

# Das Bild nach dem letzten Bild

JEAN CHRISTOPHE AMMANN  
RICHARD ARTSCHWAGER  
JO BAER  
JEAN BAUDRILLARD  
STANLEY BROUWN  
BENJAMIN H. D. BUCHLOH  
DAN CAMERON  
HUBERT DAMISCH  
THIERRY DE DUVE  
BORIS GROYS  
JENNY HOLZER  
ON KAWARA  
KASPER KÖNIG  
ROSALIND KRAUSS  
SHERRIE LEVINE  
AD REINHARDT  
GERHARD RICHTER  
FLORIAN RÖTZER  
ROBERT RYMAN  
ROSEMARIE TROCKEL  
ANDY WARHOL  
PETER WEIBEL

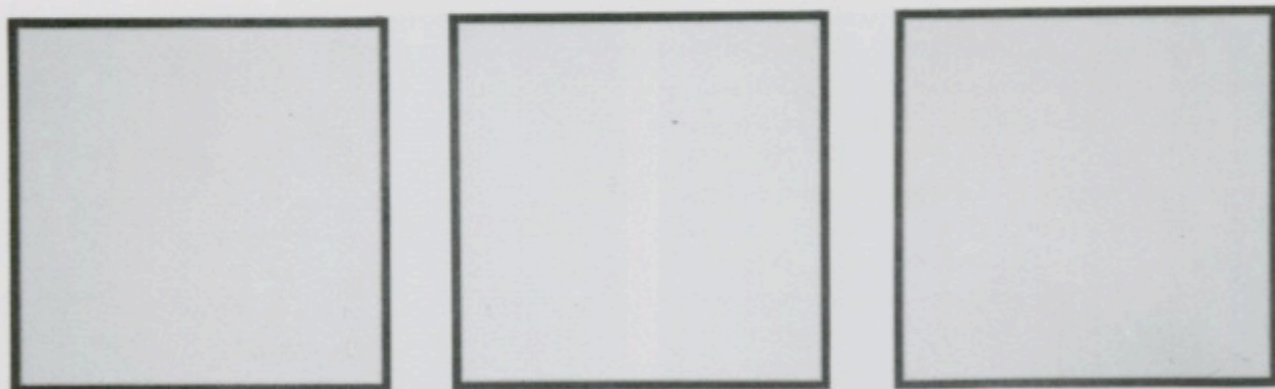


Abb. 32. Jo Baer, Primary Light Group: Red, Green, Blue, 1964–65, Collection Museum of Modern Art, New York.

weißen Rand. Zwischen weißem Bild und weißer Wand gibt es also den weißen Rand. In der einflussreichen Ausstellung *Systemic Painting* (1966 im Guggenheim Museum), wo die minimalistische Malerei vorgestellt wurde, welche in den 60er Jahren (unter dem Einfluß der Konzept-Kunst) die Aktion und die Geste in der abstrakten Malerei durch das System ersetzte, fielen neben den Arbeiten von Agnes Martin, Lary Poons, Robert Mangold, Dorothea Rockburne besonders die Werke von Jo Baer auf. Sie näherten sich den Mallarméschen „Rahmen aus Schweigen“. Um das Bild als Gegenstand zu betonen, erhielten die Gemälde einen relativ dicken dreidimensionalen Rahmen, um den die Leinwand gespannt wurde. Sodann wurde nur an den beiden vertikalen Rändern gemalt, meist Streifen, oder auch um den Rand herum auf den Seitenflächen des Bildes. Im Spiel zwischen Faktur und Farbe, zwischen Physikalität und Illusion, zwischen Objekt und Bild wurde so das Gleichgewicht auf die Seite der „Objecthood“ (Michael Fried)<sup>56</sup> verschoben. Die Duplizität der reinen Flächenmalerei zwischen Bild und Gegenstand wurde radikalisiert und offengelegt. Die an den Rand getriebene Malerei fand nur mehr am Rand statt und auch dort eher mechanisch als gestisch, eher fabriziert als ausgedrückt. Die Reduktion auf den Rand betonte die Dialektik des Bildobjekts. Die entleerte Wüste der weißen Fläche wurde durch die Randmalerei aufgehoben und gleichzeitig gesteigert. Die Malerei als bloße Rand-Erscheinung macht aus dem Bild ein Double: ein Objekt und seinen Schatten – es ist da und es ist nicht da. Die täuschende und mysteriöse Dimensionalität ihrer Bilder

