

Mark Bradford : a range of convergences = ein Bereich der Konvergenz

Autor(en): **Copeland, Huey / 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: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680463>

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.

HUEY COPELAND

A Range

I.

Like any number of successful contemporary artists, Mark Bradford works in a range of media that includes sculpture, photography, video, and installation. But to hear him tell it, he is, at heart, a “paper chaser,” most often these days of posters lifted from the fences of South Central Los Angeles where he works.¹⁾ He hauls these finds back to his studio and stores them until he is ready: to cut paper, soak, cover or singe it, to adhere it to canvas, and then to paint, sand, or rip it further. In this essay, it is to Bradford’s operative dislocations that I ultimately want to attend as they are vital to understanding the convergences that have shaped his public profile, the historical field in which he moves, and the spatial logic of his trademark pieces.

Consider, for one, the propulsive fractured energy of *LOS MOSCOS* (2004), a nearly sixteen-foot collage of urban detritus that has become emblematic of his art due to its vertiginous spatial perspective and punning title, which translates as “flies,” a derogatory term for Mexican day-laborers that gather outside Home Depot, one of the artist’s favorite haunts.²⁾ Faced with such pictorial and discursive complexity, writers have trotted out a long list of assignations aimed at describing Bradford and his procedures ever since he emerged with canvases like *ENTER AND EXIT THE NEW NEGRO* (2000), covered in a loosely

arranged grid of the endpapers used to style African American hair. With these works in view and the artist’s identities in mind—black, gay, L.A.-bred, and CalArts-educated—critics have labeled him a beauty operator, a cultural historian, a postmodern *flâneur*, a hustler, an urban geographer, an anti-cartographer, an archeologist, and no less contentiously, a painter, often at Bradford’s prompting.³⁾

All of these metaphors ring more or less true, especially given the complex circuit between “an institutional inside and outside” that Malik Gaines has rightly noted “is the scene of Bradford’s most triumphant contradictory syntheses.”⁴⁾ Yet as the artist well knows, the ambitions behind those shifting monikers are part and parcel of the art-historical game, which often entails peculiar risks for African American practitioners.⁵⁾ On the one hand, while attempts at categorization abet the visibility and marketing of his work, they also threaten to moor it within always already prescribed cultural narratives that occlude the art itself. On the other, without the specifying frame such narratives provide, the work may well be written off as merely a tired redux of the once-radical aesthetic forms—the grid, the minimal, the assemblage—that it so pointedly recollects.⁶⁾

II.

Steven Nelson, one of the artist’s most astute commentators, offers us one way out of this false dichotomy by focusing on what the work and its maker enact. He argues that Bradford’s practice cross-wires

HUEY COPELAND, Assistant Professor of Art History at Northwestern University, is a critic, curator, and scholar based in Chicago.

of Convergences

the metaphorical and the metonymic, thereby undoing stable attributions of meaning and indexing both hidden and overt social relationships. As such, the work is animated by what he identifies, with a nod to Craig Owens, as an “allegorical impulse”: by his lights, a canvas such as *LOS MOSCOS* “constitutes a site from which the artist collapses lived experience and formal structure.”⁷⁾ For Nelson and many others, that structure takes its primary cue from the method of *décollage* pioneered by Jacques Villeglé and Raymond Hains, who, in 1949, began ripping layers of posters—already lacerated by passersby—straight from the fences erected around post-war Paris’s many construction sites, and affixing them to canvas.⁸⁾

As Hannah Feldman has shown, however, it would be some years before this aesthetic conceit would materialize into a “historically determined critical practice,” and perhaps nowhere more strikingly than in the Hains-orchestrated exhibition “La France déchirée” of 1961.⁹⁾ The *décollages* assembled for this occasion literally and metaphorically figured a France torn by political imperatives that were inextricably bound up with the nation’s colonial enterprises in Algeria and elsewhere. In her account, Feldman contends that the titles of and posters comprising these works not only brought struggles for decolonization into the space of the gallery, but also made visible, however obliquely and fleetingly, those “faceless populations,” who, in defacing the signage of the street, gave visual form to publics otherwise excluded from representation.¹⁰⁾



MARK BRADFORD, *HELP US*, 2008, text (on roof),
dimensions variable /
HELFT UNS, Text (auf Dach), Masse variabel.

III.

Within Bradford’s oeuvre, few works register the re-tooling of Hains’ procedures as directly as his two iterations of *JAMES BROWN IS DEAD* (2007), sprawling banners on unstretched canvas each measuring more than twenty feet in length. Though possessed of dissimilar factures as a result of variations in weathering, public engagement, and the artist’s means of attack, the two pieces were actually pulled from a single billboard, which at the time sported a smart-phone

advertisement whose trademark images still emerge through abraded surfaces.¹¹

Now owned by separate museums in New York and Los Angeles, these works share a matrix and a mark: Bradford has irrevocably conjoined his *décollages* by excising the same eponymous phrase from their upper layers. Not long after the passing of the "Godfather of Soul," he noticed the announcement in a local paper, whose font, blown up hundreds of times, provided him with a textual template that was at once suitably deadpan and wildly referential.¹² More than

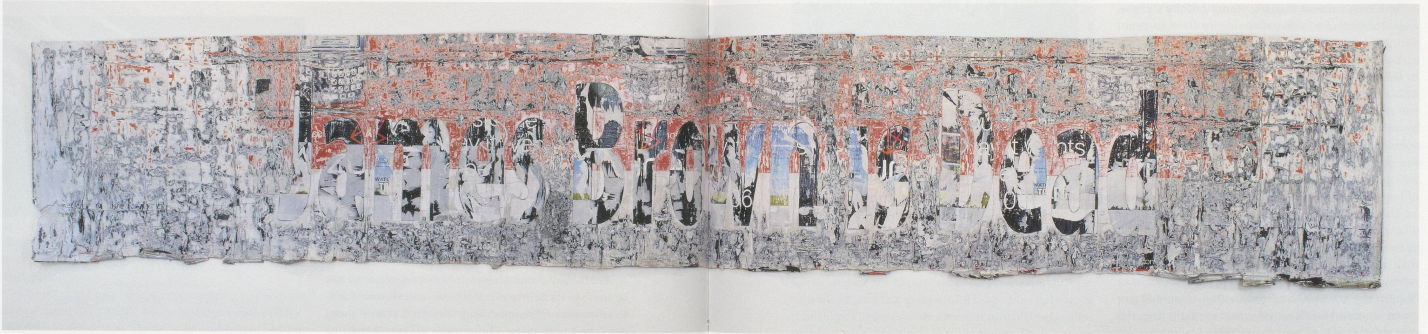
leading to higher rates of poverty and unemployment. These conditions, which were only exacerbated in the ensuing decade by the ravages of the AIDS crisis, the crack cocaine epidemic, and the rise of violent gang cultures, would reach a culmination of sorts in 1992. One year after L.A. Style released their track—itsself a tongue-in-cheek critique of the ubiquitous sampling of Brown's music—South Central erupted in rage and fire in response to the acquittal of the four police officers who had brutally beaten Rodney King. In the wake of the uprisings, the area

Bradford's *décollages*, then, both converge with and importantly diverge from those of his mid-century, European antecedents. Rather than interrupting the sanctity of the gallery with evidence of publics and conflicts not otherwise seen within it, he conjures visions of an elsewhere created from the material life-world of those on our own shores who are often rendered socially dead, politically disenfranchised, and at times subject to both low-grade harassment and spectacular catastrophe.¹³ In this ambition, Los Angeles is not Bradford's only site and paper is far from his sole medium: he designed carts given away free to

only visible from above, that was meant to echo the impassioned utterance and the conditional visibility of a woman trapped at the New Orleans Convention Center in the wake of hurricane Katrina (2008).¹⁶ By making such gestures, Bradford secures attention for the *Nonsite* of his work, allowing scopical investment to shuttle back to the *Site* from whence it emerges.

