

Mark Bradford : kingdom day = Königin der Parade

Autor(en): **Bedford, Christopher**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 89: **Collaborations Mark Bradford, Charline von Heyl, Oscar Tuazon, Haegue Yang**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680462>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Kingdom Day

The partially obliterated face of a young black girl, her skin in shreds, her mouth a formless pink swathe, her right eye all but erased, peers through a dense field of paper slashed haphazardly to form an irregular grid that evokes cyclone fencing or, more ominously, razor wire. This captive girl appears to have clawed her way to the surface of the composition,

CHRISTOPHER BEDFORD is Chief Curator of Exhibitions at the Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio.

clearing just enough space around her to be visible, the grid bearing down on all sides: the figure in the ground. Such literal figurative elements are unusual in Mark Bradford's work and in the past have been incidental compositional elements—perhaps even happy accidents—but certainly not the formal and narrative anchor of an ambitious suite of paintings, as is the case here. The four monumental canvases that comprise Bradford's KINGDOM DAY (2011) are the most emphatic expression yet of a periodic con-

MARK BRADFORD, KINGDOM DAY, 2010, mixed-media collage on canvas, 480 1/2 x 118 1/2 / Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 1220 x 300 cm. (PHOTO: MYOUNG-BAE PARK)

CHRISTOPHER BEDFORD

cern for the artist: history painting. The subject, as marked by the title of the work and variously articulated in the abraded surfaces of the four panels, is Los Angeles' Kingdom Day Parade, an annual event honoring the legacy and vision of Dr. Martin Luther King Jr., which terminates each year outside Bradford's studio in Los Angeles where Martin Luther King Boulevard turns into Leimert Boulevard. The artist has been witness to the parade for over two decades, a fact that is palpable in every inch of the cycle

and apposite to any understanding of KINGDOM DAY's embodiment of history and relationship to history painting as a genre.

History Painting in the Present

Bradford's history paintings have never hewed to the time-honored precepts of that most academic of genres. Those living painters—most though not all of them white males of European extraction—who are credited with advancing the discipline and pos-

sibilities of history painting today have done so first and foremost through the development over time of a highly autographic manner of roughly mimetic painting that announces its purpose and seriousness through the repeated treatment of important historical subjects using variations on a recognizable style. Gerhard Richter is, of course, a significant example here. Consensus holds that his photo-based paintings represent the most important contribution to the possibilities of painting history in the second half of the twentieth century, and have yet to be surpassed in the twenty-first. The apogee of Richter's efforts in this genre—which would effectively recast his past works and condition the reception of future paintings—came in 1988 with his celebrated cycle of fifteen grey-scale oil paintings after press photographs, 18. OKTOBER 1977 (1988). These paintings mark and mourn the imprisonment and death of members of the radical leftist organization known as the Baader-Meinhof group, who were convicted of acts of terrorism in former West Germany in the seventies. Richter's practice of introducing to paintings of photographs various registers of blur has its origins in early works from the sixties, such as UNCLE RUDI (1965), and grisaille was an idea he explored and set aside in the seventies, yet it was this cycle of paintings in their grandeur, political ambition, and self-evident seriousness that prompted commentators to claim that he "invoked and then utterly reconceived... [history painting] in the cycle as a whole," resuscitating a "lapsed genre but once the most celebrated in Western tradition."¹ Already well on his way to being canonized as the "greatest living painter," this cycle of paintings—and the rebirth of history painting as a viable genre, which they precipitated—was instrumental in cementing that destiny.

Implied within the idea of autography is the mandate of formal innovation, the genesis of which permits the painter in question greater purchase on their specific subject, as well as peer status within art history's heady roster of masters who have engaged the tradition of painting history, using a flourish of originality to elbow their way to the table. The most recent, resonant, and broadly imitated pictorial innovation in this vein can be attributed to the Belgian mid-career painter, Luc Tuymans. Tuymans has used

his milky, subdued palette, low-resolution approach to pictorial detail, and mastery of what has been called "de-skilling" to produce works on a generally unassuming easel scale that address with various degrees of directness and obfuscation subjects ranging from the Holocaust to the events of September 11, 2001. While Tuymans has displayed an unerring eye for the hot-button subject, it is the way he has found to paint those subjects that anchors and motivates his critical reception. An account of GAS-KAMER (Gas Chamber, 1986), Tuymans' most noted and most dreadful painting, demonstrates this point:

The more I have looked at this work the more I have come to feel that the picture is shocking not because of its subject matter, but, rather, due to its rendering: no histrionics, no hyperrealism, no painterly mastery of craft, no narrative specificity. What's shocking is the parsimoniousness of the representational means, the pared-down logic of the articulation of space and its lack of distinction before naming. What is shocking is not an aesthetic image of the putatively unrepresentable, but rather the simplicity with which the idea and the space can be imagined.²

Lastly, the judicious selection of source material has emerged as a condition of effective history painting today, in large part because to paint from an existing image acknowledges the primacy of other (predominantly commercial) media in the narration of modern history (internet, television, film, photography), and because this step nods to an art history of conceptualism—specifically strategies of appropriation—that have rewritten art's rule book. Richter and Tuymans share a coequal commitment to the importance of source material, as innumerable examples from their respective oeuvres attest: Richter's painting from a family photograph of an uncle in Nazi uniform (the aforementioned UNCLE RUDI), Tuymans' portrait of Condoleezza Rice from a press photograph, or his pared-down rendering of Albert Speer, Hitler's chief architect, drawn from a home movie that shows the subject looking back at the viewer after a skiing fall. In each case, the specificity of the source established the requisite critical basis for the artist to add an image to history's ever-growing archive, confident that what they had created was something unsettling and polemical rather than reiterative and gratuitous. Equally important as



MARK BRADFORD, *THE NIÑA, THE PINTA, AND THE SANTA MARIA*, 2011, mixed-media collage, 36 parts, 28 x 22" each, overall approx. 87 x 280 1/2" / Collage, verschiedene Materialien, 36 Teile, je 71,1 x 55,9 cm, gesamt ca. 221 x 712,5 cm.

