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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 34: Collaborations Ilya Kabakov & Richard Prince

Artikel: Abstract monsters = Abstrakte Ungeheuer

Autor: McGrath, Patrick / Heibert, Frank

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681313

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: 06.01.2026

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

PATRICK McGRATH

ABSTRACT MONSTERS

There's a consistent tension in the paintings of Stephen Ellis between the order and discipline of the grid, on the one hand, and certain smeary urges that tend toward a more allusive, imprecise, emotional surface. Contained dissolution seems to be the dynamic, structure coping with inherent entropy, an idea that throws up all sorts of analogies: the movement of imagination within knowledge, for instance. What Ellis has done over the last few years is to develop within the parameters of this core idea a vivid set of variations and possibilities of the grid-smear tension, a sort of ongoing report on how the structure is holding up, how straight the thinking is, what's going on between the lines.

In works from 1990 broad red horizontal bands tend to dominate the canvas, superimposed upon a grid pattern which, though often obscured and almost lost, nonetheless rigorously organizes the field. It's in the spaces between the strictly controlled linearity of grid and band that the system starts to lose its grip. Streaky washes of paint move along these tightly defined channels in a quirky random manner, altogether at odds with the patterned logic of the surroundings. In UNTITLED (1990) two slender horizontal panels between large blocks of red suggest glass plates on which blood has been smeared. Blood on glass means violence. Its containment, however, in a series of horizontal frames calls up images of the microscope, the laboratory, the forensic pathologist: science, system, order, law.

PATRICK McGRATH is the author of the novels *The Grotesque* and *Spider*. *Haggard's Disease* will be published by Poseidon in 1993.

In other paintings of that year the smeared panels have a rather more ineffable quality; they express an incompleteness and whimsicality that again seem to contradict the spirit of the tight-worked grid. A sort of Twomblyesque scribble, semi-erased, makes jerky progress along four panels of a 1990 UNTITLED. It resembles the empty writing of a mad hand. But it's a mad hand kept level by straight ruled lines, like the page of an exercise book found in an asylum. In another, four strong red bars are laid across what look like the slim trunks of beech trees with delicately flaking brown bark that smudges the empty spaces between. But in the red bars the trees resolve to rigid parallel vertical lines, as though an emergent imagery, messy and idiosyncratic, were being forcibly subjugated to the purity of disciplined abstraction.

It's here at the interface of abstraction and image that an interpretation of Stephen Ellis's painting can be attempted. In the hands of a contemporary painter, modernist abstraction is but one of a repertoire of genres, all available for deployment in an art that no longer aspires to communicate "absolutely new form" in the modernist sense. Ellis has written of the painter who "works in a studio overpopulated by the enormous ghosts of modernism." The gestures of these studio-ghosts are basic materials for the contemporary artist who appropriates them for rearrangement, exaggeration, or straight reproduction. From these ghost-gestures a monster takes shape, a creature whose every part once belonged elsewhere. What did not exist elsewhere, however, are the specific interrelationships of these appropriated parts, with the result that the meaning of the work resides not in some essence or identity it may or may not pos-

sess, but in the play of its elements. Ellis calls this practice "syntactical abstraction," and cites as one of its defining moments Cy Twombly's decision to treat Abstract Expressionist gesture as a rhetoric: "a device to be employed rather than a drama to be enacted."

In the light of these ideas, Stephen Ellis's paintings can be read as complex systems of reference, employing as they do minimalist grids, stripes and serial arrangements, flurries of Expressionist brushwork, and copious allusions to the gestures of the studio-ghosts. The tensions energizing them would from this perspective be the effect of colliding signs, elements of disparate painterly discourses creating abstract monsters out of old parts in new combinations. What emerges, however, in a dazzling series of paintings exhibited earlier this year, is that a body of work that has in a sense been "about" language all along can shift from a mode of precise articulation into poetry.

A series of vertical columns, red and black, of varying widths, are ranged across the canvas. The texture is not consistent—here the paintwork solid red, here fading and ageing, here bleeding from the edge in long diagonal washes. Here an edge is ragged, here straight, here a slender vertical wobbles, here it's true. But in two columns of the canvas a spongy, smeary green predominates, an organic green that somehow takes up the hints of wobble and decay elsewhere in the painting by evoking the color and texture of m o s s . The painting is infested with moss. So these crumbling fragments of a distressed painterly idiom—what are they good for but ruins? The contemporary painter is an architect of ruins, collecting his bits of debris like an old *bricoleur* and patching them together with wit and affection into structures that miraculously cohere. There is great warmth and humor in this complicated piece of abstraction. The pleasure of ruins is palpable here.

