

C. Michael Norton

thomas punzmann fine arts
weckmarkt 9
60311 frankfurt
tel. 069 - 244 50 191
www.punzmann-gallery.com

C. Michael Norton

Over the top

von Stephen Westfall (übersetzt von Dr. Michael Wolfson)

Die Frage, warum die Gemälde von C. Michael Norton nicht besser bekannt sind, ist, zumindest für die Vereinigten Staaten, schnell und einfach beantwortet. Denn in der bildenden Kunst wird dort übermäßiges Temperament und zuviel Schönheit noch mit Argwohn betrachtet. Sie werden leichtfertig dem U-Bereich zugeordnet: Pop Musik, Hollywood, Mode, Las Vegas; zu Allem was grell und frivol ist. Wie Leo Steinberg in seinem großartigen Aufsatz *Other Criteria* hinwies, hat die Ablehnung von prahlerischen Tendenzen in der bildenden Kunst ihre Wurzeln im puritanischen Erbe der amerikanischen Kunst- und Literaturgeschichte. Obwohl diese ästhetische Hegemonie im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts mehr und mehr überwunden wurde, lebt sie noch heute in den ereignisarmen Flächen, in den gleichzeitig coolen und monastischen schwarzen, roten und weißen Tönen der Malerei des Neo-Konzeptualismus fort. Natürlich lässt sich verhältnismäßig ein Zu-viel-des-Guten in Nortons Malerei feststellen: all diese Farben, die dick übereinander aufgetragenen und wölbenden Bahnen seines Pinselgestus. Dennoch gelingt es uns recht schnell bei der Betrachtung seiner Arbeiten festzustellen, dass ihre „expressiven“ malerischen Energien von einer zugrundegelegten Struktur und dem Verlangen, weitere strukturelle Komplikationen aufzuzeigen unterstützt werden. Es sind Gemälde, die mit ihren intensiven Farben und ihrer materiellen Plastizität, mit Spontanität statt Bedächtigkeit schockieren, die aber dann so zurückgenommen werden, dass die tiefergehende strukturellen Überlegungen und die Beteiligung an einem historischen Diskurs offenbar werden.

Mitte der 90er Jahre malte Norton vorwiegend in blau und weiß. Schwarz diente dabei als eine strukturelle Interpunktion, während andere Farben nur unter gestischen Pinselspuren durchschienen. Die Kompositionen deuten auf eine segmentierte Innenarchitektur hin, die den nachkubistischen Interieurs von Picasso und Gorky vergleichbar sind. Norton füllt die rechteckige Fläche mit dickem Farbauftrag und gewölbten Pinselstrichen aus, die an die bestimmenden Markierungen von Pollocks *Eyes in the Heat* (1946) erinnern. Die verstärkten Assoziationen zu Pollock werden durch die Unterteilung innerhalb dieser Kompositionen noch weiter unterstrichen. Hier wird bei mir eine besondere Verbindung zu den vorabstrakten Bildern von Pollock, etwa *The She Wolf and Guardians of the Secret* in Erinnerung gerufen. Diese Kombination von rechteckigen Flächen funktioniert als Tafel oder Behältnis für gestische, geschwungene Linien. Dieser markierende Farbauftrag erinnert an die graphischen Pinselspuren in Pierre Alechinskys COBRA Gemälden. Dieser Nachklang zeigt

Umschlag:

Aussen: Catskill 5, Acryl auf Nessel, 229 x 183 cm, 90 x 72 inches (Ausschnitt)

Vorne: I'm Celebrating the Vastness of Our Ignorance

Acryl auf Nessel, 233 x 264 cm, 92 x 104 inches (Ausschnitt)

Fortsetzung auf Seite 18



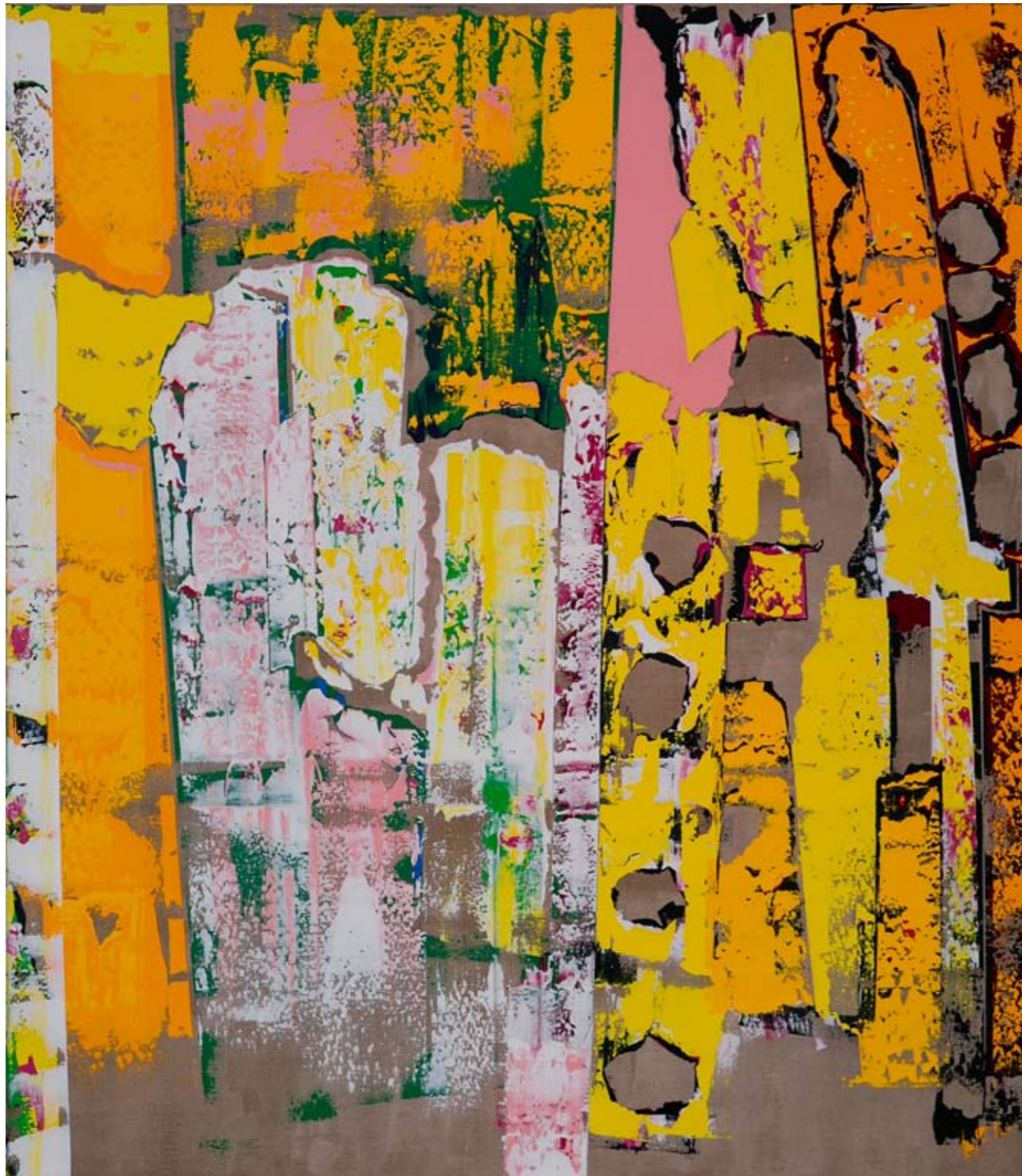
Blue Membrane, White Window
1995 - 1997
Acryl auf Leinwand
284 x 335 cm
112 x 132 inches



