

SHOW 31

Kienzle Art Foundation
Bleibtreustrasse 54, 10623 Berlin
www.kienzleartfoundation.de



SHOW 31

The Fiction of Property I

Louise Fishman | Gerald Jackson | Harriet Korman | Jonathan Lasker | David Reed | Gary Stephan |
Michael Venezia | Jack Whitten

Kuratiert von Bertold Mathes

John Yau: Einführung

Der Titel der Ausstellung, *The Fiction of Property I*, wurde einem Bild Gary Stephans aus dem Jahr 1988 entnommen. Dass eine »Property« (also eine Eigenschaft, ein Ort, oder ein Konzept) geeignet sei, eine »Fiktion« (oder Erfindung) zu erzeugen, ist ein Glaube, den die acht abstrakt arbeitenden Künstlerinnen und Künstler dieser Ausstellung teilen. Zwischen 1935 und 1948 geboren, begannen sie in den Jahrzehnten nach dem Durchbruch der Abstrakten Expressionisten zu arbeiten – das waren insbesondere Jackson Pollock, Franz Kline, Barnett Newman und Mark Rothko. Jedoch anstatt sich für irgendeines der Modelle eines linearen Fortschritts zu begeistern, die von Clement Greenberg, Donald Judd und später Rosalind Krauss, Douglas Crimp und anderen formuliert worden waren, oder sich der Farbfeldmalerei, dem Minimalismus, der Konzeptkunst, oder dem »Tod der Malerei« zu verschreiben, wiesen sie die stilistischen Praktiken und kritischen Positionen zurück, die die New Yorker Kunstwelt und ihre Einflussphären bestimmten. Ihre Entscheidung, eine unabhängige Entwicklung einzuschlagen, sollte in einem größeren Zusammenhang gesehen werden. Obwohl Greenberg und Judd zueinander extrem gegensätzliche Positionen einnahmen, bevorzugten beide Männer das Buchstäbliche: Sie glaubten, dass Farbe Farbe war und galvanisierter Stahl galvanisierter Stahl und dass es der einzige Weg für die Zukunft der Kunst war, zu den ihr eigenen materiellen Wirklichkeiten zu stehen. Es gab keinen Platz für Metapher oder Fiktion in der Kunst, insbesondere, weil diese europäischen Ursprungs waren.

Zusammen betrachtet, begründet diese Gruppe unabhängiger Künstlerinnen und Künstler eine Haltung, welche die von der amerikanischen Kunstkritik dominierten, seit den 1960er bis heute anerkannten Stile und Arbeitsweisen zurückwies. Historisch betrachtet, schwammen sie gegen den Strom, oftmals mit wenig Unterstützung. Das stärkste Zeugnis ihrer Beharrlichkeit ist, dass niemand von ihnen in der Haltung zur abstrakten Malerei schwankte oder je in einem etablierten Stil arbeitete. Sie wurden in den 1960er und 1970er Jahren nicht »Farbfeldmaler« oder »Minimalisten«, noch passten sie ihr Werk dem Trend zur Figuration und zu erzählerischen Inhalten an, der um 1980 aufkam. Noch wichtiger ist es, dass ihr Werk uns daran erinnert, wie Unabhängigkeit, auch wenn sie zu relativer Isolation führt, eine Alternative dazu darstellt, einer Gruppe zu folgen oder deren Mitglied zu werden.

Das ist ein Grund, weshalb ihr Werk keinem zeitgenössischen gleicht und warum sie oberflächlich betrachtet auch wenig mit anderen Künstlern gemeinsam zu haben scheinen. Sogar wenn sie gestisch arbeiten, wie

David Reed und Louise Fishman, ist es deutlich, dass sie ihre Tätigkeit anders auffassten als eine frühere Generation. Noch wichtiger: Sie sind nicht nostalgisch oder versuchen, etwas zu tun, das schon getan worden ist. Das war das Dilemma, dem all diese Maler und Malerinnen gegenüberstanden: Wie geht man weiter und malt gleichzeitig etwas ganz Eigenes? Wie etabliert man seine Autonomie? Sind die einzigen Wege die von Greenberg und Judd gebilligten, also Farbfeldmalerei oder Minimalismus? Die Auseinandersetzung, die diese Künstlerinnen und Künstler mit den Hauptmerkmalen des Abstrakten Expressionismus geführt haben, also Pollocks Verzicht auf die Hand im Malprozess, Klines gestische Zeichnung mit Farbe, Newmans geometrische Unterteilung des Bildes, und der Einsatz neuer Materialien und Arbeitsweisen, sind einige der Ansatzpunkte, durch die wir erkennen können, wie diese Künstlerinnen und Künstler Unabhängigkeit erlangten.

