

ON BARNETT NEWMAN: Peter Halley and Jeremy Gilbert-Rolfe Talk.

EDITED BY TIFFANY BELL

The following is excerpted from discussions between Jeremy Gilbert-Rolfe and Peter Halley that took place in the fall of 1987. Both Gilbert-Rolfe and Halley are painters who have also written extensively. The former is noted for his essays on late-Modernist works from the '60s and '70s collected in his book *Immanence and Contradiction*. The latter has become well known for his theoretical writings about post-modern abstraction. In this exchange Halley assumes the role of questioner directing the conversation towards a re-evaluation of the work of Barnett Newman.

PH: Ten or fifteen years ago, Pollock was seen as a pivotal artist or perhaps the pivotal artist of the Abstract Expressionist generation. I would now say that Newman is widely perceived as having assumed that role. Looking at Newman's work in the context of his time, how do you see him as hav-

ing constituted his language in relationship to the situation he was in?

JGR: I would say a clue is to be found in the fact that you can make an axis of difference or opposition with Pollock, Still, and Kline on one side and Reinhardt on the other. There's no room for Barnett Newman at all, which tells us something of his relation to the situation as a whole. He wasn't engaged in the purity of the absolutely impersonal or in producing explosions of the purity of the absolutely personal. For me, there is something remarkably matter-of-fact about Newman's paintings. They're not as agonized as Pollock's, they're not as turgid and meaningful as Clyfford Still's, they're not as tenebrous, potential and immanent as Rothko's and they're not as utopian, or distopic, as Reinhardt's.

PH: For me, Newman's surface is so great. His sort of negligent attitude seems so packed with nuanced meaning. In some of the early zip paintings, the paint surface is so atrocious, really so awkward and unattractive. I've always been surprised.

JGR: You mean they're horribly painted in some important sense.

PH: Exactly. It's almost hard to believe he was so aware of the signatory function of these simple acts – making a line crooked, allowing paint to bleed under the tape or leaving the tape on the painting. It all seems perfectly orchestrated, perfectly theatrical in a sense. Was he aware of this or is it something we are inventing about him?

JGR: I think the relationship of Newman to our own thinking is a relationship of retrieval, as it must be with regard to any insights into the present provided by an earlier generation. It must be a question of interpretation invariably.

As you speak, I am reminded that the great triumph of American painting, or a great triumph of American painting, is the tremendous unleashing of the signatory power of stretched canvas itself. Although the Surrealists had played with this idea in a representational sort of way, it was the Americans who really make you see raw canvas as a deep space. The Abstract Expressionists sort of open up raw canvas to eloquence in the same way that John Cage rethinks silence as the basis of music or Mallarmé, makes us see whiteness on the page as something which structures poetry.

I think that another thing we might think about would be the fact that Newman's use of masking tape takes drawing away from him. Drawing becomes this mechanical component in the work, not a repository of sensitivity or intuition, except at the level of placing. In Newman, you never can really talk about sensitivity in the paint handling as you can with Pollock or the rest of his contemporaries and also with Jasper Johns and with Bob Ryman. He blocks that, at some level until you get to the very late paintings perhaps.

PH: Another part of the equation that I think is worth mentioning is the nature of the materials themselves – the tape, the house painters' brushes, and in some cases house=painting techniques. Just why these transcendent zips are to be made of

TIFFANY BELL is an art critic and curator who lives in New York.

masking tape is an intriguing question. I should add that, despite my enthusiasm for the work, I'm rather ambivalent about a lot of the rhetoric that Newman brought to it and that now surrounds it.

JGR: I agree with you. Not only am I suspicious of the rhetoric that surrounds the work in the sense that I think that it's led to misunderstandings about the work, some of them of the artist's own making, but also one might propose that in this regard the work is not doing for us quite what Barney meant it to do. One of the reasons would be that our concept of what the work of art is and what it's for and what the subject is has changed. Our concept of the mind that makes the work and sees in the work a world view or another way of representing the mind has changed also.

