

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 18: Collaboration Edward Ruscha

Artikel: Ed Ruscha : against type the silhouette painting of Edward Ruscha = Gegenspieler seiner selbst die Silhouettenbilder Edward Ruschas

Autor: Knight, Christopher / Kammenhuber, Anna

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681191>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

AGAINST TYPE

The Silhouette Paintings of Edward Ruscha

By now, it is certainly a cliché to assert that painting operates as a field of language. In the 1980s the bibliography avowing as much has grown to immense proportions. The academies, having fully absorbed and extrapolated the doctrine in all its resplendent nuance, dutifully pass it on. The exhibition arenas, from galleries to museums to international expositions, are filled to overflowing with pictures-as-literal-texts.

Given the viscous and engorging glut, which sometimes seems on the verge of bringing art's ragged and necessary gyrations to a grinding halt, the timing couldn't have been better for the arrival of Edward Ruscha's recent silhouette paintings. This oddly eloquent master of the vernacular "painted word," who managed to expand Jasper John's waxen ruminations on linguistic signs into fully environmental scale a generation ago, has suddenly drained written language from his art. The fuzzy, velvety soft, densely absorbent silhouettes somehow seem to be shadows (or

ghostly shades) left behind by vanished words. Sometimes, in a device as brilliantly seductive as it is devastatingly simple, Ruscha now inserts empty blocks of horizontal white space into the scene – a fill-in-the-blanks gesture that asks you to complete the image with your own private backstage text.

The silhouettes are not exclusive in Ruscha's current output. He still produces paintings and drawings that pair block-letter words, rendered by hand, with suggestive images, such as "city boy" spelled out on an aerial view of the luminously jeweled grid of nighttime Los Angeles; and he's been making some image-only pictures, too, such as an intense, vaguely ominous American flag in full baroque flutter against a raging, Technicolor sky. But Ruscha's interest in the wordless silhouettes, which signals a new level of complexity in his already intricate art, has been emphatic. Provocatively, these recent paintings stand in an unusual relationship to his previous achievement.

"I Dont Want No Retro Spective" announced the pink pastel drawing that graced the cover of the catalogue to Edward Ruscha's mid-career retrospective exhibition in 1982. The nervous

CHRISTOPHER KNIGHT is the art critic at the Los Angeles Herald Examiner.

declaration flatly voiced a fear – part superstition, part rational avowal, but wholly common among artists – that a retrospective reckoning inevitably gives birth to an aesthetic paralysis and a career lull. The drawing employs numerous elements that have come to be identified with Ruscha's art. Its image is language. The language is the kind overheard backstage, in private, not for public consumption. The sentiment is a cliché, which means it is shared by many and therefore socially authentic. The absence of an apostrophe in the contraction, "Dont," and especially the quirky splitting of the offending word, "Retro Spective," give the simple sentence a considered deliberateness and a poetic lilt.

Finally, and perhaps most important of all, to voice the trepidation so prominently was classic Ruscha; for the placement of an anti-retrospective statement on the cover of a retrospective catalogue plays against the very situation in which it is encountered. Tellingly, the three pivotal moments in the development of Ruscha's art to date have been characterized by this explicitly contrary positioning. It's the kind of move a Hollywood director might describe as "playing against type."

One of those moments is the seemingly sudden appearance of the exceptional new silhouette paintings of the last three years. The other two, however, came twenty years before the retrospective; they were nearly simultaneous. In 1962, a productive outburst saw the first

EDWARD RUSCHA, *LARGE TRADEMARK WITH EIGHT SPOTLIGHTS* /
GROSSES MARKENZEICHEN MIT ACHT SCHEINWERFERN, 1962,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 67 x 132" / 170 x 335 cm.



EDWARD RUSCHA, *STANDARD STATION, AMARILLO, TEXAS, 1963*,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 65 x 121 1/2" / 165 x 308,6 cm.

articulation of many of the pictorial ideas that would fuel his art for the next 25 years. Building upon initial forays started in 1961, he made a sequence of word-paintings that included the earliest example of language exploded to environmental proportions: the blaring logo of 20th Century Fox, in the picture titled *LARGE TRADEMARK WITH EIGHT SPOTLIGHTS*. That same year, Ruscha published his first thin volume of straightforward, deliberately ordinary snapshots, a book whose title succinctly described the photographic contents: *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS*.

TWENTYSIX GASOLINE STATIONS was a photographic voyage home. The intentionally inartistic pictures documented gas stations along Route 66, the great modern highway that formed an asphalt trail for westward migration across the United States before the network of freeways and superhighways was built. Ruscha had been born in Omaha, Nebraska, and raised in Oklahoma City, Oklahoma; he had completed his own trek west from the American heartland by loading up his car and moving to Los Angeles in 1956. But in this book he maneuvered a sharp U-turn: beginning with a gas station in Southern California, the sequence of photographs follows a journey in the opposite direction, to Arizona, New Mexico, Texas and Oklahoma.

As the curator Henry Hopkins once pointed out, the sequence of gas stations within each state does not conform to the geographical sequence found on a roadmap. (Of course, neither do the

painted maps of the United States by Jasper Johns follow normal expectations, and Johns is an artist whose displaced ways of thinking were critical to the development of Ruscha's own.) The final photograph in the home-again odyssey departs from the west-to-east, state-by-state sequence, too, ending the journey somewhere other than Oklahoma: The picture of a Fina gas station in Texas offers a cinematic closing pun – "The End" – while confirming once more that you can't, indeed, go home again.

Ruscha's *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS* certainly partakes of a highly personal narrative. Yet the book nonetheless exudes a generic appeal that is as far from the autobiographical assertions of the expressive self as the dumb snapshots of commonplace gas stations are remote from the gestural bravura of Abstract Expressionist paintings. As a student at Chouinard Art Institute (now CalArts) in the late 1950s, the young artist had painted in an Abstract Expressionist manner derived from the example of Willem de Kooning and Franz Kline. His achievement as a painter in the early 1960s lay precisely in having absorbed the lessons of Abstract Expressionism, but in simultaneously having turned his back on the newly consolidated style. For Ruscha's mature work treated painting not merely as a means toward expression of the artist's interior life but, equally, as a culturally inflected sign.

