

M A R K

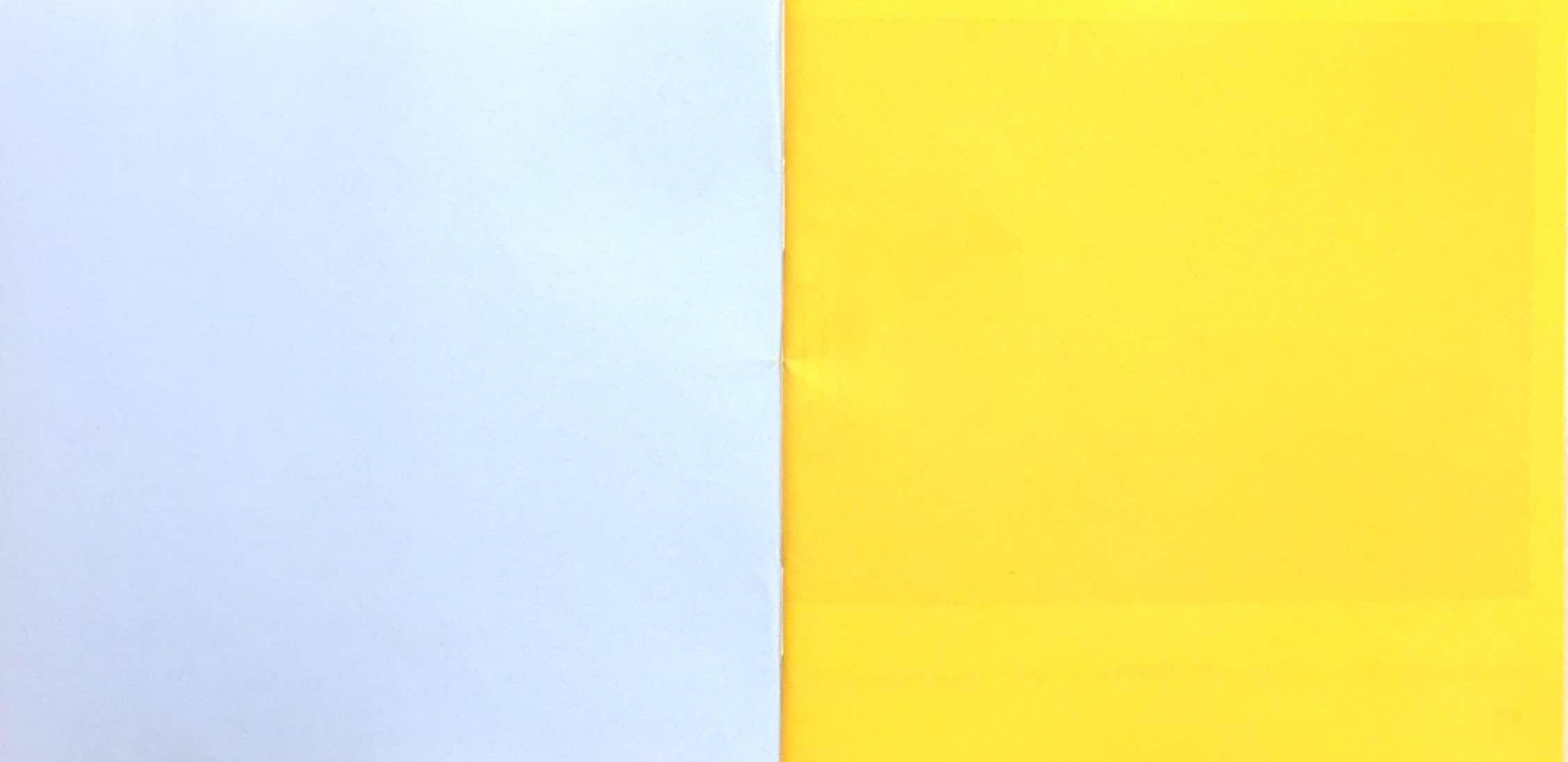
S C H L E S I N G E R





M A R K  
S C H L E S I N G E R

RÄUME FÜR NEUE KUNST | ROLF HENGESBACH  
W U P P E R T A L , G E R M A N Y  
NOVEMBER 24, 1996 - JANUARY 18, 1997





Installation



"Midmost Midnight" 1996 Ol auf Nessel/Oil on Canvas 107x112cm 42x44in

## Wann ist ein Bild ?

Tradition und Aktualität in den Bildern von Mark Schlesinger

— Carina Plath

I. Es gibt Maler, die nie darauf geachtet haben, ob die Malerei an ihrem Ende angelangt sei, die allen theoretischen Todeserklärungen zum Trotz Malerei praktizierten, als sei und bliebe sie die Kraft, die die Kunst am Leben erhält. Man könnte zu ihnen Willem de Kooning, Francis Bacon, aber auch Sigmar Polke zählen, die in explosiver Kreativität, destruktivem Bann oder ironischem Überspielen ihre Positionen gefunden haben. Auch Gerhard Richter hat in der gemalten Negation der Malerei, in einer Art stetiger Verweigerung eine Nische besetzt. Diese Maler wirken gerade in den 90er Jahren wie Solitäre und scheinen von der Geschichte gelöst oder ihr gar souverän überlegen. Man könnte ihnen Ahistorizität vorwerfen, doch die Malerei hat ihre eigenen Gesetze und damit ihre eigene Geschichte. Diese Geschichte ist die der Bilder. Es ist ein Qualitätsmerkmal von Künstlern wie Bacon oder Richter, daß sie eine tiefe Kenntnis des bildnerischen Gedächtnisses unserer Kultur besitzen.(1) Indem sie auf diesen Fundus zurückgreifen, zeigt er sich als unerschöpfliches Potential. Anstatt sich auf die Position des Endes der Malerei zurückzuziehen, befragen sie existierende Modelle auf ihre überzeitliche Aussagekraft wie auf ihre aktuelle Bedeutungsmöglichkeit.

Clement Greenberg hat in bezug auf Matisse geäußert, daß „the superior artist (...) the one who knows how to be influenced“(2) sei. Das könnte ein Leitsatz für Mark Schlesingers Malerei sein. Wie viele amerikanische Künstler kommt er nicht von der Kunstakademie, sondern absolvierte eine wissenschaftliche Ausbildung an der Universität. Er studierte Kunstgeschichte, bevor er sich der Malerei zuwandte. Durch diese Ausbildung sowie die Kenntnis europäischer und amerikanischer Museen hat er sich ein bildnerisches Wissen angeeignet, das er als Potential begreift und zu nutzen versteht. Doch nicht jedes künstlerische Modell ist zu jeder Zeit sichtbar. Die Geschichte der Bilder stellt sich als eine Geschichte des Verlierens und Wiederentdeckens von Bildkonzepten dar.(3) Die Bedeutung von Malerei ist zeitgebunden, die Aktualität einer Malerei kann kollabieren, während eine andere aufersteht. Zudem ist die Ungewißheit historischer wie sozialer Kontinuität zu einem wichtigen Inhalt der Kunst geworden. Dies drängt gerade die Malerei, die als unzeitgemäßes Medium verstanden wird, zur Findung einer aktuellen Position, auch wenn sie nur einen Augenblick dauern sollte.

Die Situation der Malerei war nicht günstig, als Mark Schlesinger zu arbeiten begann. Er stammt aus einer Generation von Künstlern, der die Aufkündigung der Malerei vorherging, in der der 'Abstract Expressionism' von der Performance-Kunst erweitert, von der Pop Art abgelöst und von der Minimal Art scheinbar überwunden war. Die Pop Art reagierte provokativ auf die existentielle Dimension des Abstrakten Expressionismus mit der Präsentation des Banalen. Der Wechsel vom Malerischen zum Produzierten räumte auf mit dem individuellen Künstlermythos. Gleichzeitig eröffneten die 'specific objects' der Minimal Art Felder, die der Malerei nicht zugänglich waren. Der Fortschritt in die neuen, unerforschten Gebiete des Körpers und der Psyche erlaubte keinen Blick zurück. Objekte, Installationen und Performances sprachen dem Bild die Fähigkeit, Kunst und Leben zu vereinen, ab und dominierten die 70er Jahre. Auch nachdem die Minimal Art Ende der 70er Jahre selbst zum Klassiker avanciert war, erschwerte die Übermacht der Giganten Newman, Rothko,

Pollock, Reinhardt, de Kooning sowie der Kritiker Greenberg und Rosenberg weiterhin die Entwicklung neuer Bildkonzepte. Malerei war die Disziplin von Einzelgängern wie Robert Rauschenberg oder Agnes Martin geworden.(4)

Zwischen den großen malerischen Antipoden des 'Abstract Expressionism' und der Pop Art hatte sich ein Spannungsfeld offenbart, das ein für die Vereinigten Staaten spezifisches Dilemma der Kunst reflektiert. In einer pluralistischen Gesellschaft, als deren Inbegriff man die Stadt New York verstehen kann, ist das alltägliche Bewußtsein durch kulturelle Vielfalt bestimmt: Meine Geschichte muß noch lange nicht die meines Nachbarn sein. Dadurch entsteht ein breites Spektrum für die Entfaltung der eigenen Individualität, aber auch das Problem, einen Konsens in einer Masse von Individuen zu finden. Die Ausbildung neuer Werte, und das gilt auch für kulturelle Werte wie die Malerei, wird durch diese Vielfalt erschwert. Unter der Voraussetzung, daß Kunst gesellschaftlich relevant sein will, stellt sich die Frage, wie man Bilder schaffen kann, die nicht allein eine elitäre Gruppe ansprechen, sondern Aspekte der populären Kultur und der Massengesellschaft aufgreifen, ohne andererseits die Möglichkeit aufzugeben, sich an ein Individuum wenden zu können.

