

Mark Bradford : ruinaphilia = Ruinenliebe

Autor(en): **Morgan, Jessica / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 89: **Collaborations Mark Bradford, Charline von Heyl, Oscar Tuazon, Haegue Yang**

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680461>

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.

Mark Bradford



MARK BRADFORD, MITHRA, 2008, mixed media on plywood, wooden and steel structure, 840 x 240 x 300"
MITHRAS, verschiedene Materialien auf Sperrholz, Holz- und Stahlkonstruktion, 2133 x 609 x 762 cm
ALL PHOTOS COURTESY OF THE ARTIST AND SIKKUMA JENKINS & CO., NEW YORK.

JESSICA MORGAN

Ruina philia

The memory of my first encounter with Mark Bradford is eternally fused with the discombobulating experience of the Tijuana/San Diego border crossing: a frenzied and contradictory scene of unofficial commerce and intimidating border police aurally aggravated by the hot, slow throbbing of many stationary cars. While United States officials aggressively carried out their futile attempt to control the flow of goods, drugs, and people from South to North and peddlers went from car to car selling drinks and tourist-kitsch, I searched on foot for what might look like an art project for the outdoor exhibition "inSite: Art Practices in the Public Domain" (2005). Located over to one side of this mêlée, I discovered Bradford, who had established his project adjacent to the taxi rank and bus depot. It was the result of a year's work with the *maleteros*—the unauthorized porters of the border crossing, who ferry goods, people, and gifts from Mexico to the United States and vice versa. Bradford's project was sign-posted best by the artist himself who, at close to seven feet tall, is pretty hard to miss even in the midst of such distraction. Bradford's immediate recognizability no doubt helped to facilitate his "inSite" work for which he had established himself as a kind of hybrid manager, designer, human resources department, and branding executive for the *maleteros* who thus far had worked as solo operators in an informal economy. Bradford had set out to improve the working conditions of the *maleteros* using the stipend for his commission to buy new shopping trolleys and buckets, bungee cords and wheel chairs (all used for moving things and people across the border) as well as to create maps outlining optimum crossings and timing. Paying the workers five dollars for each new *maletero* they introduced him to, Bradford gradually established a network that made for a large-scale operation. Like a benign union representative, the artist organized and improved the structure

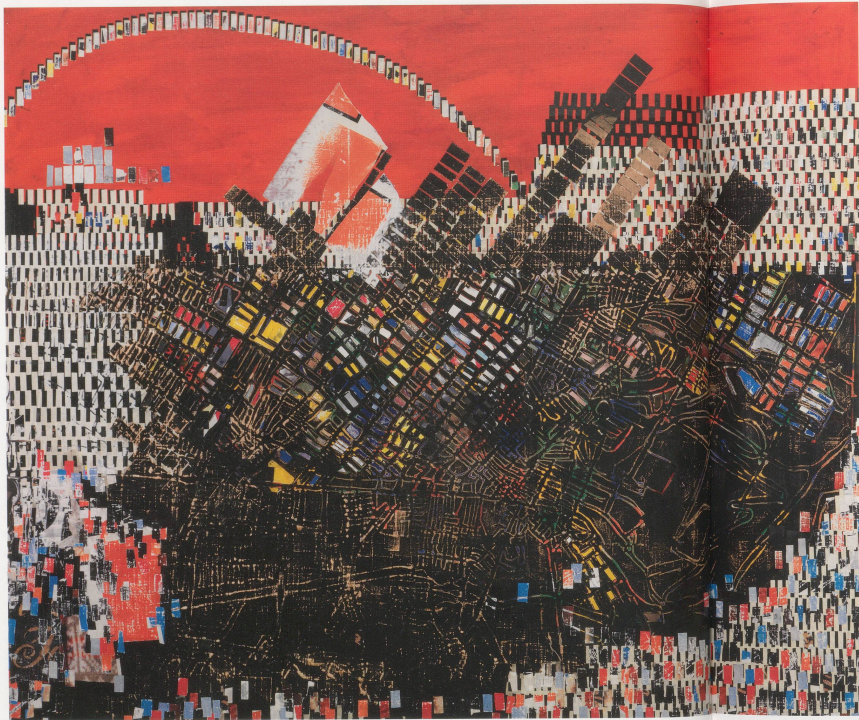
JESSICA MORGAN is the Daskalopoulos Curator of International Art at Tate Modern.



