

Elementare Malerei

20. September 2014 bis 25. Januar 2015

KUNST
MUSEUM
ST. GALLEN

The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against a wall.
Donald Judd

Mit seinem radikalen Urteil begründete Donald Judd (1928-1994), der Wortführer der Minimal Art, eine künstlerische Praxis, welche die überlieferten Gattungen aufzulösen begann. In seinem eigenen Werk kündigte sich das Ende der traditionellen Kategorien bildender Kunst an. Insbesondere die Malerei wird in buchstäblichem Sinne fragwürdig. Der grundlegende Zweifel am traditionellen Bild und nicht zuletzt die Frage nach dem eigentlichen Grund der Malerei beschäftigt die Kunst bis heute. Wie gehen Kunstschaffende mit dem Nullpunkt der Malerei um, nachdem dieses Problem längst gelöst schien und dennoch jede Generation wieder neu fordert? Welches ist der entscheidende Moment, der die Malerei als Kunst vom Handwerk unterscheidet? Solchen Fragen widmet sich die Ausstellung *Elementare Malerei* im Kunstmuseum St.Gallen: Sie konfrontiert klassische Farbfeldmalerei mit Positionen, die Malerei vorab von deren Rändern her bestimmen – stets jedoch im Feld der Malerei.

Programmatisch verweist der Ausstellungstitel auf die Grundlagen der Malerei: Welches sind ihre wesentlichen Elemente und wie werden diese von zeitgenössischen Kunstschaffenden eingesetzt? Dabei bewegen sich die in der Ausstellung vertretenen KünstlerInnen weitgehend innerhalb der Monochromie. Ihr Schaffen zeichnet sich durch einen konzeptuellen bzw. selbstreflexiven Ansatz aus, in dem die Frage nach den Grundelementen in den Werken selbst thematisiert wird. Es geht also weniger um narrative Inhalte als um das Befragen der malerischen Qualitäten wie Farbauftrag/Geste, Farberscheinung vs. Farbmaterie, Farbfläche und ihre Begrenzungen bzw. die Erweiterung der Farbe in den Raum. Die meisten der beteiligten KünstlerInnen nähern sich dem Medium analytisch, was keinesfalls ausschliesst, dass die künstlerischen Resultate von höchster malerischer Qualität, ausserordentlichem visuellem Reiz und bildnerischen Raffinesse sind – zuweilen gar von lustvoller Verspieltheit.

Elementare Malerei verweist auf den historischen Begriff der *Radikalen Malerei*, ein Begriff, der durch die legendäre Ausstellung *Radical Painting* 1984 im Williams College of Art in Williamstown geprägt wurde. Dieser etablierte sich für eine Malerei, die sich auf die Untersuchung von Farbe und Farbmaterie (colour and paint) konzentrierte und sich hauptsächlich innerhalb der Monochromie bewegte, wobei der Verzicht auf das Abbild gleichsam als gemeinsamer Nenner unterschiedlicher künstlerischer Haltungen galt. Marcia Hafif (*1929), eine der wichtigsten Vertreterinnen radikaler Malerei, behandelte in ihrem Artikel „Beginning Again“ (1978) wesentliche Fragen zur Malerei, vor allem jene nach den Möglichkeiten und Grenzen der traditionellen Bildgattung: „We pretended in a certain way that we didn't know anything about painting. We studied and rediscovered it for ourselves.“ Zu den Beteiligten der Ausstellung und der Gruppe, die sich unter dem Begriff *Radical Painting* zusammenfand, gehörten neben Marcia Hafif u.a. auch Joseph Marioni (*1943), Olivier Mosset (*1944) oder Günter Umberg (*1942), die alle in der Ausstellung *Elementare Malerei* mit bedeutenden Werken bzw. ganzen Werkgruppen vertreten sind.

Ausgangspunkt der Ausstellung bildet die grossartige Schenkung eines umfangreichen Werkblocks von John Nixon (*1949), des bekanntesten Exponenten ungegenständlicher Malerei aus Australien, durch den Künstler und die Galerie Mark Müller, Zürich. Diese verstärkt den bedeutenden Bestand monochromer Malerei in der Sammlung des Kunstmuseums St.Gallen, der dank Ankäufen der Gesellschaft der Freunde bildender Kunst, des Kunstvereins, der Ernst Schürpf-Stiftung sowie durch die Sammlung Rolf Ricke zustande kam und nun in der Ausstellung in Ausschnitten erstmals präsentiert wird. Die grossen Namen wie Marcia Hafif, Joseph Marioni, Olivier Mosset, Imi Knoebel (*1940) oder Steven Parrino (1958–2005) sind mit Hauptwerken vertreten und werden in der Ausstellung konfrontiert mit Positionen, die Malerei gewissermassen aus der Aussenperspektive kommentieren – ironisch und lustvoll!