Die Notwendigkeit, der individuellen Ursprünglichkeit Ausdruck zu verleihen, stand im Kontrast zu dem Ansinnen, Ikonen für den modernen Menschen zu produzieren. Trotzdem war den Abstrakten Expressionisten und den Pop-Künstlern der Wunsch, aktuelle Bilder zu schaffen, der Versuch, sie so unmittelbar wie möglich agieren zu lassen, sowie der Glaube an die Macht von Bildern gemeinsam. Widersprüchlich erscheint aus historischer Sicht, daß die als intellektuell eingestufte Kunst der Abstrakten Expressionisten sich gerade auf das Wilde, Archaische, eben nicht Intellektuelle berief, während man den Vater der Pop Art in dem großen Intellektuellen Marcel Duchamp sehen muß.(5) Diese heute klar hervortretende Diskrepanz zeigt, daß die Einteilung in 'high and low' gerade bei der amerikanischen Kunst nicht greifen konnte. Ebenso oberflächlich scheint die Unterteilung in abstrakt und figurativ, wie solche Wanderer zwischen den Welten wie Willem de Kooning und Philip Guston zeigen. Nach dem Fallen der ideologischen Vorzeichen ist der

Blick inzwischen freigelegt auf die bildnerischen Qualitäten beider Richtungen.

II. Ein Maler wird sich immer wieder mit dem auseinandersetzen müssen, was es bedeutet, ein Bild zu malen und was es bedeuten kann, ein Bild zu sehen. Mark Schlessinger versucht, die Malerei seiner Vorgänger weiter zu befragen. Dabei teilt er die Ernsthaftigkeit der Generation der Abstrakten Expressionisten, ohne auf den Einbezug populärer Kultur verzichten zu müssen. Es ist kein Zufall, daß Schlessinger gerade über Willem de Kooning einen Aufsatz geschrieben hat.(6) De Kooning war Europäer und kannte, im Gegensatz zu einigen seiner Freunde, die eine genuin amerikanische Malerei oft polemisch verteidigten, keine Trennung von europäischen und amerikanischen Bildern; er war vor allem Maler und ihn interessierte alles, was mit Malerei zu tun haben konnte. Schlessinger und de Kooning verbindet der Glaube an die Ausdruckskraft der Malerei, an ihre mächtige Tradition wie ungebrochene Aktualität. Den Aufsatz Schlessingers kann man in Teilen als Selbstportrait lesen, in dem das wiedergewonnene Ethos eines Malers aufscheint. Es ist bezeichnend, welche Akzente in der Betrachtung der Bilder de Koonings gesetzt werden: sie sind zugleich bestimmende Faktoren von Schlessingers eigener Bildsuche.

In seiner Charakterisierung von de Kooning betont Schlessinger, daß dieser von jeher Figuration und Abstraktion nicht als widersprüchliche Äußerungsmöglichkeiten von Bildern verstand. Er wird als ein Maler beschrieben, der versuchte, die europäische Tradition mit der populären amerikanischen Tradition zu verbinden. Farbe galt ihm als Material, das in sich widersprüchliche Ausdrücke vereinen konnte. Mit der Farbe versuchte de Kooning, aktuelle Bilder zu schaffen in dem Sinne, daß sie am Leben des Malers und am Alltag des Betrachters teilhaben. Gerade auf dem Einsatz von Farbe als zu formendes Material insistiert Schlessinger. Er beobachtet bei de Kooning, wie er mit dem Material Farbe fast wie ein Bildhauer umgeht. Die Geste des Malers, festgehalten in ihrer materiellen Spur, bezeugt und repräsentiert die Geschichte des jeweiligen Bildes.

Auch wenn die malerische Geste bei Schlesinger nicht im Vordergrund steht, faßt er Farbe auf ähnliche Weise nicht als ideelle, sondern vor allem materiale Substanz auf. Farbe ist der Stoff, der die Sichtbarkeit bedingt und damit die Existenz des Bildes erst ermöglicht. In seinen Bildern ist Farbe weder von ihrer tragenden Form noch von ihrer Textur zu trennen. Mehrere Farbschichten werden übereinandergelegt und die Oberflächen der einzelnen Bildelemente in einem eigenen Prozeß behandelt. Spröde Strukturen entstehen durch die Aufreibung und Häutung der obersten, fast getrockneten Farbschicht, weiche Massen mit wirbelförmigen Kratern aus der Vermengung dick aufgetragener, feuchter Farben: Jedes Bildelement gewinnt seine Individualität aus der jeweiligen Einheit von Farbwert, Form und haptischer Oberfläche. Es entstehen Farbigkeiten, bei denen ursprünglicher Wert der Farbe und aktuelle Erscheinung nicht mehr zu unterscheiden sind. Obwohl durch die intensive Buntheit der Farbwerte ein künstlicher Gesamteindruck des Bildes entsteht, wird es durch die spezifische Farbwahl erschwert, die Elemente eindeutig Harmonien oder Kontrasten zuzuschreiben. Die farbigen Elemente lassen sich nicht klassifizieren, sondern allein in ihrem individuellen Wert und Verhalten ansehen.

Die Individualität eines Elements ist nicht trennbar von der der anderen. Der Maler bevorzugt dynamische Formen, die der Bewegung der Farbe zutragen. Als flexible Einheiten nehmen sie verschiedene Verhalten an, in ihrer konstanten Materialität können ihre Bedeutungen im Bildgefüge wechseln. Das geschieht in der changierenden Relation der Elemente - einmal erscheint ein Farbwert führend, ein weiteres Mal tritt er zurück und legt sich als Grund hinter die anderen Farben. Im Laufe der Rezeption schreibt man den Teilen unterschiedliche Rollen zu: Flächen verkörpern sich, Körper entweichen in Ebenen und Tiefen. Dabei entstehen Gegensätze, Paare und Verschwisterungen, die gerade in ihrer Gegenseitigkeit die Isolation des Einzelnen verstärken. Ein Element gewinnt Profil durch die Absetzung des anderen. Dadurch, daß es sich in seiner grundlegenden Ambivalenz auch immer anders verhalten kann, ist es für keine konstante Beziehung vereinnehmbar.

Die widersprüchliche Einheit der Bilder entsteht zudem durch verschiedene Tempi, in denen sich die Verhältnisse zwischen den Elementen ergeben. Dabei handelt es sich nicht um eine Dynamik, die dem Bild als grundlegender Ausdruck von Vitalität zuzuschreiben wäre. Die Arbeiten sind Zeugnisse eines konkreten Wissens um die spezifischen Bewegungen einzelner Farbelemente. Einige Bewegungen scheinen bewußt beschleunigt, andere verlangsamt, um ein bestimmtes Tempo einzuhalten. In den Bildern von 1993 entstanden durch große, starkfarbige Flächen, die von kontrastierenden Elementen gespalten wurden oder in sich umschlugen, extreme Beschleunigungen. Die aktuellen Bilder entfalten sich langsamer, halten ihre Bildgrenzen selbstverständlicher ein. Waren die älteren Bilder in ihrer momentanen Schnelligkeit schwer zu bewältigen, besitzen die jetzigen Arbeiten eine stärkere Konstanz des Bildgefüges, die die Spannung zwischen der Statik und Dynamik eines jeden Elements erhöht. Jede Bewegung enthält so ihre Umkehrbarkeit, bleibt zugleich unabschließbar und akut.

Trotz der sinnlich-offensiven Buntheit eignet den neueren Bildern eine gewisse Strenge, die fast asketisch zu nennen wäre. Die Entschiedenheit der Formen und ihre klare, akkurate Konturierung und Oberflächenbehandlung gibt ihnen einen Widerstand, der sich gegenüber der Relativität der Bezüge behauptet. Die künstlichen Farbigkeiten verbinden sich mit den aufgerauhten, geschmeidigen oder matschigen Oberflächen zum Ausdruck eines Gemachten, eines greifbaren Produktes. Auch wenn die Größendimensionen der Bilder begrenzt sind durch die tatsächliche Reichweite des Malers, begegnet man nicht einer individuellen Geste. Es geht nicht um den Nachvollzug des Malaktes, sondern um den Vollzug des Bildes. Durch die stetige Relativität der Bezüge wird man in Versuche involviert, Verhältnisse zu stiften und zu etablieren. Doch obwohl die Bilder in ihrer sinnlichen Fülle eine Annäherung provozieren, entziehen sie sich ihrer Aneignung. Sie bleiben ein distanziertes Gegenüber und die Fremdheit des Bildes kann nur zeitweiser Vertrautheit weichen. Die Bilder präsentieren sich so in der Spanne von Individualität und Anonymität des Bildgeschehens.



Über die Bewegungen des einzelnen Bildes hinaus wird in der Ausstellung in Wuppertal die Relativität der Bildgeschehen durch die Konfrontation mit den anderen Arbeiten gesteigert. Die Bedeutungsvielfalt der Elemente, die durch den individuellen Bildzusammenhang begrenzt ist, wird im größeren Kontext erweitert. Der Wert eines jeden Elements ist so ein im Bild relativ bestimmter, im größeren Zusammenhang jedoch erneut fraglicher Wert. Formen finden sich gedreht, verkleinert in anderen Kontexten wieder, Farben begegnen ihrem ergänzenden Kontrast in einem anderen Verhältnis. In der Konfrontation werden Polaritäten sichtbar und die Kohärenz und gleichzeitige Relativität des einzelnen Bildes umso deutlicher. Ein Bild scheint Schlesinger dann zufriedenzustellen, wenn es die Fragen, die es stellen kann, ausreizt. Die Auswahl der Bilder zielt auf Extreme. Die Arbeiten sind deshalb so vom Künstler gewählt und gehängt, weil sie in größtmöglichem Umfang Fragen anreißen, die, wenn auch nicht zu Lösungen, zu weiteren Bildern führen.

