

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1989)

Heft: 20: Collaboration Tim Rollins + K.O.S.

Artikel: Spleen and Ideal = Spleen und Ideal

Autor: Ellis, Stephen / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680192>

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: 04.04.2026

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

Spleen and Ideal

Artists who love their themes don't understand their predicament. Those who understand hate their themes, knowing that only what can't be ignored, absorbed, or accepted must be addressed. They recognize them as invasions of the psychic envelope, infections around which art forms like a scab. If only a cure were possible; if only they could return to that placid state of self-absorption which being an artist seems to promise: those days of idle hours filled with thoughts of nothing in particular. But the hated theme requires constant treatment. To get it, the artist is dragged from his isolation and forced into the world among the other victims of experience.

Ross Bleckner is certainly aware of his predicament. His theme is death, a subject which, for an artist here and now, is a kind of catastrophe. Death in contemporary art is treated as an ethical problem, an emblem of human cruelty or negligence

over which we have some prospect of control or influence, rather than as an existential problem over which we have none. Since the gates of heaven and hell were boarded up, leaving us to order our affairs strictly in this vale, the subject of our personal extinction – not through the agency of man but of time or nature – seems, literally, too mortifying to consider. For us, stripped of eschatology, the indifference of one person to another is less threatening than the notion that our beloved identity means less to the cosmos than the life of the sherpa means to Everest. Pity Ross Bleckner, knowing what a tough break it is not to be able to ignore the whole, grotesque, humiliating business; knowing how gauche it is to pose the existential question “Why was I born to die?” with its implication of pathetic nostalgia for the consolation of an afterlife. Small wonder that, in titling his recent series of paintings, Bleckner chose the phrase “The Architecture of the Sky” over the one from which it obviously derives: “the dome of heaven.”

STEPHEN ELLIS is a New York artist and critic.

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, o grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.

No less than the night's vault do I adore you,
Vessel of sorrow, O deeply silent one,
And even more I love you, my lovely one,
Because you flee from me and, ornament of my nights,
Ironically you seem to multiply the miles
That separate my arms from blue immensities.¹

Charles Baudelaire, *SPLEEN ET IDÉAL*

Five big paintings, so far, make up the series. At 106 by 92 inches, the abstracted image of a half-dome spinning, each one looms over you, as if seen from below. The dome is mapped by small spots and welts of paint and by small craters in the surface, all of which are arranged in horizontal tiers of arcs whose decreasing diameter gradually climaxes in a semicircular "oculus" of light at the top of the picture. These tiny craters in the upper layers of the paint are formed by gobs of resin which are first allowed to dry in the wet paint and then picked out to reveal bright green or yellow underpainting shining through the holes. The texture of the skin of the upper layers is peculiar – heavy and thick with repeated coats, waxy in areas, oil-stained or matte in others. The paint, impregnated with metallic pigments – bronze, copper or graphite – is flecked with infinitesimal glittering points. The twilight glow that dapples the lower parts of the pictures, as if disseminated from the oculus, is applied in somber glazes,

muted streaks and impasto smears that suggest the stained or corroded surfaces of old stone or metal, perhaps the walls or coffered ceilings of those great vaults that make concrete the image of the dome of heaven.

From its archaic inception (for example, in Egyptian paintings of the goddess of the sky arched over the plate of earth) that image has been conceived as female, and maternal. The dome beckons the gaze of a single individual, ideally centered under the focal point of the oculus, away from those who surround him, upward into a private, sheltering realm. The dome embodies of awe, desire and consolation in the form of a cervix like cup looming overhead. Its insistent, ascending rhythm draws the viewer upward with all the force of desire, and, contracting at the oculus, delivers him into the empyrean. Desire, contraction, release: the sequence describes the subjective, solitary experience both of birth and death – at least as we imagine them, suspended

between the two. It also describes what, according to Bataille, is the third moment of total solitude, when consciousness is absorbed completely by sensation: *la petite mort*. In a single form, the dome fuses images of birth, orgasm, and death, expressing the solitude of release in spatial and tactile terms.

It is through touch that Bleckner invests his image with another, stranger content. He thinks in touch, or more precisely, in material consistency, as Klee thought in line and Mondrian in rhythm. He is a studio alchemist, incessantly concocting arcane potions of waxes, resins, and varnishes, and manipulating these recipes on the canvas with elaborate and idiosyncratic craft. Responding to critics who have attacked the odd, varnish-soaked patches and streaks on his paintings as unintentional smears, he cries, "Those are shapes!" The images in his paintings, even in the apparently art-historical references of the stripe paintings, are inseparable from the paint. In fact, they develop simultaneously. That alone isn't remarkable, but the extent of his identification with the substance of the paint is. The stripe motif itself was first suggested to him by the vertical smears left on the canvas after wiping down a picture with which he was dissatisfied; only after the physical experience did he begin to educate the image with lessons from art history. Bleckner claims that this obsession with surface, perhaps never so intense as in the "Architecture" series, went so far that he was afraid to go out to eat during the painting process for fear that one of the innumerable layers would dry too fast and ruin the effect he was searching for.

