

Mark Bradford



MARK BRADFORD, MITHRA, 2008, mixed media on plywood, wooden and steel structure, 840 x 240 x 500 cm
MITHRAS, verschiedene Materialien auf Sperrholz, Holz- und Stahlkonstruktion, 2133 x 609 x 762 cm
(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND SIKKEMA JENKINS & CO., NEW YORK)

JESSICA MORGAN

Ruina philia

The memory of my first encounter with Mark Bradford is eternally fused with the discombobulating experience of the Tijuana/San Diego border crossing: a frenzied and contradictory scene of unofficial commerce and intimidating border police aurally aggravated by the hot, slow throbbing of many stationary cars. While United States officials aggressively carried out their futile attempt to control the flow of goods, drugs, and people from South to North and peddlers went from car to car selling drinks and tourist-kitsch, I searched on foot for what might look like an art project for the outdoor exhibition "inSite: Art Practices in the Public Domain" (2005). Located over to one side of this mêlée, I discovered Bradford, who had established his project adjacent to the taxi rank and bus depot. It was the result of a year's work with the *maleteros*—the unauthorized porters of the border crossing, who ferry goods, people, and gifts from Mexico to the United States and vice versa. Bradford's project was sign-posted best by the artist himself who, at close to seven feet tall, is pretty hard to miss even in the midst of such distraction. Bradford's immediate recognizability no doubt helped to facilitate his "inSite" work for which he had established himself as a kind of hybrid manager, designer, human resources department, and branding executive for the *maleteros* who thus far had worked as solo operators in an informal economy. Bradford had set out to improve the working conditions of the *maleteros* using the stipend for his commission to buy new shopping trolleys and buckets, bungee cords and wheel chairs (all used for moving things and people across the border) as well as to create maps outlining optimum crossings and timing. Paying the workers five dollars for each new *maletero* they introduced him to, Bradford gradually established a network that made for a large-scale operation. Like a benign union representative, the artist organized and improved the structure

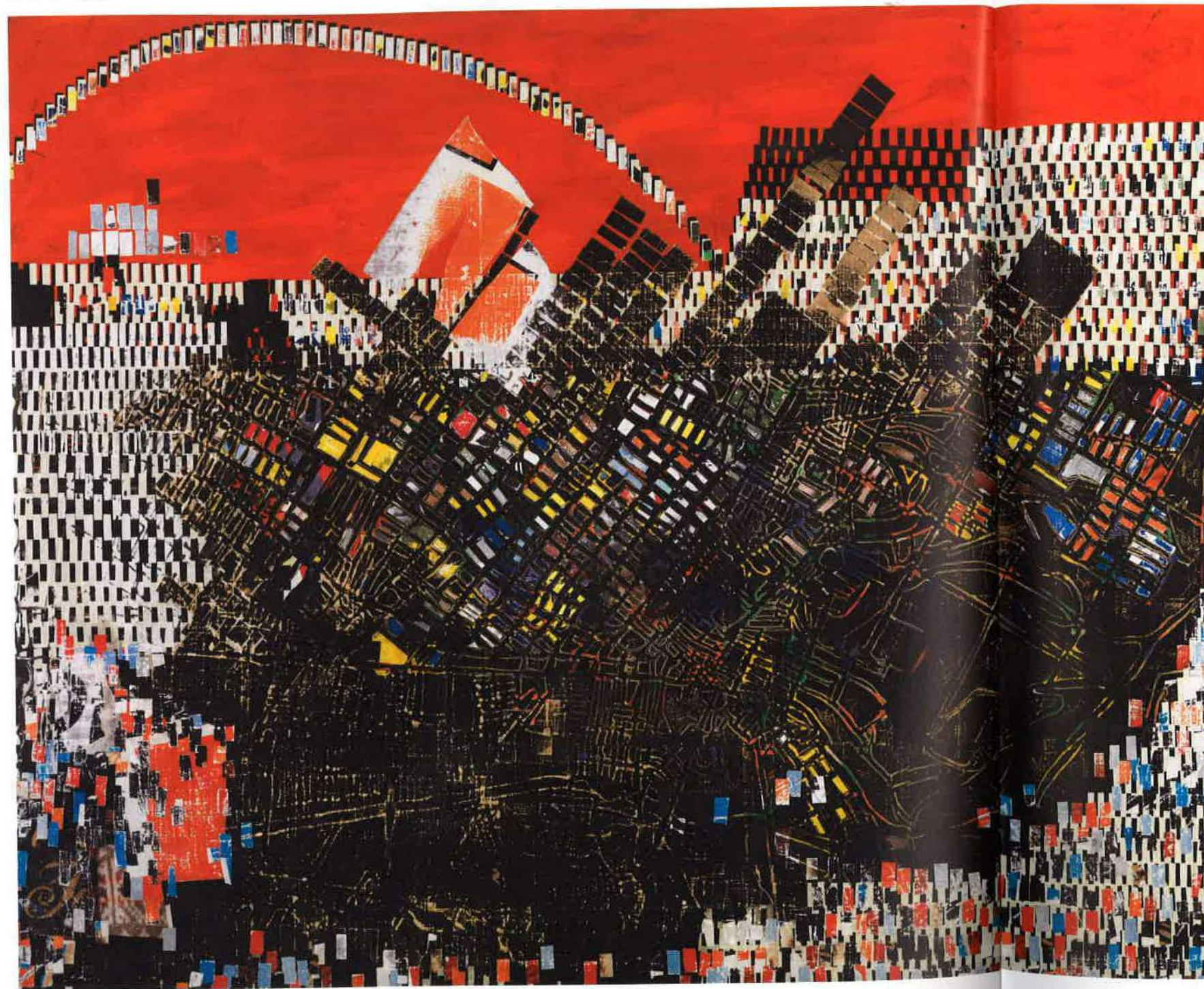
JESSICA MORGAN is the Daskalopoulos Curator of International Art at Tate Modern.



MARK BRADFORD, BLACK WALL STREET, 2006, collage on paper, mounted on canvas, 114 x 240" /
 SCHWARZE WALL STREET, Collage auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 289,6 x 609,6 cm.

of their working conditions with a temporary office set up adjacent to the taxi and bus stand functioning as the *maleteros* headquarters. In its totality, the project fell somewhere between social work and choreography with the new brightly colored trolleys and transport gear creating a visible layer of activity and movement over the already existing patterns of human and vehicular travel north and south.

I begin this piece with a description of Bradford's work with the *maleteros* not only because it was my first encounter with the artist in person and an important precursor for the "Ark" he later built for New Orleans' Lower Ninth Ward after Hurricane Katrina, but additionally because the Tijuana project stands squarely at the heart of his practice as a "painter": a term that has never quite seemed appropriate for an artist so invested in people, places, and time. Bradford's two-dimensional-work—if we can even call it that given the layered and raised surfaces of his canvases—is similarly engaged with a post-Fordian economy of changeable, unstable labor and could justifiably be seen as a form of history painting that documents,



MARK BRADFORD, SCORCHED EARTH, 2006, collage on paper, mounted on canvas, 94 1/2 x 118" /
VERBRANNT ERDE, Collage auf Papier, aufgezogen auf Leinwand, 240 x 299,7 cm.

akin to a material anthropologist, the labor conditions and tendencies of the later-twentieth and twenty-first century migrant-reliant economy. Like any important artist of their time, Bradford sets about representing and reflecting on the conditions of the moment, making images and objects that better represent the era than any documentary photography can hope to capture. Fairly uniquely in the present time, Bradford uses painting not simply for its representational capacity to allude to economically and historically significant aspects of our age but to materially manifest the labor and matter of twenty-first century life. As Bradford himself has said about his approach to painting, "The most important imperative to be questioned is the one that tells you to go to the art supply store to be a painter."¹ To view Bradford's work only in the context of painterly production potentially white-washes its origins, while to think of Bradford as a maker of beautiful pictures separated from this integral aspect of his practice is to deny the historical significance of his work.

Articulating his thoughts on how his works relate to historical representation and speaking in particular of the work *BLACK WALL STREET* (2006), Bradford has said "I wanted to take an actual moment in history and then abstract it and pull it apart and then put it back together again. The painting is like a puzzle."² This work and others, such as *SCORCHED EARTH* (2006), took inspiration (if one can say that) from the yet to be fully investigated events that took place in Tulsa in 1921 that resulted in the decimation of what had been a very successful area of black business (now known as Black Wall Street). Possibly initiated by the Ku Klux Klan, a race riot developed with the eventual involvement of the United States military who are suspected of dropping incendiary bombs onto the black neighborhood of Greenwood, resulting in the fires that left more than thirty dead and thousands homeless. Bradford's work is not a representation of the past, however, but rather a contemporary reflection, necessary he feels given the tendency of internal conflict in the United States—which on this occasion even including the unprecedented use of the military against its own citizens—to be purposefully obscured. Violence and struggle are not domestic issues but are situated firmly outside of the country as a problem faced, for example, by the Middle East.

BLACK WALL STREET and *SCORCHED EARTH* are characterized by blackened surfaces, partially erased street plans, and the typically layered and scraped surfaces of Bradford's work. These two paintings, and in fact much of Bradford's work, seem to literally mimic the labor and inherent physical stress that is alluded to in its subject matter, as even cursory observation makes apparent the application of layered materials, *décollage*, caulking, and sanding that have gone into each one of his often large-scale works. The resulting surfaces are reminiscent of the accidental markings of the street, itself the result of a process of addition and erasure: dirtied, worn-down, bleached, and rinsed in an endlessly repeated cycle of human, industrial, and natural attrition. Though similarities may exist with the *affichiste* work of French artists Raymond Hains and Jacques Villeglé from the fifties and sixties, which is characterized by the stripped vestiges of advertising posters, Bradford's work departs from it in so far as his surfaces are not only reminiscent of the vertical mediatized walls of commerce, but also resemble the horizontality of the ground on which we walk, wait, queue, and in some cases sleep. Meanwhile his choice of advertising is many miles from the billboards used for the latest blockbuster, his chosen materials being scavenged from his Leimert Park, Los Angeles neighborhood. Prominent in many of Bradford's works are the advertising flyers that he has termed "merchant posters"—the cheaply produced sheets made to attract low-income workers that are posted illegally on wire fencing around abandoned lots (many of which have remained unoccupied since the devastation of the 1992 Los Angeles riots). These fliers are

made for those who are on the same eye level, walking the streets and taking public transportation, an anomaly for Los Angeles drive-by culture. Like a contemporary Kurt Schwitters, who trawled the streets searching for the right subway tickets, commercial fliers and the like, pasting them enigmatically into his Merz works (the title of which came from the cut-up advertisement for the *Kommerz-und Privatbank*), Bradford uses the repetitive language, texture, and colors of contemporary commercial life, layered like organic sediment to represent the shifts in the lives of the urban poor.

Bradford has observed that the "merchant posters" increase in volume as the economy subsides, giving his chosen material a direct correlation to the state of the nation. The language or advertising contained within them, which the artist leaves only barely legible in some cases and in others numbingly repeated, indicates the type of vulnerabilities faced by those they are designed to appeal to. Pest control, money wires, cheap divorce, credit lines, and prison phone services, Bradford captures linguistically the abjection of poverty and the subtle changes in undocumented labor as reflected in the paper fliers. For the work *MAY HEAVEN PRESERVE YOU FROM DANGERS AND ASSASSINS* (2010) Bradford has taken the already insistent tone of the flier that states "BUGS" and through Warholian repetition obliterated, exaggerated, and re-invested its simple commercial language, suggesting a delirious infestation. Bradford traces the letters on the poster affixed to the canvas by hand, using string that is then papered over. Later the string is pulled out, leaving a semi-relief surface and a peculiar negative effect is created. The somewhat ruined text has a wobbly, corrupted, and hand-made impression, and in this case the endless repetition suggests a child's textbook or handwriting exercise.

