikeln, die aufeinandergeschichtet sind, sich überkreuzen, sich durchdringen. Ihre Ränder sind unregelmäßig, wie zerrissen, teilweise heben sich Spitzen und ragen in den Raum. Angesichts des kleinteiligen Gewirrs verliert man völlig die Orientierung: Oben und unten, hinten und vorne sind kaum auszumachen, und nur ganz allmählich schälen sich gegenständliche Strukturen heraus, entsteht anhand einiger waagrechter und senkrechter Linien das Bild eines zerstörten Straßenzuges, an das sich ältere Deutsche vielleicht noch aus den heimatlichen Städten am Ende des Zweiten Weltkriegs erinnern und das Jüngere glücklicherweise nur aus dem Geschichtsbuch und aus den täglichen Medienbildern kennen: Aus übermannshohen Schutthaufen ragen nur noch knapp angegriffene Gebäudekerne mit ihren zersplitterten Konturen heraus. Der syrische Künstler Tammam Azzam hingegen kennt diese Bilder aus eigener Anschauung, hat Zerstörung und Bedrohung gar am eigenen Leib erfahren und konfrontiert uns in seinen jüngsten Werken ganz unmittelbar damit. Nicht nur sind die neuesten Arbeiten von monumentaler Größe, sodass man, will man sie ganz überblicken, zurücktreten muss. Dann erst verschmelzen die unzähligen, in dicken Schichtungen auf die riesige Bildfläche collagierten, handbemalten Papierfetzen zu größeren Farbfeldern und werden zu Partien gegenständlicher Motive, die sich als Bilder der Zerstörung lesen lassen. Darüber hinaus steigert der Künstler die Eindringlichkeit seiner jüngsten Werke dadurch, dass er den Horizont seiner Stadtlandschaften immer höher ansetzt oder ihn gar ganz aus dem Bild hinaus bewegt, sodass die räumliche Wahrnehmung extrem erschwert wird und wir uns mitten in einem Maelstrom aus zersplitterten und zerrissenen Formen wähen.

Wie liegt die Stadt so wüst...

Zu Tammam Azzams Bildern der Zerstörung

Heinz Stahlhut

Collage und Montage

Für diese Bilder des menschengemachten Chaos eignet sich wohl kaum eine künstlerische Technik besser als die Collage, war sie doch von Beginn an, also in der kubistischen Kunst eines Pablo Picasso und Georges Braque um 1912, nicht nur eine Technik der Synthese, sondern ihr vorausgehend eine des Zerteilens und Fragmentierens: In Picassos Collage „Gitarre, Notenblatt und Glas“ von 1912 sind verschiedenfarbige Papierstücke in geometrischen Formen wie Kreis und Parallelogramm vor dem Hintergrund einer geblühten Tapete mit dem Fragment eines Notenblattes und der kubistischen Darstellung eines Glases zusammengefügt. Aus diesen, unterschiedlichen Zusammenhängen entnommenen Elementen, entsteht erst durch die Befügung eines Papierstückes mit aufgedruckter Holzmaserung, dem sogenannten *faux bois*, das an einer Seite gerade geschnitten ist, an der anderen aber zwei verschieden große Ausbuchtungen aufweist, für die Betrachter der Korpus einer Gitarre; erst dadurch verwandelt sich der weiße Kreis zum Schallloch. Dass das Schallloch hier im Gegensatz zur gewohnten Realität nicht schwarz, sondern weiß ist, zeigt, dass die Betrachter – nicht zuletzt animiert durch das Notenblatt – geneigt sind, von der herkömmlichen Alltagserfahrung abzusehen, um dem Bild eine gegenständliche Deutung geben zu können.

Diese Eigenschaft der Collage, die konventionelle, weil auf stillschweigender Abmachung beruhende Alltagserfahrung außer Kraft zu setzen, machte sie für Dadaismus und Surrealismus besonders attraktiv. Denn diesen Bewegungen ging es darum, nach dem moralischen Bankrott der bürgerlichen Gesellschaft durch die Katastrophe des Ersten Weltkrieges deren Werte und Normen zu desavouieren und ihre politischen Motive bloßzustellen.

