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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1993)

Heft: 38: Collaboration Ross Bleckner and Marlene Dumas

Artikel: Ross Bleckner's icons = Die Ikonen des Ross Bleckner

Autor: White, Edmund / Moses, Magda / Opstelten, Bram

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681301

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EDMUND WHITE

Ross Bleckner's Icons

(PHOTOS: ROSS BLECKNER)

Ross Bleckner's work is taut with contradictions. His paintings are among the most spiritual we have (though he shies away from the word), yet at the same time the surfaces are visceral, pocked and bubbling with oils, wax and metallic pigments and built up through superimposed layers of paint. He resurrected years too late (or too early) Op Art, a movement that was stillborn in any event, and yet he seems devoid of irony and incapable of camp and outright hostile to historicism. ("Everybody's so exhausted that nobody can really imagine making art that has even a glint of originality left in it," he once said disapprovingly. "I don't think that's why one should retreat into past art.")

Despite this resistance to history, his own paintings make sense only when read in a context of—or as allusions to—predecessors as diverse as Barnett Newman, Odilon Redon, El Greco, and Veronese. He declared recently, "If these paintings one day bring me love, it will be what they mean. If they don't, then they will have failed me at the deepest level." He has alternately denied he is a figurative painter and avowed that only the outside world interests him, as though he were both a scientific realist and a Romantic visionary. He has both praised and damned the art market.

Some of these contradictions are real and animate his work, whereas others are only apparent and are due more to our prior (and unsuitable) categories than to a genuine antinomy inherent in the paintings or the painter. Imagine if someone had demanded of the Douanier Rousseau whether he was a Romanticist or a Classicist. Since his favorite painter was the academic Gérôme he might well have said Classicist, but those terms engage with nothing in his images of sleeping gypsies and War on horseback. Similarly the question of whether Bleckner is an abstractionist or an expressionist completely misses the point: that he is avid to demonstrate the most intimate pulse of consciousness lurking behind a veil of abstract energy—"dematerialized life," as he calls it. Or he can call painting "a language to think thought..."

EDMUND WHITE, a novelist living in Paris, is the author of the newly published biography, *Genet*.

The spiritual is not at war with the material, a truth Bleckner has thoroughly grasped. Éliade has written, "No religious experience can take place without the intervention of the senses," just as St. John of the Cross believed that the soul could know of spiritual reality only through the senses, which he called "the windows of its prison." In Bleckner's Op Art canvases of 1988–89, the all-over regularity of his alternating bars of light and shadow may suggest the exhaustion of entropy, the heat death that awaits the universe when temperature will be uniform throughout the system, the absolutely even distribution of energy that is equivalent to sterility and immobility. But traveling behind those bars are spots of colored lights, so like the flames described in the Luricanic Kabbalah, those rising entities seeking to rejoin the godhead.

If Bleckner calls these paintings the *Sex of Angels* he is inviting us to think the unthinkable, since we have been told that angels are sexless; his koan is far from absurd, however, much less ironic, since it obliges us to admit how limited and anthropocentric is our understanding of the *au-delà*. Even Dante, who takes up St. Anselm's comparison of angels to bees in their constant flight between the flowers of earth and the hive of heaven, tells us that the angelic faces are flames, their wings gold and their bodies purest white.

Dante's great metaphor for heaven is light—braided light, pulsing light, shadowless light unbroken by any opaque object, light flowing like a river, living radiance, a light emanating from the million thrones that is reflected back upon itself, the *lumen gloriae* by which the sense-bound human being is able to see God. The Dantean heaven comprises several corporeal spheres, one inside the other; the ultimate, outermost sphere is the Empyrean, the true Paradise, immaterial, a flood of unbodied, intellectual light. This is the metaphysical sphere invoked by Bleckner's series, *Architecture of the Sky* (1988–89), more abstract and rigorous than the *Nights without Knights* (1988–89) or *Nights with Knights* (1988–89) series and far less fanciful. In *Nights with Knights* birds that are themselves nuclei of light ascend and descend, but they are local events, individual denizens of the air, whereas the *Architecture of the Sky* paintings are long shots, star maps, overviews of a galactic system rather than close-ups of a particular energy exchange. As Bleckner says of his paintings, "They manufacture light."

