

Matt Mullican

PAUL GROOT

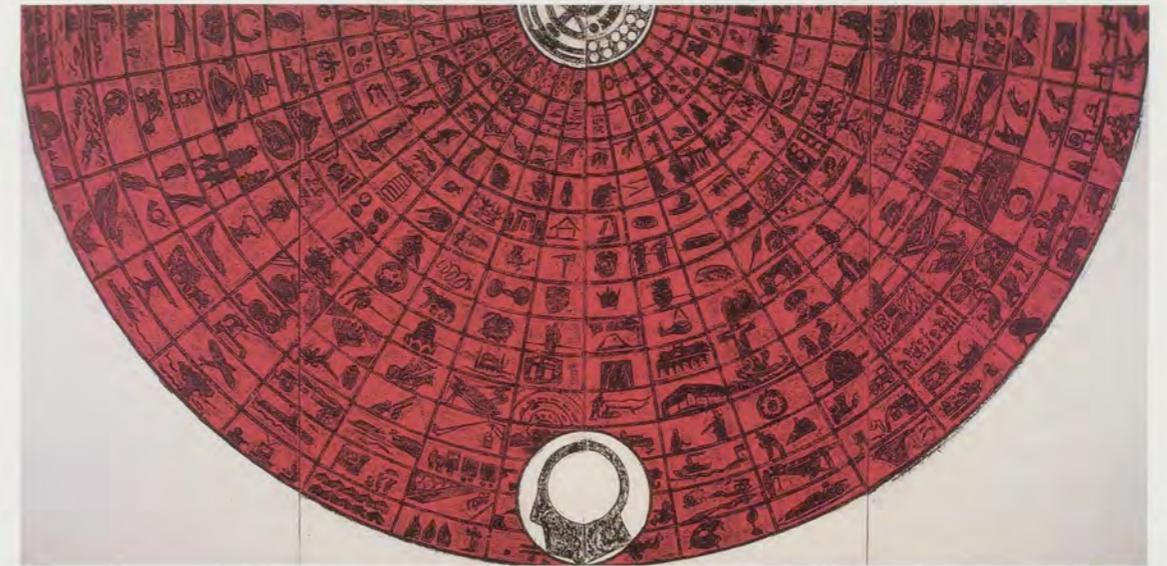
All diese Anachronismen, all diese auf unterschiedliche Sphären verweisenden Zeichen, die Matt Mullican in seinem Werk zu einem allumfassenden, bis ins Detail geordneten Weltbild aneinanderreihet, verfolgen eine unverkennbare Absicht. Seine unzähligen, scheinbar mühelos entworfenen Emblem-Serien weisen zwar eine stilistische Ähnlichkeit mit den Piktogrammen auf, die uns täglich im Verkehr und in öffentlichen Einrichtungen begegnen, weichen jedoch inhaltlich davon völlig ab. Bei Mullican stellen die Zeichen ein ausgewogenes Programm dar, das vor allem darauf gerichtet ist, seine Person und seine Umwelt sehr nuanciert ins Bild zu bringen. Ihn interessiert weder der normative Zweck der Verkehrszeichen noch die Stilgeschichte; er ist von der Idee besessen, die immer schwankende Grenze zwischen dem Sein und dem Nichts zum Ausdruck zu bringen.

Mullican ist in gewissem Sinne als Philosoph zu betrachten; vor allem aber ist er auch ein leidenschaftlicher Sammler, und diese beiden Einstellungen sind denn auch eng miteinander verbunden. Seine Sammlerwut ist ja darauf gerichtet, möglichst viele Zeichen zusammenzutragen, um

PAUL GROOT ist Kunstkritiker in Amsterdam.

mit ihnen der ungreifbaren Realität eine symbolische Ordnung zu verleihen. Doch im Unterschied zu einem gewöhnlichen Sammler von Artefakten, dessen Besitz, verglichen mit der festgelegten Ordnung der Formen und Arten, chaotisch sein müsste, ist Mullican gerade auf der Suche nach der Ordnung, die einen Glanz der Vollkommenheit ausstrahlen soll. Wie ein Fanatiker trägt er Piktogramme der unterschiedlichsten Formen und Arten in einem System kosmologischer Ordnung zusammen, damit sie auf diese Weise ein vollkommen geschlossenes System ergeben.

