

Malcolm Morley bids farewell to Crete = Malcolm Morley nimmt Abschied von Kreta

Autor(en): **Yau, John / Wechsler, Max**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1984)**

Heft 3: **Collaboration Martin Disler**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679884>

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.

JOHN YAU

MALCOLM MORLEY

BIDS

FAREWELL TO

CRETE

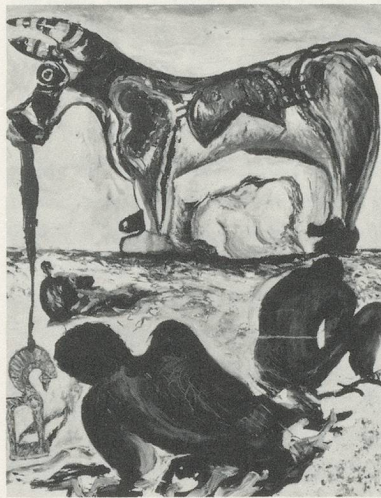
*Only the art of painting itself possesses the means
to express the deepest characteristics of human nature
directly through man's bodily characteristics.*

GEORG LUKÁCS

JOHN YAU is a poet and art critic who lives in New York.

Malcolm Morley got the inspiration for *Farewell to Crete* (1984) while attending the opening of his retrospective at the Museum of Contemporary Art in Chicago. Entering the room where *The Palms of Vai* (1982) and *Cradle of Civilization with American Woman* (1982) were hung was like stumbling upon Lautréamont's «chance meeting of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table.» For Morley, who is one of the few artists to make full use of the rich legacy of the Surrealists, the two paintings connected on a potent, psychic level — one that went far beyond their compositional similarities. His response to the curatorial decision was immediate: his next painting would combine the two. By the time he returned to his studio in New York, he had planned out the entire composition.

The first change he made was to flip the composition of *The Palms of Vai* over, so the votive bull faces the Trojan horse in *Cradle of Civilization with American Woman*. Realizing at once the balance achieved by this mirroring would be tipped by the priapic statue on the far right of *Cradle of Civilization with American Woman*, he decided to repeat the statue in a larger and somewhat different format and place it next to the original version. The mirroring and repeating not only give the



Malcolm Morley, *The Palms of Vai* / Die Palmen von Vai, 1982, oil on canvas / Öl auf Leinwand, 48½ x 38" / 127 x 101, 5 cm, Private Collection
(Photos: The Whitechapel Art Gallery)



Malcolm Morley, *Cradle of Civilization with American Woman* / Wiege der Zivilisation mit amerikanischer Frau, 1982, oil on canvas / Öl auf Leinwand, 80 x 100" / 203 x 254 cm, Private Collection

painting an architectonic structure, but it also directs our attention to the unnameable encounter between the man and woman lying together on the beach.

Formally, Mondrian's belief in right angles and Malevich's equally strong dedication to diagonals have been made to join forces. The two priapic statues and the blood streaming from the bull's mouth establish vertical intervals, which are complemented by the three horizon lines. At the same time, an inverted triangle is suggested by the bull, horse, and green statuette of a deer. At the bottom of the triangle the deer's head and neck curl around the woman's nipple. Echoing this triangle is the imaginary line which can be drawn down along the tops of the priapic statues, intersecting the woman's crotch. These angles not only anchor the composition further, but they serve as conductors. Along the invisible tracks running between them passes a current of associative possibilities. An unnamed human drama is examined in the context of culture.

Morley's frank associations are enhanced by the wide range of styles he has at his disposal. One feels the juxtaposition of styles, the images they depict, surging not only against each other, but against the painting's rectangular format. Both the standoff between the bull and horse, and the scale manipulations of the priapic statues are evidence of his desire to shatter the autonomy of the rectangle without denying its shape. The painting reinvents cubism. As with all great artists, the reinvention feels earned, necessary, and logical.

