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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 7: Collaboration Brice Marden

Rubrik: Collaboration Brice Marden

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

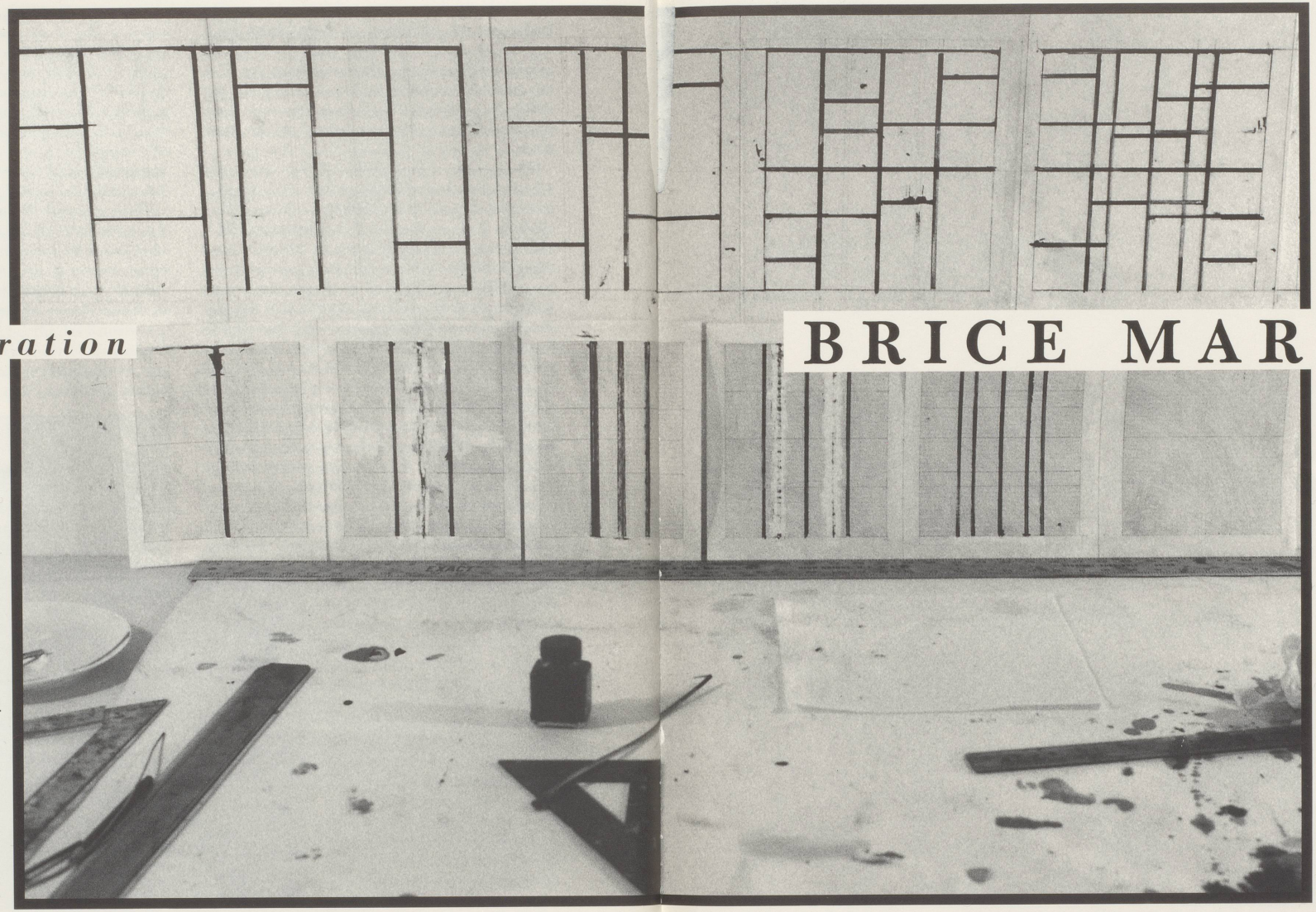
Terms of use

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: 11.07.2025

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

Collaboration BRICE MARDEN



(Photo: Peter Blum)

NÄCHSTE SEITEN:

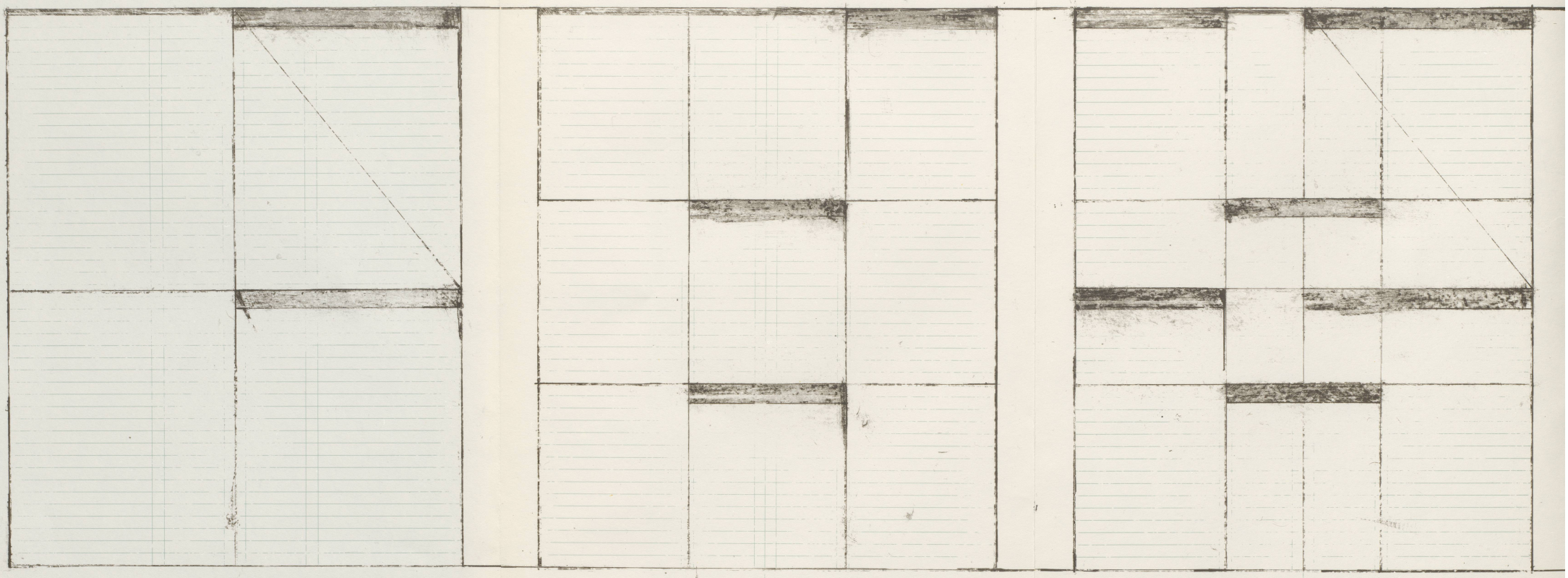
BRICE MARDEN,
«RADIERUNG FÜR
PARKETT»,
RADIERUNG,
AUSSPRENGVERFAHREN
UND AQUATINTA
AUF RIVES BFK.
AUFLAGE: 100 EXEMPLARE,
SIGNIERT UND NUMERIERT.
GEDRUCKT BEI
JENNIFER MELBY,
NEW YORK, OKTOBER 1985.

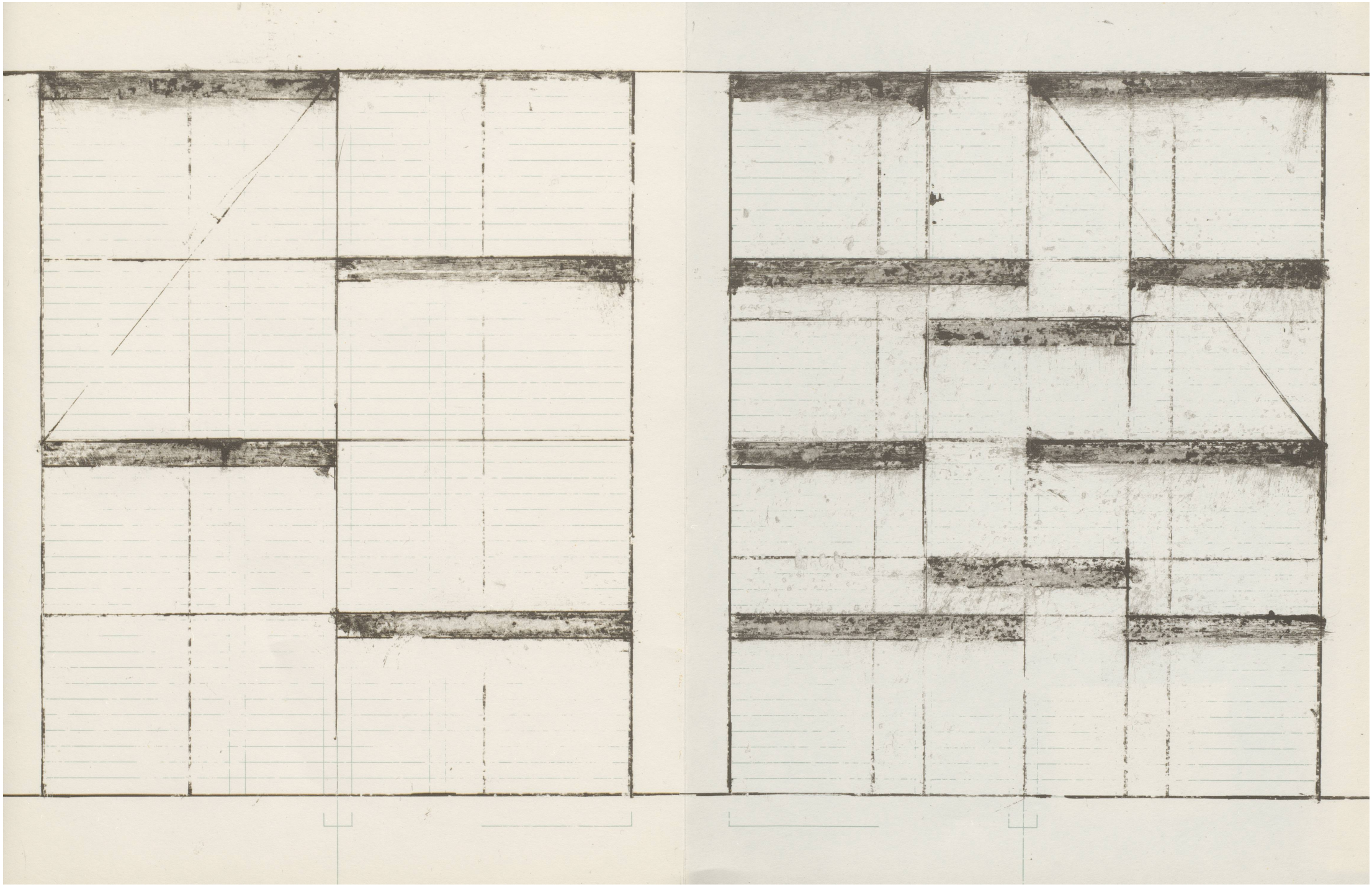
DAZUGEHÖREND,
LEPORELLO AUS SECHS
ZEICHNUNGEN AUF
SATZSPIEGELVORLAGEN,
GESCHABTE TUSCHE AUF
BESCHICHTETEM PAPIER.

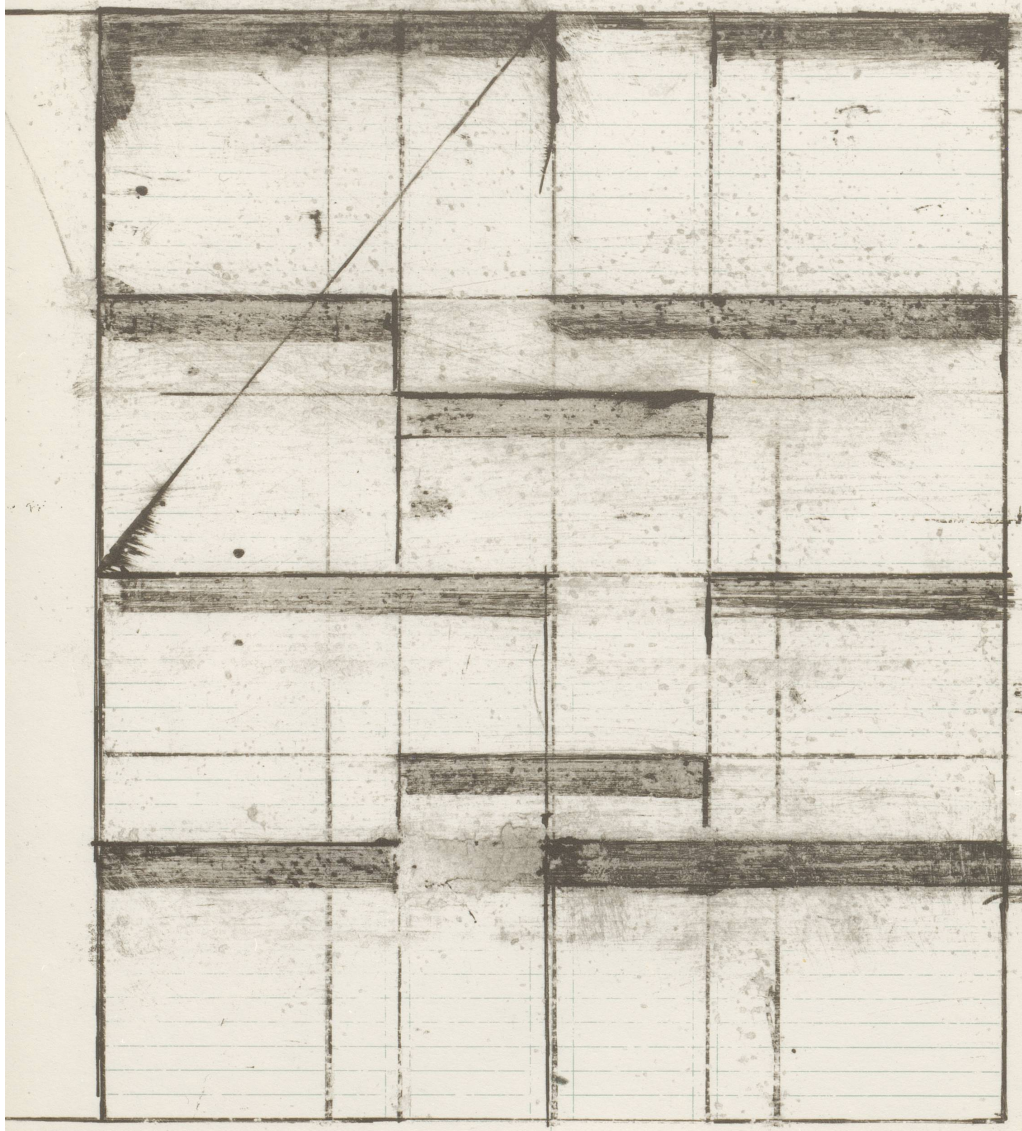
NEXT PAGES:

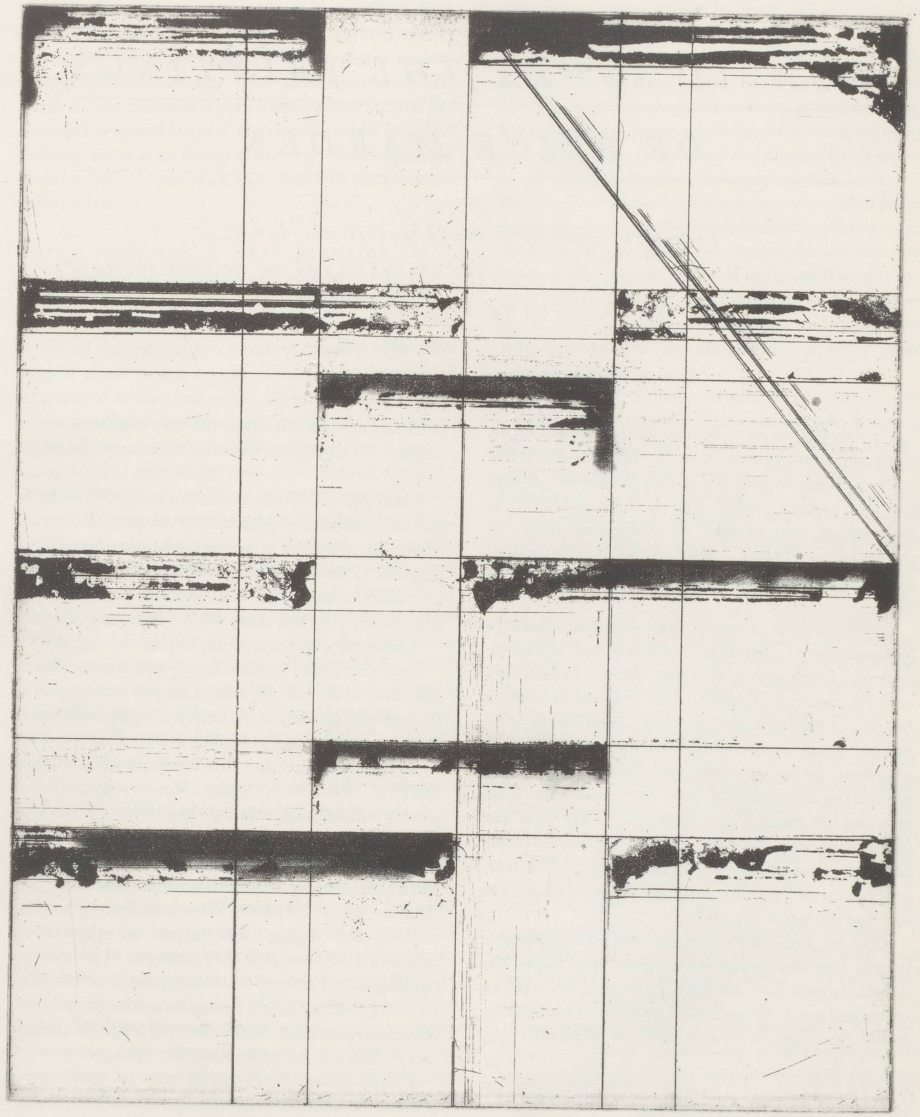
BRICE MARDEN,
«ETCHING FOR PARKETT,»
ETCHING,
SUGAR LIFT AND AQUATINT
ON RIVES BFK.
EDITION: 100 IMPRESSIONS,
SIGNED AND NUMBERED.
PRINTED BY
JENNIFER MELBY, NEW YORK,
OCTOBER 1985.

