

Language made material : the recent work of Robert MacPherson = Bilder aus Sprache : die neueren Arbeiten von Robert MacPherson

Autor(en): **Smith, Trevor / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 76: **Collaborations Julie Mehretu, Yang Fudong, Lucy McKenzie**

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679800>

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.

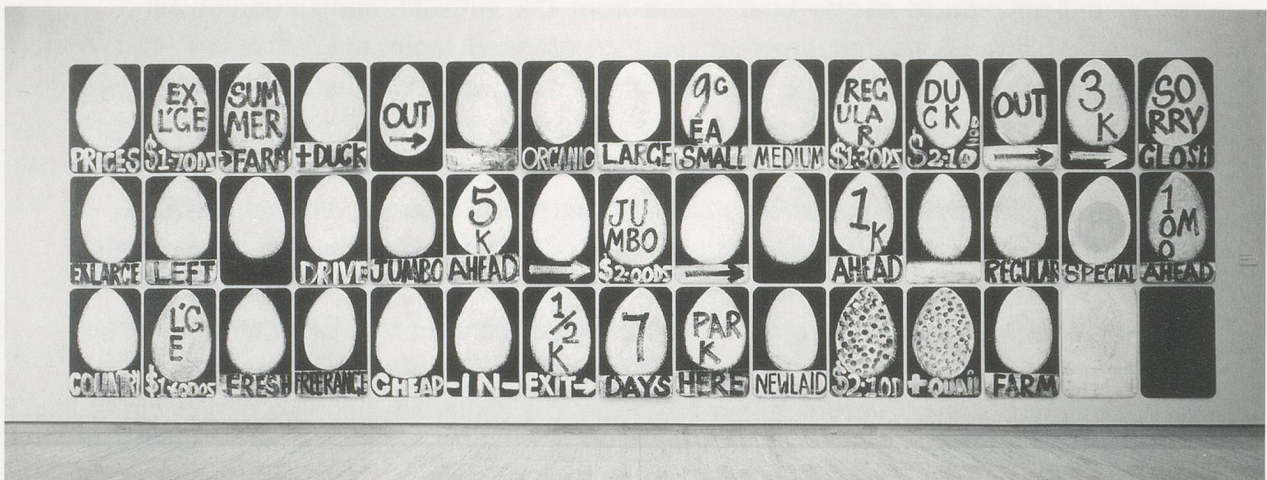
Haftungsausschluss

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.

Pastoral is seen as a means of ironic reflection on the powers of the artist alongside those of the ruler or courtier; it comes to identify any work in which a distinctive voice is constructed from the implied comparison between an author's suitable large artistic ambitions and his or her inevitably limited horizons and modest strengths.¹⁾

TREVOR SMITH

LANGUAGE MADE MATERIAL



Robert MacPherson is a list maker, a collector of language. Over the last twenty years, his wide-ranging work has been structured around lists of names, idiomatic expressions, and collections of specialized, or sub-cultural, terminology. Suburban landscaping products, the shorthand of used auto parts advertisements, scientific Latin names of frogs and cicadas,

TREVOR SMITH is Curator at the New Museum of Contemporary Art, New York. In 2001 he presented a survey of Robert MacPherson's work at the Art Gallery of Western Australia in Perth and in 2002 presented his work at the XXV Bienal de São Paulo.

and fishermen's slang are a small but representative list of subjects he draws upon for his paintings, drawings, sculptures, and installations.

His work is rigorous, allusive, and richly material. WHITE ANGEL; 8 FROG POEMS FOR LITTLE JOCK, HOLLYWOOD GEORGE, TOM PEPPER, PERCY THE PUNTER AND WATTIE FUNNEL (1983-1993), for example, consists of eight black and grey army blankets stenciled in blood red paint: GOOM, STEAM, MONKEYS BLOOD, MUSICAL MILK, BUSH CHAMPAGNE, WHITE ANGEL, BLUE LADY, WHITE LADY. They hang soberly on the wall like sentinels.²⁾ The imagistic quality of the language is clear, while the

ROBERT MACPHERSON, POLLYWAFFLE FOR G. MAYFAIR, 130 PAINTINGS, 130 SIGNS, 1994-1996, acrylic on masonite, 130 panels, 36 x 24" each / Acrylfarbe auf Holztafelplatte, 130 Tafeln, je 91,5 x 61 cm.

exact meaning remains opaque. MacPherson writes that “My milieu has taught me, as I’ve moved in and out of different strata of society from base (or so-called base society) to so-called higher levels, each level has its own jargon, the language used in the work is the specialized language, the jargon of the ‘Derro’, the ‘Vag’, the ‘Plonko’, the ‘Goomie’, the ‘Alky’, et al. This jargon I find beautifully descriptive, rich, wonderful, metaphorically, poetry.”³⁾

WHITE ANGEL is one of MacPherson’s *Frog Poems* in which he merges objects and language or, to be more precise, objects and names. Exploring the dis-

informed by his “dismay at the loss of language, the sayings, the terms I used in my childhood and young adulthood, which for the most part I took as a given, (maybe some of this language is still being used at the specialized periphery of society) but has now almost disappeared, dying or dead.”⁵⁾

Despite this elegiac note, many works are also drawn from the flux of the suburban landscape around him. CHITTERS: A WHEELBARROW FOR RICHARD (1999–2000), one of his largest works to date, consists of a series of one hundred and sixty-five paintings or signs on three-by-four-foot sheets of

THE RECENT WORK OF ROBERT MACPHERSON

parities that often exist between a name and what is named, these works can range from a singular pairing to a suite of found drawings that numbers well over a thousand individual works. In this particular case, the allusive beauty of the language stenciled onto the eight blankets turns out to be the haunted poetry with which methylated spirits drinkers have named the poisonous concoctions that are slowly killing them.

