

Stephen
Ellis

I
Als ich Alan Uglows strengen, eleganten Bildern 1985 das erste Mal begegnete, ging es mir wie Hank Williams: *I saw the light*. Es leuchtete mit perfekter Klarheit aus ihren Steppenlandschaften des Weiß und den glühenden, scharfkantigen Rottönen, jede Farbe schwang mit dem farblichen Äquivalent des absoluten Gehörs – kann man von einem einzelnen Bild ein Stendhal-Syndrom bekommen? Diese Subtilität der Wahrnehmung ließ in meiner Vorstellung das Bild eines ähnlich makellosen, wahrscheinlich adligen, Künstlers entstehen, der Art Brite, dessen *bespoke* (Maßanfertigung) für ihn spricht.

So war ich sehr verblüfft, als mir ungefähr ein Jahr darauf Alan in Köln vorgestellt wurde – und dachte zuerst, dass diese Person den Alan, den ich erwartete, verdeckte und er selbst irgendwo im Hintergrund lauerte.

Dieser unerwartete Alan, der echte, hätte verschiedener nicht sein können von der Beau-Brummell-Figur, die ich mir ausgemalt hatte. Diese eher kleine, drahtige Person in engem schwarzem T-Shirt und Jeans, die in hohen Doc Martens herumstampfte, war eher Rocker als *Saville Row*. Sein imposanter Kopf, gekrönt von einem kurzgeschnittenen grauen Schopf, hatte ein Vogelgesicht, das an Samuel Beckett erinnerte – etwas zierlicher vielleicht, aber mit der gleichen hervorstechenden Adlernase, den gleichen tiefen Furchen, die den breiten, höhnisch wirkenden Mund einklammerten, den gleichen buschigen Augenbrauen, die den tief liegenden Augen Schatten spendeten. Diese raubvogelgleichen Augen schätzten mich ab, kühler und länger, als es unbedingt angenehm war, mit einem Blick, der nicht so sehr unfreundlich als vielmehr unentschlossen wirkte.

In diesem ausgedehnten Moment wurde mir klar, dass dieser emeritierte Punk wenn schon kein Gentleman-Dandy, so doch sicher ein *Bohémien*-Dandy war – ein Vertreter einer absichtlich unbestimmbaren Gesellschaftsschicht, der vorsätzlich Aspekte des Hohen und Niedrigen verschob, um in keinem von beidem gefangen zu sein.

Relativ bald, als ich ihn besser kennenlernte, fing der Rocker Alan an, eine dritte Identität preiszugeben. Für uns, beide New Yorker, die für eine gewisse Zeit nach

Alan Uglow:
Der Gegenstand der
Phänomenologie

Alan Uglow: Content
and Discontent

I
When in 1985 I first encountered Alan Uglow's austere elegant paintings, like Hank Williams, *I saw the light*. It gleamed with perfect clarity from their tundras of white and their glowing, sharp-edged reds, each color resonating with the chromatic equivalent of absolute pitch—can you get Stendhal syndrome from a single painting? Such subtlety of perception led me to picture the artist as equally pristine, probably aristocratic, the kind of Brit whose *bespoke* speaks for him.

And so, introduced to Alan for the first time a year or so later in Cologne, I was nonplussed—thinking at first that the person before me concealed the expected Alan lurking somewhere behind.

This unexpected Alan, the real one, could not have been more different from my imaginary Beau Brummell. Here was a smallish, wiry figure in tight black t-shirt and jeans, clomping about in high-cut Doc Martens—more Rocker than *Saville Row*. His imposing head, crested with a gray brush cut, sported a falcon face reminiscent of Samuel Beckett's—more delicate, perhaps, but with the same prominent aquiline nose, the same deep creases bracketing a wide sardonic mouth, the same bushy brows shading deep-set eyes. These raptor eyes appraised me, more coolly and for longer than was strictly comfortable, with a gaze not so much unkind as noncommittal.

In that prolonged moment I realized that if this punk emeritus were not a gentleman dandy, he was certainly a bohemian one—a person of deliberately indeterminate class, who willfully conflated aspects of high and low so as to avoid being trapped in either.

Soon enough, as I got to know him, the Rocker Alan began to reveal a third identity. Our shared status as New Yorkers temporarily exiled in Cologne left plenty of time to muse together on the country, the city and the local art scene and we were often

Köln ausgewandert waren, gab es reichlich Gelegenheit, uns über das Land, die Stadt und die lokale Kunstszene auszulassen, und wir fanden uns oft zusammen- geworfen in dem Fest fürs Leben, das dieser Ort und diese Zeit waren. Der trinkfeste, Dope rauchende, auf die Welt schimpfende Bohémien meiner ersten Begegnung war echt, aber unter – oder neben – dieser Persönlichkeit koexistierte eine ganz andere; diese war in einiger Hinsicht näher an der Person, die ich mir anfangs vorgestellt hatte. Die Subtilität der Wahrnehmung und die reflektierte Intelligenz, auf die ich aus den Bildern geschlossen hatte, waren sehr präsent in dieser Figur, und umso bemerkenswerter, als sie unter einer Schale vorzufinden waren, die dies so unwahr- scheinlich erscheinen ließ.

Ich gebe diese Reminiszenzen nicht allein wegen ihres rein anekdotischen Werts wieder, sondern weil mein Verständnis der Entwicklung von Alans Werk in den letzten zwanzig Jahren von meinem Verständnis seines Charakters nicht zu trennen ist. Natürlich ist die Beziehung zwischen einem Künstler und seinem Werk komplex, und ich möchte hier nicht irgendeine buchstäbliche Entsprechung zwischen Person und Zeichen nahelegen, aber meiner Erfahrung nach ist es sehr selten, dass ein Kunst- werk, das nur irgendwie von Bedeutung ist, sich nicht, wie indirekt auch immer, vom Charakter des Erschaffers herleitet. Dass die Entstehung von Alans gesamtem Œuvre aus einer ruhig-entschlossenen Befragung seiner eigenen Erfahrung herrührt, weiß ich, als jemand, der diesen Prozess beobachtet hat.

II

Einige einfache Daten zum Lebenslauf: Alan Uglow wurde am 19. Juli 1941 in Luton, Bedfordshire, England, ungefähr dreißig Kilometer nordwestlich von London, geboren. Zu dieser Zeit arbeitete sein Vater als Flugzeugmonteur für die Royal Air Force. Als Alan sieben Jahre alt war, zog die Familie in die Grafschaft Essex, östlich von Luton. Er besuchte Kunstschulen in Colchester, Essex, und in Leicester, nahe Birmingham. Diese Schulen, sagt er, waren nervtötend konservativ, mit Ausnahme von einem oder zwei Lehrern, die in der Lage waren, etwas von der künstlerischen Aufregung jenes

thrown together in the moveable feast of that time and place. The hard-drinking, dope-smoking, world-berating bohemian of my first meeting was real, but beneath or alongside that persona a quite different one coexisted, this one closer in some ways to the person I had originally imagined. The subtlety of perception and reflect- ive intelligence extrapolated from his paintings were very much present in this char- acter and the more remarkable for being discovered in so unlikely an envelope.

I offer these reminiscences, not merely for their anecdotal value, but because my understanding of the development of Alan's work over the last twenty years is in- separable from my understanding of his character. Of course, the relationship be- tween an artist and his or her work is complex, and I am not suggesting some kind of *literal* correspondence between person and sign here, but, in my experience, it is rare that a work of art of any significance does not, however indirectly, derive from the character of its maker. That the evolution of Alan's entire body of work stems from a quietly determined interrogation of his own experience, I know, having ob- served the process.

