Brice Marden - the "Duse" of minimalism = Brice Marden - die "Duse" der minimal Art

Autor(en): **Liebmann, Lisa / Brockmann, Elisabeth**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1986)**

Heft 7: **Collaboration Brice Marden**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-679878

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

BRICE MARDEN–
THE «DUSE» OF MINIMALISM

LISA LIEBMANN

On the cover of Suicide Notes, a book of drawings made in 1972-73 and published in 1974, Brice Marden jotted down his name (abbreviated), and his studio address and phone number, as they might appear on a memo pad. This bit of information, now partly outdated, is positioned at the upper-right corner and has roughly the effect of a soldier's dog-tag: Name, rank, serial number. A classical existential self-portrait, the notation functions as the neutral emotional ground of a collage otherwise composed of a scribbled black-ink trapezoid hovering, Rothko-style, over a larger, jagged shape made up of two strips of masking tape. Its slapdash formalism is shot up with iconographic heat by the sentences «these are suicide notes.» and «I don't know what my mind means!?» As written, the concluding question-mark is actually a half question-mark, half exclamation-point, meaning that the exclamatory tone is given half again as much weight as the interrogatory —a small inflection which alone begs some questions.

Are we living in your afterlife, B. Marden? The aggressive vulnerability implied here is fairly typical of the artist. It is essentially the same stance, for instance, that inspired an often-cited 1968 exhibition announcement sent out by the Bykert Gallery — a picture of Marden's wife Helen seen nude from the back, posed facing one of his paintings. All Marden afficionados can recite the vital statistics pertaining to this postcard: the painting is 69 inches tall, just like his wife; it is titled Back because she had briefly turned her back on him by leaving, and now she was back. You might think that so aggressively vulnerable a stance would invite violation, but it has in fact acted more like a shield. The peculiarly abject mood which has often greeted Marden's work is certainly a response to its sensuous and vastly receptive beauty. But it is also a form of hangover from the 60s, when sensuous and receptive beauty was itself a beau ideal.

Marden's famous greys, and moody, murky colors were virtually the painter's response to the Biba girl's unwholesome maquillage, to the sultry appeal of a rock-group like the Doors, just as the primary colors and bold motifs of, say, Robert Indiana reflected the decade's more buoyant aspect, the 60s of Mary Quant and Mod, the Lovin' Spoonful, and inflatable vinyl pillows. Marden's was the interior, distaff, sinister, female side of things. He prolonged the sense of idiosyncratic touch conveyed by predecessors such as Rothko, Pollock, and Kline, and avoided their gesturing and monumentalism, their more evident psychological spillage. He scaled his work down to the dimensions of genre painting. Marden's ‹rebellion› may have been the subtlest among his peers, more covert, for example, and more ambiguous than the ‹tough› stances of Al Held or Frank Stella. When, demurely, he stuck down some shred of masking tape, or let the bottom of his paintings bleed, it was almost as if he were saying to his contemporaries «Hey, you guys, go ahead and tape those hard edges of yours and see if I care. Look, I've got intuition.»

Marden's paintings denote the iconoclasm, and the unspecific spiritualism intrinsic to the ‹New York School's› Protestant and Jewish, cosmopolitan and secular core. His professed affinity for nature alludes only further to its urban

LISA LIEBMANN is a writer and art critic who lives in New York City.