Ein übermütiger Versuch, der in unserer Zeit der Fragmentierung und Rekonstruktion vor allem auch anachronistisch anmutet. Das enzyklopädische Ideal, das er damit in die Praxis umsetzt, lässt uns sehr bald an das philosophisch-didaktische, antiquierte Projekt der aufgeklärten Enzyklopädisten denken. Mullican bezieht sich in seinem Werk jedoch weniger auf deren Arbeit, sondern verweist auf viel ältere Versuche, ein zusammenhängendes Weltbild in Schemata zu fassen. Folglich erinnert uns DALLAS-SERIES, das Projekt, in dem Mullican sein Universum improvisatorisch als Ganzes unterbrachte, vor allem an die Modell-



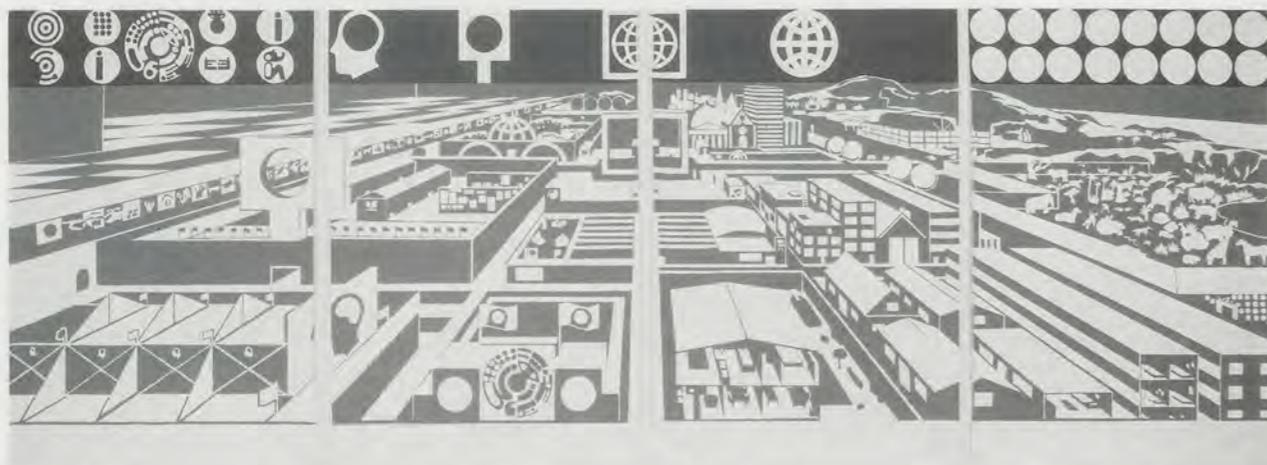
MATT MULLICAN, UNTITLED/ OHNE TITEL, 1987, OILSTICK ON CANVAS/ ÖLSTIFT AUF LEINWAND, 8 x 16' / 244 x 488 cm. (Photo: Bill Orcutt)

MATT MULLICAN, UNTITLED/ OHNE TITEL, 1987, OILSTICK ON CANVAS/ ÖLSTIFT AUF LEINWAND, 8 x 16' / 244 x 488 cm. (Photo: Bill Orcutt)



Schaubühne im GRAN TEATRO DELLE SCIENZE von Giulio Camillo. Camillo (1475–1544), der eine alte Metapher – die Welt ein grosses Theater – als Mikrokosmos des Weltalls entwarf, verband die enzyklopädische Form mit seiner Auffassung, dass Abbildungen für eine letzte Wirklichkeit stehen, die sich nicht mit Worten ausdrücken lässt. In

Camillos THEATER DES GEDÄCHTNISSES konnte der Scholar, der sich im Zentrum des Theaters befand, in einer Stunde das Geheimnis des Universums kennenlernen. Und dieses Geheimnis war in die mythologischen Traditionen und Ideen über astrologische und kosmische Einflüsse auf den Menschen und seine Umgebung eingebettet.