II

About the life, a few simple facts: Alan Uglow was born July 19th, 1941 in Luton, Eng- land, in Bedfordshire, about thirty miles northwest of London. During this period, his father's job was assembling fighter planes for the RAF. When he was seven, the family moved to the county of Essex, due east of Luton. He attended art schools in Colchester, Essex, and in Leicester, near Birmingham. These schools, he says, were tediously con- servative, with the exception of one or two teachers who managed to communicate something of the artistic excitement of the moment. Two early experiences, however, proved determinative: his first exposure to the work of Giacometti in the late 1950s and to American Abstract Expressionism at the Tate and the ICA in the early 1960s.¹

1_Max Estenger, "Alan Uglow: Real Geo," unpublished interview, 1989, p. 1. Date of Tate New York School show (early 1960s), corrected by the artist in conversation with S. E., November 2009.

Moments zu kommunizieren. Zwei frühe Erlebnisse aber waren entscheidend: die erste Begegnung mit dem Werk von Giacometti in den späten fünfziger Jahren und die mit dem amerikanischen abstrakten Expressionismus in der Tate Gallery und im Institute of Contemporary Arts in London in den frühen Sechzigern.¹

Alan Uglows Enthusiasmus für die »neue« amerikanische Malerei, die in England gerade erst größere Bekanntheit erlangte, war so groß, dass er im Jahr 1968 mehr oder weniger impulsiv beschloss, nach New York zu fahren.² Diese Erfahrung erwies sich als unwiderstehlich, und nach einer kurzen Rückkehr nach London zog er im darauffolgenden Jahr ganz nach New York, wo er, abgesehen von relativ kurzen Zwischenspielen in Kontinentaleuropa, seitdem geblieben ist.

Im New York von 1969 fand Uglow genau, was er suchte: künstlerische Gärungsprozesse in aufregender Umgebung, gekrönt von einer lebhaften, intellektuell widerspenstigen Bar-Szene, die sich um Max's Kansas City drehte, eine Bar, die für die Künstler der Sechziger eine ebensolche Rolle spielte wie einst die Cedar Bar für die Künstler der Fünfziger. Oben hielt Andy Warhol Hof, unten regierten Donald Judd, Carl Andre und Robert Smithson – die zwei Lager waren höflich unter einem Dach getrennt. Wenn man einer Szene müde wurde, ging man die Treppe hinauf oder hinunter und probierte eine andere aus. Das Max's war ein Ort, wo man etwas trinken, jemanden aufreißen, über Kunst fachsimpeln oder in einen Streit verwickelt werden konnte – alles, so schien es, war möglich.

Schon bevor Uglow nach New York kam, hatte sich seine Arbeit in die Richtung bewegt, der sie seitdem gefolgt ist, und er fand sehr schnell gleichgesinnte Maler – unter ihnen Paul Mogensen, Bill Bollinger, Bob Duran, Brice Marden und David Novros.³ Tatsächlich kam die erste Anfrage nach einer Präsentation seiner Arbeit von Marden, der gerade eine Gruppenausstellung zusammenstellte, aber Uglow war zu jenem Zeitpunkt zu schüchtern, um die Arbeit abzuliefern.

Trotz der politischen und intellektuellen Aufregungen dieser Zeit und der explosiven Entwicklungen innerhalb der Kunstwelt – Postminimalismus, Conceptual Art und Earth Art tauchten in schneller Folge auf – war es eine schwierige Zeit für die

1_Max Estenger, »Alan Uglow: Real Geo«, unveröffentlichtes Interview, 1989, S. 1. Datum der Ausstellung in der Tate New York School (frühe 1960er Jahre), vom Künstler im Gespräch mit S. E. korrigiert, November 2009.

2_Der Künstler im Gespräch mit S. E., Oktober 2009. Meine Beschreibung der ersten Jahre Uglows in New York basiert sowohl auf diesem Gespräch mit ihm als auch auf dem Interview mit Max Estenger (siehe Anm. 1).

3_Robert Nickas, »A Conversation between Alan Uglow and Robert Nickas«, in: *Alan Uglow, Ausst.-Kat.* Kölnischer Kunstverein, Köln 1992, S. 59.

2_The artist in conversation with S. E., October 2009. My description of Uglow's early years in New York is drawn from this conversation as well as from the Estenger interview (see note 1).

3_Robert Nickas, "A Conversation between Alan Uglow and Robert Nickas," in *Alan Uglow, exhib. cat.*, Kölnischer Kunstverein, Cologne, 1992, p. 59.

So enthusiastic was he about the "new" American painting, only then becoming widely known in England, that in 1968 he decided more or less on impulse to come to New York.² That experience proved irresistible and, after returning to London briefly, the following year he moved to New York where he has remained, except for relatively brief interludes in continental Europe, ever since.

New York in 1969 gave Uglow exactly what he was looking for: artistic ferment in an exciting setting crowned by a lively, intellectually rambunctious bar scene centered around Max's Kansas City—which for the artists of the 1960s played a role analogous to that of the Cedar Bar for the artists of the 1950s. Upstairs Andy Warhol held court, downstairs Donald Judd, Carl Andre, and Robert Smithson ruled—the two camps politely segregated under one roof. If you tired of one scene, you hit the stairs and sampled the other. Max's was the place you could get a drink, pick someone up, have a high-quality argument about art, get into a fight—all things, it seemed, were possible.

Even before Uglow came to New York, his work was already moving in the direction it has followed since and he quickly discovered like-minded painters—among them, Paul Mogensen, Bill Bollinger, Bob Duran, Brice Marden, and David Novros.³ In fact, the first request Uglow received to show his work came from Marden, who was curating a group show, but Uglow was too shy at that point to actually deliver the piece!

Despite the political and intellectual excitement of the period and the explosive developments within the art world—Postminimalism, Conceptual and Earth Art appearing in quick succession—it was a difficult period for painting. Minimalist theory, following in the wake of Judd's move from two to three dimensions, viewed painting as a medium of exhausted potential, and those who persisted in practicing that *retardataire* craft were often challenged or derided. Abstract painters whose work got

Malerei. Die theoretischen Positionen des Minimalismus, nach Judds Schritt von zwei- zu dreidimensionalen Arbeiten, betrachteten Malerei als ein Medium mit verbrauchtem Potenzial, und diejenigen, die fortfuhren, dieses *retardataire* Handwerk zu praktizieren, wurden oft herausgefordert und verlacht. Abstrakte Maler, deren Arbeit ein hipperes kritisches Publikum erreichte, gab es wenige. Frank Stella war der Aushängeschild-Maler des Minimalismus und wurde immer noch sehr geschätzt. Unter den jüngeren oder erst seit kurzem ausstellenden Künstlern waren Marden und Robert Ryman tonangebend. Natürlich gab es auch andere Künstler, die malten, aber Marden und Ryman wurden damals und werden auch jetzt als beispielhaft für diese Übergangszeit erachtet, bevor die Doppelhegemonie von Pop und Minimalismus vom Pluralismus zersplittert wurde.