Language – and especially generic language, such as that specified by *LARGE TRADEMARK...* – was the means through which the expressive self was drained from Ruscha's painting. With the new precedent of Jasper Johns (as well as a distinct interest in the work of Robert Rauschenberg and Marcel Duchamp), and skillfully trained in commercial graphic design and the pictorial language of advertising, Ruscha deftly executed another about-face. In his painting, the rhetoric of Abstract Expressionism was subsumed within the very language of mass culture, the vernacular against which it had been so carefully counterposed.

On wide, horizontal canvases that conformed to the lateral spread of the landscape, Ruscha

painted gas stations gloriously crowned by the trumpeting logo of Standard Oil, as well as a familiar Los Angeles drive-in coffee shop called Norm's. On the occasion of his retrospective, the critic Dave Hickey wryly noted that, with such paintings, the artist was happily spelling out the modern assault on mass culture and its relentlessly encroaching "standards and norms."

Plucking written language out of his paintings now is akin to having inserted written language 25 years ago. By 1961–62, Abstract Expressionism was the stultifying artistic authority – the American model or type – against which Ruscha moved. At the age of 25, he was engaged in the venerable practice of artistic patricide. A different, older generation needed to be usurped. Today, literal text itself has been transformed into a stultifying type, and Ruscha's silhouettes gain some assertive punch by playing against this new constriction. But there's a catch. The "standards and norms" of the present are those that his own art, along with that of many others, has been instrumental in constructing. The shadow play of his new paintings thus takes on a slightly different cast, one in which memory and personal narrative double back upon themselves.

Ruscha's silhouette paintings, which are often sooty black or deep blue, but which sometimes employ colors other than those suggesting dusk or nighttime, feature two prominent themes: domesticity and westward migration.

Home and hearth are the leitmotif of *DIGIT HOUSE*, *HOME POWER*, *HOUSE OF TRUST*, *F HOUSE*, *PINE SETTING* (in which a tract home is comfortably nestled) and *JOCKEY*, which features the image of a suburban lawn ornament common in the 1950s. *YOUR NAME* features the image of a house, underneath which is printed the still-empty identifying tag, "Name: _____." *AFFILIATION* does the same, albeit with the image of a neighborhood church (the house of God). Perhaps the most potent of all the silhouette paintings is the domestic image of three houses receding in the distance, with progressively smaller, and yearningly empty, blank spaces

EDWARD RUSCHA, *F HOUSE*, 1987,
ACRYLIC ON CANVAS / ACRYL AUF LEINWAND,
46 x 80" / 117 x 203 cm.



forlornly left beneath them: NAME, ADDRESS, PHONE.

The historical trek west across the American continent is conjured in a variety of images of horses, desert cactuses, howling coyotes, Mexican señoritas and, especially, several pictures of Conestoga wagon trains. In this context, Ruscha's contemporaneous paintings of four-masted sailing ships take on the suggestive aura of European exploration of the Western Hemisphere. (Conestoga wagons, in which settlers from the Atlantic coast made the perilous journey west toward the Pacific in the 19th Century, were commonly known as "prairie ships.") Among the earliest is

CABLES, FITTINGS, from 1985, in which the moorings of a great ship's sails are keen-edged black silhouettes set against a flaming red/orange sky. Once in a while, westward migration merges with domesticity in the same painting, as in the self-explanatory image called TEEPEES, or the one of two precariously listing ships wittily titled MAN, WIFE.

Ruscha's recent paintings encompass the aura of his prior work. In part, the recollection is formal. Often he calls upon a graphic device that is familiar from his very earliest paintings: sharp, diagonal compositions recur. The looming logo of a movie studio in *LARGE TRADEMARK WITH*

EIGHT SPOTLIGHTS (1962) is echoed in a painting such as the 1987 DRY FRONTIER, which is positively cinematic in the raking angle of vision it assumes – the creaky, lumbering wagon train passes you by as if you, or a camera, were lying on the ground, a conventional shot you've seen in a hundred ordinary Westerns. The compositional device accomplishes two expressive aims. First, it conveys a pictorial sense of vast distance, which translates in the mind into emptiness, solitary loneliness and the passage of time. Second, it imparts a look of effortful struggle, a Sisyphian climb up an endlessly repeating hill.

