

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 : why Kelly now? = Kelly - warum jetzt?

Autor: Rimanelli, David / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680910>

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: 03.04.2026

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

Why Kelly Now?

DAVID RIMANELLI

ELLSWORTH KELLY, WALL,
RUE ST. LOUIS-EN-L'ILE, PARIS, NO. 3, 1967,
photograph, 8 x 10" /
WAND, RUE ST. LOUIS-EN-L'ILE, PARIS, NO. 3,
Photographie, 20,3 x 25,4 cm.



From the beginning of his career, Ellsworth Kelly's art has been out of step with the prevailing artistic currents that shaped the fifties and sixties, even as it intersected with them at various points. (After the sixties, it becomes no longer useful or even possible to speak of prevailing currents; one confronts instead only a multiplicity of "weak" trends, a.k.a. pluralism.) The story has been told many times. An American in Paris from 1948 to 1954, Kelly missed the Triumph of American Painting that exploded in New York during that period. But his absence from the festival of Abstract Expressionism proved serendipitous in the long run, allowing him to pursue his own inclinations. He was never, like so many others, confined by the labored mannerisms of the Tenth Street School. And he did not go unrecognized: Dorothy C. Miller chose him for the epochal "Sixteen Americans" show at the Museum of Modern Art in 1959, and Henry Geldzahler picked Kelly—along with Roy Lichtenstein, Helen Frankenthaler, and Jules Olitski—to represent the United States at the 1966 Venice Biennale. Still, Kelly's paintings were

frequently not discussed on their own terms, but were instead assimilated into "Hard-Edge" painting, "Systemic" painting, or most often, Minimalism. And during much of the seventies and eighties, his paintings tended to be shunted into the marginal showrooms of good taste. In the last few years, though, without much change in his work, he's gone from being a bit player to being a star.

Diane Waldman offers her explanation of the belated reception of Kelly in her introductory catalogue essay for the 1996 Guggenheim retrospective of Kelly's work:

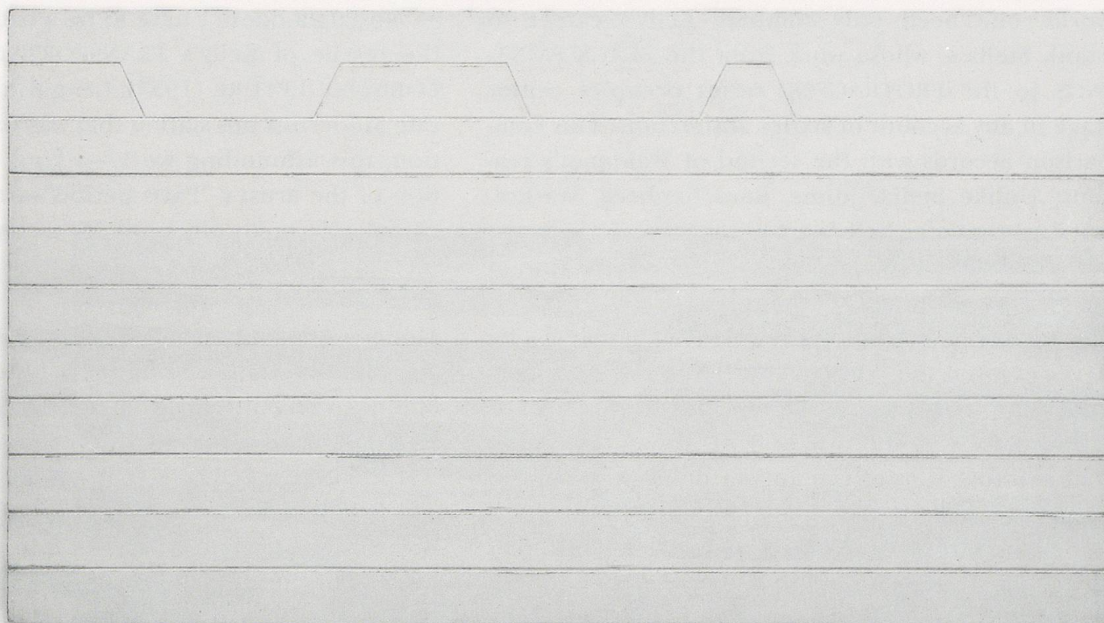
Kelly's emergence as a major figure in twentieth-century art is relatively recent and stems from a cumulative recognition of his many accomplishments as an artist over the last five decades. Three major factors in this long delay are the public's resistance to so-called pure abstraction; the absence, in the early years of his career, of any instant notoriety of the kind that has been so much a feature of art since the time of Marcel Duchamp; and the fact that he is still pursuing ideas that he first began to explore in the late 1940s.