These maps may be astronomical but they are also a hologram of an inner mental universe. Was it Husserl who said that the only remaining use for metaphysics is as a way to track or provoke mental events, ones that would otherwise go dormant if not manipulated by this otherwise meaningless vocabulary? Sometimes Bleckner sounds almost like a John Ashbery poem when he discusses his intentions. He says he wants to draw a map of elliptical consciousness, or he refers to the "almost continual light that courses from inside," or he says of his work, "It corresponds to a certain kind of mental life. Drawings really describe a whole process of feeling." Although Bleckner is obsessed by death he, like Ashbery, has replaced any tropism toward final things with a free, thorough excavation of the present—its associations, its sensations, its tone, even its consequences. Don't forget that Ashbery's favorite connective is "meanwhile."

If death is not the last act by which one can judge the preceding play, if it is not the ultimate sum rung up on the heavenly cash register, then it counts not as a finish but as a socially shared occasion for remembering—precisely the use Bleckner makes of it. He paints chandeliers or mysterious vessels as rich booty for the dead. He heaps up trophies before graves, just as the Romans piled up beside a tree trunk the spoils of war, the armor of the vanquished, empty helmets and breast plates, or as hunters later made trophies out of stag antlers and boars' heads. Violence (or at least brutal triumph and violent sacrifice) is subsumed in the idea of a trophy.

A trophy is the opposite of a quilt. The Quilt Project may be the history of thousands of specific individuals, but the materials and sentiments are suspect and the artifact itself somehow tacky, as evanescent

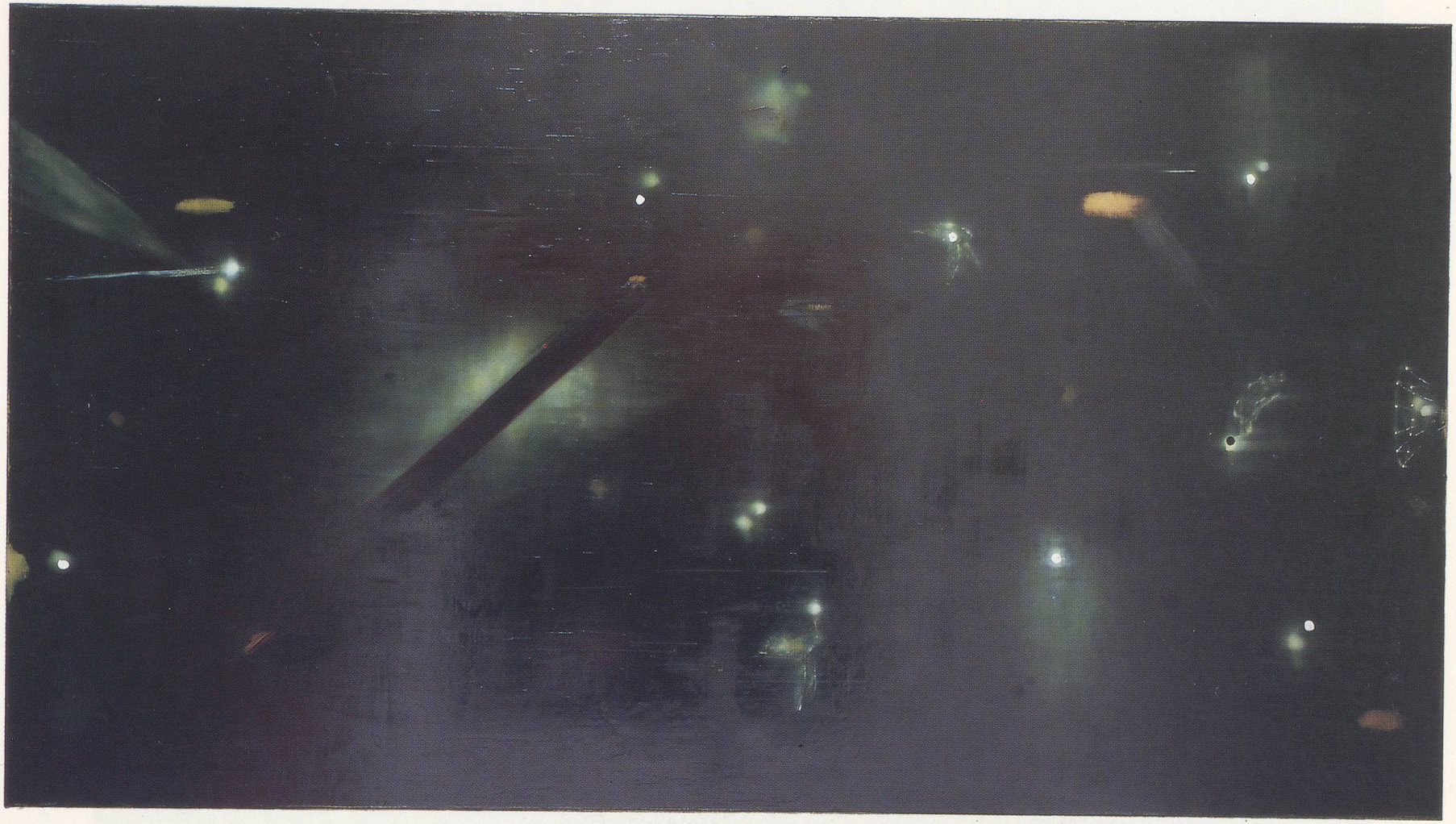
ROSS BLECKNER,
LIGHT AND DARK WORLD, 1989,
oil on canvas, 48 x 40" /
HELLE UND DUNKLE WELT, 1989,
Öl auf Leinwand, 122 x 101,6 cm.
(PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)