Die andere wichtige Verbindung zwischen ihnen ist ihre Ablehnung der reinen Malerei (wie von Greenberg definiert) und der reinen Form (wie von Judd definiert). Sie verfolgten eine unreine Schönheit, eher etwas Erfundenes als Vorgeschriebenes. Sie lehnten die saubere oder reduzierende Eleganz ab, die mit Farbfeldmalerei und Minimalismus verbunden wird, zugunsten von etwas Unreinem.

*

Die Arbeit *Untitled (Skid Paintings)*, 1987) von Gerald Jackson (geb. 1936) ist ein Beispiel dafür, was ich mit unreiner Schönheit meine. In einem Interview mit Stanley Whitney (BOMB, January 19, 2006),¹ sprach Jackson darüber, weshalb er Holzpaletten oder Gestelle in seinem Werk verwendete:

»Sie [Johns, Rauschenberg und Pollock] hatten Dinge, in die sie ihre Kraft stecken konnten und denen sie ihre Kraft hinzufügen konnten. Ich hatte solche Dinge nicht. Deshalb gaben mir Holzgestelle, die in sich Kraft hatten und Formen waren, die Möglichkeit, das Gleiche zu tun, was sie taten. Außer dass ich nicht die Geschichte hatte, auf die ich mich beziehen konnte. Zu dieser Zeit hatten Schwarze Menschen auf eine gewisse Art keine Geschichte. Also, die Geschichte war Sklaverei. Aber Sklaverei ist keine ermutigende, kraftvolle Vorstellung, von der ausgehend man arbeiten kann. Also habe ich sie hinausgeworfen. Im Gegensatz dazu hatten Johns und Rauschenberg sehr wohl ihre [Geschichte] und konnten sagen: »Dagegen rebellierten wir.« Gut, natürlich rebellierte ich gegen die Sklavenmentalität, weil sie einfach ein lähmender mentaler Zustand war; als Sklave konnte man niemals etwas erreichen. Also musste das weg. Aber womit sollte ich das ersetzen, wo ich doch keine europäische Geschichte hatte, auf die ich zurückgreifen konnte? Also dachte ich: »Schön, was hat Kraft in sich?«, und diese Holzgestelle passten da einfach.«

Weiter oben in diesem Interview benannte Jackson etwas, das, wie ich denke, ein entscheidender Punkt ist:

»Ich denke, Clem Greenberg [erfand] diese Idee der Weiterentwicklung.«

Dadurch, dass Greenberg und Judd definierten, was ein Künstler tun musste, um über Pollock hinauszugehen, unterstellten sie stillschweigend, dass jeder, beginnend mit der Renaissance, die gleiche Geschichte der Malerei teilte.

¹ <https://bombmagazine.org/articles/gerald-jackson/>

Jackson empfand richtigerweise, dass diese Geschichte nicht seine war und dass er woanders ansetzen konnte. Außerdem betrachteten Greenberg und Judd die eigene persönliche Geschichte als irrelevant für das Werk, das man schuf, was letztlich die Rolle ignoriert, die ethnische und sexuelle Identität im Kunstschaffen spielen können. Ihre Betonung des Formalen kann als Reaktion auf Harold Rosenbergs Essay *The American Action Painters* (1952) gelesen werden, in dem dieser Malerei als ein »Ereignis« definierte und auf eine Beobachtung, die er in einem Essay über Jackson Pollock (1958) machte:

»Action Painting hat mit Selbstfindung zu tun oder Selbstdefinition oder Selbsttranszendenz; aber das trennt es von Selbsta Ausdruck, der von der Akzeptanz des Egos, wie es ist, ausgeht, mit seinen Wunden und seinem Zauber.«

Durch die Unterscheidung zwischen Selbstfindung und Selbsta Ausdruck und auch dadurch, dass er es ablehnt zu definieren, was Künstler tun müssen, um über Pollock hinauszugehen, definiert Rosenberg eine radikale Malerei nicht ausschließlich durch ihre formalen Attribute oder ihre stilistischen Prozesse. Mit seiner Überlegung, dass man das Selbst schaffen oder transzendieren kann, schlägt Rosenberg vor, dass das Individuelle über die Begrenzungen der eigenen Umstände hinausgehen kann und dass man nicht unbedingt selbsta drucksbezogen oder egogetrieben werden muss. Jacksons Gebrauch der Holzgestelle verbindet sich mit seinem Wunsch, ein Selbst zu definieren, das frei von seiner Geschichte ist.