MATT MULLICAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1986.

POSTER PAINT ON PAPER / PLAKATFARBE AUF PAPIER, 5 x 15' / 152 x 457 cm. (Photo: Bill Orcutt)

In dieser Tradition führt uns auch Mullican in eine Welt ein, die er anhand unterschiedlicher Techniken und Medien gestaltet; letztendlich aber fungieren diese nur als Hilfsmittel, denn die eigentliche Synthese findet erst im Kopf des Betrachters statt. Das von Mullican verwendete Vokabular ist wie ein hypnotisierendes Hilfsmittel, das der Phantasie auf die Sprünge helfen soll: gleichsam ein Hilfsmittel, um einen neutralisierenden Effekt auf unsere Persönlichkeit auszuüben, uns zur grösstmöglichen Entpersönlichung zu führen und in einen kosmischen Einflussbereich aufzunehmen, in dem unsere Identität zu bestehen aufhört und in ein grösseres Ganzes aufgenommen wird. Das Werk hat erst dann seinen Zweck erreicht, wenn es ihm gelungen ist, die kosmische, planetarische, astrologische und mythische Einbettung aufzudecken, in der es existiert. Es ist gewissermassen eine Wiederentdeckung der besonderen Aura, die die Kunst in der Zeit vor der Aufklärung noch besass. Mullican ist der «Wiederentdecker» eines vergessenen Kults der Kunst und Kultur, in welchem Himmel und Hölle, Gott und Teufel noch eine aktive Rolle spielen. Eine «Geheimphilosophie» entsteht, bei der poetische Gefühle jenen Prozess beschleunigen, der die eigentlichen Möglichkeiten des Projekts erst realisiert.

In dieser hermetischen Welt Mullicans hängt alles mit allem zusammen. Eine unverkennbar architektonische Organisation waltet in dieser Ordnung nach enzyklopädischen Idealen. Auch die Farben sind nicht willkürlich gewählt, sondern sorgfältig abgestimmt. Farben und Formen entspringen nicht zufälligen persönlichen Entscheidungen, sondern sind in ihrer Bedeutung in exakten Tabellen festgelegt. Das gleiche gilt für die Verwendung der runden Formen, wobei Mikro- und Makrokosmos scheinbar mühelos ineinanderströmen und wieder auseinanderfallen können. Bei den Farben findet sich das subjektive Rot etwa plötzlich vom elementaren Grün umgeben, wie sich auch das Gelb der Welt mit dem Blau des Kosmos verwoben weiss. Oder die Kombinationen Rot und Weiss oder Schwarz und Gelb: Natürlich ist es nicht zufällig, dass sich hier Kombinationen anbieten, die wir auch von Verkehrsschildern kennen. Denn so wie die Formen mühelos ineinander übergehen und die Farben in ihrer Magie gleichsam vor unserem Auge durcheinander verlaufen, verursacht gerade auch diese strenge Ordnung der Welt im Geist des Betrachters eine hypnotisierende Mischung. Farb- und Formenmagie sollen bewirken, dass die Zeichen, die unter anderem auf Himmel, Gott, Leben, Vorgeburt, Glaube, Dämonen und Engel, Tod und Hölle



MATT MULLICAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1985.

OILSTICK AND POSTER PAINT ON PAPER / ÖLSTIFT UND PLAKATFARBE AUF PAPIER, 60 x 180' / 152 x 457 cm. (Photo: Bill Orcutt)

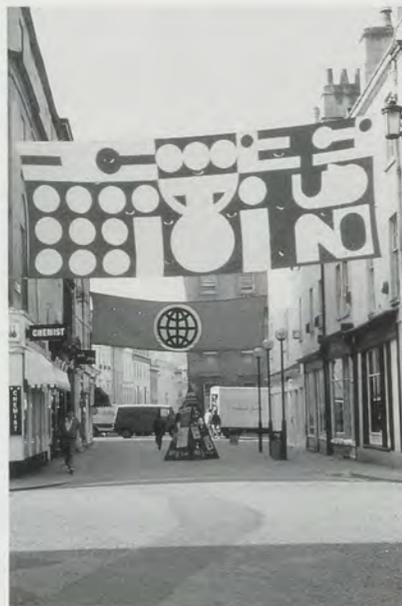
verweisen, im Geist des Betrachters chemische Verbindungen eingehen und, nach den Worten des Farbenmagiers Goethe, natürliche Verwandtschaften sichtbar machen.