MARK BRADFORD, BLACK WALL STREET, 2006, collage on paper, mounted on canvas, 114 x 240" /
SCHWARZE WALL STREET, Collage auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 289,6 x 609,6 cm.

of their working conditions with a temporary office set up adjacent to the taxi and bus stand functioning as the *maleteros* headquarters. In its totality, the project fell somewhere between social work and choreography with the new brightly colored trolleys and transport gear creating a visible layer of activity and movement over the already existing patterns of human and vehicular travel north and south.

I begin this piece with a description of Bradford's work with the *maleteros* not only because it was my first encounter with the artist in person and an important precursor for the "Ark" he later built for New Orleans' Lower Ninth Ward after Hurricane Katrina, but additionally because the Tijuana project stands squarely at the heart of his practice as a "painter": a term that has never quite seemed appropriate for an artist so invested in people, places, and time. Bradford's two-dimensional-work—if we can even call it that given the layered and raised surfaces of his canvases—is similarly engaged with a post-Fordian economy of changeable, unstable labor and could justifiably be seen as a form of history painting that documents,



MARK BRADFORD, SCORCHED EARTH, 2006, collage on paper, mounted on canvas, 94 1/2 x 118" /
 VERBRANNT E ERDE, Collage auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 240 x 299,7 cm.

akin to a material anthropologist, the labor conditions and tendencies of the later-twentieth and twenty-first century migrant-reliant economy. Like any important artist of their time, Bradford sets about representing and reflecting on the conditions of the moment, making images and objects that better represent the era than any documentary photography can hope to capture. Fairly uniquely in the present time, Bradford uses painting not simply for its representational capacity to allude to economically and historically significant aspects of our age but to materially manifest the labor and matter of twenty-first century life. As Bradford himself has said about his approach to painting, "The most important imperative to be questioned is the one that tells you to go to the art supply store to be a painter."¹¹ To view Bradford's work only in the context of painterly production potentially white-washes its origins, while to think of Bradford as a maker of beautiful pictures separated from this integral aspect of his practice is to deny the historical significance of his work.

Articulating his thoughts on how his works relate to historical representation and speaking in particular of the work *BLACK WALL STREET* (2006), Bradford has said "I wanted to take an actual moment in history and then abstract it and pull it apart and then put it back together again. The painting is like a puzzle."¹² This work and others, such as *SCORCHED EARTH* (2006), took inspiration (if one can say that) from the yet to be fully investigated events that took place in Tulsa in 1921 that resulted in the decimation of what had been a very successful area of black business (now known as Black Wall Street). Possibly initiated by the Ku Klux Klan, a race riot developed with the eventual involvement of the United States military who are suspected of dropping incendiary bombs onto the black neighborhood of Greenwood, resulting in the fires that left more than thirty dead and thousands homeless. Bradford's work is not a representation of the past, however, but rather a contemporary reflection, necessary he feels given the tendency of internal conflict in the United States—which on this occasion even including the unprecedented use of the military against its own citizens—to be purposefully obscured. Violence and struggle are not domestic issues but are situated firmly outside of the country as a problem faced, for example, by the Middle East.

BLACK WALL STREET and *SCORCHED EARTH* are characterized by blackened surfaces, partially erased street plans, and the typically layered and scraped surfaces of Bradford's work. These two paintings, and in fact much of Bradford's work, seem to literally mimic the labor and inherent physical stress that is alluded to in its subject matter, as even cursory observation makes apparent the application of layered materials, *décollage*, caulking, and sanding that have gone into each one of his often large-scale works. The resulting surfaces are reminiscent of the accidental markings of the street, itself the result of a process of addition and erasure: dirtied, worn-down, bleached, and rinsed in an endlessly repeated cycle of human, industrial, and natural attrition. Though similarities may exist with the *affiche* work of French artists Raymond Hains and Jacques Villeglé from the fifties and sixties, which is characterized by the stripped vestiges of advertising posters, Bradford's work departs from it in so far as his surfaces are not only reminiscent of the vertical mediated walls of commerce, but also resemble the horizontality of the ground on which we walk, wait, queue, and in some cases sleep. Meanwhile his choice of advertising is many miles from the billboards used for the latest blockbuster, his chosen materials being scavenged from his Leimert Park, Los Angeles neighborhood. Prominent in many of Bradford's works are the advertising flyers that he has termed "merchant posters"—the cheaply produced sheets made to attract low-income workers that are posted illegally on wire fencing around abandoned lots (many of which have remained unoccupied since the devastation of the 1992 Los Angeles riots). These flyers are

