

JOSEF ALBERS
JO BAER
JAMES BISHOP
GÜNTHER FÖRG
PHILIP GUSTON
WILLEM DE KOONING
AGNES MARTIN
JOHN MCLAUGHLIN
OLAF NICOLAI
ALBERT OEHLEN
PALERMO
ROBERT RYMAN
FRED SANDBACK

28 PAINTING, FAST AND SLOW – MALEREI AUF PAPIER AUS DER SAMMLUNG MICHALKE
METROPOL KUNSTRAUM

PAINTING, FAST AND SLOW

Metropol Kunstraum

PAINTING, FAST AND SLOW

MALEREI AUF PAPIER

AUS DER SAMMLUNG MICHALKE

Metropol Kunstraum

14.03.2024 – 17.07.2024

EINFÜHRUNG

Im Metropol Kunstraum wird die Sammlung Michalke, die sich hauptsächlich der Konzeptkunst, der Minimal Art, dem Post-Minimalismus und der Process Art widmet, immer wieder neu verhandelt. So standen in den letzten 17 Jahren in den Ausstellungen die Fragestellungen im Vordergrund, die nach dem „Ende der Malerei“ aufgeworfen und durch eine Hinwendung zum Objekt und zum Raum beantwortet wurden. Dabei handelte es sich meist um Dialoge zwischen Skulpturen und Arbeiten auf Papier. Im gleichen Zeitraum kamen jedoch immer wieder malerische Positionen in die Sammlung – noch immer meist auf Papier – die scheinbar wie Ausnahmen und Nebenwege auftauchen und nur selten gezeigt wurden. In der aktuellen Ausstellung kommen viele dieser Werke zusammen und stellen die Frage, welche Rolle Malerei in der Sammlung spielt. Schon im Vorfeld wird klar – „what you see is what you see“ (Frank Stella) – auch Hintergrundwissen und inhaltliche Anhaltspunkte befreien uns nicht vom Hinschauen und Einlassen.

Pia Gottschaller, der ich sehr für ihren schönen Aufsatz danke, dessen Titel den Titel der Ausstellung vorgibt, erweitert das Hinschauen und Einlassen des Betrachters um den Prozess des Malens und seiner Vorbereitung. So hoffe ich, dass sowohl die Arbeiten als auch die Gedanken zu neuem Sehen und Denken anregen – mich als auch die anderen Besucher.

INTRODUCTION

At Metropol Kunstraum, the Michalke Collection, which is mainly dedicated to Conceptual Art, Minimal Art, Post-Minimalism and Process Art, is constantly being renegotiated. Over the past 17 years, the focus has been on questions posed after the “end of painting” and answered by turning to object and space. Exhibitions mostly offered dialogues between sculptures and works on paper. During the same period, however, paintings have been added to the collection – still mostly on paper – that seem to emerge as exceptions and side projects and have only rarely been shown. The current exhibition brings together many of these works and raises the question of what role painting plays in the collection. It is clear from the outset – “what you see is what you see” (Frank Stella) – that even background knowledge and figurative clues do not exempt us from looking and engaging.

Pia Gottschaller, whom I would like to thank for her beautiful essay, the title of which is the title of the exhibition, extends the viewer's looking and engagement to include the process of painting and its preparation. I hope that both the works and the thoughts stimulate new ways of seeing and thinking, for me as well as for the other visitors.

PAINTING, FAST AND SLOW

Diese Ausstellung entlehnt teils Titel, teils Annäherung an das Thema dem 2011 erschienenen Bestseller *Thinking, Fast and Slow*. In diesem Buch erschloss der Psychologe, Ökonom und Nobelpreisträger Daniel Kahneman einem breiteren Publikum zentrale Konzepte der Verhaltenswissenschaft, die die Annahme widerlegten, dass wir im Großen und Ganzen rationale Entscheidungen fällen. Stattdessen tendieren wir zu übermäßig selbstsicheren und optimistischen Urteilen aufgrund von kognitiven Verzerrungen und Heuristik, und unser Wunsch, um jeden Preis Reue und Verlust zu vermeiden, lässt uns manchmal an Ergebnissen schlechter Entscheidungen festhalten, auch wenn wir es schon nicht mehr müssen. Kahneman unterscheidet zwischen zwei grundlegenden Denkweisen: „System 1,“ eine schnelle, emotionale und intuitive Art der Entscheidungsfindung, und „System 2,“ eine eher bewusste, mühselige und rationalere Herangehensweise an Problemlösungen. Für das Funktionieren im täglichen Leben brauchen wir beide Systeme: im Coffee Shop beispielsweise hilft es, System 1 zu aktivieren, um nicht den Groll der gesamten Warteschlange hinter sich auf sich zu ziehen, wohingegen die Altersversorgung besser mit System 2 überdacht wird. Kahnemans Arbeit zielt darauf ab, uns dazu zu bewegen, bei wichtigen Entscheidungen öfter System 2 anzuwenden, und ich möchte im Folgenden mit einer losen Übertragung seines Rahmenwerks auf die Entstehung der Kunstwerke in dieser Ausstellung experimentieren: wie

sehr verdanken die visuellen Zeugnisse vor uns ihre Existenz einer intuitiven malerischen Praxis, und wie stark begleitet Überlegtheit solche Zeichensetzungen? Schließen sich diese beiden Systeme gegenseitig aus, oder sind sie integriert, und falls ja, wie? Und, zuletzt, welchen Einfluss hatten andere Ereignisse auf diese Maler*innen in der Entwicklung ihrer eigenen, einzigartigen Sprache?

Die Zeitspanne, die die Auswahl der Werke umfasst, beginnt 1963 und endet 2023—wir blicken also auf genau 70 Jahre Malerei auf Papier, mit einem besonderen Schwerpunkt auf Arbeiten der 1970er Jahre. Die frühesten Beispiele sind zurückgenommene Bleistiftzeichnungen von Agnes Martin und Robert Ryman, die jüngsten aufwendige Tuschkollagen von Albert Oehlen (Abb. 11, 8, 9, 6, 7). Dazwischen gab es hochinteressante Entwicklungen, und in mancher Hinsicht markieren die gerade genannten Werke die beiden äußeren Pole, die die Bandbreite malerischen Ausdrucks seit Beginn des 20. Jahrhunderts repräsentieren. Martin und Ryman gelten oft als die seltenen Ausnahmen von Künstler*innen, die sich in der Hochzeit von Minimalismus und Conceptual Art noch trauten zu malen, anstatt zu bildhauen oder sich einer materialisierten Praxis komplett zu entledigen. Aber sie reagierten auch direkt auf den Abstrakten Expressionismus und seine alles überragenden Persönlichkeiten Jackson Pollock und Willem de Kooning.

