

## Zum Biomorphen in der Malerei von Dorothee Diebold

Dorothee Diebolds neuere Arbeiten sind Hybride zwischen Malerei und Skulptur. Der Bezug zur Wand als angestammter Ort des Tafelbildes ist bei ihnen offensichtlich, doch wachsen sie auch gleichsam in den Raum, nisten in Raumecken, wölben sich um Pfeiler oder stehen als vollplastisches Gebilde auf dem Boden. Der für diese Werke selbst gewählte Begriff „Biomorphe Malerei“ besetzt unterschiedliche Assoziationsfelder, die im Folgenden sowohl aus historischer Perspektive als auch in Bezug zur zeitgenössischen künstlerischen Praxis behandelt werden sollen.

Der Begriff „biomorph“ hat sich im Kunstgespräch der Klassischen Moderne herausgebildet, um eine bestimmte Tendenz der Abstraktion zu beschreiben. Alfred H. Barr Jr., der Gründungsdirektor des Museum of Modern Art in New York, hat auf dem Katalogcover seiner epochalen Ausstellung *Cubism and Abstract Art* von 1936 eine Art Flussdiagramm reproduzieren lassen, das in der Gegenüberstellung von „Geometrical Abstract Art“ und „Non-Geometrical Abstract Art“ mündet.

In dem von Barr verfassten Katalogtext werden die nichtgeometrischen Tendenzen der Abstraktion auch „biomorph“ oder „organisch“ genannt und mit Künstlern wie Hans Arp, Joan Miró und Henry Moore identifiziert. Im Unterschied, so Barr, zu den scharfkantigen, mathematisch berechenbaren Formen der Geometrie und des Verstandes, gehe es bei der „Lebensgestalt“, so die wörtliche Übersetzung von griechisch *βίος* und *μορφή*, um fließende, runde Formen, die eher das Gefühl ansprechen würden: „This tradition, by contrast with the first, is intuitional and emotional rather than intellectual; organic or biomorphic rather than geometrical in its forms; curvilinear rather than rectilinear, decorative rather than structural, and romantic rather than classical in its exaltation of the mystical,

the spontaneous and the irrational. Apollo, Pythagoras and Descartes watch over the Cezanne-Cubist geometrical tradition; Dionysus (an Asiatic god), Plotinus and Rousseau over the Gauguin-Expressionist-non-geometrical line.“<sup>1</sup>

Die Unterscheidung von „geometrisch“ und „nichtgeometrisch“ entspricht in ihrer Struktur der alten Dualität von Klassik und Romantik und speist sich weiterhin aus den Begriffspaaren apollinisch/dionysisch (Nietzsche) und linear/malerisch (Wölfflin)<sup>2</sup>. Barr verweist in diesem Zusammenhang noch auf den Kontrast zwischen der Form eines Quadrats und der einer Amöbe<sup>3</sup>, was insofern bemerkenswert ist, als damit auf den mikroskopischen Bereich von Einzellern gleichsam herangezogen wird. Auch wenn das Biomorphe in der Kunst an die Ungegenständlichkeit oder Abstraktion geknüpft ist, sind dem Begriff spezifische wissenschaftliche Konnotationen eingeschrieben, die auf die tieferliegenden Strukturen des Lebendigen verweisen. Hans Arp etwa, der seit 1916 mit „amöbenhaften“ Formen in seinem Werk befasst war,<sup>4</sup> sah in der von ihm verfolgten Abstraktion ein Gleichnis zu der von der Natur bewirkten Schöpfung: „Wir wollen bilden, wie die Pflanze ihre Frucht bildet, und nicht abbilden.“<sup>5</sup>

