

Kat. Felix Gonzalez-Torres, Rudolf Stingel: hg. mit Gesellschaft der Freunde
der Neue Galerie, New York

Zwischen Black Box und White Cube

Peter Weibel

(1994)

5.18-31

I.
Eine Arbeit wird dann konkret als "wirklich" erfahren, wenn die Kulturproduktion eines Menschen authentisch ist und dieser momentan historisch handelt... Es geht nicht darum, ob die Bedeutung einer Arbeit über ihre Zeit hinaus geht, sondern ob ein Kunstwerk die Beziehung seines Autors/seiner Autorin zu seinem/ihrer Kontext beschreibt, ob es den Kampf um die Bedeutungsstiftung sichtbar macht. Wenn das gelingt, so können wir einen kurzen Blick auf das Leben jener werfen, die diese Bedeutung erkannt haben.

(Joseph Kosuth, 1982)

Anti-illusionistische Impulse der Kunstrevolution der 60er Jahre haben das Bild von allen Spuren einer internalen oder externalen Repräsentation befreit und es in die Nähe eines flachen Gegenstandes geführt. Das monochrome weiße Bild, sei es als Farbbild, sei es als Materialbild, hat jegliche Spur der Dreidimensionalität getilgt und das Bild auf das reduziert, was es realiter ist: ein flacher Gegenstand an der Wand. Ad Reinhardts schwarze Bilder enthielten noch Modulationen der Farbe, die, wenn auch schwer sichtbar, den Bildern noch die optische Wirkung von Tiefe und Bewegung, von Vordergrund und Hintergrund, von Grund und Figur gaben, wenn auch noch so abstrahiert. Manzoni's "Achrome" und "Fellbilder" sind dagegen materialistischer Pragmatismus, wo in der Flachheit des Bildes und in der Physikalität des Materials aller Zauber der Farbe und der Repräsentation verschwindet.

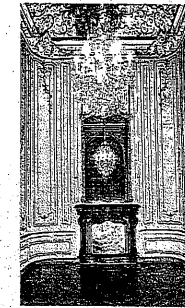
Kenneth Noland und andere shaped canvas-Maler haben die Möglichkeit des flachen Bildgegenstandes genutzt und das Bild vom traditionellen rektangulären

Rahmen befreit. Wenn schon Figur und Grund als Spielfeld verloren gegangen sind, desgleichen Strich, Fleck und andere Elemente der (Tiefen-)Gestaltung, und das Arsenal der Formen innerhalb des Bildes, dann konnte nur die Form des Bildes selbst, sein Rand gestaltet werden. Das geformte Bild ersetzt die Formen im Bild. Die geformte Leinwand war ein erster Schritt aus der Tautologie des flachen Bildobjektes. Als Lektion allerdings blieb, die Farbe unmoduliert, anonym, ungestisch, maschinell bis an den äußersten Rand der Bildfläche aufzutragen. Die Idee der Totalität der Farbe, und zwar einer einzigen Farbe ward geboren, wenn auch noch an das klassische Bildmedium Tafelbild und dessen Grenzen gebunden. Allerdings ist die Idee der Farbe schon vom klassischen Trägermedium Ölfarbe getrennt worden und konnte durch farbiges Material ersetzt werden. Es gab also nicht mehr die Fission, hier Farbe, die auf neutrales Trägermaterial wie Leinwand aufgetragen wird, und dort das Trägermaterial, sondern das Trägermaterial war selbst die Farbe. Insofern sind Yves Kleins blaue Schwämme noch Reste einer romantischen Illusionsmalerei, und das pure blaue Pigment, auf den Boden gestreut, seine avancierteste Leistung im malerischen Bereich. Denn hier ist die Farbe das Material und das Trägermedium selbst, nicht mehr als Geviert an die Wand gehängt, sondern in Scatter-Technik auf ein offenes Bildfeld, den Boden, gestreut, in der erwähnten Tendenz der Totalität der Farbe.

Die Farbfeldmalerei hat einerseits die Lehre der Monochromie und der shaped canvas-Malerei aufgenommen und das

Format des Bildes vergrößert, um die Totalität der Farbe gewährleisten zu können. Andererseits bedeutet sie einen Rückfall in historische expressive Formen der Malerei, in dem sie intrinsische Qualitäten des Materials Farbe, wie Rinnen und Tropfen, wieder ins Spiel brachte. Geschichtsmächtiger erwiesen sich die Lösungen von Dan Flavin, Donald Judd und Frank Stella, um dem Tautismus (Tautologie und Autismus) des monochromen, flachen, geformten Bildobjektes zu entkommen. Flavin hat durch die Einführung des Lichtes als Identität von Farbe und Trägermedium eine Totalität der Farbe erreicht, die in der Tat den ganzen Raum erfaßte. Das Bildfeld wurde materialiter zum Bildraum. Bunte oder weiße Leuchtstoffröhren an der Wand haben (immaterielle) Farbe in den ganzen Raum ausgestrahlt. Die Farbe erreichte die größtmögliche Flächendeckung. Das zweidimensionale Bild wurde zum dreidimensionalen Raum. Der dreidimensionale Raum wurde zu einem farbigen, zweidimensionalen Bild. Aber um den Preis der Dematerialisation. In die gleiche Dialektik der Zweidimensionalität des

Bildes und der Dreidimensionalität des Raumes sind auch die frühen Arbeiten von Stella und Judd zu situieren. In der anti-illusionistischen Tendenz konnte ein Maler, der dem zweidimensionalen Bildgegenstand wiederum Grund und Figur, Tiefe oder Modulation, also klassische piktorale Effekte geben wollte, dies nur auf materialer und realer Ebene leisten. Stella ging also realiter mit Teilen des Bildes in den



Raum. Die shaped canvas, die geformte Leinwand, wurde nicht auf der Fläche oder am Rand geformt, sondern in die dritte Dimension gezogen. Ähnliche Versuche, dem flachen Bildobjekt dreidimensionale reale Tiefe zu geben, kennen wir von den Italienern Lucio Fontana, Piero Manzoni, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani oder Paolo Scheggi.