(PHOTO: JOSHUA WHITE)

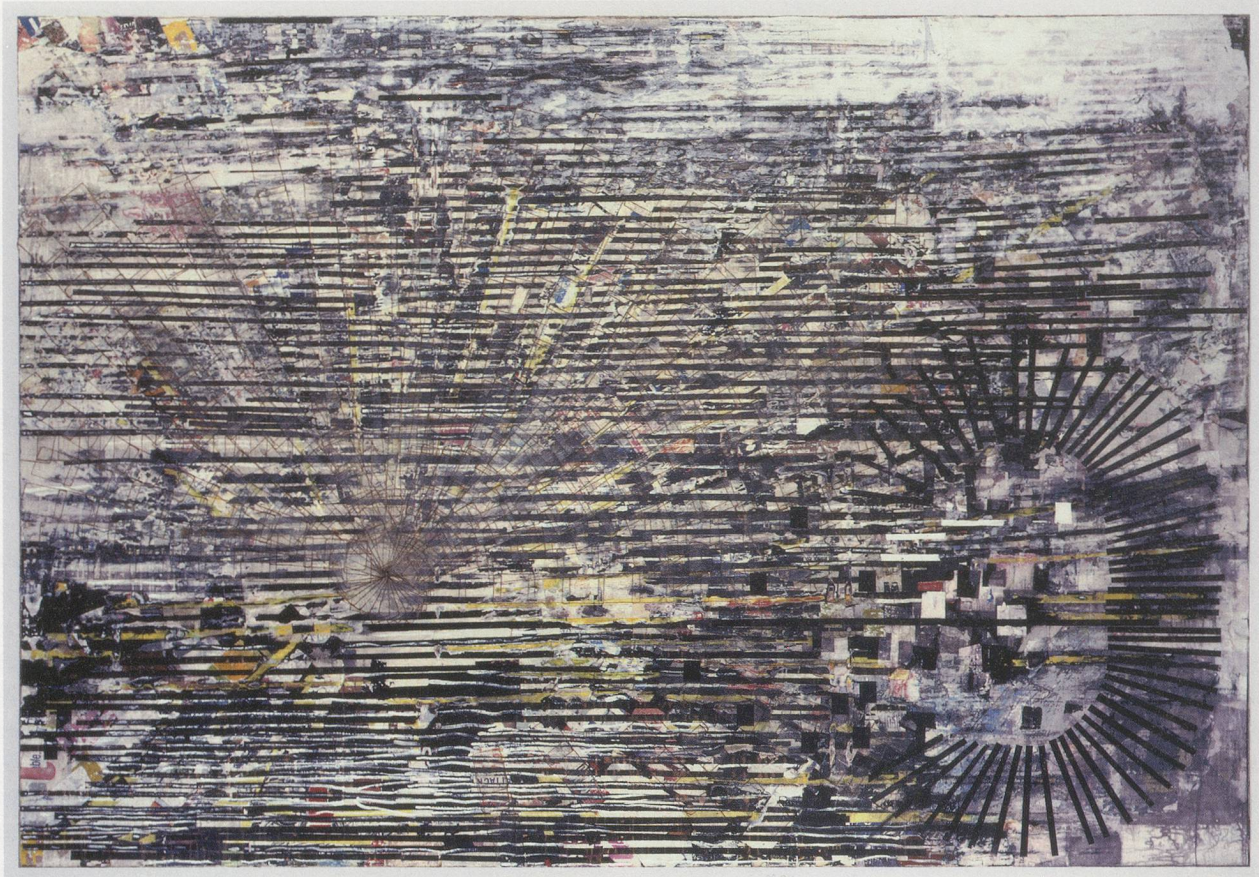
the process of painting from, however, is the desire to paint irrespective, a leap-of-faith decision which in and of itself suggests quite pointedly that despite its antiquity and often-cited obsolescence, paint as material and painting as a genre, practice, and discipline remain important and have something unique to say about the way we experience and interpret history. On this last point, Richter, Tuymans, and Mark Bradford are in agreement.

Making Histories of the Present

Mark Bradford's history paintings to date evince an acute awareness of these preconditions, but while Richter and Tuymans, as well as other roughly like-minded painters such as Marlene Dumas, push the discipline of history painting forward from within the limits of the tradition, Bradford's methods, as we will see, constitute a substantial break. For Richter and Tuymans, the relationship between generality and particularity is of vital importance, a sharp and vital distinction that cuts across all three of the preconditions—autography, innovation, and subject/source—that collectively describe the critical terrain of history painting today. Thinking about Tuymans' and Richter's process of painting history in the broadest, most synthetic terms, one might say that

from their selection of a subject to the completion of a painting, their respective practices hinge on their capacity to extract the powerfully particular from a historical miasma of generality. First a historical subject is identified, then from the multi-media annals of history an image or a series of emblematic images is chosen and extracted, establishing the second register of particularity. Finally, and most importantly, those images, twice isolated from a vast archive, are transformed into a painting, ushering them forever into a stratum of historical images destined not only for relative distinction but for study. Within this process, the act of translation is most important, since it is at this juncture that both artists marshal the purposeful singularity of their techniques to inflect their pictures with sentiment, endowing each one with a singularity of effect. In shorthand, the operation proceeds as follows: a moment in history is surgically identified, a related image is rescued from relative obscurity and used as a source, and finally that source is translated into an image unlike any other, restoring to the formerly forgettable the dignity and weight of particularity.