He had good reason to worry: in addition to the complex symbolic content inherent in the structure of the dome, each specific tactile association embedded in the paint carries a separate network of allusion – as, for example, the resemblance of the surface to stone or metal imbues the architectural imagery with a funereal grandeur. All these illusions must blend in a complex minor chord, like the concluding tone of a requiem.

But if it is a requiem, it is a pagan one – because the same muted bronze, copper and slate that at

one moment recall a ruined vault, in the next look unmistakably like skin; in particular like the skin of Africans covered with dust and paint in preparation for some religious ceremony. Reinforcing that impression are parallel rows of low, irregular ridges, like scarification weals, connecting the tiers of craters and bumps in paintings I, II and IV of the series. One also remembers that cuts inflicted during the scarification process are deliberately rubbed with dust in order to infect them and promote the formation of scar tissue. By raising these welts on the surface of his paintings, Bleckner forces the eroticism of the dome image toward a kind of theological sadomasochism. Clearly, he's not intending this as some mocking gesture; the effect is too restrained, too grave, and, finally, too beautiful for that.

John Zinsser, in an article on the "Architecture" paintings (*ARTS MAGAZINE*, Sept. '88), quotes Bleckner as saying that the distribution of the points of light in another recent series of paintings follows the patterns formed on the skin by the lesions of Kaposi's Sarcoma. Zinsser independently refers to the punctures in the paint skin of the "Architecture" series as "abcess-like." Considering the evidence, it requires no great leap of imagination to see that Bleckner is constructing parallel metaphors from these different wounds – scars, lesions, abscesses – all of which are, in a sense, inflicted by sexuality.

Although many of Bleckner's paintings in the last few years are intended as elegies to friends and colleagues who have died of AIDS, on the evidence of his pictures, his preoccupation with death as a subject predates that specific concern, important as it undoubtedly is to him. Among many possible examples are paintings from the late '70s and early '80s which confront the viewer with dense, light-absorbent black walls that bury pictorial space, as it were, alive. Over time the wound has become much more for Bleckner than the sign of the devastation wrought by a particularly insidious disease; it has become a symbol for the permeation of the erotic by the awareness of death. Ultimately, all the pictorial tropes, both architectural and tactile, have a single goal: the

erotic union of a celestial image of eternity with a corporeal image of mortality.

Baudelaire envisaged readers to whom the reading of lyric poetry would present difficulties . . . Will power and the ability to concentrate are not their strong points . . . they are familiar with the spleen that kills interest and receptiveness. It is strange to come across a lyric poet who addresses himself to this, the least rewarding type of audience. There is of course a ready explanation for it. Baudelaire was anxious to be understood; he dedicates his book to kindred spirits. The poem addressed to the reader ends with the salutation: *Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*

Walter Benjamin, "ON SOME MOTIFS IN BAUDELAIRE"²

A second catastrophe visited on Bleckner by his theme is a corollary of the first. Death, the proscribed subject, dictates a formal mode which has fallen into disrepute in contemporary abstraction: the lyric – the mode appropriate for addressing subjective experience. For the audience attuned to sensation rather than to experience, it is a mode which is irrelevant, invisible. Not surprisingly, at present, most lyric (not to be confused with Greenbergian lyrical) abstraction is either formally unimaginative, naively sentimental or both despite the persistent lyric strain in American painting that extends from Arthur Dove and Marsden Hartley, through Arshile Gorky, Ad Reinhardt and Mark Rothko, to Agnes Martin and Brice Marden. Bleckner's ambition, in part, is to restore to abstraction the lyric content denied it by the Greenbergian and Minimalist critiques of the '60s. This restoration is a project undertaken, with varying degrees of success, by a number of artists of his generation. Its origin parallels that ascribed by Walter Benjamin to the philosophy of Bergson which "arose in reaction to the age of big-scale industrialism. In shutting out this experience the eye perceives an experience of a complementary nature in the form of its spontaneous after-image." By analogy, the lyric image in contemporary American painting is the spontaneous after-image provoked by the blinding glare of

big-scale media. These artists envision a subjective, private world which is the complement of the ersatz community of television.

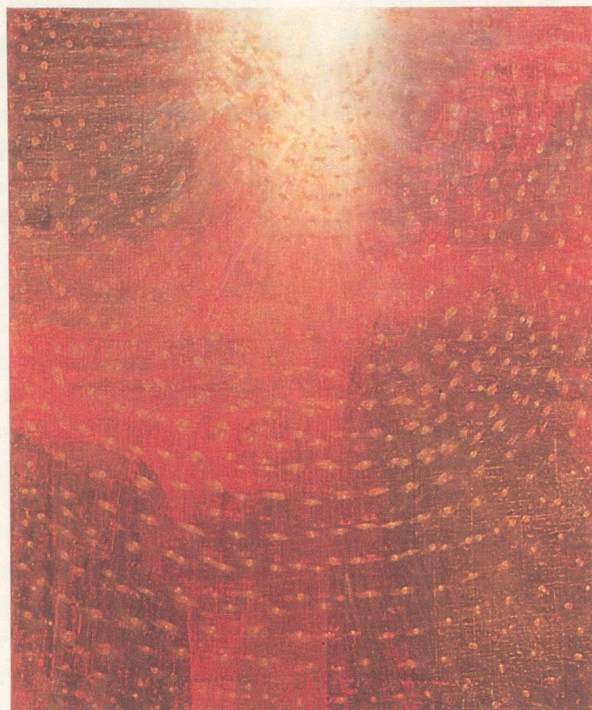
To the American eye, scarcely able to shut out the glare by any means, any after-image, however pale, appears inordinately precious.

