"Les infos du paradis" : cherchez la femme peintre!

Autor(en): **Heilman, Mary / Frey. Patrick / Rosen, Andrea**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 37: **Collaboration Charles Ray / Franz West**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681283

Nutzungsbedingungen

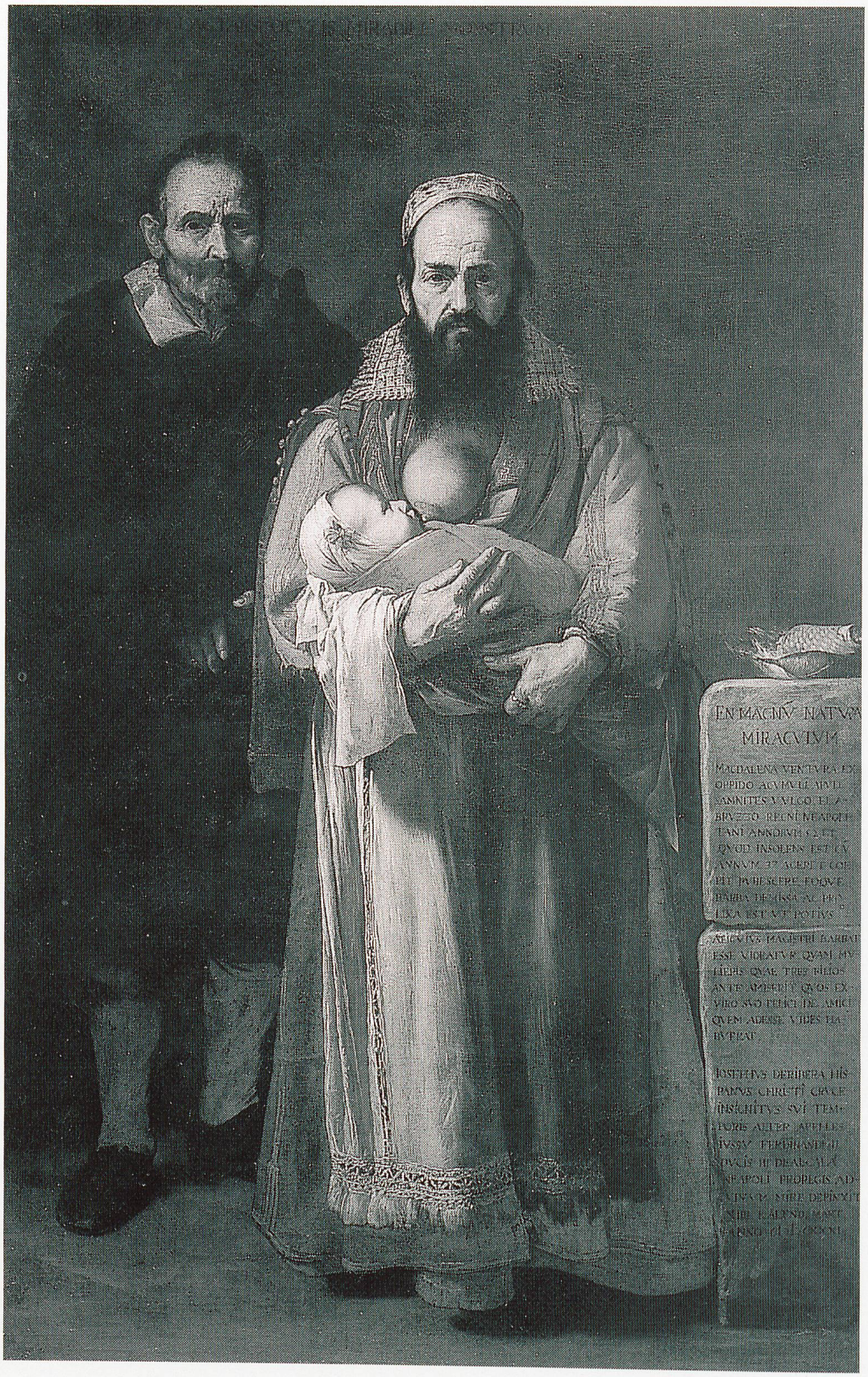
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



JUSEPE DE RIBERA, LA MUJER BARBUDA, 1631. (PALACIO LERMA, TOLEDO)

Cherchez la femme PEINTRE!

EINE PARKETT-UMFRAGE

Zielt der französische Ausdruck «Cherchez la femme!» auf ein Potential der Leidenschaft, auf die heimliche Schwachstelle im kompakten starken Mannsbild, so wagt unsere Umfrage, nach Stand und Zustand der ins Rampenlicht der Kunst tretenden Frau *als Malerin* zu fragen.

MARY HEILMAN
ist Künstlerin und lebt in New York.

Mein Einstieg in die Malerei war ein Ausbruch aus dem männlich dominierten Bereich der Bildhauerei. Natürlich hat mich an der Bildhauerei anfänglich die Vorstellung fasziniert, «mit den grossen Jungs» zu spielen. Doch als ich in New York eintraf, wurde mir klar, dass die Festung dieser Männerbastion einfach uneinnehmbar ist. Ich kapitulierte und begnüge mich nun mit dem «Mauerblümchensdasein» des Bildes.

Damals war es mir nicht bewusst, aber heute weiss ich, dass meine frühen Bilder sich allesamt um sexuelle Macht und Begierde drehten. Die Arbeit war vollkommen sexualisiert. Malen mit den Händen, Farbe als Leim verwenden, den Keilrahmen weglassen und die Leinwand als ihren eigenen Träger verwenden – alles das hatte eine Versöhnung von Macht und Begierde zum Ziel. Denn es war die Malerei, auf der der männerbezogene Blick der Geschichte ruhte. Um meine eigenen Wünsche zu erfahren und zum Ausdruck zu bringen – und nebenbei eine unüberhörbare kulturelle Äusserung zu tun –, bin ich auf die Kunst und das malerische Handwerk losgegangen. Und dabei habe ich unbewusst aus einer zutiefst feministischen Haltung heraus gearbeitet.

Meine Kunst fristet ihr Dasein zum grössten Teil im Atelier, und danach richten sich auch die Formate. Das Motiv der Struktur lässt sich zwar vergrössern, aber es funktioniert auch auf kleinem Raum. Meine Arbeit bezieht den Massstab der Architektur mit ein, ohne diese mit Beschlag zu belegen. Ich interessiere mich für Synekdoche und Detail – das Fragment als Implikation eines grösseren Ganzen. Ich vermeide es, mich auf fertige Formen zu verlegen.

Vielleicht stimmt es, dass Männer es vorziehen, von Anfang an schematisch vorzugehen – daher wohl die Idee von grandiosen Formaten und Themen –, während Frauen das Format viel organischer aufbauen – siehe Joan Mitchell, Pat Steir, Jennifer Bartlett, Lydia Dona und Elizabeth Murray, deren grossformatige Arbeiten aus zusammengesetzten Teilen hervorgegangen sind. Ich nehme mir niemals von Anfang an vor, ein grandioses Bild zu malen, aber ich stelle mir gern vor, dass einige meiner Bilder von einem kleinen Ort versehentlich auf dieses Terrain geraten.

PATRICK FREY
ist Kritiker, Bühnen-Autor/-Darsteller und Verleger in Zürich.

Zu sagen, dass einen Pinsel in die Hand zu nehmen und damit zu malen bedeute, ein männliches Konzept in die Tat umzusetzen, wäre etwas übertrieben. Doch der Künstler, der eine Leinwand vor sich stellt und darauf ein Bild entwirft, ein Bild-Projekt, handelt grundsätzlich in einem männlichen Dispositiv. Wenn Frauen malen, versuchen sie oft, ein anderes Dispositiv herzustellen, oder wenigstens, das bestehende auf ihre Weise zu benutzen, etwa, die Leinwand nicht in strategisch sicherer Distanz vor, sondern als ein schwerer kontrollierbares Feld unter oder um sich zu haben. Bei gewissen entscheidenden Innovationen der Nachkriegskunst könnte man verallgemeinert von einer Verweiblichung der Dispositive sprechen, auch wenn dabei Männerkünstler die Protagonisten, vielleicht auch die Nutzniesser waren, etwa bei dem von Lee Krasner entdeckten und von ihrem Ehemann zielbewusst weiterentwickelten Dripping.

Diese zielbewusst, konzentriert, mit oder ohne Pinsel projektierte Welt-Vorstellung entspricht dem Verhältnis, das man zur Welt hat, und dieses wiederum entspricht dem Verhältnis zu Körpern, zum eigenen Körper. Ich erinnere mich an dieses Haar-Bild von Frida Kahlo, wo sie auf einem Stuhl sitzt, an dessen Beine die Haare aus einem Haarmeer zu ihr heraufwachsen oder hinunter … kein Männerselbstportrait vermittelt dieses Verhältnis zu Haaren und ein solches In-der-Welt-Sein.

Aber Malen, das ist natürlich auch so etwas wie ein ungerichtetes Streicheln einer metabolischen Haut. Das haben männliche Künstler oft thematisiert, und gerade bei diesem Bewusstsein, die Leinwand oder die Oberfläche einer Plastik «wie eine Haut» zu empfinden, lassen sich fundamentale Unterschiede zwischen weiblichen und männlichen Bewusstseinsmöglichkeiten ausmachen. Um zu diesen Unterschieden zu gelangen, müsste man über den Umgang mit Farbstoffen sprechen, wenn sie mit grösster Selbstverständlichkeit auf die eigene Gesichtshaut aufgetragen werden, also von der Geste des Schminkens, oder davon, was wirklich geschieht, wenn Frauen Kleider anprobieren. Frauen haben dieses andere Verhältnis zur Stofflichkeit der Dinge, diesen analytischen, aber nicht sezierenden Körper-Blick, der weder Fernrohr noch Mikroskop benötigt, um die Accessoires zum Ganzen in Beziehung zu setzen, der die pragmatische Distanz zum Spiegel kennt und von der Nähe der Haut zu den Kleidern weiss oder von der Distanzlosigkeit eines Fond de teint.

Die Differenz der Blicke: Wie Frauen die Lochkamera benützen, wo das Bild-Licht ungebündelt in eine dunkle Kammer einsickert, sehr langsam, so wie ein Duft in die Nase dringt oder ein schwacher Ton ins Innenohr. Wo ein Bild weniger mit dem Anhalten und Einfrieren als mit dem langsamen Vergehen von Zeit zu tun hat.

