

# MARK DAGLEY

ROMAN KURZMEYER



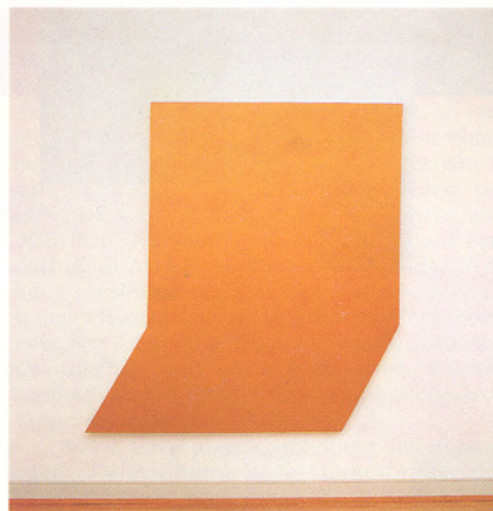
Ohne Titel, 1990  
(Privatsammlung  
St. Gallen)  
(Foto: Ralph Ribi,  
St. Gallen)

**M**ark Dagley, 1957 in Washington D. C. geboren, übersiedelt nach seinen Studien an der «Corcoran School of Fine Arts» in Washington D. C. und an der «School of the Museum of Fine Arts» in Boston nach New York. In New York unterhält Dagley bis heute sein Atelier, gelebt und gearbeitet hat er während der letzten Jahre aber vorwiegend in Spanien, Deutschland und der Schweiz. In diesen drei Ländern finden seine Werke in jüngster Zeit ihre Interpreten und Sammler. Ob und inwiefern diese Konstellation für sein Schaffen von Bedeutung ist, wird erst die Zukunft weisen.

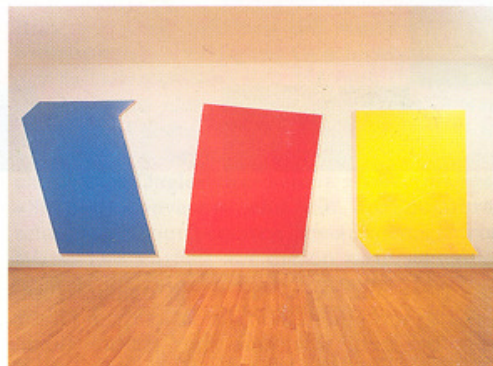
Mark Dagley malt seit den späten achtziger Jahren fast ausschließlich monochrome Gemälde mit unregelmäßig konturierten Umrissen. Sie entstehen im Wissen um die Geschichte der abstrakten Kunst und in Kenntnis der sie begründenden Werke. Seine «Shaped Canvases» orientieren sich an den Formensprachen von Malern wie Frank Stella, Kenneth Noland, Robert Mangold, Ellsworth Kelly oder Olivier Mosset. Dagley begreift deren Gemälde als Elemente einer bestimmten Überlieferung innerhalb der Moderne, die er in seinem eigenen Schaffen, das er selber als «sehr traditionell» bezeichnet, fortzuschreiben gedenkt.

**W**ie sein Künstlerfreund, der 1944 in Bern geborene und seit 1977 in New York ansässige Olivier Mosset, interessieren Dagley Probleme der inneren Organisation der Malerei sowie formale Fragen, die die primären Funktionen der Malerei betreffen. Es sind dies in den Werken der mittleren und späten achtziger Jahre der *Farbträger*, das *Farbmaterial* und dessen *Auftrag* sowie die *Oberflächen-spannung*. Als richtungweisendes Werk erwähnt sei hier sein «Basic Painting» (1988). Es handelt sich um ein schmales, bronzefarbenes Hochformat, das Dagley mit einem weißen, engmaschigen Kunststoffgitter überzogen hat. Im selben Jahr schafft er ein Werk mit dem Titel «Black and White Paintings with Open Support System and Corresponding Sequential Relationships», das zeigt, wie er in jenen Jahren neben der Oberflächenbehandlung mehr und mehr die Funktion des *Chassis* und des *Rahmens* für die Gesamterscheinung eines Gemäldes zu untersuchen beginnt. «Die kastenartige Holzkonstruktion», schreibt Dorothy M. Kosinski, «ruht auf einer untern Ebene aus einem horizontalen Streifen Leinwand, welcher mit groben und hastigen Strichen schwarz und weiß bemalt ist. Die obere Ebene besteht aus Holz, aus unterschiedlich großen rechteckigen Kästchen von geringer Raumtiefe. Einige dieser Kästchen haben Böden, andere Deckel, andere wiederum haben weder das eine noch das andere und erlauben