Bradford's process is very different, as is his meandering passage to particularity, which is a shared goal with his aforementioned peers. He does not



MARK BRADFORD, *BACKWARD C*, 2005, mixed-media collage on canvas, 84 x 120" /
RÜCKWÄRTS C, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 213,4 x 304,8 cm.

comb history for his subjects, nor is his practice predicated upon the translation of single images into painted emblems that function as allusions to broader socio-political histories. Rather, he allows a deep embeddedness in the daily political realities of the present to suggest and ignite investigations that lead him back in time, often through local, unwritten, forgotten, or marginalized histories.³⁾ If Richter and Tuymans produce autographic pictures about history from carefully selected, highly charged single images, Bradford constructs single images from vast constellations of fragments, quite literally making an image of and about history where otherwise one might not exist.

The genesis of KINGDOM DAY was the unlikely convergence of a glaring pink billboard mounted on top of Bradford's studio in Los Angeles advertizing the annual Martin Luther King Jr. Kingdom Day Parade, with an invitation to create an ambitiously scaled new work for the 6th Seoul International Media Art Biennial. In 1986, the parade relocated from San Diego to Los Angeles, and since 1991 Grand Master Tong Suk Chun, a Korean émigré, has served as the co-chair of the event, collaborating with the founder, Larry E. Grant, to coordinate proceedings. The parade begins on Martin Luther King Boulevard a few blocks west of Crenshaw and goes for about two miles, ending close to Bradford's studio in the Leimert Park neigh-

borhood of South Central Los Angeles. Hundreds of floats and dancers participate every year in an event that is intended to foreground the continued importance of civil rights domestically and internationally, and to reinforce the role of education in achieving social equality.

The parade had taken place several times in Los Angeles before the beating of Rodney King in 1991, and the subsequent exoneration of the LAPD officers responsible for his beating precipitated the riots of the following year. The Los Angeles Riots of 1992 began at the intersection of Florence and Normandie and, like the Kingdom Day Parade, remained concentrated in historically black areas of South Central Los Angeles. One notable exception was Koreatown. When violence broke out in this neighborhood, Korean business owners resisted the rioters, arming themselves and engaging in gun battles in an effort to protect their property from vandalism and theft. Aerial footage taken by helicopter news crews captured the progress of the violence as it snaked across the city. As Bradford recalls, "During the LA Riots, the fires burned, lighting up the city and working their way across the grid like a dragon. It looked like a parade."⁴ The four panels of KINGDOM DAY are a dazzling and dazzlingly violent condensation of the image-memory of the 1992 LA Riots with the printed matter produced to advertise the Kingdom Day Parade of 2011. Each of the massive panels describes an expansive overhead view of a ravaged, non-specific city grid seen with an impossible simultaneity: the sublime wonder that even the most horrific image can foster with the benefit of safe distance, and the intensity of detail and information one can only glean when mere inches from one's subject.

This simultaneity of micro- and macroscopic views—of the terrestrial and the omniscient—structures the viewer's experience of KINGDOM DAY, but the same binary also organizes the work's physical construction and its literal and metaphoric relationships to history. As for Richter and Tuymans, for Bradford the specificity of his source is paramount, but for him the archive of potential material is more circumscribed. Having arrived at a subject for a painting or cycle of works, Tuymans' possible sources, for instance, are theoretically infinite, limited only by

pertinence. Bradford's source images and his palette are readymades, available in only one place: paper advertising of various types and scales found on the streets in the area surrounding his studio. To build the image archive and palette for KINGDOM DAY, he gathered paper from the parade route in the weeks preceding the event, making the entire composition a multifaceted material index of that specific neighborhood during that passage in history.

With his subject identified, the process of constructing a picture begins with the distillation of a usable palette from the paper previously gathered. To this end, Bradford dumps his accumulated masses of billboard and poster paper into enormous metal vats of water behind his studio and leaves the paper to soak and separate, eventually creating the individual elements—or palette—that he uses to paint. The grid-like constellations of lines that provide the elemental structure of many of Bradford's paintings, KINGDOM DAY included, are established first with a pencil and then traced using much slower, more laborious, less gestural means. Here, that method was a caulking gun, an everyday household implement typically used to bind and waterproof tiling, but here repurposed as an unwieldy drafting tool, commanded with a virtuosic (if slightly awkward) flare to produce something like the aerial view of a city. To this determinedly non-specific or abstracted topography, Bradford then adds the sheer specificity of his collected billboard and poster paper, constructing a description of his subject through an additive process that muscles a raucous, scattershot archive derived from the street onto one dense pictorial field. Meaning, then, accrues through the construction of an image-based sentence in space, a kind of intuitive metonymy binding fragments of imagery and text to produce a total composition. Expressing an understanding of his process quite similar to this, the artist notes, "in a lot of my work, I try to lay social information on top of the modernist grid, and shake them up to produce a hybrid image of the two."⁵

The closest Bradford comes to painting in the conventional sense occurs at the very end of his process. Having constructed his image, he then attacks the surface using a sander which grinds away sections of paper to produce painterly effects uncanny in

their relationship to Richter's manipulations of wet media with a squeegee. The sander also reduces the frieze-like dimensionality of the caulking lines to a flat plane now twice removed from the original gesture drawn freehand, satisfying an anxiety Bradford shares with Richter about "showing his hand."⁶ In KINGDOM DAY Bradford has also used the edge of the sander to score the thick paper surface, a gesture that is new for the artist. The resultant slashes and lacerations that punctuate the picture plane resonate with the implication that the specific neighborhood Bradford is describing was forged through a long history of violence, the scars lingering into the present. These cuts blanket the four panels, imposing another grid on the image, this one dense and maniacal. If the caulking lines establish the ground of this fictional topography, then these cuts establish the psychic dimension of Bradford's paper landscape, interpreting the cityscape more than describing it.