(schwankend zwischen Zwei- und Dreidimensionalität) erzeugt wie bei Rothko ein atmosphärisches Feld, das jenseits seiner Grenzen noch existiert. Bildfeld und Umfeld konvergieren. Das Bild wird zum Objekt, aber das Objekt ist nicht identisch mit seinen Grenzen: „I have always had the feeling that an object is larger than its outline, that it has a field or force beyond itself“ (Jo Baer in ihrem Katalog des Whitney Museum of American Art, N. Y., 1975). In der Betonung des Randes wächst das Bildobjekt über den Rand hinaus. Das Bild wächst „aus den angeborenen Eigenschaften: Rechteck und Flächenhaftigkeit“ (Unismus) heraus. Die spirituelle Transzendenz des Abstrakten Expressionismus und die „hard-edge“-Formen wissenschaftlicher Gestaltpsychologie erzeugen einen ambivalenten, harten und zugleich sensiblen Raum perzeptueller wie auch metaphysischer Signale: Minimalismus libidinal dekonstruiert bzw. Unismus dezentriert. Oder: „contemplation of nothingness“ (William Seitz, *The Responsive Eye*, MOMA, N. Y.).

Die *Edge Paintings* (1966–1968) von Sam Francis betonen, wie andere informelle Bilder der 50er Jahre, weniger die Objektivität des Bildes oder andere Probleme der abstrakten Flächenmalerei (Strukturbetonung), sondern zerstören die optische Einheit des Bildes eher unter dem Gesichtspunkt der Farb- und Formmalerei (Strukturlösung).

Die Malaktion von Leszek Brogowski, seit 1981 immer nur an einem Bild Schicht für Schicht einen Rand zu erzeugen, radikalisiert den polnischen Unismus durch die informelle, existenzielle Erfahrung. Brogowski selbst

schreibt: „I consider the overproduction of both objects and ideas, and also a lack of values that stops any selection, a syndrome not only of the present reality but also of the artistic one. I choose one among many possible answers to this state of things: I concentrate on one problem, one idea, and I execute just one object that communicates it, one painting. Since September 1981, I have been making this painting, covering it with successive layers of paint. Each colour surface leaves only a minimal edge visible from underneath“<sup>57</sup> (Abb. 33).

#### Befreite Fläche – freie Wand

Die Einheit von Fläche und Farbe versus Grenze des Bildes ist auch das künstlerische Problemfeld der Malerei von Robert Ryman (Abb. 34). Die Ambiguität, wo ein Bild endet, überträgt Ryman allerdings vom Bilderrahmen auf die Wand selbst. Die Wand ist der eigentliche Kontext, der eigentliche Bildgrund, ohne den das Bild nicht gesehen werden kann. „... the wall plane is actually part of the painting and it extends out three or four feet. . . . the wall space . . . is essential for that line that develops from the edge of the panel of the painting with the wall . . . if you

Abb. 33. Leszek Brogowski, Painting Action, seit 1981, Acryl auf Leinwand, Abb. 1988.



were to see any of my paintings off the wall, they would not make any sense at all“ (R. Ryman).<sup>58</sup> Ryman malt „inside the white cube“, innerhalb des weißen Raumes der Galerie. Dieses Weiß ist sein eigentliches Medium. Durch das Weiß wird das Bild zur Nullfläche.

Daher sind seine Gemälde auch keine monochrome Malerei, obwohl es fast so aussieht, und daher verwendet er auch eigentlich keine weiße Farbe, obwohl diese auf die Leinwand aufgetragen wird, sondern weiße Farbe ist eine Art Oberfläche, Faktur, nur Medium („White paint is my medium“, R. R.). Das Weiß des Bildes bedarf des Weiß der Wand. Das Bild dehnt sich auf die Wand aus. Nur eine schmale Randlinie trennt das Bild noch von der Wand. Textur, Farbe, Oberfläche und Wand tendieren zu einer Einheit. Kontinuität, die nur durch Markierungen von Rändern oder Ecken, Spuren des „painting“, des Malprozesses, unterbrochen wird. Die Wand wird ein Teil des Werkes – „So the wall becomes very much part of the work“ (R. R., 1971). Die Befestigung der Oberfläche (des Bildes) an die Wand mit Klebestreifen (tape), bevor und damit es gemalt werden kann, wird (nach Entfernung der „tapes“) zu einem Bestandteil der Komposition des Bildes. Die Rand-Betonung und -Komposition des Bildes entsteht also direkt durch seinen prozessualen Bezug zur Wand. Wegen dieser fehlenden Isolation des Bildes von der Wand, des Bildraums vom Wandraum, die für gewöhnlich Bilder auszeichnet, die etwas abbilden, was aber seine „absolute“ Malerei nicht tut, zieht es Ryman vor, seine Arbeiten nicht „pictures“, sondern „paintings“ zu nennen. Die Angleichung Bild und Wand löscht also das Bild, „the painting itself“ wird zum „image“ (R. R.). Wegen der Aufhebung der Grenze von Bild und Wand konnte Ryman 1977 sagen: „I was not painting a picture.“ Ein Gemälde, das kein Bild (in traditionellem Sinn) ist, sich weigert, traditionelle Bildaufgaben zu übernehmen, ist eine weitere Art der Selbstauflösung der Malerei durch ihren Verzicht auf traditionelle Funktion (Repräsentation) und Materialien (Farben). Allerdings tritt dabei das Gemälde, das vom Abbild, vom Bild verdeckt war, erst nach vorne, vor die Wand (Sol LeWitt, Abb. 35). Dieses Bildobjekt, identisch mit sich selbst, bedarf nur der Wand (als Grund) und nicht der Welt (zur Abbildung): „The painting exists only on the wall“ (R. R., 1977). Das Schicksal der Malerei ist nicht mehr an den Gegenstand, die Farbe oder Form gebunden, sondern un-

