

20世纪末欧洲艺术家大系

INGO
MELLER

英格·梅勒尔



河北美术出版社

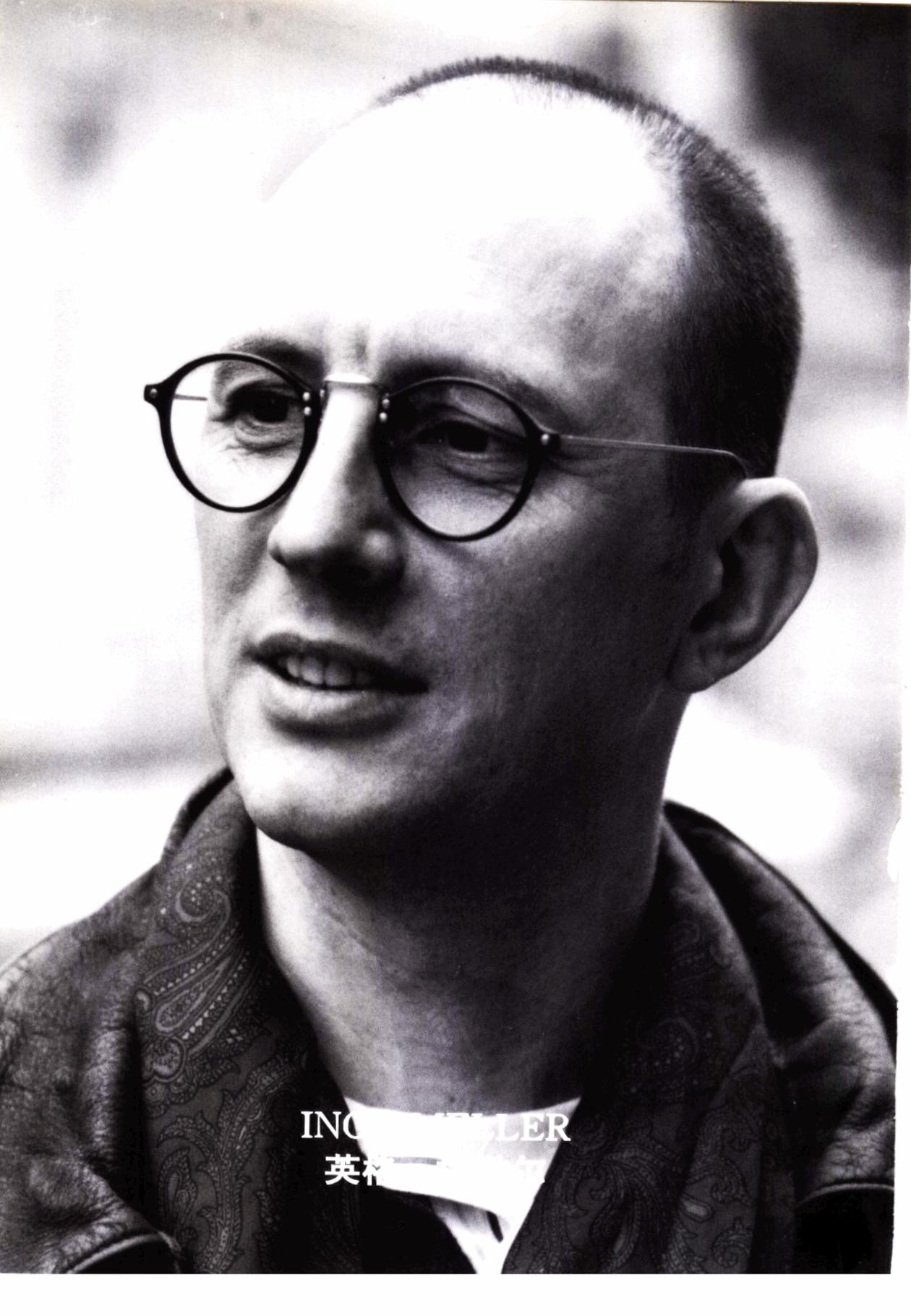
引 言

二十世纪的美术,在经历了现代主义、后现代主义等各种思潮的洗礼之后,到今天已发展成为一个极为丰富多彩的局面。在目前这种多元的、错综复杂的时代背景面前,如何选择和开辟自己的艺术创作道路,无论是对中国的还是对任何其他国家的艺术家都是一个不可回避的问题。

前辈大师们的作品,作为历史长河中的里程碑,无疑对今人的艺术探索具有榜样的意义,但我们还确信,研究和了解我们同代艺术家的探索和创作从某种角度会给我们带来更多的启迪和参照作用。这部系列画册即是基于这样的认识编著而成的。这里我们并未向大家推荐大师的既有成就,而是重点介绍当今活跃在欧洲画坛并已崭露头角的中青年艺术家。他们的作品尚未盖棺定论,但他们的艺术创作却在根本上反映了当代欧洲绘画艺术的真实状态。并且,他们的背景和状况与我们国内的艺术家有許多相似之处,他们同我们生活在同一时代的大背景之中,面对同样宏伟多彩的人类艺术传统,并作为个体处在同样的成长阶段,研究和理解他们的所思所想以及所为,应对我们具有切实的启发作用。鉴于民族文化传统不同及社会因素的影响,他们的方式及关注点与我们会有所区别,但这恰恰正是有助于我们真正在深层认识我们自己,以及我们所从事的艺术的参照性意义。因此我们应该说,这部系列画册向大家介绍的不是他们已经做了什么,而是他们正在做什么,他们正在怎样做。