IN ADDITION TO,
A LEPORELLO OF
SIX DRAWINGS ON
TYPE-AREA SHEETS,
SCRAPED INK
ON COATED PAPER.









CARTER RATCLIFF

HOW TO STUDY THE PAINTINGS OF BRICE MARDEN

I thought that if I could put it all down, that would be one way. And next the thought came to me that to leave all out would be another, and truer, way.

John Ashbery, «The New Spirit», 1972

Until the last few years, Brice Marden often did what we expect a Minimalist painter to do. He produced monochrome canvases. When he went to two, then three panels, he kept their sizes uniform. Letting size vary in the mid-1970s, he still exercised severe restraint: assembling three panels, he would divide one in half. Like a Minimalist, Marden stood willing to be charged with a lack of imagination about formats.

In the beginning, a vertical stripe sometimes alluded to the human figure. Then stripes disappeared and for years afterwards Marden never painted lines. Instead, he built them with the abutment of panels. This appeared to simplify linearity by making it physical. Only toward the end of the previous decade, when Marden began to abut panels in arrangements hinting at architecture, did the ambiguities of physical line let themselves be seen. Those architectural hints permitted two readings: line as an object's edge (posts and lintels against deep space) and line as the inflection of the facade (columns compressed to pilasters). Or none of that mattered because the figure, possibly crucified and as tentative as ever, had returned to Marden's art.

Once his grid-patterns declared themselves straightforwardly. Now they overlap and undermine one another. Diagonals migrate from Marden's drawings to his work on canvas and wood. He has let the jagged line of his drawings into his paintings. No one calls Marden a Minimalist now, so it's easy to forget that anyone ever tried to put him in that category. Yet we ought to remember the attempt and why it failed.

Robert Morris' «Notes on Sculpture» (1966) make the only clear statement of Minimalist principles. To be good, Morris said, form has to possess a wholeness immediately graspable by vision and undeniable by thought. He alone came close to achieving that ideal, so he may count as the only Minimalist. Why not? Andy Warhol is the only Pop artist — I mean, the only one with unqualified Pop-impulses.

Simplicity would produce clarity, according to Morris, and clarity wholeness. He wanted his gray boxes to serve as the source and the emblem of a unity joining form and space, perceiver and perceived, everything to everything else. Only in the light of Minimalist literalism could artists imagine that ideal. In that mid-60s glare, Marden's gray and stony green paintings looked almost as object-like as Morris' gray boxes.

Sometimes, along the lower edge of a canvas, Marden left bare a narrow zone of canvas into which pigment seeped from the dense, waxy field above. Taken as evidence of working methods, that seepage could support an argument for Marden's attempt to unite the painting-as-object with the painting-as-end-point-of-a-working-process: a Minimalist reading and not exactly wrong, though the Mardenesque object looks denser than the Mardenesque image, which looks airy — overcast, you might insist, but anyway airy.

Unified in literal fact (a painted image can't help being at one with the paint that constitutes it), Marden's early paint-

CARTER RATCLIFF is a poet and art critic. He lives in New York City and recently published a book on Robert Longo.

ings nonetheless put imagery at odds with objecthood. Each side of the opposition looked fragmentary. Further, Marden left out any hint of a principle of wholeness that might have unified painting-as-image with painting-as-object. He made it impossible even to guess what dream of unity he had excluded. A formal Utopia? The integrity of true feeling? A synoptic vision of the history of painting? To believe in such nebulous things, one must lack Marden's fastidiousness about details.

> *Selection is the invention of the landscape painter.*
>
> *Henry Fuseli, Aphorisms on Art, 1788-1818, No. 237.*

Fuseli sees selection as a process of exclusion. The landscapist creates by leaving out. That is a modern way of working. A neoclassicist — say, Joshua Reynolds — finds in his pre-modern sources no authority for such a procedure. When Reynolds selects, he takes guidance from a Renaissance ideal of generalizing from particulars. A Romantic finds authority for his selections, his exclusions, in «Nature» or, what is often the same thing for a Romantic, in himself.

When Fuseli says «selection is... invention,» he points beyond his own art toward two kinds of Romantic landscape painting — one reductive, the other not. In place of traditional composition's checks and balances, Caspar David Friedrich's The Cross on the Baltic Sea (1815) puts symmetry: a reductive ideal because the painter achieves it by reducing complexity until an unquestionable simplicity appears. Whether as goals or procedures, Friedrich's formal selections have the tinge of absolutes. The later J.M.W. Turner's do not.

Turner gets rid of composition by unfocusing it, by leaving it out, letting it dissolve in his obsession with light. So he doesn't really get rid of composition. He lets it, in its ostensible absence, be understood as somehow present. Present after all. After all the roiling subtlety of ellipsis has done its work.

In sketching the possibilities for leaving out, I've made matters too clear: on the reductive side stand the symmetries of Friedrich's landscape and Morris' object, with, say, the symmetries of a Suprematist canvas in between; on the elliptical side, the ambiguous fields of Turner, Pollock and Newman, Marden. We might want to put certain of Jasper Johns's or Andy Warhol's images here. Neither works reductively, both push allusion to the point of vexation, and so does Turner. Yet we can't leave Turner and Warhol side by side with no further word. Or Turner and Marden. John Ruskin helps us here.

Of Turner Ruskin says: «There is nothing done or omitted by him, which does not imply... such rejection of the least worthy, ... and such careful selection and arrangement of all that can be united, as can only be enjoyed by minds capable of going through the same process, and discovering the reasons for the choice.» Omission, rejection, selection, choice — Ruskin sees in Turner's art much leaving out. And he sees that the leaving out is elliptical not reductive, allusive not exclusive: the mature Turner, says Ruskin, has «the obscurity, but the truth, of prophesy.» (Modern Painters, 1843, Vol. I, Pt. 2:6.II.5.-8.) See Turner properly and you see, by implication, everything. Ruskin read ellipsis well. Why, then, did he read the elliptical works of James McNeill Whistler so badly?

Whistler said: «Nature contains the elements, in color and form, of all pictures, as the keyboard contains the notes of all music. But the artist is born to pick, and choose, and group with science, these elements, that the result may be beautiful.» («The Ten O'Clock Lecture,» 1885.) By the start of this century, even a conservative writer like Charles H. Caffin understood pretty well that sort of picking and choosing. «Having learned to put in, (Whistler) became learned in leaving out,» says Caffin in How To Study Pictures (1912, p. 453). When Whistler lays down a few lines on white paper, the spaces between the lines «cease to be mere paper; they convey the impression of water or sky under diverse effects of atmosphere and luminousness, and by their vague suggestiveness stimulate the imagination.»

Ellipsis often leads us deep into weather. Having advanced no more than two pages in The New Spirit, John Ashbery says «we must drink the confusion, sample that other, concerted, dark effort that pushes not to the light, but toward a draft of dank, clammy air.» Ruskin, of course, preferred the light, pictorial and spiritual. The ‹imperfections› of Whistler's Nocturne in Black and Gold — The Falling Rocket (1875) were, he said, ‹gratuitously, if not impertinently, indulged.› In this painting, «the ill-educated conceit of the artist... approached the aspect of wilful imposture.» (Flors Clavigera, Letter 79, 1877).

Ruskin had no eye for the airy dankness of Whistler's Nocturne, though that image of the Thames performs no ellipsis more drastic than any performed by the late paintings of Turner — canvases Ruskin nearly worshipped. The

critic's tantrum puzzles us until we begin to recognize the kinds as well as the degrees of ellipsis. Turner's kind immerses him and his art in «Nature.» His Lucerne: Moonlight (1843) feels absorptive. Whistler's Nocturne in Black and Gold feels disjunctive. He arranges, leaving odd, somehow conceptual spaces between the elements of his arrangement. Turner blurs; leaving no such spaces in his pictures, he evokes an all-embracing unity. Whistler behaves more like Warhol. He evokes, first and last, himself. To a moralist, he and his art merely preen.

Whether preening or confessing to an estrangement from «Nature,» certain Romantic art became modernist, and certain Romantics took up the urban role of the dandy — the master of gestures, as abrupt as they are elegant, that leave unsaid more about the gesturing self than about the world in which the gesturing occurs. That is the kind of ellipsis Ruskin didn't like. Instead of gathering us into «Nature,» it reflects on itself. A dandy, according to Charles Baudelaire, «must live and sleep in front of a mirror.»

Far from a luxury to be enjoyed, life spent under the eye of one's self-image was a discipline to be endured. Setting out in the early '60s, Marden said: «The paintings are made in highly subjective states within Spartan limitations.» (Brice Marden, Whitechapel Art Gallery, London, 1981) So «the paintings,» as the artist calls his wok, are dank and restrained and sensual at once. Baudelaire's «In Praise of Make-up» praises rice powder in particular for its power to elide «all the blemishes that nature has so outrageously scattered over the complexion, and to create an abstract unity of texture and color in the skin, which unity, like the one produced by tights, immediately approximates the human to a statue, in other words to a divine or superior being.» (The Painter of Modern Life, 1863, IX, XI.)

With iron-willed off-handedness, the dandy sacrifices the «natural» self to superior manners and attitudes. Generating a tension between self and mask, he disappears into the art of manifesting his image. «A color,» said Marden in 1971, «should turn back into itself. It should reveal itself to you while, at the same time, it evades you.» (The Structure of Color, Whitney Museum of American Art, New York, 1971.) And, as dull reflections play across his colors, the clammy «objecthood» of Marden's paintings dries up, floats off to the airy condition of «imagehood.»

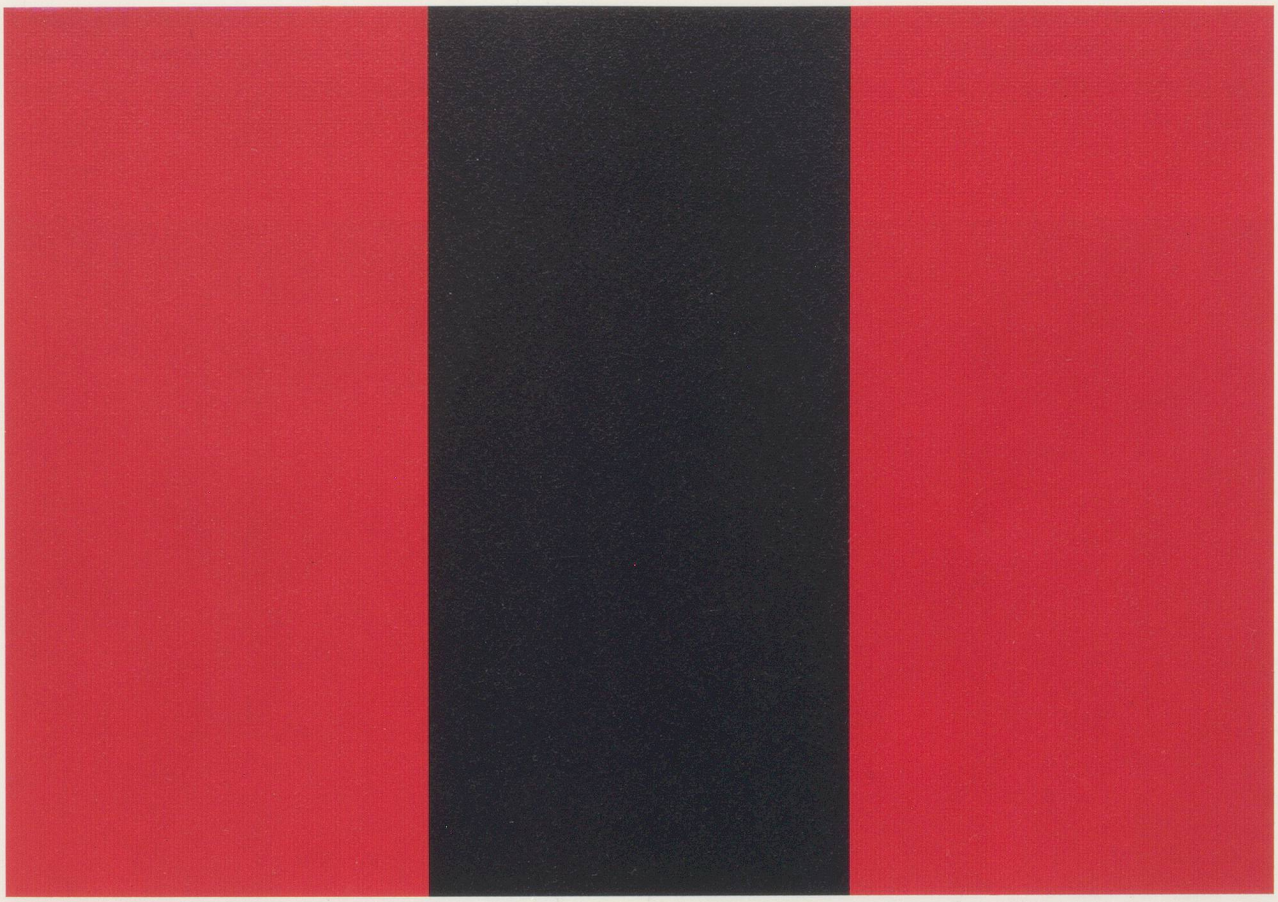
Those works are, of course, objects, no less than Morris' gray boxes or drip paintings by Pollock. But Marden elides the intellectual optimism of the former, the appeal to modernist progress, and that elision takes with it the writhing, Utopian energy of the latter. Nor does a Marden canvas glow like a Barnett Newman. Marden's paint reminds me of Baudelaire's rice powder: it smoothes and thickens, hides and dims, perfects and, in perfecting, alludes to all it arbitrarily defines as imperfect and leaves out.

Marden's paintings imply weather, which reminds us of «Nature,» but critics' talk about the Mardenesque climate never gets anywhere. The viewer must look through states of pictorial weather to the moods they emblemize. Marden's moods are authentic — that is, elusive. They read less as states of feeling, more as oblique pressures applied to thought, inducing it to omit everything that would reduce matters to clarity. It's as though Marden is too proud to let his thought become too cognitive.

Encourage earnest cognition, and before you know it the artist begins to offer rationales. Dandyism prevents such behavior. As Ashbery says about «this leaving-out business»: «It is as well to call attention / To it by exaggeration, perhaps. But calling attention / Isn't the same thing as explaining.» («The Skaters,» 1966.) Baudelaire seems to explain, but he clarifies nothing. His remarks on dandyism are oracular asides delivered straight-on.

The generation of Barnett Newman and Clyfford Still spoke of their purposes in terms cloudy and transcendent. Ruskin might have liked their attitudes, if not their art. Jasper Johns spoke in riddles. Marden, whose fields of paint make oblique comment on all three painters, recently said: «I like the idea of the rectangle being very strong on the wall and looking very much like a painting.» (Exhibition catalogue, Pace Gallery, New York, 1978.) Last year he published reproductions of studio notes. Under the heading of «Water» he included «Neptune (?), Poseidon / The figure of an hanged or crucified man.» (Pace, 1984.) Between the painting as a strong rectangle on the wall and the painting as an emblem of the elements with their ancient attributes yawns an immeasurable gap.

