

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 56: Collaborations Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

Artikel: Ellsworth Kelly : immer in der Gegenwart = forever in the present

Autor: Maurer, Simon / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680818>

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: 19.01.2026

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

SIMON MAURER

in der Immer Gegenwart

Die Erfahrungen, die man vor Ellsworth Kellys Werken macht, sind paradox. Die Arbeiten sind von einer grossen Bestimmtheit. Ihre Bereitschaft mit dem Publikum in einen Dialog zu treten ist freilich ebenso gross. Fast könnte man sagen: Weil sie so bestimmt sind, sind sie so dialogbereit. Kellys Kunst ist ausgesprochen souverän. Und kaum sagt man das, fällt einem dieser Turnschuh aus dem Jahr 1949 ein. Ist er auch souverän? Oder die zarten Eichenblätter auf den Zeichnungen, die aussehen, als seien sie zitternd aus dem Wind geschnitten worden. Sind sie souverän?

Wie kommt diese dialogfördernde Bestimmtheit zustande? Etwas, was so klar umrissen ist, wie Kellys Farbformen es sind, kann es sich leisten, ausgestellt zu sein. Es ist, was es ist – da gibt es, auf den ersten Blick wenigstens, nicht viel zu deuteln. Die Arbeit hängt an einer Wand und könnte sich klarer von dieser Wand nicht abgrenzen. Aber hier fängt es schon an: Die vermeintlich so eindeutige Grenzfrage zwischen Bild und Nicht-Bild verunklärt sich, weil die stark gesättigte Farbe dazu neigt, auratisch auszustrahlen. Wenn sich der Blick ganz abwendet, wird er das Bild erst recht nicht los: Ein komplementäres Nachbild stellt sich ein und aus dem einen Bild sind plötzlich zwei geworden.

SIMON MAURER ist Kunstkritiker und lebt in Zürich.

Es kann sich aber auch ganz diskret verhalten, Kellys Bildobjekt. Formell fast schon, als wäre es gar nicht da. In perfekter Balance – Farbe und Form wiegen sich exakt auf. Wenn man wieder wegschauen will, zieht es den Blick auf sich zurück und wir fragen uns: Wie ist das eigentlich entstanden, dieses Gleichgewicht zwischen Farbe und Form? Was war zuerst: Form oder Farbe? Und warum kippt das Bild nicht?

Fragen über Fragen. Paradoxien. Das blaue Whitney-Bild, *BLUE PANEL I* (1977), versucht gegen rechts auszubrechen, wirkt dadurch verzogen und wölbt sich scheinbar dem Betrachter entgegen. Es dringt in den Raum vor und verharrt doch an der Wand, als flache Malerei, wie sie flacher nicht sein könnte. Wie ist es dort hingekommen, an die Wand? Manchmal denkt man, Kellys Bilder seien vom Himmel gefallen. Fremde, merkwürdige Bildkörper, die eben gelandet sind. Fast schon komisch, wie sie dreist ihren Platz beanspruchen!

Eher komisch als imperial, allerdings. Denn auf die Idee, etwas Imperiales in Kellys Werk sehen zu wollen, könnte man durchaus kommen. Schliesslich geht es hier, auf der Wand und im Raum, (auch) um einen Verdrängungskampf. Die Collagen sind es in erster Linie, die zu dieser Interpretation verleiten. Schwarzweisse Elemente fallen hier von allen vier Seiten auf Manhattan ein, ein schwarzes Viereck hat sich in der vollbesetzten Arena eines Baseballstadi-



ELLSWORTH KELLY, SNEAKER, 1949, ink on paper, $12\frac{1}{4} \times 17\frac{1}{4}$ " /
TURNNSCHUH, Tusche auf Papier, $31,1 \times 43,8$ cm.

ons niedergelassen, eine rot-weisse Falzform sich in eine Degas-Postkarte verirrt, ungläubig bestaunt von einer Gruppe nackter Jünglinge.

Es handelt sich hier aber durchwegs nicht um aggressive «Einfälle». Eher haben sie etwas Komisches an sich. Kellys Kunst tritt in eine spielerische Konkurrenzsituation zur wirklichen Welt – und zur «alten», klassischen Kunst. Heiter fordert sie das Bestehende zu einem Kräftemessen heraus. «What about doing it like this?», scheint sie ihrem Publikum vorzuschlagen.

Das Herausfordernde, das sie an uns heranträgt, gründet auf ihrem natürlichen Selbstvertrauen. Trotzdem oder gerade weil sie anders ist als alles, was um sie herum ist, tritt sie heraus und exponiert sich. In der Differenz zwischen ihr und ihrer Umgebung, die sie voller Vitalität einbringt, steckt ein grosses Dialogpotenzial. Dave Hickey erkennt hier bezeichnenderweise eine stille und eine eloquente Qualität: «silent manifestations of Ciceronian eloquence».¹⁾

Die Modellsituation, in der sich Kellys Kunst wiederfindet, strahlt aus: «Kellys Respekt führt mich immer von seinen Bildern und Skulpturen zurück in

