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 : seasickness = Seekrankheit

Autor: Lebensztejn, Jean-Claude / Schmidt, Susanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680004

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: 13.07.2025

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

JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN

Seasickness

How can someone with no home be homesick?

Deke Rivers (Elvis Presley) in *Loving You*, 1957[1)]

Malcolm Morley, who cultivates a retired navy captain look, is seasick the way others are homesick. He's got—shall I call it—"thalassalgia" and, if he has nostalgia too, his returnland has to be an island, an islet even, with lots of open sea—a little piece of *terra firma*, provided it's no mainland. His islet can be a dog, for instance, his little black Pomeranian, Max. "Why don't you stay a little longer in Paris? We could have fun." "I miss my dog."

We were having dinner in one of those farcical, fancy Right Bank hotels, and I asked him if he ever gets seasick. "Sometimes," he said, "but I use ginger pills as medicine." "It's also an aphrodisiac." "Oh yes?" Patrick confirmed, and mentioned his craze for British chocolate gingers. I thought or said, "Ginger for seasickness, chocolate for lovesickness."

In these paintings, especially the ones with expanses of yellow paint, Morley has almost but not completely abandoned his traditional grid method. "The boat is painted after a model, the sea comes out of my head." Although he had done this occasionally in the past—UNTITLED SOUVENIRS, EUROPE (1973) is one of his first ungridded works—he was rather reluctant until recently to paint without a grid. "Once in a while," he told Nena Dimitrijevic in 1988, "I try without a grid, and it's terrible, because there is no freedom. You can't let it go unless you have a structure. If there is a problem, I can isolate it into a smaller piece. Then, if that becomes too much of a problem, I can halve it. It is a great philosophy of life about problem-solving. To go for a deeper unexpectedness, I often tighten up the structure so no mistake can happen. This time, we cannot make a mistake. And then, this so-called 'mistake' occurs, but now it is much deeper. This is a way of discovering certain relationships, integrating the unconscious into the conscious, inviting it."[2)] But what if the grid is abandoned? Does it or does it not mean abandoning the tightening of the problem, releasing the control, and therefore the relationship itself between the conscious and the unconscious? Morley, who is deeply interested in exploiting psychoanalysis in his painting process (especially the use of "mistakes"), does connect the figurative theme of the sea and the unconscious. He seemed curious when I mentioned Sándor Ferenczi's book *Thalassa*, which he did not know.

Why does the ocean or the sea make one seasick? Is not seasickness possibly like vertigo (Kant's *Anthropology* connects them), a longing for what makes you sick? What do you think, Malcolm? As in homesickness or lovesickness, there may be an element of deep ambivalence: the sea might make you sick because it's a sea-as-home sickness, an impossible, frustrated

JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN lives and teaches in Paris. His recent publications include *Les couilles de Cézanne, suivi de Persistance de la mémoire*, Paris, éditions Séguier, 1995, *De l'imitation dans les beaux-arts*, Paris, éditions Carré, 1996, *Le champ des morts (Fleurs de rêve I)*, Paris, éditions du limon, 1997.

MALCOLM MORLEY, NAVY DAY, 1996, oil on linen, (painted frame attached), 43¼ x 42¼" (2 parts) / TAG DER MARINE, Öl auf Leinen (mit bemaltem Rahmen), 109 x 107 cm (2-teilig). (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

or repressed desire to return there, what Ferenczi calls "thalassal regression... the idea of an urge to return to the ocean abandoned in primitive times." Coitus, he says, is a substitute for a desire to go back to the mother's womb as a substitute for the primal ocean since "the amniotic fluid figures the ocean 'introjected' into the maternal body." Therefore, "coitus is nothing else but the individual's freeing from a painful tension and simultaneously the fulfillment of the drive to return into the maternal body and into the ocean, model of all motherhood."

To grid the ocean would be like trying to hold it in a colander. Some of these paintings use a grid: THE LANDING (1996), for instance, is done after the watercolor WAVES BREAKING ON ROCKS—AZORES SKY (1994), painted on the spot on two separate sheets of paper, one for the sky, one for the sea and seashore. (In THE LANDING, the split horizon is translated into a hard edge obtained with masking paper: Close up, the blue sea looks like a layer in front of the sky, reminiscent of the sea-skin which Dalí as a six-year-old girl is delicately lifting in order to gaze at a sleeping dog, in his painting of 1950. And THE LANDING is signed twice: white on the sea, pink among the rocks.) But then the gridded squares are freely interpreted, especially in the richly textured blots at the bottom of the seashore. On the other hand, the more recent yellow paintings, such as BATTLE OF THE YELLOW SEA (1996), are not gridded[3]; the bright lemon-yellow color of these sea paintings