Marden never tries to close it. Further ellipses produce further gaps, as he suggests in his 1978 catalogue: «I like the idea of subject matter in painting; I was really bored with painting referring only to itself... my interpretation of the subject matter... made it easier for me to make certain decisions. But in the end, I just want it to look like a good painting, without having any of these things attached to it» —



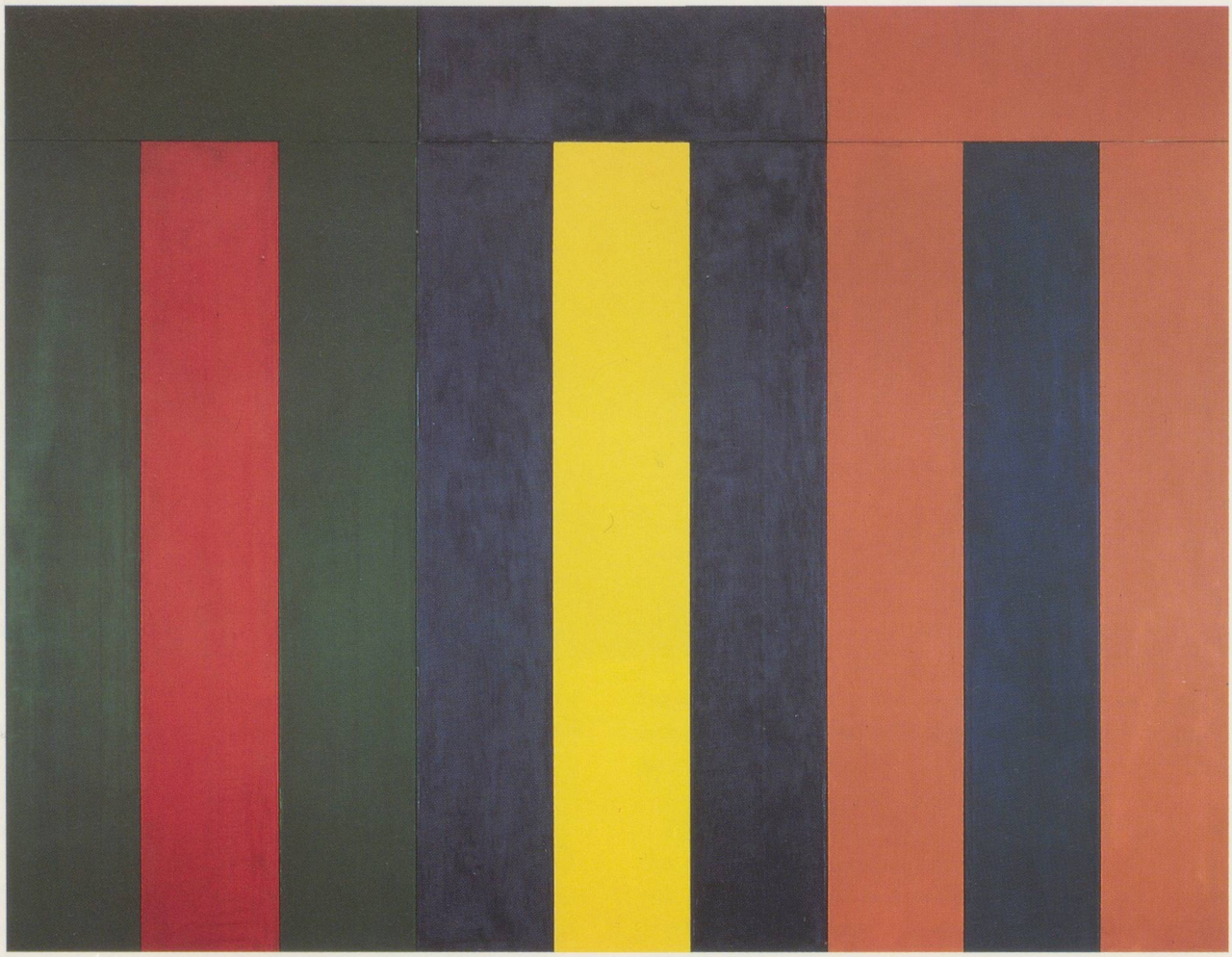
BRICE MARDEN, FOR HERA / FÜR HERA, 1977,
OIL, WAX ON CANVAS / ÖL, WACHS AUF LEINWAND, *84 x 120"* / 213 x 305 CM.

things like the posts and lintels of architecture, or the alchemist's fire, earth, air, and water.

Marden attaches those themes to his recent work and then, since his idea of a good painting demands an arbitrariness only sudden ellipsis can achieve, he leaves subject matter out — rather, he opens up chasms between hues, he generates tensions of scale, that encourage thoughts of Neptune and the Doric Order to drift away.

This deprives no one of anything. Those who like to talk of alchemy may do so because Marden permits his paintings to be haunted by all they exclude. As for Marden, he leaves himself with an emblem of himself, a formal artifice that suggests, in a roundabout way, how to put together a distinctive presence from the fragments of painting and of the painter's role. In Marden's art, the world's incoherence becomes ellipsis confidently managed.

Thinking they could purify form, the Minimalists repressed what they couldn't accept, especially signs of the self's willfulness and ambiguity. That repression gives Minimalist images the allure of frantic denial. Marden cultivates his ambiguous will with elliptical gestures. Leaving out as he builds, he gives his images the allure of restraint, which is not a denial but a promise.



BRICE MARDEN, NUMBER ONE / NUMMER EINS, 1983-84,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *84 x 109"* / 213 x 277 CM.

CARTER RATCLIFF

ÜBER DEN ZUGANG ZU BRICE MARDENS BILDERN

Ich glaubte, wenn ich alles festhalten könnte, das wäre eine Möglichkeit. Doch dann dachte ich, alles wegzulassen wäre auch eine — wahrhaftigere — Möglichkeit.

John Ashbery, «The New Spirit», 1972

Bis vor ein paar Jahren tat Brice Marden oft das, was man eigentlich von einem Künstler der Minimal Art erwartet. Er malte monochrome Bilder. Wenn er zwei oder drei Leinwände zusammensetzte, gab er ihnen allen das gleiche Format. Auch als er Mitte der siebziger Jahre die Formate etwas variierte, unterwarf er sich einer strengen Beschränkung: bei drei zusammengehörigen Leinwänden war eine halbiert. Wie ein Vertreter der Minimal Art liess er sich den Vorwurf der Phantasielosigkeit bei der Formatwahl gefallen.

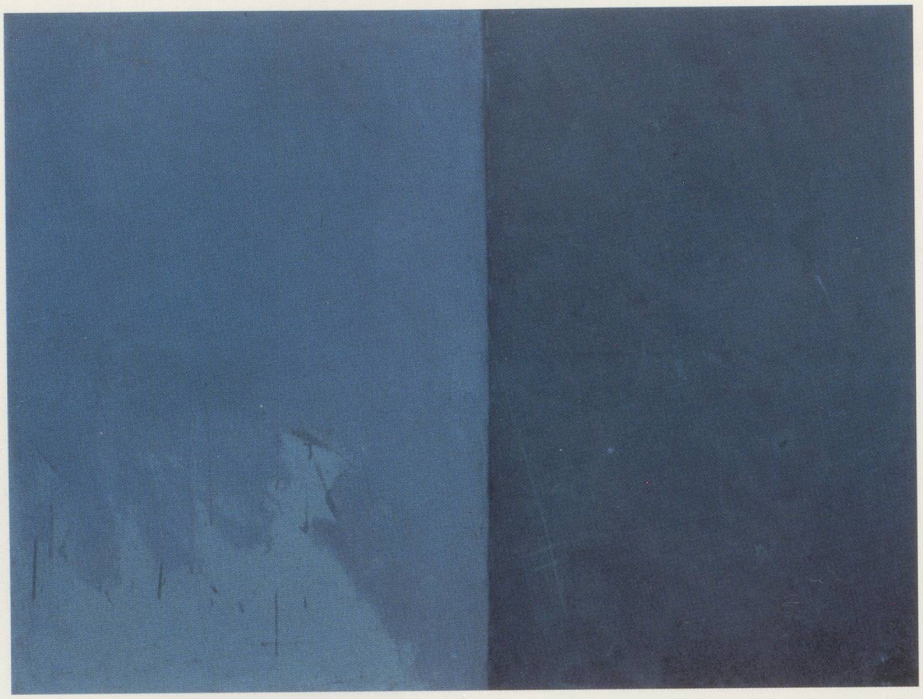
Am Anfang spielte ein vertikaler Streifen manchmal auf die menschliche Gestalt an. Dann verschwanden die Streifen, und Marden malte für Jahre keine einzige Linie mehr. Stattdessen liess er sie durch die Kanten der aneinandergrenzenden Leinwände entstehen. Linearität schien vereinfacht, indem sie physisch greifbar wurde. Als Marden gegen Ende der siebziger Jahre begann, Leinwände als Verweis auf Architektur miteinander zu kombinieren, trat die physisch greifbare Linie in all ihrer Ambiguität zutage. Solcher Architekturverweis gestattete zweierlei Leseart: Linie als Aussenkante eines Gegenstandes (Pfosten und Balken zur Verdeutlichung räumlicher Tiefe) und Linie als Wölbung auf einer Fläche (Säulen, zu Pilastern komprimiert). Oder nichts von all dem traf zu, weil die menschliche Figur zurückgekehrt war in Mardens Kunst, vielleicht gekreuzigt, jedenfalls so zaghaft wie schon immer.

Früher einmal zeigten seine Gittermuster sich unverhohlen. Jetzt aber überlagern und unterlaufen sie einander. Aus Mardens Zeichnungen sind seine Diagonalen nun in die Arbeiten auf Leinwand und auf Holz übergesiedelt. Auch den unruhigen Strich seiner Zeichnungen hat er in seine Gemälde eingelassen. Niemand nennt heute Marden einen Künstler der Minimal Art, so lässt sich leicht vergessen, dass man ihn durchaus auf diese Art kategorisiert hat. Doch sollten wir uns zumindest an den Versuch erinnern und an den Grund, warum dieser fehlschlug.

Nur in Robert Morris' «Notes on Sculpture» (1966) finden wir die Prinzipien der Minimal Art klar definiert. Die Qualität einer Form, so sagt Morris, liegt in einer Ganzheit, die dem Blick sogleich fassbar und vom Denken nicht zerstörbar ist. Er allein kam diesem Ideal nahe, und so mag er als einziger Minimal-Künstler gelten. Warum auch nicht? Andy Warhol ist ja auch der einzige Popkünstler, ich meine, der einzige mit uneingeschränkten Pop-Impulsen.

Morris vertrat die Auffassung, dass Einfachheit Klarheit und Klarheit Ganzheit erzeugt. Er wollte, dass seine grauen Objekt-Würfel zugleich Ur-

CARTER RATCLIFF ist Dichter und Kunstkritiker. Er lebt in New York. Kürzlich erschien sein Buch über Robert Longo.



BRICE MARDEN, THREE GREYS / DREI GRAU, 1963,
OIL ON PAPER ON CANVAS / ÖL AUF PAPIER, AUF LEINWAND, *20¾ x 27⅝"* / 53 x 70 CM.

BRICE MARDEN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1962-63,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, *24 x 32''* / 61 x 81 CM.

sprung und Symbol einer Einheit verkörpern, in der Form und Raum, Betrachter und Betrachtetes, alles mit allem sich zusammenfindet. Nur im Licht minimalistischer Buchstäblichkeit konnten Künstler ein solches Ideal erdenken. In der grellen Farbigkeit der mittleren sechziger Jahre erschienen Mardens graue und kalt-grüne Bilder fast ebenso objekthaft wie Morris' graue Objekt-Würfel. Manchmal liess Marden dem unteren Rand der Leinwand entlang ein Stück unbemalt. In diesen schmalen Streifen drang dann das Pigment aus dem dichten wachsdurchtränkten Feld darüber. Wenn man dies als Evidenz der Arbeitsmethoden verstehen will, könnte man das durchgesickerte Pigment als Hinweis darauf sehen, dass Marden versucht, das «Bild als Objekt» mit dem «Bild als Endpunkt eines Arbeitsprozesses» zu vereinen: eine minimalistische Leseart und nicht ganz falsch, wenn auch das Mardensche Objekt mehr Dichte als das Mardensche Bild aufweist; dieses sieht fast luftig aus — düster, mögen Sie einwenden, aber eben doch luftig.

Vereint sind beide im wörtlichen Sinn (ein gemaltes Bild ist immer identisch mit der Farbe, aus der es besteht), und doch setzte Marden in seinen frühen Bildern Bildcharakter gegen Objekthaftigkeit. Jede der beiden Seiten schien fragmentarisch. Ausserdem gab Marden keinerlei Hinweis auf ein Prinzip der Ganzheit, in dem sich «Malerei als Bild» und «Malerei als Objekt» miteinander hätten verbinden können. Nicht einmal, welchen Traum von Einheit er da eigentlich nicht zugelassen hatte, konnte man herausfinden. Ein formales Utopia? Die Integrität wahrhaftigen Gefühls? Eine synoptische Vision der Geschichte der Malerei? An solch nebulöses Zeug zu glauben, hiesse Mardens hochsensiblen Umgang mit Details zu unterschätzen.

In der Auswahl liegt die Erfindung des Landschaftsmalers.

Heinrich Füssli, «Aphorismen zur Kunst» 1788-1818, Nr. 237

Füssli begreift Auswahl als Prozess des Weglassens. Der Landschaftsmaler kreiert, indem er weglässt. Das ist eine moderne Arbeitsmethode. Ein Neoklassizist, zum Beispiel Joshua Reynolds, findet in seinen prä-modernen Ursprüngen keinerlei Anleitung zu solchem Vorgehen. In seiner Auswahl orientiert er sich am Renaissance-Ideal, das die Einzelheit als Symbol fürs Allgemeine setzt. Der Romantiker findet Antwort auf seine Frage, was auszuwählen und was wegzulassen sei, in der «Natur» oder — was für Romantiker oft dasselbe ist — in sich selbst.

Wenn Füssli sagt: «In der Auswahl liegt die Erfindung», so weist er über seine eigene Kunst hinaus auf zwei Arten romantischer Landschaftsmalerei: die eine ist reduktiv, die andere nicht. An die Stelle traditioneller kompositorischer Ausbalancierung tritt in Caspar David Friedrichs «Das Kreuz an der Ostsee» (1815) die Symmetrie: ein reduktives Ideal insofern, als der Maler sie erreicht, indem er Komplexität bis zu nicht mehr hinterfragbarer Einfachheit reduziert. Ob als Endpunkt oder als Prozess selbst, Friedrichs formale Wahl hat immer den Hang zum Absoluten. Das ist beim späten Turner anders.

Turner entledigt sich der Komposition, indem er sie unscharf werden lässt, übergeht, in seiner Licht-Besessenheit auflöst. Jedoch entledigt er sich ihrer nicht wirklich. In ihrem scheinbaren Fehlen macht er sie doch irgendwie erfahrbar. Sie ist also doch gegenwärtig. Gegenwärtig trotz all der Flüchtigkeit der Ellipse.

Ich habe selber die Möglichkeiten der Auslassung deutlich, ja vielleicht zu deutlich gemacht: Auf der reduktiven Seite stehen die Symmetrien der Landschaften von C.D. Friedrich und der Objekte von Morris, dazwischen vielleicht die Symmetrie einer suprematistischen Leinwand; auf der elliptischen Seite die vieldeutigen Felder von Turner, Pollock und Newman, Marden. Wir könnten hierzu auch noch einige Bilder von Jasper Johns und Andy Warhol zählen. Die beiden letzteren arbeiten zwar nicht reduktiv, treiben aber die Andeutungen bis an die Grenze des Erträglichen und haben darin Gemeinsamkeit mit Turner.

Dennoch können wir Turner und Warhol nicht so ohne weiteres nebeneinander stehen lassen. Auch Turner und Marden nicht. Hier hilft John Ruskin aus.

BRICE MARDEN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1964,
OIL ON PAPER ON CANVAS / ÖL AUF PAPIER, AUF LEINWAND, *17 3/8 x 22 1/4 "* / 45 x 56,5 CM.
(Photo: Zindman / Fremont)

Über Turner sagt Ruskin: «Alles was er tut, impliziert ein Verwerfen des Unwürdigen und Wertlosen. Und es impliziert gleichzeitig die sehr sorgfältige Auswahl dessen, was vereint werden kann; all dies erfreut nur jene, die diesen Prozess nachvollziehen und die Gründe für jede einzelne Wahl erfassen können.» Unterlassen, verwerfen, auswählen — Ruskin findet eine Menge Weggelassenes in Turners Kunst. Er stellt auch fest, dass dieses Weglassen elliptisch und nicht reduktiv, andeutend und nicht ausschliessend ist. Der reife Turner, sagt Ruskin, hat «das Obskure, aber auch die Wahrheit, jene der Prophetie». («Modern Painters», 1843, Bd. 1, T. 2:6.II.5.-8.) Man sehe sich Turner genau an, und man sieht ganz automatisch alles. Das elliptische Modell erkennt Ruskin gut. Warum nur verstand er dann die elliptischen Arbeiten des James McNeill Whistler so falsch?