IV.

I borrow these italicized terms as well as the title of my essay from Robert Smithson. A student of ruin and, for Owens, the allegorist *par excellence*, Smith-



marking the end of an iconic performer's tumultuous life on Christmas 2006 and giving a shout-out to the Dutch duo L.A. Style's 1991 techno hit, the phrase "James Brown Is Dead" and its laborious double inscription allegorize the forms of cultural crisis that provide the grounds for Bradford's work with what he calls the "ghost economies" of South Central.¹⁵

In the mid-seventies, around the same time that Brown's career was on the wane, the manufacturing jobs that enabled a modicum of economic stability for the area's black middle class began to disappear,

was spatially reconfigured and rendered more bereft than ever of crucial businesses, the ruins of which were frequently marked off with the cyclone fencing that has become a defining feature of the cityscape. It was on these ostensibly temporary structures that local merchants began to advertise their wares with brightly colored posters, which Bradford has increasingly made the substrate of his art, whether sundered and repurposed or largely covered over, their declamations left legible: Gun show! DNA testing! Cheap auto parts!¹⁴

MARK BRADFORD, JAMES BROWN IS DEAD, 2007, mixed-media paper collage, 48 x 268" /
JAMES BROWN IST TOT, Collage, Papier, verschiedene Materialien, 121,9 x 680,7 cm.

the *maleros* who help border crossers transport their goods from Mexico to the U.S. (2005); he executed twin homages to the prosperous black community of Tulsa, Oklahoma, which was completely razed in 1924 during a spree of white violence (SCORCHED EARTH, 2006, BLACK WALL STREET, 2006); and on the roof of a gallery, he painted a sign reading "HELP US,"

son paired *Site* and *Nonsite* to produce artworks that brought earth from afar into the realm of appearance, at once marking out and collapsing spatial distance.¹⁷ Doing so was no simple feat.

The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs, and maps that belong to both sides of the dia-

lectic at once. Both sides are present and absent at the same time. The land or ground from the Site is placed in the art (Nonsite) rather than the art placed on the ground. The Nonsite is a container within another container—the room. The plot or yard outside is yet another container. Two-dimensional and three-dimensional things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on a map expands to the size of the land mass. A land mass contracts into a point. Is the Site a reflection of the Nonsite (mirror), or is it the other way around? The rules of this network of signs are discovered as you go along uncertain trails both mental and physical.¹⁸⁾

Smithson's almost dizzying account of the shifts in scale, location, and dimensionality involved in negotiating the Site/Nonsite dialectic speaks aptly, I think, to the visual experience held out by LOS MOSCOS and its fellows, to the ties that connect JAMES BROWN IS DEADs across a continent, and to Bradford's practice *tout court*. For if his art can be described as animated by an allegorical impulse, then he might be said to operate in and on the range of convergence engendered by the disjunction between the Site of a subaltern public whose image is effaced and the Nonsite of his collages whose facticity is undeniable.

This goes some way toward explaining the array of names that Bradford has been called, which tend to root his activity in the locations he inhabits rather than in the contingent linkages he establishes between them.¹⁹⁾ Indeed, his art and persona seem to require the traversal and production of spatial distance to maintain their integrity: in gathering the carpenter's tools he uses to assemble his fine art, he zips off to Home Depot; in attaching a network of strings to canvas, he runs in and out of his studio to gauge his lines' look against the patterning of telephone wires; and in reflecting on his trajectory, he regards his decision to recreate his mother's salon at the 2002 Art Basel Miami Beach fair as a misstep, since it brought the marketplace too close to and effectively overdetermined the narration of his practice in relation to a particular site.²⁰⁾

Viewed in this light, one might argue that the components of Bradford's successive bodies of work index the *milieux* he finds himself negotiating at any given moment, from his beginnings in the beauty



MARK BRADFORD, UNTITLED, 2009,
mixed-media collage, 28 x 22 1/4" /
OHNE TITEL, Collage,
verschiedene Materialien, 71,1 x 56,5 cm.

shop to his current ubiquity in those mainstream media—print and video—that have made him an art-world star. To wit, in NTSC (2010), the artist glued together sheets of newspaper printed with slightly different shades of gray and mounted them on board before beginning one of his improvisational sanding assaults. The resulting work, named for the dominant analogue television system used in the United States, thus unites two obsolescent technologies in its suggestion of a frothily blurred screen, emptying out the Site of dazed visual consumption so that the rigorous optical demands of the Nonsite that is the work may occupy its place.²¹⁾

In this practice as in Smithson's text, the terms of the dialectic slide uneasily back and forth, rendering the zones from which materials were culled no-places and the finished objects that they enable as loci of meaning adrift from, though still redolent of, their original contexts. In this way, Bradford's art resonates with attempts by practitioners working through the context of American struggles for decolonization, such as Andy Warhol, David Hammons, and Theaster Gates, to transpose figures of black dereliction into the realm of art. This mode of painting by other means, forever haunted by the economies of racialization that deform its subjects and sources, is exemplified by Glenn Ligon's *Profile Series* (1990–91), in which shadowy figurative outlines emerge from oil renderings of *The New York Times*' write-ups on the youths unjustly accused and convicted in the Central Park Jogger case.

While analogous in their performative dislocation, Bradford's works usually eschew the figure, approximating the look of abstraction the better to smuggle their material histories into the museum. The inverse can be said of the artist himself, who dresses up in an official-looking jumpsuit so that he can proceed unmolested through his poaching grounds, where he not-quite-legally removes the illicit posters that populate his canvasses.²²⁾ In both cases, a locational camouflage is assumed in order to produce a picture and to register its elisions, so that the subject, in the words of Jacques Lacan, may "be inserted in a function whose exercise grasps it," a longed-for belonging that shapes individual desires and pursuits regardless of identarian position, though especially for those historically cast out of the *socius* itself.²³⁾

V.

With a view to an end, let us ring one more change on the subject in question, the range of convergence in which Bradford plies his trade. For his part, the artist—a paper chaser 'til the end—allies himself with the merchant class: "As a merchant, you service the sub-class, the working class, and the professional class, but you really don't belong to any of them."²⁴⁾ To pay heed to this statement is not to privilege one of Bradford's descriptions above all others but to look toward situating his practice, structurally and

operationally, within the terrain of the artwork, the commodity, and the psyche, which is to say, of the fetish.

As William Pietz so convincingly argues, that far-reaching historical field—of the object's territorialization, historicization, reification, and personalization—was constituted some four hundred years ago when Portuguese merchants first encountered their counterparts on African soil.²⁵⁾ At issue in such moments of cross-cultural exchange, then and since, is the question of how valuation proceeds when discrepant material economies intersect. Are beads worth their weight in gold? Can gods be compared? How might different kinds of paper be rendered equivalent? Attuned to the constitutive differences in perception that attend every form of commerce, Bradford has seized upon the flow of capital that connects artists to their clients—a tie that Clement Greenberg famously likened to "an umbilical cord of gold"—so that it might be productively rerouted.²⁶⁾

Perhaps most notable in this regard—and as a model of "historically determined critical practice"—is his collaboration with the New Orleans Lower Ninth Ward community association L9 Center for the Arts with whom he organized a benefit auction of work by himself and a cast of renowned practitioners as part of his contribution to the 2008 exhibition "Prospect.1 New Orleans." Taking advantage of the international biennial circuit's publicity and patronage, Bradford was able to direct funds to the predominantly black working-class neighborhood devastated by hurricane Katrina and its aftermath.²⁷⁾ Converting paper into "painting" and back again into money, the artist roams the U.S. and beyond, replaying and articulating his distance from the displaced subject's predication as belonging everywhere and nowhere. Much the same can be said of his works, which, though stilled, continue to make moves: hovering between Site and Nonsite, fact and fetish, they model an alchemy that, while all their own, is as old as the modern world itself.²⁸⁾

Thanks to Hannah Feldman for her eagle-eyed critique of previous versions of this essay, to Mark Bradford for generously discussing his practice with me, and to Emilie Boone, Scott Briscoe, and Akili Tommasino for their invaluable research assistance.

