

## Punishment and Decoration

Hohenthal und Bergen, Cologne

Subtitled 'art in the age of militant superficiality', this exhibition started life as a text, written by Michael Corris and Robert Nickas and published in *Artforum* in April 1993. The show itself was curated solely by Corris, but many of the artists used to illustrate – or decorate – the magazine feature were among the 29 included in the exhibition. Well, 28 in the end because one, Daniel Buren, ceremonially announced the withdrawal of his work (by fax) during a public symposium convened at the gallery to discuss the project.

Buren's strategic withdrawal – 'as punishment for [his work being] used as decoration' – says something about the exhibition or something about Buren's anxieties about this kind of exhibition. But first there is some need to characterise what it was that Corris put together in the gallery. On the one hand Corris has presented an extended illustration of an argument about the legacy of modernist painting and the monochrome; on the other hand he has orchestrated a striking curatorial spectacle wherein individual paintings are treated as raw materials in a larger quasi-abstract composition. In either case it is clear that individual works have to some extent been relegated to components in some larger design. Very clear: in strategically overcrowding the L-shaped gallery

and in hanging paintings above door frames, over windows and on top of each other, it becomes impossible to look at works individually. The viewer feels constantly pushed back, in an attempt to find an ideal space where these various 'details' might resolve or dissolve into the greater composition. Of course no such actual space exists. In order to gain some sort of overview of the exhibition it becomes necessary to rethink it in another form: as a kind of map. And the key to the map is Corris' text.

It would be nice to think that, if there is a text behind this exhibition, there might be another painting, or its shadow, behind the text. And such a presence is acknowledged. Corris' argument, and selection of work for the exhibition, has one key term: the monochrome. Its historical existence is the curator's conceptual and literal starting point. Works by Yves Klein, Lucio Fontana and John Latham are included as representatives of a kind of modernism-in-the-margins which, it is argued, have retained a potency which was opaque to the high modernist culture of New York. It could also be argued that the Minimalist and Conceptualist critiques – or continuations – of high modernism also owe a large debt to the genre of the monochrome. (Consider for example the early 'secret paintings' or mirrors of Art & Language, or Laurence Weiner's 'removals', or Joseph Kosuth's 'definitions', or the use of colour by Don Judd, or the surfaces of Carl Andre.)

For Corris, contemporary painting of value acknowledges the historical significance of the monochrome, but only by abusing it in practice. This 'abuse' takes a variety of forms or enacts a range of processes – literally diminishing or embellishing the painting through cutting, erasing, or adding to the surface-as-surface; or

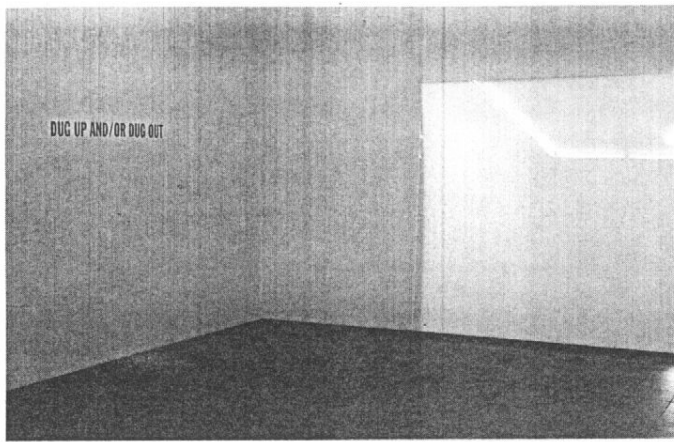
through forms of physical, optical or chromatic excess; or through the application of non-high-art materials and motifs; and so forth.

In effect many of the examples of painting included in the exhibition look rather more polite, tidy and restrained, and a lot less Sadean in their degradation and debasement, than the image of them that Corris developed in his text. But the argument about the monochrome and after remains vivid in spite its weaker illustrations; the implication being that this remains a project in a process of unfolding, rather than a finite set of paintings. And to some extent the curator has compensated for the weaker moments in the show in the strategically excessive arrangement of the works.

For some however, this arrangement of the works itself represents a form of abuse, a derangement of the work. This is where Buren comes in – or goes out, as the case may be. Here is an artist who knows a thing or two about installing his work in and around that of others to the point where it appears always to have got there first, and he didn't get where he is today by allowing other people to do the same to him. While it is pretty much accepted by artists, if reluctantly, that the work of criticism does not so much explain the work of art as continue it in some way, the idea that the curator (or artist as curator, or whatever) might do something similar seems, at least to some, to be pushing it a little far.