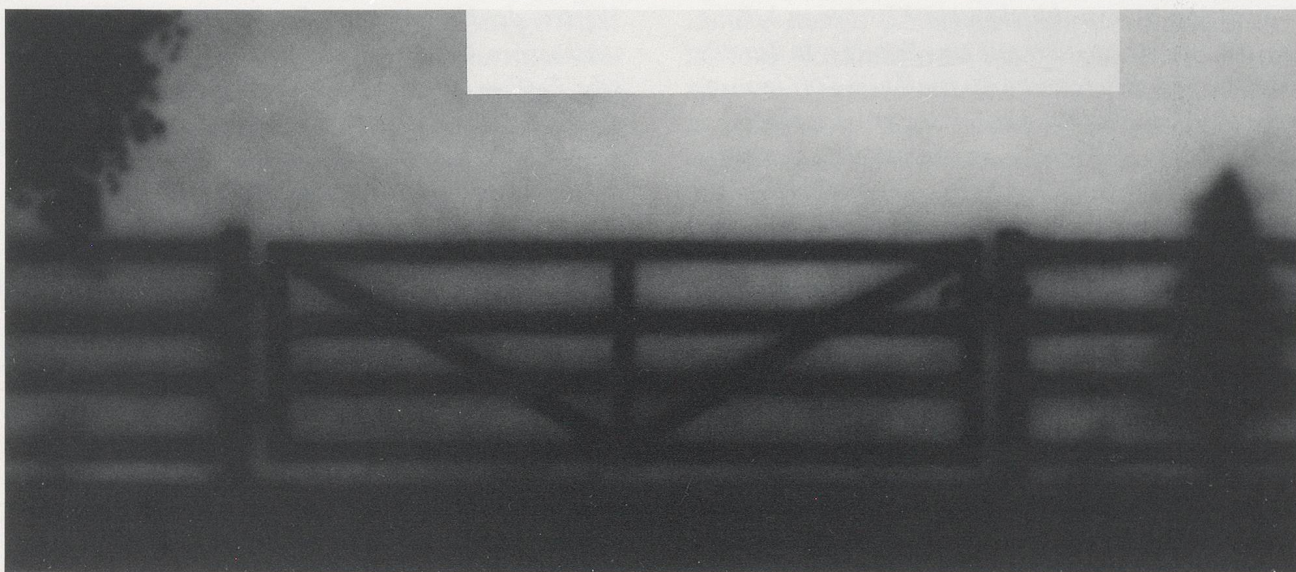
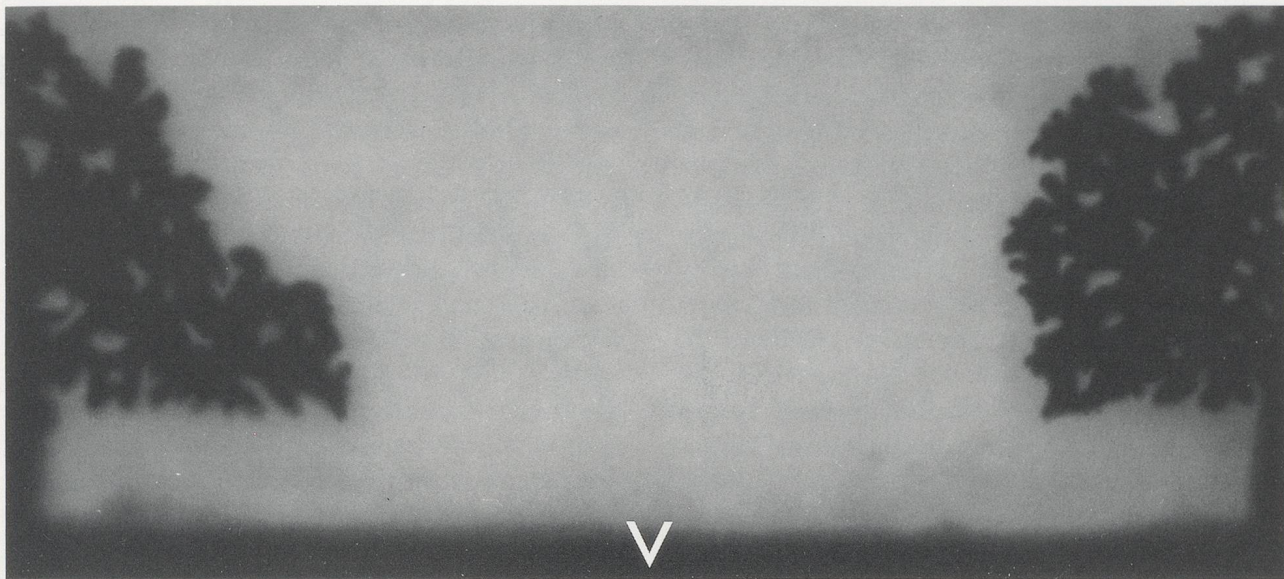
More importantly, the sense of displacement, of homelessness and continual uprootedness, is a primary theme of his silhouettes, even as it was in 1962 with TWENTYSIX GASOLINE STATIONS. To look at the radiantly glowing image of a curly headed, doll-like figure, dressed in crisp petticoats and emerging from a deep blue field, in the 1986 silhouette drawing, LITTLE WHITE GIRL, is to summon inescapable memories of Hollywood's living doll of the 1930s, Shirley Temple. Yet the specter (and an oddly ominous specter it is) in Ruscha's drawing of the little moppet who was cast in the movies again and again as the quintessential homeless waif, suddenly elicits memories of the artist's own classic word-painting of another foundling of the Great Depression: the round-eyed Little Orphan Annie. Add to this resonantly echoing scenario the 1986 companion drawing, LITTLE BLACK GIRL, and America's identity as "a place of displacement" sounds more deeply still, as it strikes a slightly different chord that harkens back to the civil rights movement so important to the ethos of the 1960s.

Such glancing allusions to Ruscha's own pop paintings, books and drawings of the 1960s enfold narrative pictures of mass culture itself into the artist's on-going meditations on displacement. In 1962, when Ruscha made his gas station book, it was a photographic cousin of Jack Kerouac's slightly earlier novel of contemporary dislocation, ON THE ROAD. In addition, it alluded to a TV show called ROUTE 66, which was at the peak of its ample popularity. ROUTE 66 starred two attractive

young sidekicks, who drove their red Corvette convertible through an open-ended series of adventures on a ceaseless journey through the modern American west. The show was far from a programming anomaly in 1962, although it was dressed in an untypical disguise. For four years the television schedule had been jammed with shows on western themes, and that year saw a dozen: HAVE GUN/WILL TRAVEL, GUNSMOKE, and BONANZA; CHEYENNE, THE RIFLEMAN, and MARSHALL DILLON; LARAMIE, WAGON TRAIN, and THE VIRGINIAN; THE WIDE COUNTRY, RAWHIDE and even THE ROY ROGERS – DALE EVANS VARIETY HOUR. Two guys in a sleek Corvette wandering Route 66 were just a couple of motorized mavericks, restlessly roaming the asphalt edge of the new frontier. The ghostly disappearance of ROUTE 66 – and of WAGON TRAIN and of Ruscha's own prolapse odyssey, TWENTYSIX GASOLINE STATIONS – casts a shadow that is projected onto the canvas of the painter's UNCERTAIN FRONTIER of 1987.

In this way, a primary difference between Ruscha's word-paintings and his silhouettes is the difference between speaking and listening. (Youthfulness is characterized by an energetic urge to speak, maturity by the difficult need to listen.) Part of the charm of his recent paintings is thus the seeming contradiction between pictures that are marked by uncomplicated simplicity and the way manifold layers keep getting added on. The silhouettes are like carefully constructed vessels that, miraculously, keep accepting more and more without ever quite filling up. Here, Ruscha pries open a fundamental principle of mass culture and turns it to his own ends: mass-culture pictures of the world are ambiguous enough as to be essentially void and thus able to become receptacles for most any viewer's firm convictions or shapeless aspirations. At the same time, the contours of the artist's silhouettes deftly pin down the venerable tradition within which the insoluble conflict resides. Ruscha's art is a vivid, and sometimes sweetly poignant, silhouette of the displaced psyche that fitfully inhabits mass culture.