MARK BRADFORD, *DREAM DEFERRAL*, 2009,
mixed-media collage on canvas, 48 x 60" /
TRAUM-AUFSCHUB, Collage, verschiedene Materialien
auf Leinwand, 121,9 x 152,4 cm.



- 1) Bradford as quoted in Carol S. Eliel, "Dynamism and Quiet Whispers: Conversations with Mark Bradford" in Christopher Bedford, *Mark Bradford* (Columbus, OH: Wexner Center for the Arts; New Haven: Yale University Press, 2010), p. 57.
- 2) Steven Nelson, "Mark Bradford's Allegorical Impulse" in *Mark Bradford* (New York: Sikkema Jenkins & Co., 2006), p. 8.
- 3) I refer, respectively, to Hilton Als, "Darkness Visible," <http://www.newyorker.com/online/blogs/hiltonals/2008/02/darkness-visibl.html>, 5 February 2008; Carolee Thea, "Profile: Mark Bradford," *Art Asia Pacific*, No. 40 (Spring 2004), pp. 28–9; Doryun Chong, "Mark Bradford" in Doryun Chong and Yasmil Raymond, *Brave New Worlds* (Minneapolis: Walker Art Center, 2007), p. 53; Trevor Schoonmaker, "Hot Comb," *One World*, 7, No. 4, September 2002, p. 122; Kathryn Brown, "The Artist as Urban Geographer: Mark Bradford and Julie Mehretu," *American Art*, No. 24 (Fall 2010), pp. 100–113; Carter E. Foster, *Neither New Nor Correct* (New York: Whitney Museum of American Art, 2007); Mark Bradford, phone conversation with the author, 27 April 2011; Christopher Bedford, "Against Abstraction" in *Mark Bradford*, 2010, pp. 7–29.
- 4) Malik Gaines, "The Artist Formerly Known as Mark Bradford" in *Mark Bradford: Merchant Posters* (New York: Gregory R. Miller & Co.; Aspen: Aspen Art Museum, 2010), pp. 27–28.
- 5) See Bradford's comments in Charmaine Picard, "It's a Complex Conversation and There's No Closure," *The Art Newspaper*, No. 213 (May 2010), p. 48.
- 6) For examples of this tendency, see Jaleh Mansoor, "Mark Bradford: Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio," *Artforum*, XLX, No. 3 (November 2010), p. 258, and Morgan Falconer, "Morgan Falconer on Mark Bradford at Sikkema Jenkins, New York," http://magazine.saatchionline.com/culture/reports-from/liechtenstein/morgan_falconer_on_mark_bradfo, 24 January 2008. For a critique of both approaches to African American art, see Huey Copeland, "'Bye, Bye Black Girl': Lorna Simpson's Figurative Retreat," *Art Journal*, Vol. 64, No. 2 (Summer 2005), pp. 62–77.
- 7) Nelson, p. 10. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, ed. Scott Bryson et al. (Berkeley: University of California Press, 1992), pp. 52–69.
- 8) Nelson, p. 10. On Hains and Villeglé's achievement, see Hannah Feldman, "Of the Public Born: Raymond Hains and 'La France déchirée,'" *October*, No. 108 (Spring 2004), p. 73.
- 9) Feldman, p. 75.
- 10) Feldman, pp. 93–94. The discourse on Bradford remains somewhat reticent on this aspect of the history of *décollage*. One notable exception is Philippe Vergne, "No More Fire, the Paper Next Time" in *Mark Bradford: Merchant Posters*, p. 20.
- 11) Mark Bradford, phone conversation with the author, 27 April 2011.
- 12) *Ibid.*
- 13) The artist as quoted in Ernest Hardy, "The Eye of L.A.: Mark Bradford," <http://articles.latimes.com/2006/jun/11/magazine/tm-bradford24>. For an instructive reading of these works in relation to Jacques Derrida's notion of hauntology, see Michael Wilson, "Mark Bradford Sikkema Jenkins & Co.," *Artforum* XLVI, No. 8 (April 2008), pp. 369–370.
- 14) In crafting this narrative, I have drawn upon the indispensable Robert Gooding-Williams, *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising* (New York: Routledge, 1993), as well as my 27 April 2011 conversation with the artist.
- 15) Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), pp. 1–14.
- 16) On these works, see, respectively, Jennie Klein, "Performance, Post-Border Art, and Urban Geography," *PAJ* 86 (2007), p. 35; Thelma Golden, "Interview with Mark Bradford," http://www.worldclassboxing.org/exhibit_mbradford.php, 23 October 2006; Christopher Knight, "Mark Bradford Examines Life Viewed through Today's Technology," *Los Angeles Times*, 2 April 2008.
- 17) Craig Owens, "Earthwords" in *Beyond Recognition*, pp. 40–51.
- 18) Robert Smithson, "The Spiral Jetty" in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 153.
- 19) The most trenchant analysis of the relation between identity and place in contemporary art remains Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002).
- 20) See the artist's comments in *Bedford*, pp. 23–24; and Brian Keith Jackson, "How I Made It: Mark Bradford," *New York Magazine*, <http://nymag.com/arts/art/features/37954/>, 24 September 2007.
- 21) For an in-depth discussion of these "graphite" collages, see Richard Shiff, "Move with Chance," pp. 89–91, in *Mark Bradford*, 2010.
- 22) See the artist's comments in Picard, p. 48.
- 23) Jacques Lacan, "The Line and Light" in *The Seminar of Jacques Lacan*, Book XI: *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller (New York: W.W. Norton & Company, 1981), p. 100. For another engagement with Bradford's work along these lines, see Katy Siegel, "Somebody and Nobody," pp. 103–120, in *Mark Bradford*, 2010.
- 24) The artist as quoted in Hardy.
- 25) William Pietz, "The Problem of the Fetish, 1," *Res* 9 (Spring 1985), pp. 5–17.
- 26) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" in *The Collected Essays and Criticism*, Volume I: *Perceptions and Judgments*, 1939–1944, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1988), p. 11.
- 27) Irie Jones, <http://cultureserve.net/blog/2008/06/01/art-culture-diaries-prospect1-new-orleans/>, 1 June 2008.
- 28) For an account of the relation between blackness, fugitivity, and fetishism, see Huey Copeland, "Glenn Ligon and Other Runaway Subjects," *Representations*, No. 113 (Winter 2011), pp. 73–110.

HUEY COPELAND

Ein Bereich

I.

Wie viele andere bedeutende Vertreter der zeitgenössischen Kunst nutzt Mark Bradford ein breites Medienspektrum, von der Skulptur über Photographie und Video bis zur Installation.