这项工作对我们来说是一个全新的领域,我们尽力作到真实、准确。

这套画册中介绍的艺术家均由欧洲著名批评家推荐并撰写文章,由艺术家本人提供作品照片及有关材料。当今欧洲艺术家众多,我们将选择有代表性的艺术家及作品陆续出版介绍。如果您能从这套画册中得到一些启悟,将是我们最大的欣慰。



INCORPORATED

英格爾

室内乐

评英格·梅勒尔的绘画作品

第一眼望去令人吃惊。这种绘画艺术既熟悉又陌生。熟悉的是画的结构：简练、直观并富于动感的涂在画布上的油彩，使人产生一种多种颜色抽象地交织在一起的感觉，有的地方还可看见未上底色的画布。由于画布没有绷在画框上，第一眼看去使人迷惑不解。绷在画框上的画面给观众一种熟悉的雕刻味道，这种框犹如一个基座或是绘画艺术的帷幕。而梅勒尔的画布无支撑地直接张贴在墙上，此外它也没有观赏者所熟悉的方正形状，而是沿着布的纹理走向裁剪而成的，每一块画布都因此而保持其经纬线的原状。但实际上这种迷惑还不足以掩盖最初的熟悉感。真正感到陌生的是，画面如何嵌入载体的组织。每块画布的独特形状正好像是这种绘画的结果，或者反过来说也是如此，这是富有思辨意味的雷纳·克朗和戴维·摩斯的考虑^①。这种绘画的载体就是墙壁，画面无支撑的感觉只是由于画框的透视才造成的。只有在墙壁上，色彩和画布才获得它们所需的稳定感。梅勒尔的杰作看上去仿佛与墙壁浑然一体。就这样，画家将小块画布变成绘画艺术的天然部分，并将它附着于墙上。与其说画布是载体（载体是墙壁）不如说是色彩，多余的东西全部取消。梅勒尔说：“画布的色调是基色调，从而衬映出各种笔画色调。”^② 将画布转化成绘画自身天然部分，使作品更浓缩、更集中了，因为梅勒尔所使用的画布很少有超过 53×35cm。虽然近年来画面结构有所增大（包括其材料），但每幅画作的构图因素仍然是一笔一笔所画，每一笔似乎都可理解。即使许多同色线条汇集成片，人们仍能察觉出每一根线条是如何交织在一起的。这就是这种画作的成功之处，好比是“室内乐”，是韦伯式的精炼的室内乐，正如阿诺德·舒伯克在其对安乐·韦伯所作弦乐四重奏作品 9 “六支小曲”的前言中所赞誉的那样，“可想而知，这是多么精炼、简洁。每一个目光都是一首诗，每一声叹息都是一部小说。但是，要一个手势表达一部小说，一次呼吸表达一次幸福，这样的凝炼只有在没有忧伤的时刻才有可能。”

从新作品丰富的意境浓缩关系中再回头欣赏梅勒尔无框画面上的早期作品，每一笔画意变得更清楚了。八十年代初完全都是一丝不苟的彩色线条，几乎互不接触，线条增加，并行排列，宛如一个实验指南。无疑这些作品更接近梅勒尔的创作观点。他那大小不等的画面是将就原有的画布构造，即所谓接受画布的“特性”。同样，颜料他也只用管装

^① 雷纳·克朗/戴维·摩斯，暴风雨后的沉思，收录于：英格·梅勒尔，（画展目录）卡塞尔画室 1991，第 5 页。

^② 英格·梅勒尔，“1990 年 8 月 28 日的论述”（本册中有摘录刊登）。

的。梅勒尔认为：“油画不过是形形色色颜料的产物。”由此画家冷静地得出结论：“颜色在运用中显出它的意义。”在调制颜色时是达不到这一点的。色彩的情感力量只有在简洁的运笔过程中才产生。在正式作画前进行调色，并用不同制造商的不同颜料（也可能是同色）并列画出无数的短线，以观察色彩之间是否和谐。每幅作品都附带一个所用颜料的准确清单。

充分了解作画所用的材料至今仍对检查画作至关重要，它使绘画逐渐摆脱构图定型的约束，使管装颜料跃然纸上，运笔简洁紧凑，各线条在不断密集的交织中意外地形成完整系统的画面，无数的线条构成一个统一的整体，栩栩如生。空间上形成远近对照，色调反差大，浓厚的色块突出了雕塑般的色彩关系。作品没有成形的支架，“绘画布局”的概念在这里似乎并不相宜。总归，第一眼看去会产生熟悉的感觉，之后便无踪影了。作画前就布置好的颜料在绘画时要凭借当时的直觉和一定的运笔方式（以及色调）在相应的阶段运用。

雷哈特·艾尔门

Kammermusik

Zur Arbeit von Ingo Meller

Der erste Blick verbluefft. Diese Malerei wirkt vertraut und fremd zugleich. Vertraut erscheint die malerische Textur, kurze, intuitiv fast gestisch auf die Leinwandstuecke gesetzte Oelfarbe. Ein abstrakt anmutende Beziehungsgeflecht mehrerer Farben, wobei Teile der ungrundierten Leinwand sichtbar bleiben. Der erste Augenschein wird freilich irritiert durch die Tatsache, dass die Leinwoende nicht auf Keilrahmen gespannt sind Ueber den Keilrahmen vermittelt sich das Tafelbild mit einem vertrauten skulpturalen Reiz dem Betrachter entgegen, er ist fast so etwas wie ein Sockel, bzw. ein Podium fuer die Malerei. Doch Mellers Leinwoende liegen direkt, fast schutzlos auf der Wand. Darueber hinaus verweigern sie dem Betrachter den vertrauten rechten Winkel. Sie werden dem Fadenverlauf folgend geschnitten, jede Leinwand ist damit den gegebenen Bedingungen von Kette und Schuss ueberlassen. Fuersich genommen reichen aber diese Irritationen nicht aus, die anfoengliche Vertrautheit zu untergraben. Das eigentlich Fremde ist vielmehr, wie die Textur in die Organik des Troegers eingebettet. Die individuelle Form jeder Leinwand erscheint geradezu als ein Ergebnis dieser Malerei und umgekehrt, worueber Rainer Crone und David Moos mit