Bradford has asserted that "these paintings [are] about celebration and unrest," the unrest of 1992 and the celebration of 2011.⁷ KINGDOM DAY touches on the full spectrum of this history and as such embodies the total and simultaneous collapse of historical time and pictorial space to produce an image of and about a place and a period in history. These shimmering grids, dotted with explosions of light, describe the memory of images shot from helicopters, broadcast across the nation, and burned into the consciousness of the American public almost two decades ago, using materials culled from the very same neighborhood "represented" in the paintings, but drawn from the present day. The young girl's face so prominently featured in one of the four panels is the Queen of the Kingdom Day Parade. Her smiling likeness was featured alongside that of parade co-chair Grand Master Tong Suk Chun on the billboard atop Bradford's studio advertising the parade, giving form to the pluralism that defines South Central Los Angeles today. That reality of cultural and racial pluralism has not, however, registered in the popular conception of South Central, which still relies on a series of interrelated images and concepts rooted in the nineties that is now little more than a social caricature. "America's history of Los Angeles stopped evolving in the nineties," Bradford argues. "Two decades later

and it's still Boyz n the Hood, Snoop Dogg, gangsta rap, riots, and the AIDS crisis. South Central is only about fifty-five percent black now, but there are no images that show that new diversity."⁸ If KINGDOM DAY can be said to have a single purpose, that purpose would be to complicate and update a stalled, stunted image of South Central Los Angeles that still hews to a fetish conception of a place over and above the social reality that prevails there today. That the paintings were shown first in Korea seems only appropriate given the role played by Korean business owners in the LA Riots, Grand Master Chun's decade-long involvement with the Kingdom Day Parade, and the continued prominence of Korean immigrants in the culture of Los Angeles.

If, as I have argued here, history painting in the present rests on the ability of artists to wring the particular from the general in an effort to ensnare the viewer, causing them to reflect on the unknown, or to view the known with fresh eyes, then despite Mark Bradford's myriad divergences from painters like Gerhard Richter and Luc Tuymans, his central goals are nevertheless strikingly aligned with theirs. The stories he engages and the materials and methods he employs, however, are resoundingly fresh and patently autographic, extending the promise of countless new histories.

1) Robert Storr, "Gerhard Richter: Forty Years of Painting" in *Gerhard Richter: Forty Years of Painting* (New York: Museum of Modern Art, 2002), p. 76.

2) Helen Molesworth, "Luc Tuymans: Painting the Banality of Evil" in *Luc Tuymans* (San Francisco, California: San Francisco Museum of Modern Art, 2009), p. 25.

3) A good example of this strategy is SCORCHED EARTH (2006), a painting inspired by race riots that took place in Tulsa, Oklahoma, in 1948. See Christopher Bedford "Against Abstraction" in *Mark Bradford* (Columbus, OH: Wexner Center for the Arts, 2009), p. 16.

4) Mark Bradford in conversation with the author, April 17, 2011.

5) *Ibid.*

6) Gerhard Richter, "Interview with Jonas Storsve" in *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting, Writings 1962-1993* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995), p. 227.

7) See note 4.

8) Mark Bradford in conversation with the author, May 28, 2011.

MARK BRADFORD, STAX, 2009, mixed media, papier mâché, and collage, 140 x 60 x 60" /
verschiedene Materialien, Papiermâché und Collage, 355,6 x 152,4 x 152,4 cm.





Königin der

Das Gesicht eines schwarzen Mädchens – zerfetzt und abgeblättert, der Mund eine formlose rötliche Geschwulst, das rechte Auge fast weggeschabt – blickt durch unregelmässig in Papierlagen geritzte Gitter, die an Maschendraht oder ominöser an Stacheldraht erinnern. Die Gefangene scheint sich zur Oberfläche durchgekratzt zu haben. Die Öffnung zwischen den Schraffuren ist gerade gross genug für ihr Gesicht. Figur im Grund. Gegenständliche Elemente wie diese sind selten in Mark Bradfords Werk. Kompositi-

CHRISTOPHER BEDFORD ist Chefkurator der Ausstellungen am Wexner Centre for the Arts, Columbus, Ohio.

onsakzente – vielleicht sogar glückliche Zufälle – gab es bereits früher, doch sicherlich keinen formalen und narrativen Anker einer ehrgeizigen Malerie wie in diesem Fall. Mit den vier monumentalen Leinwänden der Suite KINGDOM DAY (2011) bekräftigt Bradford vehementer denn je sein Interesse für ein Genre, dem er sich wiederholt zuwendet: die Historienmalerei. Das im Titel genannte und an mehreren Stellen der verwitterten Bildflächen angesprochene Thema ist die Kingdom Day Parade in Los Angeles, die alljährlich zu Ehren von Martin Luther King jr. abgehalten wird und direkt vor dem Atelier des Künstlers an der Kreuzung Martin Luther King Bou-

Parade

CHRISTOPHER BEDFORD

levard und Leimert Boulevard endet. Dass Bradford seit mehr als zwanzig Jahren diese Parade besucht, ist jedem Quadratzentimeter des Zyklus abzulesen. Jede Untersuchung der Beziehung von KINGDOM DAY zu Geschichte und Historienmalerei muss dieser Tatsache Rechnung tragen.

