

Das Bild als körperlicher Zustand

Gedanken zur Malerei von Anne Kaminsky

Ludwig Seyfarth, 2010

Als die Menschen mit den Experimenten der modernen Malerei noch nicht vertraut waren, bereitete es ihnen offenbar Probleme, Formen und Farben auf einem Bild als solche wahrzunehmen. Sonst hätte der junge Maler Maurice Denis 1890 kaum Anlass zu folgender Klarstellung gehabt: „...man erinnere sich, dass ein Gemälde, bevor es ein Schlachtröss, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote ist – wesentlich eine Ebene, von Farben in einer bestimmten Anordnung bedeckte Oberfläche ist.“¹

Denis' viel zitierte Bemerkung steht prototypisch dafür, die Leinwand nicht mehr als imaginäres Fenster zu betrachten, sondern als die physisch vorhandene Oberfläche zu behandeln, die sie ist. Die Maler reagierten auch auf die Fotografie und andere neuen Bildmedien und betonten vor allem die genuinen Qualitäten ihres Mediums, etwa die unmittelbare Verbindung von Gegenstand und Farbsubstanz, die fotografisch bestenfalls nachgeahmt werden kann.

Liegt die Aufmerksamkeit auf dem Malprozess selbst, tritt an Stelle der Abbildung von Gegenständen die Spur der Geste, des Malaktes. Damit kommt auch der Körper ins Spiel, den Denis bei seiner programmatischen Betonung der Bildfläche nicht im Blick hatte. Es ist sowohl der Körper des Malers/der Malerin selbst, der bis dahin nur als doppelnde Abbildung oder über extreme Blickwinkel der Perspektive spürbar „ins Bild“ kam, als auch derjenige des Betrachters, der gleichsam zum inneren Nachvollzug der malerischen Gesten animiert wird. Das betrifft die figurativen und abstrakten Spielarten des Expressionismus und insbesondere das Werk der Maler, die im Zeitalter des Informel an der Darstellung der Figur festhielten, wie Francis Bacon oder Philip Guston. Den direkten Körperabdruck finden wir dann bei den Aktionen von Yves Klein und in der späteren Performancekunst. Oder das Bild wird selbst zum Körper, durch reliefartige Erweiterung in den Raum und die Applikation von Gegenständen.

Welche Bedeutung der Körper für die Malerei selbst hat, auch wenn sie nur die Oberfläche der Leinwand bedeckt, lässt sich heute exemplarisch im Werk von Anne Kaminsky beobachten beziehungsweise physisch erfahren.

Auf ihren frühen, Ende der 1990er Jahre entstandenen Bildern sind einzelne oder Gruppen weiblicher Figuren dargestellt. Die umgebenden Bildräume erscheinen wie ein Echo ihrer emotionalen Zustände. Der Raum wirkt nicht fest, sondern scheint zu fließen. Eine Reihe von Gemälden und Aquarellen kreist um die oft nur rudimentär angedeutete Motivwelt des

¹ Définition du Néo-traditionalisme, in: *Revue Art et Critique*, 30. August 1890. Deutsche Übersetzung zit. n.: Werner Hofmann, *Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte*, München 1998, S. 26.

Badezimmers. Die in den früheren Bildern konturiert abgegrenzte Figur verbindet sich tendenziell mit der Dusche oder der Wanne zu einer optischen Gesamtform. Bei einem großen, querformatigen Bild von 2002-2003 verschwindet die Figur fast vollständig in der „Badewanne“. Diese erscheint nun selbst fast wie ein weicher Körper, wie bei den Kissenbildern Gotthard Graubners, die sich plastisch aus der Fläche hervorwölben.

Die „Badewanne“ ist nicht mehr als Umgebung auf die mentalen und physischen Zustände einer im Bild dargestellten Person bezogen, sondern die von der Wanne fast voll ständig ausgefüllte Bildfläche tritt mit dem Körper der Betrachter/in in direkte Beziehung, auch durch die Größe des Bildes. Der Betrachter steht, während die Wanne eine liegende Position nahe legt.

