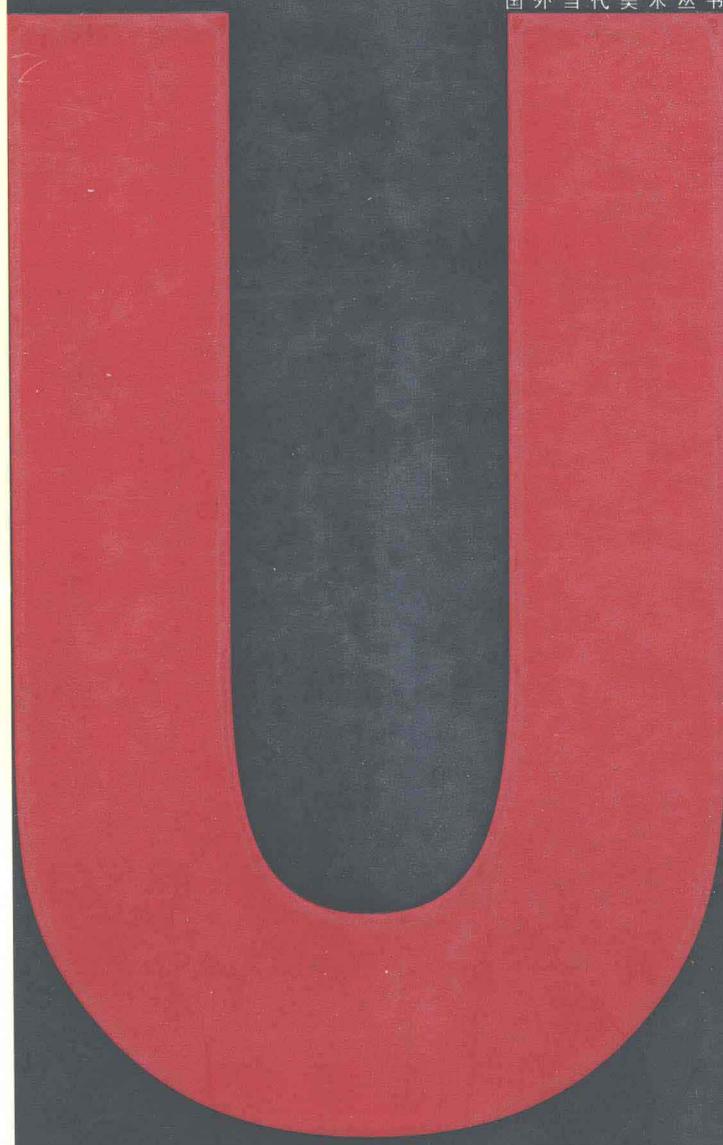


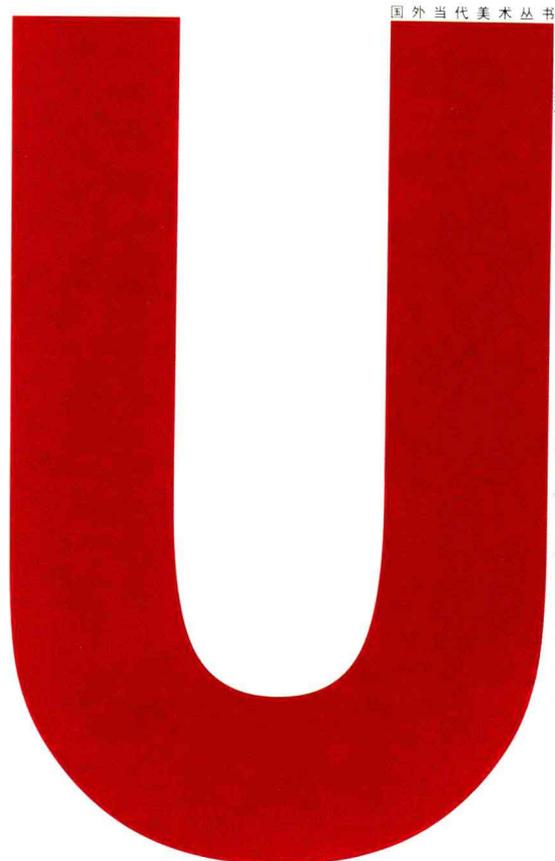
国外当代美术丛书

UNIVERSAL
PAINTING

广东美术馆编
GUANGDONG MUSEUM OF ART

慕尼黑当代抽象画展
作品集





国外当代美术丛书

广东美术馆编

图书在版编目 (C I P) 数据

慕尼黑当代抽象绘画展作品集/广东美术馆编

—武汉:湖北美术出版社 2005.3

(国外当代美术丛书)

ISBN 7-5394-1691-2

I. 慕...

II. 广...

III. 油画—作品集—世界—现代

IV. J233

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第020052号

主 编:王璜生

副 主 编:朱皓华 蒋 悦

策 划:皮 力 克劳斯·爱伯斯 刘 明

责任编辑:柳 征

翻 译:李亚玲

设 计:郭 岚

慕尼黑当代抽象绘画展作品集 广东美术馆编

出版发行:湖北美术出版社

地 址:武汉楚雄大街268号C座

电 话:027-87679529 87679522

邮 编:430070

制版印刷:深圳华新彩印制版有限公司

版 次:2005年3月第1版

2005年3月第1次印刷

开 本:889×1194mm 1/12

印 张:13

印 数:1-1500册

ISBN 7-5394-1691-2/J·1378

定 价:160.00元

前言					
Preface		006	杰瑞·翟柳客	美国	
			Jerry Zeniuk	U.S.A	061
共性绘画	翟柳客		摩洁·阿塞法亚	伊朗	
Universal Painting	Jerry Zeniuk	007	Moj Assefjah	Iran	070
关于展览	克劳斯·爱伯斯		阿留沙·科瓦尔	乌克兰	
Zur Ausstellung	Klaus Ebbers	008	Oleksiy Koval	Ukraine	082
全世界通用的语言	安德烈娅·迪佩尔绘画		李鹏	中国	
Weltsprache Malerei	Andrea Dippel	011	Peng Li	China	093
绘画作为一种二维平面空间协调的概念	黄拱烘		里查·舒尔	德国	
Malerei als Räumlichkeitsfrage	Gonghong Huang	015	Richard Schur	Germany	103
安娜格丽特·荷贺	德国		斯波门科·斯克比克	波斯尼亚	
Annegret Hoch	Germany	017	Spomenko Skrbic	Bosnia	114
卡洛琳·莱克	德国		史蒂文·谢首	德国	
Carolin Leyck	Germany	028	Stephan Schessl	Germany	125
黄拱烘	中国		史蒂文·弗里奇	德国	
Gonghong Huang	China	039	Stephan Fritch	Germany	135
英格丽·弗罗斯	德国		唐晓	中国	
Ingrid Floss	Germany	050	Xiao Tang	China	146