MALCOLM MORLEY, BATTLE OF THE YELLOW SEA, 1996, oil on linen (painted frame attached), 62¼ x 78¼"/ SCHLACHT AUF DEM GELBEN MEER, Öl auf Leinwand (mit bemaltem Rahmen), 158 x 199 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN)

affects the viewer in a strangely ambivalent way. What is that dense, opaque yellow fluid supposed to be? Just yellow? Or a visual rendering of the name "Yellow Sea" attached to that large gulf between Korea and China? Or does it suggest the same phantasy that was illustrated in 1907 in a Hungarian satirical magazine by an artist who signed "Bit"—you know, Malcolm, that "bite," pronounced "bit" or "beet," is French slang for cock—an eight-image story found by Ferenczi, studied by Otto Rank and incorporated by Freud into the 1914 edition of *The Interpretation of Dreams*? This "Dream of the French Nurse" shows, in the progressive manner of some Little Nemo comic strips, a nurse walking an infant who is expressing an urgent need, then peeing in a street corner, peeing and peeing so much that the flow brings along a row boat, a gondola, a sailing ship and an ocean liner—until at last the nurse is awakened by the screams of the baby (looking younger than in the dream) who is in urgent need, or has already wet himself. But here, in BATTLE OF THE YELLOW SEA, that yellow sea hints at a female fluid, and the three-dimensional grey submarine-top emerging from the middle of it is conceived by the painter as the "man in the boat," a slang expression for an aroused clit. Morley seems to be using his unconscious, preconscious or conscious symbolism, and perhaps his knowledge of psychoanalytical literature, the way Renaissance and Baroque artists used iconological handbooks: Horapollo, Cartari, Valeriano or Ripa.

Malcolm Morley has always committed himself to childhood phantasies; is not infantile regression a small step in the long march of thalassal regression? His war games, toys, animals, his "childish" style of drawing, his Disneyland scenery are all part of the same nostalgic drive. Nostalgic-ironic drive: He is not simply submitting to these childish phantasies; he manipulates them the way he manipulates space, perspective, language, his "mistakes." Indeed, Morley is a master of pictorial manipulation: it is an essential component of his art. He likes to quote Jasper Johns's saying:

Take an object
Do something to it
Do something else to it
" " " " "

Therefore, the yellow color can be sea (as in BATTLE OF THE YELLOW SEA), sky (as in MEDIEVAL WITH LEMON SKY), both, or neither: In THE RAIDER (1997)—and to a point in BATTLE... as well—the different perspectives of the ships in the same surface make it impossible to decide on the status of the yellow field turning greenish/bluish towards the top. And in M.V. PERCEPTION WITH CARGO OF PRIMARY COLORS AND BLACK AND WHITE (1997), the boat cleaves a narrow strip of blue and white water surrounded on three sides by an abstract expanse of yellow color. Morley has used masking paper (bits of *Yellow Pages* covers) to get a hard edge there and make the separation stronger, but he connects the yellow border with the blue water by splashing it with white "foam." (Perhaps the yellow cover of the *Yellow Pages* suggested the idea of these yellow sea pictures to him? No, he says over the phone, he just had a lot of yellow paint on top of his shelves, and didn't care for a blue ocean.) In the same painting, space is squeezed in many ways, and the cargo of dense, pure colors is inconsistently oriented: violet-green-orange upward, red-yellow-blue (a yellow redder than the lemon-yellow border) and black and white downward. One is reminded of the different directions of the thrones and altar in Giotto's VISION OF THE THRONES in Assisi. Morley's "perception" is indeed visionary.

Another kind of spatial manipulation occurs repeatedly in the two yellow battleship paintings and in one of the blue ones. Looking a little carefully at the dreadnought in THE RAIDER, at the two in NAVY DAY (1996) and at the three in BATTLE OF THE YELLOW SEA—all painted, apparently, after the same drawing, variously enlarged in the photocopy machine, and used as so many cartoons transferred through graphite paper onto the canvases—the smaller boat on top of the front of the ship exposes the same "mistake," a section which is both hull and deck. Already, in SS FRANCE (1974), there was a spatially impossible "fold" in the monkey-postcard foldout. The other blue battleship paintings BELOW THE WATER LINE (1997) and SPANISH DREADNOUGHT (1996)make another manipulation quite visible, an impossible unevenness in the deck of the ship. These spatial tricks convey the same effect as the multiplication of flags on the battleships sometimes engaged in various artillery exercises: Together with the painted frames, they contradict the function, the action, the consistency of space. These paintings are like so many exercises in making inconsistency consistent.

Painting itself becomes a big little game which the painter is playing the way he was—or is—playing with his war toys. This playful aspect is visible everywhere, and if many of these works remind the viewer of the late Malevich paintings with their pictorial density and their interplay of sometimes dissonant color patterns, there are niceties of detail one rarely finds in Malevich: the splashing of paint, the scraping of paint to denote spindrift in DAEDALUS (1996) or the seams of the flags in NAVY DAY, the painstaking brushing out of the brushstrokes in the skies, the painted frames, the trompe-l'oeil frame of MEDIEVAL LEMON WITH SKY (1996). Morley obviously enjoys the process of making his ocean waters alive through paint; he is deeply, seriously involved in his painting games, the way Bach was intricately involved in his play of constructing elaborate canonical works. The same seriousness, the same playfulness. A painting like DAEDALUS affects the viewer with a mixture of incongruity and evidence, kitsch and high art. Its huge, irregular sun, its color harmony of reddish purple, blue-violet, and orange for sea, sky, and boat/sun offer a combination that I can't recall having seen anywhere. The boat there is supposedly the Santa Maria, but she could be renamed the Devil-May-Care.

I must say—and this will condemn it to privacy—that this essay is the result of a private commission. As a rule I don't take orders, but this one is more like a game and a challenge. One evening, the day before his opening at the Galerie Templon last year, Malcolm Morley was recounting a discussion he had had many years ago with an artist. "Why don't you try using green?" he asked.