Besonders de Koonings lyrische Pinselführung war

und wird oft als die physische Manifestation eines heroischen „Genies“ wahrgenommen, das ganz alleine für sich im Atelier erschafft. Dieser Tropus, der sich durch den kunsthistorischen Diskurs zieht seit der Renaissance, als Handwerker sich von Gilden und ihren Regularien emanzipierten und den höheren Status freien, inspirierten Künstlertums errangen, war allgegenwärtig im New York der 1950er Jahre und wurde weitererzählt im Kontext weißer, männlicher und meist heterosexueller Maler. Aber „der Pinselstrich“ als Ausdrucksmittel von Individualität, Subjektivität, Innerlichkeit (oft gequälter Innerlichkeit), Authentizität, Aura usw. stellte sich als ungeeignetes Zeichen für Künstler*innen heraus, deren Identität nicht zu diesen normierten Vorstellungen von Gender, Rassenzugehörigkeit, Sexualität oder Alter passten.

Martin war eine solche Außenseiterin, wenn auch nicht in jeder Hinsicht. Homosexuell veranlagt und kompromißlos in ihrer Arbeit, litt sie an ihrer eigenen Form von gequälter Innerlichkeit und war lebenslang eine spirituell Suchende. Martin wurde ihre eigene Version des „einsamen“ Genies, als sie sich 1967 in die Einsamkeit New Mexicos zurückzog. Ihre reduzierten, gerasterten Kompositionen, ausgeführt mit Bleistift, oft kombiniert mit Pastelltönen, zeigen eine strukturelle Klarheit, die nicht weiter entfernt sein könnte von de Koonings *alla prima* Arabesken in gelb, rot, blau und grün (Abb. 1, 4). Wenn in *Untitled* sein horizontaler, weißer Strich die braune, Zweig-ähnliche Form visuell in den Hintergrund zurücktreten lassen sollte, dann mag das ein Beispiel

sein von sowohl System 1 als auch System 2 in Aktion: zuerst floss die Farbe ungehindert von de Koonings Pinsel, gefolgt allerdings von kleinen Korrekturen der Komposition, um mehr Raum zu schaffen. Ursprünglich verschwand die weiße Gouache wahrscheinlich optisch auf dem noch unvergilbten Papier-Untergrund (Abb. 4). *Pentimenti* („Reuestriche“), wie solche Korrekturen in kunsthistorischen Texten genannt werden, sind einige der offensichtlichsten Beispiele dafür, wie sich beide Systeme oft in der Malerei verweben: eine erste intuitive Version wird von überlegteren Schritten modifiziert. Substanzuelle Revisionen an einer schon bestehenden Komposition vorzunehmen, anstatt neu zu beginnen und teure Malmaterialien wegzuzwerfen, ist eine analoge Form von Verlustaversion, eines der menschlichen Verhaltensmuster, das Kahneman in *Thinking, Fast and Slow* darlegt.

1968, das Jahr, aus dem Philip Gustons Papierarbeit stammt, brachen weltweit Bürgerproteste aus (Abb. 5). Sie wurden in den meisten Ländern von Student*innen, Arbeiter*innen, Feminist*innen, Pazifist*innen sowie Umweltschützer*innen angeführt. Die Bürgerrechtsbewegung in den USA erreichte am 4. April einen gewalttätigen Höhepunkt mit der Ermordung Martin Luther Kings Jr. durch einen weißen Rassisten. Guston, ein lebenslang politisch motivierter Künstler, zog aus manchen Teilen der Kunstwelt Zorn und Unverständnis auf sich, als er in den späten 1960ern abrupt von abstrakt-expressionistischem Vokabular zu zur damaligen Zeit unmodernen Figuration wechselte, angelehnt an Co-

micfiguren und Klansmänner. Der Ku-Klux-Klan attackierte Schwarze, Katholiken, und Juden wie Guston. Er war besonders betroffen von der Polizeibrutalität gegenüber Protestierenden während der Demokratischen Konvention in Chicago 1968, die Erinnerungen an den Holocaust zurückbrachte und in ihm ein anhaltendes Interesse an der Darstellung des Bösen weckte. Die kraftvolle Tuschezeichnung in dieser Ausstellung zeigt die schnell und sicher gemalte, anonymisierende weiße Kapuze eines Klansmannes, im Dreiviertelprofil mit dunklen, spähenden Augen.

Die soziopolitischen Ereignisse von 1968 warfen einen weiten Schatten voraus. Es war eine Herausforderung, in den 1970ern Maler*in zu sein, in mancher Hinsicht bis in die 1980er Jahre: von schwarzen Künstler*innen wurde jedenfalls erwartet, dass sie figurativ malten, um politische Ziele zu unterstützen und ihre Kunst vermeintlich leichter lesbar zu machen, ähnlich den Erwartungen, die kommunistische Regierungen an ihre Bürger-Künstler*innen stellten. Dazu kam, dass die 1970er eine Periode der Entmaterialisierung waren, sowohl in der Kunstproduktion als auch in der Kunsttheorie. Sogenannte „New Art Histories“ entwickelten sich, in deren Zentrum Soziologie, Feminismus, Psychoanalyse und Marxismus standen und die sich in den Dienst eines neuen Verständnisses stellten: Kunst sollte nicht mehr als eine rein formale Übung wahrgenommen werden, sondern als das Produkt gelebter Erfahrung. Malerei als Medium wurde zum wiederholten Mal für tot erklärt, da sie von vielen Protagonist*innen

der Kunstwelt als unfähig gesehen wurde, „Optikalität“ zu vermeiden, ein Begriff, den der einflussreiche, formalistische Kunstkritiker Clement Greenberg um 1960 eingeführt hatte.¹

Josef Albers's „optische“ Erkundungen von Farbbeziehungen in seiner Serie *Homage to the Square* begannen 1950 und endeten mit seinem Tod 1976, das Jahr, aus dem auch die beiden vorbereitenden Studien in dieser Ausstellung stammen (Abb. 24, 25). Die sanft schlängelnden Außenränder seiner ansonst streng geometrischen Formen sind auf seine überaus erfahrene, freihändige Nutzung eines Palettmessers in Verbindung mit unvermischten Ölfarben zurückzuführen. In der aufgeheizten Stimmung der 1970er kämpften solche malerischen Arbeiten darum, nicht auf den Status veralteter phänomenologischer Recherchen oder didaktischer Lehrinstrumente herabgewürdigt zu werden (Albers unterrichtete Generationen von Künstler*innen in Yale). Der Idealismus des frühen Modernismus erschien diskreditiert und die Nähe der Pop Art zur Konsumkultur frivol. Experimenteller Film, Performance Art und Earthworks hingegen erfüllten die zeitgenössischen Ansprüche an engagierten Gesellschaftskommentar. Gerhard Richter war einer von vielen, deren Kunstschaffen in dieser Zeit in die Krise geriet; er zog sich 1972 auf monochrom graue Gemälde mit von Rollern und Schwämmen getufelte Oberflächen zurück.