Hierin unterscheidet sich das „Biomorphe“ deutlich vom älteren Konzept der „Lebendigkeit“, das auf dem Boden eines mimetischen, der Ähnlichkeit verpflichteten Kunstbegriffs entstanden ist. Die durch bildliche Illusion erzeugte Nähe oder gar Kohäsion zum Lebendigen war ein vielfach bestauntes Phänomen. Bereits aus der Antike sind diverse Erzählungen überliefert, die von Grenzüberschreitungen zwischen Natur und Artefakt berichten und die dann seit dem frühen 15. Jahrhundert eine enorme Konjunktur in der europäischen Kunst erlebten.<sup>6</sup> Frank Fehrenbach hat in diesem Zusammenhang festgehalten: „Lebendigkeit ist die

alles überragende, geradezu inflationär verwendete Kategorie im künstlerischen Diskurs der Renaissance.“<sup>7</sup> Biomorphe Kunst hingegen bildet nicht das Leben ab, sondern ist eine Anverwandlung an Strukturen des Lebendigen.

Auch wenn der Status der Lebendigkeit bei Dorothee Diebolds biomorphen Bildobjekten offensichtlich ist, so sind sie doch in hohem Maße auf die Interaktion mit den Betrachtenden ausgelegt, die im Akt der Perzeption eine besondere Form der Verlebendigung bewirken. So entsteht bei Nahaufnahme ein gespanntes, leicht durchscheinendes Gewebe ein optischer „Wabereffekt“, der nur im peripheren Sehbild wahrzunehmen ist und mit der physiologischen Struktur der Netzhaut zusammenhängt. Ähnliche Bewegungszusammenhänge werden von geometrischen Mustern hervorgerufen, welche den körperlichen Anteil am Sehen kenntlich machen. Im Kontext von Diebolds Werkbegriff ist dieser Effekt ausdrücklich gewünscht bzw. gezielt herbeigeführt. Er markiert eine sozusagen optische Brücke zu den Betrachtenden und ihrer intendierten aktiven Rolle bei der Werkrezeption.

Der zweite Teil des Begriffs „biomorphe Malerei“ ist eine Gattungsdefinition und verweist auf die sowohl praktische als auch diskursive Herkunft der Gebilde. Dorothee Diebold hat von 2007 bis 2016 in Offenbach, Jerusalem und Hamburg eine Ausbildung als Malerin durchlaufen, zuletzt in der Klasse von Anselm Reyle. Die ersten plastisch geformten Bildobjekte zeigte sie dann im Oktober 2018 bei der Ausstellung zum Berlin Masters Award in Berlin-Weißensee. In einer ersten kritischen Reflexion wurden sie noch als „volume paintings“ bezeichnet und zugleich mit dem Topos der „geformten Leinwand“ (shaped canvas) belegt.<sup>8</sup>

Der Begriff bezeichnet die Abkehr von der traditionellen Bildgestalt, wie sie sich als Thema oder Problemstellung der Abstraktion in der Nach-

kriegsmoderne gestellt hat.<sup>9</sup> Mit Albertis Metapher vom Bild als Fenster im 15. Jahrhundert war eine wirkmächtige Einschreibung in das Medium verbunden, die den Blick auf eine illusionistische Welt „hinter“ der Leinwand richtete.

Mit der Überwindung der abbildenden Funktion des Bildes im Zuge der Moderne fiel der Blick nun auf ein Objekt an der Wand mit einer spezifischen plastisch-räumlichen Wirkung, die in vielfältiger Weise künstlerisch behandelt wurde. Die „geformte Leinwand“ ist eine Folge dieses Perspektivwechsels. Das Phänomen wird vorrangig mit den Werken des amerikanischen Malers und Bildhauers Frank Stella (\*1936) identifiziert, und 1964 im Solomon Guggenheim Museum in der von Lawrence Alloway kuratierten Überblicksausstellung *The Shaped Canvas* einem breiteren Publikum präsentiert.<sup>10</sup> Waren die ersten Werke dieser Art noch auf die Entgrenzung des Bildumrisses beschränkt, erweiterte sich das Konzept ab Mitte der 1960er Jahre auch auf plastische, dreidimensionale Wandarbeiten, die aber weiterhin stets als „Leinwände“, also als Malerei gekennzeichnet waren.<sup>11</sup>