Lichtenstein responded, "Because I don't like to change my habits." In the mouth of the first painter, the reply of the second one sounded pretty much like a self-condemnation. What does it mean for an artist not to change his/her habits? I thought he was right of course, yet I, as the devil's advocate, protested. "But he did use green." "Not in the late sixties." "Yes, and in the early sixties too." "Well," he said, " I know Roy." "Do you want to bet?"

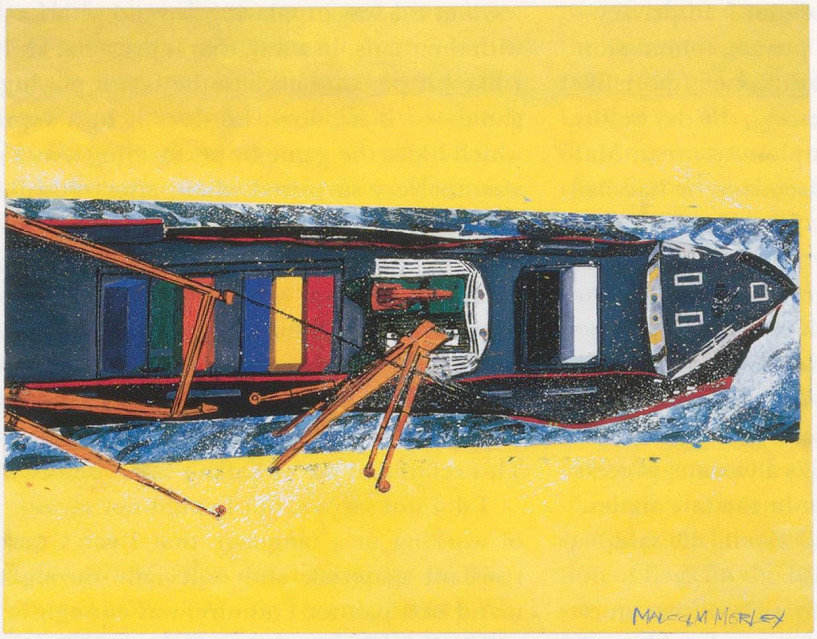
He didn't answer—his awfully rich dinner guest was shouting for attention with diamonds and a pair of *vaginae dentatae*—and he knew, perhaps, that offering a bet is rude, as Giovanni della Casa's book on manners had already reminded sixteenth-century readers. The day after, at the opening, I came with Lawrence Alloway's book on Lichtenstein in my bag.

"You've lost your bet," I said, showing the reproduction of TAKKA TAKKA (1962). He looked at the green foliage. "This is not green." "What is it then?" "It's grey-green." Lida looked. "It's green, Malcolm." "OK, what did we bet? Twenty dollars?" "We did not bet," I said, "but now you are condemned." "To what?" "You must paint a green painting. You can use all the greens you want, but you cannot use any other color. This is not for me, it's for yourself." "You are the devil. I'll do a painting that will make you seasick."

Usually I shy away from the art crowd because I cannot take the ego trip. Whatever is said and done, socially and often artistically, could be summed up in an endless me-me-me-me-me. To be in contact with artists, dealers, critics, and collectors means being forced to sip Tex Avery's Jumbo Gro: everyone—cat, mouse, dog, canary—tries to outgrow everyone else to absurdly cosmic proportions, a painful scene for me, especially when I can't be on top. However, suppressing the terrible tyrant "I" is like suppressing life itself, for life is as ridiculous as I is; therefore the only way out is a way in, playing around with I as cats play with their tails. In a way, that is just what Morley does. I like his persona because he is not playing the ego game—or if he does, he does it in a supreme way which hides the game by performing it as a play. So I was not very surprised when, after returning to his island, he called to propose a deal. "I'll do a green painting, not a very big one, but something you can hang on your wall, and you'll write a text in English on the show at Templon, just for me." "But I can't write in English," I protested, "and I have no key to enter your paintings." "Perhaps there is no key—perhaps there is no door, and perhaps there is no wall." This reminded me of Kafka's tale, "Before the Law."

I did not say yes, but I could not say no. The idea of working in a language that I can't master on a resistant material, and especially through the demand of a painter I admire, was enough to paralyze me and to bind me—an offer so much in excess of my contribution, but then I also like the idea of a swap of incommensurable goods, where the monetary value of the things being traded is beside the point. It reminds me of Vasari's story of Pontormo refusing to work for Ottaviano the Magnificent, and trading some beautiful paintings with Rossino—not Rosso the painter who had been his coapprentice, but Rossino the mason who did some house repairs for him. Work for work, even though the paintings eventually made their way up to Ottaviano's house. Of course, Pontormo knew that trying to cross out the exchange value of art and replace it with a new scale of value was bound to fail with the astute Rossino. But I am not spendthrift enough to deprive myself of the riches of nonmonetary value. The problem is that it is as difficult to accept a token of generosity by which one is the profiteer as it is to refuse an act of generosity. That's the doublebinding cruelty of generosity.