前言

广东美术馆一直致力于促进国际之间的文化艺术交流，尽自身的能力创造各种让本土艺术和国外艺术进行对话和互动的机会，使其成为一种共享的契机。在“向外看”和“向内看”时视线的碰撞过程中加深对当下艺术思潮的认识和了解，最终是为探讨本土艺术推进的可能道路提供更多思考触点和兴奋点，激活对当代艺术进行开放地讨论和研究的学术气氛。

慕尼黑当代抽象绘画展所展出的是来自七个国家的十三位艺术家的抽象绘画作品，他们来自于不同的文化背景，在慕尼黑从事创作和开展各种艺术活动，其中的一些艺术家已经取得了一定的国际声誉。他们有着一个共同的目标就是想通过自己的角度来澄清当代绘画艺术的本体论问题，使绘画摆脱对图式的依赖和借助透视法制造虚拟的三维空间的执迷，使绘画回到了绘画的“过程”之中，回到对朴素而又极具个性的材料特质的有效表现之中。对图式以及虚拟空间的否定其实就是为了使到“何为绘画”这一个问题在避免了各种流行的、传统的观念的干扰后得到更为直接的呈现。

当“绘画”概念从各种历史性“积习”的遮蔽体中出走的时候，我们也许可以找到重新认识绘画的另一个起点……

广东美术馆
2005年3月

Preface

Guangdong Museum of Art has always been committed to international culture and art exchanges and its mission is to create opportunities for dialogues and interactions between indigenous art and international art and by doing so, make it an arena for experience sharing. Confrontation between the vision of "looking inward" and "looking outward" facilitates our understanding of contemporary art and offers more sparkles and catalysts to explore the possibility of development of indigenous art and finally to activate an open academic atmosphere for discussion and research on contemporary art.

Contemporary Abstract Painting from Munich presents abstract painting of 13 artists from 7 countries. From different cultural background, they devote themselves to art and some of them have

won international fame. Their common vision is to release painting from the obsession of the virtual 3D dimension created by perspective and from the dependence on formula with an aim to clarify the identity of contemporary art of painting. Their effort helps painting restore to the painting process and to the effective presentation of simple and unique material and idiosyncrasy. The denial of formula and virtual space helps painting free from the intervention of popular and traditional concept and helps it to be more direct presentation. We may find another starting point of understanding painting when it is freed from the corrupted habits.

Guangdong Museum of Art
March 2005

Universal Painting 慕尼黑当代抽象画展的构想源自于一种对于形式视觉问题的关注，而形式视觉问题则可追溯到我们对于岩壁绘画（例如沙维）以至二十世纪现代大师们（例如蒙德里安）的了解。这些课题超越了历史文化的范畴，让我们在林林总总的观点间找到一座沟通的桥梁，让不同的着眼点汇集到一个持续演变的视觉传统中，诠释着日常生活。我们虽学会了在我们现代的、技术性的、社会性的文化中行使自己的职责，却难以理解这种文化。我们欣赏艺术，却不明确它的功能。在西方，艺术常被称为已经死亡，有待重生。衡量绘画质量的标准很不明确，以至于什么画都被认为可以接受，画的价值单单根据市场行情来判断。

我们画家面对的第一个事实是，由于时空的局限，不是每个人都能一睹我们所创的原作。大多数人只有机会“看到”些视像的复制品，而我们却很珍视这种独一无二的媒体，我们借以达到特殊视觉效果的独一无二的物理载体。原作对我们很重要，也由此限制了大众一睹原作的机会。我们的意念深植于画的物理存在中。我们观赏一幅画时，不仅看到视像，也看到其物理载体。在不同的历史时期，我们对这两种要素各有偏重。理想情况下，视像和载体间应该是和谐的。在某种程度上，绘画作品的表层应该引导我们体验最终视像所实现的空间感。绘画是平面的物体，却同时暗示着一种独特的空间体验。正是这一矛盾让绘画能有恒久不衰的魅力。另一个众人皆知的道理是，没有死就没有生，我们永远无法理解这一逻辑，只能接受它。这是普遍的真理，适用于每个人。我们在此展出的绘画作品探讨的就是许多有共性的真理。第一，绘画是平面的。第二，绘画是静止的。人们第一刻所见的不会发生改变，而人对之的理解却在变化着。第三，绘画的产生是在一段时间，流动的实际的时间里，画被观看则是在静止的时间里。第四，绘画的物理形态是平面的，一张画纸，一块画布，在这载体上，我们看到的是所谓视像或图像，而这种视觉又总是空间的或者在暗示着空间。最后，我们总是能在视像中看到含义，即使它的含义就是没有任何含义。以上几点就是参加此次“画展”的艺术家们在形式上关注的几个原则。我要说明，我一点也没有谈到感性方面的考虑，也没谈到历史和社会的语境。

我们是一群不同年龄，来自不同国家的艺术家。我们在探索一种共同的绘画语言，超越各自带来的差异，聚焦于我们认为是共性的原则。我们仅仅用视觉手段来表达这些普遍真理。我们不描述，我们不解释，我们不玩曲高和寡。我们的作品是每个人都能理解的——就是通过很直观的看。即使观者刚开始时不能理解，他/她不需要任何外在资讯的帮助来最终理解作品。作品力求是属于时代的，也是超越时代的，这正是任何艺术追求的最高境界。我们的作品，质量参差不齐，因为它们是人性的。但我们仰望高处，努力提升为人的境界。我们追求灵性，而不是宗教性。我们提供的不是娱乐和消遣。

我们都是色彩画家。色彩画的传统来自于提香、塞尚和蒙德里安。还要提到的是康定斯基，他在慕尼黑生活的年月里，被认为是创作了西方传统里的最早的抽象画。在慕尼黑美丽的风景里，色彩在光中起了很重要的作用。色彩是一种视觉的材料，我们籍此创建一个空间，让光乘着图画这个载体进入空间。我们不借助色彩的象征意义，也不借色彩表现什么观念。光就是暖色和冷色间的互动。这光填充的空间不是文艺复兴意义上的空间，而是与表面的表达相关联，蕴意其中的空间。画的表层和内涵（视像及空间顺序）间必须有深刻的关联，就像一个人的脸、表达和行动必须反映内在性格。绘画虽然是静止的视像，却像生活剧。那就是为什么我们可以一辈子看塞尚的风景画，而每一次都会发现新的东西。绘画更多的体现它产生的过程，胜过体现某一幅特定的风景。在慕尼黑，你可以经常看到空气中若隐若现的蓝色与粉色的交织，而这仅仅是白色光拂过阿尔卑斯山分解产生的效果。

德国是海德格尔的故乡。他关于做为人的意义和存在观的深刻探索，对我们有重大意义。我们的自我意识，我们对对象的认知，对观者的敬重，时间在存在的视像中的角色，正是我们创作的最终目的“所在”。绘画应该让观者最终意识到自己的有意识，意识到此刻是唯一真实的时刻，过去和未来只是引我们偏离现在。我们借助视觉图像返回此刻。这些想法值得进行进一步的探讨和思索，我只是想说在中国文化中对这类问题有很深的积累。

我和参展的各位艺术家都有过很紧密的合作。可能我从他们身上所学的比他们从我这儿学得还多。我代表大家说这番话仅仅因为我在这群人中比较年长。

Universal Painting

Jerry Zeniuk

Universal Painting is a concept for a painting exhibition that has grown out of a concern for formal visual issues that have their roots in our knowledge of cave painting like Chavet, until modern twentieth century modern masters such as Mondrian. These issues transcend historical cultural issues and allow us to find a bridge that connects the divergent interests of the many varied points of view that come together in a visual tradition that continues to evolve and bring understanding to everyday life. We have learned how to function in our modern, technical, social culture, but we have difficulty understanding it. We appreciate art, but are not sure what function it should provide us. Painting in the west is often described as dead only to be reborn. And the measure for quality in painting is so unclear that anything is considered acceptable and its value judged only by its success in the marketplace.