Ich denke, dass im Moment von beiden Seiten her versucht wird, solche Differenzen neu herauszuarbeiten. Frühere Behauptungen wie, es gäbe keine Männer- oder Frauenkunst, sondern nur gute oder schlechte Bilder o. ä., was die Autonomie der Kunst beschwören sollte, hielt beide Geschlechter davon ab, allzu intensiv über das Thema Sexualität und künstlerische Formensprache nachzudenken, und führte vor allem dazu, dass die Kritik über gewisse spezifische Gestaltungen einer Meret Oppenheim oder Louise Bourgeois gar nicht, oder aus einer seltsamen Haltung, einer Art phallisch unterlegten Indifferenz heraus berichtete. Wo das Phallische tatsächlich abwesend ist, wäre endlich vom Klitoralen zu sprechen oder insgesamt vom Bewusstsein jener nach innen gekehrten und nach aussen sich entfaltenden vulvaischen Topografie, die sich ja auch dem eigenen weiblichen Blick selbst nur mittelbar offenbart.

Ich denke, dass Frauen ihre eigene Intimität ganz selbstverständlich als ein Reich der Verborgenheit erfahren. Frauen haben eine grössere Vertrautheit mit Rätseln, die man nicht auflösen kann, sie können damit leben, auch künstlerisch. Männer werden eher nervös, wenn sie solchen Rätseln und solchen Frauen begegnen. Männer greifen dann zu ihren apollinischen Taschenlampen und versuchen alles auszuleuchten, die Frauen und die Höhlen, die sie, als wär nichts gewesen, in sich tragen. Männer würden es nie ertragen, eine grosse rätselhafte Höhle in sich zu tragen.

ANDREA ROSEN
führt eine Galerie in New York.

Wenn man sich mit den geschlechtsspezifischen Problemen der Malerei beschäftigt, finde ich es geichermassen wichtig und erschreckend, dass man so tut, als befände sich die Malerei jenseits aller anderen Medien, oder als sei sie gar unbescholtener als diese. Zu den wichtigsten Aspekten dieses kunstgeschichtlichen Augenblicks gehört die Tatsache, dass Künstler das Medium, das ihre inhaltlichen Interessen verkörpert, frei auswählen können. Wenn Malerei sich für ein Anliegen am besten eignet, sollte man sie anwenden. Wenn man an dem Glauben festhält, dass Malerei eine eher maskuline Angelegenheit und Domäne sei, so könnte man mich dahingehend missverstehen, dass ich weibliche Inhalte als für das Medium der Malerei ungeeignet betrachte. Ich will keine Spaltung betreiben, aber das ist schlicht und einfach nicht wahr. Ich kenne eine ganze Reihe Frauen, zumindest amerikanische Künstlerinnen, die das beweisen, Ellen Berkenblit etwa oder Sue Williams, Marlene McCarthy und Kate Kuharic. Diese ganze Diskussion zeigt nur, wie tief die Angst vor Gleichheit ist, nicht nur vor Gleichheit in Geschlecht und Rasse, sondern selbst vor einer Gleichheit der künstlerischen Form.

MARLENE DUMAS
ist Malerin und lebt in Amsterdam.

FRAU UND MALEREI

1) *Ich male, weil ich eine Frau bin.*
(Es ist eine logische Notwendigkeit.)
Wenn die Malerei weiblich ist und Geistesgestörtheit eine weibliche Krankheit, dann sind alle Malerinnen verrückt und alle Maler sind Frauen.

2) *Ich male, weil ich eine Frau mit blondiertem Haar bin.*
(Für Brünette gibt es keine Entschuldigung.)
Wenn es bei guter Malerei um Farbe geht, dann hat man bei schlechter Malerei die falsche Farbe. Aber schlechte Sachen sind manchmal gute Vorwände, wie Sharon Stone sagt: «Blond zu sein ist eine grossartige Entschuldigung, wenn man einen schlechten Tag hat. Dann sagt man einfach, tut mir leid, I'm just feeling very blonde today [das ist heute nicht mein Tag].»

3) *Ich male, weil ich ein Mädchen vom Lande bin.*
(Die schlauen, begabten Großstädterinnen malen nicht.)
Ich bin auf einer Weinfarm in Südafrika aufgewachsen. Als Kind malte ich den männlichen Gästen Bikinimädchen auf die Rückseite ihrer Zigarettenschachteln. Jetzt bin ich Mutter und lebe an einem Ort, der mich auch wieder sehr an eine Farm erinnert – in Amsterdam. (Ein guter Ort für Maler.) Eigentlich bin ich immer noch mit diesen Bildern und Phantasien beschäftigt.

4) *Ich male, weil ich eine religiöse Frau bin.*
(Ich glaube an die Ewigkeit.)
Bilder frieren die Zeit nicht ein. Malerei setzt die Zeit in Umsatz und verarbeitet sie wie ein sich drehendes Rad. Die Ersten werden die Letzten sein. Malerei ist eine sehr langsame Kunst. Lichtgeschwindigkeit ist nicht ihre Sache, weshalb tote Maler in so strahlendem Licht erscheinen.
Es ist in Ordnung, das zweite Geschlecht zu sein.
Es ist in Ordnung, zweite Garnitur zu sein.
Malerei ist keine progressive Tätigkeit.

5) *Ich male, weil ich eine altmodische Frau bin.*
(Ich glaube an Hexerei.)
Ich habe keine Freudschen Komplexe. Ein Pinsel ist für mich kein Phallussymbol.
Wenn überhaupt, dann erinnert mich die Häuslichkeit des Malerateliers (in einem Raum «eingeschlossen» sein) ein bisschen an die Hausfrau mit ihrem Besen. Wenn man eine Hexe ist, weiss man noch, wie man damit umgeht. Andernfalls wird man natürlich einen Staubsauger bevorzugen.

6) *Ich male, weil ich eine Schlampe bin.*
(Malen ist ein dreckiges Geschäft.)
Es wird niemals ein rein konzeptuelles Medium sein. Je «konzeptueller» oder

sauberer die Kunst ist, desto stärker lässt sich der Kopf vom Körper trennen, und desto eher kann die Arbeit von anderen ausgeführt werden. Malerei ist meine einzige Handarbeit.

7) *Ich male, weil ich mich gern kaufen und verkaufen lasse.*
Malerei handelt von der Spur der menschlichen Hand. Sie handelt von der Beschaffenheit der Oberfläche. Ein gemaltes Bild ist keine Postkarte. Der Gehalt eines gemalten Bildes ist nicht zu trennen vom Gefühl der Oberfläche. Deshalb ist allen anderslautenden Gerüchten zum Trotz – Cézanne mehr als Vegetation, Picasso mehr als ein Anus, und Matisse ist auch kein Zuhälter.

BERNARD MARCADÉ
ist Kunstkritiker in Paris.

Traditionellerweise ist die Malerei die Projektion der Idee, der Idee der Konstruktion, der Perspektive, der Rationalität. Es geht um eine konzeptuelle Beherrschung. In der Skulptur hingegen geht es mehr noch um die Präsenz und um den Genuss der Materie.

Die Geschichte von der Malerei und dem Maler ist wie eine Liebesgeschichte. Die Malerei ist ja weiblich, das ist in der französischen wie auch in der deutschen und in anderen Sprachen so. Deshalb ist auch die klassische Beziehung zwischen dem Maler und der Malerei die Beziehung des Mannes zur weiblichen Materie. In der klassischen Vision ist der Mann derjenige, der die Form gibt und die Frau diejenige, die auf der Seite der Materie steht und die Form empfängt. So ergibt sich ein Spiel zwischen Materie und Form, zwischen Mann und Frau oder Mann und Malerei. Von daher rührt vielleicht die Schwierigkeit, sich als Frau in die Stellung des Mannes einzufühlen. Der Mann besitzt das Instrument, den Pinsel, es geht hier auch um seine Beziehung zum Penis. Wenn er malt, gibt es die Form von Violenz, von Liebe, von Zärtlichkeit, d.h., es gibt all die möglichen Beziehungen wie zwischen Mann und Frau.

In der Renaissance etwa sagte der Bildhauer zum Maler, er sei ein effeminierter Mann, weil er in seiner Aktivität keine Kraft braucht, weil sie nur eine intellektuelle Aktivität ist. Eigentlich gehört die Beziehung zur Leinwand, zum Stoff in den Bereich der Frau. Es ist heute paradox, dass das, was eindeutig männlich war, die Skulptur, jetzt in hohem Masse durch die Frau geschaffen wird.

Aber die Malerei ist auf der Seite der Weiblichkeit, auf der Seite der Fluidität, der Stimmung. Es ist wie bei Nietzsche, für den die Philosophie auch nur weiblich sein konnte – mit all den Schwierigkeiten, die das mit sich bringt. Heute ist die alte Rollenverteilung gestört. Man kann nichts mehr so leicht identifizieren ausser auf rein metaphorischer Ebene.

Die Malerei ist immer ein Körper, der sich konstruiert oder auflöst. Heute ist der Körper sehr krank, darum ist auch die Malerei krank. Deshalb verkündet man auch regelmässig immer wieder den Tod oder die Wiederauferstehung der Malerei; da gibt es etwas ganz Religiöses dabei.

Aber es stimmt schon, dass es für die Frau vor der Leinwand ist, als müsste sie die ganze Geschichte der Malerei auf sich nehmen, und dass dies erschöpfend und entmutigend ist. Die Frau ist aber schlau. Sie erfindet Möglichkeiten, Malerei zu machen ohne Malerei zu machen. Sie leitet die Frage um, und es ist, als würde sie den Phallus umleiten. Malerei ist grundsätzlich etwas sehr Weibliches, das den Status des Männlichen angenommen hat. Deshalb gibt es eine klare Strategie der Frau, dieses Männliche zu umgehen. Natürlich gibt es auch grosse Malerinnen wie Georgia O'Keefe, aber es sind wenige. In der Skulptur gibt es eine Beziehung zur Form, eine Beziehung zur Erde, eine Beziehung zur Kreation. Wenn eine Frau gebärt, ist es wie eine Skulptur machen, es gibt diese starke Beziehung zur Präsenz. Eva Hesses Beziehung zur Form, zur Skulptur ist grossartig und stark. Sie gibt der Skulptur eine sehr ambigue Form, mit Löchern, mit Spalten. Auch Louise Bourgeois realisiert sich vollkommen in der Skulptur, mit ihrem ganzen Spiel mit dem Mann. Es ist heute, als würde die Frau dem Mann das Phallische zurückschicken. Es ist wie ein Spiel übers Kreuz.