As I was getting ready to leave the opening at Templon and waiting to say goodbye to Malcolm, he was talking to Bernard Blistène, who had hosted the show of his watercolors in Marseille. In front of his painting THE RAIDER, Malcolm was discussing the four figures in the boat at the top. "This is me as the captain, this is me as a sailor in a white beard, this is



MALCOLM MORLEY, M.V. PERCEPTION WITH CARGO OF PRIMARY COLORS AND BLACK AND WHITE, 1997, oil on linen, 28 x 36" / Die M.V. PERCEPTION MIT EINER FRACHT VON GRUNDFARBEN UND SCHWARZ UND WEISS, Öl auf Leinwand, 71 x 91 cm.

me falling overboard. This (pointing to an athletic sailor in a singlet) is me when I was fourteen. I was a hustler then and one night I picked up an Arab with a prick like an olive. I was so disgusted that I ran away with his pants." Blistène was flabbergasted.

Morley is a great storyteller. Sometimes he makes them up, even those that sound really real, like the one of him in a shower hearing a voice saying, "You are not an oil painter! You are a turpentine painter!" "What? What?" That story he told his ex-dealer, Arnold Glimcher,[4] and he has repeated it on different occasions, including at his Templon opening. A little later, he confessed to me that he had made it up, but it's a lie that tells the truth—like the story he told Matthew Collings about the opera singer performing in Palma (writes Collings, but Malcolm may have said Parma), "where they really know their opera." After singing badly (he has a sore throat), the opera singer is called back for encore after encore. He thinks to himself, "This is funny, I thought they really knew their opera here." Finally he croaks,"I can't sing anymore!" And a voice from the back of the theatre says, "You'll sing it till you learn it!"[5] A parable, of course, and parable is the same as parabola: To speak in parables is to unstraighten the line of meaning by squaring an element; by considering, for example, space as a function of time, as when Morley said to Anthony Haden-Guest, "I consider myself a post-American."[6] Morley is a parabolic artist.

1) *Loving You*, 1957; screenplay by Herbert Baker and Hal Kanter, directed by Hal Kanter.

2) Nena Dimitrijevic, "Malcolm Morley," *Flash Art* 142, 1988, pp. 76–80.

3) Except for MEDIEVAL WITH LEMON SKY, where Patrick Fischer pointed out that a wide, penciled grid is still visible. That painting, Morley said afterward, was done after a gridded image of a model.

4) "A Conversation: Malcolm Morley and Arnold Glimcher," in: *Malcolm Morley* (New York: Pace Gallery, 1988).

5) Matthew Collings, "Malcolm Morley," *Artscribe* 42, 1983, pp. 49–55.

6) Anthony Haden-Guest, "Malcolm Morley," *New York Magazine*, April 4, 1983, p. 37.

JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN

Seekrankheit

Wie kann jemand ohne Heimat Heimweh haben?
Deke Rivers (Elvis Presley) in *Loving You*, 1957[1)]

Malcolm Morley, der den Stil eines Marineoffiziers im Ruhestand pflegt, hat Meerweh wie andere Heimweh haben. Er leidet sozusagen unter «Thalassalgie», und falls ihn auch Nostalgie plagt, so muss das Ziel seiner Sehnsucht eine Insel sein, vielleicht sogar nur ein Inselchen, mitten im offenen Meer – ein kleines Stück fester Boden, jedenfalls kein kontinentales Festland. Sein Inselchen kann zum Beispiel ein Hund sein wie Max, sein kleiner schwarzer Spitz. «Warum bleibst du nicht noch eine Weile in Paris? Wir könnten soviel Spass haben.» «Mein Hund fehlt mir.»

Wir sassen beim Abendessen in einem dieser unverschämt teuren Hotels am rechten Seineufer, und ich fragte ihn, ob er jeweils seekrank würde. «Manchmal», sagte er, «aber ich nehme Ingwerpillen dagegen.» «Das ist auch ein Aphrodisiakum.» «Ah ja?» Patrick bestätigte dies und sprach von seiner Schwäche für englische Ingwerschokolade; ich sagte oder dachte: «Ingwer gegen Seekrankheit, Schokolade gegen Liebeskummer.»

JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN lebt und lehrt in Paris. Zuletzt veröffentlichte er: *Les couilles de Cézanne und Persistance de la mémoire,* Editions Séguier, Paris 1995, *De l'imitation dans les beaux-arts,* Editions Carré, Paris 1996, und *Le champ des morts (Fleurs de rêve I),* Editions du limon, Paris 1997.

In seinen neuen Bildern, besonders in jenen mit den grossen gelben Farbflächen, weicht Morley manchmal von seiner gewohnten Rastertechnik ab. «Das Schiff ist nach einem Modell gemalt, das Meer hatte ich im Kopf.» Obwohl er dies schon früher gelegentlich tat – UNTITLED SOUVENIRS, EUROPE (1973), war eine seiner ersten ohne Raster entstandenen Arbeiten –, hat Morley bis vor kurzem nur ungern auf einen Raster verzichtet. «Hin und wieder», erzählte er Nena Dimitrijevic 1988, «versuche ich es ohne Raster und es ist entsetzlich, weil dabei die Freiheit verlorengeht. Man kann nicht loslassen, wenn keine Struktur vorhanden ist. Taucht ein Problem auf, kann ich es auf kleinerem Raum eingrenzen, wird es wiederum zu schwierig, halbiere ich noch einmal. Das ist eine grossartige lebensphilosophische Strategie der Problemlösung. Um das Unerwartete auf einer tieferen Ebene zu erreichen, verdichte ich die Struktur oft, um Fehler möglichst auszuschliessen. Diesmal können wir gar keinen Fehler machen. Und dann passiert dieser sogenannte Fehler, aber nun ist er viel tiefer. So entdeckt man gewisse Beziehungen, indem man das Unbewusste ins Bewusste integriert, es einlädt oder herausfordert.»[2)] Aber was, wenn man den Raster aufgibt? Heisst das die Zuspitzung des Problems aufgeben und mit der Kontrolle auch die

Dell

MALCOLM MORLEY, UNTITLED SOUVENIRS, EUROPE, 1973, oil on canvas, 96¼ x 68¼"/ ANDENKEN OHNE TITEL, EUROPA, Öl auf Leinwand 244,5 x 173,4 cm.