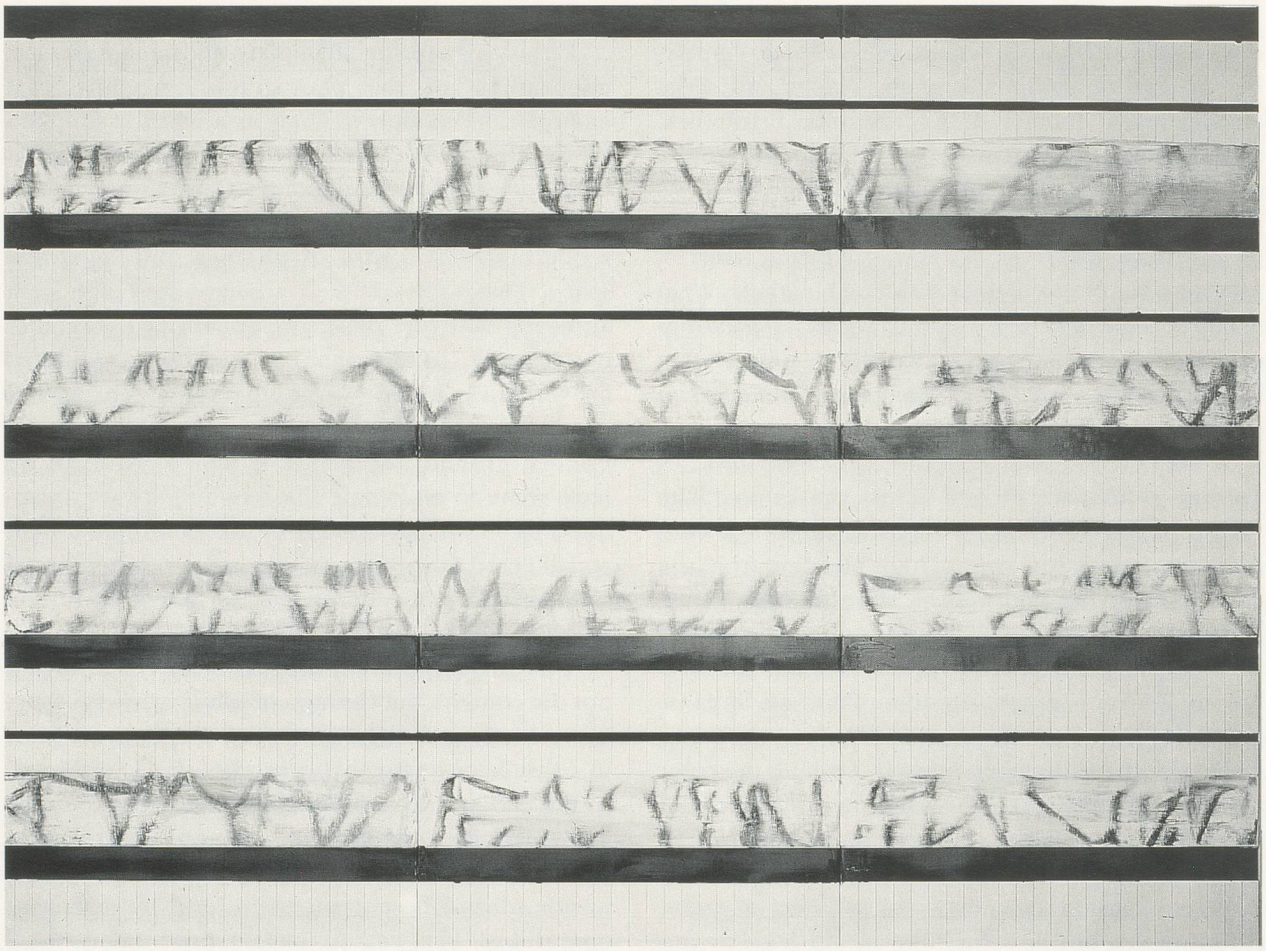
In other untitled paintings from this group, the ground is a gridded field in orange, yellow, and red. Black and white horizontal panels laid across it suggest x-ray plates of damaged bone. Pathology, like moss, signals breakdown and decay, and the x-ray plate—rather like the painting itself—is the frame in which the precise nature and extent of the breakdown can be analyzed, measured, and described. The contemporary painter is not only an architect of ruins, but a pathologist. He wants to examine the damage. He wants to poke about in the diseased bits of dead bodies. The body in question is, of course, the festering corpse of modernist abstraction, not yet altogether reduced to clean white bones, still providing nourishment, still actively composting.

Pathology and the x-ray plate do not exhaust the implications of the photographic negative that emerges increasingly strongly as a motif in Stephen Ellis's latest work. A man with a deep knowledge of developments in contemporary German art, he has written about Gerhard Richter and that painter's rendering of the aura of photographic light and space. This, writes Ellis, is accomplished with such authority that "the photographic i m a g e becomes unnecessary." In several of Ellis's paintings exhibited in New York this year, a photographic aura infuses the horizontal bands that are stripped across the gridded ground, the bands or panels in which we have come to anticipate the "content" of the painting. The smear has evolved by this point into a blur, and blurred frames set side by side in a horizontal series produce an impression not merely of photography but of f i l m .

What we have, then, is a painterly rendering of not the content, but the aura of filmic imagery. Apart from the sheer brazen humor of the idea, it's hard to resist here analogies to psychological processes. In the earlier grid-and-smear paintings, the tensions generated by energies that seemed tethered and penned suggested allusions to a Freudian dynamic of unruly id and despot superego, and by extension oppositions like reason/imagination, sanity/madness, sobriety/drunkenness, and thrift/expenditure. The paintings could, in other words, be viewed as maps of a mind in conflict with itself.