The first truth that we painters face is the reality that there is not enough time and place for everyone in the world to literally see the 'original' works that we create. Most people will only have the possibility to 'see' a reproduction of these images and yet we pride ourselves in the unique medium that is the vehicle for us to achieve our particular image and the resulting unique object. Original is very important for us and yet it makes our work limited in its public visibility. Our ideas are imbedded in the physicality of the painting.

When we look at a painting, we see both the image (picture) and the object. At various historical times we emphasize these two components differently. Ideally the image and object should be harmonious. The surface of the painting, should in some way lead us into the spatial feeling that the final image realizes. A painting should be a flat object and at the same time suggest a particular spatial experience. This is a contradiction, and why painting is always fascinating. It is also an obvious truth that life cannot exist without death, a logic that we can never understand, only accept. These are universal truths. They are true for everybody. This exhibition shows painting that tries to deal with various universal truths. One, that painting is flat. Two, that it is static. What one sees in the first moment is the same always, only our understanding changes. Three, that it is made in duration; in real time, but seen in static time. Four, that it is a flat material object (sheet of paper, or canvas), in which we see something that we call an image or picture, that is always spatial or at least suggesting space. And last, we always find meaning in this image, even if the meaning is that it has no meaning. These are some principles of the formal concerns of the artists included in the exhibition Universal Painting. I have not spoken at all about the emotional considerations of the formal concerns, nor the historical and social contexts.

We are a group of painters of various ages and nationalities. We represent the future, in that we have found a common language

that transcends our differences and focuses on what we see as universal principles. We find expression of the universal truths through visual means exclusively. We do not illustrate. We do not explain. We do not offer exclusivity. Our work is accessible to everyone simply through looking. Even if at first the viewer has difficulty understanding the work, he or she does not need outside information to understand it ultimately. The work seeks to be timely and timeless, the most difficult task of any art endeavor. Our work is of varied quality because it is so human. And yet we have high aims that try to elevate our human concerns. We are spiritual but not religious. We do not entertain.

We are all color painters. This grows out of the tradition from Titian, Cezanne, and Mondrian. One could also speak of Kandinsky, who when he lived in Munich is credited with making the first abstract painting in the western tradition. Munich is an ideal landscape where color plays an important role in the light. Color is the visual material that allows us to create a space that allows the light to enter through the picture plane. We do not use color symbolically or as representation of ideas. Light is the interplay between warm and cool colors. And the space that this light fills is not a Renaissance space but an implied void that is connected to surface articulation. The skin (surface) and the insides (image, spacial order) of the painting must have a profound connection. It is like the face, expression, and actions of a person must reflect the inner character. Paintings are like life dramas, even if they are static images. That is why we can look at a Cezanne landscape our whole life and discover something new every time. The painting reveals more about the process of its creation, than about a specific landscape. In Munich you can often see the suggestion of blue next to pink in the atmosphere. It is simply the division of white light when it passes over the Alps.

Germany is the home of Heidegger. His profound investigation into the question of what it means to be a human being and his concept of presence, is relevant for us. Our self awareness, our recognition of the object, respect for the viewer, and subsequent role of time in the existing image, makes 'presence' the ultimate aim of our work. The painting should make the viewer aware ultimately of being aware. That this moment is the only real moment and that the past and the future only take us away from the now. We use visual images to come to this moment. These ideas deserve more discussion and consideration and I only want to say that the Chinese culture has a historically long mirrored interest in this or these ideas.

I have worked very closely with all the artists in this exhibition. It is likely that I have learned more from them than they have learned from me. I only say this because I am older.

关于展览

克劳斯·爱伯斯

天才的本质，或者说他的作用，不基于什么新奇的想法，而是基于一种信念，即不管自己做了什么，都做得不够好

尤金·德拉克洛瓦

2002年，我和翟柳客、保尔·史维在克兰堡的卡特琳那宫博物馆筹办“透过色彩看”这一画展时，萌生了为慕尼黑青年画家举办展览的想法。

这想法让我们从开始就兴奋不已。从2001年起，德国具象艺术展览泛滥。一方面是因为大幅面的摄影，最终不能兑现在材料和实质上与绘画平起平坐的承诺。另一方面是因为两德的统一。愿东德地区具象画的传统在1945年后，直至当代，持续地讲授、延续下来。

老一辈知名的艺术家是马库斯·吕配兹（现任杜塞尔多夫美院校长）和格哈德·里希特（他退休前也是杜塞尔多夫美院的教授）。新一代艺术家的代表是哈维可斯特、尼车、舍彼兹和劳赫，他们满足了德国对具象绘画所表现的历史和本体的向往。

在地理上，慕尼黑远不如德累斯顿和莱比锡那么封闭。作为德国南部、阿尔卑斯山以北中心城市，几世纪以来，慕尼黑是商贾和游客云集的地方。慕尼黑人有一种独特的宽容大度，伴以浓厚的传统意识和一份健康的自信。所以，这里也就滋养了瓦西里·康定斯基——抽象画最重要的开路先锋的灵感。

抽象和非具象艺术在慕尼黑已经过了近一个世纪的培护。我很想了解抽象艺术发展的现状，特别是在慕尼黑这个有抽象传统和认同的地方。另一方面，我特别关注在慕尼黑讲学的美国画家翟柳客周围的艺术圈子。翟柳客对西方抽象绘画的发展的意义是不可估量的。

我去参观慕尼黑画家的工作室时，明显感觉到了“创作现场”工作台，画笔和颜料排列有序，常常是一块玻璃板充当调色板。工作室里充满了专注和深思的氛围，一种对抽象绘画不可少的氛围。在所有画室里，没有“汪洋恣肆”的踪影。我这个莱茵兰人，在莱茵地区处处都看到的不修篇幅的创作方式，对此感到很意外。此外，这里也找不到一点画家的架子和玩世不恭。