The question of why this might be was discussed at the gallery symposium, as was the apparently separate question of what exactly it is that makes the activity of painting now so different from, say, 30 or 40 years ago, when the monochrome first became plausible as painting. But perhaps the two questions are more closely related than they seem. The assumption that things in art are deeply different now from then is commonly held, but it is far less easy to specify where those differences lie. Paintings, after all, are still made of similar things and in similar places. Nevertheless, the demand that things be different doesn't go away – too many jobs depend on it. So much has been invested in the idea that we have to prove it to ourselves in whatever ways that remain open: by hanging work differently, for example. Contextualists will tell you that this counts for rather a lot, and certainly a work of art is altered in some way by being placed in a different relationship with other works of art or bits of architecture. But in other ways it remains the same: if it didn't preserve an independent identity in some very strong sense, how could we ever become aware of it having changed? If Corris' strategic derangement of a variety of paintings from the last 30 years succeeds as an exhibition it is because, paradoxically, his apparent iconoclasm is underwritten by such a recognition of the identity and independence of painting.

22 Blick in die Ausstellung „1969“. Keith Sonnier, Flood Square, 1970. Lawrence Weiner, DUG UP AND/OR DUG OUT. 1971. Galerie Jablonka, Köln, 1994.



22

ein: „1969“. „1969“ ist ein Synonym für „Mondlandung“, „Nixon“ und „Woodstock“. So will es der Presstext der Galerie. Ausgestellt wird eine Geschichtskonzeption von heute, die zugleich Kommentar ist und Korrespondenzen herstellt. Dabei fällt auf, daß die Struktur der Ausstellung die Struktur des Einzelwerks nachbildet. Es ist hilfreich, das Paradigma der „Dematerialization“ von Lippard durch die bekannte Luhmannsche Leitdifferenz von Medium und Form zu ersetzen.<sup>3</sup>

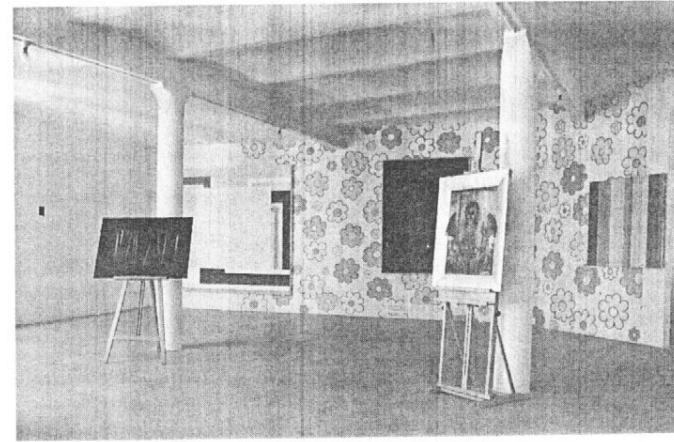
Das extrem weit gefaßte (Luhmann: „durch hohes Auflösungsvermögen gekennzeichnete, vergeßliche“) Medium ermöglicht es, sogar die Zeit medial zu begreifen: Nichts anderes als die Zeit ist es nämlich, was die meisten Kunstwerke in „1969“ zu Formen verdichten. On Kawaras 31teilige Indexserie auf Papier listet akribisch und ohne erkennbare Hierarchisierung außer einer zeitlichen Abfolge Namen von Personen auf, die er traf („I Met, July 1 – July 31“, 1968), und Richard Longs zeichnerische und photographische Dokumentation eines „walks“ („Mönchengladbach“, 1970) zeigt – Schlamm auf Holzfußboden – Fuß-Spuren eines Prozesses, durch Aussparungen eine Sternform bildend. Die fixierte Gestalt ist (als Papier, Photoabzug, Graphem, Spur) sichtbar; das Medium (die Zeit) ausgelöscht, aufgehoben im Werk.

Die Präsentation dieser Einzelwerke fungiert nun als eine Art Meta-Kommentar, als ein Medium zweiter Ordnung. Die meist farbarmen, zwischen Grautönen und Schwarz differierenden Arbeiten sind säu-

berlich getrennt, stereometrisch angeordnet, vor die weiße Wand gelagert oder abgestellt und exakt nach Anweisung ausgeführt (die Sol LeWitts vier Graphit-Quadrate an der Wand ausfüllenden Linien z.B. dürfen zwar nach ihrer Anordnung, nicht aber nach ihrer Länge und Anzahl variieren). Damit wird eine über die womöglich ästhetisch angemessene Präsentation hinaus auch dehistorisierende, den Arbeiten scheinbar einzig und für alle Zeiten zuschreibbare Form der Ausstellung gewählt: der sich neutral gebende, modernistische „white cube“.