Mullican hat unterschiedliche, unerwartete hierarchische Schichtungen in sein Werk eingebaut. Eine der bemerkenswertesten, zugleich von schonungsloser Präzision, ist wohl die Art, mit der er eine kaltblütige, anatomisch-pathologische Analyse auf einige charakteristische Bildzeichen überträgt, welche gleichsam die Essenz der vor die Hunde gehenden rationalistisch-aufgeklärten Ideen beinhalten. Ich denke dabei vor allem an jene Bildzeichen, die die typischen bourgeois Ideale des 19. Jahrhunderts verkörpern, wie die Serie OPERNHÄUSER. Mullican gelingt es, wie ein Anatom die stolzen Prunkgebäude des Neo-Barock und Neo-Klassizismus als Ausgeburten der halluzinierenden Träume einer Grossbourgeoisie des 19. Jahrhunderts zu entlarven. Seine Opernhäuser sind keine monumentalen Höhepunkte einer Kultur, sondern präzise Analysen sozialer Hierarchien. Die Querschnitte dieser Gebäude widerspiegeln eine vergangene Epoche, sind Wiedergaben von Grabinschriften aus einer vergangenen Zeit. Bei Mullican hat der Geruch dieser Gebäude, der ein Geruch des vergangenen Jahrhunderts ist, den Charakter von in Verwesung

übergangenen Gewohnheiten, den Geruch der Grabsteine einer Kultur.

In Mullicans Werk geschieht zweifellos etwas Wesentliches. Einerseits schiebt er das von den Enzyklopädisten propagierte, mechanistische Weltbild so weit wie möglich von sich weg, obwohl er offenbar davon beeinflusst ist; andererseits scheint er mit der Subjektivierung, welche mit der Ästhetisierung unseres Jahrhunderts einhergegangen ist, auch unzufrieden zu sein. Er versucht die Welt, die für den Menschen des 20. Jahrhunderts in erster Linie etwas Subjektives ist, in eine Richtung zu führen, in der die Unwichtigkeit unserer Vorlieben und unseres Geschmacks gleichsam in ein grösseres soziales Ganzes gestellt werden.

Darum lässt sich Mullican nur schwer als ein Kind unserer Zeit bezeichnen. Sein Idealismus steht in diametralem Gegensatz zum zynischen, dekonstruktiven Denken der meisten seiner Zeitgenossen. Hinsichtlich der Interpretation ist er voll und ganz auf einen utopischen Standpunkt angewiesen, der ihn zu einer Ästhetik führt, welche noch die Derbheit und den Idealismus des Spätmittelalters besitzt. Als enzyklopädisches Projekt ist sein Werk vor allem mit den mittelalterlichen *trésors* und *miroirs* verwandt, wenn er ganze Leben in einem System unterbringt, in dem Götter, Halbgötter, Teufel und Menschen ihren festen Platz



haben. Und natürlich knüpft er in seiner Vorgehensweise häufig bei den Gedanken an, die von den Alchimisten entwickelt wurden. Und mit den notwendigen Einschränkungen, die er seiner Welt damit auferlegt, ist er durchaus imstande, vielerlei Techniken anzuwenden und Wege zu beschreiten, die ihm sonst zum grössten Teil versperrt wären.