Robert Smithson might as well have been talking about MacPherson when he observed that “in the illusory babbles of language, an artist might advance specifically to get lost, and to intoxicate himself in dizzying syntaxes, seeking odd intersections of meaning, strange corridors of history, unexpected echoes, unknown humors, or voids of knowledge.”⁴⁾ As an autodidact, MacPherson reads widely. He is extremely well versed in material culture and deeply attuned to the cultural and economic shifts he observes around him in Australia and particularly in Brisbane, the city where he lives and works. His sensitivity is

masonite. Each panel has been painted gloss black, over which the name of a product or service provided by landscapers or gardeners is painted in loose, freehand, white capital letters.⁶⁾ As in WHITE ANGEL, CHITTERS is a collection of the specialized language of a subculture, and it plays on the disparity between an often banal product and the colorful language used to name it: “SOFT FALL MATERIAL, RED SCORIA, CHITTERS.” When he was asked what “Chitters” meant, he said that he didn’t necessarily want to know but he liked the way it looked and he liked the way it sounded. Even as there is a taxonomic underpinning to CHITTERS, the sheer scale of the installation and its grid, which encourages reading up, down, and across, sets up new unexpected meanings and invites the viewer to linger on the material, imagistic, and sonic potential of language over any rush to meaning. This is a principle that is common to hip-hop but not so commonly found in the visual arts—especially not in an artist who attends so closely to the outmoded and the overlooked.



ROBERT MacPHERSON, MAYFAIR: THIRTY-FIVE PAINTINGS, THIRTY-FIVE SIGNS IN MEMORY OF G.W. AND RENO GASTELLI, 1993-1994, acrylic on masonite, 35 panels, 36 x 24" each / Acrylfarbe auf Holzfaserplatte, 35 Tafeln, je 91,5 x 61 cm.

Because his work is so syncretic, drawing on diverse and supposedly contradictory art historical tendencies, attempts to corral it into known categories are fraught with problems. However much the legacy of Conceptual Art can be ascertained in his taxonomic list-making, MacPherson's deeply material and evidentiary deployment of language strains against conceptualism's de-materializing impulses.⁷⁾ Even as the play with signage in CHITTERS, as well as the other works in his *Mayfair* series, might be understood as a pop strategy, his subject matter is drawn from arenas of culture that have been suppressed by pop spectacularity and corporate sameness.⁸⁾ While his paintings play with the formal criteria of modernism, they are filled with everything that high modernist painting

was said to exclude: sentiment, text, imagery, subject, regionalism, and so on.

It might be more to figures like Marcel Broodthaers and Ed Ruscha, with their interest in naming, accumulations of language, and in the way that their subjects are often drawn from their immediate environment, that MacPherson might be usefully compared. Even as those artists' achievements are by now extremely well recognized, they remain individuals, stubbornly resistant to folding neatly into the art historical cannon.

If MacPherson's *Frog Poems* explore the disparity of language and the world it purports to describe, then the *Mayfair* paintings have added to this an exploitation of the interpenetration of image and

text inspired by “vernacular road-side signage, country fresh grown produce signs, roadside gas, food etc.—signs, et al.”⁹⁾ In these paintings, MacPherson achieves an enormous range of scale and affect, from powerfully condensed two-panel works to exploded room-scale installations such as CHITTERS.

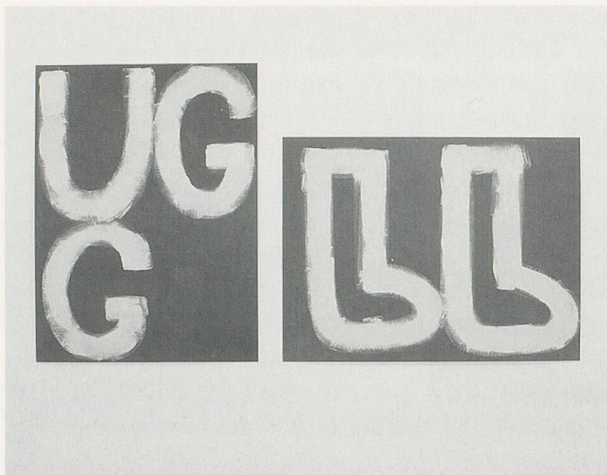
In many of the early works the simple rule that each panel functions as an individual sign is spelled out in their titles. A POLLYWAFFLE FOR G: MAYFAIR, 130 PAINTINGS, 130 SIGNS (1994–1996) presents one hundred and thirty signs painted with terminology from the milk bar. MAYFAIR: SUMMER FARM, FORTY-FIVE SIGNS FOR MICKY MONSOUR (1993) presents forty-five signs purporting to selling eggs. Both use black and white paint, the favored paints of amateur sign writers and of process-based abstractionists.