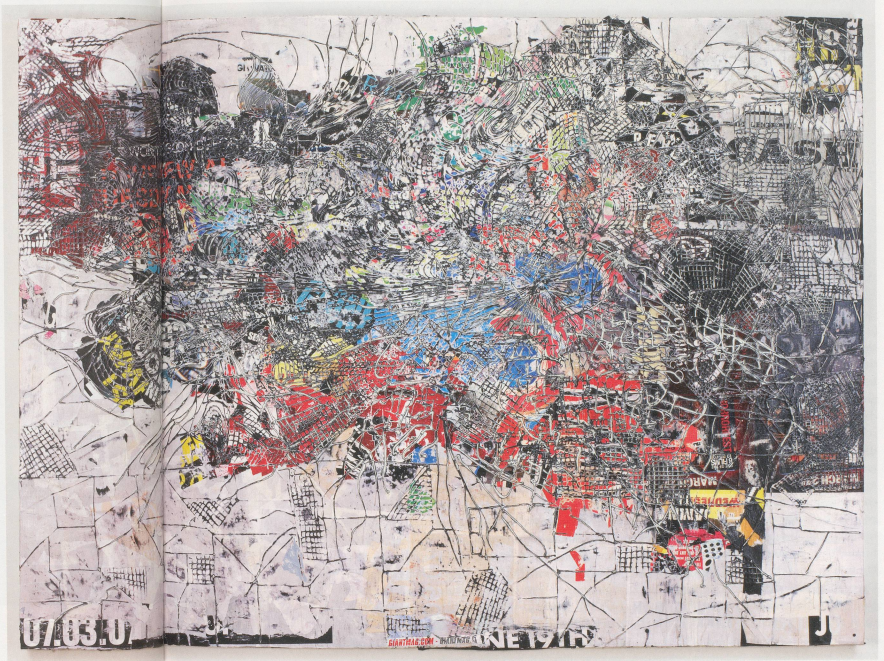
made for those who are on the same eye level, walking the streets and taking public transportation, an anomaly for Los Angeles drive-by culture. Like a contemporary Kurt Schwitters, who trawled the streets searching for the right subway tickets, commercial fliers and the like, pasting them enigmatically into his *Merz* works (the title of which came from the cut-up advertisement for the *Kommerz-und Privatbank*), Bradford uses the repetitive language, texture, and colors of contemporary commercial life, layered like organic sediment to represent the shifts in the lives of the urban poor.

Bradford has observed that the "merchant posters" increase in volume as the economy subsides, giving his chosen material a direct correlation to the state of the nation. The language or advertising contained within them, which the artist leaves only barely legible in some cases and in others numbingly repeated, indicates the type of vulnerabilities faced by those they are designed to appeal to. Pest control, money wires, cheap divorce, credit lines, and prison phone services, Bradford captures linguistically the abjection of poverty and the subtle changes in undocumented labor as reflected in the paper fliers. For the work *MAY HEAVEN PRESERVE YOU FROM DANGERS AND ASSASSINS* (2010) Bradford has taken the already insistent tone of the flier that states "BUGS" and through Warholian repetition obliterated, exaggerated, and re-invested its simple commercial language, suggesting a delirious infestation. Bradford traces the letters on the poster affixed to the canvas by hand, using string that is then papered over. Later the string is pulled out, leaving a semi-relief surface and a peculiar negative effect is created. The somewhat ruined text has a wobbly, corrupted, and hand-made impression, and in this case the endless repetition suggests a child's textbook or handwriting exercise.