*

Jack Whitten, der 1939 in Besemer, Alabama, geboren wurde, (er starb 2018), wuchs während der Jim-Crow-Ära auf, als rigide Rassentrennung herrschte. In einem Interview mit Robert Storr, das in der Kunstzeitschrift *Brooklyn Rail* (September 2007)² erschien, sprach Whitten über die Arbeiten, die er in den turbulenten 1960er Jahren schuf, während des Vietnamkriegs und der Bürgerrechtsbewegung:

»Zu dieser Zeit arbeitete ich hart daran, um die Art von Bilderwelt zu erfassen, die ich sah. Es war keine intellektuelle Haltung, vielmehr eine emotionale Notwendigkeit. Tatsächlich sind das meine autobiographischen Gemälde. Ich meine, ich ging durch eine ernste Krise in meinem Leben. Aber damals war das bei allen so. Das ganze Rasse-Thema zwang mich, mich unbewusst abzugrenzen, bis ich Leute wie LeRoi Jones, Romare Bearden und Jacob Lawrence kennenlernte, die andere Lösungen für ihr Künstlerleben gefunden hatten.«

In den 1970er Jahren, nachdem er seine eigene Geschichte neu bewertet hatte, wurde Whitten ein prozesshaft arbeitender Maler, der verschiedene Möglichkeiten erfand, ein Bild zu beginnen und fertigzustellen. Als unnachgiebiger Experimentator entwickelte er in dieser Zeit verschiedene selbst hergestellte und umgewidmete Werkzeuge, um Acrylfarbe über die Oberfläche des Bildes zu ziehen. In *Delacroix Palette* (1974) hat man den Eindruck, dass man auf etwas Verschwommenes schaut: eine eingefrorene Bewegung. Ist das Gemälde ein Bild, das gerade entsteht oder das sich auflöst? *Delacroix Palette* handelt von Geste, Veränderung und vom Herauslösen, aber es ist keine gestische Malerei. In den 1980er Jahren hat sich Whitten wieder verändert und begonnen, Bilder aus mosaikähnlichen Teilchen von gehärteter Acrylfarbe herzustellen.

² <https://brooklynrail.org/2007/9/art/whitten>

In einem Interview mit Kenneth Goldsmith, das in *BOMB* (Sommer 1994)³ erschien, setzt Whitten unausgesprochen voraus, dass die Geschichte aus verschiedenen Erbschaften entsteht, wenn er über die Bedeutung sprach, die George Washington Carver, ein prominenter Schwarzer Wissenschaftler, für ihn hatte:

»Heute bin ich davon überzeugt, dass viele meiner Einstellungen der Malerei gegenüber, dem Machen und dem Experimentieren, von George Washington Carver herrührten. Er stellte seine eigenen Pigmente, seine eigenen Farben her, angeregt durch seine Experimente mit Erdnüssen. Die Obsession von Erfindung und Entdeckung beeindruckte mich.«

Wie Carver experimentierte Whitten mit verschiedenen Materialien. Zusätzlich zu den gehärteten Acrylfarben-Splitter benutzte er auch Styropor, Haare, Eierschalen, Melasse, Kupfer und Kohleasche in seinen Arbeiten.

Indem ich den Essay mit zwei Schwarzen Künstlern begonnen habe, möchte ich würdigen, dass nicht jeder der Haltung zustimmte, dass die Kunstgeschichte in Westeuropa im 13. und 14. Jahrhundert begann, und dass nicht jeder einem Narrativ folgte, das von dem Wunsch nach reiner Malerei oder Form angetrieben war. Genauso wichtig ist, dass Jacksons und Whittens Bilder einander nicht ähneln. Der Unterschied ist wichtiger als die Gemeinsamkeit.