Bradford's most ambitious project, his "Merzbau" so to speak, is a twenty-two foot high, sixty-four foot long ark that sits landlocked. Constructed around two shipping containers, the surface is made from scavenged, cheap plywood used to board up disused buildings in his neighborhood. The boards themselves have become readymade Bradford-like works over time, caked and layered in advertising flyers and cheap paint. First built on an empty lot in LA then packed up inside containers, shipped to New Orleans and re-built in the Lower Ninth Ward, Bradford's *MITHRA* (2008) is named after the Zoroastrian judicial figure, an all-seeing protector of truth. Here, as elsewhere, Bradford plays poignantly with the notion of the ruin. The ruin is based neither fully in the past nor the present. Ruins hold mortality at bay, like a form of arrested death, and are suggestive of a possible mutability. At once alluding to a contemporary critical crisis and an extraordinary negation of responsibility, Bradford's work uses the timelessness of the ruin to draw a devastating parallel with the history of such neglect and denial. The urban ruin becomes the most fitting monument to our contemporary condition, and while within the ruin there is the potential for restoration, Bradford's works are a bleak material testimony to our increasingly economically divisive times.

1) Mark Bradford, "Against Abstraction" by Christopher Bedford in *Mark Bradford* (Ohio: Wexner Center for the Arts, 2010), p. 19.

2) *Ibid.*, p. 24.

MARK BRADFORD, *GIANT*, 2007, mixed-media collage on canvas, 102 x 144" /

RIESE, *Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand*, 259,1 x 365,8 cm.

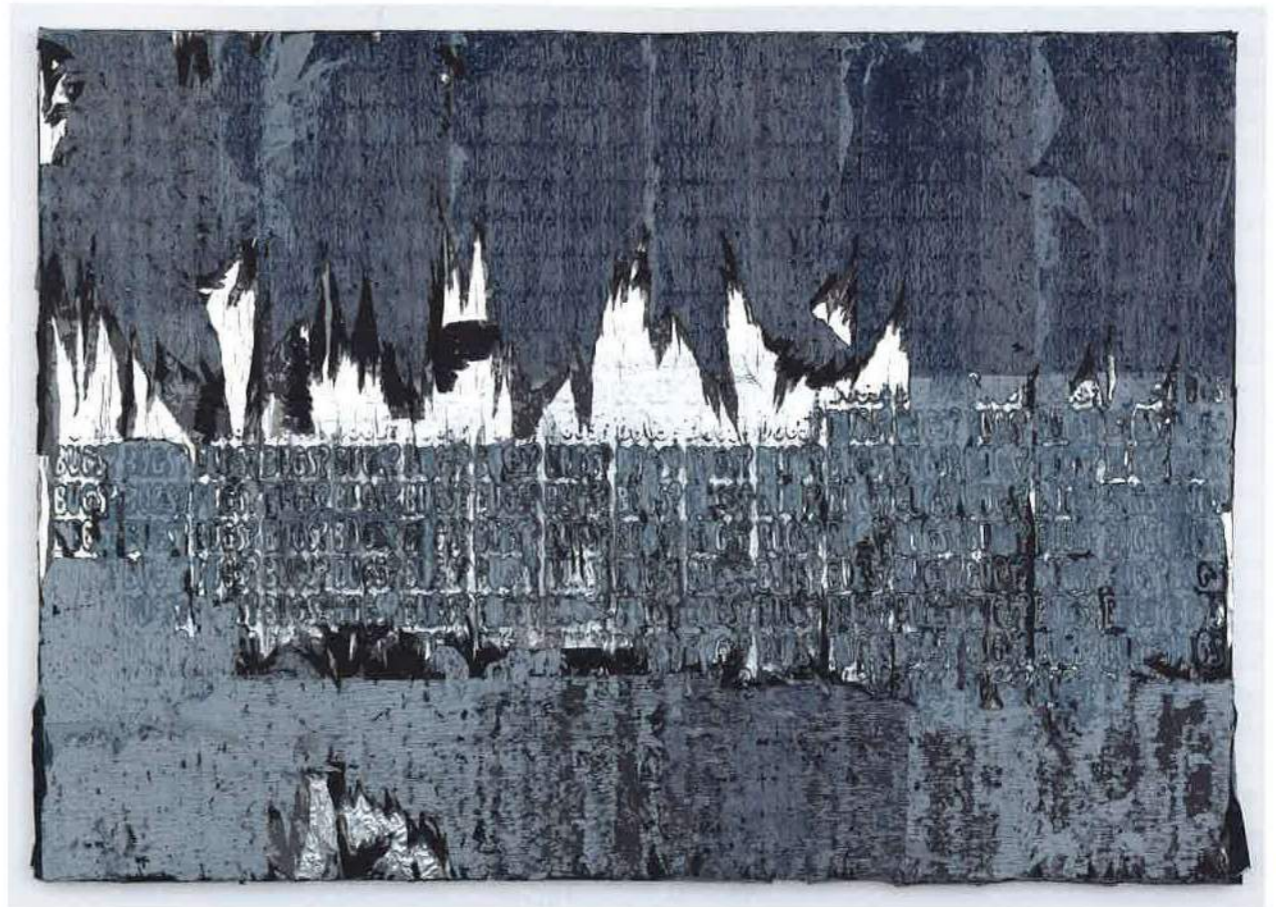


JESSICA MORGAN

Ruinenliebe

Meine Erinnerung an die erste Begegnung mit Mark Bradford ist untrennbar mit der irritierenden Erfahrung des Grenzübergangs Tijuana/San Diego verbunden: einem hektischen und widersprüchlichen Schauplatz des Schwarzhandels und bedrohlicher Grenzpolizeikontrollen, akustisch verstärkt durch das heisse, bedächtige Wummern zahlloser stehender Autos. Während die US-amerikanischen Beamten gereizt ihrer Sisyphe-Aufgabe nachgingen, den Waren-, Drogen- und Menschenstrom von Süden nach Norden zu kontrollieren, und fliegende Händler sich von Wagen zu Wagen bewegten, um Getränke und Touristenkitsch zu verkaufen, war ich zu Fuss auf der Suche nach etwas, was nach einem Kunstprojekt im Rahmen der Freiluftausstellung «inSite» 2005 aussah. Am Rand dieses Gewühls entdeckte ich Bradford, der sein Projekt direkt neben dem Taxistand und der Bushaltestelle aufgebaut hatte. Es war das Resultat einer einjährigen Zusammenarbeit mit den *malateros* – jenen illegalen Schleppern am Grenzübergang, die Waren, Menschen und Geschenke aus Mexiko in die USA oder in umgekehrter Richtung befördern. Bradford selbst war das beste Aushängeschild für sein Projekt, denn mit seiner Grösse von über zwei Metern war er selbst inmitten dieses lebhaften Gewühls kaum zu übersehen. Bradfords leichte Erkennbarkeit kam seiner «inSite»-Arbeit sicher zugute, bei der er als eine Art Kreuzung zwischen Manager, Designer und Personalverantwortlichem fungierte, aber auch als Marketingleiter der *malateros*, die bis dahin als Einzelkämpfer auf einem illegalen Markt tätig gewesen waren. Bradford hatte sich zum Ziel gesetzt, die Arbeitsbedingungen der *malateros* zu verbessern, indem er den ihm für seinen Ausstellungsbeitrag zugesprochenen Betrag dazu verwendete, neue Einkaufswagen, Eimer, Gummibänder und Rollstühle zu kaufen (Sachen, die man braucht, um Dinge und Menschen über die Grenze zu schaffen) sowie Karten zu erstellen, auf denen die günstigsten Orte und Zeiten für den Grenzübertritt verzeichnet waren. Indem er den Arbeitern fünf Dollar für jeden *malatero* bezahlte, mit dem sie ihn bekannt machten, gelang es Bradford nach und nach, ein Netzwerk zu knüpfen, das eine Operation im grossen Stil erlaubte. Wie

JESSICA MORGAN ist Daskalopoulos-Kuratorin für internationale Kunst an der Tate Modern in London.



MARK BRADFORD, MAY HEAVEN PRESERVE YOU FROM DANGERS AND ASSASSINS, 2010, mixed-media collage on canvas, 102 3/4 x 147 1/2" / DER HIMMEL MÖGE DICH VOR GEFAHREN UND ATTENTÄTERN BEWAHREN, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 261 x 374 cm.

ein Gewerkschaftsvertreter von der guten Sorte organisierte und verbesserte der Künstler ihre strukturellen Arbeitsbedingungen und richtete neben der Taxi- und Bushaltestelle vorübergehend ein Büro ein, das den *malateros* als Hauptquartier diente. Insgesamt war das Projekt irgendwo zwischen Sozialarbeit und Choreographie angesiedelt, wobei die neuen, leuchtend bunten Karren und Transportausrüstungen die bereits bestehenden Muster des Menschen- und Fahrzeugverkehrs Richtung Norden und Süden um eine weitere ins Auge fallende Schicht von Aktivitäten und Bewegungen ergänzten.

Ich stelle diese Schilderung von Bradfords Zusammenarbeit mit den *malateros* nicht nur deshalb an den Anfang dieses Textes, weil dies meine erste persönliche Begegnung mit dem Künstler war oder weil es ein wichtiges Vorläuferprojekt jener «Arche» darstellt, die er nach dem Hurrikan Katrina für den neunten Bezirk in New Orleans bauen sollte, sondern auch weil das Tijuana-Projekt direkt im Zentrum seiner Tätigkeit als «Maler» steht: eine Bezeichnung, die nie ganz zu einem Künstler passen wollte, der sich so intensiv mit Menschen,

Orten und Zeiterscheinungen auseinandersetzt. In seinem zweidimensionalen Werk – falls man es angesichts der vielschichtigen, erhabenen Oberflächen seiner Leinwände überhaupt so nennen kann – setzt Bradford sich ebenfalls mit der postfordistischen Wirtschaft und ihrem wechselnden, instabilen Arbeitsangebot auseinander und könnte mit Recht als eine Art Historienmaler verstanden werden, der gleich einem Sozial- und Kulturanthropologen die Arbeitsbedingungen und Entwicklungen der auf Migrant*innen angewiesenen Wirtschaft im späten zwanzigsten und frühen einundzwanzigsten Jahrhundert dokumentiert. Wie alle bedeutenden Künstler aller Zeiten macht sich Bradford daran, die herrschenden Zustände darzustellen und zu reflektieren, indem er Bilder und Objekte schafft, die unsere Zeit besser repräsentieren, als jede Dokumentarphotographie es könnte. Auf derzeit ziemlich einmalige Weise bedient sich Bradford der Malerei nicht einfach aufgrund ihres ikonischen Potentials, um auf wirtschaftlich und historisch bedeutende Aspekte unserer Zeit zu verweisen, sondern auch um uns die Arbeit und die materiellen Seiten des Lebens im einundzwanzigsten Jahrhundert ganz konkret vor Augen zu führen. Wie Bradford hinsichtlich seiner Einstellung zur Malerei selbst meinte: «Die erste Regel, die es in Frage zu stellen gilt, ist jene, die besagt, man müsse in den Laden für Künstlerbedarf gehen, um ein Maler zu sein.»¹⁾ Bradfords Werk ausschliesslich im Kontext der Malerei zu betrachten, hiesse, seine Ursprünge zu verwässern, denn wer Bradford einfach als Maler schöner Bilder begreift, losgelöst von diesem anderen integralen Bestandteil seiner Kunst, nimmt seinem Werk jede historische Bedeutung.

Als Bradford sich im Zusammenhang mit BLACK WALL STREET (Schwarze Wall Street, 2006) über das Verhältnis seiner Werke zur historischen Darstellung äusserte, meinte er: «Ich wollte einen realen Moment aus der Geschichte herausgreifen, ihn abstrahieren, zerplücken und schliesslich wieder zusammensetzen. Das Bild ist eine Art Puzzle.»²⁾ Dieses und andere Bilder, etwa SCORCHED EARTH (Verbrannte Erde, 2006), sind von den bis heute noch nicht vollständig untersuchten Ereignissen inspiriert (falls man das sagen kann), die sich 1921 in Tulsa abspielten und in der fast vollständigen Auslöschung eines bis dahin äusserst erfolgreichen schwarzen Geschäftszentrums gipfelten (das heute als *Black Wall Street* bezeichnet wird). Wahrscheinlich war der Ku-Klux-Klan verantwortlich für die Rassenunruhen, in die schliesslich US-Streitkräfte eingriffen; sie stehen unter dem Verdacht, Brandbomben auf die Wohnviertel der Schwarzen in Greenwood geworfen zu haben und damit für die Brände verantwortlich zu sein, die über 30 Tote forderten und Tausende obdachlos machten. Bradfords Bild ist jedoch keine Wiedergabe der Vergangenheit, sondern vielmehr eine aktuelle Reflexion, die, so findet er, bitter nötig ist angesichts der in den USA herrschenden Tendenz, interne Konflikte bewusst zu verschleiern – im vorliegenden Fall wurde sogar die Armee gegen das eigene Volk eingesetzt, was noch nie zuvor geschehen war. Gewalt und kämpferische Auseinandersetzungen werden hartnäckig ausserhalb des Landes angesiedelt, ein Problem, das beispielsweise dem Mittleren Osten zu schaffen macht, aber sie sind kein innenpolitisches Thema.