DAVID RIMANELLI is a writer who lives in New York City. He is a contributing editor to *Artforum*.

But against Waldman's three reasons, one could suggest a supplementary set. Maybe Kelly's rise is simply

ELLSWORTH KELLY, SAINT LOUIS II, 1950,

oil, cardboard, wood, 22 x 39 1/4" / Öl, Karton, Holz, 55,9 x 99,7 cm.



a matter of credit being paid where it is due—the renewed interest among young artists in abstract painting, any abstract painting, fuels the lionization of the older artist. Or, perhaps most significantly, a nostalgia for Modernism that includes painting and sculpture as well as design and architecture has enfolded the recent “reimagining” of Kelly.

The first of these accords with Waldman’s sense of “cumulative recognition,” and as she herself points out, Kelly’s decisive experiments in what Yve-Alain Bois characterizes as “anti-composition” during his French period have only recently been exhibited in their full scope, especially in the crucial 1992 show “Ellsworth Kelly: The Years in France 1948–1954.” Without rehearsing Bois’s complex analysis, his comments on the potentially damaging effects of Picasso’s protean capacities for invention suggest both the novelty and difficulty of Kelly’s achievements.

But getting away from Picasso also entails renouncing all choice, all composition. Which comes down to saying that abstraction, whose tradition had up to that point never interested Kelly (he had remained unmoved by the works of Mondrian and Kandinsky he had seen in New York, and what he saw in Parisian galleries seemed like pale imitations), hadn’t

the slightest solution to offer him. It is not terribly easy to forego every form of invention—strictly speaking, it is all but impossible, since the only solution, the one Kelly seizes on, is to invent various ways of avoiding invention.¹⁾

Such paintings as *SEINE*, *MESCHERS*, and *CITÉ* (all 1951) emerge in Bois’s succinct reading against the background of Kelly’s engagement with chance operations (exemplified by European artists such as Max Ernst, Wols, and Jean Arp) and the “transfer” or index or, in rather a different vein, the automatism of the Surrealists. This exhibition marked the beginning of Kelly’s groundswell of popularity which was capped but by no means exhausted by the Guggenheim retrospective.

But regarding Kelly’s long period out of the spotlight, what public is Waldman talking about? Does she mean an undifferentiated mass public, one for whom avant-garde art is presumably always suspect, or does she mean the art world? In the first case, one might concur: Recall Komar and Melamid’s project for realizing the most and least popular paintings according to a survey they had undertaken: as might have been expected, the least popular was a discordant severely angular abstraction. But within the art

world, one need only compare Kelly's career to Frank Stella's, whose work from the BLACK PAINTINGS to the PROTRACTOR series occupies center stage in any account of sixties abstraction. This comparison accords with the second of Waldman's reasons: Unlike Stella, Johns, Rauschenberg, Warhol, and Lichtenstein, Kelly's art never tore a hole in the consciousness of the art world with the same kind of blazing astonishment. Perhaps because of his incremental mode of working out aesthetic problems, he never enjoyed the Pop éclat that even many explicitly non-Pop artists did.