I think one would want to look at Newman in terms of the contradictions between his interest in anarcho-communism or Kropotkinism on the one hand and, on the other, in the primordial or the proto-historical in the art of the native Americans. Also, a matter which has been thoroughly mulled over to no one's satisfaction by a variety of people, including me, is his use of the concept of the sublime and its possible, putative relationship to this redemptive function which he claims for his art. Here's a guy who on one occasion said with quite a straight face that if people understood his art there wouldn't be any more wars. The notion that an understanding of art could prevent war is enchanting in its naivety at some level but there's a more important question regarding this redemptive function. It's like Walter Benjamin's theory that the work of art is a way in which human beings redeem the human race. For Benjamin, it is through the work of art that people articulate contradictions and in so doing move themselves forward by making amends for, and thus extending their understanding of, the morass of injustice which is history.

PH: It's hard for me to separate Newman's anarchism and sense of the sublime from the immediate postwar period. The idea of a set of meanings or signs or intentions, that could be timeless and

beyond the bounds of the historical, was running through the New York art world then. I tend to see this historically as a response to the Second World War.

JGR: I'm not sure it's a response to the Second World War altogether. I would have to say that it's in part a response to one of the Second world wars which is the American Second World War. It's a response to some illusion of unequivocal triumph and again to this triumph as an implicitly redemptive or justificatory act. It responds to the illusion that in some way America's whole system and ideology is confirmed by its ability to save the world from a particular variety of totalitarianism.

PH: That seems to be a particularly strong ideological construct to make a transhistorical mythic statement out of.

JGR: Yes. If it is this articulation of an American ideologism – and I don't call it an ideology at this level – then I think we ought to pay attention to another component to which you refer, which is ahistorical. And, of course, I want to say dialectically that it's only from the point of view of the historical that other things are ahistorical. What Newman tries to plug into is some morphology of Americanness provided by the landscape which, in some uncanny way, connects the thinking of the American Indians with the thinking of the people who took the land away from them. It's the romantic tradition which is both the basis of the social force – American internal racist imperialism – in manifest destiny and of another kind of force in the sublime utopianism of Emerson. From any distance, from Europe obviously, these seem to be two sides of the same coin. And perhaps Newman's generation was able to see them as two sides of the same coin in a more positive way than we should be able to now.

PH: Another element to contend with is Newman's hedonism. His rather theatrical lifestyle, replete with dandyish suits and monocles, his gastronomic excess and that sort of thing, complicates our un-

derstanding of the political dimension of his work. Newman was always very urbane – a dandy. As I perceive the situation, when Abstract Expressionism was being done, it seems extraordinary that Newman would cast himself in such a role.

JGR: I think he cast himself in the role of the intellectual amongst all these sort of farm boys.

PH: Thomas Crow wrote recently that Warhol really is the heir of Abstract Expressionism. If we locate that tradition in Newman for a moment, do we then see a Newman who begets Warhol who then begets a new Newman? This twist is intriguing to me.

JGR: I think it's a bit of crude Marxist wishful thinking to propose quite that genealogy. I'm not prepared to say that, because you have one powerful dandy followed by another powerful dandy, they are necessarily related. An important similarity exists in so far as, yes, you can see both as being people who efficiently trash the bourgeois concept that the art work is sincerity, publicly deployed. The difference is this in my mind: Newman does not paint in a way that presumes that the jury is in the know with regard to what painting is. Warhol certainly works in a way that obliges us, if we buy the line, to assume that we do know what art is. So from my point of view the dandyism of each person is a very different kind of dandyism. The dandyism of Newman is a dandyism which produces openness and speculation. The dandyism of Warhol is a dandyism which produces a deathlike, entropic, academicized world.

One should remember what the dandy does. Baudelaire really invents the dandy, after all, and theorizes the dandy. The dandy is a person who refuses to be productive. The dandy is a person who ambles around Paris looking at things while everybody else is running around too busy making a buck or a franc to look at what's going on. So when we reintroduce the concept of the artist as dandy, we reintroduce the concept of contemplation into the work of art as being necessary to and fundamental to it. And then I ask, how do we relate the

concept of contemplation to the concept of the immediate?