Die Bilder von Mark Schlesinger kennen ihre Tradition. Es ginge zu weit, sie als Synthesen des 'Abstract Expressionism' und der Pop Art zu bezeichnen, aber sie übernehmen dort ausgebildete Vorgehensweisen, um sie für andere Ziele einzusetzen. Die älteren Bilder mit ihren intensiven, vibrierenden Farbflächen wären ohne die Bilder Barnett Newmans nicht denkbar. Das Ziel Newmans, das Selbstbewußtsein des Betrachters als Resultat eines Aktes der Selbstbehauptung, war jedoch nicht Schlesingers. Ihn interessierte vielmehr das Forcieren eines Aspekts der Malerei, um mehr über das Potential eines Bildes zu erfahren - in der Zeit seiner größten Schwäche spielte so das Bild seine ganze Macht aus. Auch wenn die Momentaneität jener Bilder einer langsameren Entfaltung in den neueren Arbeiten gewichen ist, behaupten sie weiterhin ihre Aktualität in einem doppelten Sinn. Die Malerei

Schlesingers ist sich ihrer zeitlichen Bedingtheit bewußt. Diese Zeitgebundenheit wird thematisiert in der Adaption von Farben und Formen moderner Konsumartikel, so daß den Bildern etwas Modisches anhaftet. Gerade in ihrem artifiziellen Aussehen behaupten sie sich jedoch stärker als souveränes Gegenüber, als es die Bilder eines de Kooning je konnten. Denn die Bewegung der Bilder bedeutet nicht mehr die Bewegung und Energie des Malers. Das Bild löst sich von der Prozessualität seiner Entstehung, damit die ihm eigene Bewegung zum Tragen kommt. Dadurch bezeichnet es zugleich nicht den Endpunkt seiner Herstellung, sondern verbleibt in dem brisanten Dauerzustand seiner eigenen Aktualität.

Dem Bild Schlesingers ist kein Wahrheitsanspruch im Sinne einer Allgemeingültigkeit eigen, aber es ist wahr, indem es da ist. Es beharrt auf seiner Eigengesetzlichkeit und reizt diese aus. Die einzige Realität, die interessiert, ist die des Bildes. Es macht trotz der in den Bildern zu findenden Ambivalenzen keinen Sinn, von Illusionismus zu reden, denn das Bild gibt nie vor, etwas anderes zu sein, als es ist. Die Plakativität, die der Pop Art entliehen ist, besitzt hier keine Polemik, sondern verbindet sich auf widersprüchliche Weise mit der komplexen Zeitlichkeit der Bilder. Sie haben die Diskussion des Bildes als seitliche Begrenzung oder als Objekt hinter sich gelassen und bergen ihre Fragen in ihrer Zeitlichkeit und in ihrer Tiefe. Es ist nicht zu bestimmen, wo die Oberfläche liegt, noch wo das Bildgeschehen gründet. Die Frage, die sich im doppelten Sinne stellt, ist nicht, was das Bild ist, sondern wann es ist. Darüber kann sich weder der Maler noch der Betrachter sicher sein.

## Anmerkungen

1. Als Beispiel seien hier nur die Anspielungen in Richters RAF-Zyklus „18. Oktober 1977“ auf Bildschemata von David oder Courbet genannt. Auch Bacons Übernahmen von Velasquez Papst-Bildnissen sind bekannt.
2. „Influences of Matisse“. In: *Henri Matisse*. Ausstellungskatalog Acquavella-Galleries, New York, o.S.. (zit.n.: John Elderfield, The Precursor. In: *American Art of the 1960s*. (Studies in Modern Art, 1) The Museum of Modern Art, New York 1991. 65-95.79).
3. Vgl. dazu Bernd Growe. „Tradition und Exodus - Die amerikanische Malerei im Blick auf Europa.“ In: *Amerikanische Malerei 1930-1980*. Hg. von Tom Armstrong. München 1981. 195-212. Zur „Geschichte der Kunst als der Geschichte der künstlerischen Konzepte“ s. dort 203 ff.
4. Ein Interesse an der spezifischen Qualität von Bildern kam in den Vereinigten Staaten in breiterem Umfang erst Anfang der 80er Jahre wieder auf. Interessanterweise begründeten dies neben den aus Europa kommenden Initiativen der *Neuen Wilden* und der *Transavanguardia* fotografische Bilder wie die von Jeff Wall oder Cindy Sherman, die bewußt historische Bildtypologien aufnahmen.
5. Die Pop Art war nicht bilderfeindlich wie die Minimal Art, wenn auch Warhol und Lichtenstein die einzigen Vertreter dieser Richtung in den Staaten waren, die weiterhin mit Bildern arbeiteten, ohne sie als Objekte zu thematisieren. Vgl. zu der heutigen Sicht auf dieses Verhältnis: Arthur C. Danto, *Philosophie und amerikanische Kunst*. In: *Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913-1993*. Ausstellungskatalog, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Royal Academy of Arts, London, München 1993. 23-32.
6. Mark Schlesinger, „De Kooning Now.“ In: *Willem de Kooning*. Ausstellungskatalog, Thomas Ammann Fine Art AG. Zürich 1995. o.S..

A B B I L D U N G E N  
I L L U S T R A T I O N S



“Around & Again” 1995 Öl auf Nessel/Oil on Canvas 147,5x173cm/58x68in



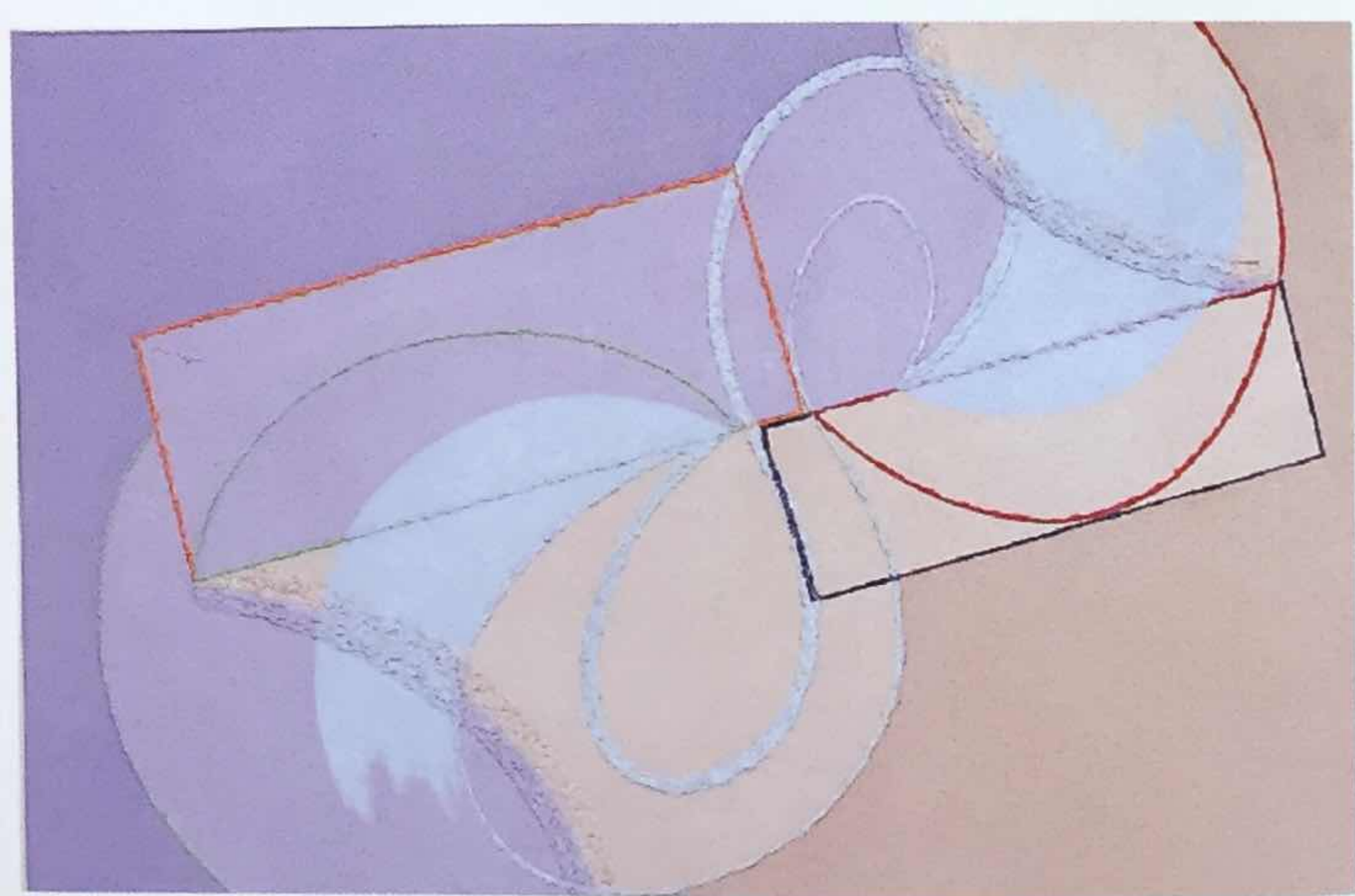
“For & Ever” 1995 Öl auf Nessel/Oil on Canvas 91,5x86cm/36x34in