These works have a heavy build with palimpsests of other signs showing through—particularly in the case of POLLYWAFFLE, where the language is written out freehand and the pallet is for the most part restricted to black and white. Early on in his career, however, MacPherson made it clear that he was not going to fall into the trap of having a signature style. MAYFAIR: THIRTY-FIVE PAINTINGS, THIRTY-FIVE SIGNS IN MEMORY OF G.W. AND RENO CASTELLI (1993–94) draws on classified advertisements for Holden parts (Holden is an Australian make of automobile) and operates out of a very different set of formal co-ordinates than would have been expected given earlier works. This time, the lettering is stenciled and the surfaces are impassive without a trace of impasto. Instead of black and white this work plays off high key juxtapositions of color. MacPherson has written of this work that “beyond the overt Australian imagery and my polemical barrow, it again comes back to formal principles: color modifying color, color modifying color modifying scale, color modifying form/structure, color modifying form/structure modifying scale, surface modifying color, surface modifying color modifying scale, image/color/density modifying scale, some of the same old tricks of informed ‘color field’ theory, less the studied pain of maintaining ‘two dimensionality,’ of ‘holding the plane,’ of never subverting flatness. Phew!”¹⁰⁾

Given how tight the conceptual structure and material format is, another way MacPherson has avoided the trap of a signature style is by fully exploiting the mark-making potential of different tools: brushes and rollers as much as stencils. In MAYFAIR: BINGO (JUNE) FOR JOHN + JUNE? (1999–2002) he manipulates the distinctive, variegated skidding densities produced by a roller only partially loaded-up with white paint to produce an array of letterforms, whereas in MAYFAIR: UGG FOR B.E.R. (1999–2002) the letters are activated by the brushstroke’s uneven edge.

Since 1999, MacPherson’s “one panel, one sign” rule has given way to more pragmatic and flexible arrangements, whereby several panels might butt-up together to create a single sign. This has allowed for an extraordinarily fecund array of formal possibilities where letterforms become the vehicle for a play on abstraction, allowing for a greater play of scale. In MAYFAIR: POOL (HUXLEY 1957) 4 C.P. S.D., F.C. + B.R. (1992–2005) two panels are arrayed horizontally to create a four by eight-foot composition. The word “POOL” fills the entire surface of the painting with the white “P” coinciding with the left-hand edge of the board, setting up a play with the wall surface on which it is installed. Against a gloss black ground, the “O’s” are over-painted as two deep blue circles that bring to mind the way Ellsworth Kelly’s shaped canvases are held taught by a superb sense of scale and economy of line, even as the blue mnemonically evokes the cool blue water of a swimming pool.

MAYFAIR: LAMINGTON DRIVE, FOR IGOR MULLER-GRABINSKY (1995–2005) is a six by eight-foot, four panel work, painted with white paint on raw, brown masonite. The word “lam-ing-ton” stutters down the right half of the painting in lower case letters with rounded flourishes. “Drive” anchors the lower left quadrant beneath what appears to be an abstract crosshatching of white paint, whose corners have been truncated. While these individual formal decisions can be described as such, they also can be understood as playing off the object to which they refer. “Lamingtons” is a specifically Australian cake that is made by coating a sponge or butter cake in a dusting of chocolate and coconut. They are often served with whipped cream. Given that the hand-



ROBERT MacPHERSON, UGG FOR B.E.R., 1999-2002,
 2 panels, Dulux Weathershield acrylic on masonite,
 2 panels, 36 x 48" and 48 x 36" /
 wetterfeste Acrylfarbe auf Holzfaserplatte, 2 Tafeln,
 91,5 x 122 cm und 122 x 91,5 cm.

made signs that inspire MacPherson are used in the most rudimentary forms of commerce, it is useful to note that a "lamington drive" is what Australians call a bake sale.

Even as LAMINGTON DRIVE is built on an abstract but indexical relationship to a real thing, MacPherson often works with the same pictographic logic that many advertising and directional signs employ. Sometimes a pictogram can convey an idea even more quickly than words. In MAYFAIR: GREEN TIGERS, FOR G.N. (1992-2005) it is the image of a prawn rather than the word "prawns" that surmounts the painting. MAYFAIR: BREAKFAST, DINNER AND TEA FOR OLD R.R. (2003) presents four subtly varied, succulent pictograms of lamb chops. In MAYFAIR: UGG FOR B.E.R. the two approaches are combined: Ugg boots are represented by the letters "UGG" on one panel and by an ideogrammatic drawing of two boots on the other. MAYFAIR: OCTOBER FOR G.B.

(2000-2005) captures a certain note of marketing cynicism in the evangelical advertising mantra that "GOD♥S U." MacPherson's repetition of the "U" over and over again, until he has filled a three by twelve-foot field, calls into question the personal relationship that the advertising slogan so blithely declares.