In den dadaistischen und surrealistischen Collagen wurde das

meist zufällig gefundene Objekt mit anderen ebenfalls gefundenen Objekten zusammengestellt und durch das Aufeinandertreffen dieser häufig gegensätzlichen Motive eine bestechend neue Erkenntnis über das jeweils Dargestellte gewonnen. John Heartfields (1891-1968) Fotomontage „Der Sinn des Hitlergrußes: Kleiner Mann bittet um große Gaben. Motto: Millionen stehen hinter mir!“ von 1932 zeigt den späteren Diktator mit der rechten Hand zum Gruß erhoben; hinter ihm befindet sich die monumentale Figur eines feisten Herrn im eleganten Anzug, der ein Bündel Geldscheine in Hitlers erhobene Rechte gleiten lässt. Heartfield legte damit im Krisenjahr 1932 die massive Unterstützung Hitlers durch die Vertreter der nationalkonservativen Unternehmerschaft offen, welche sich von dessen NSDAP eine autoritäre Umgestaltung des Staates und die Ausschaltung demokratischer und linker Kräfte versprochen, die mit dem damaligen Reichspräsidenten Paul von Hindenburg nicht zu haben war.

War sinnlich vermittelte, politische Aufklärung das Ziel des ursprünglich vom Dadaismus herkommenden Monteurs Heartfield, so war die Transformation und Metamorphose eines Gegenstandes oder einer Bilderzählung manchmal gar in sein oder ihr Gegenteil der Zweck der Klebebilder des Surrealisten Max Ernst (1891-1976): In seinen Collagenromanen wie „Une semaine de bonté“ von 1933 fügte er in realistische Holzstichillustrationen zu Gesellschaftsromanen des späten 19. Jahrhunderts nur wenige Elemente ein: So setzte er den Figuren Tierköpfe auf oder Fledermausflügel an, gab damit den unverfänglichen Szenen in großbürgerlichen Salons und Boudoirs einen unheimlichen Touch und offenbarte die verborgenen Wünsche und Neurosen des Bürgertums, deren Unterdrückung letztlich in den Untergang des Weltkrieges geführt hatten und nun mit dem Aufstieg von Faschismus, Chauvinismus und Militarismus fröhliche Urständ feierten.

Vorbilder und Bedeutung

Tammam Azzam dagegen verwendet nicht nur gefundenes Material, das einen Eigensinn mitbringt, sondern auch handbemalte Papierstücke, die vorab erst einmal ohne gegenständliche Bedeutung sind. Mit ihnen formt er – im Sinne malerischer Taches, breiter gestischer Pinselstriche – in vielfacher Überlagerung Bilder der Zerstörung. Die von mehrfachem Bombardement getroffenen Architekturen haben ihre wiedererkennbare bauliche Struktur eingebüßt, sind als Motiv nahezu selbst ungegenständliche Strukturen geworden, die sich im Bild auf den ersten Blick in reine Malerei auflösen.

Am ehesten sind die Collagen von Azzam daher wohl den Gemälden von Nicolas de Staël (1914-1955) verwandt: De Staël hatte – von der Abstraktion der Ecole de Paris kommend – Anfang der Fünfzigerjahre den Weg in die Gegenrichtung beschritten und damit für die Puristen der Lehre vom unumkehrbaren Fortschritt in der Kunst den Sündenfall begangen. Die aus unzähligen gespachtelten Schichten aufgebauten, zuvor bloßen geometrischen Formen seiner abstrakten Kompositionen mutierten in den Gemälden der frühen Fünfzigerjahre zu Teilen gegenständlicher Motive: zu Dächern, zu Hügeln, zu Körperteilen menschlicher Figuren. Vorbild waren de Staël dabei die großformatigen Collagen des wesentlich älteren Henri Matisse (1869-1954), die dieser wiederum aus handbemalten Papierschnitten zusammengesetzt hatte. So konnte Matisse direkt in die Farbe schneiden – anstatt Formen auszuschneiden und nachträglich zu kolorieren – und die ausgeschnittenen Elemente wieder zu figürlichen Darstellungen zusammensetzen. Für den betagten Matisse war dies gegen Ende seines Lebens die Lösung eines jahrzehntelangen Ringens und die