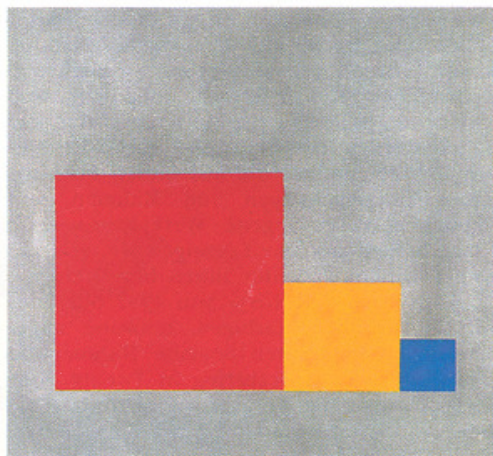
Ohne Titel, 1992  
(Courtesy-  
Ausstellungsraum  
Harry Zellweger, Basel)  
(Foto: Josef Riegger,  
Allschwil)

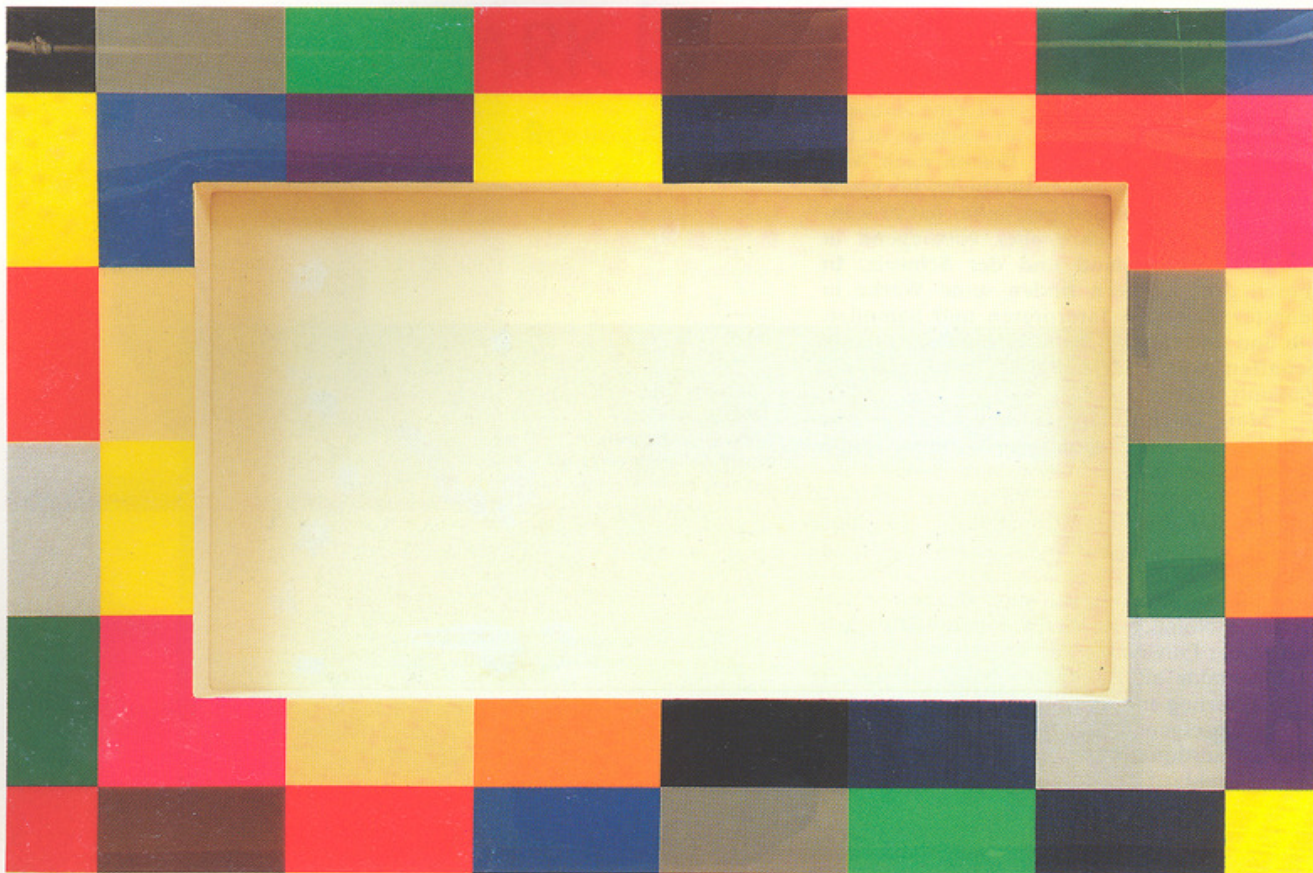


Ohne Titel, 1992  
(Courtesy-  
Ausstellungsraum  
Harry Zellweger, Basel)  
(Foto: S. Schuhmacher,  
Agnò)



Installation  
Ausstellungsraum  
Harry Zellweger, Basel,  
1992





S. S. (System Selector),  
1987. Collection  
Mr. Jack Rounick.  
(Courtesy Tony Shafrazi  
Gallery, New York)

den Blick auf die weiße Wand dahinter; und eines ist mit einem halb durchsichtigen Drahtnetz bezogen, was ihm eine subtile tonale Qualität verleiht. Metallgriffe, seitlich links und rechts am Chassis angebracht, verstärken die Objektivität der Komposition zusätzlich. Diese glänzenden, industriell gefertigten Beschläge sind wie Klammern oder Anführungszeichen – ein weiterer Ausdruck dieser selbstbewußten Mondrian-Bricolage.» Zur Verarbeitung gelangen entweder an seinen jeweiligen Arbeitsorten vorgefundene Materialien oder solche aus dem lokalen Handel. Neben diesen ausgesprochen komplexen, mehrteiligen Konstruktionen, die aus verschiedenen Materialien zusammengesetzt, nur fragmentarisch bespannt und zurückhaltend bemalt sind, umfaßt die aus diesen bildnerischen Untersuchungen von Rahmen und Chassis hervorgegangene Werkgruppe auch einige betont einfache Lösungen von verblüffender Bildkraft. Unter ihnen beispielsweise «S. S. (System Selector)» von 1987 oder das mit 24 