optical unity in terms of colour and shape, dissolving the latter's substance.

- Leszek Brogovsky's *Paint Action*, where, since 1981, he has been applying a painted edge, layer after layer, to just one and the same canvas, radicalises Polish Unism, supplementing it with informal and existentialist experience. He writes: "I consider the overproduction of both objects and ideas, and also a lack of values that stops any selection, a syndrome not only of the present reality but also of the artistic one. I choose one among many possible answers to this state of things: I concentrate on one problem, one idea, and I execute just one object that communicates it, one painting. Since September 1981, I have been making this painting, covering it with successive layers of paint. Each colour surface leaves only a minimal edge visible from underneath"<sup>57</sup> (fig. 33).

#### Surface Liberated — the Free Wall

In his painting Robert Ryman (fig. 34), too, addresses the artistic problem areas arising out of the conflict between the combination of surface plane and colour, and the framing edges of a painting. He transfers the ambiguity about a painting's bounds from its frame on to the wall itself. It is really the wall that provides the painter's ground, as without its context a painting could not be viewed. "... the wall plane is actually part of the painting and it extends out three or four feet ... the wall space ... is essential for that line that develops from the edge of the panel of the painting with the wall ... if you were to see any of my paintings off the wall, they would not make any sense at all" (R. Ryman).<sup>58</sup> Ryman paints "inside the white cube", inside the white cube of the gallery. Its whiteness is his true medium, turning his painting into a non-entity.

Thus, in spite of appearances, his canvases would not represent monochrome painting, and he does not really use white *colour*, but rather just applies white *paint* as medium onto the canvas; it provides just a faktural surface. (Ryman: "White paint is my medium.") The whiteness in the painting requisitioning the white on the wall, the painting spills over onto the wall. Only a narrow margin still separates the painting from the wall. Texture, colour, surface plane and wall tending towards union. The continuity between wall and painting is interrupted only by outlines

traced by edges and corners, and by marks left in the process of applying paint; "the wall becomes very much part of the work" (Ryman, 1971). The tape marks left from sticking the canvas to the wall before painting it, now becomes an integral part in the composition of a picture. The stressed edge is thus a reflection of the intrinsic relation arising between wall and canvas in the actual process of creating a painting. In revealing as mere convention and actually absent the isolation from the wall, of the pictorial expanse from its setting in the expanse of the wall, as a characteristic of conventional depictive painting that cannot continue to apply to his own "absolute" art, Ryman prefers to call his works "paintings" rather than "pictures". Accomplishing the due assimilation of painting and wall blots out the painting, "the painting itself" becomes a mere "image" (Ryman). Blurring the differentiation between picture and wall, Ryman was able to say in 1977: "I was not painting a picture." A painting that does not depict a motif in the conventional sense and fails to perform any traditional representational tasks is a further manifestation of the self-dissolution of painting through the renunciation of its traditional function (representation) and material (colour). This process, however, brings to the forth in front of the wall the actual painting hidden behind the depicted motif (Sol Lewitt, fig. 35). This self-contained painterly object requires just the wall (as background), and not the world (for depiction), "the painting exists only on the wall" (R. R., 1977). The fate of painting is no longer bound to the object, colour or form, but intrinsically linked with the wall. "The painting and the wall became one surface" (R. R., 1979). Sharing plane and faktura, the painting and the wall merge into one single surface. The picture disappears, but leaves a "painting", an object, painting and wall liberating each other through zero planar painting (G. Rockenschau, fig. 36).

Many painters of the last picture have furthered the disappearance of easel painting on panel not by stressing, but by distressing the surface (Fontana et al.). Since 1967 the French group BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) concerned themselves with painterly aspects of questions of — and indifferences to — the surface-plane. Its successor "Support/Surfaces" already indicated in their name a concern with the material break-down of the surface. Towards the end of the sixties, painting finally