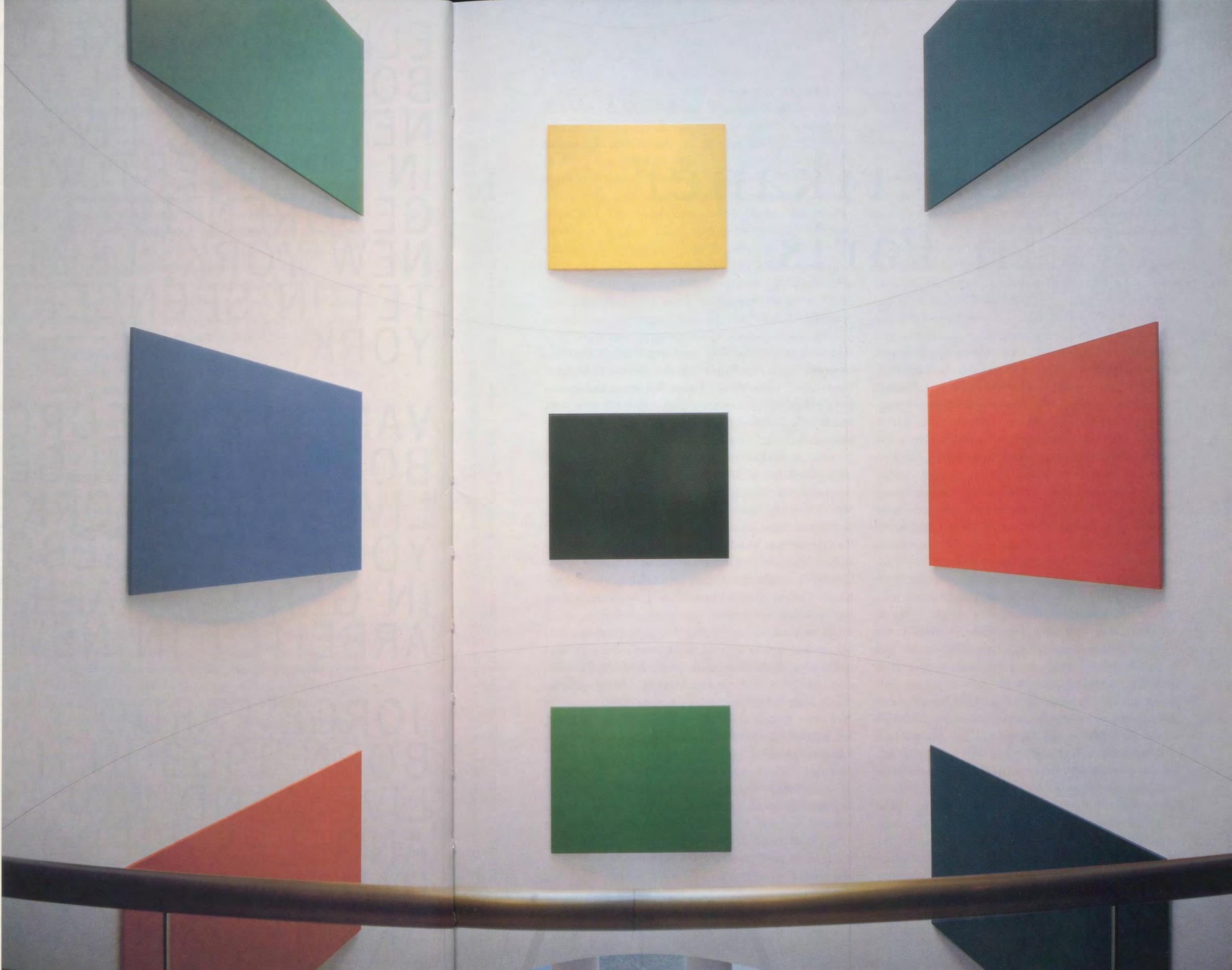
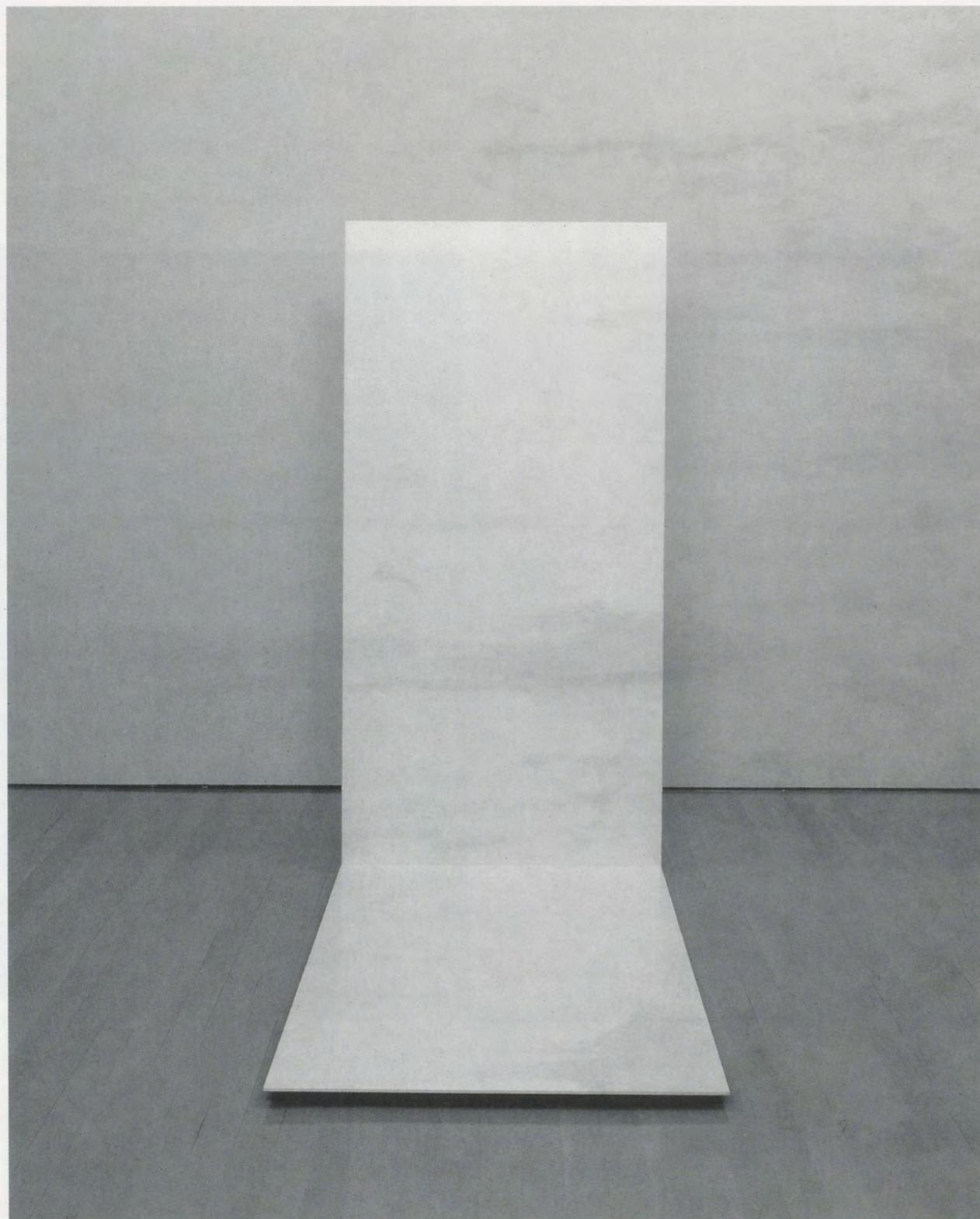