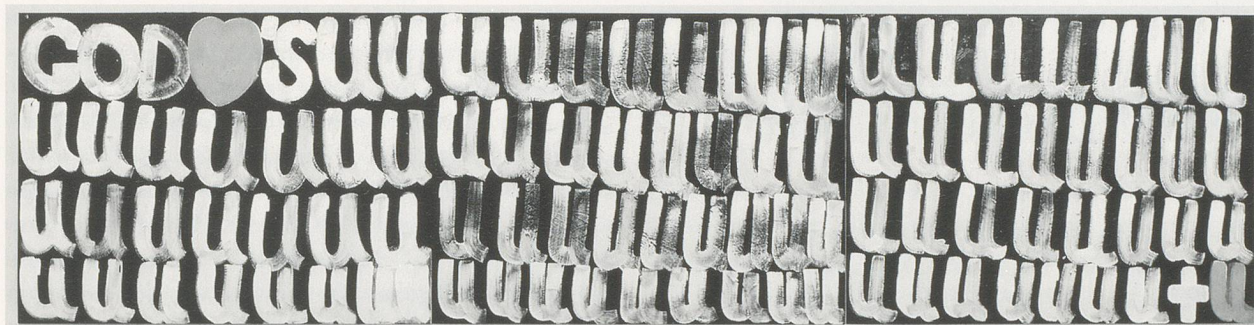
While MacPherson's work is never directly political, it is fully engaged with the world. The *Mayfair* paintings are a significant achievement not just for their enormous vigor and formal range, but also for the way they evoke the babble of noisy, evocative, specialized languages that penetrate even the quietest suburbs. The English in his work is not the shrinking international *Esperanto* of business and air traffic controllers. MacPherson recognizes that the world must remain bigger than all that.

- 1) Thomas Crow, "The Simple Life: Pastoralism and the Persistence of Genre in Recent Art," *Modern Art in the Common Culture*, (New Haven and London: Yale University Press, 1996), p. 177.
- 2) Ingrid Periz, a frequent commentator on MacPherson's work, has eloquently described his blankets as paintings to wrap the body in. Ingrid Periz, "Notes on Murrarji," (Sidney: Yuill/Crowley, 1998), n.p.
- 3) Robert MacPherson, "White Angel: 8 Frog Poems for Little Jock, Hollywood George, Tom Pepper, Percy the Punter and Wattie Funnel," 1983-1993. Published in *Robert MacPherson*, Trevor Smith ed. (Perth: Art Gallery of Western Australia, 2001), p. 119.
- 4) Robert Smithson, "A Museum of Language in the Vicinity of Art (1968)" in: *Robert Smithson: Selected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 78.
- 5) Robert MacPherson, RED RADDLE: 18 FROG POEMS FOR MARY LAKE + CONNIE SPARROW (1992-95) A PRIMER, *Robert MacPherson*, Trevor Smith ed. (Perth: Art gallery of Western Australia, 2001), p. 55.
- 6) MacPherson presented CHITTERS as the Australian representative to the XXV Bienal de São Paulo in 2002.
- 7) Around 1982-83 MacPherson did produce a number of text pieces in a more ephemeral mode, I ALWAYS BUY MY LUNCH AT THE MAYFAIR BAR (1983). LITTLE PICTURES FOR THE POOR (1983), and WHERE ARE YOU NOW SYLVIA HOLMES (1982-83), draw analogues between the systems of art making and unacknowledged creative acts in the world at large.
- 8) John O'Brian explores MacPherson's refusal of ease and corporate sameness in "The Unusual Truncatatory of Words," *Robert MacPherson*, Trevor Smith ed. (Perth: Art Gallery of Western Australia, 2001), pp. 129-143.
- 9) Robert MacPherson, "The Sign Pieces, Some Thoughts," published in *Robert MacPherson*, Trevor Smith ed., p. 170.
- 10) Robert MacPherson, letter to Kerry Crowley, June/July 1994.

Das Pastorale gilt als Methode zur ironischen Reflexion der Einflussmöglichkeiten des Künstlers gegenüber jenen des Herrschers oder Höflings; letztlich zeichnet es aber jedes Werk aus, dessen unverwechselbare Stimme sich aus dem impliziten Vergleich zwischen den angemessen hohen künstlerischen Zielen eines Autors (einer Autorin) und der unumgänglichen Begrenztheit seines (ihres) Horizonts und seiner (ihrer) Kräfte ergibt.¹⁾

TREVOR SMITH

BILDER AUS SPRACHE



DIE NEUEREN ARBEITEN VON ROBERT MACPHERSON

Robert MacPherson ist ein Listenersteller, ein Sammler von Sprache. Während der letzten zwanzig Jahre hat er sein vielseitiges Werk rund um Namenlisten, idiomatische Wendungen und Sammlungen fachspezifischer oder subkultureller Terminologien herum aufgebaut; Namen von Produkten zur Vorstadtgar-

tengestaltung, Kurzformeln aus Anzeigen für gebrauchte Autoersatzteile, wissenschaftliche lateinische Bezeichnungen für Frösche und Grillen und der Jargon der Angler bilden eine kleine, aber repräsentative Themenliste, auf die er für seine Bilder, Zeichnungen, Plastiken und Installationen zurückgreift.

TREVOR SMITH ist Kurator des New Museum of Contemporary Art, New York. 2001 zeigte er in der Art Gallery of Western Australia in Perth einen Überblick über Robert MacPhersons Schaffen und 2002 präsentierte er das Werk des Künstlers an der XXV. Biennale von São Paolo.