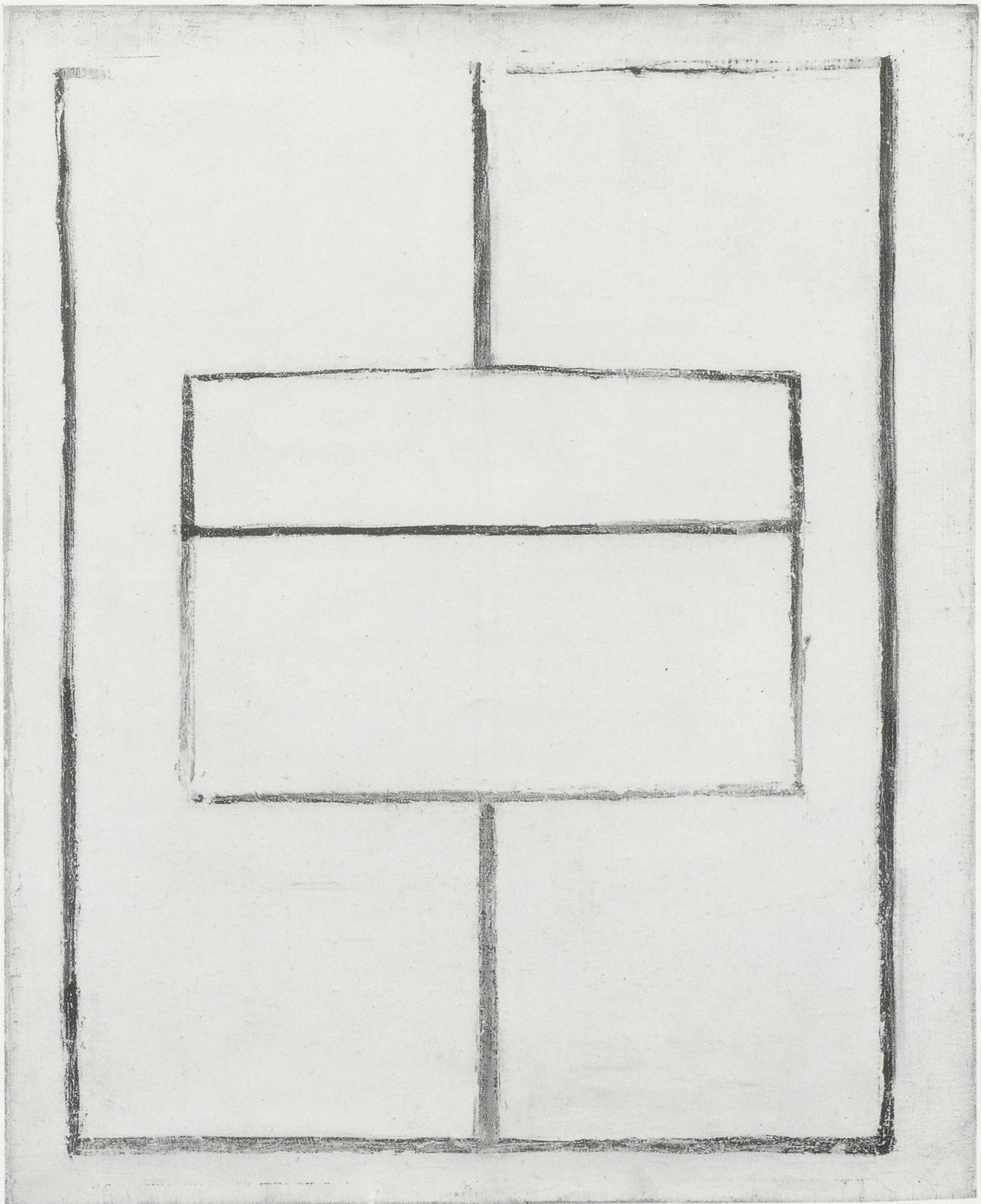
die Welt», erzählt der New Yorker Schriftsteller Michael Brenson, «sie vertieft das Staunen darüber, dass etwas, egal was, überhaupt ist, und den Glauben daran, dass die Existenz an sich eine dauernde Quelle von Erschütterungen und Freuden ist.»²⁾

Das führt uns zurück zur Frage nach der Autorschaft dieser Kunst. Kelly selbst beharrt bekanntlich auf der Anonymität der Autorschaft und vergleicht seine eigene Arbeit mit der Arbeit der Natur: «...Blätter, Gras, Risse in der Wand, die ganze Zufälligkeit von Tausenden und Abertausenden von Stücken und Variationen. Diese Art des Komponierens war endlos und war nicht auf mich angewiesen – sie haben sich selbst geschaffen –, es schien, als arbeite die Natur für mich ...»³⁾

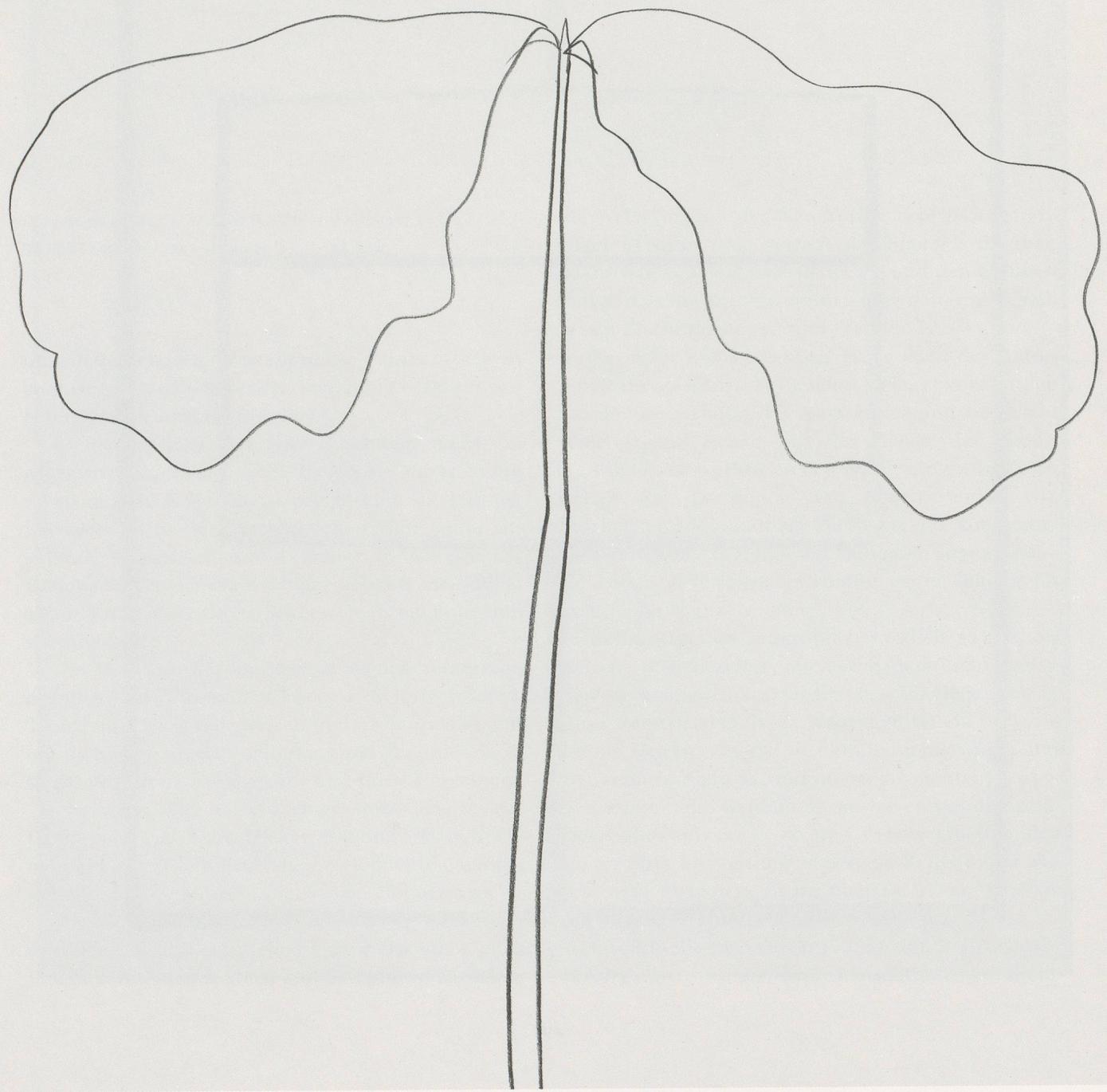
Kellys Arbeiten sehen auch wirklich so aus, als hätten sie sich selbst geschaffen, was nicht heisst, dass sie keinen Charakter hätten – im Gegenteil. In ihrer Reduziertheit ist es, als trügen sie ein Geheimnis mit sich herum, das sie den Betrachterinnen und Betrachtern nicht so «mir nichts dir nichts» preisgeben wollten: das Geheimnis, wie sie entstanden sind. Das Geheimnis auch, ob und welche Quellen sich hinter ihrer Entstehung verbergen. Kellys Bilder wissen mehr über sich, als wir über sie wissen. Und sie scheinen sich dessen bewusst zu sein.