spekulativem Sinn nachdenken. ① Troeger fuer diese Malerei ist die Wand! Der Eindruck des Schutzlosen erklaert sich nur aus der Perspektive des Keilrahmens. Erst auf der Wand bekommen Farbe und Leinwand ihre noetige Stabilitaet, ja Mellers beste Arbeiten erscheinen so, als waeren sie aus der Wand gewachsen. So hat der Maler die kleinen Leinwandstuecke zu einem genuinen Bestandteil der Malerei gemacht und sie der tragenden Wand anvertraut. Es gibt nichts Ueberfluessiges, die Leinwand definiert sich weniger als Troeger (das ist ja die Wand) sondern vielmehr als Farbe. Meller, »Der Leinwandton ist ein Grundton, dem gegenueber sich die einzelnen gemalten Toene artikulieren.« ② Diese Verwandlung der Leinwand zu einem genuinen Teil der Malerei selbst, entspricht einer Verdichtung, die sich nochmals konzentriert, da Mellers Leinwoende selten groesser als 53 x 35cm sind. Und obwohl in der letzten Zeit die Textur (auch deren materiale Masse) zunimmt, bleibt konstituierendes Moment jeder Arbeit der einzelne Pinselstrich. Jeder Pinselzug erscheint nachvollziehbar, auch wo sich Farben aus mehreren gleichtonigen Zuegen zu Feldern schliessen, loesst sich kontrollieren, wie die einzelnen Gesten auseinander gewachsen sind. Das ist eine Leistung dieser Arbeit, welche im uebertragenen Sinne »Kammermusik« ist, Kammermusik von Weberscher Dichte, wie sie Arnold Schoenberg im Vorwort zu Anton Webers Sechs Begattellen fuer Steichquartett Op. 9, preist, »Man bedenke, welche Enthaltbarkeit dazugehoert, sich so kurz zu fassen. Jeder Blick loesst sich zu einem Gedicht jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glueck durch ein einziges Aufatmen auszudruecken; zu solcher Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Masse fehlt.«

Blickt man vom innerbildlich verdichteten Beziehungsreichtum der neueren Arbeiten zurueck zu den ersten Bildern auf ungespannten Leinwoenden, so wird die Bedeutung der Einzelgeste noch deutlicher. Anfang der

① »Each small scissor cut burlap-like canvas has its own life, defined by its own dimensions and extensions—if it then takes on a life separate from the brushstrokes that it supports. The reason for being the way that it appears is determined by and dependent upon the brushstrokes which may have existed before the canvas was finally defined.« (Rainer Crone/David Moos, Meditations After The Hurricane, in: Ingo Meller, (Ausst.-Kat.) Kunstraum Kassel 1991, S. 5.

② Ingo Meller, Statment vom 28. 8. 1990 (abgedruckt in diesem Band).

achtziger Jahre sind durchaus strenge Farbstriche zu sehen, die sich kaum beruehren und in wachsenden Zeilen nebeneinandergelegt sind, wie in einer Versuchsanleitung. Ohne Zweifel ist diesen Arbeiten eine gleichsam konzeptionelle Grundhaltung noch noeher, die Mellers Arbeiten bestimmt. So wie er seine unregelmoesigen Formate den gegebenen Webstrukturen ueberloesst, bzw. deren »Charakter« akzeptiert, so ausschliesslich verwendet er Tubenfarben. Meller; »Oelfarben sind Produkte verschiedener Hersteller. « Woraus der Maler nuechtern den schluss zieht; »Die Bedeutung der Farbe kloert sich in ihrer Verwendung. « Es gibt kein Einfinden in die Farbe beim Mischen. Die emotionale Kraft der Farbe entsteht erst in dem relativ kurzen Malakt. Dem eigentlichen Malprozess geht allenfalls eine Probe voraus, in zahllosen kleinen Streifen hat Meller verschiedene (oder auch gleiche Toene) verschiedener Hersteller nebeneinandergesetzt, um zu sehen wie die Farben sich begegnen. Jeder seiner Arbeiten wird eine exakte Liste der verwendeten Farbe beigegeben.

Das Sichvergewissern der verwendeten Mittel stehe heute noch als Kontrollinstanz hinter dieser Arbeit, die sich zunehmend von Ihrer konzeptionellen Gestimmtheit loest. Der Malprozess, der kurze Malakt, in den die Farben aus der Tube sich verlebendigen, wird mit einer Intensitaet geladen, unter der jede Distanz verbrennt. Unverhofft finden die Einzelgesten im dichter werdenden Beziehungsgeflecht zu »Bildern«, womit geschlossene Systeme (nicht »Bilder« von etwas) gemeint sind, die in sich einen Organismus zahlreicher Bezuege verlebendigen. Roeumliche Kontraste gruppieren sich zu nah und fern, dissonante Farbkloenge. Pastose Farbmassen sprengen die tonigen Verhoeltnisse mit skulpturaler Wucht. Es gibt fuer diese Bildfindungen kein fomaes Geruest. Der Begriff »Komposition« erscheint fehl am Platze, troefe ohnehin auch nur das Vertraute, das sich nach dem ersten Augenschin verfluechtigt. Die Farben, die er sich vor Beginn der Arbeit zurechtlegt, sind allein auf die Intuition und die Gestimmtheit beim Malen angewiesen, wobei sich Vorlieben fuer bestimmte Bewegungen (auch Farbkloenge) entsprechenden Phasen zuordnen lassen.