For me, the big problem would be that I can't have – partly as a result of looking at Newman – the same kind of belief in immediacy. Barney Newman could believe in immediacy because he could believe that there was some sort of Socratic-like condition wherein, before language, people had a direct relationship with things. He could believe that the American Indians knew about that and Emerson knew about that and by extension he knew about it. Richard Serra could believe in immediacy because he could believe that taking something out of the frame, taking something off the wall, taking something out of the context of spatial ambiguity in some way meant that you were making it more tangible and therefore more immediate. He had accessible to him the belief that lead was somehow more immediate than oil paint. This idea, from my perspective now but not in the '60s, seems to be bizarre. The notion that activating, through attenuation and difference, the work's dependence on the material – an idea perhaps first articulated in sculpture by Rodin – should be more immediate than eliminating the absent subject from the space of the painting, sounds problematic. This brings us to the question of why then do the paintings have to be like objects. Or why would your work be good to the extent that it can make us think the surface through the prism of process. It's a question of the immediate but in a very special way. The immediacy that we are talking about is not the immediacy of vision, it's the immediacy of that which overwhelms the rational. It's the immediacy of perception rather than cognition. It's the immediacy of attraction rather than interpretation. So, it's a very special concept of immediacy found in particular kinds of experiences. It's not something that you get in any kind of experience.

PH: You could also label it a transcendental experience.

JGR: Yes, I think it could be transcendental but you and I might want, from a position of our

urbanity, to be quite skeptical about that. Or at least I should.

PH: We could simply say that it is transcending the parts that make it up. I mention it only because a kind of situationist transcendental quality – when the perception of things transcending their makeup only occurs in a situationist way – is a construct that I've played with. If we perceive it situationally it's not really the same thing.

JGR: It's not such a big deal.

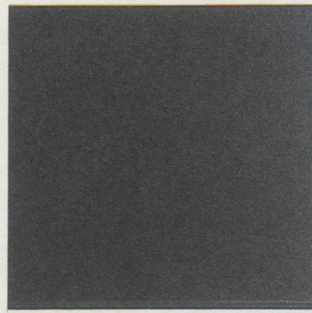
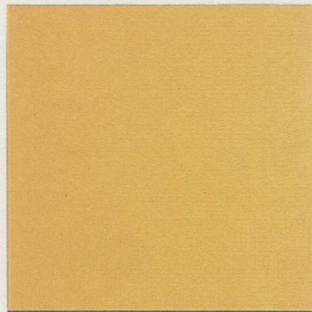
PH: Well, it might be a big deal in a kind of slight way or a big deal in a kind of not so grandiose way.

JGR: Then the important thing to think here is that the immediate is just something which gets deployed. It's one thing that gets deployed and it has to be deployed in order that these other articulations can function in relationship to it.

PH: Given that as one component, do we end up with works of art that have other major components more important than that idea of immediacy?