Beziehung zwischen Bewusstem und Unbewusstem fallenlassen, oder nicht? Morley, dem daran liegt, im Malprozess die Psychoanalyse zu nutzen (besonders im Umgang mit «Fehlern»), stellt eine Verbindung her zwischen dem Meer als figuratives Bildthema und dem Unbewussten. Er schien interessiert, als ich von Sándor Ferenczis Buch *Thalassa* sprach, das er nicht kannte.[3)]

Warum macht uns der Ozean oder das Meer seekrank? Ist nicht vielleicht Seekrankheit wie Schwindel (Kants *Anthropologie* bringt beide miteinander in Verbindung) eine Sehnsucht nach etwas, was uns krank macht? Was meinst du, Malcolm? Wie Heimweh oder Liebeskummer könnte sie ein zutiefst ambivalentes Element enthalten: Das Meer macht uns vielleicht krank, weil Seekrankheit eine Art Heimweh ist, ein unmöglicher, enttäuschter oder unterdrückter Wunsch, dorthin zurückzukehren; Ferenczi nennt das den «thalassalen Regressionszug»: «das Streben nach der in der Urzeit verlassenen See-Existenz». Der Koitus, sagt Ferenczi, sei ein Ersatz für den Wunsch zur Rückkehr in den Mutterleib und dieser wiederum ein Ersatz für das Ur-Meer, denn das Fruchtwasser verkörpert den in den Mutterleib introjizierten Ozean. Demnach sei der Koitus nichts anderes als die Befreiung des Individuums von einer schmerzlichen Spannung und zugleich «die Befriedigung des Triebes nach Regression in den Mutterleib und in das Meer, das Vorbild aller Mütterlichkeit».

Das Meer einem Raster zu unterwerfen wäre, als wollte man es mit einem Sieb ausschöpfen. Manche dieser Bilder verwenden einen Raster: THE LANDING (Das Anlegen) etwa entstand nach dem Aquarell WAVES BREAKING ON ROCKS – AZORES SKY (Wellen, die sich an Felsen brechen – Azorenhimmel), das vor Ort auf zwei verschiedene Blätter gemalt wurde, der Himmel auf das eine, das Meer und die Küste auf das andere. (In THE LANDING wird die Horizontlinie mit Hilfe von Abdeckpapier zu einer scharfen Kante: Aus der Nähe wirkt das blaue Meer, als läge es wie eine Schicht vor dem Himmel, ähnlich der Meer-Haut, die Dalí als sechsjähriges Mädchen vorsichtig lüftet, um den darunter schlafenden Hund zu betrachten – in einem Bild Dalís aus dem Jahr 1950. THE LANDING ist zweimal signiert: weiss auf dem Meer und rosa zwischen den Felsen.) Allerdings sind die Rasterquadrate frei interpretiert, insbesondere an den stark strukturierten Stellen im unteren Teil der Küste. Andrerseits sind die neueren, gelben Bilder wie BATTLE OF THE YELLOW SEE (Schlacht auf dem Gelben Meer) nicht gerastert,[4)] die helle zitronengelbe Farbe dieser Meerstücke berührt den Betrachter merkwürdig ambivalent. Was stellt diese dichte, undurchsichtige gelbe Flüssigkeit dar? Einfach Gelb? Oder eine bildliche Darstellung des Namens «Gelbes Meer», der den breiten Golf zwischen Korea und China bezeichnet? Oder spielt es mit derselben Phantasievorstellung, die ein Künstler unter dem Namen Bit 1907 in einer ungarischen satirischen Zeitschrift illustrierte? (Du weisst ja, Malcolm, dass «bite» ein französischer Slangausdruck für Schwanz ist.) Diese Erzählung in acht Bildern hat Ferenczi entdeckt, Otto Rank studierte sie und Freud nahm sie in seine 1914 erschienene Ausgabe der *Traumdeutung* auf. Dieser «Traum vom französischen Kindermädchen» zeigt in der aufgeschlossenen Manier einiger *Little Nemo*-Comics ein Kindermädchen, das ein Kind spazierenführt, welches dringend mal muss, das dann an eine Strassenecke pinkelt und pinkelt und pinkelt, bis auf dem Strom ein Ruderboot vorbeikommt, eine Gondel, ein Segelschiff und ein Ozeandampfer; schliesslich wacht das Kindermädchen durch das Geschrei des Kindes auf (das kleiner ist als im Traum), das dringend pinkeln muss oder sich bereits nass gemacht hat. Aber hier, in BATTLE OF THE YELLOW SEA, spielt das gelbe Meer auf eine weibliche Körperflüssigkeit an, und das dreidimensionale graue U-Boot, das in der Mitte auftaucht, sieht der Künstler als «Mann im Schiff», ein Slangwort für die erregte Klitoris. Morley scheint mit sei-

nem unbewussten, vorbewussten und bewussten Symbolismus und vielleicht auch mit seiner Kenntnis der psychoanalytischen Literatur in gleicher Weise zu arbeiten wie die Künstler der Renaissance und des Barock mit ihren Handbüchern über Ikonologie, Horapollo, Cartari, Valeriano oder Ripa.