White Window - Smoke Ring, 2000 - 2001, Acryl auf Nessel, 234 x 264 cm, 92 x 104 inches



Blue Window - White Path, 1996 - 1998, Acryl auf Nessel, 198 x 173 cm, 78 x 68 inches



Catskill 3, 2006, Acryl auf Nessel, 203 x 178 cm, 80 x 70 inches



Catskill 5, 2005 - 2006, Acryl auf Nessel, 229 x 183 cm, 90 x 72 inches



Manhattan Blue (Diptych), 2007, Acryl and pastel on canvas, 183 x 229 cm, 72 x 90 inches



What a Wallop (Diptych), 2005 - 2008, Acryl auf Nessel, 229 x 366 cm, 90 x 144 inches

uns, dass – obschon der abstrakte Expressionismus in the Vereinigten Staaten als die bahnbrechende Bewegung jener Zeit zu gelten hat – jeder Versuch die ganze Bandbreite von Bedeutungsinhalten zu verstehen, die die Nachkriegsvariante vom gestischen abstrakt Expressionismus ins Spiel brachte, notwendigerweise eine gleichberechtigte Beschäftigung mit *Art Informel*, *Tachisme*, und die Maler der COBRA Gruppe berücksichtigen muss. Ein solcher Vergleich macht deutlich, dass wir Nortons Malerei im Kontext eines verbreiteten, tieferliegenden „Mainstreams“ zu sehen haben, als wir uns das vielleicht vorgestellt haben.

Beginnend in der 2. Hälfte der 90er Jahre, lässt Norton in Bildern wie *White Window* (1996-97) kleinere Partien der grundierten Leinwand unter einem heftigen gestischen Sturm durchscheinen. Schon in dieser frühen Entwicklungsphase führte seine Entscheidung zu einer radikalen Veränderung der Erfahrung vom bildhaften „Lesen“ der Farbe: statt des trüben Felds – das nichtdestotrotz der Nullpunkt für traditionelle malerische Illusion war – finden wir nun eine Haut vor. Dieser Prozess des Sichtbarmachens ist vergleichbar einer Lesart von malerischer Fläche, wie sie *Nouveau Realisme* Künstler wie Mimmo Rotella mit seinen abgerissenen Plakatwandbildern in die Kunstgeschichte eingeführt haben. Doch Norton führt keine *Decollage* aus. Er malt.

Ab 2003 trägt er Farbe in Schichten mit einem Messer über die mit Malercrepp abgedeckte Leinwandfläche auf. Es entstehen grafischen Geflechte oder netzartige Muster, die die Polymergrundierung der Leinwand mit ihrer leicht glitzernden Wirkung freilegen. Manche der breiten, sich krümmenden Pinselstriche bleiben als Substrat hängen, über die die abgedeckten Netze schweben, doch diese verschwinden zunehmend im Verlauf des folgenden Jahrzehnts. In Zukunft wird in Nortons gemalte Zeichnungen die individualisierte Gestik aufgelöst.

Bis um 2006 arbeitet Norton noch mit löchartigen Bildelementen, die er in unregelmäßigen Abständen in seinen „Netzen“ platziert, so dass die Öffnungen auf dem Leinwandgrund eher an verkohlte Negative von Jasper Johns' Fliesen erinnern als an Maschenwerkslöcher (wobei diese ebenfalls gelegentlich wiedererscheinen). In Gemälden wie *Catskill* (2006) und *Ornette* (2006) ist der Leinwandgrund nicht vollständig bedeckt und zeigt seine eigene Materialität. Die als Löcher wirkenden Durchblicke sind weiterhin vorhanden, doch die anderen breiten malerischen Farbpartien fangen als Spuren in den Leinwandgrund an und betonen dadurch die unbehandelte Leinwand als primäres Farbfeld, das die ganze Palette mit seiner grünlichen Umbratonalität aufwärmt. Innerhalb seiner gemalten Flächen trägt Norton zu dieser Zeit Farbschichten mit dem Messer oder dem Rakel auf. An den Stellen also, wo die Farbe sich als ein eindeutiges Element auf der Leinwand zeigt öffnet sich gleichzeitig ein getrenntes optisches Feld, in das man schauen kann. Es ist diese

äußerst charakteristische, intensive Verdoppelung in der Wahrnehmung des Raumfeldes, die Nortons Malerei auszeichnet.

Seit 2006 ist es möglich, drei bedeutende Maler auszumachen, mit denen Norton sich in einem vertieften, ausführlichen Gespräch befindet: Gerhard Richter, Jasper Johns, und in zunehmendem Maße Frank Stella. Auch für den ambitioniertesten Maler stellt sich diese Gruppe als höchst einschüchternd dar, doch Norton stellt sich Ihnen mit Gelassenheit. Der Umriss und Zerstreung der Öffnungen in Bezug auf Johns' Fliesenmustern sind bereits oben erwähnt worden, doch Norton beruft sich ebenfalls auf die Tradition von Johns' wiederholte Betonung der Dinglichkeit der gespannten Leinwand. Durch die Aktivierung des Leinwandgrundes wird der Keilrahmen als Ganzes Objekt in das Bild integriert, womit ein neues Beharren auf die Objektivität des Gemäldes sich bemerkbar macht, die Johns intensiviert wie kein anderer Maler vor ihm.