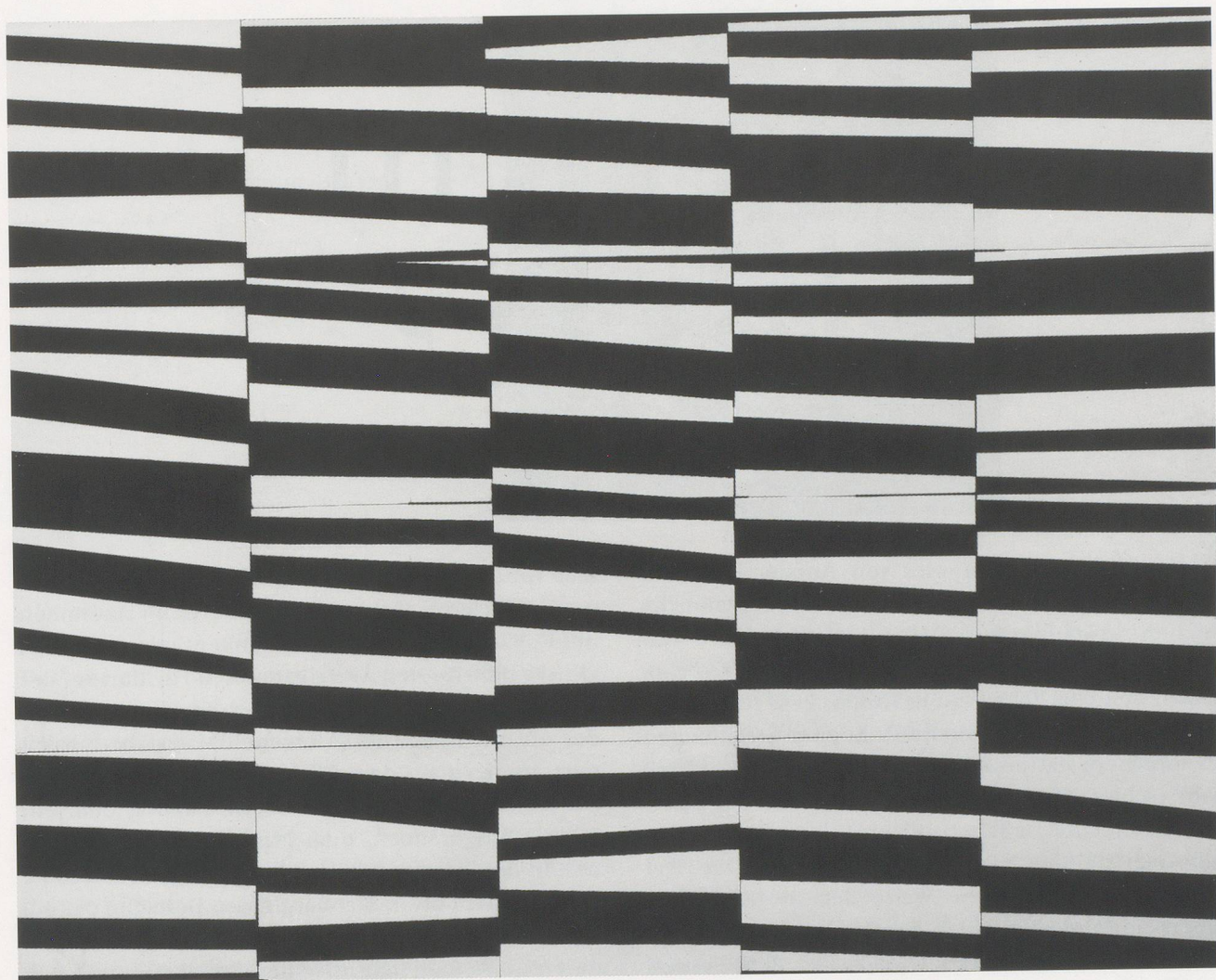
Not until very recently, at least. Today, the notion that painting is dead can appear dubious in light of its forceful hold on the imaginations of younger artists. And ascribing this fascination to market forces alone is no less ingenuous than denying the power of those same forces. The art world experiences the death of painting in cycles. And in recent seasons, Neo-Conceptualist art seems to have dipped somewhat, whereas painting and especially abstraction has come to enjoy a certain defrosted vivacity. On the other hand, one should be chary of laying too much emphasis on the "Painting—Alive and Kicking!" element in the resurgence of Kelly's visibility; much of that new work bears little real formal likeness to Kelly's. And much of what mimics Kelly does so in a self-consciously ironic mode.

Nevertheless, the "new" abstraction certainly partakes of a nostalgia for Modernism, and Kelly is pre-eminently a mid-century Modernist. The recent craze for the Modernist designs of the fifties and the sixties—the former austere corporate, the latter more futuristic and utopian, but also kooky—is perhaps best exemplified by the popularity of the magazine *Wallpaper*, which sells an ultra-luxe interpretation of the "antique future," to borrow a phrase from the title of an exhibition curated by Collins & Milazzo at Massimo Audiello in New York in 1990. And retro-chic extends beyond the design of lamps and furniture. Kelly's paintings, even more than Warhol's and Stella's, would provide the ideal high-art counterpoint to, say, Olivier Mourgue's undulating red Djinn chairs, which so memorably furnish the Pan Am Space Station lounge in Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*.