Raum 1 / 2 – Gesten der Malerei

- Ostendarp** Den augenzwinkernden Auftakt zur Ausstellung bildet ein Tropfenbild von Carl Ostendarp (*1961): *Highway Knees #8* (1992). Das Gemälde, nach einem Song von Marc Bolan mit der Band T. Rex aus dem Jahr 1973 benannt, zählt zu einer Werkserie, in der der Farbauftrag auf einer Leinwand und damit das Medium Malerei in geradezu comicartiger Verkürzung dargestellt wird. Die Geste der Malerei: Das heisst der Pinselstrich als Durchformung des Werkstoffs Farbe oder als Bewegung des Künstlers bildet eine der wesentlichen Grundlagen der Malerei. Sie kann Ausdruck des Ichs sein, der künstlerischen Freiheit, der individuellen Geworfenheit oder reine visuelle Improvisation. Sie kann sich indes auch anonymisiert als reine Farbfläche präsentieren. Mit Kasein auf Leinwand malte nun Ostendarp auf rosa Grund rote fließende Malerei, die die gesamte obere Bildkante abdeckt und nach unten tropfenartig ausläuft. Was das Auge als spontanen malerischen Prozess deutet, ist jedoch im Stile der Pop Art minutiös von Hand gemalt. *Highway Knees #8* konterkariert die künstlerische Geste als Ausdruck spontanen Schaffens und emotionaler Befindlichkeit. In offensichtlicher ironischer Distanzierung steht das Werk programmatisch für die Befragung künstlerischer Ideologien, wie sie gerade die Radikale Malerei ausbildete.
- Bischof** Nicht minder ironisch erscheint das nächste Werk in der Ausstellung: *What the Hell!* (2011). Klumpen von Ölfarbe, die scheinbar nach getaner Arbeit an den Pinseln festkleben und nun selbst zur Skulptur werden, demonstrieren exemplarisch Beni Bischofs Spiel mit den verschiedenen Kunstgattungen, die er hinterfragt, verkehrt und damit unser Verständnis von klassischen (Kunst-)Disziplinen herausfordert, hier der Malerei: Der Pinsel wird zum Bildträger, die Farbe zur Skulptur. Beni Bischof (*1976) erweitert den Künstlergestus der Neuen Wilden um zeitgenössische Herangehensweisen. Dabei arbeitet er mit unterschiedlichen Medien. Es sind die Absurdität der menschlichen Existenz, das Groteske und Lächerliche in unserer Welt, auch in jener der Kunst, die er in seinem Werk auf humorvolle und hinter sinnige Art verarbeitet.
- Rohner** Patrick Rohners nicht minder pastose Werke (*1959) sind hingegen Resultat einer intensiven Auseinandersetzung mit Farbmaterie. Dabei verzichtet der Künstler auf traditionelle Möglichkeiten des Farbauftrags, indem er für seine prozesshafte Bildfindung verschiedene Farboberflächen miteinander verbindet. Die in der Ausstellung präsentierten Ölbilder auf Hartfaserplatte veranschaulichen das Prinzip der Farbtranslokationen: Farbe wird aufgetragen (Sedimentation), an einigen Stellen abgetragen (Erosion) und an neue Stellen hin transferiert (Transport). Die beiden frühen Werke *Nr. 48* und *Nr. 49* (1995) stellen dabei Gegenstücke dar, die je als buchstäblicher Abklatsch des anderen entstanden sind. Rohners mehrschichtige Arbeiten sind durchwirkt von physikalischen Eigenkräften. Ihre dynamischen Oberflächen üben einen starken visuellen Sog aus.
- Armleder** Den grösstmöglichen Kontrast zu Rohners verdichteter Malerei bilden die *Pour Paintings* von John M Armleder (*1948), deren malerische Oberflächen aufgrund des Ausschüttens von dünnflüssiger Farbe auf schräg gestellte Leinwände entstehen, die der Künstler anschliessend mit Glitzerpartikeln durchsetzt. Der Prozess des Farbauftrags wird unmittelbar zum Werk. Listig konterkariert Armleder dabei den Heroismus amerikanischer Nachkriegsmalerei, indem er die Traditionen des Colour Field Paintings zitiert, namentlich die grossformatigen Malereien von Morris Louis (1912-1962). Während dieser Prozess bei Louis als grosse Geste sichtbar bleibt, ironisiert ihn Armleder durch den Einbezug von Dekorationsmaterialien und verleiht ihnen damit einen erfrischenden postmodernen Pop-Bezug.
- Reed** Die heroische Geste amerikanischer Nachkriegsmalerei thematisiert auch David Reed (*1946). Allerdings wirken seine Gesten eigenartig fixiert und eingefroren, erinnern seine ausladenden Pinselschwünge an Barockmalerei ebenso wie an Graffiti-Zeichen. Nur wirkt die Oberfläche seiner Malerei glatt, beinahe wie stark vergrösserte Fotografien. Seine Bilder vereinen mit grosser Leichtigkeit und seltener Eleganz das Formenvokabular von abstraktem Expressionismus, Minimal Art und barocker Lichtgestaltung, schreiben sich dabei zugleich im Medium des Films ein und thematisieren darüber hinaus visuelle Erfahrungswelten ausserhalb der Malerei.
- Vetter** Ausgehend von der selbstaufgelegten Beschränkung in der Verwendung von Schwarz, Weiss und den Abstufungen von Grautönen, dreht sich Christian Vettors (*1970) bildkünstlerische Recherche ebenfalls um