Stella schuf also eine dreidimensionale shaped canvas. Judd klappte das flache Bildobjekt von der Wand auf den Boden, wo das rektanguläre Bild sich auf logische

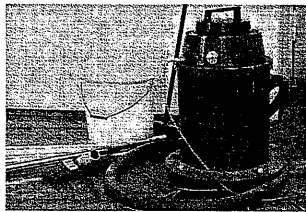


Weise bei dem Übergang von der Zweier- zur Dreidimensionalität zum einfarbigen, einmaterialigen, offenen oder geschlossenen Quader entwickelte. Der flache Bildgegenstand wurde im Raum zum Objekt, zum "spezifischen Objekt" aufgeblasen. Dieses Objekt, das eigentlich ein überentwickeltes, dreidimensionales Bildobjekt war, klappte er daher logisch korrekt wieder zurück an die Wand und stapelte diese flachen Bildobjekte, die nun nicht mehr vertikal, sondern horizontal zur Wand befestigt waren, zu seinen berühmten "stacks". Diese Lösungen: gestapelte Bildobjekte (Judd), 3 D shaped canvas (Stella), Farbfeldmalerei, shaped canvas (Noland), Monochromie (Klein, Manzoni), Lichtraum (Flavin) - haben ein präzises Feld ausgelegt, wo die Malerei ihre Unschuld und Autonomie nicht mehr in ihrer historischen Form behaupten kann, sondern unweigerlich in den Konflikt und in die Dialektik von Raum und Bild, von Boden und Wand, von Zweidimensionalität und Dreidimensionalität involviert wird.

Es bedurfte neuer Generationen und Dekaden, um verborgene Parameterveränderungen bei dieser Transformation des Bildkonzeptes aufzuarbeiten. Autonomie des Bildes hieß z. B., daß im Grunde jedes Bild unabhängig von seiner Umgebung, von seinem Raum und von der Wand war, auf der es hing. Da es auf jeder Wand hängen konnte, war eine ideale Voraussetzung gegeben, das Bild in ein austauschbares Objekt, in ein Tauschobjekt zu verwandeln. Um diesen Anspruch des Bildes auf Ubiquität und universale Tauschbarkeit zu unterstützen, wurden neutrale weiße Räume bevorzugt. Der Mythos des weißen Würfels entstand.

Dagegen steuerten früh Künstler wie Michael Asher und Daniel Buren, die so ortsspezifisch operierten, so sehr in situ, daß die Arbeit nur vor Ort Sinn machte

und damit zwangsläufig temporär begrenzt war. Die legendäre Entfernung einer Galeriewand in der Clair Copley Gallery 1974 durch Michael Asher, welche die Fission von Repräsentations- und Arbeitsräumen aufhob, hat die ästhetischen Probleme von Grund und Figur kontextualisiert und damit politisiert. Die Aufhebung der Differenz von Grund und Figur wurde radikalisiert und zur Aufhebung der Dif-



ferenz von Repräsentation und Produktion. Die anfangs erwähnte anti-illusionistische Abwertung der Repräsentation wurde hier erstmals auf ihr Kernproblem reduziert. Es wurde nichts repräsentiert außer den sozialen Repräsentationsmechanismen selbst. Die Entfernung einer Wand entfernte auch das Bild, aber auch die Skulptur, sogar die Wand als Skulptur. Im Unterlaufen der Dialektik von Wandbild und Bodenskulptur, die mit Stella und

Judd schon ihren paroxystischen Höhepunkt erreicht hatte, wurde der Blick freigemacht für die verlorenen bzw. erzwungenen Parameter der Geschichte der Malerei und Skulptur. Die tabula rasa ohne Bild, ohne Wand, ohne Skulptur hat den Blick freigemacht auf den Kontext, auf die sozialen Rahmenbedingungen, in denen Bild und Objekt bisher produziert und repräsentiert wurden. Die Reduktion der



Monochromie zur Achromie wurde überboten durch eine Zero-Chromie, Null-Malerei. Der reale sichtbare Raum wurde zum Bild. Das unsichtbare, absente Bild wurde zum Raum. Alle Spuren der Illusion und Repräsentation waren getilgt. Eine spezifische Konkretion von Gebrauchsfunktionen in einem spezifischen formalen oder sozialen Kontext trat an die Stelle des Objektes.