Nostalgia doesn't have to be a bad thing. Witness the rescue of Kelly's TRANSPORTATION BUILDING LOBBY SCULPTURE (1957): Languishing in a second-rate Modernist bus station that was slated for demolition, this astounding work—a kind of U.S. summation of the artist's "Paris period"—remained almost completely unknown until its recent clean-up and recovery. Exhibited first at the Matthew Marks Gallery and subsequently acquired by the Museum of Modern Art, this sculpture hit most viewers with the force of a revelation—and there have been few revelations in recent years. Renamed SCULPTURE FOR A LARGE WALL (1957), its title echoes that of SIXTY-FOUR PANELS: COLORS FOR A LARGE WALL (1951), which Kelly gave to the Modern in 1969 and which Bois characterizes "as one of his most important works and, in my opinion, an emblem of the art of this century." Taking the form of a gigantic screen, the sculpture's multicolored panels recall the shifting rectangles of Eileen Gray's famous black lacquer paravent—but there really is nothing quite like it. Studies on paper for the sculpture invite comparison with paintings such as SEINE and CITÉ, although the slanted, irregular, or zigzagging grid that Kelly employs here seems to depart from the anti-compositional mode of his Paris works.

In the catalogue accompanying the representation of SCULPTURE FOR A LARGE WALL (1957) at Matthew Marks Gallery last year, James Meyer quotes Le Corbusier's reaction to Kelly to open his essay: "This kind of painting needs the new architecture to go with it." We are far from the ideals of Le Corbusier, far away also from that brief moment which allowed for the realization of this work in a building which served not disinterested contemplation but mass transit. By including this work's original date within the new title, Kelly intimates that its period value is part of its content. By revivifying a work that had seemed sealed in the dull amber of the middle of this century, he has created an emblem for the beginning of the next.

1) Yve-Alain Bois, "France: Anti-Composition in its Many Guises," *Ellsworth Kelly: The Years in France 1948-1954*, (Munich: Prestel, 1992) p. 16.



ELLSWORTH KELLY, *CITÉ*, 1951, oil on wood, 20 joined panels,
56½ x 70½" / Öl auf Holz, 20 verbundene Teile, 143,5 x 179,1 cm.

Kelly — warum jetzt?

Ellsworth Kellys Kunst wies von Anfang an kaum Gemeinsamkeiten mit den vorherrschenden künstlerischen Strömungen der 50er und 60er Jahre auf, auch wenn es gelegentlich Berührungspunkte gab. (Nach den 60er Jahren ist es sinnlos bzw. unmöglich geworden, überhaupt von herrschenden Strömungen zu sprechen; stattdessen haben wir es mit einer Vielzahl «schwacher» Trends zu tun, Pluralismus also.) Die Geschichte ist schon oft erzählt worden. Kelly, ein Amerikaner in Paris, lebte dort von 1948 bis 1954 und verpasste auf diese Weise den Siegeszug der amerikanischen Malerei in New York. Aber auf lange Sicht erwies sich die Tatsache, dass er dem Festival des Abstrakten Expressionismus ferngeblieben war, durchaus als Glücksfall, denn so konnte er seinen eigenen Neigungen nachgehen. Im Gegensatz zu vielen anderen gab er sich aber nicht mit dem bemühten Manierismus der Tenth Street School ab. Ein Unbekannter blieb Kelly dennoch nicht: Dorothy C. Miller präsentierte ihn 1959 in der epochalen «Six-

teen Americans»-Ausstellung im Museum of Modern Art, und Henry Geldzahler wählte Kelly zusammen mit Roy Lichtenstein, Helen Frankenthaler und Jules Olitski 1966 für den Amerikanischen Pavillon auf der Biennale in Venedig aus. Dennoch wurden Kellys Bilder oft nicht nach ihren eigenen Maßstäben diskutiert, sondern aus dem Blickwinkel bestimmter Genres wie des *Hard Edge* oder *Systemic Painting* beurteilt oder, häufiger noch, dem Minimalismus zugerechnet. In den 70er und 80er Jahren drängte man seine Werke zudem oft in die marginalen Bereiche des guten Geschmacks ab. Doch in den letzten Jahren wurde er, ohne dass sich in seiner Arbeit viel geändert hätte, von der Randfigur zum Star.