Seine Reaktion auf diesen Druck zeigt Uglows intellektuelle Unabhängigkeit. Er absorbierte eine ganze Menge aus dem spätminimalistischen Moment, ohne sich an eine bestimmte Gruppe oder einen künstlerischen Einfluss zu binden. Viele seiner formalen Mittel und Themen – die Beziehung zwischen Malerei als Metapher und Malerei als Objekt; zwischen Farbe als bildlichem Raum und Farbe als materiellem Faktum; zwischen dem Gemälde und dem weiteren Raum der Galerie – haben ihre Vorläufer im Minimalismus und Postminimalismus. Und wir sehen, aufflackernd auf der leeren Projektionsfläche seiner Arbeiten, eine besondere Kenntnis bestimmter Künstler: Malewitsch, Mondrian, Judd, Ryman, Marden, Baer. Dennoch, im Vergleich mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen scheinen Uglows Bilder aus einer anderen Zeit und von einem anderen Ort zu kommen. Was natürlich stimmt – wenn man einen Ort, sagen wir, das verdrießliche Nachkriegsengland, als so entfernt betrachtet, dass er einer anderen Zeit angehört als die Vereinigten Staaten in den Boom-Jahren der Fünfziger.

III

Viele Autoren haben die formale Dynamik von Uglows Arbeiten aufgegliedert, und dies erstaunlich gut.⁴ In dieser ausführlichen Literatur gibt es, mit wenigen Ausnah-

4_Von den vielen ausgezeichneten Texten, die Uglows Werk analysieren, empfehle ich vor allem Saul Ostrow, »Getting It Right: Once More with Meaning«, in: ebd., und den bislang unveröffentlichten Essay von Owen Drolet »A Set of Rules«, der unten zitiert wird (siehe Anm. 9).

the attention of a hipper critical audience were few. Frank Stella had been the figurehead painter of Minimalism and was still highly regarded. Among younger or more recently shown artists, Brice Marden and Robert Ryman were preeminent. There were of course other painters practicing, but Marden and Ryman were then and are now regarded as representative of that transitional moment before the dual hegemony of Pop and Minimalism was splintered by pluralism.

In his response to these pressures Uglow's independence of mind is apparent. He absorbed a great deal from within the late-Minimalist moment without becoming attached to any particular camp or artistic influence. Many of his formal devices and themes—the relationship between the painting as metaphor and as object; between color as pictorial space and color as material fact; between the painting and the larger frame of the gallery—have their precedents in Minimalism and Postminimalism. And we see, flashing across the blank screens of his work, a particular *awareness* of certain artists: Malevich, Mondrian, Judd, Ryman, Marden, Baer. Yet, if compared to the work of his contemporaries, Uglow's paintings seem to come from a different time and place. Which, of course, they do—if a place, say our postwar England, may be considered so far away as to be of a different time than the United States in the boom years of the 1950s.

III

Many writers have parsed the formal dynamics of Uglow's work and have done it remarkably well.⁴ In this extensive literature there is, with few exceptions, a striking consensus about *what* he does and how well. Less thoroughly examined is the question of *why* he has pursued the course he's chosen, of the larger purpose of his work in relation to his or to our experience, and of why we, as viewers, should be concerned with it. The driving force behind the evolution of Uglow's work is an

4_Among many excellent pieces analyzing Uglow's work, I would especially recommend Saul Ostrow, "Getting It Right: Once More with Meaning," published in *ibid.*, and the unpublished essay by Owen Drolet, "A Set of Rules" cited below (see note 9).

men, eine erstaunliche Übereinkunft darüber, *was* er macht und wie gut. Weniger gründlich wird die Frage untersucht, *weshalb* er den gewählten Kurs verfolgt hat, was die größere Aufgabe seines Werks im Verhältnis zu seiner oder zu unserer Erfahrung ist und warum wir, als Betrachter, uns damit beschäftigen sollten. Die treibende Kraft der Evolution von Uglows Arbeit ist der Versuch, sie der Wahrheit seiner Erfahrung näherzubringen. Dieser beharrliche Trieb hat das Werk daran gehindert, sich ins Formelhafte zu versteifen, und es dazu gebracht, sich kontinuierlich aus dem Kern seiner langjährigen Auseinandersetzungen heraus in neue Richtungen zu entfalten. Anhand von einigen wenigen sorgsam ausgewählten Elementen, mit denen sich eine bemerkenswert große Zeitspanne abdecken lässt, möchte ich den Bogen der Entwicklung von Uglows Werk untersuchen und hoffe damit sowohl die dem Werk zugrunde liegende Einheit aufzuzeigen als auch dessen forschenden, rastlosen Charakter.

Laut Uglows eigenem Bekunden war, wie er sehr zum Erstaunen und zur Verwirrung seiner Interviewer des Öfteren wiederholt hat, sein erstes wichtiges künstlerisches Vorbild Giacometti. In einem Gespräch mit David Carrier erklärte Uglow Giacomettis Relevanz folgendermaßen: »Ich lernte von Giacometti eine bestimmte Knappheit [*meanness*], die ich gerne in meiner Arbeit hätte. Nicht auf eine geizige Art und Weise, sondern eine Armut – ohne viel Raum einzunehmen, hat sein Werk eine unglaubliche Präsenz.« In seiner Antwort auf Carriers insistierende Fragen nach der Rolle der Schönheit (*beauty*) in seinem Werk fügte Uglow hinzu: »Spärlichkeit ist ein anderer Ausdruck dafür, knapp, spärlich ... Schönheit ist kein schlechtes Wort dafür, aber es sagt nicht alles.«⁵ Drei Jahre zuvor, im Gespräch mit Max Estenger, hatte Uglow eine ähnliche Wortwahl gebraucht, um seine Bewunderung für bestimmte Künstler der New York School zu beschreiben: »Rothko und Newman standen für limitierte Mittel [*means*] mit einem Maximum an Wirkung.«⁶

»Knappheit« ist normalerweise kein Begriff, der mit Schönheit in Verbindung gebracht wird, aber nach Uglows wiederholtem Gebrauch des Wortes in diesem Kontext zu urteilen, ist es für ihn eben doch einer. Wie er diese Vorstellung in der Praxis

5_David Carrier, »Attitude is Everything and Everything Hurts«, Interview, in: *Artforum*, Dezember 1993, S. 61–62.

6_Estenger 1989, S. 1.

5_David Carrier, "Attitude is Everything and Everything Hurts," interview, in *Artforum*, December 1993, pp. 61–62.

6_Estenger 1989, p. 1.

attempt to bring it closer to the truth of his experience. This insistent drive has kept the work from settling into formula and caused it to unfold in new directions from the core of his long-standing preoccupations. By examining this arc of development, traced using a few carefully chosen elements to cover a remarkable span, I hope to illuminate both the underlying unity of its work and its searching, restless character.

In Uglow's own telling, repeated several times to the surprise and confusion of interviewers, his first important artistic exemplar was Giacometti. Uglow explained Giacometti's relevance in a conversation with David Carrier: "I learned from Giacometti a certain kind of meanness I'd like to have in my work. Not in a stingy kind of way, but a poverty—without taking a lot of space, his work has incredible presence." Responding to Carrier's insistent questioning about the role of beauty in his work, Uglow added, "Spareness is another way of putting it, meanly spare ... Beauty isn't really a bad word, but it's not the whole story."⁵ Three years earlier, speaking with Max Estenger, Uglow employed similar language to describe his early admiration for certain artists of the New York School, "Rothko and Newman represented limited means for maximum impact."⁶