Morley uses style to comment upon the image. Sunbathers frolicking at the beach are made up of hit and run strokes and staccato color, while the bull, horse, and priapic statues are serene and inviolable within their modeled surfaces and cool tones. An acute self-consciousness, its paralyzing doubt, have been transformed into a tool which can be used to explode the historical connotations every style gathers. When Morley places juicy strokes of color next to a subtly modulated surface, he is telling us that «everything is possible if you know when to do it.» History's repressive forces and demand for conformity have been subverted. Pastiche and homage are an integral aspect of his approach.

The very real, very apparent distance between image and style dramatizes the gulf separating Morley from all subject matter. Evoking Lautréamont's dictum as a guiding principle, Morley juxtaposes disparate images and styles as a matter of course. Not only must the styles square off like agile boxers, but the images

must collide if Morley is to believe in them. Sometimes, the argument is pure slapstick, simultaneously funny and disturbing. In other instances a heavy handedness prevails, a pounding of the gavel. Of his recent paintings, the strongest are the ones in which the argument possesses both the sweetness and bite of a lyric. It pierces us. Whether funny, charming, goofy, discomfoting, or sensuous, behind every gesture is anger and outrage. In this regard Morley is similar to Baudelaire. He knows it is impossible to regain Paradise and achieve a state of innocence, and yet he is compelled to go on searching.

Travel has been a recurrent theme in the paintings since the mid 60's, when he depicted cruise ships and luxury liners in a Proto-Photo-realist style. The sources of these paintings were sharply focussed photographic images from travel brochures, postcards, and calendars. In order to be faithful to the photographic image, Morley divided both the canvas and source into corresponding grids, a compositional method he has relied on ever since. Using acrylic washes and barely noticeable strokes, he then painstakingly translated the image square by square onto the canvas. This coolly logical approach undercut the romantic images he has chosen. By emphasizing the photographic sources, their debased, commercial views of earthly paradise, Morley dramatizes his alienation while reining in his anger. The stress is on artifice. The paintings simmer: but they do not boil over. Paradise is an illusion he is fascinated by. Desire and doubt commingle until they are almost indistinguishable.

The early paintings — *Empire Monarch* (1965) and *Cristoforo Colombo* (1965) come immediately to mind — are emblematic of his restlessness. Even now, nearly twenty years after those first pristine paintings, his restlessness and need to confront show few signs of diminishing. The difference is that Morley no longer finds it necessary to hide his anger. Instead, he has learned how to use it. What separates the early work from the paintings of the last decade (or ever since he switched from acrylics to oils) is his increasing voraciousness. Fully accepting the challenge of Picasso in a way unmatched by his contemporaries, Morley has swallowed styles whole and spit them back as quickly and precisely as a laser. Nothing and no one can hold him in.

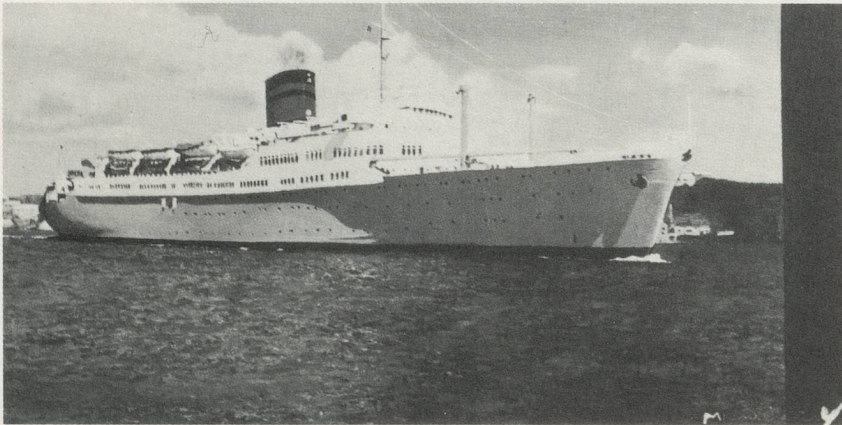
Farewell to Crete follows in the footsteps of Homer and Tolstoy, Picasso and Beckmann. It is an epic painting — something larger than life.