ELLSWORTH KELLY





ELLSWORTH KELLY, WHITE ANGLE, 1966, painted 1/4" aluminum, 71 1/4 x 36 x 72 1/2", 1/2" above the floor / WEISSER WINKEL, bemaltes Aluminium, 6 mm dick, 181 x 91,4 x 184 cm, 1,27 cm über dem Boden. (PHOTO: MATTHEW MARKS GALLERY, NEW YORK)

“To Hell with Pictures”

BRIONY FER

A wall has no business to be dead.

John Ruskin, *The Stones of Venice*

Ellsworth Kelly's Walls

Ellsworth Kelly's long fascination with the relation between walls and pictures can be traced back to the drawings he did in Paris in the late forties. There is a quick sketch of a wall of the Paris Métro which lists color patches, scrawling notes for colors: bright cadmium yellow, off-white, white, ochre, pale yellow and so on. It corresponds to a mental picture or memory of a screen of articulated color, neither totally random nor composed in the conventional sense. Such everyday, urban experiences as the half-distracted glimpse of surfaces that might be passed by blankly are given a peculiar kind of attention; it is almost as if they can exert a strange and compulsive attraction in inverse proportion to the lack of attention they normally receive. This is not like the early abstract painters who started out by abstracting from the figure, like Mondrian, for example, gradually paring away all but the essential structure of the represented forms of a pier or a tree. Rather, this is the kind of schematic image that only follows in the wake of a

BRIONY FER is a reader in History of Art at University College London. Her most recent book, *On Abstract Art*, was published by Yale University Press in 1997.

real intimacy with abstract painting's modes of visual address, a Métro wall seen through a lens of painting's color. This is abstraction habitually glimpsed, if not exactly everywhere, then certainly in some marginal and unlikely places and in the bits and pieces of color that are painting's residues. It might be glimpsed in paving stones seen from above, or it might be found in the lines of the misremembered drawing of a tennis court. In his discussion of Kelly's strategies of anti-composition, Yve-Alain Bois has related these drawings to "transfers" which replicate abstractly a given motif that is "already made."¹ Whilst many artists might have sought to edit out the detail and simplify forms in the name of abstraction, in Kelly's work this kind of visual attention is developed as a means to mark the often random juxtapositions that remain imprinted on the eye, the color patches retained in memory. Color, therefore, is a particular kind of abbreviation, but also one with a lyrical or poetic cadence, shifting in intensities and accents. Kelly's color sketch is in an important sense an after-event, a series of blocks of color mapped back onto a world, casual yet concentrated and distilled.



"Ellsworth Kelly: A Retrospective," Solomon R. Guggenheim Museum, New York, October 18, 1996 to January 15, 1997, installation view / Ausstellungsansicht.

Color maps of experience, even disjointed experience, is one way of thinking about Kelly's work, where his monochrome canvases are pitched in a relation to each other and to the ground of a white wall. The large 1997 retrospective of Kelly's work that began at the Guggenheim in New York included a recent series of monochrome, shaped canvases hung at intervals across a broad expanse of wall,²⁾ curved accents of color rotating on an axial point that was outside of the limit of each picture, as so many tilts and props of color on a white field. We might wonder in the face of this large expansive field what a picture has become and whether it comes singly or in multiples; what the pictorial is and how far it can be

stretched without becoming simply situation or merely literal. Kelly's work dramatizes what I would see as a disjunction between the idea of what a picture is—as a discreet entity hung on a wall—and pictorial effect, which has to do here not with representation but with the expressive possibilities of color and field. There is more to this than a simple extension of the pictorial to unite "art and life." Although his work may presuppose a field that expands to fill the whole space of a wall, sometimes hung high or low in deliberately skewed orientations, there is nonetheless at the same time a real resistance to the literalness of the situation in which the work is encountered. It is a resistance that put him out of

sync with the Minimalists in the 1960s and certainly with subsequent developments in installation. But then nor did it fit either with Michael Fried's notion of the pictorial and its fixation with an optical surface. Suspended precariously between such different models, much of Kelly's most interesting painting has been notable for only just being able to keep the pictorial intact; it works at this limit, bordering decoration on one hand and mere situation on the other.