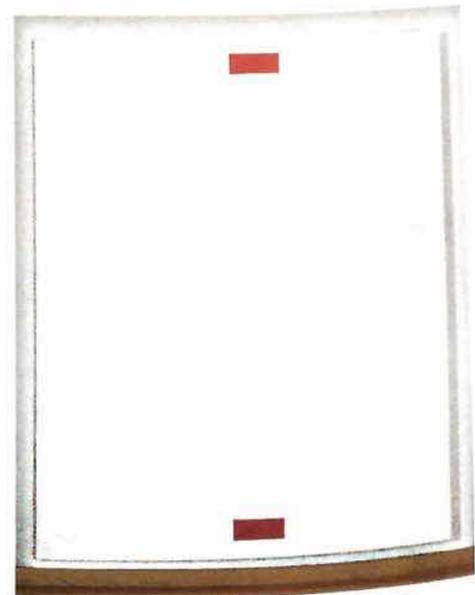
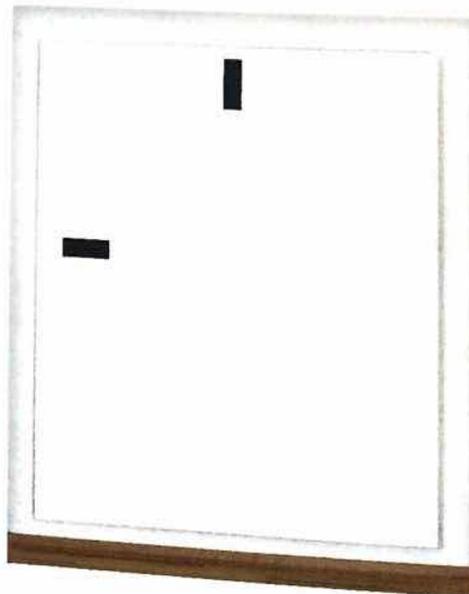
Meanness is not a term usually linked to the notion of beauty, but clearly, given his recurring use of the word in this context, it is for Uglow. How he understands this notion in practice is apparent in paintings of the 1970s that consist of rows of short horizontal lines stacked atop each other on opposite sides of the image leaving its center open. The sides of the support swell slightly outward, but the bulge is so subtle it might be taken for an optical illusion. The palette is rigorously neutral: ivory, gray-green. These are paintings that provide as little overt drama as possible, while depending on ambiguous relations of shape, figure and ground to engage the viewer in a roundelay of interpretation.

versteht, wird in seinen Bildern aus den siebziger Jahren deutlich; sie bestehen aus Reihen von kurzen horizontalen Linien, die auf gegenüberliegenden Seiten des Gemäldes aufeinandergestapelt sind und so die Mitte des Bildes offen lassen. Die Seiten wölben sich leicht heraus, aber die Wölbung ist so gering, dass man es für eine optische Täuschung halten könnte. Die Farbwahl ist rigoros neutral: elfenbeinfarben, grau-grün. Es sind Bilder, die so wenig offenkundiges Drama wie möglich bieten und unterdessen darauf zählen, dass die mehrdeutigen Verhältnisse zwischen Form, Figur und Untergrund den Betrachter in einen Reigen der Interpretationen verwickeln.

»Knappheit« ist also, zumindest teilweise, synonym mit einer Ökonomie der Mittel – ein Konzept, das schon eher mit einer Idee der Schönheit zu tun hat, aber nicht als etwas Kosmetisches oder Gefälliges, sondern als etwas Funktionales, eine Eleganz der Nützlichkeit. Selbst in diesen frühen Arbeiten ist Uglows Auffassung von Malerei im Allgemeinen und von einem Bild im Besonderen eine von etwas in Bewegung, etwas, das nicht nur existiert, sondern mit uns agiert und wir mit ihm. Wie effektiv und wirtschaftlich ein bestimmtes Bild diese Funktion ausführt, ist das Maß, an dem sein Erfolg gemessen wird. Aus dieser Perspektive muten die Veränderungen, die in Uglows Arbeiten um 1980 beginnen, unausweichlich an.

Als Erstes werden die Bilder visuell entschlossener – größer und heller, gehalten in einer strahlenden Palette aus Rot, Weiß und Gelb im Gegensatz zu den früheren, eher gedeckten Farben. Oberflächen werden unterschiedlicher in der Textur und dem Grad der Reflexion, abhängig davon, mit welchem Instrument – Messer, Pinsel, Schwamm, Rolle – die Farbe aufgetragen wird. Kleine gemalte Rechtecke, meistens in Rot oder in Gelb, die die größeren Flächen unterbrechen, tauchen an den Ecken der Leinwände oder Metallpaneele auf. Diese Rechtecke klingen manchmal in den rechteckigen Perforationen, die aus dem Fiberglas- oder Aluminiumgrund ausgeschnitten sind, wider. Die weißen Felder in diesen Gemälden sind auf ruhige Art spektakulär, voller Licht, mondgleich, halluzinatorisch. Ihre durchscheinenden Schichten beherbergen Bilder von geisterhaften Rechtecken, die mit den Schatten, die durch die Perforationen hindurch auf der Wand sichtbar sind, im Zwiegespräch

Sign (Black), Sign (Red), 1983–85
Öl auf Leinen / oil on linen
je / each 213 x 184 x 12,7 cm
Ausstellung / exhibition
Galerie Nordenhake,
Stockholm 1987



stehen. Die intensive sinnliche Vereinnahmung, die sich einstellt, ist sowohl angenehm als auch desorientierend, ein Effekt, den Uglow befürwortet: »die Bilder, die ich am liebsten mag ... in denen kann man sich verlieren.«⁷

Sein meisterhafter Kontrapunkt zwischen Sehen und Fühlen sensibilisiert uns für die Verbindung zwischen Farbe und Oberfläche, für die Art, wie die Qualität einer Farbe von ihrer Textur, von ihrer Reflexion, ihrer Tiefe verwandelt wird, und dafür, wie Veränderungen der Oberfläche den Eindruck von Raum oder von Atmosphäre kreieren können, ohne konventionelle Mittel wie Überlagerungen, tonale Abstufungen und Perspektive. Seit der Mitte der achtziger Jahre erkundet Uglow diese Themen auf Kupfer- und Aluminiumtafeln weiter. Die freiliegenden Teile des reflektierenden Metallgrundes schaffen in diesen Arbeiten einen Raum, der gleichzeitig stofflich und illusionistisch ist.

Gegen Ende der achtziger Jahre, als sich Uglows Arbeit in neue Richtungen entwickelt – zuerst tiefer in die Phänomenologie (im Verständnis des Begriffs des Minimalismus) –, wird der Eindruck der Dislokation, des »Sich-Verlierens« in den Bildern immer deutlicher. *Sign*, eine Arbeit, die 1986 in Uglows New Yorker Ausstellung gezeigt wurde, besteht aus zwei keilförmigen Tafeln, jede 213 x 184 cm. Die Tafeln sind auf der einen Seite circa 12 Zentimeter dick, auf der anderen Seite verjüngen sie sich zur Wand hin, so dass ihre Oberfläche leicht spitzwinklig zur Wand steht. Die beiden Tafeln werden einander zugewandt auf gegenüberliegenden Wänden installiert, das heißt so, dass sich der dickere Rand der einen auf der rechten Seite, der der anderen auf der linken Seite befindet. Die Tafeln sind nicht vollkommen identisch, und da wir sie nicht beide gleichzeitig betrachten können, zwingen uns diese kleinen Unterschiede dazu, sie einzeln zu studieren, zu vergleichen und dann die Arbeit im Kopf zu vervollständigen.

Eine zweite Arbeit, *68/88*, die Rekonstruktion eines verlorenen Werks aus dem Jahr 1968, ist eine dünne, circa 120 x 180 cm große, mit Schichten von weißer Alkydfarbe überzogene Fiberglastafel. Die Arbeit wird knapp über der Sockelleiste gehängt und schwebt ein paar Zentimeter vor einem schmalen Aluminiumrahmen, der

7_Ebd.

7_ibid.