Weniger als eine Handvoll minimalistischer

Künstler*innen—unter ihnen Jo Baer und Anne Truitt—überbrückten die Kluft zwischen verschiedenen Genres wie Malerei und Skulptur. Baer ist bekannt für ihre *Wraparound Paintings*, die aus vornehmlich weiß gemalten Vorderseiten der Leinwände bestehen und seitlich von schwarzen Bändern gerahmt sind, kombiniert mit parallelen orangen, grünen oder auch blauen Streifen. Baer interessierte sich für sogenannte Machsche Streifen, benannt nach dem Physiker Ernst Mach, der 1865 ein optisches Phänomen beschrieb, nach dem dunkle Farben noch dunkler erscheinen, wenn sie direkt neben helleren erscheinen. In den zwei *Wraparound* Zeichnungen in dieser Ausstellung sind in die schwarzen säulenartigen Formen ockerfarbene und blaue Längsrechtecke eingestellt (Abb. 15, 16). Um diesen strengen Kompositionen eine menschlichere, weniger mechanische Aura zu verleihen, führte Baer alle ihre Bänder freihändig aus, wie Albers.² Aber Baer trat auch als lautstarke Verteidigerin von Malerei auf und schreckte im September 1967 nicht vor Kontroversen zurück, als ihre Gegenrede auf polemische Schriften von Robert Morris und Donald Judd, der selbst ehemals Maler war, im Kunstmagazin *Artforum* erschien. Sie widersprach Judds Behauptung, dass „wirklicher Raum intrinsisch machtvoller und spezifischer ist als Farbe auf einer flachen Oberfläche“ mit einer langen Liste von Gründen, weshalb Malerei nicht illusionistisch sein muss, und endete mit einer Provokation, die auf Judds eigene Arbeitsmethode abzielte: „Autofarbe (Lack) auf Metallplatten gesprüht führt nicht zu Innovation.“³

Ein alternativer Weg aus der Sackgasse der Malerei war ihre Redefinition als Prozess, der den Betrachter*innen erlaubte, das Arrangement von Farbe und Form als das Ergebnis prozessualer Erfahrung zu verstehen, als einen verkörperten Akt von Malerei. Das führte beispielsweise zur Verwendung von Sprüh-pistolen (Dan Christensen) und handgeschnittenen Schablonen (Howardena Pindell). Farbe wurde auch wieder verspritzt (Pat Steir) und gegossen (Lynda Benglis), sowie gekämmt (Jack Whitten), aber—und das war wichtig—, auf absichtlich choreographiertere und performativere Weise als je zuvor.

Als die 1980er begannen, stellten die Bausteine des formalen Modernismus bereits so sehr eine fließend gesprochene Sprache dar, dass Maler*innen nichts Anderes übrig blieb, als ihre eigenen Anstrengungen mit einer post-modernistischen, eklektischen Haltung zu rechtfertigen. Maler wie Günther Förg, Albert Oehlen und Martin Kippenberger verehrten und gleichzeitig hinterfragten ihre US-amerikanischen „Helden.“ Alle drei waren im Deutschland der 1950er geboren, kurz vor Pollocks Tod 1956, und sie waren Zeugen, als de Koonings späte, abstrakte Arbeiten in den 1980ern aufblühten, zur selben Zeit, als sie selbst zu Malern heranreiften. Jeder auf seine eigene Art erhielt den „Genie“-Mythos des selbstzerstörerischen Künstlers im Dienste der hehren Kunst auf tragisch-pervertierte Art aufrecht. Während sich Palermo vor seinem frühen Tod 1977 in die Höhle des Löwen begeben hatte und sich hautnah den Gemälden Mark Rothkos,

Barnett Newmans und Co. sowie den Gegenkulturen New Yorks aussetzte (Abb. 12), beteiligten sich die zu Hause geliebten Kolleg*innen in der folgenden Dekade an eher ironischem, spielerischem picking-and-choosing, copying-and-pasting mit dem Repertoire der Abstraktion. Eine Pluralität von Ausdrucksmitteln innerhalb des Werks eines einzelnen Künstlers wurde akzeptabel, sogar das Heranziehen neuester technologischer Entwicklungen, wie Oehlen es tun würde in seinen *Computer Paintings* ab dem Jahr 1990. Andere Maler*innen kehrten zur Figuration zurück, zu Neo-Geo, oder wandten sich dem Thema der Dequalifizierung zu, d. h. dem Verlust handwerklicher Fähigkeiten seit Marcel Duchamps Ready-made bis in die dematerialisierten 1970er, indem sie vorsätzlich „schlecht“ malten. „Schlechte Malerei“ gab vor, ganz System 1 zu sein, schnell und amateurhaft.

Förg, der in den 1970er Jahren an der Akademie der Bildenden Künste in München studiert hatte, kämpfte lebenslang damit, nicht als ungelenker Gefolgsmann von Palermo, Ellsworth Kelly u.a. gesehen zu werden. Nach frühen Werken in Grautönen hörte er für einige Jahre in den 1980ern mit der Malerei zugunsten von Photographie gänzlich auf und nahm nach seiner Rückkehr einen weniger „meisterhaften“ Stil an, mit dem er Blätter zügig mit verdünnter Farbe bedeckte, übermäßig saubere Abgrenzungen zwischen den Farbflächen vermeidend (Abb. 23). Sein Interesse an Farbverhältnissen entfaltete sich, ähnlich wie bei Albers, in Serien. Oehlen, nach ähnlichen System 1-basierten Jahren in

den 1980ern, in denen er sich rückhaltlos „schlechter“ Malerei in farbfrohen, neo-expressionistischen Kompositionen hingegeben hatte, balanciert jetzt spontan gezeichnete mit vorsichtig kollagierten Elementen vielleicht geschickter als alle anderen Künstler*innen dieser Ausstellung (Abb. 2, 3). Es ist, wie im Falle Förgs, die Vermittlung zwischen Geschwindigkeit und Kontrolle, die Oehlers Praxis am meisten bestimmt: vom Modernismus erlernte er die strukturelle Analyse, aber Selbstironie ist sein kontinuierlicher Beitrag zur Erneuerung des immerfort belagerten, aber nie besieigten Genres der Malerei.