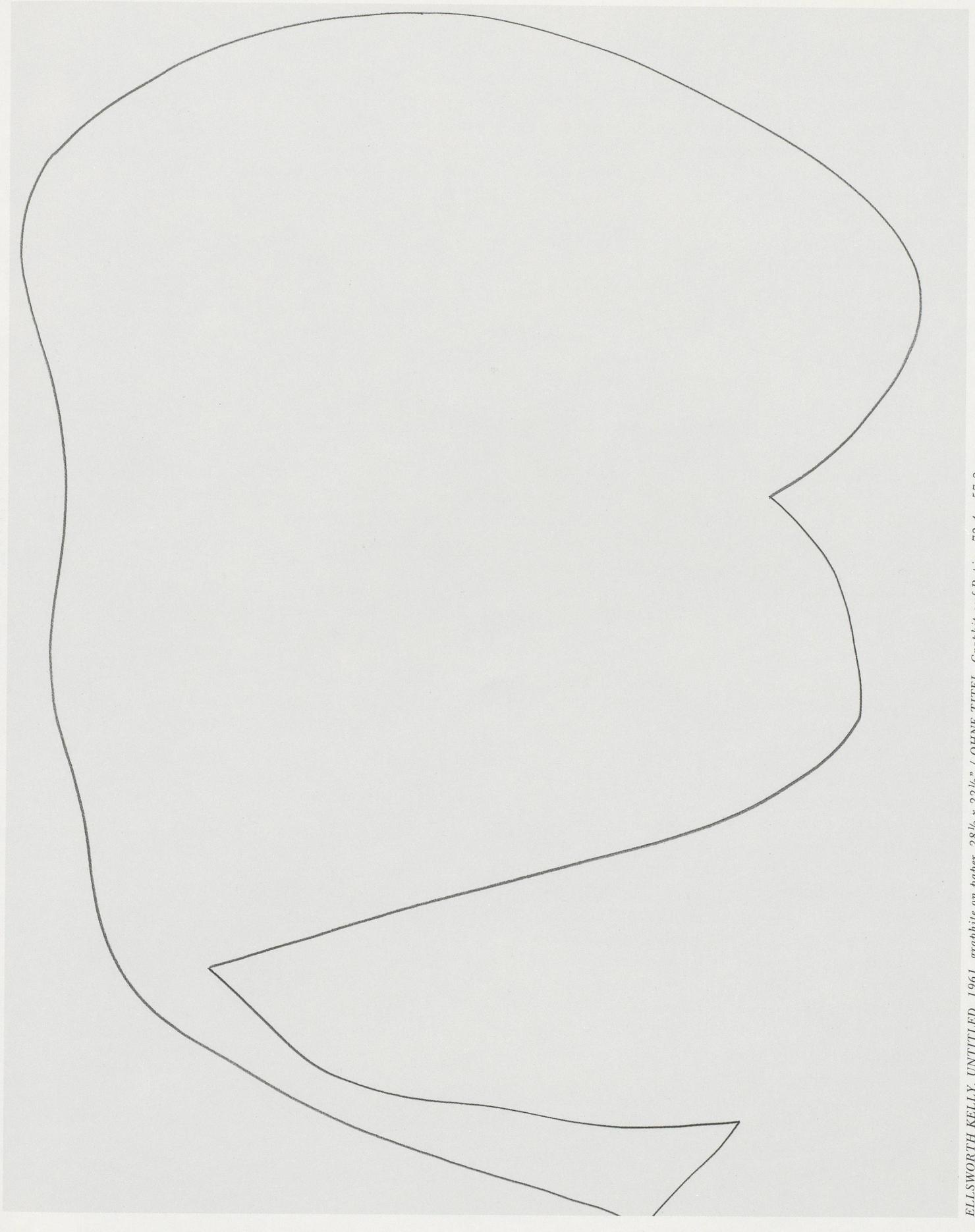
Ein Bild wie BROADWAY (1958) zum Beispiel: Was verbirgt sich hinter dem klatschroten Parallelolo-

ELLSWORTH KELLY, TENNIS COURT, 1949,
oil on canvas, $24 \times 19\frac{1}{2}$ " /
TENNISPLATZ, Öl auf Leinwand, $61 \times 49,5$ cm.



ELLSWORTH KELLY, OAK (12), 1964, pencil on paper, $28\frac{1}{2} \times 22\frac{1}{2}$ " / EICHE (12), Farbstift auf Papier, 72,4 x 57,2 cm.





ELLSWORTH KELLY, UNTITLED, 1961, graphite on paper, 28½ x 22½" / OHNE TITEL, Graphit auf Papier, 72,4 x 57,2 cm.

gramm, das die Strasse zu symbolisieren scheint? Und was hinter den weissen Restflächen, der Umgebung? Jede Betrachterin, jeder Betrachter sieht sich seinen eigenen Broadway in das Rot hinein. Das Bild lässt ihm diese Freiheit – eine wohlzuende Freiheit. Und doch fragt man sich: Was wäre ein adäquates Bild, das adäquate Bild des Broadways, das sämtliche individuellen Vorstellungen zusammenfasste? Wäre es nicht ein rotes Parallelogramm?