Nach eigener Aussage ist er im Grunde seines Herzens ein *paper chaser*, ein «Papierjäger»: Momentan hat er es hauptsächlich auf Plakate abgesehen, die er an den Bretterzäunen in der Umgebung seines Ateliers in South Central Los Angeles findet und ablöst.¹⁾ Seine Beute schleppt er ins Atelier und lässt sie dort ruhen, bis er bereit ist, sie zu zerschneiden, einzuweichen, zu bepinseln, zu versengen, auf Leinwand aufzukleben und zu übermalen, abzureiben oder in noch kleinere Stücke zu reißen. In diesem Essay soll die Aufmerksamkeit den Dislokationen oder Verlagerungen gelten, die Bradford vornimmt, denn diese sind zentral, will man die Konvergenzen verstehen, die sein facettenreiches Profil geprägt haben, aber auch den historischen Boden, auf dem er sich bewegt, und die Raumlogik seiner typischen Arbeiten.

Betrachten wir etwa die gebrochene Schubkraft von *LOS MOSCOS* (Die Fliegen, 2004), einer fast fünf Meter breiten Collage aus urbanen Abfallmaterialien, die aufgrund ihrer Schwindel erregenden Raumperspektive und des Wortspiels im Titel zum Inbegriff seiner Kunst geworden ist. «Los Moscos» ist der abfällige Spitzname für die mexikanischen Tagelöhner, die sich täglich vor dem Home-Depot-Baumarkt, einem Lieblingsort des Künstlers, versammeln, um ihre

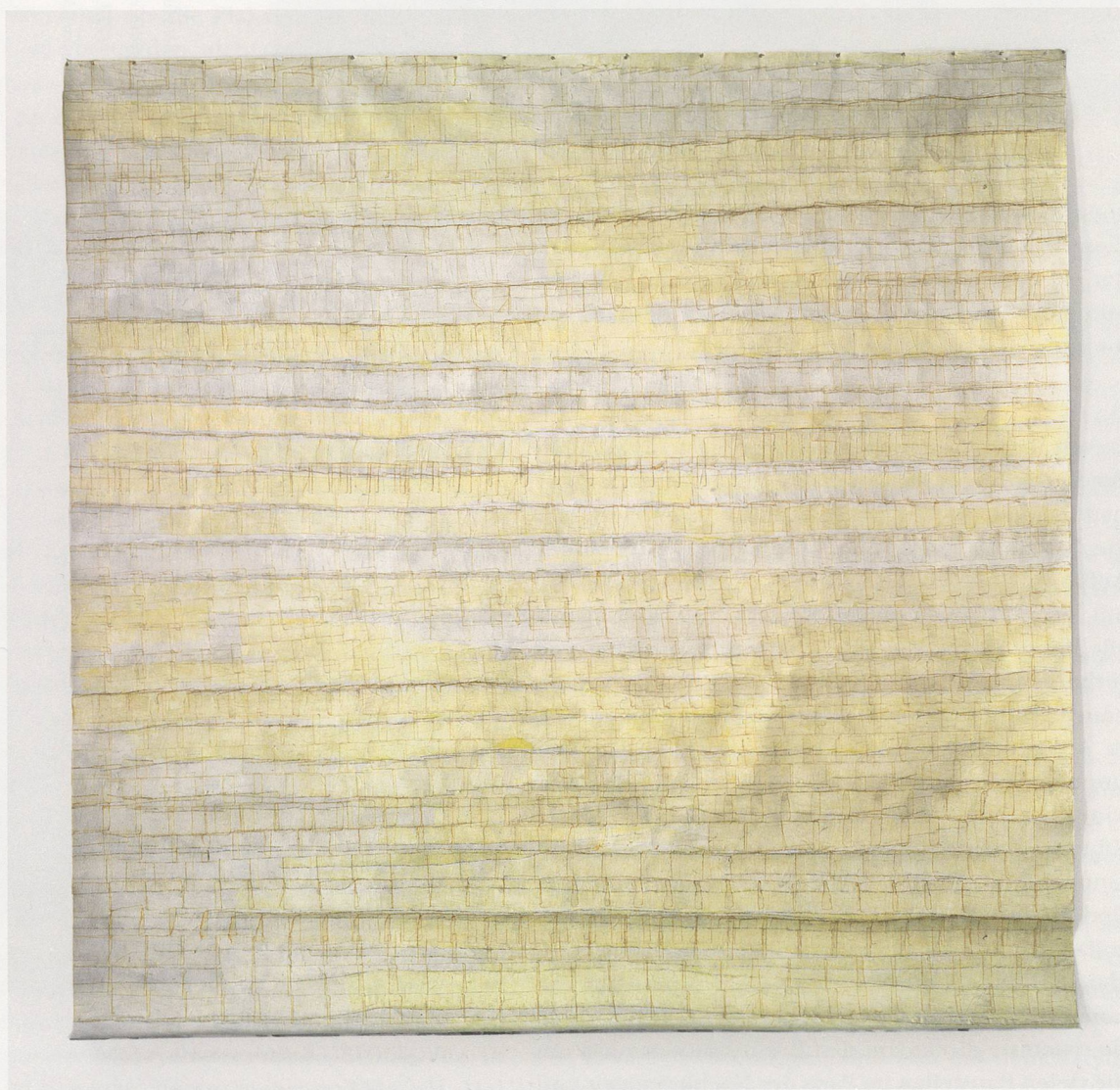
Arbeitskraft anzubieten.²⁾ Angesichts der komplexen Bilder- und Themenvielfalt haben Kritiker eine lange Liste von Bezeichnungen bemüht, um Bradford und seine Vorgehensweisen zu erfassen, seit er mit Bildern wie *ENTER AND EXIT THE NEW NEGRO* (Auf- und Abtritt des neuen Schwarzen, 2000) Aufsehen erregte, das mit einem locker arrangierten Raster aus jenem «Spitzenpapier» überzogen ist, das Afroamerikaner gern zur Haarpflege verwenden, das aber auch generell bei Dauerwellen zum Einsatz kommt. Mit diesen Arbeiten im Blick und eingedenk der Identität des Künstlers – schwarz, schwul, in LA aufgewachsen und mit CalArts-Ausbildung – haben ihn Kritiker gern als Kosmetiker, Kulturhistoriker, postmodernen Flaneur, Strichjungen, Stadtgeographen, Antikartographen, Archäologen und – nicht minder provokativ – als Maler etikettiert, häufig auf Bradfords eigenen Anstoss hin.³⁾

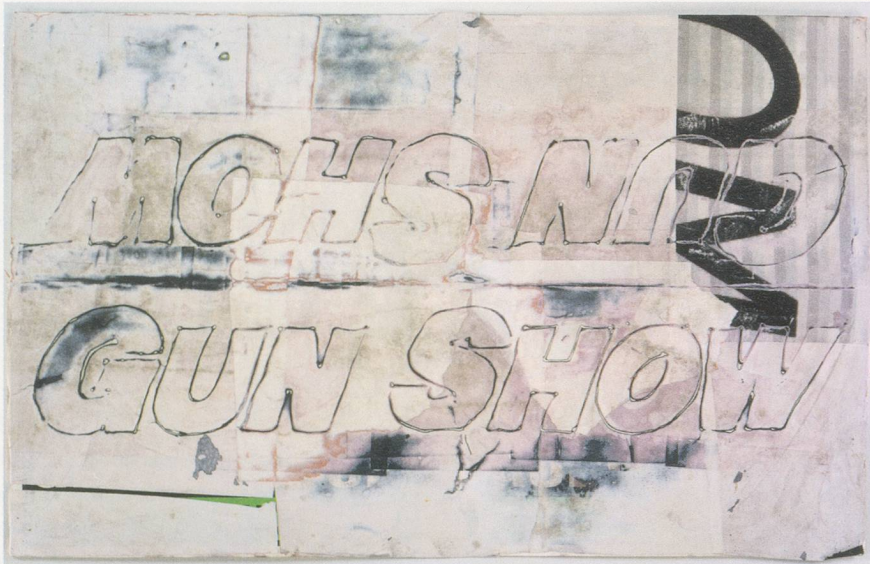
Alle diese Metaphern sind mehr oder weniger zutreffend, besonders angesichts des komplexen Kreislaufs zwischen «einem institutionellen Innen und Außen», der, wie Malik Gaines ganz richtig bemerkt, «den Schauplatz für Bradfords erfolgreichste widersprüchliche Synthesen abgibt».⁴⁾ Doch es ist dem Künstler durchaus bewusst, dass die Bestrebungen hinter solch wechselnden Titulierungen wesentlicher Bestandteil eines kunsthistorischen Spiels sind, das für afroamerikanische Künstler von jeher besondere Gefahren birgt.⁵⁾ Während solche Kategorisierungsversuche einerseits die Wahrnehmung und Vermarktung seiner Kunst fördern, drohen sie zugleich, diese mit konkreten kulturellen Hintergründen zu verknüpfen, die den Blick auf die Kunst selbst verstellen. Andererseits

HUEY COPELAND, Assistenzprofessor der Kunstgeschichte an der Northwestern University, ist ein in Chicago lebender Kritiker, Kurator und Wissenschaftler.