YVONNE VOLKART
ist Kunstkritikerin in Zürich.

Die Malerei hat ihre Selbstverständlichkeit eingebüsst. Sie schleppt ihre ganze Geschichte mit sich, die eine Geschichte der Infragestellung und der Negation ist. Jemand, der/die malt, muss zwangsläufig auch das Medium reflektieren. Mit der traditionellen Malerei ist auch der Genie-Kult unlösbar verknüpft. Immer noch positionieren sich gewisse Maler als saubere Leinwandhelden. Weil die Frauen zum Inkarnat der Malerei gemacht wurden,

erscheinen die Malerinnen als zu ungetrennt von ihrem Medium. Sie scheinen das zu malen, was ihr Sein bestimmt – reines weibliches Geschlecht – und lösen sich auf in der Malerei. Diese vermeintliche physische Ungetrenntheit zwischen ihr und ihrem Medium ist weder nobel, noch verkörpert sie das, was gemeinhin *gute Malerei* war. Der ganze Dreck, mit dem der (weibliche) Mensch beworfen wird, gerät direkt aufs Bild, untransformiert, hässlich, offen. Frauen stehen – bedingt durch ihre Geschichte, die eine des Ausschlusses und der Erniedrigung ist – zu sehr in der Realität, als dass sie sie noch länger malerisch beschönigen könnten. Es besteht für sie kein Grund, sich in die Helden- und Geniekunstmalerei einzumischen, deshalb arbeiten so viele weibliche Künstler, die politisch und feministisch engagiert sind, mit anderen künstlerischen Mitteln, wie etwa Barbara Kruger und Cindy Sherman mit der Photographie. Weil den Frauen der eigene Körper immer schon enteignet wurde, ist dessen Rückgewinnung oder die Thematisierung dieser Identitätsstörung eines der wichtigsten Kapitel weiblicher Künstler. Und das macht sie heute, da man merkt, dass der menschliche Körper krank, befallen und gefährdet ist, besonders interessant. Denn die Geschichte der Malerinnen des 19. und 20. Jahrhunderts ist eine eigentliche *Krankengeschichte,* ein Negativ zur Geschichte der modernen Malerei.

Mit der rabiaten Entwicklung in der Welt ändert sich auch die Malerei. Der Boden ist fruchtbar für das Wahrnehmen von Neuem – daher der Boom auf die Frauen und alles, was noch fremd und nicht westlich erscheint –, auch von Themen wie Lust, Sex und Gewalt, die bisher als «männlich» galten. Nun besetzen auch Frauen diese Territorien und untergraben die herrschenden Klischees von Männlichkeit und Weiblichkeit. Vielleicht finde ich es deshalb so wichtig, dass sich Frauen Medien ausserhalb der Malerei so stark aneignen, weil damit die konstruierte Nähe der Frau zum Fliessen und ihre Ineinssetzung mit dem Malakt zum Verschwinden gebracht wird. Gleichzeitig wird eine Rückkehr in die Malerei möglich, so dass allein die Vielfalt weiblicher Praktiken den kategorialen Zugriff aufs Geschlecht verhindert und zur Aufhebung alter Geschlechtsantagonismen beiträgt.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN
ist Direktor am Museum für Moderne Kunst in Frankfurt a.M.

Malerei ist heute das Schwierigste. Und wenn sie – bei einer jüngeren Künstlergeneration – selten anzutreffen ist, so muss dies Gründe haben. Malerei ist ein äusserst sinnlicher Vorgang: ein Transfer von Sinnlichkeit. Ich denke, dass wir in einer unsinnlichen Zeit leben, dass Energien in alle Richtungen auseinanderdriften und dass auch AIDS eine im tiefen Unbewussten verankerte Zensur geschaffen hat, die bewirkt, dass mein Körper und jener des anderen mir fremd ist.

Wichtiger jedoch dürfte sein, dass die Positionierung des Künstlers heute nur mehr im Verhältnis zu sich selbst geschehen kann. Er muss Bildsprache und Inhalte in kleinsten Schritten synchron – intensiv und extensiv – erarbeiten. Insofern ist das «gemachte Bild» in die Ferne gerückt, im Vordergrund stehen «entstandene Bilder». Das Malen setzt eine innere Gewissheit voraus, die sich grundsätzlich von der «*Bricolage*» (im Sinne von Lévi-Strauss) unterscheidet.

SILVIA EIBLMAYR
ist Direktorin des Salzburger Kunstvereins.

«Die Frau», der weibliche Körper hat in der abendländischen Kunst und im besonderen im Zusammenhang mit dem radikalen formalen Wandel der Moderne eine spezifische Funktion gehabt.

Meine These ist, dass «Die Frau» innerhalb unseres männlich definierten Symbolsystems als Bild figuriert. Sie repräsentiert das Imaginäre, die leere Fläche, auf der sich jede Projektion (auch im aktuellsten, technischen Sinn) festmachen kann. «Die Frau als Bild» figuriert als das Andere, das Objekt des ästhetischen und erotischen Begehrens des immer männlich vorausgesetzten Künstlers. Sie ist Symbol eines einst göttlichen und letztlich unerreichbaren Ideals (Venus), und in der notwendigen Umkehrung, Symbol der Zerstörung dieses ästhetischen Ideals. Der weibliche Akt erhält in der Moderne, zu jenem Zeitpunkt, wo traditionelle Bilder und Wahrnehmungskonventionen umgestürzt werden, eine Schlüsselfunktion. Das einstige Ideal wird zum Negativum, spaltet sich auf in zwei symptomatische Figuren, die Prostituierte und den Automaten, zwei Figuren, in denen der männliche Künstler immer auch sich selbst spiegelt, in dieser Form der Selbstfeminisierung die Auflösung des (männlichen) Subjekts inszeniert. Der weibliche Körper und das Bild als materielles

Objekt bzw. Teile davon werden in der Moderne metaphorisch und metonymisch miteinander gleichgesetzt. So können z.B. Haut und Kleidung zur Leinwand werden oder Körpersubstanzen für die Farbe stehen und umgekehrt.

Duchamp hat das traditionelle Dispositiv des erotischen Verhältnisses zwischen Maler und (z.B. bei Kandinsky «jungfräulicher») Leinwand aufgekündigt, er hat die Malerei «olfaktorische Masturbation» genannt und die Malerei aufgegeben. Bis in die späten 50er Jahre, bis zur nicht nur symbolischen, sondern eben auch materiellen Zerstörung des Staffeleibildes, erscheint der weibliche Akt als «ästhetische Risikofigur», als scheinbare Ursache der Auflösung des traditionellen Bildes, aber auch als der Körper, an dem diese formale Auflösung oder Zerstörung vollzogen wird. Einer, der dies noch einmal mit der überkommenen Pose des männlichen Künstlergenies inszeniert hat, war Yves Klein, der aber in der inszenierten Instrumentalisierung des weiblichen Körpers (seine «lebenden Pinsel») auch eine Art Schlusspunkt in der imaginären und symbolischen Geschichte des weiblichen Akts in der westlichen Malerei gesetzt hat. In den 60er Jahren machen die Männer ihren eigenen Körper zum Bild bzw. zum Teil des Bildes oder des malerischen Akts, was mit sich bringt, dass nun dieser Körper in einem traditionell dem Weiblichen zugeordneten erotischen, passiven und/oder leidenden Status erscheint. Mit der ständig zunehmenden Mediatisierung eben auch des männlichen Körpers, z.B. in der Werbung, hat sich dieses Phänomen in dem letzten Jahrzehnt verstärkt.

Dieser Rekurs auf den strukturalformalen Zusammenhang zwischen dem weiblichen Akt und der Malerei der Moderne erschien notwendig, um das spezifische Verhältnis der Künstlerin zur Malerei zu charakterisieren. Ein strukturelles Moment liegt in den Selbstinszenierungen der surrealistischen Künstlerinnen, aber im besonderen auch später in den performativen Erweiterungen der Malerei (und anderen medialen Ausdrucksformen): Die Künstlerin reflektiert (bewusst und unbewusst) ihr «Bild-Sein», und zwar in einer scheinbar widersprüchlichen Doppelfigur. Sie affirmiert diese ihr zugewiesene erotische und passive Position, um sie zugleich zu widerrufen. Das Bild erscheint als Raum, als Bühne, auf der der weibliche Körper zur Schau gestellt wird, der aber auch als Gefängnis oder als Ort der Verweigerung oder Zerstörung inszeniert wird. Die Leinwand, die malerische Oberfläche, kann in diesem Dispositiv manchmal die Funktion eines Schirms oder Schleiers erhalten, hinter dem sich der weibliche Körper verbirgt oder enthüllt. Entscheidend ist an dieser Doppelfigur die Thematisierung des Blicks des Anderen, in der narzisstischen Zurschaustellung ebenso wie in der Leugnung oder Abwehr dieses Blicks. An diesem Punkt taucht eine hysterische Figur auf, die mit der doppelten Identifikation zusammenhängt. Die Frau begehrt sich selbst als erotisches Objekt in einer Identifikation mit dem (männlichen) Blick von aussen, und sie identifiziert sich mit dem Bild, sie ist das Bild, ist metaphorisch auch das Kunstwerk. Es ist ein Konflikt, der sich in der Geschichte des Bildes in der Malerei der Moderne strukturell anders ausdrückt als jener zwischen dem männlichen Künstler und seinem Werk. Zugespitzt kann man sagen, dass die männliche Position das Bild von aussen zerstört, in einer Pose wie die von Klein oder Fontana, während die weibliche die Zerstörung vom Inneren des Bildes her betreibt. «Die Frau» bewohnt gleichsam das Bild, versucht es von innen aufzulösen, oder bleibt darin gefangen, verschwindet darin. Die Künstlerin inszeniert zugleich die Anwesenheit und Abwesenheit des (weiblichen) Subjekts. In diesen Figurationen ist eine ganz wichtige Reflexion enthalten, nämlich jene über die symbolische Struktur der visuellen

SANCHEZ COTÁN, Brígida del Río, LA BARBUDA DE PENARANDA, 1590. (MUSEO DEL PRADO)

Repräsentationssysteme, die «der Frau» einen imaginären Status zuweist.

Ich möchte stellvertretend eine Künstlerin nennen, deren nun fast 50jähriges malerisches Werk zentral um diese Problematik kreist: Maria Lassnig. Von den informellen *Knödelselbstportraits* aus den 50er Jahren bis zu ihrem neuesten Film *Kantate* (1992) geht es immer auch um die «Frau als Bild».