Heute Historien malen

Bradfords Historienbilder gehorchen nicht den altergebrachten Regeln dieses höchst akademischen Genres. Die Maler (zumeist, wenn auch nicht immer, weisse Männer europäischer Herkunft), die zu den fortschrittlichen Vertretern der zeitgenössischen His-

torienmalerei gezählt werden, erlangten diesen Status primär durch die schrittweise Entwicklung einer persönlichen Handschrift in der quasi-mimetischen Malerei, die sich auf erkennbare Stilvorbilder stützt und ihr Programm und ihre Ambitionen durch wiederholte Behandlung historischer Schlüsselthemen verkündet. Gerhard Richter kann als Musterbeispiel dieses Typus dienen. Seine nach Photographien erarbeiteten Gemälde gelten allgemein als wichtigster Beitrag zur Historienmalerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und müssen im 21. Jahrhundert erst noch übertroffen werden. Mit 18. OKTOBER 1977 (1988), einer gefeierten Gruppe von fünfzehn Grau-

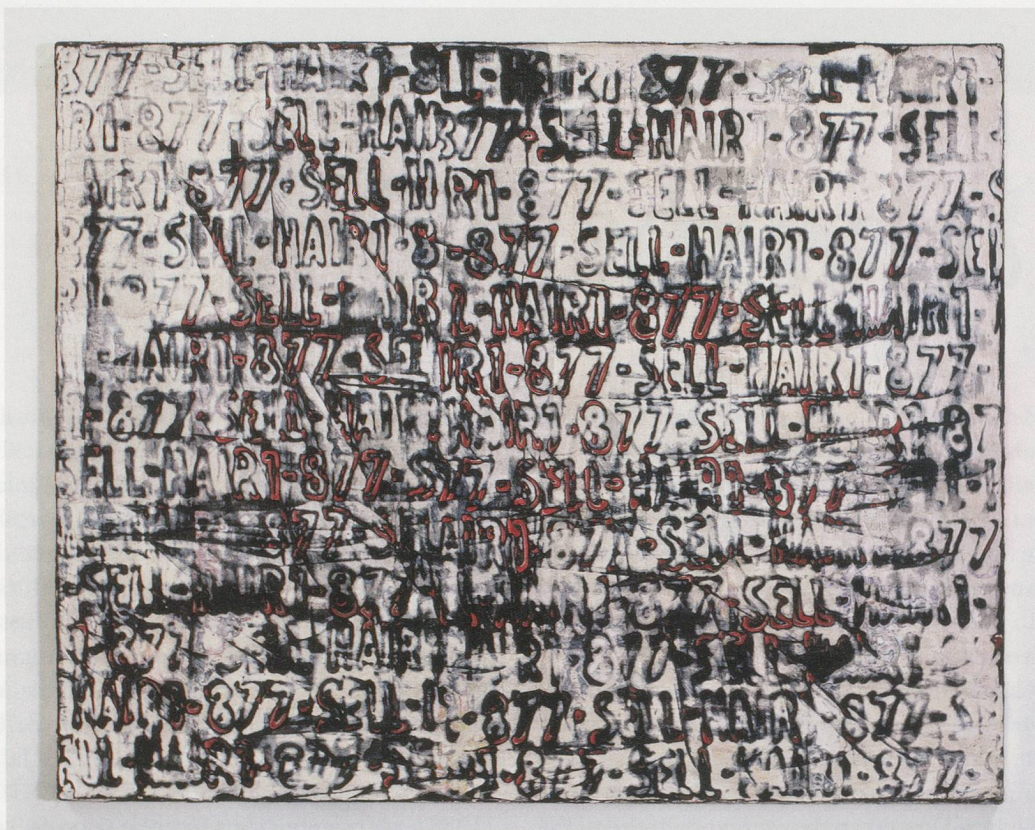
in-Grau-Ölgemälden nach Pressefotos, setzte Richter einen Höhepunkt in diesem Metier, der die Rezeption seines Œuvres vor und nach diesem Einschnitt gefärbt hat. Die Bilder reflektieren die Verhaftung und den Tod von Mitgliedern der linksradikalen Baader-Meinhof-Gruppe, die in den 70er-Jahren von den BRD-Behörden wegen terroristischer Straftaten verurteilt worden waren. Richters Technik des mehr oder weniger starken Verwischens der Photo-Bilder geht auf frühe Werke aus den 60er-Jahren wie ONKEL RUDI (1965) zurück; in den 70er-Jahren hatte er einige Zeit mit der Grisaillemalerei experimentiert, um sich dann wieder von ihr abzuwenden. Doch erst die Dimension, politische Ambition und spürbare Gravität des OKTOBER-Zyklus veranlasste einen Rezensenten zu dem Ausspruch, der deutsche Künstler habe in ihm die Historienmalerei «erst heraufbeschworen und dann radikal erneuert» und dadurch ein «totes

Genre» wiederbelebt, das «in der westlichen Tradition ehemals Ansehen genoss wie kein anderes». ¹⁾ Richter, der schon damals daran war, zum «größten lebenden Maler» erklärt zu werden, festigte mit diesen Gemälden – und der durch sie vollzogenen Wiedergeburt der Historienmalerei als relevante Disziplin – seine Ausnahmestellung.

Die Idee der persönlichen Handschrift enthält eine Vollmacht zur formalen Innovation, die dem Künstler freieren Umgang mit seinem Sujet gestattet und ihn in den Rang jener Malerfürsten erhebt, die im Lauf der Jahrhunderte Geschichte gemalt und sich mit einer Prise Originalität in den Kreis der Auserwählten gedrängt hatten. Die jüngste, einflussreichste und am häufigsten nachgeahmte bildnerische Neuerung kann Luc Tuymans zugeschrieben werden. Der in der Mitte seiner Laufbahn stehende belgische Maler bevorzugt eine gedämpfte, blasse Pa-

MARK BRADFORD, WAITING ON FOREVER, 2011, mixed-media collage on canvas, 48 x 60" /

WARTEN AUF EWIG, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 121,9 x 152,4 cm.



lette sowie eine wenig ins Detail gehende, bewusst unbeholfene Darstellungsweise. Seine meist unauffälligen Formate befassen sich mit wechselnder Deutlichkeit oder Undeutlichkeit mit Stoffen, die vom Holocaust bis zu den Anschlägen des 11. September 2001 reichen. Tuymans hat zweifellos ein Gespür für kontroverse Themen, doch der eigentliche Grund für die starke Reaktion, die seine Bilder auslösen, ist die Art, wie er diese Themen visualisiert. Das beweist eine Beschreibung seines notorisch verstörenden Gemäldes GASKAMER (Gaskammer, 1986):