as the life it so poignantly sums up. Impersonality is the price paid for the universality, the respectability and the durability of Bleckner's monuments, including his monuments to AIDS. A trophy such as LIGHT AND DARK WORLD (1989) invokes not only a death but Death and installs it within a complex matrix of references to the universe (the double map of longitude and latitude lines behind the silver award), art history (the allusion to Monet's water lilies), and an overall Zoroastrian dichotomy between the sunlit realm of Ahura Mazda and the dark empire of his evil twin, Ahriman.

But if Bleckner is impersonal he is also ardent. More than once he has emphasized that all his work is inspired by love. In a typically involuted statement that touches on both his ardor and his sense of decorum he has said: "I have always thought of paintings as skin, in a sense holding things back, in place, existing tensely over that that it represses. The painter then x-rays parts that the skin covers and uncovers them. The metaphor is figurative (skin protecting the fragility of that that it conceals) but I want the result to be abstract: it transforms itself in the making from the idea of an organ (like a throbbing close to the chest) into an idea about just throbbing."

This throbbing of course takes us back to the very origins of art. According to one Greek legend, sculpture began when a young woman saw the impression her beloved had made by leaning up against a clay wall. She asked her father for permission to build up a bas relief that would render the contour of her lover's body. But sculpture is idolatry; Bleckner is a maker of paintings, of icons, if an icon is a spiritual portrait that looks at us and floods us with light only if we are worthy of it.

ROSS BLECKNER, NIGHTS WITHOUT KNIGHTS, 1988, oil on canvas, 9 x 6" / NÄCHTE OHNE RITTER, 1988, Öl auf Leinwand, 274,3 x 183 cm.



ROSS BLECKNER, WIND, 1991, oil on canvas, 9 x 6" / Öl auf Leinwand, 274,5 x 183 cm.

ROSS BLECKNER, ARCHITECTURE OF THE SKY, 1990, oil on canvas, 106 x 92" / ARCHITEKTUR DES HIMMELS, 1990, Öl auf Leinwand, 269,2 x 233,7 cm.

(PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)

EDMUND WHITE

Die Ikonen des *Ross Bleckner*

Das Schaffen Ross Bleckners strotzt vor Widersprüchen. Seine Bilder sind wie kaum irgendeine heutige Malerei vergeistigt (auch wenn er dieses Wort scheut), zugleich jedoch erinnert ihre mit pockigen, schwärigen Öl-, Wachs- und metallischen Pigmenttupfen übersäte und aus übereinandergelegten Farbschichten zusammengesetzte Oberfläche an blossliegendes Gedärm. Er hat um Jahre zu spät (oder zu früh) die Op-art wiederauferstehen lassen, eine Richtung, die, wie man es auch dreht und wendet, eine Totgeburt war, und dennoch ist er offenbar frei von Ironie, unfähig zu Camp und dem Historismus ausgesprochen abgeneigt. («Alle sind so ausgelaugt, dass sich keiner mehr wirklich vorstellen kann, Kunst zu schaffen, die auch nur einen letzten Schimmer von Originalität in sich birgt», meinte er einmal kritisch. «In meinen Augen ist das kein Grund, sich auf vergangene Kunst zurückzuziehen.»)