Bradford's most ambitious project, his "Merzbau" so to speak, is a twenty-two foot high, sixty-four foot long ark that sits landlocked. Constructed around two shipping containers, the surface is made from scavenged, cheap plywood used to board up disused buildings in his neighborhood. The boards themselves have become readymade Bradford-like works over time, caked and layered in advertising fliers and cheap paint. First built on an empty lot in LA then packed up inside containers, shipped to New Orleans and re-built in the Lower Ninth Ward, Bradford's *MITHRA* (2008) is named after the Zoroastrian judicial figure, an all-seeing protector of truth. Here, as elsewhere, Bradford plays poignantly with the notion of the ruin. The ruin is based neither fully in the past nor the present. Ruins hold mortality at bay, like a form of arrested death, and are suggestive of a possible mutability. At once alluding to a contemporary critical crisis and an extraordinary negation of responsibility, Bradford's work uses the timelessness of the ruin to draw a devastating parallel with the history of such neglect and denial. The urban ruin becomes the most fitting monument to our contemporary condition, and while within the ruin there is the potential for restoration, Bradford's works are a bleak material testimony to our increasingly economically divisive times.

1) Mark Bradford, "Against Abstraction" by Christopher Bedford in *Mark Bradford* (Ohio: Wexner Center for the Arts, 2010), p. 19.
2) *Ibid.*, p. 24.

MARK BRADFORD, *GIANT*, 2007, mixed-media collage on canvas, 102 x 144" /
RIESE, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 259,1 x 365,8 cm.