02 / 2024
Pia Gottschaller

¹ Vgl. Clement Greenberg, *Modernist Painting* (1960), in Clement Greenberg: *Collected Essays and Criticism*, Bd. 4, 85-91.

² Jo Baer, Telefonat mit der Autorin, 22. Oktober 2015.

³ Jo Baer, *Letter to the Editor*, in *Artforum*, 6, 1967, 6.

PAINTING, FAST AND SLOW

This exhibition borrows part title and part approach from the 2011 bestseller *Thinking, Fast and Slow* by the psychologist, economist, and Nobel prize winner Daniel Kahneman. The book introduced a wider public to key concepts of behavioural science that upended the assumption that, by and large, we make rational decisions. Instead, we tend to be overconfident and overoptimistic in our judgements, due to cognitive biases and heuristics, and our desire to avoid regret and loss at all cost makes us sometimes persevere with bad outcomes of decisions even when we don't have to. Kahnemann distinguishes between two basic modes of thought: "System 1," a fast, emotional and intuitive way of coming to a decision, and "System 2," a more conscious, effortful and more rational approach to problem-solving. In order to function in daily life, we need to draw on both systems: for example, when ordering a drink in a coffee shop, it helps to access System 1 so as not to draw the wrath of the entire queue behind you, whereas a pension plan is better considered using System 2. Kahneman's work is geared towards making us apply System 2 more often in matters of great importance, and I would like to experiment with loosely transferring this framework to the making of the artworks in this exhibition: how much of the visual evidence in front of us owes its existence to an intuitive painterly approach, and how much deliberate action accompanied this mark-making? Are the two systems mutually exclusive, or integrated, and if so how? And,

lastly, which impact did other events exert on these painters in the development of their own, unique language?

The time period covered by the selection of works begins in 1963 and ends in 2023—this means we are looking at exactly 70 years of painters working on paper, with a heavy emphasis on work made in the 1970s. The earliest examples are restrained pencil-based drawings by Agnes Martin and Robert Ryman, the most recent ones elaborate ink collages by Albert Oehlen (figs. 11, 8, 9, 6, 7). A lot of interesting things developed in between, and in some sense the works just mentioned represent the two outer poles that have demarcated the range of painterly expression since modernity. Martin and Ryman are often considered rare exceptions of artists active during the heyday of Minimalism and Conceptual Art who still dared to paint, rather than sculpt or draw or dispense with a materialised practice altogether. But they were also already reacting directly to Abstract Expressionism, with the movement's tallest towering figures being Jackson Pollock and Willem de Kooning.

Especially de Kooning's lyrical brushwork was and still is often perceived as the physical manifestation of a heroic "genius" working by himself in the studio. This trope of art discourse, which started to take root in the Renaissance, when craftsmen emancipated themselves from guilds and their regulations and achieved the higher status of free, inspired artistry, was still

alive and well in mid-century New York, continuing to be narrated in the context of white, male, and mostly heterosexual painters. However, "the brushstroke" as a means to convey individuality, subjectivity, interiority (often a tortured interiority), authenticity, aura and so forth turned out to be an inadequate sign for artists whose identities did not fit with these dominant norms of gender, race, sexuality, or age.

Martin was one such misfit, although not in every respect. A gay woman with an uncompromising practice, she did suffer from her own tortured interiority, which led to a lifelong commitment to spiritual seeking. Martin became her own version of a "lone" genius by retreating to the solitude of New Mexico in 1967. Her reduced, gridded compositions in pencil and often pastel-coloured hues declare a structural clarity that could not be further from de Kooning's *alla prima* arabesques in yellow, red, blue, and green (figs. 1, 4). If his white horizontal stroke in *Untitled* was intended to let the brown twig-like shape visually recede into the background, then this might be an instance of both System 1 and System 2 at work: at first the paint flowed freely from de Kooning's brush, but he then proceeded to tweak some areas of the composition to create more space (fig. 4). The white paint probably colour-matched the support well at first, when the paper was less aged. *Pentimenti* ("regrets"), as these corrections are called in art historical writing, are some of the clearest examples of how both systems often intertwine in painterly practice: a first intuitive version is modified by more deliberate

actions. Making substantial revisions to an already existing composition, rather than starting anew and throwing away expensive materials, is analogous to a form of “loss aversion,” one of the behavioural principles explained by Kahneman in *Thinking, Fast and Slow*.

In 1968, the year Philip Guston’s work on paper was made, civil protests erupted across the world (fig. 5). They were led in most countries by students, workers, feminists, pacifists, and environmentalists. The Civil Rights Movement in the United States reached a violent highpoint on April 4th with the assassination of Martin Luther King Jr. by a white supremacist. Guston, a politically motivated artist throughout his career, drew ire and incomprehension from some quarters of the art world when in the late 1960s he switched from his Abstract Expressionist vocabulary to what was at the time unfashionable figuration, based on cartoon characters and klansmen. The Ku Klux Klan targeted Blacks, Catholics, and Jews like Guston. He was particularly affected by the police brutality against protesters at the Democratic Convention in Chicago in 1968, which brought back memories of the Holocaust and sparked an enduring interest in how to depict evil. The powerful ink drawing in this exhibition shows the quickly yet assuredly painted, anonymising white hood of a klansman, seen in three-quarter profile with dark eyes peering out.

The sociopolitical events of 1968 threw a long shadow. Being a painter in the 1970s, and to some extent in

the 1980s, was a challenge: Black artists for one were expected to paint figuratively so as to further political causes and make their art supposedly more easily legible, much like what Communist governments expected from their citizen-artists. In addition, the 1970s were a period of dematerialisation, both in art production and art theory. So-called New Art Histories developed, putting sociology, feminism, psychoanalysis, and Marxism at their centre, all in the service of creating a new understanding of art being the product of lived experience, rather than a purely formal exercise. Painting as a medium was called dead, yet again, as it came to be seen by many protagonists in the art world as incapable of avoiding “opticality,” a term proposed in around 1960 by the influential formalist art critic Clement Greenberg.¹

Josef Albers’s “optical” explorations of colour relationships in his *Homage to the Square* series began in 1950 and continued until his death in 1976, the date of the two preparatory studies in the exhibition (figs. 24, 25). The meandering outer edges of his otherwise strictly geometric shapes resulted from the extremely skilled, freehand use of nothing but a palette knife and unadulterated hues of oil paint. In the heady climate of the 1970s, painterly works such as these struggled not to be downgraded to the status of outdated phenomenological enquiries or to didactic teaching tools (Albers taught generations of artists at Yale). The idealism of early modernism appeared discredited and Pop Art’s embrace of consumer culture frivolous. Experimental

film, performance art and earthworks, on the other hand, fulfilled the contemporary requirements of engaged social commentary. Gerhard Richter was one of many artists whose practice began to flounder in this period; he withdrew in 1972 to making monochrome grey paintings, tufted with a sponge and roller.

