

(Photo: Peter Blum)

Collaboration

BRICE MARDEN

NÄCHSTE SEITEN:

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

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

NEXT PAGES:

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

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

HOW TO STUDY THE PAINTINGS OF BRICE MARDEN

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

John Ashbery, «The New Spirit», 1972

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

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

Once his grid-patterns declared themselves straightforwardly. Now they overlap and undermine one another. Diagonals migrate from Marden's drawings to his work on canvas and wood. He has let the jagged line of his drawings into his paintings. No one calls Marden a Minimalist now,

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

so it's easy to forget that anyone ever tried to put him in that category. Yet we ought to remember the attempt and why it failed.

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

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

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

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

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

*Selection is the invention
of the landscape painter.*

Henry Fuseli, Aphorisms on Art, 1788-1818, No. 237

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

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

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

In sketching the possibilities for leaving out, I've made matters too clear: on the reductive side stand the symmetries of Friedrich's landscape and Morris' object, with, say, the symmetries of a Suprematist canvas in between; on the elliptical side, the ambiguous fields of Turner, Pollock and Newman, Marden. We might want to put certain of Jasper Johns's or Andy Warhol's images here. Neither works reductively, both push allusion to the point of vexation, and so does Turner. Yet we can't leave Turner and Warhol side by

side with no further word. Or Turner and Marden. John Ruskin helps us here.

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

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

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

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

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

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

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

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

Those works are, of course, objects, no less than Morris' gray boxes or drip paintings by Pollock. But Marden elides

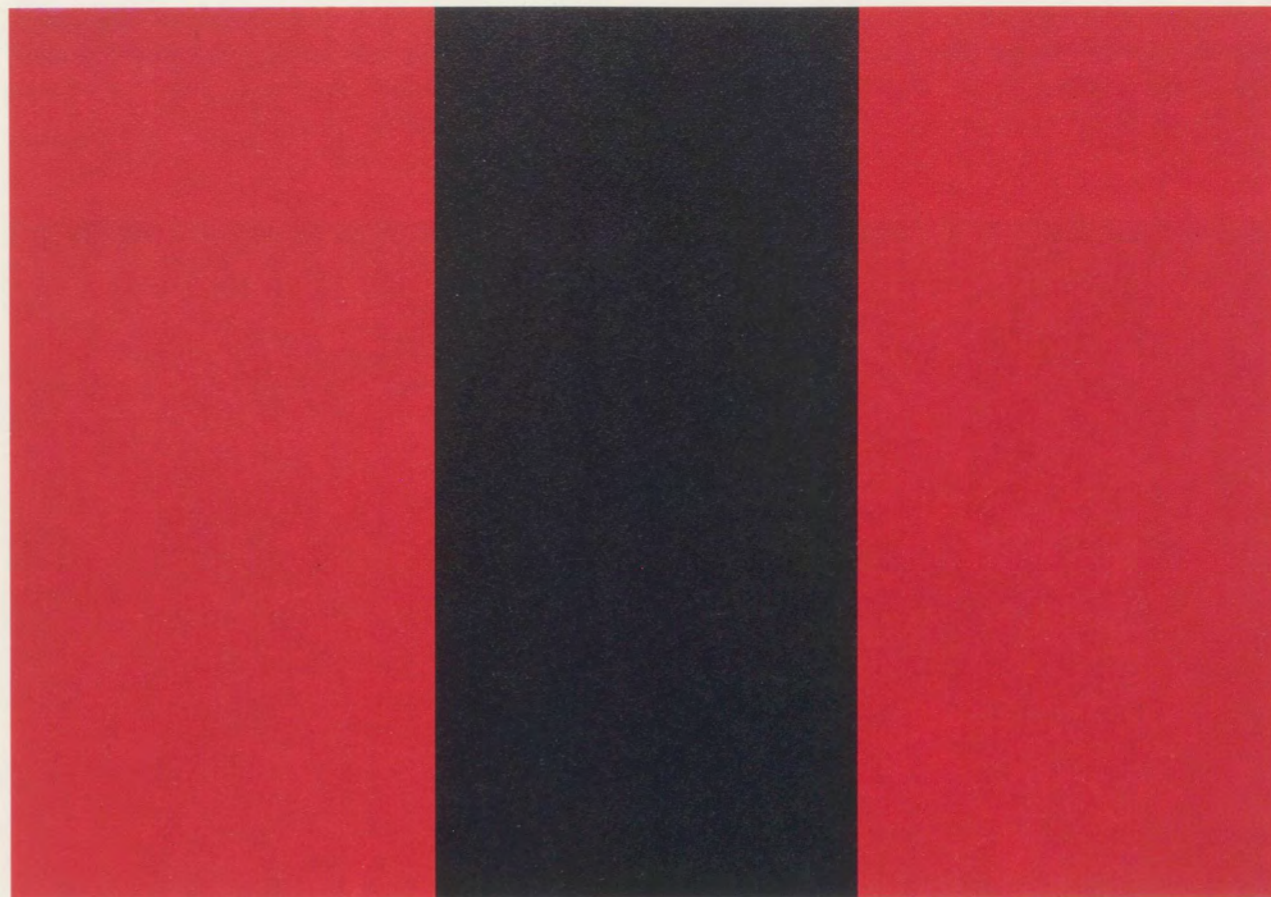
the intellectual optimism of the former, the appeal to modernist progress, and that elision takes with it the writhing, Utopian energy of the latter. Nor does a Marden canvas glow like a Barnett Newman. Marden's paint reminds me of Baudelaire's rice powder: it smoothes and thickens, hides and dims, perfects and, in perfecting, alludes to all it arbitrarily defines as imperfect and leaves out.