*EDWARD RUSCHA, VICTORY, 1987,
ACRYLIC ON CANVAS/ ACRYL AUF LEINWAND, 40 x 90 " / 102 x 229 cm.*



*EDWARD RUSCHA, SHUT THIS GATE/ SCHLIESS DIESES TOR, 1987,
40 x 90 " / 102 x 229 cm.*

G E G E N S P I E L E R S E I N E R S E L B S T

Die Silhouettenbilder Edward Ruschas

Inzwischen ist es wohl schon ein Klischee zu behaupten, die Malerei operiere wie eine Sprache. In den 80er Jahren ist die Literatur zu diesem Thema ins Immense angewachsen. Und die Akademien geben, nachdem sie ihre Doktrin in all ihren Schattierungen in sich aufgenommen und extrapoliert haben, diese pflichtbewusst weiter. Der Ausstellungszirkus, von den Galerien über die Museen bis hin zu den internationalen Shows, ist von Bildern-als-wörtlich-genommenen-Textbildern geradezu überfüllt.

Bei dem trägen, alles verschlingenden Überfluss, der manchmal drauf und dran zu sein scheint, die holprigen und unvermeidlichen Windungen der Kunst zu einem abrupten Halt zu bringen, hätte der Zeitpunkt für das Erscheinen der neuen Silhouettengemälde Edward Ruschas kaum günstiger sein können. Dieser selten eloquente Meister des «gemalten

Wortes» der Umgangssprache, dem es einst gelang, die wächsernen Grübeleien Jasper Johns' über linguistische Zeichen auf Lebens-Format zu bringen, hat die geschriebene Sprache nun plötzlich aus seiner Kunst eliminiert. Die verschwommenen, samtweichen und kräftig absorbierenden Silhouetten erscheinen gleichsam als Schatten (oder schattenhafte Geistergebilde) verschwundener Worte. Ruscha fügt des öfteren in brillant verführerischer, ebenso wie erschütternd einfacher Weise horizontale, weisse Blöcke leeren Raumes in seine Bilder ein – eine Aufforderung zum Ausfüllen der leeren Felder und zum Vervollständigen der Bilder durch eigenen, privaten Hintergrundtext.

Nicht alle aktuellen Werke Ruschas enthalten Silhouetten. Bei gewissen seiner Gemälde und Zeichnungen werden noch immer von Hand ausgeführte Wörter in Blockschrift mit suggestiven Bildern zusammengebracht, wie beispielsweise dort, wo über einer Luftansicht des nächtlichen, bunt erleuchteten Los Angeles «City Boy» geschrieben steht. Einige seiner

CHRISTOPHER KNIGHT ist Kunstkritiker des Los Angeles Herald Examiner.

Werke sind auch rein bildlich, so zum Beispiel eine intensive, leicht bedrohlich wirkende amerikanische Flagge, die vor einem tobenden Technicolor-Himmel in barockem Schwung flattert. Ruschas jetziges Interesse an wortlosen Silhouetten, das auf eine neue Ebene der Komplexität in seiner bereits vielschichtigen Kunst schliessen lässt, ist sehr ausgeprägt. In provokativer Weise stehen diese neusten Gemälde nämlich in einem ungewohnten Verhältnis zu seinen früheren Werken.

«I Dont Want No Retro Spective» (Ich will keine Retro-Spektive), verkündet die Pastellzeichnung in Pink, die den Umschlag zum Katalog der Retrospektive Edward Ruschas von 1982 schmückt. Diese nervöse Manifestation war zweifelsohne Ausdruck einer gewissen Beängstigung – teils Aberglaube, teils rationales Geständnis, jedoch unter Künstlern durchaus üblich –, dass nämlich eine retrospektive Abrechnung unweigerlich eine Paralyse auf Seiten der Ästhetik und eine schöpferische Flaute mit sich bringt. In dieser Zeichnung verwendet er zahlreiche Elemente, die auch sonst jeweils mit Ruschas Kunst in Verbindung gebracht werden. Ihr Bild ist die Sprache. Die Sprache ist der fromme, nicht hörbare Text hinter der Bühne, privat, nicht für die Öffentlichkeit bestimmt. Die Empfindung ist ein Klischee, von vielen geteilt und deshalb sozial authentisch. Das Fehlen des Apostrophs im Ausdruck «Dont» und insbesondere die gerissene Trennung des leicht anstössig wirkenden Ausdrucks «Retro Spective» verleihen dem einfachen Satz eine überlegte Absichtlichkeit und eine poetische Note.