Kellys Kunst leitet sich von der Wirklichkeit ab. Wir kennen die Photos des offenen Hangartors mit dem Schlagschatten, der eine Diagonale ins Bild schneidet, oder des schneebedeckten Hügels, der vor dem dunklen Waldrand eine sanfte Kurve beschreibt.⁴⁾ Und wir wissen, dass diese Photos für das Verständnis von Kellys Arbeit erhelltend waren, aber auch zu Missverständnissen führten.

Die Grundlage von Kellys Kunst ist eine konzentrierte Meditation über Formen und Farben. Die Grundlage ist genaues Hinsehen. In seiner neuesten Studie über Kellys Frankreich-Jahre beschreibt Yve-Alain Bois,⁵⁾ wie der junge Amerikaner mit dem Blick eines Reporters in Frankreich Strukturen fand, die er für seine Arbeit verwenden konnte: an den entlegensten Orten, etwa in einer Strandhütte in Meschers, einem kleinen Ferienort am Atlantik. Ein Streifenmuster, vielmehr die Flicken auf einem Streifenmuster, zogen Kellys Aufmerksamkeit auf sich. Im Intimraum der Strandhütte interessierte er sich für die verletzte, vielmehr die reparierte Streifenordnung: für die Ordnung, welche – einer Notwendigkeit gehorchend – die ursprüngliche Ordnung des Streifenmusters überlagert hat. Die Verletzung (der Riss im Badehüttenstoff) beziehungsweise die Pflege dieser Verletzung (der Flicken) hatte den Part der Komposition übernommen. Kelly brauchte diesen «Unfall» bloss zu dokumentieren, was er mit einiger Akribie auch getan hat. Aus dieser Dokumentation ist später allerdings kein Bild geworden. Es sah allzusehr nach einer «echten» Komposition aus, die ein abstrakter Maler hätte geschaffen haben können.

Was Bois daraus schliesst: Kelly schöpft und schöpft wohl aus der Wirklichkeit, aus dem genauen Studium eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts; was er aus diesem Studium macht, darf aber weder so aussehen wie eine «echte» Komposition, noch darf

die Quelle direkt wiedererkennbar sein. Bois beschreibt Kellys Umsetzung als «ikonische Darstellung eines Index, der die Verbindung zu seinem Referenten verloren hat».⁶⁾

Die dialogfördernde Bestimmtheit, Kellys elastische Souveränität leitet sich möglicherweise von dieser Praxis ab: Kellys Kunst besitzt die Glaubwürdigkeit ihres Gegenstands. Gleichzeitig tarnt sie die Wiedererkennbarkeit dieses Gegenstands so geschickt, dass der bereits angesprochene Eindruck entsteht, die Kunst wisse mehr über sich selbst, als wir je über sie erfahren können.

Nun gibt es kaum Kunst, die so sehr «Kunst» ist wie die von Ellsworth Kelly. Radikal setzt sie sich von dem ab, was nicht Kunst ist, und tritt gerade so – indem sie sich auf dieselbe Ebene wie die Gegenstände unseres Lebens stellt – in Dialog mit ihnen.

Diese Bereitschaft, nein, diese Lust Dialoge auszulösen, hat sich Kellys Kunst bis heute erhalten. Seit einem halben Jahrhundert werden nun schon neue Kellys geboren – und sie bleiben immer gleich jung, frisch und lebendig, weil ihnen gelingt, was der Künstler sich einmal von RED YELLOW BLUE II (1965) erhofft hatte: dass die bunten Tafeln «immer in der Gegenwart» existieren würden.⁷⁾

1) Dave Hickey: «Ellsworth Kelly's Oratorical Silence», in: *Ellsworth Kelly: New Paintings*. Matthew Marks Gallery, New York 1998. S. 8.

2) Michael Brenson, «Attention's Span», in: *Artforum*, Okt. 1996. S. 138.

3) Aus einem Interview mit Diane Waldman, ca. 1969–70, zit. nach Diane Waldman, «Ellsworth Kelly», in: *Ellsworth Kelly: A Retrospective*. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996/97, S. 21.

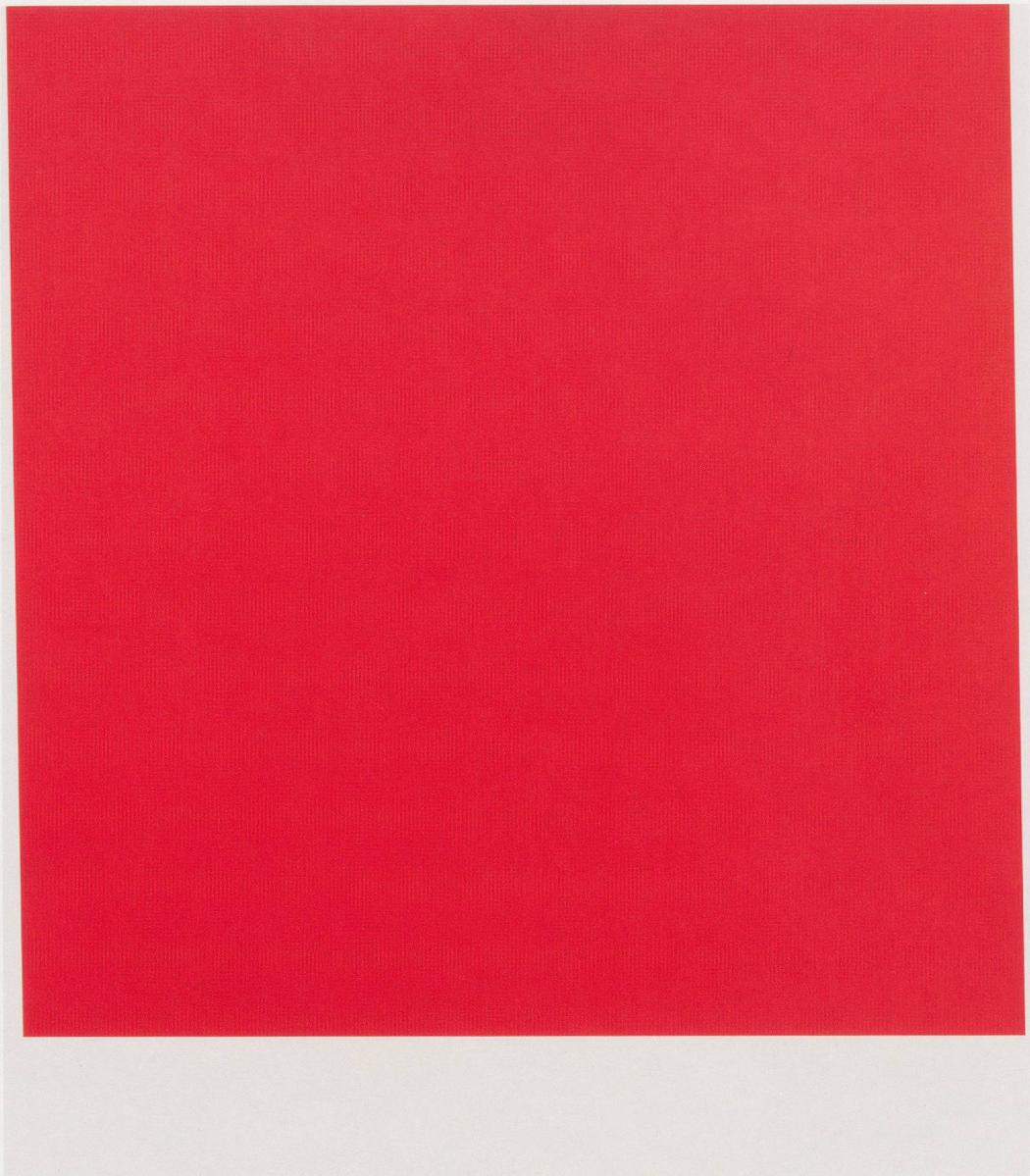
4) Das Interesse an diesem schneebedeckten Hügel hat Kelly offenbar eine Busse eingetragen, als eine Polizeipatrouille auf den mitten auf der Strasse parkenden Photographen aufmerksam wurde; sie konnte beim besten Willen weit und breit kein photowürdiges Motiv erkennen. Vgl. dazu: *Ellsworth Kelly: Spencertown*. Anthony d'Offay Gallery, London, und Matthew Marks Gallery, New York 1994. S. 7.