glückliche Synthese der in seinem Schaffen bis dahin geschiedenen Gattungen der Malerei und der Zeichnung, der Collage und der Bildhauerei.

Es entspricht Tammam Azzams Hoffnung auf die aufbauende Kraft der Kunst, dass er sich nicht auf die kritischen Ausprägungen der Collage bezieht, sondern auf die konstruktiven der Synthese. Seine Werke bestechen durch den Gegensatz von ästhetischer Attraktion und unmittelbarem Schrecken. Denn die Schichtungen seiner Collagen geben realistisch die aufgebrochenen Oberflächen der zerbombten Architekturen wieder, sind aber zugleich sensibelste Malerei.



2016, Paper collage on canvas, 120 x 160 cm

You stand in front of a wall – a wall of color, a wall consisting of thousands of tiny, minuscules particles of color which are stacked on top of one another, crossing and even penetrating another. Their edges are irregular, as if torn, sharp ends partially rise and protrude into the room. In view of the miniature maze, one completely loses the orientation: top and bottom, back and front are barely discernible, and only gradually do figurative structures peel off at all. By means of some horizontal and vertical lines, the image of a destroyed street emerges, an image which perhaps reminds older Germans of their demolished native cities at the end of the Second World War, a horrible view still lingering in their reminiscences, an image which younger Germans know of, fortunately, only by virtue of history books and the daily media clips flashing on their monitors. Moreover, from towering heaps of rubble heap, the only slightly attacked cores of buildings extend with their fragmented contours. The Syrian artist Tammam Azzam knows such images from his own contemporary experiences, from his own personal perspective. He has seen devastation and felt existential threats first-hand, and he confronts us with them in his most recent works. Not only are the latest works of monumental size, so that if you wish to view them in their entirety, you have to step back a few steps. Only then, indeed, do the innumerable, hand-painted scraps of paper which are collaged into thick layers on the huge picture surface actually merge into larger fields of color, becoming parts of representational motifs that can be read as images of destruction. Furthermore, the artist enhances the intensity of his recent works by elevating the horizon of his urban landscapes, or even moving it completely out of the picture, making spatial perception extremely difficult and leaving us to imagine ourselves in the midst of a maelstrom of fragmented and jagged forms.

The desolate City ...

Tammam Azzam's Images of Destruction

Heinz Stahlhut



2017, Paper collage on canvas, 120 x 160 cm

Collage and Montage

Hardly any other artistic technique is better suited to these images of man made chaos than collage, since it was not just a technique of synthesis from the beginning, that is, in the Cubist art of Pablo Picasso and Georges Braque around 1912, but even in the preceding era defined by division and fragmentation: In Picasso's Collage "Guitar, Sheet Music and Glass" from 1912, various pieces of paper in geometric shapes, such as the circle and the parallelogram juxtaposed against the background of a floral wallpaper, are joined together with the fragment of a sheet of music and the cubist representation of a glass. Elements of these different contexts are created only by virtue of the addition of a piece of paper with imprinted wood grain, the so-called faux bois, which has a straight cut on one side, but two bulges of different sizes on the other, for the viewer the body of a guitar; only then does the white circle become the sound hole, the acoustic aperture. The fact that the sound hole, in contrast to the usual reality, is not black, but white, shows that the viewers – not least animated by the music sheet – are inclined to refrain from the conventional experiences of everyday life in order to give the picture a representational interpretation.