Seine Arbeit ist rigoros, assoziationsreich und ausgesprochen konkret und materialbezogen. WHITE ANGEL; 8 FROG POEMS FOR LITTLE JOCK, HOLLYWOOD GEORGE, TOM PEPPER, PERCY THE PUNTER AND WATTIE FUNNEL (Weisser Engel; 8 Froschge-



ROBERT MacPHERSON, MAYFAIR: GREEN TIGERS, FOR G.N., 1992-2005, Dulux Weathershield acrylic on masonite, 4 panels, 36 x 48" each / wetterfeste Acrylfarbe auf Holzfaserplatte, 4 Tafeln, je 91 x 122 cm.

dichte für den kleinen Jock, Hollywood George, Tom Pepper, Percy, der Spieler, und Wattie Funnel, 1983-1993) besteht zum Beispiel aus acht schwarzen und grauen Armeedecken, die mit blutroter Tinte beschriftet sind – GOOM, STEAM, MONKEYS BLOOD, MUSICAL MILK, BUSH CHAMPAGNE, WHITE ANGEL, BLUE LADY, WHITE LADY – und wie Hinweistafeln nüchtern an der Wand hängen.²⁾ Die imagistische Qualität dieser Sprache ist dabei ebenso klar wie die genaue Bedeutung dunkel. MacPherson schreibt dazu: «Da ich mich frei zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Kreisen bewegte, von der niederen (oder so genannt niederen) Gesellschaft bis zu den so genannt besseren Kreisen, hat mich mein Umfeld gelehrt, dass jede Schicht ihren eigenen Jargon pflegt, die in der Arbeit verwendete Sprache besteht aus dieser Sondersprache, dem Jargon des ›Derro‹, des ›Vag‹, des ›Plonko‹, des ›Goomie‹, des ›Alky‹ und anderer. Ich finde diese Sprache schön und ausdrucksstark, reich, wunderbar, metaphorisch, reine Poesie.»³⁾

WHITE ANGEL ist eines von MacPhersons «Froschgedichten», in denen er Gegenstände und Sprache vermengt, oder genauer: Gegenstände und Namen. Diese Arbeiten spüren den Diskrepanzen nach, die oft zwischen Namen und Bezeichnetem bestehen, und können von der einzelnen Paarkombination bis zu einer ganzen Serie «gefundener» Zeichnungen reichen, die unter Umständen weit über tausend Einzelarbeiten umfasst. Im vorliegenden Fall entpuppt sich die anspielungsreiche Schönheit der auf die acht Decken gedruckten Worte als Ausdruck der dämonischen Poesie, mit der Methanolsüchtige die giftigen Mischungen bezeichnen, an denen sie langsam, aber sicher zu Grunde gehen.

Robert Smithson könnte durchaus an MacPherson gedacht haben, als er bemerkte: «Ein Künstler könnte in das illusorische Babel der Sprache eindringen mit dem bewussten Ziel, sich zu verlaufen, sich an Schwindel erregender Syntax zu berauschen, nach seltsamen Kreuzungen von Bedeutungen zu suchen, nach fremdartigen Korridoren der Geschichte, unerwarteten Echos, ungewohnten Skurrilitäten oder Leerräumen des Wissens ...»⁴⁾ Als Autodidakt liest MacPherson sehr viel. Er ist äusserst bewandert in Materialkunde und hat ein sicheres Gespür für die kulturellen und wirtschaftlichen Veränderungen, die er in seinem australischen Umfeld beobachtet, insbesondere in Brisbane, der Stadt, in der er lebt und arbeitet. Seine Sensibilität ist geprägt von einer «Bestürzung über den Verlust der Sprache, der Redensarten, der Ausdrücke, die ich während meiner Kindheit und Jugendzeit verwendet habe und die ich zum grössten Teil für selbstverständlich hielt (vielleicht sind Reste dieser Sprache in spezifischen Randbezirken der Gesellschaft noch gebräuchlich); mittlerweile sind sie aber fast ganz verschwunden, im Aussterben begriffen oder bereits tot.»⁵⁾

Trotz dieser elegischen Note sind viele Arbeiten auch vom Wandel der Vorstadtlandschaft seiner engeren Umgebung inspiriert. CHITTERS: A WHEELBARROW FOR RICHARD (Chitters: eine Schubkarre für Richard, 1999-2000), eines seiner bisher umfassendsten Werke, besteht aus einer Serie von 165 Bildern oder Zeichen auf Pressspan-Platten von zirka 122 x 91 Zentimeter. Jede Tafel ist glänzend schwarz

bemalt und darauf sind in locker von Hand hingeworfenen weissen Grossbuchstaben Produkte und Dienstleistungen von Gartengestaltungsfirmen oder Gärtnereien aufgeführt.⁶⁾ Wie WHITE ANGEL besteht auch diese Arbeit aus einer Auswahl idiomatischer Ausdrücke einer bestimmten Subkultur und spielt mit der Diskrepanz zwischen dem oft banalen Produkt und seinem farbigen Namen: «SOFT FALL MATERIAL, RED SCORIA, CHITTERS». Als der Künstler gefragt wurde, was «Chitters» bedeute, meinte er, dass er das nicht unbedingt wissen wolle, dass ihm jedoch Aussehen und Klang des Wortes gefielen. «CHITTERS» mag sich ja irgendwie taxonomisch anhören, doch verleiten allein schon die Ausmasse der Installation und ihre rasterförmige Anordnung dazu, aufwärts, abwärts und quer weiterzulesen, so dass sich neue, überraschende Bedeutungen ergeben, was wiederum den Betrachter beim materiellen, visuellen und klanglichen Potenzial der Sprache verweilen lässt, statt sofort nach der Bedeutung der einzelnen Worte zu fragen. Dies ist ein im Hip-Hop gängiges Prinzip, doch in der bildenden Kunst begegnet man ihm eher selten – besonders nicht bei einem Künstler, der sich so eingehend mit Dingen beschäftigt, die aus der Mode gekommen sind oder keine Beachtung finden.