konzeptuelle Fragestellungen zur Malerei und deren Position innerhalb der zeitgenössischen Visualität. „Wert“ steht in skripturaler Malerei auf monochromem, silbernem Grund geschrieben. Dabei stellt der Künstler den ökonomischen Wert, den das künstlerische Produkt einnimmt, ins Zentrum, spielt zugleich ironisch mit der Funktionsweise der Kunst und schafft dabei einen anderen künstlerischen Wert (2013), nämlich eine Malerei von höchstem visuellem Reiz.

- Frize** Bernard Frize (*1954) verfolgt in seiner Malerei einen experimentellen Prozess der Bildfindung. In einer Reihe von Werken aus dem Jahr 1980, die der Künstler *Suite Segond* betitelte, zeigt er vom Farbtopf auf die Leinwand übertragene Farbhäute. Dafür lässt er verschiedene Farben in Behältern trocknen, nimmt die oberste Haut ab und bringt sie auf der Leinwand an, bis diese vollständig bedeckt ist. Einzig die Anordnung auf der Leinwand geschieht durch den Künstler, die Form hingegen ergibt sich aus der Topfgrösse, die Farbe generiert sich gewissermassen selbst. Frize distanziert sich weitgehend vom Akt des Malens und agiert als konzeptueller Künstler, der zwar Farbe auf die Leinwand aufträgt, die malerische Geste jedoch permanent hinterfragt.
- Rütimann** In der Malerei von Christoph Rütimann (*1955), dessen künstlerisches Denken sich in einer Vielzahl von Medien manifestiert, ist der grundlegende Umgang mit Farbe bezeichnend. In der Serie *Grün in Rot* (2009) malte er hinter Glas, einer überlieferten Technik, die er ebenso listig wie überraschend neu interpretiert. Als Bildträger dient ihm nämlich eine Leinwand, die durch die Farbe mit dem Glas verbunden wird, während das Glas die Farbe an der Oberfläche schützt bzw. Materialität und Malgestus hinter der glatten Oberfläche buchstäblich in den Hintergrund rücken lässt.
- Tagwerker** Den Malgestus bestimmt auch Bernard Tagwerker (*1942) neu, der seit den 1980er Jahren seine Werke nicht mehr selbst ausführt, sondern mittels computergenerierter Methoden ästhetische Entscheidungen dem Zufall überlässt und einzig die Parameter der Ausführung vorgängig festlegt. Die Linien und Formen in *Netz Nr. 1* und *Netz Nr. 2* (2009) werden von einem mit Pinseln ausgestatteten Plotter gezeichnet. Bei letzterem generiert der Computer nicht nur Formen, sondern löscht diese mittels Javel gleich wieder aus. Obwohl das ästhetische Resultat einer Maschine delegiert wird, erschafft Tagwerker dennoch Gemälde, die beinahe im Sinne einer Pseudoinformation an klassische Malerei erinnern, hier an die Tradition der gestischen Malerei. Die Radikalität seines Schaffens zeigt sich im Bruch mit tradierten Vorstellungen künstlerischer Gestaltung und insbesondere im Delegieren der eigenen Autorschaft.
- Sander** Gleiches gilt für die *Gebrauchsbilder* von Karin Sander (*1957). Listig dreht sie den künstlerischen Prozess um. Die Werke sind nämlich nicht im Atelier der Künstlerin entstanden, sondern an einem vom jeweiligen Käufer selber gewählten Ort. Für die Ausstellung *Gebrauchsbilder* im Kunstmuseum St.Gallen 2011 haben Vorstandsmitglieder des Kunstvereins die weissen Leinwände für einen bestimmten Zeitraum an einem Ort ihrer Wahl platziert, so beispielsweise in der Garage, im Garten, im Kinderzimmer. So hinterfragt die Künstlerin die Art und Weise, wie Kunst üblicherweise produziert, verkauft und aufbewahrt wird.