JONATHAN LASKER
ist ein Künstler, der in New York lebt.

Dem herkömmlichen Vorwurf, das Malen sei vorwiegend die Praktik des Mannes weisser Hautfarbe, möchte ich entgegenhalten, dass es das implizit nicht ist. Es ist ein Ausdrucksmittel und vom Geschlecht nicht abhängiger als alles andere, was historisch vom Mann entwickelt wurde. Schliesslich haben hauptsächlich die Männer den Lauf der Geschichte bestimmt. So ist denn das Malen nicht vermehrt Praktik des weissen Mannes als etwa das Benutzen des Hammers.

Die heutige Krise der zeitgenössischen Malerei sollte man weniger dem Verlust an Sinnlichkeit zuschreiben als dem Verlust an Gefühlen oder an Phänomenen. Da stellt sich die Frage, ob die Malerei ein essentielles Medium ist oder nicht. Sicher geht es bei ihr um die Phänomene der Wahrnehmung, die heutzutage sehr stark bedroht sind. Die Malerei steht jetzt der grössten Herausforderung gegenüber – die viel mächtiger als die sozio-politische Kritik ist –, nämlich der Herausforderung der Technologie. Unsere Erfahrungen werden zunehmend mediatisiert, weiter und weiter aus dem Reich der Erlebniswelt verdrängt. In der Malerei geht es aber um das unmittelbare Erleben, um eine empirische Beziehung zu Phänomenen, die gegen den Strich der Ereignisse in der zeitgenössischen Welt läuft. Doch ist das Beharren der Malerei auf dem unmittelbaren Erleben von Phänomenen eine sehr gesunde und notwendige Herausforderung in dieser Welt.

Selbst wenn meine Bilder als Zitate erscheinen mögen, als wären sie ein Cartoon ihrer selbst, so beharren sie doch auf ihrer physischen Präsenz: Als Betrachter bist du gezwungen, mit der Komplexität ihrer Wahrnehmung umzugehen – mit einer sehr intensiven, aber ebenso zeitgenössischen Komplexität. Wir sind alle da, eingebunden in unsere Körperfunktionen – und trotzdem leben wir gleichzeitig eine kybernetische Existenz.

In der Nachkriegskunst ging es oft um die Sterblichkeit, und sie war voller Gewalt. Diese Ebene betrachtend magst du behaupten, die Sprache der Nachkriegskunst sei weitgehend männlich gewesen. Nimm de Koonings Frauenbilder, das sind männliche Bilder, weniger bezüglich der Frauen- als bezüglich der Körperdarstellung. Es geht bei ihnen weniger um die Entweihung des weiblichen Körpers als um die Sterblichkeit, um die Zerstückelung und um anderes mehr. Sie sind sowohl visuell wie psychologisch sehr aggressiv. Doch das Thema der Sterblichkeit ist nicht ein ausschliesslich männliches Thema – es ist ein menschliches Thema, mit dem sich auch viele Künstlerinnen beschäftigen.

Des weiteren gibt es das Konzept des Heroischen. Ich erachte dieses Konzept in der Kunst als etwas Positives, als einen Gegenpol zu den Konzepten der Gewalt und Aggression. Historisch gesehen wertete man das Heroische als etwas Männliches. Meiner Meinung nach ist es nicht implizit oder ausschliesslich männlich, obschon von einem gewissen Zugang zur Kunst aus gesehen es als geschlechtsspezifisch bezeichnet werden könnte. Das Konzept des Heroischen ist an sich wunderbar, kulturell wie gesellschaftlich gesehen, aber weit und breit ist es wegen des tiefen gesellschaftlichen Pessimismus in schlechten Ruf geraten.

Wenn ich male, denke ich nicht in Geschlechtskategorien. Meine Bilder entstehen jedoch durchaus vorsätzlich und enthalten ein gewisses Element an Gewalt: Ich baue ein visuelles System auf und greife dieses mit einem anderen Zeichensystem an, das die vorgängige Äusserung teilweise auslöscht. Das bewirkt eine Art Verdichtung von Ereignissen, bei der innerhalb eines Bildes das eine visuelle System das andere überwältigt. Wie die Geschichte der modernistischen Malerei ist es in gewisser Weise eine gewaltsame Geschichte. Aber ich stelle meine Betrachtung eher vom optimistischen Standpunkt der kulturellen Regeneration aus.

Heute ist allerdings dieser Standpunkt nicht mehr leicht einzunehmen: Das Thema der Radikalität hat sich vom Gebiet der Künste in jenes der Technologie verlegt. Das Leben heute ist selbst so radikal: Die Ebenen und die Quantität der Veränderungen, denen wir alle unterworfen sind, sind extrem. Das Problem hat sich zur Krise zugespitzt. Daher erachte ich es als notwendig, dass die Kunst sich Themen zuwendet, die die Bewahrung von Bedeutung und Inhalten betreffen, bevor sie sich den Themen der Revolte und Erneuerung in Richtung «Fortschritt»

der Kultur widmet. Gerade jetzt wird das Problem, wie wir fortschreiten und was wir verbessern, zu einem der Hauptanliegen. Was jedoch die Kunst heute braucht, ist vermehrte Aufmerksamkeit für das Gefüge des Lebens.

PIA FEDERSPIEL
ist Malerin in Zürich.

Für mich gibt es einen wichtigen Zusammenhang zwischen Körpergefühl und Malerei, ein Zusammenspiel von Körperbewegung und Malen. Meine Bilder haben darum ein Format, das meiner Körpergrösse, der Spannweite meiner Arme entspricht.

Mädchen müssen schon sehr früh ihren Körper ständig zurücknehmen: Sie dürfen sich nicht prügeln, nicht auf Bäume klettern, nicht expansiv sein, sich nicht verdrecken. Ich persönlich habe mich nicht an diese Regeln gehalten. Für mich ist der «Dreck» beim Malen etwas Sinnliches, das ich brauche. Ich male gleichviel mit den Händen wie mit dem Pinsel, und ich mag die ölige, klebrige Qualität der Farbe. Frauen sind zu fest in ihrer durch die Gesellschaft diktierten Körperlichkeit verhaftet. Das ist einer der Gründe, weshalb sie in der Kunst anstatt zu malen eher konzeptuelle Mittel benutzen. Abgesehen von Zärtlichkeit und Gefühlen braucht es zum Malen «männliche» Aggressivität und Wut, die man eben zulassen muss, wenn es beim Malen nicht läuft. Darum sollten Frauen viel mehr ihre männliche Seite entwickeln. Das gilt natürlich auch umgekehrt: Männer sollten ihre weibliche Seite ausbilden. Androgynität ist eine wichtige Voraussetzung in der Kunst. Ich kenne keine Frau, die man in einem Zuge mit den besten Malern nennen dürfte. In der Literatur verhält es sich anders. Das Schreiben fordert nicht dieselbe physische Beteiligung wie das Malen.

Es gibt keine weibliche Malerei, weil die Malerei immer von Männern bestimmt war und die Kunstgeschichte von ihnen geschrieben wurde. Der männliche Code gilt immer noch als Massstab. Ich muss mich tagtäglich, wenn ich vor meiner Leinwand stehe, wehren gegen die Bedenken, dass das, was ich tue, zu «emotional» erscheine. Die meisten Männer haben Angst vor Gefühlen und deshalb Angst vor Frauen, die Intellekt und Gefühl zu vereinen wissen.

Julia Kristeva spricht in ihrem Buch «*Les nouvelles maladies*» von den heutigen Krankheiten, deren Hauptursache in der Unfähigkeit liege, eigene Gefühle wahrzunehmen. Der Malprozess erfordert ein Hin und Her zwischen Denken und Fühlen. Man muss zwar unglaublich viel Kopfarbeit leisten. Wichtig aber dann ist das Vergessenkönnen aller «männlichen» Referenzen. Ich muss mich auf das einstellen, was m i c h beschäftigt, und versuchen, etwas zu gestalten, was mir sonst fehlt. Dann werden meine Hand, mein Arm erst wirklich zum Instrument meiner eigenen Bildvorstellung.

JUTTA KOETHER
ist Künstlerin und Journalistin.

Das Problem scheint interessant, weil Malerei genau wie Weiblichkeit ein kulturell-sozialer Komplex ist, der im Verweis auf Physisches Legitimation gewinnt. Es könnte mir darum gehen, auf die Mystifikation, die parallel in der Konstruktion von Frauen und von Malerei enthalten ist, mit Malerei und als Frau aufklärerisch zu reagieren. Das wäre aber eine Strategie, die nur zu Teilerfolgen führen kann. Wenn alle Konstruktionen als Konstruktionen sichtbar geworden sind, wird nämlich klar werden, dass ohne Konstruktionen nichts geht. Es geht also darum, für das Nach-der-Konstruktion akzeptable Weisen des Konstruierens wie auch der Konstruktion zu erarbeiten und das schon im jetzigen Zustand des mystifizierten Gebannt-Seins von der Konstruktion. Im Vergleich zu andern Medien der bildenden Kunst sind in der Malerei das Image und die zu Image geronnene Tradition und die schlechten Angewohnheiten stärker als die Möglichkeiten des «Mediums selbst». Daraus ergibt sich, was ich «Malerei als Verstärker» genannt habe. Jede binnenmalerische Entscheidung ist mit so vielem Image-Ballast befrachtet, der für den zeitgenössischen Betrachter auch eindeutig überwiegt, dass diese binnenmalerische Entscheidung gar nicht mehr zu treffen ist, aber dennoch auch unter binnenmalerischen Gesichtspunkten getroffen werden muss. Die Komplexität dieses Verhältnisses wird noch dadurch erhöht, dass Malerei neben ihrer extremen geschichtlichen Beladenheit auch als das allernatürlichste Medium der Welt gesehen wird, als «das Bild». Viele Frauen haben durch ihre Alltagserfahrung ein besseres Verständnis für diese Überlagerungen aus traditionellen, geschichtlichen, sekundär- und tertiärgeschichtlichen Überlagerungen. Es gehört zum Kampf, den Frauen führen, ständig Dinge in Frage zu stellen, die als natürlich oder selbstverständlich

gelten. Das Infragestellen bringt meistens Komplexitäten hervor. Soweit ähnelt das dem Malen. Nun ist Malerei trotz aller Analogien zur Sprache keine Sprache. Das heisst, dass Gedanken, Konstruktionen, Handicaps etc. nicht so ohne weiteres als unmittelbar bearbeitbare Realitäten feststehen, sondern sich als «Energie», «Farbe», «Effekt», «Zitat», «Gestus» etc. verkleiden.