In a review written in 1964, Donald Judd stressed that there were two main sources in Ellsworth Kelly's work; the first was early European abstraction, the second the recent scale and simplicity of American art.³⁾ Judd thought Kelly's work "fairly good"⁴⁾—faint praise indeed. And indeed Kelly's work absolutely never would settle within a literalist model. For a start, he had absorbed more than most the work of the early European abstract painters. Malevich's *WHITE ON WHITE* or *BLACK SQUARE*, Rodchenko's monochromes, Arp's chance collages and *papiers déchirés*, Mondrian's studio with its planes of color stuck on the wall—all of this haunts Kelly's oeuvre as motifs to be repeatedly worked over, distorted, recast. Whilst it might sound like a work of synthesis—pre-war, post-war, European, American—there is a degree of strangeness in the way Kelly turns the familiar repertoire of early abstraction to a radically different end. His monochrome panels subject the monochrome to serial repetition and in the process transform the inexpressive surface of the monochrome into something expressive and serial (and thus do something with seriality that was quite incompatible with what the Minimalists wanted to do with it). It is perhaps too dramatic to call this a contradiction, but there is nonetheless an almost perverse overlapping which makes one more alert to Kelly's unorthodoxy, a certain quirkiness in the ways his experiences of early European abstraction (he returned to the U.S. in 1954) get overlaid by subsequent interests but never quite forgotten. Certainly to see him as the "standard" of the "hard edge" label, as Judd did, does not really do justice to the kinds of chance reconfigurations Kelly was interested in.⁵⁾

Famously, Pollock had wanted to make paintings that were closer to the scale of murals than conventional easel pictures, closer, that is, to what he called

"wall-pictures."⁶⁾ Broadly speaking, Kelly's "scale and simplicity" echo the larger formats of post-war American painting. But it is also distinctive and less attuned to the collective form of the mural than to the dialogue with the wall itself as a kind of ground. In a letter to John Cage written from Paris in 1950, Kelly wrote, "I am not interested in painting as it has been accepted for so long—to hang on the walls of houses as pictures. To hell with pictures—they should be the wall—even better—on the outside wall of large buildings."⁷⁾ Of course, Kelly was not the first to say this kind of thing: The death-knoll of painting, the gesture towards a modernist environment is familiar rhetoric, couching the death of art in a redemptive future in which art and architecture will unite. Yet that does not do justice to what Kelly seems to be saying, nor does it describe his particular way of continuing to paint once painting pictures was pronounced a dead-end. These were quite unpropitious circumstances under which to make pictures, but they were precisely the conditions out of which Kelly's painting got made. Painting has been lost and found and lost as many times, yet Kelly chose to work over the (im)possibilities of European modernism. If, in the same letter, Kelly could go on to say "My collages are only ideas for things much larger—things to cover walls"⁸⁾ then this is what pictures have become, or rather have been substituted by—merely—"things to cover walls."

At an originary point in the history of the monochrome, the Russian critic Tarabukin had claimed that Rodchenko's three monochrome panels of 1921 pronounced the death of art because they functioned only as "blind walls."⁹⁾ Malevich's, on the other hand, were still pictorial because they were still expressive; they were pictorial not because they were illusionistic but because they continued to entertain the expectation of aesthetic response rather than cut it dead, as a blank wall would. Kelly's walls are never blank and never dead, but pictorial in the sense that Malevich's work could still be thought of in this way. When the work took on the guise of a wall, as in *COLORS FOR A LARGE WALL* (1951), the colors are arranged randomly rather than repetitively. It is made of sixty four separate monochrome panels fixed together to form a multi-colored grid, con-

ceived on the basis of the principle of collage, of sticking together different components. The serial arrangement of the monochrome panel paintings never collapses into a literal situation either. Even the shaped canvases or works like *WHITE ANGLE* (1966) may look more like objects (and Kelly certainly thought of them as such) but behave more like pictures.

On a trip back to Paris in the late sixties, Kelly took some photographs that reveal the flank walls of apartment blocks that have been partly demolished. Interior walls have been transformed into exterior walls. The chimney flues that were once on the inside have been exposed and cross the surface of the photograph as two giant stripes. They are the residue of something that has been destroyed. A forgotten life (or lives) makes its mark in the form of a relief. Such a shallow modification to the space of the photograph echoes the slight adjustment in depth of earlier works like his *YELLOW RELIEF* (1955) where two monochrome panels are fixed together merely registering an uneven surface; reconfiguring too the adjustments of tone and color in the multiple monochrome panels (like pink juxtaposed with orange). If pictures are dead, this is a wake, and it is across the only would-be dead surfaces of the wall that it is enacted.

A little later, and with no direct connection to Kelly, the French writer Georges Perec began his extraordinary book called *Species of Spaces* (1974) by announcing, "The subject of this book is not the void exactly, but rather what there is around about or inside it."¹⁰ Perec collaged together a series of speculations upon the spaces we live in. The last of these is the wall, and the ways in which walls tend to be necessarily overlooked and forgotten. We don't think about walls, and we hang pictures on walls so we don't have to look at them. The mutual relation is banal but structural to what we think a picture is: "There are pictures because there are walls. We have to be able to forget there are walls, and have found no better way to do that than pictures. Pictures efface walls. But walls kill pictures."¹¹ Writing on walls stops them being dead but, Perec adds, we do that only rarely. What would it be to think of Ellsworth Kelly as a kind of writer on walls? Not like Cy Twombly whose

scrawled gestures emulate graffiti in his paintings but graffiti as sheer color; in his own way, through abstraction, through color, articulating a wall to draw attention to the overlooked, the banal, the incidental, the effaced. Maybe it is worth remembering, as various commentators have pointed out, that Ellsworth Kelly was actually the same generation as Twombly and Johns and Rauschenberg. The work might look radically unlike Twombly's but both might bear a relation to the species of space that is the metro corridor, an underground color map of distracted experience brought out into the light. If Kelly seems to think of the wall as a kind of ground, it is a far from neutral one. For the wall is effaced and patches of it literally covered over so that segments of the field are as a consequence cut out, excised from the whole. Ellsworth Kelly's work draws attention not to Perec's void at the heart of experience (this is not the sensibility at work here) but nonetheless makes what is "around about or inside" that void intensely vivid, breathing life into the dead surfaces, real and imaginary.