“Meanness,” then, is, at least in part, synonymous with economy of means—a concept that relates more readily to an idea of beauty, not as something cosmetic or pleasing but as functional, an elegance of utility. Even in these earlier works, Uglow’s sense of painting in general and of the painting in particular is as something in motion, something that not only exists, it acts on and is acted on by us. How effectively and economically a given painting performs this function is the standard by which its success is judged. From this perspective, the changes that begin to take place in Uglow’s work around 1980 feel inevitable.

First, the paintings become more assertive visually—larger and brighter, employing a vibrant red, white and yellow palette in contrast to the earlier, more muted color. Surfaces become more varied in texture and reflectivity, depending on the tools—knife, brush, sponge, roller—with which the paint is applied. Small painted rectangles, usually red or yellow, appear at the corners of the canvas or metal support, punctuating the larger fields. These rectangles are sometimes echoed by rectangular perforations cut out of the fiberglass or aluminum support. The white fields in these paintings are quietly spectacular, luminous, lunar, hallucinatory. Their translucent layers harbor images of ghostly rectangles that converse with the shadows visible on the wall through the rectangular perforations. The intense perceptual absorption induced is both pleasurable and disorienting, an effect Uglow embraces, “The paintings I like best ... you can get lost in them.”⁷

His masterful counterpoint of vision and touch renders us hyperaware of the connection between color and surface, of how the quality of a color is inflected by its texture, its reflectivity, its depth and of how shifts in surface can create a sense of space or of atmosphere, without conventional devices such as overlapping, tonal gradation and perspective. From the mid-1980s paintings on copper and alu-

flach an der Wand anliegt. Der Kontrast zwischen der gebleichten Tafel und dem bemalten Metall schafft eine Art gleichgesinnte Vibration, als würde die gleiche Note simultan auf einer Draht- und einer Darmsaite gespielt werden. Dieser Effekt, zusammen mit der Entfernung zwischen Tafel und Rahmen und der ungewöhnlich niedrigen Platzierung der Arbeit, erzeugt wiederum eine ungewöhnliche Seherfahrung.

Die Motivation für Uglows neues Insistieren auf einer komplexeren Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Bild-als-Objekt wird anhand der nächsten Gruppe von Arbeiten, einer nicht abgeschlossenen Serie mit dem Titel *Standards*, deutlich. Diese Bilder, die zuerst in den frühen Neunzigern gezeigt wurden, sind durch einen schmalen gemalten Streifen gekennzeichnet, der den Umkreis der Bildfläche einrahmt. Ein Streifen, genauso breit wie der Rahmen, teilt das zentrale rechteckige offene Feld seitlich in zwei. Kleine schildähnliche Rechtecke schieben sich, nicht ganz aus den Ecken, vom Rahmen aus in das Innere des Feldes. Diese Bilder werden nicht an die Wand gehängt, sondern gegen sie gelehnt, auf kleinen Holzblöcken, die sie ungefähr drei oder vier Zentimeter über dem Boden halten. Proportionen, Farben, Orientierung und Größen der Arbeiten aus der *Standards*-Serie variieren, aber das Grundformat ist gleichbleibend. Während die Entfernung des Bildes weg von der Wand, die die Identität des Bildes als Objekt betont, in den phänomenologischen Anliegen von *Sign* und *68/88* verwurzelt zu sein scheint, bedingt das neue Element des umrahmenden Streifens eine andere, unerwartete Assoziation: Fußball. Die Konfiguration des Rahmens erinnert an die Eingrenzungen und internen Unterteilungen eines Spielfeldes.

Die Leser, die dieser Erörterung bis hierhin gefolgt sind, sind vielleicht erstaunt ob dieses letztgenannten Bezugs. *Fußball*? Diese Reaktion zeigte auch eine ganze Reihe der ersten Betrachter dieser Arbeiten. Nichts in den früheren Werken des Künstlers weist einen ausdrücklichen sozialen oder kulturellen Bezug dieser Art auf. Doch nicht nur diese *Bilder* zeigen ihn, sondern Uglow selbst bekannte sich mit zwei großen Bodenarbeiten der neunziger Jahre noch intensiver zu diesem Thema. Eine von ihnen, *Coach's Bench* (Trainerbank), rekonstruierte eine überdachte Trainerbank,

corners of the painting, small, tab-like rectangles jut from the frame into the inside field. These paintings are not hung on the wall but leaned against it, resting on small blocks of wood that raise the panel an inch or two from the floor. The proportions, color, orientation and size of the *Standards* series vary, but the basic format is consistent. While the removal of the painting from the wall, which stresses its identity as an object, seems rooted in the phenomenological concerns of *Sign* and *68/88*, the framing band, the new element, has a different, unexpected association: football. The configuration of the frame recalls the borders and interior divisions of the field of play.

Those readers who have come this far may be taken aback by this last reference. *Football*? That reaction was shared by a number of the first viewers of these works. Nothing in the artist's previous work makes explicit social or cultural references of this kind. Not only do the *paintings* employ this reference, but Uglow committed himself more deeply to the subject in a pair of large floor-pieces from the early 1990s, one of which, *Coach's Bench*, reconstructs a life-size shed used by players and coaches during games, and provides a sound track audible from within. The other, titled *Süd Curve*, a long triangular wedge shape, like a giant *Toblerone* bar, refers to similar structures used for advertising at games. Along with these sculptural objects and paintings, the artist included his photographs of stadiums, empty and full, and of their environs. These addenda to Uglow's repertory of forms testify to the importance he gave this new subject matter.

What might football have to do with the history of painting and with the phenomenology of the art object? Surprisingly, a great deal, but the road to the stadium passes through the thicket of phenomenology. The attempt by Judd and others to theorize Minimalism emphasized its engagement in the world through impinging directly on the physical awareness of the viewer, *in opposition* to modernist geometric

flach an der Wand anliegt. Der Kontrast zwischen der gebleichten Tafel und dem bemalten Metall schafft eine Art gleichgesinnte Vibration, als würde die gleiche Note simultan auf einer Draht- und einer Darmsaite gespielt werden. Dieser Effekt, zusammen mit der Entfernung zwischen Tafel und Rahmen und der ungewöhnlich niedrigen Platzierung der Arbeit, erzeugt wiederum eine ungewöhnliche Seherfahrung.

Die Motivation für Uglows neues Insistieren auf einer komplexeren Beziehung zwischen dem Betrachter und dem Bild-als-Objekt wird anhand der nächsten Gruppe von Arbeiten, einer nicht abgeschlossenen Serie mit dem Titel *Standards*, deutlich. Diese Bilder, die zuerst in den frühen Neunzigern gezeigt wurden, sind durch einen schmalen gemalten Streifen gekennzeichnet, der den Umkreis der Bildfläche einrahmt. Ein Streifen, genauso breit wie der Rahmen, teilt das zentrale rechteckige offene Feld seitlich in zwei. Kleine schildähnliche Rechtecke schieben sich, nicht ganz aus den Ecken, vom Rahmen aus in das Innere des Feldes. Diese Bilder werden nicht an die Wand gehängt, sondern gegen sie gelehnt, auf kleinen Holzblöcken, die sie ungefähr drei oder vier Zentimeter über dem Boden halten. Proportionen, Farben, Orientierung und Größen der Arbeiten aus der *Standards*-Serie variieren, aber das Grundformat ist gleichbleibend. Während die Entfernung des Bildes weg von der Wand, die die Identität des Bildes als Objekt betont, in den phänomenologischen Anliegen von *Sign* und *68/88* verwurzelt zu sein scheint, bedingt das neue Element des umrahmenden Streifens eine andere, unerwartete Assoziation: Fußball. Die Konfiguration des Rahmens erinnert an die Eingrenzungen und internen Unterteilungen eines Spielfeldes.