Less than a handful of Minimalist artists—Jo Baer and Anne Truitt among them—, straddled the divide between different genres such as painting and sculpture. Baer is best-known for her *Wraparound paintings*, consisting of largely white expanses on the front of canvas supports, framed at either side by black bands combined with for example orange, green, or blue parallel stripes. Baer was interested in so-called Mach bands, named after the physicist Ernst Mach, who reported in 1865 the optical phenomenon of a dark colour appearing even darker when placed directly next to a lighter one. In the two *Wraparound* drawings in this exhibition, the black columns are inscribed with ochre and blue rectangles (figs. 15, 16). In order to impart to these severe compositions a more human, less mechanical aura, Baer painted all of her bands freehand, like Albers.² But Baer was also a vocal defender of painting practice and courted controversy in September 1967, when her riposte to polemical writings by Robert Morris and Donald Judd, a former painter himself, was published in the journal *Artforum*. She disputed Judd’s claim that “actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface” by responding with a long list of reasons why painting does not need to

be illusionistic, and ended with a provocation aimed at Judd’s own practice: “Auto paint (lacquer) sprayed on sheet metal does not innovate.”³

An alternative way out of the cul-de-sac for painting was through its redefinition as a process, allowing the viewer to understand the arrangement of colour and form as the result of a processual experience, of an embodied act of painting. This resulted for example in sprayguns being deployed (Dan Christensen) and stencils being cut (Howardena Pindell). Paint was also splashed again (Pat Steir) and poured (Lynda Benglis), as well as raked (Jack Whitten), but, crucially, in deliberately more choreographed and performative ways than before.

By the time the 1980s rolled around, the building blocks of formal modernism constituted such a well-practiced idiom by painters that they could not but assume a post-modernist, eclectic attitude to justify their own forays. Painters such as Günther Förg, Albert Oehlen and Martin Kippenberger at once revered and questioned their US-American “heroes.” All three of them were born in Germany in the early 1950s, just before Pollock’s death in 1956, and they witnessed de Kooning’s late abstract work bloom in the 1980s, as they came of age as painters in their own right. Each in their own way perpetuated, in a somewhat tragically-twisted way, the “genius” myth of the self-destructive artist serving the higher purpose of art. Whereas Palermo before his untimely death in 1977 had gone into

the belly of the beast to expose himself to first-hand experiences of the paintings of Mark Rothko, Barnett Newman and Co. as well as to the countercultures of New York (fig. 12), his homebound colleagues in the following decade engaged in a more ironic and playful picking-and-choosing, copying-and-pasting from the repertoire of abstraction. A plurality of expressions within a single artist's oeuvre became acceptable, even the enlisting of the newest technological advancements, as Oehlen did in his *Computer Paintings* from 1990 onwards. Other painters returned to figuration, Neo-Geo, or addressed the issue of "deskilling," a decline in craftsmanship that started with Marcel Duchamp's ready-made and continued into the dematerialised 1970s, by purposefully painting "badly." "Bad painting" pretended to be all System 1, fast as well as amateurish.

Förg, a student at the Academy of Fine Arts in Munich during the 1970s, struggled for most of his life to not be seen as a clumsy acolyte of Palermo, Ellsworth Kelly and others. After early paintings in shades of grey, he abandoned painting altogether in favour of photography for a period in the 1980s and adopted upon his return to painting a less "masterly" style, filling sheets of paper quickly with dilute paint, avoiding overly neat delineations between colour fields (fig. 23). His interest in colour relationships played out, similar to Albers's case, in serial exploration. Oehlen, after similarly System 1-based years in the 1980s in which he happily embraced "bad" painting modes in vibrant Neo-Expressionist compositions, now skilfully balances spontaneously

drawn and carefully collaged elements perhaps more than any other artist in this exhibition (figs. 2, 3). It is, as in the case of Förg, the negotiation between speed and control that most defines Oehlen's approach: structural analysis is what he learned from modernism, and self-irony is what he continues to contribute to the renewal of the always beleaguered, but never defeated genre of painting.

02 / 2024
Pia Gottschaller

¹ See Clement Greenberg, *Modernist Painting* (1960), in Clement Greenberg: Collected Essays and Criticism, vol. 4, 85-91.

² Jo Baer, telephone conversation with the author, 22 October 2015.

³ Jo Baer, *Letter to the Editor*, in *Artforum*, 6, 1967, 6.



WILLEM DE KOONING, OHNE TITEL, ca. 1976, ÖL AUF ZEITUNGSPAPIER, 57 cm x 72,5 cm (Abb./fig. 1)



ALBERT OEHLÉN, OHNE TITEL, 2023, AQUARELL AUF PAPIER, 100 cm x 70 cm (Abb./fig. 2)

ALBERT OEHLÉN, OHNE TITEL, 2023, AQUARELL AUF PAPIER, 100 cm x 70 cm (Abb./fig. 3)





WILLEM DE KOONING, OHNE TITEL, 1970-79, FARBIGE MISCHTECHNIK AUF PAPIER, 42,5 cm x 44 cm (Abb./fig. 4)

PHILIP GUSTON, OHNE TITEL, 1968, TINTE AUF PAPIER, 35,6 cm x 41,9 cm (Abb./fig. 5)



auf Folgeseite:

ALBERT OEHLLEN, OHNE TITEL, 2020, TUSCHE AUF BÜTTEN, 152 cm x 114 cm (Abb./fig. 6)