*

Wie Whitten experimentiert auch Michael Venezia (geb. 1936), der älteste Künstler dieser Gruppe, unablässig mit Arbeitsprozessen und Farbe. Er benutzte Sprayfarbe, wie in dem melancholischen Quadrat *Untitled* (1971), um die Vorstellung von fahlem Licht (Farbe) zu wecken, das auf ein schwarzes, abstraktes Feld geworfen wird. Die Spannung zwischen den gesprayten Formen, die in das schwarze Feld von rechts und links hineinragen, und die schwachen Nebelspuren, die sich von den Formen in das Bild ausdehnen, scheinen von den physischen Grenzen des Bildes gehalten zu werden. Was noch wichtiger ist: Durch den Einsatz einer anderen Methode, die Farbe aufzubringen, zeigt Venezia, dass Pollock in seiner Technik auch begrenzt war, trotz aller erlangten Freiheit. Inspiriert von Pollocks Überlegungen, wie die Farbe auf die Leinwand gebracht werden kann, und nicht von seiner charakteristischen Methode des »Dripping«, hat Venezia eine breite Palette von unterschiedlichen Verfahren für den Farbauftrag verwendet. Zusätzlich zu Sprayfarben hat Venezia eine Bürste und ein Paletten-Messer verwendet, um Farbe auf schmale Holzblöcke zu bringen, immer mit dem Ziel einer einzigartigen Wahrnehmungserfahrung.

Venezias Interesse am Prozessualen und an bildnerischen Formaten brachte ihn dazu, Entscheidungen zu treffen, die noch heute radikal wirken. Als er Mitte der 1960er Jahre in London lebte, entwickelte er seine Streifenbilder, die in ihrer Komposition von Luftpostkuverts angeregt waren. Ebenso malte er Bilder, die kleiner waren als die Oberfläche, die sie trug – der Einfall dazu kam ihm beim Betrachten japanische Rollbilder. Nach seiner Rückkehr nach New York arbeitete er mit Sprayfarben auf Papier und nahm damit eine Arbeitsweise vorweg, die zehn Jahre später populär wurde. Venezias Formate und Handlungsweisen

³ <https://bombmagazine.org/articles/jack-whitten>

sind oft als »eigenwillig« charakterisiert worden. Mir scheint, dass dieser Begriff verwendet wurde, um sein Werk zu marginalisieren.

Über seinen Gebrauch von Sprayfarben sagte Venezia in einem Interview mit Philipp Hindahl in *Mousse Magazine* (May 5, 2019):⁴

»Ich wählte die Sprayfarbe, weil ich an Prozessen interessiert war, durch die man den Aufwand an gestischen und malerischen Verfahren wie auch den Pinselduktus reduzieren konnte.«

An späterer Stelle in diesem Interview präzisiert Hindahl:

»In einem handgeschriebenen Brief von 1970 umriss Venezia den Herstellungsprozess seiner Spraybilder. Die erste Seite zeigt eine Skizze. Ein Quadrat stellt die Leinwand dar, eine Spraydose spuckt die Farbe aus. Die Anleitung sagt: »Sprüh Metall-Puder in die Luft vor der Wand.« Venezia erklärt: »Es geht darum, wie die Farbe ihre Quelle verlässt, ok?«

*

Louise Fishman (1939–2021) gehört der Generation von Jackson, Whitten und Venezia an. Wie Jackson und Whitten erkannte Fishman, dass das Vermächtnis der Kunstgeschichte eines der Ausgrenzung war. 1970, als die Malerei für beendet erklärt war und die Befreiungsbewegung der Schwulen sowie der Feminismus an Fahrt aufnahmen, beschloss Fishman, keine Rasterbilder mehr zu malen und sich stattdessen mit künstlerischen Praktiken zu befassen, die mit Frauen identifiziert wurden. Weder ganz Skulptur noch Gemälde, erforderten diese Arbeiten Techniken wie Schneiden, Reißen, Wickeln, Nähen und Sticken.