Buren hat in dieser tabula rasa seinen

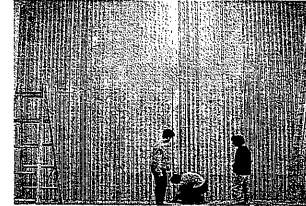
Ausgangspunkt genommen. Da Bildfeld und Bildraum freigeworden sind, hat er Farbe im Raum aufgetragen. Er hat die Wände von Kunsträumen als gestreckten Rahmen und als Bildträger verwendet. Die anti-illusionistischen Impulse hat er weitergeführt als rein materielle Werke: Farbe im Raum. Die Lektionen von Monochromie, Farbfeld und Bildfeld hat er gebündelt und gezielt weiterentwickelt. In seinen Arbeiten in situ mit gestreiftem Papier, wobei die Streifen schwarz/weiß oder farbig sind, hat er eine ortsspezifische Malerei entwickelt, Farbe, ohne Materialität, oder auch ohne Immaterialität, z. B. die Arbeit in situ "Une pièce/peinture" 1970. Diese "Malerei", diese "Nicht-Malerei" war unaustauschbar mit dem Ort verbunden. Der Ort selbst aber war mobil. Der Ort konnte die Außenwand einer Snack-Bar, die Innenwand eines Museums, die Wand eines Busses oder ein Segel sein. Nur die "Malerei" selbst war untrennbar mit diesem Ort verbunden. Die Formen wurden zu Malerei, die Farben zu Skulptur. Dadurch, mit dem Trägermedium, hat er das Rahmenproblem gelöst. Das Trägermedium bestimmte den Rahmen, die Grenzen der Totalität der Farbe und des Bildes. "Bildträger", "Rahmen" und "Umgrenzung" wurden zum Thema. Auch die Neutralität des Hintergrunds im weißen Museumswürfel wurde hinterfragt.

Robert Rymans weiße Malerei hat tendenziell den Rahmen des Bildes auf die Wand ausgedehnt und die Wand als Bildträger verstanden. Sol Lewitt hat ebenfalls die Lösung Farbe im Raum als Bündelung der Problemfelder Raumbild und Bildraum, Farbfeld und Bildfeld über Jahre entwickelt, bevor er in illusionistische Malerei zurückgefallen ist und durch die Darstellung geometrischer Körper wiederum perspektivische Illusionen; Grund und

Figur und zweidimensionale Darstellung von Körpern, aus der Vergangenheit zurückgeholt hat. Die Wandmalereien von Günter Förg und Ernst Caramelle situieren ihre Versionen von Farbe im Raum ebenfalls zwischen Illusion und Anti-Illusion, zwischen barockem Figurproblem und minimalistischer Flachheit und Totalität der Farbe. All diese Arbeiten haben zumindest die Errungenschaft der Ortsspezifität bewahrt, der unaustauschbaren Verbundenheit mit dem Ort. Robert Morris hat 1965 ebenfalls den realen Raum in das Kunstwerk inkorporiert. Er hat sich des Illusionismus entledigt, gleichzeitig haben seine "Objekte" eine Spezifität entwickelt, die das minimalistische Dogma unterminierten. Er schuf vier Würfel aus Holz, wovon alle Seiten mit Spiegeln bedeckt waren. So gibt es die Totalität der Form, die Einheit der Gestalt, des Raumes. Gleichzeitig werden diese Einheit und Kontinuität durch die Spiege-



lung unterbrochen. Der Boden, die Umgebung, der formale Kontext spiegeln sich in den textuellen Objekten und schaffen Illusionsräume. Morris gab dieser künstlerischen Praktik in einem Text von 1961 den Titel "Blank Form". Die Form wurde zu einer Leerstelle, die von der Umgebung besetzt werden konnte, vom Beobachter. Form und Objekt wurden so zu einer "Situation" von freien Variablen: "So long as the form (in the broadest possible sense: situation) is not reduced beyond perception ... Art is primarily a situation in which one assumes an attitude of reacting to some of one's awareness as art". Die realen Objekte und deren physikalische Präsenz, der reale Raum (Wand und Boden) wurden perforiert, durchbrochen. Illusionsbilder klebten auf realen Gegenständen. Doch diese Bilder sind der Boden und die Wand, also die Umgebung des Gegenstandes selbst. Eine kontinuierliche Form bzw. Gestalt wurde diskontinuierlich. Die Einheit zerfiel in Stücke, in Fragmente, in gleichwertige Elemente von realer und imaginärer Präsenz. Daraus entstand die "Anti-Form" und die "scatter-Technik". Morris begann, eine Unmenge vereinzelter Stücke formlos auf den Boden zu streuen. Diese Technik wird heute durch KünstlerInnen wie Cady Noland oder Felix Gonzalez-Torres zum Teil rekontextualisiert. Boden und Wand wurden durch die Spiegel zum Teil der Skulptur selbst, Boden und Wand werden skulpturabel bzw. bildfähig. Die Unterbrechung der Einheit der Objekte durch den gespiegelten Boden und der Einheit des Bodens durch die Spiegelflächen der Objekte schuf eine neue Relation zwischen 2-D und 3-D, zwischen Illusion und Realität, zwischen Repräsentation und Nicht-Repräsentation. Die zweidimensionale Repräsentation des Bodens im Spiegel der Kuben unterschied sich nämlich durch die Flachheit des