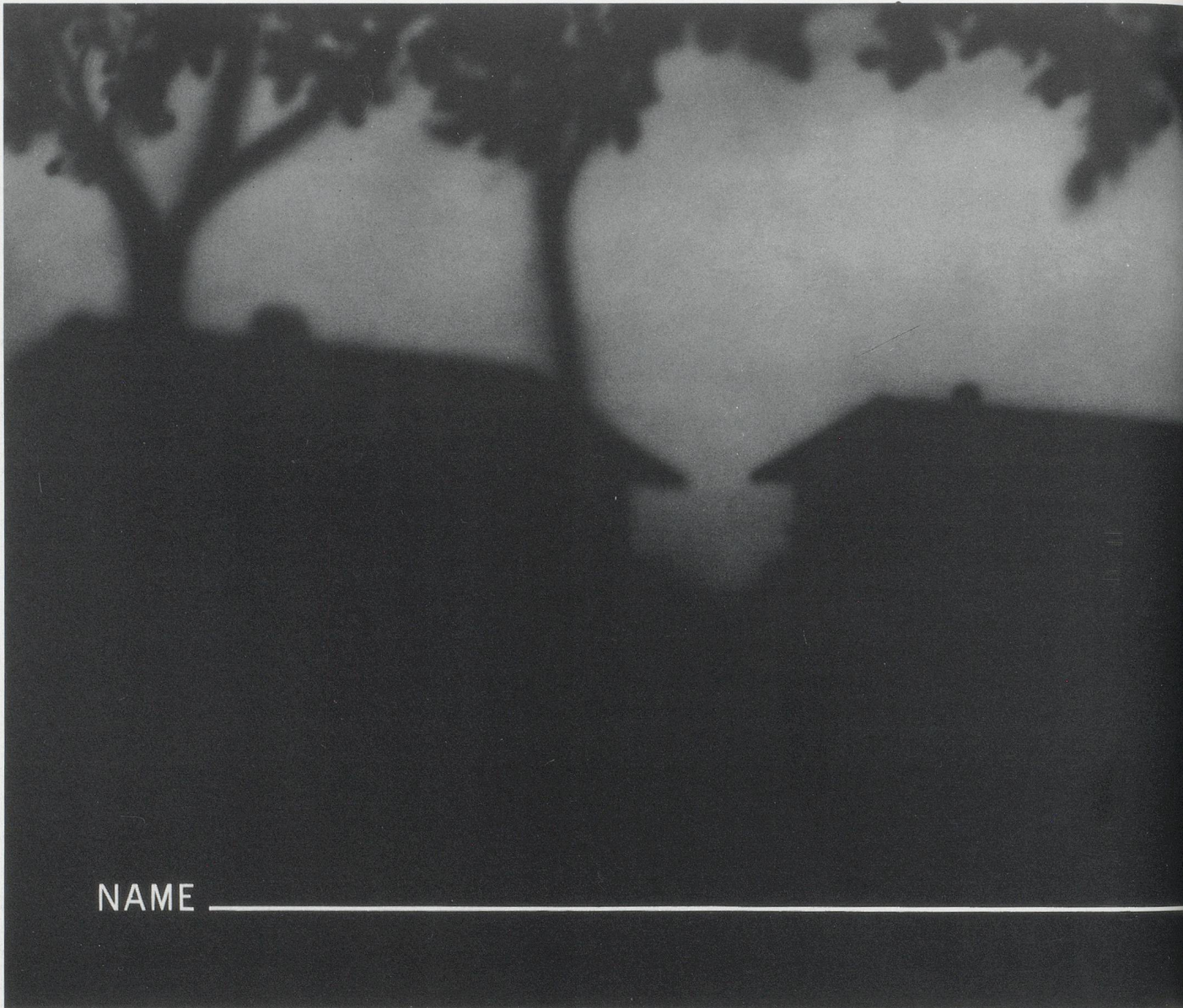
Vielleicht am allerwichtigsten von allem war schliesslich die Tatsache, dass die so offene Artikulierung der Furcht klassisch Ruscha war. Denn die Verwendung einer Aussage gegen die Retrospektive auf dem Umschlag des Retrospektive-Katalogs richtet sich genau gegen die Situation, in der wir ihr begegnen. Bezeichnenderweise waren die drei zentralen Momente in der Entwicklung von Ruschas Kunst bisher genau durch diese ausdrücklich gegensätzliche Positionierung charakterisiert. Es ist die Art von Bewegung, die ein Hollywood-Filmregisseur vermutlich mit «playing against type» bezeichnen würde (playing against type: einer üblichen, klischeehaften Rollendarstellung seine eigene entgegenhalten).

Eines jener Momente ist das scheinbar plötzliche Auftreten der aussergewöhnlichen, neuen Silhouet-

tengmälde Ruschas der vergangenen drei Jahre. Die anderen beiden Momente jedoch gehören der Zeit 20 Jahre vor der Retrospektive an und traten sozusagen simultan auf. Im Jahre 1962, während einer produktiven Schaffensperiode, erfolgte die erste Artikulierung zahlreicher Bildthemen, die während der darauffolgenden 25 Jahre in seine Kunst einfließen. Auf die anfänglichen Streifzüge aufbauend, die 1961 begannen, brachte Ruscha eine Reihe von Wortgemälden heraus, die die frühesten Beispiele der Sprache in übergrossen Proportionen einschlossen: das überwältigende Logo von 20th Century Fox in dem Bild LARGE TRADEMARK WITH EIGHT SPOTLIGHTS (groses Warenzeichen mit acht Scheinwerfern). In demselben Jahr veröffentlichte Ruscha auch seinen ersten, dünnen Band einfacher, bewusst alltäglicher Momentaufnahmen, ein Buch, dessen Titel den fotografischen Inhalt in prägnanter Weise wiedergab: TWENTYSIX GASOLINE STATIONS (Sechszwanzig Tankstellen).

TWENTYSIX GASOLINE STATIONS war eine fotografische Heimreise. Die bewusst kunstlosen Aufnahmen dokumentierten Tankstellen entlang der Route 66, des grossen, modernen Highway, der die Strasse in den Westen der Vereinigten Staaten bildete, bevor das ganze Netz der Freeways und Superhighways gebaut wurde. Ruscha war in Omaha, Nebraska, geboren worden und in Oklahoma City, Oklahoma, aufgewachsen. Er hatte seine eigene Wanderung von der Mitte des Kontinentes in den Westen vollzogen, indem er 1956 seinen Wagen beladen und nach Los Angeles gezogen war. In dem genannten Buch jedoch bewegte er sich in die entgegengesetzte Richtung: Mit einer Tankstelle in Südkalifornien beginnend, begab er sich bei dieser Fotoreihe nach Arizona, New Mexico, Texas und Oklahoma.

Wie Museumsdirektor Henry Hopkins einmal hervorhob, entspricht die Reihenfolge der Tankstellen innerhalb eines Staates jeweils keineswegs ihrer geographischen Anordnung auf der Strassenkarte. (Auch die von Jasper Johns gemalten Karten der Vereinigten Staaten entsprechen nicht den üblichen Erwartungen, und Johns ist ein Künstler, dessen spezielle Denkwege für die Entwicklung Ruschas von entscheidender Bedeutung waren.) Die letzte Aufnahme seiner Odyssee folgt ebenfalls nicht der Richtung von Westen nach Osten, Staat um Staat, sondern beendet die Reise



EDWARD RUSCHA, NAME —, 1987, ACRYLIC ON CANVAS/ ACRYL AUF LEINWAND, 59 x 145 1/2 "/ 150 x 370 cm.

irgendwo an einem anderen Ort als Oklahoma: Es ist das Bild einer Fina-Tankstelle in Texas, welches das filmische Ende — «The End» — liefert, während einmal mehr bestätigt wird, dass man eben nicht einfach nach Hause zurückkehren kann.