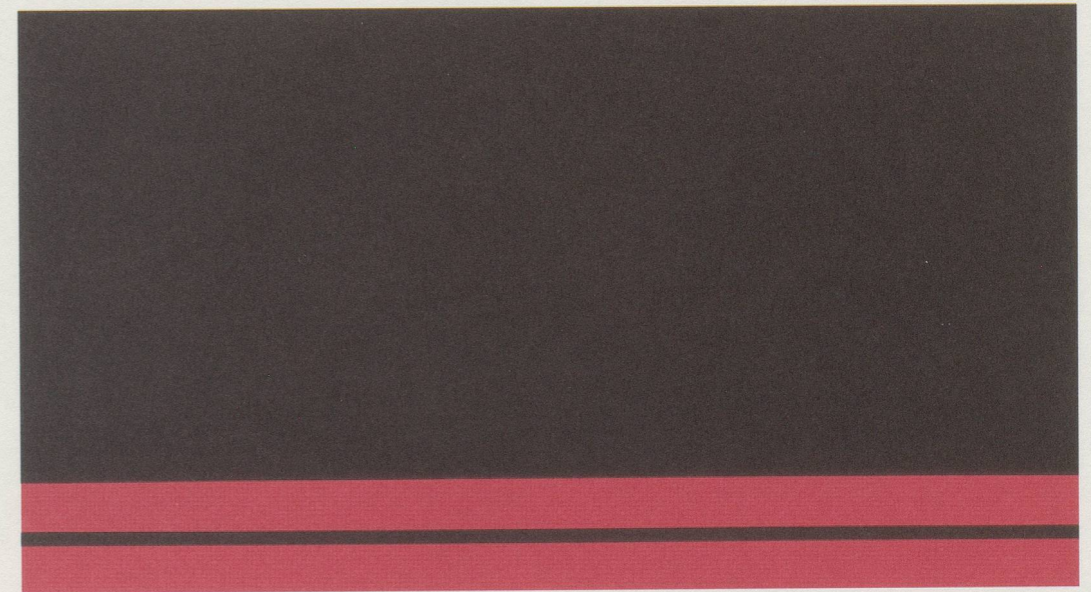
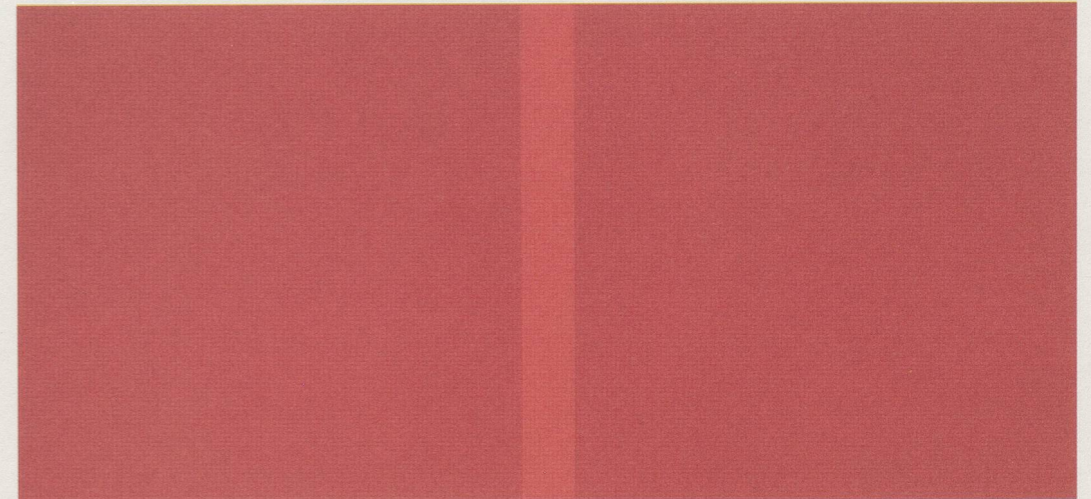
JGR: Yes, I think we do. We end up with some works of art where one of the magic components – what gives them their life – is oddly enough its startling indifference to any concept of immediacy. In Haim Steinbach's work the notion of immediacy is terrific. It's like the girl in *THE ILLUSIVE OBJECT OF DESIRE* by Buñuel: the closer you get to immediacy the further it goes away and the less immediate it must necessarily become. I don't think that kind of art could really have been imaginable to Barney Newman. You couldn't fit it into that cosmology of the object. So, yes, when you liberate yourself from or when you become trapped by a sophistication that removes you from – however you want to put that – the concept of the subject and the subject as this transcendent subject then other possibilities for reading and for how things are written emerge.

*JEREMY GILBERT-ROLFE, SEDUCTION OF THE COMPLETE /
DIE VERFÜHRUNG DES VOLLKOMMENEN, 1987,
OIL AND FLASHE ON CANVAS / ÖL UND «FLASHE» AUF LEINWAND, 35 x 35 x 1½ / 89 x 89 x 4 cm.*



*JEREMY GILBERT-ROLFE, FIRST NOTE ON THE HISTORY OF DIFFERENCE /
ERSTE BEMERKUNG ZUR GESCHICHTE DER DIFFERENZ, 1987,
OIL AND FLASHE ON CANVAS / ÖL UND «FLASHE» AUF LEINWAND, 45 x 45 x 1½ / 114,5 x 114,5 x 4 cm.*

*PETER HALLEY, TWO CELLS / ZWEI ZELLEN, 1987,
DAY-GLO ACRYLIC, ACRYLIC, ROLL-A-TEX ON CANVAS / LEUCHTFARBE, ACRYL UND ROLL-A-TEX AUF LEINWAND,
72 x 152¼" / 183 x 387 cm.*



*PETER HALLEY, NO MANS LAND / NIEMANDSLAND, 1986,
DAY-GLO ACRYLIC ON CANVAS / LEUCHTFARBE, ACRYL AUF LEINWAND,
68 x 112" / 173 x 284,5 cm.*

ÜBER BARNETT NEWMAN: Ein Gespräch zwischen Peter Halley und Jeremy Gilbert-Rolfe.