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

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

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

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



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

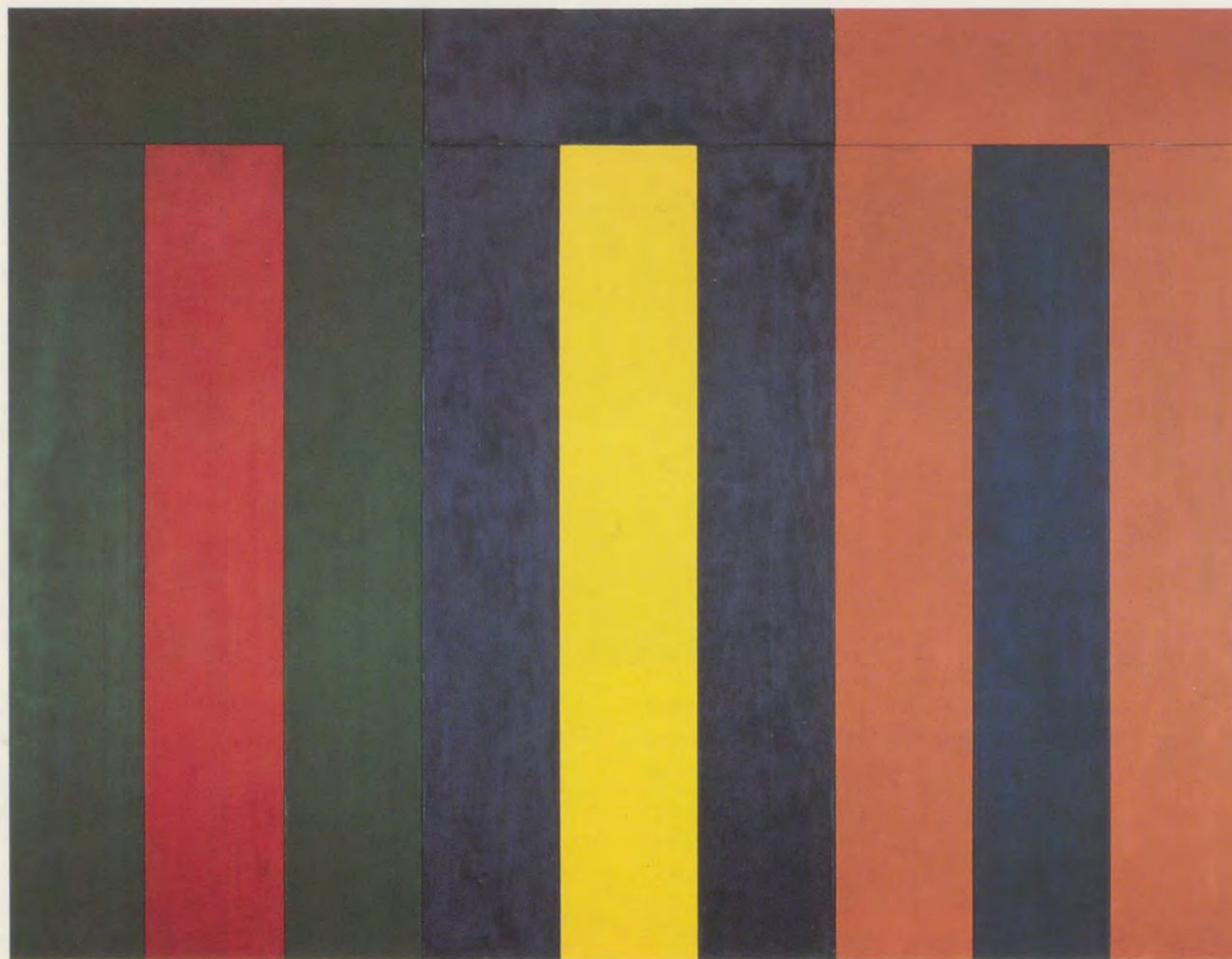
things like the posts and lintels of architecture, or the alchemist's fire, earth, air, and water.