MARK BRADFORD, ENTER AND EXIT THE NEW NEGRO, 2000, mixed-media collage, 108 x 96" /
AUFTRITT UND ABGANG DES NEUEN NEGERS, Collage, verschiedene Materialien, 274,3 x 243,8 cm

der Konvergenz



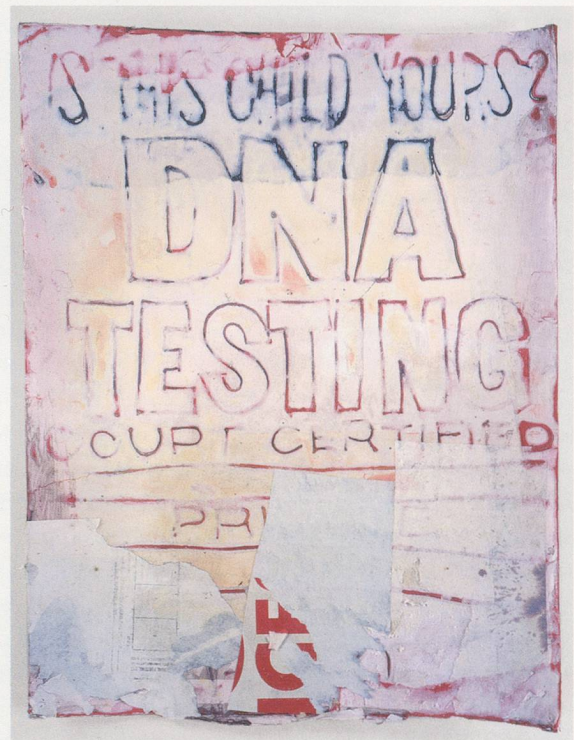


MARK BRADFORD, UNTITLED, 2006,
mixed-media collage, 28 x 44" /
OHNE TITEL, Collage,
verschiedene Materialien, 71,1 x 111,8 cm.

könnte sein Werk ohne den Erklärungsrahmen, den diese Hintergründe liefern, leicht als lauer Aufwasch der einst so radikalen ästhetischen Formen – Raster, Minimal, Assemblage – abgeschrieben werden, auf die es sich ganz bewusst zurückbesinnt.⁶⁾

II.

Steven Nelson, einer der scharfsinnigsten Exegeten Bradfords, bietet uns einen Ausweg aus diesem Zwiespalt, indem er den Blick darauf konzentriert, was die Arbeiten und sein Schöpfer vollziehen. Er ist der Auffassung, dass Bradfords Kunst das Metaphorische mit dem Metonymischen kurzschliesst und damit alle festen Bedeutungszuschreibungen auflöst sowie verborgene und offene gesellschaftliche Zusammenhänge erschliesst. So lebt das Werk von dem, was er, in Anlehnung an Craig Owens, als «allegorischen Impuls» wahrnimmt: In seinen Augen ist ein Bild wie LOS MOSCOS «ein Ort, von dem ausgehend der Künstler gelebte Erfahrung und formale Struktur zusammenfallen lässt.»⁷⁾ Für Nelson und viele andere sind die ersten Ansätze zu dieser Struktur in der Décollagetechnik eines Jacques Villeglé und Raymond Hains zu finden, die 1949 begannen, bereits von Passanten malträtierte Plakate schichtweise abzureissen; sie rissen sie direkt von den Bretterzäunen rund um die vielen Baustellen im Paris der Nachkriegszeit und



MARK BRADFORD, UNTITLED, 2006,
mixed-media collage, 28 x 22 1/2" /
OHNE TITEL, Collage, verschiedene Materialien,
71,1 x 57,2 cm.

montierten die so gewonnenen Fragmente auf ihre Leinwände.⁸⁾

Wie Hannah Feldman jedoch gezeigt hat, sollte es einige Jahre dauern, bis dieses ästhetische Konzept sich zu einer «historisch definierten kritischen Praxis» verfestigen sollte, und vielleicht nirgends so deutlich, wie in der von Hains inszenierten Ausstellung «La France déchirée» von 1961.⁹⁾ Die anlässlich dieser Ausstellung zusammengetragenen Décollagen zeigten buchstäblich und metaphorisch ein – aufgrund des kolonialistischen Engagements in Algerien und anderswo – politisch zerrissenes Frankreich. In ihrem eindrücklichen Bericht vertritt Feldman die These, dass die Werktitel wie die Plakate, aus denen die gezeigten Werke bestanden, nicht nur den Kampf um die Entkolonialisierung in den Ausstellungsraum trugen, sondern auch, wenn auch nur versteckt und flüchtig, jene «anonymen Bevölkerungsschichten» sichtbar machten, die durch das Verunstalten von Strassenplakaten Teilen der Öffentlichkeit ein Gesicht gaben, die gewöhnlich nicht dargestellt werden.¹⁰⁾

III.

Innerhalb von Bradfords Œuvre gibt es nur wenige Arbeiten, die so direkt die Aufnahme und Umgestaltung von Hains' Vorgehensweisen verraten wie seine beiden Variationen von JAMES BROWN IS DEAD (James Brown ist tot, 2007), zwei über 240 Zentimeter breite, ausladende «Spruchbänder» auf nicht aufgezogener Leinwand. Obwohl sie sich hinsichtlich ihrer Textur – aufgrund der ungleichen Alterungszustände, Eingriffe von Passanten und Bearbeitungsweisen des Künstlers – deutlich unterscheiden, stammen beide Bilder von ein und derselben Plakatwand, auf der damals ein Smartphone angepriesen wurde, dessen markentypische Form selbst auf den stark abgeriebenen Oberflächen noch zu erkennen ist.¹¹⁾

Auch wenn die beiden Zwillingsbilder heute im Besitz von zwei verschiedenen Museen in New York und Los Angeles sind, Grundmuster und Handschrift sind ein und dieselbe: Bradford hat seine Décollagen unwiderruflich miteinander verbunden, indem er denselben Satz aus ihren obersten Schichten ausschnitt. Nicht lange nach dem Ableben des «Godfather of Soul» fand er diese Schlagzeile in einer Lokalzeitung, deren mehrere Hundert Mal

vergrössertes Schriftbild ihm eine zugleich angemessen lakonische und äusserst anspielungsreiche Textschablone lieferte.¹²⁾ Der Satz «James Brown Is Dead» sowie dessen zweifache Inschrift in Bradfords Bildern markiert nicht nur das Ende des turbulenten Lebens einer Kultfigur an Weihnachten 2006 und ist weit mehr als eine blosser Reverenz an den Techno-hit des niederländischen Duos L.A. Style von 1991; es handelt sich um eine Allegorie auf jene Art von Kulturkrisen, welche die Grundlage von Bradfords Kunst im Bannkreis der «Schattenwirtschaften» in South Central Los Angeles bilden.¹³⁾

