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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1998)

Heft: 52: Collaborations Ugo Rondinone, Malcolm Morley, Karen Kilimnik

Artikel: Malcolm Morley : on painting = über Malerei

Autor: Morley, Malcolm / Klussmann, Karin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680003

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

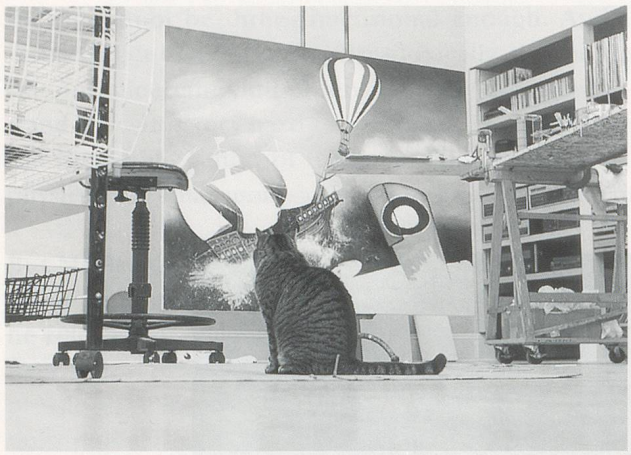
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



MALCOLM MORLEY

On Painting

The way in which I've made paintings over the years has been on grids: There's nothing very original about that; the Egyptians were using them. They used differently proportioned grids according to the various gods that they were depicting; so some were more square, others more rectangular. As far as my use of the grid is concerned, it's about the idea of making a painting by making little bits of things that add up to one single thing that appears to be intelligent. I've been reading *The Blind Watchmaker* by Richard Darkins, which is about the whole question of Darwin's idea that intelligence, or the source of life, comes from the classic concept of a supreme intelligence which trickles down from top to bottom. The other idea that is very current is that there really is no supreme intelligence but, rather, little bits of things that alone do not appear to be intelligent, but when you get a lot of them together they create what is described as intelligence.

> With my painting, every bit is completed as it goes. I don't have to think about the whole; I can go around all day just thinking about a quarter tone of brown against a tone of red, very small without having the burden of the entire imagery upon me. This method also allows me to not be involved with the idea of gravity—of a top and bottom in terms of painting—because in order to get to it, I need to have the grid deadset in front of me. I can't have it lower because then the angle would be oblique and the image would be distorted. It always has to be straight in front of me. I have to keep moving the canvas so that it is always at shoulder level. This would allow me to paint the picture upside-down, for example, because here there really isn't any upside-down.

I've got this corresponding unit of what the information is through the model placed on the grid. It's like music, like notes, each note complete. Then there are spin-offs; for example, the tendency in painting is to go with gravity, but if you are painting the picture upside-down, and you turn it the other way up, then the brush strokes seem to be upbeat, not downbeat. That then creates an effect on the viewer. As far as the viewer is concerned, I am my own first viewer, both the doer and the viewer, just as the chef is his own first gourmet. I am the viewer who is impossible to satisfy. After all, we're all part of the same shebang. When you think about Greek art, very few of us know the names of Greek artists. You know what Greek art looks like, but you don't know anything more. Maybe in time, contemporary art will look like twentieth century art, but

you might not think of individual artists; any member of the group that made that work would also be in some way reflecting the group, reflecting interaction on some level.

What is painterly? As Cézanne said, "I look for what is painterly in terms of my temperament." That's a beautiful idea, because one usually thinks of "painterly" in a very Germanic way as *malerisch*, that it should always be active paint and texture; that a smooth painting is not painterly. This is the association that I think people generally have. But it doesn't necessarily have to be like that.

Studio views / im Atelier.

My paintings really come out of a tube of paint. I like to try to go with the process of paint itself without trying to put it through so many different stages that it hardly seems to be paint anymore. Up until the nineteenth century, painters had to make their paint as they painted. They had small amounts of powder and medium, and they made small amounts of paint at a time. A tube of paint probably has much more medium in it than early painters could ever mix into their paint. The idea of adding medium to a tube of paint is rather redundant. I started using pure paint from the tube. I wet the paint a little to move it because it's strong. Another thing about oil paint is that each tube is different. Some has a very strong foundation, some is very transparent, so you can build up a construction of actual paint itself based on the variety of foundation paint. For example, Naples Yellow has a lot of lead in it, and you can lay Orilian over the top because it's very transparent. So you have thin paint over thick paint, which creates an incredible sensation.

MALCOLM MORLEY, KEEPERS OF THE LIGHTHOUSE, 1994,
oil on canvas, detail / LEUCHTTURMWÄRTER, Öl auf Leinwand, Ausschnitt.