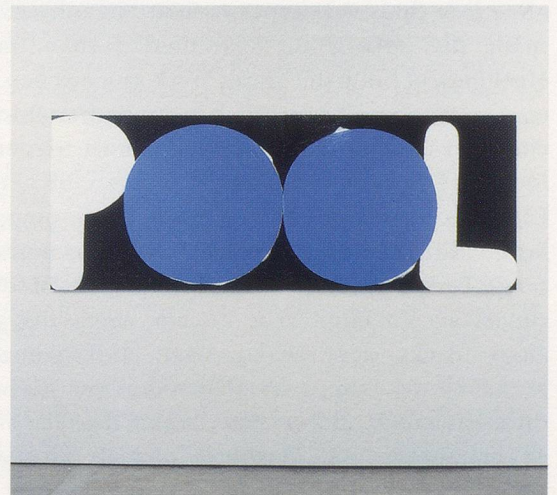
Weil MacPhersons Kunst so synkretistisch ist und auf ganz unterschiedliche, angeblich widersprüchliche kunsthistorische Tendenzen Bezug nimmt, ist jeder Versuch, sie mithilfe der üblichen Kategorien einzuordnen, problematisch. Wie deutlich auch das Vermächtnis der Konzeptkunst in seinen taxonomischen Auflistungen erkennbar sein mag, sein zutiefst materieller und auf das Evidente bauender Umgang mit der Sprache stemmt sich gegen die entmaterialisierenden Tendenzen der konzeptuellen Strategie.⁷⁾ Und auch wenn man im Spiel mit Reklameschildern in CHITTERS und anderen Arbeiten der Mayfair-Serie ein für die Pop-Art typisches Vorgehen sehen könnte, stammen die Themen aus Bereichen der Kultur, die in der Pop-Art ausgeblendet blieben, da diese sich einerseits am Spektakulären orientierte und andererseits ein einheitliches Gesellschaftsbild vertrat.⁸⁾ Denn obwohl MacPhersons Bilder mit den formalen Kriterien des Modernismus spielen, strotzen sie nur so von all jenen Dingen, welche die

Malerei der Hochmoderne angeblich ausschloss: Gefühle, Text, Figürliches, Themen, Regionales und so fort.

Es wäre wohl fruchtbarer, MacPherson mit Figuren zu vergleichen wie Marcel Broodthaers und Ed Ruscha und deren Interesse an Namen, Sprachkonglomeraten und Sujets, die oft aus ihrer unmittelbaren Umgebung stammen. Obwohl die Errungenschaften dieser Künstler mittlerweile ausgesprochen hohe Anerkennung gefunden haben, vermochten sie ihren individuellen Charakter zu bewahren und weigern sich standhaft, reibungslos in den kunsthistorischen Kanon einzugehen.

Wenn MacPhersons *Frog Poems* die Kluft zwischen der Sprache und der angeblich von ihr beschriebenen Welt untersuchen, so ergänzen die *Mayfair*-Bilder dies, indem sie sich die gegenseitige Durchdringung von Bild und Text zunutze machen, angeregt durch die «lokalen Schilder am Strassenrand, Tafeln, die frische Landprodukte anpreisen, Tankstellenreklamen, Lebensmittelwerbung und so weiter».⁹⁾ In diesen Bildern erreicht MacPherson eine enorme Reichweite hinsichtlich Grösse und Durchschlags-

ROBERT MacPHERSON, MAYFAIR: POOL (HUXLEY 1957) 4 C.P, S.D, F.C. + B.R, 1992-2005, Dulux Weather-shield acrylic on masonite, 2 panels, 36 x 48" each / wetter-feste Acrylfarbe auf Holzfasertafel, 2 Tafeln je 91 x 122 cm.



kraft, das geht von äusserst wirkungsvoll auf nur zwei Tafeln verdichteten Arbeiten bis zu ausufernden, den ganzen Raum füllenden Installationen wie CHITTERS.

In vielen der frühen Arbeiten war die einfache Regel, dass jede Tafel als Einzelzeichen fungierte, jeweils im Titel angesprochen. A POLLYWAFFLE FOR G: MAYFAIR, 130 PAINTINGS, 130 SIGNS (1994-1996) umfasst hundertdreissig Schilder, die mit Ausdrücken aus der Milchbar namens Mayfair bemalt sind; MAYFAIR: SUMMER FARM, FORTY-FIVE SIGNS FOR MICKY MONSOUR (1993) besteht aus fünfundvierzig Schildern, die vorgeben, Eier zum Verkauf anzubieten. Diese Arbeiten bestehen aus grossen schweren Elementen und verwenden schwarze und weisse Farbe, die Lieblingsfarben aller Amateur-Schriftenmaler, aber auch der prozessorientierten Abstrakten.