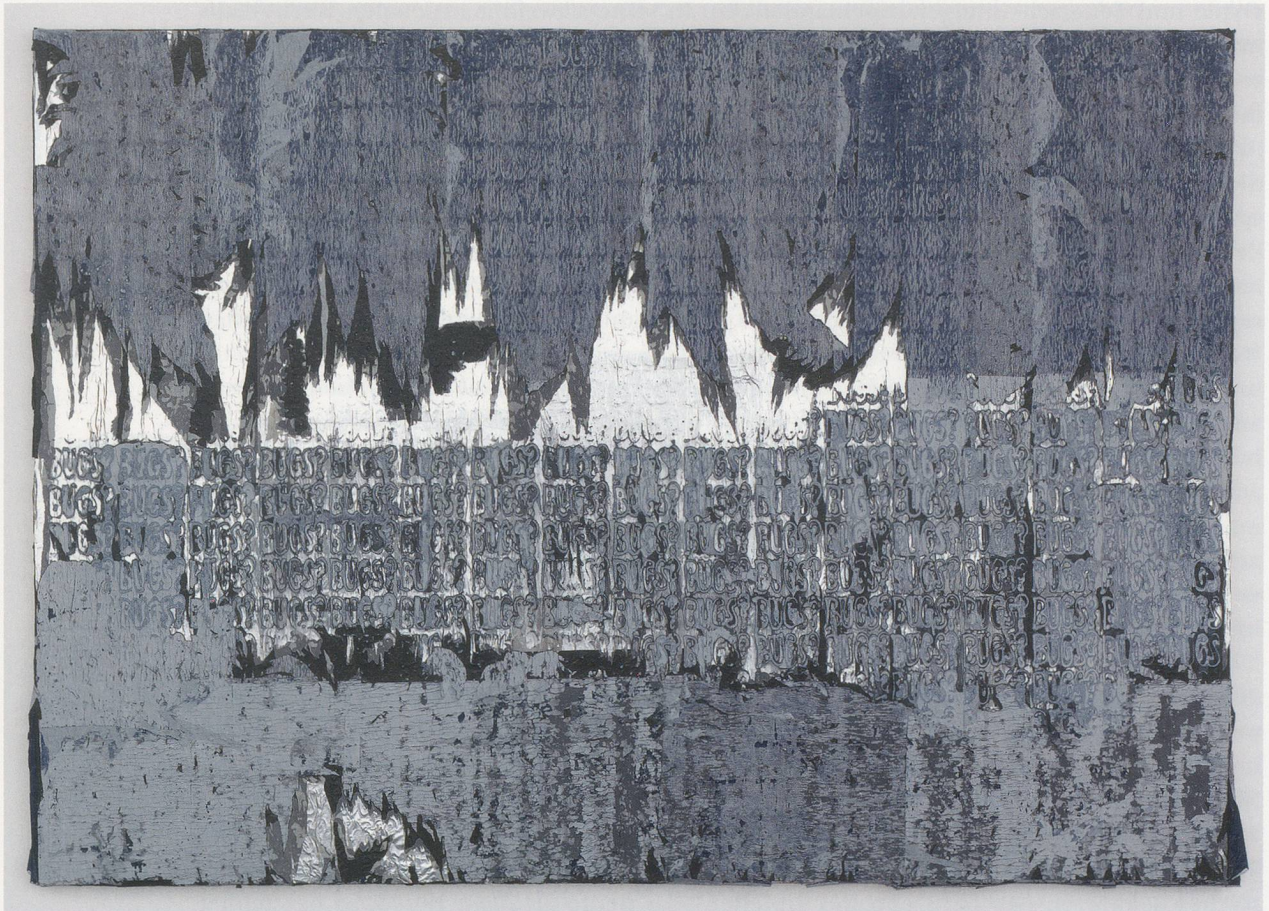


JESSICA MORGAN

Ruinenliebe

Meine Erinnerung an die erste Begegnung mit Mark Bradford ist untrennbar mit der irritierenden Erfahrung des Grenzübergangs Tijuana/San Diego verbunden: einem hektischen und widersprüchlichen Schauplatz des Schwarzhandels und bedrohlicher Grenzpolizeikontrollen, akustisch verstärkt durch das heisse, bedächtige Wummern zahlloser stehender Autos. Während die US-amerikanischen Beamten gereizt ihrer Sisyphos-Aufgabe nachgingen, den Waren-, Drogen- und Menschenstrom von Süden nach Norden zu kontrollieren, und fliegende Händler sich von Wagen zu Wagen bewegten, um Getränke und Touristenkitsch zu verkaufen, war ich zu Fuss auf der Suche nach etwas, was nach einem Kunstprojekt im Rahmen der Freiluftausstellung «inSite» 2005 aussah. Am Rand dieses Gewühls entdeckte ich Bradford, der sein Projekt direkt neben dem Taxistand und der Bushaltestelle aufgebaut hatte. Es war das Resultat einer einjährigen Zusammenarbeit mit den *malateros* – jenen illegalen Schleppern am Grenzübergang, die Waren, Menschen und Geschenke aus Mexiko in die USA oder in umgekehrter Richtung befördern. Bradford selbst war das beste Aushängeschild für sein Projekt, denn mit seiner Grösse von über zwei Metern war er selbst inmitten dieses lebhaften Gewühls kaum zu übersehen. Bradfords leichte Erkennbarkeit kam seiner «inSite»-Arbeit sicher zugute, bei der er als eine Art Kreuzung zwischen Manager, Designer und Personalverantwortlichem fungierte, aber auch als Marketingleiter der *malateros*, die bis dahin als Einzelkämpfer auf einem illegalen Markt tätig gewesen waren. Bradford hatte sich zum Ziel gesetzt, die Arbeitsbedingungen der *malateros* zu verbessern, indem er den ihm für seinen Ausstellungsbeitrag zugesprochenen Betrag dazu verwendete, neue Einkaufswagen, Eimer, Gummibänder und Rollstühle zu kaufen (Sachen, die man braucht, um Dinge und Menschen über die Grenze zu schaffen) sowie Karten zu erstellen, auf denen die günstigsten Orte und Zeiten für den Grenzübertritt verzeichnet waren. Indem er den Arbeitern fünf Dollar für jeden *malatero* bezahlte, mit dem sie ihn bekannt machten, gelang es Bradford nach und nach, ein Netzwerk zu knüpfen, das eine Operation im grossen Stil erlaubte. Wie

JESSICA MORGAN ist Daskalopoulos-Kuratorin für internationale Kunst an der Tate Modern in London.



MARK BRADFORD, *MAY HEAVEN PRESERVE YOU FROM DANGERS AND ASSASSINS*, 2010, mixed-media collage on canvas, 102 ³/₄ x 147 ¹/₄" / *DER HIMMEL MÖGE DICH VOR GEFAHREN UND ATTENTÄTERN BEWAHREN*, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 261 x 374 cm.

ein Gewerkschaftsvertreter von der guten Sorte organisierte und verbesserte der Künstler ihre strukturellen Arbeitsbedingungen und richtete neben der Taxi- und Bushaltestelle vorübergehend ein Büro ein, das den *malateros* als Hauptquartier diente. Insgesamt war das Projekt irgendwo zwischen Sozialarbeit und Choreographie angesiedelt, wobei die neuen, leuchtend bunten Karren und Transportausrüstungen die bereits bestehenden Muster des Menschen- und Fahrzeugverkehrs Richtung Norden und Süden um eine weitere ins Auge fallende Schicht von Aktivitäten und Bewegungen ergänzten.