Whistler sagte: «In der Natur sind alle Farb- und Formelemente der Bilder enthalten, so wie die Tastatur des Klaviers die Noten für jedes Musikstück enthält. Der Künstler aber hat die Aufgabe, diese Elemente nach seiner speziellen Kenntnis zu sammeln, zu wählen, zusammenzustellen und damit Schönheit zu erzielen.» («The Ten O'Clock Lecture», 1885) Zu Beginn unseres Jahrhunderts verstand selbst ein konservativer Kritiker wie Charles H. Caffin sehr gut, was dieses Auswählen und Aussuchen bedeutete. «Nachdem er gelernt hatte, etwas ins Bild zu bringen, lernte (Whistler) wegzulassen», sagt Caffin in «How To Study Pictures» (1912, S. 453). Wenn Whistler Linien auf weisses Papier zeichnet, sind die Räume zwischen den Linien «nicht mehr bloss Papier; sie vermitteln den Eindruck von Wasser oder Himmel in unterschiedlicher Atmosphäre oder Beleuchtung und stimulieren mit ihrer vagen Andeutung die Phantasie.»

Die elliptische Methode stürzt uns oft in tiefe Verwirrung. Schon auf der zweiten Seite sagt John Ashbery in «The New Spirit»: «Wir trinken die Verwirrung, kosten von jener dunkel geballten Kraft, die nicht zum Licht drängt sondern ein Bild aus feucht-klammer Luft entstehen lässt.» Ruskin zog natürlich das Licht vor — in bildnerischer wie in geistiger Hinsicht. Die «Unvollkommenheit» in Whistlers «Nocturne in Black and Gold — The Falling Rocket» (1875) — so Ruskin — «liess dieser widerstandslos zu, um nicht zu sagen, er genoss sie». In dieser Malerei «kam die krankhafte Selbstüberschätzung des Künstlers... schon fast bewusster Betrügerei gleich». («Flors Clavigera», Brief Nr. 79, 1877)

Ruskin hatte keinen Blick für das luftig wirkende Dumpfe in Whistlers «Nocturne», obwohl im Themse-Bild die Ellipse nicht drastischer vollzogen ist als in den späten Bildern Turners, die Ruskin ja schon fast schätzte. Des Kritikers Schimpftirade vermag uns jedoch nur zu irritieren, bis wir Art und Ausmass der Ellipse selbst erkennen. Turners Methode lässt ihn und seine Kunst in der «Natur» untertauchen. Sein «Lucerne: Moonlight» (1843) hat etwas Absorbierendes an sich. Whistlers «Nocturne in Black and Gold» wirkt eher zersetzend, seine Komposition lässt sonderbare, in gewisser Weise konzeptuelle Räume zwischen den Elementen. Bei Turner verschwimmt alles; seinen Bildern gehen solche «Zwischenräume» ab, stattdessen vermitteln sie das Gefühl allumfassender Einheitlichkeit. Whistler verhält sich da mehr wie Warhol. Er zeigt zuallererst sich selbst. Einem Moralisten mögen er und seine Kunst bloss aufgeplustert erscheinen.

Ein gewisser Teil romantischer Kunst wurde — ob nun aufgeplustert oder im Bekenntnis der Entfremdung von der «Natur» — modernistisch, und mancher Romantiker übernahm die urbane Rolle eines Dandy — dieses Meisters ebenso abrupter wie eleganter Gestik, die weniger über den Akteur als viel mehr über dessen Umgebung aussagt. Das ist die Art von Ellipse, die Ruskin nicht mochte. Anstatt uns in die «Natur» zu entführen, reflektiert sie sich nur selbst. Ein Dandy, so Charles Baudelaire, «lebt und schläft vor dem Spiegel».

Ein Leben unter dem wachsamen Augen des eigenen Selbst-Bildes — das war alles andere als Luxus, vielmehr eine Disziplin, die es durchzuhalten galt. Marden nahm Anfang der sechziger Jahre ausführlich dazu Stellung: «Die Bilder entstehen in äusserster Subjektivität, jedoch unter spartanischer Einschränkung.» («Brice Marden», Whitechapel Art Gallery, London, 1981). So sind «die Bilder», wie der Künstler seine Arbeit nennt, dumpf, eingeschränkt und sinnlich zugleich.

Baudelaire preist in «Lob der Schminke» die Vorzüge des Reispulvers, welches dazu dient, «im Teint alle Flecken, welche die Natur so masslos gestreut hat, zum Verschwinden zu bringen und eine abstrakte Einheit in der Beschaffenheit und Farbe der Haut zu bilden, eine Einheit, die wie jene eines Gewebes den Menschen sogleich der Statue, d.h. einem göttlichen und überlegenen Wesen annähert». (The Painter of Modern Life 1863, IX, XI.)

Mit dem eisernen Willen zur Lässigkeit opfert der Dandy sein «natürliches» Selbst einer untadeligen Haltung. Entsteht zwischen seinem Selbst und seiner Maske eine Spannung, so taucht der Dandy unter in der Kunst, sein eigenes Bild zu entwerfen. 1971 sagte Marden: «Eine Farbe muss zu sich selbst zurückkehren. Sie zeigt sich, und zugleich entzieht sie sich.» («The Structure of Color», Whitney Museum of American Art, New York, 1971). Und wenn verschwommen Reflexe auf seinen Farben spielen, trocknet die klamme «Objekthaftigkeit» der Bilder Mardens aus und verwandelt sich zum luftig «Bildhaften».

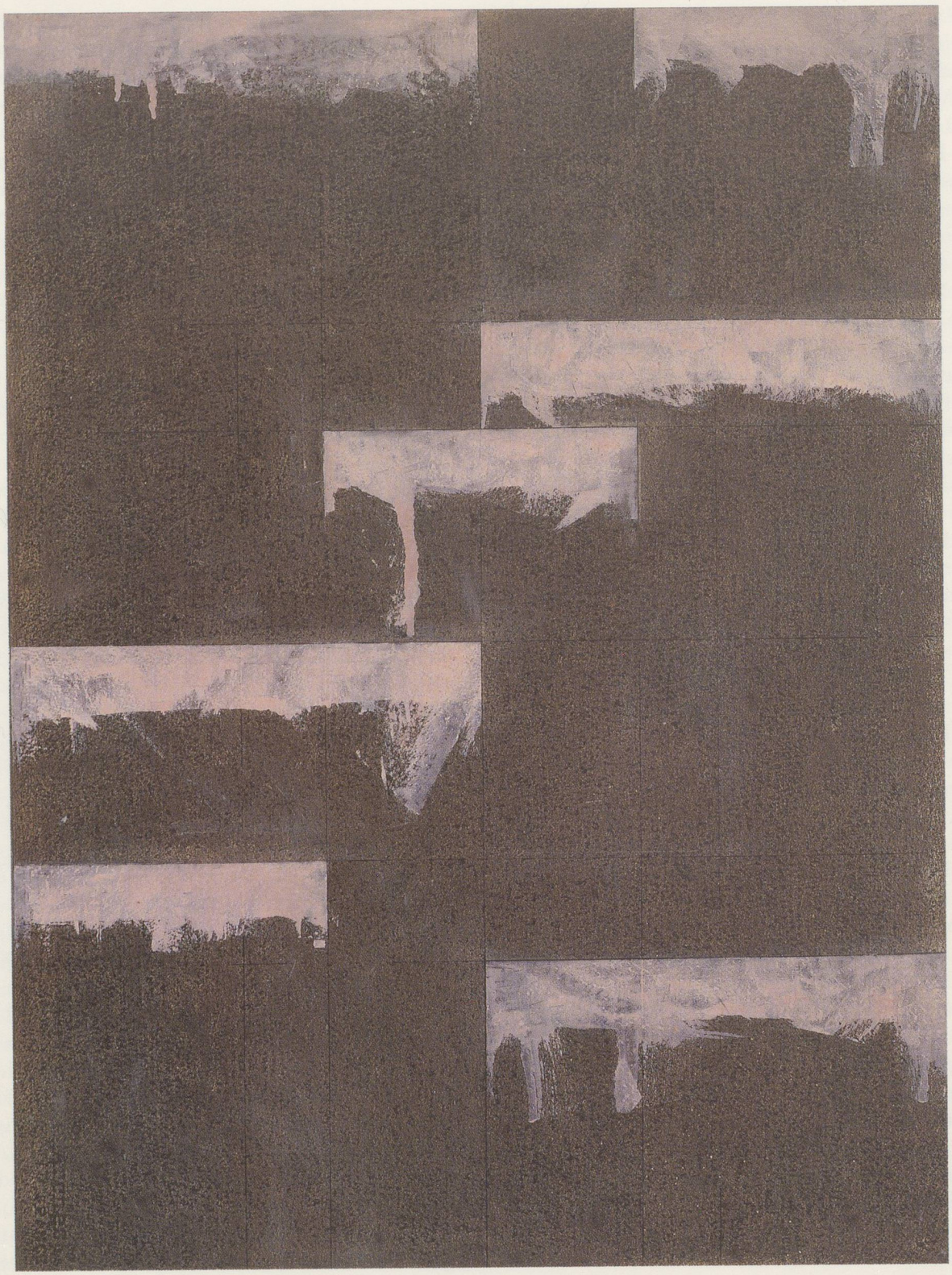
Diese Arbeiten sind natürlich nicht weniger Objekte als die grauen Objekt-Würfel von Morris oder die Tropf-Bilder von Pollock. Doch geht Marden der intellektuelle Optimismus des einen sowie dessen Engagiertheit für den Fortschritt der Moderne ab — und somit auch die utopisch-kämpferische Energie des anderen. Auch glüht eine Leinwand von Marden nicht wie ein Barnett Newman. Mardens Farbe erinnert mich an Baudelaires Reispulver: sie glättet sich und wird dicker, tritt zurück und verschwimmt, vollendet sich und — indem das geschieht — verweist auf all jene Unvollkommenheiten, die sie als solche selbst definiert und ausschliesst.

Mardens Bilder implizieren Nässe und Kälte, was uns an «Natur» denken lässt, aber die Erörterungen der Kritiker über die Stimmung bei Brice Marden haben noch nie etwas gebracht. Durch die bildnerischen Stadien hindurch muss der Blick des Betrachters zu jener Verfassung vordringen, die sie verbildlichen. Mardens Verfassungen sind authentisch — und das heisst schwer fassbar. Sie lassen sich weniger als Gefühlszustand begreifen, sondern eher als ein indirekter Druck auf das Denken, der hilft, alles auszuscheiden, was das Bild auf eine klare Aussage reduzieren würde. Es scheint, als liesse Mardens Stolz nicht zu, dass seine Gedanken allzu fassbar werden.

Man fordere einen Künstler zu gewissenhafter Erkenntnis auf, und ehe man sich versieht, wird er einem vernunftmässige Erklärungen präsentieren. Vor solchem Verhalten schützt das Dandytum. Ashbery sagt zu diesem «Geschäft des Weglassens»: «Es ist auch, Aufmerksamkeit / durch Übertreibung zu wecken, vielleicht. Aber Aufmerksamkeit wecken / ist nicht dasselbe wie erklären». («The Skaters», 1966). Baudelaire scheint zu erklären, aber er stellt nichts klar. Seine Anmerkungen zum Dandytum sind geheimnisvolles Geflüster, offen ausgesprochen.

Die Generation von Barnett Newman und Clifford Still sprach von ihren Absichten in ebenso nebulösen wie transzendenten Begriffen. Ruskin hätte diese Haltung gemocht, vielleicht sogar auch ihre Kunst. Jasper Johns sprach in Rätseln. Marden, dessen Farbfelder einen versteckten Kommentar zu allen drei Malern enthalten, sagte kürzlich: «Ich mag diese Vorstellung: ein Rechteck, das als solches auf der Wand kräftige Wirkung erzielt und zudem wie ein Bild aussieht». (Ausstellungskatalog, Pace Gallery, New York, 1978). Im letzten Jahr veröffentlichte er Arbeits-Notizen. Unter der Überschrift «Wasser» stand: «Neptun (?), Poseidon / Die Gestalt eines gehängten oder gekreuzigten Menschen». (Pace, 1984). Zwischen dem Bild als kraftvolles Rechteck auf der Wand, und dem Bild als Sinnbild der Elemente mit ihren klassischen Attributen tut sich eine unermessliche Kluft auf. Marden unternimmt keinerlei Versuche, sie zu überbrücken. Stattdessen erzeugen weitere Ellipsen neue Kluften, wie er selbst es in seinem Katalog von 1978 beschreibt: «Ich mag es, ein Thema in der Malerei zu haben; Malerei, die sich immer auf sich selbst bezieht, begann ich entsetzlich langweilig zu finden... Meine Interpretation des Themas... hat mir gewisse Entscheidungen erleichtert. Am Schluss aber soll es einfach wie gute Malerei aussehen, ohne irgendwelche aufgesetzten Bedeutungen» — Säulen und Balken aus der Architektur

Brice Marden



zum Beispiel; oder des Alchemisten Elemente Feuer, Erde, Luft und Wasser.

In seinen neueren Arbeiten gibt Marden sich solche Thematik erst vor. Dann aber, da seine Vorstellung von guter Malerei eine Art absichtsvoller Beliebigkeit verlangt, die nur durch spontane Ellipsen erreicht werden kann, wendet er sich vom Thema ab. Stattdessen lässt er Abgründe zwischen Farben entstehen, setzt Formate in Spannung zueinander, und die Gedanken an Neptun und dorische Säulenordnung verflüchtigen sich.

Niemandem wird dadurch etwas genommen. Wer über Alchemie reden will, mag dies tun, denn über Mardens Bildern schwebt stets, was sie von sich gewiesen haben. Was Marden selbst betrifft, so hinterlässt das Bild ein Sinnbild seiner selbst, eine formale List, die — wenn auch auf Umwegen — möglich macht, dass Versatzstücke aus der Malerei und der Rolle des Malers sich zusammenschliessen zu unverwechselbarer Präsenz. In Mardens Kunst verwandelt sich die Inkohärenz der Welt in selbstsicher gehandhabte Ellipsen.

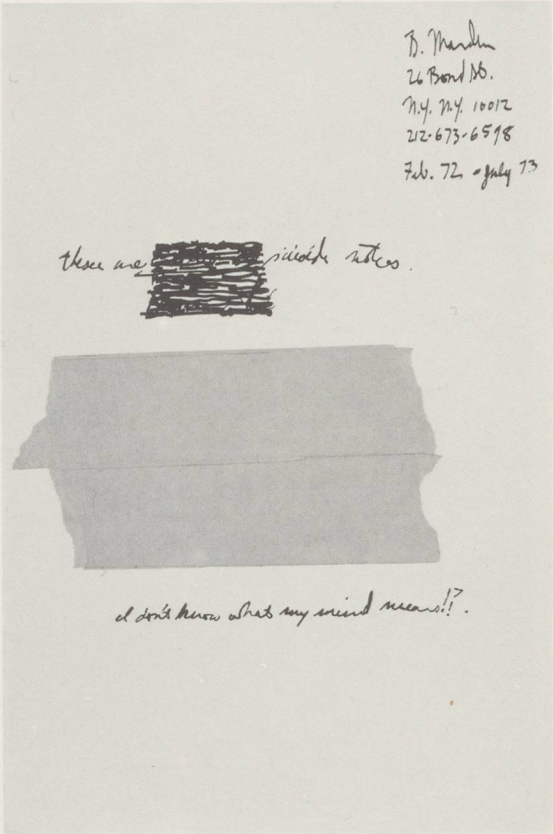
Im Streben nach der reinen Form verdrängten die Künstler der Minimal Art, was sie nicht akzeptieren konnten, insbesondere alle Spuren der Eigenwilligkeit und Vielschichtigkeit der eigenen Person. Diese Verdrängung gibt den «Minimal-Bildern» das Gehabe ungestümen Leugnens. Marden hingegen kultiviert die Vielschichtigkeit seines Strebens in elliptischen Gesten. Was er in der Entstehung auslässt, gibt seinen Bildern den Habitus der Beschränkung, die nicht Leugnen sondern Versprechen ist.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

VORHERGEHENDE SEITEN / *PRECEDING PAGES:*

BRICE MARDEN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1985, *GRAPHITE AND OIL ON PAPER* / GRAPHIT UND ÖL AUF PAPIER, *29¾ x 22"* / 75,5 x 56 CM.
(Photo: Zindman / Fremont)

BRICE MARDEN, UNTITLED / OHNE TITEL (FOR HELEN), 1985, *OIL ON PARCHMENT* / ÖL AUF PERGAMENT, *20⅞ x 15"* / 53 x 38 CM.
(Photo: Zindman / Fremont)



BRICE MARDEN, COVER OF THE BOOK SUICIDE NOTES / UMSCHLAG DES BUCHES SUICIDE NOTES, *PUBLISHED* / ERSCHIENEN 1974 IN LAUSANNE BY EDITION DES MASSONS.

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.