Bodens kaum vom wirklichen Boden. Die Unterscheidung konnte im Prinzip nur durch formale Diskontinuitäten festgestellt werden. Diese formale Diskontinuität führte in der "scatter-Technik" zur totalen Zerbrechung der Form, zur Aufhebung der Einheit und Vereinheitlichung, also zum Ende des minimalistischen Dogmas. Gleichzeitig wurde eine neue Dialektik des Sichtbaren und Unsichtbaren entwickelt. Die sichtbare Form des Würfels wurde aufgehoben durch die Spiegelung des Bodens im Würfel. Der Würfel wurde fast unsichtbar. In der blanken Form spiegelte sich die Umgebung, dadurch blieb die Form trotz Blankheit sichtbar. Die sichtbare Form des Bodens wurde aufgehoben, gebrochen durch die Spiegelungen des Bodens und durch die realen Würfel. Die Erscheinung der realen Objekte wurde verdeckt, verändert, camouffiert durch die Spiegelung der Umgebung. So entstanden objektlose Objekte und der Raum wurde wahrnehmbar. Die Situation, als Beziehung von Objekt, Betrachter und Umgebung, ersetzte das Objekt. Das Nicht-Sehen wurde zum Thema des Sehens. Daraus

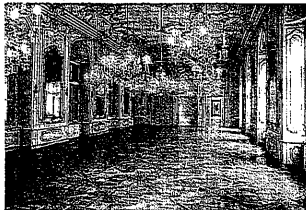
resultierte eine Kritik am naiven Perzeptualismus der Minimal Art. Diese Kritik haben die Konzeptualisten vorangetrieben. 1968 schrieb Marcel Broodthaers: "The language of forms must be reunited with that of words. There are no "Primary Structures". Ein Echo davon finden wir in Felix Gonzalez-Torres Statement: "Minimalist sculptures were never really primary structures, they were structures that were unbedded with a multiplicity of meanings. Every time a viewer came into the room the objects became something else. Aesthetic choices are politics." (Dez. 1993). Um diese Multiplizität der Bedeutung zu neutralisieren und zu verbergen, um möglichst eindeutige Beziehungen, Bedeutungen und Situationen herzustellen, um zu unterdrücken, daß ästhetische Entscheidungen politische Entscheidungen sind, um ein bloß formales, reines Sehen zu ermöglichen, wurde der neutrale "weiße Raum", der "white cube" (Brian O'Doherty) zum Ideal erhoben. Minimalistische Skulpturen, "spezifische Objekte" (Judd), benötigten kontextfreie Räume, um ihre Wirkung entfalten zu können. Die Kritik am Minimalismus gibt den von aller kontextuellen Spezifität befreiten "spezifischen" Objekten und Kunsträumen wieder ihre ideologie-spezifischen Momente zurück, die Bedeutungen, die Menschen verschiedener Geschlechter, Rassen, Nationen, ihnen verleihen. Der "white cube" erweist sich als repressiver Raum, als orthodoxer Raum, welcher die Multiplizität der Bedeutungen unterdrückt. Die Situation zwischen Objekt, Betrachter, Umgebung ist eine offene. In dieser Offenheit entstehen stets neue Bedeutungen durch jeden neuen Betrachter. Der "weiße Würfel" bekommt seinen unterdrückten Kontext zurück.

II.

Ende

Das Ende der Malerei als Kunstform?
Arbeiten mit einer Form, deren Ende absehbar ist
Der Pfeil kam aus dem Blauen

Reinheit, Weltverachtung
Rückzug von Objekten der Sinne, Vielfalt
Zielstrebig auf Konfrontation aus
Präsentationsmuster



Noch Formen, Gestalten, Teile, Schmuck, Körper,
Qualität, Quantität, Masse
Nicht im Raum, nicht sichtbar, nicht fühlbar, nicht
lichtlos
Weder nicht-seiend oder seiend, nicht dunkel, nicht
Licht
Nicht Ja, nicht Nein

Nichtsinnlich, formlos, gestaltlos, farblos, tonlos,
geruchlos
Kein Ton, keine Sicht, kein Fühlen, keine
Empfindungen... Keine Intensität
Keine Bilder, geistige Abbilder von Empfindungen,
Bildern, Vorstellungen
Keine Konzepte, Gedanken, Ideen, Bedeutung.

Kontext

Wiederholung von Formeln, wieder und wieder, bis
jede Bedeutung verloren ist
Nichts bleibt außer einem monoton vergehenden
Bild
Brennpunkt der geforderten einen Richtung
Überall, Zeit, Dasselbe, eine Übung
das Letzte, Variationen des Letzten,
Konfrontationen
Eine Invasion des Letzten
Logischen letzten Schrittes im starren Prozeß,
gerade, eng
Leuchtendes Zentrum im Licht, in dem alle
Kontroversen verstanden werden

Trans-subjektiv
Etwas, das nicht ist

Ad Reinhardt
Unpublished, undated notes

Rudolf Stingel hat mit seinen Bildinstal-
lationen, ausgeführt in monochromen
Teppichen, sei es an der Wand, sei es am
Boden, mehrere Problemlinien exemplifi-
ziert und fusioniert.
Er hat den anti-illusionistischen Impuls
der 60er Jahre in seiner Radikalität wieder

aufgegriffen. Seine Kunsträume der Aus-
stellungshallen und Galerien schauen in
erster Annäherung aus wie Realräume.
Das Kunstwerk, die künstlerische Inter-
vention, der monochrome wand- oder
bodenfüllende Spannteppich, ist fast
unsichtbar. Erst bei mehreren Annäher-
ungen erschließt sich der Kunstcharakter
dieser Räume. Allerdings sind von ihm
gestaltete Räume aus dem Reich des
Scheins, dem bisherigen Ort der Kunst
ausgezogen. Insoferne haben wir es mit
spezifischen Strategien der Dislokation zu
tun. Nicht Teile eines Kunstwerks oder