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

This deprives no one of anything. Those who like to talk of alchemy may do so because Marden permits his paintings to be haunted by all they exclude. As for Marden, he leaves himself with an emblem of himself, a formal artifice that

suggests, in a roundabout way, how to put together a distinctive presence from the fragments of painting and of the painter's role. In Marden's art, the world's incoherence becomes ellipsis confidently managed.

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



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

CARTER RATCLIFF

ÜBER DEN ZUGANG ZU BRICE MARDENS BILDERN

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

John Ashbery, «The New Spirit», 1972

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

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

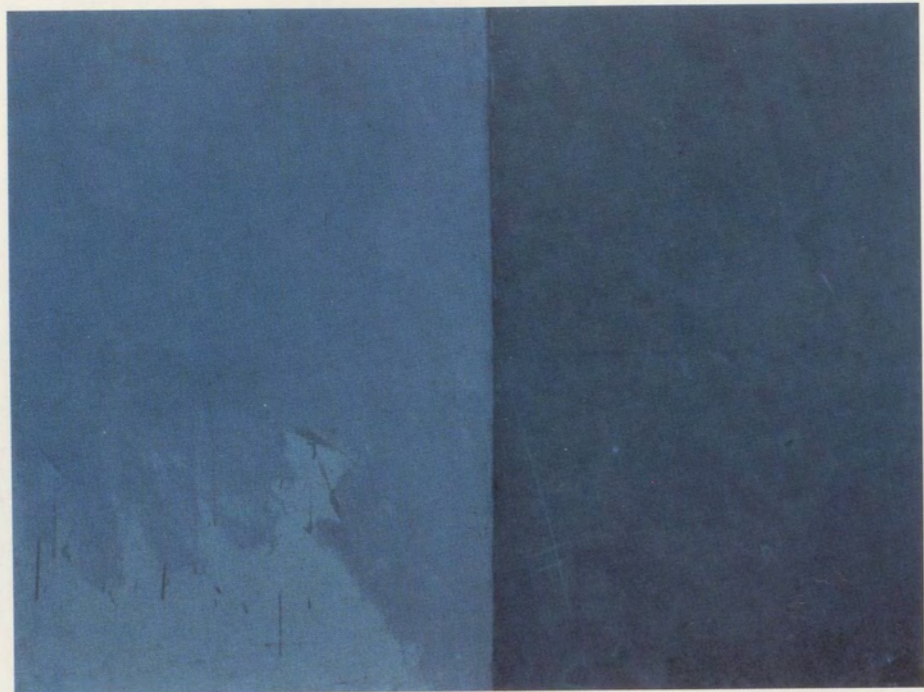
komprimiert). Oder nichts von all dem traf zu, weil die menschliche Figur zurückgekehrt war in Mardens Kunst, vielleicht gekreuzigt, jedenfalls so zaghaft wie schon immer.