This capacity of collage to override the conventional, tacit understanding of everyday experience made it particularly attractive to Dadaism and Surrealism. For these movements were about disavowing the prevalent values and norms and, moreover, exposing their political motives subsequent to the moral bankruptcy of bourgeois society due to the catastrophe of the First World War.

In the Dadaistic and surrealist collages, the mostly randomly found object was put together with other objects that were also discovered, and then, through the encounter of these often contradictory motifs, a captivating new insight was gained

about what was being depicted. John Heartfield's (1891-1968) photomontage "The Meaning behind the Hitler Salute: Little Man asks for big Donations. Motto: Millions are behind me!" from 1932 shows the future dictator with the right hand raised in greeting; behind him is the monumental figure of a fat gentleman in an elegant suit, who slides a bundle of bank notes into Hitler's raised right hand. Heartfield revealed in the crisis year of 1932 the massive support of Hitler by the representatives of the national-conservative entrepreneurship, which expected Hitler's Party, the NSDAP, to effectuate an authoritarian transformation of the state and to eliminate democratic and leftist forces, actions which the then-president Paul von Hindenburg was seen as not wanting to pursue. Whereas the Dadaistic technician Heartfeld was motivated by the goal of achieving sensory-mediated political enlightenment, the transformation and metamorphosis of an object or a picture, on the other hand, sometimes even into its opposite, comprised the purpose of the adhesive images of the surrealist Max Ernst (1891-1976): In his collage novels, such as "Une semaine de bonté" of 1933, Ernst supplemented his realistic wood engraving illustrations to social novels of the late 19th century with only a few elements: Accordingly, for example, he added animal heads or bat wings to his figures, thus giving the unobtrusive scenes in the upper middle-class salons and boudoirs an eery touch and revealing the hidden desires and neuroses of the bourgeoisie, whose oppression had ultimately led to the downfall of the World War and which now reared its ugly head with the rise of fascism, chauvinism and militarism.

Role Models and Meaning

Tammam Azzam, on the other hand, uses only conditionally found material that brings along an attachment, but handpainted pieces of paper at first without objective significance. With them, he forms – in the sense of picturesque Taches, broad gestic brushstrokes – pictures of destruction in multiple superpositions. The architectural objects hit by multiple bombardment have lost their recognizable structural form, have become motifs themselves, almost non-figurative arrangements which dissolve in the image, at first glance, into a pure painting.

Most conceivably, therefore, the collages of Azzam bear a plausible relationship to the paintings of Nicolas de Staël (1914-1955): Nicolas de Staël – coming from the abstraction of the Ecole de Paris – then elected the path leading in the opposite direction in the early fifties and thus, in the eyes of the purists of the doctrine of irreversible progress in art, committed a grave lapse seen as being tantamount to the Fall of Man. In de Staël's paintings of the early fifties, the previously geometric forms of his abstract compositions, built up upon foundations of innumerable layers, mutated into parts of objective motives: to roofs, to hills, to body parts of human figures. The role models for de Staël in this development were large-format collages by the much older Henri Matisse (1869-1954), who in turn had composed them from hand-painted paper cuts. By virtue of this method, Matisse could cut directly into the color – instead of cutting out shapes and coloring them later – and place the cut-out elements back into figurative representations. For the elderly Matisse, this technique constituted the solution of a struggle that had lasted for decades. Indeed, towards the end of his life, Matisse discovered the fortunate synthesis of the forms

of painting and drawing, collage and sculpture that had previously been divorced from one another in his work.

Corresponding to Tammam Azzam's hope for the constructive power of art, he does not make reference to the critical aspects of collage. Instead, he places his focus upon the constructive nature of the synthesis. His works captivate by virtue of the contrast of aesthetic attraction and immediate terror. Indeed, the layering of his collages realistically reproduces the broken surfaces of the bombed-out architecture. At the same time, however, they are indicative of a most sensitive style of painting.