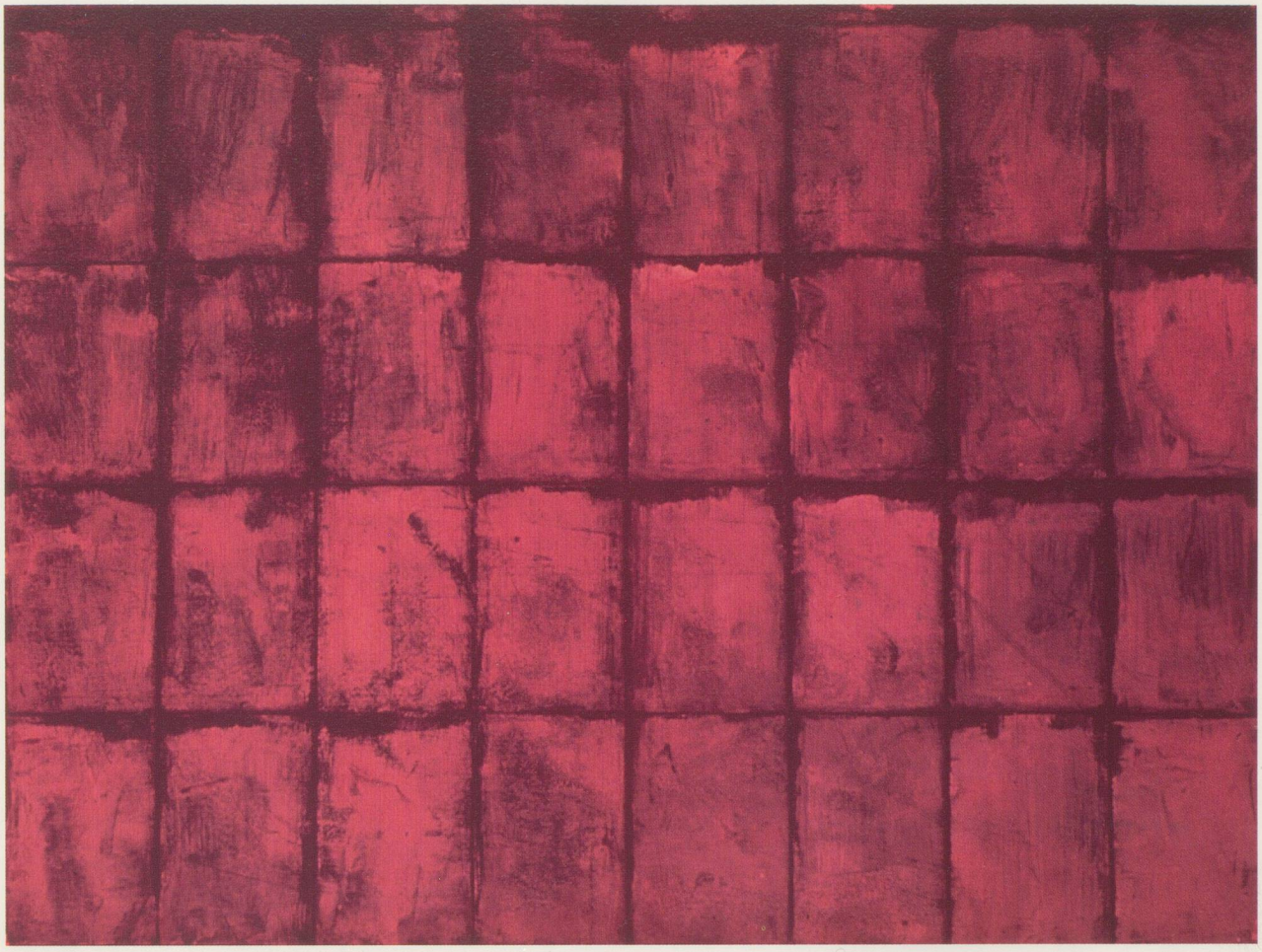
constitution: to see nature as a smooth-surfaced abstraction is not to have spent much time in it. Marden grew up in Briarcliff Manor, a pretty suburb not far from the city. He went to Yale as a graduate student, where he studied with the poetic Esteban Vincente, and with Alex Katz and Philip Pearlstein, 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

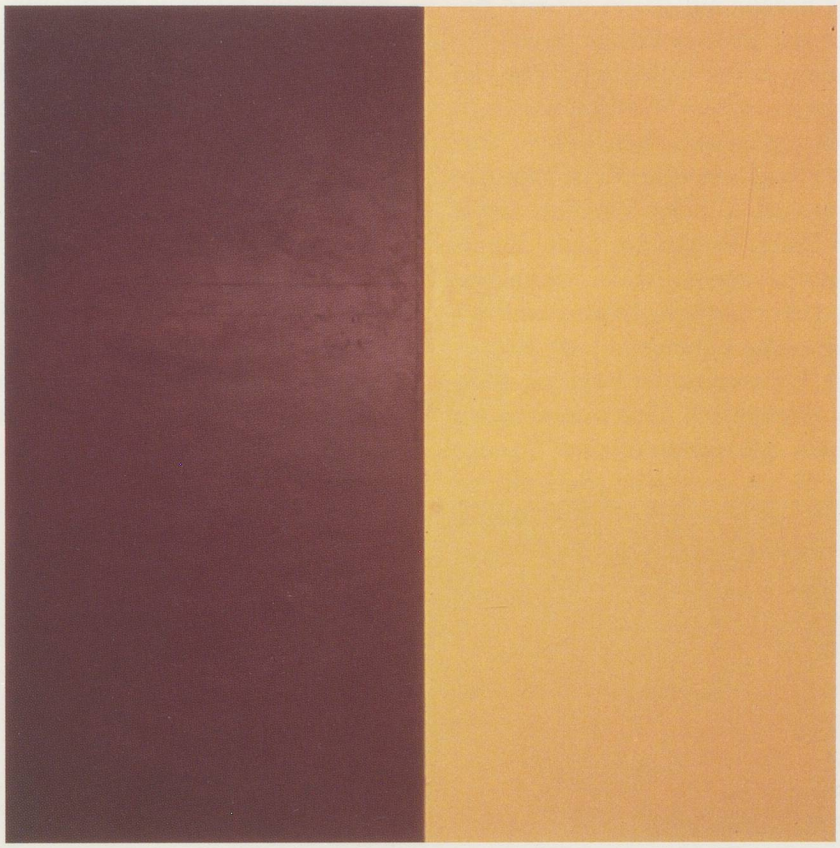
LISA LIEBMANN

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)

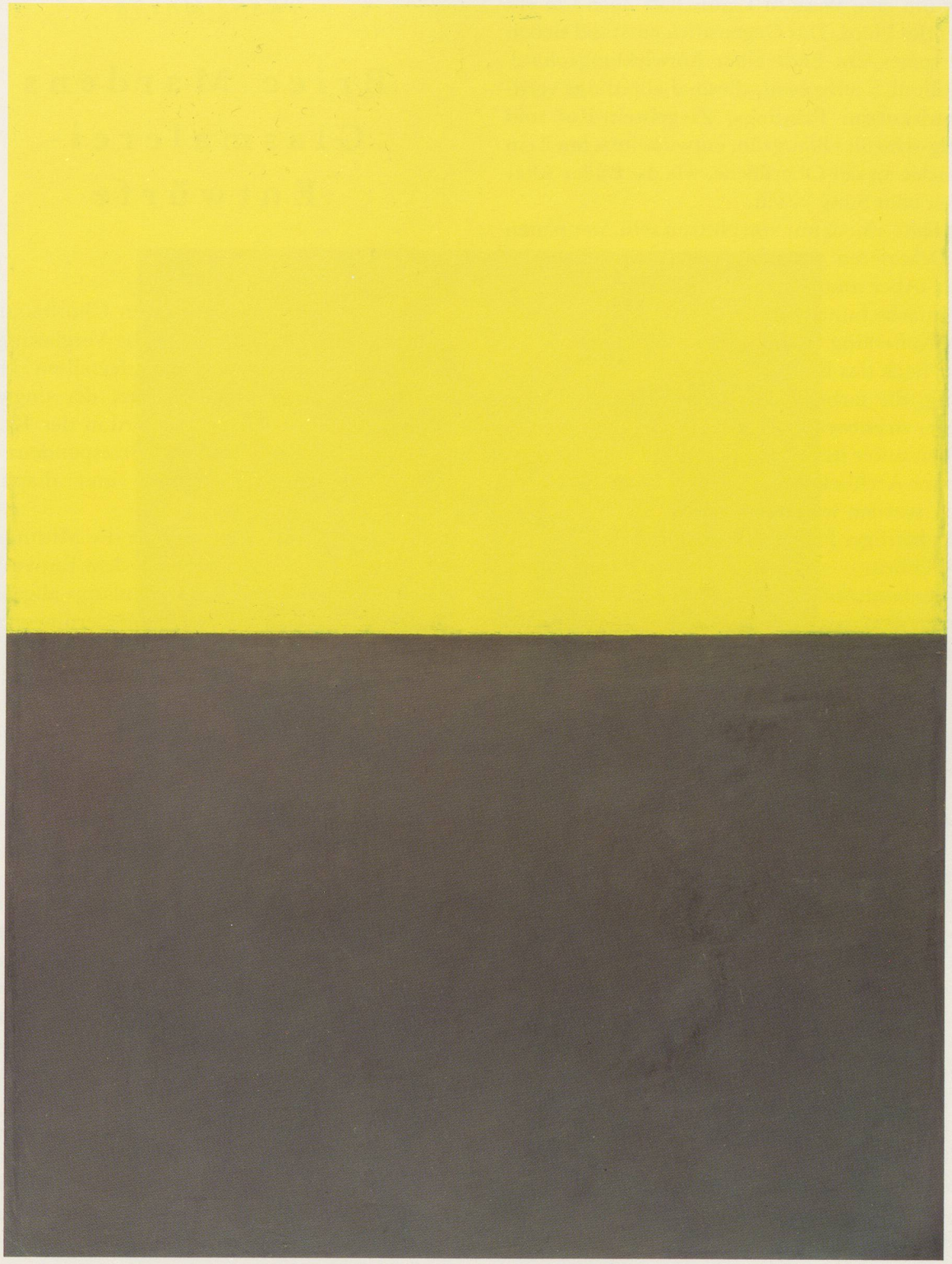
er seinen Zeitgenossen zu: «He, ihr da, klebt eure harten Kanten doch ruhig ab und seht zu, ob mich das schert. Seht her, ich habe Intuition.»

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.

BRICE MARDEN, WINDOW STUDY II / FENSTER STUDIE II (BASLER MÜNSTER), 1983,
INK AND WATERCOLOR / TUSCHE UND WASSERFARBE, *48 x 47½"* / 192 x 121 CM.

tragenden spätromanischen Chorpartie, für sechs gotische Rosetten auf der Höhe der Emporen und die fünf erwähnten grossen Chorfenster. Marden behandelt diese Fenster, die von keinem Standort aus gleichzeitig eingesehen werden können, als ein Ensemble, dessen Elemente korrespondieren. Beherrschend sind die grossen, hellen Farbflächen im Obergaden, zusammengefügt aus nahe beieinanderliegenden Tönen und belebt durch dünne Strahlen anderer Farbe, die das Feld diagonal durchfahren. Im Doppelfenster der Chormitte hat jede der zwei mal drei Lanzetten eine eigene Grundfarbe, von links her: Rot-Grün-Gelb, danach Rot-Blau-Gelb, die linke Gruppe unter einem blauen, die rechte unter einem grünen Querbalken. Die inneren seitlichen Fenster mit vier Lanzetten und die äusseren mit drei übernehmen jeweils als ganze diese Farben, links innen das Grün, aussen das Rot, rechts innen das Gelb, aussen das Blau, wobei die Farbe des äusseren Fensters mit einem Vertikalrandstreifen auf das Innere übergreift. Diese Farben der Hochfenster finden wir wieder in den darunter liegenden Rosetten und Rundbogenfenstern, wobei aber hier andersfarbige Diagonalen und Horizontalbalken stärker hervortreten. Wie Wolkenstreifen übereinander erscheinen alle vier Farben im zentralen Rundbogenfenster.

Ähnliche Farbarchitekturen kennen wir von den Bildern, vor allem seit «Friesze II» von 1982, dessen Mittelteil dem Basler Mittelfenster entspricht. Nur ist im Glasmalerei-Entwurf das System komplexer; anders auch, wie das Medium es verlangt, das «Gewicht» der Farben. Mardens «Notes» (1979-82/84) geben Aufschluss über die Beziehung der Farben zu den klassischen Elementen und deren innerem Bewegungspotential. Dementsprechend das Nebeneinander von Rot und Grün als Feuer und Erde, von Blau und Gelb als Wasser und Luft. Die Mitte führt das Gegensätzliche zusammen und bereitet die Läuterung vor. Diese Analogie zur alchemistischen Symbolik, die einen Weg zur Verwandlung des Stofflichen in Geistiges zeigt, ordnet sich zwar dem Baugedanken nicht unter. Aber sie antwortet ihm: so entsteht der gewünschte Dialog.

FRANZ MEYER

Brice Marden's Design for Stained Glass

Around 1950 the glasswork in historical style was removed from the five wide clear story windows, divided into lancets, in the Gothic chevet of Basel Cathedral. Since that time the uneven lightning has tended to distort the structural proportions of the church. The essential relationship between the three-dimensional structure and the translucent wall area has also been destroyed.

In 1952 the parishioners rejected a plan to raise some of the money necessary to reglaze these windows on the basis of a design submitted by a Basel artist, Charles Hindenlang. A new plan was therefore prepared involving private sector financing. In 1977 the Basel Cathedral Stained Glass Trust (Stiftung für Glasscheiben des Basler Münsters) was formed, and a committee of experts appointed in order to find artists able to take on such an unusual task. What made it so unusual was the need for a solution that would provide a suitable response to the inherent symbolism of the medieval architecture of such a prominent site. Moreover, a dialog with the Gothic master builder is something beyond the scope of all but the foremost contemporary artists, regardless of whether they are proven specialists in working with glass or not. Many of those who were approached, including Joseph Beuys, Jasper Johns and Robert Ryman, felt unable to accept this challenge, in some cases after devoting considerable attention to the various problems involved. Finally it became apparent that the only designs capable of satisfying the given requirements were those produced by Brice Marden.

The required designs were for four semicircular arch windows in the late Romanesque choir section that supports the chevet, six Gothic rose windows at the level of the galleries, and the five large choir windows already mentioned. Although these windows cannot all be viewed simultaneously from any one point, Marden nevertheless treats them as a

FRANZ MEYER was from 1955 to 1960 the Director of the Kunsthalle Bern, and from 1961 to 1980 Director of the Kunstmuseum Basel. He now lives in Basel.

group, the various elements of which correspond with one another. The dominant features are the large, light areas of color in the clear story windows, each of them made up of closely related tints and enlivened by the inclusion of thin bands of other colors and crossing the area diagonally. A separate and distinct basic color is used in each of the two sets of three lancets in the double window in the center of the chancel. These are, from left to right: red-green-yellow and red-blue-yellow, the left-hand group being located beneath a blue, and the right-hand group beneath a green horizontal bar. The colors reappear one by one in the side windows, red and green to the left, yellow and blue to the right, the color of the outermost window overlapping each time onto the inner window. The colors of the clear story window are repeated in the rose windows and semicircular arch windows below, with greater emphasis being given, however, to diagonals and horizontal strips in other colors. In the central semicircular arch window all four colors assume the appearance of streaks of cloud placed one upon another.

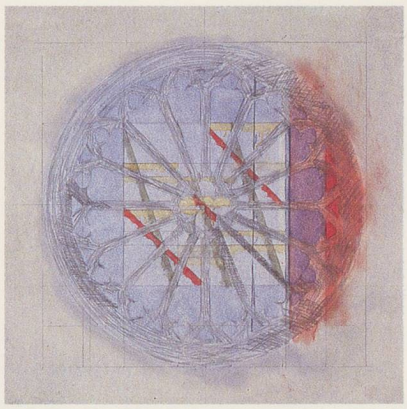
Similar color arrangements exist in Marden's paintings, and in particular since «Friesze II,» 1982. Although the center section of this painting even corresponds exactly to the central window, the whole system involved in the stained glass designs is more complex; different too in keeping with the demands imposed by the medium, is the density of the various colors. Marden's «Notes» (1979-82/84) provide an insight into the relationship between the colors and the classical four elements with their innate potential for movement: to this corresponds the juxtaposition of red and green, signifying fire and earth, and of blue and yellow, signifying water and air. Opposites are reunited in the center, in preparation for purification. Although this demonstration of analogy with alchemical symbolism, which illustrates how material substances are transformed into something spiritual, in its course does not simply submit to the structural concept of the building, it presents a response to this concept, and in so doing it allows the required dialog to take place.