Der Hinweis auf Richter bezieht sich auf Nortons Farbauftrag, die Art und Weise wie er die Farbe über die Leinwand zieht, wobei sich Farbstreifen ineinander verweben. Die visuelle Textur von Nortons Farbe-auf-Farbe Lasierungen ist härter und schneller als Richters mit der Rakel ausgeführte Farb-in-Farb Arbeitsweise. Ich bin der Meinung, dass dies eine Konsequenz aus Nortons Verwendung von Acryl statt Ölfarbe ist. Denn Acryl trocknet schneller und hat die Tendenz eine eigene Schicht zu bilden, die sich dann nicht mehr vermischen lässt, wobei man stellenweise beobachten kann, wie die aufliegende Farbe sich in die zähe Masse der darunterliegenden Farben einbettet. Die Wirkung ist besonders umwerfend in Gemälden wie dem großformatigen Werk *What a Wallop* (2005-2008), in dem sukzessiv hellere gelbe Flächen grüne, schwarze, rote und weiße Streifen in vertikalen Fächer von unterschiedlicher Breite und Regularität abtasten. Die kompositorischen Fächer selbst bewegen sich von einem unregelmäßigen oder gebrochenen Muster links zu einer eher geometrischen, vertikalen Ausrichtung rechts. Manchmal vergehen Jahre bis Norton die chromatische und materielle Fülle erreicht, die seine Hauptwerke bestimmen. Für *What a Wallop* hat er drei Jahre bis zur Vollendung und für das so treffend benannte Bild *Worth the Wait* (2009-2010) zwei Jahre benötigt. So viel also zum Thema Acryl als ein „schnelles“ Medium.

Bis Anfang 2010 hat Norton seine Kompositionen größtenteils durch angrenzende vertikale Bänder organisiert. Dann führte er ein neues Element ein: ein dehnbare Raster, das er mit Hilfe von Malercrepp schuf, so in *Sidewinder* (2010-2011). In diesem Bild ist die Linearität des Rasters aufgehoben. Doch schon im nachfolgenden Bild *I'm Celebrating the Vastness of Our Ignorance* (2011) übernimmt die Rasterung die Vorherrschaft in der Komposition durch die übergreifende Struktur der vertikalen Fächer. Oder es ist vielleicht das veränderte, schmalere, fast quadratische Format, das die auseinanderstrebende

Struktur zusammenhält und sich somit anders verhält als die übereinanderliegende breite Farbe-auf-Farbe Bänder, die die horizontale Dimension von *Sidewinder* ausdehnen? Der warme Grund der freigelegten Leinwandflächen gibt Norton viel mehr Spielraum, um mit explosiven, beinahe dissonanten Farbkorden zu experimentieren damit die kühle und beißende Kombinationen aus violett und weiß, die links scheinbar von der Bildoberfläche abplatzen und rechts zu einer Wundschurf gerinnen, nicht nur herbe Ausdrücke eines Farbspektrums bleiben sondern einen malerischen Diskurs über die Verbindung von künstlicher Farbigkeit und Naturton aufzeigen.

Norton hat nie ganz seine kurvenförmige gestische Handschrift aufgegeben, die in seinen früheren Bildern angelegt wurde und noch einmal in seinen späteren Bildern als Folie für die frische, parfümierte Eleganz seiner aufgeklebten Raster erscheint. Das Zusammenziehen und die Ausdehnung der Raster selber, vor allem in Nortons größer angelegten Bildern weist auf Stellas art-decoesquer Barock (und Grotteske) der späten 70er und früher 80er Jahre hin, dem Zeitpunkt als Stella illusionistische Geometrie einem expressiv gestischen Farbauftrag mit einer fast aggressiven Farbpalette gegenüberstellte. Es scheint nur, dass der Illusionismus in Nortons Bildern aus dem Bildrechteck in einer barocken Weise auszubrechen droht. Das echte Gefühl lebenspendenden Raums kann an den Nahtstellen an der Oberfläche seiner Gemälde lokalisiert werden, da wo die Ränder der unregelmäßigen Öffnungen oder die mit einem Lineal gezogen, abgeklebten Linien auf die offengelegte Leinwand verweisen. Dieses Gefühl entsteht auch wenn unterschiedlich gerichtete Geschwindigkeiten zusammenstoßen, wie etwa bei dem aus den feurigen malerischen Formen entstandenen gedrehten gestischen Kontrapost in *A Sentinel Wolf* (2012) oder in dem rhythmischen Schlag der drei malvenrosa kurvenförmigen gestischen Konstruktionen, die auf dem horizontal zusammenlaufenden gestreckten Winkeln sitzen, die von links in das Gemälde *Pink-E* (2011) hineinragen.

Wie bereits beobachtet, prallen Nortons Farben gegen die offene, freigelegte Leinwand und werden gleichzeitig von ihr gehalten. Die Leinwand verhält sich vieldeutig bezüglich des Raumes und bildet gleichzeitig einen materiellen Nullpunkt, wo die konturierte Natur ihres Illusionismus unseren Blicken ausgesetzt ist. Und trotz der radikalen Qualität dieser Preisgabe von konstruierter Bildhaftigkeit bezüglich des Materials, gibt es einen vierten Maler, der sich dem Gespräch anschließen könnte, das Norton mit Johns, Richter und Stella führt. Und er ist tatsächlich ein figurativer Künstler. Es handelt sich hier um Francis Bacon, dessen gehütete Figuren mit sich ringen oder sexuell verschlingen. Oft in bühnenhaften Strukturen, in schematisch gemalten Räumen, wo sie über einem „absoluten“ Grund unbemalter Leinwand zu schweben scheinen (wobei eine Schicht Grundierung auf der Rückseite möglich ist).