如果说，翟柳客对此次参展的画家有显而易见的影响，那么另一方面，他们作为个体的独立性也是引人注目的。

我写这篇文章前，曾给翟柳客去电话，问他我该写点什么，他本人是去过中国的。他说：什么有趣就写什么，例如我们怎么认识的，你是怎么参与到这个项目中来的，这都是很有人情味，很真实的，都写下来吧。“我最初想到的是联系到中国旧时的师生关系，联系到我家里关于粤菜烹饪的书和饮食，关于中国语言和我与翟柳客有一次一起吃饭时就饮食的一次谈话。我脑子里有过很多想法，但是真正有人情味的，真实的，让人起敬的……”。

归根结底，绘画如人生，是一场无休止的努力，不断地在增、在减。这努力无法用抽象、具象，或地域的、时期的成就来衡量，更不用说那些矫揉造作、如浮云过眼的绘画时尚了。

绘画世界的入门途径有多种。一种是形体，也包括抽象形式。另一种是色彩，还有一种是材料，但最终这些都只是达致高难度交流、感知和沟通的桥梁。

我衷心祝愿所有光顾这此展览的客人都能找到通往这个世界的大门，认识、欣赏慕尼黑一代青年画家的创意。

Zur Ausstellung

Klaus Ebbers

“Das Wesen des genialen Menschen oder vielmehr sein Wirken beruht nicht etwa in neuen Ideen, sondern in der Überzeugung, dass alles, was vor ihm getan worden ist, nicht gut genug getan sei”. Eugène Delacroix

werden gut sortiert und ordentlich aufbewahrt, als Palette dient in aller Regel eine Glasplatte. Die Werkstätten strahlen die Konzentration und die gründliche Reflektion aus, die für das Malen eines gegenstandslosen Bildes wichtig ist. Die „große Geste“ ist in allen Ateliers abwesend. Überraschend für mich als Rheinländer, wo man auf Schritt und Tritt in den rheinischen Ateliers den Spuren informeller Arbeitsweise begegnet. Außerdem fehlen jede Malerattitüde und Bohème.

Bedenkt man dass der Einfluss von Jerry Zeniuk auf alle ausgewählten Teilnehmer dieser Ausstellung evident gewesen sein muss, fällt die Eigenständigkeit der malerischen Ergebnisse eines jeden Einzelnen als Individuum auf.

Bevor ich mit diesem Text anfang, habe ich Jerry angerufen, um ihn zu fragen, worüber ich schreiben sollte; er hatte China ja schon bereist. Er hat gesagt: “Schreibe, was Spaß macht, wie wir uns kennen gelernt haben und wie du in das Projekt involviert bist, das ist menschlich, ehrlich, du kannst alles schreiben.” Ich dachte daran Verbindungen zu schlagen zu den frühen chinesischen Meister-Schüler-Beziehungen oder zu dem Kochbuch bei uns zu Hause über die kantonesische Küche und über Essen, über das Chinesische und über ein Gespräch mit Jerry während eines Essens über ein Essen. Ich hatte eine Reihe von Ideen, aber tatsächlich menschlich-ehrlich, Respekt....

etztlich ist die Malerei wie das Leben selbst ein unendliches Bemühen mit Addition und Subtraktion, das nicht in Parametern von Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit, oder von regionalen und historischen Leistungen zu bemessen ist, geschweige denn an gerade in Mode befindlichen manieristischen Episoden der Malerei.

Die Griffe der Türen zur Welt der Malerei sind vielfältig. Einer ist das Abbild, auch in der Abstraktionsform. Ein anderer ist die Farbe, wieder ein anderer die Materialität, letztlich sind alle nur Brücken in eine komplexe Dimension von Verständigung, Wahrnehmung und Kommunikation.

Ich wünsche den Besuchern der Ausstellung von Herzen Eingang in diese Welt, Genuss und Erkenntnis durch die Innovationen der jungen Münchner Malergeneration.

全世界通用的语言

安德烈娅·迪佩尔

抽象派绘画历尽磨难，正如普通的绘画一样，如今能够在与新兴媒体摄影、视频和设备的竞争中保有一席之地。尽管如此，或者也许正是因为这样，绘画作品如今仍是艺术创作的一个不变的组成。在泛滥的移动图像中间，绘画就显得是一个邀请：停顿片刻，审视自己并融入另一个世界。绘画面对像潮水一样匆匆过眼、面目模糊的图像之后说，带来了一种新的时序。形象派绘画是当它放弃讲述故事时，仍然可以读取其本义，即所描述的动机具有语言上的对应并可以翻译为一篇平直的短篇小说。与其相反，抽象派绘画则只限于颜色和图像载体纯真的艺术表达手段。在抽象派绘画中，艺术作品的自主性得以实现。

早在1890年，法国艺术家莫里斯·德尼就发表了一句后来十分有名的名言：“人们应该总是考虑，一幅画在成为一匹战马、一个裸女或任何事件的描述之前，只是依某些秩序安排的色彩所覆盖的一块平坦的面”。这个认识是所有抽象派艺术家的信条。瓦西里·康定斯基(1866-1944)、皮特·蒙德里安(1872-1994)、卡西米尔·马勒维其(1878-1935)三位艺术大师在1910年左右引起了世人的关注。尽管存在出身和意图的差异，他们仍把新艺术的创作与表达社会和美学的乌托邦的要求联系在一起。这些艺术家相信，艺术媒介在某种程度上可以从形象的题材的束缚中解放出来，所以他们同时认识到创立抽象派艺术理论的必要性。瓦西里·康定斯基于1912年发表的论文《论艺术中的精神问题》成为开山之作不是没有理由的。康定斯基通过作曲家阿诺尔德·勋伯格介绍了精神和音乐的关系，这种关系不仅仅反映在他的画题“作曲”和“即兴创作”中，皮特·蒙德里安对神秘主义的通神学的研究和由马勒维其创立的超现实主义艺术理论或许正是传统现代派的抽象表现如何表达“乌托邦的精神”的例证。

就如国际风格的建筑设计一样，抽象的绘画经过30多年的历程终于在和所有现代派艺术的理论的斗争中取得了胜利。1945年之后，抽象派艺术的发展方向越来越趋于分化，尽管人们还是喜欢称其为“全世界通用的语言”，抽象派艺术越来越像是巴比伦式杂乱的言语。点彩派绘画、非形象艺术、行动绘画、硬边绘画和视幻艺术只是这些概念中的几个，人们试图用这些概念阐述抽象表达方式的多样性。生机论上的启发通过行动绘画(杰克逊·波洛克)丰富了绘画艺术。绘画被强调是行动和过程。木板画的始终有效的形式主要是通过和绘画行为推动扩展。尽管60年代初，随着流行艺术的盛行在全世界范围内开始了新一轮的艺术变革——结果是人们把一种新的对现实主义的理解纳入艺术当中——然而再也不能取消形象性的损失和集中于图像内在的规律。从那以后，传统的绘画就分成了形象派和抽象派两部分。将两者结合在一起的，是对图像坚持，然而越来越作被人们视为表达的载体，而不是某个特定内容的媒介。