Zur verspäteten Kelly-Rezeption schreibt Diane Waldman in ihrer Katalog-Einleitung zur Kelly-Retrospektive 1996 im Guggenheim-Museum:

Kellys Durchsetzung als eine bedeutende Figur in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts erfolgte relativ spät und beruht auf der allgemeinen Anerkennung seiner zahlreichen Leistungen als Künstler über die vergangenen fünf Jahrzehnte. Drei hauptsächliche Faktoren für diese lange Verzögerung sind der

DAVID RIMANELLI schreibt und lebt in New York. Er ist Redaktor bei *Artforum*.

ELLSWORTH KELLY,
 BEACH CABANA NO. 3, MESHES, 1950,
 photograph, 10 x 8" /
 STRANDHÜTTE NR. 3, MESHES,
 Photographie, 25,4 x 20,3 cm.



Widerstand des breiten Publikums gegen die sogenannte reine Abstraktion, die gänzliche Abwesenheit in den frühen Jahren seiner Karriere von allem Sensationellen, wie es seit Marcel Duchamp ein Wesenszug der Kunst geworden ist, und der Umstand, dass er sich noch immer mit Ideen beschäftigt, die er schon in den späten 40er Jahren zu erforschen begann.¹⁾

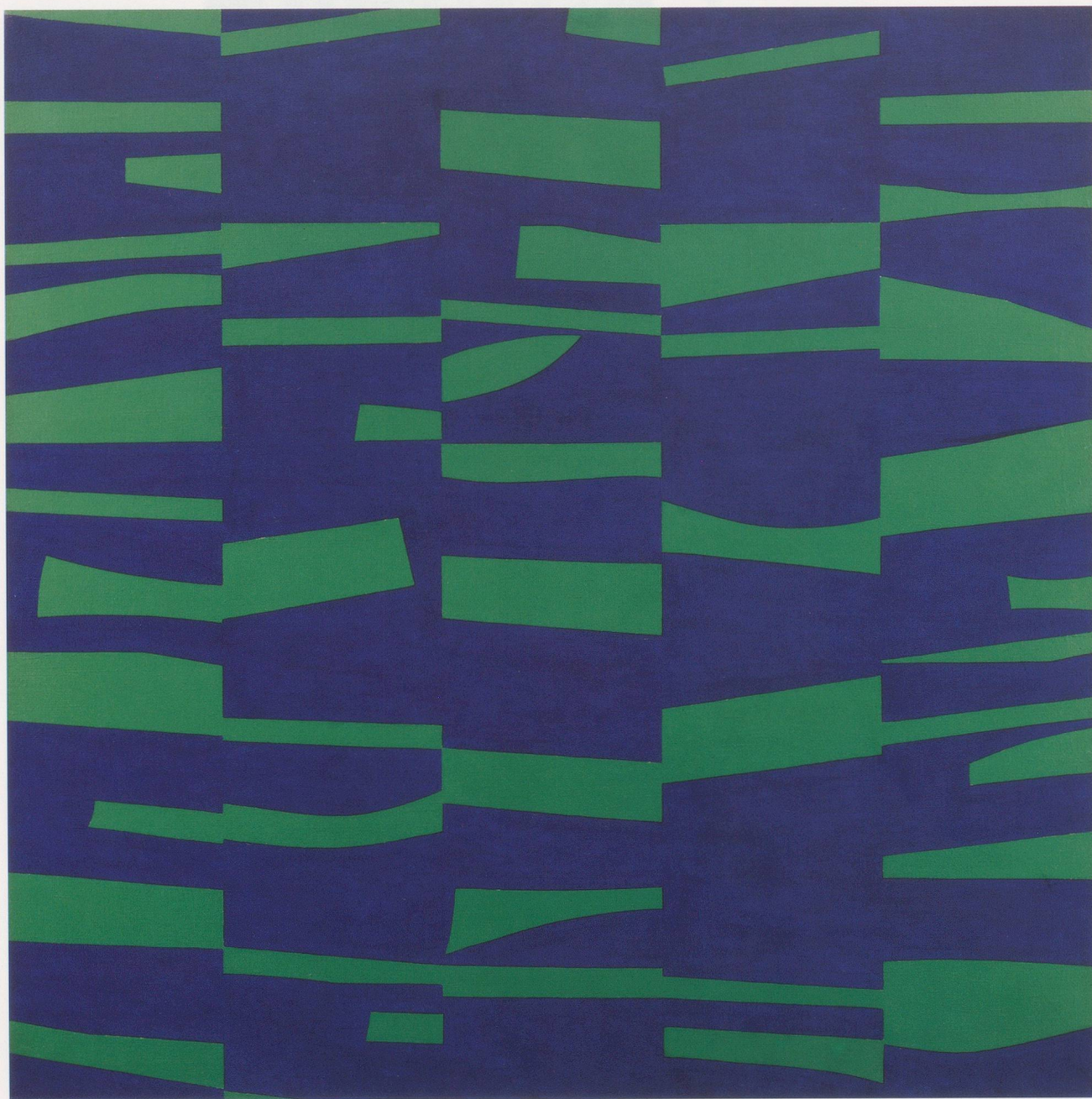
Neben Waldmans drei Gründen könnte man auch andere anführen: Vielleicht ist Kellys Anerkennung heute einfach überfällig. Das neuerliche Interesse junger Künstler an abstrakter Malerei aller Art führt ausserdem dazu, dass plötzlich ältere Künstler auf den Sockel gehoben werden. Vor allem aber ist vielleicht eine Nostalgie für den Modernismus, die Malerei und Skulptur ebenso mit einschliesst wie Design und Architektur, Grund der jüngsten Kelly-«Neuentdeckung».