Bleckner's hatred of his theme and its attendant mode rescue him from the danger of that preciousness – the danger of withdrawing from lived experience into a peaceful dream – and allow him to fix an image that is visible against the glare. The signs of his resistance are the ingenuity, determination and wit with which he has attempted to break the grip of his lyric impulse: imprisoning it behind the bars of an assumed, inauthentic formalism in the stripe paintings; mocking it with the sleaziest sort of irony in the "wrapping paper" paintings (those where stripes are decorated with gaudy ribbons and bows); hyperbolizing its sentimentality in the mawkish paintings of funerary urns and little songbirds and the like. All this is deliberate hypocrisy; hypocrisy that burns away the polluted atmosphere obscuring the lyric image. Having accomplished that, at least for a moment, evasion becomes unnecessary; he can speak frankly because he has told lies so ludicrous they make the truth seem credible. In that momentary vacuum, the "Architecture of the Sky" paintings become visible, shining like "a star without atmosphere." These paintings demand viewers who trust the debased lyric image as little as Bleckner does – and who need it as desperately, an audience that knows "the majority of our . . . painters are liars, precisely because they fail to lie." They need a double, a brother, a hypocrite viewer.

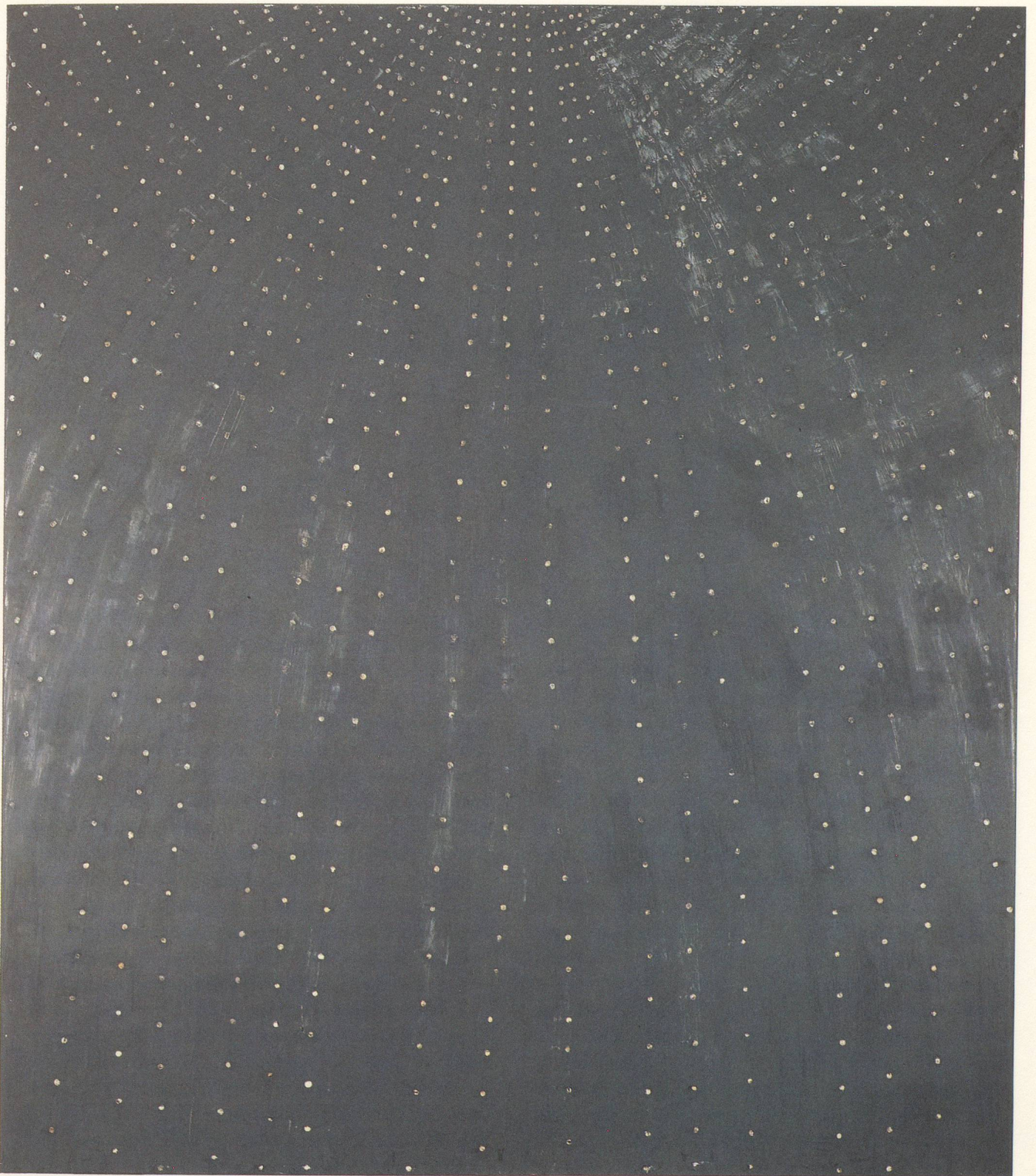
FOOTNOTES

¹ The stanza quoted is number 25 in Baudelaire's "Spleen et Idéal" from *FLEURS DU MAL* (see below).

² Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire," reprinted in *ILLUMINATIONS*, Hannah Arendt, ed., Schocken Books, New York, 1969, p. 155, translated by Harry Zohn. Since no separate credit is given there for the translations of Baudelaire, I assume they are also Zohn's. The two unattributed quotations in the last paragraph of my piece are also fragments from Baudelaire cited by Benjamin on pp. 191 and 194 of his "Baudelaire" text. It should be obvious that the third section of my essay rests on Benjamin's like a small sculpture on an enormous base.



ROSS BLECKNER, *ALWAYS SAYING GOODBYE*, 1987,
OIL ON LINEN / ÖL AUF LEINWAND, 48 x 40" / 122 x 102 cm.



ROSS BLECKNER, *ARCHITECTURE OF THE SKY III* / ARCHITEKTUR DES HIMMELS III, 1988,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 106 x 92" / 269 x 234 cm.

Spleen und Ideal