Gemälde sollen sowohl so betrachtet werden, als wären sie die erste visuelle Erfahrung überhaupt, rufen aber gleichzeitig bei uns ein Bedürfnis nach einer Möglichkeit der Interpretation ihrer Inhalte hervor. Nortons Gemälden sind ungemein dynamisch: chromatisch und räumlich ehrgeizig, und verführerisch in ihren auslassenden Prozessen. Sie drücken die Freude ihrer Herstellung aus und sind dabei doch tief in der malerischen Kultur der Nachkriegsära verwurzelt. Sie sind eher ekstatisch als hermetisch, und bemessen in ihrer Sprache den kaum fassbaren Diskurs der ambitioniertesten Malerei der Moderne, überbrücken eine Zeit, die noch weiter zurückreicht als die vergangenen circa 70 Jahren. Versuchen Sie einen Standpunkt so weit weg wie möglich von Gemälden wie *A Sentinel Wolf*, *Cutting Grass* (2013), oder *Sentinel Blues* (2013) zu finden damit Sie lediglich die wesentlichen Aspekte ihrer gesamten kompositionellen Strukturen erkennen können. Wenn ich so etwas mache, denke ich dabei nicht nur an die Rhythmen des Art Deco sondern auch an seine Palette, seine kompositionellen Wendungen und gleichzeitig an das zerbrechliche wie machtvolle Drehmoment der Maler der Wiener Sezession, insbesondere Klimt.

Und ein Gemälde wie *Euclid* (2012-2013) weist über die bereits erwähnten Eigenschaften der anderen jüngeren Bilder hinaus und erreicht in den Assoziationen zu anderen Künstler eine neu eigenständige Stufe, bei der nicht einmal Richter den Blick verstellt für die gebrochenen Topografien, die Norton wie kein anderer in einen großen symphonischen Raum wirft. Nortons Malerei zielt keineswegs auf einen seiner Heroen ab oder versucht eine Synthese zu erreichen. Seine Bilder lassen sich nun mit allen von ihnen messen und geben gleichzeitig eine eigene zeitgemäße Richtung vor.

Seit über einem Jahrzehnt werden Stephen Westfalls Gemäldenerfolgreich in den USA und im Ausland ausgestellt. Seine Bilder sind in Ausstellungen der Lennon Weinberg Gallery, Galerie Zurcher, und Galerie Paal gewesen. Arbeiten befinden sich in öffentlichen Sammlungen wie die Albertina, Wien, The Baltimore Museum of Art, The Munson Proctor-Williams Institute, Utica, N.Y., und The Kemper Museum, Kansas City. Er ist ein Redakteur bei *Art in America* und seine Artikel sind in *Bomb Magazine* und *The Brooklyn Rail* veröffentlicht worden. Auszeichnungen und Stipendien hat er von der National Endowment for the Arts und vom New York State Council on the Arts erhalten und bekam eine Guggenheim Fellowship wie auch eine Nancy Graves Foundation Fellowship. Er hat ein Master of Fine Arts von der University of California Santa Barbara. Er ist Associate Professor in Painting; Department Graduate Director, und unterrichtete am Bard College und an der School of Visual Arts, New York City. In jüngster Zeit war er Jules Guerin/John Armstrong Chaloner Rome Prize Fellow in Visual Arts an der American Academy, Rom.



Xoxo's Balls, 2007, Acryl auf Nessel, 130 x160 cm, 52 x 63 inches



Slow Smolder, 2010, Acryl auf Nessel, 130 x160 cm, 52 x 63 inches



I'm Celebrating the Vastness of Our Ignorance, 2011
Acryl auf Nessel, 233 x 264 cm, 92 x 104 inches



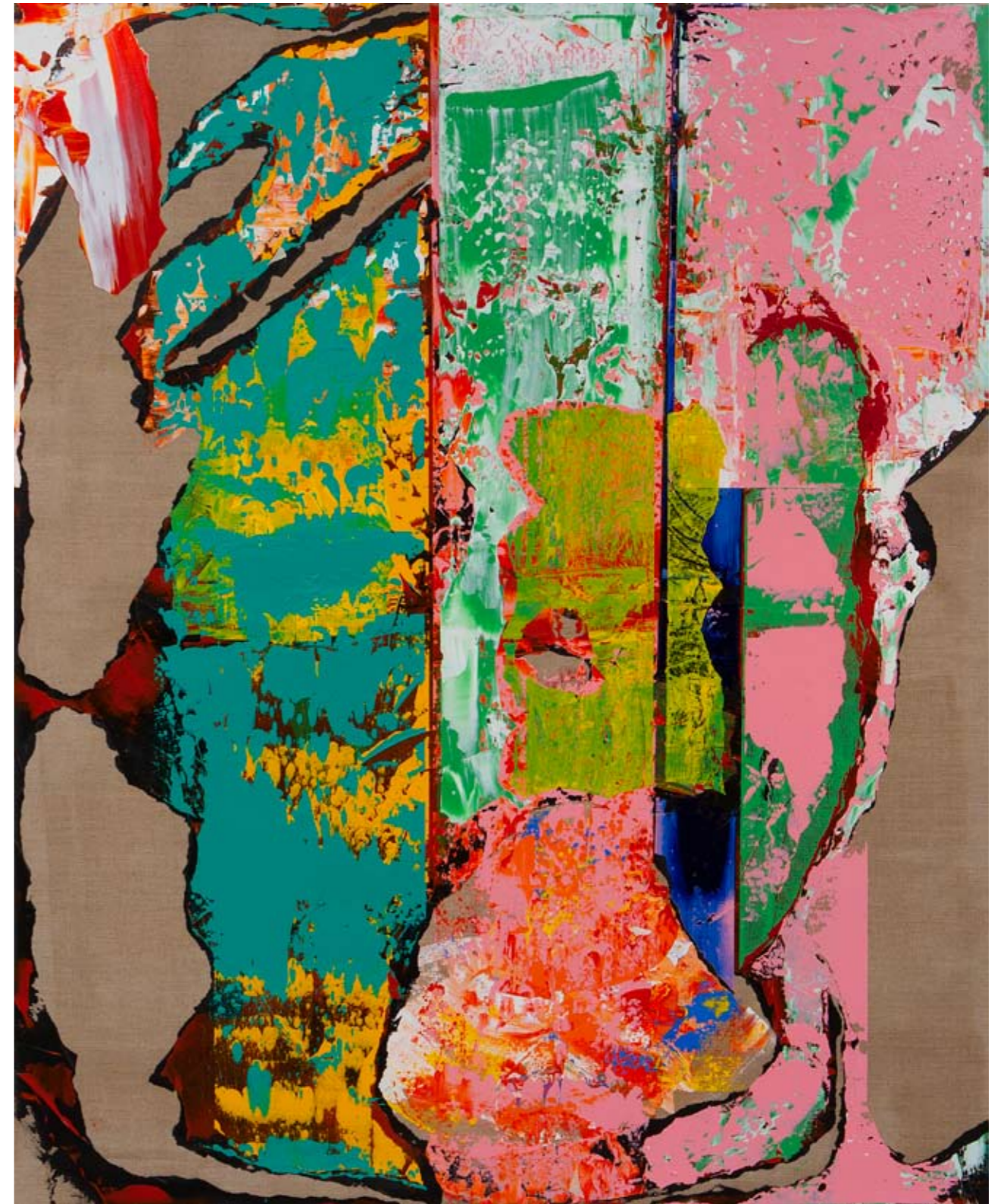
Split Kick, Diptych, 2009 - 2010, Acryl auf Nessel, 260 x 320 cm, 103 x 126 inches