REINHARD ERMEN

开放的线条

对英格·梅勒尔绘画概念的评析

进入英格·梅勒尔的工作室,在匆匆过目之后,他的绘画艺术给人的印象是:在一画布条幅上有一些线条。画布不是很方方正正的,没有绷在画架上,而是直接固定在白色墙壁上。笔画浓重渲染的颜色来自于管装颜料,颜料整齐排列在房间当中的一张大桌子上。使用何种颜色,即使用的颜料名称、制造厂家、色调和编号都在作品的标题上标出。但这就算是绘画作品吗?我们是否干扰了梅勒尔的作画过程,也就是说,我们所看到的画是否尚未完成,还是这就是全部?

尽管这种初步观察唤起了我们对一幅画的传统概念,但我们还想继续观赏。要是仔细观察那些宽的笔画,就会觉得它们搭配很得体,色彩的配合十分生动,且不仅是色彩,还有笔画的宽度、长度和色料的“饱满程度”也很生动。此刻画面呈现出一种无法用逻辑解释的美学氛围。

然而值得注意的是未涂底色的画布(因为它没有被完全盖住),在用饱蘸油彩的画笔作画之前,艺术家对它用透明的丙烯酸喷涂进行了硬度处理。此并非是画作还未完成,这恰恰是英格·梅勒尔的绘画特点。即使在80年代后期,当梅勒尔以无数较短的笔画在画布上作画时,在他看来绘画载体自身的色彩与质地具有重要意义。虽然这些画作与画外之物并无任何联系,但却不同于我们传统上对现代绘画艺术的理解,不单单是基于色彩,画布色彩与颜料的色彩和材质同样重要。因此英格·梅勒尔的作品不只是画上去的颜色,它们是绘画艺术。

简短的观察表明,英格·梅勒尔绘画概念最真切的意思就是根源(拉丁语为radix),也就是说集中在绘画艺术最根本的基质上,同时又延续着现代天才艺术家的思想,这些创作思想是自文艺复兴时代沿袭而来的。最初受到同时代艺术理论家抨击的“无限性”的构思,自18世纪以来,已不再是绘画艺术中非同寻常的因素了。首先在现代派的范畴里,未完成的艺术品有了立足之地。画中意味深长的“留白”随着观赏者观念的解放而产生联想,观赏者不应仅在绘画艺术的媒体中重新认出他原本已知的东西,还要运用他自身的思想和视觉的创造性来参与画作的产生过程。这一发展导致艺术品不再具有得以诠释的固定意义。正如意大利艺术理论家乌姆贝多·艾克1962年在他的划时代的文章“开放的艺术品”中所言,绘画艺术确切地说“只要它能从不同的角度来欣赏和理解,并能引发多种多样的观点和共鸣,同时从不放弃自己的特性,那么它在美学上就有意义。”^①

^① 乌姆贝多·艾克《开放的艺术品》,法兰克福1977年版,第30页。

从传统绘画观的角度看,英格·梅勒尔的作品也是未完成的。有时成行的线条使人想起作画过程,主题描述的一段往事,似乎尚未结束,因为画的背景没有完全被遮住。形体(即线条)与背景(亚麻画布)之间的必然关系不会造成三维空间的幻觉。色彩的画面质感显得比色彩本身更有触感。就此而言,英格·梅勒尔的“绘画艺术既是客观实体,又是残篇断简。”^①

通过这些绘画,开创了绘画艺术和绘画欣赏的新境界。我们所见的画中的“留白”,其实无须填补。艺术史家也许会由此回忆起保罗·塞尚(1839—1906)最初的绘画作品,其形象同样由不同的散落的色块和空白背景之间的关系来形成。然而当塞尚仍以物体的真实性作为其绘画结构的出发点时,梅勒尔涉及的则是绘画本身。换句话说,他的绘画艺术是自我反映,也是自我反省,因为它同时为观者展现作画过程。

梅勒尔的绘画建立在佯谬基础之上,既已完成又未完成。如果画得太多,画布上的彩色线条过多,就会失去他的绘画艺术的开放性特点,这种画法注定要失败。在工作室内,艺术家有时给参观者展示一些画布,它们是未完成的,并非“画作”。他说,它们不够“开放”,没有给观众任何启示,限制了视野。

作品的开放性从审美角度看显得和谐一致,却不能单纯用艺术史的“构图”范畴来解释。在非矩形的、不规则的、顺着亚麻布纹理剪成的画布上,用同色或不同色的线条充满张力的排列,不能用传统的思维模式来理解。一种构图法,即用各种不同的要素组成一个稳定和和谐的整体安排,在观赏时不能完全表现出来。正如马蒂斯·布莱尔所断定,“梅勒尔的绘画在传统的构图概念(即将不同部分层次置于由它们自己构成的整体中)和反构图原则(即同类部分构成一个系列)之间摇摆。”^②这正是绘画体现在美学上的开放性。