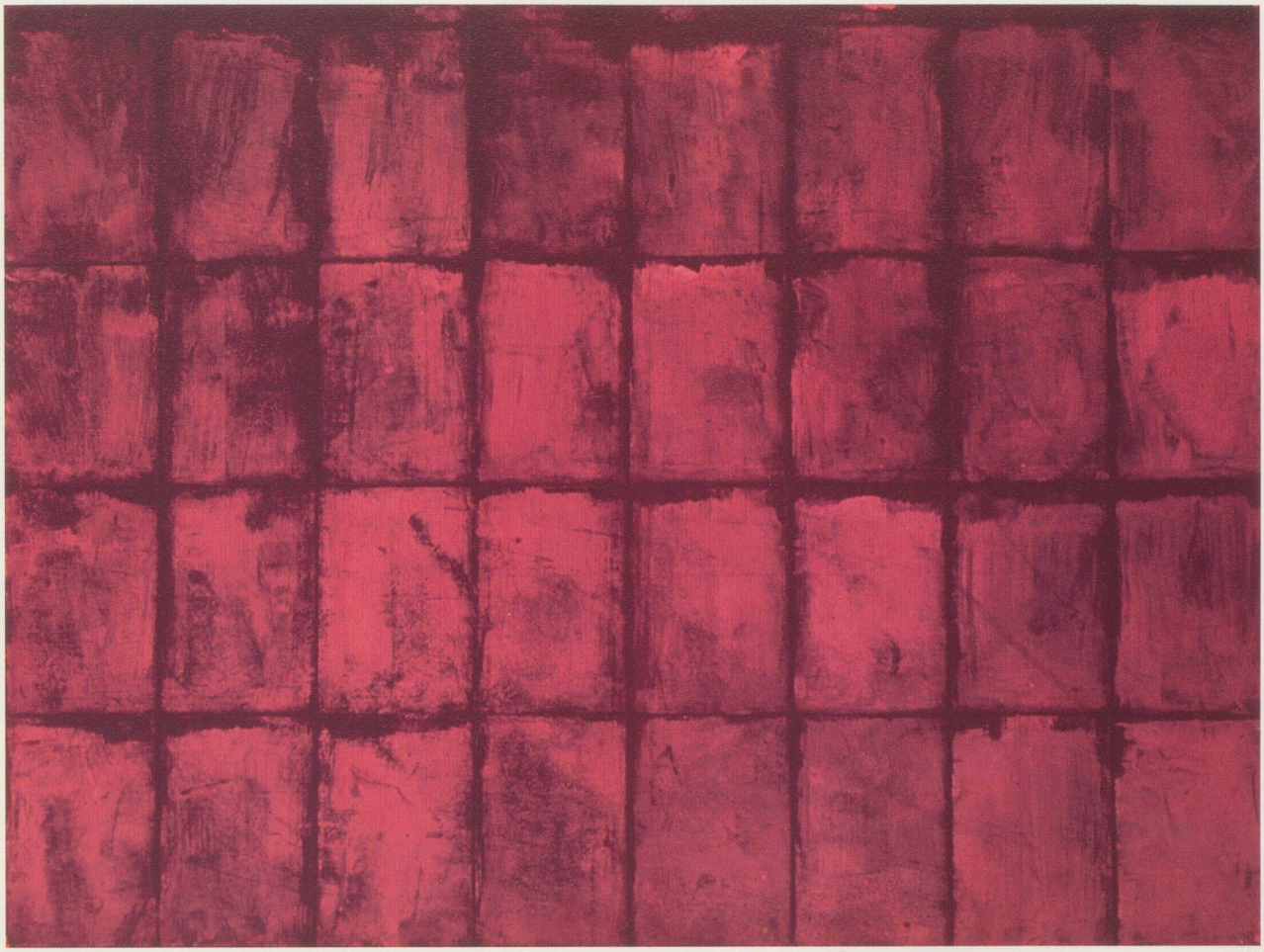
constitution: to see nature as a smooth-surfaced abstraction is not to have spent much time in it. Marden grew up in Briarcliff Manor, a pretty suburb not far from the city. He went to Yale as a graduate student, where he studied with the poetic Esteban Vincente, and with Alex Katz and Philip Pearlstein, both citified, figurative painters whose increasingly flat, chromatic patterns strongly suggested abstraction. Any university art department, however, will cling to the reputation of one who lends an academically suspect field the illusion of scientific rigor, and Yale, to this day, remains Josef Albers' school. The enormous influence of Albers' teaching and color theories in effect revived the use of ‹systems› among subsequent generations of abstract painters, Marden included.