1) Yve-Alain Bois "Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in its Many Guises" in: Yve-Alain Bois, Jack Cowart, Alfred Pacquement, *Ellsworth Kelly: The Years in France, 1948-54*, (Munich: Prestel, 1992), pp. 16-17. On Kelly's early work, see also Yve-Alain Bois "Kelly's Trouvailles: Findings in France" in: *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948-55*, Harvard University Art Museums, 1999.

2) See *Ellsworth Kelly: A Retrospective, 1997*, edited by Diane Waldman, ex. cat., Guggenheim Museum, New York. The exhibition traveled to Los Angeles, London and Munich.

3) Donald Judd, "Young Artists at the Fair and at Lincoln Center," *Art in America*, August 1964, in: *The Complete Writings 1959-75* (Halifax: Nova Scotia series, 1975), p. 130.

4) Donald Judd "In the Galleries, 1963," *ibid.*, p. 91.

5) Donald Judd "Young Artists at the fair and at the Lincoln Center," *Art in America*, August 1964.

6) Jackson Pollock (1947), in Francis V. O'Connor and Eugene V. Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné* (New Haven: Yale University Press, 1978), vol. 4, p. 238. The view is generally ascribed to Greenberg.

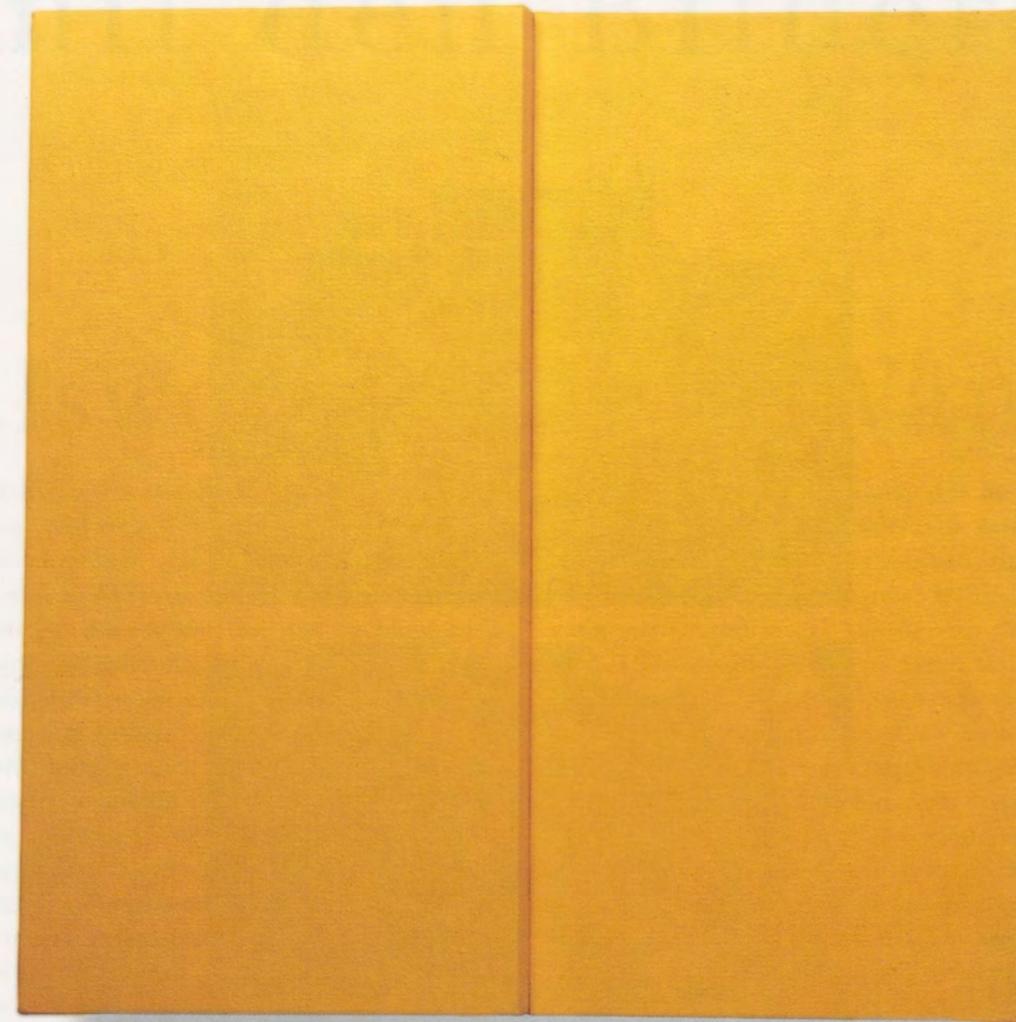
7) Ellsworth Kelly, letter to John Cage, 1950, cited in: *Ellsworth Kelly in France*, op. cit. pp. 187-8.

8) *ibid.*

9) Nikolai Taraboukin, *Le Dernier Tableau* (Paris: Editions Champ libre, 1980), p. 42.