由于艺术家作画时是将粘稠的油画颜料快速地涂抹在画布上,所以他不能确切地预知最后的效果,不能在完成以前进行准确地计划。即使在梅勒尔的作品中发展了某些恒定不变的东西,或者如亨宁·魏德曼所说:“发展了一种排列有序的画法。”^③这些都仅仅涉及作画的前提条件,对他而言,即与画布尺寸、画笔和颜料的选择相关联。第一笔必须也必将与第二笔联系起来看,第二笔又对第三笔的画法至关重要等等。因此,对观众而言笔笔明了,不允许出现“败

^① 参见弗兰茨·韦·凯泽《英格·梅勒尔:作为客观实体和残篇断简的绘画艺术》,收录在《英格·梅勒尔》(画展目录)弗尔克万博物馆城市画廊,埃森 1995 年版,第 50—57 页。

^② 马蒂斯·布莱尔《德国的基本绘画艺术——1945 年后的艺术之路》,纽伦堡 1988 年版,第 224 页。

^③ 参见亨宁·魏德曼《英格·梅勒尔》载于《位置·对九十年代绘画艺术现状的观察》(画展目录)弗尔克万博物馆,埃森 1995 年版,51—54 页,此处为 52 页。

笔”，因为没有修改的余地。假如传统的木板画允许油彩层层相叠或干脆抹盖去的话，而在这里，由于画布未涂底色，是不能修改的。并且梅勒尔的作品自然不能预先拟出画稿，他的绘画是一气呵成之作。

当人们强调英格·梅勒尔在绘画艺术活动中表现出来的过程性时，自然就有一些对他的画法的即兴性及其艺术史意义上的评价的不同看法。与表现派绘画艺术不同，特别是与非公式化艺术不同，这位艺术家的作品并非自我个性的表达或释放。因此，作品不能误解为作者的心理写照。认为他的艺术与美国抽象表现派（如威勒姆·德·库宁）^①的绘画艺术有些相近，则是对其艺术中的自省性、分析性因素的误解。

尤其是观赏了几幅目前线条相似的作品后，人们不得不承认，彩色线条各自的位置设定是有意的安排，或者如梅勒尔所说，是“绘画工具精心安排与有机结合的结果。”^②

正如梅勒尔的绘画不能被理解为在德国流行的非公式化艺术的新版，也不能将它们与在某种程度上由罗伯特·吕曼所代表的分析性绘画艺术等同。对形象性的系统的探索，尽可能地加上规规矩矩地撰写用来论证的提纲，如此种种做法对于这位科隆艺术家是全然陌生的，例如，一幅画的赋色从不依照色彩理论。英格·梅勒尔的作品为无从预知的奇迹，是可以不断重新进行的、直观的辩论，它没有停留在理论上和逻辑上，在它 with 色彩语言根本的联系中，出于色彩之上而成为绘画艺术。尽管这种艺术本身具有思考性，却不可否认地带有某种不可预测的直觉的因素。正因为这种——至少从“风格”角度——总体上多角度的艺术家立场，人们也许可以将他的画相应地用一个佻薄的词语——“开放的线条”来命名。

总而言之，人们可以很容易地阐述每一幅画的基础。绘画艺术中总体上依据事实，即可用语言描述的事物与直观的作用间的区别，对我们而言，起码在约瑟夫·阿尔伯区分了“真实事实”与“时事实”之后就清楚了。这一观点特别适用于英格·梅勒尔的绘画艺术。我们这本书和图片注解碰到一个大家虽然意识到但却无法解决的问题：语言不能代替绘画。

起码在来访者走出工作室时已经明白，英格·梅勒尔独特脱俗的绘画艺术并不像人们第一眼看见时所认为的那么容易理解。这需要对本作本身进行探讨。因为这位艺术家早在1985年在另一场合的发言今天仍然适用：“绘画，正如它的每一笔，作为人类的创造，标志着它的地域，并需要一个接受的环境。”^③这一表述可以理解为对观众的要求，

^① 参见莱尼尔·科罗/大卫·莫斯《暴风雨后的沉思》，载于《英格·梅勒尔：绘画艺术》（画廊目录）卡塞尔艺术馆 1991年版 第5—9页

^② 英格·梅勒尔，“1990年8月28日的论述”（收于本书）

^③ 引自布莱尔（见注3）

而其寓意则超出了艺术的范畴。

斯特凡·格莱纳特

Offene Setzungen

Anmerkungen zum Begriff des Bildes bei Ingo Meller

Betritt man das Atelier von Ingo Meller, so hat man seine Malerei, so scheint es zumindest, schnell und in einem kurzen Augenblick erfasst: eine paar Pinselzuege auf einer hochformatigen Leinwand. Letztere ist allerdings nicht ganz rechteckig und ist direkt, also ohne auf einen Keilrahmen gespannt zu sein, an der weissen Wand befestigt. Und die Farben, die sich zusammen mit den Pinselzuegen nachdruecklich artikulieren, entstammen den Tuben, die sorgfoeltig geordnet auf einem grossen Tisch in der Mitte des Raumes lagern. Welche Farben verwendet wurden, d. h. die genaue Bezeichnung samt Firmenname, Ton und Nummer, ist dem jeweiligen Bildtitel zu entnehmen. Aber: das soll schon das Bild sein? Haben wir Meller im Prozess des Malens gestoert, d. h. ist das, was wir sehen noch nicht fertig oder ist das alles?