Der erste Punkt würde Waldmans These der «kumulativen Anerkennung» stützen. Sie selbst verweist ja auch darauf, dass Kellys entscheidende «antikompositorischen» Experimente (Yve-Alain Bois) während seiner Frankreich-Zeit erst kürzlich erstmals in ihrem ganzen Ausmass zu sehen waren, vor allem

1992 in der bedeutenden Ausstellung «Ellsworth Kelly: Die Jahre in Frankreich 1948–1954». Ohne hier auf Bois' komplexe Analyse näher eingehen zu wollen: Schon seine Bemerkungen zu der potentiell verheerenden Wirkung von Picassos proteischer Wandlungsfähigkeit sind ein Hinweis auf das Neue und Aussergewöhnliche von Kellys Leistung.

Aber von Picasso wegzukommen heisst auch auf jede Freiheit und Komposition zu verzichten. Das läuft auf die Aussage hinaus, dass die Abstraktion, die Kelly bis dahin nie interessiert hatte (die Werke Mondrians und Kandinskys, die er in New York gesehen hatte, liessen ihn kalt, und was er in Pariser Galerien zu sehen bekam, schien nichts als ein blasser Abklatsch davon zu sein), ihm keinerlei Lösungsansätze bot. Es ist nicht gerade einfach, jede Form der freien Erfindung zu umgehen – eigentlich ist es nahezu unmöglich, denn der einzige Ausweg, der bleibt und den Kelly auch einschlägt, ist verschiedene Arten zu erfinden, um die Erfindung zu umgehen.²⁾

Bilder wie SEINE, MESHES und CITÉ (alle 1951) erscheinen dank Bois' pointierter Interpretation in



ELLSWORTH KELLY, MESHCHERS, 1951, oil on canvas, 59 x 59" /
Öl auf Leinwand, 149,9 x 149,9 cm.

neuem Licht vor dem Hintergrund von Kellys Beschäftigung mit dem Zufallsprinzip (dessen Vertreter Europäer wie Max Ernst, Wols oder Hans Arp waren), der Übertragung oder Indexierung, oder – auf einer etwas anderen Ebene – dem Automatismus der Surrealisten. Diese Ausstellung markiert den Beginn des neu erwachten Interesses für Kelly; die Guggenheim-Retrospektive hat die Bewegung verstärkt, wenn auch längst noch nicht abgeschlossen.