Im europäischen Kontext haben sich in derselben Zeit Künstler wie Lucio Fontana und Bernard Schultze mit den räumlich-plastischen Qualitäten des Tafelbildes auseinandergesetzt. Auch die „Kissenbilder“ von Gotthard Graubner (1930–2013) sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen, auch wenn der Künstler die rechteckige bzw. quadratische Umrisslinie des Bildes nie aufgegeben hat. Die Farbe wird bei diesen Werken mit Schwämmen auf Leinwandstoff getupft, der über dicke Schichten synthetischer Watte gespannt ist. Später nannte Graubner sie treffend „Farbraumkörper“, um auf die haptische, den Tastsinn ansprechende Qualität hinzuweisen.

Die „geformte Leinwand“ ist seit den 1960er Jahren ein wiederkehrendes Phänomen

der zeitgenössischen Kunst. 2014 fand in der New Yorker Galerie Luxembourg & Dayan als Reminiszanz an die Guggenheim-Ausstellung 50 Jahre zuvor, die generationsübergreifende Gruppenausstellung *The Shaped Canvas – Revisited* statt, bei der Werke von u.a. Lynda Benglis, Lucio Fontana, Ron Gorchov, Mary Heilmann, Charles Hinman, Damien Hirst, Wyatt Kahn, Jacob Kassay, Roy Lichtenstein, Nate Lowman, Olivier Mosset, Elizabeth Murray, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Steven Parrino, Pino Pascali, Richard Prince, Harvey Quaytman, James Rosenquist, Paolo Scheggi, Frank Stella, Richard Tuttle und Tom Wesselmann zu sehen waren.

Eine Erweiterung des Konzeptes findet bei Dorothee Diebold insofern statt als sie mit den vollplastischen Objekten das vielleicht wichtigste Wesensmerkmal unterläuft, um noch als Bild und nicht als Skulptur zu gelten, wie es Lawrence Alloway 1964 bereits festhielt: „*A shaped canvas is one-sided, as is any painting, so that [...] the literal three-dimensionality of sculpture is approached.*“<sup>12</sup> Dorothee Diebolds zum Teil mit Glitzerstaub bestreute Bildoberflächen sind feine, verletzte Membranen, die in ihren Ausstellungen gleichsam in unterschiedlichen Aggregatzuständen präsentiert werden: Zum einen in der klassischen Bildform, gespannt über einen rechteckigen Keilrahmen, dann halbplastisch in der Tradition der „geformten Leinwand“ und schließlich vollplastisch als frei stehendes Gebilde. Auch letztere sind in dem Sinne als Bild konzipiert, als es bei ihnen im Wesentlichen um die äußere Hülle als gestaltete Oberfläche geht. Die teilweise deutlich sichtbare Naht einer „Bildkante“ bei den über gepolsterte Tragkonstruktionen gestülpten Häuten markiert ihre Herkunft aus der Zweidimensionalität. Dorothee Diebolds entfalten sich formal und inhaltlich am stärksten im Kontext einer Ausstellung, die das gesamte Schaffensspektrum der Künstlerin sichtbar macht.

1 Zitiert nach: Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, Ausst.-Kat. New York 1936, S. 19. Vgl. Jennifer Mundy, „*The naming of Biomorphism*“, in: *Biocentrism and Modernism*, Farnham 2011, S. 61-75.

2 Auch Wilhelm Worringers Begriffspaar „Abstraktion und Einfühlung“ (1908) spielt hier eine Rolle, das 1914 vom englischen Kunstkritiker T. E. Hulme zur Unterscheidung von „organischen“ und „geometrischen“ Tendenzen in der Kunstgeschichte herangezogen wurde. Vgl. Benjamin Buchloh u. a., *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London 2004, S. 88/89. Den Hinweis darauf verdanke ich dem Aufsatz „Biomorphismus heute?“ von Sabine Bartelsheim, in: *kunsttexte.de* 1/2015 – 10, Anm. 7.