So sehr diese ersten Beobachtungen unseren klassischen Begriff von einem Bild provozieren moegen, so ist man geneigt, den schweifenden Blicken weiter nachzugehen. Betrachtet man nun die breiten Pinselzuege genauer, so erscheint ihre farbige Zusammenstellung doch angemessen. Sie stehen in einem sehr lebendigen Verhoeltnis zueinander, was nicht nur die Farbigekeit, sondern auch die Breite, die Loenge und auch die »Soettigung« der einzelnen Pinselzuege mit der sichtbaren Farbmaterie anbetrifft. Es handelt sich augenscheinlich um eine nicht loaisch erkloerbare, oesthetische Stimmigkeit der Bilder.

Bemerkenswerterweise ist jedoch der ungrundierte Malgrund, dem der Kuenstler vor dem Zugriff auf den mit Oelfarbe getroenkten Pinsel mit einem unsichtbaren Acrylspray Festigkeit verliehen hat, denn er ist nicht vollstoendig bedeckt. Dies liegt nicht etwa daran, dass das Bild noch nicht fertiggestellt sei, sondern geradezu ein Charakteristikum der Bilder von Ingo Meller. Selbst in den spoeten achtziger Jahren, als Meller die Leinwand mit vielen, vergleichsweise kurzen Pinselzuegen ueberzog, spielte immer die Eigenfarbigkeit und die Materialitoet

des Bildtrögers eine bedeutende Rolle fuer sein Verstoendnis von Malerei. Obgleich sich diese Bilder auf nichts Ausserbildliches beziehen, beruhen sie nicht, wie wir es aus der Tradition der modernen Malerei kennen, allein auf Farbe. Doch ebenso wie das Kolorit (englisch »color«) und die Materialitoet der Farbe (englisch »paint«) von Bedeutung sind, gilt gleiches auch fuer die Farbigkeit und Materialitoet der Leinwand. Ingo Mellers Bilder sind demnach mehr als nur gemalte Farbe: sie sind Malerei.

Aus diesen kurzen Betrachtungen geht bereits hervor, dass der Bild-Begriff von Ingo Meller zwar im wahrsten Sinne des Wortes radikal ist (lateinisch »radix« = die Wurzel, der Ursprung), d. h. sich auf die wesentlichen Grundlagen der Malerei konzentriert, zugleich aber einen genuin modernen kuenstlerischen Gedanken fortsetzt, der sich seinerseits seit der Renaissance verfolgen loesst. Die Konzeption des »non-finito«, die anfoenglich noch die Kritik der zeitgenoessischen Kunsttheoretiker hervorrief, ist seit dem 18. Jahrhundert ein keineswegs ungewoehnliches Element der Malerei mehr. Vor allem unter dem Horizont der Moderne hat das unvollendete Kunstwerk seinen Stellenwert etabliert. Die bedeutungsvollen »Leerstellen« des Bildes gehen einher mit der Emanzipation eines Betrachters, der im Medium der Malerei nicht mehr nur wiedererkennen soll, was er ohnehin schon kennt, sondern mit seiner eigenen gedanklichen und visuellen Produktivitoet nun an der Entstehung des Bildes beteiligt ist. Diese Entwicklung fuehrt dazu, dass das Kunstwerk nicht eine feststehende Bedeutung besitzt, die es zu entschlüsseln gilt. Die Malerei ist vielmehr, wie der italienische Kunsttheoretiker Umberto Eco erstmals 1962 in seiner epochalen Schrift »Das offene Kunstwerk« ausfuehrte, »oesthetisch gueltig insofern, als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefasst werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals aufzuhoeren, sie selbst zu sein«^①

Im Sinne des klassischen Bildverstoendnisses ist auch Ingo Mellers Malerei unvollendet. Die bisweilen zeilenartige Plazierung der Pinselspuren ruft dabei den Prozess der Bildentstehung in Erinnerung, thematisiert eine Vergangenheit, die zugleich aber noch nicht abgeschlossen erscheint, insofern der Bildgrund nicht

① Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt 1977, S. 30.

vollstoendig bedeckt ist. Das sich zwangsloueufig ergebende Verhoeltnis von Figur (d. h. Pinselzug) und Grund (Leinwand) bildet dabei allerdings keine Illusion einer dreidimensionalen Roeuemlichkeit aus. Die Farbe erscheint vielmehr in ihrer konkreten Materialitoet haptisch als sie selbst. In diesem Sinne handelt es sich bei Ingo Meller um eine »Painting as object and as fragment«. ^①

In diesen Bildern realisiert sich demnach eine Malerei und auch ein Bild-Sehen in statu nascendi. Wir sehen bildliche »Leerstellen«, die tatsoechlich nicht zu fuellen, nicht zu ergoenzen sind. Der Kunsthistoriker mag sich dabei an den malerischen Ansatz von Paul Cézanne (1839 – 1906) erinnert fuehlen, wosich die Bildlichkeit ebenfalls aus dem Zusammenhang zwischen der Streuung verschiedener Farbfecken und einem leeren Grund ausbildet. Nimmt jedoch Cezanne, so etwas wie ein »Vater« der modernen Malerei, noch die gegenstoendliche Wirklichkeit zum Ausgangspunkt seiner Bildorganisation, so bezieht sich Meller auf das Bild selbst. Seine Malerei ist, mit anderen Worten, selbstreferentiell und, insofern sie dem Betrachter ihre Entstehung zugleich mitdarbietet, auch selbstreflexiv.

Mellers Bilder beruhen also auf dem Paradox, im gleichen Masse unvollendet wie vollendet zu sein. Malt er zu viel, setzt er also zu viele Farbzuege auf die Leinwand, dann geht sie fuer seine Malerei charakteristische Offenheit verloren. Das Moment des Scheiterns ist dieser Malweise folglich eingeschrieben und im Atelier zeigt der Kuenstler dem Besucher bisweilen auch Leinwoende, die keine »Bilder« sind, die misslungen sind. Sie sind, so sagt er, nicht »offen« genug, sie eroeffnen dem Betrachters nichts, stellen den Blick ein.