Daß diese Art nüchternen „Zeigens“ im Sinne einer Re-Auratisierung bewußt als Geschichtskommentar plaziert sein könnte (also genau wie die Arbeiten „Zeit“ thematisiert), drängt sich mir angesichts von „Punishment + Decoration“ geradezu auf. In der Gruppenausstellung bei Hohenthal und Bergen sollen Strategien der Auslöschung, Überlagerung, Aggression und Diminution von Bildern abstrakte kunsthistorische Ordnungsraster („Figur-Grund“, „Monochromie“, „All-Over“) zersetzen. Auch hier ahmt die Präsentation als Ganzes den Effekt nach, den schon das Einzelwerk hervorrufen will: Der Ikonoklasmus betrifft sowohl das Bild als auch seine Hängung.

Diese könnte nicht polemischer sein: Vor ein wandfüllendes Blumenfresko in Barbie-Ästhetik von Lily van der Stokker (Ohne Titel [„Thank You Darling“], 1994) ist – unter anderem – ein „Battle Painting“ von Imi Knoebel (1991) gehängt worden, ein schwarzes monochromes Gemälde, das Knoebel mit einer Kreissäge bearbeitet hat.



23

Es überlagern einander Farbstreifen in blauer Chromatik von Daniel Buren (1971) mit fliederfarbenen von John Armleder und Sylvie Fleury (1990).

Mittels „perverser“ „malapropisms“<sup>4</sup>, Displays von Deplazierungen, wollte Kurator Michael Corris kanonische modernistische Leitdifferenzen wie Figuration/Abstraktion, Figur/Grund, also formalistische Kategorien der Bildbetrachtung, subvertieren. Er vermied konsequent jede zeitliche Klammer und die Repräsentation bestimmter „Bewegungen“ und versammelte neben neuester Kunst (etwa von Anish Kapoor, Abigail Lane oder Lisa Ruyter) auch Werke von Yves Klein oder Lucio Fontana; insgesamt 32 Arbeiten, die Hälfte von ihnen aus den Jahren 1993-94 stammend. Programmatisch sind drei Arbeiten (Fontana, Oroschakoff, Fleury) in der Mitte des Galerieraums auf Staffeleien gestellt: Es ist an deren Schmalseite, wo Corris seinen Geschichtskommentar verorten will. Die Präsentation als Meta-Bild, als Medium zweiter Ordnung, spaltet das einzelne Werk in zwei Teile: in sein „Medium“, das unsichtbare „Dazwischen“, und die zur Dekoration regredierte Form. Daher die Überschneidungen, Vervielfältigungen, die Tendenz zur dekorativen Verkümmern – den Bildern selbst wird die Kraft zur Selbstreflexivität nicht zugetraut, oder sie dürfen sie zumindest nicht entfalten.

Lawrence Weiners Arbeit für „1969“, eine in bekannter Manier auf die Wand angebrachte Zeichenfolge, heißt „DUG UP AND/OR DUG OUT“. Weiners Worte geben mir Auskunft über die kunsthistorischen Sicht

23 Blick in die Gruppenausstellung Punishment + Decoration. Galerie Hohenthal und Bergen. Köln, 1994.

weisen beider Ausstellungen zwischen Kommentar, Korrespondenz und Kontinuität. Sowohl „1969“ als auch „Punishment + Decoration“ vollziehen archäologische Strategien: Sie enthüllen und inkorporieren geschichtliche Äußerungen.

HOLGER LIEBS

Anmerkungen:

- 1) Lippard, Lucy R., Six Years, The Dematerialization of the Art Object, London/New York 1973, bes. S.5ff., 42ff.
- 2) Szeemann, Harald, Zur Ausstellung, in: When Attitudes Become Form, Ausst. Kat. Bern 1969, o.S.
- 3) Vgl. Luhmann, Niklas, Das Medium der Kunst, in: Delfin 7/1986, S.6-15; vgl. auch Huber, Hans Dieter: Interview mit Niklas Luhmann, in: TzK 4/1991.
- 4) Corris, Michael and Robert Nickas: Punishment and Decoration. Art in Age of Militant Superficiality, in: Artforum, 4/1993.