Die Leser, die dieser Erörterung bis hierhin gefolgt sind, sind vielleicht erstaunt ob dieses letztgenannten Bezugs. *Fußball*? Diese Reaktion zeigte auch eine ganze Reihe der ersten Betrachter dieser Arbeiten. Nichts in den früheren Werken des Künstlers weist einen ausdrücklichen sozialen oder kulturellen Bezug dieser Art auf. Doch nicht nur diese *Bilder* zeigen ihn, sondern Uglow selbst bekannte sich mit zwei großen Bodenarbeiten der neunziger Jahre noch intensiver zu diesem Thema. Eine von ihnen, *Coach's Bench* (Trainerbank), rekonstruierte eine überdachte Trainerbank,

corners of the painting, small, tab-like rectangles jut from the frame into the inside field. These paintings are not hung on the wall but leaned against it, resting on small blocks of wood that raise the panel an inch or two from the floor. The proportions, color, orientation and size of the *Standards* series vary, but the basic format is consistent. While the removal of the painting from the wall, which stresses its identity as an object, seems rooted in the phenomenological concerns of *Sign* and *68/88*, the framing band, the new element, has a different, unexpected association: football. The configuration of the frame recalls the borders and interior divisions of the field of play.

Those readers who have come this far may be taken aback by this last reference. *Football*? That reaction was shared by a number of the first viewers of these works. Nothing in the artist's previous work makes explicit social or cultural references of this kind. Not only do the *paintings* employ this reference, but Uglow committed himself more deeply to the subject in a pair of large floor-pieces from the early 1990s, one of which, *Coach's Bench*, reconstructs a life-size shed used by players and coaches during games, and provides a sound track audible from within. The other, titled *Süd Curve*, a long triangular wedge shape, like a giant *Toblerone* bar, refers to similar structures used for advertising at games. Along with these sculptural objects and paintings, the artist included his photographs of stadiums, empty and full, and of their environs. These addenda to Uglow's repertory of forms testify to the importance he gave this new subject matter.

What might football have to do with the history of painting and with the phenomenology of the art object? Surprisingly, a great deal, but the road to the stadium passes through the thicket of phenomenology. The attempt by Judd and others to theorize Minimalism emphasized its engagement in the world through impinging directly on the physical awareness of the viewer, *in opposition* to modernist geometric

die Trainer und Spieler während des Spiels nutzen, in Originalgröße und versah sie mit einem Soundtrack, der aus ihrem Inneren zu hören war. Die andere Arbeit, *Süd Curve*, eine lange dreieckige Winkelform wie die einer riesigen Tafel *Toblerone*, bezieht sich auf ähnliche Bauten, die bei Spielen zu Werbezwecken genutzt werden. Mit diesen Objekten und Gemälden stellte der Künstler auch seine Fotografien von leeren und vollen Stadien und deren Umgebungen aus. Diese Ergänzungen des Repertoires und seiner Formen zeugen von der Bedeutung, die Uglow dieser neuen Thematik zumaß.

Was mag Fußball mit der Geschichte der Malerei und mit der Phänomenologie des Kunstobjekts zu tun haben? Überraschenderweise eine ganze Menge, doch der Weg zum Stadion führt durch das Dickicht der Phänomenologie. Der Versuch von Judd und anderen, den Minimalismus theoretisch zu fassen, betonte dessen Bindung an die Welt durch die direkte Einwirkung auf das körperliche Bewusstsein des Betrachters, im Gegensatz zur modernen geometrischen Abstraktion, die für sie einen mystischen, platonischen, pythagoreischen oder sonst wie utopisch-alternativen Raum vorzuschlagen schien. Uglows Intensivierung des phänomenologischen Aspekts seiner Arbeit mag in diesem kritischen Kontext verstanden werden. Auf jeden Fall bringt sein Zug hin zu einem aktiveren Objekt seine Arbeit in Einklang mit seiner Bemerkung: »Ich bin nicht gegen das Nützliche, aber ich bin alt genug, nicht an das Utopische zu glauben.«⁸

Die Bemühungen des Minimalismus, die Beziehung zwischen Abstraktion und Inhalt neu zu definieren, stehen am Anfang eines fortdauernden Projekts. Wie die Kritik sich weg von einem Anliegen in Bezug auf das Formale und das Stoffliche hin zu einer Betonung des Sozialen und Kulturellen bewegt hat, so hat auch die neuere Abstraktion diverse Arten des Inhalts in formale Strukturen eingebettet: Allegorie in Bildern von Ross Bleckner und Peter Halley; Synekdoche bei Gerhard Richter und Byron Kim; Metonymie in den Arbeiten von Guillermo Kuitca – die Liste ist sehr lang. Allen diesen Künstlern gemein ist die Sehnsucht, hinauszugehen über die Assoziierung der Abstraktion mit irgendeiner Vorstellung von formaler »Reinheit« – einem Begriff, der als Folge von Attacken basierend auf Beschuldigungen des Elitismus

8_Carrier 1993, S. 63.

abstraction, which they saw as proposing a mystical, Platonic, Pythagorean or otherwise utopian alternative realm. Uglow's heightening of the phenomenological aspect of his work may be understood in this critical context. In any case, his push toward more active objects brings his work in line with his remark that, "I'm not opposed to the utilitarian, but I'm old enough not to believe in the utopian."⁸

8_Carrier 1993, p. 63.

The Minimalist effort to redefine the relationship between abstraction and content stands at the beginning of an ongoing project. As criticism itself has moved away from a concern with the formal and material toward an emphasis on the social and cultural, so more recent abstraction has embedded diverse kinds of content within formal structures: allegory in Ross Bleckner's and Peter Halley's paintings; synekdoche in Gerhard Richter's and Byron Kim's; metonymy in that of Guillermo Kuitca—the list is very long. What all these artists share is a desire to transcend the association of abstraction with any notion of formal "purity," a term that has acquired a nasty critical odor as a result of attacks on the grounds of elitism and cryptofascism, among other sins.

Broadly speaking, Uglow's reference to football fields may be seen in this artistic context in which a formal structure evokes some thing-in-the-world outside itself. If the phenomenological tactics of *Sign, 68/88*, and the leaning panels opened the work outward in a material way, the football references complete the process by including the sphere of politics and culture. In that sense, these paintings are metonymic. That football is a culture rich in associations—with skill, with nationalism, with violence—makes Uglow's formal/thematic synthesis all the richer. Like art itself, football is a skilled activity pursued within a set of rules that may be obscure to the uninitiated. "Art and sport are not the same thing," Owen Drolet observes in an unpublished essay on the *Standards*, because, "Not all art or sport ... achieves 'a great intensity of emotion and acute feeling,' the game ... being as im-

und des Krypto-Faschismus, neben anderen Sünden, einen üblen kritischen Ruch angenommen hat.