New York City light is also systematic, ideal laboratory lighting for painters. It is the kind of light that lets you see what you've done, in which colors resound, not the kind of light that is itself a subject. The atmospheric change in Mondrian's work after he moved to New York makes this clear, and if Marden is a painter in the Northern Romantic tradition, as he claims and as most would agree, it would have to be Northern Romantic tradition of Broadway Boogie-Woogie (1942-43), not of crosses on fogged-over mountains. While Marden's paintings do seem to express some commitment to the concept of an inner life, they do not convey the prismatic vision of a mystic, but rather the humbler, more direct animism of much-handled objects — of an old lacquered bowl.

«Color,» wrote Paul Gauguin, «being in itself enigmatic in the sensations which it gives us, can logically be employed only enigmatically. One does not use color to draw but always to give the musical sensations which flow from itself, from its own nature, from its mysterious and enigmatic interior force.» The physical singularity of Marden's paintings may be attributed to the fact that from the very start he pitched his work with resolute intensity to this key of chromatic enigmas — literally with the mystery-tones of grey — and as he advanced, he simply compounded the chords, adding sharps or flats, moving from minor to major scales. He has never messed around with paint, nor for that matter with line — even his scribbly little drawings seem gnarled, rather too consummate in their offhandedness. He is an obsessive finisher, which is what gives so much of his work an oddly monadic density and weight. Since Marden abandoned his uneven ‹hemlines› in the mid 60s, there have been no further open ends. Paintings are ‹immortalized› by wax embalming, casual notebooks are made definitive by careful binding, biography is made impersonal in being ‹treated› as iconography.

Marden works slowly, and his irreducible components — rectilinear construction and sophisticated color — have only been put through three or four permutations in over twenty years. The objecthood of his paintings, evident by the late 60s, was complete by the time he made Rodeo, in 1971. A horizontal, two-panel painting of a somehow renal yellow, and a puce, purplish brown, Rodeo is neither a Western landscape nor, for sure, is it about a bucking motion. Its companion piece, made seven years later at the close of a sustained phase in Marden's progress, is the similar though vertically constructed Moroccan Painting, whose surface, tomato terra-cotta and heat-haze blue-green, quickly developed a pattern of craquelure, like Old Master veneers, or Sung vases.

«It can only do you good to be forced to decorate,» wrote Gauguin further, «but beware of modeling. The simple stained-glass window, attracting the eye by its divisions of colors and forms, that is still the best.» In 1977 Marden was asked to prepare stained-glass-window designs for Basel's Cathedral. All of his work since then has been affected by the newly presupposed conditions of actual architecture and real light. Marden's colors have brightened (or deepened), and more often involve primary hues. But it is the architectual theme — advanced also by his sojourns in Greece — which seems to have lifted Marden's work out of the romantic limbo of ambiguity. His compositions have quickened, and in a quintet of paintings on the Annunciation (1977-78), or Thira (1979-80), or Green (Earth) (1983-84), his colors run fast fugue progressions, back and forth between their limits. Their decorativeness is, of course, of a soulful kind, a quality that Marden achieves through what can only be described as virtual rendering. This is Marden's discovery, almost his invention. His panels of color suggest depth of space. This spatial depth, free of linear perspective, is rendered through chromatic insistence, by willing color and working it into a solid form, by giving it the illusion, thereby, of volume. Marden's paintings are sonorous backgrounds ready to receive their subjects, and that is their seduction. They are accoutrement, environment, but of so melancholy and refined a nature that they flatter their cancelled subjects into forgiveness, always lure us back to the perpetual threshold of his picture.



BRICE MARDEN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1964-65,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *20¾ x 27¾"* / 53 x 70 CM.