3 „The shape of the square confronts the silhouette of the amoeba.“ Barr (wie Anm. 1) S. 19.

4 Barr verwies bei seinem Vergleich auch konkret auf die Abbildung einer Arbeit von Hans Arp.

5 „Konkrete Kunst“, in: Hans Arp, *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, Zürich 1955, S. 79. In Kunstkreisen dieser Zeit wurde Henri Bergsons Philosophie des „*élan vital*“ intensiv rezipiert, die der Abstraktion als Übersetzung von Lebensenergien eine wichtige Legitimation verlieh. Siehe dazu speziell im Hinblick auf die Skulptur der Moderne: Anita Beloubek-Hammer, *Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld*, 2 Bde., Köln 2007.

6 Die Täuschungsmacht der Malerei manifestiert sich etwa in der bei Plinius erzählten Geschichte von den ‚Trauben des Zeuxis‘. Im Wettstreit mit dem Maler Pharrasios hätte Zeuxis die Früchte derart naturgetreu wiedergegeben, dass Vögel versucht hätten, sie aufzupicken.

7 Frank Fehrenbach, „Quasi animata forma. ‚Lebendige Kunst‘ in der Frühen Neuzeit“, in: *BIOS - Konzepte des Lebens in der zeitgenössischen Skulptur*, hrsg. v. Marc Wellmann, Berlin 2012, S. 30-39; hier: S. 34. Vgl. dazu Frank Fehrenbach, *Calor nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit*, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Berlin; München 2003, S. 151-170.

8 In dem von Eva Scharrer verfassten Text zur Ausstellung von Nevin Aladağ und Dorothee Diebold in der Kunsthalle 44 Møen (8. Juni bis 21. Juli 2019): *„In the big hall, Dorothee Diebold shows her latest set of ‚volume paintings‘ (2018/2019). These hybrids between sculpture and easel painting proliferate beyond their stretchers and into the space like deformed body-parts, mushrooms or clouds. [...] Taking the idea of the shaped*

*canvas on another level, Diebold radically breaks up the square of the wooden stretcher into three-dimensional frames...‘* in: <http://www.44moen.tanasberlin.de/index.php?nav=review&artikel=90&jahr=2019#show> (aufgerufen am 27.11.2019).

9 Es existieren frühere Beispiele aus den 1920er und 1930er-Jahren, u.a. von den weithin unbekanntem Malern Peter Laszlo Peri, Abraham Joel Tobias und Rhod Rothfuss. Ruprecht Geiger hat mit geometrisch geformten Bildumrissen ab 1947 experimentiert. Historisch gesehen war das Tafelbild übrigens noch nie ausschließlich auf die rechteckige Form beschränkt. Architektonisch bedingte Bildgrenzen etwa bei Deckengemälden oder die aus Architekturformen abgeleitete Gestalt von Altartafeln ließen sich hier genauso anführen wie das vor allem in der Renaissance beliebte Rundbild (tondo).

10 In der Ausstellung waren vom 9.12.1964 bis 3.1.1965 Werke von Robert Smith, Paul Feeley, Sven Lukin, Neil Williamns und Frank Stella zu sehen.

11 Erste Beispiele davon wurden in der Ausstellung ‚*Shape and Structure*‘ in der New Yorker Galerie Tibor de Naguy 1965 präsentiert. Vorher verhinderte mglw. das Diktum der Flatness also der Zweidimensionalität, wie sie vom Kunstkritiker Clement Greenberg als Wesensmerkmal der Malerei verstanden wurde, die Entgrenzung zum Relief. In der Presseerklärung zur Ausstellung im Guggenheim Museum war als Statement von Lawrence Alloway zu lesen: *„A shaped canvas is not a sculpture. It may be three-dimensional, in that it carries projections or is opened up, but it retains connections with the painting we are accustomed to, flat right-angled planes on the wall.“*, in: <https://www.guggenheim.org/finding-aids/file/55-guggenheim-museum-opens-exhibition-on-the-theme-of-the-shaped-canvas> (aufgerufen am 4.12.2019).