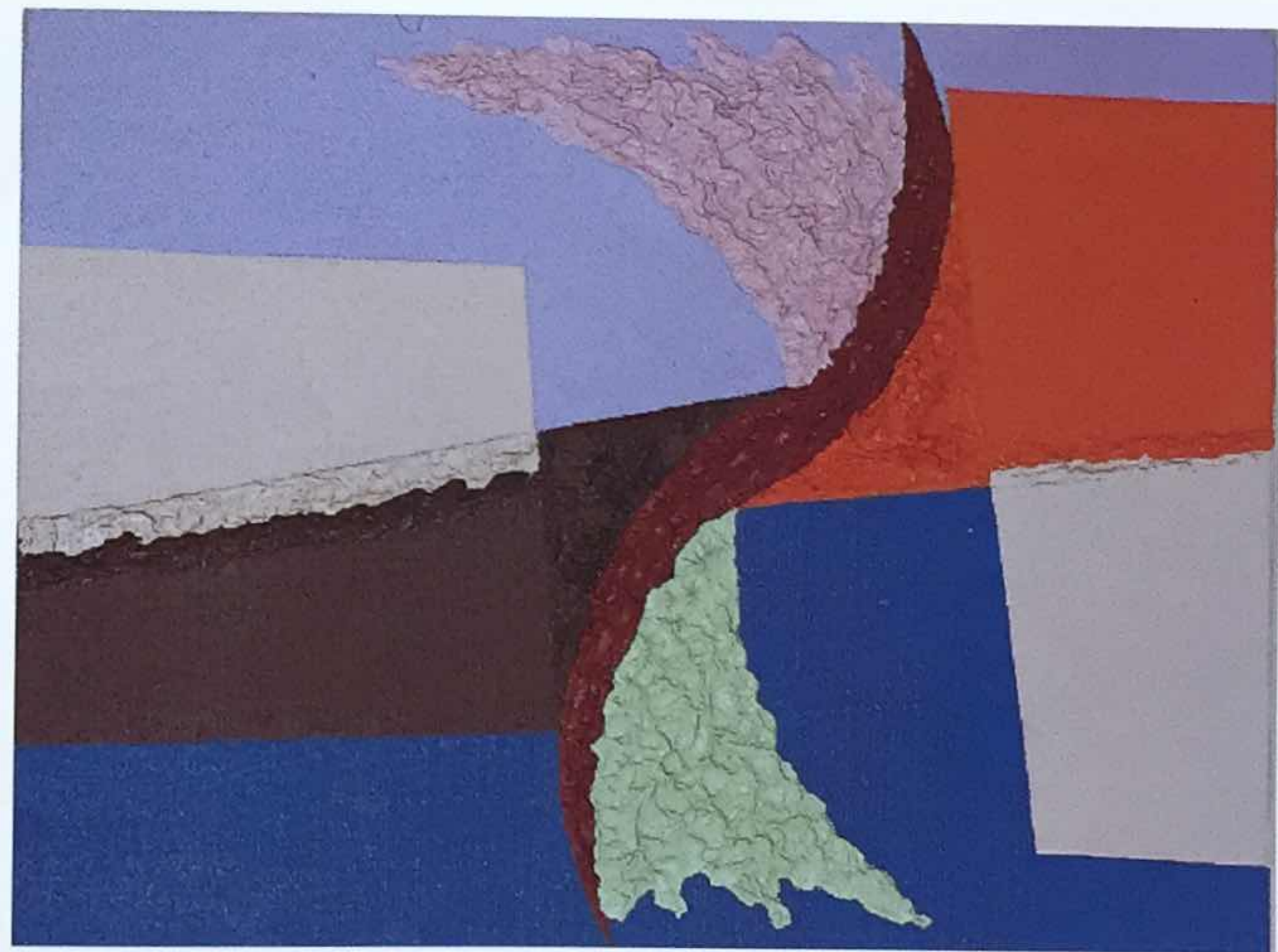
"Sometime 4" 1996 Oil auf Nessel/Oil on Canvas 20,5x24,5cm/8x10in



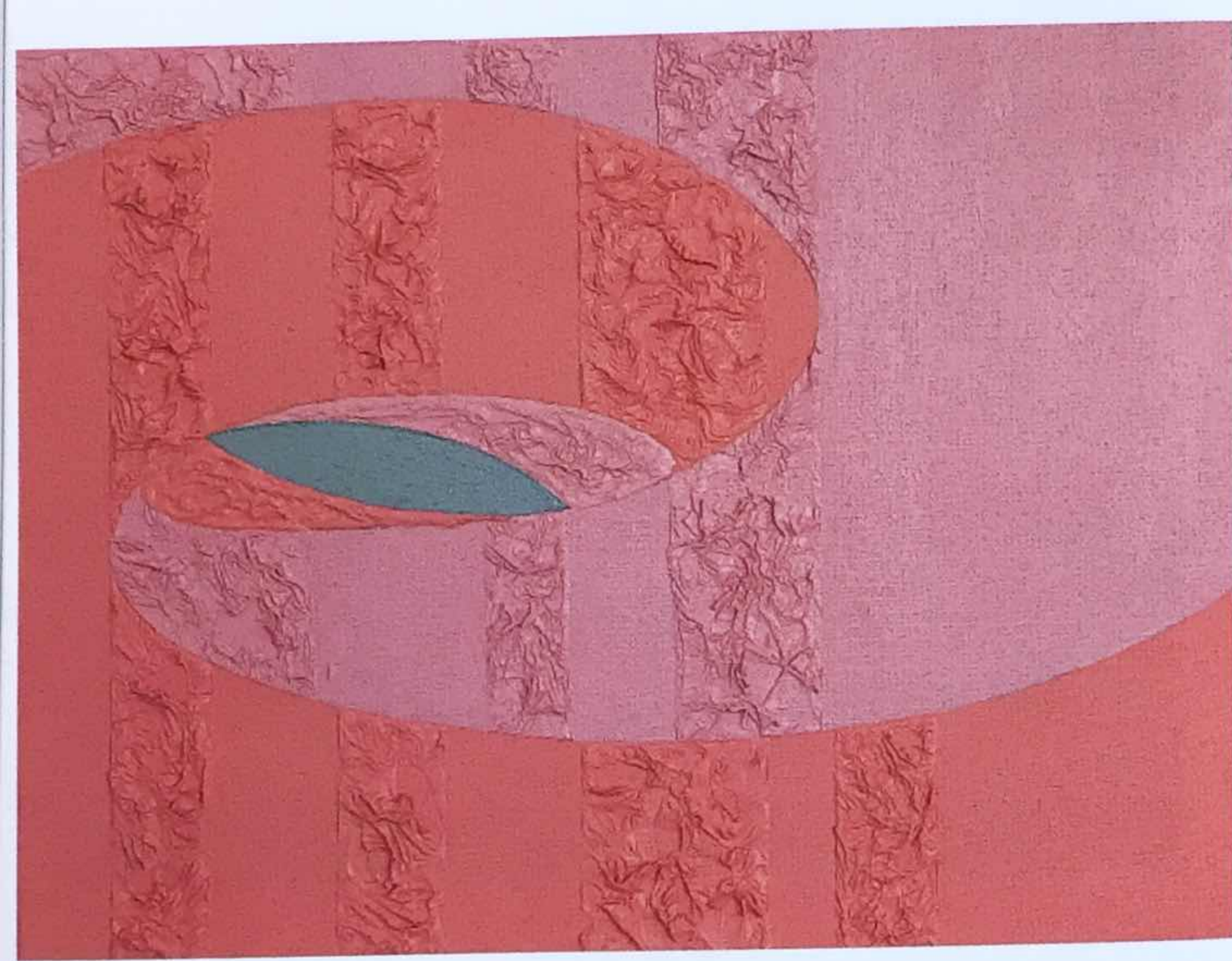
"From Far" 1996 Oil auf Nessel/Oil on Canvas 86,5x91,5cm/34x36in