5) Yve-Alain Bois, «Kellys Trouvaillen: Funde in Frankreich / Kelly's Trouvailles: Findings in France», in: *Ellsworth Kelly: The Early Drawings 1948–55*, Harvard University Art Museums, Cambridge, Kunstmuseum Winterthur et al. 1999/2000.

6) Ibid., S. 47.

7) Ellsworth Kelly, «Notes of 1969», zit. nach: Kristine Stiles und Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1996. S. 92.



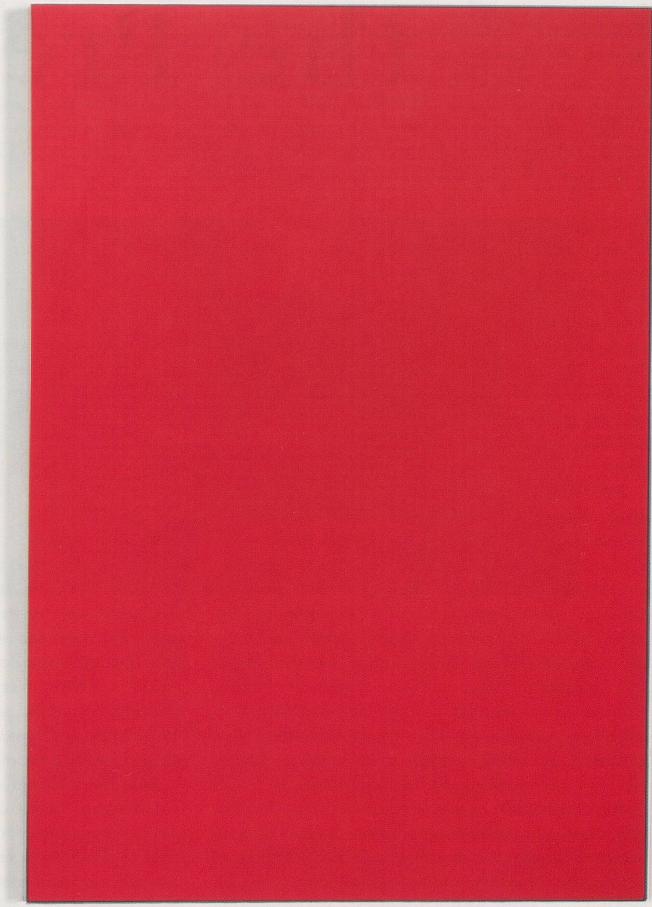
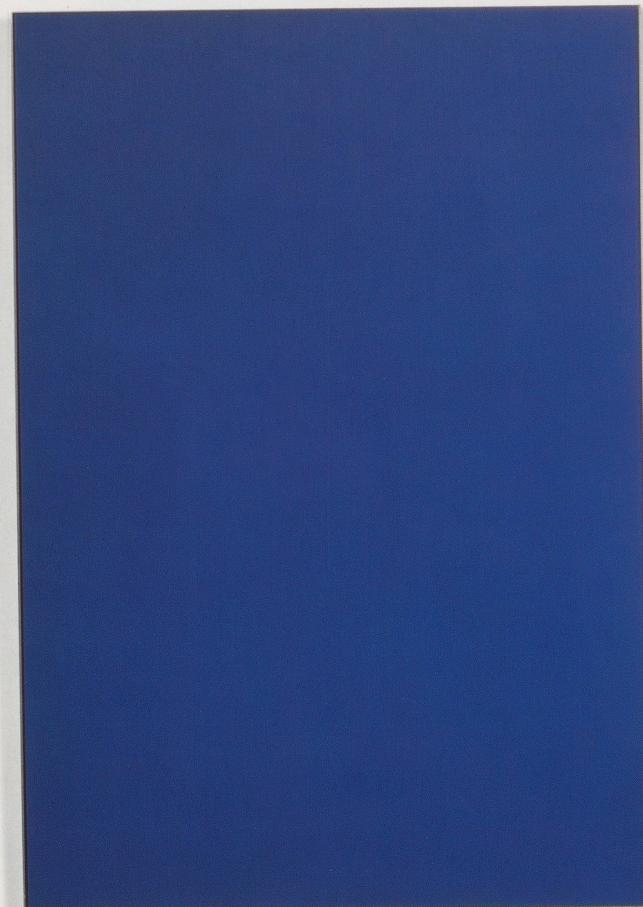


*ELLSWORTH KELLY, BROADWAY, 1958,
oil on canvas, 78 x 69½" / Öl auf Leinwand, 198,1 x 176,5 cm.*

ELLSWORTH KELLY, BLUE PANEL I (1977), oil on canvas, 104 x 80" / Öl auf Leinwand, 264,2 x 203,2 cm.



