

# **For Brice Marden twelve fragments on surface (and some afterthoughts) = Für Brice Marden zwölf Fragmente zur Fläche (und einige Gedanken im Nachhinein) = Per Brice Marden dodici frammenti sulla superficie**

Autor(en): **Pellizzi, Francesco / Kaufmann, Maja**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 7: **Collaboration Brice Marden**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679952>

## **Nutzungsbedingungen**

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

## **Haftungsausschluss**

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

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 material of painting. Their smoothness is what turns the concrete into the 'superficial' — the ultimate bodily 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, uniform, 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'), never 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 given — 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 inside, 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 fully representable, a zone of 'internal' emptiness and light — reminding one, by similarity and contrast, of Pollock's late 'black holes' (as in *The Deep*). 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 veil over the 'real' surface, that hence also transpires, from the inside, as substance. 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 any matter into pure surface, through the veil of color: The colored rainbow-god is 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 pictorial 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 «civi-

lization,» 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...

\* \*

Even when Marden uses objects already fashioned and



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

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 «homage 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 excellence 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 polemós, 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 *memoric 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

---

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.

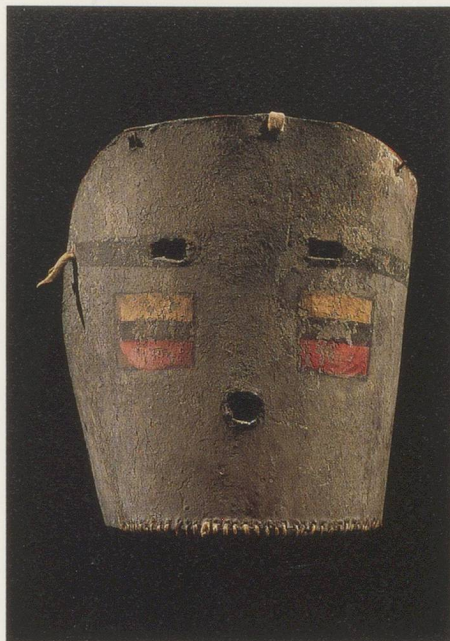
exclusion of any extraneous element, including *ideal* abstractions. The object of this experience is reduced *exactly* within the limits of the procedure that builds the painted surface itself, no more no less: transcendent residues are not permitted — in the end not even those of *imperfection* — and 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.

\* \* \* \*

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



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 5 1/2" / 15,3 x 17,8 x 14 CM.

(Photo: Stephen Sloman)

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

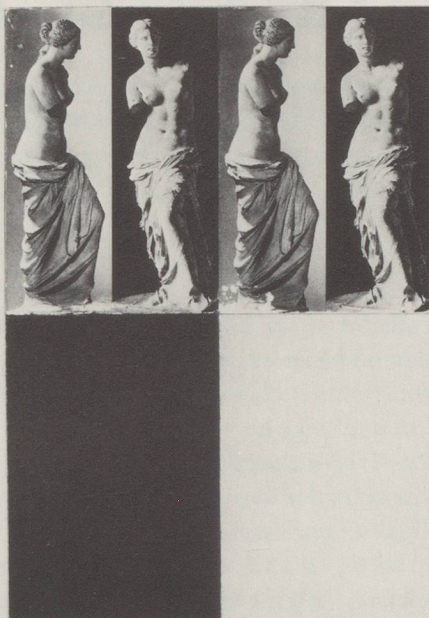
makers of progressive forms, forms hence analogous, in this respect, to those that they were striving to replace.

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)



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 Triebandes 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 *M a t e r i a l* 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 blässere 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, *e i n h e i t l i c h*, 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.

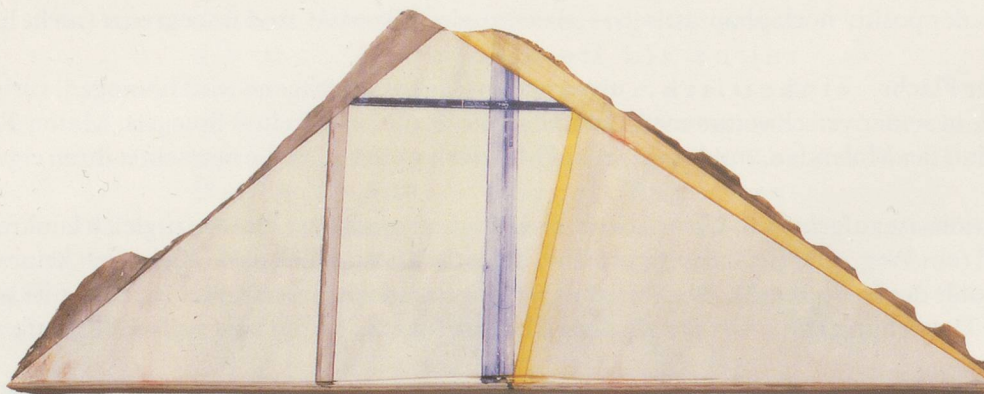
9 - «Abstraktion» ist aufgehoben. Unverkennbare «Dinghaftigkeit» der Fläche, zugleich konkret (real) und konventionell (ein Weg, eine Erfahrung), aber nie illusorisch: Ausdruck ohne Ziel, auch keines «inneren». Die Komplexität des Instruments, des Materials, ist das Paradoxe dieser Kunst; sie selbst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

10 - Diese Fläche ist weder *v o r g e g e b e n* — 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 Spiegelnrückwand. 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 absoluten 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,  $16\frac{5}{8} \times 45\frac{3}{4} \times 7\frac{7}{8}$  /  $42 \times 116 \times 2,2$  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 zu-

hause 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 «vi-

suellen 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: Transzendente 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.