BEARBEITET VON TYFFANY BELL

Das folgende Gespräch ist ein Auszug aus verschiedenen Diskussionen, die Jeremy Gilbert-Rolfe und Peter Halley im Herbst 1987 miteinander führten. Gilbert-Rolfe und Halley sind Maler, die auch selbst Texte verfassen. Ersterer fiel mit seinen Aufsätzen über spätmodernistische Kunstwerke aus den 60er und 70er Jahren auf, die er in seinem Buch *Immanence and Contradiction* zusammenfasste. Letzterer wurde mit seinen theoretischen Artikeln über postmoderne Abstraktion bekannt. Im vorliegenden Gedankenaustausch übernimmt Halley die Rolle des Fragenden und lenkt das Gespräch auf eine Neu-einschätzung des Werkes von Barnett Newman.

PH: Vor zehn oder fünfzehn Jahren galt Pollock als ein entscheidender Künstler oder vielleicht als die zentrale Figur in der Generation des Abstrakten Expressionismus. Ich glaube, inzwischen hat Newman diese Rolle weitgehend übernommen. Wenn Du Newmans Arbeit im Kontext seiner Zeit betrachtest, wie, glaubst Du, hat sich da seine Sprache in bezug auf seine spezielle Situation entwickelt?

JGR: Ich glaube, die Lösung liegt darin, dass man eine

an Differenzen bzw. Gegensätzen reiche Trennungslinie ziehen kann zwischen Jackson Pollock, Clyfford Still und Franz Kline auf der einen Seite und Ad Reinhardt auf der anderen. Für Barnett Newman ist da gar kein Platz, und das verrät eine Menge über seinen Bezug zur Situation insgesamt. Ihm ging es nicht um das absolut Unpersönliche in reinster Form oder um absolut Persönliches pur. Für mich gibt es da ein paar erstaunliche Tatsachen in Newmans Malerei. Sie ist nicht so verquält wie bei Pollock, nicht so schwülstig und bedeutungsschwanger wie bei Clyfford Still, nicht so düster, vage und in sich gekehrt wie bei Mark Rothko und nicht so utopisch oder entrückt wie bei Reinhardt.

PH: Für mich ist Newmans Oberfläche einfach grossartig. Seine gewissermassen nachlässige Haltung scheint so voller nuancenreicher Bedeutung. Bei einigen der frühen *zip paintings* ist die Oberfläche ungeheuer scheusslich, wirklich hässlich und abstoßend. Ich war immer überrascht.

JGR: Du meinst, in einem gewissen, bedeutungsreichen Sinne sind diese Bilder scheusslich gemalt.

PH: Genau. Man kann sich kaum vorstellen, dass er sich der Signalwirkung solch einfacher Vorgänge so bewusst war – eine Linie krumm zu malen beispielsweise, die Farbe unter die Abklebung laufen zu lassen oder das Klebeband auf der Leinwand zu lassen. Das alles scheint perfekt inszeniert, gewissermassen total

theatralisch. War ihm das bewusst, oder dichten wir ihm da etwas an?

JGR: Ich glaube, die Beziehung zwischen Newman und unserem eigenen Denken ist die Beziehung einer Art von Rekonstruktion, wie sie auch gar nicht anders sein kann, wenn man die Gegenwart von der Warte einer früheren Generation aus untersucht. Es ist auf jeden Fall eine Frage der Interpretation.

Was Du sagst, erinnert mich daran, dass der grosse Triumph der amerikanischen Malerei – oder ein grosser Triumph der amerikanischen Malerei – die ungeheure Entfesselung der machtvollen Signifikanz der Leinwand an sich ist. Wenngleich schon die Surrealisten auf darstellerischer Ebene mit dieser Idee gespielt haben, waren es doch die Amerikaner, die uns die rohe Leinwand als tiefen Raum vor Augen führten. Die Abstrakten Expressionisten machen gewissermassen die rohe Leinwand zum eloquenten Feld, so wie John Cage die Stille als Ausgangssituation der Musik begreift und Stéphane Mallarmé uns die weisse Buchseite als Fundament der dichterischen Struktur erkennen lässt.

Bedenkenswert finde ich auch die Tatsache, dass Newman sich durch den Einsatz von Abdeckband der Zeichnung entfremdet. Zeichnung wird zu einer mechanischen Komponente in der Arbeit, ist nicht Niederschlag von Sensitivität oder Intuition, ausgenommen als Ordnungsmittel. Bei Newman kann man nie wirklich von Sensitivität im Umgang mit der Farbe sprechen wie beispielsweise bei Pollock oder seinen übrigen Zeitgenossen, wie also auch bei Jasper Johns und Bob Ryman. Newman unterbindet das gewissermassen, bis hin zu den ganz späten Bildern.