BRICE MARDEN-

DIE «DUSE» DER MINIMAL ART

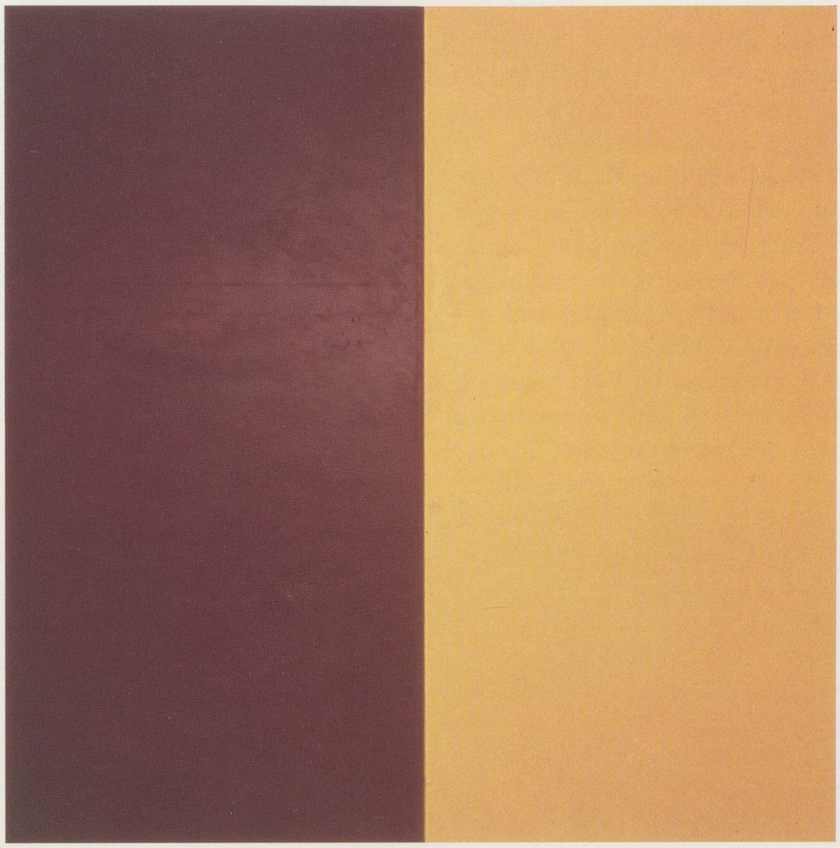
LISA LIEBMANN

Auf dem Umschlag von Brice Mardens «Suicide Notes», einem 1974 veröffentlichten Buch mit Zeichnungen von 1972-73, hat der Künstler einen flüchtigen Schriftzug seines Namens (abgekürzt) sowie seine Atelieradresse und Telefonnummer hingekritzelt in der Art, wie man eine Agenda beschriftet. Diese wenige Information — inzwischen teilweise überholt — befindet sich in der rechten Ecke und wirkt ungefähr wie eine Soldatenmarke: «Name, Rang, Kennummer». Als klassisches existentielles Selbstportrait dient diese Notation als emotionell neutraler Grundton einer Collage, vervollständigt durch ein mit schwarzer Tinte skizziertes Trapez, das in «Rothko-Manier» über einer ausgerissenen Form zweier Krepp-Klebestreifen schwebt. Die Sätze «Dies sind Selbstmordgedanken» und «Ich weiss nicht, was mein Geist meint!?» laden diesen scheinbar hingeworfenen Umgang mit Formalem inhaltlich auf. Das Frage- und das Ausrufezeichen weisen uns darauf hin, dass der Satz zur Hälfte als Aussage und zur Hälfte fragend gemeint ist. Ein kleiner Haken, der allein schon Verunsicherung auslöst.