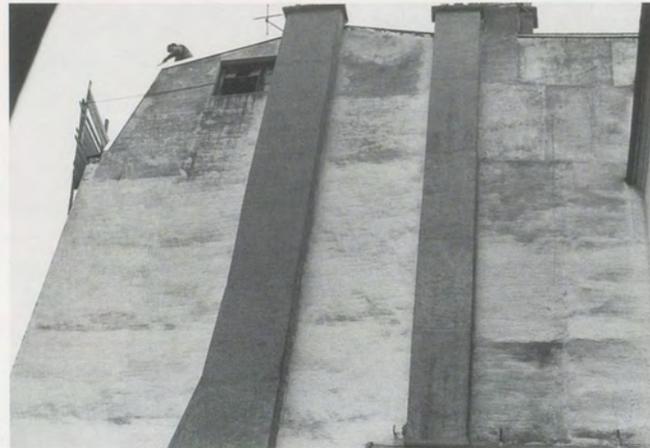
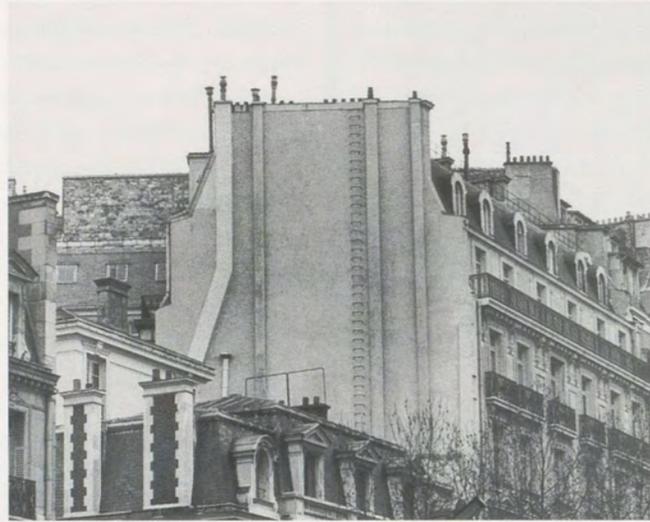
10) Georges Perec, "Walls" in: *Species of Spaces and Other Pieces* (London: Penguin Books, 1997), p. 39.

11) *ibid.*



ELLSWORTH KELLY, *YELLOW RELIEF*, 1955, oil on canvas, 2 joined panels, 24 x 24" /
GELBES RELIEF, Öl auf Leinwand, 2 verbundene Teile, 61 x 61 cm.

Top / Oben: ELLSWORTH KELLY, CHIMNEYS,
BOULEVARD DE COURCELLES, PARIS, 1967,
photograph; subject of central panel of ORMESSON /
KAMINE, Photographie; Sujet des Mittelteils von ORMESSON.
Bottom / unten: CHIMNEYS, Ile St. Louis, Paris, 1967,
photograph / KAMINE, Photographie.



BRIONY FER

«Zum Teufel mit den Bildern»

Eine Wand darf nicht tot sein.

John Ruskin, *The Stones of Venice*

Ellsworth Kellys Wände

Ellsworth Kellys anhaltendes Interesse für das Verhältnis von Bild und Wand lässt sich bis zu seinen Pariser Zeichnungen der 40er Jahre zurückverfolgen. Da ist jene flüchtige Skizze einer Wand in der Pariser Metro, die Farbflecken wie flüchtige Farbnotizen auflistet: helles Kadmiumgelb, Altweiss, Weiss, Ocker, Blassgelb usw. Es ist wie ein inneres Bild oder die Erinnerung an ein bestimmtes Farbspektrum, weder rein zufällig noch im herkömmlichen Sinn komponiert. So alltäglichen Stadterfahrungen wie dem halb abwesenden Blick für Oberflächen, an denen man in der Regel blind vorübergeht, wird hier eine seltsame Aufmerksamkeit zuteil; es ist, als hätten sie eine merkwürdige und zwingende Anziehungskraft, die in umgekehrt proportionalem Verhältnis steht zur Aufmerksamkeit, die sie normalerweise erfahren. Das ist etwas anderes als bei den frühen Abstrakten, die damit begannen, vom Figürlichen zu abstrahieren, wie etwa Mondrian, um dann Schritt für Schritt alles bis auf die Grundstruktur der darge-

stellten Formen eines Pfeilers oder Baumes wegzulassen. Es ist eher eine Art flüchtiger Andeutung, die nur aus einer echten Vertrautheit mit den Ausdrucksweisen der abstrakten Malerei entstehen kann: eine Wand in der Metro, betrachtet mit dem ganzen Wissen um die Farben in der Malerei. Dies ist eine Form der Abstraktion, der man täglich begegnen kann, wenn nicht überall, so doch in gewissen Randzonen, an unerwarteten Orten und in Farbflecken oder Überbleibseln von einst bemalten Flächen. Man kann es in Pflastersteinen sehen, wenn man sie von oben betrachtet, oder auch in den Linien einer schlechten Zeichnung eines Tennisplatzes. In seinen Gedanken über Kellys Strategie der Antikomposition verglich Yve-Alain Bois solche Zeichnungen mit «Übertragungen», welche in abstrakter Form Motive wiedergeben, die ihrerseits schon «gemachte» sind («already made»).¹⁾ Während viele Künstler im Namen der Abstraktion das Detail ausmerzten und die Formen vereinfachten, entwickelte Kelly diese besondere Art von Aufmerksamkeit um oft zufällige Kontraste, die sich dem Auge eingepägt haben, und im Gedächtnis haften gebliebene Farbspuren festzuhalten. So verwendet ist Far-

BRIONY FER liest Kunstgeschichte am University College in London. Sie ist Autorin des Buches *On Abstract Art* (Yale University Press, 1997).

be eine spezifische Art von Abkürzung, allerdings eine von lyrischer oder poetischer Qualität mit einem breiten Spektrum möglicher Intensitäten und Akzente. Kellys Farbskizze ist auf entscheidende Weise ein «After-Event», ein Ereignis nach dem Ereignis, eine Reihe von Farbblöcken, nachträglich nach einer Wirklichkeit skizziert, beiläufig und doch konzentriert und aus ihr entnommen.