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

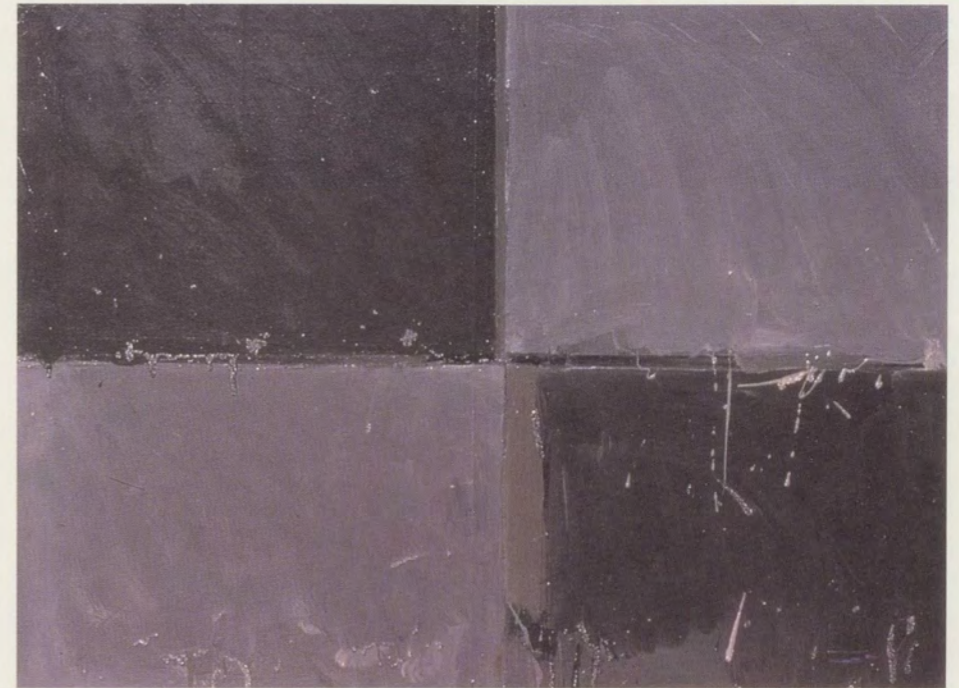
Nur in Robert Morris' «Notes on Sculpture» (1966) finden wir die Prinzipien der Minimal Art klar definiert. Die Qualität einer Form, so sagt Morris, liegt in einer Ganzheit, die dem Blick so gleich fassbar und vom Denken nicht zerstörbar ist. Er allein kam diesem Ideal nahe, und so mag er als einziger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

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

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



BRICE MARDEN, *THREE GREYS* / DREI GRAU, 1963,
OIL ON PAPER ON CANVAS / ÖL AUF PAPIER, AUF LEINWAND, 20 3/4 x 27 5/8" / 53 x 70 CM.



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

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

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

In der Auswahl liegt die Erfindung des Landschaftsmalers.

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

Füssli begreift Auswahl als Prozess des Weglassens. Der Landschaftsmaler kreiert, indem er weglässt. Das ist eine moderne Arbeitsmethode. Ein

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

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

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

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

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



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

(Photo: Zindman / Fremont)

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

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

Die elliptische Methode stürzt uns oft in tiefe Verwirrung. Schon auf der zweiten Seite sagt John Ashbery in «The New Spirit»: «Wir trinken die Verwirrung, kosten von jener dunkel geballten Kraft, die nicht zum Licht drängt sondern ein Bild aus feucht-klammer Luft entstehen lässt.» Ruskin zog natürlich das Licht vor — in bildnerischer wie in geistiger Hinsicht. Die «Unvollkommenheit» in Whistlers «Nocturne in Black and Gold — The Fal-

ling Rocket» (1875) — so Ruskin — «liess dieser widerstandslos zu, um nicht zu sagen, er genoss sie». In dieser Malerei «kam die krankhafte Selbstüberschätzung des Künstlers... schon fast bewusster Betrügerei gleich». («Flors Clavigera», Brief Nr. 79, 1877)