«Sind wir Teil Ihres Lebens nach dem Tod, Brice Marden?» Die aggressive Verwundbarkeit, die hier zutage tritt, ist für den Künstler bezeichnend. Diese Haltung lag auch der oft zitierten Ausstellungsankündigung zugrunde, die die Bykert Gallery 1968 verschickte: ein Bild von Mardens Frau Helen; man sieht sie nackt von hinten vor einem seiner Bilder. Alle Marden-Afficionados können die wichtigsten Punkte dieser Postkarte auswendig hersagen: Das Bild darauf ist 1,75 hoch und entspricht genau der Körpergrösse von Mardens Frau. Es heisst «Back» («Zurück»), weil sie ihm vorher den Rücken (back) gekehrt und ihn verlassen hatte und nun zurück-(back)-gekehrt war. Man könnte meinen, eine solch aggressiv-verletzende Haltung provoziere einen gewaltsamen Bruch. Stattdessen erweist sie sich aber als eine Art Schutzschild. Das eigentümlich Traurige, dem wir in Mardens Bildern so oft begegnen, ist wohl seine Antwort auf die sinnliche und tief sensible Schönheit der Traurigkeit. Doch ist diese auch ein Überbleibsel aus den sechziger Jahren, wo sinnlich-sensible Schönheit selbst als «beau idéal» galt.

Mardens berühmte Grautöne, seine schwermütig-undurchdringlichen Farben waren eigentlich die Antwort des Malers auf die verderbte Aufmachung des Biba-Mädchens, auf die erotische Spannung bei einer Rock-Gruppe wie den Doors. Auf ähnliche Weise reflektieren die Primärfarben und die kühnen Motive von Robert Indiana die Lebenslust der Sechziger von Mary Quant und Mod, der «Lovin' Spoonful» und der aufblasbaren Vinylkissen. Marden interessierte sich mehr für die weiblich-düstere Innenwelt der Dinge. Die idiosynkratischen Anteile in den Arbeiten seiner Vorläufer wie Rothko, Pollock und Kline führte er weiter, vermied jedoch deren monumentalistische Gebärde sowie die Deutlichkeit des psychologischen Überhangs. Er reduzierte seine Bilder auf die Masse der Genre-Malerei. Im Vergleich zu seinen Kollegen war Mardens «Rebellion» vielleicht die subtilste, mehr im Verborgenen und vieldeutiger als die «handfesten» Äusserungen eines Al Held oder Frank Stella. Wenn er mit zurückhaltendem Ernst einen Fetzen Kreppband aufklebt oder seine Bilder am unteren Rand «bluten» lässt, ist es fast, als riefe

LISA LIEBMANN ist Schriftstellerin und Kunstkritikerin. Sie lebt in New York.



BRICE MARDEN, RODEO, 1971, OIL AND WAX ON CANVAS /
ÖL UND WACHS AUF LEINWAND, *96 x 96" /* 244 x 244 CM.
(Photo: Zindman / Fremont)