Je länger ich mir das Bild ansehe, desto mehr bin ich überzeugt, dass es nicht durch seinen Inhalt schockiert, sondern durch seine Darstellungsweise: keine Schauspielerlei, kein Hyperrealismus, keine meisterhafte Pinselführung, keine klar erzählte Geschichte. Schockierend sind die Sparsamkeit der Repräsentation und die reduzierte Logik der Raumartikulation, die ohne Bildtitel nichtssagend bleibt. Schockierend ist nicht die ästhetische Darstellung des angeblich Nicht-Darstellbaren, sondern die Einfachheit, mit der die Idee und der Raum vorgestellt werden können.²⁾

Zusätzlich dazu erweist sich die sorgfältige Auswahl des Quellenmaterials als Hauptkriterium aktueller, effektiver Historienmalerei. Vor allem deshalb, weil das Malen nach einem existierenden Bild die Vorrangstellung anderer (vorwiegend kommerzieller) Medien (Photographie, Film, Fernsehen, Internet) in der zeitgeschichtlichen Berichterstattung ebenso anerkennt wie die Errungenschaften des Konzeptualismus (speziell Strategien der Aneignung), der die Regeln der Kunst neu definiert hat. Sowohl Richter als auch Tuymans legen grösstes Augenmerk auf ihr Quellenmaterial, wie zahllose Beispiele aus ihrem Schaffen belegen: etwa Richters Gemälde nach dem Familienphoto eines Onkels in Nazi-Uniform (der erwähnte Onkel Rudi) oder Tuymans' Porträts von Condoleezza Rice nach einem Pressephoto und von Albert Speer nach einem Amateurfilm – die schlichte Komposition zeigt Hitlers Chefarchitekten nach einem Sturz auf Skiern. In jedem Fall liefert die spezifische Qualität der Vorlage die Rechtfertigung dafür, dem unablässig wachsenden Archiv der Geschichte ein weiteres Bild hinzuzufügen. Die Künstler waren überzeugt, dass sie etwas Beunruhigendes, Provokatives schaffen, ohne bloss Unnötiges zu wiederholen. Ebenso wichtig wie der Prozess des Nach-

Malens ist indessen der Wunsch, trotz allem zu malen, im blinden Vertrauen, dass die Malerei als Medium, Disziplin und Praxis trotz der Last ihrer Tradition und trotz ihres oft beschworenen Endes relevant ist und bleibt und etwas Unverzichtbares aussagen kann über die Art, wie wir Geschichte erleben und deuten. Darin stimmen Richter, Tuymans und Bradford überein.

Heutige Historien machen

Mark Bradfords bisherige Historienbilder beweisen, dass er sich dieser drei Bedingungen – Handschrift, Innovation und Thema/Quelle – sehr wohl bewusst ist. Doch während Richter, Tuymans und ähnlich gesinnte Maler wie Marlene Dumas die Tradition der Historienmalerei von ihren inneren Grenzen her aufbrechen, wählt Bradford, wie wir sehen werden, einen völlig anderen Angelpunkt. Für die beiden Europäer ist die Beziehung zwischen Allgemeinheit und Besonderheit von ausschlaggebender Bedeutung, eine scharfe, tiefe Trennlinie, die alle drei Grundprinzipien, die das Terrain heutiger Historienmalerei abstecken, durchzieht. Betrachtet man Richters und Tuymans' Prozess, Geschichte zu malen, aus möglichst weiter, umfassender Warte, gelangt man zu dem Schluss, dass er von der Auswahl des Motivs bis zur Fertigstellung des Gemäldes von dem Vermögen abhängt, dem historischen Pesthauch des Allgemeinen etwas bestechend Partikuläres abzugewinnen. Nach der Entscheidung für ein bestimmtes Geschichtsthema werden einzelne oder mehrere repräsentative Bilder ausgewählt, um zur zweiten Ebene der Besonderheit vorzudringen. Danach erfolgt der wichtigste Schritt, nämlich die nun zweifach aus dem Riesenarchiv herausgelösten Bilder in ein Gemälde zu transponieren und dadurch in eine Galerie historischer Darstellungen einzureihen, die privilegiert sind, gesehen und geprüft zu werden. Der Akt der Übersetzung ist der Schlüsselaspekt dieses Prozesses, da beide Künstler an dieser Schnittstelle ihre eigens dafür geschärfte Handschrift einsetzen, um den Bildern eine unverwechselbare emotionale Wirkkraft zu verleihen. Hier noch einmal der Ablauf kurz zusammengefasst: Ist ein geschichtlicher Moment ausgesondert, wird ein passendes Bild dem relativen Vergessen entrissen, als Vorlage herangezogen und

schliesslich in ein Bild wie kein anderes umgesetzt. Was zuvor kaum der Erinnerung wert war, erlangt die Würde und den Rang des Besonderen.

Bradford schlägt einen völlig anderen Weg ein. Er nähert sich auf verschlungenen Pfaden der Partikularität, die er ebenso anstrebt wie die erwähnten Künstlerkollegen. Weder durchkämmt er die Geschichte auf der Suche nach Brauchbarem noch setzt er auf die Übersetzung von Bildern in gemalte Parabeln, die breitere soziopolitische Geschehnisse indizieren. Stattdessen bleibt er fest im politischen Alltag der Gegenwart verwurzelt, um Recherchen anzudeuten und anzuregen, die vielfach über lokale, ungeschriebene, vergessene oder marginalisierte Geschichten in die Vergangenheit führen.³⁾ Wo Richter und Tuymans aus sorgfältig ausgewählten, symbolträchtigen Einzelbildern handschriftliche Verbildlichungen der Geschichte erzeugen, konstruiert Bradford Einzelbilder aus einer vielschichtigen Collage von Fragmenten und zeichnet so buchstäblich ein Bild der Geschichte, das andernfalls wohl gar nicht existieren würde.