Ruschas TWENTYSIX GASOLINE STATIONS hat durchaus etwas von einer ausgesprochen persönlichen

Erzählung an sich. Trotzdem übt das Buch jedoch eine allgemeine Anziehungskraft aus, die sich so weit von den autobiographischen Geltendmachungen des expressiven Selbst entfernt befindet, wie die stummen Momentaufnahmen alltäglicher Tankstellen von der gestischen Bravour der Gemälde des Abstrakten Expressionismus entfernt sind. Als Schüler des Choui-



nard Art Institute (heute CalArts) hatte der junge Künstler in den späten 50er Jahren nach den Regeln des Abstrakten Expressionismus gemalt, welcher den Beispielen Willem de Koonings und Franz Klines folgte. Seine Leistung als Maler der frühen 60er Jahre bestand genau darin, die Lektionen des Abstrakten Expressionismus in sich aufgenommen zu haben, dem

neu konsolidierten Stil jedoch gleichzeitig den Rücken zuzuwenden. Das reife Werk Ruschas behandelte die Malerei nämlich nicht einfach als Ausdrucksmittel für das Innenleben des Künstlers, sondern ebenso als kulturell abgewandelte Zeichensprache.

Die Sprache – und insbesondere die Allgemesprache wie in LARGE TRADEMARK... – stellt das



EDWARD RUSCHA, LITTLE WHITE GIRL, 1986,
DRY PIGMENT AND ACRYLIC/TROCKENE PIGMENTE UND ACRYL,
60¹/₈ x 40¹/₄ "/>152,7 x 102,2 cm.

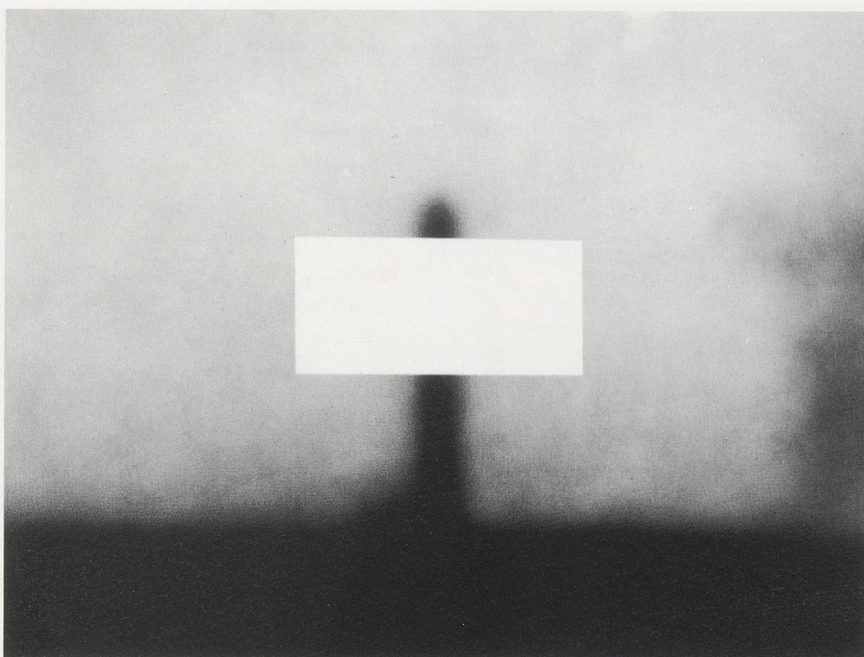


EDWARD RUSCHA, LITTLE BLACK GIRL, 1986,
DRY PIGMENT AND ACRYLIC/TROCKENE PIGMENTE UND ACRYL,
60¹/₈ x 40¹/₄ "/>152,7 x 102,2 cm.

Mittel dar, welches das expressive Ich aus den Gemälden Ruschas eliminierte. Dank des neuen Wegbereiters Jasper Johns (ebenso wie eines deutlichen Interesses am Werk Robert Rauschenbergs und Marcel Duchamps), und dank einer Ausbildung, die ihm Einblick in die kommerzielle Grafik und die Bildsprache der Werbung ermöglichte, führte Ruscha in geschickter Art und Weise eine erneute Kehrtwendung durch. In seiner Malerei gelang es ihm, die Rhetorik des Abstrakten Expressionismus in die Sprache der Massenkultur einzuverleiben, also in jene Umgangssprache, gegen die der Abstrakte Expressionismus so bewusst gesetzt worden war.

Auf breiten, horizontalen Leinwänden, die das Gefühl der Weite der Landschaft wiedergaben, malte Ruscha Tankstellen, die er mit dem überragenden Logo von Standard Oil krönte, oder auch das bekannte Drive-in-Café in Los Angeles, genannt Norm's. Anlässlich seiner Retrospektive bemerkte der Kritiker Dave Hickey verschmitzt, dass der Künstler mit solchen Gemälden den modernen Angriff auf die Massenkultur und deren schonungslos aufdringliche «Standards und Normen» geniesserisch aussprach.

Der jetzige Ausschluss der geschriebenen Sprache aus den Gemälden Ruschas lässt sich durchaus mit deren Einbringen vor 25 Jahren vergleichen. In den Jahren 1961–62 stellte der Abstrakte Expressionismus die nivellierende künstlerische Autorität – das amerikanische Modell und Vorbild – dar, gegen die sich Ruscha aufbäumte. Im Alter von 25 Jahren war er mit der würdevollen Ausübung des künstlerischen Vaternorms befasst. Eine andere, ältere Generation musste unterworfen werden. Heute hat der literale Text sich selbst zu einer nivellierenden Form entwickelt, und Ruschas Silhouetten verdanken einen Teil ihrer Ausdruckskraft der Tatsache, dass sie sich genau gegen diese neue Beengtheit richten. Einen Haken hat die Sache allerdings. Die «Standards und Normen» der Gegenwart sind genau diejenigen, zu deren Errichtung seine eigene Kunst, zusammen mit derjenigen zahlreicher anderer Künstler, wesentlich beigetragen hat. Das Schattentheater seiner neuen Gemälde nimmt somit eine leicht modifizierte Form an, eine, bei der die Erinnerung und das persönlich Erzählerische einander «Rücken an Rücken» entgegengerichtet sind.