德裔美国艺术家杰瑞·赞纽克(1945-)是当代国际上最有名的抽象派画家之一。在70年代初，赞纽克在一帮探寻新的单色绘画的美国艺术家中间从事创作。在80年代，赞纽克放弃了他以前运用的严格的工作方式，找到了一条通往自由的、完全建立在色彩上的绘画的途径。赞纽克说：“我给自己提出的任务是，找出绘画的本质到底是什么。”从一开始，赞纽克自身的题材就是绘画。赞纽克把对绘画的基本基础——颜色和平面——的回忆联系在一起。赞纽克的画不传达特定的内容。除了在画表面上的颜色，他的画不向人们展现其它任何东西。他的画引导人们去观察在表面后的事物，现有的和谐以及发现已经显露出来的矛盾。对于赞纽克来说，绘画就是“颜色的纯粹的空间效果——没有引起错觉的艺术手法”。然而，这并不意味着，赞纽克的画是无计划的和无目标的。恰恰相反，赞纽克的作品不仅仅反映了抽象派绘画将近100年的历史，而且也反映了一般艺术和文化史。正如他对马丁·海德格尔的哲学的兴趣一样，赞纽克的对代表史前艺术形式的法国拉斯科石窟中的岩画的着迷，是他的包罗万象的艺术概念的反映。

赞纽克创作的画没有先前的创作草图。然而，他赋予他的画一个谨慎的并经常是长期的“设置入作品”。首先用快速的姿态表示的东西，在一个漫长的绘画过程中被解释和压缩。赞纽克把一种颜色逐步地涂到画布上的另一种颜色上。他使用的多种多样的颜色从来不是确定的。在大多数情况下，多层叠加的和多重混和的红、黄和蓝色调是他的画的基本内容。在混和色调的周围是单一的颜色，逐渐消散和离开。最后完成的作品具有自身的特点，并具有仅仅通过颜色定义的立体感。在赞纽克的画中不仅仅有秩序与混乱、激情与冷漠、装饰与深意，赞纽克的绘画艺术正如对音乐题材的即兴创作一样，是对生活的比喻。

从1992年起，杰瑞·赞纽克一直在慕尼黑美术学院担任教授，从事美术教学。19世纪以来，慕尼黑就被人们视为画家的理想居住地。艺术家们尤其赞扬这里特殊的光，使得天空的颜色在粉红、浅蓝和白蓝色之间变换，并使得出现轮廓。美术学院的历史也反映了慕尼黑是一座画家的城市。它的前身是1808年马克思·约瑟夫一世建立的“皇家绘画艺术学院”，已经具有了将近200年的历史。到19世纪后半叶，慕尼黑美术

学院已经成为欧洲除巴黎美术学院外最有名的艺术高等学府。曾经在这里学习的不仅有洛维斯·科林特、奥托·穆勒和保罗·克莱，还有瓦西里·康定斯基和乔治·德·基里科。这里培育出的国际知名艺术家数不胜数。

如果如今再次把慕尼黑美术学院称为是欧洲最重要的艺术高等院校之一，则这要尤其归功于它在抽象派绘画上的集中，以杰瑞·赞纽克、肖恩·史卡利和京特·弗尔格教授为代表人物。慕尼黑当代抽象绘画展展出了杰瑞·赞纽克以及十二位年轻艺术家的作品，他们或是在慕尼黑美术学院师从赞纽克，或是与他熟知。这个小团体的成员来自四个不同的国家。其中的阿留沙·科瓦尔、李鹏和唐晓已经在他们的祖国取得了艺术专业的学位。把这些来自不同国际、不同文化背景的艺术家的联系在一起，就是对色彩的执着。

赞纽克认为，颜色是“通往心灵、感觉、情感的最短的途径”。他把与作为独立的表现载体的“图像”打交道的长年经验传授给自己的学生。对他来说重要的是，向他的学生传授一种对颜色的“基本”理解。参加这个展览的艺术家因此不仅仅在对图像的坚持是一致的，而且主要是在对颜色在光与阴影的色调及其意义上的处理是一致的。色彩的底色由画布、粗麻布、粗纸板或者其它材料构成。重要的是色彩和底色、表面和空间的相互作用。

杰瑞·赞纽克最近的作品越来越突出画的底色，而色彩只好像是画板上的一些斑点，而这些年轻的艺术家走的是完全不同的道路。理查德·舒尔斯的风格是颜色复杂的重合，摩洁·阿塞法亚的画是忧伤的、使人想起垂落的布料，英格丽德·弗罗斯的画是彩色的、表达愉快情绪的花，斯特凡·弗里奇对开放的色彩边缘的研究，安妮格丽特·霍赫通过颜色和简单的结构占据空间，黄拱拱的作品用看起来没有终止的油料涂层建立画的空间，阿留沙·科瓦尔的作品表现了消退的、透明的色彩的强烈对比，翟柳客的画表现颜色的辐射效果，李鹏的画用很多色彩涂层表达精神，唐晓的作品表现表面和深层作用之间的对比，斯特凡·舍斯尔使用脆硬的、几乎单色的画布，斯波门科·斯可比克用不同的手段表现复古的画风：这十三位艺术家代表了抽象派绘画的十三个观点。在这个展览中，他们在或大或小的画布上尝试表现色彩的语法、图像空间的语言、图像底色的编码。这些相差很大的观点表现了很大一部分的当代抽象派绘画的形式和色彩规范。

Die abstrakte Malerei hat schon viele Nachrufe überlebt, ebenso wie die Malerei im Allgemeinen, die sich gegen die neuen Medien Fotografie, Video und Installationen zu behaupten wusste. Das gemalte Bild blieb trotz alledem oder vielleicht gerade deswegen bis heute eine Konstante im künstlerischen Schaffen. Inmitten der Überflut der bewegten Bilder erscheint die Malerei als Einladung, inne zu halten, zu betrachten und in eine andere Welt einzutauchen. Der beschleunigten, zunehmend austauschbaren Bilderflut setzt die Malerei ein *Nunc stans*, den Einbruch einer anderen Zeitordnung entgegen. Im Gegensatz zur figurativen Malerei, die sogar dann, wenn sie darauf verzichtet, Geschichten zu erzählen, noch immer in dem Sinne lesbar ist, dass die dargestellten Motive über ein sprachliches Äquivalent verfügen und in eine lineare Erzählung übersetzbar sind, beschränkt sich die abstrakte Malerei auf die genuin künstlerischen Ausdrucksmittel von Farbe und Bildträger. In der abstrakten Malerei verwirklicht sich die Autonomie des Kunstwerks.