Wenn wir bedenken, wie lange Kelly nicht im Rampenlicht stand, stellt sich die Frage, von welcher Öffentlichkeit Waldman spricht. Meint sie ein undifferenziertes Massenpublikum, dem Avantgardekunst wahrscheinlich immer suspekt ist, oder spricht sie von der Kunstwelt? Im ersten Fall könnten wir zustimmen: Erinnern wir uns an Komar und Melamids Projekt, bei dem sie die nach ihrer eigenen Einschätzung populärsten und unpopulärsten Bilder herstellten. Erwartungsgemäss war das unpopulärste Werk eine unharmonisch strenge, eckige Abstraktion. Doch innerhalb der Kunstwelt braucht man nur Kellys Karriere mit jener Frank Stellas zu vergleichen, dessen Werk von den BLACK PAINTINGS bis hin zur PROTRACTOR-Serie in jeder Darstellung der Abstrakten Kunst der 50er Jahre im Mittelpunkt steht. Dieser Vergleich bestätigt Waldmans zweite Begründung: Im Gegensatz zu Stella, Johns, Rauschenberg, Warhol und Lichtenstein hat Kellys Kunst nie eine vergleichbare Erschütterung im Bewusstsein der Kunstwelt verursacht. Vielleicht weil er so ausdauernd-differenziert an seinen ästhetischen Problemen arbeitete, kam er niemals in den Genuss jenes Pop-Eclats, von dem auch viele ausdrücklich nicht zur Pop-Art zählende Künstler profitierten.

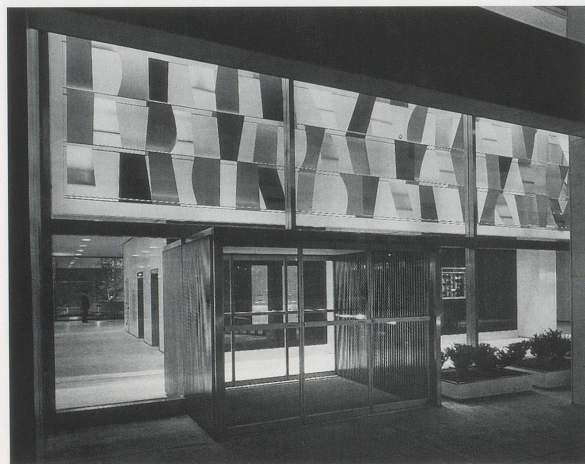
Bis vor kurzem zumindest. Sieht man, welchen Einfluss die Malerei auf die Phantasie jüngerer Künstler ausübt, mag die Behauptung, die Malerei sei tot, durchaus zweifelhaft erscheinen. Und diese Faszination allein den Kräften des Marktes zuzuschreiben ist nicht weniger naiv als die Verleugnung eben dieser Kräfte. Der Tod der Malerei stirbt in der Kunstwelt in regelmässigen Abständen seinen eigenen Tod. In den letzten Jahren ist die neokonzepualistische Kunst ein wenig in den Hintergrund getreten, während die Malerei und insbesondere die Abstrakte Malerei sich einer gewissen Tauwetterperi-

ode erfreut. Andererseits sollten wir dem «Die Malerei steht wieder voll im Saft»-Element nicht allzuviel Bedeutung für Kellys neuerliche Präsenz beimessen. Denn unter den neuen Arbeiten treffen wir selten auf eine tatsächliche formale Ähnlichkeit mit Kelly. Und wo sie doch zu finden ist, ist es oft eine selbstbewusst-ironische Kelly-Nachahmung.

Nichtsdestoweniger ist die «neue» Abstraktion sicherlich Teil einer Modernismus-Nostalgie, und Kelly ist ja in erster Linie ein Modernist aus der Mitte dieses Jahrhunderts. Am besten zeigt sich der neueste Hang zum modernistischen Design der 50er und 60er Jahre vielleicht in der Popularität der Zeitschrift *Wallpaper*, die eine Superhochglanz-Interpretation der «antiken Zukunft» verkauft (um einen Ausdruck aus dem Titel einer Ausstellung von 1990 bei Massimo Audiello in New York zu entlehnen). Und der Retro-Chic beschränkt sich nicht etwa auf das Design von Lampen und Möbeln. Mehr noch als die Bilder von Warhol und Stella könnte man Kellys Werke als künstlerischen Kontrapunkt etwa zu jenen wellenförmigen Djinn-Stühlen begreifen, die Olivier Mourgue für die PanAm-Raumstation in Stanley Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* entwarf.