Malcolm Morley, *Farewell to Crete* / Abschied von Kreta, 1984,
oil on canvas / Öl auf Leinwand, 80" x 13'8" / 203 x 417 cm,
Charles and Doris Saatchi Collection, London (Photo: Ivan Dalla Tana)

The precise moment Morley has chosen to focus on is of an action in progress. And yet where this action will end up remains a mystery. A man and a woman lie together on a beach. The distortion of their bodies conveys a great psychic stress. Instead of being blessed by wine, blood pours down from the votive bull. Nothing has been made sacred, not even love. The objects — two blind priapic statues, a horse with Ajax's helmet hovering above it, a headless torso, a green statuette, and a votive bull — obtain their poetic resonance through their relationship to the couple's destiny. It is a destiny one feels is, at best, doomed.

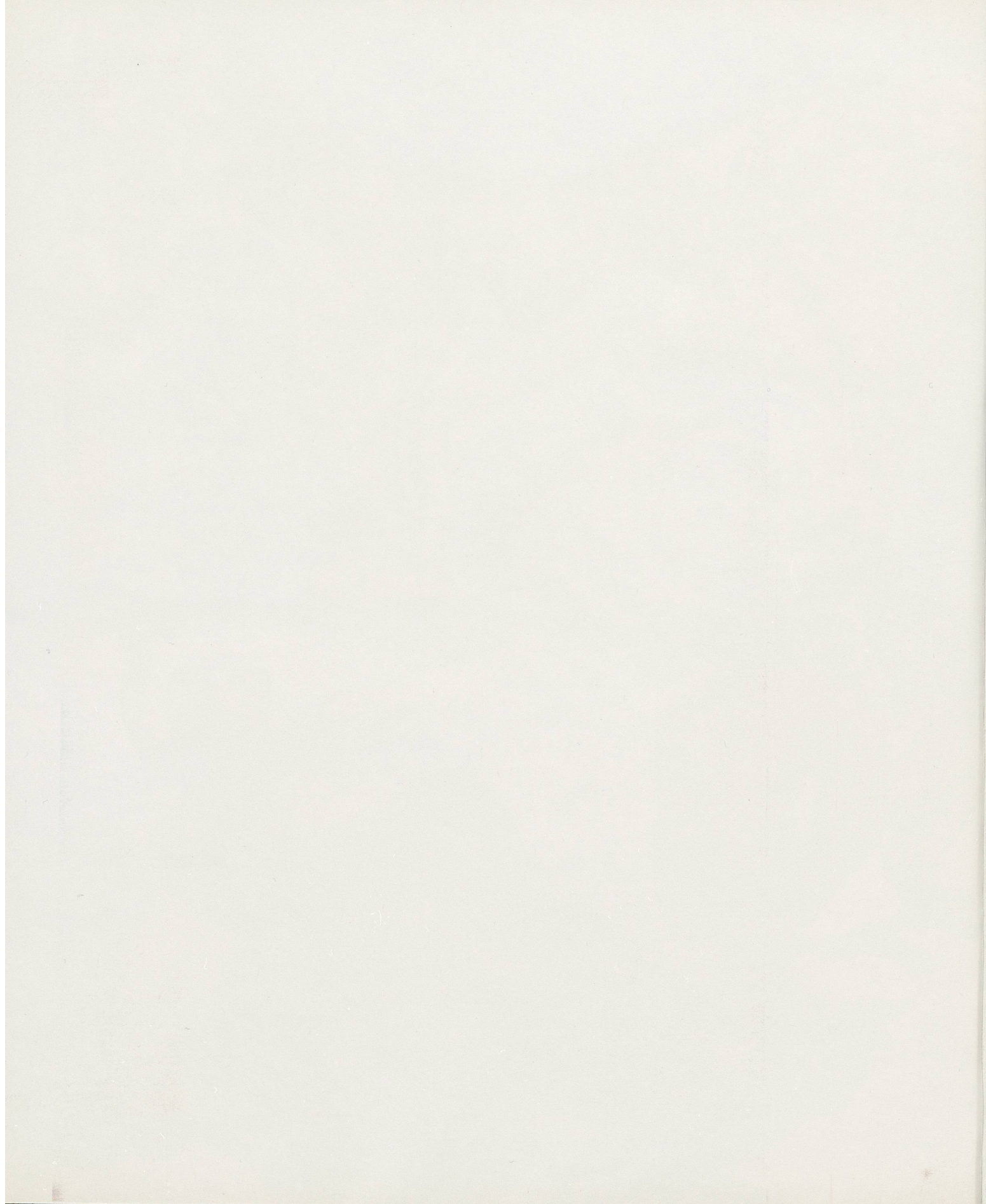
The priapic statues embody desire's blindness. To the right of each of them is an ancient Greek warship headed, presumably, for Troy. The horse is a war machine, the one aspect of Homer's culture that still remains. Sunbathers relax in the sun, unaware of the forces ruling them. One can see these objects as gods or planets exerting their power on our mortal fortunes. Like heros in a Greek tragedy, the couple is doomed to drag their bad luck around with them wherever they go.