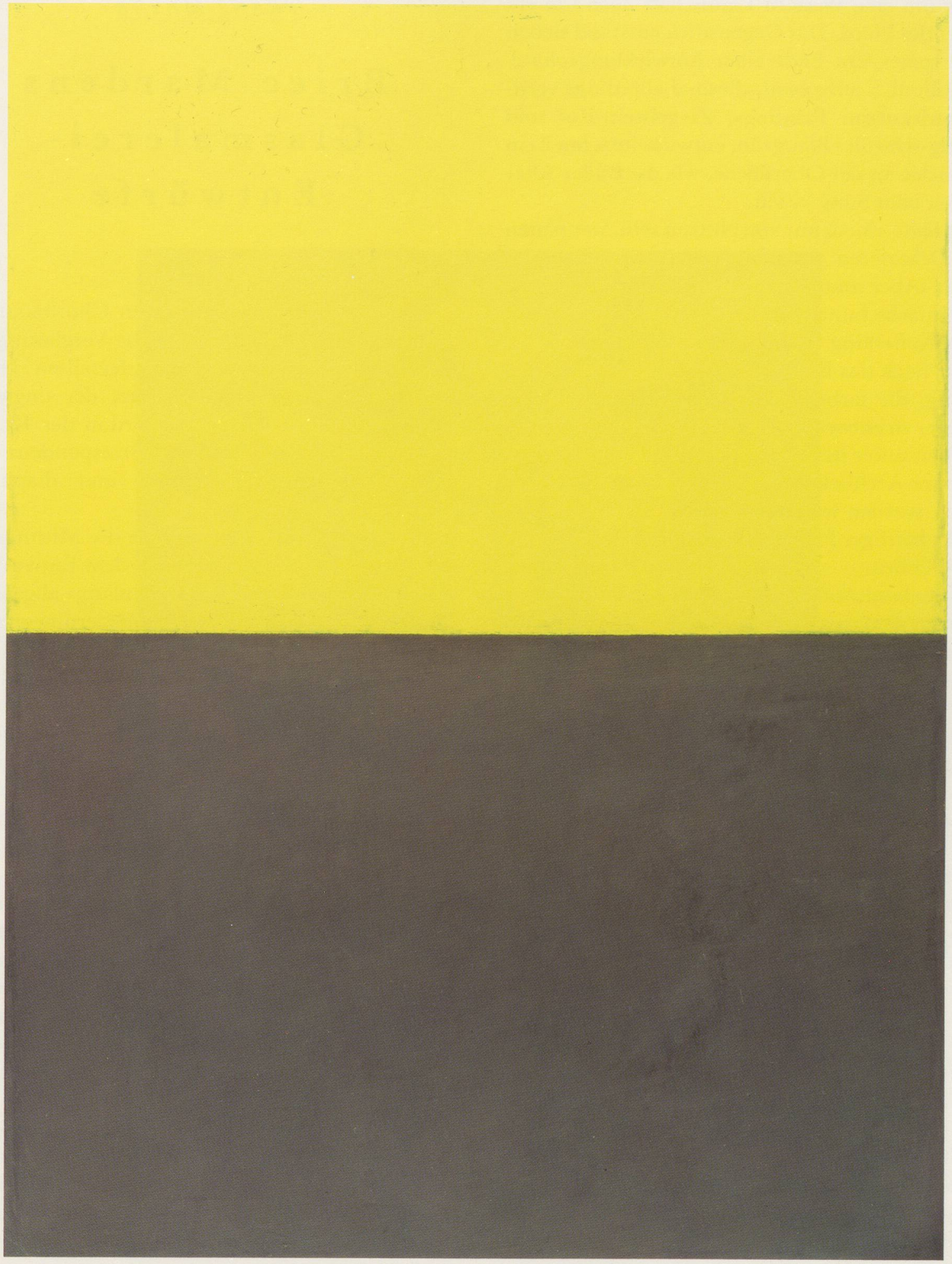
er seinen Zeitgenossen zu: «He, ihr da, klebt eure harten Kanten doch ruhig ab und seht zu, ob mich das schert. Seht her, ich habe Intuition.»

Mardens Bilder deuten auf den Ikonoklasmus und unspezifischen Spiritualismus des protestantisch-jüdischen Kerns der «New York School», dessen Gesinnung ebenso kosmopolitisch wie säkular ist. Seine eingestandene Neigung zur Natur verweist aber darüber hinaus auf deren urbane Bedingtheit: Natur in der glatten Fläche einer Abstraktion zu erkennen, heisst wohl nicht sehr viel Zeit in ihr verbracht zu haben. Marden wuchs in Briarcliff Manor auf, einem hübschen kleinen Vorort nicht weit von der Stadt entfernt. Er ist Yale-Absolvent und studierte bei Esteban Vincente sowie bei Alex Katz und Philip Pearlstein, beide Stadtmenschen und gegenständliche Maler, deren zunehmend flache und chromatische Muster sich der Abstraktion immer mehr näherten. Jede Kunst-Abteilung an einer Universität ist begierig nach Namen, die einem akademisch nicht anerkannten Gebiet den Anschein wissenschaftlicher Strenge verleihen; und Yale ist bis heute eine Josef-Albers-Schule. Albers' Lehren und Farbtheorien hatten auf nachfolgende Generationen abstrakter Maler — Marden eingeschlossen — einen derart tiefgreifenden Einfluss, dass diese wieder begannen, nach «Systemen» zu arbeiten.