verschiedenfarbigen, teilweise angeschnittenen Quadraten bemalte Rahmenbild «Random Signals Occurring in Twenty Four Divisions over the Area of a Horizontal Frame», das 1988 entstanden ist, und ein weiteres, zwei Jahre später im Tessin gemaltes, aus vier

weißen Holzelementen zusammengesetztes quadratisches Rahmenbild, in das er die schwarze Kontur eines Kreises eingezeichnet hat.

**D**er Künstler zeigt 1992 unter dem Titel «Radical Structures» bei Zellweger in Basel eine sieben monochrome Großformate umfassende Gruppe von «Shaped Canvases» in den Grundfarben Rot, Gelb und Blau, den Mischfarben Grün und Violett sowie den zwei Metallfarben Aluminiumsilber und Goldbrunze. In ihren spiegelglatten Kunstharzoberflächen zeichnen sich die vom Künstler aus einfachen Werkstoffen selber gezimmerten Chassis ab und verursachen Verzerrungen der Bildoberflächen, die den Großformaten das *unberechenbar* Schöne jener kleinen Farbflecken schenken, die sich auf seinen zahlreichen Pinselzeichnungen der letzten beiden Jahre finden. Sie belegen das *intuitive* malerische Vorgehen bei der Bestimmung der Bildkonturen. Dagley untersucht neben Oberfläche und Rahmen nun zwar auch das Verhältnis von *Bildkontur* und *Farbe*, bringt aber in seinem jüngsten Schaffensabschnitt gleichzeitig Dimensionen ins Spiel, denen aus

der Sicht des Betrachters mit einem an den «Shaped Canvases» von Stella erprobten Instrumentarium («What you see is what you see») alleine nicht beizukommen ist.