Mitte der 70er-Jahre, etwa um dieselbe Zeit, als Browns Karriere sich dem Ende zuneigte, begannen die Stellen in der Industrie, die der schwarzen Mittelklasse in dieser Region ein Minimum an wirtschaftlicher Stabilität sicherte, zu verschwinden. Dadurch nahmen Armut und Arbeitslosigkeit rapide zu. Die schlimmen Zustände, die sich im folgenden Jahrzehnt durch die verheerenden Auswirkungen der Aids-Krise, die Crack-Kokain-Epidemie und das Aufkommen einer gewalttätigen Bandenkultur nur noch verschärften, erreichten 1992 eine Art Kulminationspunkt. Ein Jahr nachdem L.A. Style ihren Song herausbrachten – selbst eine ironische Kritik am allgegenwärtigen Sampling von Browns Musik –, reagierte South Central Los Angeles auf den Freispruch der vier Polizisten, die Rodney King brutal zusammengeschlagen hatten, und ging in einer heftigen Gewaltexplosion in Flammen auf. Infolge der Unruhen in Los Angeles veränderte sich das räumliche Gesicht des Distrikts und es gingen noch mehr wirtschaftlich zentrale Betriebe verloren als je zuvor. Die leerstehenden Industrieruinen wurden oft mit starkem Maschendrahtzaun abgesperrt, mittlerweile ein typisches Merkmal des Stadtbildes. Genau auf diesen angeblich provisorischen Zäunen begannen lokale Geschäfte mit jenen grellbunten Plakaten für ihre Produkte zu werben, die Bradford zunehmend als Ausgangsmaterial für seine Kunst nutzte, sei es abgelöst und wiederverwendet oder überarbeitet und im Wesentlichen lesbar gelassen: Gun show! DNA testing! Cheap auto parts! (Schusswaffenausstellung! DNA-Tests! Billige Autoersatzteile!).¹⁴⁾

Bradfords Décollagen sind also mit denen seiner europäischen Vorgänger aus der Mitte des letzten

Jahrhunderts zwar verwandt, unterscheiden sich aber gleichzeitig in wesentlichen Punkten. Sie stören die geheiligte Atmosphäre des Ausstellungsraums nicht durch Hinweise auf Gesellschaftsschichten und Konflikte, die hier normalerweise nicht zu sehen sind, sondern führen uns Visionen eines Anderswo vor Augen, das aus der realen Lebenswelt von Konsumenten in unserem eigenen Land besteht, die als gesellschaftlich tot und politisch entrechtet gelten und zuweilen Opfer von miesen kleinen Schikanen oder Aufsehen erregenden Katastrophen sind.¹⁵⁾ Los Angeles ist in dieser Hinsicht nicht Bradfords einziger Schauplatz und Papier bei Weitem nicht sein einziges Medium: 2005 hat er Karren gestaltet, die gratis an jene *maleteros* abgegeben wurden, die Grenzgängern helfen, ihre Waren aus Mexiko in die USA zu befördern; 2006 schuf er mit SCORCHED EARTH (Verbrannte Erde) und BLACK WALL STREET (Schwarze Wall Street) gleich eine zweifache Hommage an die wohlhabende schwarze Einwohnergemeinde von Tulsa, Oklahoma, die 1924 im Lauf einer Gewaltorgie seitens der weissen Bevölkerung vollständig ausgelöscht worden war; und auf dem Flachdach einer Galerie in Los Angeles brachte er in gemalten weissen Grossbuchstaben den nur von oben sichtbaren Schriftzug HELP US (2008) an, eine Reaktion auf den verzweifelten Hilferuf einer Frau, die nach dem Hurrikan Katrina im Kongresszentrum in New Orleans festsass.¹⁶⁾ Mit solchen Gesten macht Bradford auf den Nonsite-Charakter seiner Werke aufmerksam, der es dem engagierten Blick erlaubt, sich an den Ort ihres Ursprungs zurückzusetzen.

IV.

Die Begriffe und der Titel dieses Essays stammen von Robert Smithson. Als einer, der sich intensiv mit Ruinen befasste, und – so Owens – als Allegoriker par excellence prägte Smithson das Gegensatzpaar *Site* und *Nonsite* um Kunstwerke zu schaffen, die eine aus der Ferne betrachtete Erde in unser Gesichtsfeld rückte und dabei die räumliche Distanz zugleich unterstrich und aufhob.¹⁷⁾ Dies zu erreichen, war keine einfache Sache:

Der Bereich der Konvergenz zwischen Ort und Nicht-Ort besteht aus einer Folge von Zufällen, einem doppelten Pfad aus Zeichen, Photographien und Landkarten, die bei-

den Seiten der Dialektik zugleich angehören. Beide Seiten sind gleichzeitig anwesend und abwesend. Der Grund oder Boden des Ortes ist in dem Kunstwerk (Nicht-Ort) plaziert, nicht das Kunstwerk auf dem Grund. Der Nicht-Ort ist ein Behälter innerhalb eines anderen Behälters – des Raums. Das Grundstück, auf dem dieser steht, ist noch ein weiterer Behälter. Zweidimensionale und dreidimensionale Dinge vertauschen innerhalb des Konvergenzbereichs ihre Plätze. Grossformatiges wird klein. Kleinformatiges wird gross. Ein Punkt auf einer Landkarte dehnt sich bis zur Grösse der Landmasse. Eine Landmasse schrumpft zu einem Punkt. Ist der Ort eine Spiegelung des Nicht-Ortes (des Spiegels) oder umgekehrt? Die Regeln dieses Zeichensystems entdeckt man, wenn man unsicheren geistigen und materiellen Spuren folgt.»¹⁸⁾

Smithsons geradezu atemberaubende Beschreibung der wechselnden Grössen-, Orts- und Raumverhältnisse in der Dialektik zwischen Ort und Nicht-Ort trifft, glaube ich, die visuelle Erfahrung angesichts von LOS MOSCOS und ähnlichen Bildern ziemlich gut, und sie passt auch auf die Bande, die JAMES BROWN IS DEAD über einen ganzen Kontinent hinweg knüpft, und auf Bradfords Arbeiten überhaupt. Wenn man von seiner Kunst nämlich sagen kann, sie sei von einem allegorischen Impuls beseelt, könnte man von ihm selbst sagen, er arbeite in und mit einem Bereich der Konvergenz, hervorgerufen durch die Disjunktion zwischen dem Ort einer niederrangigen Öffentlichkeit, deren Bild ausgeblendet wird, und dem Nicht-Ort seiner Collagen, deren Faktizität sich nicht leugnen lässt.