Künstler, die ihre Themen lieben, verstehen ihre Grundvoraussetzungen nicht. Die sie aber verstehen, hassen ihre Themen in dem Wissen, dass nur, was nicht ignorierbar, absorbierbar, akzeptierbar ist, behandelt werden muss. Sie erkennen in ihnen die Invasoren der psychischen Schale, Infektionsherde, um die die Kunst sich legt wie eine Kruste. Wenn es dagegen nur ein Mittel gäbe, zurückzukehren in jenen friedlichen Zustand der Selbstversenkung, den das Künstlersein zu versprechen scheint: jene Mussestunden, angefüllt mit Gedanken an nichts Besonderes. Doch das verhasste Thema verlangt nach ständiger Behandlung. Zu diesem Zweck wird der Künstler aus seiner Isolation gezerrt und in die Welt zu den anderen Opfern der Erfahrung gezwungen.

Ross Bleckner ist sich dieser Grundvoraussetzung sicherlich bewusst. Sein Thema ist der Tod, als Gegenstand für einen Künstler hier und jetzt eine regelrechte Katastrophe. In der zeitgenössischen Kunst wird der Tod als ethisches Problem gehandelt, als Sinnbild menschlicher Grausamkeit oder Gleichgültigkeit, das

wir bis zu einem gewissen Grad kontrollieren oder beeinflussen können, nicht aber als – unlenkbares – existentielles Problem. Seit die Tore von Himmel und Hölle vernagelt wurden und wir nun unsere Angelegenheiten hier auf Erden rigoros zu regeln haben, scheint das Thema unserer eigenen Ausrottung – nicht von der Hand des Menschen, sondern durch die Zeit oder die Natur – im wahrsten Sinne allzu tödlich, um es anzugehen. Für uns, der Eschatologie beraubt, ist die Gleichgültigkeit der Menschen untereinander weniger bedrohlich als die Tatsache, dass unsere geliebte Identität für den Kosmos weniger bedeutet als das Leben der Sherpa für Everest. Armer Ross Bleckner, kennt er doch das harte Los, das ganze grotesk-entwürdigende Schauspiel nicht ignorieren zu können; und wie ungeschickt es ist, jene existentielle Frage zu stellen: «Warum bin ich zum Sterben geboren?», mit all ihrer pathetischen Sehnsucht nach tröstendem Leben nach dem Tod! Da ist es kaum erstaunlich, dass Bleckner in seiner neuen Bilder-Reihe durch den Titel «The Architecture of the Sky» sich auf ihre offensichtliche Quelle bezieht: den «Dom des Himmels».

STEPHEN ELLIS ist Künstler und Kritiker in New York.

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
O vase de tristesse, o grande taciturne,
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Que séparent mes bras des immensités bleues.