Seit kurzem ist dabei der Computer für Mullican ein wichtiges Instrument. Elektronische Alchimie, so könnte man es nennen, elektronische Bearbeitung eines Teils seiner Embleme, die er durch photographische Techniken scheinbar in dreidimensionale architektonische Entwürfe verwandelt. Der Computer verschafft ihm eine

ganze Palette neuer Möglichkeiten und gibt ihm zugleich, in einem mehr philosophischen Sinn, die Möglichkeit, einen direkten Zusammenhang zwischen der gegenwärtigen, postindustriell-elektronischen Epoche und der von ihm so gehegten Welt der Mythen und alchimistischen Prozeduren des Mittelalters herzustellen. Der Computer ist eine Herausforderung, die Mullican gleichzeitig in die Position eines Pioniers versetzt. Es ist, als könnte er so sein bisheriges Werk gleichsam «neu aufbereiten». Das muss übrigens für einen Künstler, der so stark mit der Welt des mittelalterlichen Wissenschaftlers verbunden scheint, eine enorme Herausforderung bedeuten.

(Übersetzung aus dem Holländischen: Rosemarie Still)

Matt

Mullican

PAUL GROOT

All those anachronisms, all those signs pointing at different spheres, welded by Matt Mullican into one all-inclusive world view and worked out to the last detail, have a very clear intention. The logos he seems to be able to produce so effortlessly, one after the other, have a certain stylistic similarity to those that bombard us in our everyday lives in traffic and on the street, but intrinsically they are something very different. For Mullican those signs form a carefully balanced program designed to fill in a background to his own person and to the world that surrounds him. He disregards the normative meaning of the traffic signs and symbols of the history of style: he is obsessed with the continually shifting boundary between being and not being.

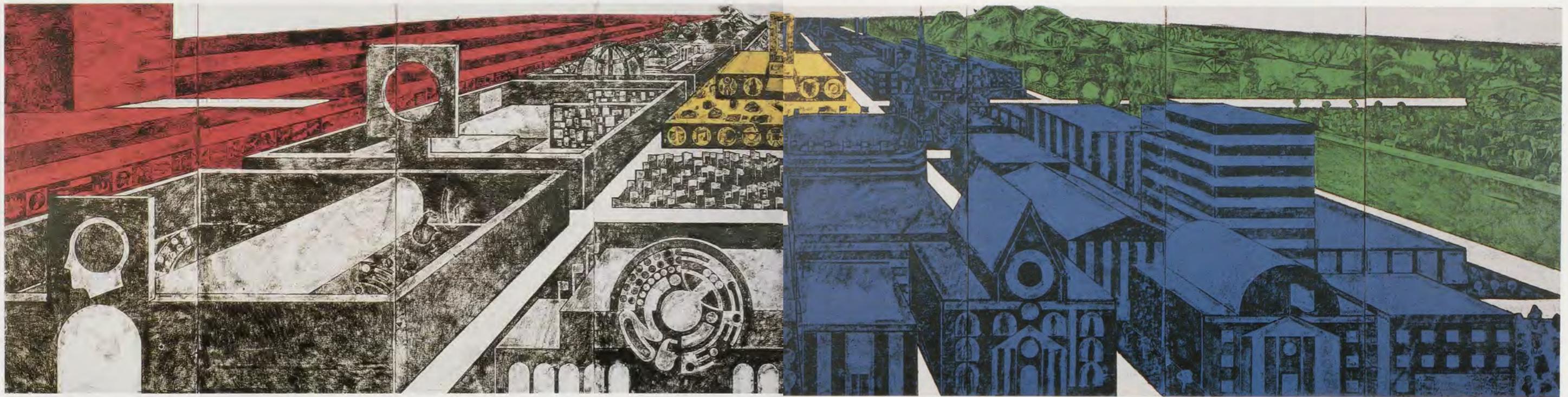
Mullican can be viewed as a philosopher but he is also an impassioned collector. These two sets are closely interwoven. The collector is constantly on the lookout for new signs to add to his collection in order to impose some kind of symbolic order on incomprehensible reality. But unlike the usual collector whose artifacts are necessarily chaotic in comparison to the established order of types and species, Mullican is looking for an order that will radiate a sheen of perfection. He collects

PAUL GROOT is a critic who lives in Amsterdam.

fanatically, ordering the most varied signs and symbols into a cosmological system so complete that it is self-sufficient.