Beide Arbeiten sind gross und schwer, wobei Reste anderer Zeichen durchscheinen, das gilt insbesondere für POLLYWAFFLE. Die Worte sind handgeschrieben und die Palette ist mehr oder weniger auf Schwarz und Weiss beschränkt. MacPherson macht jedoch schon früh deutlich, dass er nicht in die Falle eines persönlichen Stils zu tappen gedenkt. Die Arbeit MAYFAIR: THIRTY-FIVE PAINTINGS, THIRTY-FIVE SIGNS IN MEMORY OF G.W. AND RENO CASTELLI (1993-1994) nimmt Bezug auf Kleinanzeigen für Autobestandteile der australischen Automarke Holden und geht von ganz anderen formalen Koordinaten aus. Hier sind die Buchstaben mit Schablonen aufgedruckt und die Oberflächen bleiben neutral, ohne jede Spur von Impasto. Statt mit Schwarzweiss spielt die Arbeit mit extremen Farbkontrasten. MacPherson hat über dieses Werk geschrieben, dass es «jenseits der offensichtlich australischen Bildsprache und meines Hangs zur Polemik wieder auf formale Prinzipien zurückgreift: farbmodifizierende Farbe, farbmodifizierende Farbmodifizierungsskala, farbmodifizierende Form/Struktur, farbmodifizierende Form-/Strukturmodifizierungsskala, Modifizierungsskala für Bild/Farbe/Dichte, einige der guten alten Tricks der sachkundigen Farbfeldmalerei, abzüglich der aufgesetzten Bemühungen die «Zweidimensionalität» aufrechtzuerhalten, die «Flächigkeit zu bewahren», die Flachheit niemals anzutasten. Uff!»¹⁰⁾

Angesichts der Strenge des gedanklichen Konzepts und des materiellen Formats hat MacPherson die Falle des persönlichen Stils auch dadurch vermieden, dass er bei der Herstellung der Zeichen die Möglichkeiten unterschiedlichster Werkzeuge ausschöpfte: Pinsel und Malerrollen ebenso wie Schablonen. In MAYFAIR: BINGO (JUNE) FOR JOHN + JUNE? (1999-2002) spielt er mit der unregelmässigen Verteilungsdichte, die eine Malerrolle erzeugt, indem er diese beim Auftragen seiner Buchstaben nur teilweise mit Farbe trinkt; im Falle von MAYFAIR: UGG FOR B.E.R. (1999-2002) wiederum wirken die Zeichen dank der unregelmässigen Begrenzung des Pinselstrichs lebendig.

Seit 1999 ist das Eine-Tafel-ein-Zeichen-Prinzip zunehmend pragmatischeren und flexibleren Anordnungen gewichen, wobei mehrere Tafeln sich durchaus auch zu einem einzigen Zeichen verbinden. Dies eröffnete ein ausserordentlich fruchtbares Feld formaler Möglichkeiten, wodurch Buchstabenformen zum Trägermedium eines Spiels mit der Abstraktion werden und ganz andere Grössenordnungen ins Auge gefasst werden können. In MAYFAIR: POOL (HUXLEY 1957) 4 C.P.S.D., F.C. + B.R. (1992-2005) sind zwei Tafeln horizontal aneinandergereiht, so dass sie eine Komposition von rund 120 x 240 Zentimeter bilden. Das Wort «POOL» bedeckt die gesamte Bildfläche, wobei der vertikale Strich des Buchstabens P mit der linken Bildkante zusammenfällt, so dass die Wand, an der das Bild hängt, mit ins Spiel kommt. Die beiden «O» auf glänzend schwarzem Grund sind mit zwei tiefblauen Kreisen übermalt, die uns an Ellsworth Kellys Shaped Canvases denken lassen und daran, wie diese, dank dessen trefflichem Sinn für Grössenverhältnisse und Sparsamkeit der Linien, ihre Spannung beibehalten, obwohl uns das Blau unweigerlich an das kühle Nass eines Swimmingpools erinnert.

MAYFAIR: LAMINGTON DRIVE, FOR IGOR MULLER-GRABINSKY (1995-2005) ist vierteilig, misst rund 180 x 240 Zentimeter und besteht aus weisser Farbe auf unbehandeltem Pressspan. Das Wort «Laming-ton» zieht sich in kleinen Buchstaben mit rundlichen Schnörkeln stotternd von oben nach unten über die rechte Hälfte des Bildes; «drive» bildet den Anker des Gevierts unten links unterhalb einer Art abstrak-

ter, kreuzweise in weisser Farbe schraffierten Fläche, die an den Ecken beschnitten ist. Obwohl sich diese einzelnen formalen Entscheidungen als solche beschreiben lassen, kann man sie auch als Seitenhieb auf den Gegenstand, der hier bezeichnet wird, verstehen. Lamingtons ist eine australische Tortenspezialität, eine mit Schokolade- und Kokossplittern überzogene Biskuit- oder Buttercrêmetorte. Sie wird oft mit Schlagsahne serviert. Angesichts der Tatsache, dass die handgemalten Zeichen, die MacPherson anregen, in den rudimentärsten Verkaufsformen Verwendung finden, ist es aufschlussreich, zu bemerken, dass Lamington Drive in Australien so viel bedeutet wie Kuchenbazar.