Raum 3: Colour and Paint / Farbmaterie - Farberscheinung

Der *Radikalen Malerei* im engeren Sinne ist das zweite Kapitel der Ausstellung gewidmet, dem malerischen Umgang mit Farberscheinung und Farbmaterie (colour and paint). Es geht bei den ausgestellten Werken im Grunde um einen „Minimalbestand von Malerei, nicht-illusionistisch und selbstreferentiell“ (Epperlein). Den Begriff „radikal“ definierten Joseph Marioni und Günter Umberg in ihrer Schrift *Outside the Cartouche* 1986 folgendermassen: „Der Begriff ‚radikal‘ auf Malerei angewandt meint Wurzel, ursprünglich, eigentlich, wesentlich. (...) Radikale Malerei ist keine Welle oder Schule in der Kunst, sie ist eine Untersuchung im 20. Jahrhundert nach der Wurzel von Malerei.“

- Hafif** Die Frage, was Malerei eigentlich sei, bildet seit Anfang der 1970er Jahre die Basis des künstlerischen Schaffens von Marcia Hafif (*1929). Seither arbeitet sie an einer künstlerischen Theorie, in der sowohl der Akt des Malens als auch dessen Ergebnis untersucht werden. Unter dem nüchternen und doch programmatischen Titel *Inventory* entstanden monochrome Bildtafeln, wie jenes in der Ausstellung mit dem Titel *Paliogen Maroon* (1998). Hafif dekonstruiert in diesem „Inventar“ die Materialien und Techniken des Mediums und erkundet sie im Werkprozess. Die Farbe, der Grundstoff der Malerei schlechthin, wird als konkretes physikalisches Material untersucht, dessen Eigenschaften systematisch ausgetestet werden und dabei zu einer überaus subtilen Malerei führen.