Bereits 1890 stellte der französische Künstler Maurice Denis in einem berühmt gewordenen Zitat fest: „Man sollte immer bedenken, dass ein Bild, bevor es ein Schlachttross, eine nackte Frau oder irgendeine Anekdote wird - zuallererst eine flache Oberfläche ist, die mit Farben bedeckt ist, die in einer bestimmten Ordnung aufgetragen wurden.“ - Diese Erkenntnis ist das Credo aller abstrakt arbeitenden Künstler. Mit Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944) und Kasimir Malewitsch (1878-1935) traten um 1910 drei Künstlerpersönlichkeiten ins Rampenlicht, die bei allen Unterschieden in Herkunft und Absichten das Schaffen einer neuen Kunst mit dem Anspruch einer sozialen und ästhetischen Utopie verbanden. Glaubten diese Künstler daran, die künstlerischen Mittel gewissermaßen von der Knechtschaft der figürlichen Sujets zu befreien, so sahen sie gleichzeitig die Notwendigkeit, die Abstraktion theoretisch zu begründen. Nicht ohne Grund hieß die 1912 veröffentlichte, grundlegende Schrift von Wassily Kandinsky „Über das Geistige in der Kunst“. Kandinskys über den Komponisten Arnold Schönberg vermittelte Bezugnahme auf die Musik, die nicht nur in seinen Bildtiteln „Komposition“ und „Improvisation“ anklingt, Mondrians Beschäftigung mit der Theosophie und die von Malewitsch begründete Kunst-Religion des Suprematismus mögen als Beispiele dafür dienen, wie sehr die Abstraktion der Klassischen Moderne den „Geist der Utopie“ atmet.

Es dauerte mehr als dreißig Jahre bis sich - ähnlich wie in der Architektur der Internationale Stil - die abstrakte Malerei gegen alle - Ismen moderner Kunst durchgesetzt hatte. Nach 1945 differenzierte sich die abstrakte Kunst selbst in verschiedene Richtungen aus und, obgleich sie gerne als „Weltsprache“ bezeichnet wurde, handelte es sich eher um ein babylonisches Sprachengewirr.

Tachismus, Informel, Action Painting, Hard-Edge-Painting und Op Art sind nur einige der Begriffe, mit der man die Vielfalt abstrakter Ausdrucksweisen zu fassen versuchte. Mit dem Action Painting (Jackson Pollock) bereicherten vitalistische Impulse die Malerei. Das Malen als Aktion und als Prozess wurde betont. Die Erweiterung der nach wie vor gültigen Form des Tafelbilds wurde vor allem über den Malakt als solchen vorangetrieben. Zwar setzte sich Anfang der 1960er Jahre mit der Pop Art erneut eine Kunstbewegung von internationaler Tragweite in Szene - in deren Folge zugleich ein neues Verständnis von Realismus in die Kunst einzog -, doch der Verlust der Gegenständlichkeit und die Konzentration auf bildimmanente Gesetze konnte nicht mehr rückgängig gemacht werden. Seitdem teilen sich figurative und abstrakte Tendenzen das weite Feld der klassischen Gattung Malerei. Was sie vereint, ist das Festhalten am Bild, das jedoch immer stärker als Ausdrucksträger denn als Vermittler eines bestimmten Inhalts gesehen wird.

Der deutsch-amerikanische Künstler Jerry Zeniuk (geb. 1945) zählt zu den international renommiertesten abstrakten Malern der Gegenwart. In den frühen 1970er Jahren arbeitete Zeniuk im Umfeld der amerikanischen Künstler, die eine neue monochrome Malerei suchten. In den 1980er Jahren löste sich Zeniuk von seiner bis dahin praktizierten strengen Arbeitsweise und fand den Weg zu einer freien, ganz auf Farbe beruhenden Malerei. Zeniuk sagt: „Ich habe mir die Aufgabe gestellt, herauszufinden, was Malerei eigentlich ist.“ Von Anbeginn war Zeniuks eigentliches Thema die Malerei. Damit verbindet Zeniuk die Rückbesinnung auf die elementaren Grundlagen der Malerei: Farbe und Fläche. Zeniuks Bilder vermitteln keine bestimmten Inhalte. Sie geben dem Betrachter nichts vor, außer Farben auf einer Bildoberfläche. Sie überlassen es dem Betrachter hinter die Oberfläche zu sehen und die vorhandenen Harmonien ebenso wie die zu Tage tretenden Widersprüche zu entdecken. Für Zeniuk ist Malerei „die reine, räumliche Wirkung von Farbe - ohne Illusionismen.“ Das bedeutet jedoch nicht, dass Zeniuks Malerei plan- und ziellos wäre. Im Gegenteil: Zeniuks Gemälde reflektieren nicht allein die nahezu 100jährige Geschichte abstrakter Malerei, sondern auch der Kunst- und Kulturgeschichte im Allgemeinen. Zeniuks Faszination für die Höhlenmalerei in Lascaux, das heißt für eine archaisch-frühzeitliche Kunstform, ist genauso wie sein Interesse für die Philosophie von Martin Heidegger Spiegel seines umfassenden Kunstbegriffs.

Zeniuk entwickelt seine Bilder ohne vorangehende Kompositionsskizze. Dennoch erlaubt er seinen Bildern eine behutsame und oft lang andauernde „Ins-Werk-Setzung“. Was zunächst mit rascher Geste angelegt wurde, wird innerhalb eines langwierigen Malprozesses geklärt und verdichtet. Schritt für Schritt

setzt Zeniuk eine Farbe nach der anderen auf die Leinwand. Die von ihm verwendeten intensiven Buntfarben sind dabei niemals linear bestimmt. Meist geben mehrfach überlagerte und vielfach gebrochene Rot-, Gelb- und Blautöne den Grundtenor für seine Bilder vor. Die einzelnen Farben greifen in ihr Umfeld aus. Sie ziehen sich an und stoßen sich ab. Am Ende stehen Werke, die durch eine eigene, allein über die Farbe definierte Räumlichkeit charakterisiert sind. In Zeniuks Bildern findet sich Ordnung ebenso wie Chaos. Leidenschaft ebenso wie Kühle. Dekoration ebenso wie Tiefsinn - Zeniuks Malerei ist wie die Improvisation über ein musikalisches Thema ein Gleichnis für das Leben.

Seit 1992 lehrt Jerry Zeniuk als Professor für Malerei an der Münchner Akademie. München gilt seit dem 19. Jahrhundert als idealer Ort für Koloristen. Künstler rühmen gerne das besondere Licht, das den Himmel wechselweise rosa, hellblau oder weiß-blau färbt und die Konturen hervortreten lässt. Dass München eine Stadt der Maler ist, spiegelt auch die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste wider. 1808 von Max I. Joseph als „Königliche Akademie der Bildenden Künste“ gegründet, kann sie auf eine bald 200jährige Tradition zurückblicken. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts avancierte die Münchner Akademie neben Paris zur bedeutendsten Kunsthochschule in Europa. Hier studierten nicht nur Lovis Corinth, Otto Mueller und Paul Klee, sondern auch Wassily Kandinsky und Giorgio de Chirico. Die Liste international bekannter Künstler ließe sich endlos fortsetzen.