EDWARD RUSCHA, SIGN THAT SAYS NOTHING / SCHILD DAS NICHTS SAGT, 1988

ACRYLIC ON CANVAS / ACRYL AUF LEINWAND, 36 x 48 7/8 / 91,4 x 122 cm.

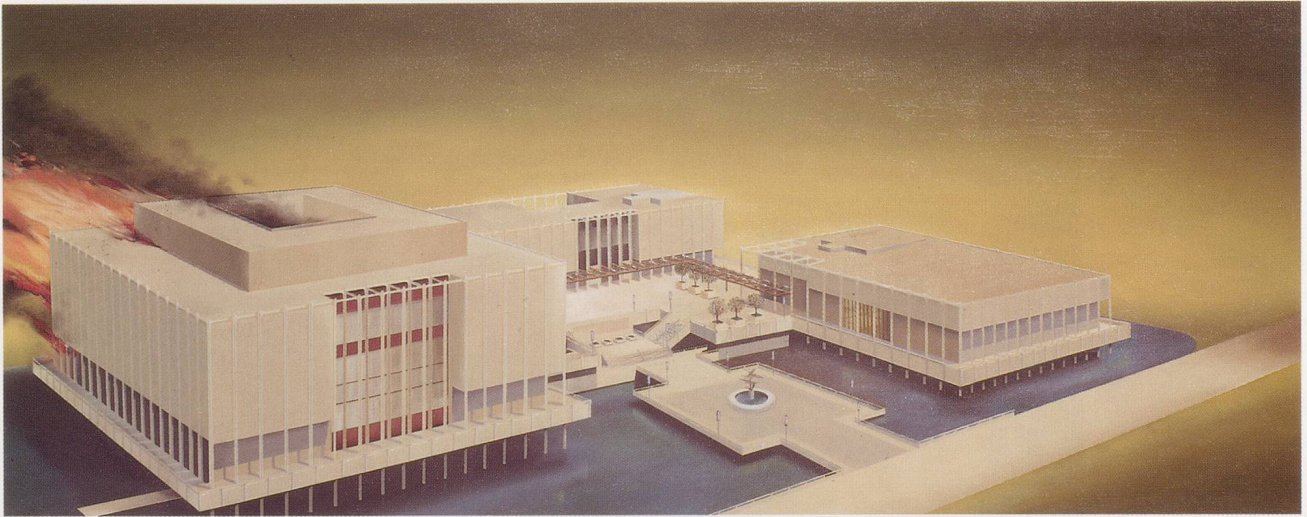
Bei Ruschas Silhouettengemälden, die oft russchwarz oder tiefblau sind, manchmal doch aber auch andere als diese an Dämmerung und Nacht erinnernden Farben enthalten, treten insbesondere zwei Themen hervor: die Häuslichkeit und der Zug gegen Westen.

So sind denn Heim und Herd das Leitmotiv in DIGIT HOUSE, HOME POWER, HOUSE OF TRUST, F HOUSE, PINE SETTING (ein massengefertigtes Haus, das bequem eingerichtet wird) und JOCKEY, mit dem Bild einer typischen Vorgartengestaltung, wie dies in den amerikanischen Vorstädten der 50er Jahre üblich war. YOUR NAME zeigt ein Haus, unter dem das noch leere Identifikationsschild gedruckt steht: «Name: _____». Dasselbe gilt für AFFILIATION, jedoch mit dem Bild einer Dorfkirche (das Gotteshaus). Das vielleicht eindrücklichste aller Silhouettengemälde ist dasjenige dreier Häuser, die zum Hintergrund hin entschwinden, mit immer kleiner werdenden, auffordernd leeren Feldern darunter: NAME, ADDRESS, PHONE.

Der historische Zug gegen Westen über den amerikanischen Kontinent wird in zahlreichen Darstellun-

gen von Pferden, Wüstenkakteen, heulenden Kojoten, mexikanischen Señoritas sowie insbesondere mehreren Bildern von Conestoga-Kutschenzügen heraufbeschworen. In diesem Kontext nehmen auch die damaligen Gemälde Ruschas von viermastigen Segelschiffen die suggestive Aura der europäischen Exploration der westlichen Hemisphäre an. (Die Conestoga-Kutschen, in denen die Siedler des 19. Jahrhunderts die gefahrenvolle Reise von der Atlantikküste gegen Westen zum Pazifik hin antraten, waren allgemein als «Prärienschiffe» bekannt.) Eines der frühesten dieser Bilder ist TABLES, FITTINGS aus dem Jahre 1985, auf dem die Vertäuung der Segel eines grossen Schiffes sich als messerscharfe, schwarze Silhouette gegen den glühend orangen Himmel abzeichnet. Hin und wieder verbindet sich der Zug gegen Westen mit der Häuslichkeit in ein und demselben Bild, wie beispielsweise in dem für sich sprechenden Bild TEEPIES (Indianerzelte) oder in demjenigen der zwei Schiffe mit bedenklicher Schlagseite und dem witzigen Titel MAN, WIFE.

Ruschas neueste Gemälde beziehen die Aura seiner früheren Werke mit ein. Teils ist die Erinnerung formaler Natur. Oft verwendet er grafische Mittel, die



EDWARD RUSCHA, LOS ANGELES COUNTY MUSEUM ON FIRE / BRENNENDES LOS ANGELES COUNTY MUSEUM, 1965-68,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 54 x 132 "/>

uns von seinen allerfrühesten Gemälden her vertraut sind.

Kompositionen in der Diagonale kehren wieder. Das aufragende Logo des Filmstudios in *LARGE TRADEMARK WITH EIGHT SPOTLIGHTS* (1962) wird erneut aufgenommen in einem Gemälde wie *DRY FRONTIER* (1987), welches dank seiner Perspektive von unten eine stark filmisch anmutende Wirkung erhält. Der knarrende, dahinrumpelnde Zug fährt am Betrachter vorbei, so wie wenn er bzw. eine Kamera auf dem Boden liegen würde: eine konventionelle Aufnahmesituation, die uns von Hunderten von Durchschnittswestern her vertraut ist. Dieses kompositorische Mittel verfolgt zwei expressive Ziele. Erstens vermittelt es ein bildliches Gefühl der weiten Entfernungen, was im Geiste des Betrachters mit Leere, Einsamkeit und dem Verstreichen der Zeit gleichgesetzt wird. Zweitens vermittelt es den Eindruck eines mühseligen Kampfes, eines an Sisyphusarbeit grenzenden Emporkletterns an einem endlosen Hang.