Drei Wege bleiben schliesslich übrig (fallen mir im Moment ein), die ich jeweils mit einer Autorität verbinden will (ein typisch malerisches Vorgehen). 1. Frieda Grafe über Pierre Klossowski: «Was er zeigen will, ist, wie die Lust und damit das Ungedachte den Kern der Gedanken bildet.» Etwas mehr als nur Kerne und Hüllen in Verbindung zu bringen wäre den Rand zwischen beiden zu ermitteln. Da spielt Konstruktion, gute und schlechte. Als Inhalt und als Methode. 2. Judith Butler: «Sich um die Dinge kümmern, die aus der Konstruktion herausfallen.» Als Ergänzung zu eins. Nicht nur den Zustand vor Konstruktion oder zwischen vor und danach in einer sowieso fiktiven Chronologie ermitteln, sondern auch (oder vor allem), was herausfällt. 3. Deleuze über Proust: «Die Materie wird in ihr (der Kunst) spiritualisiert, die physischen Atmosphären werden entmaterialisiert, damit an ihnen die Essenz sich brechen kann, das heisst die Qualität einer ursprünglichen Welt. Und diese Behandlung des Stoffs ist eins mit dem Stil.» Dies ist, wenn man bedenkt, dass hier Kunst ausserhalb von Gesellschaft, Geschichte, Medien, Technologie gedacht wird, eine Formulierung des Horizonts, des Anteils von «Kunst» an jeder guten Malerei, der irreduzibel bleiben wird, wie differenziert auch immer das Wissen um Schichten oder Überlagerungen sein mag.

LAURA COTTINGHAM
ist Publizistin in New York.

Vous demandez: «Ist die Tätigkeit des *Malens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis, und falls ja, warum?»

Je réponds: «Ist die Tätigkeit des *Regierens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Saubermachens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Fussballspielens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Kochens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Autofahrens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Lehrens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Gehens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Sitzens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Redens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Behütens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Vergewaltigens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Denkens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Lernens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Besitzens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Kaufens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Verkaufens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis? Ist die Tätigkeit des *Schreibens* selbst eine geschlechtsspezifische Praxis?

Ist dies eine auf Männerherrschaft begründete Gesellschaft?»

MIRA SCHOR
ist Malerin und lebt in New York City. Sie ist Mitherausgeberin von M/E/A/N/I/N/G, einer Zeitschrift für Gegenwartskunst.

Mich interessiert die Rückkehr der visuellen Lust als feministische Intervention in die Malerei. Ich bringe eine feministische Analyse meiner eigenen Körpererfahrung, politischer Ereignisse und der Kunstgeschichte in die Malerei ein. Dabei benutze ich die visuelle Sprache nicht nur zur Illustration augenblicklicher politischer Auseinandersetzungen, sondern auch als erweitertes, durchschlagendes Beispiel dafür, was der feministische Blick hervorbringt.

Ich setze meine Arbeit in Bezug zu dem Dickicht manchmal widersprüchlicher Kritiken der Malerei, mit denen man jeden Tag aufs neue fertigwerden muss. Am meisten berührt mich dabei alles, was sich um geschlechtsbezogenen Besitz und die Rolle der visuellen Lust in der Malerei dreht. Leider ist aus der überzeugenden Analyse frauenfeindlicher Impulse in der grossen Tradition der (männlichen) Malerei die allgemeine Vorstellung hervorgegangen, dass es sich bei der visuellen Lust um Paraphilie handeln muss. Die Künstlerinnen waren gezwungen, der visuellen Lust in der Malerei zu entsagen, indem sie entweder in photographischen Medien arbeiteten, oder «absichtlich schlechte» Malerei betrieben.

Mir geht es um die ernsthafte Lust am Visuellen, und zwar nicht mit der Absicht, hübsch oder schön aussehende Kunst zu produzieren – tatsächlich zeigen Malerinnen, die mich interessieren, oftmals die Kehrseite des Schönheitsideals, ohne der Farbe selbst abhold zu

sein –, und auch nicht mit dem Ziel, ein positives, ungebrochenes Bild der Weiblichkeit zu entwerfen oder im Irrglauben, ich könnte eine neue Sprache der Malerei erfinden. Mir geht es um die metaphorischen Ausdrucksmöglichkeiten, die die Materialität der Malerei in sich birgt; und ich vertraue dabei auf die Vielschichtigkeit der visuellen Sprache, um der Malerei wieder die Energie einer andersartigen Strategie zu verleihen, einer Strategie der Andersartigkeit und einer anderen Erotik als der des auf einem Augen blinden Penis.

MONIQUE WEBER
ist Künstlerin und Psychologin.

Das Malen ist für mich ein neurotisch-emanzipatorischer Cocktail. Auf der einen Seite bedeutet Sprachfindung eine politische Auseinandersetzung und ist so ein emanzipatorischer Prozess. Es ist der Versuch, einen Standort zu bestimmen, einen eigenen Ort zu finden, Boden zu gewinnen. Für mich bedeutet dies konkret, dem Blatt Papier vor mir auf dem Boden Zentimeter für Zentimeter an Oberfläche abzuringen, abzukämpfen. Das wiederholte Auftragen von Farbschichten, das Nebeneinander und Übereinander von Arbeitsabläufen, die Gleichzeitigkeit von Formulierungen, die Gewissensnöte, die Wiederholungen, also der neurotische Aspekt und die Scham des Zur-Schau-Stellens des eigenen Produkts werden kontrolliert und legitimiert durch die Erklärung, den Titel, die Sprache. Das fertiggestellte Bild gibt diesen Schaffensprozess nicht preis. Andererseits sehe ich einen Zusammenhang mit der analen Phase, in der beim Kind das Ich-Sagen eintritt, wenn das Kind lernt, seine Körperprodukte durch seinen Willen zu beherrschen, zurückzuhalten oder loszulassen. Diese Phase der Ich-Äusserung sehe ich auch in meinem Malen, in der Lust am eigenen Produkt. Ich male in mit Kleister angereichertem Acryl, dick, pastos, in unzähligen Schichten, Übermalungen, Phasen, mit Oberflächenstruktur, eine schweinische Angelegenheit, eine Bewegung hin zum Exkrement, zum Kotschmieren. Seit der bürgerlichen Revolution dürfen Frauen nicht mehr «schmutzig» sein. Auch wenn Frauen mehr Kontakt zu ihren Körperflüssigkeiten haben, so fehlt ihnen die Selbstverständlichkeit, die Männer im Umgang mit ihren körperlichen Ausdünstungen haben. Die Rückgewinnung dieses Körpergefühls war für die Künstlerinnen, die in den 70er Jahren ihren Körper als Topos und Medium verwendet haben, ein Ausgangspunkt. Für mich ist das Malen die Trennung vom Bild der Frau als die Verkörperung des Reinlichen, des Durchsichtigen, des Ätherischen. In diesen Zusammenhang setze ich auch die gesellschaftlich akzeptable Beschäftigung der «höheren Töchter» des Bürgertums mit dem Aquarellmalen, einem «sauberen» Malen. Auch die Beschäftigung mit Video, einem sehr «cleanen» Medium, führt diese Tradition fort.

MEYER RAPHAEL RUBINSTEIN
ist Kritiker und Kurator der Ausstellung *Postcards from Alphaville: Jean-Luc Godard in der Gegenwartskunst* im PS1 in New York.

Wenn ich mir die Menschen auf der Erde mit dem sprichwörtlichen Blick eines Marsmenschen ansehe, finde ich, dass das, was Maler und Malerinnen gemeinsam haben – die Malerei – vielleicht wichtiger ist als das, was sie voneinander unterscheidet – Sexualität und Geschlecht.

Ich denke zum Beispiel an die späte Joan Mitchell und daran, wie unsinnig es ist, ihre Bilder unter dem Aspekt ihres Geschlechts zu betrachten.

Aber die Dinge haben sich geändert. Als es Philip Guston nach Inhalt verlangte, wechselte er von der Abstraktion zur Figuration. Heute kann man einen bestimmten Inhalt vermitteln und trotzdem nach aussen hin abstrakter Maler sein. Dieser Inhalt (in Motiv, Technik, Farbe) ist oft geschlechtsspezifisch. Aber ich glaube nicht, dass man jedem einzelnen Bild oder der Malerei im allgemeinen ein bestimmtes Geschlecht zuordnen kann.

Tatsächlich ist die Malerei vielleicht geschlechtslos oder allenfalls doppelgeschlechtlich; und wenn sie manchmal weiblich scheint, so liegt das daran, dass wir das Fehlen von dominanter Männlichkeit als weiblich empfinden (und vice versa). Vielleicht ist da eine dritte Kategorie vonnöten.

Für das Geschlecht ist der Akt des Malens nichts anderes als der Geschlechtsakt auch: ein Ort, wo Austausch von Geben und Nehmen, Eintauchen in sinnliche Intersubjektivität, Vermischung von Erinnerung und Begehren, Männliches und Weibliches vehement aufeinandertreffen.

JOHN CURRIN
ist ein Künstler, der in New York lebt.

In der Malerei ging es grundsätzlich immer um die Frau, um die Betrachtung der Dinge in der Weise, wie der Mann die Frau betrachtet. Der Drang zu objektivieren ist eher Sache des Mannes als Sache der Frau, und die Malerei ist eine der persönlichsten und prägnantesten Methoden der männlichen Objektivierung des Weiblichen.

In der Originalversion von *Cape Fear* gibt es eine Szene, die mir die Augen für das ganze Thema Malerei und Sexualität geöffnet hat. Robert Mitchum bringt ein Mädchen nach Hause. Dieses sitzt dann nackt auf dem Bett, und es scheint klar, dass sie Sex haben werden. Sie schaut ihn erwartungsvoll an, und er steht da in seinem Pullunder, verschwitzt und furchterregend ausschauend. Dann, irgendwann liest sie aus seinem Gesicht, dass sie keinen Sex haben werden, sondern er sie schlagen will. Sie bekommt Angst. Es folgt ein Schnitt, und man sieht seinen Schatten, der sie schlägt. In dem Moment dachte ich mir: Darum ging es schon immer in der amerikanischen Malerei. Während in der europäischen Malerei das Verführen der Frau in einer Art idealen Erfüllung im Stil endete, ging es in der amerikanischen Malerei immer um eine sexuelle Impotenz, die sich als Gewalt manifestierte. So verstand ich den Abstrakten Expressionismus; sexuell bis zu einem bestimmten Punkt, dann Gewalt gegen die Frau, weil du ihn nicht hochbringen konntest. Es war die Wut gegen das Verlangen, mit dem du nicht umgehen konntest. Deshalb versteht man, dass die meisten grossen amerikanischen Maler nach dem Zweiten Weltkrieg schwul waren, wie Warhol, Rauschenberg, Johns, deren passive Form von Aggression sie befähigte, Kritisches wie Voyeuristisches einzuschliessen und dennoch bedeutende Bilder zu malen.