Ich stelle diese Schilderung von Bradfords Zusammenarbeit mit den *malateros* nicht nur deshalb an den Anfang dieses Textes, weil dies meine erste persönliche Begegnung mit dem Künstler war oder weil es ein wichtiges Vorläuferprojekt jener «Arche» darstellt, die er nach dem Hurrikan Katrina für den neunten Bezirk in New Orleans bauen sollte, sondern auch weil das Tijuana-Projekt direkt im Zentrum seiner Tätigkeit als «Maler» steht: eine Bezeichnung, die nie ganz zu einem Künstler passen wollte, der sich so intensiv mit Menschen,

Orten und Zeiterscheinungen auseinandersetzt. In seinem zweidimensionalen Werk – falls man es angesichts der vielschichtigen, erhabenen Oberflächen seiner Leinwände überhaupt so nennen kann – setzt Bradford sich ebenfalls mit der postfordistischen Wirtschaft und ihrem wechselnden, instabilen Arbeitsangebot auseinander und könnte mit Recht als eine Art Historienmaler verstanden werden, der gleich einem Sozial- und Kulturanthropologen die Arbeitsbedingungen und Entwicklungen der auf Migrant*innen angewiesenen Wirtschaft im späten zwanzigsten und frühen einundzwanzigsten Jahrhundert dokumentiert. Wie alle bedeutenden Künstler aller Zeiten macht sich Bradford daran, die herrschenden Zustände darzustellen und zu reflektieren, indem er Bilder und Objekte schafft, die unsere Zeit besser repräsentieren, als jede Dokumentarphotographie es könnte. Auf derzeit ziemlich einmalige Weise bedient sich Bradford der Malerei nicht einfach aufgrund ihres ikonischen Potentials, um auf wirtschaftlich und historisch bedeutende Aspekte unserer Zeit zu verweisen, sondern auch um uns die Arbeit und die materiellen Seiten des Lebens im einundzwanzigsten Jahrhundert ganz konkret vor Augen zu führen. Wie Bradford hinsichtlich seiner Einstellung zur Malerei selbst meinte: «Die erste Regel, die es in Frage zu stellen gilt, ist jene, die besagt, man müsse in den Laden für Künstlerbedarf gehen, um ein Maler zu sein.»¹⁾ Bradfords Werk ausschliesslich im Kontext der Malerei zu betrachten, hiesse, seine Ursprünge zu verwässern, denn wer Bradford einfach als Maler schöner Bilder begreift, losgelöst von diesem anderen integralen Bestandteil seiner Kunst, nimmt seinem Werk jede historische Bedeutung.

Als Bradford sich im Zusammenhang mit *BLACK WALL STREET* (Schwarze Wall Street, 2006) über das Verhältnis seiner Werke zur historischen Darstellung äusserte, meinte er: «Ich wollte einen realen Moment aus der Geschichte herausgreifen, ihn abstrahieren, zerpfücken und schliesslich wieder zusammensetzen. Das Bild ist eine Art Puzzle.»²⁾ Dieses und andere Bilder, etwa *SCORCHED EARTH* (Verbrannte Erde, 2006), sind von den bis heute noch nicht vollständig untersuchten Ereignissen inspiriert (falls man das sagen kann), die sich 1921 in Tulsa abspielten und in der fast vollständigen Auslöschung eines bis dahin äusserst erfolgreichen schwarzen Geschäftszentrums gipfelten (das heute als *Black Wall Street* bezeichnet wird). Wahrscheinlich war der Ku-Klux-Klan verantwortlich für die Rassenunruhen, in die schliesslich US-Streitkräfte eingriffen; sie stehen unter dem Verdacht, Brandbomben auf die Wohnviertel der Schwarzen in Greenwood geworfen zu haben und damit für die Brände verantwortlich zu sein, die über 30 Tote forderten und Tausende obdachlos machten. Bradfords Bild ist jedoch keine Wiedergabe der Vergangenheit, sondern vielmehr eine aktuelle Reflexion, die, so findet er, bitter nötig ist angesichts der in den USA herrschenden Tendenz, interne Konflikte bewusst zu verschleiern – im vorliegenden Fall wurde sogar die Armee gegen das eigene Volk eingesetzt, was noch nie zuvor geschehen war. Gewalt und kämpferische Auseinandersetzungen werden hartnäckig ausserhalb des Landes angesiedelt, ein Problem, das beispielsweise dem Mittleren Osten zu schaffen macht, aber sie sind kein innenpolitisches Thema.