Wenn die Münchner Akademie heute wieder unter den wichtigsten europäischen Kunsthochschulen genannt wird, so verdankt sie dies nicht zuletzt ihrer Konzentration auf die Freie Kunst und ihrem Festhalten am Ausbildungsprinzip der Akademieklassen. Anders als in anderen Studiengängen verbleibt ein Kunststudent normalerweise sein gesamtes Studium innerhalb seiner von einem namhaften Künstler betreuten Akademieklassen. Die einzelnen Klassen bilden Lerngruppen, innerhalb derer der Student zu einer eigenen künstlerischen Persönlichkeit heranreift. In seiner Klasse unterrichtet Zeniuk pro Semester circa 25 Studenten. Akademien sind seit jeher Orte der Begegnung. Zeniuks Studenten und Studentinnen an der Akademie kommen aus über zehn Nationen. Die Ausstellung „Universal Painting“ zeigt Werke von Jerry Zeniuk und von zwölf Künstlern und Künstlerinnen, die alle bei ihm an der Münchner Akademie studiert haben oder noch studieren. Selbst in dieser kleinen

Gruppe sind vier unterschiedliche Nationalitäten vertreten. Einige, darunter Oleksiy Koval, Li Peng und Xiao Tang, haben bereits in ihren Heimatländern ein Kunststudium absolviert. Was diese Gruppe heterogener Künstlerpersönlichkeiten vereint, ist das Bemühen um Farbe.

Zeniuk glaubt an die Farbe als den „kürzesten Weg zum Herzen, zu den Gefühlen, den Empfindungen.“ Seinen Studenten gibt er seine langjährigen Erfahrungen im Umgang mit dem „Bild“ als autonomem Ausdrucksträger weiter. Wichtig ist ihm, seinen Studenten ein „fundamentales“ Verständnis für Farbe zu vermitteln. Den in der Ausstellung vertretenen Künstlern ist daher nicht allein das Festhalten am Bild gemeinsam, sondern vor allem die Auseinandersetzung mit Farbe in all ihren Valeurs und Bedeutungen. Der Untergrund der Farbe kann aus Leinwand, Nessel, Spanplatten oder anderem Material bestehen. Wichtig ist das Zusammenspiel von Farbe und Untergrund, von Oberfläche und Raum.

Während die jüngsten Arbeiten von Jerry Zeniuk dem Bilduntergrund immer stärkeren Raum geben und die Farben nur mehr als Tupfer wie auf einer Palette auftauchen, gehen seine Studenten ganz unterschiedliche Wege. Von den komplexen Farbschachtelungen Richard Schurs über die elegischen, an fallende Stoffbahnen erinnernden Bilder von Mojé Assefjah, von den bunt-fröhlichen Farbblumen auf den Leinwänden von Ingrid Floss, der Untersuchung offener Farbränder bei Stephan Fritsch, der Eroberung des Raums mittels Farbe und einfacher Strukturen bei Annegret Hoch zu den, den Bildraum mit unendlich scheinenden Ölschichten aufbauenden Werken von Gong Hong Huang, vom spannungsvollen Gegensatz zwischen zurückgenommenen, transparenten Farben in sich auflösenden Quadraten auf stabilen Spanplatten bei Oleksiy Koval zur Farbe in ihrer ganzen Strahlkraft bei Carolin Leyck, von Li Pengs gestischer Malerei in vielen Farbschichten zu Xiao Tangs Werken, die mit dem Kontrast zwischen Oberfläche und Tiefenwirkung spielen, bis zu den spröden, fast monochromen Leinwänden von Stefan Schessl und Spomenko Škrbic, die mit unterschiedlichen Mitteln die Archaik der Malerei an die Oberfläche ziehen: die dreizehn Künstler vertreten dreizehn Positionen abstrakter Malerei. In der Ausstellung wird die Grammatik der Farben, die Sprache des Bildraums, der Code des Bilduntergrunds an großen und kleinen Leinwänden erprobt. Die sehr unterschiedlichen Positionen zeigen dabei einen großen Teil des erstaunlichen Form- und Farbkanons abstrakter Malerei der Gegenwart.

绘画作为一种二维平面空间协调的概念

黄拱拱

绘画是一块铺开的画布，是一个用油画颜料的特性和用颜料质感厚度所限定的二维平面世界。艺术家的任务就是解释这个世界。

——库尔贝

长期以来，人们习惯于把绘画理解成通过图像表述概念的一种手段，习惯在解释绘画时将绘画表现的内容当作绘画本身。从文艺复兴到十九世纪，绘画在技术上虽然得到相当程度的发展，但骨子里沿袭了文艺复兴的巴洛克的古典主义空间模式，以主题和三维幻觉空间，透视消退法为基础的一种深度空间表达，其实质是使绘画的形式长期处在一种被抑制的状态中。绘画成了宗教、文学情感和哲学思想的表达手段和载体。绘画没有形成独立自主的、纯粹的绘画语言。

在专注于视觉体验的艺术家们看来，绘画不是一门模仿的艺术，也不应该是文学和哲学的精神附庸，即使绘画可以表达文学的情怀或者进行心理的暗示，也是用绘画独特的语言来表达的。一切思想、情感、主题，在绘画中永远都要由色彩和材料来承载。当人们站在纯绘画的角度去审视绘画的时候，一切价值判断都是视觉意义上的。画中透出的精神力量，存在于油彩堆积的方式中，存在于绘画的物质形态和视觉效果中。所以，绘画并不是为了再现一个形象或讲述什么知识和道理，而是追求一种平面空间的创造和纯视觉表达。平面的、视觉的、物质的、被涂抹的是它基本的属性。绘画的语言脱离了传统的攀附，成为独立而纯粹的语言。而深度的，三维幻觉的绘画空间是一个用透视法构建起来的体系，它的实现通常无法避免地要以压迫和削弱绘画这个作为二维平面的“面”的意义为代价。对三维深度空间的质疑是绘画得以发展的重要前提，而对画面表面（油彩所限定的表面）的关注使得绘画能经历一场真正意义上的变革。

十九世纪中叶，以印象主义为代表的画家基本上建立了这样一个共识，他们认为作品中被描绘的田园风光，河山大地一切景象，其实是一堆油彩在画布上对立统一的结果。一幅画是在色彩和创作者之间的互动作用中产生的。创作者取舍、摆布色彩，而色彩也自始至终以它的自身规律为创作者提供各种视觉的启示，并不断地纠正艺术家的视觉判断和艺术创造意识，“景是不存在的，只有材料”，这是长期被压抑的绘画形式得以解放的早期信号。而对于绘画的另一个基本问题——物体轮廓线的理解有了根本的转变。由物体轮廓线来界定形的传统看法受到了挑战，塞尚认为物体轮廓线本身是由两个色彩界定出来的，“线是不存在的，只有边缘”，塞尚以他的超越的直觉和锐利的归纳一刀切入绘画中关于形的实质的剖析，他以结构的形态取代传统意义上图形概念的形态，这是绘画从图像概念向空间概念过渡的一个转折点。塞尚的概念为了解绘画从古典主义走向现代主义提供了非常明确的理论依据，而绘画的结构和空间问题的进一步探索和发展，标志着以三维幻觉图形为基础的文艺复兴写实传统的结束，也预示着二十世纪抽象主义的到来。