MALCOLM MORLEY

Über Malerei

Seit Jahren verwende ich beim Malen als Hilfsmittel der Übertragung den Raster. Daran ist an sich nichts Ungewöhnliches; schon die Ägypter benutzten unterschiedlich proportionierte Raster zur Darstellung ihrer verschiedenen Gottheiten; also waren einige quadratischer, andere rechteckiger. Mir geht es beim Gebrauch von Rastern darum, ein Bild aus kleinen Bruchstücken zu malen, die dann ein vernünftiges Ganzes ergeben. Ich habe Richard Darkins' *The Blind Watchmaker* gelesen, wo von Darwins Idee ausgehend untersucht wird, ob die Intelligenz oder Quelle des Lebens auf der klassischen Auffassung einer höchsten Intelligenz beruht, welche von oben nach unten rinnt. Eine andere sehr geläufige Idee ist, dass es überhaupt keine höchste

Intelligenz gibt, sondern vielmehr kleine Einheiten, die für sich genommen nicht intelligent erscheinen, sondern erst zusammen das ergeben, was man Intelligenz nennt.

> In meinen Bildern ist jeder Teil für sich abgeschlossen. Ich muss nicht über das Ganze nachdenken. Ich kann mich den ganzen Tag frei bewegen und nur über eine Viertelnuance Braun in Verbindung zu einem Rot nachdenken, ohne die Last des ganzen Bildes auf mir zu spüren. Dank dieser Methode muss ich mich nicht um die Schwerkraft kümmern, weder darum, was oben ist, noch darum, was unten ist, denn ich habe den Raster absolut frontal vor mir. Ich kann ihn nicht tiefer ansetzen, sonst wäre der Winkel schief und das Bild verzerrt. Er muss immer direkt vor mir sein. Ich muss die Leinwand so bewegen, dass ich immer auf Schulterhöhe arbeiten kann. So könnte ich das Bild zum Beispiel auch umgekehrt malen, weil es hier überhaupt keine «richtige» Richtung gibt.

Ich erhalte die entsprechenden Einzelteile der eigentlichen Information durch das Übertragen des Modells auf dem Raster. Es ist wie Musik, wie Noten, wenn jede einzelne Note zur Vollendung beiträgt. Es gibt auch Begleiterscheinungen: Zum Beispiel spielt beim Malen tendenziell die Schwerkraft mit. Wenn man aber ein Bild auf dem Kopf malt und es anschliessend umdreht, scheinen die Pinselstriche aufwärts und nicht abwärts gerichtet. Dies wirkt dann anders auf den Betrachter. Was diesen betrifft: Ich bin mein eigener erster Betrachter – bin beides, der Ausführende und der Betrachtende, wie ein Küchenchef, der selber sein erster Feinschmecker ist. Ich bin der nie zufriedene Betrachter. Letztendlich sind wir alle Teil eines Ganzen. Denken wir an die Kunst der Griechen, so kennen die wenigsten die Namen griechischer Künstler. Man weiss, wie griechische Kunst aussieht, aber darüber hinaus weiss man nichts. Vielleicht wird zeitgenössische Kunst einmal einfach wie Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts aussehen, und man wird vielleicht nicht an die individuellen Künstler denken; jedes Mitglied der Gruppe, die dieses Gesamtwerk schuf, würde in gewisser Weise die Gruppe spiegeln – deren Zusammenwirken sozusagen.

> Was ist malerisch? Cézanne sagt, er sehe das Malerische entsprechend seinem Temperament. Das ist eine schöne Idee, weil man normalerweise bei *malerisch* an etwas sehr Germanisches denkt, daran dass Farbe und Textur sehr präsent sind, daran, dass ein ruhiges Bild nicht malerisch ist. Diese Assoziation haben die Menschen, glaube ich, normalerweise. Aber es muss nicht unbedingt so sein.

Meine Bilder kommen wirklich aus der Farbtube. Gerne versuche ich mich der Entwicklung der Farben anzupassen und sie nicht so stark zu mischen, dass zuletzt kaum noch Farbe übrigbleibt. Bis ins neunzehnte Jahrhundert stellten die Maler ihre Farben beim Malen her. Sie hatten nur eine geringe Menge an Pigmenten und Bindemitteln zur Verfügung, und sie rieben nur kleine Mengen gleichzeitig an. Eine Farbtube enthält wahrscheinlich viel mehr Bindemittel, als die Alten Meister je ihrer Farbe beimischen konnten. Die Idee, einer Farbtube Bindemittel hinzuzufügen, wäre ziemlich abwegig. Ich begann, die reine Farbe aus der Tube zu verwenden. Sie ist dick, also befeuchte ich sie etwas, um sie geschmeidig zu machen. Übrigens ist jede Tube Ölfarbe unterschiedlich. Einige Farben decken stärker, andere sind sehr transparent, und so kann man die eigentliche Farbe aus einer Variation an Deckkraft aufbauen. Antimongelb zum Beispiel ist sehr bleihaltig, man kann ein transparenteres Orilian hinzufügen. So erhält man eine dünne Farbschicht über einer opakeren, und das schafft eine ungeheure Wirkung.

(Übersetzung: Karin Klussmann)

MALCOLM MORLEY, WAVES BREAKING ON ROCK—AZORES SKY, 1994, watercolor on paper, 43⅝ x 30½"/
WELLEN, DIE SICH AN FELSEN BRECHEN – AZORENHIMMEL, Wasserfarbe auf Papier, 110 x 77 cm.