BLACK WALL STREET und *SCORCHED EARTH* zeichnen sich durch geschwärzte Bildflächen aus, durch teilweise ausradierte Stadtpläne und die für Bradford charakteristische, mehrschichtige zerschürfte Struktur der Bildfläche. Diese beiden Bilder scheinen, wie viele Arbeiten des Künstlers, buchstäblich die Mühe und körperliche Anstrengung nachzuahmen, die sie inhaltlich ansprechen. Selbst bei flüchtiger Betrachtung ist das Auftragen mehrerer Materialschichten, das partielle Wiederablösen, Versiegeln und Abschleifen, das in jedes seiner oft grossformatigen Bilder einfließt, nicht zu übersehen. Die so entstandenen Bildflächen erinnern an zufällige Spuren auf der Strasse, die ihrerseits das Ergebnis eines Additions- und

Auslöschungsprozesses sind: schmutzig, verschlissen, verbleicht und verwaschen im endlosen Kreislauf der Abnutzung durch Mensch, Industrie und Natur. Zwar mag durchaus eine Verwandtschaft bestehen zu den Werken der französischen *Affichistes*, Raymond Hains und Jacques Villeglé, aus den 50er- und 60er-Jahren, die ebenfalls streifenförmige Spuren von Werbeplakaten aufweisen. Bradfords Werk unterscheidet sich aber dadurch, dass es nicht nur auf die vertikalen, zu Werbeträgern umfunktionierten Wände verweist, sondern auch auf die horizontale Dimension des Bodens, auf dem wir gehen, warten, Schlange stehen und – in gewissen Fällen – auch schlafen. Seine bevorzugten Werbeplakate sind auch weit entfernt von den Kinoplakaten für den neusten Strassenfeger, denn Bradford sammelt sein Material in seiner unmittelbaren Umgebung im Leimert-Park-Bezirk in Los Angeles. In vielen seiner Werke spielen jene Werbeflugblätter eine wichtige Rolle, die er als «Merchant Posters», Händlerplakate, bezeichnet – billig produzierte Kleinplakate, die sich an Leute mit niedrigem Einkommen wenden und illegal an den Drahtzäunen um verlassene Grundstücke herum angebracht werden. (Viele dieser Grundstücke stehen seit den Verwüstungen der Unruhen von 1992 leer.) Die Flugblätter sind für Leute auf gleicher Augenhöhe gemacht, solche, die zu Fuss und mit öffentlichen Verkehrsmitteln unterwegs sind – sehr ungewöhnlich für die in Los Angeles herrschende *Drive-by*-Kultur. Wie ein Kurt Schwitters unserer Tage – der die Strassen nach den richtigen U-Bahnfahrkarten, Werbeflugblättern und Ähnlichem durchkämmte, um sie als rätselhafte Elemente in seine *Merz*-Werke einzubauen (die ihren Titel übrigens dem Fragment einer Werbeanzeige der *Kommerz- und Privatbank Hannover* verdanken) – nutzt Bradford die repetitive Sprache, Textur und Farbe des heutigen Wirtschaftslebens, in Schichten verarbeitet wie organische Sedimente, um die Veränderungen im Leben der Armen unserer Städte darzustellen.