Film, in respect to models of subjectivity, is rich in implications. Its repertoire of types and its modeled expression of feeling and behavior provide ready-made elements handy for the construction and maintenance of personal identity in societies abandoning essentialist myths of self. Related to this, the narrative structure of conventional film profoundly effects the ways in which personal experience is organized, understood, and expressed. Coming from an artist engaged with the husks and bones of a modernist

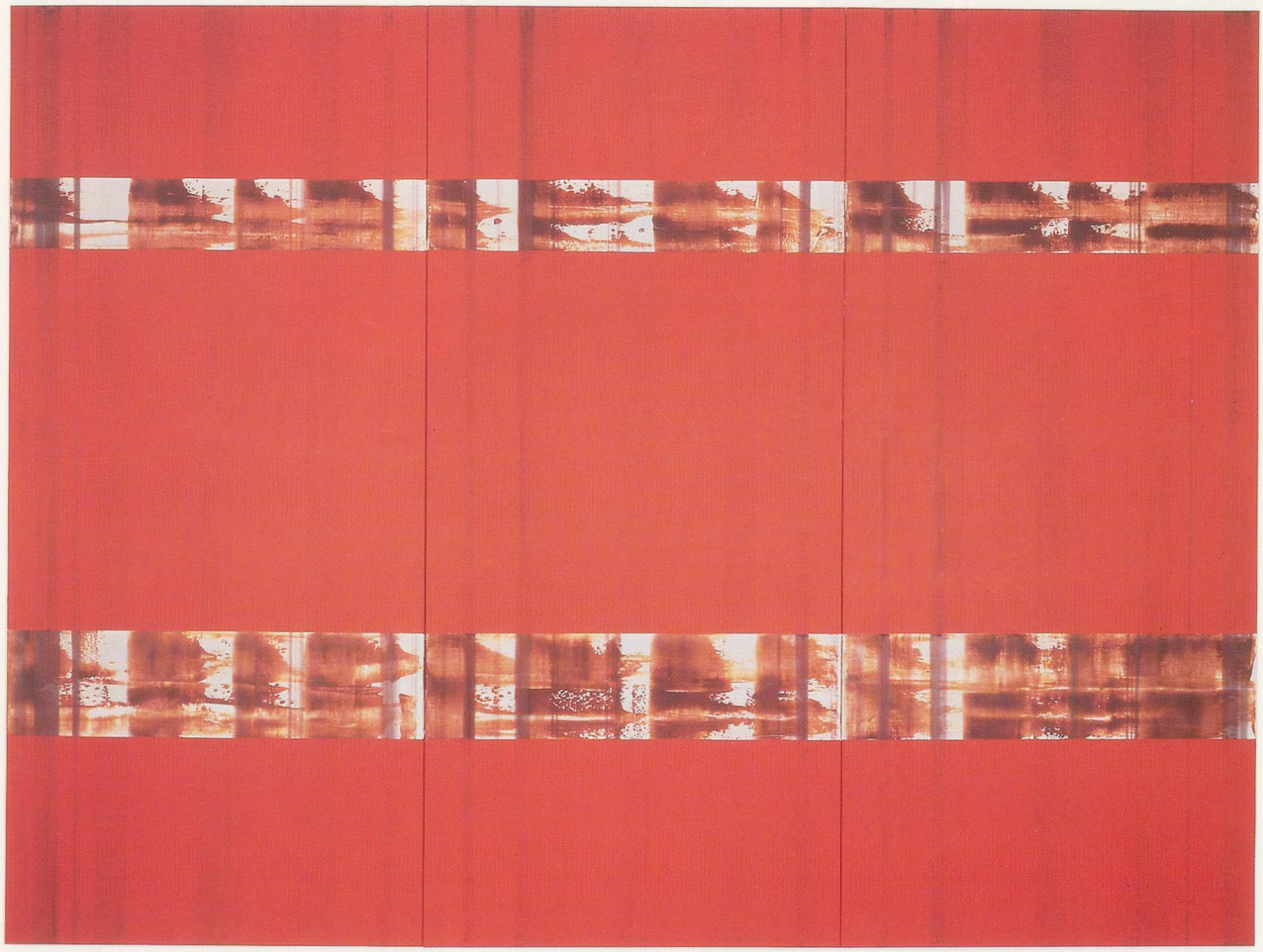
STEPHEN ELLIS, UNTITLED, 1990, alkyd on linen, 108 x 144" /
OHNE TITEL, 1990, Alkyd auf Leinwand, 274 x 366 cm.



ideology which privileged the subjectivity of the practitioner of pure high art above all else, these references to film are witty, iconoclastic, and deeply ironic. They evoke, in the context of painterly abstraction, a "low" popular medium, and at the same time suggest no specific content but rather film's aura, and thus whole sets of ideas that inform our understanding of the medium.