*There is something hideous about the way the woman's body has been distorted. She is a balloon, both swelling and shrivelling into the sand. The hair on her crotch is made up of short, wiry strokes of paint. Both in appearance and texture it resembles a scottish terrier. She is obscured somewhat by the priapic statue and green statuette. The man's back, meanwhile, is misshapen. Paint has been splattered over both of them, forming a network of ganglia. Their nerve endings are exposed, as if their bodies had turned into wounds or stumps. In his early paintings Morley desired paradise, however unlikely its existence. In *Farewell to Crete* the man and woman have opened their eyes. They are in paradise: it is a fetid, decaying dream.*



Malcolm Morley, *Empire Monarch*, 1965, acrylic on canvas / Acryl auf Leinwand, 18 x 36" / 48,8 x 91,5 cm





JOHN YAU

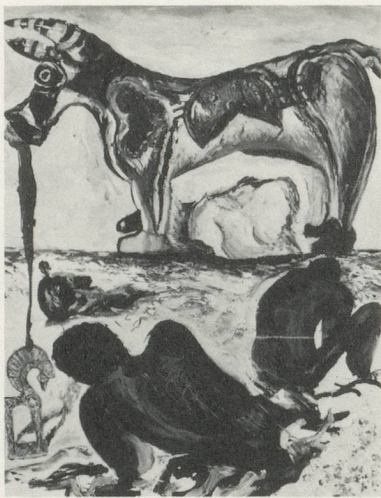
MALCOLM MORLEY
NIMMT
ABSCHIED VON
KRETA

Nur die Malerei besitzt die Mittel,
die tiefsten Eigenschaften der menschlichen Natur direkt durch die
körperlichen Eigenschaften des Menschen darzustellen.

GEORG LUKÁCS

JOHN YAU ist Dichter und Kunstkritiker. Er lebt in New York.

Die Bildidee für Abschied von Kreta [*Farewell to Crete* (1984)] kam Malcolm Morley anlässlich der Eröffnung seiner Retrospektive im Museum of Contemporary Art in Chicago. Betrat man den Raum, in dem Die Palmen von Vai [*The Palms of Vai*, 1982] und die Wiege der Zivilisation mit amerikanischer Frau [*Cradle of Civilization with American Woman*, 1982] beieinander hingen, überfiel einen das befremdliche, von Lautréamont beschworene Gefühl, der «zufälligen Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch» beizuwohnen. Für Morley, einen der wenigen, das reiche Erbe der Surrealisten wirklich ausschöpfenden Künstler, verknüpften sich die beiden Bilder auf einer mächtig drängenden psychologischen Ebene, die weit über die kompositionellen Ähnlichkeiten hinausreichte. Morleys Reaktion auf die provozierende Präsentation der Bilder war ein unmittelbarer Entschluss: sein nächstes Bild sollte die zwei vereinen. Bei der Rückkehr in sein New Yorker Atelier hatte er die ganze Komposition im wesentlichen schon entworfen.