Bradford hat beobachtet, dass die «Händlerplakate» desto grösser werden, je tiefer die Wirtschaft absackt, womit sein bevorzugtes Material in direkter Korrelation zum Zustand der Nation steht. Die Sprache oder Werbung dieser Plakate, die der Künstler in einigen Fällen gerade noch knapp entzifferbar stehen lässt, in anderen bis zum Abwinken wiederholt, verweist auf die spezifischen Probleme ihres Zielpublikums: Schädlingsbekämpfung, Geldüberweisungen, eine billige Scheidung, Kreditlimiten und Gefängnistelefondienste. Bradford hält das sich in diesen Flugblättern widerspiegelnde Elend der Armut und die subtilen Veränderungen des offiziell nicht erfassten Arbeitsmarktes fest. In *MAY HEAVEN PRESERVE YOU FROM DANGERS AND ASSASSINS* (Der Himmel bewahre dich vor Mord und Gefahr, 2010) greift Bradford den bereits eindringlichen Ton des Wanzenalarm-Flugblatts («BUGS?») auf und verwischt, übertreibt und verdreht die schlichte Werbebotschaft in einer Warholschen Wiederholungsorgie, bis der Eindruck einer wild um sich greifenden Verseuchung entsteht. Bradford zeichnet die auf die Leinwand übertragenen Buchstaben des Plakats mit Faden nach und überzieht das Ganze anschliessend mit Papier. Später wird der Faden herausgerissen, dabei entsteht eine halbreliefartige Oberfläche mit seltsamem Negativeffekt. Der ziemlich in Mitleidenschaft gezogene Text wirkt jetzt zitterig, schadhaft und wie von Hand geschrieben, und die endlose Wiederholung erinnert an ein Schulheft oder Schreibübungen eines Kindes.

Bradfords ehrgeizigstes Projekt, sein *MERZBAU* sozusagen, ist eine fast sieben Meter hohe und knapp zwanzig Meter lange, auf dem Festland gestrandete Arche. Sie ist um zwei Frachtcontainer herum gebaut, die Aussenwand besteht aus billigem Abfallsperrholz, das zum Zunageln leerstehender Gebäude in der Umgebung seines Ateliers verwendet wird. Die Sperrholzplatten sind selbst schon mit der Zeit zu einer Art Bradford-Readymades gewor-

den: verkrustet und mit mehreren Schichten von Werbeplakaten und billiger Farbe bedeckt. Bradfords MITHRA (2008) wurde zunächst auf einem leeren Grundstück in Los Angeles gebaut, dann zerlegt, in den beiden Containern verstaubt nach New Orleans transportiert und dort im neunten Bezirk wieder aufgestellt. Benannt ist das Werk nach dem altpersischen, zoroastrischen Gott des Rechtes, einem allsehenden Hüter der Wahrheit. Auch hier spielt Bradford geschickt mit dem Begriff der Ruine. Die Ruine steht weder ganz in der Vergangenheit noch in der Gegenwart. Ruinen halten die Vergänglichkeit in Schach, ihr angehaltenes und anhaltendes Sterben deutet auf eine mögliche Metamorphose. Bradfords Werk verweist zugleich auf ein signifikantes Problem unserer Zeit und auf die auffallende Verleugnung jeder Verantwortung, und es verwendet die Zeitlosigkeit der Ruine, um eine vernichtende

Parallele zur Geschichte solcher Nachlässigkeiten und Verleugnungen zu ziehen. Die urbane Ruine wird zum perfekten Denkmal für unsere heutige Situation, doch obwohl in der Ruine das Potenzial zur Wiederherstellung schlummert, sind Bradfords Arbeiten ein düsteres Zeugnis der sich unaufhaltsam öffnenden ökonomischen Schere unserer Zeit.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Mark Bradford in Christopher Bedford, „Against Abstraction“, in Christopher Bedford et al., Mark Bradford, Wexner Center for the Arts, Ohio / Yale University Press, New Haven und London 2010, S. 19.
2) Ebenda, S. 24.



Mark Bradford (from left to right): A THOUSAND DADDIES, 2008, mixed-media collage (60 parts), 142 x 289"; A TRULY RICH MAN IS ONE WHOSE CHILDREN RUN INTO HIS ARMS WHEN HIS HANDS ARE EMPTY, 2008, mixed-media collage on canvas, 102 x 144" / (von links nach rechts) TAUSEND PAPAS, Collage, verschiedene Materialien, 60 Teile, 360,7 x 734,1 cm; WIRKLICH REICH IST EIN MANN, WENN IHM SEINE KINDER AUCH MIT LEEREN HÄNDEN IN DIE ARME RENNEN, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 259,1 x 365,8 cm. Installation view, "Life on Mars," Carnegie Museum of Art. (PHOTO: TOM LITTLE)