Dies erklärt ein Stück weit die grosse Zahl von Etiketten, die man Bradford verpasst hat und die dazu verleiten, seine Tätigkeit mehr mit den Orten, an denen er sich bewegt, in Zusammenhang zu bringen, als mit den zufälligen Verbindungen, die er zwischen diesen knüpft.¹⁹⁾ Seine Kunst und seine Person brauchen sowohl das Überbrücken wie das Herstellen einer räumlichen Distanz, um ihre Integrität aufrechterhalten zu können: Um sich das Schreinerwerkzeug zu beschaffen, das er für die Herstellung seiner Kunst braucht, flitzt er kurz ins Home Depot hinüber; wenn er ein Netz von Schnüren auf der Leinwand anbringt, rennt er unablässig aus dem Atelier raus und wieder rein, um sein Liniennetz mit dem Muster der Telefonleitungen draussen zu ver-

MARK BRADFORD, NTSC, 2010, mixed media on panel, 34 x 22" /
Verschiedene Materialien auf Platte, 86,4 x 55,9 cm.



gleichen; und wenn er auf seine Laufbahn zurückblickt, betrachtet er die Entscheidung, an der Art Basel Miami 2002 den Coiffeursalon seiner Mutter nachzubauen, nachträglich als falsch, weil viel zu nah am Markt, und weil sie aufgrund des spezifischen Ortsbezuges zu einer Überdeterminierung des narrativen Gehalts seiner Arbeit führte.²⁰⁾

Tatsächlich könnte man sagen, dass die einzelnen Komponenten seiner Werkkomplexe jeweils auf die Milieus verweisen, mit denen sich der Künstler gerade beschäftigt, von seinen Anfängen im Schönheitssalon bis zu seiner heutigen Allgegenwärtigkeit in jenen Mainstream-Medien – Printmedien und Video –, die ihn zum Star der Kunstszene machten. So klebte der Künstler in NTSC (2010) beispielsweise in leicht variierenden Grauschattierungen gedruckte Zeitungsseiten zusammen und zog sie auf Karton auf, bevor er eine seiner spontanen Scheuerattacken startete. Das dabei entstandene Werk – benannt nach dem in den USA marktbeherrschenden analogen Telekommunikationssystem – vereint zwei überholte Technologien und erinnert an einen schaumig verschwommenen Bildschirm, der den klassischen Ort des drögen Bilderkonsums leerfegt, damit die radikalen optischen Ansprüche des Nicht-Ortes, den das Werk darstellt, an seine Stelle treten können.

In Bradfords Kunst wie in Smithsons Text sind die Bedingungen der Dialektik in einer unruhigen Gleitbewegung begriffen, sie machen die Bereiche, aus denen die Materialien stammen, zu Nicht-Orten und die fertigen Objekte machen sie zu Orten einer lose schwebenden Bedeutung, die jedoch stark an ihren ursprünglichen Kontext erinnert. In diesem Licht betrachtet gibt es in seiner Kunst Anklänge an die Versuche von Künstlern im Umfeld der amerikanischen Entkolonialisierungsbestrebungen – Andy Warhol, David Hammons, Kehinde Wiley –, Bilder des Schwarzenelends ins Reich der Kunst zu transponieren. Das klassische Beispiel für diese Art Historienmalerei, die unweigerlich unter den Konsequenzen ihrer Rassenzuordnung leidet, die Sujets und Quellen verzerrt, ist Glenn Lignons *Profile Series* (Serie von Profilen, 1990–1991): Vor in Öl wiedergegebenen New-York-Times-Berichten über die im sogenannten «Central-Park-Jogger-Fall» zu Unrecht wegen Körperverletzung und Vergewaltigung ange-

klagten und verurteilten Jugendlichen zeichnen sich schattenhaft die Umrise konkreter Personen ab.²¹⁾ Obwohl Bradfords Arbeiten in ihrer performativen Verlagerung ganz ähnlich sind, meiden sie gewöhnlich Figürliches und geben sich möglichst abstrakt, um die tatsächlich in ihnen verborgenen Geschichten umso gewisser ins Museum einzuschleusen. Das Gegenteil kann man vom Künstler selbst sagen, der sich in einen offiziell aussehenden Overall wirft, damit er unbehelligt in seinem Jagdrevier umherstreifen kann, wo er nicht ganz legal die unbewilligten Plakate entfernt, die dann in seinen Arbeiten wieder auftauchen.²²⁾ In beiden Fällen wird der eigentliche Standort verschleiert, um ein Bild zu schaffen und seine Auslassungen aufzuzeichnen, sodass das Subjekt, mit Jacques Lacan gesprochen, «sich in eine Funktion einrückt, bei deren Ausübung es erfasst wird», eine ersehnte Zugehörigkeit, die individuellen Sehnsüchten und Zielen unabhängig von identitätsstiftenden Positionen Gestalt verleiht, ganz besonders für jene, die historisch aus dem Sozium selbst verstossen wurden.²³⁾

V.

Kehren wir zum Schluss noch einmal zu unserem eigentlichen Thema zurück, zum Bereich der Konvergenz, in dem Bradford seinem Gewerbe nachgeht. Der Künstler seinerseits – ein Papierschnitzeljäger durch und durch – verbündet sich mit der Klasse der Händler und Kaufleute: «Als Händler verkehrt man mit der Unterschicht, der Arbeiterklasse und den höheren Berufsständen, aber man gehört ihnen nicht an.»²⁴⁾ Diese Aussage ernst zu nehmen, bedeutet nicht, eine von Bradfords Äusserungen stärker zu gewichten als alle anderen, sondern eine Situierung seiner Kunst ins Auge zu fassen, in struktureller und funktioneller Hinsicht, im Bereich der Kunst, des Konsums und der Psyche beziehungsweise des Fetischs.

Wie William Pietz sehr überzeugend darlegt, ist dieses weitreichende historische Umfeld – der Territorialisierung, Historisierung, Verdinglichung und Personalisierung – vor rund vierhundert Jahren entstanden, als portugiesische Händler auf afrikanischem Boden erstmals ihren afrikanischen Pendanten begegneten.²⁵⁾ In solchen Momenten inter-

kulturellen Austauschs kommt es damals wie heute darauf an, welche Wertungsprozesse ablaufen, wenn zwei diskrepante reale Wirtschaftsformen aufeinandertreffen. Sind Glasperlen mit Gold aufzuwiegen? Sind Idole vergleichbar? Könnte man verschiedenen Arten von Papier denselben Wert zuschreiben? Vertraut mit den grundlegenden Wahrnehmungsdifferenzen, die jede Art von Handel begleiten, hat Bradford den Kapitalfluss aufgegriffen, der die Künstler mit ihren Käufern verbindet – eine Verbindung, die von Clement Greenberg bekanntlich als «goldene Nabelschnur» bezeichnet wurde –, um ihn wenn möglich produktiv umzuleiten.²⁶⁾

Äusserst bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang seine Zusammenarbeit mit der Bezirksvereinigung L9 des Lower Ninth Ward in New Orleans, mit der er eine Benefizauktion von eigenen Werken und solchen einer Reihe bekannter Künstler veranstaltete. Die Auktion war Bestandteil seines Beitrages zur Ausstellung «Prospect 1 New Orleans» im Jahr 2008. Bradford machte sich die mit der internationalen Biennale verbundene Publizität und Patronage zunutze, um finanzielle Mittel in die vorwiegend schwarzen Arbeiterviertel zu leiten, die vom Hurrikan Katrina und seinen Folgen verwüstet worden waren.²⁷⁾ Papier in «Malerei» und wieder zurück in Geld verwandelnd, streift der Künstler durch die Vereinigten Staaten und andere Weltgegenden und wiederholt, während er seine Distanz dazu deutlich macht, die Behauptung des vertriebenen Subjekts, überall und nirgendwo hinzugehören. Selbst wenn sie zur Ruhe gekommen sind, bleiben seine Werke weiter in Bewegung: Zwischen Ort und Nicht-Ort, Faktum und Fetisch fluktuierend, entwickeln sie eine Alchemie, die trotz ihrer Einzigartigkeit so alt ist wie die moderne Welt selbst.²⁸⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Ich danke Hannah Feldman für ihr scharfes Auge bei der Kritik früherer Versionen dieses Essays, Mark Bradford für seine grosszügige Gesprächsbereitschaft sowie Emilie Boone, Scott Briscoe und Akili Tommasino für ihre unschätzbare Unterstützung bei den Recherchen.