Als farbige Pläne des Erfahrenen, auch von nicht zusammenhängenden Erfahrungen, kann man Kellys Werk verstehen, wenn etwa seine monochromen Leinwände sowohl aufeinander wie auf den Ton der weissen Wand dahinter abgestimmt sind. Die grosse Retrospektive von 1977, die zuerst im Guggenheim Museum in New York gezeigt wurde, schloss eine neuere Serie monochromer, verschieden geformter

Leinwände, *Shaped Canvases*, mit ein, die in Abständen über eine grosse Wandfläche verteilt hingen.²⁾ Die gekrümmten Farbakzente schienen sich um Zentren zu drehen, die ausserhalb der Bilder selbst lagen, wie Farbschweife und -propeller auf einem weissen Feld. Angesichts einer so grossen offenen Fläche mag man sich fragen, was aus dem Bild geworden ist und ob wir es hier mit einem oder mehreren Bildern zu tun haben; was ist das Malerische daran, und wie weit lässt es sich dehnen ohne ins rein Situative oder Konkrete abzugleiten? Kellys Werk inszeniert, was ich die Unvereinbarkeit zwischen der Vorstellung, was ein Bild ist – als unterscheidbares an der Wand hängendes Etwas –, und der malerischen Wirkung nennen würde, wobei Letztere hier nichts mit bildlicher Darstellung, aber alles mit den Ausdrucks-



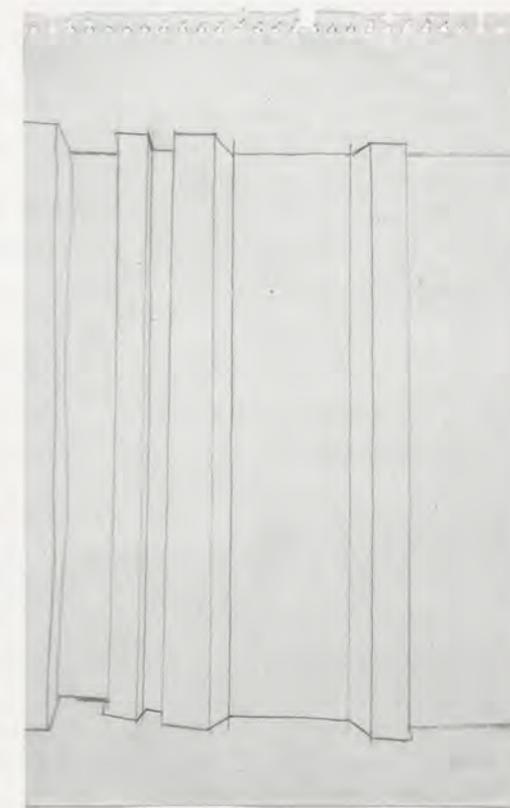
ELLSWORTH KELLY, METRO POSTERS (6-7), 1949, pencil, 9 3/4 x 13 1/4" / METRO-PLAKATE, Bleistift, 24,8 x 33,7 cm. (PHOTO: HARVARD UNIVERSITY ART MUSEUMS)

möglichkeiten von Farbe und Fläche zu tun hat. Das bedeutet weit mehr als eine blosser Ausweitung des Malerischen um «Kunst und Leben» zu vereinen. Auch wenn seine Arbeit eine expandierende und schliesslich die ganze Wand füllende Fläche, manchmal hoch oder tief in absichtlich schiefer Lage hängend, voraussetzt, gibt es doch zugleich einen realen Widerstand gegenüber der konkreten Situation, in der man dem Werk begegnet. Dieser Widerstand war es, der ihn in den 60er Jahren von den Minimalisten unterschied und natürlich auch von späteren Entwicklungen in der Installationskunst. Andererseits passte er auch nicht zu Michael Frieds Begriff des Malerischen und seiner Fixierung auf die optische Wirkung der Oberfläche. Im ungesicherten Raum zwischen so verschiedenen Modellen schwebend, war ein grosser Teil von Kellys interessantester Malerei eben dadurch bemerkenswert, dass er das Malerische gerade noch zu bewahren vermochte; das funktioniert auf diesem schmalen Grat, an der Grenze zum Dekorativen auf der einen, zum rein Situativen auf der anderen Seite.

In einer Kritik von 1964 unterstrich Donald Judd, dass es zwei Hauptquellen für Ellsworth Kellys Werk gäbe: Die erste wären die frühen europäischen Abstrakten, die zweite die Grossformate und die Einfachheit der jüngsten amerikanischen Kunst.³⁾ Judd hielt Kellys Arbeiten für «ziemlich gut»⁴⁾ – nicht gerade ein überschwängliches Lob. Tatsächlich erschöpft sich Kellys Werk überhaupt nicht in einem rein konkreten Rahmen. Erstens hatte er sich intensiver als die meisten mit der frühen abstrakten Malerei in Europa auseinandergesetzt. Malewitschs WEISS AUF WEISS oder SCHWARZES QUADRAT, Rodtschenkos monochrome Bilder, Arps Zufalls-Collagen und *papiers déchirés*, Mondrians Atelier mit seinen Farbflächen an den Wänden: All das durchzieht Kellys Werk in Form von Motiven, die wieder und wieder überarbeitet, verzerrt und neu entworfen werden. Das mag sich nach Synthese anhören – Vorkrieg, Nachkrieg, Europa, Amerika –, aber die Art, wie Kelly das vertraute Repertoire der frühen Abstrakten zu etwas radikal anderem verkehrt, ist schon sehr eigenartig. Seine monochromen Tafeln unterwerfen das Monochrome einer seriellen Wiederholung und wandeln dadurch seine ausdruckslose Oberfläche in

ELLSWORTH KELLY, PARIS METRO, STUDY FOR A RELIEF (1), 1950, pencil, 8 1/4 x 5 3/8" / PARISER METRO, STUDIE FÜR EIN RELIEF (1), Bleistift, 21 x 13,7 cm.