Die Offenheit des Bildes, die oesthetisch stimmig erscheint, loesst sich nun nicht eindeutig mit der kunsthistorischen Kategorie der »Komposition« erloeuern. Die spannungsvolle Zuordnung der gleich-oder verschiedenfarbigen Pinselzuege zueinander auf dem nicht genau rechteckigen, sondern eben ungleichmoessigen, dem Fadenverlauf der Leinwand folgenden Bildgrund loesst sich mit traditionellen Denkmustern nicht begreifen. Eine Komposition, d. h. eine Ordnung verschiedener Einzelelemente zu einer ausgewogenen, harmonischen Ganzheit,

^① Vgl. Franz W. Kaiser, Ingo Meller, *Painting as object and fragment*, in: Ingo Meller, (Ausst.-Kat.) *Stoedtiache Galerie im Museum Folkwang* Essen 1995, S. 50–57.

will sich in der Betrachtung nicht ganz einstellen. Wie Matthias Bleyl deshalb feststellte, »oszillieren Mellers Bilder irgendwo zwischen dem herkömmlichen Kompositionsbegriff einer hierarchischen Unterordnung heterogener Teile unter ein von ihnen selbst erstelltes Ganzes und dem antikompositionellen Prinzip der Serie homogener Teile«^① Genau das meint die Rede von der oesthetisch stimmigen Offenheit des Bildes.

Gerade auch weil er die zoehtflussige Oelfarbe in raschen Zuegen auf die Leinwand setzt, kann der Kuenstler sein Gemoelde nicht zuverloessig voraussehen, nicht vor der Ausfuehrung hinreichend planen. Wenngleich Ingo Meller in seinen Arbeiten gewisse Konstanten, oder, wie Henning Weidemann es genannt hat, »eine syntaktische Verfahrensweise«^② entwickelt hat, so betreffen diese allesamt lediglich die Voraussetzungen des malerischen Aktes, der seinerseits jedoch in Verbindung mit diesen Vorgaben (Format der Leinwand, Auswahl der Pinsel und Farben etc.) steht. Der erste Pinselzug ist und wird in Verbindung mit dem zweiten Zug zu sehen, der wiederum fuer die Setzung des dritten Pinselstriches von Bedeutung ist, ihn beeinflusst usw. Dem Bildbetrachter ist anschliessend jede Entscheidung transparent. »Fehler« darf es nicht geben, denn oendern loesst sich nichts mehr. Loesst das traditionelle Tafelbild Uebermalungen oder gar ein Wegkratzen der Farbe zu, so entfoellt diese Korrekturmoeeglichkeit in Anbetracht des unbedeckten Malgrundes. Und auch zeichnerische Vorstudien fallen bei Mellers Ansatz natuerlich aus. Seine Malerei erfuehlt sich in einem Vollzugsgeschehen.

Betont man die Prozesshaftigkeit der Malerei von Ingo Meller, die aus dem Ereignis der kuenstlerischen Toetigkeit hervorgeht, so bedarf es freilich einiger differenzierender Bemerkungen zur Spontaneitoet und damit auch zur kunsthistorischen Bestimmung seiner Malweise. Im Unterschied noemlich zur expressionistischen Malerei, im Unterschied aber vor allem zur Kunst des Informel geht es dem Kuenstler mit seinen Bildern eben nicht um den Ausdruck oder die Freisetzung seiner eigenen Individualitoet. Das Bild ist demnach nicht im Sinne eines Psychogramms seines Urhebers misszuverstehen. Der Hin-

^① Matthias Bleyl, Essentielle Malerei in Deutschland. Wege zur Kunst nach 1945, Nuernberg 1988, S. 224.

^② Vgl. Henning Weidemann, Ingo Meller, in: Positionen. Beobachtungen zum stand der Malerei in den neunziger Jahren, (Ausst.-Kat.) Museum Folkwang Essen 1995, S. 51–54, hier, S. 52.

weis auf etwaige Noehen zur amerikanischen Malerei des abstrakten Expressionismus (z. B. Willem de Kooning) ^① verkennt das reflexive, das analytische Moment seiner Kunst.

Nicht zuletzt mit Ruecksicht auf die Betrachtung mehrerer Bilder, bei denen ein z. T. oehnlicher Spurenverlauf erkennbar ist, kann man nicht umhin, die jeweilige Positionierung der Farbzeuge als gezielte Setzungen oder, wie Meller es formuliert, als »the result of organization and the marshalling of tools« ^② zu begreifen.

So wie Mellers Bilder aber nicht als Neuauflage einer informellen Kunst zu verstehen sind, die in Deutschland durchaus eine Tradition besitzt, so sind sie auch nicht mit den Ansoetzen einer analytischen Malerei zu identifizieren, fuer die etwa die Malerei von Robert Ryman stehen mag. Eine systematische Untersuchung von Bildlichkeit, womoeglich noch untermauert von einem normativ formulierten Programm; derartige Haltungen sind dem Koelner Maler fremd. Bezeichnenderweise loesst sich z. B. auch die Auswahl des jeweiligen Farbsatzes eines Bildes nicht auf eine Farbtheorie zurueckfuehren. Das Bild ist als ein unvordenkliches Phoenomen bei Ingo Meller eine immer wieder neu zu fuehrende anschauliche Auseinandersetzung, die nicht theoretisch bzw. logisch stillzustellen ist und die in ihrer wesentlichen Bindung an die Sprache der Farbe ueber letztere hinausgeht und zur Malerei wird. Und wie immer reflektiert diese Malerei selbst auch sein mag, so ist ihr doch unleugbar ein intuitives Moment, etwas Unvorhersehbares eingeschrieben. Eben wegen dieseszumindest in »stilistischer« Hinsicht-ingesamt mehrdeutigen kuenstlerischen Standpunktes kann man von seinen Bildern angemessen vielleicht nur in der paradoxen Wendung als offenen Setzungen sprechen.