Die größere Frage, die Fishman und andere Frauen ihrer Generation stellten, war: Wie wirst du eine Malerin, wenn die Malerei offiziell als tot gilt? Wie wirst du eine Malerin, wenn man immer in die Situation versetzt wurde, jemandem oder etwas anderem hinterherzulaufen? Hier sollten wir beginnen darüber nachzudenken, warum Fishman fest entschlossen war, weiter zu malen. Was bedeutet es [für eine Frau], in der Malerei auf die Malhand zu verzichten, wie es zum Beispiel Andy Warhol in den frühen 1960er Jahren tat, wenn die aktive Präsenz einer Frauenhand in der Malerei nur selten, wenn überhaupt, anerkannt wurde?

Fishman wusste genau, dass die Historie umkämpftes Gebiet von erzählten und nicht erzählten Geschichten ist, was Greenberg und andere ignorierten. Sie versteht die Malerei als Tradition, die man fortführt, indem man sie erfindet, während man weiterarbeitet. Mindestens seit 1970 hat sie genau das getan, und das führte zu ihrer Wiedererfindung der gestischen Malerei. Indem sie das tat, forderte uns Fishman heraus, viele der Behauptungen zu überdenken, die zur Geschichte des Abstrakten Expressionismus und zum linearen Fortschritt der abstrakten Malerei formuliert wurden. Ihre Unabhängigkeit ist exemplarisch für die Künstlerinnen ihrer Generation, die ihren eigenen Weg in einem Medium finden wollten, das gerade zu der Zeit, als sie in die Öffentlichkeit treten wollten, von vielen Autoritäten der Kunstwelt für abgelöst erklärt wurde.

⁴ »The pursuit of happiness: Michael Venezia in conversation with Philipp Hindahl.«
www.moussemagazine.it/magazine/pursuit-happiness-michael-venezia-philipp-hindahl-2019

*

Ganz im Gegensatz zur Annahme, dass die Malerei der Vergangenheit angehöre, gab es in den 1970er Jahren viele Malerinnen und Maler, die sie auf verschiedene Weise vorantrieben. Als Fishman vom Feminismus und der Schwulenbefreiung inspiriert war und Whitten etwas erfand, das er »developer« (Entwickler) nannte, um seine Bilder herzustellen, begann 1974 David Reed (geb. 1946) in einer Serie von vertikalen Gemälden, den Pinselstrich und seine Bedeutungsmöglichkeiten zu untersuchen. In diesen Werken, die aus einzelnen Leinwänden zusammengesetzt waren, setzte er einen weißen Pinselstrich gegen einen noch feuchten schwarzen Grund und wiederholte das auf der nächsten Leinwand. Zusammengesetzt zeigten die Leinwände die Schwerkraft und die Wirkung der Zeit, denn der weiße Pinselstrich bewegt sich fließend die Oberfläche hinunter und löst sich im Schwarz auf. Durch die Anerkennung der Schwerkraft wehrte sich Reed gegen die Idee von zeitloser Präsenz und gegen eine Negierung der Schwerkraft, die als ein einflussreicher Aspekt von Pollocks geschütteten Bildern [Dripping-Paintings] gesehen werden kann.

Seit 1980 hat Reed sich auf der Basis seiner früheren »Brushstroke-Paintings« weiterentwickelt und diese weitergedacht. Darüber zu streiten, ob sein Werk eine ironische Darstellung des Pinselstrichs ist (nach Roy Lichtenstein) oder eine Erweiterung von Farbfeld-Techniken (nach Jules Olitski) bedeutet zu übersehen, dass es eine spezifische Eigenheit erlangt hat, die sich von allem Bisherigen unterscheidet. Es sind Pinselstriche und Darstellungen von Pinselstrichen; sie wirken pastos und schemenhaft. Sie sind deckend und halbtransparent. Sie sind fest und filmähnlich. Sie können auf halbem Weg die Farbe ändern, als ob sie in eine andere Zone gewechselt wären, was auch der Fall ist.