\* \* \* \*

Dadurch, dass der Malakt selbst minimalisiert wurde, hat Marden konzeptmässig und malerisch die «Überwindung» schon vorbereitet:

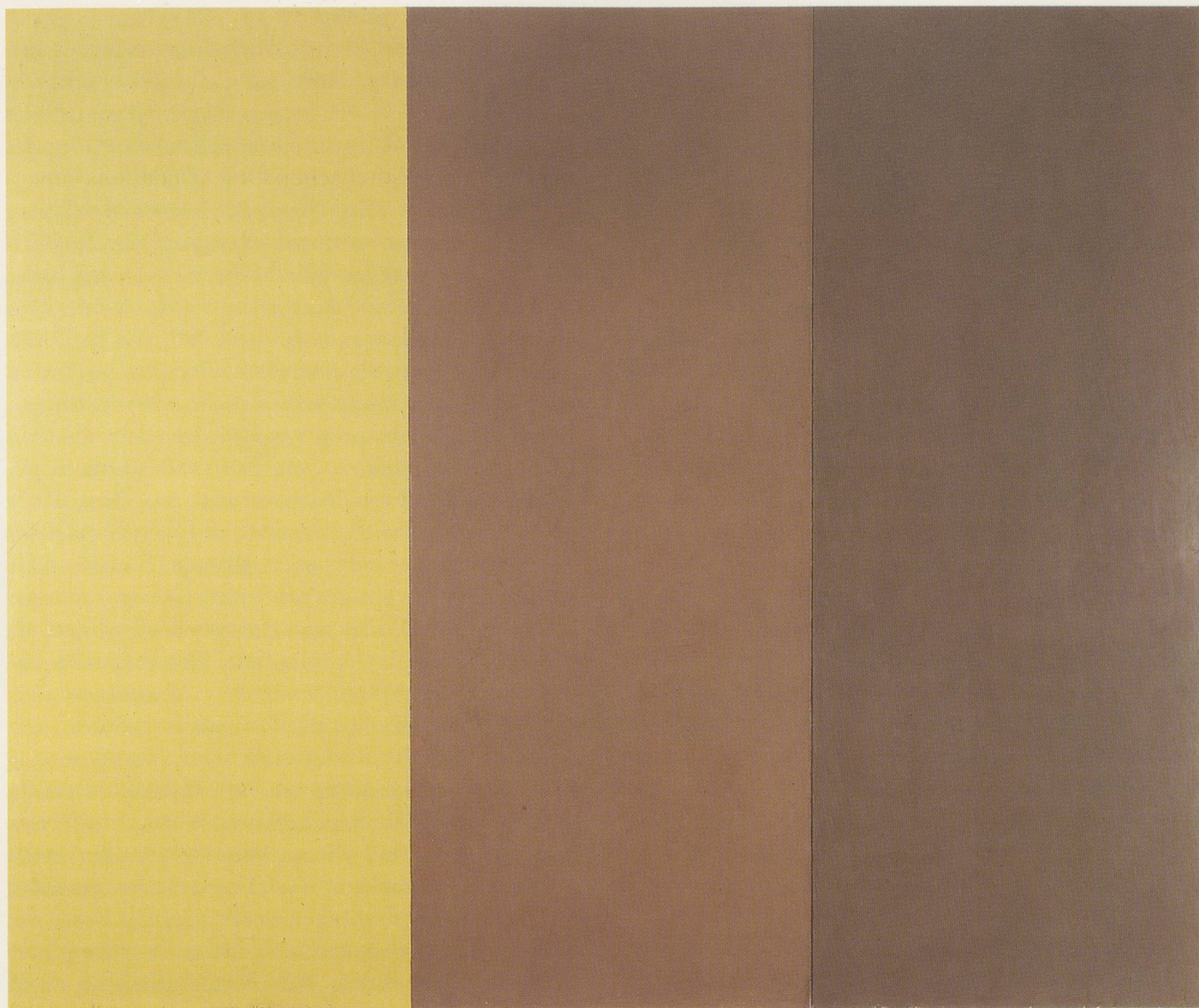
Durch das Erreichen einer neuen Befreiung von den Beschränkungen der Malerei erreicht er das Aufscheinen eines Raumes, in welchem Bilder sich «erst wieder» manifestieren können, aber nicht auf der äusseren Hülle der Fläche oder durch sie selber, wie etwa im modernistischen Farbenschleier des *Atelier 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



STONE FRAGMENT (MORTAR?) / STEINFRAGMENT (MÖRSEK?),  
POLISHED AND PAINTED IN YELLOW AND BLACK WITH LIGHTNING  
AND EAGLE MOTIFS / POLIERT UND GELB-SCHWARZ GEFÄRBT  
MIT BLITZ- UND ADLERMOTIVEN, 9½ x 12½" / 24 x 31 CM.

(Photo: Stephen Sloman)



*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 u n d 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 Déchiré 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 sconfinata 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 *visitas* né prospettive, non finestre, solo il proprio muro ondeggiante: il polittico è sinuoso, sguasciante, 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 *ilmateriale*. Questo, ridotto ormai a «pura» superficie, si dissolve in una sorta di sostanza d'epiderme, dove il colore, scolorandosi, s'ispessisce 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 descrizione 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, *dall'idi 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 «realità», 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 screezio 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