(PHOTO: HARVARD UNIVERSITY ART MUSEUMS)



etwas Expressives und Serielles (wobei sie mit der Serialität etwas anstellen, was unvereinbar ist mit dem, was die Minimalisten damit bezweckten). Es wäre wohl übertrieben, darin einen Widerspruch zu sehen, aber es ist immerhin eine beinahe pervers anmutende Überschneidung, die unsere höchste Aufmerksamkeit weckt für Kellys unorthodoxes Vorgehen, für die unberechenbare Art, wie die Spuren seiner Auseinandersetzung mit den frühen abstrakten Europäern (er kehrte 1954 in die USA zurück) von späteren Interessen überlagert werden und dennoch nie ganz verloren gehen. Gewiss wird man dem Spezifischen der zufälligen Neukombinationen, die Kelly interessierten, nicht gerecht, wenn man ihn wie Judd als Standardvertreter der Hard-Edge-Malerei versteht.⁵⁾

Bekanntermassen hatte schon Pollock Bilder malen wollen, die eher dem Format der Wandmalerei entsprachen als das konventionelle Staffelei-Bild, Bilder, die dem näher kamen, was er als «Wand-Bilder» (wall-paintings) bezeichnete.⁶⁾ Allgemein betrachtet widerspiegelt die «Grösse und Einfachheit» von Kellys Werk sicher die Grossformate der amerikanischen Nachkriegsmalerei. Aber es unterscheidet sich auch von diesen und ist weniger ein Wandbild im herkömmlichen Sinn als ein Dialog mit der Wand als solcher, die selbst schon eine Art Bildgrund ist. 1950 schrieb Kelly in einem Brief an John Cage aus Paris: «Ich bin nicht an einer Malerei in der altbekannten und anerkannten Form interessiert – etwas, das als Bilder an den Wänden von Häusern hängt. Zum Teufel mit den Bildern – sie sollten die Wand sein – oder noch besser – sie sollten sich an den Aussenwänden grosser Gebäude befinden.»⁷⁾ Natürlich war Kelly nicht der Erste, der solches formulierte: Der Abgesang auf die Malerei und die Hinwendung zum modernistischen Environment gehören zur vertrauten Rhetorik, die das Ende der Kunst mit einer erlösenden Zukunft verbrämt, in der Kunst und Architektur eins sein werden. Das wird jedoch weder dem gerecht, was Kelly zu sagen scheint, noch erfasst es die besondere Weise, in der er fortfährt zu malen, nachdem das Malen von Bildern zur Sackgasse erklärt wurde. Die Umstände waren nicht günstig um Bilder zu malen, aber es waren genau die Umstände, aus denen heraus Kellys Bilder entstehen konnten. Die Malerei war schon öfter für tot erklärt und wieder entdeckt worden, aber Kelly machte die (Un-)Möglichkeiten der Europäischen Moderne zum Thema seiner Arbeit. Wenn Kelly im selben Brief an Cage mit dem Satz fortfahren konnte: «Meine Collagen sind nur Ideen für viel grössere Sachen – wandfüllende Dinge»,⁸⁾ so entspricht das genau dem, was aus den Bildern geworden ist bzw. wodurch sie ersetzt wurden: einfach «Dinge, die Wände bedecken».

Zu einem frühen Zeitpunkt in der Geschichte der Monochromie behauptete der russische Kritiker Tarabukin, dass Rodtschenkos drei monochrome Tafeln von 1921 den Tod der Kunst verkündeten, weil sie wie «leere Wände» wirkten.⁹⁾ Malewitschs Bilder andererseits galten noch als Malerei, weil sie noch

expressiv waren; sie waren Malerei, nicht weil sie etwa illusionistisch gewesen wären, sondern weil sie der Erwartung einer ästhetischen Rezeption weiterhin entgegenkamen und sie nicht im Keim erstickten, wie das eine leere Wand tat. Kellys Wände sind nie leer und nie tot, sondern malerisch in dem Sinn, in dem auch Malewitschs Quadrate nach wie vor als Malerei gelten können. Tritt ein Werk als Wand auf, wie in *COLORS FOR A LARGE WALL* (Farben für eine grosse Wand, 1951), so sind die Farben eher zufällig als repetitiv angeordnet. Die Arbeit besteht aus 64 einzelnen monochromen Tafeln, die zu einem vielfarbigem Raster zusammengefügt sind, nach dem Prinzip der Collage, die verschiedenartige Bestandteile zusammenfügt. Die serielle Anordnung der monochromen Tafelbilder fällt auch nie ins bloss konkret Situative ab. Sogar die *Shaped Canvases* oder Werke wie *WHITE ANGLE* (Weisser Winkel, 1966) schauen zwar wie Objekte aus (und Kelly verstand sie zweifellos als solche), haben aber eher die Wirkung von Bildern.