Malcolm Morley hat sich schon immer mit Kindheitsphantasien beschäftigt. Ist nicht die Regression in die Kindheit ein erster kleiner Schritt auf dem langen Weg zurück ins Meer? Seine Kriegsspiele, Spielzeuge, Tiere, seine kindliche Art zu zeichnen, seine Disneyland-Szenerien, alles ist Ausdruck desselben nostalgischen Hangs, besser: ironisch-nostalgischen Hangs. Denn er gibt nicht einfach diesen kindischen Phantasien nach; er verfremdet sie, wie er den Raum verfremdet, durch die Perspektive, die Sprache, durch seine «Fehler». Morley ist in der Tat ein Meister der Verfremdung mit malerischen Mitteln. Diese ist ein wesentlicher Bestandteil seiner Kunst. Er zitiert denn auch gern das folgende Wort von Jasper Johns:

Nimm einen Gegenstand
Bearbeite ihn
Bearbeite ihn nochmals anders
" " " "

Die gelbe Farbe kann also Meer sein (wie in BATTLE OF THE YELLOW SEA), Himmel (wie in MEDIEVAL WITH LEMON SKY), aber auch beides oder keines von beiden, zum Beispiel in THE RAIDER (Der Zerstörer) und bis zu einem gewissen Grad auch in BATTLE . . . , wo die verschiedenen Perspektiven der Schiffe auf derselben Fläche es einem verunmöglichen, die Bedeutung des gelben Feldes zu bestimmen, das im oberen Teil ins Grünblaue übergeht. In M.V. PERCEPTION WITH CARGO OF PRIMARY COLORS AND BLACK AND WHITE durchpflügt das Schiff einen schmalen Streifen blauweissen Wassers, das auf drei Seiten von einem abstrakten Feld aus gelber Farbe umgeben ist. Morley hat Abdeckpapier verwendet (Streifen aus Umschlägen der *Los Angeles Yellow Pages*), um eine scharfe Kante zu haben und die Abgrenzung zu verstärken, aber er verbindet die gelbe Kante mit dem blauen Wasser, indem er sie mit weissen «Schaumspritzern» bekleckert. (Lieferte vielleicht das gelbe Umschlagpapier die Idee zu den gelben Meerbildern? Nein, sagt Morley am Telephon, er habe einfach massenhaft gelbe Farbe zuvorderst auf seinen Gestellen gehabt und wollte nicht unbedingt ein blaues Meer.) Im gleichen Bild wird der Raum auf vielerlei Art strapaziert, und die Ladung satter, reiner Farben ist unregelmässig verteilt: Violett, Grün und Orange nach oben, Rot, Gelb, Blau (das Gelb ist rötlicher als das Zitronengelb am Rand) sowie Schwarz und Weiss nach unten. Man fühlt sich an die unterschiedliche Ausrichtung der Throne und des Altars in Giottos VISION DER THRONE in Assisi erinnert. Morleys Wahrnehmung ist im Grunde visionär.

In den beiden gelben und in einem der blauen Schlachtschiff-Bilder wird der Raum auf andere Art verfremdet. Schauen wir uns das Kriegsschiff in THE RAIDER (Der Zerstörer), die beiden in NAVY DAY (Tag der Marine) und die drei in BATTLE OF THE YELLOW SEA etwas genauer an. (Alle sind offenbar nach derselben Zeichnung entstanden, die mit dem Photokopierer unterschiedlich vergrössert und mit Kohlepapier auf die Leinwand übertragen wurde.) Das obere kleinere Boot vorn am Schiff weist immer denselben «Fehler» auf, einen Teil, der Rumpf und Deck zugleich ist. Schon in SS FRANCE (1974) gibt es eine räumlich unmögliche «Falte» in dem nur zum Schein ausklappbaren Postkartenteil. Die anderen blauen Bilder mit Kriegsschiffen (BELOW THE WATER LINE und SPANISH DREADNOUGHT) weisen eine andere Verfremdung auf, eine unmögliche Unebenheit im Deck des Schiffes. Diese räumlichen Spielereien laufen auf dasselbe hinaus wie die übertriebene Anzahl von Flaggen auf diesen Schiffen, die oft mit diversen Schiessübungen beschäftigt sind: Im Verein mit den bemalten Rahmen stellen sie die Funktion, die Wirkung und die Kontinuität des Raumes in Frage. Diese Bilder sind gleichsam Übungen darin, Unzusammenhängendes in Verbindung zu bringen.