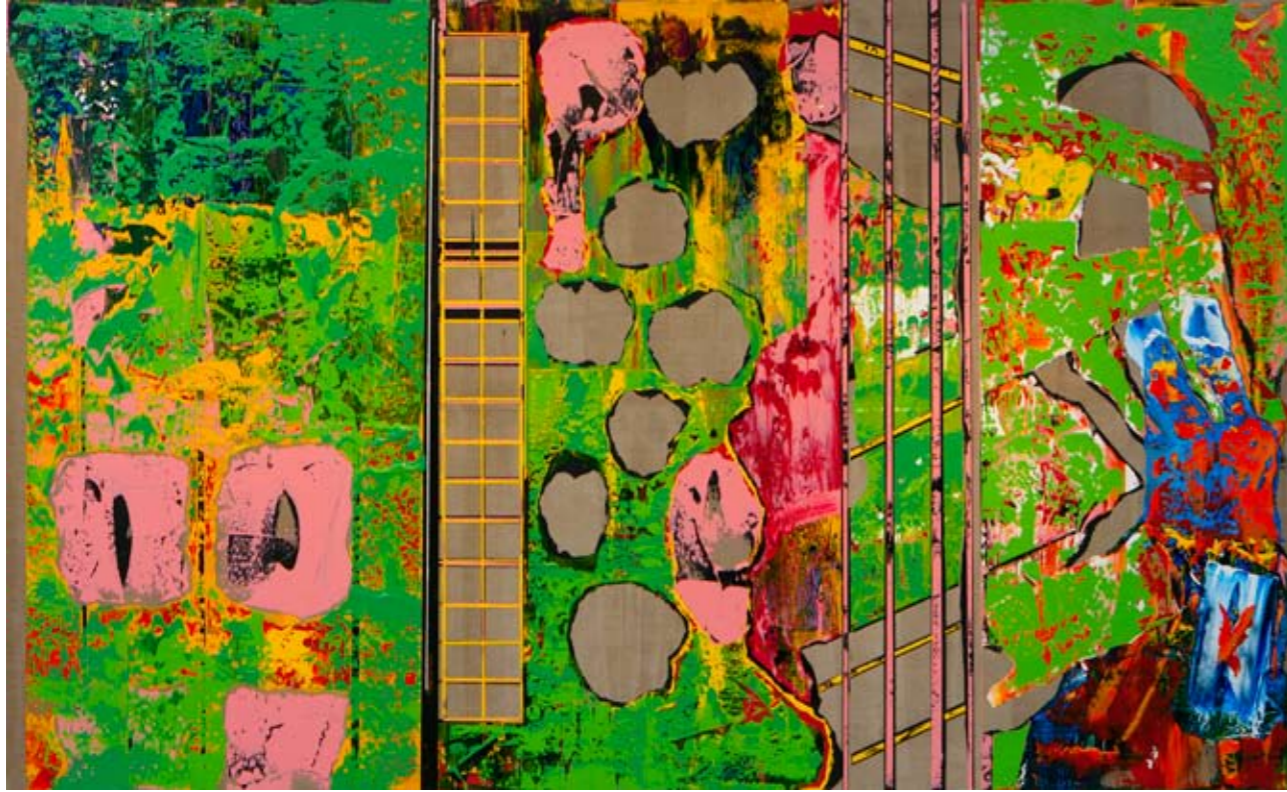
Worth the Wait, Diptych, 2009 - 2010, Acryl auf Nessel, 260 x 320 cm, 103 x 126 inches



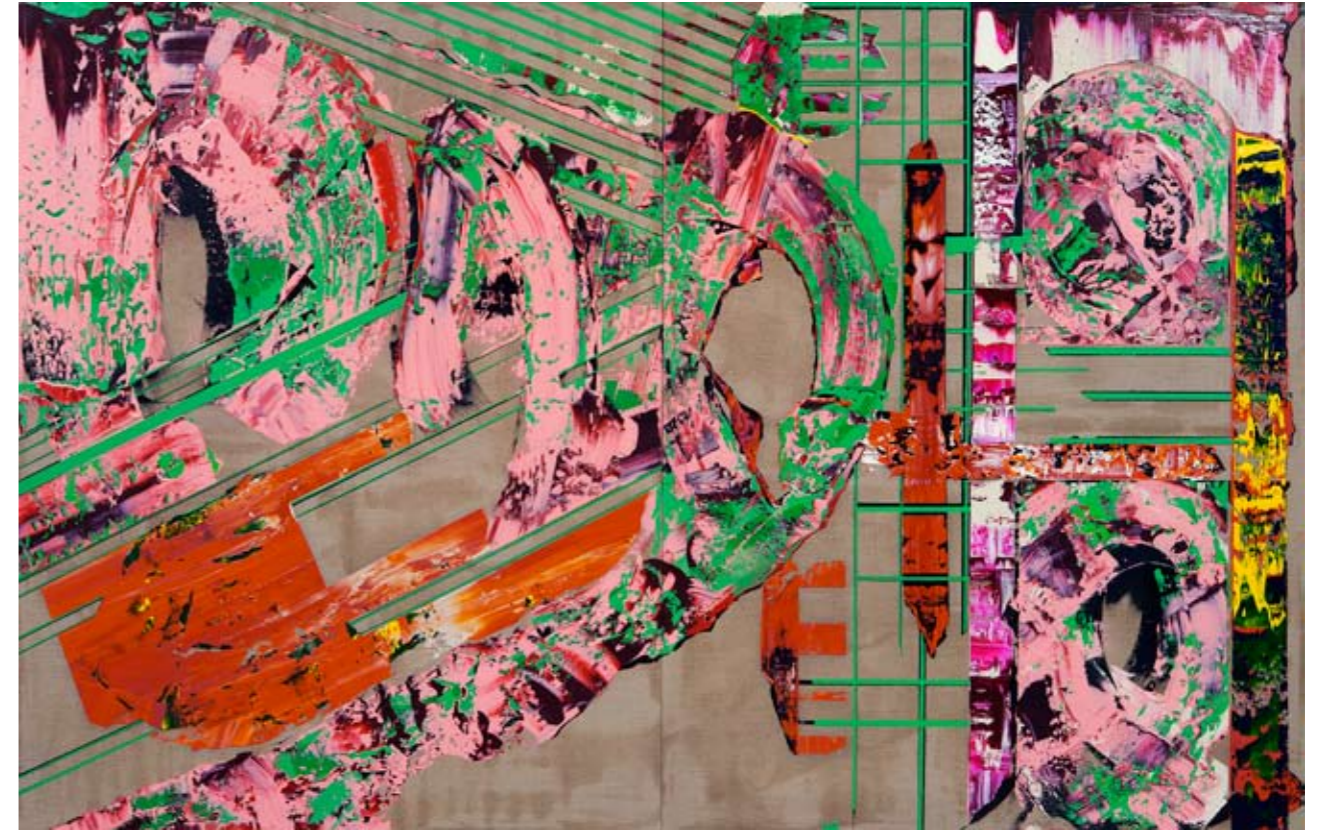
Mister Sweetheart, 2010, Acryl auf Nessel, 160 x 260 cm, 63 x 103 inches