räume sind sie gestartet, als Gebrauchs-
räume sind sie gegangen und als Kunst-
räume sind sie in veränderter Form wie-
dergekehrt. Aristoteles hat für diese un-
merkliche Veränderung zwischen sichtbar
und unsichtbar den Ausdruck Diaphanie
gefunden: das Durchscheinen eines abwe-
senden Elementes durch das anwesende
Element. In einer solcherart diaphanen
Operation gelingt es Stingel, aus Normal-
räumen Kunsträume zu machen und
damit aus Normal-Zuständen Ausnahme-
Zustände. In der sichtbaren Banalität und
Trivialität der Räume nistet eine große

vernetzte Kunstwerke befinden sich in ver-
schiedenen realen Räumen, als Ergebnis
einer Explosion, als telematische Dislo-
zierung. Nicht werden Dinge, Elemente
aus ihrer realen Situation disloziert und in
Museumsräumen neu zusammengeführt,
als Ergebnis einer Implosion (Cady
Noland), sondern die Räume und die Kon-
stituenten dieser Räume wie Wand, Boden,
Teppich, Vorhang ziehen aus, sie desertie-
ren den Ort, an dem sie sich befinden. Sie
desertieren das Reich des Scheins, das
Reich der Kunst und kehren verwandelt
an den Ort zurück, den sie verlassen
haben. Als austauschbare Ausstellungs-

Abstraktionsarbeit, welche diese in Ka-
binette der Abstraktion und Transzendenz
verwandeln. Der neoplastische Impuls der
De Stijl-Bewegung, die erstmals funda-
mental versucht hat, das Bild als Schnitt-
stelle zwischen Zwei- und Dreidimen-
sionalität zu definieren, und ihre daraus
resultierende utopische Transzendentalität,
werden bei Stingel weitergeführt. Doch
durch das Beibehalten des anti-illusionisti-
schen Rationalen versinkt die Transzen-
dentalität nicht in eine obskure Spiritu-
alität. Stingels materialistischer Prag-
matismus bewahrt die Physikalität des
Materials und die Flachheit des Bildes,

gibt aber dennoch der Farbe und der Repräsentation qua Diaphanie (Repräsentation als Anwesenheit des Abwesenden) ihren Zauber zurück. Das reale Betreten des Bodenbildes durch die Besucher, das reale Berühren der Wandbilder durch die Betrachtung, moduliert die monochrome Farbe, verleiht ihr aufs neue die optische Wirkung von Tiefe und Bewegung, von Vordergrund und Hintergrund, von Gestik und Pastosität, von Schmierern und Struktur.

Die Totalität des Bildes (die Bildfläche als Wand- oder Bodenteppich) hat als Wand- oder Bodeninstallation das Rahmenproblem gelöst. Ohne Rahmen verwandelt sich die Situation des Bildes. Vom flachen farbigen Gegenstand an der Wand wird es zur Wand als flacher farbiger Gegenstand. Das Wandbild wird zur autonomen Bildwand. Die Formen des historischen Spiels und Kalküls namens Tafelbild werden entäußert. Was der Terminus Wandbild schon indiziert, nämlich die ganze Wand als Bild zu verstehen, zeigt die Möglichkeit auf, die zwei Schritte: Formen in der Leinwand und geformte Leinwand, als Aktivität des Malens, zu verwandeln in Form auf der Wand bzw. auf dem Boden, als Ergebnis der Aktivitäten des Betrachters. Dieser Schritt ist ein Schritt aus der Tautologie des flachen Bildobjekts und aus den ihm dadurch erwachsenen Paradoxien und Belanglosigkeiten. Die Trennung von Farbe und Materialität hat Stingel radikalisiert, indem er die Trennung von Wand und Bild aufgehoben hat. Das Trägermaterial wird auf doppelte Weise zu Farbe bzw. zum Bild. Auf die Leinwand wird keine Farbe aufgetragen, sondern der gefärbte Teppich ist die Leinwand (ohne Farbe). An die Wand wird kein Bild gehängt, sondern die Wand ist das Bild (ohne sichtbares Bild) und das Bild ist die Wand.