*Wie ich im dom der nacht gebete summe:
Gefäss der traurigkeit und grosse stumme!
So flehe ich zu dir ob du auch fliehst
Und meiner nächte schmuck vorüberziehst
Um höhnisch noch den abstand auszuweiten
Den weg zu blauen unermesslichkeiten.¹*

Charles Baudelaire, *SPLEEN ET IDÉAL*

Fünf grosse Bilder umfasst die Serie bisher. Mit 270 x 234 cm türmt sich das abstrahierte Bild einer Halbkuppel – rotierend – über dem Betrachter auf, als schaute dieser von unten hinauf. Die Kuppel besteht aus kleinen Farbpunkten und -wülsten sowie kleinen Kratern in der Oberfläche, die allesamt in horizontalen Bogenreihen angeordnet sind, welche mit abnehmendem Durchmesser allmählich zu einem halbkreisförmigen «oculus» aus Licht am oberen Rand des Bildes aufsteigen. Die kleinen Krater in den oberen Farbschichten entstanden durch Harzklumpen, die zunächst in der nassen Farbe trockneten und dann herausgeholt wurden, so dass das leuchtende Grün oder Gelb der unteren Farbschichten durch die entstandenen Löcher schimmert. Die Oberfläche ist von eigentümlicher Beschaffenheit – schwer und dick durch mehrfache Schichten, wächsern zuweilen oder ölbefleckt, manchmal auch matt. Die mit Metallpigmenten – Bronze, Kupfer oder Graphit – versetzte Farbe ist gesprenkelt von winzig kleinen Glitzerpartikeln. Das zwielfichtige Glühen, das den unteren Teil der Bilder durchsetzt, als würde es vom «Himmelsauge» aus versprengt, ist in mattem Glanz aufge-

bracht, in gedämpften Strichen und Impasto-Spuren, die an die fleckige oder rostige Oberfläche alter Steine oder von Metall denken lassen, der Wände oder Kassettendecken jener grossen Kuppeln vielleicht, die dem Bild des Himmelsdoms seine Gestalt geben.

Im Altertum (beispielsweise in den ägyptischen Darstellungen der Göttin des Himmels, die sich über die Erdplatte wölbt) galt dieses Bild als weiblich, als Sinnbild der Mutterschaft. Die Kuppel zieht den Blick des einzelnen Individuums hinein in sich, vollkommen zentriert durch den Fokus des Scheitels, weg von allen anderen um ihn herum und aufwärts in ein privates, bergendes Reich. Die Kuppel verkörpert Furcht, Sehnsucht und Trost in Form eines muttermundhaften Kelchs, der hoch oben erscheint. Der beharrlich aufsteigende Rhythmus zieht den Betrachter hinauf mit aller Macht des Begehrens und entlässt ihn, im Scheitelpunkt kontrahierend, ins Empyreum. Begehren, Kontraktion, Erlösung – die Abfolge beschreibt die subjektiv-einsame Erfahrung der Geburt und des Todes – oder was wir uns, frei schwebend zwischen beidem, darunter vorstellen. Sie umschreibt auch den – nach Bataille – dritten Moment totaler Einsamkeit,

wenn nämlich das Bewusstsein vollends vom Empfinden aufgesogen wird: *la petite mort*. In einer einzigen Form verschmilzt die Kuppel die Bilder von Geburt, Orgasmus und Tod; räumlich und greifbar kommt die Einsamkeit der Erlösung zum Ausdruck.

Durch taktile Qualitäten versieht Bleckner sein Bild mit einem anderen, seltsamen Inhalt. Er denkt in Tastbarem, genauer gesagt, in Materialbeschaffenheit, so wie Klee in Linien dachte und Mondrian in Rhythmen. Er ist ein Atelier-Alchimist, der unablässig geheimnisvolle Gebräue aus Wachs und Harz und Lack zusammenrührt und diese Rezepturen dann auf der Leinwand mit Raffinement und idiosynkratischem Geschick manipuliert. Kritikern, die seine seltsam lackdurchtränkten Flecken und Spuren als willkürliches Geschmiere abtun, schreit er zu: «Das sind Formen!» In seiner Malerei sind die Bildelemente, selbst in den offensichtlich kunstgeschichtlichen Bezügen der Streifen-Bilder, nicht zu separieren von der Farbe. Sie entstehen denn auch simultan. Das allein wäre noch nicht bemerkenswert, das Ausmass seiner Identifikation mit der Farbsubstanz hingegen schon. Auf das Streifenmotiv stiess er durch die vertikalen Spuren, die übriggeblieben waren, nachdem er ein Bild, mit dem er nicht zufrieden gewesen war, heruntergewischt hatte. Erst nach dieser physischen Erfahrung begann er, dem Bild Unterricht in Kunstgeschichte zu erteilen. Nach Bleckners Worten ging dieser leidenschaftlich besessene Bezug zur Oberfläche, die vielleicht niemals so intensiv war wie in der «Architecture»-Serie, soweit, dass er Angst hatte, während des Malvorgangs zum Essen zu gehen, weil er fürchtete, eine der zahllosen Schichten könne zu schnell trocknen und die Wirkung zerstören, die er anstrebte.