2016, Paper collage on canvas, 120 x 160 cm

2016, Paper collage on canvas, 120 x 160 cm





2016, Paper collage, 120 x 160 cm, Backside (left), Frontside (right)





2017, Paper collage on canvas, 120 x 160 cm

2017, Paper collage on canvas, 120 x 160 cm





2018, Paper collage, 70 x 50 cm

2017, Paper collage on canvas, 120 x 160 cm





2017, Paper collage on canvas, 120 x 160 cm

2017, Paper collage on canvas, 120 x 160 cm



2018, Paper collage on canvas, 140 x 240 cm

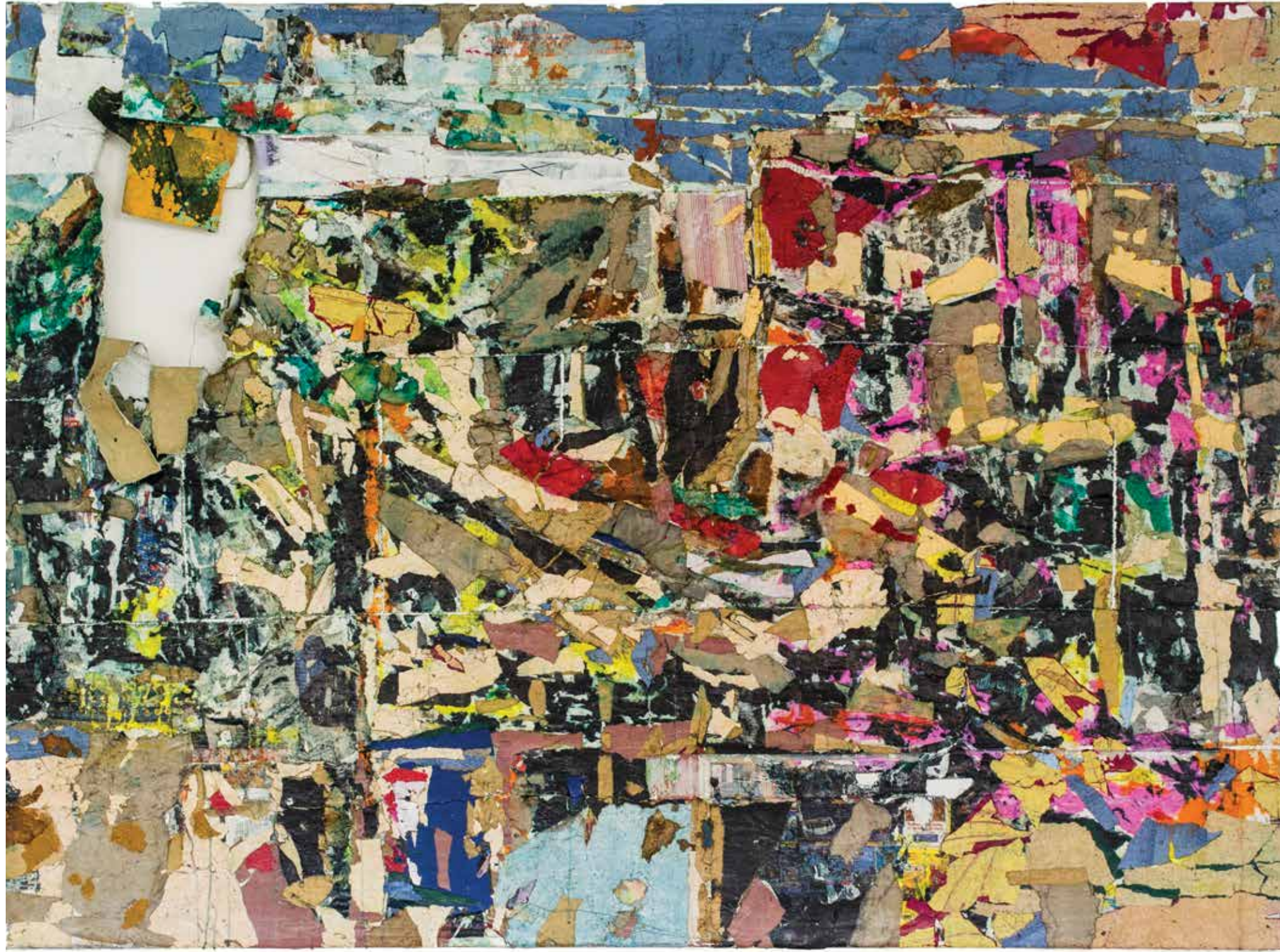




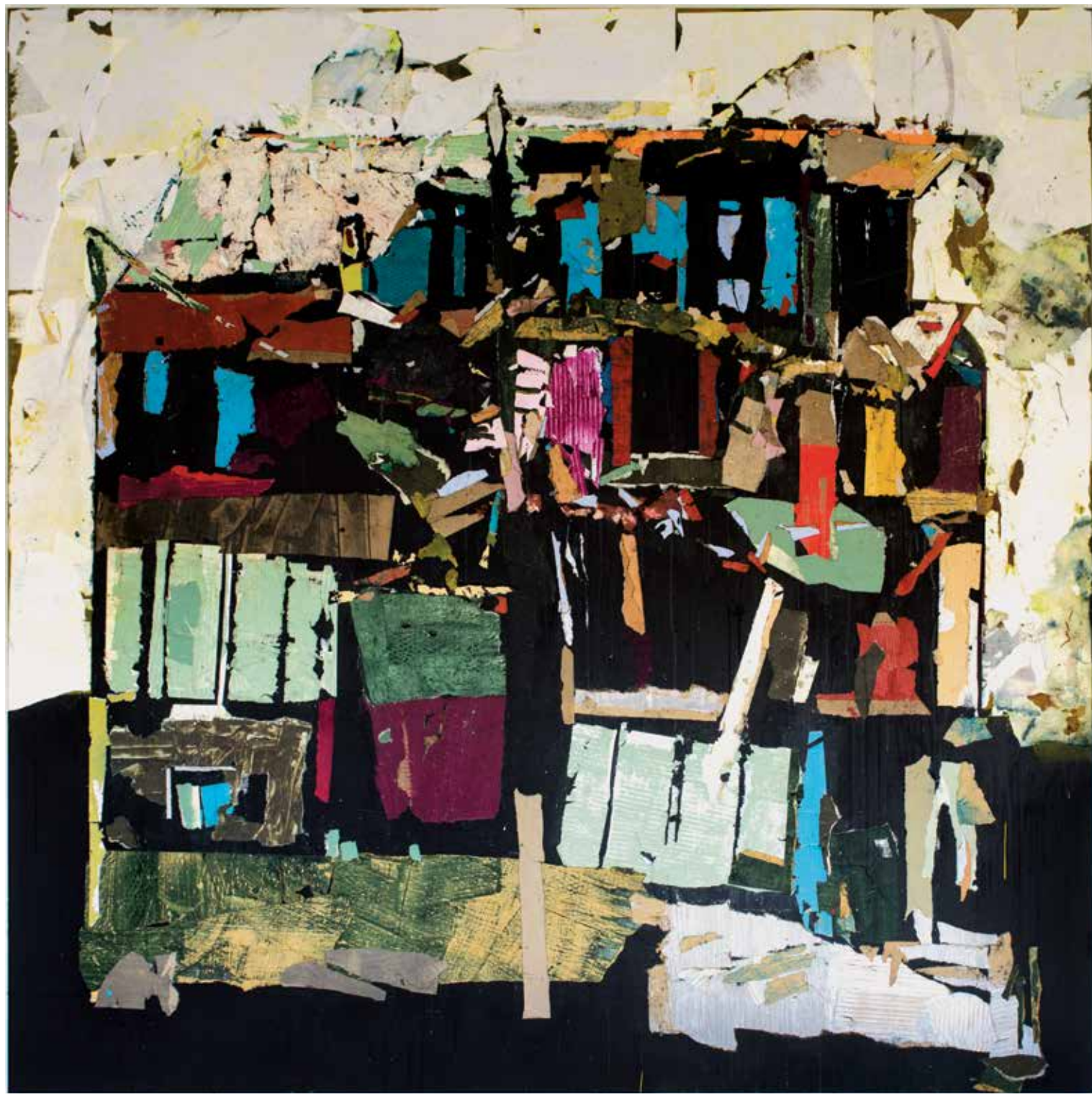
2018, Paper collage on canvas, 180 x 180 cm