Ellsworth Kelly



ELLSWORTH KELLY, RED YELLOW BLUE, 1965, acrylic on canvas, three separate panels 82 x 57" each, 82 x 189" overall, 9" interval between panels /

ROT GELB BLAU, Acryl auf Leinwand, 3 Teile, je 208 x 145 cm, insgesamt 208 x 480 cm, Abstand zwischen den Teilen 22,9 cm.

Forever in the Present

The impact on the viewer of Ellsworth Kelly's works is paradoxical. The paintings show great determination but their "willingness" to enter into a dialogue with the public is equally great. In fact, it seems that they are receptive to exchange precisely because they are so determined. Kelly's art is unmistakably self-sufficient. Having said this, one is reminded of that sneaker in 1949—is it self-sufficient too? Or the delicate oak leaves on the drawings, which look as if they had been cut trembling out of the wind—are they self-sufficient?

How does such determination that encourages dialogue come about? Anything that is as clearly delineated as Kelly's colored shapes can afford to be exposed. They are what they are: not much room for interpretation there, at first sight. The work is mounted on the wall, from which it could not be more separate and distinct. However, there's a hitch: the supposedly obvious distinction between "picture" and "nonpicture" begins to fade because the highly saturated color tends to have an auratic effect. The image is even more stubbornly present when you look away. A complementary afterimage arises, and suddenly one picture has turned into two.

But this picture object of Kelly's can also behave very discreetly, with such formality, in fact, that it might not be there at all. Color and form are perfectly balanced, precisely weighed against each other. In looking away again, we are drawn back to the picture, and wonder: How did that happen, how did that bal-

ance between color and form come about? Which came first, color or form? And why doesn't the picture lose its balance?

Question after question. Paradoxes. The blue Whitney picture—BLUE PANEL I (1977)—tries to break out on the right, looks warped as a result, and seems to lean towards the viewer. It reaches into the room, yet adheres to the wall: a flat painting that couldn't be flatter. How did it get onto the wall to begin with? Sometimes it seems as if Kelly's pictures have fallen out of the blue: alien, strange visual bodies landing. It's almost funny, the way they brazenly take up residence!

Yes, funny rather than imperial. Because if one wanted, one could certainly read an imperial attitude into Kelly's work. It is, of course, a question of displacement, on the wall and in the room. The collages, in particular, abet this reading: Black and white elements invade Manhattan on all four sides; a black square has settled in the packed arena of a baseball stadium; a red and white fold-out has strayed into a Degas postcard, to the incredulous astonishment of a group of naked youths.

But none of them are aggressive "inventions." In fact, they are almost comical. Kelly's art engages in playful competition with the real world—and with "old" classical art. It cheerfully challenges the world out there to a showdown. "What about doing it like this?" it seems to be suggesting to its audience.

The challenge that confronts us rests on this art's natural self-confidence. Although, or rather because it is "different" from everything around it, it steps

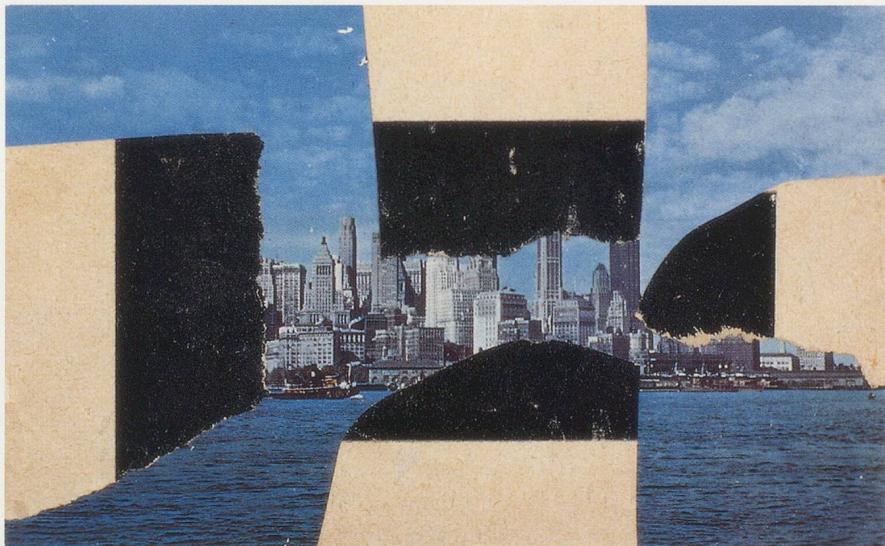
SIMON MAURER is an art critic who lives in Zurich.

forward and exposes itself. Great conversational potential lies in the difference between it and the surroundings that it addresses with such vitality. Significantly, Dave Hickey sees both silence and eloquence in Kelly's work: "silent manifestations of Ciceronian eloquence."¹⁾ The model situation, in which Kelly's art rediscovers itself, reverberates: "Kelly's respect always leads me from his paintings and sculptures back into the world," Michael Brenson writes, "it reinforces a feeling of amazement that something, anything, is, and a belief that existence itself is a continuing source of shock and celebration."²⁾

Take BROADWAY (1958): What is hidden behind the spanking red parallelogram that seems to symbolize the street, and behind the surrounding areas of white? Viewers all see their own Broadway in Kelly's red. The picture prescribes nothing: such pleasurable viewing freedom. And yet one wonders: What would an adequate rendition, the rendition of Broadway that embraces all individual ideas, look like? Wouldn't it be a red parallelogram?

Kelly's art is derived from reality. We are familiar with the photographs of the open hangars with a hard shadow cutting a diagonal across the photograph, and the snow-covered hill that describes a

ELLSWORTH KELLY, FOUR BLACKS AND WHITES,
UPPER MANHATTAN, 1957,
collage on postcard, $3\frac{1}{2} \times 5\frac{1}{2}$ " /
VIER SCHWARZ-WEISS, UPPER MANHATTAN,
Collage auf Postkarte, $8,9 \times 14$ cm.



This takes us back to the question of authorship. Kelly insists on the anonymity of authorship and compares his own work to the work of nature. "Leaves, grass, cracks in the wall, all the randomness of a million pieces and variations. This way of composing was endless and didn't need me—they made themselves—it seemed nature worked for me."³⁾ Kelly's works really do look as if they had made themselves. Which does not mean they have no "character"; on the contrary, their very reduction seems to sustain a secret they are not likely to disclose—the secret of their making, and, of course, the secret of the sources that may be hidden behind their making. Kelly's pictures know more about themselves than we know about them.

gentle curve in front of a dark forest.⁴⁾ We know that these photographs provide insight into Kelly's work, but that they have also led to misunderstandings.