Frauen malen nicht wie Männer, weil es beim Malen Rituale gibt – einen Pinsel halten, Ölfarbe und eine aufgezogene Leinwand benutzen –, die für die sexuellen Bedürfnisse von Männern wesentlich sind, wenn sie Kunst schaffen (und umgekehrt). Ein Pinsel ist ein sehr seltsamer Gegenstand. Es ist, als wäre ein Teil des weiblichen Geschlechtsorgans auf das Ende dieses Dinges aufgesetzt worden, das mein männliches Geschlecht darstellt, um es dann mit einer gefügigen Fläche in Verbindung zu bringen. Der Pinsel ist ein erotischer Gegenstand, und die Maler haben immer ein sehr fetischistisches Verhältnis zu ihm. Wenn du malst, kannst du nicht umhin, über die Fetische, die das Werkzeug der Malerei sind, nachzudenken. Du findest in den Bildern immer wieder Anspielungen auf den Pinsel – Geschlechtsteile und so. Courbet ist dafür natürlich eine Goldgrube, weil er als einer der ersten Künstler die Beziehung so buchstäblich darstellte – die Frau als Landschaft, als Quelle eines Flusses, als pornographisches Bild einer Frau, die die Beine spreizt, ihre Schamhaare sind die Pinselhaare, die Pinselstriche werden zu ihrem Haar.

Die Frauen, die ich mir vorstelle – die dann zu meinen Bildern werden –, müssen an einem bestimmten Punkt ihres Lebens stehen, wo sie aufgehört haben, sich aktiv mit einer Arbeit oder mit Sex zu beschäftigen. Sie müssen sich im Zustand der Impotenz, der Inaktivität, im Schwebezustand befinden. Ich will mir nicht die weibliche Fruchtbarkeitspotenz in der Malerei aneignen, sondern eher ihren Stillstand, als Spiegelbild dafür, wie ich mich immerzu fühle. Damit will ich nicht die Frauen verunglimpfen. Mit der Darstellung der Frau im erloschenen Zustand drücke ich aus, was ich als normalen Zustand des Mannes wahrnehme. So richten sich gerade diejenigen meiner Bilder, die am sexistischsten erscheinen, in der Tat stark gegen den Mann. Könnte ich mich je überwinden, Männer zu malen, sähen die dick und hässlich und elend aus.

Wann immer ich male, male ich eindeutig über mein Mannsein. Ich male Frauen, und davon handelt meine Arbeit. Ich materialisiere dieses Verhältnis auf der Leinwand. Immer sind Frauen das Objekt meiner Malerei. Das einzige, was in dir nicht zur Ironie neigt, ist dein Verlangen. Und der letzte Ort, wo du aufpassen musst, wieder zu einem ganzen Wesen zu werden, ist dein sexuelles Verlangen. Ich glaube an die Sexualität als Beweis für die Existenz von etwas Wesentlichem. Und geht es in der Kunst nicht um das Wesentliche, dann ist sie wertlos. Es wird zunehmend schwieriger, noch an das Wesentliche zu glauben. Es wird so viel Druck auf dich als Künstler ausgeübt, anstatt an Zustände, die ausserhalb von dir und ausserhalb von deiner Kunst existieren, zu glauben. Deshalb, meine ich, verlieren die Leute die Fähigkeit, in ihrer Arbeit mit der Leidenschaft umzugehen. Kunst, die die Gegenwart des Libidinösen verneint, ist ziemlich langweilig. Damit tut sich die Malerei sehr schwer, denn meiner Meinung nach kann es bei ihr nie um Distanz gehen. *(Übersetzungen: Jacqueline Burckhardt, Nansen)*

Cherchez la femme PEINTRE!

A PARKETT INQUIRY

If the French adage, "Cherchez la femme!" targets the potential of passion, the hidden vulnerability in strong and solid manhood, then our inquiry turns the tables to explore the status and attitude of the woman who steps into the spotlight *as a painter.*

MARY HEILMAN
is an artist who lives in New York.

My move into painting was a departure from the overwhelmingly male milieu of sculpture. It was, of course, the idea of "playing with the big boys" that attracted me to sculpture in the first place. But upon my arrival in New York I found that the ramparts of that male bastion were unassailable. And I surrendered to the wall-based "shrinking violet-ness" of the picture.

I didn't know it then, but I know now that the early work was all about gender power and desire. The work was highly sexualized. All that painting with my hands, using paint as glue, taking away the structure of the stretcher and using the canvas as its own support; it was all about reconciling desire with power. For it was painting which existed in the realm of the male-centered view of history. By attacking the art and craft of painting in the interest of experiencing and expressing my own desire, while at the same time making a recognizable cultural statement, I unconsciously made work that came from a deeply feminist place.

The main life of my art is in my studio, and that determines its scale. The motif or structure may be magnified but it is still contained in a small space. My work implies architectural scale without having to occupy it. I'm very interested in synecdoche and detail—the fragment as an implication of a larger whole. I avoid describing finite forms.

Maybe it's true that men tend to favor schematic approaches from the outset—hence the idea of the epic format and subject—whereas women have a far more organic approach to the construction of scale—take Joan Mitchell, Pat Steir, Jennifer Bartlett, Lydia Dona, and Elizabeth Murray whose large-scale work is built up of accumulated parts. I never set out to make epic painting, but I like to think

that some of my paintings might inadvertently enter that realm from a small place.

PATRICK FREY
is an art critic, publisher, and his own performer in Zurich.

To say that taking up a paintbrush and painting with it means putting a male conception into action would be an exaggeration. Nonetheless, the artist who puts up a canvas and designs a picture, a pictorial project, is basically acting out a male scenario. When women paint, they often try to set up a different scenario, or at least to adapt the existing one to their own purposes, for instance, by placing the canvas under or around them instead of at a strategically safe and controllable distance. Certain far-reaching post-Second World War innovations could be said to bear the mark of femininity although male artists were the protagonists or even the benefactors, such as Lee Krasner's discovery of dripping, subsequently pursued by her husband.

This purposeful, concentrated idea of the world, projected with or without the paintbrush, reflects the relationship one has to the world, and, in turn, to bodies, to one's own body. I am reminded of Frida Kahlo's hair picture, in which she is sitting on a chair in a sea of hair growing up (or down) the chair legs: a male self-portrait imparting such a relationship to hair, such a being-in-the-world, is inconceivable.

But painting is also like a nondirectional stroking of a metabolic skin. Study of how the canvas or the surface of a sculpture may be treated "like a skin" discloses fundamental distinctions between a feminine and a masculine consciousness. To define these distinctions, one would have to speak of the use of pigments, the self-evidence with which they are applied to the skin of one's own face, or of what really happens when women try on clothes. Women have a different approach to the materiality of things, an analytical (though not dissective) view of the body that requires neither a telescope nor a microscope to successfully relate the accessories to the whole; a gaze that is intimately aware of the pragmatic distance from the mirror, the closeness between skin and clothes, or makeup's lack of remove.

The difference in gaze: the way women use a pinhole camera where the light leaks unfocused into a dark chamber, very slowly, as a scent reaches the nose or a distant sound the inner ear, where a picture does not arrest and freeze but is rather abandoned to the gradual passing of time.

I think both sides are currently trying to redefine these differences. Earlier claims that there is no such thing as feminine or masculine art, that there are only good or bad pictures, or statements of similar ilk that invoked the autonomy of art, prevented both sexes from all too intense reflection upon the subject of sexuality and artistic form, and led above all to a curious kind of phallically underlaid indifference in reporting, if at all, on certain works by, say, Meret Oppenheim or Louise Bourgeois. Where the phallic actually is absent, one would—finally—have to speak of the clitoral, or of the consciousness of that introverted, gradually extruding vulval topography, to which even the gaze of the woman herself has only mediated access. I think that women quite naturally experience their own intimacy as a realm of secrecy and seclusion. Women are more at home with enigmas that cannot be solved; they can live with them, artistically as well. Men tend to get nervous when they meet up with such enigmas—and such women. They respond by reaching for their Apollonian flashlights in an attempt to illuminate everything: the women and the hollows they conceal with such easy self-evidence. Men could never endure such a great, enigmatic hollow inside themselves.

ANDREA ROSEN
has a gallery in New York.

When discussing the question of painters and gender specificity, the feminist dilemma is overt. What I find to be equally relevant and equally frightening about the question is the idea that painting is being referred to as if it were outside, or perhaps even purer than all other mediums. One of the most significant aspects of this moment in art history is that artists are able to choose whatever medium best embodies their content of interest. If painting happens to be the most appropriate form then use it. If one continues to persist in believing that painting is a more masculine pursuit and domain, I suppose my response could be interpreted as inferring that female content is inappropriate to the medium of painting. Beyond being segregationist, this is simply not true. I do see women, at least American artists, embracing this possibility, such as Ellen Berkenblit, Sue Williams, Marlene McCarthy,

and Kate Kuharic. This whole discussion acknowledges how deep the fear of equality is, not only sexual equality, or racial equality, but even equality of the form art takes.

MARLENE DUMAS
is a painter living in Amsterdam.

WOMAN AND PAINTING

1. *I paint because I am a woman.*
(It's a logical necessity.)
If painting is female and insanity is a female malady, then all women painters are mad and all male painters are women.

2. *I paint because I am an artificial blonde woman.*
(Brunettes have no excuse.)
If all good painting is about color then bad painting is about having the wrong color. But bad things can be good excuses. As Sharon Stone said, "Being blonde is a great excuse. When you're having a bad day you can say, I can't help it, I'm just feeling very blonde today."

3. *I paint because I am a country girl.*
(Clever, talented big-city girls don't paint.)
I grew up on a wine farm in Southern Africa. When I was a child I drew bikini girls for male guests on the back of their cigarette packs. Now I am a mother and I live in another place that reminds me a lot of a farm—Amsterdam. (It's a good place for painters.) Come to think about it, I'm still busy with those types of images and imagination.