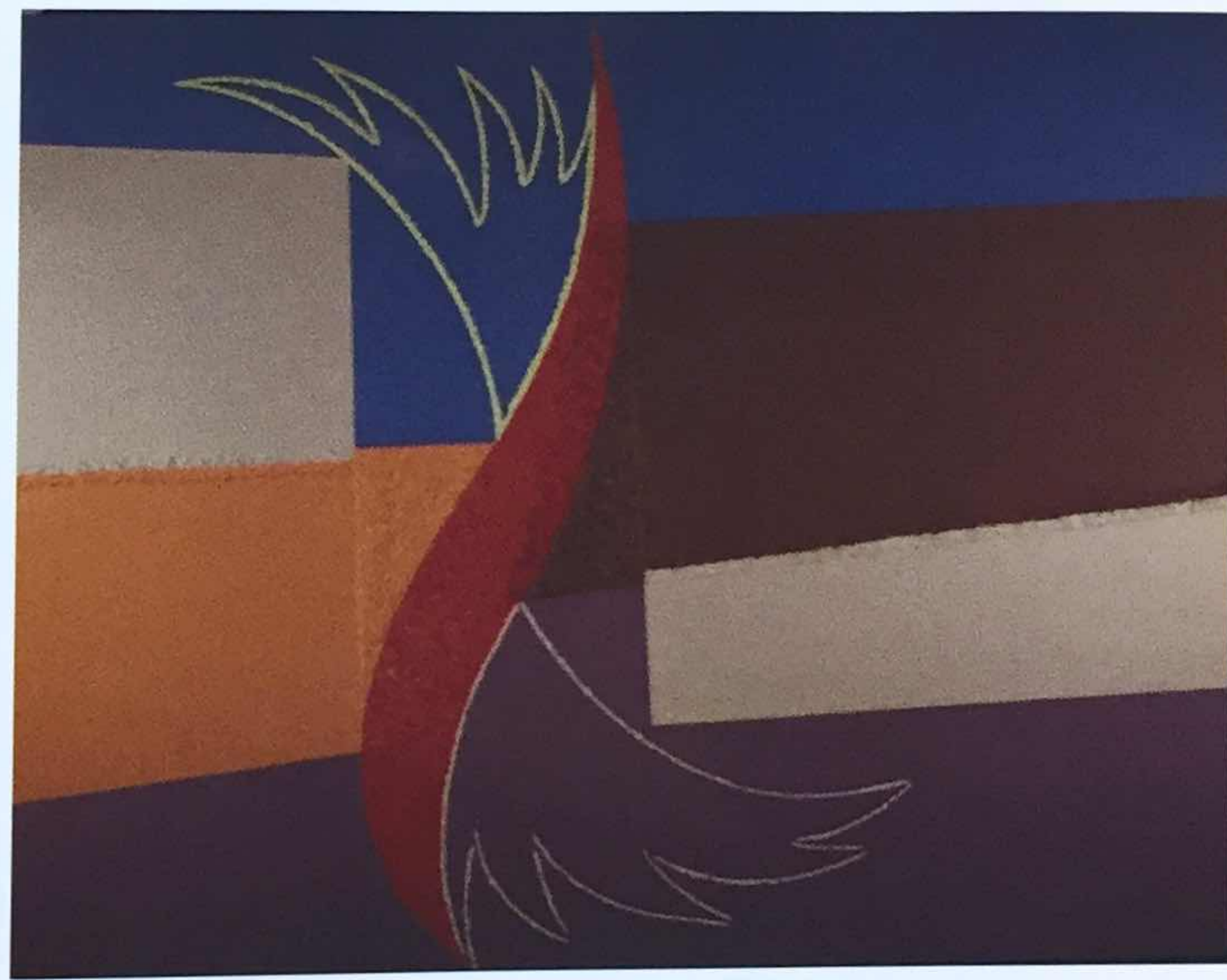
"Step Into Breath" 1996 Öl auf Nessel/Oil on Canvas 76x117cm/30x46in



"Sometime 2" 1996 Öl auf Nessel/Oil on Canvas 23x30,5cm/9x12in



"Sometime 3" 1996 Öl auf Nessel/Oil on Canvas 23x30,5cm/9x12in



"To From Me" 1996 Öl auf Nessel/Oil on Canvas 140,6x184cm/55x72in



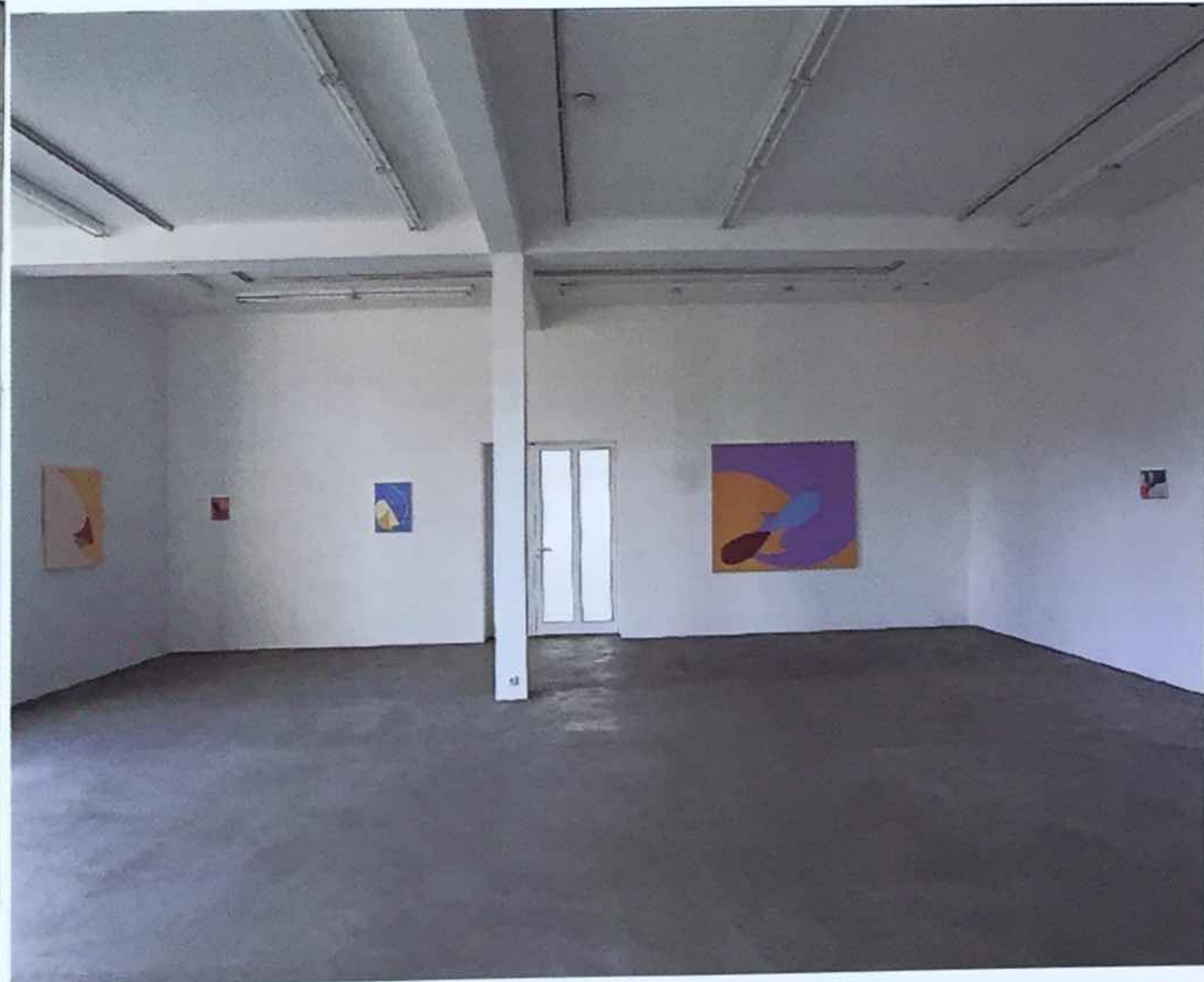
"Sometime 6" 1996 Ol auf Nessel/Oil on Canvas 24,5x20,5cm/10x8in



"Mirrors" 1996 Ol auf Nessel/Oil on Canvas 56x41cm/22x16in



Installation



Installation



## When is painting?

Tradition and Topicality in the Paintings of Mark Schlessinger

Carina Plath

1. There are painters who never paid attention to whether painting had reached its end, who painted in spite of all the theoretical declarations that painting was dead, as if painting were and was to remain the power that kept art alive. Among them one can count Willem de Kooning, Francis Bacon, and also Sigmar Polke, who have found their positions in explosive creativity, destructive ban, and ironic overplay. Also, Gerhard Richter has, in a painted negation of painting, in a kind of constant denial, occupied a niche. These painters appear, especially in the 90's, as solitary and seem to be absolved from or even sovereignly superior to history. One could accuse them of being ahistorical, but painting has its own laws and thereby its own history. This history is of paintings. It is a sign of the quality of artists like Bacon or Richter that they possess a deep knowledge of the pictorial memory of our culture.(1) The fact that they go back to this foundation shows its inexhaustible potential. Instead of retreating to the position of the end of painting, they question existing models of their ahistorical power of expression and their current possibilities of meaning.

Clement Greenberg has stated about Matisse that "the superior artist is the one who knows to be influenced".(2) This could be a guiding principle for Mark Schlessinger's paintings. Like many American painters, he doesn't come from an art academy, but completed a scholarly university education. He studied art history before he turned to painting. Through his education, and through his familiarity with European and American museums, he acquired pictorial knowledge, the potential of which he

comprehends and knows how to use. But not every artistic model is visible at all times. The history of paintings presents itself as a history of the loss and rediscovery of pictorial concepts.(3) The meaning of painting is time-bound; the topicality of one painting can collapse while that of another is being revived. In addition, the uncertainty of historical as well as social continuity has become an important content of art. This especially pressures painting- perceived as an obsolete medium- to find a timely position, even if but for a moment.

The situation of painting was not favorable when Mark Schlessinger began to work. He belongs to a generation of artists who were preceded by the foreclosure of painting, in which abstract expressionism was expanded by performance art, superseded by pop art and seemingly overcome by minimal art. Pop art reacted provocatively to the existential dimension of abstract expressionism by the presentation of the banal. The change from the painterly to the productive abolished the myth of the individual artist. At the same time the 'specific objects' of minimal art opened up new areas that were not accessible to painting. The progress to the new, unexplored areas of the body and psyche allowed no looking back. Objects, installations and performances denied painting the ability to unite art and life, and dominated the 70's. Even at the end of the 70's, when minimal art itself advanced to being a classic, the omnipotence of the giants Newman, Rothko, Pollock, Reinhardt, and de Kooning, as well as the critics Greenberg and Rosenberg continued to render the development of new painting concepts difficult. Painting had become the discipline of loners like Robert Rauschenberg and Agnes Martin.(4)

Between the large painterly antipodes of abstract expressionism and pop art a tension manifested itself that reflects a dilemma in art specific to the United States. In a pluralistic society, the embodiment of which one can understand as the city of New York, everyday consciousness is determined through cultural diversity: my story is not

necessarily, even by a far shot, that of my neighbor. Thus a broad spectrum capable for the development of one's own individuality is created, as is the problem of finding consensus in a mass of individuals. The formation of new values, including cultural values like painting, is made more difficult by diversity. Under the premise that art wants to be socially relevant, the question poses itself, how can one create paintings that do not address themselves only to an elitist group, but pick up aspects of popular culture and the masses while, at the same time, do not give up the possibility of being able to appeal to an individual.