Malcolm Morley, Die Palmen von Vai / *The Palms of Vai*, 1982, Öl auf Leinwand / *oil on canvas*, 127 x 101,5 cm / 48½ x 38", Privatsammlung
(Photos: The Whitechapel Art Gallery)



Malcolm Morley, Wiege der Zivilisation mit amerikanischer Frau / *Cradle of Civilization with American Woman*, 1982, Öl auf Leinwand / *oil on canvas*, 203 x 254 cm / 80 x 100", Privatsammlung

Der erste entscheidende Eingriff bestand in der seitenverkehrenden Umklappung der Palmen von Vai-Komposition, die den Opferstier dem Trojanischen Pferd in Wiege der Zivilisation mit amerikanischer Frau frontal gegenüberstellte. Es wurde ihm augenblicklich klar, dass das durch die Spiegelung erreichte Gleichgewicht von der priapeischen Statue auf der rechten äusseren Seite aus Wiege der Zivilisation mit amerikanischer Frau gestört würde, und so entschloss Morley sich, diese Statue in einer grösseren und leicht abweichenden Version zu wiederholen und sie neben die originale Fassung zu stellen. Die Spiegelung und die Wiederholung geben dem Bild nicht nur seine architektonische Struktur, sondern lenken unsere Aufmerksamkeit auch auf die unaussprechliche Begegnung des Mannes und der Frau, die zusammen am Strande liegen.

Mondrians Vertrauen in den rechten Winkel und Malewitschs ebenso intensive Hingabe an die Diagonale waren letztlich Methoden, um auf formaler Ebene Kräfte zu konzentrieren. Die beiden priapeischen Statuen und das aus dem Maul des Stiers fliessende Blut bilden eine vertikale Ordnung, die in den drei horizontalen Linien ihre Entsprechung findet. Gleichzeitig deuten der Stier, das Pferd und die grüne Tier-Statuette ein auf dem Kopf stehendes Dreieck an. An seiner Spitze ringelt sich das grüne Tier mit Hals und Kopf um die Brustwarze der Frau. Und wie ein Echo dieses Dreiecks kann die imaginäre Linie gesehen werden, die sich, die Scham der Frau schneidend, entlang der Köpfe der priapeischen Statuen ziehen lässt. Diese Winkel verstärken nicht nur die Verankerung der Komposition, sondern dienen gleichzeitig als Leitlinien; ihren imaginären Verbindungslinien entlang läuft ein steter Strom assoziativer Interpretationsmöglichkeiten. Ein nicht näher bestimmtes menschliches Drama wird innerhalb des Kontextes von Kultur untersucht.

Morleys freimütiges Assoziieren wird durch die breite Palette der ihm zur Verfügung stehenden Stilformen noch verstärkt. Man spürt, wie die einander gegenübergestellten Stile und die in ihnen

dargestellten Bilder gegeneinander und auch gegen das rechteckige Format des Bildes selbst kämpfen. Die Konfrontation von Stier und Pferd wie auch die Proportionsverschiebungen in den priapeischen Statuen sind Belege für Morleys Willen, die Autonomie des Rechtecks zu zerstören, ohne seine Form zu verleugnen. Sein Bild erfindet den Kubismus neu. Und wie bei allen grossen Künstlern empfindet man die Neuformulierung als gültig, notwendig und logisch.

Morley setzt Stil ein, um damit die Bildwelt zu kommentieren. Die am Strand sich vergnügenden Sonnenanbeter bauen sich aus bewegt flüchtigen Pinselstrichen und hart nebeneinander gesetzten Farben auf, während der Stier, das Pferd und die priapeischen Statuen durch ihre modellierten Oberflächen und die kühlen Töne ruhig, klar und unverletzlich erscheinen. Ein kritisches Selbstbewusstsein und dessen lähmender Zweifel haben sich in ein Instrument verwandelt, mit dem sich die jedem Stil innewohnenden historischen Konnotationen schlagartig aufdecken lassen. Indem Morley einen wirr bewegten Farbauftrag neben eine sorgfältig ausgearbeitete Oberfläche setzt, gibt er uns zu verstehen, dass «alles möglich ist, wenn man es im richtigen Moment macht.» Die hemmenden Kräfte der Geschichte und ihre Gesetze der Konformität sind umgestürzt. Das Pastiche und die Hommage sind ein wesentlicher Bestandteil von Morleys Vorgehen.