PH: Erwähnenswert scheint mir auch der Charakter der Materialien selbst – das Klebeband, die Anstreicherpinsel und manchmal auch die Anstreichertechniken. Mich fasziniert die Frage, warum für diese transzendenten Spuren ausgerechnet Abdeckband notwendig ist. Ich muss noch hinzufügen, dass ich trotz meiner Begeisterung für diese Arbeit der ganzen Rhetorik, die Newman dazu geliefert hat und die nun dem Werk einfach anhaftet, zwiespältig gegenüberstehe.

JGR: Da stimme ich Dir zu. Ich finde die Rhetorik, die das Werk nun begleitet, nicht nur deshalb verdächtig, weil sie zu Missverständnissen der Arbeit führt, von

denen sich der Künstler einige selbst zuzuschreiben hat; ich glaube vielmehr auch, dass durch diese Sichtweise die Bilder nicht so funktionieren, wie Barney das eigentlich wollte. Einer der Gründe liegt darin, dass unsere Vorstellung vom Kunstwerk, wofür es gut sein soll und worum es darin geht, sich gewandelt hat. Und auch unsere Vorstellung vom Geist, der das Werk hervorbringt und darin eine Sicht von der Welt entwirft oder sich sonstwie darin spiegelt, hat sich geändert.

Man möchte Newman unter dem Aspekt der Widersprüchlichkeit zwischen seinem Interesse für Anarcho-Kommunismus und Kropotkinismus einerseits und für das Ursprüngliche oder Proto-Historische in der Kunst der amerikanischen Eingeborenen andererseits betrachten. Ein von vielen Leuten, mich eingeschlossen, gründlich aber ergebnislos durchdachter Punkt ist seine Vorstellung vom Erhabenen und dessen vermeintlich-möglicher Bezug zur Erlöserrolle, die er für seine Kunst in Anspruch nimmt. Da steht einer und sagt mit selbstbewusster Stimme, dass, wenn die Leute seine Kunst verstünden, es keine Kriege mehr gäbe. Der Gedanke, mit Kunstverständnis Kriege zu verhindern, ist rührend naiv, aber es gibt zur Erlöser-Funktion noch eine wichtigere Frage. Ich meine Walter Benjamins Theorie, dass das Kunstwerk ein Mittel des Menschen ist, die Menschheit zu erlösen. Bei Benjamin artikulieren die Menschen durch das Kunstwerk Widersprüche, wodurch sie sich weiterentwickeln, indem sie im – Geschichte genannten – Morast der Ungerechtigkeit Veränderungen bewirken und damit ihr eigenes Verständnis davon erweitern.

PH: Es fällt mir schwer, Newmans Anarchismus und Sinn für das Erhabene losgelöst von der unmittelbaren Nachkriegszeit zu betrachten. Damals kursierte in der New Yorker Kunstwelt die Idee, es müsse Inhalte, Zeichen, Intentionen geben, die zeitlos und jenseits historischer Begrenztheit existieren. Ich neige zu der Auffassung, dass dies eine Reaktion auf den Zweiten Weltkrieg im historischen Sinne war.

JGR: Ich bin nicht sicher, dass das insgesamt gesehen eine Reaktion auf den Zweiten Weltkrieg war. Ich

TIFFANY BELL ist Kunstkritikerin und Kuratorin. Sie lebt in New York.

würde eher sagen, es ist zum Teil eine Reaktion auf einen der Zweiten Weltkriege, den der amerikanische Zweite Weltkrieg darstellte. Es ist eine Reaktion auf die Illusion eines klaren Triumphs und zugleich auf diesen Triumph als einen impliziten Erlösungs- oder Rechtfertigungs-Akt. Es ist eine Reaktion auf die Illusion, dass gewissermassen das ganze amerikanische System und seine Ideologie sich in der Fähigkeit bestätigen, die Welt vor den verschiedensten Formen von Totalitarismus zu bewahren.

PH: Das scheint mir ein besonders starkes ideologisches Konstrukt zu sein, aus dem ein transhistorisch mythischer Entwurf gebastelt wurde.