Das auch den inneren körperlichen Nachvollzug provozierende Verhältnis räumlicher Positionierungen findet sich auch in den „Bettbildern“ von 2004. Ein Bett, auf dem man wie in einer Wanne liegt, ist hier wie in einer Aufsicht von oben gezeigt. Hier ist bereits angelegt, was die Bilder in den letzten Jahren zunehmend bestimmt. Sie werden immer mehr aus den Relationen von Farben und großflächig angelegten Formen entwickelt und sind dabei fast tektonisch aus horizontalen und vertikalen Verspannungen "gebaut". Die Figur als Gegenüber, als emotionales Zentrum oder Identifikationsangebot innerhalb des Bildes, entfällt zugunsten einer direkten physischen Konfrontation mit den oft großformatigen Bildern. Es entsteht eine ähnlich direkte Relation zum Körper der Betrachter wie bei einer lebensgroße Skulptur.

Eine Skulptur besteht traditionell aus festen Materialien wie Holz, Bronze oder Marmor gefertigt ist, deren Eigenschaften wie Härte, Glätte Porosität etc. entweder herausgestellt sind oder zur Suggestion oder Imitation anderer Oberflächen, etwa menschlicher Haut oder textiler Stoffe, dienen.

Mit Pinsel und Farbe gemalte Bilder bestehen, abgesehen vom Bildträger, aus der Farbe als Material, die wie die plastischen Stoffe der Skulptur in einem Spektrum eingesetzt werden kann, an dessen einem Ende die detaillierte Suggestion anderer Materialien steht, am anderen der reine „Ausdruck“ der Farbe als Substanz.

Bei Anne Kaminsky ist die Farbe gleichsam die Substanz, aus der die gemalte Welt besteht. Damit löst sie sich auch von der Wiedergabe der Gegenstände, vor allem ihrer Konturen. Was auf dem Bild gleichsam durch die Farbe entsteht, sind weniger die Dinge selbst, als ein Wahrnehmungs- oder Empfindungsraum, der sich um sie herum und durch eine emotionale oder körperliche Beziehung zu ihnen bildet.

So ist der Farbwert auch nie eindeutig Gegenstandsfarbe, sondern eher auf eine Weise eingesetzt, für die es den Terminus „Gefühlsfarbe“ gibt. Die Dinge selbst würde man oft nicht einmal identifizieren, wenn der Titel nicht auf sie hinwiese. So erkennt man mit bloßem Auge auf dem „Bild mit Auge“ (2008) wohl nur einen einen schwarzen Fleck am oberen Bildrand, dem man vielleicht neben den ausgreifenden, rötlichen und grünen gestischen Farbbahnen gar keine Bedeutung zumessen würde. Als „Auge“ vermittelt er allerdings das Gefühl, dass nicht

wir das Bild betrachten, sondern das Bild uns beobachtet wie das „Mädchen in grüner Landschaft mit Strich durch“ (2008) mit seinen tiefschwarzen Augen. Aber Blickbeziehung sind bei Anne Kaminsky stets auch körperliche. Angesichts des dünnen Halses der Figur suggeriert auch der Titel den „Strich in der Landschaft“, der die fehlende physische Fülle eines menschlichen Körpers umgangssprachlich in eine Abstraktion übersetzt, so wie es Anne Kaminsky mit malerischen Mitteln tut.

Und was als rein als Strich, als gestische Malerei lesbar wäre, bekommt durch eine kleine gegenständliche Konkretisierung auch gestisch eine völlig andere Qualität. Auf einem fast monochrom blau angelegten Bild gibt es einen breiten horizontal von rechts hereinragenden Balken, der vielleicht wie eine beruhigende Stabilisierung der Komposition wirkte, würde nicht an seinem Ende mit wenigen gezielt gesetzten Strichen ein Gegenstand Gestalt annehmen, der auch im Titel des Bildes erscheint: „In die Mitte, mit Turnschuh“ (2009). Damit erscheint die blaue Farbbahn wie ein Bein, und der Fuss hat vielleicht gerade einen schnellen Tritt ausgeführt.