Obwohl LAMINGTON DRIVE auf einer abstrakten, aber hinweisenden Beziehung auf einen realen Gegenstand beruht, arbeitet MacPherson häufig mit derselben bildhaften Logik, die in vielen Reklame- und Hinweisschildern zur Anwendung kommt. Manchmal kann ein Piktogramm eine Idee sogar schneller vermitteln als Worte. In MAYFAIR: GREEN TIGERS, FOR G.N. (1992-2005) ist es eher die Abbildung einer Garnele als das Wort «prawns» (Garnele), welche über das Bild hinausweist. MAYFAIR: BREAKFAST, DINNER AND TEA FOR OLD R.R. (2003) zeigt vier, sich nur leicht unterscheidende saftige Piktogramme von Lammkoteletts. In MAYFAIR: UGG FOR B.E.R. sind beide Ansätze kombiniert. Stiefel der australischen Schuhmarke UGG sind auf der einen Tafel durch die Buchstaben «UGG» dargestellt und auf der anderen durch eine ideogrammartige Zeichnung eines Stiefelpaares. MAYFAIR: OCTOBER FOR G.B. (2000-2005) verweist auf einen Hauch von marketingspezifischem Zynismus im evangelikalen Werbemantra «GOD ♥'S U» (Gott bist du/Gottes Du). MacPhersons unermüdliche Wiederholung des Buchstabens U (für «you/du»), bis er eine rund 90 x 360 Zentimeter grosse Fläche damit ausgefüllt hat, entlarvt die Verlogenheit der im Werbeslogan so munter behaupteten persönlichen Beziehung.

Auch wenn MacPhersons Kunst nie explizit politisch ist, steht sie in engem Bezug zur Welt. Die *Mayfair*-Bilder sind eine bedeutende Leistung, nicht nur wegen ihrer enormen Aussagekraft und formalen Bandbreite, sondern auch aufgrund der Art, wie sie das Babel der marktschreierischen und ausdrucks-

starken Idiome, die noch in den unauffälligsten Vorstädten ihre Blüten treiben, vor unseren Augen erstehen lassen. Das Englisch seiner Arbeiten ist nicht das geschrumpfte internationale Esperanto der Geschäftsleute und Fluglotsen. MacPherson hat erkannt, dass die Welt um einiges grösser bleiben muss.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Thomas Crow, «The Simple Life: Pastoralism and the Persistence of Genre in Recent Art», in: *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven/London 1996, S. 177 (Zitat aus dem Engl. übers.).

2) Ingrid Periz, die sich des Öfteren zu MacPhersons Werk äussert, schilderte diese Decken sehr beredt als Bilder, in die sich der Körper einwickeln lasse. Ingrid Periz, «Notes on Murrarji», Yuill/Crowley Gallery, 1998. o. S.

3) Robert MacPherson «White Angel: 8 Frog Poems for Little Jock, Hollywood George, Tom Pepper, Percy the Punter and Wattie Funnel», 1983-1993, in: Trevor Smith (Hrsg.), *Robert MacPherson*, Art Gallery of Western Australia, Perth 2001, S. 119. Die zitierten Slangausdrücke bezeichnen Obdachlose (*Derro*, *Vag*) und verschiedene Spezies von Alkoholikern (*Plonko*: billiger Weisswein, *Goomie*: Bier, *Alky*: allgemein). *Vag*, *Plonko* und *Goomie* haben auch sexuelle Konnotationen: *Vag*: Vagina, *Plonko* und *Goomie* als Bezeichnungen für Oralsex praktizierende homosexuelle Männer.

4) Robert Smithson, «Ein Museum der Sprache in der Nachbarschaft der Kunst», in: Smithson, *Gesammelte Schriften*, Kunsthalle Wien/Walther König, Köln 2000, S. 110; (*unknown humours* ist dort allerdings irrtümlich mit «unbekanntem Humor» übersetzt, hier korrigiert zu: «ungewohnten Skurrilitäten» (Anm. d. Übers.).

5) Robert MacPherson, RED RADDLE: 18 FROG POEMS FOR MARY LAKE + CONNIE SPARROW, 1992-1995, in: Smith (Hrsg.), *Robert MacPherson* (wie Anm. 3), S. 55.

6) Als Vertreter Australiens zeigte MacPherson CHITTERS im Jahr 2002 an der XXV. Biennale in São Paolo.

7) Um 1982/1983 schuf MacPherson einige Textarbeiten flüchtigeren Charakters, die jedoch für die Entwicklung der späteren Werke entscheidend waren. Dazu gehören: I ALWAYS BUY MY LUNCH AT THE MAYFAIR BAR (Ich besorge mir mein Mittagessen immer in der Mayfair-Bar, 1983), LITTLE PICTURES FOR THE POOR (Kleine Bilder für die Armen, 1983) und WHERE ARE YOU NOW SYLVIA HOLMES (Wo bist du jetzt, Sylvia Holmes, 1982-1983). Diese Arbeiten zeigen Analogien auf zwischen den Methoden der Kunstproduktion und kreativen Alltagshandlungen, die allgemein nicht als kreativ gelten.

8) John O'Brian untersucht MacPhersons Ablehnung von Behaglichkeit und gesellschaftlicher Eintönigkeit in «The Unusual Truncatary of Words», in: Smith (Hrsg.), *Robert MacPherson* (wie Anm. 3), S. 129-143.

9) Robert MacPherson, «The Sign Pieces, Some Thoughts», ebenda, S. 170.

10) Robert MacPherson in einem Brief an Kerry Crowley, Juni/Juli 1994.