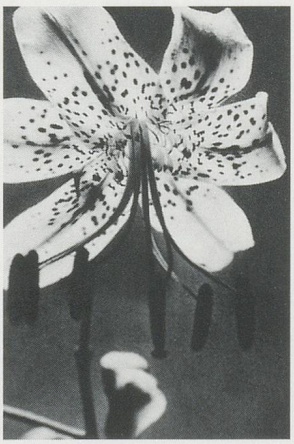
EDMUND WHITE ist Romanschriftsteller und lebt in Paris. Sein jüngstes Buch, eine Biographie über Jean Genet, ist soeben auf Deutsch erschienen.

Trotz dieser Abneigung gegen Geschichte ergeben seine eigenen Bilder nur einen Sinn, wenn man sie in Bezugnahme – bzw. selbst als indirekten Bezug – auf so verschiedenartige Vorgänger wie Barnett Newman, Odilon Redon, El Greco und Veronese betrachtet. «Wenn mir diese Bilder», erklärte er vor kurzem, «eines Tages Liebe bringen, so wird das ihre Bedeutung sein. Wenn nicht, so sind sie mir von Grund auf misslungen.» Er hat einerseits abgestritten, ein figürlicher Maler zu sein, und andererseits versichert, ihn interessiere allein die äussere Wirklichkeit, so, als sei er wissenschaftlicher Realist und romantischer Visionär in einem. Den Kunstmarkt hat er gleichermassen gerühmt und verwünscht.

Einige dieser Widersprüche sind real und inspirieren seine Arbeit, andere hingegen existieren nur scheinbar und liegen eher in unseren vorgefassten (und untauglichen) Begriffskategorien begründet als in einer etwaigen genuinen Antinomie, die den Bildern innewohnte oder dem Maler eigen wäre. Man stelle sich vor, jemand hätte vom Douanier Rousseau eine Antwort verlangt auf die Frage, ob er

Romantiker oder Klassizist sei. Da sein Lieblingsmaler der Akademiker Gérôme war, wäre es durchaus denkbar, dass er Klassizist geantwortet hätte, doch diese Begriffe finden in seinen Darstellungen schlafender Zigeuner und des personifizierten Krieges zu Pferd keinerlei Anhaltspunkt. In gleicher Weise verfehlt die Frage, ob Bleckner ein abstrakter Maler oder ein Expressionist sei, völlig den eigentlichen Punkt, dass er nämlich den innersten Bewusstseinsimpuls aufzeigen möchte, der hinter einem Schleier abstrakter Energie lauert – «entmaterialisiertes Leben», wie er es nennt. Oder er spricht auch von der Malerei als «einer Sprache zum Denken von Gedanken…».

Das Geistige und das Materielle bilden keinen Antagonismus, eine Wahrheit, die Bleckner zutiefst erfasst hat. Mircea Eliade schreibt: «Keine religiöse Erfahrung kann ohne Vermittlung der Sinne stattfinden»; ebenso glaubte der hl. Johannes vom Kreuz, Kenntnis geistiger Wirklichkeit könne die Seele nur durch die Sinne erlangen, die er als «die Fenster ihres Kerkers» bezeichnete. In Ross Bleckners Op-art-Bildern von 1988/89 beschwört die bildübergreifende Regelmässigkeit seiner sich abwechselnden Licht- und Schattenstreifen womöglich den entropischen Erschöpfungszustand, den Hitzetod, der das Universum erwartet, wenn im gesamten System die Temperatur gleichmässig ist – jene absolut gleichmässige Energieverteilung, die gleichbedeutend ist mit Sterilität und Bewegungslosigkeit. Doch hinter diesen Bahnen bewegen sich farbige Lichtflecken, ganz wie die in der lurianischen Kabbala beschriebenen versprengten Lichtfunken, die danach streben, sich wieder mit Gott zu vereinigen.