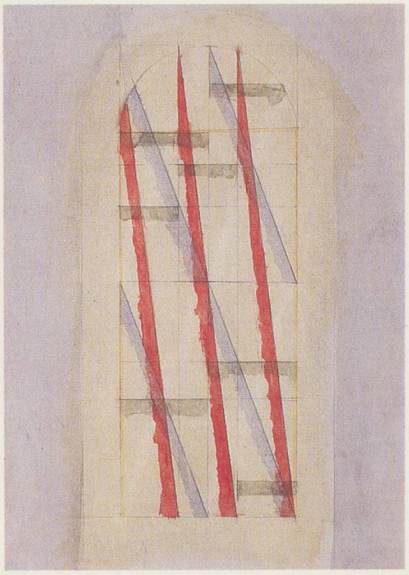
(Translation: Martin Scutt)

BRICE MARDEN, THREE OF HIS MOST RECENT DESIGNS FOR THE WINDOWS OF BASEL CATHEDRAL, SPRING 1985 /
DREI DER NEUESTEN ENTWÜRFE FÜR DIE FENSTER DES BASLER MÜNSTERS, FRÜHLING 1985.
AQUARELL ON PAPER / AQUARELL AUF PAPIER, *ca. 35 x 24"* / 90 x 60 CM *and*/und *20 x 20"* / 50 x 50 CM.

LEFT / LINKS: *DESIGN FOR THE DOUBLE WINDOW IN THE CENTER OF THE CHANCEL* / ENTWURF FÜR DAS DOPPELFENSTER DER CHORMITTE.
MIDDLE / MITTE: *DESIGN FOR THE ROSE WINDOWS* / ENTWURF FÜR ROSETTE.
RIGHT / RECHTS: *DESIGN FOR THE SEMICIRCULAR ARCH WINDOWS* / ENTWURF FÜR RUNDBOGENFENSTER.

(Photos: Christian Baur)





BRICE MARDEN, HYDRA GROUP VI, 1979,
OIL ON PAPER / ÖL AUF PAPIER, *20½ x 19½"* / 52 x 49,3 CM.

BRICE MARDEN, HYDRA GROUP III, 1979,
OIL ON PAPER / ÖL AUF PAPIER, *20½ x 19½"* / 52 x 49,3 CM.

FRANCESCO PELLIZZI

FOR BRICE MARDEN TWELVE FRAGMENTS ON SURFACE (AND SOME AFTERTHOUGHTS)

A work of art should only sing of inimitable and even «false» truths, those that you cannot reasonably uphold without betraying them and yourself. They are blessed with neither the fortune nor the misfortune of actually being applied someday. Their life is the song they have become, the song they strike up.

Jean Genet: Remnants of a Rembrandt, nopped into little squares flushed down the toilet...

I

1 – Surface negates illusion. Its dream is that of the world: not metaphysical, nor physical, but a mirror of appearance.

2 – Surface is mute(d), without depth or secrets. Its cotton sound, if we could hear it, would be like the drone of high-power lines over the plains of Idaho...

3 – Surface absorbs light before reflecting a fraction of it; it is then like a lake of variable opacity, never penetrated in its depth. In this extreme and soft resistance the surface attracts and rebounces light as a blanket of rubber.

4 – Surface cannot be scanned nor probed. When penetrated, it still doesn't open up, it proposes neither vistas nor perspectives, nor windows — only its wall of waves: the polyptic is sinuous, slippery, it shuns substance.

5 – Over this surface one cannot linger, peacefully: there is no floating over the anxiety of quick-sand, thick as it is. In the viscosity of the surface, the light's play has the malleability of stagnant water — with its reflections at dusk — not the glare of a golden flood from high over the horizon, nor the flash of the leaf in the wind, suddenly lit under its veins.

6 – Surfaces blend with grease, all over — oil spills as with layer on layer of smooth-waxy lava: dense matter that becomes the very m a t e r i a l of painting. Their smoothness is what turns the concrete into the ‹superficial› — the ultimate b o d i l y flatness — by eliminating the image of matter, not its ‹essence.› Thus the material, now reduced to no more than ‹pure› surface, dissolves into a sort of deep coating, an epidermic cover in which color, when fading, thickens; when deepening, thins out.

7 – Smooth surface, without a scratch. It defines a space that does not originate from concepts, but from a procedure, from an ‹understanding› of the steps: its de-scription can carry no other referent than the space characterized by the material itself, and this in turn is but surface: Neither geometric nor ‹abstract,› natural nor supernatural, neither realist nor surrealist, neither positive nor fantastic, it is at once concrete and unlimited (non-limited).

8 – Texture of the surface, u n i f o r m , unwoven. The smear becomes homogeneous, compenetrated, autoadhesive, its dull plasticity evoking the shadow of a looking-glass: opacity of reflection. No self-portrait of the Subject, but of the material itself... Surface contemplates its own navel.

9 – ‹Abstraction› is no more. Irreducible ‹thingness› of the surface assumed as something at the same time concrete (‹real›) and conventional (a path, an ‹experience›), n e v e r illusory: expression without object, not even the ‹inner› object. The complexity of the instrument, of the material, is the paradox of this art; so ‹simple,› that it presents itself — without re-presenting — as a locus of absolute density, with a radical abolition of the Idea.

10 – This surface, then, is neither a g i v e n — an accepted dimension of the picture (its conventional ‹support›) — nor is it built ‹from the outside,› as a kind of screen added to Representation. It is obtained, rather, as if starting from the i n s i d e , from the very bowels of the space from which the representative act is made to spring. Thus the opacity of the surface implies a look from behind the canvas, that can only be fathomed as being ‹transparent› from that (hidden) face. In the paintings, one can say that such crypto-reversal of the direction of gaze — the back of the ‹picture› is somehow looking at the ‹viewer/viewed,› but as if through Hitchcock's thin rubber curtain — implies a building up of the surface itself that also starts from the other side of the looking-glass. Thus the impression is that the genesis of the picture is in its surface being taken inside out, gradually, like a glove.

11 – The limits of surface bend like the fast down-curve of a waterfall. In the beginning and then for some time, the border still lets a gap appear (at the bottom somewhere), like a breath of incompleteness — a gash expressly left on the edge of the picture, as the ‹imperfection› hidden by the native craftsman in his object — but now it is definitively sealed. The memory remains, however, of that other space beneath, once insistently gazed at and perhaps not yet forgotten — a space not f u l l y representable, a zone of ‹internal› emptiness and light — reminding one, by similarity and contrast, of Pollock's late ‹black holes› (as in T h e D e e p) . Today, the surfaces completely enclose this inner space, folding on themselves like fragments of gigantic spheres.

12 – In the marble pieces, though — through a stunning reversal — painting becomes a v e i l over the ‹real› surface, that hence also transpires, from the inside, as s u b s t a n c e . Here, and in certain works on paper that — like Plains Indians' painted hides — have the quality of parchment — a surprising similarity is revealed between Brice Marden's surfaces and those produced on ritual objects by the crafts and magical dreams of the southwestern Pueblos. The Southwest knew — and still knows — this absolute sense of the transformation of a n y matter into pure surface, t h r o u g h the veil of color: The colored rainbow-god i s like the water that dissolves into the light; the face of the corn-god does go from yellow to blue, like the sun-god and the sky to whom he speaks; the green patina lends a vital-vegetal presence to the light leathery surface of the Katchina. There, as in the marble fragments, colors reveal aspects of the nature of the material of which the objects are made, making it transpire as if through the delicacy and the tenuousness of body-paint. — Color here, like the mask itself, manifests just as much as it conceals.

II

America has always wavered: between the Greek cult of the Idea (more often than not in its Roman pragmatic version) and the Colonial, inorganic, adventurist negation of that idea, confined by nature and destiny within the Columns of Hercules, as Homer knew — between the ‹reveal› of Michelangelo and a fascination with the natural forms inspired by Wilderness and the vast ‹potential› of the land, whose indomitable ‹natives› were ever seen as ready to put to a test pioneering initiative and courage. — Today, the land is no longer so vast and its limits are displaced and reduced within the equally and ever threatening multiethnic (and métissés) confines of the city: Fear has moved from the Desert to the Town. Thus the Frontier, deeply embedded in the American mind, is still constantly displaced and renewed, but now it has assumed a sort of broodingly inward movement — as in the popular search for ‹roots› — in place of the confident, outward expansion of yore.

Brice Marden, the least ideological of artists, has in fact brought an awareness of his constitutive and recurrent American tension considerably further than the Abstract Expressionists of which, sometimes, he has too hastily been considered to be just an epigone (in fact, weren't actually many of them, while ‹adopting› or asserting America, still looking over their shoulder to Europe?). Not that he did not deeply absorb their lesson of ‹directness.› In the range of pictoric interests that they represented, however, and contrary to what one could have expected, he reveals himself to be, in the end, more the heir of Pollock's materic ‹wildness› than of the thin, monochromatic but still in some way ‹illusory› surfaces of Barnett Newman: this is well shown, among other things, by his thorough and substantive sealing off of the surface of painting, as if haunted by a sort of ‹negative› horror vacui, a need for a total — though blank — ‹cover up.› At the other end of the Western line of ‹civilization,› this hypostasis of imageless matter, coextensive with its surface of presentation, could be seen as the promise of a new visual ‹barbarity› at that end of all barbarity, for now only glimpsed at as a possibility...

MASK / MASKE, NAVAHO, *LEATHER, SHEEP HAIR, COMMERCIAL RED SATIN, ABALONE SHELLS* / LEDER, SCHAFWOLLE, ROTER SATINSTOFF, ABALONE MUSCHELN, *APPROX. EARLY 20TH CENTURY* / CA. FRÜHES 20. JH., *14½ x 10½"* / 37 x 27 CM. *(Photo: Stephen Sloman)*

* *

Even when Marden uses objects already fashioned and consecrated by tradition, they are neither taken as ‹idols› nor as paradigmatic, ideal images; they are rather the occasion for a sort of post-abstract ‹hommage to art› in which abstraction itself — as an aesthetic-ideological choice — has been fully absorbed and transcended. The somewhat juvenile-delinquent form of programmatic irreverence — itself a kind of post-Romantic Irony — with which the Avantgarde and its followers had used these sacred symbols of Western aesthetic exellence for over half a century, had finally been reabsorbed — chiefly through Warhol's radical recourse to the media. They could now be reevoked as part of a ‹pure› play of lights and shadows in which their iconicity is dissolved without relapse into formal aestheticism: What this appears to signify, in part, at least, is a newly found freedom from the clutches of Art History — more specifically and immediately from those in which Modernism had intended to shape and regiment the course of contemporary art.

In place of a ‹post-modern› manipulation, of a kind that is now fashionable, or of so called pluralism, what we have here is an emotional meditation in visual form, and a gift for expressive and detached citation. — Marden does not need to call attention to, or even merely take notice (as Morton Feldman has) of the fact that the nose of the Venus of Milo is disproportionately and almost preposterously large, and that it is this disproportion, this polemos, this conflict of features that has given character and presence,

hence ‹life› to this young/old paragon of Western womanly grace and aesthetic beauty for close to twenty five hundred years: Marden's Venus is ‹just› marble whiteness and blackness of shadows; not the evocation of mental furniture — as perhaps Paolini would still have it — but again a surface holding a vacuum, as contained by precious and vulnerable matter. (In this his ‹anthropomorphism› is revealed). The reduction of the image to its surface, then, would here correspond to that past transformation of idols into icons, of objects of Power — ‹aesthetic power,› the strongest form of mnemonic power — into ‹simple› objects of contemplation.

* * *

Marden's immediate connection with the art of the early sixties appears now to have consisted of a mode of heightened attention to the medium, more in the ‹manner› of Flavin and Ryman, than of Stella: of the first, not so much for his use of color, or for his choice of ready made materials, but because of Flavin's commitment to a radical acceptance of the value and limitations of Appearance — there is no ‹reaching,› no metaphysical principle or goal even implicitly invoked, not even, certainly, an ‹aesthetic› one — and hence to a ‹minimal› conception of ‹surface.› Ryman, on the other hand, was the painter of intensive objectivity — the truly American visual poet — the first one perhaps that transformed the material metaphors into metaphors of the material, revealing, in the process, new possibilities for the hallucination of the surface per se.

One possible way to negate and overcome the ‹objective› surface of the photographic lens and plate — with its single, univocal perspective — to obliterate their passive, receptive mechanicity, is through the creation of another, thoroughly artificial surface — the product of painterly experience to the exclusion of any extraneous element, including ‹ideal› abstractions. The object of this experience is reduced exactly within the limits of the procedure that builds the painted surface itself, no more no less: transcendent residues are not permitted — in the end not even those of ‹imperfection› — and neither is any referential overflow, any centrifugal expansion. Total containment — a sort of implosion of the surface — minimalizes representation not only through its ‹imagific› means but in its very idea and substance.

MASK, PUEBLO INDIAN / MASKE, PUEBLO-INDIANER, *NEW MEXICO OR ARIZONA (USA). LATE 19TH - EARLY 20TH CENTURY* / ENDE 19. - ANFANG 20. JH., *PAINTED LEATHER* / BEMALTES LEDER, *6 x 7 x 5½"* / 15,3 x 17,8 x 14 CM.
(Photo: Stephen Sloman)

* * * *

By extending Minimalism to the painterly act itself, Marden also prepares the conceptual and painterly conditions of its ‹overcoming›: through the assumption of a new freedom from the strictures of painting's conventions he makes possible the appearance of a space in which images can ‹again› be manifested, but not on top of nor through the representational surface — as for instance in the modernist color-flood veil of the Red Studio (Henri Matisse, 1911) — but as floating objects in a sort of ‹fifth› dimension where the painted surface is only an ‹accident,› a probabilistic event or intersection. Neither real nor, strictly speaking, surreal, they belong to a mode corresponding to what today is commonly referred to as the world of ‹pure› and unlimited — and of course mechanically reproduced and mediated, hence disconnected — information.

Thus, it is perhaps not accidental that the emergence of Marden's radical surface is strictly contemporary with that of Joseph Kosuth's linguistic/conceptual ‹objects.› In a similar manner, Julian Schnabel's paintings are synchronous with the images of Barbara Kruger: the absolute reduction of the painting act to a definition of the surface corresponded strictly to an equally ‹stark,› if less sensuous, assumption and isolation of the ‹definitions› of language. Just as today the epiphany of the arbitrarily depicted images of Fragmentation is tightly linked to the grotesquely (and unromantically) ironic ‹iconicity› of idiotisms and fragments

---

FRANCESCO PELLIZZI is editor of RES journal of Anthropology and Aesthetics, Peabody Museum, Harvard University, and Adjunct Professor of Art History at the Cooper Union for Advancement of Art and Science, New York.

of photographic ‹actuality,› about which any question of authenticity becomes thoroughly irrelevant. The information as well as the messages have reached a new distance from themselves, a kind of assumed alienation that has become a new (and perhaps, in some ways, even a ‹higher› ?) form of consciousness, at least in its artistic form. Punk is ignorant, but certainly more blasé than Hegel.

* * * * *

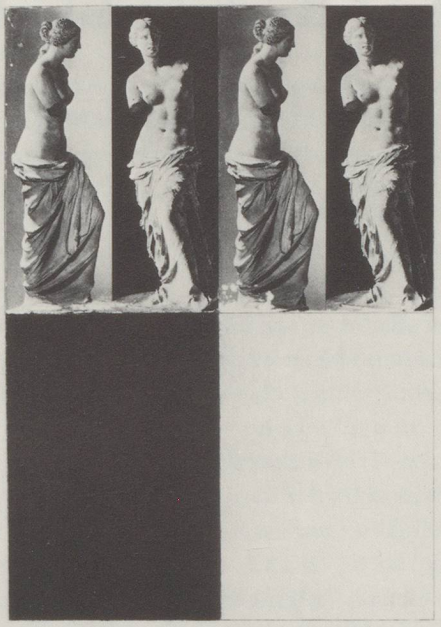
Caution, however, is in order: Modernism is not obsolete, since there is no foreseeable way back from the ‹death of aesthetics.› There can be no criteria of aesthetics where there is no consensus over their object, which is the value of representation. The way ‹forward,› so called post-modernism, is only the attainment of a full modernist consciousness, not its overcoming: the illusion, entertained by so much of the avantgarde, of the possibility of strict modernist criteria — futurist, suprematist, constructivist, ‹Bauhaus› and those that paralleled them — was still a system-oriented weakness inherited from those very aesthetic habits of the past that one wished to question.

Today, however, there are all sorts of misconceptions about ‹pluralism,› deriving from misguided reactions against those modernist criteria, taken at their face value. These, in the end, were misled not so much in their claims to a definition of principles of aesthetic expression — with all their individual and group idiosyncrasies — or in their attempts to break with the representational exigencies of the past — that by then the power of photography had turned into an intolerable straitjacket — but principally because, despite disclaimers of all sorts, they still saw themselves, truly, as the makers of progressive forms, forms hence analogous, in this respect, to those that they were striving to replace.