Nostalgie muss ja nicht schlecht sein. Denken wir nur an die Rettung von Kellys TRANSPORTATION BUILDING LOBBY SCULPTURE (1957). Dieses erstaunliche Werk – eine Art US-Bilanz der «Pariser Zeit» des Künstlers – gammelte in einem zweitklassigen modernistischen Busbahnhof, der abgerissen werden sollte, vor sich hin und blieb fast gänzlich unbekannt, bis es jüngst gereinigt und dabei wiederentdeckt wurde. Daraufhin wurde es zunächst in der Matthew Marks Gallery ausgestellt und anschliessend vom Museum of Modern Art gekauft. Für die meisten Betrachter war dieses Werk eine regelrechte Offenbarung – und Offenbarungen sind in den letzten Jahren selten geworden. Es erhielt nun den neuen Titel SCULPTURE FOR A LARGE WALL (Skulptur für eine grosse Wand, 1957) und erinnerte damit an SIXTY-FOUR PANELS: COLORS FOR A LARGE WALL (64 Tafeln: Farben für eine grosse Wand, 1951), ein Werk, das der Künstler 1969 dem Museum of Modern Art geschenkt hatte und das Bois für eines seiner Schlüsselwerke hält. In meinen Augen ist es ein Sinnbild für die Kunst unseres Jahrhunderts.

ELLSWORTH KELLY, SCULPTURE FOR A LARGE WALL, 1957, anodized 1/8" aluminum, 104 panels, 136 x 782 1/2 x 12" overall; original installation (bottom) and at the Matthew Marks Gallery, New York, 1998. / SKULPTUR FÜR EINE GROSSE WAND, eloxiertes Aluminium, 3 mm dick, 104 Teile, insgesamt 345,4 x 1987,6 x 30,5 cm; Originalinstallation (unten) und bei Matthew Marks in New York, 1998.



Die vielfarbigsten Tafeln ergeben zusammen die Form einer riesigen Leinwand und erinnern an die sich verschiebenden Rechtecke von Eileen Grays berühmtem Paravent aus schwarzem Lack – aber etwas wirklich Vergleichbares existiert eigentlich nicht. Studien auf Papier zu diesem Werk legen einen Vergleich mit Bildern wie SEINE und CITÉ nahe, obwohl der schroffe, unregelmäßige, gezackte Raster, den Kelly hier verwendet, von der anti-kompositorischen Methode seiner Pariser Werke abzuweichen scheint.

Im Katalog zur Präsentation von SCULPTURE FOR A LARGE WALL (1957) letztes Jahr bei Matthew Marks zitiert James Meyer Le Corbusiers Reaktion auf Kelly: «Diese Art Malerei braucht die neue Architektur als Begleitung.» Wir sind weit von Le Corbusiers Idealen entfernt und leider auch weit weg von jenem kurzen Moment, in dem es möglich war, solch ein Werk nicht in einem Umfeld stiller Besinnlichkeit, son-

dern in einem Busbahnhof, wo täglich Massen von Menschen verkehren, zu realisieren. Kelly setzt das Jahr seiner Entstehung hinter den neuen Titel des Werks und deutet damit an, dass sein historischer Wert Teil seines Inhalts ist. Indem er eine Arbeit, die im bernsteinartigen Dunkel der Jahrhundertmitte eingeschlossen schien, zu neuem Leben erweckt, setzt Kelly ein Zeichen für den Beginn des nächsten Jahrhunderts.

(Übersetzung: Nansen)

1) Diane Waldman, «Ellsworth Kelly», in: *Ellsworth Kelly-Retrospektive*, Ausstellungskatalog, übers. v. Christoph Vitali, Cantz, Ostfildern 1998. Die Retrospektive wurde im Guggenheim Museum, New York, im MOCA, Los Angeles, in der Tate Gallery, London, sowie im Haus der Kunst, München, gezeigt.
2) Yve-Alain Bois, «France: Anti-Composition in its Many Guises», in: *Ellsworth Kelly: The Years in France 1948–1954*, Deutsch und Englisch bei Prestel, München 1992, S. 16. (Das Zitat stammt aus der englischen Ausgabe und wurde von der Red. ins Deutsche übersetzt.)