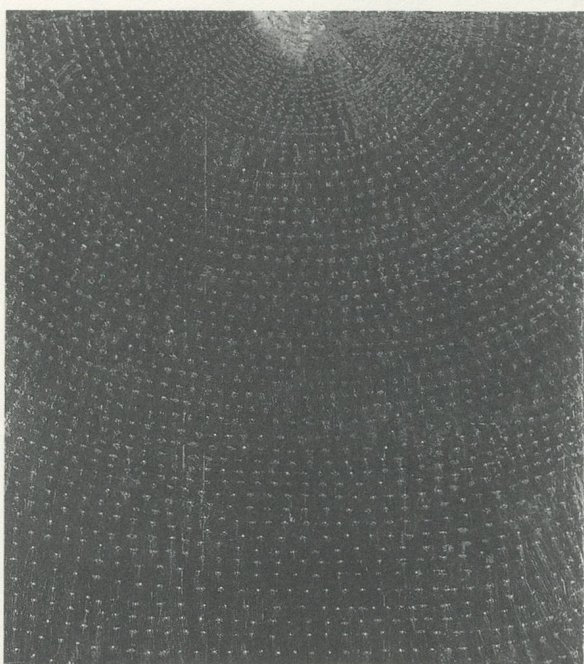
Er hatte allen Grund dazu: abgesehen von dem komplexen Symbolgehalt, der der Kuppel-Struktur innewohnt, entspannt jede einzelne, der Farbe innewohnende taktile Assoziation ein eigenes Netz von Anspielungen. Eine wie Stein oder Metall wirkende Oberfläche beispielsweise verleiht dem architektonischen Bild etwas von Grabespomp. All diese Illusionen sollen sich zu einem komplexen Moll-Akkord vereinigen, wie der Schlussston eines Requiems.

Doch dieses Requiem, so es denn eines ist, ist heidnisch. Denn dieselbe stumpfe Bronze, das Kupfer und

der Schiefer, die im einen Augenblick noch die zerstörte Kuppel zeigen, sehen im nächsten schon wie Haut aus; vor allem wie die Haut von Afrikanern, bedeckt mit Staub und Farbe für einen religiösen Ritus. Verstärkt wird dieser Eindruck durch parallele Reihen tiefer unregelmässiger Wülste, Opferstriemen gleich, die die Ketten von Kratern und Beulen in den Bildern I, II und IV miteinander verbinden. Das erinnert auch an jene Schnitte, die während Opfer-Ritualen angebracht und bewusst mit Staub eingerieben werden, um eine Infektion auszulösen und die Bildung von Narbengewebe zu fördern. Mit diesen Wülsten auf der Bildfläche treibt Bleckner die Erotik des Kuppelbildes in eine Art theologischen Sadomasochismus. Dabei handelt es sich mit Sicherheit nicht um eine ironische Geste; die Wirkung ist dazu viel zu verhalten, zu ernst und schliesslich auch zu schön.

In einem Artikel über die «Architecture»-Bilder (ARTS MAGAZINE, Sept. 88) zitiert John Zinsser Bleckner; danach greift die Verteilung von Lichtpunkten in einer weiteren neuen Bild-Reihe die Muster in der Haut auf, die durch die Verletzungen von Kaposi Sarcoma entstanden sind. Die Punktierung der Farbhaut in der «Architecture»-Serie empfindet Zinsser seinerseits «wie Abszesse». Bei solcher Offensichtlichkeit bedarf es keiner grossartigen Phantasie zu erkennen, dass Bleckner parallele Metaphern aus all diesen Verwundungen – Narben, Verletzungen, Abszessen – schafft, die in einem gewissen Sinne alle aus der Sexualität resultieren.

Viele Bilder Bleckners aus den letzten Jahren sind wohl unverkennbar Elegien auf Freunde und Kollegen, die an AIDS verstarben; doch seine Beschäftigung mit dem Tod als Thema bestand bereits vor diesen spezifischen Ereignissen, so wichtig sie auch zweifellos für ihn sind. Es gibt dafür viele Beispiele, etwa die Bilder aus den späten 70er und frühen 80er Jahren, die dem Betrachter dichte, lichtverschluckende schwarze Wände entgegenhalten, den Bildraum sozusagen lebendig begrabend. Mit der Zeit wurde aus der Wunde für Bleckner mehr als das Zeichen der Zerstörung durch eine besonders heimtückische Krankheit; sie ist Symbol geworden für die Durchdringung der Erotik mit Todesbewusstsein. Letztendlich haben alle bildnerischen Formen, die architektonischen wie die taktilen, nur ein Ziel: die erotische Verschmelzung des



*ROSS BLECKNER, ARCHITECTURE OF THE SKY I/
ARCHITEKTUR DES HIMMELS I, 1988,
OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, 106 x 92 "/>269 x 234 cm.
(PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)*

*ROSS BLECKNER, ARCHITECTURE OF THE SKY II/
ARCHITEKTUR DES HIMMELS II,
1988, OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, 106 x 92 "/>269 x 234 cm.
(PHOTO: ZINDMAN/FREMONT)*

himmlischen Ewigkeits-Bildes mit einem physisch fassbaren Bild von der Sterblichkeit.