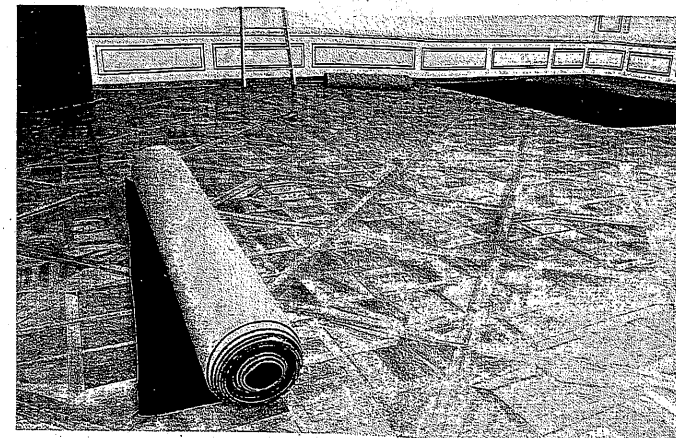
Insoferne ist Stingel ein nominalistischer Maler in der Tradition von Marcel Duchamp. Das erlaubt ihm, den Ready-made-Gedanken aus dem Reich der Gebrauchsgegenstände in das Reich der Bilder zu übertragen. Die Bild-Situation wird zum Ready-made. Er macht Malerei mit Ready-mades. Das gemalte Bild wird zum Produkt einer normalen Gebrauchsanweisung, das Bild selbst zu einem normalen Gebrauchsgegenstand, der Ausstellungsraum zu einer normalen Wohngegend. In einer Arbeit aus dem Jahre '89 hat er die konstitutiven Elemente der Malerei als "Bezeichnung der Teile" (9 an der Zahl: Farbtank, Nitroverdünnung, Spritzpistole, Pinsel aus reinen Naturborsten, Silberlack, Elektrischer Quirl, Ölfarben, Spachtel, Tüllgewebe, Plastikwanne) angeführt und unter dem Titel "Vorgangsweise" eine Reihe von Schritten angegeben, von A - H, also 8 an der Zahl, wie aus diesen Teilen ein Gemälde entsteht. Die schriftliche Gebrauchsanweisung wurde mit Bildern des tatsächlichen Vorgangs illustriert und in die Sprachen englisch, italienisch, deutsch, französisch, spanisch und japanisch übersetzt, wie dies bei jeder Gebrauchsanweisung international üblich ist. Die Malerei wurde erkennbar als internationaler Gebrauchsgegenstand, als alltägliche triviale Basteloperation, als industrieller Vorgang. In der Leitfarbe Orange, eine in der Malerei nicht sehr beliebte Farbe, hat Stingel unter dem Titel "Instructions, Istruzioni, Anleitung ..." eine Broschüre herausgegeben, vergleichbar mit den frühen Traktaten zur Malerei (z. B. Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Karel van Mander), als operative Anleitung, wie ein Gemälde entsteht. Hier wird Malerei als eine jedem Menschen zugängliche Praxis vorgestellt. Aus der "romantischen" Illusionsmalerei des genial begabten

Einzelgängers wird eine demokratische kulturelle Praktik.

Stingel hat das Bild ultimativ von allen Spuren einer internalen oder externalen Repräsentation befreit. Er hat jede Illusion der Dreidimensionalität getilgt und das Bild auf das reduziert, was es realiter ist: eine flache Wand. Das Bild wurde zur Leinwand, die Leinwand zur Wand. Das Materialbild wurde zum Teppich, der Teppich bildet die Wand oder den Boden. Er hat das Bild vom historischen rektangulären Rahmen befreit, überhaupt vom Rahmen. Er trägt die Farbe, wenn er normale Bilder malt, siehe 1989, anonym, maschinell, bis an den äußersten Rand der Bildfläche auf. Er klebt Tüllgewebe darauf und sprayt darüber. Auch in seinen Bild-Situationen bzw. Installationen auf dem Boden oder an der Wand geht er bis an

den äußersten Rand. Eine Aura der Anonymität, des Maschinellen, da ja in der Tat die Teppiche maschinell-industriell fabriziert werden, kennzeichnet diese Bild-Situationen. War die frühere Avantgardeposition die Einheit von Trägermaterial und Farbe (Materialbild), ist sie nun die Einheit von farbigem Material und Trägerkonstruktion, Umgebung, Wand. Kein monochromes Geviert mehr an der Wand, sondern die Wand oder der Boden selbst als monochromes Geviert, als farbiges Materialbild, als Bild-Feld der Totalität der Farbe. Die Wand wird zum flachen farbigen Bildgegenstand.

Was Flavin durch das Licht leistete, vollbringt Stingel durch den Teppich. Die Farbe erreicht die größtmögliche Flächendeckung. Das zweidimensionale Bild wird als Wand oder Boden zum dreidimensionalen Raum. Der dreidimensionale



le Raum wird zu einem farbigen zweidimensionalen Bild. Die Totalität der Farbe erfährt in der Tat den ganzen Raum. Insbesondere in seiner Grazer Bildinstallation ist durch den schwarzen Teppich und die absolute Lichtlosigkeit der Räume der Glücksfall gegeben, durch die Farbe Schwarz die Einheit von Bild und Raum im soeben beschriebenen Sinne zu erleben. Ad Reinhardt hat die Farbe Schwarz wegen ihrer "negativen Präsenz" gewählt, um jene Verschmelzung von Bild und Raum zu erreichen. Seine Litaneien über Schwarz als "Absenz von Farbe" beschreiben präzise das ästhetische Wollen von Stingel und des "schwarzen Raumes", den er in der Grazer Neuen Galerie errichtet hat.

"Schwarz"

Schwarz: Abwesenheit von Farbe, Farblosigkeit, Finsternis, Lichtlosigkeit

Malkunst versus Farbkunst (Farbspezialist, Psychologe)

Malen ist Schwarz, Bildhauern Weiß, Architektur Farbe.