二十世纪，抽象绘画经历了一个世纪的发展历久不衰。二十世纪抽象绘画的讨论基本上围绕着绘画作为二维平面空间的问题。十三位来自中国、德国、乌克兰和美国等七个国家、长期生活在慕尼黑的当代抽象主义画家，将这种讨论从德国带到中国。在这里，他们呈现了一批近年来创作的抽象绘画作品。他们之间虽然存在着各自不同的艺术理想，但也许有一点是共同的：他们都是抽象主义绘画空间的探索者，他们都喜欢色彩，崇尚视觉，他们都在关注手上的材料，关注任何一个被虚拟出来的景象背后这堆油彩和画布之间最为纯粹的视觉意义。也许他们的努力能够为您提供一个关于二十世纪抽象绘画的想像空间。

2005年3月于德国慕尼黑

Die Malerei ist eine aufgelegene Leinwand, und eine zweidimensionale Welt, die von der Beschaffenheit der Ölfarben, der Eigenschaft und der Dicke benutzter Farben beschränkt wird. Die Aufgabe der Künstler ist diese Welt zu interpretieren.

--Courbet

Seit langem hält man aus Gewohnheit Malerei für die bildliche Darstellung des Begriffes und interpretiert den Sinn des Gegenstandes als den Sinn der Malerei. Obwohl die malerische Technik von der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert eine bedeutende Entwicklung erleben konnte, folgt diese Technik im Prinzip der klassischen Raumwahrnehmung der Renaissance/Barockzeit, nämlich einer tiefen Raumdarstellung, die auf Themen, dreidimensionalem virtuellem Raum und der Perspektivenlehre beruht. Das führt dazu, dass die Form der Malerei seit langer Zeit gefesselt wird. Somit wird die Malerei zu einem Ausdrucksmittel, einem Träger religiöser, literarischer Gefühle und philosophischer Gedanken und kann keine Autonomie, keine reine malerische Sprache für sich beanspruchen.

Aus Sicht der Künstler, die sich auf visuelle Erfahrungen fokussieren, ist die Malerei weder eine nachahmende Kunst noch das geistige Anhängsel der Literatur und Philosophie. Selbst wenn die Malerei Literarisches ausdrücken und psychologisch suggerieren soll, so erfolgt dies in einer der Malerei eigenen Sprache. Alle Gedanken, Gefühle und Themen werden in der Welt der Malerei von Farben und vom Material getragen. Betrachtet man die Bilder im Licht der reinen Malerei, werden alle Werturteile nur im visuellen Sinne gefällt. Der Geist, der aus den Bildern hervordringt, existiert in der Anordnung und Konstellation der Ölfarben, in der materiellen Beschaffenheit der Bilder und dem visuellen Eindruck, den die Bilder hinterlassen. Daher hat die Malerei nicht zum Ziel, einen Gegenstand nachzuahmen oder Kenntnisse und Einsichten zu übermitteln. Sondern sie ist bestrebt, Räumlichkeit zu schaffen und rein Virtuelles zu vermitteln. Das Zweidimensionale, Visuelle, Materielle und Gemalte macht den grundlegenden Charakter eines Bildes aus. Die Malerei befreit sich von ihrer Rolle als Anhängsel im herkömmlichen Sinne und entwickelt sich zu einer autonomen, reinen Sprache. Der tiefe, dreidimensionale, virtuelle Malraum ist ein System, das auf der Perspektivlehre basiert. Das Schaffen eines solchen Raums hat zwangsläufig zur Folge, dass das "flache" Bild, also die Malerei im Sinne der Zweidimensionalität, eingeschränkt und geschwächt wird. Den dreidimensionalen Raum in Frage zu stellen ist eine wichtige Voraussetzung für die Weiterentwicklung der Malerei. Der Fokus auf die (von den Ölfarben bestimmte) Bildoberfläche leitet eine

Revolution im wahrsten Sinne des Wortes ein.

Impressionisten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts waren sich einig, dass die gemalte Landschaft, alle dargestellten Gegenstände nichts anderes sind als das Zusammenspiel vieler Farben auf der Leinwand. Ein Bild entsteht in der interaktiven Kommunikation zwischen Farben und dem Maler. Der Maler trifft Auswahl aus vielen Farben, dirigiert sie. Währenddessen offenbaren die Farben dem Maler vom Anfang bis zum Ende – ihren eigenen Gesetzen folgend – verschiedene visuelle Möglichkeiten und beeinflussen kontinuierlich seine visuellen Entscheidungen und sein künstlerisches Bewusstsein. "Keine Landschaften, sondern Stoffe existieren.", dies war der erste Schrei der lange unterdrückten malerischen Form. Einen grundlegenden Wandel erlebte auch das Verständnis von Umriss-Strichen. Die herkömmliche Sichtweise, dass Figuren durch Umriss-Striche bestimmt sind, wurde herausgefordert. Nach Cézanne werden Umriss-Striche selbst durch zwei angrenzende Farben bestimmt. "Keine Striche, sondern Abgrenzungen sind vorhanden". Cézanne traf mit seiner Intuition und prägnanten Zusammenfassung das Wesentliche über Figuren in der Malerei und signalisierte den Übergang von Figuren im traditionellen bildlichen Sinne zu Figuren im strukturellen Sinne und somit den Wendepunkt vom Image zum Raum. Er legte damit die theoretischen Grundsteine für die Entwicklung der Malerei von der Klassik zur Moderne. Die Auseinandersetzung mit Struktur und Räumlichkeit bedeutete das Ende der seit der Renaissance anhaltenden, auf dem dreidimensionalen Image basierenden realistischen Tradition und signalisierte die Geburt der abstrakten Malerei im 20. Jahrhundert.

Die abstrakte Malerei überdauert das 20. Jahrhundert und hat nicht an Vitalität eingebüsst. Die Diskussion über abstrakte Malerei im 20. Jahrhundert dreht sich stets ums Thema "Malerei als Räumlichkeitsfrage". Dreizehn Künstler, die aus sieben Ländern stammen wie z.B. China, Deutschland, Ukraine, USA u.s.w., die seit langer Zeit in München ansässig sind, bringen diese Diskussion heute von Deutschland nach China. Sie präsentieren hier abstrakte Arbeiten, die in den letzten Jahren entstanden sind. Trotz unterschiedlichen künstlerischen Vorstellungen haben sie eines gemeinsam: sie suchen alle die Räumlichkeit in der abstrakten Malerei, sie lieben Farben, sie betonen das Visuelle, sind fokussiert auf das Material und auf die reine visuelle Bedeutung, die hinter einem virtuellen Image, zwischen Ölfarben und Leinwand herrscht. Die Bilder sollten Sie dazu einladen, Ihre eigene Vorstellung über die abstrakte Malerei im 20. Jahrhundert zu bilden und sich an dieser Diskussion zu beteiligen.

München, 03.2005