The necessity to give expression to individual origination stood in contrast to the demand to produce icons for the modern man. In spite of this, abstract expressionists and pop artists both shared the wish to create topical paintings, the attempt to have them operate as directly as possible, as their faith in the power of paintings. It seems contradictory from an historical perspective, that abstract expressionist art, which has been classified as intellectual art, called upon, of all things, the wild and archaic, that means the non-intellectual, while on the other hand one must see the father of pop art as the great intellectual Marcel Duchamp.<sup>(5)</sup> This discrepancy that is clearly emerging today shows that the division into high and low cannot take hold, particularly in American art. The division into the abstract and the figurative seems just as superficial, as is shown by such wanderers between these worlds as de Kooning and Philip Guston. After the fall of the ideological indicators the view has been opened to the painterly qualities of both directions.

II. A painter will always have to grapple with what it means to paint a picture and what it could mean to see a picture. Mark Schlesinger tries to further question the painting of his predecessors. In doing so he shares the seriousness of the generation of abstract expressionist artists without having to dispense with the inclusion of popular culture. It is no coincidence that Schlesinger wrote an essay especially on Willem de Kooning.<sup>(6)</sup> De Kooning was European and knew no division between European and

American painting, in contrast to some of his friends that often polemically defended genuine American painting; he was most of all a painter and everything that could have to do with painting interested him. Schlesinger and de Kooning are united by the joint belief in the power of expression of painting and in its mighty tradition, as well as uninterrupted topicality. Schlesinger's essay can be read partly as a self-portrait in which the regained ethos of a painter appears. The emphases that are made in the viewing of de Kooning's paintings are indicative: they are at the same time also deciding factors of Schlesinger's own pictorial quest.

In his characterization of de Kooning, Schlesinger stresses that de Kooning, from the beginning, did not understand figuration and abstraction as contradictory possibilities of expression. He is described as a painter that tried to connect European tradition with popular American tradition. He counts paint as the material that could unite contradictory expressions within itself. With paint de Kooning tried to create topical paintings in the sense that they have a part in the life of the painter and the everyday life of the beholder. Schlesinger insists specifically on the use of paint as a material to be shaped. He observes how de Kooning handles this material much as a sculptor would. The gesture of the painter, recorded in its material trace, documents and represents the history of each painting.

Even though the painterly gesture does not lay in the foreground in Schlesinger's case, he conceives paint in a similar way not as an ideal but most of all as a material substance. Paint is the fabric that the painting's visibility is contingent upon and that therefore just makes the existence of the painting possible. In his paintings paint is not separable from either its carrying color, form, or texture. In Schlesinger's paintings from the early 90's, various coats of paint are layered over each other and the surfaces of the individual elements of the painting are treated in their own process. Brittle structures emerge from the rubbing and peeling of the top, almost dry color coat, soft masses with spiraling craters from the blending of thickly applied, damp colors: each painting element gains individuality from its unity of value, form, and tactile surface. Colors are created in which the original value of the color is no longer distinguishable from how it

actually appears. Although the intensity of the color concentrations creates an overall artificial look to the painting, the specific color choices make it difficult to attribute the elements to unequivocal harmonies or contrasts. The colored elements cannot be classified but can only be seen and understood in the context of their own individual value and behavior.

The individuality of an element is inseparable from that of the others. The painter favors dynamic forms that lead to the movement of the color. As flexible units they take on different behaviors and in their constant materiality their meaning in the painting's structure can change. This happens in the changing relation of the elements- at one point a color value seems to be dominant, at another it steps back and becomes a foundation behind the other colors. In the course of the reception one attributes different roles to the parts: surfaces become embodied, bodies escape into planes and depths. In doing so, contrasts, pairings and couplings (relatives) are created, that precisely in their mutuality strengthen the isolation of the individual. One element gains shape through the setting off of the other. Through the fact that it can keep behaving differently in its basic ambivalence, it cannot be ascribed to any consistent relationship.

This contradictory unity of the painting is also created through the different tempos in which the relationships between the elements are generated. At the same time it is not the case where one would attribute the basic expression of vitality to a dynamic continuum. The works are proofs of a concrete knowledge about the specific movements of singular color elements. Some movements seem to be consciously sped up, others slowed down, so as to maintain a certain tempo. In the paintings of 1993, extreme accelerations were created by large, strong-colored surfaces that were split or wrapped around themselves by contrasting elements. The more recent paintings unfold slower, and adhere to their pictorial borders more naturally. Where the older paintings were difficult to master in their momentary speed, the current works have a stronger consistency of the pictorial structure that increases the tension between the static and the dynamic of any element. This way each movement contains its own reverse, and at the same time stays indefinite and acute.

In spite of their sensual-offensive color, the newer paintings have a certain strictness that can almost be called ascetic. The decisiveness of the forms and their clear, accurate contouring and surface treatment gives them a resistance that declares itself in opposition to the relativity of the relationships. The artificial colors are connected to the roughened, supple, or pulpy surfaces to create an expression of something made, of a tangible product. Even though the size of the paintings are limited by the actual reach of the painter, one does not come upon an individual gesture. It does not revolve around the comprehension of the painterly act but about the performance of the painting by the viewer. Through the constant relativity of the elements one becomes involved in attempts to find and establish relationships. But although the paintings provoke approachment in their sensual fullness, they withdraw from their appropriation. They remain a distanced opposite and the foreignness of the painting can only sometimes give way to familiarity. The paintings present themselves as such in the span of the individuality and anonymity of the phenomenology of the painting.

In addition to the movements of the individual painting, the relativity of each painting's phenomenology is heightened by its display along with other paintings in the Wuppertal exhibition. The multitude of meanings of the elements that are limited by the individual structure of each painting, are expanded by this larger context. The worth of each element in a painting is therefore relatively defined, but in the exhibition become renewedly more questionable. Forms find themselves again turned around and made smaller in other contexts, colors meet their own complementary contrast in a different relationship. In these confrontations, polarities are made visible and the coherence and simultaneous relativity of each painting is made even more clear. A painting seems to satisfy Schlesinger when it stresses those questions that it is able to raise. The selection of the paintings draws upon extremes and hung by the painter in the actual way because like this they provoke in their greatest capacity questions, that, if they do not lead to solutions, lead to further paintings.

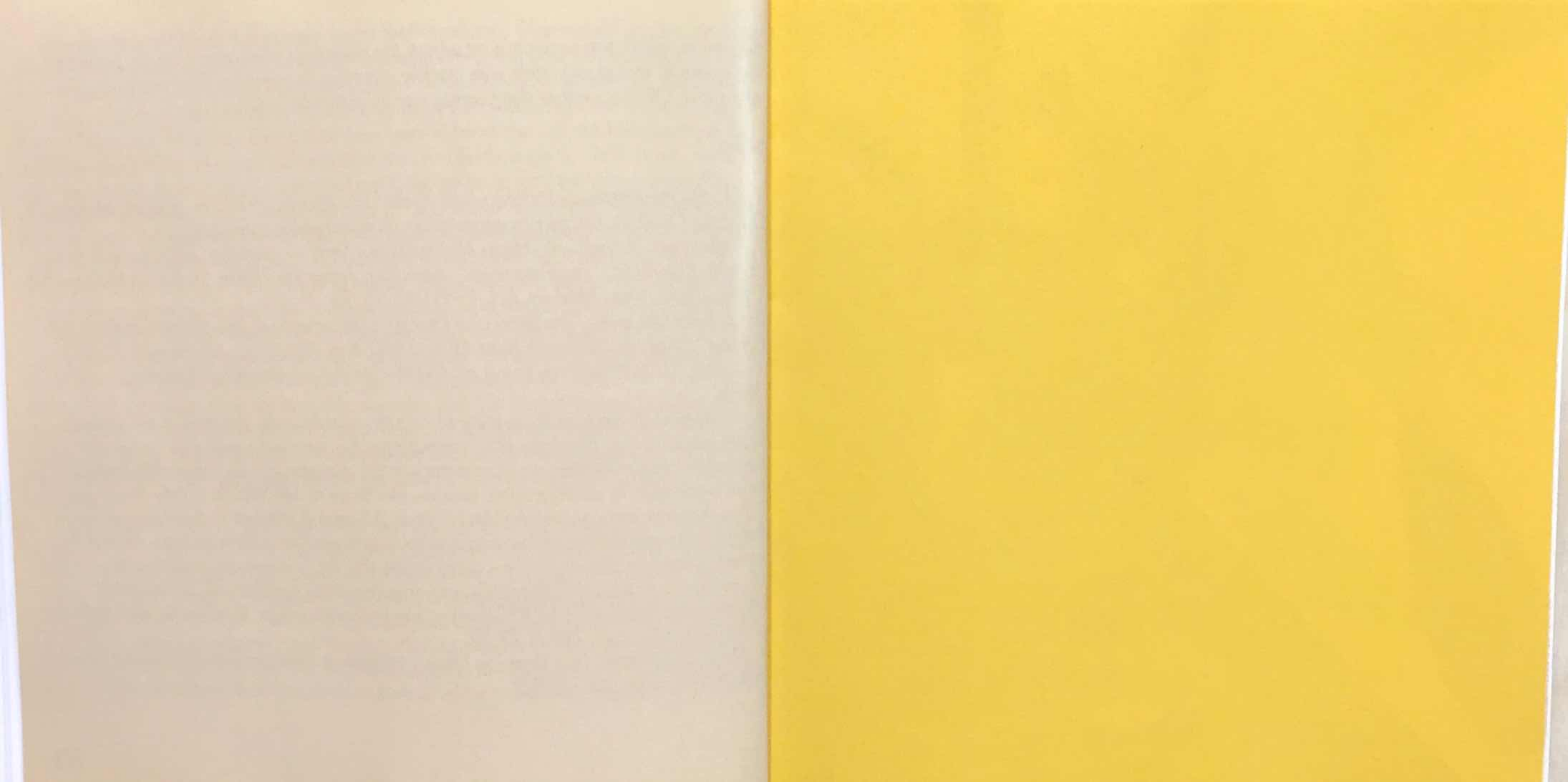
The paintings of Mark Schlesinger know their tradition. One would go too far if one described them as a synthesis of abstract expressionism and pop art, but they do use their procedures to implement them toward new ends. His older paintings, with their intensive, vibrating color surfaces would be unthinkable were it not for the paintings of Barnett Newman. However, the goal of Newman to have the self-consciousness of the beholder result from an act of self-assertion was not Schlesinger's. He is much more interested in the forcing of one aspect of painting, so as to find out more about the potential of a painting- that way in the time of its greatest weakness, the painting puts forth all of its strength. Even if the momentariness of those paintings become the slower unfolding of his newer works, they still continue to state their topicality in a double meaning. The painting of Schlesinger is aware of its own time bound contingencies. This time-boundedness is thematic in the adaptation of colors and forms of modern consumer goods so that something fashionable affixes itself to the paintings. It is precisely in their artificial appearance that they establish themselves more strongly as a more sovereign opposite than the paintings of de Kooning ever could. For the movement of the paintings does not translate anymore into the movement and energy of the painter. The painting frees itself from the process of its creation, so that the movements which are its own come to bear. It therefore does not mark the end point of its production, but remains having the potential to explode into a permanent condition of its own actuality.