Skin, 2010, Acryl auf Nessel, 160 x 130 cm, 63 x 52 inches



Sidewinder, 2010, Acryl auf Nessel, 160 x 260 cm, 63 x 103 inches



Pink E, (Diptych), 2011, Acryl auf Nessel, 168 x 260 cm, 66 x 103 inches



Einstein's Edge of Winter, Diptych, 2009 - 2011, Acryl auf Nessel, 229 x 336 cm, 90 x 144 inches



A Sentinel Wolf, 2012, Acryl auf Nessel, 229 x 183 cm, 90 x 72 inches



Sentinel Blues, 2013, Acryl auf Nessel, 230 x 140 cm, 91 x 55 inches

Over the Top

by Stephen Westfall

A quick and simple answer to the riddle of why C. Michael Norton's paintings are not better known is that in America, at least, there remains a suspicion of vivacity in the fine arts. Presumably, that's something best left to the popular arts: pop music, Hollywood movies, fashion, Las Vegas; all that is garish and frivolous. As Leo Steinberg pointed out in his great essay, *Other Criteria*, this suspicion of any peacocking in the fine arts goes back to the Puritan heritage of American arts and letters, and while that aesthetic hegemony has been breaking down over the last century it still persists in the low incident surfaces and simultaneously hip and monastic blacks, reds, and whites of neo-conceptual painting. And there is indeed something comparatively over the top about Norton's painting: all that color, impasto overlay, and vaulting trajectory. However, it doesn't take too much time in looking at his work too appreciate how his "expressive" painterly energies are supported by structure and seek to elaborate further structural complications. These are paintings that shock with color intensity and material plasticity, with signs of impulse over deliberation, and then roll back to unveil deep structural considerations and an investment in historical conversation.

In the mid 1990s, Norton was painting largely in blue and white, with black as structural punctuation and other colors peaking through the writhing brushwork. The compositions proposed a segmented interior architecture, like the post-Cubist interiors of Picasso and Gorky. Norton fills each rectangular plane with curving impasto paint strokes, reminiscent of the build up of marks in Pollock's *Eyes in the Heat* (1946). And the Pollock associations are sustained by the compartmentalization within these compositions, which has always reminded me of the pre-abstract paintings of Pollock such as *The She Wolf and Guardians of the Secret*. This combination of rectangular planes functioning as panels or containers of more gestural, curvilinear marks is also strikingly reminiscent of the graphic effects of Pierre Alechinsky's COBRA paintings, a resonance which suggests that, while American Abstract Expressionism was the ground breaking movement, any consideration of the full range of meanings put in play by the post war style of gestural Abstract Expressionism will ultimately have to include a co-equal engagement with *Art Informel*, *Tachisme*, and the COBRA painters. Such a comparison resituates Norton's painting within a deeper and broader "mainstream" than we might have imagined.

By the latter part of the 1990's, Norton starts to let small sections of the sized linen ground appear through the gestural blizzard in paintings such as *White Window* (1996-97). Even at this early stage of development, his decision radically transformed the experience of "reading" paint pictorially from a turbid field, which was nonetheless the ground zero for traditional pictorial illusion, to a skin: like a peeling sheet of wallpaper revealing

the wall underneath. One obvious precedent for this surface reading is Mimmo Rotella's *Nouveau Realisme* paintings, where the painting's image and surface is created from the peeling away of overlaid metro posters. But Norton is painting rather than practicing *decollage*. By 2003 he is scumbling paint on with a knife across areas of linen masked with tape, creating webs or netting patterns that reveal the linen, slightly glistening with its coating of polymer sizing. Some of the broad, cursive brush strokes are hanging on as a substrate over which the masked-out nets float, but they gradually disappear over the course of the ensuing decade. Going forward, Norton's drawing with paint is going to appear at first glance to be more detached from personalized gesture.

By 2005 and 2006, Norton finds a more irregular spacing for the holes in his "nets," so that the openings onto the linen ground more closely resemble charred negatives of Jasper Johns' flagstones than they do the holes in netting (though these, too, reappear on occasion). In paintings such as *Catskill* (2006) and *Ornette* (2006) the linen ground is more completely exposed and on its own terms. The holes are there, but the other broad painterly passages begin as a scraping into linen ground and the linen itself has become the principal field color, warming the entire palette with its light greenish-umber tonality. Within his painted passages Norton is by this time building up layers of color through scraping or squeegeeing color on color, so where the paint declares itself as a distinct material layer on top of the linen it also opens up into a separate optical field that you can see into. It is this intensive doubling of field space for the eye that is utterly distinctive in Norton's painting, but I first want to address three giants with whom his work shares some commonalities.

From 2006 on, it is possible to isolate three major painters with whom Norton is having a deep and extended conversation: Gerhard Richter, Jasper Johns, and, increasingly, Frank Stella. This is an intimidating group for even the most ambitious painter, but Norton takes them on with aplomb. The outline and dispersal of the holes in relation Johns' flagstone patterns has already been mentioned, but Norton is also drawing on the legacy of Johns' reiteration of the objecthood of the stretched canvas. The activation of the linen ground incorporates the whole object of the stretched linen strainer into the picture, a re-insistence of the *thingness* of the painting that Johns intensified like no prior painter.