- Marioni** Während Hafifs Malerei durch den feinen Pinselduktus besticht, scheint Farbe bei Joseph Marioni (*1943) in feinen Spuren über die Leinwand zu rinnen. Seine Gemälde sind indes nur scheinbar monochrom. Er trägt mit einer Rolle Schichten von Farbe in unterschiedlichen Tönen übereinander auf. Die reliefartigen Spuren des vertikalen Farbverlaufs – Marioni bemalt die Bilder an der Wand hängend – offenbaren eine beeindruckende Plastizität. Die auslaufende Farbe des zum Stillstand gekommenen Prozesses wird an der unteren Bildkante deutlich erkennbar, wie bei *Red Painting No. 3* (1995). Farbe folgt dabei den Gesetzen der Schwerkraft, verhält sich in Abhängigkeit zu ihrer eigenen Konsistenz und dem Widerstand zur Leinwand: Der Künstler steuert diesen Prozess einzig durch feine Eingriffe in die Fließbewegungen.
- Umberg** Günter Umberg (*1942) erforscht in seiner Malerei die Materialität von Farbe. Sein Schaffen konzentriert sich auf deren Beschaffenheit, ihren Ausdruck und die Frage, wie Farbe zur Geltung gebracht wird und welche Art von Beziehung sich daraus zum Betrachter aufbaut. Seine Bilder sind aus zahlreichen übereinander aufgetragenen Schichten von reinen Farbpigmenten aufgebaut. Für den Betrachter wird keine künstlerische Handschrift erkennbar. Umberg arbeitet an einer Malerei, die über sich hinaustritt, indem sie nichts abbildet, sondern eine eigene Präsenz einnimmt, die als Gegenüber wahrgenommen wird und zuweilen gar die überraschende Wirkung einer geheimnisvollen „Öffnung“ in der Wand erzeugt. Erst von Nahem wird die Beschaffenheit der Farbe in ihrer feinen Oberflächenstruktur erkennbar. Die Ausstellung vereint zwei schwarze Bilder aus den 1980er Jahren in Frontalsicht mit einem späteren Grünen aus dem Jahr 1998, das von der Seite als Farbobjekt auf der Wand sichtbar wird.
- Wizemann** „Kunstwerke sind keine Fenster zu einer anderen Welt, sondern Gegenstände.“ (Schklowski) Diesen Gedanken und die ihm zugrundeliegende ästhetische Haltung führten Günther Wizemann zu Beginn der 1970er Jahre dazu, sich der Sprache der Geometrie zuzuwenden. Der Zusammenhang seiner Arbeiten mit Raum und Architektur, der Wizemann ebenso beschäftigt, wird in der Inszenierung seiner Werke deutlich, die der Künstler im Zusammenhang mit benachbarten Bildern und der umgebenden Raumsituation erfährt. Die beiden ausgestellten Gemälde insistieren darauf, gemalte Oberflächen zu sein, evozieren jedoch zugleich Fremdmaterialien, Metallflächen etc. Dabei entsteht ein reizvolles visuelles Spiel, das durch die Titelgebung um eine assoziative Ebene erweitert wird: *Il pleut des voix de femmes... (G. Apollinaire)* (1979/80) bzw. *Roter Stern Belgrad* (1978).
- Venezia** Mit einer Spraypistole bearbeitete Michael Venezia (*1935) zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn die Leinwand und zählt damit zu den wichtigen Erneuerern traditioneller Malerei-Methoden. Früh gab Venezia das übliche rechteckige oder quadratische Bildformat und die Leinwand auf, indem er die Vorderseite von langen, schmalen Holzbalken bemalte oder wie bei *Untitled* (1984) die Latte eines Keilrahmens. Damit löst er die Grenzen zwischen Gemälde und Objekt auf. Ober- und Unterkante der Holzplatten werden in diesen horizontal gedehnten Bildern nicht bemalt, wodurch ihre Materialität ersichtlich bleibt. Die Farbe auf der Vorderseite trägt er mit Spachtel bewusst unregelmässig auf: „In meinen Arbeiten geht es um die Bewegung in einer Richtung, um das Hervorbringen einer Form, die mit der Bewegung verträglich ist.“ (Michael Venezia)
- Mosset** Olivier Mosset (*1944) gründete bereits Mitte der 1960er Jahre in Paris zusammen mit Daniel Buren, Michel Parmentier und Niele Toroni die Künstlergruppe BMPT. Das Wesen der Malerei ergründend und institutionelle Strukturen durchbrechend, warfen sie Fragen nach Autorschaft und Originalität auf und liessen jegliche Bedeutungszuschreibung offen. Diese grundsätzlichen Fragen an die Malerei beschäftigten Mosset auch nach seinem Umzug nach New York. Die materielle Realität des Gemäldes steht dabei immer im Zentrum: Dimension, Format, Träger, Farbe und gleichmässiger Farbauftrag, der keine Spuren eines Gestus offenbart. Denn Malerei ist Farbe und nur Farbe. Die Infragestellung von traditionellen Vorstellungen an Malerei führte Mosset 1977 zur Reduktion auf die Monochromie und macht ihn zu einem der wichtigsten Vertreter der sogenannten *Radikalen Malerei*.
- Dagley** Im Umfeld von Olivier Mosset und im Kontext monochromer Malerei in New York tauchte in den 1980er Jahre Mark Dagley (*1957) auf. Er entwickelte eine differenzierte Malweise, die sich der Auslotung von Systemen und Sequenzen widmet. Die strukturelle Herangehensweise ist wichtiger als der optische Effekt. Er verzichtet auf einen dezidierten persönlichen Stil zu Gunsten der Erforschung unzähliger Abstraktionsvarianten. Was entsteht, sind unterschiedliche Ausformungen wie monochrome Flächen, die er einzeln oder in Kombination auf unterschiedlichen Oberflächen einsetzt.