In der Tat, so loesst sich zusammenfassen, lassen sich die Grundlagen eines jeden Gemoeldes einfach und schnell benennen. Die fuer die Malerei grundlegende Unterscheidung zwischen den Fakten, dem sprachlich Benennbaren, auf der einen Seite und der anschaulichen Wirkung andererseits ist uns spoetestens seit Josef Albers Differenzierung zwischen dem »factual fact« und dem »actual fact« bekannt. Diese Einsicht trifft fuer die Malerei von Ingo Meller im gesteigerten Masse zu, so

^① Vgl. Rainer Crone/David Moos, *Meditations After The Huzricane*, in: Ingo Meller, *Malerei*. (Ausst.-Kat.) Kunstraum Kassel 1991, S. 5-9.

^② Ingo Meller, *Statment* vom 28. 8. 1990 (abgedruckt in diesem Band).

dass wir auch mit der vorliegenden Publikation und dessen Abbildungen an ein Problem geraten, dessen Existenz wir uns bewusst sein müssen, ohne es beseitigen zu können; Die Worte können das Bild nie ersetzen.

Spoetestens nachdem sich die Tuer hinter dem Besucher des Ateliers geschlossen hat, ist klar, dass der besondere, ausserordentliche malerische Ansatz von Ingo Meller doch nicht so einfach zu erfassen ist, wie man auf den ersten Blick vielleicht glauben mochte. Es bedarf einer Auseinandersetzung mit den Originalen selbst. Denn zweifellos gilt noch heute, was der Kuenstler in einem anderen Zusammenhang bereits 1985 sagte:» Das Gemoelde, so wie jeder gesetzte Ton, markiert als Schoepfung einer humanen Haltung seinen Ort und bedarf eines Umraums, der es akzeptiert.«^① Eine Aussage, die man als einen Anspruch an das betrachtende Individuum begreifen kann und die auch ueber die Kunst hinausweisen mag.

STEFAN GRONERT

^① Zit. nach Bleyl(s. Anm. 3).

绘画艺术的要素

令观赏者最初感到迷惑不解的并非英格·梅勒尔的绘画本身,而是其表现形式有些陌生,但同时又显得并不浮夸。画布作为绘画艺术的载体并没有绷紧在画布框架上,从墙上凸起,却直接平贴在墙壁之上。绘画未用支座架起而悬于墙上,也不是作为一个“客观对象”而展现于眼前。其本体即为赋色之作而无须从画框来加以渲染。附加的画框最终与绘画无内在联系,显得既陌生又浮于表面。因此梅勒尔放弃使用如他所说的“底座”。梅勒尔毅然将绘画与墙壁直接联系到一起,这对于我们这些看惯了绘画艺术之流行表现形式的观赏者来说显得有些令人费解,但还不是破坏绘画艺术。墙壁赋与画布所应有的稳定感,仿佛也就变成了绘画的载体,当我们再度举目观赏时,这种表现形式即显得十分自然,好像已与作品浑然一体了。

梅勒尔从一大块画布上剪裁下一定尺寸的画布。他按画布经纬线走向剪裁,故无直线边角而是无数弦线和边条形状,具有织物原有的纹理特性。英格·梅勒尔作画的画布既非正方形又非长方形,因此不适用直立悬挂。艺术家按照他认为适宜的位置将画布固定到墙上,达到了最精确的平衡位点,轻微的转动和偏移将使画布向上或向下倾斜。梅勒尔以此间接地表明,直条画框仅是表面具有中性和客观性,它既没有自然成画的条件,又缺乏绘画的稳定感。

画布未以白色为底色,即使那样也只会给人一种是非非的中性的绘画背景。灰褐色的画布构成底色,一涂上各种颜色,画布本身也是色。画布因其自身的色彩形成画面,而与白色墙壁区别开来。绘画与墙壁之间呈现出一种很微妙的关系,绘画虽然平贴于墙上,但却不是壁画,墙虽为绘画之载体但却不属于绘画的一部分。梅勒尔未用白色涂底色既避免了无生气的表达方式,又不至于使人产生画入墙,墙进画的错觉。他认为自己的绘画是独树一帜的艺术风格。

固定绘画作品的墙壁有足够的空间,不仅仅是为了作画框。墙壁面积的大小将确定绘画的位置。虽然每一作品有其各自的空间,并确定了远近空间中的位置,但这一空间不应有太多的支节和不良的照明条件而影响观赏。

英格·梅勒尔并不自行混合颜料,他使用几乎一眼望不到边的多种颜料制品。在他的工作室里,数百个管装颜料精确地排列在那里供使用。如此丰富多样的颜料足以供他构思色彩,挥笔作画。颜料是按制造商的名称和编号精确分类的,因此作品的标题有:伦勃朗绿、伦勃朗 634、油绿、温顿 37、五月绿、学院 532、镭钛黄、斯洛弗宁恩 121、羊皮纸绿、浅色、温顿 48。但上述列举还不能反映作品的美学表现。艺术家先在小块画布上调配他所需的颜色组合。梅勒