Allgemein gesprochen, kann man Uglows Bezug auf Fußballfelder in diesem künstlerischen Kontext sehen, in dem eine formale Struktur sich auf ein Ding-in-der-Welt außerhalb seiner selbst beruft. Wenn die phänomenologischen Taktiken von *Sign* und *68/88* und die angelehnten Tafeln das Werk auf eine physische Weise nach außen öffneten, dann haben die Bezüge zum Fußball diesen Prozess vervollständigt, indem die soziale und die kulturelle Sphäre miteinbezogen wurden. In diesem Sinne sind diese Bilder metonymisch. Die Tatsache, dass die Fußballkultur reich an Assoziationen ist – Geschick, Nationalismus, Gewalt –, macht Uglows Synthese aus Form und Thematik umso reichhaltiger. Wie die Kunst, so ist Fußball eine Aktivität, die Fachkenntnis erfordert und nach Regeln gespielt wird, die für Uneingeweihte undurchsichtig sein können. »Kunst und Sport sind nicht dasselbe«, bemerkt Owen Drolet in einem unveröffentlichten Essay über *Standards*: »Nicht jede Kunst oder jeder Sport [...] erreichen eine große emotionale Intensität von Gefühlen und heftigen Empfindungen«, [weil] das Spiel genauso wichtig ist wie die Regeln, die es leiten. Das Spiel in der Kunst [...] ist seine Rhetorik oder Schönheit. Das Thema von Uglows Arbeiten sind die unterschiedlichen Regeln von verschiedenen Spielen. Das Verständnis der Komplexität dieser Verschiebung [...] wird zu einem erneuten Beispiel der rhetorischen Präzision oder Schönheit in seinem Werk.«⁹

Aber die *Standards* sind nachdrücklich nicht Darstellungen oder gar Diagramme eines Fußballfeldes. Ebenso wenig ist es wirklich notwendig, diesen Bezug zu kennen, um die Bilder zu honorieren, die, mit oder ohne Sport, unser Verständnis von Wahrnehmung und Kunstgeschichte in Bewegung bringen. So mag man zum Beispiel den Raum der Bilder als einen Vorhang oder eine Wand sehen, wie bei Ad Reinhardt oder Marden, oder als eine topologische Karte, die sich auf etwas außerhalb des Bildes bezieht. Der Verstand oszilliert unaufhörlich zwischen diesen Sichtweisen und ihren jeweiligen Assoziationen.

9_Owen Drolet, »A Set of Rules: Alan Uglow's Cartography of the Here and Now«, unveröffentlicht, ca. 1994, S. 4. Drolets Essay ist eine aufmerksame und gründliche Erörterung verschiedener Aspekte der *Standards*-Serie und anderer Arbeit von Uglow, die sich auf Fußball beziehen. Meine Ausführungen in diesem Absatz sind seiner Analyse verpflichtet.

9_Owen Drolet, "A Set of Rules: Alan Uglow's Cartography of the Here and Now," unpublished article, ca. 1994, p. 4. Drolet's piece is a perceptive and thorough unpacking of the issues concerning the *Standards* series and Uglow's other work making reference to football. My argument in this paragraph is indebted to his analysis.

portant as the rules that guide it. The game in art ... is its rhetoric or beauty. The subject of Uglow's work is the various rules of different games. The apprehension of the complexity of this conflation ... becomes another instance of rhetorical acuity or beauty in his work."⁹

But the *Standards* are emphatically not depictions or even straightforward diagrams of a football field. Nor is it really necessary to grasp the reference to appreciate the paintings, which, with or without sport, set in motion perceptual and art-historical reverberations. For example, the space of the paintings may be seen as a curtain or wall, as in Ad Reinhardt or Marden, or as a topological map referring to something outside the painting. The mind oscillates back and forth incessantly between these points of view and their respective associations.

Süd Curve, 1993
Galvanisiertes Metall, Lack,
3 Sektionen / Galvanised
metal, lacquer, 3 sections
53 x 152,5 x 51 cm
Sammlung / Collection
Katherine and James Gentry



IV

Während der letzten fünfundzwanzig Jahre hat Uglow die Gewichtung seiner Arbeit von den bildhaften Feldern des abstrakten Expressionismus und des späten Minimalismus hin zum Rahmen des Bildes, dem Rahmen der Galerie, dem Rahmen sozialer Konventionen verschoben. Innerhalb der Rhetorik zeitgenössischer Malerei hat eine solche Neuorientierung deutliche moralische und politische Implikationen. Die Abstraktion mag eine unwahrscheinliche Bühne sein für diese Art Inhalt, aber der Kampf darum, *etwas real zu machen (make it real)*, dramatisiert die paradoxe Natur unserer Beziehung zu den Zeichen – das Paradox besteht darin, dass das Handwerkszeug, auf das wir uns verlassen, um etwas Bedeutsames und Stabiles aus der Willkürlichkeit und Instabilität unserer Leben zu schaffen, selbst frustrierend willkürlich und instabil ist. Uglows gesamtes Werk zeigt die in diesem Paradox versteckte Möglichkeit. Jede Zusammenstellung von Zeichen kann, soweit sie *angemessen geordnet* ist, das Transportmittel für jede Zusammenstellung von Bedeutungen sein.

Die Entwicklung, die ich gerade skizziert habe, ist in ihrer logischen Folge befriedigend, aber ein Kunstwerk ist keine hermeneutische Erörterung. Wir können Uglows Erfindungsreichtum innerhalb des Konzepts des Bildes als phänomenologisches Objekt schätzen und seine originelle Verwendung des neueren Modells des Bildes als eines Instruments der Kritik würdigen, doch viele Künstler haben diese Topoi in den letzten dreißig Jahren benutzt, und es schmälerte Uglows Leistung, wollte man sie nur unter diesen Bedingungen betrachten. Seine Einzigartigkeit liegt in der Art, wie er diesen etwas akademischen Diskurs überwunden hat. Über diese Erörterung hinaus bleiben inkommensurable Elemente – Widersprüche und Anomalien –, die die Bilder auf eine andere Art real machen, unabhängig von dem Wissen des Künstlers um die Schwierigkeiten und Möglichkeiten zeitgenössischer Abstraktion. Eine dieser Anomalien hat mit der Frage der Schönheit zu tun. So gut wie jeder, der über Uglows Bilder geschrieben hat, hat die Frage irgendwie aufgebracht, und wie wir gesehen haben, wird sie gewöhnlich umgangen, weil ohne Zweifel die Befürchtung herrscht,

IV

Over the last twenty-five years Uglow has shifted the emphasis of his work from the pictorial fields of Abstract Expressionism and late Minimalism to the frame of the painting, the frame of the gallery, the frame of social convention. Within the rhetoric of contemporary painting such a reorientation has obvious moral and political implications. Abstraction may seem an unlikely theater for this kind of content, but the struggle to *make it real* dramatizes the paradoxical nature of our relationship to signs—the paradox being that the tools we rely on to craft something meaningful and stable from the arbitrariness and instability of our lives are themselves frustratingly arbitrary and unstable. Uglow's entire body of work demonstrates the possibility hidden in this paradox. Any set of signs, *properly organized*, can become a vehicle for any set of meanings.