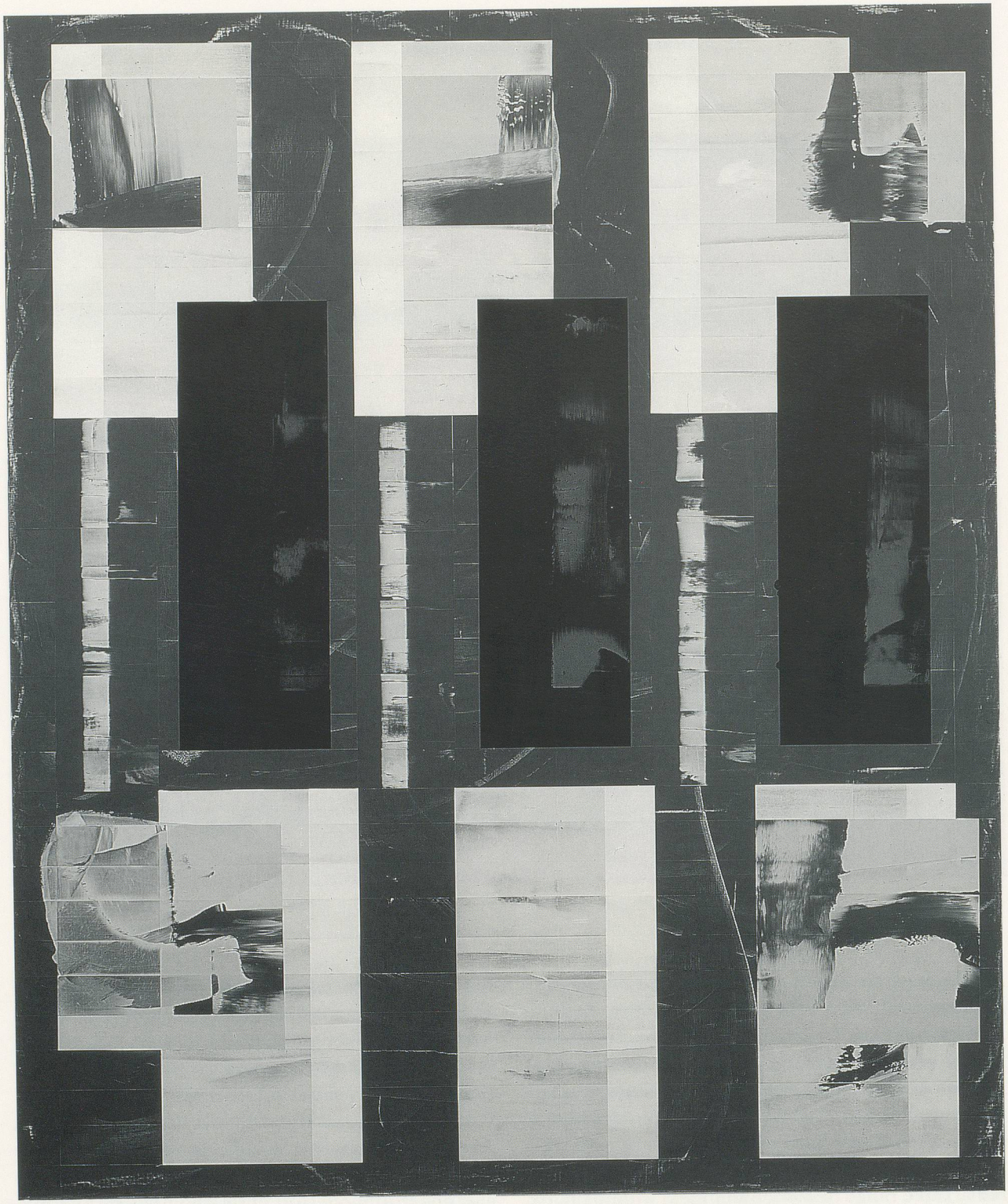
Ellis's ongoing post-mortem of modernist abstraction has in some recent works started to experiment more boldly with the format of grids and panels. An untitled 1991 painting divided into three vertical columns shows only the faintest checkerboard patterning on a white ground. Three bars are stripped onto it, a semi-solid, semi-wash black bar at the top of the right-hand panel; a solid yellow bar beneath it extending into the middle panel; and in the bottom of the left-hand panel a shadowy black-and-white bar suggestive of exposed photographic paper. The effect is clipped, curt, and constrained, three stark

STEPHEN ELLIS, UNTITLED, 1990, alkyd on linen, 108 x 144" /
OHNE TITEL, 1990, Alkyd auf Leinwand, 274 x 366 cm.



bars against an expanse of pale space, a staccato statement of ideas elsewhere developed with a more extravagant expenditure of means. UNTITLED (1992) comprises six large rectangular windows in a red wall of paint, and set against, sometimes overlapping each window a yellow frame containing a blur, a sweep, a smear of red or green.

Taken together, Stephen Ellis's paintings display a remarkable range of moods and ideas within a fairly restrained vocabulary, a vocabulary painstakingly built up from the *bric-a-brac* of a moribund genre. Far from suggesting a sense of exhaustion or intellectual bankruptcy in contemporary painting, this work is evidence that the postmodern project of composting the leftovers possesses life and ideas in abundance, that it's vigorous with possibilities. Culture has this at least in common with Nature, that it fertilizes itself: today's growth is tomorrow's mulch. From the husks and bones of modernist abstraction has sprung this supple, elegant, and richly allusive body of work.



STEPHEN ELLIS, UNTITLED, 1992, alkyd on canvas, 94½ x 78¾" / OHNE TITEL, 1992, Alkyd auf Leinwand, 240 x 200 cm.

PATRICK McGRATH

ABSTRAKTE UNGEHEUER

In Stephen Ellis' Bildern herrscht eine ständige Spannung zwischen der Ordnung und Disziplin eines Gittermusters einerseits und Schüben verschmierter Farbe andererseits, die eine unpräzisere Oberfläche voller Anspielungen und Emotionalität herstellen. Offenbar liegt die Dynamik in dem Ausdruck gebremster Auflösung: wie Struktur mit einer inneren Entropie fertig wird. Dieser Gedanke wirft alle möglichen Analogien auf, zum Beispiel mit der Bewegung der Phantasie innerhalb des Wissens. Im Laufe der letzten Jahre hat Ellis im Umkreis dieser Kerngedanken eine Reihe lebhafter Variationen von Spannung zwischen Gitter und Schmierflächen entwickelt, eine Art fortgesetzter Bericht darüber, wie die Struktur standhält, wie geradlinig das Denken ist und was zwischen den Zeilen, den Linien des Gitters nämlich, passiert.