Auch das Licht in New York City ist systematisch — das ideale Arbeitslicht für Maler. Es ist jene Art Licht, in dem man betrachten kann, was man geschaffen hat, das die Farben erglühen lässt, kein Licht, das selbst Subjekt ist. Die veränderte Atmosphäre in Mondrians Arbeit, nachdem er nach New York gezogen war, macht dies deutlich. Und wenn Marden als Maler in der Romantik-Tradition des Nordens steht, wie er selbst und viele andere meinen, dann in der Romantik-Tradition eines «Broadway Boogie-Woogie» (1942-43) von Mondrian — und nicht in jener nebelumwallter Berge mit Kreuzen. Mardens Bilder scheinen zwar für die Idee des Seelischen einzutreten, aber dennoch tragen sie keine schillernd mystische Vision in sich, sondern sind eher ein bescheidener und unmittelbarer — animistischer — Zugriff auf gebräuchliche Gegenstände wie etwa einen alten Emailletopf. «Die Farbe als solche», schrieb Paul Gauguin, «ist rätselhaft in den Empfindungen, die sie in uns erregt. So muss man sie auch auf rätselhafte Weise gebrauchen, wenn man sich ihrer bedient, nicht zum Zeichnen, sondern um der musikalischen Wirkungen willen, die von ihr ausgehen, von ihrer eigenen Natur, von ihrer inneren mysteriösen, rätselhaften Kraft». Die physische Besonderheit von Mardens Bildern mag daraus resultieren, dass er seine Arbeit von Anfang an konsequent nach diesem Schlüssel chromatischer Rätselhaftigkeit stimmte — das heisst in den Grauschattierungen des Geheimnisvollen —, und so stellte er im Verlauf der weiteren Arbeit einfach die Akkorde zusammen, in Halb- und Ganztonschritten und im Wechsel von Dur und Moll. Er hat niemals einfach mit der Farbe «herumgeschmiert», ebensowenig mit der Linie. Und selbst seine gekritzelten kleinen Zeichnungen sehen noch recht kompliziert aus — dafür, dass sie spontane Zeichnungen sind, schon fast wieder zu vollkommen. Er ist versessen darauf, Dinge fertigzustellen, und das verleiht vielen seiner Bilder eine so merkwürdige Dichte und Gewichtigkeit. Seit er Mitte der sechziger Jahre von «offenen Bildsäumen» abkam, verliess er auch das Konzept des «open end». Bilder macht er «unsterblich» durch einen Wachsfirnis, beiläufige Skizzenhefte werden endgültig, indem er sie sorgfältig bindet, Biographisches wird unpersönlich, indem er es als Ikonographie «behandelt».

Marden arbeitet langsam, und seine unverzichtbaren Komponenten — geradlinige Komposition und ausgeklügelte Farbgebung — haben in mehr als zwanzig Jahren höchstens drei oder vier Veränderungen erfahren. Die Objekthaftigkeit seiner Bilder, die in den sechziger Jahren offenbar wurde, vervollständigte sich 1971. Zu dieser Zeit entstand «Rodeo». Das Bild besteht aus zwei horizontalen Leinwänden, Nierengelb die eine und purpurähnliches Braunrot die andere. Es handelt sich dabei

BRICE MARDEN, YELLOW AND GREEN PAINTING /
GELBGRÜNES BILD, 1982,
OIL AND WAX ON PAPER ON CANVAS / ÖL UND WACHS
AUF PAPIER, AUF LEINWAND, *24 x 18" /* 61 x 45,5 CM.



weder um eine Western-Landschaft noch um ein bockendes Pferd. Das Gegenstück entstand sieben Jahre später, am Ende einer Entwicklungsphase. Es ist ähnlich aufgebaut, diesmal allerdings vertikal. «Moroccan Painting», Ziegelstein-Rot und dunstig-schwüles Blaugrün, entwickelte schnell ein Craquelée an der Oberfläche, wie die Bilder Alter Meister oder Sung-Vasen.