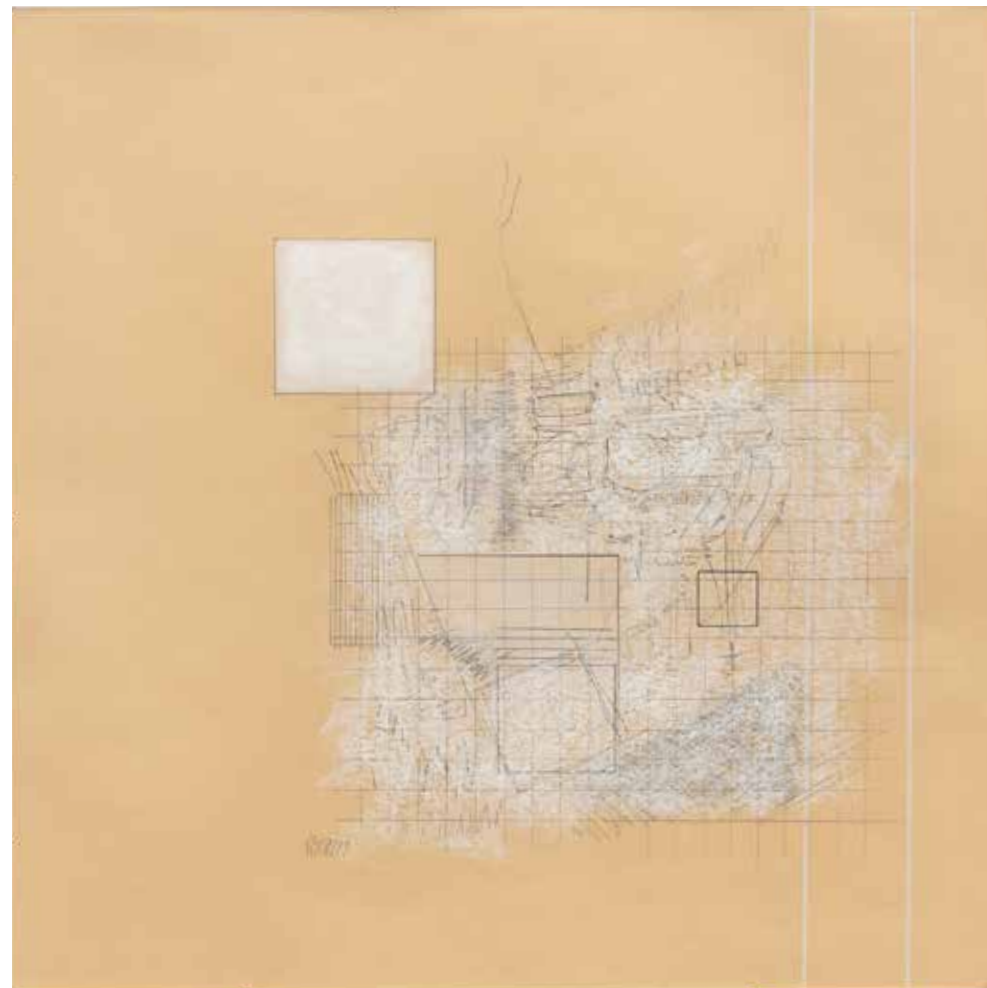
ALBERT OEHLLEN, OHNE TITEL, 2020, TUSCHE AUF BÜTTEN, 152 cm x 114 cm (Abb./fig. 7)





ROBERT RYMAN, OHNE TITEL, SURFACE VEIL, 1970, ÖLFARBE AUF FIBERGLASS, WACHSPAPIER, KLEBEBAND, 36,8 cm x 29,8 cm (Abb./fig. 8)

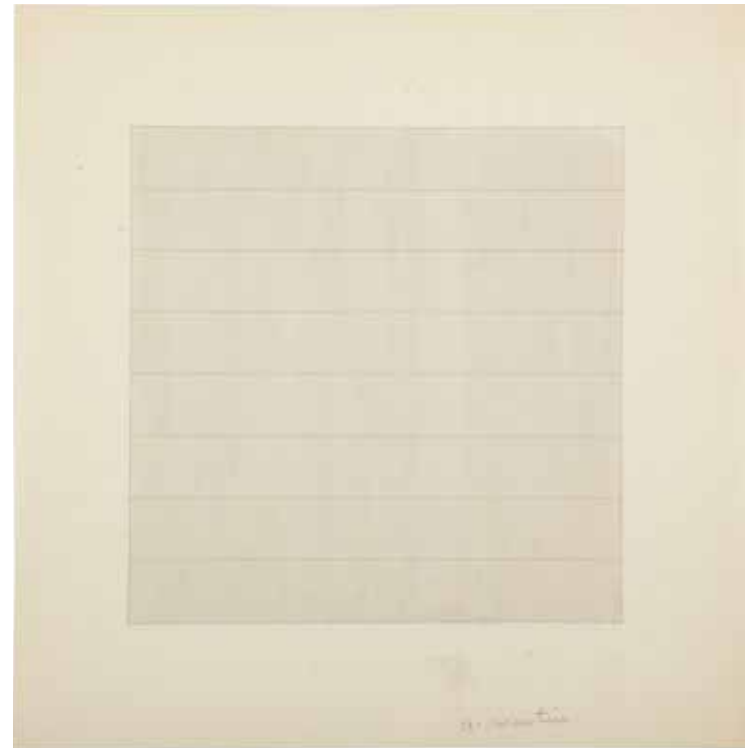
ROBERT RYMAN, YELLOW DRAWING #6, 1963, ZEICHENKOHLE, GRAPHIT UND PASTELL AUF GELBEM PAPIER, 48,4 cm x 48,4 cm (Abb./fig. 9)





JAMES BISHOP, OHNE TITEL, 2011, ÖL UND KREIDE AUF PAPIER, 20,9 cm x 18,3 cm (Abb./fig. 10)

AGNES MARTIN, OHNE TITEL, 1963, BLEISTIFT UND AQUARELL AUF PAPIER, 30,3 cm x 29,8 cm (Abb./fig. 11)





PALERMO, OHNE TITEL, 1976, ACRYL AUF PAPIER, 11 BLÄTTER JE 24 cm x 18 cm (Abb./fig. 12)

PALERMO, OHNE TITEL, 1976, ACRYL AUF PAPIER, DETAILANSICHT 9/11 BLÄTTER JE 24 cm x 18 cm (Abb./fig. 12/Detail)

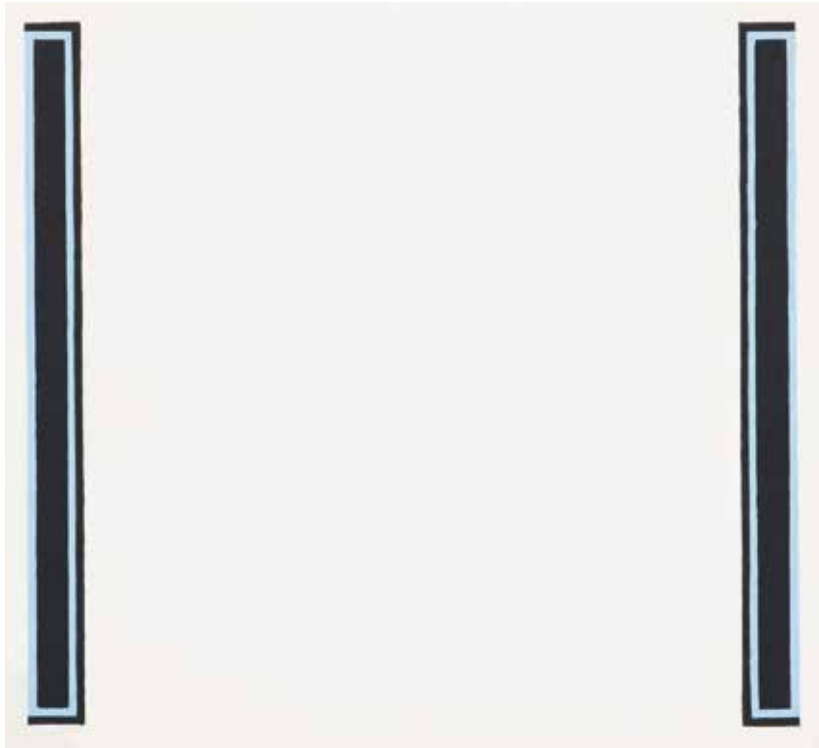




FRED SANDBACK, OHNE TITEL, 1998, ACRYL AUF MYLAR, 2 BLÄTTER JE 28 cm x 22 cm (Abb./fig. 13)