BLACK WALL STREET und SCORCHED EARTH zeichnen sich durch geschwärzte Bildflächen aus, durch teilweise ausradierte Stadtpläne und die für Bradford charakteristische, mehrschichtige zerschürfte Struktur der Bildfläche. Diese beiden Bilder scheinen, wie viele Arbeiten des Künstlers, buchstäblich die Mühe und körperliche Anstrengung nachzuahmen, die sie inhaltlich ansprechen. Selbst bei flüchtiger Betrachtung ist das Auftragen mehrerer Materialschichten, das partielle Wiederablösen, Versiegeln und Abschleifen, das in jedes seiner oft grossformatigen Bilder einfliesst, nicht zu übersehen. Die so entstandenen Bildflächen erinnern an zufällige Spuren auf der Strasse, die ihrerseits das Ergebnis eines Additions- und

Auslöschungsprozesses sind: schmutzig, verschlissen, verbleicht und verwaschen im endlosen Kreislauf der Abnutzung durch Mensch, Industrie und Natur. Zwar mag durchaus eine Verwandtschaft bestehen zu den Werken der französischen *Affichistes*, Raymond Hains und Jacques Villeglé, aus den 50er- und 60er-Jahren, die ebenfalls streifenförmige Spuren von Werbeplakaten aufweisen. Bradfords Werk unterscheidet sich aber dadurch, dass es nicht nur auf die vertikalen, zu Werbeträgern umfunktionierten Wände verweist, sondern auch auf die horizontale Dimension des Bodens, auf dem wir gehen, warten, Schlange stehen und – in gewissen Fällen – auch schlafen. Seine bevorzugten Werbeplakate sind auch weit entfernt von den Kinoplakaten für den neusten Strassenfeger, denn Bradford sammelt sein Material in seiner unmittelbaren Umgebung im Leimert-Park-Bezirk in Los Angeles. In vielen seiner Werke spielen jene Werbeflugblätter eine wichtige Rolle, die er als «Merchant Posters», Händlerplakate, bezeichnet – billig produzierte Kleinplakate, die sich an Leute mit niedrigem Einkommen wenden und illegal an den Drahtzäunen um verlassene Grundstücke herum angebracht werden. (Viele dieser Grundstücke stehen seit den Verwüstungen der Unruhen von 1992 leer.) Die Flugblätter sind für Leute auf gleicher Augenhöhe gemacht, solche, die zu Fuss und mit öffentlichen Verkehrsmitteln unterwegs sind – sehr ungewöhnlich für die in Los Angeles herrschende *Drive-by*-Kultur. Wie ein Kurt Schwitters unserer Tage – der die Strassen nach den richtigen U-Bahnfahrkarten, Werbeflugblättern und Ähnlichem durchkämmte, um sie als rätselhafte Elemente in seine *Merz*-Werke einzubauen (die ihren Titel übrigens dem Fragment einer Werbeanzeige der *Kommerz- und Privatbank Hannover* verdanken) – nutzt Bradford die repetitive Sprache, Textur und Farbe des heutigen Wirtschaftslebens, in Schichten verarbeitet wie organische Sedimente, um die Veränderungen im Leben der Armen unserer Städte darzustellen.

Bradford hat beobachtet, dass die «Händlerplakate» desto grösser werden, je tiefer die Wirtschaft absackt, womit sein bevorzugtes Material in direkter Korrelation zum Zustand der Nation steht. Die Sprache oder Werbung dieser Plakate, die der Künstler in einigen Fällen gerade noch knapp entzifferbar stehen lässt, in anderen bis zum Abwinken wiederholt, verweist auf die spezifischen Probleme ihres Zielpublikums: Schädlingsbekämpfung, Geldüberweisungen, eine billige Scheidung, Kreditlimiten und Gefängnistelefondienste. Bradford hält das sich in diesen Flugblättern widerspiegelnde Elend der Armut und die subtilen Veränderungen des offiziell nicht erfassten Arbeitsmarktes fest. In MAY HEAVEN PRESERVE YOU FROM DANGERS AND ASSASSINS (Der Himmel bewahre dich vor Mord und Gefahr, 2010) greift Bradford den bereits eindringlichen Ton des Wanzenalarm-Flugblatts («BUGS?») auf und verwischt, übertreibt und verdreht die schlichte Werbebotschaft in einer Warholschen Wiederholungssorgie, bis der Eindruck einer wild um sich greifenden Verseuchung entsteht. Bradford zeichnet die auf die Leinwand übertragenen Buchstaben des Plakats mit Faden nach und überzieht das Ganze anschliessend mit Papier. Später wird der Faden herausgerissen, dabei entsteht eine halbreliëfartige Oberfläche mit seltsamem Negativeffekt. Der ziemlich in Mitleidenschaft gezogene Text wirkt jetzt zitterig, schadhaft und wie von Hand geschrieben, und die endlose Wiederholung erinnert an ein Schulheft oder Schreibübungen eines Kindes.

Bradfords ehrgeizigstes Projekt, sein MERZBAU sozusagen, ist eine fast sieben Meter hohe und knapp zwanzig Meter lange, auf dem Festland gestrandete Arche. Sie ist um zwei Frachtcontainer herum gebaut, die Aussenwand besteht aus billigem Abfallsperrholz, das zum Zunageln leerstehender Gebäude in der Umgebung seines Ateliers verwendet wird. Die Sperrholzplatten sind selbst schon mit der Zeit zu einer Art Bradford-Readymades gewor-

Mark Bradford

den: verkrustet und mit mehreren Schichten von Werbeplakaten und billiger Farbe bedeckt. Bradfords MITHRA (2008) wurde zunächst auf einem leeren Grundstück in Los Angeles gebaut, dann zerlegt, in den beiden Containern verstaut nach New Orleans transportiert und dort im neunten Bezirk wieder aufgestellt. Benannt ist das Werk nach dem altpersischen, zoroastrischen Gott des Rechtes, einem allsehenden Hüter der Wahrheit. Auch hier spielt Bradford geschickt mit dem Begriff der Ruine. Die Ruine steht weder ganz in der Vergangenheit noch in der Gegenwart. Ruinen halten die Vergänglichkeit in Schach, ihr angehaltenes und anhaltendes Sterben deutet auf eine mögliche Metamorphose. Bradfords Werk verweist zugleich auf ein signifikantes Problem unserer Zeit und auf die auffallende Verleugnung jeder Verantwortung, und es verwendet die Zeitlosigkeit der Ruine, um eine vernichtende

Mark Bradford

Parallele zur Geschichte solcher Nachlässigkeiten und Verleugnungen zu ziehen. Die urbane Ruine wird zum perfekten Denkmal für unsere heutige Situation, doch obwohl in der Ruine das Potenzial zur Wiederherstellung schlummert, sind Bradfords Arbeiten ein düsteres Zeugnis der sich unaufhaltsam öffnenden ökonomischen Schere unserer Zeit.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Mark Bradford in Christopher Bedford, «Against Abstraction», in *Christopher Bedford et al.*, Mark Bradford, Wexner Center for the Arts, Ohio / Yale University Press, New Haven und London 2010, S. 19.
- 2) Ebenda, S. 24.



Mark Bradford (from left to right): *A THOUSAND DADDIES*, 2008, mixed-media collage (60 parts), 142 x 289"; *A TRULY RICH MAN IS ONE WHOSE CHILDREN RUN INTO HIS ARMS WHEN HIS HANDS ARE EMPTY*, 2008, mixed-media collage on canvas, 102 x 144" / (von links nach rechts) *TAUSEND PAPAS*, Collage, verschiedene Materialien, 60 Teile, 360,7 x 734,1 cm; *WIRKLICH REICH IST EIN MANN, WENN IHM SEINE KINDER AUCH MIT LEEREN HÄNDEN IN DIE ARME RENNEN*, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 259,1 x 365,8 cm. Installation view, "Life on Mars," Carnegie Museum of Art. (PHOTO: TOM LITTLE)



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 1/4 x 118" / Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 1220 x 300 cm. (PHOTO: MYOUNG-RAE 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-

Mark Bradford

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



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



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-

Mark Bradford

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

Mark Bradford

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.

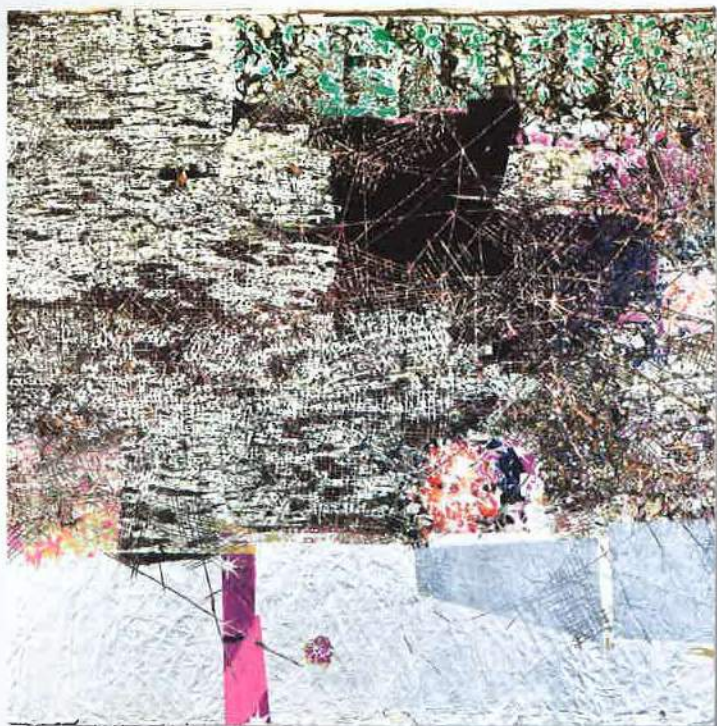
- 1) Robert Storr, "Gerhard Richter: Forty Years of Painting" in *Gerhard Richter: Forty Years of Painting* (New York: Museum of Modern Art, 2002), p. 76.
- 2) Helen Molesworth, "Luc Tuymans: Painting the Banality of Evil" in *Luc Tuymans* (San Francisco, California: San Francisco Museum of Modern Art, 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



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.