In that juncture, something new had of course happened, however, something in fact so radical that even those that made it happen could not fully grasp its scope, just as not all are able yet to see the true novelty of the post-aesthetic object-making of today: ‹art› had become the ultimate refuge of the West, its ‹religion to end all religions,› and museums more and more its central and provincial cathedrals. But today, at least what actually happened then must be obvious to all, and everybody lives it with greater or lesser sense of its implications for what used to be called ‹the life of culture.› Perhaps in some way today, any sharp post-punkish teenager — no matter how small-townish or suburban — as any (ex)break-dancer or disc-jockey, is more modern (and even perhaps more of a ‹modernist›) than any of the old and by now venerable prophets of the avantgarde: there is little doubt that this is because of the role of the electronic media in which we are all more or less receptively immersed.

If the recognition of the illusions of Progress is the only true progress of Modernism, we are and we cannot escape being modernists — like Brice Marden, who, while rigorously positing one of the possible modes of the modern form, has also shown, by implication, that the dissolution of the idea of Progress need not result in tautological stillness: his work proves that it can lead to the powerful expression of ‹vertical thoughts,› that while remaining — inescapably, if non-organically — related to the diffuse swampiness of the times, they still do manage, quite movingly, to rise poetically above them.

BRICE MARDEN, HOMAGE TO ART (VENUS DI MILO) / HOMMAGE AN DIE KUNST, 1974, *BLACK AND WHITE PRINTED POSTCARDS AND GRAPHITE ON PAPER /* SCHWARZ/WEISS-POSTKARTEN UND GRAPHIT AUF PAPIER, *30 x 22½" /* 76 x 57 CM.
(Photo: Stephen Sloman)



FRANCESCO PELLIZZI

FÜR BRICE MARDEN ZWÖLF FRAGMENTE ZUR FLÄCHE (UND EINIGE GEDANKEN IM NACHHINEIN)

Das Kunstwerk soll nur die nicht nachvollziehbaren, ja sogar «falschen» Wahrheiten besingen, jene, die man nicht sinnvoll bis an ihr Ende führen kann, ohne sie und sich selbst zu verneinen. Ihnen widerfährt weder das Glück noch das Unglück, dass sie eines Tages tatsächlich angewendet werden. Ihr Leben ist das Lied, zu dem sie geworden sind und das sie anzustimmen vermögen.

Jean Genet: Überbleibsel eines Rembrandt, in kleine regelmässige Vierecke verstückelt und die Latrine runtergelassen...

I

1 – Fläche negiert Illusion. Ihr Traum ist der Traum der Welt: weder metaphysisch noch physisch, sondern Spiegel der Erscheinung.

2 – Stille (stillgewordene) Fläche, ohne Tiefgründigkeit oder Geheimnisse. Wenn wir ihren wattenen Ton hören könnten, dann wäre er wie das Summen der Hochspannungsleitungen über den Ebenen von Idaho...

3 – Fläche verschluckt Licht, noch ehe sie einen Teil davon reflektiert. Dann ist sie wie ein See, unterschiedlich opak und nie ergründet in seiner Tiefe. Mit diesem unnachgiebigen, weichen Widerstand zieht die Fläche Licht an und wirft es wieder zurück wie ein Gummituch.

4 – Fläche, nicht zu ergründen, nicht zu erfassen. Selbst das Eindringen vermag sie nicht zu öffnen. Sie bietet weder Ausblicke noch Perspektiven an, keine Fenster — nur ihre Wellenwand: ein geschmeidiges Polyptichon, schlüpfrig, das der Substanz ausweicht.

5 – Auf dieser Fläche lässt sich nicht gemütlich verweilen: Der Furcht des Triebsandes in seinem zähen Fluss kann man sich nicht überlassen. Bei einer solchen Flächenbeschaffenheit hat das Lichtspiel höchstens die Geschmeidigkeit von stehendem Wasser, mit Dämmerungsreflexen. Niemals kann es den Glanz einer goldenen Flut hoch über dem Horizont zum Ausdruck bringen oder das Aufblinken eines Blattes im Wind, wenn es plötzlich von unten beleuchtet wird.

6 – Fett-glänzende Oberflächen — Öl ergiesst sich, wie Schichten von weich-wachsiger Lava: Dichte Materie, die zum Material der Malerei wird. Glatt, wie sie sind, machen sie das Konkrete zur «Oberflächlichkeit» — gewissermassen die äusserste körperliche Flachheit —, denn es wurde das Bild der Materie, nicht ihre «Essenz» weggelassen. Das Material, zur «reinen» Fläche geworden, verwandelt sich in eine Art umfassende Hülle, eine hautähnliche Bedeckung, in der die blassere Farbe dicker und die tiefere dünner wirkt.

7 – Glatte Fläche ohne Kratzer. Sie definiert einen Raum, der nicht aus Konzeption hervorgegangen ist, sondern aus einem Prozess, einem «Verstehen» der einzelnen Stufen. Die Aufschlüsselung führt uns zu nichts anderem als zum Raum, der vom Material gegeben ist, und das wiederum ist nichts anderes als die Fläche: weder geometrisch noch abstrakt, weder natürlich noch übernatürlich, weder realistisch noch surrealistisch, weder positiv noch phantastisch — sie ist zugleich konkret und unbegrenzt (nicht limitiert).

8 – Textur der Fläche, einheitlich, unverwoben. Das Aufgetragene wird homogen, verbunden und selbsthaftend, in seiner verschwommenen Plastizität wie der Schatten eines Spiegels. Matter Reflex, nicht ein Selbstbildnis des Malenden, sondern eines des Materials selber... Fläche betrachtet ihren eigenen Nabel.

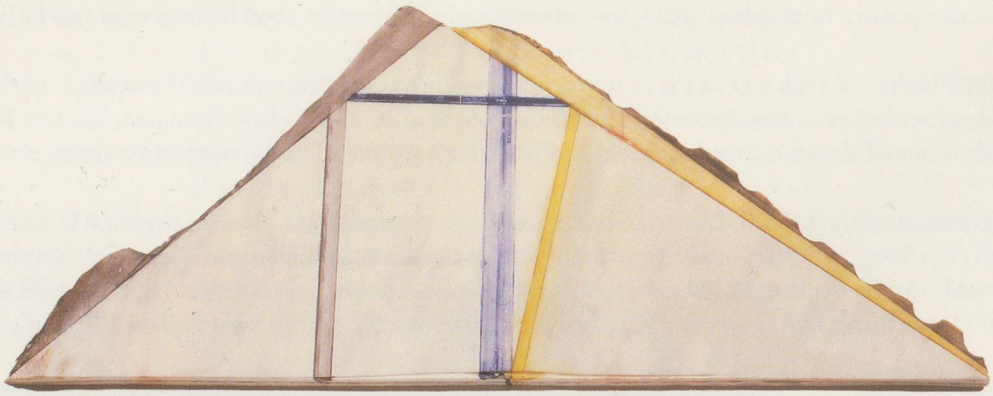
9 – «Abstraktion» ist aufgehoben. Unverkennbare «Dinghaftigkeit» der Fläche, zugleich konkret (real) und konventionell (ein Weg, eine Erfahrung), aber nie illusorisch: Ausdruck ohne Ziel, auch keines «inneren». Die Komplexität des Instruments, des Materials, ist das Paradoxe dieser Kunst; sie selbst ist so «einfach», dass sie ohne Darstellung einen Ort der absoluten Dichte schafft, wo die Idee vollständig aufgehoben ist.

10 – Diese Fläche ist weder vorgegeben — als anerkannte Bilddimension (und konventionelle Stütze) —, noch ist sie «von aussen» aufgebaut wie eine der Verkörperung hinzugefügte Leinwand. Sie entsteht eher von innen her, aus den Eingeweiden des Raumes, wo der Akt des Verkörperns seinen Anfang nimmt. Die undurchdringliche Fläche birgt auch einen Blick von hinten durch die Leinwand hindurch, die nur für dieses (versteckte) Gesicht «transparent» erscheint. Irgendwie schaut die Bildrückwand den «Betrachter/Betrachteten» an, wie durch Hitchcocks Gummivorhang. In dieser geheimnisvollen Umkehrung der Blickrichtung ist der Aufbau der Fläche angelegt, auch er beginnend auf der Spiegelrückwand. Man ahnt, dass die Entstehung des Bildes in der allmählich wie ein Handschuh von innen nach aussen gestülpten Fläche liegt.

11 – Die Grenzen der Fläche wölben sich wie die Kante eines Wasserfalls. Am Anfang und für eine ganze Weile lässt die Grenze eine Lücke aufscheinen (irgendwo im unteren Bereich), gleich einem Atemzug der Unvollständigkeit. Der Riss wurde absichtlich am Bildrand gelassen — vergleichbar mit der «Unvollkommenheit», die ein Eingeborener in seinem Kunsthandwerk versteckt hält —, doch nun ist sie endgültig besie-

gelt. Es bleibt die Erinnerung an jenen anderen Raum darunter, einmal kurz eingeprägt und vielleicht noch nicht vergessen — ein Raum, der nicht vollständig darzustellen ist, ein Ausschnitt von «innerer» Leere und Licht, durch seine Ähnlichkeit und den Kontrast ein Anklang an Pollocks späte «Black Holes» (z.B. «The Deep»). Heute umschliessen die Flächen den inneren Raum vollständig, sie falten sich wie Fragmente gewaltiger Sphären über sich selbst zusammen.

12 – In den bemalten Marmorobjekten hingegen breitet sich das Gemalte — durch eine verblüffende Umkehrung — wie ein Schleier über die wirkliche Fläche, die fortan von innen her aus der Substanz atmet. Hier und in einigen Werken auf pergamentartigem Papier, in der Art, wie die Hochlandindianer Häute bemalten, offenbart sich eine erstaunliche Ähnlichkeit zwischen Brice Mardens Flächen und jenen, die die geschickten Hände und die magischen Träume der Pueblos aus dem Südwesten auf den Ritualobjekten geschaffen hatten. Der Südwesten wusste und weiss um diesen aboluten Sinn der Verwandlung einer jeden Materie in reine Fläche, und zwar durch den Schleier der Farbe: Der bunte Regenbogen-Gott ist wie Wasser, das sich in Licht auflöst; das Gesicht des Korn-Gottes schillert zwischen gelb und blau, wie der Sonnengott und der Himmel, zu denen er spricht; die grüne Patina verleiht der lichten, ledrigen Fläche der Katchina pflanzlich-lebendige Präsenz. Hier, wie in den Marmorfragmenten, holen die Farben die Eigenarten der für die Objekte verwendeten Materialien heraus, wie ein Schwitzen durch die zarte, zähe Schicht von Körpermalerei. Hier ist die Farbe wie die Maske selbst Ausdruck, aber ebenso sehr auch Verschleierung der eigenen Aussage.



BRICE MARDEN, MARBLE / MARMOR, 1981,
OIL ON MARBLE / ÖL AUF MARMOR, *16⅝ x 45¾ x ⅞"* / 42 x 116 x 2,2 CM.
(Photo: Zindman and Fremont)

II

Amerika hat immer geschwankt zwischen dem griechischen Kult der Idee (und zwar fast mehr in der pragmatischen Version der Römer) und der kolonialen, unorganischen, abenteuerischen Negierung eben dieser Idee, die ihrem Wesen und ihrem Schicksal nach zwischen den Heraklessäulen zuhause ist, wie es Homer erkannte. Es ist ein Schwanken zwischen der «Neugeburt» von Michelangelo und der Faszination natürlicher Formen, inspiriert von der Wildheit und dem weiten Potential des Landes, an dessen unbezwingbaren Eingeborenen man jederzeit seinen Mut und sei-

nen Pioniergeist erproben konnte. Heute ist das Land nicht mehr so weit, seine Grenzen sind verschoben und enger geworden, sie haben sich verlagert zu den gleichermassen und weiterhin bedrohlichen Grenzen zwischen den verschiedenen ethnischen Gruppen (auch den Mestizen) der Stadt: Die Angst ist von der Wüste in die Stadt gewandert. So wird die tief im Geist des Amerikaners eingegrabene Grenze ständig verschoben und neu markiert, doch heute geht es eher um eine schwelende innere Bewegung — in der verbreiteten Suche nach den Wurzeln z.B. — und nicht mehr um die vertrauensselige, äusserliche Expansion von damals.

Brice Marden, wohl der unideologischste unter den Künstlern, hat diese tief angelegte, immer wiederkehrende Spannung von Amerika ins Bewusstsein geholt, unvergleichlich viel stärker als die abstrakten Expressionisten, als deren Epigone er wiederholt, wohl etwas voreilig, bezeichnet worden ist. (Oder haben etwa nicht einige von ihnen Amerika zwar «adoptiert» und sich dazu bekannt, während sie gleichzeitig immer noch über die Schulter zurück nach Europa schielten?) Nicht, dass er ihre Lektion der Direktheit nicht gründlich gelernt hätte. Doch im Rahmen ihrer malerischen Interessen scheint er, anders als zu erwarten, eher ein Nachfahre von Pollocks materienbezogener «Wildheit» als der dünnen, monochromen, und doch irgendwie «illusionistischen» Flächen von Barnett Newman: Das zeigt sich u.a. sehr deutlich an seinem sorgfältigen, substantiellen Versiegeln der Fläche, als wäre er getrieben von einem «negativen» Horror Vacui, einem Bedürfnis nach einem — zwar blanken — doch vollständigen Belegen der Fläche. Am andern Ende des westlichen Zivilisationsweges könnte man dieses Grundbekenntnis zur bildlosen Repräsentation, die sich mit der Bildfläche zusammen ausbreitet, als Ankündigung einer neuen «visuellen Barbarei» am Ende aller Barbarei betrachten, die vorerst nur als Ahnung angedeutet ist.

* *

Auch wenn Marden Gegenstände verwendet, die bereits geformt und von der Tradition geprägt sind, braucht er sie weder als Idole noch als beispielhafte Idealbilder; sie sind ihm eher Gelegenheit für ein nach-abstraktes «Hommage à l'Art», in dem die Abstraktion — als ästhetisch-ideologische Wahl — vollständig aufgenommen und transzendiert wurde. Fast an jugendliche Delinquenz erinnert die programmatische Respektlosigkeit — als eine Art post-romantische Ironie —, mit der die Avantgarde und ihre Nachfolger die höchsten heiligen Symbole der westlichen Ästhetik über fünfzig Jahre lang strapaziert hatten. Nun ist diese «Delinquenz» vor allem durch Warhols radikalen Rückgriff auf die Medien wieder aufgefangen worden. Sie lassen sich nun wieder als Teile eines «reinen» Licht- und Schattenspiels betrachten, wo das Ikonenhafte aufgelöst wird, ohne einem formalen Ästhetizismus zu verfallen. Diese scheint mindestens zum Teil eine Befreiung aus den Klauen der Kunstgeschichte zu sein — vor allem und direkt aus jenen Klauen, mit denen der Modernismus versucht hatte, den Kurs der Gegenwartskunst zu steuern. Keine post-moderne modische Manipulation, wie sie heute gängig ist, kein sogenannter Pluralismus, hier geht es um eine emotionale Meditation in visueller Form und um die Gabe eines ausdrucksstarken und distanzierten Zitierens. Marden braucht nicht (wie Morton Feldman) darauf hinzuweisen, dass die Nase der Venus von Milo unverhältnismässig, ja fast grotesk gross ist und dass eben dieses Missverhältnis, diese Spannung und die kontrastierenden Züge den jung-alten Vergleich von westlicher Frauengrazie und ästhetischer Schönheit für nahezu 2500 Jahre geprägt und ihn lebendig erhalten hat: Die Venus von Marden ist nur das Weiss des Marmors und das Schwarz des Schattens; kein Antippen von geistigen Reminiszenzen, wie vielleicht bei Paolini, sondern wieder eine Fläche, Leere beinhaltend, umfasst von kostbarer und verletzlicher Materie (darin drückt sich sein Anthropomorphismus aus). Die

---

FRANCESCO PELLIZZI ist Herausgeber von «RES», einer Zeitschrift für Anthropologie und Ästhetik am Peabody Museum der Harvard Universität, und ausserordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Cooper Union for Advancement of Art and Science, New York.

Reduktion des Bildes auf seine Fläche würde also hier jener einstigen Form von Verwandlung von Idolen zu Ikonen, von Machtgegenständen — gemeint ist «ästhetische Macht», die stärkste Form des Erinnerungsvermögens — zu «einfachen» Betrachtungsgegenständen entsprechen.

* * *

Aus heutiger Sicht hat Mardens unmittelbare Verbindung zur Kunst der frühen sechziger Jahre mit einer erhöhten Aufmerksamkeit gegenüber dem Medium zu tun, und zwar mehr in der Art von Flavin und Ryman als von Stella: Mit Flavin nicht so sehr wegen der Farbverwendung oder seiner Wahl von «Ready-Made»-Materialien, sondern wegen dessen radikaler Annahme von Wert und Beschränkung der Erscheinungswelt — es gibt nichts zu erreichen, kein metaphysisches Prinzip oder Ziel, auch nicht anflugweise, und gewiss kein «ästhetisches» — ein Bekenntnis also zu einem «Minimal»-Konzept von «Fläche». Ryman hingegen war der Maler der dichten Objektivität, der ganz und gar amerikanische Poet des Auges, womöglich der erste, dem es gelang, die materiellen Metaphern in Metaphern des Materials zu verwandeln, und der dabei neue Möglichkeiten für Flächenhalluzinationen schlechthin geschaffen hat.