Typischerweise sind Reeds schmale Bilder entweder entschieden vertikal oder entschieden horizontal im Format. Wenn sie vertikal sind, vermitteln sie den Eindruck, sie seien ein Teil von etwas Größerem, das wir vor unserem geistigen Auge nicht sehen können. Die eindrücklich frontale Komposition des Vertikal Formats #592 (2007–2009) besteht aus verschiedenen Arten von Pinselstrichen, die sich ständig verändern, je nachdem, ob unser Blick sich von der oberen Kante nach unten bewegt oder von ganz unten nach oben. Die Pinselstriche vermitteln unterbrochene Gesten, photographische Emulsionen, flüssige Stoffe, mit Farbe geladene und tropfende Pinsel, photographische Nahaufnahmen und barocke Formen. Ein vielschichtiges, räumliches Reich, eine filmähnliche Transparenz und eine physische Oberfläche, alles in reicher Farboptik ausgeführt, sowie transparente und viszerale Farbschichten zeigen, dass ein einheitliches »Overall« in der abstrakten Malerei nicht länger vonnöten ist und dass die alten Wege, ein Gemälde zu schaffen, nicht mehr erforderlich sind.

*

Jonathan Lasker (geb. 1948), der jüngste Künstler in dieser Ausstellung, befasst sich mit der Syntax der abstrakten Malerei, der Ordnung, in der die Dinge platziert werden. Er verwendet ein Vokabular, das aus biomorphen Formen, gestischen Bändern von roh aufgetragener Farbe, festen und linearen geometrischen Strukturen, abstrakten Mustern und Andeutungen von Interieurs und Landschaften besteht. Er entwickelte zunächst jede Komposition durch einen einfachen Prozess der Addition. Die Anhäufung klarer Formen und linearer »Marks« (Markierungen) wurde zum Gemälde.

Laskers Arbeiten sind als Hinweis für beides zu lesen, nämlich den Akt des Malens und den Akt ein Gemälde zu betrachten, und sein schrittweises Vorgehen ist dabei ein Mittel, alle Möglichkeiten auszuschöpfen. Die Wechselwirkung von Autonomie und Interaktion wird bei jeder Komposition mit bemerkenswerter Beständigkeit beibehalten. In Laskers Fall führte Selbstbewusstsein nicht zur Parodie der Malerei oder zu ihrer »Appropriation« (Aneignung), was beides in den 1980er Jahren mit der »Rückkehr der Malerei« üblich war. Statt Riesenformate (oder »heroische« Bilder) zu malen oder die Malerei durch Aneignung zu parodieren, fokussierte Lasker darauf, ein Bild aus zusammengefügteten Teilen entstehen zu lassen, um so etwas bis dahin Ungesehenes zu machen.

In einem Interview, das ich mit Lasker für die *Brooklyn Rail* (April 2007)⁵ führte, fand der folgende Gedankenaustausch statt:

Yau: »Die andere Sache, die ich ansprechen möchte – ich muss das Gemälde sowohl materiell als auch visuell lesen und Sie scheinen diese beiden verschiedenen Arten, die Welt zu erfahren, immer in ein Bild zu bringen, ohne zu sagen, eine ist wichtiger als die andere. Das so gearbeitete Bild ist nicht nur augenscheinlich, sondern es bietet auch eine physische Interaktion und so werden wir uns der Bildfläche bewusst. Ein Teil der Bedeutung eines Bildes ist, dass wir mit der Welt sowohl sinnlich als auch visuell interagieren; es ist nicht nur eins von beidem.«

Lasker: »Richtig. Es ist beides, aber gleichzeitig wiederholt es und widerspricht es gewissen Dingen, die man über die Malerei wusste und die sich fest etabliert hatten, als ich anfang zu malen, etwa am Anfang dieser Werkgruppe, etwa vor dreißig Jahren, gleich nachdem der Minimalismus, wie ich meine, die Bildfläche geleert hatte. Nach dem Minimalismus kam eine Sackgasse, in der die Maler, die nach dem Minimalismus weiterarbeiteten, das Gefühl hatten, sie könnten kein Bild mehr machen, denn wie macht man ein Bild, nachdem es als Illusionismus diffamiert wurde. Wohin geht man von dort aus? Diese Bilder entstanden nicht so sehr als Kommentar zum Abstrakten Expressionismus oder zu Stilen des Modernismus, sondern als eine Art Antwort auf den Minimalismus. Ich habe mir überlegt, wie man ein Gemälde anfertigen kann, das im wahrsten Sinne des Wortes angesehen werden kann und gleichzeitig Metapher, Image, Piktoralismus usw., also die Komponenten des Narrativen, einbezieht, jedoch ohne eine Erzählung zu sein.«