2016-2018, Paper collage on canvas, 120 x 160 cm



2018, Paper collage on canvas, 180 x 180 cm



2018, Paper collage on canvas, 140 x 240 cm







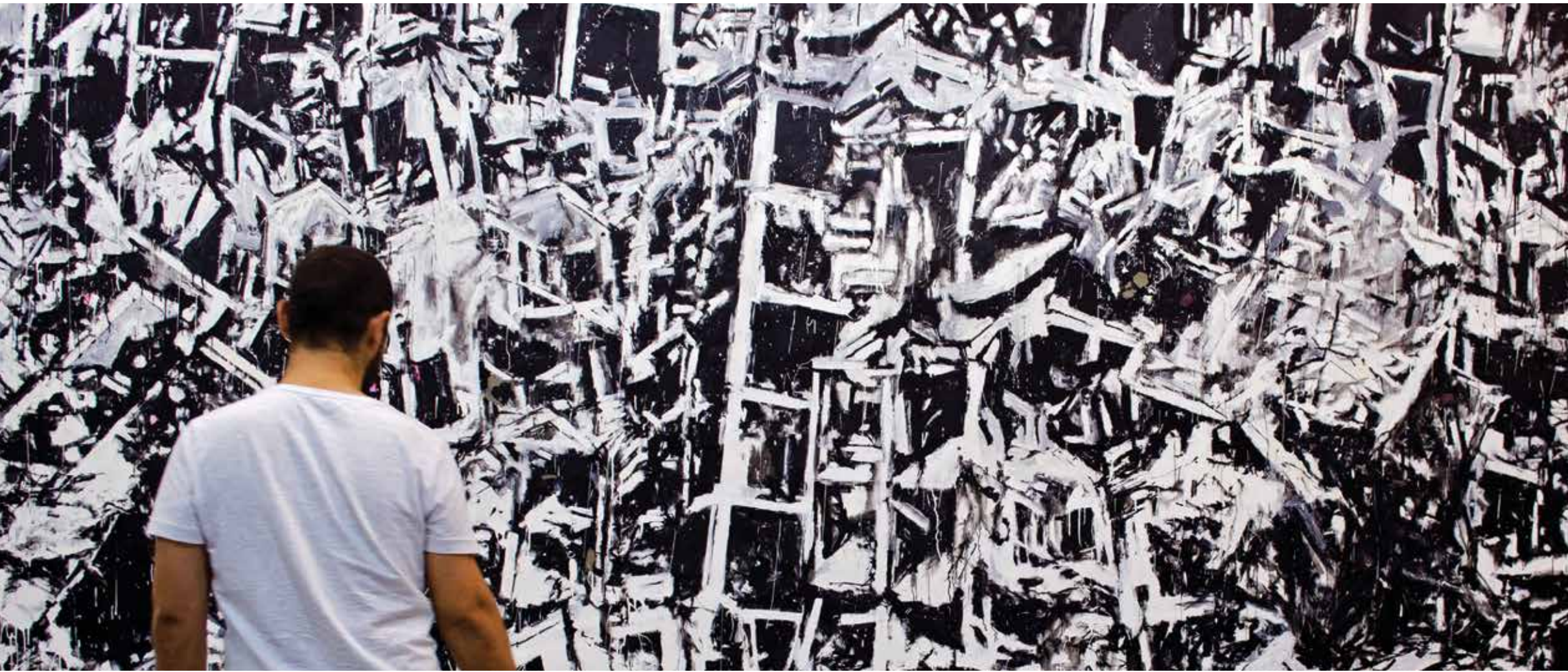
2018, Paper collage on wood, 100 x 70 cm