Schlesinger's painting does not follow one rightful truth in the sense of a validation, but, it is true in that it is there. It persists and stresses its own laws. The only reality of interest is that of the painting. In spite of the ambivalences found in the paintings, it makes no sense to talk of illusionism, because the painting never pretends to be something other than what it is. The emblemization that is borrowed from pop art possesses no polemic here, but connects itself in contradicting manner to the complex timeliness of the paintings. They have left behind the discussion of painting as a sideways limitation or object and bear their questions in their timeliness and their depth. It is not to

determine where the surface is or where the painting's phenomenology is grounded. The question that poses itself with double meaning, is not what the painting is, but when it is. Of this, neither the painter nor the beholder can be sure.

## Notes

1. Cf., the references in Richter's RAF cycle "18.Oktober 1977" to pictorial schemes of David or Courbet; Bacon's appropriation of Velázquez's papal portraits.
2. "Influences of Matisse", *Henri Matisse* (New York: Acquavella Galleries, exh. cat.), cf. John Elderfield, "The Precursor", *American Art of the 1960s*, Studies in Modern Art 1 (New York: Mus. Modern Art, 1991) 65-95, 79.
3. Cf. Bernd Growe, "Tradition und Exodus - Die amerikanische Malerei im Blick auf Europa", *Amerikanische Malerei 1930-1980*, Tom Armstrong, ed. (Munich: 1981) 195-212; "Geschichte der Kunst als Geschichte der künstlerischen Konzepte", *ibid.*, 203ff.
4. An interest in the specific quality of pictures gained wide attention in the United States beginning in the early 80s. Interestingly this founded a new movement of the European *Neuen Wilden* or *Transavanguardia* that consciously referred to historic pictorial typologies in photographic pictures like those of Jeff Wall or Cindy Sherman.
5. Pop Art was not iconoclastic like Minimal Art even if Warhol and Lichtenstein were the only representatives of the direction that continued to work in pictures without thematizing them as objects in the United States. For the contemporary perspective on this, Cf. Arthur C. Danto in *Philosophie und amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert: Malerei und Plastik 1913-1993* (Berlin: Martin-Gropius-Bau, London: Royal Academy of the Arts, exh. cat., 1993) 23-32.
6. Mark Schlesinger, "De Kooning Now", *Willem de Kooning* (Zürich: Thomas Amman Fine Art AG, exh. cat., 1995).





BIOGRAPHIE  
BIOGRAPHY

GEBOREN/BORN

1949 Elizabeth, New Jersey

LEBT UND ARBEITET/LIVES AND WORKS IN NEW YORK CITY

AUSBILDUNG/EDUCATION

1972 Whitney Museum of American Art, Independent Study Program,  
New York

1971 Harpur College, State University of New York at Binghamton,  
Bachelor of Arts

AUSZEICHNUNGEN UND STIPENDIEN/AWARDS AND FELLOWSHIPS

1995 The Rockefeller Foundation, Bellagio Residency  
The Pollock/Krasner Foundation

EINZELAUSSTELLUNGEN/ONE-PERSON EXHIBITIONS

- 1996 Rolf Hengesbach/Räume für neue Kunst, Wuppertal, Germany, *Paintings*, November 24-January 15, 1997, illustrated catalogue.  
Rolf Hengesbach/Räume für neue Kunst, *Mark Schlesinger, Michael Venezia: American Paintings*, May 25-July 4.
- 1995 Rolf Hengesbach/Räume für neue Kunst, Wuppertal, Germany, *Paintings*, March 12-April 30, illustrated catalogue.
- 1994 The Lipton/Owens Company, New York, *Paintings, 1993*, March 5-April 16, illustrated catalogue.
- 1991 Amy Lipton Gallery, New York, *Paintings*, October 12-November 9.
- 1984 St. Peter's Church, New York, *Paintings by Mark Schlesinger*, July 16-September 16.
- 1981 Acquavella Contemporary Art, Inc., New York, November 5-30.
- 1979 Monique Knowlton Gallery, New York, June 9-30.

AUSGEWAHLTE GRUPPENAUSSTELLUNGEN/SELECTED GROUP EXHIBITIONS

- 1997 Rolf Hengesbach/Räume für neue Kunst, Basel Art Fair, June 11-18.
- 1996 Rolf Hengesbach/Räume für neue Kunst, Basel Art Fair, June 12-19.

- 1995 Rolf Hengesbach/Räume für neue Kunst, Art Cologne, November 10-20.  
Rolf Hengesbach/Räume für neue Kunst, Basel Art Fair, June 13-20.  
White Columns Gallery, New York, *Benefit Exhibition*, curated by Bill Arning, February 17-March 4.
- 1994 Sue Spaid Gallery, Los Angeles, *Sour Ball Paintings*, February 2-March 3.
- 1993 Fawbush Gallery, New York, *BOMB Magazine Benefit*, curated by Saul Ostrow and Betsy Sussler, December 16-20.  
Leo Castelli Gallery, New York, *30th Anniversary Drawing Exhibition*, December 9-January 8, 1994.  
Lehman College of Art, New York, *Family Ties*, curated by Sigmund Balka and Susan Hoeltzel, August 20-November 12.  
Amy Lipton Gallery, Chicago International Art Exhibition, Chicago, Illinois, May 6-10.  
White Columns Gallery, New York, *Benefit Exhibition*, curated by Bill Arning, March 6-24.
- 1992 Amy Lipton Gallery, New York, *Image/Abstraction*, December 11-January 16, 1993.  
Amy Lipton Gallery, New York, *There Is A Light That Never Goes Out*, curated by Terry R. Myers, January 4-February 1.  
Shoshana Wayne Gallery, Los Angeles, California, January 3-31.
- 1991 Andre Emmerich Gallery, New York, *Abstract Painting: the '90's*, curated by Barbara Rose, December 19-January 25, 1992.  
Shoshana Wayne Gallery, Los Angeles, California, *The Lick of the Eye*, curated by David Pagel, July 20-September 12.  
Trenkman Gallery, New York, *Just Painting*, curated by Saul Ostrow, June 27-July 30.

- 1990 Cummings Arts Center, Connecticut College, New London, Connecticut, *Fluid Geometry*, curated by Stephen Westfall, November 7-December 14, illustrated in catalogue.  
Shoshana Wayne Gallery, Los Angeles, California, *The Ends of Paintings: The Edges of Abstractions*, curated by David Pagel, September 11-October 6, illustrated in catalogue.
- 1989 Rutgers Barclay Gallery, Santa Fe, New Mexico, Summer.  
Nina Freudenheim Gallery, Buffalo, New York, *Small Paintings*, March 25-April 19.  
The Institute of Art, Flint, Michigan, *Four Painters*, curated by John Yau, January 22-February 26, illustrated in catalogue.
- 1988 Ruth Siegel Gallery, New York, June 29-July 29.  
Nina Freudenheim Gallery, Buffalo, New York, *Five Painters*, April 23-May 24.  
Nina Freudenheim Gallery, Buffalo, New York, *Works on Paper*, January 3-31.
- 1987 Michael H. Lord Gallery, Chicago Navy Pier, May.
- 1986 Michael H. Lord Gallery, Chicago Navy Pier, May.  
Galleria Carini, Florence, Italy, January, illustrated in catalogue.
- 1985 Michael H. Lord Gallery, Milwaukee, Wisconsin, October.  
Fabian Carlsson Gallery, London, England, *More Than Meets the Eye, 9 Painters from New York*, August 7-September 14.  
Michael H. Lord Gallery, Chicago Navy Pier, May.  
Drew University, New Jersey, *The Nancy Graves Collection*, February 8-March 8.