12 Ebd.

## **Dorothee Diebold — Biomorphic Painting**

Dorothee Diebold's recent artworks are hybrids of painting and sculpture. Her works have an apparent relationship to the wall—the historical place of panel paintings—and yet they also expand into the room, nest in corners, enfold pillars, or stand on the floor as three-dimensional structures. The term “biomorphic painting” was chosen by the artist for these works as it indicates different fields of association; these will be examined here from a historical perspective and linked to contemporary artistic practice.

The term “biomorphic” originated in classical modernism's discussions about art to describe a certain tendency in abstraction. Alfred H. Barr Jr., the founding director of the Museum of Modern Art in New York, reproduced a flowchart on the catalogue cover of his epochal exhibition “Cubism and Abstract Art” in 1936, which juxtaposes “Geometrical Abstract Art” and “Non-Geometrical Abstract Art”.

In the catalogue text, Barr refers to non-geometric tendencies in abstract art as “biomorphic” or “organic” and ascribes them to artists such as Hans Arp, Joan Miró, and Henry Moore. Barr states that in contrast to the sharp-edged, mathematically calculable forms of geometry and the mind, the “life form”—literally translated from the Greek βίος and μορφή—is concerned with fluid, round shapes that are emotionally appealing: “This tradition, by contrast with the first, is intuitional and emotional rather than intellectual; organic or biomorphic rather than geometrical in its forms; curvilinear rather than rectilinear, decorative rather than structural, and romantic rather than classical in its exaltation of the mystical, the spontaneous and the irrational. Apollo, Pythagoras and Descartes watch over the Cézanne-Cubist geometrical tradition; Dionysus (an Asiatic god), Plotinus and Rousseau over the Gauguin-Expressionist-non-geometrical line.”<sup>1</sup>

The distinction between “geometric” and “non-geometric” corresponds to the classical and romantic periods' age-old duality; it continuously derives from the conceptual pairs: Apollonian/Dionysian (Nietzsche) and linear/painterly (Wölfflin)<sup>2</sup>. In this context, Barr also refers to the contrasting shapes of a square and that of an amoeba<sup>3</sup>, which is remarkable because it zooms into the microscopic sphere of protozoa. Even though biomorphs in art are linked to notions of non-representationalism or abstraction, the term conveys specific scientific connotations that refer to the structures of a living organism. Hans Arp, for example, had been concerned with “amoebic” forms in his work since 1916,<sup>4</sup> within his pursued abstraction he saw a parable of nature's creation: “We want to create, like the plant creates its fruit, and not recreate.”<sup>5</sup>

This reveals the significant difference between notions of “biomorphic” and older ideas of “liveliness”, which emerged from a mimetic conception of art committed to similarity. Pictorial illusions that caused a sense of closeness and even attachment to the living were a widely admired phenomenon. Various tales from antiquity describe an intersection of nature and the artefact; these experienced an enormous upsurge in European art since the early 15th century.<sup>6</sup> In this context, Frank Fehrenbach states: “Vitality is the most important category in the artistic discourse of the Renaissance; it was used almost in an inflationary way.”<sup>7</sup> Biomorph art, on the other hand, does not depict life; instead, it is an adaptation towards structures of the living.

Even though the status of vitality of Dorothee Diebold's biomorphic painting-objects is evident, they are designed to encourage interaction with the viewer. Her works urge a unique vitalisation of perception. Viewed up close, the stretched and slightly translucent fabric creates an optical “flickering effect” only visible in the peripheral field of

vision and related to the physiological structure of the retina. Similar illusions of movement can be achieved with geometric patterns that highlight the bodily aspect of sight. In the context of Diebold's work, this outcome is desired and pursued: an optical bridge, so to speak, encouraging the viewer's active participation.