The evolution I've just narrated is gratifying in its logical progression but a work of art is not a hermeneutic argument. We can appreciate Uglow's inventiveness within the concept of the painting as phenomenological object and the original use he has made of the more recent model of the painting as an instrument of critique, but many artists have employed these tropes over the last thirty years, and it obscures Uglow's achievement to consider it only in these terms. His uniqueness lies in how he transcends this somewhat academic discourse. Beyond the argument, incommensurable elements remain—contradictions and anomalies—that make the paintings real in a different way, apart from the artist's awareness of the predicaments and possibilities of contemporary abstraction. One of these anomalies concerns the question of beauty. Virtually every writer who has discussed Uglow's paintings has raised the issue in one form or another, and as we've seen, he usually sidesteps, fearing, no doubt, to confuse the issue.¹⁰ Substituting "economy of means," as I've done here, addresses an important aspect of Uglow's con-

10_For example, Estenger: "Are you trying to make beautiful paintings?" Uglow: "If anyone says they're beautiful it's because they're responding more to how they're painted—the surfaces—than how they turn out altogether. I mean, what is beauty? There's beauty in the eye of the beholder, there's Beauty and the Beast. I don't use the word 'beauty' in terms of my art." Estenger: "But certainly Newman and Rothko and even Ryman when they are great are beautiful, and your work is part of that tradition." Uglow: "I just think beauty is a funny word. I look at the painting and say, 'it's clear,' if it's good. I get to clarity through a juggling and balancing of disparate elements. There's a clarity that comes through the accumulation and the intensity of a color or the juxtaposition of a color with white—a white that has to hold things up." (Estenger 1989, p. 2)

10_Zum Beispiel: Estenger:
 »Versuchen Sie schöne
 Bilder zu malen?« – Uglow:
 »Falls irgendjemand sagt,
 sie seien schön, so weil er
 mehr darauf reagiert, wie
 sie gemalt sind – die Ober-
 flächen –, als darauf, wie
 sie insgesamt sind. Ich
 meine, was ist Schönheit?
 Es gibt Schönheit im Auge
 des Betrachters, es gibt die
 Schöne und das Biest
[Beauty and the Beast]. Ich
 benutze den Begriff »Schön-
 heit« nicht im Kontext meiner
 Kunst.« – Estenger: »Aber
 Newman und Rothko und
 sogar Ryman sind, wenn sie
 großartig sind, sicherlich
 schön, und Ihre Arbeit ist
 Teil dieser Tradition.« – Uglow:
 »Ich finde einfach, dass
 Schönheit ein komisches
 Wort ist. Ich sehe ein Bild
 an and sage, »es ist klar,
 wenn es gut ist. Ich komme
 zur Klarheit durch das Jong-
 glieren und Balancieren von
 verschiedenen Elementen.
 Es gibt eine Klarheit, die
 kommt von der Akkumula-
 tion und der Intensität einer
 Farbe oder der Gegenüber-
 stellung einer Farbe mit
 Weiß – einem Weiß, das
 Dinge hochhalten muss.«
 (Estenger 1989, S. 2)

die Sache durcheinanderzubringen.¹⁰ »Ökonomie der Mittel« an ihrer Stelle einzu-
 setzen, wie ich es hier getan habe, zeigt einen wichtigen Aspekt von Uglows Vorstel-
 lung von Schönheit auf, aber etwas über diese Ökonomie hinaus bleibt. In der Gruppe
 von Bildern, die für die Krefelder Ausstellung geschaffen worden sind, ist die Orches-
 trierung von Farbe und Oberfläche besonders subtil und aufregend. Blasses Silber-
 Blau, Chrom-Grün und Gold bringen schwer zu fassende Akkorde von solcher
 Schönheit hervor, dass wir uns wünschen, wir könnten sie mit unseren Augen besit-
 zen. Auch die Acryloberflächen, obwohl schlanker als die in Öl gemalten Bilder der
 achtziger Jahre, sind nicht weniger magisch. Hier dient das Handwerk der Leucht-
 kraft. Es mag ökonomisch sein, aber es ist auch prachtvoll. Dies sind vollkommen
 realisierte *Gemälde*, und nicht etwa ein Ersatz dafür. Indem sie beharrlich nach außen
 gestikulieren, bestehen sie mit großer Sturheit darauf, ihren Platz in der Geschichte
 jener Malereitradition einzunehmen, in der sich Giacometti, Newman, Reinhardt und
 die lange Reihe ihrer Vorgänger finden. Kann eine einzige Gruppe von Arbeiten das
 schöne, mystische Objekt, die Tradition der Malerei *und* eine Kritik alles dessen be-
 inhalteln? Da es keine Kritik gibt, die profund ist, ohne den Wert ihres Objekts voll-
 kommen zu verstehen, würde ich sagen: Ja. Uglow hat dies mit erstaunlicher
 Überzeugungskraft bewiesen. Nun ist es am Betrachter, diese Frage zu entscheiden.

Wir alle leben in Widersprüchen, denen wir so wenig entfliehen können wie der
 Kultur selbst. Auch wenn wir unsere Widersprüche nicht überwinden können, so
 können wir ihrer Gestalt durch visuelle, literarische oder musikalische Metaphorik
 doch zumindest besser gewahr werden. Künstler versuchen ein Gefäß zu konstru-
 ieren, um ihre eigenen Widersprüche fassen zu können, ein Gefäß der Metaphorik,
 das, wenn seine Form hinreichend deutlich ist, auch die Widersprüche anderer fas-
 sen kann. Auch auf diese Weise öffnet das Werk eines Künstlers sich der Welt, und
 auch das hat eine moralische Dimension. Dies ist das endgültige Maß von Uglows
 Leistung: dass diese Gemälde so rigoros und so perfekt ihre eigenen Widersprüche
 artikulieren. Kompromisslos und offen, knapp und großzügig, diskursiv und stumm,
 formen sie ein einzigartiges, unersetzliches Gefäß.

cept of beauty, but something in excess of that economy remains. In the group of
 paintings created for the present Krefeld show, the orchestration of color and sur-
 face is particularly subtle and thrilling. Pale silver blue, chrome green and gold
 create elusive chords of such beauty we wish we could own them with our eyes.
 The acrylic surfaces too, though leaner than in the oil paintings of the 1980s, are
 no less magical. Craft here is at the service of luminosity. It may be economical,
 but it's also gorgeous. These are fully realized *paintings*, not surrogates for them.
 As they gesture insistently outward, they stubbornly claim their place in the history
 of the practice that includes Giacometti, Newman, Reinhardt and the long chain
 of their predecessors. Can a single body of work contain the beautiful, numinous
 object, the tradition of painting, *and* a critique of these things? Since no critique
 is profound that doesn't fully understand the value of its object, I would answer,
 yes. Uglow has made the case with remarkable persuasiveness. Now the viewer
 must decide.

We all live in contradictions from which we can no more escape than from culture
 itself. But if we can't transcend our contradictions, at least we can, through
 metaphor, whether visual, literary or musical, better imagine their shape. Artists
 strive to construct a vessel to contain their own contradictions, a vessel of metaphor
 that, if its form is sufficiently clear, can contain the contradictions of others as well.
 That is another way an artist's work opens outward to the world, and it too has a
 moral dimension. Here is the final measure of Uglow's achievement: that these
 paintings articulate so rigorously and so perfectly their own contradictions. Intran-
 sigent and open, meager and generous, discursive and mute, they form a unique, ir-
 replaceable vessel.

Herausgegeben von
Edited by
Martin Hentschel

Museum Haus Esters
Krefeld

Alan

Uglow

05	Martin Hentschel Vorwort Foreword	
11	Stephen Ellis Alan Uglow: Der Gegenstand der Phänomenologie Alan Uglow: Cöntent and Discontent	
25	Bob Nickas »Immer dasselbe, immer anders« Alan Uglow im Gespräch mit Bob Nickas “Always the same, always different” Alan Uglow in Conversation With Bob Nickas	
<hr/>		
35	Donald Alberti Willkommen beim Stupor Bowl Erinnerung, reine Beziehungen und Widerstand im Werk von Alan Uglow Welcome to the Stupor Bowl Memory, Pure Relation, and Resistance in the Work of Alan Uglow	128 Verzeichnis der Werke List of Works
47	John Tremblay Vor dem Spiel Before the Match	134 Biografie Biography
63	David Reed »Standard« “Standard”	140 Bibliografie Bibliography
99	Joan Waltemath Alan Uglows Kinesis Alan Uglow’s Kinesis	143 Dank Acknowledgements
		144 Impressum Colophon