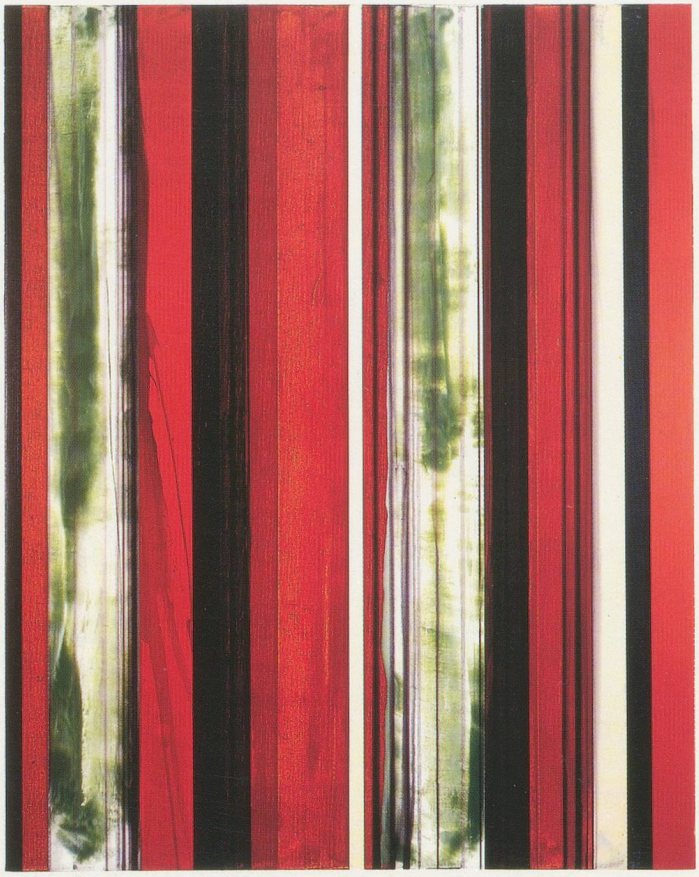
Auf einem Bild von 1990 beherrschen breite, rote Querstreifen die Leinwand, über ein Gittermuster plaziert, das, obgleich oft verdeckt und fast verlorengegangen, trotzdem das Feld präzise gliedert. Es geschieht in den Zwischenräumen von Streifen und strikt geradlinigem Gitter, dass dem System die Kontrolle allmählich entgleitet. Streifige Pinselstriche bewegen sich durch diese engumgrenzten Kanäle, auf eine willkürliche, abrupte Weise, die absolut nicht zu der vorgestanzten Logik ihrer Umgebung passt. Auf UNTITLED (Ohne Titel), 1990, erinnern zwei schmale, horizontale Flächen zwischen grossen roten Blöcken an Glasplatten, auf die Blut geschmiert worden ist. Blut auf Glas, das steht für Gewalt. Solchermassen eingezäumt in eine Reihe von horizontalen Rahmen, weckt es jedoch Assoziationen an Mikroskop, Labor, forensische Pathologie: Wissenschaft, System, Ordnung, Gesetz.

Auf anderen Bildern aus dem gleichen Jahr haben die verschmierten Flächen eine schwerer zu beschreibende Qualität; aus ihnen spricht etwas Unvollendetes, Eigentümliches, das erneut im Gegensatz zu dem Geist des engmaschigen Gitters zu stehen scheint. Ein an Twombly gemahnendes Gekritzel, halb ausradiert, kämpft sich zuckend über vier Flächen eines weiteren UNTITLED von 1990. Es ähnelt dem bedeutungsleeren Geschreibsel von der Hand eines Wahnsinnigen, allerdings in Schach gehalten von gerade gezogenen Linien – wie die Seite eines Schreibhefts, das man in einem Irrenhaus gefunden hat. Auf einem anderen Bild aus demselben Jahr sind vier kräftige rote Balken quer über etwas gemalt, das aussieht wie schlanke Birkenstämme, deren braune Borke stellenweise fein abblättert und die leeren Zwischenräume beschmutzt. Doch unter den roten Balken fügen sich die Bäume zu schnurgeraden, parallelen, senkrechten Linien, als würde eine emportauchende Bilderwelt, verworren und idiosynkratisch, mit Gewalt der Klarheit disziplinierter Abstraktion unterworfen.

Nur hier, an der Schnittstelle zwischen Abstraktion und Bildlichkeit, kann ein Versuch, Stephen Ellis' Malerei zu interpretieren, ansetzen. In der Hand eines zeitgenössischen Malers ist modernistische Abstraktion lediglich eines von vielen möglichen Genres, allesamt verfügbar, um sich in einer Kunst zu entfalten, die längst nicht mehr den An-

---

PATRICK McGRATH hat die Romane *The Grotesque* und *Spider* geschrieben. 1993 erscheint bei Poseidon *Haggard's Disease.*