JGR: Ja. Wenn es sich um eine solche Artikulation von amerikanischem Ideologismus handelt – ich kann das hier nicht mehr als Ideologie bezeichnen –, dann sollten wir uns noch einer weiteren Komponente zuwenden, von der Du sprachst: der ahistorischen. Und im Sinne der Dialektik muss ich sagen, dass sich Dinge nur vom Standpunkt des Historischen aus als ahistorisch erweisen können. Newman versucht da eine Art Morphologie des Amerikanischen hineinzupacken, repräsentiert durch die Landschaft, in der sich auf obskure Weise das Denken amerikanischer Indianer mit dem Denken jener Leute verbindet, die ihnen das Land weggenommen haben. Die romantische Tradition ist Grundlage sowohl für soziale Macht-ausübung (amerikanischer Rassen-Imperialismus im eigenen Land) im manifesten Geschehen als auch für jene andere Art von Gewalt im erhabenen Utopismus Ralph Waldo Emersons. Aus der Distanz, aus europäischer Sicht zumal, scheinen dies zwei Seiten derselben Münze zu sein. Und vielleicht konnte Newmans Generation sie als zwei Seiten derselben Münze in positiverem Sinne sehen, als uns das heute möglich ist.

PH: Sprechen sollten wir auch über Newmans Hedonismus. Sein ziemlich theatralischer Lebensstil, ausgestattet mit dandyhaften Anzügen und Monokeln, seine gastronomischen Exzesse und dergleichen mehr erschweren uns das Verständnis der politischen Dimension in seiner Arbeit. Newman war immer sehr weltmännisch – ein Dandy. So wie ich die Situation

sehe, war es ziemlich aussergewöhnlich, dass Newman sich im Rahmen des Abstrakten Expressionismus eine solche Rolle zulegte.

JGR: Ich glaube, er hat die Rolle des Intellektuellen unter all diesen Bauernjungen gespielt.

PH: Thomas Crow schrieb neulich, Andy Warhol sei der eigentliche Erbe des Abstrakten Expressionismus gewesen. Wenn wir Newman mal für einen Augenblick in dieser Tradition ansiedeln, haben wir dann einen Newman, der einen Warhol auf die Bahn bringt, der seinerseits wiederum einen neuen Newman zeitigt? Diese Verwicklung fasziniert mich.

JGR: Ich halte den Entwurf eines solchen Stammbaums für ein reichlich vergröberndes, marxistisches Wunschdenken. Ich glaube nicht, dass wenn ein einflussreicher Dandy dem nächsten folgt, die beiden unbedingt etwas miteinander zu tun haben müssen. Eine wichtige Parallele besteht allerdings insofern zwischen ihnen, als sie alle beide die bürgerliche Vorstellung vom Kunstwerk als vor der Öffentlichkeit ausgebreitete persönliche Gefühle zum Teufel jagen. Ich glaube, der Unterschied ist folgender: Newmans Malweise suggeriert nicht, dass er darüber befindet, was Malerei ist. Warhols Arbeitsweise hingegen verpflichtet uns durchaus darauf, dass – wenn wir uns den Schuh denn anziehen – wir genau wissen, was Kunst ist. Ich finde deshalb, dass das Dandytum bei den beiden ganz unterschiedlicher Natur ist. Newmans Dandytum produziert Offenheit und Spekulation. Bei Warhol dagegen führt es zu einer erstarrt entropischen, akademisierten Welt.

Wir sollten uns vor Augen halten, was ein Dandy eigentlich tut. Charles Baudelaire erfindet ja den Dandy und entwirft eine Theorie über ihn. Der Dandy ist ein Mensch, der es ablehnt, produktiv zu sein. Der Dandy schlendert durch Paris und schaut, während alle anderen herumrennen und viel zu beschäftigt damit sind, sich für das Geld abzu trampeln, als dass sie den Dingen um sich herum Beachtung schenken. Wenn wir also die Vorstellung vom Künstler als Dandy wieder aufgreifen, führen wir damit auch wieder den Begriff der Kontemplation als notwendig und fundamental ins Kunstwerk ein. Und dann frage ich

mich, wie man das Kontemplative mit dem Unmittelbaren in Verbindung bringen kann.