Noch wichtiger: Das Gefühl des Unterwegsseins, der Heimatlosigkeit und der allgemeinen Würzellosigkeit bildet ein primäres Thema der Silhouettenbilder, ebenso wie dies 1962 bei *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS* der Fall war.

Mit ihrer puppenartigen, in einen frischen Unterrock gekleideten Gestalt, die aus einem tiefblauen Feld

emporsteigt, ruft die Silhouettenzeichnung *LITTLE WHITE GIRL* (1986) unvermeidliche Erinnerungen an die lebende Puppe im Hollywood der 30er Jahre, Shirley Temple, wach. Die Projektion (sonderlich bedrohlich) in Ruschas Zeichnung des Kindes, das in den Filmen immer und immer wieder als Quintessenz des heimatlosen Kindes dargestellt wurde, ruft jedoch plötzlich auch Erinnerungen an die klassischen Wortgemälde des Künstlers selbst wach. An diejenigen nämlich, welche von einem anderen Findelkind aus der Zeit des Börsenkrachs berichten: von der rundäugigen *Little Orphan Annie* (einer der ersten unterhaltenden Comic-strips, der vom armen Waisenkind Annie handelte, A. d. Ü.). Zu diesem stark nachhallenden Szenario lässt sich die damit verwandte Zeichnung *LITTLE BLACK GIRL* (1986) hinzufügen, und die Identität Amerikas als «Ort des Unterwegsseins» tritt noch stärker hervor, während eine leicht andere Saite angeschlagen wird, welche der für das Ethos der 60er Jahre so bedeutenden Bürgerrechtsbewegung Beachtung schenkt.

Solch verbindende Allusionen zu Ruschas eigenen Pop-Art-Gemälden, Büchern und Zeichnungen der 60er Jahre bringen die narrativen Bilder der Massenkultur selbst in die aktuellen Meditationen des Künstlers über das Unterwegssein ein. Als Ruscha im Jahre 1962 sein Tankstellenbuch entwarf, war dies eine



EDWARD RUSCHA, SEX, 1985, OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 59 x 145³/₄ "/ 150 x 370 cm.

Entsprechung zu dem etwas früher erschienenen Roman Jack Kerouacs über das zeitgenössische Unterwegssein, *ON THE ROAD*. Ausserdem weckte es Assoziationen zur Fernsehreihe *ROUTE 66*, die damals den Höhepunkt ihrer Beliebtheit erreicht hatte. In *ROUTE 66* traten zwei attraktive junge Kumpel auf, die mit ihrem roten Corvette Cabriolet auf ihrer endlosen Reise durch den modernen amerikanischen Westen zahlreiche Abenteuer erlebten. Diese Sendung war 1962 im Programm keineswegs etwas Ausgefallenes, obschon sie sich in einer untypischen Aufmachung präsentierte. Während vier Jahren war das Fernsehprogramm voll von Sendungen zum Thema Westen, und in jenem Jahr zählte man ein Dutzend: *HAVE A GUN/WILL TRAVEL*, *GUNSMOKE* und *BONANZA*; *CHEYENNE*, *THE RIFLEMAN* und *MARSHALL DILLON*; *LARAMIE*, *WAGON TRAIN* und *THE VIRGINIAN*; *THE WIDE COUNTRY*, *RAWHIDE* und sogar *ROY ROGERS* – *DAVE EVANS VARIETY HOUR*. Die beiden Jünglinge in dem schnittigen Corvette auf der Reise entlang der Route 66 waren einfach zwei motorisierte Einzelgänger, die dem Asphalt und der neuen Grenze rastlos entlangstreiften. Das unerklärliche Verschwinden von *ROUTE 66* – und von *WAGON TRAIN* sowie Ruschas eigener *Odyssee*, *TWENTYSIX GASOLINE STATIONS* – wirft Schatten, die sich bis auf die Leinwand von *UNCERTAIN FRONTIER* (1987) weiterverpflanzen.

In diesem Sinne entspricht die primäre Differenz zwischen Ruschas Wortgemälden und seinen Silhouetten der Differenz zwischen dem Sprechen und dem Hören. (Die Jugend kennzeichnet sich durch ein starkes Bedürfnis zu sprechen, die Reife durch die schwierige Notwendigkeit des Zuhörens.) Ein Teil des Reizes seiner neuesten Gemälde besteht somit im scheinbaren Widerspruch zwischen den Bildern, die durch ihre unbeschwertere Einfachheit hervortreten, und der Art, wie mehrere Schichten hinzugefügt werden. Die Silhouetten sind gleichsam raffiniert konstruierte Gefässe, die wie durch ein Wunder mehr und mehr in sich aufnehmen können, ohne sich jemals ganz aufzufüllen. Ruscha bricht hier ein fundamentales Prinzip der Massenkultur auf, um es für seine eigenen Zwecke einzusetzen: Die Bilder der Massenkultur sind genügend uneindeutig, um im Grunde genommen leer zu sein. Sie sind deshalb in der Lage, zu einem fruchtbaren Boden für die starken Überzeugungen und formlosen Aspirationen praktisch jedes beliebigen Betrachters zu werden. Gleichzeitig nageln die Silhouettenumrisse des Künstlers die bedeutende Tradition fest, der dieser unlösbare Konflikt innewohnt. Ruschas Kunst ist eine lebendige und manchmal süß-pikante Silhouette der ort- und rastlosen Seele, wie sie der Massenkultur in launenhafter Weise innewohnt.

(Übersetzung: Anna Kammenhuber)

EDWARD RUSCHA, *FINA, GROOM TEXAS, FROM THE BOOK /*
AUS DEM BUCH TWENTYSIX GASOLINE STATIONS, 1962.





SAY **FINA**

*EXACTLY AS GOOD
AS THE BEST!*