(PHOTOS: ROSS BLECKNER)

Wenn Bleckner diese Bilder *Sex of Angels* betitelt, will er uns dazu verführen, das Undenkbare zu denken, denn uns wurde ja gesagt, Engel seien geschlechtslos. Sein «koan» ist jedoch alles andere als absurd und schon gar nicht ironisch, da es uns dazu zwingt, zuzugeben, wie beschränkt und anthro-pozentrisch unser Verständnis des «au-delà» ist. Selbst Dante, der des hl. Anselms Vergleich der Engel mit Bienen in ihrem ewigen Flug zwischen den Blumen der Erde und dem Bienenstock des Himmels aufgreift, erklärt uns, die Engelsgesichter seien flammengleich, ihre Flügel golden und ihre Körper von unbeflecktestem Weiss.

Dantes grosse Metapher für den Himmel ist Licht – verbrämtes Licht, vibrierendes Licht, schattenloses Licht, von keinem opaken Gegenstand unterbrochen, Licht, das wie ein Strom fliesst, lebender, strahlender Glanz, ein von den Millionen von Thronen ausströmendes Licht, das auf sich selbst zurückgeworfen wird, das «lumen gloriae», durch das der sinnengebundene Mensch Gott zu erschauen vermag. Der Danteske Himmel besteht aus mehreren körperhaften Sphären, die jeweils einander einbeschrieben sind; die letzte, äusserste Sphäre ist das Empyrium, das wahre Paradies, immateriell, eine Kaskade körperlosen, geistigen Lichts. Ebendiese metaphysische Sphäre beschwört Bleckners Bilderserie *Architecture of the Sky* (Himmelsarchitektur) von 1988/89, die abstrakter und strenger ist als die in den gleichen Jahren entstandenen Bilderzyklen *Nights without Knights* (Nächte ohne Ritter) und *Nights with Knights* (Nächte mit Rittern) und weitaus weniger skurril. In *Nights with Knights* steigen Vögel, die selbst Lichtnuklei sind, empor und herab, doch sie bilden lokal versprengte Ereignisse, sind einzelne Bewohner der Lüfte, während die Bilder des Zyklus *Architecture of the Sky* keine Nahaufnahmen irgendeines bestimmten Energieaustauschs sind, sondern vielmehr lange Einstellungen, Sternkarten, ja Panoramaaufnahmen eines galaktischen Systems. «Sie erzeugen Licht», wie Bleckner über seine Bilder sagt.

Diese Karten mögen den Sternenhimmel darstellen, sie sind aber auch das Hologramm einer Innen-, einer Geisteswelt. War es Husserl, der gesagt hat, der einzig verbliebene Verwendungszweck für die Metaphysik sei der, geistigen Vorgängen nachzuspüren oder sie auszulösen, und zwar solche Vorgänge, die andernfalls verborgen blieben, sofern sie nicht durch dieses ansonsten bedeutungslos gewordene Vokabular manipuliert würden? Wenn Bleckner über

seine Intentionen spricht, hören sich seine Formulierungen manchmal beinahe wie ein Gedicht von John Ashbery an. Er sagt, er möchte elliptisches Bewusstsein kartographisch aufzeichnen, oder er spricht vom «nahezu ununterbrochenen Licht, das von innen her seine Bahn zieht». Oder er sagt über sein Werk: «Es entspricht einer bestimmten Art von Innenleben. Zeichnungen beschreiben im Grunde einen ganzen Empfindungsvorgang.» Obgleich besessen vom Tod, hat Bleckner ebenso wie Ashbery jedwede Neigung zu letzten Dingen verdrängt durch eine freie, gründliche Sichtung des Gegenwärtigen – seiner Assoziationen, seiner Eindrücke, seiner Stimmung, ja sogar seiner Konsequenzen. Man bedenke, dass Ashberys Lieblingsbindewort «unterdessen» ist.