Die Malerei selbst wird zu einem alles umfassenden kleinen Spiel, das der Künstler auf die gleiche Weise spielt, wie er mit seinen Kriegsspielzeugen spielte (oder spielt). Diesen spielerischen Aspekt erkennt man überall, und obwohl viele dieser Arbeiten an den späten Malewitsch erinnern wegen ihrer malerischen Dichte und dem Wechselspiel von manchmal dissonanten Farbmustern, enthalten sie schöne

Details, wie sie bei Malewitsch kaum vorkommen: das Verspritzen oder das Wegkratzen von Farbe zum Andeuten von Gischt in DAEDALUS oder von Falten in den Flaggen in NAVY DAY, das minuziöse Vertreiben der Pinselspuren am Himmel, die bemalten Rahmen, oder der Trompe-l'œil-Rahmen von MEDIEVAL WITH LEMON SKY. Morley geniesst es offensichtlich, seinen Meeresfluten mittels Farbe Leben zu verleihen; er ist zutiefst und ernsthaft an seinen Malspielen beteiligt, so wie Bach mit jeder Faser an seinen spielerischen Konstruktionen kompliziertester kirchlicher Partituren hing. Derselbe Ernst, dieselbe Spiellaune. Ein Bild wie DAEDALUS vermittelt dem Betrachter das gemischte Gefühl von Evidenz und Nicht-Zusammenpassen, von Kitsch und Kunst. Die riesige, unregelmässige Sonne; die farbliche Harmonie von rötlichem Lila, Blauviolett und Orange für Meer, Himmel, Schiff und Sonne ist eine Kombination, der ich nirgends sonst je begegnet bin. Das Schiff ist wahrscheinlich die *Santa Maria*, aber es könnte auch auf den Namen *Scher dich zum Teufel* umgetauft werden.

Ich muss sagen, dass dieser Text das Ergebnis eines privaten Auftrags ist (und das macht ihn notwendigerweise zu einer privaten Angelegenheit). Normalerweise schreibe ich nicht auf Befehl, aber diesmal war es mehr wie ein Spiel oder eine Herausforderung. Eines Abends, am Tag vor der Eröffnung seiner Ausstellung in der Galerie Templon in Paris, erzählte Malcolm Morley von einem Gespräch mit Roy Lichtenstein, vor vielen Jahren. «Warum versuchst du nicht einmal Grün zu verwenden?»

Lichtenstein antwortete: «Weil ich meine Gewohnheiten ungern verändere.» Aus dem Mund von Morley klang diese Antwort wie eine Art Todesurteil. Was heisst es für einen Künstler, seine Gewohnheiten nicht zu verändern? Insgeheim musste ich ihm natürlich recht geben, dennoch spielte ich den Advocatus Diaboli und widersprach:

«Aber er hat Grün verwendet.» «Nicht Ende der 60er Jahre.» «Doch, und Anfang der 60er Jahre ebenfalls.» «Nun», sagte er, «ich kenne Roy.» «Wollen wir wetten?»

Er antwortete nicht, und vielleicht war er sich bewusst, wie unhöflich die Aufforderung zum Wetten ist, was schon Giovanni della Casas Benimmbuch aus dem sechzehnten Jahrhundert seiner Leserschaft vorhielt. Am Tag danach kam ich mit Lawrence Alloways Buch über Lichtenstein in der Tasche zur Ausstellungseröffnung. «Du hast die Wette verloren», sagte ich und hielt ihm die Reproduktion von TAKKA TAKKA (1962) unter die Nase. Er betrachtete das grüne Laub: «Das ist nicht grün.» «Sondern?» «Es ist graugrün.» Lida schaute ebenfalls: «Es ist grün, Malcolm.» «O.K., was haben wir gewettet? Zwanzig Dollar?» «Wir haben nicht gewettet», sagte ich, «aber du bist nun verurteilt.» «Wozu?» «Du musst ein grünes Bild malen. Du darfst alle Arten von Grün verwenden, aber keine andere Farbe. Und zwar nicht für mich, sondern für dich selbst.» «Du bist ein Teufel. Ich werde ein Bild malen, von dem du seekrank wirst.»

Meistens verdrücke ich mich aus dem Kunstklüngel, weil ich den Egotrip dort nicht aushalte. Das Unterdrücken des tyrannischen Ichs gleicht der Unterdrückung des Lebens selbst, denn das Leben ist ebenso lächerlich wie das Ich; der einzige Ausweg ist deshalb ein Weg hinein, indem man mit dem Ich herumspielt wie eine Katze mit ihrem Schwanz. Eigentlich tut Morley genau dies. Ich mag ihn, weil er nicht das Ego-Spiel spielt – und falls er es dennoch tut, dann ganz subtil, indem er vorgibt, Theater zu spielen. Die Überraschung war deshalb nicht allzu gross, als er mich nach der Rückkehr auf seine Insel anrief und mir einen Handel vorschlug: «Ich male ein grünes Bild, kein sehr grosses, aber eines, das du an die Wand hängen kannst, und du schreibst einen englischen Text über die Ausstellung bei Templon, nur für mich.» «Aber ich kann nicht englisch schreiben», protestierte ich, «und ich kann deine Bilder nicht entschlüsseln.» «Vielleicht gibt es da nichts zu entschlüsseln – vielleicht gibt es gar keinen Zugang und vielleicht auch kein Hindernis.» Das erinnerte mich an Kafkas Erzählung «Vor dem Gesetz».