4. *I paint because I am a religious woman.*
(I believe in eternity.)
Painting doesn't freeze time. It circulates and recycles time like a wheel that turns. Those who were first might well be last. Painting is a very slow art. It doesn't travel with the speed of light. That's why dead painters shine so bright.
It's okay to be the second sex.
It's okay to be second best.
Painting is not a progressive activity.

5. *I paint because I am an old-fashioned woman.*
(I believe in witchcraft.)
I don't have Freudian hang-ups. A brush does not remind me of a phallic symbol. If anything, the domestic aspect of a painter's studio (being "locked up" in a room) reminds me a bit of the housewife with her broom. If you're a witch you will still know how to use it. Otherwise it is obvious that you'll prefer the vacuum cleaner.

6. *I paint because I am a dirty woman.*
(Painting is a messy business.)
It cannot ever be a pure conceptual medium. The more "conceptual" or cleaner the art, the more the head can be separated from the body, and the more the labor can be done by others. Painting is the only manual labor I do.

7. *I paint because I like to be bought and sold.*
Painting is about the trace of the human touch. It is about the skin of a surface. A painting is not a postcard. The content of a painting cannot be separated from the feel of its surface. Therefore, in spite of everything, Cézanne is more than vegetation and Picasso is more than an anus and Matisse is not a pimp.

BERNARD MARCADÉ
is a critic in Paris.

Traditionally, painting is the projection of an idea, the idea of construction, of perspective, of rationality. It's a question of conceptual dominance. Sculpture, on the other hand, is more a question of presence and the enjoyment of matter.

The story of painting and the painter is a love story. Painting is feminine; it's a feminine noun in French, in German, and in other languages. The classical relationship of the painter to painting is therefore a man's relationship to feminine matter. In the classical vision, the man bestows form, and the woman, standing on the side of matter, receives it. A game ensues between matter and form, between man and woman or man and painting. This may be why it is difficult for women to project themselves into the position of the man. The man possesses the instrument, the brush, which also has to do with his relation to the penis. The act of painting involves violence, love, tenderness: all the possible relationships between man and woman.

In the Renaissance for instance, the sculptor called the painter effeminate because his job did not require strength, because it was only an intellectual activity. Actually, the relationship to the canvas, to the fabric is essentially the woman's domain. Paradoxically, however, woman have made the most inroads into what was once an unequivocally male domain—sculpture.

Painting is on the side of femininity, on the side of fluidity, of mood. Like Nietzsche, for whom philosophy was

intrinsically feminine—with all the difficulties that that entailed. We have lost our moorings today, the old rôles have been subverted. Things cannot be identified so easily anymore except on a purely metaphorical level.

Painting is always a body that is constructed or dissolved. Today the body is diseased and so painting has fallen ill as well. This may explain why people nowadays keep proclaiming the death or the resurrection of painting—a very religious reaction.

Yet it is true, in a sense, that when a woman faces a canvas she has to shoulder the entire history of painting, an exhausting and discouraging business. But woman is clever. She invents ways to make paintings without painting. She diverts the question, and it is as if she were diverting the phallus. Painting is a basically feminine affair that has acquired a masculine status. Therefore women have no clearcut strategy for avoiding this masculine factor. Naturally there are great women painters—like Georgia O'Keefe. But there aren't many. In sculpture you can relate to form, to the earth, to creation. When a woman gives birth, it's like making a sculpture: there is an extremely strong relationship to presence.

Eva Hesse's relationship to form, to sculpture is marvelous and forceful, but she makes it very ambiguous, full of holes and slits. Louise Bourgeois, in all her playfulness with the masculine, also found her fulfillment in the male domain of sculpture. It seems that women are passing the phallic bucket back again, playing at Chinese checkers.

YVONNE VOLKART
is an art critic and lives in Zurich.

Painting has lost its self-evidence. It is bogged down by the weight of its entire history, a history of doubt and negation. Anyone who paints must necessarily reflect also on the medium. Traditional painting is inextricably linked with the cult of the artistic genius. Certain painters still flaunt their status as clean heroes of the canvas.

Having been made into the "incarnadine" of painting, women painters are apparently not sufficiently disengaged from their medium; they paint that which determines their being—pure female gender—and melt into their painting. This presumed lack of distance between women and their medium is neither noble nor does it embody what is generally considered "good painting." All the dirt that is flung at (wo)mankind lands directly in the picture—untransformed, ugly, open. Having become too firmly planted in reality through a history of ostracism and humiliation, women can no longer allow painting to gloss over it. But they have no cause to interfere with the heroes and geniuses of the painted canvas. This explains why so many politically and feministically committed women artists work with other artistic means, like Barbara Kruger and Cindy Sherman, who work with photography.

Since women's bodies have always been expropriated, the business of reclaiming them or coming to terms with a damaged identity ranks among the most important concerns of women artists—which makes them especially interesting now that people realize that the human body is diseased, stricken, and imperiled. The history of women painters of the nineteenth and twentieth centuries is actually a *medical case history,* a negative of the history of modern painting.

Rampant change in the world has also affected painting. The mood is ripe for the perception of novelty—therefore the flourishing interest in women, in all that is still strange and unwestern, in lust, sex, and violence, which were once considered "masculine" domains. Women have invaded these territories as well, thus undermining prevailing clichés of manhood and womanhood. Perhaps this is why I feel it is so important for women to adopt media outside of painting; it is a means of bringing down the constructed proximity of woman and nullifying her identity with the act of painting. At the same time it will allow a return to painting, addressed with such a diversity of feminine practices that they alone will suffice to prevent a categorical hold on the gender and thus contribute to eradicating the old gender animosities.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN
is the director of the Museum of Modern Art in Frankfurt/Main.

Painting is the most difficult thing today, and if it is rarely encountered—among upcoming artists—there must be a reason. It is an extremely sensual process: a transfer of sensuality. I think that we live in an unsensual age, that energies are drifting apart in all directions and that AIDS has created a deeply rooted unconscious censorship alienating us from our own and from other people's bodies.

A more important factor, however, may be that the positioning of artists

today can only take place in relation to themselves. They have to work out pictorial language and subject matter in tiny synchronous steps—intensively and extensively. In that respect, the "painted picture" has lost ground in favor of the "evolving picture." Painting necessitates an inner certainty that is fundamentally different from *bricolage* (in the sense of Lévi-Strauss).

SILVIA EIBLMAYR
is the director of the Salzburg Kunstverein.

"Woman," the female body, had a specific function in western art, particularly in connection with the radical formal change ushered in by modernity.

My thesis is that "woman" figures as a picture within our symbolic system, a system defined by men. She represents the imaginary, the blank surface upon which anything can be projected (even in terms of the latest technologies). "Woman as picture" figures as the Other, the object of aesthetic and erotic desire on the part of the (by assumption, male) artist. She is the symbol of a once divine and ultimately unattainable ideal (Venus) and, in inevitable reversal, symbol of the destruction of this aesthetic ideal. The female nude acquires a pivotal function in modernity, when traditional images and perceptual conventions were overthrown. The flip side of the time-honored ideal surfaces, split into two symptomatic figures, the prostitute and the automaton, two figures in which the male artist is always mirrored, staging in this form of self-femininization the dissolution of the (male) subject. The female body and the picture as material object, or parts of it, have been equated metaphorically and metonymically in modern art. Thus, skin and clothing may become the picture surface or body substances may stand in for pigment, and conversely.

Duchamp renounced the traditional scenario of the erotic relationship between painter and (for instance, in Kandinsky's case, "virgin") canvas; he called painting "olfactory masturbation" and gave it up altogether. Up until the late fifties, until the not only symbolic, but real physical destruction of the painting set in, the female nude appears as "aesthetic risk," as the apparent cause of the dissolution of the traditional picture, but also as the body upon which this formal dissolution or destruction is enacted. One individual who assumed the traditional pose of the male artistic genius once again was Yves Klein. However, his instrumentalization of the female body (his "living paintbrush") also served as a kind of finale to the imaginary and symbolic history of the female nude in western painting. In the sixties men turned their own bodies into pictures, or into parts of pictures or the painterly act, as a result of which they acquired the erotic, passive and/or suffering status traditionally assigned to the woman's body. Increasing mediatization of the male body, as in advertising, has reinforced this phenomenon over the past decade.

This recourse to the structural, formal relation between the female nude and painting in modern art was necessary to characterize the specific relationship of the woman artist to painting. One structural moment of significance can be seen in the staging of the self by surrealist women artists, but also especially in the subsequent performative extension of painting (and other medial forms of expression): the woman artist reflects (consciously and unconsciously) on her "being-a-picture" in what would seem to be a contradictory double stance. She embraces and at the same time retracts an affinity with the erotic and passive position that has been assigned to her. The canvas, the painterly surface, then functions at times as a screen or a veil behind which the female body is hidden or bared. Essential to this double role is the involvement of the gaze of the other, either through narcissistic display or the denial and repulsion of that gaze. At this point, a hysterical figure crops up that is linked with the double identification. The woman, identifying with the (male) gaze from outside, desires herself as erotic object and, on the other hand, she identifies with the picture, she is the picture, the work of art, by way of metaphor. This conflict has found a different form of structural expression in the history of the picture in modern painting than that between the male artist and his work. In pointed terms one might say that the male position destroys the picture from outside by assuming a pose like that of Klein or Fontana, whilst the female position destroys the picture from within. "Woman" inhabits the picture, as it were, tries to dissolve it from within, or remains its prisoner and disappears into it. The woman artist stages both the presence and the absence of the (female) subject. The trenchancy of this figuration lies in its reflection upon the symbolic structure of visual systems of representation that allots "woman" an imaginary status.

As proxy I should like to name a woman artist whose painterly oeuvre

has, for close to fifty years, circled around this same issue: Maria Lassnig. From the informal *Knödelselbstportraits* (Dumpling Self-Portraits) of the fifties to her latest film, *Kantate* (1992), her central concern has always been the "woman-as-picture."

JONATHAN LASKER
is an artist who lives in New York.

With regard to the popular accusation that painting is predominantly a white male practice, I would say that implicitly it is not. It's a medium of expression, and I don't think it's any more gender-based than anything else that has been historically developed by males. Men have, after all, dominated much of the course of history. So it's no more a white male practice than using a hammer. As far as I am concerned, it's a tool and a means of expression.