The basis of Kelly's art is concentrated meditation on shapes and colors. The basis is exact seeing. In his recent study on Kelly's years in France, Yve-Alain Bois⁵⁾ describes how the young American with his reporter's eye found structures in France that he was able to use in his work: in the most remote places, like in a beach cabana in Meschers, a small resort on the Atlantic ocean. A striped pattern, or rather, the mended patches on a striped pattern attracted his attention. In the intimate interior of the hut, he was interested in the injured—or rather, repaired—order of stripes: the order that necessity had imposed on the

original order. An injury (a tear in the fabric of the cabana), or more precisely, the treatment of that injury (the patches) took the part of the composition. Kelly merely had to record this "accident" and he did so, with meticulous care. However, his record never led, directly speaking, to a picture. The original subject looked far too much like a "genuine" artistic composition that might have been created by an abstract artist.

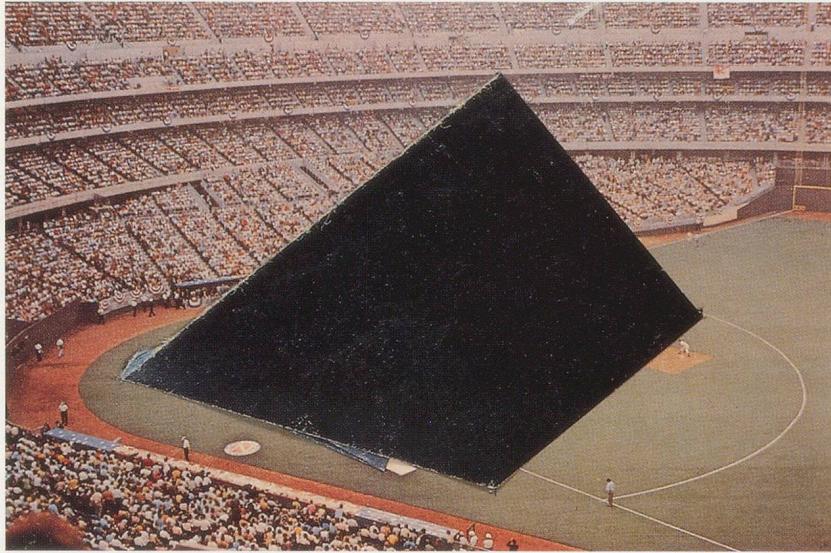
Bois comes to the conclusion that Kelly does draw on reality, on the exact study of a specific slice of reality. But the outcome of his studies must not look like a "genuine" composition, nor should the source be directly recognizable. Bois describes Kelly's work

This willingness to prompt dialogue, this delight in doing so, has always characterized Kelly's art. For half a century now, new Kellys have been coming to light—and they are always young, fresh, and vibrant because they succeed in doing what the artist once hoped for in *RED YELLOW BLUE II* (1965): They exist "forever in the present."⁷⁾

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Dave Hickey, "Ellsworth Kelly's Oratorical Silence" in: *Ellsworth Kelly: New Paintings* (New York: Matthew Marks Gallery, 1998), p. 8.

2) Michael Brenson, "Attention's Span" in: *Artforum*, Oct. 1996, p. 138.



as the "iconic representation of an indexical sign divorced from its referential cause."⁶⁾

The determination that encourages dialogue, Kelly's supple self-sufficiency, may well derive from this praxis: Kelly's art possesses the credibility of its subject. At the same time it "camouflages" the recognition of this subject so cleverly that we are given the impression, as mentioned, that the art knows more about itself than we could ever know about it.

One does not often encounter such quintessential "art" as the art of Ellsworth Kelly. It radically sets itself off against what is not art—thereby actually putting itself on the same level as the objects in our lives and thus entering into a dialogue with them.

ELLSWORTH KELLY,
CINCINNATI RIVERFRONT STADIUM, 1980,
collage on postcard, 3½ x 5½" /
Collage auf Postkarte, 8,9 x 14 cm.

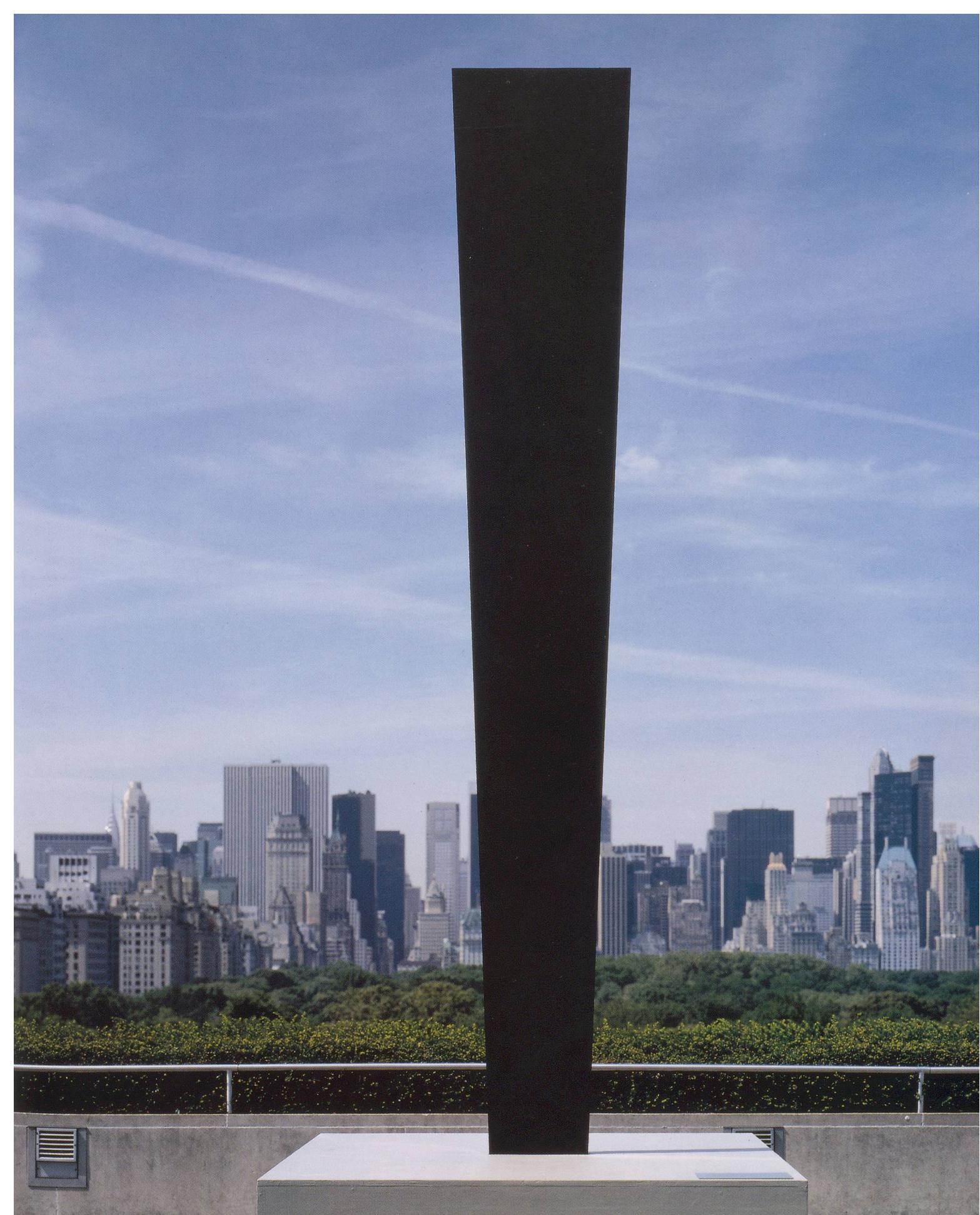
3) Interview with Diane Waldman, c. 1969–70, quoted from Diane Waldman, "Ellsworth Kelly" in: *Ellsworth Kelly: A Retrospective* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1996/97), p. 21.