STEPHEN ELLIS, UNTITLED, 1991, alkyd on linen, 60 x 48" / OHNE TITEL, 1991, Alkyd auf Leinwand, 152,4 x 122 cm. (PHOTO: ZINDMAN / FREMONT)

spruch erhebt, «absolut neue Formen» im modernistischen Sinn zu entwickeln. Ellis hat einmal über den Maler geschrieben, «dessen Atelier bevölkert ist von den übergrossen Gespenstern des Modernismus». Der jeweilige Gestus dieser Atelier-Gespenster ist nichts als Rohmaterial für den zeitgenössischen Künstler, der sie sich alle aneignen kann, um sie neu zu arrangieren, zu überzeichnen oder geradewegs zu reproduzieren, und aus ihnen entsteht ein Monstrum, eine Kreatur, deren jeglicher Bestandteil einst woanders hingehörte. Was es aber bisher noch nirgendwo gab, sind die spezifischen Beziehungen dieser angeeigneten Teile untereinander – mit dem Ergebnis, dass der Sinn des Werks nicht in irgendeiner Essenz oder Identität liegt, die es hat oder nicht hat, sondern in dem Spiel seiner Elemente. Ellis nennt diese Praxis «syntaktische Abstraktion» und benennt als eines seiner prägenden Momente Cy Twomblys Entscheidung, den Gestus des Abstrakten Expressionismus als Rhetorik zu behandeln: «ein anzuwendendes Stilmittel, kein aufzuführendes Drama».

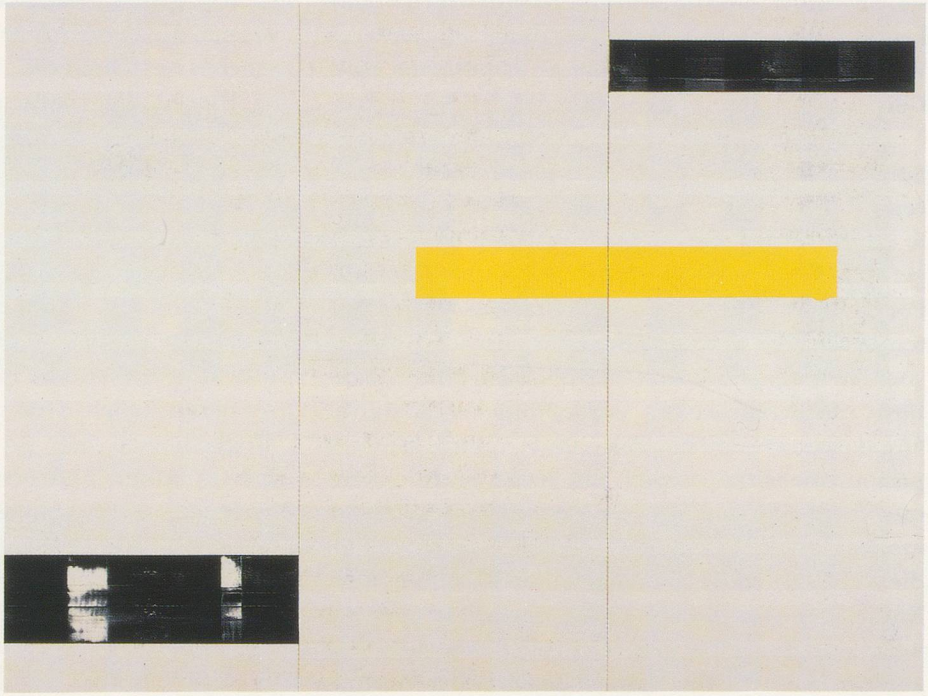
In diesem Zusammenhang lassen sich Stephen Ellis' Bilder als komplexe Bezugssysteme lesen. So, wie sie minimalistische Gitter, Streifen, serielle Arrangements und ihr expressionistisches Gestöber aus Pinselstrichen aufweisen, sind sie reich an Anspielungen auf jeden denkbaren Gestus der Atelier-Gespenster. Die Spannungen, aus denen seine Bilder ihre Energie beziehen, wären aus dieser Perspektive das Resultat kollidierender Zeichen als Elemente disparater malerischer Diskurse, wobei aus alten Teilen, neu kombiniert, abstrakte Ungeheuer entstehen. Ein verblüffender Zyklus von Bildern, die am Anfang dieses Jahres zu sehen waren, zeigt vor allem, wie ein Werk, das in gewisser Weise immer von der Sprache gehandelt hat, sich von einem Modus der

präzisen Artikulation in das Reich der Poesie verschieben kann.

Eine Reihe senkrechter Säulen von verschiedener Breite, rot und schwarz, sind quer über die Leinwand angeordnet. Die Beschaffenheit ist uneinheitlich, hier ist die Farbe von dichtem Rot, dort verblasst und gealtert, und woanders blutet sie in langen diagonalen Schlieren aus einer Säulenkante. Hier ist eine Kante gezackt, dort gerade, hier schwankt eine schmale Vertikale, dort ist sie lotrecht. Auf zwei Säulen dominiert ein schwammiges, schmieriges Grün, ein organischer Farbton, der die anderen Anspielungen auf Instabilität und Zerfall in dem Bild aufgreift, indem er die Farbe und Struktur von M o o s suggeriert. Das ganze Gemälde ist von Moos überwuchert. Wozu können diese abbröckelnden Fragmente einer verzweifelten malerischen Sprache dienen, ausser zu Ruinen? Der zeitgenössische Maler ist ein Architekt der Ruinen, er sammelt seine Trümmerteile auf wie ein alter *bricoleur* und klebt sie einfallsreich und liebevoll zu Strukturen zusammen, die wundersamerweise halten. Eine grosse Wärme und Heiterkeit liegt in diesem komplizierten Werk der Abstraktion. Die Freude an Ruinen lässt sich hier mit Händen greifen.