«Es kann einem nur von Nutzen sein, wenn man zum Dekorieren gezwungen ist», sagte Gauguin weiter. «Aber man hüte sich vor dem ‹Gestalten›. Das einfache bunte Glasfenster, das das Auge mit seiner Aufteilung von Farbe und Form erfreut, ist immer noch das Beste.» 1977 bekam Marden den Auftrag, die farbigen Glasfenster für das Basler Münster zu entwerfen. Seitdem stand seine gesamte Arbeit unter dem Eindruck dieser Entdeckung: greifbare Architektur und reales Licht. Mardens Farben wurden leuchtender (oder tiefer), er verwendet häufiger Primärfarben. Die Beschäftigung mit Architektur — noch verstärkt durch seinen Griechenland-Aufenthalt — scheint Mardens Werk aus dem romantischen Limbus der Ambiguität geführt zu haben. Seine Kompositionen wurden zügiger, und in den fünf Bildern zur Verkündigung (1977-78) sowie in «Thira» (1979-80) und in «Green (Earth)» (1983-84) bewegen sich die Farben in fugenartigen Läufen, vorwärts und zurück, innerhalb ihrer Grenzen. Ihr Dekoratives ist beseelt, eine Qualität, die Marden durch etwas erreicht, das man eigentlich nur als wirklich wesentliche Darstellung bezeichnen kann. Das ist Mardens Entdeckung, man könnte fast sagen, seine Erfindung. Seine Farbtafeln lassen räumliche Tiefe spüren. Diese Tiefe, die ja keinerlei lineare Perspektive aufweist, wird durch farbliche Eindringlichkeit erzielt. Marden wägt die Farben gegeneinander ab und lenkt sie in eine Form, um so den Eindruck entstehen zu lassen, die Farbe besitze Volumen. Mardens Bilder sind schwingende Hintergründe, die bereit sind, ihre Gegenstände aufzunehmen. Darin liegt ihr Verführerisches. Sie sind Szenerie, Environment — aber dies so melancholisch und vergeistigt, dass sie ihre Gegenstände ins Bedeutungslose entlassen und uns zurücklocken an ihre anhaltende Schwelle.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

FRANZ MEYER

Brice Mardens Glasmalerei-Entwürfe

Um 1950 wurde im gotischen Chorhaupt des Basler Münsters die historistische Verglasung der fünf breiten, in Lanzetten aufgeteilten Hochfenster entfernt. Seither verzerrt der ungleiche Lichteinfall die bauliche Proportion der Kirche. Auch fehlt nun die wichtige Korrespondenz zwischen plastischer Gliederung und diaphaner Wand.

1952 hatte die Kirchgemeinde die Mitfinanzierung einer Neuverglasung nach dem Entwurf des Basler Malers Charles Hindenlang abgelehnt. Darum der neue Plan einer Finanzierung aus privaten Mitteln. 1977 wurde die «Stiftung für Glasscheiben des Basler Münsters» gegründet und eine Expertenkommission bestellt, um Künstler zu finden, die sich einer solch ungewöhnlichen Aufgabe stellen könnten. Ungewöhnlich, weil an einem so prominenten Ort nur Lösungen in Frage kommen, die als Antwort verstanden werden können auf den eigenen Symbolcharakter der mittelalterlichen Architektur. Und der heutige Dialog mit dem gotischen Baumeister ist nur einem Künstler ersten Ranges zuzutrauen, ob er nun ein ausgewiesener Glasspezialist sei oder nicht. Viele der Angefragten mussten verzichten (darunter Joseph Beuys, Jasper Johns, Robert Ryman), einige nach intensiver Beschäftigung mit dem Problem. Schliesslich zeigte es sich, dass nur Brice Mardens Entwürfe den Ansprüchen genügen.

Der Aufgabenstellung gemäss sind es Entwürfe für vier Rundbogenfenster in der das Chorhaupt

FRANZ MEYER war von 1955-1960 Direktor der Kunsthalle Bern und von 1961-1980 des Kunstmuseums Basel. Er lebt heute in Basel.