Vom englischen Schriftsteller Aldous Huxley (1894–1963) ist ein Text überliefert, der sich im vorliegenden Zusammenhang zu zitieren lohnt. In einem Abschnitt seiner «Variationen über El Greco», der das Verhältnis von abstrakten und gegenständlichen Bildpartien in der Malerei El Grecos (1541–1614) behandelt, heißt es: «Die Griechen nannten den Kreis «eine vollkommene Figur». Und das ist er auch – man kann nichts daran verbessern. Und doch würde uns eine Komposition, die aus einem roten Kreis mit einem eingeschriebenen Quadrat besteht, bei all ihrer Vollkommenheit ein wenig langweilig vorkommen.» Hilfreich sind diese drei Sätze, weil sofort deutlich wird, daß die Prägnanz der hier zur Debatte stehenden Gemälde *nicht* eine der rein geometrischen Abstraktionen ist.

Bemerkenswert ist aber auch, was Huxley über die Grenzen menschlicher Formfindung schreibt und wie er dann zur Bestimmung dessen findet, was ein «interessantes» Kunstwerk sein könnte: Da die menschliche Erfindungskraft die Fülle an Formen und Formkonfigurationen, die die Natur hervorbringe, nicht einholen könne, sei die eigentliche Aufgabe eines Künstlers, aber auch eines Wissenschaftlers oder Technikers, diesem Reichtum «verschiedene Arten von Einheit» aufzuerlegen. Huxley folgert, daß «unter sonst gleichen Umständen ein Kunstwerk, welches einer großen Zahl formaler und psychologischer Elemente ästhetische Einheit auferlegt, ein größeres und interessanteres Werk ist als eines, bei welchem die Einheit nur einigen wenigen Elementen auferlegt wird». Bemerkenswert ist seine Argumentation vor allem deshalb, weil sie auf die *integrativen* Eigenschaften von Kunstwerken hinweist. Die monochrome, mi-

nimalisierte Malerei von Mark Dagley scheint diesen Anforderungen an ein interessantes Werk zunächst nicht zu genügen. Doch wenn Dagley auf der Originalität seines roten Quadrates «Red Diamond» (1988) besteht, so vermutlich nicht nur, weil er um die im einzelnen auch von ihm selber nicht zu durchschauenden bildnerischen Prozesse weiß, sondern gerade, weil er als erfahrener Betrachter und mehrfach des Zitats und der Simulation verdächtigter Maler speziell auf Fragen der Wirkung sensibilisiert ist. Die Ausstrahlungskraft seiner Gemälde dürfte sich aus der Spannung zwischen den nüchternen, standardisierten Oberflächen und ihren gebastelten, Prozessualität und Individualität herausstellenden Trägern erklären.

Seine derzeitige Ausstellung im ehemaligen Refektorium und Dormitorium des Frauenklosters Katharinen in St. Gallen (bis 26. September 1993) umfaßt fünf Werke. Dagley verbindet drei Bezugssysteme: dasjenige der geistigen *Überlieferung* (die Grundfarben), der *persönlichen Empfindungen* (die Mischfarben) und der *zivilisatorischen Errungenschaften* (die Metallfarben). Wie schon in Basel baut die Ausstellung auf den Grundfarben auf. Drei quadratische Bilder in den Farben Rot, Blau und Gelb eröffnen die Ausstellung. Sie widerspiegeln ihre eigene Geschichte und jene der antikompositionellen Malerei, die 1921 in Moskau mit der Präsentation eines roten, blauen und gelben Gemäldes durch Alexander Rodtschenko beginnt. Neben diesem Triptychon zeigt Dagley drei seiner großformatigen «Shaped Canvases» und ein aus mehreren schmalen Querformaten zusammengesetztes Werk. Die Farben auf diesen unterschiedlich breiten, übereinander angeordneten Querformaten entsprechen denjenigen aller übrigen Gemälde der Ausstellung, die sich dadurch als selbstbezügliches System mit einer eigenen Farbsymbolik erleben läßt. ◇

Ohne Titel, 18. 12. 87  
(Privatbesitz)