This is perhaps a rather bold and certainly anachronistic attempt in our age of fragmentation and deconstruction. The encyclopedic ideal that seems to be his objective reminds one of the dated philosophical and didactic efforts of the Encyclopedists in the Age of Enlightenment. But Mullican's work actually refers to much earlier attempts to outline a cohesive world view. The "Dallas" series, for instance, the project in which Mullican improvised his universe as a whole, recalls Giulio Camillo's model theater in the GRAN TEATRO DELLE SCIENZE. Camillo (1475-1544) designed his theater as a microcosm of the universe (cf. the metaphor of the world as a stage), combining the encyclopedic approach with his view that images stand for a reality that ultimately cannot be described in words. The student standing in the middle of Camillo's THEATER OF MEMORY was able to learn the secret of the universe within an hour. And the secret was embedded in the mythological traditions and ideas about astrological and cosmic influences on man and his surroundings.

This is the tradition to which Mullican introduces us using diverse techniques and media. But these



MATT MULLICAN, UNTITLED/ OHNE TITEL, 1987,
OILSTICK ON CANVAS/ ÖLSTIFT AUF LEINWAND.
8 x 32 1/2 x 975 cm. (Photo: Bill Orcutt)

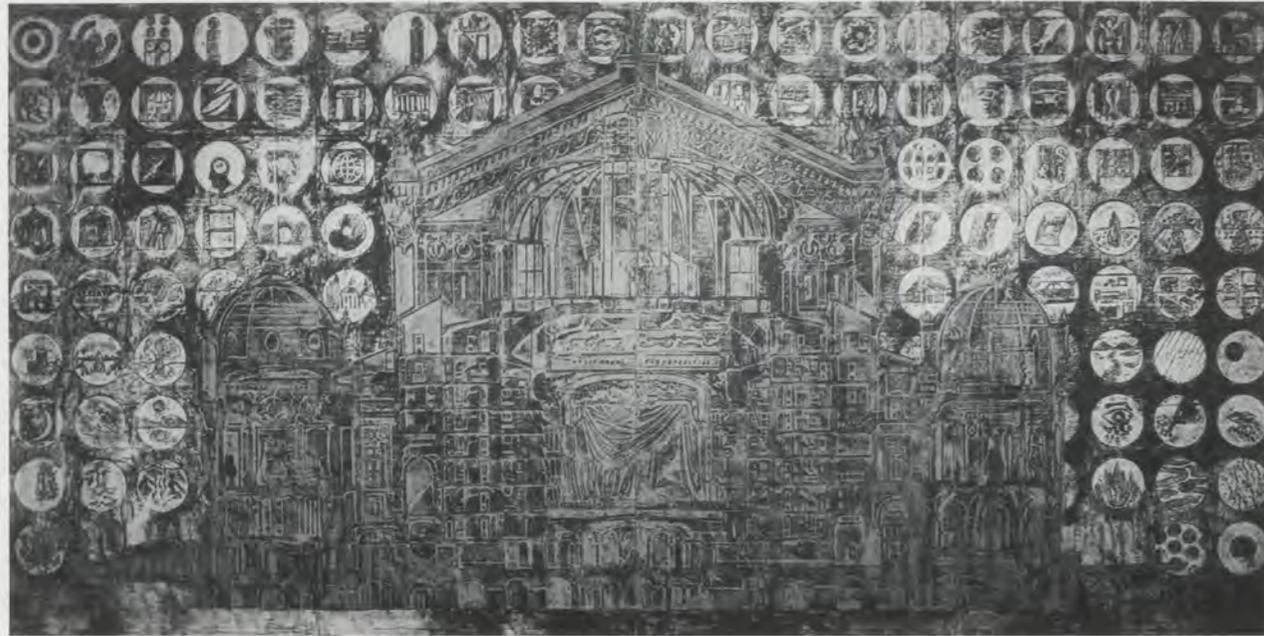
devices only function as aids to understanding because, in the final analysis, synthesis must take place in the mind of the viewer. Mullican's vocabulary is a hypnotizing aid that guides the imagination towards the goal. It is, if you like, a means of neutralizing our personalities, of depersonalizing us as much as possible and transporting us to a sphere of cosmic influence where our identities cease to exist and we become part of the greater whole. The work achieves its goal only if it manages to open up the cosmic, planetary, astrological, and mythical ground from which it springs. In a sense, this is a rediscovery of the special radiance that art had in the days before Enlightenment. Mullican "rediscovers" a forgotten cult of art and culture in which Heaven and Hell, God and the Devil still play an active role. A "secret philosophy"