1) Bradford, zitiert in: Carol S. Eliel, «Dynamism and Quiet Whispers: Conversations with Mark Bradford», in Christopher Bedford, *Mark Bradford*, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio; Yale University Press, New Haven 2010, S. 57.

2) Steven Nelson, «Mark Bradford's Allegorical Impulse», in *Mark Bradford*, Sikkema Jenkins & Co., New York 2006, S. 8.

The Home Depot: Gigantische Baumarktkette in den USA.

3) Hierzu verweise ich auf Hilton Als, «Darkness Visible», <http://www.newyorker.com/online/blogs/hiltonals/>

2008/02/darkness-visibl.html. 5. Februar 2008; Carolee Thea, «Profile: Mark Bradford», *Art Asia Pacific*, Nr. 40 (Frühjahr 2004): S. 28–29; Doryun Chong, «Mark Bradford», in Doryun Chong und Yasmil Raymond, *Brave New Worlds*, Walker Art Center, Minneapolis 2007, S. 53; Trevor Schoonmaker, «Hot Comb», *One World*, September 2002: S. 122; Kathryn Brown, «The Artist as Urban Geographer: Mark Bradford and Julie Mehretu», *American Art*, Nr. 24 (Herbst 2010): S. 100–113; Carter E. Foster, *Neither New Nor Correct*, Whitney Museum of American Art, New York 2007; Christopher Bedford, «Against Abstraction», in *Mark Bradford*, 2010, S. 7–29; Mark Bradford, Telefongespräch mit dem Autor vom 27. April 2011.

4) Malik Gaines, «The Artist Formerly Known as Mark Bradford», in *Mark Bradford: Merchant Posters*, Gregory R. Miller & Co., New York/Aspen Art Museum, Aspen 2010, S. 28.

5) Vgl. Bradfords Bemerkungen in Charmaine Picard, «It's a Complex Conversation and There's No Closure», *Art Newspaper*, Mai 2010: S. 28.

6) Für Beispiele in dieser Richtung, siehe Jaleh Mansoor, «Mark Bradford: Wexner Center for the Arts Columbus, Ohio», *Artforum*, November 2010: S. 258; Morgan Falconer, «Morgan Falconer on Mark Bradford at Sikkema Jenkins, New York», http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/2008/01/morgan_falconer_on_mark_bradfo.php, 24. Januar 2008. Für eine Kritik beider Haltungen zur afroamerikanischen Kunst, vgl. Huey Copeland, «Bye, Bye Black Girl»: Lorna Simpson's Figurative Retreat», *Art Journal* 64, Nr. 2 (Sommer 2005): S. 62–77.

7) Nelson, S. 10. Craig Owens, «Der allegorische Impuls: Zu einer Theorie des Postmodernismus», in *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, hg.v. Charles Harrison und Paul Wood, deutsche Redaktion Sebastian Zeidler, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1308–1317. (Engl. Originalausgabe in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, hg.v. Scott Bryson et al., University of California Press, Berkeley 1992, S. 52–69.)

8) Nelson, S. 10. Zu Hains' und Villeglés Leistung, siehe Hannah Feldman, «Of the Public Born: Raymond Hains and La France déchirée», *October*, Nr. 108 (Frühjahr 2004): S. 73.

9) Feldman, S. 75.

10) Feldman, S. 93–94. Hinsichtlich dieses Aspekts der Geschichte der Décollage wird Bradfords Kunst kaum diskutiert. Eine löbliche Ausnahme bildet Philippe Vergne, «No More Fire, the Paper Next Time», in *Mark Bradford: Merchant Posters*, S. 20.

11) Mark Bradford, im Telefongespräch mit dem Autor, 27. April 2011.

12) Ebenda.

13) Mark Bradford, zitiert in Ernest Hardy, «The Eye of L.A.: Mark Bradford», *West*, 11. Juni 2006, S. 18. Für eine erhellende Interpretation dieser Werke im Hinblick auf Jacques Derridas Begriff der Hantologie (in dessen Schrift Marx' Gespenster)

siehe Michael Wilson, »Mark Bradford: Sikkema Jenkins & Co., *Artforum*, April 2008: S. 369–370.

14) Hier sitze ich mich auf die unverzichtbare Publikation von Robert Gooding-Williams, *Reading Rodney King, Reading Urban Uprising* (Routledge, New York 1995), und auf ein Gespräch mit dem Künstler vom 27. April 2011.

15) Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1982, S. 1–14.

16) Zu diesen Werken siehe: Jennie Klein, »Performance, Post-Border Art, and Urban Geography«, *PAJ* 86 (2007): S. 85; Thelma Golden »Interview with Mark Bradford«, http://www.worldclass-boxing.org/exhibit_mbradford.php, 23. Oktober 2006; Christopher Knight, »Mark Bradford Examines Life Viewed through Today's Technology«, *Los Angeles Times*, http://www.calendarlive.com/galleryesandmuseums/cl-ei-bradford22apr02.0,1558273_story,2,4pril,2008.

17) Craig Owens, »Earthwords«, in *Beyond Recognition*, S. 40–51.

18) Robert Smithson, »Spiral Jetty«, in *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Kunsthalles Wien/Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2000, S. 176–184, Zitat: 183–184.

19) Die schärfste Analyse der Beziehung zwischen Identität und Ort in der zeitgenössischen Kunst liefert nach wie vor Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2002.

20) Vergleiche dazu die Bemerkungen des Künstlers in: Bradford, S. 23–24, sowie Brian Keith Jackson, »How I Made It: Mark Bradford«, *New York Magazine*, <http://nymag.com/arts/features/37954/>, 24. September 2007.

21) Meine Anführung der Historienmalerei in diesem Zusammenhang stützt sich auf Anne M. Wagner, »Vandal Paints History, or Race in America«, *Representations*, Nr. 53 (Sommer 1996): S. 98–119.

22) Vergleiche die Bemerkungen des Künstlers dazu in: Picard, S. 48.

23) Jacques Lacan, »Linie und Licht«, in *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI*, hg. v. Jacques-Alain Miller, deutsche Ausgabe: Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Quadriga-Verlag, Weinheim, Berlin 1987, S. 97–111, Zitat: 106.

Für weitere Auseinandersetzungen mit Bradford in dieser Richtung, siehe Richard Shiff, »Move with Chance«, S. 92, und Katy Siegel, »Somebody and Nobody«, S. 103–120, in *Mark Bradford*, 2010.

Socius bezeichnet bei Deleuze und Guattari einen spezifischen Gesellschaftsorganismus bzw. das kapitalistische Gesellschaftsgefüge.

24) Mark Bradford, zitiert in Hardy, S. 20 (vgl. Anm. 13).

25) William Pietz, »The Problem of the Fetish, I«, *Res*, Nr. 9 (Frühjahr 1985): S. 5–17.

26) Clement Greenberg, »Avantgarde und Kitsch«, in *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, übers. v. Christoph Hollender, Verlag der Kunst, Dresden 1997, S. 29–55, Zitat: 37.

27) Irie Jones, <http://cultureserve.net/blog/2008/06/01/art-culture-diaries-prospect1-new-orleans/>, 1. Juni 2008.

28) Für eine entsprechende Darstellung der Zusammenhänge zwischen Schwarz-Sein, Auf-der-Flucht-Sein und Fetischismus, siehe Huey Copeland, »Glenn Ligon and Other Runaway Subjects«, *Representations*, Nr. 115 (Winter 2011): S. 73–110.

MARK BRADFORD, *HE BARKED JUST LIKE A WACHHUND*, 2011, mixed-media collage on canvas, 102 x 144" / 260,3 x 365,8 cm.
ER BELLETE GENAU WIE EIN WACHHUND. Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 259,1 x 365,8 cm.