- 1984 One Penn Plaza, New York, *Luxe, Calme, et Volupte*, curated by John Yau, October 1-January 11, 1985.  
Acquavella Contemporary Art, Inc., New York, September 17-October 27.  
Sutton Gallery, New York, *From A to Z*, April.  
New York Studio School, New York, *Drawing With Respect to Painting*, Curated by David Reed, February 24-March 28, Artist's statements in catalogue.
- 1982 National Museum of Greece, Athens, *Paintings from the Houston Museum*, September-October, illustrated in catalogue.
- 1981 Acquavella Contemporary Art, Inc., New York, *Paper Works*, September 8-30.  
Nina Freudenheim Gallery, Buffalo, New York, *Drawing Show*, January.
- 1980 Leo Castelli Gallery, New York, *Drawings*, December.  
Loch Haven Art Center, Orlando, Florida, November.  
Toni Birckhead Gallery, Cincinnati, Ohio, November.  
Gallery 700, Milwaukee, Wisconsin, *The Continuing Tradition of American Abstraction*, curated by Donna Harkavy and Holden Luntz, November, illustrated in catalogue.  
Acquavella Contemporary Art, Inc., New York, *Works on Paper*, September.  
Monique Knowlton Gallery, New York, January.
- 1979 Grey Art Gallery, New York University, New York, *American Painting:*



*The Eighties*, curated by Barbara Rose, September-October, 1979, Illustrated with artist's statements in catalogue. Also shown at:

Contemporary Arts Museum, Houston, October-November, 1979;  
 Musee des Beaux Arts, Nantes, France, February-March, 1980;  
 The American Center, Paris, April-May, 1980;  
 Helsingen Taidetelo, Helsinki, Finland, August 27-September 15, 1980;  
 Neue Galerie Sammlung Ludwig, Aachen, Germany, September 27-October 20, 1980;  
 Museum Moderner Kunst, Vienna, Austria, November, 1980-January, 1981;  
 Tel Aviv Museum, Tel Aviv, Israel, February 4-April 5, 1981;  
 National Gallery, Budapest, Hungary, September 2-27, 1981;  
 Galeria Studio, Warsaw, Poland, October 5-31, 1981;  
 Pinacoteca Provinciale, Bari, Italy, November 7-29, 1981;  
 Teatro del Salcone, Genoa, Italy, December, 1981-January, 1982;  
 Palacio de la Virreina, Barcelona, Spain, February-March, 1982;  
 Calouste Galbenkian Foundation, Lisbon, Portugal, April-May, 1982;  
 Galeria de la Caixa, Madrid, Spain, June-July, 1982.

Janie C. Lee Gallery, Houston, *The New American Painting*, October-November.  
 Monique Knowlton Gallery, New York, July.  
 Acquavella Contemporary Art, Inc., New York, *Peter Robbie, Mark Schlesinger, Catherine Warren*, June-August.  
 Nabisco World Headquarters, New Jersey, May.  
 Harold Reed Gallery, New York, *New York, New Talent*, 1979, April 5-21, Illustrated in catalogue.

## AUSGEWAHLTE BIBLIOGRAPHIE/SELECTED BIBLIOGRAPHY

- 1997 Carina Plath, *When is painting? Tradition and Topicality in the Paintings of Mark Schlesinger*, (exhibition catalogue, illustrated). Germany: Rolf Hengesbach.  
 Carina Plath, "Mark Schlesinger in den Räumen für Neue Kunst", *Das Kunst-Bulletin*, January-February, p. 43, Illustrated.
- 1996 Christiane Müller, "Der Betracht wird auf Spurensuche geschickt", *Westdeutsche Zeitung*, November 26, p. 19.
- 1995 Christiane Müller, "Das Spiel des Künstlers mit den Augen, Mark Schlesinger und seine 'Paintings'", *Westdeutsche Zeitung*, March 17, p. 19.  
 Christiane Müller, "Paintings, Mark Schlesinger", *Westdeutsche Zeitung*, March 12, p. 18.  
 Albert Mobilio, *Mark Schlesinger, Paintings*, (exhibition catalogue, illustrated). Germany: Rolf Hengesbach.
- 1994 Mario Naves, "Mark Schlesinger", *The New York Review of Art*, May, pp. 18-9.  
 David Pagel and John Yau, *Mark Schlesinger, Paintings 1993*, (exhibition catalogue, illustrated). New York, N.Y.:Lipton/Owens Company.  
*Art News*, February, p. 138.
- 1993 Vivien Raynor, "Color Relationships in Valhalla, Family Ties in White Plains", *The Sunday New York Times*, November 7, p. 28.
- 1992 Jeffrey Schaire, "Notes from the Editor- 'Against the Emptiness'", *Art & Antiques*, March, p. 10.  
 Shirley Kaneda and Saul Ostrow, "Mark Schlesinger", *Lapiz*, February, p. 68, Illustrated.

- Brooks Adams, "Mark Schlesinger at Amy Lipton", Art in America, February, pp. 113-4, Illustrated.
- Marek Bartelik, "Sztuki Plastyczne, Nowojorska Kronika Kulturalna", Nowy Dziennik, January 25-6, p.7, Illustrated.
- John Yau, "Mark Schlesinger", Artforum, January, p. 106, Illustrated.
- David Pagel, "Mark Schlesinger", Arts Magazine, January, p. 67, Illustrated.
- 1991 Lisa Liebman, The New Yorker, November 11, 1991, p. 16.
- Alisa Tager, "Colors", Lapiz, October, pp. 62-5, Illustrated.
- Carol Volk, "Openings-'On the Edge'", Art & Antiques, October, p. 24, Illustrated.
- Patrick Pacheco, "The New Faith in Painting", Art & Antiques, May, pp. 56-69, 96-7, Illustrated.
- David Pagel, "The Ends of Paintings: The Edges of Abstractions", Artspace, January/February, pp. 42-49, Illustrated.
- 1990 William Zimmer, "'Fluid Geometry': Six Painters Offer Expressionistic Shapes", The Sunday New York Times, December, 9.
- Susan Kandel, "L.A. in Review", Arts Magazine, December, p. 109, Illustrated.
- Peter Frank, LA Weekly, September 19.
- Stephen Westfall, Fluid Geometry (exhibition catalogue, illustrated). New London, Connecticut: Connecticut College.
- David Pagel, The Ends of Paintings: The Edges of Abstractions (exhibition catalogue, illustrated). Los Angeles, California: Shoshana Wayne Gallery.
- 1989 Gail Graham, "Artists bring diversity to DeWaters", The Flint Journal, January 29, p. G-5.
- Karyn D. Collins, "These artists keep painting from drying up", The Flint Journal, January 22, p. G-1.
- John Yau, Four Painters (exhibition catalogue, illustrated). Flint, Michigan: The Institute of Art.
- 1988 Barbara Rose, Autocritique, Essays on Art and Anti-Art, 1963-1987. New York: Weidenfeld and Nicolson, New York.
- Richard Huntington, "It pays to take abstractionism seriously", Buffalo News, May 6, p. 24.
- 1987 John Yau, Norman Bluhm: Works on Paper, 1947-87 (exhibition catalogue). Clinton, New York: Hamilton College.
- 1985 Richard Hertz, ed. Theories of Contemporary Art. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, p.71.
- Monica Bohm-Duchen, "Nine Painters from New York", Flash Art, October/November, p. 56.
- Douglas C. McGill, "For Artists, New Paths to Success", The New York Times, April 11.
- Sara Lynn Henry, The Graves Donation (exhibition catalogue). New Jersey: Drew University Press.
- Michael Brenson, "Luxe, Calme, et Volupte", The New York Times, January 4.
- 1984 Ellen Lee Klein, "Group Show at Acquavella", Arts Magazine, December, p.35.
- John Russell, The New York Times, August 10.
- 1982 Janice Oresman, Lehman Brothers Kuhn Loeb, Inc. Art Collection. New York: Lehman Brothers Kuhn Loeb, Inc.

- 1981 Susan Putterman, "Mark Schlesinger", Arts Magazine, November, p. 3, Illustrated.  
Hilton Kramer, The New York Times, November 20.
- 1980 Florence Isaacs, Prime Time, December, p. 49, Illustrated.  
James Auer, "Manhattan Modern", Milwaukee Journal, December 7.  
Dean Jensen, Milwaukee Sentinel, November 28.  
Donna Harkavy and Holden Luntz, The Continuing Tradition of American Abstraction (exhibition catalogue, illustrated). Milwaukee, Wisconsin: Gallery 700.
- Jacques Michel, "La Peinture Recomence", Le Monde, April 23.
- 1979 Nina French-Frazier, Art International, December.  
Mimi Crossley, Houston Post, November 2, p. 16E. Illustrated.  
Hal Foster, "A Tournament of Roses", Artforum, November.  
Donna Tennant, "Technique Preoccupies Painters in Lee Show", Houston Chronical, October 12.  
Gerrit Henry, "New Talent", ArtNews, October, pp. 122-23.  
Adix, September, Illustrated with artist's statement.  
John Perreault, SoHo Weekly News, September 27, p. 59, Illustrated.  
Hilton Kramer, "Neo-Modernists- A Sense of Deja-Vu", The Sunday New York Times, September 23.  
Barbara Rose, American Painting: The Eighties (exhibition catalogue, illustrated). New York; The Grey Art Gallery, NYU.  
Madelaine Burnside, "Mark Schlesinger", Arts Magazine, September, Illustrated.  
ArtWorld, Summer, Illustrated.  
Carter Ratcliff, New York, New Talent, 1979 (exhibition catalogue, illustrated). New York: Harold Reed Gallery.

Photoachweis/Photography Credits  
Photograph of Artist By Julie Trempe  
All other photographs Courtesy of Gallery

Computer scanning on pages 22-23 by  
Matt Marello

Übersetzungen/Translation from the  
german by Gregory Harwell