KINGDOM DAY entstand aus dem zufälligen Zusammentreffen eines grellrosa Plakats der Kingdom Day Parade auf Bradfords Ateliergebäude mit der Einladung, für die 6. Seoul International Media Art Biennale ein Grossprojekt zu organisieren. Die Parade war 1986 von San Diego nach Los Angeles verlegt worden. Seit 1991 organisiert der gebürtige Koreaner Grand Master Tong Suk Chun gemeinsam mit ihrem Initiator Larry E. Grant die Feierlichkeiten. Sie beginnen am Martin Luther King Boulevard, wenige Strassen westlich von Crenshaw, und enden nach mehr als drei Kilometern nicht weit von Bradfords Atelier im Viertel Leimert Park, South Central Los Angeles. Hunderte Festzugswagen und Tänzer beteiligen sich Jahr für Jahr an dem Umzug, mit dem auf die fortdauernde nationale und internationale Bedeutung der Bürgerrechtsbewegung sowie auf die Rolle der Bildung für die Schaffung einer gerechten Gesellschaft hingewiesen werden soll.

Die Parade hatte bereits mehrmals in Los Angeles stattgefunden, als Rodney King 1991 von mehreren Polizeibeamten brutal zusammengeschlagen wurde und deren Freisprechung im folgenden Jahr schwere Unruhen auslöste. Die 1992 Los Angeles Riots began-

nen an der Kreuzung Florence Avenue und Normandie Avenue und blieben wie die Parade auf die historisch afroamerikanischen Wohngegenden in South Central beschränkt. Einzige Ausnahme: Koreatown. Als es auch dort zu Ausschreitungen kam, schützten die koreanischen Geschäftsbesitzer ihre Läden mit Waffen vor Diebstahl und Zerstörung. Hubschrauber- und Fotoaufnahmen von Nachrichtencrews dokumentieren, wie sich die Gewalt durch die Stadt schlängelte. Bradford erinnert sich: «Während der L.A. Riots war die Stadt hell erleuchtet von Feuern, die sich durch die Strassenzeilen frassen wie ein Drache. Es sah aus wie eine Parade.»⁴⁾ Auf den vier Tafeln von KINGDOM DAY verschmilzt auf überwältigend gewaltsame Art und Weise die Bild-Erinnerung an die Krawalle von 1992 mit dem Werbematerial für die Parade von 2011. Jede der grossformatigen Leinwände zeigt aus der Vogelperspektive das verwüstete Strassennetz einer namenlosen Stadt. Mit unmöglicher Gleichzeitigkeit vereint Bradfords Optik das erhabene Stauen, das noch das schlimmste Schreckensbild aus sicherer Entfernung auslöst, mit dem Detail- und Informationsreichtum, der sich nur bei Betrachtung aus nächster Nähe eröffnet.

Die Simultaneität der mikro- und makroskopischen – der erdnahen und alles überschauenden – Sehweise bestimmt nicht nur das Erlebnis des Betrachters, sondern auch die materielle Konstruktion von KINGDOM DAY sowie die direkten und metaphorischen Bezüge des Werks zur Geschichte. Wie Richter und Tuymans legt Bradford grössten Wert auf die Eigenart der Quelle. Doch ist das Archiv, aus dem er seine Auswahl trifft, enger gefasst. Wenn Tuymans sich auf ein Thema für einen Gemäldezyklus festlegt, kann er theoretisch auf einen unendlich grossen Bildkatalog zugreifen. Einziges einschränkendes Kriterium ist die Relevanz. Bradford bezieht all sein Bild- und Farbmateriale aus denselben Readymades, gefunden am selben Ort: Druckwerbung verschiedenster Art und Grösse aus den Strassen in der Umgebung seines Ateliers. Für KINGDOM DAY sammelte er in den Wochen vor der Parade Papierfragmente entlang der geplanten Route. Die fertige Komposition liefert also einen enzyklopädischen materiellen Index dieses speziellen Viertels in diesem bestimmten historischen Moment.

Das Thema steht fest. Nun beginnt der Aufbau des Bildes durch Komposition einer brauchbaren Palette aus dem zusammengetragenen Papier. Bradford wirft Berge von Plakatresten in riesige, mit Wasser gefüllte Metallfässer hinter dem Atelier. Das Papier saugt sich voll und wird getrennt. Die Bausteine des Gemäldes liegen bereit. Das rasterartige Liniennetz, das KINGDOM DAY und vielen anderen Werken Bradfords unterliegt, wird mit dem Bleistift vorgezeichnet und mit langsameren, aufwendigeren, weniger gestischen Mitteln nachgezogen. Diesmal ist das Werkzeug der Wahl eine Fugenpistole zur Verarbeitung von Silikon oder Fugenpaste. Sie wird zum unhandlichen Zeichengerät umfunktioniert und entfaltet virtuos geführt (wenn auch störrisch) die Ansicht einer Stadt aus der Vogelperspektive. Auf diese allgemein oder abstrakt gehaltene Topographie projiziert Bradford die hochgradige Spezifität seiner Papiersammlung. Er arbeitet sich durch einen additiven Prozess an sein Thema heran, indem er ein ungestümes, bunt zusammengewürfeltes, auf der Strasse aufgelesenes Inventar in das dichte Bildfeld zwingt. Die Bedeutung erwächst der Formulierung eines dem Material abgewonnenen Satzes im Raum, einer Art intuitiver Metonymie, die Fragmente aus Bild und Text zu einer Gesamtkomposition verschweisst. Ähnlich sieht es der Künstler, wenn er erklärt, «ich versuche in vielen meiner Werke, soziale Informationen über den modernistischen Raster zu legen und das Ganze dann so aufzumischen, dass ein Hybridbild beider entsteht».⁵⁾