OLAF NICOLAI, MANI 3, 2015, PAPIER FALTUNG, 63 cm x 48 cm (Abb./fig. 14)





JO BAER, OHNE TITEL, 1979, ÖL AUF LEINWANDPAPIER, 22,9 cm x 24,8 cm (Abb./fig. 15)

JO BAER, OHNE TITEL, 1979, ÖL AUF LEINWANDPAPIER, 22,9 cm x 24,8 cm (Abb./fig. 16)

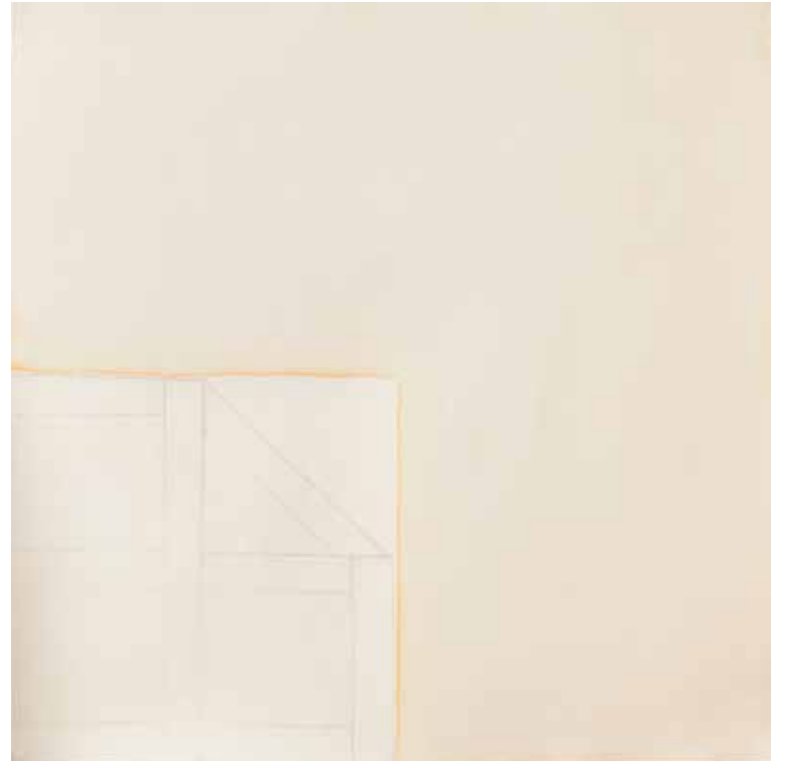




JAMES BISHOP, ENCORE À CET ASTRE, UNDATIERT, ÖL AUF KARTON, 24 SPIELKARTEN JE 11,5 cm x 7,6 cm (Abb./fig. 17)



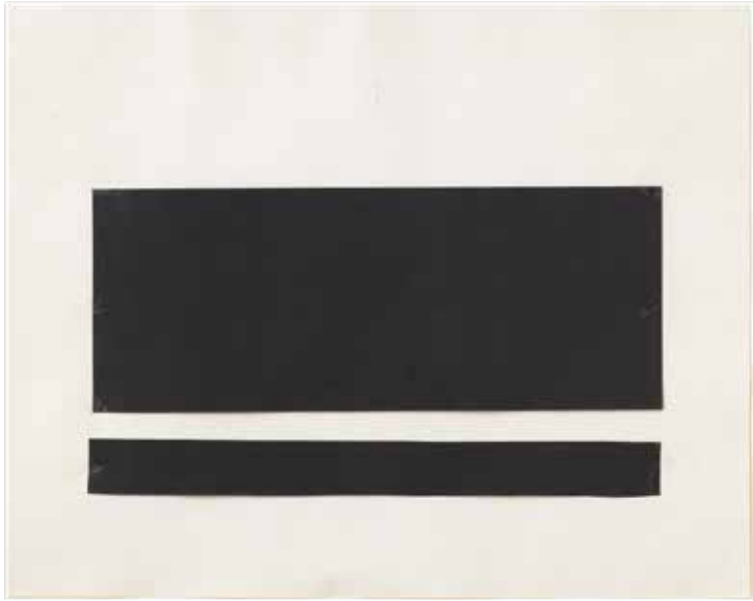
JAMES BISHOP, OHNE TITEL, 1969-70, ÖL UND KREIDE AUF PAPIER, 60 cm x 60 cm (Abb./fig. 18)



JAMES BISHOP, OHNE TITEL, 1969-70, ÖL UND KREIDE AUF PAPIER, 60 cm x 60 cm (Abb./fig. 19)