The second part of the term “biomorphic painting” is a categorical definition and refers to both the practical and discursive origin of the structures. Dorothee Diebold studied painting in Offenbach, Jerusalem, and Hamburg from 2007 to 2016 and most recently in the class of Anselm Reyle. In October 2018, she first presented her three-dimensional sculptural objects at the Berlin Masters Award exhibition in Berlin-Weißensee. In an early critical commentary, these works were referred to as “volume paintings” and associated with the topos of “the shaped canvas”.<sup>8</sup>

This term refers to the departure from the traditional pictorial form, which had emerged as a topic and problem of abstraction in post-war modernism.<sup>9</sup> Alberti's 15th-century metaphor of the painting as a window was meaningful for the medium in that it turned attention towards the illusionistic world “behind” the canvas.

In the course of modernity, painting's depicting function was overcome, and the wall object with its distinct three-dimensional effect found artistic expression in a variety of fields. One result of this change in perspective is the “shaped canvas”. The phenomenon is mainly associated with works by the American painter and sculptor Frank Stella (\*1936). In 1964, the survey exhibition *The Shaped Canvas* curated by Lawrence Alloway presented the concept to a broader audience in the Solomon Guggenheim Museum.<sup>10</sup> While the first works of this type were still limited to dissolving the pictorial shape, the concept expanded from the mid-1960s

to include sculptural, three-dimensional wall works that were, however, still considered “canvases” and thus paintings.<sup>11</sup>

In Europe at that time, artists such as Lucio Fontana and Bernard Schultze engaged with the panel painting's three-dimensional qualities. The “cushion paintings” by Gotthard Graubner (1930–2013) should also be mentioned in this context, even if the artist never abandoned the painting's rectangular or square shape. He used sponges to dab colour onto the canvas, which was stretched over layers of synthetic cotton. Later, the artist aptly called them “colour-space bodies”, thereby alluding to their haptic quality that appeals to our sense of touch.

Since the 1960s, the “shaped canvas” has been a recurring phenomenon in contemporary art. In 2014, the New York gallery Luxembourg & Dayan honoured an exhibition that took place 50 years earlier at the Guggenheim with their intergenerational group show *The Shaped Canvas – Revisited*. The show included works by Lynda Benglis, Lucio Fontana, Ron Gorchov, Mary Heilmann, Charles Hinman, Damien Hirst, Wyatt Kahn, Jacob Kassay, Roy Lichtenstein, Nate Lowman, Olivier Mosset, Elizabeth Murray, Kenneth Noland, Claes Oldenburg, Steven Parrino, Pino Pascali, Richard Prince, Harvey Quaytman, James Rosenquist, Paolo Scheggi, Frank Stella, Richard Tuttle, and Tom Wesselmann, among others. Dorothee Diebold's work is an extension of this concept insofar as her fully three-dimensional objects undermine the perhaps most essential feature that distinguishes a painting from a sculpture. In 1964, Lawrence Alloway already stated: “A shaped canvas is one-sided, as is any painting, so that [...] the literal three-dimensionality of sculpture is approached.”<sup>12</sup> The surfaces of Dorothee Diebold's paintings—some of which are sprinkled with glitter dust—are delicate, vulnerable membranes

that she exhibits in different aggregate states. Some works are executed in painting's classic form: a rectangular stretcher frame, semi-three-dimensional in the tradition of the "shaped canvas". Others are fully three-dimensional free-standing structures; they are also intended as paintings because of their outer layer's designed surface. Some surfaces of the padded supporting structures show a visible seam of the "painting edge", which refers to the artworks' two-dimensional origin. In terms of form and content, Dorothee Diebold's works are most striking in an exhibition space where the entire spectrum of the artist's practice is visible.

Marc Wellmann 2019

1 Alfred Barr, *Cubism and Abstract Art*, exh. cat. Museum of Modern Art, (New York, 1936), p. 19. See Jennifer Mundy, "The Naming of Biomorphism", in *Biocentrism and Modernism*, (Farnham, 2011), pp. 61-75.