emerges, in which poetic feelings accelerate the process required to exploit the actual potential of the project. Everything in Mullican's hermetic world is related. An unmistakable architectural organization reigns over his encyclopedic order. Even the colors are not random but show an exact balance. Colors and forms are not coincidental personal choices but are fixed in precise tables and along exact coordinates. The same is true of the spherical shapes, whereby microcosm and macrocosm can coalesce and disassociate with seeming ease. Subjective red may suddenly find itself surrounded by elementary green, the yellow of the world may be shot through by the blue of the cosmos, red may be combined with white or black with yellow. Of course it is no accident that we recognize these combinations and colors from traffic signs. Just as the

forms easily flow into each other and the colors shift magically in front of our eyes, so does the strict ordering of the world produce a hypnotizing mixture in the mind of the viewer. Through the magic of color and form, signs indicating heaven, god, life, prenatal life, demons and angels, death and hell – to mention the most prominent – undergo a chemical reaction in the viewer's mind and, in the words of color magician Goethe, reveal natural affinities. Mullican has built all sorts of unexpected, hierarchical layers into his work. One of the most remarkable and scrupulously comprehensive is his application of cold-blooded anatomical and pathological analysis to a number of pictures that contain rationally enlightened ideas whose essence has gone haywire, as it were. I am thinking of the pictures that

embody typically 19th century ideals, like the series "Opera Houses." Mullican, the anatomist, succeeds in exposing sumptuous neobaroque and neoclassical buildings as the non-products or hallucinatory dreams of a 19th-century haute bourgeoisie. His opera houses are no display of the pinnacles of culture but rather exact analyses of social hierarchies. The cross sections of these buildings reflect days gone by, impressions of yesteryear's epitaphs. For Mullican, these buildings have a characteristically 19th-century odor that reeks of the decay of accepted standards; they are the gravestones of a culture. There is no doubt that something essential is happening in Mullican's work. On the one hand, he wants nothing to do with the mechanical world view

MATT MULLICAN, UNTITLED / OHNE TITEL (OPERA), 1986,
OILSTICK ON CANVAS / ÖLSTIFT AUF LEINWAND,
10 x 20' / 305 x 610 cm.