- Parrino** Eng mit Olivier Mosset befreundet war auch Steven Parrino (1958-2005). Als er künstlerisch zu arbeiten begann, war die Malerei einmal mehr für tot erklärt worden. Er zeigte trotzdem ein, wie er es nannte, „nekrophiles Interesse“ an derselben und begann, sich intensiv mit den untoten Resten malerischer Traditionen zu beschäftigen. Dabei erweitert er die Möglichkeiten der Malerei, indem er sie aus ihrer Zweidimensionalität und ihrer Flächigkeit befreite, das *shaped canvas* entschieden als Objekt verstand oder die Leinwände nach dem Malen abspannte, zerknüllte und in anderer Form neu aufspannte. Durch solch radikale Gesten verlieh er der Malerei etwas Zerstörerisches, Chaotisches. Parrino war nicht nur bildender Künstler, sondern auch Musiker und bewegte sich in der Punk- und Underground-Szene New Yorks, wodurch sein Schaffen stilbildend für jüngere Generationen wurde.
- Schiess** Adrian Schiess' (*1959) Arbeiten lassen sich nicht eindeutig zuordnen und besetzen eine eigenartige Zwischenposition zwischen Skulptur und Malerei. Seine flachen Arbeiten, bei denen er Aluminiumplatten mit Autolackfarben bemalen liess, machen nicht nur die Objektivierung der Farbe sondern auch den Raum zum Thema. In den bemalten Flächen spiegelt sich die Umgebung wider und wird so zum essentiellen Bestandteil der Installation. Die Arbeiten verweisen demnach nicht nur auf sich selbst. Sie brauchen ein Gegenüber und funktionieren nur durch aktive Teilnahme des Betrachters. Die Videoarbeiten, bei denen Schiess nicht nur Farbverläufe gefilmt, sondern auch durch eine entsprechende Software digital generiert hat, stellen eine Art immaterielle Malerei dar. Mit der Spiegelung der „digitalen Malerei“ auf der Bodenplatte entsteht ein komplexes visuelles System, eine Reflexion des Bildes im und als Bild.
- Knoebel** Imi Knoebel (*1940) wurde bekannt durch seine abstrakte Malerei, die der damalige Beuys-Schüler parallel zu seinem Weggefährten Blinky Palermo in den 1960er Jahren eigenständig entwickelte. Ausgangspunkt für sein Werk waren der prägende Einfluss von Kasimir Malewitsch bzw. der amerikanischen Minimal Art. Zwischen 1966 und 1968 arbeitete Knoebel an einer umfangreichen Serie von schwarz-weißen *Linienbildern*. Diese bildete den Beginn eines Oeuvres, das inzwischen zu den bedeutendsten Beiträgen ungegenständlicher Malerei zählt und sich über die Jahre immer wieder gewandelt, sogar neu erfunden hat. Von der Serie der *Linienbilder* befindet sich ein einzigartiges umfassendes Konvolut von über dreissig Werken in der Sammlung des Kunstmuseums St.Gallen. Daraus wird stellvertretend das kleinformatige Werk *Ohne Titel* (1967) gezeigt. Die „Linie“ im Bild wird hier nicht gezogen, sondern bildet sich durch die gemalten Kanten zweier aneinandergefügt Bildtafeln. Damit einher geht ein Verständnis des Bildes als Körper, wie es Knoebel in seinem berühmten *Hartfaserkreuz* (1968) exemplarisch formulierte.
- Zobernig** Die Bildkanten prägen auch die aktuellen Gemälde von Heimo Zobernig (*1958). Sein Schaffen lässt sich nicht auf eine der klassischen Gattungen beschränken. Konsequenterweise erweitert er sein eigenes Repertoire und bezieht sich in den klaren Grundformen auf die geometrische Abstraktion der klassischen Moderne. Die beiden in der Ausstellung präsentierten Arbeiten (2012) zeigen eine weisse Fläche, deren Seitenkanten in leuchtenden Grün bzw. in Orange, Blau, Grün von der Wand abstrahlen. Dabei thematisiert der Künstler auch institutionelle Systeme, insbesondere die Idee des White Cube, d.h. der weissen, vermeintlich wertneutralen Zelle als notwendige Bedingung für das Ausstellen von Kunst, die im vorliegenden Falle tatsächlich unabdingbar ist für die visuelle Erscheinung seiner Gemälde.