Aber ist solch einer Malerei, die sich auf ihre ureigensten Möglichkeiten besinnt und mit unserer heutigen Medienwelt nichts zu tun haben scheint, überhaupt zeitgemäß? Paradoxerweise ist aber genau das, was auf den ersten Blick anachronistisch erscheinen mag, ein konsequenter Weg, um Malerei im Zeitalter der Medien sinnvoll zu betreiben. Denn die oft erhobene Forderung, die Malerei müsse, um noch aktuell zu sein, die Bilderwelt der Medien abbildend reflektieren, verpflichtet sie auf ein Darstellungsdispositiv, das schon 1890 überholt war. Die moderne Malerei wäre ein langweiliges Kapitel der Kunstgeschichte, hätte sie sich darauf beschränkt, in einen Wettbewerb mit den neuen Bildtechniken und Geschwindigkeiten zu treten, anstatt gerade durch die Reflektion ihrer eigenem Möglichkeiten immer wieder Erfahrungsräume bereitzustellen, die in anderen Medien nicht realisierbar waren oder sind.

Bis heute ist die Malerei unüberholt, wenn es um die präzise Suggestion von Zuständen geht, um eine Genauigkeit, die jenseits konturierter oder sprachlich fixierbarer Konkretion liegt. Sie arbeitet nicht mit festen Materialien wie die Skulptur, sondern sie kann physische, psychische, emotionale Befindlichkeiten aus dem Einsatz der Farbe heraus evozieren. Die Malerei besitzt von allen Medien die größte Differenzierungsbreite für "Aggregatzustände", ein materiell präziserer Ausdruck für das, was man gemeinhin „Stimmung“ nennt.

Die historische Epoche, die sich durch ein bis dato wohl ungekanntes Gespür für Aggregatzustände auszeichnete, ist die Romantik. Die romantische Malerei und Dichtung erfüllte den Raum mit diffusem Nebel wie mit den Gedanken an eine ferne Geliebte. Solche Räume, solche „Stimmungslandschaften“ malt Anne Kaminsky nicht für das frühe 19., sondern für das frühe 21. Jahrhundert. Und sie zeigt damit auch, dass Maurice Denis nur teilweise Recht hatte: Ein Bild ist nicht nur eine Oberfläche, sondern die komplexe Wiedergabe oder Evozierung eines Zustandes, also auch ein Raum, ein Körper, und ein Körper, der mit ihm in Beziehung tritt.

The Image as Physical Condition

Thoughts on the Painting of Anne Kaminsky

Ludwig Seyfarth, 2010

At the time when people were not yet acquainted with the experiments of modern painting they apparently had problems perceiving form and color in an image as such. Otherwise the young painter, Maurice Denis, would not have found the following clarification necessary: 'one remembers that a painting, before it is a warhorse, a naked woman or some anecdote or another, is essentially a plane, a surface covered with colors in a particular order.'

Denis's oft-quoted remark prototypically implies that the canvas is no longer to be seen as an imaginary window but to be treated as the physically existing surface that it is. Painters also responded to photography and emphasised above all the genuine qualities of their medium, such as the immediate connection between object and color substance, which photography can only at best imitate.

In relation to the process of painting in itself, in place of the representation of objects we find the trace of a gesture, of the act of painting. Thereby the body also comes into play, a body that Denis did not have in view within his programmatic emphasis on the surface. It is as much the body of the artist him-/herself, that until then had only perceptibly come 'in-frame' as doubled representations or through an extreme angle of perspective, as well as that of the viewer that are both stimulated to an inner understanding of the painterly gesture. That applies to the figurative and abstract varieties of expressionism and in particular, the work of the painters who held on to the representation of the figure during the period of Art Informel, such as Francis Bacon or Philip Guston. The direct print from the body we find in the actions of Yves Klein and in later performance art. Or the image itself becomes a body through relief-type extensions into space and the application of objects.

Which meaning the body has for painting itself, even when it only covers the surface of the canvas, can be exemplarily observed and respectively physically experienced in the work of Anne Kaminsky.

Her early paintings from the end of the 1990's contain single or groups of female figures. The surrounding pictorial space appears to be an echo of their emotional states. The space does not seem to be fixed, rather it appears to flow. A series of paintings and watercolors revolve around the often only rudimentarily implied motif of the bathroom. The figure defined by its outline in earlier paintings tends to combine with the shower or the bath into an optically whole form. In a large-scale landscape format painting from 2002-2003 the figure almost completely disappears into the 'bath', which itself now almost appears to be a soft body, like the cushion paintings of Gotthard Graubner that curve 3-dimensionally out of the surface.