*

Die Werkentwicklung von Harriet Korman (geb. 1947) setzt Maßstäbe für die abstrakte Malerei, insbesondere da sie sich in New York zwischen 1972 (als ihr Werk in der Jahresausstellung im Whitney Museum gezeigt wurde) und der Gegenwart vollzieht. Während einer Zeitspanne von einem halben Jahrhundert, in dem sie den Aufstieg und Fall verschiedener Stile erlebte und das Mantra vom Tod der Malerei hörte, blieb Korman in Bezug auf das Malen ihren eigenen anfänglichen Interessen treu. In auffallendem Kontrast zu vielen Kolleginnen und Kollegen hat sie nie einen »Signature Style« (persönlichen Stil) entwickelt noch jemals bildliche Darstellungen in ihre Werke eingebracht. Es ist kein Licht, Schatten, Illusionismus oder Raum in ihren Gemälden. Diese haben einen menschlichen Maßstab (keines ist größer als 2,80 Meter, soweit ich weiß), sind vollkommen flach und chromatisch pulsierend. Trotz aller Optionen,

⁵ <https://brooklynrail.org/2007/04/art/lasker-april>

die Korman bewusst nicht in ihr Werk übernommen hat, sind ihre Bilder immer lebendig und unvorhersehbar.

Korman ist eine ausdrücklich strenge abstrakte Malerin. Jede Markierung und Farbe, die sie aufträgt, unterstreicht die Tatsache, dass ein Gemälde eine zweidimensionale Oberfläche ist. Indem sie die Bilder auf die unverzichtbaren Elemente von Linie und Farbe reduziert, sich aber nie für eine modische Form entscheidet, zum Beispiel ein Raster oder eine Pfütze von geschütteter Farbe, erreicht sie eine einzigartige Position als eine von New Yorks reinsten abstrakten Kunstmalenden, und zwar bemerkenswerterweise ohne »brand« (Markenzeichen). Mit dem Verzicht auf Raster und andere vorformulierte abstrakte Formate, lehnte Korman auch das Erbe der biomorphen Formen ab, sowie »Hard-Edge«-Formen, Monochromie und die Übertreibung des Gestischen. Als eine sich selbst beschränkende Künstlerin, die ohne eine Agenda oder einen persönlichen Stil arbeitet, hat sie eine Position im Dialog über abstrakte Malerei definiert, die unmissverständlich ihre eigene ist.

Beeindruckend an Kormans Selbstbeschränkung ist, wie rastlos sie während ihrer langen und herausragenden Karriere war und dabei unentwegt am Bildrechteck gearbeitet hat. Für die Künstlerin ist das rechteckige Format eines Gemäldes kein Problem (wie es das für Donald Judd zum Beispiel war), sondern eher eine sie endlos herausfordernde Möglichkeit, und vielleicht hat sie deshalb niemals auf einer »Shaped Canvas« gearbeitet.

Indem sie so arbeitet, erneuert Korman immer wieder die Grundlagen ihrer Malerei, die ich als das Aufbringen von Linie und Farbe auf einer flachen Oberfläche sehe. Mit dieser unvergleichlichen Leistung liefert sie eine spannende Herausforderung für andere Künstlerinnen und Künstler ihrer Generation. Indem sie Zierrat und persönliche Schnörkel ablehnt, tut sie etwas, das unmöglich erscheint: Mit ihren sparsamen Mitteln ist sie in jeder ihrer Werkgruppen streng und locker zugleich. Farbe, Linie, Struktur und Improvisation sind auf unerwartete Weise nahtlos miteinander verschmolzen.

Das sind die bleibenden Qualitäten von Kormans Bedeutung, welche die Kunstwelt, die erkennbare Stile und eleganten Überfluss vorzieht, niemals hinreichend gewürdigt hat. In einer Zeit, in der Stil und Inhalt (content) mehr geschätzt wurden als Substanz, hat sie einen solitären Weg erkundet, in dem Zitate, Parodie, das Readymade, Ironie und thematische Inhalte keinen Platz haben. Sie hat Seherfahrungen erforscht, ohne einen Versuch höher zu bewerten als einen anderen. Sie ist die unwahrscheinlichste aller Kombinationen – eine experimentierende, geometrische Malerin, die an Proportion, Bewegung und Spannung interessiert ist. Für sie ist Geometrie eher eine organische und intuitive Möglichkeitsform als eine Reihe starrer Grenzen, eine Methode Farben nebeneinanderzustellen, um so Seherlebnisse zu generieren.