Für mich ergibt sich das Problem, dass ich – zum Teil auch nachdem ich Newmans Arbeit kenne – diesen Glauben an die Unmittelbarkeit nicht habe. Barney Newman konnte an Unmittelbarkeit glauben, weil er die Vorstellung hatte, dass es eine Art sokratischen Zustand gab, in dem die Menschen – noch vor der Sprache – einen direkten Bezug zu den Dingen hatten. Er mochte daran glauben, dass die amerikanischen Indianer dies wussten und auch Emerson und schliesslich auch er selbst. Richard Serra konnte an die Unmittelbarkeit glauben, weil er sich vorstellte, dass etwas aus dem Rahmen oder von der Wand oder aus dem Kontext der räumlichen Ambiguität zu nehmen gewissermassen hiesse, es greifbarer und damit unmittelbarer zu machen. Er konnte daran glauben, dass Blei in gewisser Hinsicht unmittelbarer sei als Ölfarbe. Aus meiner Sicht heute – allerdings nicht vom Standpunkt der 60er Jahre – kommt mir diese Idee reichlich seltsam vor. Ich finde den Gedanken problematisch, dass eine Verstärkung der Materialabhängigkeit der Arbeit durch Reduzierung und Differenzierung – wie wir dies vielleicht zum ersten Mal bei Auguste Rodin gesehen haben – unmittelbarer sein soll als die Beseitigung des nicht vorhandenen Gegenstands aus dem Bildraum. Das führt uns zu der Frage, warum die Bilder denn wie Objekte sein sollen. Oder warum soll die Arbeit genau in dem Masse gut sein, in dem sie uns die Oberfläche quasi durch das Prisma ihrer Herstellung vor Augen hält. Das ist eine Frage der Unmittelbarkeit, aber in einem ganz bestimmten Sinne. Das, worüber wir reden, ist nicht die Unmittelbarkeit der Anschauung, sondern die Unmittelbarkeit dessen, was das Rationale über den Haufen wirft. Die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung eher denn der Erkenntnis. Die Unmittelbarkeit der Anziehungskraft eher denn der Interpretation. Es handelt sich also um einen ganz speziellen Unmittelbarkeits-Begriff, den man in einer bestimmten Art von Wahrnehmung vorfindet.

PH: Man könnte das auch als transzendente Erfahrung bezeichnen.

JGR: Ja, das könnte man, aber wir beide in unserer

Urbanität sehen das vielleicht mit gewisser Skepsis; sollte ich jedenfalls.

PH: Man könnte einfach sagen, diese Erfahrung transzendiert ihre Bestandteile. Ich erwähne das nur, weil ich selbst mit einer Art situationistischer Transzendenz gespielt habe – sofern die Wahrnehmung von Dingen, die ihre eigene Zusammensetzung transzendieren, sich als situationistischer Vorgang vollzieht.

JGR: Das ist keine so grosse Sache.

PH: Nun, das mag eine grosse Sache «auf leisen Sohlen» sein oder eine grosse Sache, die sich aber nicht so grossartig gibt.

JGR: Wichtig ist hier also, dass das Unmittelbare etwas ist, das sich entfaltet. Es entfaltet sich, und das muss es auch, damit die andern Aspekte in Relation dazu funktionieren können.

PH: Wenn wir dies als eine Komponente betrachten, bringt uns dies zu Kunstwerken, die andere und wichtigere Hauptkomponenten haben als die Idee der Unmittelbarkeit?

JGR: Ja, das glaube ich schon. Wir stossen da auf Kunstwerke, deren magische Komponenten – aus denen sie leben – seltsamerweise gerade die verblüffende Indifferenz gegenüber jedwedem Unmittelbarkeits-Begriff ist. In Haim Steinbachs Arbeit ist der Aspekt der Unmittelbarkeit ganz enorm. Es ist wie bei dem Mädchen in DIESES OBSKURE OBJEKT DER BEGIERDE von Luis Buñuel: Je näher man der Unmittelbarkeit kommt, desto weiter gerät sie in den Hintergrund und desto mittelbarer kann sie letztlich werden. Ich glaube nicht, dass Barney Newman sich diese Art von Kunst wirklich hat vorstellen können. Sie passte einfach nicht in diese Kosmologie des Objekts. Also, wenn du dich befreist oder eingehst auf einen geistigen Level, auf dem du dich vom – nennen es, wie du willst – Begriff des Subjekts und vom Subjekt als diesem transzendenten Thema entfernst, dann tun sich neue Möglichkeiten sowohl der Wahrnehmung als auch der Ausserungsformen auf.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)