Eine Möglichkeit, die «objektive» Fläche von Photolinse und -platte mit der einen, eindeutigen Perspektive zu negieren und zu überwinden, über ihre passive, rezeptive Mechanik hinauszukommen, ist die Schaffung einer neuen, durch und durch künstlichen Fläche — die Frucht der malerischen Erfahrung, wobei jegliches fremde Element, auch die «ideale» Abstraktion ausgeschlossen wird. Der Gegenstand dieser Erfahrung ist genau beschränkt, innerhalb der Grenzen des Verfahrens, in dem die gemalte Fläche entsteht, nicht weniger und nicht mehr: Transzendentale Überreste sind nicht zugelassen, ja nicht einmal solche der Unvollkommenheit — ebensowenig darf sich irgendwelches referentielles Übertreiben oder nach aussen gerichtete Expansion breitmachen. Totale Selbstbezogenheit als eine Art Implosion der Fläche bringt die Darstellung aufs notwendige Minimum, nicht nur durch die «bildschaffenden» Mittel, sondern auch durch die Idee der Fläche und ihrer Beschaffenheit.

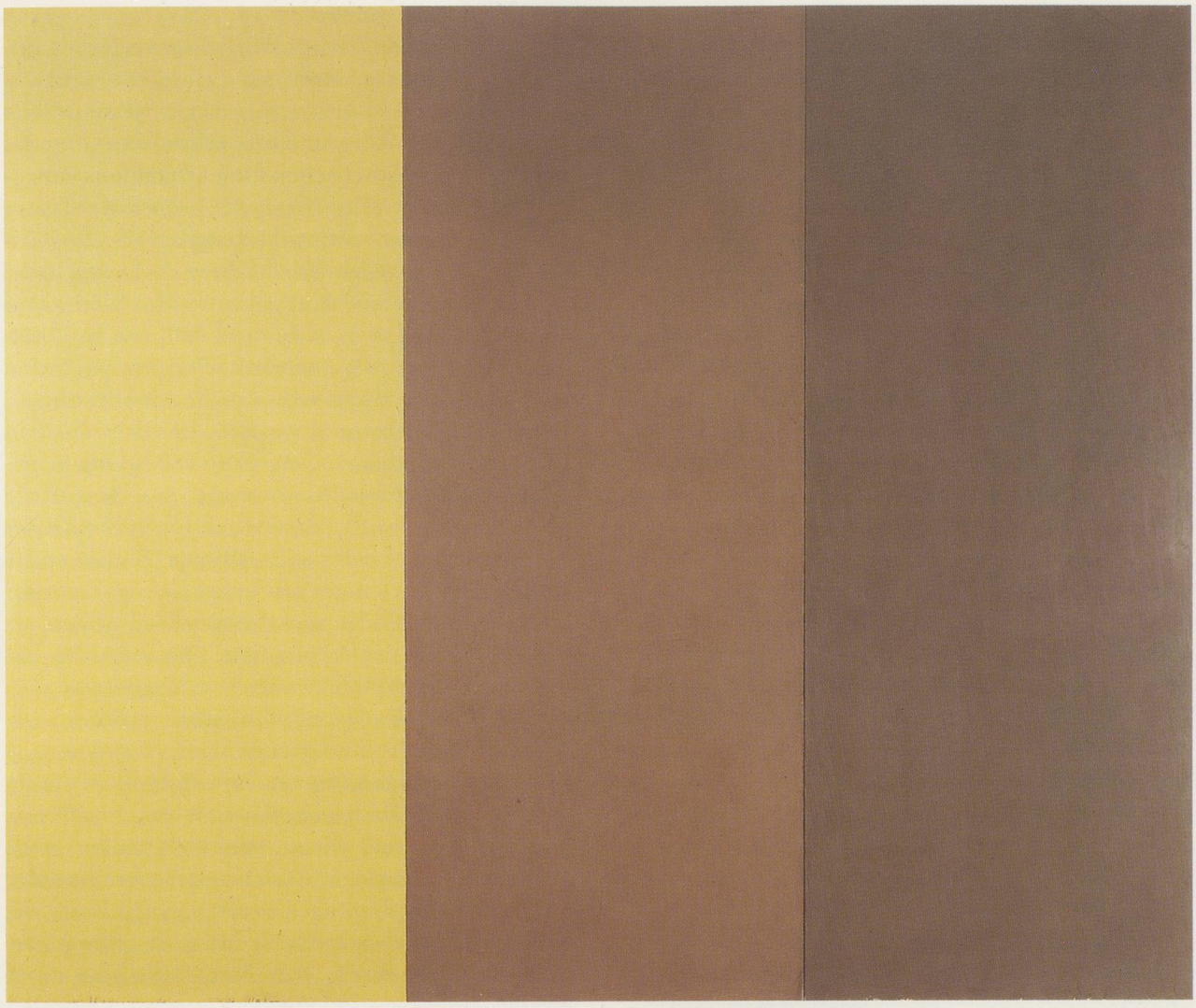
STONE FRAGMENT (MORTAR?) / STEINFRAGMENT (MÖRSER?), *POLISHED AND PAINTED IN YELLOW AND BLACK WITH LIGHTNING AND EAGLE MOTIFS* / POLIERT UND GELB-SCHWARZ GEFÄRBT MIT BLITZ- UND ADLERMOTIVEN, *9½ x 12⅛"* / 24 x 31 CM.

(Photo: Stephen Sloman)

* * * *

Dadurch, dass der Malakt selbst minimalisiert wurde, hat Marden konzeptmässig und malerisch die «Überwindung» schon vorbereitet: Durch das Erreichen einer neuen Befreiung von den Beschränkungen der Malerei erreicht er das Aufscheinen eines Raumes, in welchem Bilder sich «erst wieder» manifestieren können, aber nicht auf der äusseren Hülle der Fläche oder durch sie selber, wie etwa im modernistischen Farbenschleier des Atelier Rouge (Henri Matisse, 1911), sondern als schwebende Objekte, gewissermassen in der fünften Dimension, in der die gemalte Fläche nur «Zufall» ist, wahrscheinliches Ereignis oder Schnittpunkt. Sie sind weder real noch im engeren Sinne surreal zu verstehen und gehören in einen Bereich, den man heute —natürlich mechanisch reproduziert — in die Welt der «reinen» und «unbeschränkten» Information weitervermittelt und in diesem Sinne losgelöst einordnet.

So ist es gewiss nicht Zufall, dass Mardens radikale Flächen gleichzeitig mit Kosuths linguistisch-konzeptuellen «Objekten» auftauchen. Auch Julian Schnabels Bilder sind zusammen mit jenen von Barbara Kruger erschienen: Die absolute Reduktion des Malaktes auf die Definition der Fläche



BRICE MARDEN, WEST / WESTEN, 1974,
ENCAUSTIC ON CANVAS / ENKAUSTIK AUF LEINWAND, *60 x 72"* / 152 x 183 CM.
(Photo: Stephen Sloman)

entspricht, streng genommen, der ebenso absoluten, wenn auch weniger sinnlichen, Aufstellung und Isolation der «Sprachdefinitionen». Gleichermassen sind heute die willkürlich gemalten Fragmentbilder sehr eng mit der grotesk-ironischen (und unromantischen) Bildhaftigkeit der albernen und bruchstückhaften «Photo»-Aktualität verknüpft, wo sich jede Frage nach der Authentizität erübrigt. Information und Aussage haben eine neue Distanz zu sich selbst gewonnen, eine Art übernommene Verfremdung, die mindestens in der Kunst eine neue, (vielleicht sogar höhere?) Form des Bewusstseins hervorgebracht hat. Punk ist ungebildet, aber dennoch einiges blasierter als Hegel.

* * * * *

Doch Vorsicht ist angebracht: Der Modernismus ist nicht überholt. Denn vom «Tod der Ästhetik» gibt es in absehbarer Zeit keinen Weg zurück. Es kann keine ästhetischen Kriterien geben, wo der Konsens über deren Gegenstand, das einer Darstellung Würdige, fehlt. Der einzige Weg nach «vorne», zum sogenannten Post-Modernismus, ist das Erreichen eines umfassenden modernistischen Bewusstseins, nicht dessen Überwindung. Die Illusion, dass es streng modernistische Kriterien gebe, der so viele Vertreter der Avantgarde erlegen sind — so die Futuristen, die Suprematisten, die Konstruktivisten, die «Bauhaus»-Leute und ihre parallelen Strömungen — stellte stets eine systembezogene Schwäche dar, eine Folge jener deutlich ästhetischen Gepflogenheiten der Vergangenheit, die man eigentlich in Frage stellen wollte.

Heute gibt es alle möglichen falschen Auffassungen von «Pluralismus», entstanden aus Fehlreaktionen auf die oberflächlich erfassten Kriterien des Modernismus. Fehlgelenkt nicht so sehr in der erhobenen Forderung nach einer Definition der ästhetischen Ausdrucksprinzipien — vorgebracht natürlich mit allen möglichen persönlichen und gruppenbedingten Eigenarten — auch nicht wegen des Versuchs, mit den Darstellungsformen der Vergangenheit zu brechen — diese waren zu jenem Zeitpunkt durch die Photographie in unerträglichem Mass eingeschränkt worden — nein, die Fehlleitung rührte daher, dass sich ihre Exponenten, auch wenn sie es von sich wiesen, immer noch als die Macher von progressiven Formen verstanden, von analogen Formen also zu denen, die sie ersetzen wollten.

An diesem Punkt tritt natürlich etwas Neues auf, etwas so Radikales, dass sogar die Urheber sein volles Ausmass nicht erfassen konnten, genauso wie noch nicht alle fähig sind, die echte Neuerung des heutigen nachästhetischen Objektschaffens verstehen zu können: «Kunst» ist zur letzten Hochburg des Westens geworden, zur «Religion, die alle Religionen abschafft», und die Museen mehr und mehr zu den eigentlichen «Kathedralen» der Städte und Provinzen. Heute müsste, was dadurch in Bewegung gesetzt wurde, eigentlich allen klar geworden sein. Und jedermann verspürt die Auswirkungen, je nachdem mehr oder weniger, und lebt mit den Implikationen dessen, was «kulturelles Leben» genannt wurde. Es trifft vermutlich zu, dass heute selbst der provinziellste unter den Jugendlichen der Nachpunkzeit, jeder (Ex-)Break-Dancer oder Disc-Jockey um einiges moderner (ja sogar modernistischer) ist, als die nachgerade ehrwürdigen, alten Propheten der Avantgarde. Das natürlich hat mit der Rolle der elektronischen Medien zu tun, die uns alle als Rezipienten in sich verstricken, den einen stärker, den anderen weniger.

Wenn das Erkennen der Fortschrittsillusion die einzige wirkliche Errungenschaft des Modernismus ist, dann sind wir unweigerlich Modernisten — wie Brice Marden, der zwar unbeirrt eine der möglichen Ausprägungen der modernen Form postuliert, der aber stillschweigend auch gezeigt hat, dass die Aufhebung der Fortschrittsidee nicht zwangsläufig in tautologische Erstarrung münden muss. Sein Werk bestätigt, dass sie zum kraftvollen Ausdruck von «vertikalen Gedanken» führen kann, die sehr behend poetisch über die Zeiten hinauswachsen können, auch wenn sie unausweichlich und unorganisch mit der dumpfen Unfassbarkeit der Zeit verbunden bleiben.

(Übersetzung: Maja Kaufmann)

PER BRICE MARDEN
DODICI FRAMMENTI SULLA SUPERFICIE

C'est seulement ces sortes de vérité, celles qui ne sont pas démontrables et même qui sont «fausses», celles que l'on ne peut conduire sans absurdité jusqu'à leur extrémité sans aller à la négation d'elles et de soi, c'est celles-là qui doivent être exaltées par l'oeuvre d'art. Elles n'auront jamais la chance ni la malchance d'être un jour appliquées. Qu'elles vivent par le chant qu'elles sont devenues et qu'elles suscitent.

Jean Genet, Ce Qui Est Resté D' Un Rembrandt Dechiré En Petits Carrés Bien Réguliers, Et Foutu Aux Chiottes...

1 – La superficie rifiuta l'illusione. Il suo sogno è quello del mondo: non metafisico, né fisico, ma specchio dell'apparenza.

2 – La superficie è muta, perché non ha profondità né segreti. Il suo suono d'ovatta sarebbe come il ronzare degli alti cavi sulle pianure sconfinate dello Idaho...

3 – La superficie assorbe la luce prima di rifletterne una frazione, essa è dunque come un lago di variabile opacità, mai del tutto penetrata. In questa resistenza ineliminabile e morbida essa attrae e respinge la Luce come una coltre di gomma.

4 – La superficie è insondabile, in quanto che, se penetrata, pure non si apre, non propone vistas né prospettive, non finestre, solo il proprio muro ondeggiante: il polittico è sinuoso, sgusciante, diffida della sostanza.

5 – Su questa superficie non si galleggia, tranquilli. Non si fa il morto sulle sabbie mobili: la loro viscosità non è quella della luce che sfiora sull' acqua, o quella riflessa dalla foglia nel vento colpita da raggio sotto le venature. È semmai una malleabilità d'acqua stagnante, ricca di sorprendenti riflessi d'olio nella luce della sera...

6 – Superfici impastate di grasso — macchie di petrolio come strati su strati di lava liscia e cerosa — si fanno materia e diventano il materiale. Questo, ridotto ormai a «pura» superficie, si dissolve in una sorta di sostanza d'epiderme, dove il colore, scolorandosi, s'inspessisce e colorandosi si affina.

7 – Liscia è però la superficie, senza un graffio, e definisce uno spazio-idea che pure non deriva da un concetto, ma da un procedere graduale: né surrealista, né positivo né fantastico, è a un tempo concreto e illimitato (non-limitato). Perché la sua de-scrizione non ha altro referente che la spazialità del materiale stesso, e questo a sua volta non è che superficie...

8 – Tessitura di superficie, ma non trama. Lo spalmato si omogenizza, si compenetra, si autoaderisce, si alliscia fino a diventare come l'ombra di uno specchio. Opacità del riflesso. Auto-ritratto non del Soggetto ma del materiale stesso... La superficie si contempla l'ombelico.

9 – Non più astrazione, ma irriducibile «cosezza», non più immagine, ma espressione pura, senza oggetto. La complessità dello strumento, del materiale, è il paradosso di quest'arte «semplice», che presenta sé stessa — senza «rappresentare» — come un punto di densità assoluta, di assoluto annullamento dell'idea.

10 – Questa superficie non è né data, come una convenzione scontata del rappresentare, né costruita dal di fuori, come una storia di schermo aggiunto al piano della rappresentazione stessa; piuttosto, essa è raggiunta a partire dal di dentro, in certo modo dalle «viscere» dello spazio in cui si esplica l'atto rappresentativo. Nelle pitture questo si può dire che implichi un costruirsi della superficie a partire dall'altra faccia dello specchio, come un quadro gradualmente rovesciato, mentre nei marmi dipinti la pittura, con rovesciamento forse non sorprendente, fa solo da velo alla superficie «reale», che anch'essa dunque, dal di dentro, si mostra come per trasparenza. È qui che si rivela natura della strana somiglianza — o sarebbe meglio parlare d'eco? — fra le superfici di Marden e quelle degli oggetti prodotti dai sogni mitologico-rituali degli indiani Pueblos: il Southwest ha conosciuto questo senso assoluto della trasformazione di ogni materia in superficie, attraverso il velo del colore. L'arcobaleno, nell'immagine Zuni così come nella «realtà», è pioggia che si dissolve nella luce.

11 – Del resto, il limite della superficie, là dove essa si piega, è come la curva d'acqua di una cascata che piomba; ma il bordo, che un tempo lasciava trapelare uno screzio di cui la superficie era la coltre fluida e pastosa, un frastaglio d'incompletezza — come un vuoto lasciato espressamente sull'orlo dell'universo del quadro — ora invece si è irrimediabilmente chiuso. Resta tuttavia il ricordo, difficile da cancellare, di quell'altro spazio intravisto — spazio non pienamente rappresentabile, zona di luce «interna» che la superficie oggi racchiude, ripiegandosi su sé stessa come una sfera.

12 – Così anche gli oggetti dati dalla tradizione non sono più neanche idoli od icone, ma puro gioco di luce e d'ombre. Marden non ha ragione di notare, come ha invece osservato Morton Feldman, che il naso della Venere di Milo è spropositamente grande... La sua Venere è bianco di marmo, nero d'ombra, non sogno di mobili mentali, come forse nei nostri Concettuali, ma superficie contenitrice del vuoto...

Francesco Pellizzi