Wenn der Tod nicht der letzte Akt ist, der es einem ermöglicht, sich über das vorangegangene Stück ein Urteil zu bilden, wenn er nicht die Endsumme ist, die die himmlische Registrierkasse klingeln lässt, dann zählt er nicht als ein Ende, sondern als ein gemeinschaftlich begangener Anlass zur Erinnerung – und genau in diesem Sinn setzt Bleckner ihn auch ein. Er malt Kandelaber oder geheimnisvolle Gefässe als eine reiche Beute für die Toten. Er häuft Trophäen vor Gräbern auf, genauso wie die Römer neben einem Baumstamm die Kriegsbeute, die Rüstungen der Besiegten, leere Helme und Brustharnische, aufzuhäufen pflegten oder wie Jäger später Hirschgeweihe und Eberköpfe zu Trophäen machten. Gewalt (oder zumindest brutaler Triumph und gewalttätige Opferung) ist in den Begriff der Trophäe immer schon mit eingeflossen.

Eine Trophäe ist das Gegenteil eines Quilts. Das *Quilt Project* kann die Geschichte Tausender von Einzelpersonen sein, das Material und die Gesinnung jedoch sind suspekt, und das Kunstprodukt selbst ist irgendwie geschmacklos, ebenso vergänglich wie das Leben, dessen Summe es darstellt. Unpersönlichkeit ist der Preis für die Allgemeingültigkeit, die Ehrbarkeit und Beständigkeit der Denkmäler Bleckners, seine Aids-Denkmäler eingeschlossen. Eine Trophäe wie LIGHT AND DARK WORLD (Helle und dunkle Welt) von 1989 beschwört nicht nur einen Tod, sondern den Tod an sich und stellt ihn in einen komplexen Bezugsrahmen, welcher Verbindungen zum Universum (die doppelte Karte der Längen- und Breitengrade hinter der silbernen Trophäe), zur Kunstgeschichte (die Anspielung auf Monets Wasserlilien) und eine übergeordnete zoroastrische Dichotomie zwischen dem sonnendurchfluteten Reich des guten Gottes Ahura Masda und dem dunklen Reich seines bösen Widersachers Ahriman herstellt.

Mag Bleckner auch unpersönlich sein, so ist er doch zugleich leidenschaftlich. Mehr als einmal hat er nachdrücklich darauf hingewiesen, dass sein ganzes Schaffen von der Liebe inspiriert ist. In einem typischerweise von Einschiebseln durchsetzten Statement, das sowohl seine Inbrunst wie sein Gefühl für Schicklichkeit anklingen lässt, meinte er: «Ich habe Bilder stets als eine Art Haut betrachtet, die gleichsam Dinge zurück-, das heisst an ihrem Platz hält und sich straff über das von ihr Zurückgehaltene spannt. Der Maler röntgt dann Teile, die von der Haut bedeckt werden, und legt sie frei. Die Metapher ist bildlich (Haut, die die Zartheit dessen schützt, was sie verbirgt), doch das Endprodukt sollte nach meiner Vorstellung abstrakt sein: Es verwandelt sich im Entstehen von der Vorstellung eines Organs (wie ein Pochen in der Brustgegend) in eine Vorstellung von reinem Pochen an sich.»

Dieses Pochen führt uns natürlich zurück zu den Ursprüngen der Kunst schlechthin. Einer griechischen Legende zufolge wurde die Skulptur geboren, als eine junge Frau den Abdruck ihres Geliebten erblickte, den dieser beim Anlehnen an eine Lehmmauer hinterlassen hatte. Sie bat ihren Vater, ihr zu erlauben, ein Flachrelief zu schaffen, das die Umrisse des Körpers ihres Geliebten wiedergeben würde. Doch Skulptur ist Götzendienst; Ross Bleckner ist ein Schöpfer von Gemälden, von Ikonen, sofern eine Ikone ein geistiges Abbild ist, das auf uns blickt und uns nur dann mit Licht übergiesst, wenn wir uns dessen als würdig erweisen.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

Tiffany's

THE NEW YORK TIMES **INTERNATIONAL** TUESDAY, SEPTEMBER 21, 1993

Reuters

nd Bosnia and Herzegovina's 17 months of war, funerals and mourning continue. At one of seven funerals Sunday in itar, Drazena Perkovic, center, grieved for her husband, a Bosnian Croat commander who was killed in the fighting.

in, Bosnian Peace Talks Appear to Crumble

Eternal Brilliance
Tiffany "Swirls" of diamonds set in platinum.
Ear-clips, $10,750. Brooch, $7,800.
Also available in larger and smaller sizes.