Baudelaire hat mit Lesern gerechnet, die die Lektüre von Lyrik vor Schwierigkeiten stellt... Mit ihrer Willenskraft und also auch wohl ihrem Konzentrationsvermögen ist es nicht weit her... sie sind mit dem Spleen vertraut, der dem Interesse und der Aufnahmefähigkeit den Garaus macht. Es ist befremdend, einen Lyriker anzutreffen, der sich an dieses Publikum hält, das undankbarste. Gewiss liegt eine Erklärung bei der Hand. Baudelaire wollte verstanden werden: er widmet sein Buch denen, die ihm ähnlich sind. Das Gedicht an den Leser schliesst mit der Apostrophe: *Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*

Walter Benjamin, «*ÜBER EINIGE MOTIVE BEI BAUDELAIRE*»²

Eine zweite Katastrophe, von der Bleckner durch seine Thematik heimgesucht wird, ergibt sich aus der ersten. Der Tod, dieses gemiedene Thema, gebietet eine formale Methode, die in der zeitgenössischen Abstraktion in Misskredit geriet: das Lyrische – jene Form, in die man subjektive Erfahrung giesst. Für ein auf Sensationen statt Erfahrung eingestimmtes Publikum ist es eine irrelevante, unsichtbare Form. Es überrascht nicht, dass zurzeit lyrisch gestimmte Abstraktion (nicht zu verwechseln mit der vom Kritiker Clement Greenberg portierten Kunstrichtung der 60er Jahre) entweder an formaler Phantasielosigkeit oder naiver Sentimentalität krankt – oder an beidem, und das ungeachtet der durchgehenden lyrischen Tradition in der amerikanischen Malerei, von Arthur Dove und Marsden Hartley über Arshile Gorky, Ad Reinhardt und Mark Rothko bis hin zu Agnes Martin und Brice Marden. Zu einem Teil geht es Bleckner darum, der Abstraktion jenen lyrischen Gehalt zurückzugeben, den die Greenbergschen und Minimal-Kritiker der 60er Jahre in Abrede stellten. Dieser Wiederherstellungsversuch wird, mit unterschiedlichem Erfolg, von einer ganzen Reihe Künstler seiner Generation unternommen. Dessen Ursprung entspricht dem, den Walter Benjamin der Philosophie Henri Bergsons zuschreibt, welche als Reaktion auf den Industrialismus grossen Stils erwuchs. Indem sich der Blick dieser Erfahrung verschliesst, nimmt das Auge eine Erfahrung komplementärer Natur in Form des spontanen Nachbildes wahr (zitiert nach Benjamin). Analog ist das lyrische Bild in der zeitgenössischen amerikanischen Malerei das spontane Nachbild der blendenden Grellheit von Medien grossen Stils. Diese

Künstler entwerfen eine subjektiv-private Welt als Gegenbild zur Ersatz-Gesellschaft des Fernsehens. Dem amerikanischen Auge, das sich kaum dem grellen Glanz verschliessen kann, ist jedes Nachbild, so blass es auch sein mag, ungeheuer kostbar.