Schwarze als Farbe, leuchtendes Schwarz oder mattes Schwarz, Textur, Umriss, Kontrast "Farbenblinde"

"Farbe sticht einem in den Augen, wie wenn man sich an etwas verschluckt hätte"

"Farben sind ein Aspekt der äußeren Erscheinung und damit der Oberfläche"

"Seine indiskrete Persönlichkeit mit schamhafter Hartnäckigkeit preisgeben"

Farben sind barbarisch, unsicher, primitiv, "mit dem Lebendigen verwoben", "können niemals vollkommen beherrscht" und "sollten verborgen werden"

"Blackout", Un-Farbe, jenseits von Farbe, Form, Linie

monochrom, monoton, chinesisches, Guernica

Negative Präsenz: "Finsternis", "sich einer Sache

entledigen", "ausblasen"

Schwänden, jenseits von Formen, Farben, "vergehen"

Entmaterialisierung, Nicht-Sein

"Das Schwarz der absoluten Freiheit"

"Von einer Finsternis in die andere gehen, immer tiefer hinein", zum Äußersten

Schwarz, "Farbe der Seele", keine Zerstreuungen, keine Störungen

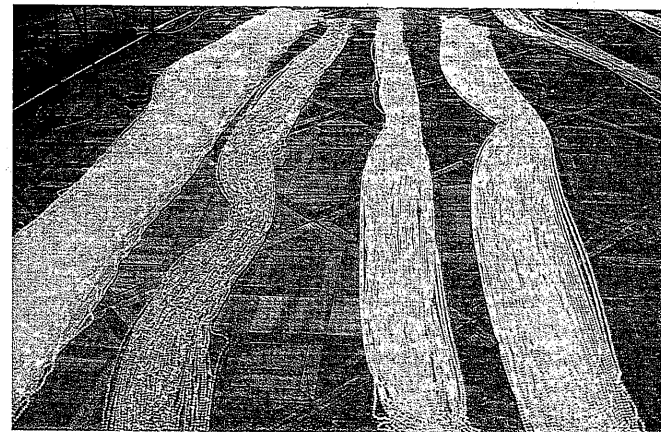
Ad Reinhardt

Unpublished, undated notes

Die Autonomie des Bildes wird eingetauscht gegen eine unauflösbare Verbundenheit mit dem Ort, radikaler noch als bei Buren. Die Wand- und Bodenarbeiten von Stingel sind temporär begrenzt und werden nach Beendigung der Ausstellung weggeworfen, weil sie einerseits reale Gebrauchsgegenstände sind, andererseits so mit der Wand oder dem Boden verbunden sind, daß sie ohne diese nicht existieren können. Seine Bild-Situationen sind nicht unabhängig von der Umgebung, vom Raum und von der Wand, im Gegenteil diese bilden ihre raison d'être. So entsteht ein Gegenmythos gegen den "weißen Würfel", wo im Namen der Autonomie die universale Tauschbarkeit herrscht. In der schwarzen Box, die Stingel in der Neuen Galerie errichtete, herrscht Abhängigkeit und paradoxerweise das Ende der Tauschbarkeit, das Ende der Kunstwerke als Ware, als Tauschobjekt. Die raumbezogene, in situ-Arbeit wird zu einer vollkommenen Raum-Abhängigkeit. Der situs, der Ort der Kunst, wird zur Kunst selbst. Die im eigentlichen Sinn (locus - der Ort) lokale Spezifität der

Arbeit verbietet die universale Tauschbarkeit der internationalen Moderne. Ein Gebrauchsgegenstand (Teppich) wurde in seiner Gebrauchsfunktion (als Teppich am Boden) installiert. Der soziale Kontext verdrängte zur Gänze die Repräsentation und trat an Stelle des Werkes, des Textes. Diese Egalisierungstendenz verschärft den Anti-illusionismus und klärt das Feld von Wandbild und Bodenskulptur auf neue Weise, indem Wand und Boden selbst zu

Kunstwerken werden, aber nicht zu neutralen ästhetischen Objekten, sondern zu Orten und Augenblicken konkreter historischer Erfahrung. Die Neutralität des weißen Hintergrunds im Museum wurde vollkommen umgedreht, indem sie gegen einen schwarzen Hintergrund ausgetauscht wurde. Null-Malerei und Null-Skulptur werten nicht nur klassische Repräsentationsstrategien ab, sondern neue situative Beziehungen wie die Benutzer und die



Umgebung auf, ebenso neue Gebrauchsfunktionen. Das Gehen auf dem Boden, das Berühren der Wand durch den Betrachter löst piktorale Effekte wie Modulation der Farbe, Tiefen-Illusion, Hintergrund und Vordergrund aus. "Rahmen", "Um-grenzung", "Umgebung", "Bildkörper" werden zur ästhetischen wie sozialen Erfahrung. Die Form des Bodens wird durch die Dunkelheit des Raumes unsichtbar, nur spürbar. Der Raum wird selbst unsichtbar. Die Raumerfahrung bleibt allerdings. Unsichtbares Bild und unsichtbarer Raum werden als objektlose Objekte, als Abstraktion durch die Bewegung des Betrachter wahrgenommen.

Die sensory deprivation löscht alle "primary structures" und verläuft jenseits der Wahrnehmung. Im Verlöschen des neutralen "weißen Würfels" wird die Multiplizität der Bedeutungen wieder freigesetzt. Jeder Betrachter wird zum "shifter" im grammatikalischen Kontext. Die sensory deprivation, der Sinnesentzug, ermöglicht die Erfahrung plastischer, visueller und spatialer Qualitäten jenseits der traditionellen Definitionen sowohl der Skulptur wie der Bilder. Die Eliminierung der immateriellen wie materiellen Aspekte der ästhetischen Objekte vermehrt die Autonomie des Betrachters. Der Entzug der Wahrnehmung unterminiert die minimalistische Axiomatik, die auf Wahrnehmung aufgebaut ist. Die Situierung des Werkes im Reich funktionierender Realität (Gehen auf Teppich), der Gebrauch von Elementen, die schon existieren (ready made), verstärkt die In-Frage-Stellung historischer Wahrnehmungsmodi der Kunst und historischer Präsentationsformen. Entzug der Wahrnehmung, Wahrnehmung normaler Vorgänge, reale Funktionalität bilden Operationen, die den auratischen "weißen Würfel" zur Implosion bringen.