Mark Bradford



MARK BRADFORD, KINGDOM DAY, 2010, mixed-media collage on canvas, 4 parts, 120 x 120" each / Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 4 Teile, je 304,8 x 304,8 cm. (PHOTO: JOSHUA WHITE)

Mark Bradford

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 Malserie 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-

Mark Bradford

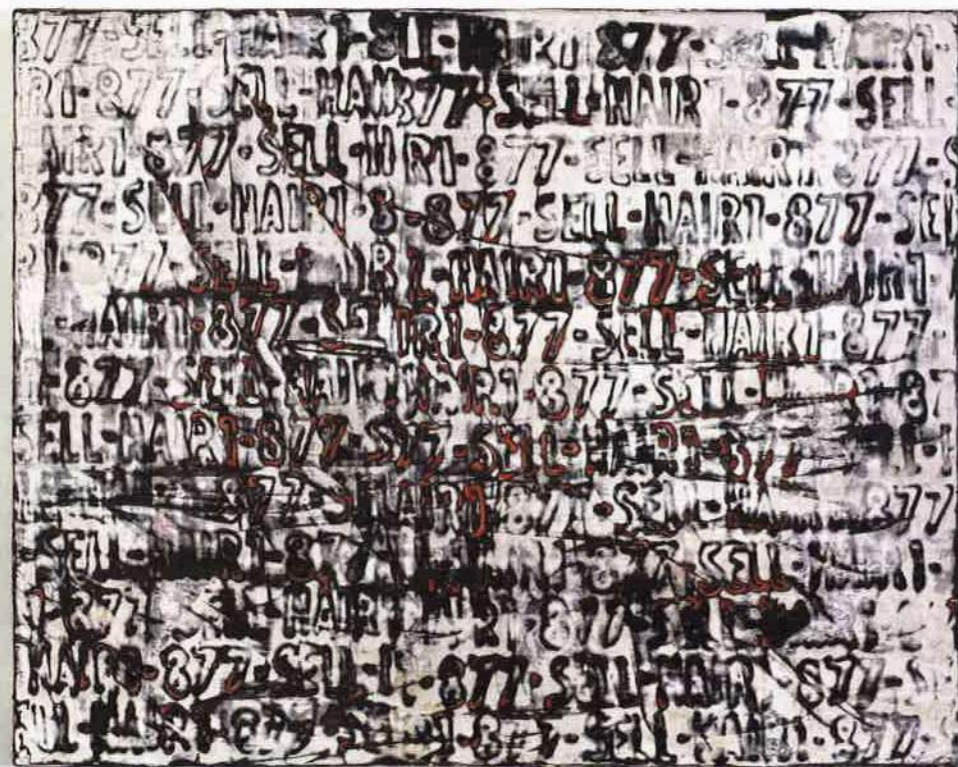
in-Grau-Ölgemälden nach Pressephotos, setzte Richter einen Höhepunkt in diesem Metier, der die Rezeption seines Œuvres vor und nach diesem Einschnitt gefärbt hat. Die Bilder reflektieren die Verhaftung und den Tod von Mitgliedern der linksradikalen Baader-Meinhof-Gruppe, die in den 70er-Jahren von den 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.



Mark Bradford

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

Mark Bradford

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 Nachrichtencrew-Aufnahmen 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 – Schweise 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 Farbmaterial 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.

Mark Bradford

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 Fugengestaltung 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 Raket-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-

Mark Bradford

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 Painting», 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 Rassenunruhen 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.



Mark Bradford

HUEY COPELAND

A Range of Convergences

I.

Like any number of successful contemporary artists, Mark Bradford works in a range of media that includes sculpture, photography, video, and installation. But to hear him tell it, he is, at heart, a “paper chaser,” most often these days of posters lifted from the fences of South Central Los Angeles where he works.¹⁾ He hauls these finds back to his studio and stores them until he is ready: to cut paper, soak, cover or singe it, to adhere it to canvas, and then to paint, sand, or rip it further. In this essay, it is to Bradford’s operative dislocations that I ultimately want to attend as they are vital to understanding the convergences that have shaped his public profile, the historical field in which he moves, and the spatial logic of his trademark pieces.

Consider, for one, the propulsive fractured energy of LOS MOSCOS (2004), a nearly sixteen-foot collage of urban detritus that has become emblematic of his art due to its vertiginous spatial perspective and punning title, which translates as “flies,” a derogatory term for Mexican day-laborers that gather outside Home Depot, one of the artist’s favorite haunts.²⁾ Faced with such pictorial and discursive complexity, writers have trotted out a long list of assignments aimed at describing Bradford and his procedures ever since he emerged with canvases like ENTER AND EXIT THE NEW NEGRO (2000), covered in a loosely

arranged grid of the endpapers used to style African American hair. With these works in view and the artist’s identities in mind—black, gay, L.A.-bred, and CalArts-educated—critics have labeled him a beauty operator, a cultural historian, a postmodern *flâneur*, a hustler, an urban geographer, an anti-cartographer, an archeologist, and no less contentiously, a painter, often at Bradford’s prompting.³⁾

All of these metaphors ring more or less true, especially given the complex circuit between “an institutional inside and outside” that Malik Gaines has rightly noted “is the scene of Bradford’s most triumphant contradictory syntheses.”⁴⁾ Yet as the artist well knows, the ambitions behind those shifting monikers are part and parcel of the art-historical game, which often entails peculiar risks for African American practitioners.⁵⁾ On the one hand, while attempts at categorization abet the visibility and marketing of his work, they also threaten to moor it within always already prescribed cultural narratives that occlude the art itself. On the other, without the specifying frame such narratives provide, the work may well be written off as merely a tired redux of the once-radical aesthetic forms—the grid, the minimal, the assemblage—that it so pointedly recollects.⁶⁾

II.

Steven Nelson, one of the artist’s most astute commentators, offers us one way out of this false dichotomy by focusing on what the work and its maker enact. He argues that Bradford’s practice cross-wires

the metaphorical and the metonymic, thereby undoing stable attributions of meaning and indexing both hidden and overt social relationships. As such, the work is animated by what he identifies, with a nod to Craig Owens, as an “allegorical impulse”: by his lights, a canvas such as LOS MOSCOS “constitutes a site from which the artist collapses lived experience and formal structure.”⁷⁾ For Nelson and many others, that structure takes its primary cue from the method of *décollage* pioneered by Jacques Villeglé and Raymond Hains, who, in 1949, began ripping layers of posters—already lacerated by passersby—straight from the fences erected around post-war Paris’s many construction sites, and affixing them to canvas.⁸⁾

As Hannah Feldman has shown, however, it would be some years before this aesthetic conceit would materialize into a “historically determined critical practice,” and perhaps nowhere more strikingly than in the Hains-orchestrated exhibition “La France déchirée” of 1961.⁹⁾ The *décollages* assembled for this occasion literally and metaphorically figured a France torn by political imperatives that were inextricably bound up with the nation’s colonial enterprises in Algeria and elsewhere. In her account, Feldman contends that the titles of and posters comprising these works not only brought struggles for decolonization into the space of the gallery, but also made visible, however obliquely and fleetingly, those “faceless populations,” who, in defacing the signage of the street, gave visual form to publics otherwise excluded from representation.¹⁰⁾



MARK BRADFORD, *HELP US*, 2008, text (on roof), dimensions variable /
HELFT UNS, Text (auf Dach), Masse variabel.

III.

Within Bradford’s oeuvre, few works register the re-tooling of Hains’ procedures as directly as his two iterations of *JAMES BROWN IS DEAD* (2007), sprawling banners on unstretched canvas each measuring more than twenty feet in length. Though possessed of dissimilar factures as a result of variations in weathering, public engagement, and the artist’s means of attack, the two pieces were actually pulled from a single billboard, which at the time sported a smart-phone

Mark Bradford

advertisement whose trademark images still emerge through abraded surfaces.¹¹⁾

Now owned by separate museums in New York and Los Angeles, these works share a matrix and a mark: Bradford has irrevocably conjoined his *décollages* by excising the same eponymous phrase from their upper layers. Not long after the passing of the “God-father of Soul,” he noticed the announcement in a local paper, whose font, blown up hundreds of times, provided him with a textual template that was at once suitably deadpan and wildly referential.¹²⁾ More than

leading to higher rates of poverty and unemployment. These conditions, which were only exacerbated in the ensuing decade by the ravages of the AIDS crisis, the crack cocaine epidemic, and the rise of violent gang cultures, would reach a culmination of sorts in 1992. One year after L.A. Style released their track—itsself a tongue-in-cheek critique of the ubiquitous sampling of Brown’s music—South Central erupted in rage and fire in response to the acquittal of the four police officers who had brutally beaten Rodney King. In the wake of the uprisings, the area

Bradford’s *décollages*, then, both converge with and importantly diverge from those of his mid-century, European antecedents. Rather than interrupting the sanctity of the gallery with evidence of publics and conflicts not otherwise seen within it, he conjures visions of an elsewhere created from the material life-world of those on our own shores who are often rendered socially dead, politically disenfranchised, and at times subject to both low-grade harassment and spectacular catastrophe.¹³⁾ In this ambition, Los Angeles is not Bradford’s only site and paper is far from his sole medium: he designed carts given away free to

only visible from above, that was meant to echo the impassioned utterance and the conditional visibility of a woman trapped at the New Orleans Convention Center in the wake of hurricane Katrina (2008).¹⁶⁾ By making such gestures, Bradford secures attention for the *Nonsite* of his work, allowing scopic investment to shuttle back to the *Site* from whence it emerges.

IV.

I borrow these italicized terms as well as the title of my essay from Robert Smithson. A student of ruin and, for Owens, the allegorist *par excellence*, Smith-

Mark Bradford



MARK BRADFORD, JAMES BROWN IS DEAD, 2007, mixed-media paper collage, 48 x 268" / JAMES BROWN IST TOT, Collage, Papier, verschiedene Materialien, 121,9 x 680,7 cm.

marking the end of an iconic performer’s tumultuous life on Christmas 2006 and giving a shout-out to the Dutch duo L.A. Style’s 1991 techno hit, the phrase “James Brown Is Dead” and its laborious double inscription allegorize the forms of cultural crisis that provide the grounds for Bradford’s work with what he calls the “ghost economies” of South Central.¹³⁾

In the mid-seventies, around the same time that Brown’s career was on the wane, the manufacturing jobs that enabled a modicum of economic stability for the area’s black middle class began to disappear,

was spatially reconfigured and rendered more bereft than ever of crucial businesses, the ruins of which were frequently marked off with the cyclone fencing that has become a defining feature of the cityscape. It was on these ostensibly temporary structures that local merchants began to advertise their wares with brightly colored posters, which Bradford has increasingly made the substrate of his art, whether sundered and repurposed or largely covered over, their declamations left legible: Gun show! DNA testing! Cheap auto parts!¹⁴⁾

the *maleteros* who help border crossers transport their goods from Mexico to the U.S. (2005); he executed twin homages to the prosperous black community of Tulsa, Oklahoma, which was completely razed in 1924 during a spree of white violence (SCORCHED EARTH, 2006, BLACK WALL STREET, 2006); and on the roof of a gallery, he painted a sign reading “HELP US,”

son paired Site and Nonsite to produce artworks that brought earth from afar into the realm of appearance, at once marking out and collapsing spatial distance.¹⁷⁾ Doing so was no simple feat:

The range of convergence between Site and Nonsite consists of a course of hazards, a double path made up of signs, photographs, and maps that belong to both sides of the dia-

Mark Bradford

lectic at once. Both sides are present and absent at the same time. The land or ground from the Site is placed in the art (Nonsite) rather than the art placed on the ground. The Nonsite is a container within another container—the room. The plot or yard outside is yet another container. Two-dimensional and three-dimensional things trade places with each other in the range of convergence. Large scale becomes small. Small scale becomes large. A point on a map expands to the size of the land mass. A land mass contracts into a point. Is the Site a reflection of the Nonsite (mirror), or is it the other way around? The rules of this network of signs are discovered as you go along uncertain trails both mental and physical.¹⁸⁾

Smithson's almost dizzying account of the shifts in scale, location, and dimensionality involved in negotiating the Site/Nonsite dialectic speaks aptly, I think, to the visual experience held out by LOS MOSCOS and its fellows, to the ties that connect JAMES BROWN IS DEADs across a continent, and to Bradford's practice *tout court*. For if his art can be described as animated by an allegorical impulse, then he might be said to operate in and on the range of convergence engendered by the disjunction between the Site of a subaltern public whose image is effaced and the Nonsite of his collages whose facticity is undeniable.