Diese eindeutige Distanz zwischen Bild und Stil dramatisiert den Abgrund, der Morley von jeder thematischen Gegenständlichkeit trennt. Lautréamonts Ausspruch als Leitidee beschwörend, setzt Morley mit grösster Selbstverständlichkeit widersprüchliche Bildgegenstände und Stilformen nebeneinander. Damit die Sache für ihn glaubwürdig wird, müssen die Stile wie behend tänzelnde Boxer aufeinandertreffen und die Bildgegenstände aufeinanderprallen. Manchmal kommt das Thema als reinster Slapstick daher, lustig und beunruhigend zugleich; dann wieder überwiegt eine gewisse Wucht, fest wie ein dumpfer Hammerschlag. Von seinen jüngsten Bildern sind jene die stärksten, deren Thema wie ein Gedicht gleich-

zeitig von Zartheit und genauer Schärfe geprägt ist. Sie durchdringen uns. Ob lustig, bezaubernd, blödelnd, beunruhigend oder sinnlich — jede Geste ist von Zorn und Gewalt gezeichnet. In dieser Hinsicht hat Morley Ähnlichkeit mit Baudelaire. Er weiss, dass es unmöglich ist, das Paradies wiederzugewinnen und einen Zustand der Unschuld zu erreichen, und doch ist er getrieben von der Suche nach diesem Zustand.

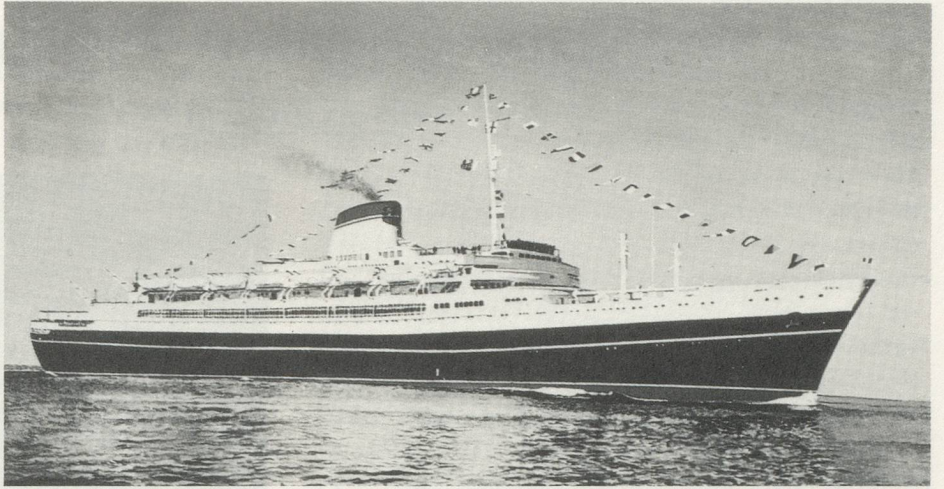
Seit Mitte der 60er-Jahre, als Morley in einem Proto-Fotorealismus prächtige Hochseeschiffe malte, bildet die Reise ein wiederkehrendes Bildthema. Die Vorlagen dieser Werke bestanden in gestochenen scharfen Fotografien aus Reiseprospekten, Postkarten und Kalenderblättern. Um der fotografischen Abbildung gerecht zu werden, unterteilte Morley die Leinwand und die Vorlage in ein Gitternetz (eine Kompositionsmethode, die er seither immer angewendet hat). Mit dünnen Acrylfarben und kaum wahrnehmbaren Pinseltupfen übersetzte er nun die Vorlage höchst sorgfältig, Quadrat um Quadrat auf die Leinwand. Mit dieser kühlen, gelassenen und logischen Bildrealisation unterwanderte er die Romantik des dargestellten Themas. Durch die Hervorhebung der fotografischen Vorlage, ihrer entwürdigenden, kommerzialisierten Ansichten des irdischen Paradieses dramatisierte Morley seine Entfremdung und konnte sich ganz seinem Zorn hingeben.