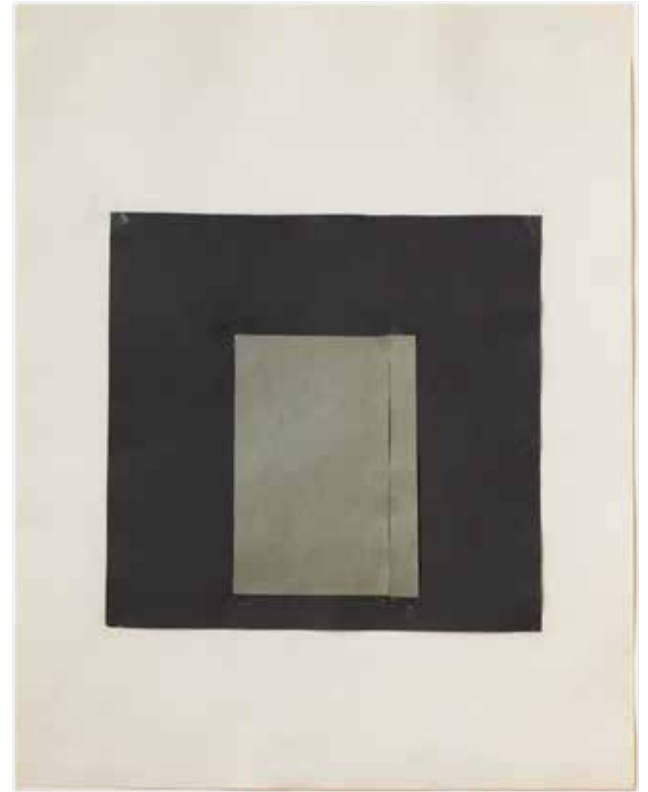


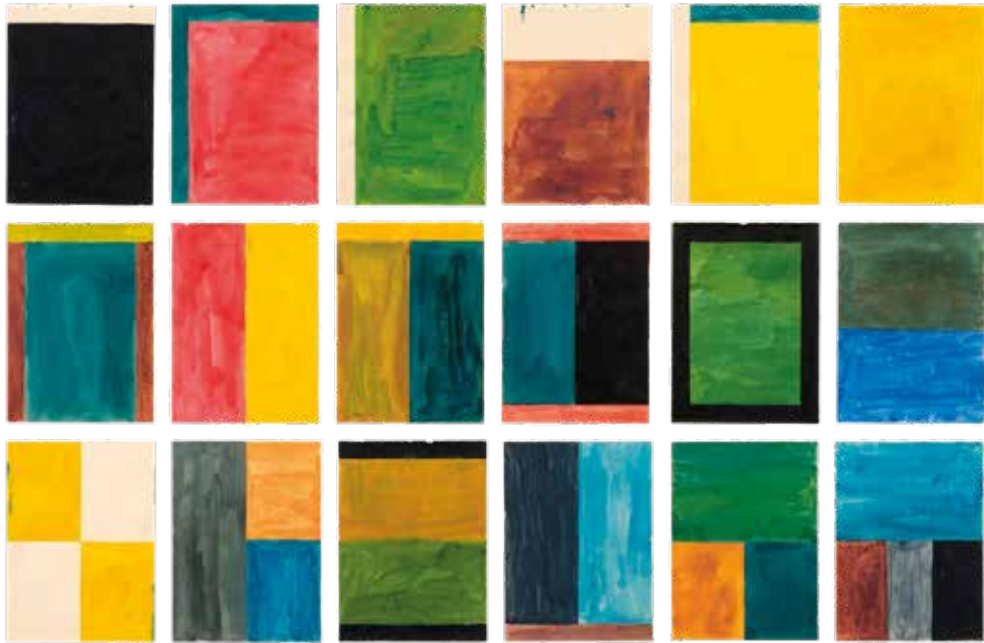
JAMES BISHOP, OHNE TITEL, 1973, ÖL UND KREIDE AUF PAPIER, 55,5 cm x 55,5 cm (Abb./fig. 20)



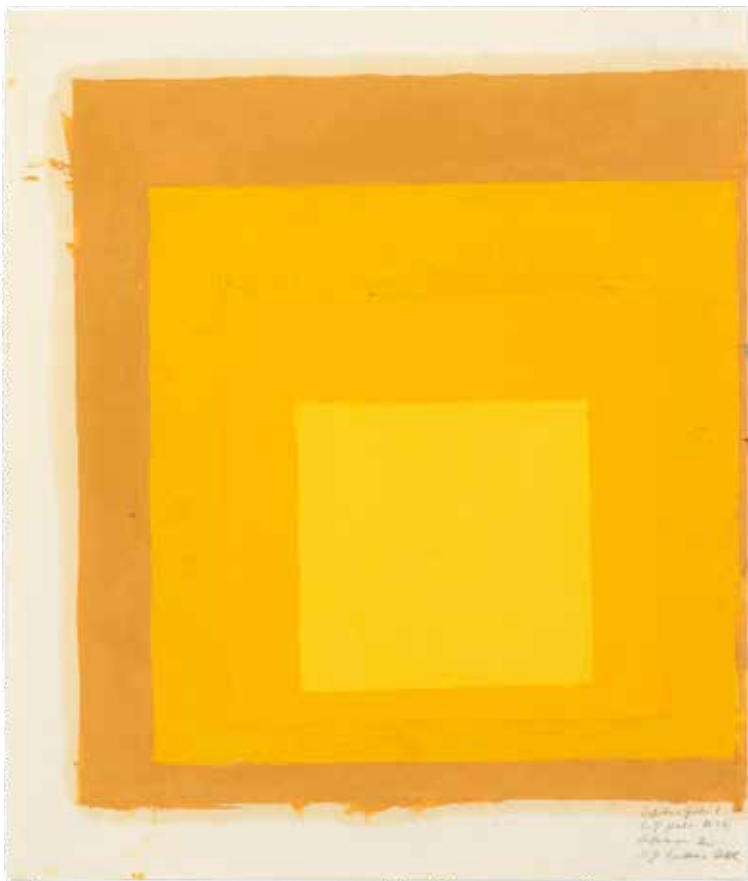
JOHN MACLAUGHLIN, OHNE TITEL, ca. 1970-74, PAPIER, KLEBEBAND, COLLAGE UND BLEISTIFT AUF PAPIER, 28,8 cm x 38,1 cm (Abb./fig. 21)

JOHN MACLAUGHLIN, OHNE TITEL, ca. 1970-74, PAPIER UND KLEBEBAND COLLAGE, 38,1 cm x 30,48 cm (Abb./fig. 22)





GÜNTHER FÖRG, 32 BILDER (PLUS 1 INSTRUKTIONSZEICHNUNG), 1986,
WASSERFARBE AUF PAPIER, 32 BILDER JE 31,5 cm x 23,5 cm (Abb./fig. 23)



JOSEF ALBERS, FARBSTUDIE ZU „HOMAGE TO THE SQUARE“, 1976, ÖL AUF LÖSCHPAPIER, 33,5 cm x 28,42 cm (Abb./fig. 24)

JOSEF ALBERS, FARBSTUDIE ZU „HOMAGE TO THE SQUARE“, 1976, ÖL AUF LÖSCHPAPIER, 35,08 cm x 12,38 cm (Abb./fig. 25)



HERAUSGEBER Dr. Markus Michalke
TEXT Pia Gottschaller
REDAKTION Eva Tillig
GESTALTUNG Ellie Hochdörfer
FOTONACHWEIS Maximilian Rossner, Arne Schulz
© 2024 Metropol Kunstraum, München

METROPOL KUNSTRAUM
Georgenstrasse 42
80799 München

ÖFFNUNGSZEITEN
Mittwochs 13.30 – 17.30 Uhr
und nach Vereinbarung
+49 176 7067 5153
info@metropolkunstraum.de

www.metropolkunstraum.de