This goes some way toward explaining the array of names that Bradford has been called, which tend to root his activity in the locations he inhabits rather than in the contingent linkages he establishes between them.¹⁹⁾ Indeed, his art and persona seem to require the traversal and production of spatial distance to maintain their integrity: in gathering the carpenter's tools he uses to assemble his fine art, he zips off to Home Depot; in attaching a network of strings to canvas, he runs in and out of his studio to gauge his lines' look against the patterning of telephone wires; and in reflecting on his trajectory, he regards his decision to recreate his mother's salon at the 2002 Art Basel Miami Beach fair as a misstep, since it brought the marketplace too close to and effectively overdetermined the narration of his practice in relation to a particular site.²⁰⁾

Viewed in this light, one might argue that the components of Bradford's successive bodies of work index the *milieux* he finds himself negotiating at any given moment, from his beginnings in the beauty



MARK BRADFORD, UNTITLED, 2009,
mixed-media collage, 28 x 22 1/4" /
OHNE TITEL, Collage,
verschiedene Materialien, 71,1 x 56,5 cm.

shop to his current ubiquity in those mainstream media—print and video—that have made him an art-world star. To wit, in NTSC (2010), the artist glued together sheets of newspaper printed with slightly different shades of gray and mounted them on board before beginning one of his improvisational sanding assaults. The resulting work, named for the dominant analogue television system used in the United States, thus unites two obsolescent technologies in its suggestion of a frothily blurred screen, emptying out the Site of dazed visual consumption so that the rigorous optical demands of the Nonsite that is the work may occupy its place.²¹⁾

Mark Bradford

In this practice as in Smithson's text, the terms of the dialectic slide uneasily back and forth, rendering the zones from which materials were culled no-places and the finished objects that they enable as loci of meaning adrift from, though still redolent of, their original contexts. In this way, Bradford's art resonates with attempts by practitioners working through the context of American struggles for decolonization, such as Andy Warhol, David Hammons, and Theaster Gates, to transpose figures of black dereliction into the realm of art. This mode of painting by other means, forever haunted by the economies of racialization that deform its subjects and sources, is exemplified by Glenn Ligon's *Profile Series* (1990–91), in which shadowy figurative outlines emerge from oil renderings of *The New York Times*' write-ups on the youths unjustly accused and convicted in the Central Park Jogger case.

While analogous in their performative dislocation, Bradford's works usually eschew the figure, approximating the look of abstraction the better to smuggle their material histories into the museum. The inverse can be said of the artist himself, who dresses up in an official-looking jumpsuit so that he can proceed unmolested through his poaching grounds, where he not-quite-legally removes the illicit posters that populate his canvasses.²²⁾ In both cases, a locational camouflage is assumed in order to produce a picture and to register its elisions, so that the subject, in the words of Jacques Lacan, may "be inserted in a function whose exercise grasps it," a longed-for belonging that shapes individual desires and pursuits regardless of identarian position, though especially for those historically cast out of the *socius* itself.²³⁾

V.

With a view to an end, let us ring one more change on the subject in question, the range of convergence in which Bradford plies his trade. For his part, the artist—a paper chaser 'til the end—allies himself with the merchant class: "As a merchant, you service the sub-class, the working class, and the professional class, but you really don't belong to any of them."²⁴⁾ To pay heed to this statement is not to privilege one of Bradford's descriptions above all others but to look toward situating his practice, structurally and

operationally, within the terrain of the artwork, the commodity, and the psyche, which is to say, of the fetish.

As William Pietz so convincingly argues, that far-reaching historical field—of the object's territorialization, historicization, reification, and personalization—was constituted some four hundred years ago when Portuguese merchants first encountered their counterparts on African soil.²⁵⁾ At issue in such moments of cross-cultural exchange, then and since, is the question of how valuation proceeds when discrepant material economies intersect. Are beads worth their weight in gold? Can gods be compared? How might different kinds of paper be rendered equivalent? Attuned to the constitutive differences in perception that attend every form of commerce, Bradford has seized upon the flow of capital that connects artists to their clients—a tie that Clement Greenberg famously likened to "an umbilical cord of gold"—so that it might be productively rerouted.²⁶⁾

Perhaps most notable in this regard—and as a model of "historically determined critical practice"—is his collaboration with the New Orleans Lower Ninth Ward community association L9 Center for the Arts with whom he organized a benefit auction of work by himself and a cast of renowned practitioners as part of his contribution to the 2008 exhibition "Prospect.1 New Orleans." Taking advantage of the international biennial circuit's publicity and patronage, Bradford was able to direct funds to the predominantly black working-class neighborhood devastated by hurricane Katrina and its aftermath.²⁷⁾ Converting paper into "painting" and back again into money, the artist roams the U.S. and beyond, replaying and articulating his distance from the displaced subject's predication as belonging everywhere and nowhere. Much the same can be said of his works, which, though stilled, continue to make moves: hovering between Site and Nonsite, fact and fetish, they model an alchemy that, while all their own, is as old as the modern world itself.²⁸⁾

Thanks to Haunah Feldman for her eagle-eyed critique of previous versions of this essay, to Mark Bradford for generously discussing his practice with me, and to Emilie Boone, Scott Briscoe, and Akili Tommasino for their invaluable research assistance.

MARK BRADFORD, DREAM DEFERRAL, 2009,
mixed-media collage on canvas, 48 x 60" /
TRAUM-AUFSCHUB, Collage, verschiedene Materialien
auf Leinwand, 121,9 x 152,4 cm.



- 1) Bradford as quoted in Carol S. Eliel, "Dynamism and Quiet Whispers: Conversations with Mark Bradford" in Christopher Bedford, *Mark Bradford* (Columbus, OH: Wexner Center for the Arts; New Haven: Yale University Press, 2010), p. 57.
- 2) Steven Nelson, "Mark Bradford's Allegorical Impulse" in *Mark Bradford* (New York: Sikkema Jenkins & Co., 2006), p. 8.
- 3) I refer, respectively, to Hilton Als, "Darkness Visible," <http://www.newyorker.com/online/blogs/hiltonals/2008/02/darkness-visibl.html>, 5 February 2008; Carolee Thea, "Profile: Mark Bradford," *Art Asia Pacific*, No. 40 (Spring 2004), pp. 28–9; Doryun Chong, "Mark Bradford" in Doryun Chong and Yasmil Raymond, *Brave New Worlds* (Minneapolis: Walker Art Center, 2007), p. 53; Trevor Schoonmaker, "Hot Comb," *One World*, 7, No. 4, September 2002, p. 122; Kathryn Brown, "The Artist as Urban Geographer: Mark Bradford and Julie Mehretu," *American Art*, No. 24 (Fall 2010), pp. 100–113; Carter E. Foster, *Neither New Nor Correct* (New York: Whitney Museum of American Art, 2007); Mark Bradford, phone conversation with the author, 27 April 2011; Christopher Bedford, "Against Abstraction" in *Mark Bradford*, 2010, pp. 7–29.
- 4) Malik Gaines, "The Artist Formerly Known as Mark Bradford" in *Mark Bradford: Merchant Posters* (New York: Gregory R. Miller & Co.; Aspen: Aspen Art Museum, 2010), pp. 27–28.
- 5) See Bradford's comments in Charmaine Picard, "It's a Complex Conversation and There's No Closure," *The Art Newspaper*, No. 213 (May 2010), p. 48.
- 6) For examples of this tendency, see Jaleh Mansoor, "Mark Bradford: Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio," *Artforum*, XLIX, No. 3 (November 2010), p. 258, and Morgan Falconer, "Morgan Falconer on Mark Bradford at Sikkema Jenkins, New York," http://magazine.saatchionline.com/culture/reports-from/liechtenstein/morgan_falconer_on_mark_brado, 24 January 2008. For a critique of both approaches to African American art, see Huey Copeland, "'Bye, Bye Black Girl': Lorna Simpson's Figurative Retreat," *Art Journal*, Vol. 64, No. 2 (Summer 2005), pp. 62–77.
- 7) Nelson, p. 10. Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism" in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, ed. Scott Bryson et al. (Berkeley: University of California Press, 1992), pp. 52–69.
- 8) Nelson, p. 10. On Hains and Villeglé's achievement, see Hannah Feldman, "Of the Public Born: Raymond Hains and 'La France déchirée,'" *October*, No. 108 (Spring 2004), p. 73.
- 9) Feldman, p. 75.
- 10) Feldman, pp. 93–94. The discourse on Bradford remains somewhat reticent on this aspect of the history of *décollage*. One notable exception is Philippe Vergne, "No More Fire, the Paper Next Time" in *Mark Bradford: Merchant Posters*, p. 20.
- 11) Mark Bradford, phone conversation with the author, 27 April 2011.
- 12) *Ibid.*
- 13) The artist as quoted in Ernest Hardy, "The Eye of L.A.: Mark Bradford," <http://articles.latimes.com/2006/jun/11/maga>

- zine/tm-bradford24. For an instructive reading of these works in relation to Jacques Derrida's notion of hauntology, see Michael Wilson, "Mark Bradford Sikkema Jenkins & Co.," *Artforum* XLVI, No. 8 (April 2008), pp. 369–370.
- 14) In crafting this narrative, I have drawn upon the indispensable Robert Gooding-Williams, *Reading Rodney King/Reading Urban Uprising* (New York: Routledge, 1993), as well as my 27 April 2011 conversation with the artist.
- 15) Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), pp. 1–14.
- 16) On these works, see, respectively, Jennie Klein, "Performance, Post-Border Art, and Urban Geography," *PAJ* 86 (2007), p. 35; Thelma Golden, "Interview with Mark Bradford," http://www.worldclassboxing.org/exhibit_mbradford.php, 23 October 2006; Christopher Knight, "Mark Bradford Examines Life Viewed through Today's Technology," *Los Angeles Times*, 2 April 2008.
- 17) Craig Owens, "Earthwords" in *Beyond Recognition*, pp. 40–51.
- 18) Robert Smithson, "The Spiral Jetty" in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996), p. 153.
- 19) The most trenchant analysis of the relation between identity and place in contemporary art remains Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002).
- 20) See the artist's comments in *Bedford*, pp. 23–24; and Brian Keith Jackson, "How I Made It: Mark Bradford," *New York Magazine*, <http://nymag.com/arts/art/features/37954/>, 24 September 2007.
- 21) For an in-depth discussion of these "graphite" collages, see Richard Shiff, "Move with Chance," pp. 89–91, in *Mark Bradford*, 2010.
- 22) See the artist's comments in Picard, p. 48.
- 23) Jacques Lacan, "The Line and Light" in *The Seminar of Jacques Lacan, Book XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. Alan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller (New York: W.W. Norton & Company, 1981), p. 100. For another engagement with Bradford's work along these lines, see Katy Siegel, "Somebody and Nobody," pp. 103–120, in *Mark Bradford*, 2010.
- 24) The artist as quoted in Hardy.
- 25) William Pietz, "The Problem of the Fetish, I," *Res* 9 (Spring 1985), pp. 5–17.
- 26) Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" in *The Collected Essays and Criticism, Volume I: Perceptions and Judgments, 1939–1944*, ed. John O'Brian (Chicago: University of Chicago Press, 1988), p. 11.
- 27) Irie Jones, <http://cultureserve.net/blog/2008/06/01/art-culture-diaries-prospect1-new-orleans/>, 1 June 2008.
- 28) For an account of the relation between blackness, fugitivity, and fetishism, see Huey Copeland, "Glenn Ligon and Other Runaway Subjects," *Representations*, No. 113 (Winter 2011), pp. 73–110.

HUEY COPELAND

Ein Bereich

I.

Wie viele andere bedeutende Vertreter der zeitgenössischen Kunst nutzt Mark Bradford ein breites Medienspektrum, von der Skulptur über Photographie und Video bis zur Installation.

Nach eigener Aussage ist er im Grunde seines Herzens ein *paper chaser*, ein «Papierjäger»: Momentan hat er es hauptsächlich auf Plakate abgesehen, die er an den Bretterzäunen in der Umgebung seines Ateliers in South Central Los Angeles findet und ablöst.¹⁾ Seine Beute schleppt er ins Atelier und lässt sie dort ruhen, bis er bereit ist, sie zu zerschneiden, einzuweichen, zu bepinseln, zu versengen, auf Leinwand aufzukleben und zu übermalen, abzureiben oder in noch kleinere Stücke zu reißen. In diesem Essay soll die Aufmerksamkeit den Dislokationen oder Verlagerungen gelten, die Bradford vornimmt, denn diese sind zentral, will man die Konvergenzen verstehen, die sein facettenreiches Profil geprägt haben, aber auch den historischen Boden, auf dem er sich bewegt, und die Raumlogik seiner typischen Arbeiten.