The Richter reference is in Norton's paint application, wherein he pulls paint across paint, leaving blurry streaks of color on top of different colors pulled the same way. The visual texture of Norton's color-on-color scumblings is harder and faster than Richter's squeegee pulls of color into color, which I think is clearly the result of Norton's choice of acrylic over oil. Acrylic dries faster and so the top coat is tending to overlay substrata more than mingle with it, though in spots you can see the top color imbedding itself in the taffy-pull of the under colors. The effect is dazzling in paintings

such as the very large *What a Wallop* (2005-2008), where successively lighter planes of yellow scan across streaks of green, black, red, and white in vertical compartments of varying width and regularity. The compositional compartments, themselves, move from an irregular or broken pattern on the left to a more geometric vertical alignment on the right. Norton can take years to arrive at the chromatic and material fullness that his major paintings display. *What a Wallop* took three years to complete and the aptly named *Worth the Wait* (2009-2010) took two. So much for acrylic being a necessarily "fast" medium.

Norton continued to organize his compositions largely by adjacent vertical banding up through early 2010, when he introduced a new element: a tensile grid created by masking with tape, as in *Sidewinder* (2010-2011). In *Sidewinder*, the linearity of the grid is still subsumed by the overall structuring of vertical compartments, but the gridding virtually takes over the composition of the subsequent *I'm Celebrating the Vastness of Our Ignorance* (2011). Or perhaps the narrower width of the picture seems to collapse into a grid of nearly the same structure, without the broader bands of paint-on-paint overlay that stretch the horizontal dimensions of *Sidewinder*. The warm ground of the areas of exposed linen allow Norton much more leeway to experiment with explosive, near dissonant chords of color, so that the chilly and acidic violet and white combinations, which seem to be popping off the surface of the painting on the left and coagulating like a bruise on the right aren't simply (almost) too sour expressions of a spectrum palette, but an essay on stretching away from a middle value, earth toned base.

Norton never really abandoned the curvilinear gesturalism stored up in his earlier paintings and it reappears in his later paintings as a foil for the mentholated stylishness of his taped-off grids. The contraction and expansion of the grids themselves, particularly in the large scale of Norton's larger paintings suggests Stella's Deco Baroque (and Grottesquerie) from the late 1970s and early 1980s, when Stella was setting illusionistic geometry against an expressionist gesturalism in an almost virulent spectrum palette. The illusionism in Norton's paintings only seems to threaten to break out of the rectangle in Baroque fashion. The real sense of life-giving space in his paintings can be located in the surface breaks: where the edges of the irregular holes or the ruled, masked-out lines meet the linen ground; or where different directional velocities collide, as in the torqued gestural *contrapposto* in the constellation of fiery, painterly forms in *A Sentinel Wolf* (2012), or the rhythmic punch of the three mauve pink curvilinear gestural constructions that ride horizontally converging straight angles coming in from the left hand side of the picture in *Pink-E* (2011).

As noted, Norton's color both explodes against and is grounded by the exposed linen grounds of his paintings, but the linen is also, simultaneously, spatially ambiguous and a material ground zero where the constructed nature of his

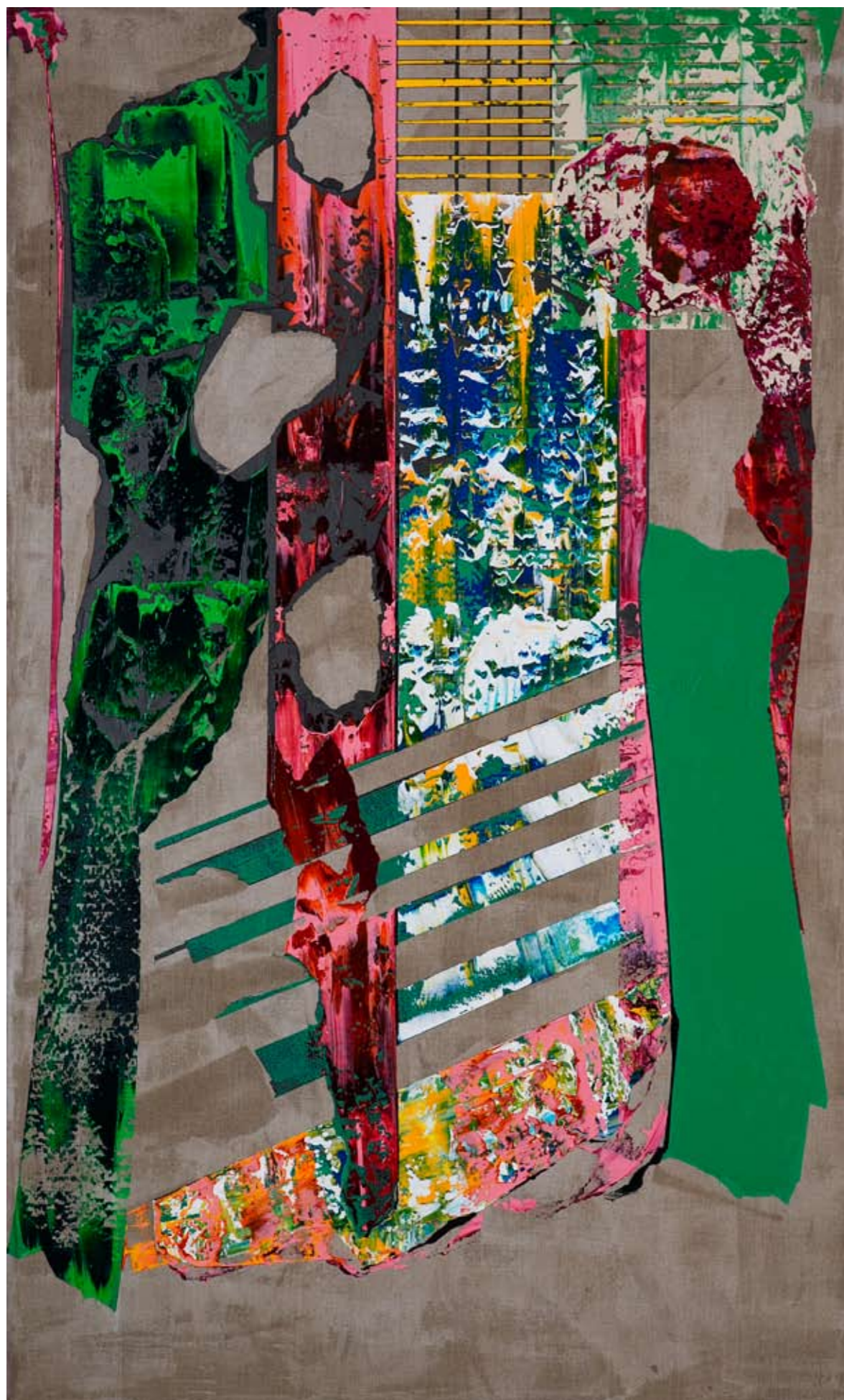
illusionism is laid open for inspection. And in spite of the materially radical nature of this exposure of constructed pictoriality, the fourth painter who might be added to conversation Norton is really a figurative artist. That would be Francis Bacon, whose flayed figures wrestle or sexually entangle in schematically painted rooms that often seem to float like stage-painted skeins on an "absolute" ground of unpainted linen (though there may be a priming coat on the back).