The 'bath' as environment no longer refers to the mental and physical states of the represented person, but rather the image surface, now almost completely filled with the bath, meets the viewer's body in a direct relationship, emphasised also through the size of the image. The viewer stands, whereas the bath is almost in a lying position.

The provocative, also for the inner physical comprehension, relationship in spacial positioning can be found as well in the 'Bettbildern' (Bed Paintings) of 2004. A bed on which one lays as if in a bath, is shown viewed from above. Here is already applied what has increasingly defined the images over the last few years: their increasing development out of the

relationship between color and large-scale forms, thus becoming almost tectonically 'constructed' out of horizontal and vertical tensions. The figure as counterpart, as an emotional centre or possibility for identification within the image, unfolds to the advantage of a direct physical confrontation with the large-format images. It produces a similarly direct relation to the body of the viewer as a life-size sculpture.

A sculpture is traditionally made from solid materials such as wood or bronze, or marble is prepared whose qualities such as hardness, smoothness, porosity, etc., are either utilised or serve to suggest or imitate other surfaces, for example, human skin or cloth.

Images painted with brush and color, regardless of ground, exist through color as a material which, like the plastic stuff of sculpture, can be placed on a spectrum at one end of which the detailed suggestion of a different material stands, at the other the pure 'expression' of color as substance.

For Anne Kaminsky color is at the same time the substance from which the painted world is made. She thereby frees herself from the reproduction of objects and, above all, their contours. What appears in the image through color, as it were, is less the object itself than a perceptive or sentient space that builds an emotional or physical relationship around and through it.

In this way the color value is never unequivocally the object color, but rather deployed in a way for which the term, 'feeling color' is used. One would often not actually identify the object if the title did not hint at it. Thus one recognises with the naked eye in 'Bild mit Auge' (Picture with Eye, 2008) indeed just a black mark at the upper edge, next to the wide-reaching red and green gestural sweeps of color, that one would perhaps never attribute a meaning to. As an 'eye' it certainly gives us the feeling that it is not us who look at the image but the image that looks at us, like the girl in 'Landschaft mit Strich durch' (Landscape with line through, 2008) with her deep black eyes. But for Anne Kaminsky the view is always corporeal. In view of the thin neck of the figure, the title also suggests the 'Strich in der Landschaft' (Stroke in the Landscape), that colloquially translates the missing fullness of a human body into an abstraction, just as Anne Kaminsky does with painterly means.

And what would have been read as purely a stroke, as gestural painting, attains, also gesturally, a completely different quality through a small concretisation. On an almost monochrome blue image there is a wide horizontal band jutting in from the right that, perhaps functioning as a calming stabilisation of the composition, would not, with a few specifically placed strokes, take on the form of an object that also appears in the title, 'In die Mitte, mit Turnschuh' (In the Middle, with Sneaker, 2008). Thereby the blue streak appears to be a leg, and the foot has perhaps just made a fast step.

But is such a painting that reflects on its own possibilities and appears to have nothing to do with our media world today at all contemporary? Paradoxically, however, it is exactly this, even though it may at first appear to be anachronistic, that is a consistent path to meaningfully pursue painting in a world of media images. Because of the oft-made demand that painting should pictorially reflect the media world of images in order to be up to date, it is committed to a representational option that was already becoming outdated in 1890. Modern painting would be a boring chapter in art history if it had limited itself to being in competition with new image techniques and speeds, instead of making ever new experiential spaces available that were and are not possible in other media, through exactly this reflection on its own possibilities.

Up till today painting has not been surpassed when it comes to a precise suggestion of condition/state, an exactness that lays on the other side of an outlined or a linguistically fixable concretion. It does not use solid materials like sculpture, but rather evokes physical, psychic and emotional sensitivities through the deployment of color. Painting has, above all media, the widest span of differentiation for 'aggregate conditions', a materially more precise expression for what is generally called 'mood'.

The historical epoch that is distinguished for its to date unparalleled sense of the aggregate condition is the Romantic. Romantic painting and poetry filled space with a diffuse fog like thoughts about a distant beloved. Anne Kaminsky paints such spaces, such 'mood landscapes' not for the early 19th century but for the early 21st. And in doing so shows that Maurice Denis was only partially correct: a painting is not only a surface, but also the complex reproduction or evocation of a condition, thus also a space, a body, and a body that is in relationship to it.