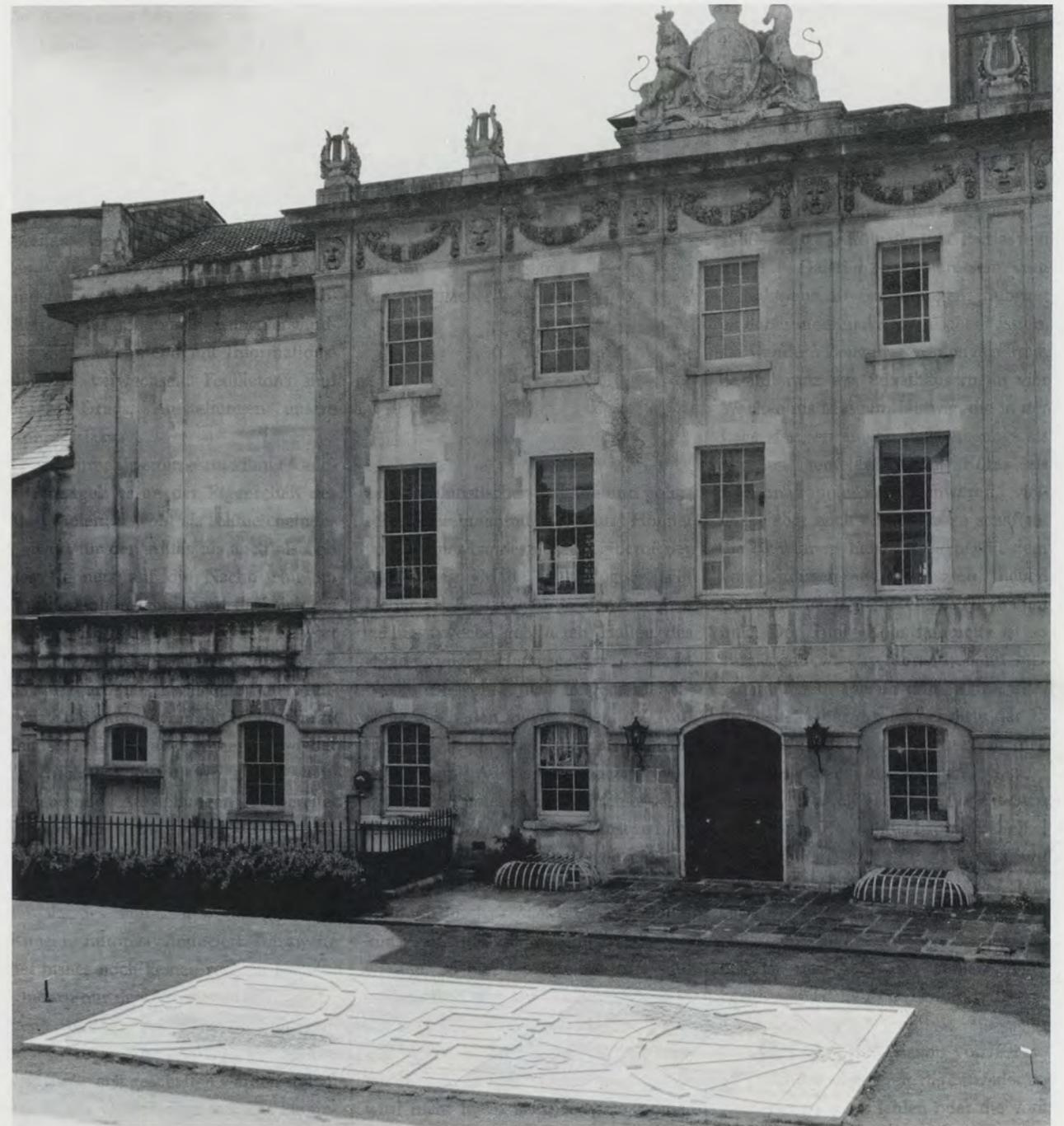
propagated by the Encyclopedists although he is clearly influenced by it. Yet he also seems dissatisfied with the prevalent modern subjectivization that is coupled with the estheticism of our century. In a modern, subjective 20th-century world, Mullican advocates a direction that implies the insignificance of our preferences and tastes and places them in a greater social whole.

It is obviously difficult to call Mullican a child of our time. His idealism is in complete contrast to the cynical, deconstructive thinking of most of his contemporaries. But, as regards content, he depends entirely on a utopian approach that leads him to an esthetic characterized by the rough-cut idealism of the late Middle Ages. The encyclopedic design of his work is akin to medieval *trésors* and *miroirs*; he accommodates the whole of life in one system in which gods, demi-gods, devils and people all have their fixed place. And of course, his endeavors are often informed with the alchemist's way of thinking. By imposing the

necessary restrictions on his world, he is able to use many techniques and travel many roads to which he would otherwise never have access.

On top of all this Mullican has recently found a useful tool in the computer. One might call it electronic alchemy – this computerized transformation of some of his logos into three-dimensional architectural designs. A whole new range of possibilities is created by this photographic process and, in a more philosophical sense, also gives him the wherewithal to develop a direct link between our present-day, post-industrial electronic age and the world of his cherished medieval myths and alchemic processes. It is a challenge that puts Mullican in the position of an innovator. It is as if he could completely reprocess all the work he has done to date. That must be a formidable challenge for a man who seems to be so much the medieval scientist.

(Translation from the Dutch: Michael Latcham)



MATT MULLICAN, UNTITLED / OHNE TITEL, 1988,
INSTALLATION FOR BATH ARTS FESTIVAL, BEAUFORT SQUARE, BATH, ENGLAND.
BATH STONE / STEIN, 6 x 168 x 336" / 15,2 x 427 x 853 cm. (Photo: Kelvin Rogers)