TIFFANY & CO.
NEW YORK • FIFTH AVENUE AND 57TH STREET

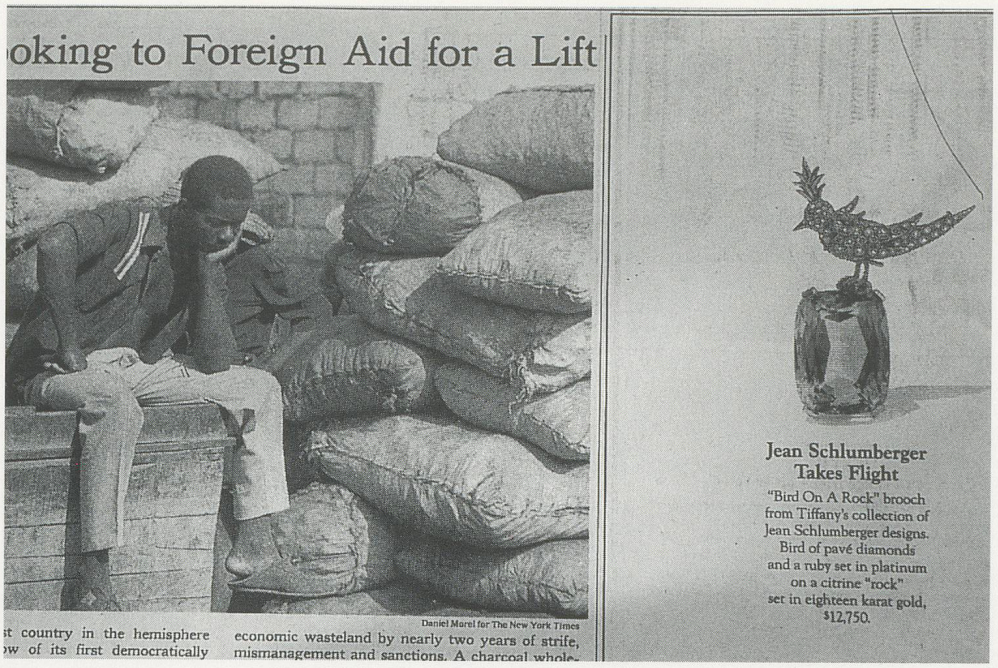
THE NEW YORK TIMES **INTERNATIONAL** FRIDAY, MARCH 26, 1993

d as Trying to Placate the West

Kevin Carter

placate the West, the Sudanese ing parts of the country's fam- it could be too late. A little girl, weakened from hunger, collapsed recently along the trail to a

Elephant Tale
"Baby Elephant" by Gene Moore
from his collection of enameled sterling silver
circus figures. 2½" high. $1,050



oking to Foreign Aid for a Lift

Daniel Morel for The New York Times

t country in the hemisphere economic wasteland by nearly two years of strife,
w of its first democratically mismanagement and sanctions. A charcoal whole-

Jean Schlumberger Takes Flight

"Bird On A Rock" brooch from Tiffany's collection of Jean Schlumberger designs. Bird of pavé diamonds and a ruby set in platinum on a citrine "rock" set in eighteen karat gold, $12,750.