2 Wilhelm Worringer's terms „abstraction and empathy“ (1908) are also relevant here; they were used by the English art critic T. E. Hulme in 1914 to distinguish between "organic" and "geometric" tendencies in art history. See Benjamin Buchloh i.a., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, (London, 2004), pp. 88-89. Reference thanks to the essay "Biomorphismus heute?" by Sabine Bartelsheim, published in: *kunsttexte.de* 1/2015 - 10, Note 7.

3 "The shape of the square confronts the silhouette of the amoeba." Barr (see note 1, p.19).

4 Barr's comparison references a work by Hans Arp.

5 Hans Arp, "Konkrete Kunst", in *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954*, (Zurich, 1955), p.79; (translated as "Concrete art" in *Our Daily Dream. Memories and Observations from the Years 1914-1954*). At the time, Henri Bergson's philosophical notion "élan vital" was well-received in art circles; it legitimised abstraction's translation of life energies. For particular reference to modern sculpture: Anita Beloubek-Hammer, *Die schönen Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld*, 2 vols., (Cologne, 2007).

6 The deceptive power of painting manifests itself, for example, in "Grapes of Zeuxis" by Pliny: in competition with the painter Pharrasios, Zeuxis reproduced the fruits so realistically that birds tried to pick them.

7 Frank Fehrenbach, "Quasi animata forma. "Lebendige Kunst" in der Frühen Neuzeit", in *BIOS – Konzepte des Lebens in der zeitgenössischen Skulptur*, ed. Marc Wellmann, (Berlin, 2012), pp. 30-39; here: p. 34. See Frank Fehrenbach, "Calor nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ‚Lebendigen Bildes‘ in der frühen Neuzeit", in *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, (Berlin/Munich, 2003), p. 151-170.

8 From the text written by Eva Scharrer for the exhibition by Nevin Aladağ and Dorothee Diebold at Kunsthall 44Møen (8 June to 21 July, 2019): "In the big hall, Dorothee Diebold shows her latest set of 'volume paintings' (2018/2019). These hybrids between sculpture and easel painting proliferate beyond their stretchers and into the space like deformed body-parts, mushrooms or clouds. [...] Taking the idea of the shaped canvas on another level, Diebold radically breaks up the square of the wooden stretcher into three-dimensional frames...", <http://www.44moen.tanasberlin.de/index.php?nav=review&artikel=90&jahr=2019#show> (accessed 27 November, 2019).

de/index.php?nav=review&artikel=90&jahr=2019#show (accessed 27 November, 2019).

9 There are earlier examples from the 1920s and 1930s, among others by the mostly unknown painters Peter Laszlo Peri, Abraham Joel Tobias, and Rhod Rothfuss. Ruprecht Geiger experimented with geometrical shapes from 1947. Incidentally, the panel painting has never been limited to the rectangular shape throughout history. Sometimes the architecture determined paintings shapes: ceiling paintings, altar panels, and the round painting (tondo), which was particularly popular in the Renaissance.

10 The exhibition—9 December, 1964 to 3 January, 1965—featured works by Robert Smith, Paul Feeley, Sven Lukin, Neil Williamns, and Frank Stella.

11 In 1965, the exhibition *Shape and Structure at the New York gallery Tibor de Naguy* first showed examples of this. Previously, the dictum of flatness—the art critic Clement Greenberg called this two-dimensionality, which he considered an essential feature of painting—possibly prevented relief classification. In the press statement for the exhibition at the Guggenheim Museum, Lawrence Alloway's statement read: "A shaped canvas is not a sculpture. It may be three-dimensional, in that it carries projections or is opened up, but it retains connections with the painting we are accustomed to, flat right-angled planes on the wall.", <https://www.guggenheim.org/finding-aids/file/55-guggenheim-museum-opens-exhibition-on-the-theme-of-the-shaped-canvas> (accessed 4 December, 2019).

12 *ibid.*