Betrachten wir etwa die gebrochene Schubkraft von LOS MOSCOS (Die Fliegen, 2004), einer fast fünf Meter breiten Collage aus urbanen Abfallmaterialien, die aufgrund ihrer Schwindel erregenden Raumperspektive und des Wortspiels im Titel zum Inbegriff seiner Kunst geworden ist. «Los Moscos» ist der abfällige Spitzname für die mexikanischen Tagelöhner, die sich täglich vor dem Home-Depot-Baumarkt, einem Lieblingsort des Künstlers, versammeln, um ihre

Arbeitskraft anzubieten.²⁾ Angesichts der komplexen Bilder- und Themenvielfalt haben Kritiker eine lange Liste von Bezeichnungen bemüht, um Bradford und seine Vorgehensweisen zu erfassen, seit er mit Bildern wie ENTER AND EXIT THE NEW NEGRO (Auf- und Abtritt des neuen Schwarzen, 2000) Aufsehen erregte, das mit einem locker arrangierten Raster aus jenem «Spitzenpapier» überzogen ist, das Afroamerikaner gern zur Haarpflege verwenden, das aber auch generell bei Dauerwellen zum Einsatz kommt. Mit diesen Arbeiten im Blick und eingedenk der Identität des Künstlers – schwarz, schwul, in LA aufgewachsen und mit CalArts-Ausbildung – haben ihn Kritiker gern als Kosmetiker, Kulturhistoriker, postmodernen Flaneur, Strichjungen, Stadtgeographen, Antikartographen, Archäologen und – nicht minder provokativ – als Maler etikettiert, häufig auf Bradfords eigenen Anstoss hin.³⁾

Alle diese Metaphern sind mehr oder weniger zutreffend, besonders angesichts des komplexen Kreislaufs zwischen «einem institutionellen Innen und Ausen», der, wie Malik Gaines ganz richtig bemerkt, «den Schauplatz für Bradfords erfolgreichste widersprüchliche Synthesen abgibt».⁴⁾ Doch es ist dem Künstler durchaus bewusst, dass die Bestrebungen hinter solch wechselnden Titulierungen wesentlicher Bestandteil eines kunsthistorischen Spiels sind, das für afroamerikanische Künstler von jeher besondere Gefahren birgt.⁵⁾ Während solche Kategorisierungsversuche einerseits die Wahrnehmung und Vermarktung seiner Kunst fördern, drohen sie zugleich, diese mit konkreten kulturellen Hintergründen zu verknüpfen, die den Blick auf die Kunst selbst verstellen. Andererseits

HUEY COPELAND, Assistenzprofessor der Kunstgeschichte an der Northwestern University, ist ein in Chicago lebender Kritiker, Kurator und Wissenschaftler.

MARK BRADFORD, ENTER AND EXIT THE NEW NEGRO, 2000, mixed-media collage, 108 x 96" / AUFTRITT UND ABGANG DES NEUEN NEGERS, Collage, verschiedene Materialien, 274,3 x 243,8 cm

der Konvergenz



Mark Bradford

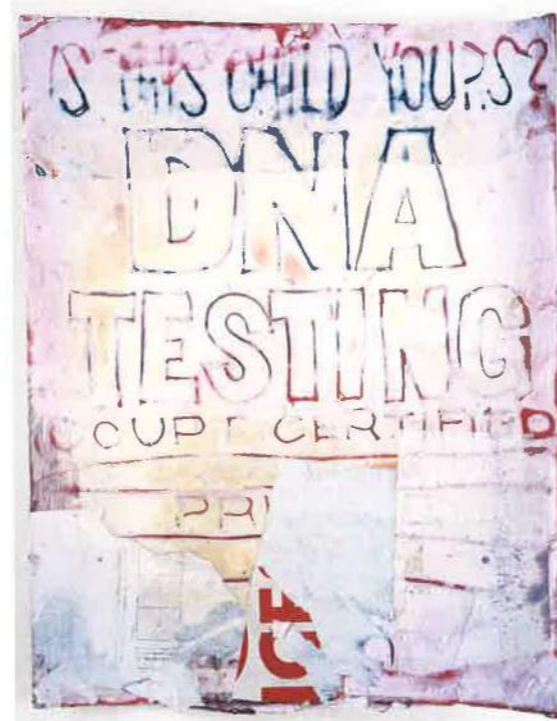


MARK BRADFORD, UNTITLED, 2006,
mixed-media collage, 28 x 44" /
OHNE TITEL, Collage,
verschiedene Materialien, 71,1 x 111,8 cm.

könnte sein Werk ohne den Erklärungsrahmen, den diese Hintergründe liefern, leicht als lauer Aufwasch der einst so radikalen ästhetischen Formen – Raster, Minimal, Assemblage – abgeschrieben werden, auf die es sich ganz bewusst zurückbesinnt.⁶⁾

II.

Steven Nelson, einer der scharfsinnigsten Exegeten Bradfords, bietet uns einen Ausweg aus diesem Zwiespalt, indem er den Blick darauf konzentriert, was die Arbeiten und sein Schöpfer vollziehen. Er ist der Auffassung, dass Bradfords Kunst das Metaphorische mit dem Metonymischen kurzschliesst und damit alle festen Bedeutungszuschreibungen auflöst sowie verborgene und offene gesellschaftliche Zusammenhänge erschliesst. So lebt das Werk von dem, was er, in Anlehnung an Craig Owens, als «allegorischen Impuls» wahrnimmt: In seinen Augen ist ein Bild wie LOS MOSCOS «ein Ort, von dem ausgehend der Künstler gelebte Erfahrung und formale Struktur zusammenfallen lässt.»⁷⁾ Für Nelson und viele andere sind die ersten Ansätze zu dieser Struktur in der Décollagetechnik eines Jacques Villeglé und Raymond Hains zu finden, die 1949 begannen, bereits von Passanten malträtierte Plakate schichtweise abzureissen; sie rissen sie direkt von den Bretterzäunen rund um die vielen Baustellen im Paris der Nachkriegszeit und



MARK BRADFORD, UNTITLED, 2006,
mixed-media collage, 28 x 22 1/2" /
OHNE TITEL, Collage, verschiedene Materialien,
71,1 x 57,2 cm.

Mark Bradford

montierten die so gewonnenen Fragmente auf ihre Leinwände.⁸⁾

Wie Hannah Feldman jedoch gezeigt hat, sollte es einige Jahre dauern, bis dieses ästhetische Konzept sich zu einer «historisch definierten kritischen Praxis» verfestigen sollte, und vielleicht nirgends so deutlich, wie in der von Hains inszenierten Ausstellung «La France déchirée» von 1961.⁹⁾ Die anlässlich dieser Ausstellung zusammengetragenen Décollagen zeigten buchstäblich und metaphorisch ein – aufgrund des kolonialistischen Engagements in Algerien und anderswo – politisch zerrissenes Frankreich. In ihrem eindrücklichen Bericht vertritt Feldman die These, dass die Werktitel wie die Plakate, aus denen die gezeigten Werke bestanden, nicht nur den Kampf um die Entkolonialisierung in den Ausstellungsraum trugen, sondern auch, wenn auch nur versteckt und flüchtig, jene «anonymen Bevölkerungsschichten» sichtbar machten, die durch das Verunstalten von Strassenplakaten Teilen der Öffentlichkeit ein Gesicht gaben, die gewöhnlich nicht dargestellt werden.¹⁰⁾

III.

Innerhalb von Bradfords Œuvre gibt es nur wenige Arbeiten, die so direkt die Aufnahme und Umgestaltung von Hains' Vorgehensweisen verraten wie seine beiden Variationen von JAMES BROWN IS DEAD (James Brown ist tot, 2007), zwei über 240 Zentimeter breite, ausladende «Spruchbänder» auf nicht aufgezogener Leinwand. Obwohl sie sich hinsichtlich ihrer Textur – aufgrund der ungleichen Alterungszustände, Eingriffe von Passanten und Bearbeitungsweisen des Künstlers – deutlich unterscheiden, stammen beide Bilder von ein und derselben Plakatwand, auf der damals ein Smartphone angepriesen wurde, dessen markentypische Form selbst auf den stark abgeriebenen Oberflächen noch zu erkennen ist.¹¹⁾

Auch wenn die beiden Zwillingbilder heute im Besitz von zwei verschiedenen Museen in New York und Los Angeles sind, Grundmuster und Handschrift sind ein und dieselbe: Bradford hat seine Décollagen unwiderruflich miteinander verbunden, indem er denselben Satz aus ihren obersten Schichten ausschnitt. Nicht lange nach dem Ableben des «Godfather of Soul» fand er diese Schlagzeile in einer Lokalzeitung, deren mehrere Hundert Mal

vergrössertes Schriftbild ihm eine zugleich angemessene lakonische und äusserst anspielungsreiche Textschablone lieferte.¹²⁾ Der Satz «James Brown Is Dead» sowie dessen zweifache Inschrift in Bradfords Bildern markiert nicht nur das Ende des turbulenten Lebens einer Kultfigur an Weihnachten 2006 und ist weit mehr als eine blosser Reverenz an den Techno-hit des niederländischen Duos L.A. Style von 1991; es handelt sich um eine Allegorie auf jene Art von Kulturkrisen, welche die Grundlage von Bradfords Kunst im Bannkreis der «Schattenwirtschaften» in South Central Los Angeles bilden.¹³⁾

Mitte der 70er-Jahre, etwa um dieselbe Zeit, als Browns Karriere sich dem Ende zuneigte, begannen die Stellen in der Industrie, die der schwarzen Mittelklasse in dieser Region ein Minimum an wirtschaftlicher Stabilität sicherte, zu verschwinden. Dadurch nahmen Armut und Arbeitslosigkeit rapide zu. Die schlimmen Zustände, die sich im folgenden Jahrzehnt durch die verheerenden Auswirkungen der Aids-Krise, die Crack-Kokain-Epidemie und das Aufkommen einer gewalttätigen Bandenkultur nur noch verschärften, erreichten 1992 eine Art Kulminationspunkt. Ein Jahr nachdem L.A. Style ihren Song herausbrachten – selbst eine ironische Kritik am allgegenwärtigen Sampling von Browns Musik –, reagierte South Central Los Angeles auf den Freispruch der vier Polizisten, die Rodney King brutal zusammengeschlagen hatten, und ging in einer heftigen Gewaltexplosion in Flammen auf. Infolge der Unruhen in Los Angeles veränderte sich das räumliche Gesicht des Distrikts und es gingen noch mehr wirtschaftlich zentrale Betriebe verloren als je zuvor. Die leerstehenden Industrieruinen wurden oft mit starkem Maschendrahtzaun abgesperrt, mittlerweile ein typisches Merkmal des Stadtbildes. Genau auf diesen angeblich provisorischen Zäunen begannen lokale Geschäfte mit jenen grellbunten Plakaten für ihre Produkte zu werben, die Bradford zunehmend als Ausgangsmaterial für seine Kunst nutzte, sei es abgelöst und wiederverwendet oder überarbeitet und im Wesentlichen lesbar gelassen: Gun show! DNA testing! Cheap auto parts! (Schusswaffenausstellung! DNA-Tests! Billige Autoersatzteile!).¹⁴⁾

Bradfords Décollagen sind also mit denen seiner europäischen Vorgänger aus der Mitte des letzten

Mark Bradford

Jahrhunderts zwar verwandt, unterscheiden sich aber gleichzeitig in wesentlichen Punkten. Sie stören die geheiligte Atmosphäre des Ausstellungsraums nicht durch Hinweise auf Gesellschaftsschichten und Konflikte, die hier normalerweise nicht zu sehen sind, sondern führen uns Visionen eines Anderswo vor Augen, das aus der realen Lebenswelt von Konsumenten in unserem eigenen Land besteht, die als gesellschaftlich tot und politisch entrechtet gelten und zuweilen Opfer von miesen kleinen Schikanen oder Aufsehen erregenden Katastrophen sind.¹⁵⁾ Los Angeles ist in dieser Hinsicht nicht Bradfords einziger Schauplatz und Papier bei Weitem nicht sein einziges Medium: 2005 hat er Karren gestaltet, die gratis an jene *materos* abgegeben wurden, die Grenzgängern helfen, ihre Waren aus Mexiko in die USA zu befördern; 2006 schuf er mit SCORCHED EARTH (Verbrannte Erde) und BLACK WALL STREET (Schwarze Wall Street) gleich eine zweifache Hommage an die wohlhabende schwarze Einwohnergemeinde von Tulsa, Oklahoma, die 1924 im Lauf einer Gewaltorgie seitens der weissen Bevölkerung vollständig ausgelöscht worden war; und auf dem Flachdach einer Galerie in Los Angeles brachte er in gemalten weissen Grossbuchstaben den nur von oben sichtbaren Schriftzug HELP US (2008) an, eine Reaktion auf den verzweifelten Hilferuf einer Frau, die nach dem Hurrikan Katrina im Kongresszentrum in New Orleans festsass.¹⁶⁾ Mit solchen Gesten macht Bradford auf den Nonsite-Charakter seiner Werke aufmerksam, der es dem engagierten Blick erlaubt, sich an den Ort ihres Ursprungs zurückzusetzen.