THE NEW YORK TIMES **INTERNATIONAL** TUESDAY, SEPTEMBER 14, 1993

Associated Press

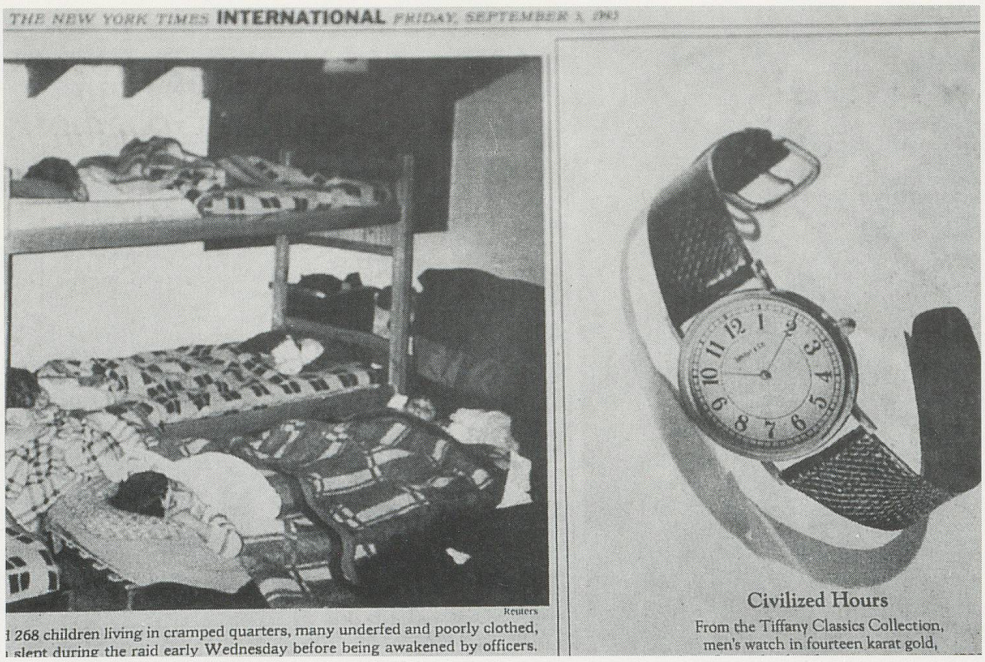
adishu yesterday after United Nations forces came under attack from Somali gunmen.

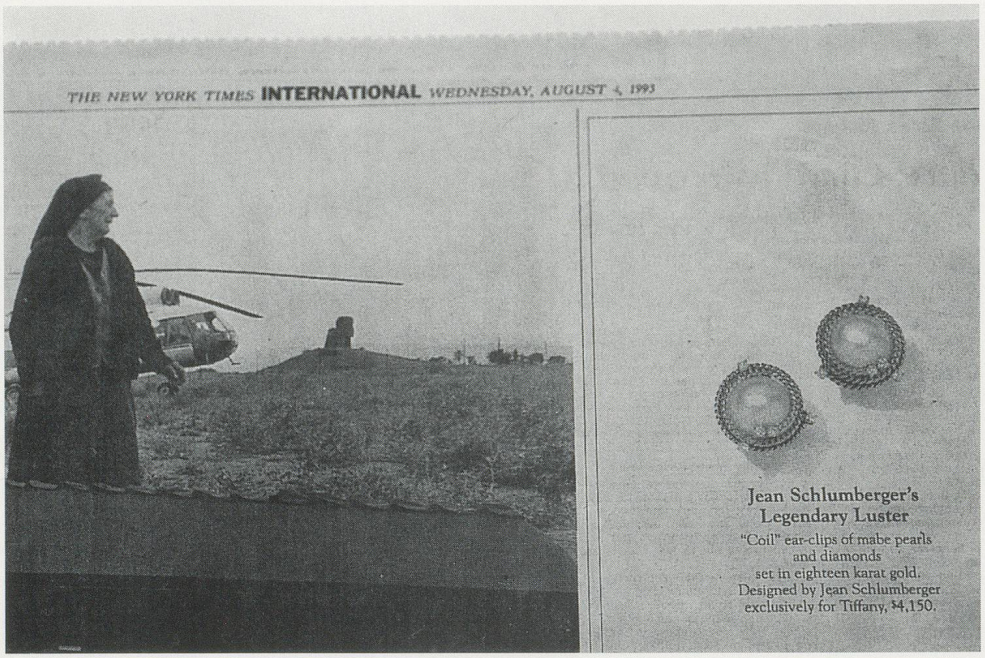
With Somali General's Militia

STREAMERICA

Transportation and Industry

Tiffany introduces Streamerica, a new collection of masculine accessories and timepieces in brushed steel, inspired by the aerodynamic designs and unbridled optimism of America's streamline age. Shown: "Carapace" pocket knife, $150. "Porthole" key ring, $150.


THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL FRIDAY, SEPTEMBER
Reuters
1 268 children living in cramped quarters, many underfed and poorly clothed,
slept during the raid early Wednesday before being awakened by officers.
Civilized Hours
From the Tiffany Classics Collection,
men's watch in fourteen karat gold,


THE NEW YORK TIMES INTERNATIONAL WEDNESDAY, AUGUST 4, 1993
Jean Schlumberger's
Legendary Luster
"Coil" ear-clips of mabe pearls
and diamonds
set in eighteen karat gold.
Designed by Jean Schlumberger
exclusively for Tiffany, $4,150.