Am nächsten kommt Bradford der Maltradition in der Endphase seines Prozesses. Wenn der Aufbau des Bildes abgeschlossen ist, attackiert er dessen Oberfläche mit einem Sandstrahlgebläse, das Papierteile wegschleift und Maleffekte erzeugt, die frappierend an Richters Rakel-Technik mit nasser Farbe erinnern. Die friesartigen Narben der Fugenpaste werden gleichfalls vom Sandstrahl flach gerieben. Dass die Linien damit doppelt von der ursprünglichen Freihandzeichnung entfernt sind, kommt Bradford entgegen, der Richters Bedenken – das Zeigen einer «Handschrift» – teilt. In KINGDOM DAY schrammt Bradford erstmals auch mit den Kanten des Sandstrahlgebläses in die Papierkruste. Die klaffenden Schnitte und Risse spiegeln die gewaltsame Ge-

schichte des abgebildeten Stadtviertels, deren Narben bis heute spürbar bleiben. Die Furchen legen ein zusätzliches, dichtes und manisches Gitter über die vier Teilbilder. Wenn die Fugenlinien den Untergrund der fiktiven Topographie vermessen, dann markieren die Einschnitte deren psychische Dimension. Sie sind bereits weniger eine Beschreibung der Stadtlandschaft als deren Interpretation.

Wie Bradford versichert, geht es in «diesen Gemälden um Feste und Unruhen» – die Unruhen von 1992 und das Fest des Jahres 2011.⁶⁾ KINGDOM DAY behandelt das volle Spektrum dieses Geschichtsthemas und verkörpert somit den totalen und simultanen Kollaps der historischen Zeit und des bildlichen Raums, der ein Bild von und über einen Ort und eine Ära hervorbringt. Die schimmernden Raster, übersät mit Explosionen des Lichts, schildern die Erinnerung von Bildern, die vor fast zwanzig Jahren aus Hubschraubern aufgenommen und im ganzen Land ausgestrahlt wurden und sich in das Bewusstsein der amerikanischen Öffentlichkeit gebrannt haben. Die bildnerischen Materialien stammen aus ebendem Stadtviertel, das die Gemälde «repräsentieren», gehören allerdings in die neuere Zeit. Das Mädchen, das so auffällig auf einem der vier Tableaus erscheint, ist die Königin der Kingdom Day Parade. Ihr Gesicht lächelte neben jenem von Tong Suk Chun vom Werbeplakat über dem Atelier des Künstlers, ein Symbol des kulturellen und ethnischen Pluralismus im heutigen South Central Los Angeles. Dieser Wandel wird von der öffentlichen Meinung jedoch nicht wahrgenommen, die an Bildern und Ansichten aus den 90er-Jahren festhält, die längst zur Karikatur verkommen sind. «Das Geschichtsbild der Amerikaner von Los Angeles ist in den 90er-Jahren stecken geblieben», argumentiert Bradford. «Zwanzig Jahre später haben wir immer noch *Boyz n the Hood*, Snoop Dogg, Gangsta Rap, Rassenunruhen und Aids. South Central ist nur noch zu etwa 55 Prozent afroamerikanisch, aber es gibt keine Bilder, die diese neue Vielfalt belegen.»⁷⁾ Wenn KINGDOM DAY irgendein eindeutiges Ziel hat, dann jenes, dem erstarrten und oberflächlichen Bild von South Central Los Angeles, das trotz der veränderten sozialen Realität voll von Klischees bleibt, ein komplexeres, zeitgemässeres entgegenzuhalten. Dass die Gemälde zuerst in Süd-

korea gezeigt wurden, scheint Sinn zu machen angesichts der Rolle koreanischer Ladenbesitzer während den Unruhen von 1992, des jahrelangen Engagements von Grand Master Chun für die Kingdom Day Parade und des Beitrags koreanischer Einwanderer zum kulturellen Leben in Los Angeles.

Wenn es sich tatsächlich so verhält, wie ich hier versucht habe darzustellen, dass die Historienmalerei den Künstler vor die Aufgabe stellt, dem Allgemeinen das Besondere abzugewinnen, um den Betrachter in den Bann zu ziehen, ihn zu überreden, über Unbekanntes nachzudenken oder das Bekannte mit neuen Augen zu sehen, dann stimmen die Absichten Bradfords – trotz zahlloser Unterschiede – überraschend mit jenen von Malern wie Richter oder Tuymans überein. Dessen ungeachtet sind die Themen, die er behandelt, wie die Materialien und Methoden, die er einsetzt, frisch und eigenständig. Man darf sich von Mark Bradford viele neue Geschichten erwarten.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

- 1) Robert Storr, «Gerhard Richter: Forty Years of Paintings», in *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*, Museum of Modern Art, New York 2002, S. 76.
- 2) Helen Molesworth, «Luc Tuymans: Painting the Banality of Evil», in *Luc Tuymans*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 2009, S. 25.
- 3) Ein gutes Beispiel dieser Strategie ist das Gemälde *SCORCHED EARTH* (Verbrannte Erde, 2006), inspiriert von den Kasernmühen in Tulsa, Oklahoma, im Jahr 1948. Vgl. Christopher Bedford, «Against Abstraction», in *Mark Bradford*, Wexner Center for the Arts, Columbus 2009, S. 16.
- 4) Mark Bradford im Gespräch mit dem Autor, 17. April 2011.
- 5) Ebd.
- 6) Vgl. Anm. 4.
- 7) Mark Bradford im Gespräch mit dem Autor, 28. Mai 2011.

MARK BRADFORD, *LOS MOSCOS*, 2004,
mixed media on canvas, 125 x 190 1/2" /
Verschiedene Materialien auf Leinwand,
317,5 x 483,9 cm.