Paintings should be viewed both as if they are the first thing in the world that one sees and for the range of contexts that are awakened by our need to interpret them. Norton's paintings are incredibly dynamic: chromatically and spatially ambitious; and seductive in their exposed processes. They express joy in their making. But they are also deeply invested in the painting culture of the post WWII era. They are ecstatic rather than hermetic, but they also thoughtfully measure an almost impossibly wide range of the most ambitious Modernist painting, spanning an even longer history than the last seventy years or so. Try to get back far enough on paintings like *A Sentinel Wolf*, *Cutting Grass* (2013), or *Sentinel Blues* (2013) so that you can see only the essentials of their overall compositional structures. When I do this I think not only of Deco rhythms, but also of the palette, compositional twists and brittle, but powerful torques of the Viennese Secessionist school, particularly those of Klimt. And a painting like *Euclid* (2012-2013), while holding almost all the elements already mentioned in other recent paintings, is reaching some new level of integration where references to other artists, even Richter, aren't what come to mind before the broken topographies that Norton is casting into a grand symphonic space like no other. Norton isn't painting "at" any one of his avatars, or even attempting a synthesis. His painting now holds its own with any of them while setting its own contemporary agenda.

Stephen Westfall has exhibited his paintings to considerable acclaim in the United States and abroad for more than a decade. He has had shows at Lennon Weinberg Gallery, Galerie Zurcher, and at Galerie Paal; his work can be found in several public collections, including the Albertina Museum, Vienna, Austria, the Baltimore Museum of Art, the Munson Proctor-Williams Institute, Utica, N.Y., and the Kemper Museum, Kansas City. He is a Contributing Editor to Art in America Magazine and his writing has also appeared in Bomb Magazine and The Brooklyn Rail. He has received awards and grants from the National Endowment for the Arts and from the New York State Council on the Arts, and is a recipient of a Guggenheim Fellowship, and a Nancy Graves Foundation Fellowship. He holds an MFA from the University of California Santa Barbara. He is an Associate Professor in Painting; Department Graduate Director, has held teaching positions at Bard College and at the School of Visual Arts, New York City. He recently served as the Jules Guerin/John Armstrong Chaloner Rome Prize Fellow in Visual Arts at the American Academy.



Euclid, (Diptych), 2012 - 2013, Acryl auf Nessel, 200 x 340 cm, 79 x 133 inches



Cutting Grass, 2013, Acryl auf Nessel, 230 x 140 cm, 91 x 55 inches

selected solo shows

- 2013
thomas punzmann fine arts - Frankfurt
- 2012
thomas punzmann fine arts - Frankfurt
- 2011
FiveMyles, Brooklyn, NY
Woodstock Artist Association & Museum
Woodstock, NY
- 2007
Sudden Spring Suite, Tama, New York City
- 2004
WRANGLLED TEBS, 2 person show
Maxwell Fine Arts, Peekskill, NY,
curated by Koan Baysa, in conjunction
with the "Peekskill Project"
- 2003
100 Broadway Exhibition Program, New York City,
curated by Suzanne Randolph Fine Arts
- 2001
Barbara Greene Fine Art, New York City
Galerie Terre d'Art, St. Paul de Vence
- 1992
Albissola/America/Arte
Museo Civico d'Arte Contemporanea, Albissola
Galerie Capazza, Paris/Nancay, Nancy
- 1990
Galerie Bercovy-Fugier, Paris
- 1985
Gallery 30, San Mateo, California
- 1984
Galerie Christine Le Chanjour, Nice
Galerie Jean-Yves Noblet, Paris, Grenoble
- 1983
Markham Gallery/Museum Services, San Jose
- 1981
San Jose State University, San Jose

selected group exhibitions

- 2012
5th Beijing International Biennale, Beijing, China
Filsler & Graf, Munich, Germany
Sideshow, Brooklyn, NY
- 2011
artfair cologne, thomas punzmann fine arts - Frankfurt
Collaborative Concepts at Saunders Farm,
Garrison, NY
Sideshow Gallery, Brooklyn, NY
Exit Art, New York, NY
- 2009
Collaborative Concepts at Saunders Farm,
Garrison, NY
- 2008
Sunshine International Museum
Annual Art Exhibition, Beijing, China
curated by Peter Wayne Lewis
Collaborative Concepts at Saunders Farm
Garrison, NY
Union Square West Group Exhibition
Tama Gallery, New York, NY
Inside/Outside, Maxwell Fine Art, New York City
- 2007
Sudden Spring Suite, Tama, New York City
- 2004
Precipitations London Biennale
New York Pollinations, The Lab Gallery,
The Roger Smith Hotel, New York City
curated by Koan Jeff Baysa
- 2001-02
Barbara Greene Fine Art, New York City
- 2000-02
Galerie Terre d'Art, St. Paul de Vence
1990-98
Galerie Capazza, Paris/Nancy
1989-91
Galerie Bercovy-Fugier, Paris
Salon International D'Arts Plastiques de Valognes,
Galerie Bercovy-Fugier, Paris
- 1986
Zeus-Trabia Gallery, New York City
- 1985
San Francisco Museum of Art, San Francisco
Arco, Madrid
- 1984
Gallery 30, San Mateo



© 2013 thomas punzmann fine arts
Alle Rechte vorbehalten.

Fotos: Robert Lowell

thomas punzmann fine arts
am weckmarkt 9
60311 frankfurt