Ich sagte weder zu, noch konnte ich nein sagen. Der Gedanke, in einer Sprache zu schreiben, die ich nicht wirklich beherrsche, über einen schwierigen Gegenstand und erst noch auf Wunsch eines Künstlers, den ich bewundere, wirkte ebenso lähmend wie verpflichtend. Die Grosszügigkeit des Angebots schien mir in keinem Verhältnis zu meinem Beitrag zu stehen. Dann gefiel mir aber die Idee eines Austauschs von unbezahlbaren Gütern, bei dem es nicht

um deren Geldwert geht. Ich erinnerte mich an die Geschichte Vasaris über Pontormo, der sich weigert, für Ottaviano Magnifico zu arbeiten, und einige schöne Bilder mit Rossino tauscht – nicht mit Rosso, dem Maler und ehemaligen Mitschüler, sondern mit Rossino, dem Maurer, der dafür einige Bauarbeiten für ihn erledigte. Arbeit für Arbeit, obwohl die Bilder schliesslich doch ihren Weg ins Haus von Ottaviano fanden. Natürlich wusste Pontormo, dass sein Versuch, den Tauschwert von Kunst zu umgehen und ihn durch eine neue Art von Wertmassstab zu ersetzen, zum Scheitern verurteilt war gegenüber dem geschäftstüchtigen Rossino. Aber ich bin nicht verschwenderisch genug, um auf Güter von nichtmonetärem Wert zu verzichten. Das Problem ist, dass es genauso schwierig ist, eine grosszügige Geste zu akzeptieren, wie eine solche jemandem zu verweigern. Das ist die doppelte Grausamkeit der Grosszügigkeit.

Als ich am Eröffnungsabend bei Templon drauf und dran war wegzugehen und darauf wartete, mich von Malcolm verabschieden zu können, sprach dieser gerade mit Bernard Blistène, der seine Aquarell-Ausstellung in Marseille organisierte. Sie standen vor seinem Bild THE RAIDER, und Malcolm erläuterte die vier Gestalten im Schiff oben auf dem Bild. «Das bin ich als Kapitän, das bin ich als Seebär mit weissem Bart, das bin ich, der über Bord geht, das hier (auf einen athletischen Matrosen im Unterleibchen zeigend) bin ich mit vierzehn Jahren. Damals war ich noch Strichjunge und eines Nachts las ich einen Araber auf, dessen Schwanz aussah wie eine Olive; ich ekelte mich derart, dass ich samt seinen Hosen abhaute.» Blistène war wie vor den Kopf gestossen.

Morley ist ein grossartiger Geschichtenerzähler. Manchmal erfindet er sie, selbst jene, die wirklich echt tönen, wie jene über ihn selbst, wie er unter der Dusche steht und eine Stimme sagen hört: «Du bist kein Ölmaler! Du bist ein Terpentinmaler!» «Was? Was?» Diese Geschichte erzählte er seinem früheren Kunsthändler Arnold Glimcher,[5] und seither hat er sie bei verschiedenen Gelegenheiten wiederholt, auch an dem Abend bei Templon. Später hat er mir gestanden, dass er sie erfunden habe. Aber in der Lüge steckt ein Stück Wahrheit, auch in der Geschichte, die er Matthew Collings erzählte «über den Opernsänger, der in Palma auftrat (so schreibt Collings, wahrscheinlich hat Malcolm Parma gesagt), wo das Publikum sich in Sachen Oper wirklich auskennt. Nachdem er schlecht gesungen hat (er litt unter Halsweh), fordert das Publikum Zugabe um Zugabe, und er denkt: «Das ist ja merkwürdig, ich dachte, die verstehen was von Oper hier.» Schliesslich krächzt er: «Ich kann nicht mehr singen!» Und eine Stimme von den hinteren Plätzen ruft: «Und du wirst das singen, bis du es kannst!»[6] Natürlich eine Parabel. Eine Parabel ist auch eine mathematische Kurve: In Parabeln zu sprechen heisst, die gerade Bedeutung zu krümmen, indem man ein Element mit dem anderen quantitativ in Beziehung setzt, wie wenn man, zum Beispiel, den Raum als Funktion der Zeit betrachtet, oder wie wenn Morley zu Anthony Haden-Guest sagt: «Ich betrachte mich als Post-Amerikaner.»[7] Morley ist ein parabolischer Künstler.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) *Loving you* , 1957, Filmdrehbuch von Herbert Baker und Hal Kanter, unter der Regie von Hal Kanter.
2) Nena Dimitrijevic, «Malcolm Morley», *Flash Art* 142, Oktober 1988, S. 76–80.
3) Sándor Ferenczi, *Versuch einer Genitaltheorie (1924)*, in: ders., *Schriften zur Psychoanalyse*, Bd. 2, S. Fischer, Frankfurt am Main 1972; englisch unter dem Titel *Thalassa* erschienen.
4) Ausser MEDIEVAL WITH LEMON SKY. Patrick Fischer betonte, dass ein breiter Bleistiftraster noch sichtbar ist. Das Gemälde, sagte Morley später, entstand nach dem Rasterbild eines Modells.
5) «A conversation: Malcolm Morley and Arnold Glimcher», in: *Malcolm Morley*, Pace Gallery, New York 1988–89.
6) Matthew Collings, «Malcolm Morley», *Artscribe* 42, August 1983, S. 49–55.
7) Anthony Haden-Guest, «Malcolm Morley», *New York Magazine*, 4. April 1983 (Sonderheft «The British Are Here»), S. 37.

MALCOLM MORLEY, THE LANDING, 1996, oil on linen, 80 x 54½" /
DAS ANLEGEN, Öl auf Leinen, 203 x 136 cm.

MALCOLM MORLEY