*

Da Gary Stephens Gemälde *The Fiction of Property* (1988) den Titel für diese Ausstellung angeregt hat, denke ich, ich sollte mit seinem Werk enden und den Kreis schließen. Zu Beginn dieses Essays erwähnte ich den Durchbruch von Pollock, Kline, Newman und Rothko als Anregung für einige Entgegnungen der jüngeren Generation. Wie meine Liste sagt, ging es aber nie nur um Pollock und de Kooning, Abstraktion gegen Figuration, wie Greenberg und andere zu behaupten schienen. So einfach war das nicht, und ich denke auch nicht, dass es das jemals war. In diesem Kontext und auch in dem des Aufstiegs der Minimal Art, der Pop

Art und der Konzeptkunst in den 1960er und 1970er Jahren, ist Stephan ein Künstler der geometrischen Abstraktion, der Wege gefunden hat, deren Möglichkeiten zu erweitern. Mit den vier Bildern in dieser Ausstellung, die zwischen 1970 und 2022 datiert sind, bekommen wir sowohl eine Vorstellung von Stephans Hingabe an die Geometrie als auch von seiner andauernden Infragestellung der Orthodoxie.

In seiner gesamten Karriere hat Gary Stephan (geb. 1942) wiederholt Annahmen bezüglich der Unveränderlichkeit der Geometrie unterminiert, ebenso die Verbindung von Symmetrie und Asymmetrie, wie wir sie in den Gemälden von Piet Mondrian und Barnett Newman sehen. Oft entstehen diese Fragestellungen, indem das Eigentliche und das Uneigentliche in Konkurrenz zueinander treten.

Im nicht betitelten »Bild« (ca. 1970) sehen wir vier überlappende Holzteile, die an die Wand montiert sind und einen viereckigen Raum umschließen. Stephans Rahmung eines leeren Raumes nimmt Robert Mangolds »Rahmenbilder« vorweg, die dieser in den frühen 1980er Jahren begann. Ebenfalls zeigt sie die Beschäftigung mit Malerei, die sowohl Fläche wie auch Gegenstand ist, Fassade wie auch Konstruktion sein kann. Ist das leere Viereck, das durch vier überlappende Holzteile definiert ist, so wirklich, wie die körperlichen Bretter es sind? Und wie verhält es sich mit der Hinzufügung von weißer Farbe auf dem vertikalen Brett rechts, und der rechteckigen Linie auf dem grünen Brett, das die Unterkante markiert? Zum einen erweitern sie die Größe des leeren Raumes, zum andern definieren sie ihn neu als ein nach links geneigtes Rechteck. Wie gestaltet sich die Interaktion zwischen dem leeren Raum des Vierecks und dem teilweise gemalten und gezeichneten Rechteck? Ist eines wirklicher als das andere? Das weist Bezüge zu einer Frage auf, die Gary Stephan mit einer ganz anderen Figur teilt, dem surrealistischen Maler René Magritte: Wie ist die Beziehung zwischen Erfindung und Wirklichkeit? Welche Form sehen wir im dämmrigen Licht von *The Fiction of Property*? Ist das eine Skulptur, eine Silhouette oder nur ein flaches Ding? Was ist die gekrümmte Landschaft, auf der die Form liegt? Was ist dieser Bereich, den Stephan evoziert hat?

Wie verhält es sich mit den Schichtungen in *Phantom Limb* (2022), dem neuesten Bild in der Ausstellung? Je länger wir auf die Komposition und die Farbverschiebungen schauen, umso stärker wird uns die Interaktion der Linien und Ebenen bewusst, wie auch die äußeren Kanten und die innere Form. Mit einer erstaunlichen visuellen Ökonomie stellt Stephan die Beziehung zwischen Sehen und Wissen (oder Benennen) in Frage. Was er mit den anderen Künstlerinnen und Künstlern dieser Ausstellung teilt ist, dass in einer Zeit, als dies nicht denkbar schien, sie alle ihre eigenen Wege der Erneuerung fanden. Dass diese Künstler erfinderisch waren und jeweils eigene Visionen verfolgten, zeigt sich in dieser Ausstellung.

Aus dem Englischen übersetzt von Barbara Weidle