Auf einer Reise zurück nach Paris in den späten 60er Jahren machte Kelly einige Photos von den Seitenwänden einiger Wohnblöcke, die ein Stück weit abgebrochen worden waren. Innenwände waren zu Aussenwänden mutiert. Die Kamine, früher im Inneren verborgen, waren jetzt sichtbar und durchziehen die Oberfläche der Photographie wie zwei lange Streifen. Es sind Überreste von etwas Zerstörtem. Ein vergessenes Leben (oder mehrere) zeichnet (oder zeichnen) sich als Relief ab. Die unmerkliche Raumveränderung in dieser Photographie erinnert an die leichten Tiefenverschiebungen in früheren Arbeiten, etwa seinem *YELLOW RELIEF* (Gelbes Relief, 1955) aus den Pariser Jahren, in dem zwei monochrome Tafeln so zusammengefügt sind, dass lediglich eine Unebenheit in der Oberfläche entsteht; wo aber auch die Abstimmung von Ton und Farbe der mehrteiligen monochromen Tafeln (etwa Pink gegenüber Orange) wieder aufgenommen wird. Wenn die Bilder tot sind, so ist dies eine Totenwache und sie wird genau auf den totgesagten Wandflächen inszeniert.

Etwas später und ohne direkten Zusammenhang mit Kelly eröffnete der französische Schriftsteller Georges Perec sein aussergewöhnliches Buch *Espèces d'espaces* (1974) mit dem Satz: «Das Thema dieses

Buches ist nicht eigentlich die Leere, sondern vielmehr das, was drum herum oder darin ist.»¹⁰⁾ Perec fügte eine Reihe von Gedanken über die Räume, in denen wir leben, zu einer Art Collage zusammen. Der letzte Raum ist die Wand, die auf tausend Arten allzu leicht übersehen und vergessen wird. Wir denken nicht über Wände nach und wir hängen Bilder an die Wände, damit wir sie nicht mehr anschauen müssen. Das ist eine banale Geschichte, aber entscheidend für unsere Vorstellung von dem, was ein Bild ist: «Es gibt Bilder, weil es Wände gibt. Man muss vergessen können, dass es Wände gibt, und man hat hierzu nichts Besseres gefunden als die Bilder. Die Bilder löschen die Wände aus. Aber die Wände töten die Bilder.» Das Schreiben auf Wände erweckt sie zum Leben, doch, sagt Perec: «Man tut es nur sehr selten.»¹¹⁾ Wie, wenn man Ellsworth Kelly so sehen würde: einer, der auf Wände schreibt? Nicht wie Cy Twombly, dessen Kritzelbewegungen mit dem Graffito wetteifern, sondern das Graffito als schieres Farbereignis; auf seine ganz eigene Weise durch Abstraktion und Farbe der Wand Ausdruck verleihend und die Aufmerksamkeit auf das Übersehene, das Banale, das Zufällige und Ausgelöschte lenkend. Vielleicht ist es wirklich nützlich, daran zu erinnern (wie das viele Kommentatoren getan haben), dass Ellsworth Kelly aus derselben Generation stammt wie Twombly und Johns und Rauschenberg. Sein Werk mag radikal anders aussehen als dasjenige von Twombly, aber beiden könnte eine Beziehung zu jener Art von Räumen gemeinsam sein, zu denen auch die Gänge der Metro zählen, eine Untergrund-Farbkarte des beiläufig Wahrgenommenen und ans Licht Gebrachten. Wenn Kelly die Wand als eine Art Bildgrund versteht, so gewiss nicht als neutralen. Denn die Wand wird ausgelöscht und Teile davon werden buchstäblich zugedeckt, so dass Segmente der Fläche ausgeschnitten und aus dem Ganzen herausgetrennt werden. Ellsworth Kellys Werk lenkt die Aufmerksamkeit nicht auf Perecs Leere im Kern jeder Erfahrung (es ist nicht Empfindsamkeit, die hier am Werk ist), erweckt aber nichtsdestoweniger «das, was drum herum oder darin ist» zu intensiver Lebendigkeit und haucht den toten Oberflächen Leben ein, seien sie nun real oder imaginär.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) Yve-Alain Bois, «Ellsworth Kelly in France: Anti-Composition in its Many Guises», in: Yve-Alain Bois, Jack Cowart, Alfred Pacquement, *Ellsworth Kelly: The Years in France, 1948–54*, Prestel, München 1992, S. 16–17. Zu Kellys Frühwerk vgl. auch Yve-Alain Bois, «Kelly's Trouvailles: Findings in France», in: *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948–55*, Harvard University Art Museums und Kunstmuseum Winterthur 1999.

2) Vgl. *Ellsworth Kelly: A Retrospective, 1997*, Diane Waldman (Hrsg.), Guggenheim Museum, New York. Die Ausstellung wurde auch in Los Angeles, London und München gezeigt.

3) Donald Judd, «Young Artists at the Fair and at Lincoln Center», *Art in America*, August 1964, zit. nach ders., *The Complete Writings 1959–75*, Nova Scotia series, Halifax 1975, S. 130.

4) Donald Judd, «In the Galleries, 1963», ebenda, S. 91.

5) Donald Judd, «Young Artists at the Fair and at Lincoln Center», *Art in America*, August 1964.

6) Jackson Pollock (1947) in: Francis V. O'Connor, Eugene V. Thaw, *Jackson Pollock: A Catalogue Raisonné*, Yale University Press, New Haven 1978, Bd. 4, S. 238. Diese Ansicht wird allgemein Greenberg zugeschrieben.

7) Ellsworth Kelly, Brief an John Cage, 1950, zitiert in: *Ellsworth Kelly in France*, op. cit. S. 187–188.

8) Ebenda.

9) Nikolai Taraboukin (franz. Schreibweise), *Le Dernier Tableau*, Editions Champ libre, Paris 1980, S. 42.

10) Georges Perec im Vorwort zu *Träume von Räumen*, übers. v. Eugen Helmlé, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1994, S. 10.

11) Georges Perec, «Wände», in: op. cit., S. 51.

«Ellsworth Kelly: A Retrospective»,
Solomon R. Guggenheim Museum, New York,
October 18, 1996 to January 15, 1997,
installation view / Ausstellungsansicht.