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

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

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

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

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

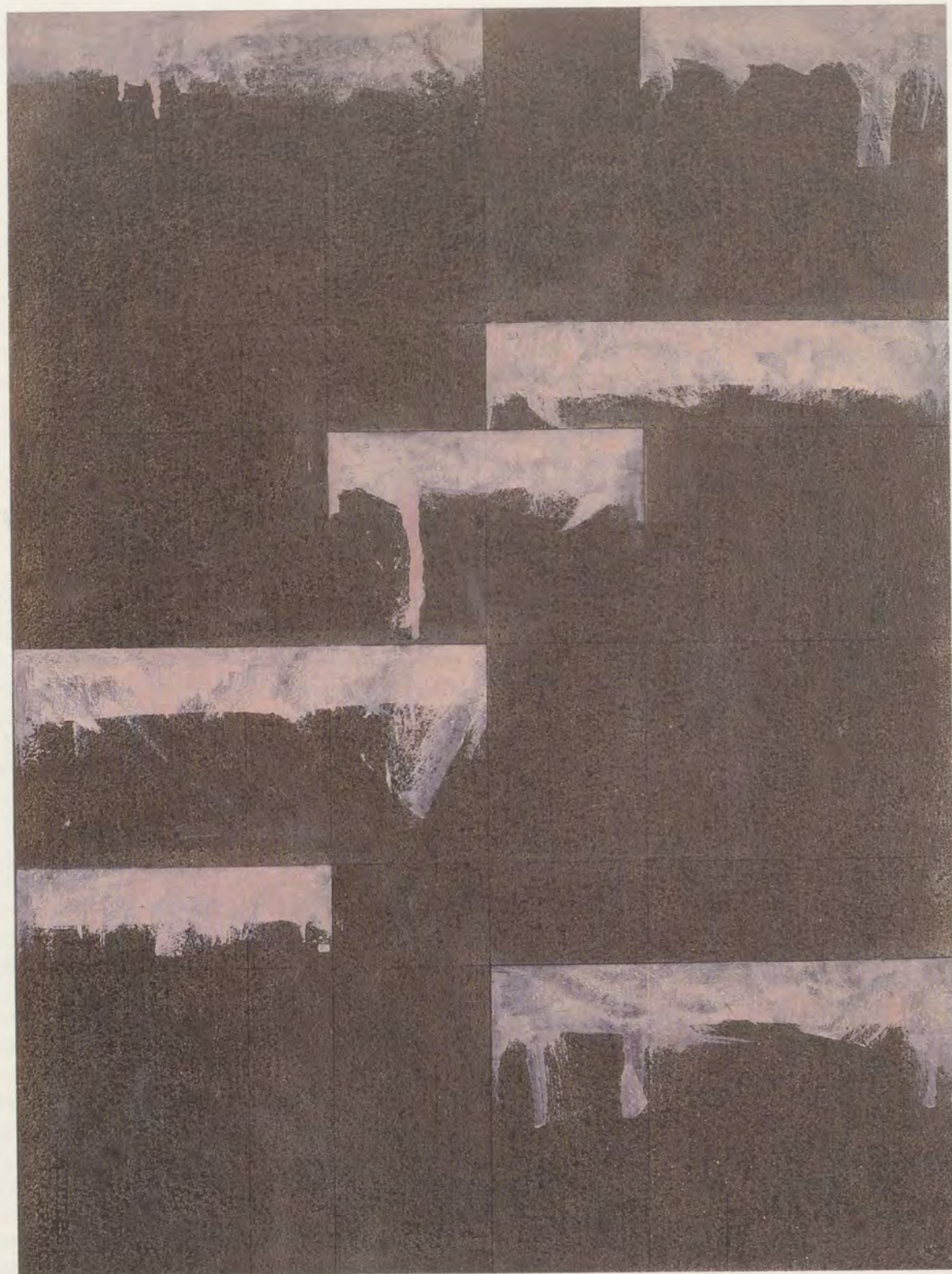
Diese Arbeiten sind natürlich nicht weniger Objekte als die grauen Objekt-Würfel von Morris oder die Tropf-Bilder von Pollock. Doch geht Marden der intellektuelle Optimismus des einen sowie dessen Engagiertheit für den Fortschritt der Moderne ab — und somit auch die utopisch-kämpferische Energie des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