Raum 4 – Farbe und Raum

Die Bewegung der Malerei von der Wand in den Raum wird bereits in den Arbeiten von Steven Parrino angedeutet, spätestens bei Adrian Schiess indes evident. Bleibt ersterer durch den reliefartigen Charakter mit der Wand als traditionellem „Bildträger“ verbunden, so befreit letzterer sich vollständig davon. Dieser Erweiterung der Malerei in den Raum gilt das abschliessende Kapitel der Ausstellung.

- Nixon** Eine orange Fläche auf einer Email-Herdabdeckung, einzig von einem weissen Rand umrahmt, ein oranger Kreis auf grünem Grund, eine Akzent in Orange auf einer kleinformatigen Leinwand... Die grossartige Schenkung des Werkblocks von John Nixon (*1949) ist Ausgangspunkt der Ausstellung *Elementare Malerei*. Nixon gilt als bekanntester australischer Künstler seiner Generation, der die Traditionen von Konstruktivismus bis Minimal Art aufgegriffen und neu bestimmt hat. Darin verbindet sich sein Schaffen mit jenem von Marcia Hafif oder Joseph Marioni. Den intellektuellen und künstlerischen Ausgangspunkt bildet das von Nixon selbst gegründete Projekt *Experimental Painting Workshop* (EPW), einer Art Werkstatt für experimentelles Malen, in

denen der Künstler die unendlichen Möglichkeiten ungegenständlicher Malerei erprobt. Dabei zeichnet sich sein Schaffen durch eine grosse Offenheit bezüglich der formalen Lösungen wie auch der Inszenierung von Malerei aus. Diese folgt in einem Falle einer klassischen, seriellen Ordnung unterschiedlicher Werke auf der neutralen Wand, im andern wurde die Wand schwarz gefasst, wodurch die leuchtenden Farben seiner Bildtafeln in den Raum ausstrahlen.

Boller Auch Reto Boller (*1966) interessiert sich weniger für das klassische Tafelbild, sondern pflegt einen experimentellen Umgang mit den Traditionen des Mediums. Selten bearbeitet Boller die Farbe direkt mit dem Pinsel, sondern meist auf eine Art, die oft selbst nicht vollends kontrollierbar ist. So wurde sie bei *S-13, 1* (2013) auf die Kanten von Schaumstoffplatten aufgetragen, an einer Stelle, wo sich sonst der Klebstoff befindet. Durch das Aneinanderpressen der Platten quillt die Farbe zwischen den Ritzen hervor. Nicht nur die Vorgehensweise, sondern auch der Bildträger ist alles andere als konventionell. Schaumstoffplatten finden ihre Anwendung normalerweise im Bau. Die Struktur, die das Werk auszeichnet, ist buchstäblich gebaut, gewissermassen Architektur mit Malerei.

Frei Das Schaffen von Urs Frei (*1958) lässt sich ebenfalls kaum in klassischen Gattungsbegriffen erfassen und bewegt sich permanent zwischen installativen, plastischen und malerischen Fragestellungen. Die offene Struktur seiner Werke zeigt sich exemplarisch in seinen Konglomerat-artigen Werken, die durch ihre leuchtende Farbigkeit durchaus als Malerei im Raum gelesen werden können. Offen für assoziative Annäherung verweisen die Werke zuweilen auch auf organische Formen, wie *Ohne Titel* (1990). Die prall gestopften, kissenartigen Volumen sind in zwei Farben bemalt, wobei die umgebundenen Schnüre beinahe schon klassische Farbfelder abgrenzen und dennoch vielfältige Formen erzeugen.

In der Ausstellung *Elementare Malerei* widerlegen die KünstlerInnen mit ihren Werken Donald Judds finales Diktum zur Malerei und demonstrieren entschieden, mit welcher Lebendigkeit und welchem Reichtum ungegenständliche Malerei heute geschaffen wird.

Texte: Konrad Bitterli, Céline Gaillard, Claudia Hürlimann, Daniela Mittelholzer, Irina Wedlich