IV.

Die Begriffe und der Titel dieses Essays stammen von Robert Smithson. Als einer, der sich intensiv mit Ruinen befasste, und – so Owens – als Allegoriker par excellence prägte Smithson das Gegensatzpaar *Site* und *Nonsite* um Kunstwerke zu schaffen, die eine aus der Ferne betrachtete Erde in unser Gesichtsfeld rückte und dabei die räumliche Distanz zugleich unterstrich und aufhob.¹⁷⁾ Dies zu erreichen, war keine einfache Sache:

Der Bereich der Konvergenz zwischen Ort und Nicht-Ort besteht aus einer Folge von Zufällen, einem doppelten Pfad aus Zeichen, Photographien und Landkarten, die bei-

den Seiten der Dialektik zugleich angehören. Beide Seiten sind gleichzeitig anwesend und abwesend. Der Grund oder Boden des Ortes ist in dem Kunstwerk (Nicht-Ort) plaziert, nicht das Kunstwerk auf dem Grund. Der Nicht-Ort ist ein Behälter innerhalb eines anderen Behälters – des Raums. Das Grundstück, auf dem dieser steht, ist noch ein weiterer Behälter. Zweidimensionale und dreidimensionale Dinge vertauschen innerhalb des Konvergenzbereichs ihre Plätze. Grossformatiges wird klein. Kleinformatiges wird gross. Ein Punkt auf einer Landkarte dehnt sich bis zur Grösse der Landmasse. Eine Landmasse schrumpft zu einem Punkt. Ist der Ort eine Spiegelung des Nicht-Ortes (des Spiegels) oder umgekehrt? Die Regeln dieses Zeichensystems entdeckt man, wenn man unsicheren geistigen und materiellen Spuren folgt.»¹⁸⁾

Smithsons geradezu atemberaubende Beschreibung der wechselnden Grössen-, Orts- und Raumverhältnisse in der Dialektik zwischen Ort und Nicht-Ort trifft, glaube ich, die visuelle Erfahrung angesichts von LOS MOSCOS und ähnlichen Bildern ziemlich gut, und sie passt auch auf die Bande, die JAMES BROWN IS DEAD über einen ganzen Kontinent hinweg knüpft, und auf Bradfords Arbeiten überhaupt. Wenn man von seiner Kunst nämlich sagen kann, sie sei von einem allegorischen Impuls beseelt, könnte man von ihm selbst sagen, er arbeite in und mit einem Bereich der Konvergenz, hervorgerufen durch die Disjunktion zwischen dem Ort einer niederrangigen Öffentlichkeit, deren Bild ausgeblendet wird, und dem Nicht-Ort seiner Collagen, deren Faktizität sich nicht leugnen lässt.

Dies erklärt ein Stück weit die grosse Zahl von Etiketten, die man Bradford verpasst hat und die dazu verleiten, seine Tätigkeit mehr mit den Orten, an denen er sich bewegt, in Zusammenhang zu bringen, als mit den zufälligen Verbindungen, die er zwischen diesen knüpft.¹⁹⁾ Seine Kunst und seine Person brauchen sowohl das Überbrücken wie das Herstellen einer räumlichen Distanz, um ihre Integrität aufrechterhalten zu können: Um sich das Schreinerwerkzeug zu beschaffen, das er für die Herstellung seiner Kunst braucht, flitzt er kurz ins Home Depot hinüber; wenn er ein Netz von Schnüren auf der Leinwand anbringt, rennt er unablässig aus dem Atelier raus und wieder rein, um sein Liniennetz mit dem Muster der Telefonleitungen draussen zu ver-

Mark Bradford



MARK BRADFORD, NTSC, 2010, mixed media on panel, 86,4 x 55,9 cm.
Verschiedene Materialien auf Platte, 86,4 x 55,9 cm.

Mark Bradford

gleichen; und wenn er auf seine Laufbahn zurückblickt, betrachtet er die Entscheidung, an der Art Basel Miami 2002 den Coiffeursalon seiner Mutter nachzubauen, nachträglich als falsch, weil viel zu nah am Markt, und weil sie aufgrund des spezifischen Ortsbezuges zu einer Überdeterminierung des narrativen Gehalts seiner Arbeit führte.²⁰⁾

Tatsächlich könnte man sagen, dass die einzelnen Komponenten seiner Werkkomplexe jeweils auf die Milieus verweisen, mit denen sich der Künstler gerade beschäftigt, von seinen Anfängen im Schönheitssalon bis zu seiner heutigen Allgegenwärtigkeit in jenen Mainstream-Medien – Printmedien und Video –, die ihn zum Star der Kunstszene machten. So klebte der Künstler in NTSC (2010) beispielsweise in leicht variierenden Grauschattierungen gedruckte Zeitungsseiten zusammen und zog sie auf Karton auf, bevor er eine seiner spontanen Scheuerattacken startete. Das dabei entstandene Werk – benannt nach dem in den USA marktbeherrschenden analogen Telekommunikationssystem – vereint zwei überholte Technologien und erinnert an einen schaumig verschwommenen Bildschirm, der den klassischen Ort des drögen Bilderkonsums leerfegt, damit die radikalen optischen Ansprüche des Nicht-Ortes, den das Werk darstellt, an seine Stelle treten können.

In Bradfords Kunst wie in Smithsons Text sind die Bedingungen der Dialektik in einer unruhigen Gleitbewegung begriffen, sie machen die Bereiche, aus denen die Materialien stammen, zu Nicht-Orten und die fertigen Objekte machen sie zu Orten einer lose schwebenden Bedeutung, die jedoch stark an ihren ursprünglichen Kontext erinnert. In diesem Licht betrachtet gibt es in seiner Kunst Anklänge an die Versuche von Künstlern im Umfeld der amerikanischen Entkolonialisierungsbestrebungen – Andy Warhol, David Hammons, Kehinde Wiley –, Bilder des Schwarzenelends ins Reich der Kunst zu transponieren. Das klassische Beispiel für diese Art Historienmalerei, die unweigerlich unter den Konsequenzen ihrer Rassenzuordnung leidet, die Sujets und Quellen verzerrt, ist Glenn Lignons *Profile Series* (Serie von Profilen, 1990–1991): Vor in Öl wiedergegebenen New-York-Times-Berichten über die im sogenannten «Central-Park-Jogger-Fall» zu Unrecht wegen Körperverletzung und Vergewaltigung ange-

klagten und verurteilten Jugendlichen zeichnen sich schattenhaft die Umrisse konkreter Personen ab.²¹⁾ Obwohl Bradfords Arbeiten in ihrer performativen Verlagerung ganz ähnlich sind, meiden sie gewöhnlich Figürliches und geben sich möglichst abstrakt, um die tatsächlich in ihnen verborgenen Geschichten umso gewisser ins Museum einzuschleusen. Das Gegenteil kann man vom Künstler selbst sagen, der sich in einen offiziell aussehenden Overall wirft, damit er unbehelligt in seinem Jagdrevier umherstreifen kann, wo er nicht ganz legal die unbewilligten Plakate entfernt, die dann in seinen Arbeiten wieder auftauchen.²²⁾ In beiden Fällen wird der eigentliche Standort verschleiert, um ein Bild zu schaffen und seine Auslassungen aufzuzeichnen, sodass das Subjekt, mit Jacques Lacan gesprochen, «sich in eine Funktion einrückt, bei deren Ausübung es erfasst wird», eine ersehnte Zugehörigkeit, die individuellen Sehnsüchten und Zielen unabhängig von identitätsstiftenden Positionen Gestalt verleiht, ganz besonders für jene, die historisch aus dem Sozium selbst verstossen wurden.²³⁾

V.

Kehren wir zum Schluss noch einmal zu unserem eigentlichen Thema zurück, zum Bereich der Konvergenz, in dem Bradford seinem Gewerbe nachgeht. Der Künstler seinerseits – ein Papierschnitzeljäger durch und durch – verbündet sich mit der Klasse der Händler und Kaufleute: «Als Händler verkehrt man mit der Unterschicht, der Arbeiterklasse und den höheren Berufsständen, aber man gehört ihnen nicht an.»²⁴⁾ Diese Aussage ernst zu nehmen, bedeutet nicht, eine von Bradfords Äusserungen stärker zu gewichten als alle anderen, sondern eine Situierung seiner Kunst ins Auge zu fassen, in struktureller und funktioneller Hinsicht, im Bereich der Kunst, des Konsums und der Psyche beziehungsweise des Fetischs.

Wie William Pietz sehr überzeugend darlegt, ist dieses weitreichende historische Umfeld – der Territorialisierung, Historisierung, Verdinglichung und Personalisierung – vor rund vierhundert Jahren entstanden, als portugiesische Händler auf afrikanischem Boden erstmals ihren afrikanischen Pendanten begegneten.²⁵⁾ In solchen Momenten inter-

Mark Bradford

kulturellen Austauschs kommt es damals wie heute darauf an, welche Wertungsprozesse ablaufen, wenn zwei diskrepante reale Wirtschaftsformen aufeinandertreffen. Sind Glasperlen mit Gold aufzuwiegen? Sind Idole vergleichbar? Könnte man verschiedenen Arten von Papier denselben Wert zuschreiben? Vertraut mit den grundlegenden Wahrnehmungsdifferenzen, die jede Art von Handel begleiten, hat Bradford den Kapitalfluss aufgegriffen, der die Künstler mit ihren Käufern verbindet – eine Verbindung, die von Clement Greenberg bekanntlich als «goldene Nabelschnur» bezeichnet wurde –, um ihn wenn möglich produktiv umzuleiten.²⁶⁾

Äusserst bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang seine Zusammenarbeit mit der Bezirksvereinigung L9 des Lower Ninth Ward in New Orleans, mit der er eine Benefizauktion von eigenen Werken und solchen einer Reihe bekannter Künstler veranstaltete. Die Auktion war Bestandteil seines Beitrages zur Ausstellung «Prospect 1 New Orleans» im Jahr 2008. Bradford machte sich die mit der internationalen Biennale verbundene Publizität und Patronage zunutze, um finanzielle Mittel in die vorwiegend schwarzen Arbeiterviertel zu leiten, die vom Hurrikan Katrina und seinen Folgen verwüstet worden waren.²⁷⁾ Papier in «Malerei» und wieder zurück in Geld verwandelnd, streift der Künstler durch die Vereinigten Staaten und andere Weltgegenden und wiederholt, während er seine Distanz dazu deutlich macht, die Behauptung des vertriebenen Subjekts, überall und nirgendwo hinzugehören. Selbst wenn sie zur Ruhe gekommen sind, bleiben seine Werke weiter in Bewegung: Zwischen Ort und Nicht-Ort, Faktum und Fetisch fluktuierend, entwickeln sie eine Alchemie, die trotz ihrer Einzigartigkeit so alt ist wie die moderne Welt selbst.²⁸⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

Ich danke Hannah Feldman für ihr scharfes Auge bei der Kritik früherer Versionen dieses Essays, Mark Bradford für seine grosszügige Gesprächsbereitschaft sowie Emilie Boone, Scott Briscoe und Akili Tommasino für ihre unschätzbare Unterstützung bei den Recherchen.