Die Black Box eröffnet aber nicht nur den Horizont der Kontextualität, einen unrepressiven Raum, gibt den Räumen und Erfahrungen ihre Spezifität zurück. Die black Box ist nicht nur die Absage an den repressiven "white cube", sie verweist auch auf das Modell der Naturwissenschaften von Systemen, Organismen. Die Struktur eines Systems wird rekonstruiert durch Beobachtung der Eingangs- Signale (Imput) und Ausgangs- Signale (Output). Aus diesem Verhältnis gewinnt man Aufschluß über die Struktur des Inneren. Black Box bedeutet daher auch ein Modell, wie durch externe Beobachtung etwas über das unbeobachtbare, unsichtbare Innere erfahren wird. Black Box ist gleichsam die kybernetische Antwort auf die aristotelische Diaphanie, das Unsichtbare anwesend zu machen. Sie bedeutet eine Korrektur der Moderne.

IV.

Felix Gonzalez-Torres setzt die Inversion der Moderne fort, die mit der Scatter-Technik von Robert Morris begann. Seine spezifischen "stacks" bilden eine perzeptuelle Einheit, Gestalt, die aber aus diskontinuierlichen Elementen besteht. Also ist die Einheit eine Illusion, materiell diskret und diskontinuierlich, nur visuell ein Kontinuum. Eine Dialektik von Form und Anti-Form, von Ganzheit und Fragment entsteht. Die formale Opposition wird durch weitere Oppositionspaare aus dem sozialen und ideologischen Raum wie privat und öffentlich parallelisiert. Der Vorhang in der Grazer Installation, der den schwarzen Raum begrenzt, ist eine visuelle Einheit, die aus materiellen Fragmenten besteht (weiße, transparente und silberne Kunststoffperlen). Es gibt dadurch leicht chan-

gierende Farbmodulationen und Lichteffekte, die verschiedene Größenordnungen, Skalierungen der Perlenschnüre verstärken. So wird auch die Monochromie, die farbliche Einheit, die visuelle Gestalt unterbrochen.

Der Vorhang ist selbst ein Element der Architektur und des Raumes wie der Teppich von Stügel. Er wird auch als solcher funktional eingesetzt. Der funktionale Gebrauch des Vorhangs widerspricht seiner ästhetischen Autonomie aus Glitter und Splitter. Ein visuelles Rauschen, ein optischer Lärm, die sich normalerweise als piktorale Effekte in den Vordergrund drängen (siehe Stella), werden durch die Funktionalität zurückgenommen. Der Perlenvorhang ist weiß, als Hinweis auf den weißen Kubus. Aber es gibt diesen nur als Synekdoche. Der weiße Würfel ist durch den weißen Vorhang ebenfalls nur diaphan erfahrbar. Der Vorhang liefert wie der Teppich neue Definitionen von Skulptur und Bild. Eine mobile Wand bildet die Bildsituation, wo die visuellen Effekte ready-made aus den industriellen Materialien entstehen. Die Totalität der Farbe und des Bildes dehnen sich als ganze Wand aus. Felix Gonzalez-Torres entwickelt wie Stügel eine neue Schnittstelle von Bild und Wand, wo die Wand das Bild ist, von Bild und Skulptur, wo das Bild die Skulptur ist, von Figur und Grund, von Zwei- und Dreidimensionalität, von Bildfeld und Bildraum.

Der weiße Vorhang als Zugang zur schwarzen Höhle bedeutet die Inversion des klassischen Galerie- bzw. Museumsraumes. Das Innere (die weiße Wand) wird nach außen gestülpt, und das Äußere nach innen (daher verschwindet innen die Visibilität). Der Ausstellungsraum wird zu einer unsichtbaren Zone, visuell unzugänglich und undurchdringlich. Der

Außenraum wird zum Agenten der Sichtbarkeit. Die Schnittstelle zwischen innen und außen wird der Posten der Visibilität. Der Rest des Sichtbaren, die anderen leeren Museumsräume werden zu Feldern der Belanglosigkeit. Damit wird das Sichtbare für belanglos deklariert, zumindest das sichtbare Objekt. Mit der Kontextualisierung der Kunsträume politisieren Stügel und Gonzalez-Torres nicht nur die Räume selbst, welche die Exponate ersetzen. Sondern mit den Räumen als Exponaten, und zwar nicht die neutralen weißen Räume oder die exotischen Erlebnisräume, sondern die ausgelöschten Räume, politisieren sie auch den Kunstbegriff. Ihre Rauminterventionen, zwei- oder dreidimensional, ersetzen die Installation, das Objekt, die Skulptur, das Bild, die Ausstellung und schließlich vielleicht sogar die Kunst, zumindest die traditionelle Vorstellung von Kunst. Insofern haben die perforierte Geschlossenheit der Vorhänge und die farbliche Geschlossenheit der Räume ein gemeinsames Ziel: die black box als Antwort auf den white cube, die Inversion der Moderne, Ausbildung einer Kunst, welche die Bedingungen der Wahrnehmung nicht mit Kant a priori ansieht, sondern mit Foucault sozial und historisch konstituiert.