2018, Paper collage on canvas, 180 x 180 cm



2018, Paper collage on canvas, 140 x 140 cm





Tammam Azzam

- 1980 Born in Damascus, Syria
2001 BA, Faculty of Fine Arts – University of Damascus, Damascus, Syria

Selected Solo Exhibitions

- 2018 Galerie Kornfeld, Berlin, Germany
2017 Paper, City Museum of Oldenburg, Germany
2016 The Road, Ayyam Gallery, 11, Alserkal Avenue, Dubai, UAE
2013 I, The Syrian, Ayyam Gallery, London, UK and Ayyam Gallery, Beirut, Lebanon
2012 Syria, Ayyam Gallery, Al Quoz, Dubai, UAE (Curator: Safwan Dahoul)
2011 Dirty Laundry, Ayyam Gallery, DIFC, Dubai, UAE
2006 Tammam Azzam, Centre Culturel Français, Damascus, Syria
2004 Tammam Azzam, Atassi Gallery, Damascus, Syria
2001 Aquarails, Institut Français du Proche-Orient, Damascus, Syria

Selected Group Exhibitions

- 2018 The Armory Show, with Haines Gallery, San Francisco, New York, USA
2017 Sanctuary, For-Site Foundation, San Francisco, USA
2017 Shelters of Babylon, KINLIX Festival 2017, Maribor, Slovenia
2017 Away from Home, Künstlerforum Bonn, Bonn, Germany
2017 On Target, European Capital of Culture-Pafos 2017, Pafos, Cyprus
2016 Home Land Security, For-Site Foundation, San Francisco, USA (Curator: Cheryl Haines)
2016 Contemporary Ruins: Resistance to the Spectacular Image, Columbia University's Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, New York, USA (Curator: Leah Hartman)
2015 FUU – Street Art Festival, Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
2015 Crisis of History, Framer Framed in de Tolhuistuin, Amsterdam, Netherlands
2014 Alexandria Biennale, Cairo, Egypt
2014 Dak'Art: Biennial of Contemporary African Art, Dakar, Senegal
2014 View from Inside, FotoFest Biennial, Houston, Texas, USA (Curator: Karin Adrian von Roques)
KunstStoff Syrien, Forum Factory, Berlin, Germany
2014 Two-Person Exhibition: Tammam Azzam & Roza El-Hassan: Syrian Voices in Budapest, Lena & Roselli Gallery, Budapest, Hungary
2013 30th Ljubljana Biennial of Graphic Arts, Ljubljana, Slovenia
Universite Paris Descartes, Paris, France

Herausgeber | Editor:
Galerie Kornfeld, Berlin

© Werke | Works: Tammam Azzam
© Texte | Texts: Ralf Hanselle, Dr. Heinz Stahlhut, Dr. Tilman Treusch
© Fotografie | Photography p. 46: Nairy Shahinian
Translated from German to English: Dr. Michaela Dudley, 2018.

Redaktion | Project Management: Dr. Tilman Treusch and Tammam Azzam.
Lektorat | Copy Editing: Dr. Tilman Treusch
Satz und Gestaltung | Type Setting and Graphic Design: Tammam Azzam
Gesamtherstellung | Production: Buch-und Offsetdruckerei H. HEENEMANN GmbH & Co. KG

Printed in Germany

© 2018, Galerie Kornfeld und die Autoren | and the authors

Danksagung | Acknowledgement

Die Galerie Kornfeld dankt dem Künstler, den Autoren, den Übersetzern und allen Personen, die zum Gelingen dieses Buches beigetragen haben.

Galerie Kornfeld would like to thank the artist, the authors, the translators, and all those contributed to the publication of this book.

ISBN 978-3-00-060670-0