Die Betonung liegt auf der Künstlichkeit. Die Bilder köcheln, aber sie sieden nicht über. Das Paradies ist eine Illusion, die Morley fasziniert. Verlangen und Zweifel vermischen sich bis zur Ununterscheidbarkeit. Diese frühen Gemälde — man erinnert sich unwillkürlich an *Empire Monarch* (1965) oder *Christoforo Colombo* (1965) — sind emblematische Bilder seiner Ruhelosigkeit. Auch heute noch, fast zwanzig Jahre nach diesen ersten unverfälschten Bildern, gibt es kaum Anzeichen, dass seine Ruhelosigkeit und sein Bedürfnis nach Konfrontation nachgelassen hätten. Der Unterschied liegt nur darin, dass es Morley nicht mehr nötig findet, seinen Zorn zu verstecken. Er hat ihn einzusetzen gelernt. Was die

Werke der letzten zehn Jahre (oder all jener, die seit seiner Umstellung auf die Ölmalerei entstanden sind) von den frühen unterscheidet, ist ihre zunehmende Unersättlichkeit. Die Herausforderung von Picasso wie kaum einer seiner Zeitgenossen aufnehmend, hat Morley ganze Stilrichtungen in sich aufgesogen und sie so schnell und präzise wie ein Laserstrahl wieder ausgespuckt. Nichts und niemand kann ihm Einhalt gebieten.

Mit Abschied von Kreta tritt er in die Fussstapfen von Homer und Tolstoi, von Picasso und Beckmann. Es ist ein episches Bild — ein bisschen weitergehend als das Leben. Morley erfasst einen bestimmten Augenblick innerhalb einer bewegten Handlung; doch wo die Handlung enden wird, bleibt ein Geheimnis. Ein Mann und eine Frau liegen zusammen am Strand. Die Verzerrung ihrer Körper vermittelt den Eindruck einer grossen psychischen Belastung. Anstelle von segensreichem Wein fliesst das Blut des Opfertiers über sie. Nichts ist geheiligt, nicht einmal die Liebe. Die anderen Figuren — zwei blinde priapeische Statuen, ein Pferd, über dem Ajas' Helm schwebt, ein kopfloser Torso, eine grüne Statuette und ein Opfertier — erhalten ihre poetische Resonanz aus ihrer Beziehung zum Schicksal des Paares. Ein Schicksal — man spürt es — voller Verhängnis.

Die priapeischen Statuen verkörpern die Blindheit des Begehrens; auf der rechten Seite beider Figuren findet sich jeweils ein antikes griechisches Kriegsschiff, das vermutlich Kurs auf Troja hält. Das Pferd ist eine Kriegsmaschine, ein Bedeutungsaspekt, wie er seit der Homerischen Kultur lebendig ist. Ohne sich der Kräfte, von denen sie beherrscht werden, bewusst zu sein, liegen die Badenden entspannt in der Sonne. Man kann diese Figuren als Götter sehen oder als Planeten, die ihre Macht auf unser Geschick ausüben. Wie die Helden einer griechischen Tragödie ist das Paar dazu verurteilt, sein Unglück auf all seinen Wegen mitzuschleppen.



Malcolm Morley, *Cristoforo Colombo*, 1965,
Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas, 35,5 x 51 cm / 14 x 20"

Die Art der Verzerrung, die dem Körper der Frau widerfährt, hat etwas Abscheuliches an sich. Sie ist ein Ballon, der sich gleichzeitig aufbläst und gegen den Sand hin schrumpelt. Ihr Schamhaar besteht aus drahtigen, kleinen Pinselstrichen, und die Scham erinnert in Form und Textur an einen Foxterrier. Die priapeische Statue und die grüne Statuette bedrängen die Frau. Dagegen ist der Rücken des Mannes missgestaltet. Farbspritzer ziehen sich über das Paar hin, ein Netzwerk von Ganglien bildend. Ihre Nervenenden liegen offen, als hätten sich ihre Körper zu Wunden oder Stümpfen verwandelt. In seinen frühen Bildern ersehnte Morley das Paradies, wie unsicher seine Existenz auch sein mochte. In A b s c h i e d v o n K r e t a haben der Mann und die Frau ihre Augen aufgemacht. Sie sind im Paradies: es ist ein stinkender, verwesender Traum.

(Übersetzung: Max Wechsler)