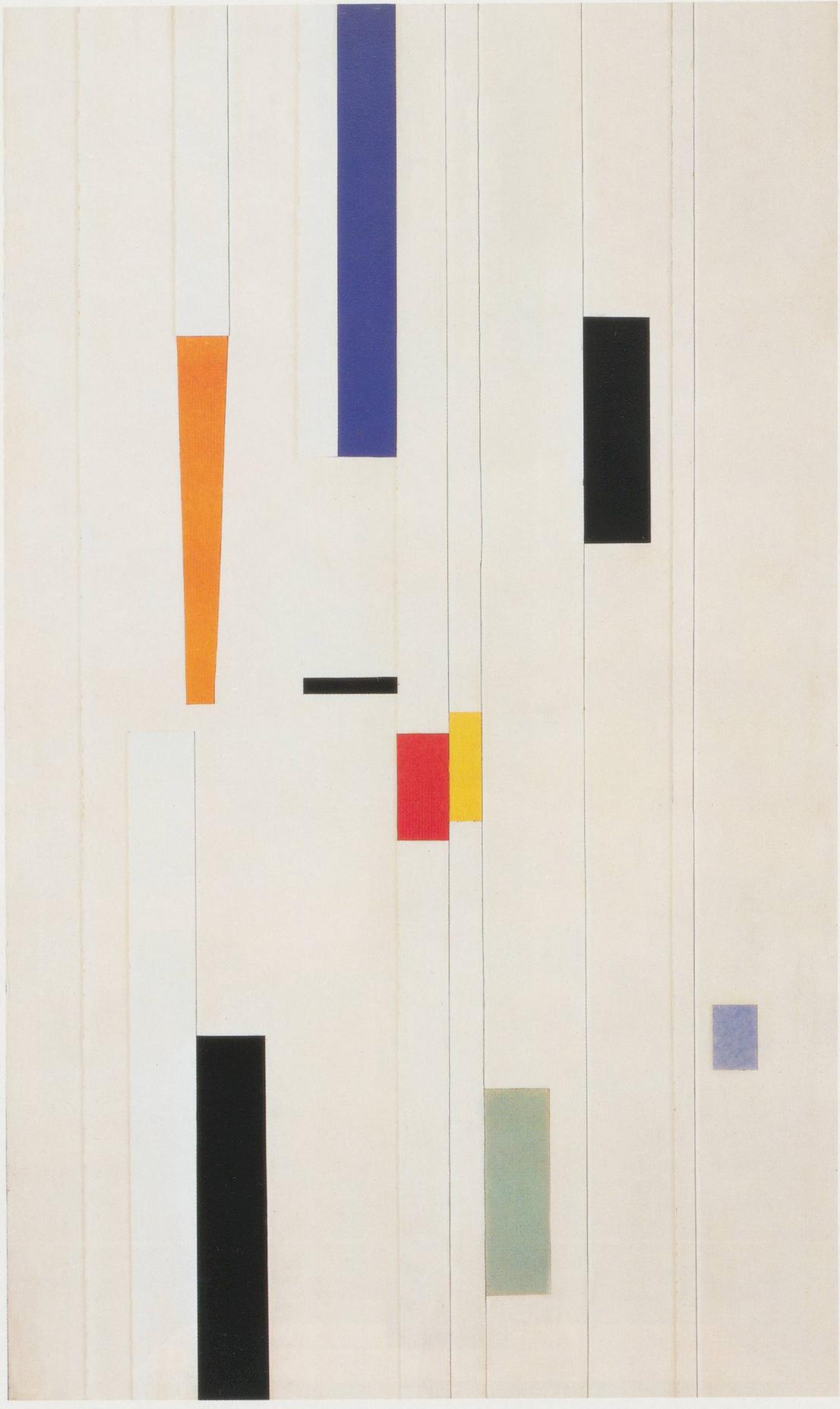
4) Kelly's interest in this snow-covered hill was evidently not shared by the police, who fined the artist for stopping on the side of the highway to photograph the scene. See *Ellsworth Kelly: Spencertown* (London: Anthony d'Offay Gallery and New York: Matthew Marks Gallery, 1994), p. 7.

5) Yve-Alain Bois, "Kelly's Trouvailles: Findings in France" in: *Ellsworth Kelly: The Early Drawings, 1948–55* (Cambridge: Harvard University Art Museums, Kunstmuseum Winterthur, et al., 1999/2000).

6) Ibid., p. 47.

7) *Ellsworth Kelly: Notes of 1969*. Quoted in: Kristine Stiles and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art* (Los Angeles, London: University of California Press, Berkeley, 1996), p. 92.





ELLSWORTH KELLY, *COLORS ON A WALL*, 1950, collage, $41\frac{7}{8} \times 25"$ / FARBEN AN EINER WAND, Collage, $105,7 \times 63,5$ cm.

ELLSWORTH KELLY, 101 STUDIES FOR "SEVEN COLOR PANELS WITH BORDER," 1952, collage, 43½ x 29¾" /
101 STUDIEN ZU „SIEBEN FARBTAFELN MIT RAND“, Collage, 110,5 x 75,6 cm. (PHOTO: HARVARD UNIVERSITY ART MUSEUMS)