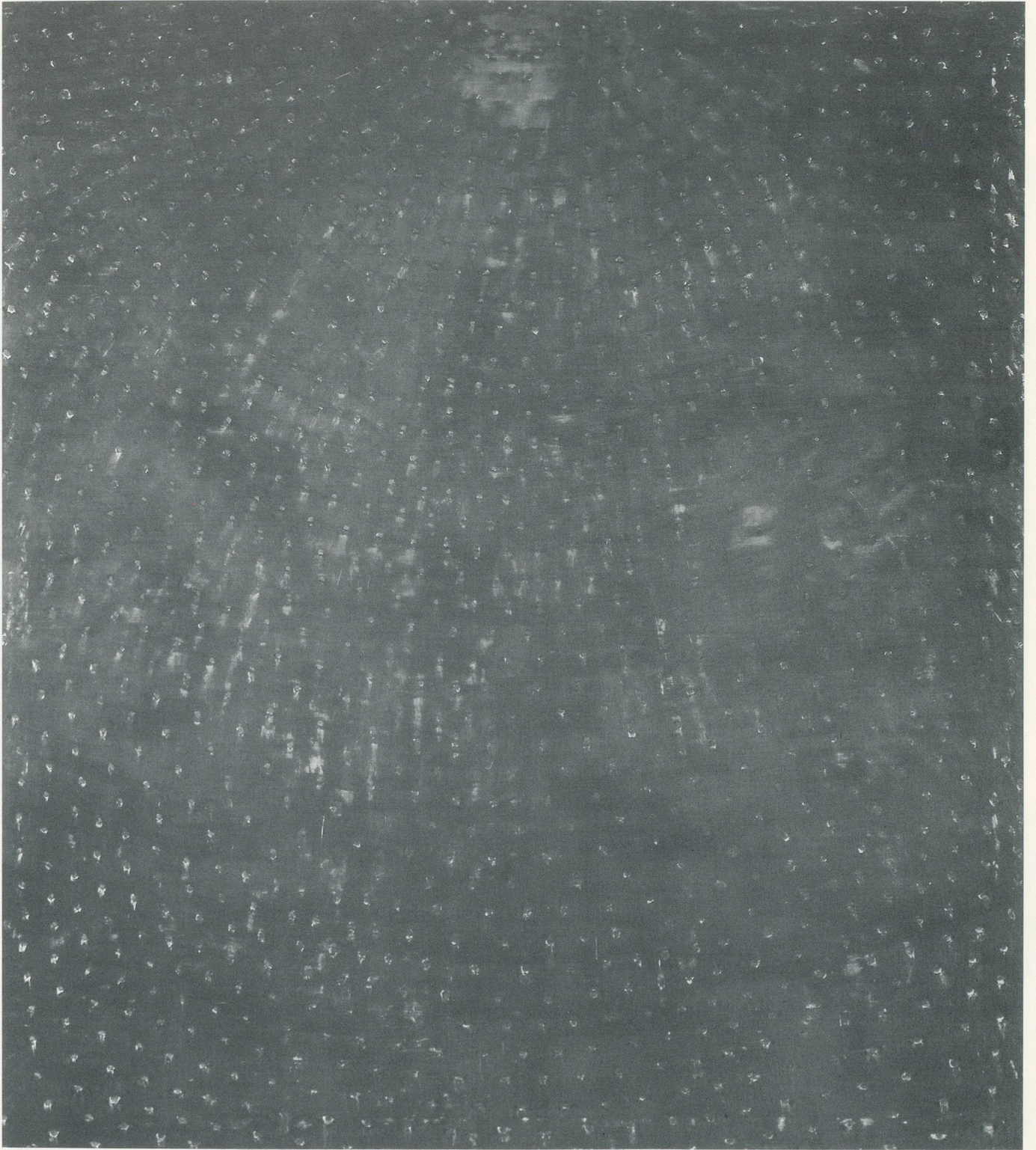
Bleckners Hass auf sein Thema und dessen Modi retten ihn vor der Gefahr dieser Kostbarkeit – der Gefahr, sich aus der gelebten Erfahrung zurückzuziehen in einen friedlichen Traum – und lassen ihn ein Bild fixieren, das vor der Grellheit sichtbar ist. Zeichen seines Widerstands sind sein Scharfsinn und seine zielsichere Intelligenz, mit denen er auch den Zugriff seines lyrischen Impulses zu durchbrechen suchte: er bannte ihn hinter die Gitterstäbe eines vorgetäuscht unauthentischen Formalismus in den Streifen-Bildern; er sprach ihm Hohn mit feiner Ironie in den «Packpapier»-Bildern (wo die Streifen mit kitschigen Bändern und Schleifen dekoriert sind); er übertrieb dessen Sentimentalität in den rührseligen Bildern von Graburnen, kleinen Singvögeln und so weiter. All das ist bewusste Hypokrisie, eine Scheinheiligkeit, die jene das lyrische Bild vernebelnde, verdorbene Atmosphäre ausbrennt. Ist das vollzogen, für einen Augenblick zumindest, so wird die Ausflucht überflüssig. Er kann aufrichtig sprechen, denn die Lügen hat er so dick aufgetragen, dass die Wahrheit dagegen wirklich glaubhaft scheint. In diesem augenblickhaften Vakuum scheinen die «Architecture of the Sky»-Bilder auf, leuchtend wie «ein Gestirn ohne Atmosphäre». Diese Bilder brauchen Betrachter, die dem heruntergekommenen lyrischen Bild ebenso wenig trauen wie Bleckner – und es zugleich genauso dringend benötigen, ein Publikum, das weiss, dass «unsere meisten Landschaftler Lügner (sind), gerade weil sie zu lügen verabsäumen». Sie brauchen ein Ebenbild, einen Bruder, einen Hypokriten als Betrachter.

(Übersetzung: Nansen)

ANMERKUNGEN

1) Die zitierte Strophe ist die Nummer 25 in Baudelaire's «Spleen et Idéal» aus den FLEURS DU MAL in der Übertragung von Stefan George.

2) Walter Benjamin, «Über einige Motive bei Baudelaire», in: GESAMMELTE SCHRIFTEN, Bd. I. 2, Suhrkamp 1978, S. 607. Die beiden nicht bestimmten Zitate im letzten Abschnitt meines Textes stammen ebenfalls von Baudelaire und werden von Benjamin auf den Seiten 650 und 653 seines «Baudelaire»-Textes erwähnt. Es dürfte nicht zu übersehen sein, dass der dritte Teil meines Aufsatzes auf dem von Benjamin basiert als eine kleine Fortschreibung eines enormen Korpus.



ROSS BLECKNER, *ARCHITECTURE OF THE SKY IV* / ARCHITEKTUR DES HIMMELS IV, 1989,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 106 x 92" / 269 x 234 cm. (PHOTO: ZINDMAN / FREMONT)