Auf anderen unbetitelten Werken dieser Gruppe ist der Hintergrund ein Gittermuster in Orange, Gelb und Rot. Schwarze und weisse horizontale Flächen, die darübergelegt sind, lassen an Röntgenplatten mit Aufnahmen von gebrochenen Knochen denken. Die Pathologie weckt Assoziationen von Zusammenbruch und Zerfall, wie Moos, und die Röntgenplatte liefert – ähnlich wie das ganze Bild – den Rahmen, in dem der genaue Verlauf und das Ausmass des Zusammenbruchs analysiert, vermessen und beschrieben werden können. Der zeitgenössische Maler ist nicht nur ein Architekt der Ruinen, er ist auch ein Pathologe. Er will den Schaden untersuchen. Er will in kranken Leichenteilen herumstochern. In diesem Falle ist die Leiche natürlich der verwesende Kadaver der modernistischen Abstraktion, noch nicht ganz zu sauberen weissen Knochen verwest, sondern immer noch voller Nährstoffe, immer noch aktiver Kompost.

Pathologie und Röntgenplatte sind aber nicht die einzigen Assoziationen, die das Photonegativ, ein in Stephen Ellis' Werk immer häufiger auftretendes Motiv, auslöst. Als profunder Kenner der Entwicklung zeitgenössischer Kunst in Deutschland hat Ellis



STEPHEN ELLIS, UNTITLED, 1991,
oil, alkyd and ink on linen, 108 x 144" /
OHNE TITEL, 1991,
Öl, Alkyd und Tinte auf Leinwand, 274 x 366 cm.

über Gerhard Richter und die Darstellung der Aura des photographischen Lichts und Raums bei diesem Maler geschrieben; diese gelinge ihm mit solcher Souveränität, dass «das photographische Bild überflüssig wird». Auf mehreren Bildern, die Ellis Anfang dieses Jahres in New York ausgestellt hat, umgibt eine photographische Aura die horizontalen Streifen, die über dem Gittergrund liegen, jene Balken oder Flächen, wo wir inzwischen den «Inhalt» des Bildes erwarten. Was früher verschmiert war, ist jetzt verwaschen, und wenn Ellis verwischte Rahmen in einer horizontalen Reihe nebeneinandersetzt, entsteht nicht mehr nur der Eindruck der Photographie, sondern der eines Films.

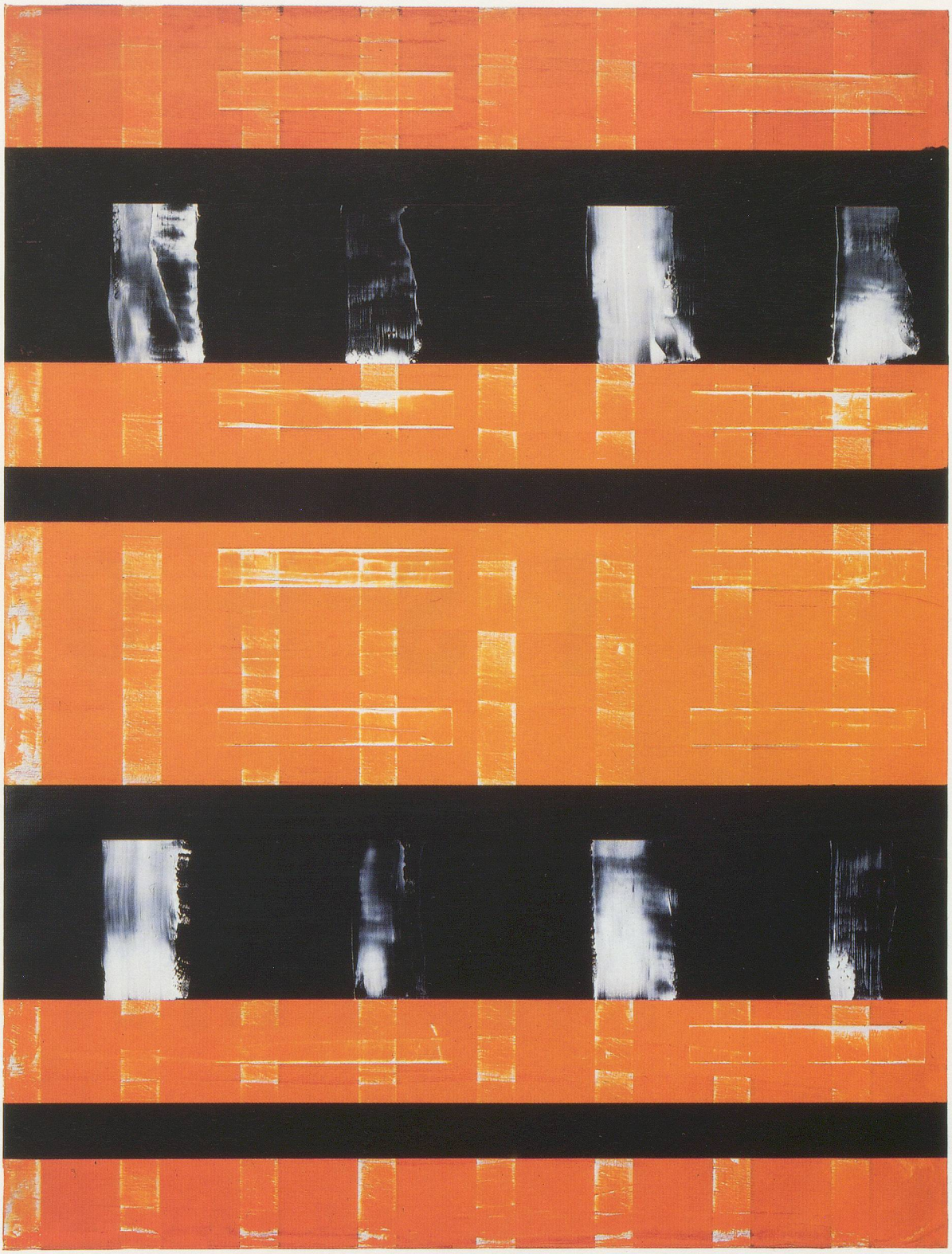
Wir haben es also mit einer malerischen Darstellung nicht des Inhalts, sondern der Aura filmischer Bilder zu tun. Abgesehen von der schieren Komik dieses Einfalls fällt es schwer, den Analogien zu anderen psychologischen Prozessen zu widerstehen. In den früheren Gitter-und-Schmier-Bildern liess die Spannung, die aus scheinbar gebundenen und gezügelten Energien entstand, auf Anspielungen auf eine freudianische Dynamik aus widerspenstigem Es und despotischem Über-Ich assoziieren, und per Erweiterung auch auf Gegensatzpaare wie Vernunft/Phantasie, klarer Verstand/Wahnsinn, Nüchternheit/Trunkenheit, Sparsamkeit/Verschwendung. Mit anderen Worten, man konnte die Bilder als Landkarten eines Geistes sehen, der im Konflikt mit sich selbst steht.