- 1) Bradford, zitiert in: Carol S. Eliel, «Dynamism and Quiet Whispers: Conversations with Mark Bradford», in Christopher Bedford, *Mark Bradford*, Wexner Center for the Arts, Columbus, Ohio; Yale University Press, New Haven 2010, S. 57.
- 2) Steven Nelson, «Mark Bradford's Allegorical Impulse», in *Mark Bradford*, Sikkema Jenkins & Co., New York 2006, S. 8.
- 3) The Home Depot: Gigantische Baumarktkette in den USA.
- 3) Hierzu verweise ich auf Hilton Als, «Darkness Visible», <http://www.newyorker.com/online/blogs/hiltonals/2008/02/darkness-visible.html>. 5. Februar 2008; Carolee Thea, «Profile: Mark Bradford», *Art Asia Pacific*, Nr. 40 (Frühjahr 2004): S. 28–29; Doryun Chong, «Mark Bradford», in Doryun Chong und Yasmil Raymond, *Brave New Worlds*, Walker Art Center, Minneapolis 2007, S. 53; Trevor Schoonmaker, «Hot Comb», *One World*, September 2002: S. 122; Kathryn Brown, «The Artist as Urban Geographer: Mark Bradford and Julie Mehretu», *American Art*, Nr. 24 (Herbst 2010): S. 100–113; Carter E. Foster, *Neither New Nor Correct*, Whitney Museum of American Art, New York 2007; Christopher Bedford, «Against Abstraction», in *Mark Bradford*, 2010, S. 7–29; Mark Bradford, Telefongespräch mit dem Autor vom 27. April 2011.
- 4) Malik Gaines, «The Artist Formerly Known as Mark Bradford», in *Mark Bradford: Merchant Posters*, Gregory R. Miller & Co., New York/Aspen Art Museum, Aspen 2010, S. 28.
- 5) Vgl. Bradfords Bemerkungen in Charmaine Picard, «It's a Complex Conversation and There's No Closure», *Art Newspaper*, Mai 2010: S. 28.
- 6) Für Beispiele in dieser Richtung, siehe Jaleh Mansoor, «Mark Bradford: Wexner Center for the Arts Columbus, Ohio», *Artforum*, November 2010: S. 258; Morgan Falconer, «Morgan Falconer on Mark Bradford at Sikkema Jenkins, New York», http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/2008/01/morgan_falconer_on_mark_bradford.php, 24. Januar 2008. Für eine Kritik beider Haltungen zur afroamerikanischen Kunst, vgl. Huey Copeland, «Bye, Bye Black Girl: Lorna Simpson's Figurative Retreat», *Art Journal* 64, Nr. 2 (Sommer 2005): S. 62–77.
- 7) Nelson, S. 10. Craig Owens, «Der allegorische Impuls: Zu einer Theorie des Postmodernismus», in *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, hg.v. Charles Harrison und Paul Wood, deutsche Redaktion Sebastian Zeidler, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, S. 1308–1317. (Engl. Originalausgabe in *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, hg.v. Scott Bryson et al., University of California Press, Berkeley 1992, S. 52–69.)
- 8) Nelson, S. 10. Zu Hains' und Villeglé's Leistung, siehe Hannah Feldman, «Of the Public Born: Raymond Hains and La France déchirée», *October*, Nr. 108 (Frühjahr 2004): S. 73.
- 9) Feldman, S. 75.
- 10) Feldman, S. 93–94. Hinsichtlich dieses Aspekts der Geschichte der Décollage wird Bradfords Kunst kaum diskutiert. Eine löbliche Ausnahme bildet Philippe Vergne, «No More Fire, the Paper Next Time», in *Mark Bradford: Merchant Posters*, S. 20.
- 11) Mark Bradford, im Telefongespräch mit dem Autor, 27. April 2011.
- 12) Ebenda.
- 13) Mark Bradford, zitiert in Ernest Hardy, «The Eye of L.A.: Mark Bradford», *West*, 11. Juni 2006, S. 18. Für eine erhellende Interpretation dieser Werke im Hinblick auf Jacques Derridas Begriff der Hantologie (in dessen Schrift Marx' Gespenster)

Mark Bradford

siehe Michael Wilson, «Mark Bradford: Sikkema Jenkins & Co», *Artforum*, April 2008: S. 369–370.

14) Hier stütze ich mich auf die unverzichtbare Publikation von Robert Gooding-Williams, *Reading Rodney King, Reading Urban Uprising* (Routledge, New York 1993), und auf ein Gespräch mit dem Künstler vom 27. April 2011.

15) Orlando Patterson, *Slavery and Social Death: A Comparative Study*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1982, S. 1–14.

16) Zu diesen Werken siehe: Jennie Klein, «Performance, Post-Border Art, and Urban Geography», *PAJ* 86 (2007): S. 35; Thelma Golden «Interview with Mark Bradford», http://www.worldclass-boxing.org/exhibit_mbradford.php, 23. Oktober 2006; Christopher Knight, «Mark Bradford Examines Life Viewed through Today's Technology», *Los Angeles Times*, <http://www.calendarlive.com/galleriesandmuseums/cl-et-bradford2apr02.0,1558273.story>, 2. April 2008.

17) Craig Owens, «Earthwords», in *Beyond Recognition*, S. 40–51.

18) Robert Smithson, «Spiral Jetty», in *Robert Smithson: Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Kunsthalle Wien/Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2000, S. 176–184, Zitat: 183–184.

19) Die schärfste Analyse der Beziehung zwischen Identität und Ort in der zeitgenössischen Kunst liefert nach wie vor Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, Mass., 2002.

20) Vergleiche dazu die Bemerkungen des Künstlers in: Bedford, S. 23–24, sowie Brian Keith Jackson, «How I Made It: Mark Bradford», *New York Magazine*, <http://nymag.com/arts/features/37954/>, 24. September 2007.

21) Meine Anführung der Historienmalerei in diesem Zusammenhang stützt sich auf Anne M. Wagner, «Warhol Paints History, or Race in America», *Representations*, Nr. 55 (Sommer 1996): S. 98–119.

22) Vergleiche die Bemerkungen des Künstlers dazu in: Picard, S. 48.

23) Jacques Lacan, «Linie und Licht», in *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse: Das Seminar Buch XI*, hg. v. Jacques-Alain Miller, deutsche Ausgabe: Norbert Haas und Hans-Joachim Metzger, Quadriga-Verlag, Weinheim, Berlin 1987, S. 97–111, Zitat: 106. Für weitere Auseinandersetzungen mit Bradford in dieser Richtung, siehe Richard Schiff, «Move with Chance», S. 92, und Katy Siegel, «Somebody and Nobody», S. 103–120, in *Mark Bradford*, 2010.

Sozius bezeichnet bei Deleuze und Guattari einen spezifischen Gesellschaftsorganismus bzw. das kapitalistische Gesellschaftsgefüge.

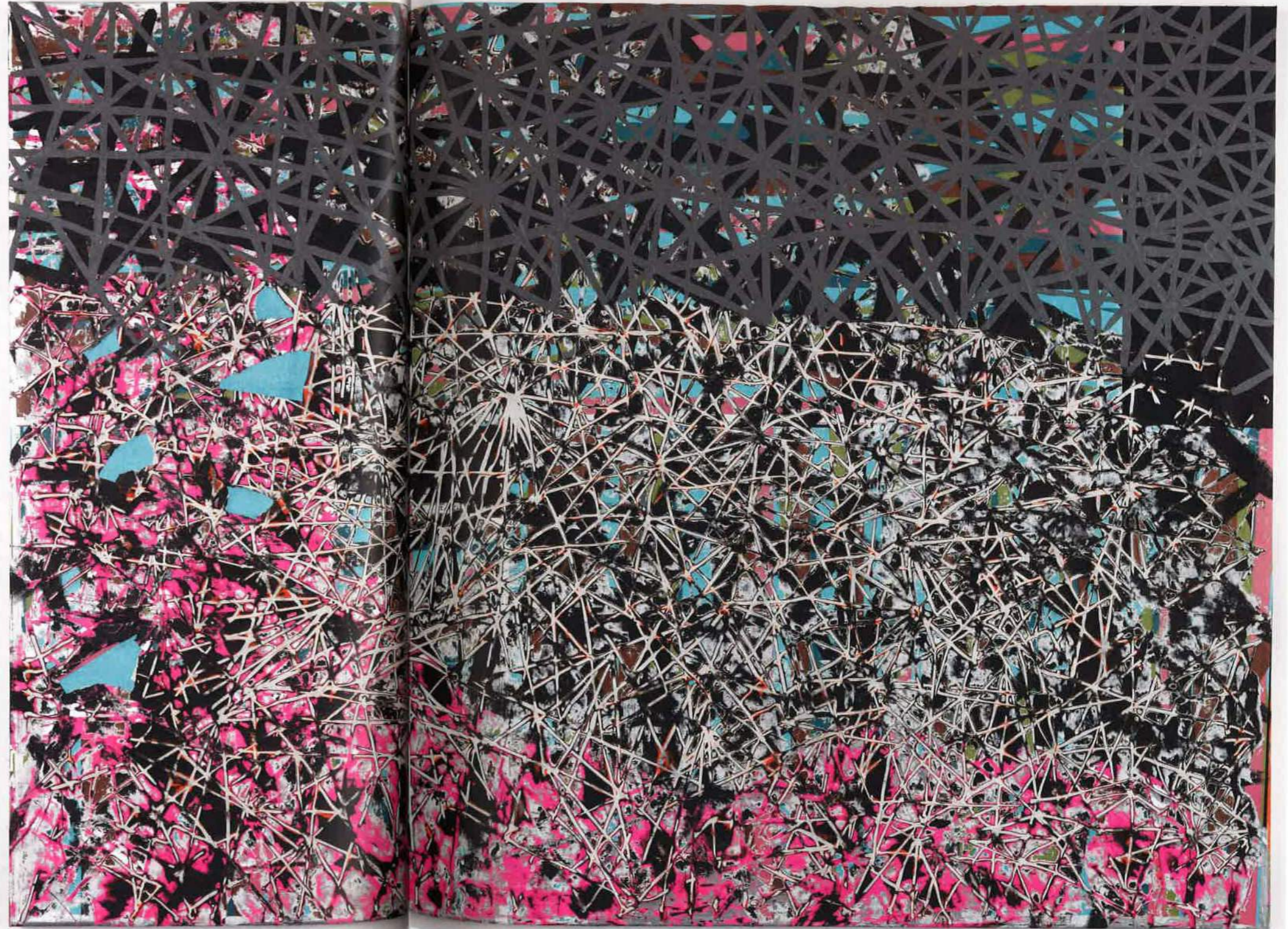
24) Mark Bradford, zitiert in Hardy, S. 20 (vgl. Anm. 13).

25) William Pietz, «The Problem of the Fetish, I», *Res*, Nr. 9 (Frühjahr 1985): S. 5–17.

26) Clement Greenberg, «Avantgarde und Kitsch», in *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, übers. v. Christoph Hollender, Verlag der Kunst, Dresden 1997, S. 29–55, Zitat: 37.

27) Irie Jones, <http://culturereserve.net/blog/2008/06/01/art-culture-diaries-prospect1-new-orleans/>, 1. Juni 2008.

28) Für eine entsprechende Darstellung der Zusammenhänge zwischen Schwarz-Sein, Auf-der-Flucht-Sein und Fetischismus, siehe Huey Copeland, «Glenn Ligon and Other Runaway Subjects», *Representations*, Nr. 113 (Winter 2011): S. 73–110.



MARK BRADFORD, HE BARKED JUST LIKE A WATCHDOG, 2011, mixed-media collage on canvas, 102 x 144" / ER BELLTE GENAU WIE EIN WACHHUND, Collage, verschiedene Materialien auf Leinwand, 259,1 x 365,8 cm.

Mark Bradford

EDITION FOR PARKETT 89

MARK BRADFORD

THE ONCE AND FUTURE KING, 2011

Knife with metal blade in stone,
approx. $6 \frac{3}{4} \times 4 \frac{3}{4} \times 10 \frac{1}{2}$ " , 7 lb.
Production by Barnacle Bros, Los Angeles.
Ed. 35/XX, signed and numbered certificate.

Messer mit Metallklinge in Stein,
ca. 17 x 12 x 26,5 cm, 3 kg.
Produktion: Barnacle Bros, Los Angeles.
Auflage 35/XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.