Mardens Bilder implizieren Nässe und Kälte, was uns an «Natur» denken lässt, aber die Erörterungen der Kritiker über die Stimmung bei Brice Marden haben noch nie etwas gebracht. Durch die bildnerischen Stadien hindurch muss der Blick des Betrachters zu jener Verfassung vordringen, die sie verbildlichen. Mardens Verfassungen sind authentisch — und das heisst schwer fassbar. Sie lassen sich weniger als Gefühlszustand begreifen, sondern eher als ein indirekter Druck auf das Denken,

der hilft, alles auszuschneiden, was das Bild auf eine klare Aussage reduzieren würde. Es scheint, als liesse Mardens Stolz nicht zu, dass seine Gedanken allzu fassbar werden.

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

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



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

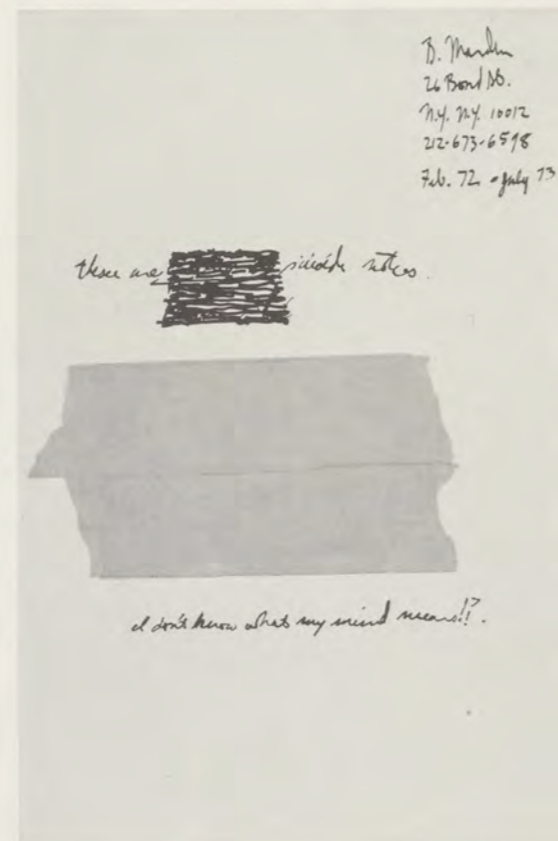
In seinen neueren Arbeiten gibt Marden sich solche Thematik erst vor. Dann aber, da seine Vorstellung von guter Malerei eine Art absichtsvoller Beliebigkeit verlangt, die nur durch spontane Ellipsen erreicht werden kann, wendet er sich vom Thema ab. Stattdessen lässt er Abgründe zwischen Farben entstehen,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

Niemandem wird dadurch etwas genommen. Wer über Alchemie reden will, mag dies tun, denn über Mardens Bildern schwebt stets, was sie von sich gewiesen haben. Was Marden selbst betrifft, so hinterlässt das Bild ein Sinnbild seiner selbst, eine formale List, die — wenn auch auf Umwegen —

möglich macht, dass Versatzstücke aus der Malerei und der Rolle des Malers sich zusammenschliessen zu unverwechselbarer Präsenz. In Mardens Kunst verwandelt sich die Inkohärenz der Welt in selbstsicher gehandhabte Ellipsen.

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

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)



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

VORHERGEHENDE SEITEN / PRECEDING PAGES:

BRICE MARDEN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1985,
GRAPHITE AND OIL ON PAPER / GRAPHIT UND ÖL AUF
PAPIER, 29 3/4 x 22" / 75,5 x 56 CM.

(Photo: Zindman / Fremont)

BRICE MARDEN, UNTITLED / OHNE TITEL (FOR HELEN),
1985, OIL ON PARCHMENT / ÖL AUF PERGAMENT,
20 7/8 x 15" / 53 x 38 CM.

(Photo: Zindman / Fremont)