Film ist im Vergleich zu anderen Modellen der Subjektivität reich an Anspielungen. Sein Typenrepertoire und seine typisierte Art und Weise, Gefühle auszudrücken und sich zu verhalten, liefern vorgefertigte Elemente, die für den Aufbau und das Fortleben von persönlicher Identität in Gesellschaften bereitstehen, in denen essentialistische Mythen vom Ich aufgegeben werden. In diesem Sinne beeinflusst die Erzählstruktur konventioneller Filme die Organisations-, Verständnis- und Ausdrucksweisen persönlicher Erfahrungen. Von einem Künstler kommend, der sich mit den Schalen und Knochen einer modernistischen Ideologie auseinandersetzt, welche die Subjektivität des Praktikers der puren «hohen» Kunst über alles andere stellte, sind diese Querverweise auf den Film geistreich, ikonoklastisch und zutiefst ironisch. Im Kontext malerischer Abstraktion zitieren sie einerseits ein «niedriges» populäres Medium, andererseits bieten sie keinen spezifischen Inhalt, sondern vielmehr die Aura des Films an – und damit ganze Gedankenketten, die unser Verständnis dieses Mediums erweitern.

Stephen Ellis' fortgesetzter Nekrolog der modernistischen Abstraktion hat sich in einigen der neueren Arbeiten auf ein gewagteres strukturelles Experimentieren mit den Gittern und Flächen eingelassen. Ein Bild von 1991, UNTITLED, in drei senkrechte Säulen unterteilt, weist nur ein äusserst schwaches Schachbrettmuster vor einem weissen Hintergrund auf. Drei Balken sind darüber gespannt, ein halb fester, halb verwaschener schwarzer oben an der rechten Säule; an ihrem unteren Rand ein fester gelber, der sie bis in die mittlere Säule verlängert; und am Grunde der linken Säule ein schemenhafter schwarz-weisser Balken, der an belichtetes Photopapier erinnert. Die Wirkung ist abgehackt, knapp und unnatürlich, drei schwere Balken gegen einen ausgedehnten, blassen Raum, eine Staccato-Äusserung von Gedanken, in anderen Werken von Ellis mit einem grösseren Aufwand an Mitteln durchgeführt. Ein Bild von 1992, UNTITLED, beinhaltet sechs grosse rechteckige Fenster in einer roten Farb-Mauer, und gegen jedes Fenster ist ein gelber Rahmen gesetzt, der es manchmal überlappt, darin ein verwaschenes, verschmiertes, verwischtes Rot oder Grün.

Alles in allem präsentieren Stephen Ellis' Bilder eine bemerkenswert weite Spannbreite von Stimmungen und Gedanken innerhalb eines recht begrenzten Vokabulars, das sorgfältig aus dem *bric-à-brac* eines Genres im Niedergang aufgebaut wurde. Sein Werk vermittelt alles andere als den Eindruck der Erschöpfung oder des intellektuellen Bankrotts der zeitgenössischen Malerei, es beweist vielmehr, dass das postmoderne Projekt, die Überreste zu kompostieren, voller Ideen und Lebendigkeit steckt, von Möglichkeiten nur so wimmelt. Zumindest das haben Kultur und Natur gemeinsam, die Eigenbedüngung: Was heute wächst, ist morgen Kompost. Stephen Ellis' geschmeidiges, elegantes, anspielungsreiches Werk spriesst aus den Schalen und Knochen der modernistischen Abstraktion.

(Übersetzung: Frank Heibert)



(PHOTO: ZINDMAN / FREMONT)

STEPHEN ELLIS, UNTITLED, 1991, alkyd on linen, 84 x 72" / OHNE TITEL 1991, Alkyd auf Leinwand, 213 x 183 cm.