I think that right now the crisis affecting contemporary painting is not so much one related to a loss of sensuality as to a loss of sensation or phenomena. That is where the question of whether or not painting is an essential medium comes in. It's certainly about perceptual phenomena, which in this age is coming under considerable assault. The greatest challenge that painting now faces—much more powerful than socio-political critique—is the challenge of technology. Our experiences are being increasingly mediated, pushed further and further outside the realms of phenomenal experience. Painting is about actual experience, about the empirical relationship to phenomena, which goes against the grain of what's happening in the contemporary world. But I think that the insistence that painting places on actual experience of phenomena is a very healthy and necessary challenge to this world.

Although my paintings appear to be almost quotational, like a cartoon of themselves, they insist on their physical presence: as a viewer you are forced to deal with their perceptual complexities. That conflict is a very intense, very contemporary conflict: We are all here, bound by our bodily functions — and yet at the same time we live a cybernetic existence.

I think a lot of post-war art has been about mortality and has been rather violent. On that level you could say that much of the language of post-war art has been somewhat male. For example, de Kooning's women paintings are very male paintings, not specifically in relation to women but in their relationship to the body. I don't think they're about the desecration of the female body but rather mortality, dismemberment, and so on. They are visually and psychologically very aggressive, but the issue of mortality is not a male issue—it's a human issue, and many women artists deal with it.

There is also the issue of the heroic. I'm attracted to this concept in art as a positive term, as opposed to the negative terms of violence or aggression. Historically heroicism has tended to be identified as being male. I don't necessarily think it is implicitly, specifically, or exclusively male by any means; however it is an aspect of an approach to painting which could be considered gender-related. I think that the concept of heroicism is a wonderful thing culturally and socially but it has been widely discredited because of a pervasive social pessimism.

When I paint, I really don't think in gender terms. My images are very willful, containing a certain element of violation: I'll set up one visual system and then attack it with another type of mark that partially obliterates the preceding statement. This effects a kind of condensation of events—of one visual system overwhelming another—within one painting. Which is like the history of modernist painting, a violent history on a certain level. But I tend to look at it rather from the optimistic viewpoint of cultural regeneration.

We're now coming to a point, however, where that approach is perhaps no longer so applicable. The issue of radicality has moved from the arts into technology. Radical space is now primarily the domain of technology. Contemporary life is extremely radical: the level and quantity of change that we're all undergoing is extreme. It's reached a crisis point, so I think that art must address issues relating to the conservation of meaning before it can address issues of revolt and renewal towards the "advancement" of culture. Right now the whole issue of how we're advancing and what we're advancing is the principal concern. What is really needed in art right now is more attention to the texture of life.

PIA FEDERSPIEL
is a painter in Zurich.

The connection between a sense of body and painting is very important for me, that is, the interplay between physical motion and the act of painting. That's why the format of my pictures corresponds to the size of my body, the radius of my arms.

Young girls are trained to restrain body feeling: they mustn't get into

fights, mustn't get dirty, mustn't climb trees, mustn't be boisterous. I never obeyed these rules. The "dirtiness" of painting entails a sensuality that is vital to me. I love the oily, sticky feel of the paint when I work with my hands, instead of the brush. The control of body imposed upon women by society may well be one of the reasons why fewer women paint. Painting requires not only gentleness and sensitivity but also the "masculine" aggression and rage that inevitably surface if a painting doesn't work. Women should cultivate their masculine side, just as men should, of course, cultivate their feminine qualities. Androgyny is an important requisite of art.

I know of no woman who indisputably ranks among the great masters. Literature is different. Writing does not demand the same physical commitment as painting.

Actually there is no female painting because the genre has always been defined by men. Art history has been written by men; the male code is still operative. Every single time I face my canvases I have to fight the idea that what I do might be considered too "emotional." Men are often afraid of feelings, and they are particularly threatened by women in whom intellect and emotions hold equal sway. In *Les nouvelles maladies*, Julia Kristeva speaks of illnesses today as being caused mainly by the inability to perceive one's feelings. Painting is in a sense an abductive process that moves back and forth between feeling and thinking. The process is incredibly cerebral, and it is important to be able to block out all "masculine" references in order to pinpoint my concerns and try to give shape to what would otherwise be missing. Only then do my hand, my arm really become instruments of what I expect painting to be.

JUTTA KOETHER
is an artist and a journalist.

The problem seems to be interesting because painting, as much as femininity, is a cultural-social complex that acquires legitimization in referring to the physical. I could come up with an enlightened reaction—with painting and as a woman—to the mystification that is entailed equally in the construction of women and of painting. A strategy that would lead to only partial success, however, because when all constructions have become visible as constructions, we will realize that nothing works without construction. Therefore, acceptable modes of constructing and of construction must be devised for the age after construction and they must be devised now in the current state of being spellbound by the mystery of construction. In comparison to other media in the fine arts, the image and tradition coagulated into image and plain habits are stronger in painting than the potential of the "medium itself." The consequence is what I call "painting as reinforcer." Every internal painterly decision is loaded with so much image-ballast—under which contemporary viewers obviously suffer as well—that it has become impossible to make any internal painterly decision. But these decisions have to be made, and they have to be based on internal painterly considerations. The complexity of this situation is aggravated by the fact that, in addition to the excessive burden of historical tradition, painting is considered the most natural medium in the world, the quintessential "picture." Many women are better equipped through their everyday experiences to understand these layers of tradition and history, these layers of secondary and tertiary sedimentation. It is part of woman's battle to ceaselessly question things that are held to be natural or self-evident. This skepticism tends to produce complexity. So much for the similarity with painting. Despite all the analogies, painting is not language. Which means that thoughts, constructions, handicaps, etc. are not easily accessible realities merely waiting for processing, but are rather disguised as "energy," "color," "effect," "quotation," "gesture," and so on.

Three paths remain (just occurred to me), which I want to tie in with an authority (a typically painterly procedure). 1) Frieda Grafe on Pierre Klossowski: "What he wants to show is how pleasure and therefore lack of premeditation forms the core of thought." In order to do more than relate cores and shells, you have to investigate the margin between them. Which involves construction, good and bad. As content and method. 2) Judith Butler: "Deal with the things that fall out of the construction." As a supplement to 1). Not only to investigate the state before construction or between before and after in a chronology, which is a fiction anyway, but also (or above all) to investigate the "fall-out." 3) Deleuze on Proust: "Matter is spiritualized in it [art], physical atmospheres are dematerialized so that essence, that is, the quality of an original world, can be broken down. And this treatment of matter is one with style." Art being here envisioned as independent of society, history, the media, technology, this is a formulation of the horizon, of the participation of "art" in all good painting that is irreducible no matter how profound the knowledge of layers or sedimentation may be.

LAURA COTTINGHAM
is a writer and critic who lives in New York.

Vous demandez: "Is the action of *painting* itself a gendered practice, and if so, why?"

Je réponds: "Is the action of *governing* itself a gendered practice? Is the action of *cleaning* itself a gendered practice? Is the action of *playing football* itself a gendered practice? Is the action of *cooking* itself a gendered practice? Is the action of *driving a car* itself a gendered practice? Is the action of *teaching* itself a gendered practice? Is the action of *walking* itself a gendered practice? Is the action of *sitting* itself a gendered practice? Is the action of *talking* itself a gendered practice? Is the action of *parenting* itself a gendered practice? Is the action of *rape* itself a gendered practice? Is the action of *thinking* itself a gendered practice? Is the action of *learning* itself a gendered practice? Is the action of *owning* itself a gendered practice? Is the action of *buying* itself a gendered practice? Is the action of *selling* itself a gendered practice? Is the action of *writing* itself a gendered practice?

Is this, itself, a society based on male supremacy?"

MIRA SCHOR
is a painter living in New York City. She is the co-editor of M/E/A/N/I/N/G, a journal of contemporary art issues.

I am interested in the return of visual pleasure as a feminist intervention in painting. I bring a feminist analysis of my own body experience, of political events, and of art history, to painting, using visual language not just to illustrate temporal political battles but also to offer an empowered, expanded example of what a feminist gaze would produce.

I evaluate my work in relation to the thicket of sometimes contradictory critiques of painting I feel must be negotiated daily. The one which affects me most circulates around the gendered ownership and role of visual pleasure in painting. Unfortunately the very convincing analysis of misogynist impulses in the Great Tradition of (male) Painting has become a blanket perception of visual pleasure as a paraphilia. Women artists have been impelled to resist visual pleasure in painting, either by working in photo-media or by doing "intentionally bad" painting.

I am engaged with the serious pleasure I get from the visual, not with the intent of making art which would look pretty or beautiful—in fact one characteristic of much work by women painters that I am interested in depicts the underside of ideals of beauty but without contempt for paint itself—nor with the intention of presenting a positive, uninflected image of femininity, nor with the delusion that I can invent a new language of painting. I want to engage with the metaphorically expressive possibilities of the materiality of painting, trusting in the complexity of visual language, in order to reinvest painting with the energy of a different politics, a politics of difference, and a different eroticism than that of the monocular penis.

MONIQUE WEBER
is an artist and a psychologist.

For me, painting is a neurotic-emancipatory cocktail. On one hand, finding an idiom entails political confrontation and is, as such, an emancipatory process. It is the attempt to define a position, to find a site of one's own, to gain ground. Concretely, this means wrangling with the sheet of paper on the floor in front of me, wresting centimeter upon centimeter away from it. The repeated application of layers of paint, sequential and overlapping work processes, the simultaneity of formulations, the moral dilemmas, the repetitions—that is, the neurotic aspect and the embarrassment of displaying one's own product—are all checked and legitimized by the explanation, the title, the language. The finished picture shows no indication of this evolution.

On the other hand, I see a connection with the anal phase in which children learn to say "I," and to impose their will on the products of their bodies, holding them back or letting them go. I see this phase of expressing the ego in my painting, the pleasure in my own product. I use paste mixed with acrylics—thick, pastose, in countless layers, overpaintings, phases, with a surface structure, a piggish affair, movement in the direction of excrement, smearing faeces. Women have not been permitted to be "dirty" since the bourgeois revolution. They may have acquired closer contact with their body fluids but they still lack the casual selfevidence with which men treat them. Women artists of the seventies who used their own bodies as topos and medium took a first step toward recovering this sense of the body. Through the act of painting I separate myself from the image of woman as the embodiment of purity, transparence, etherealty. By contrast, painting with water-

colors is cultivated as a socially acceptable occupation for young ladies of good family. Video, as a very "clean" medium, is an extension of this tradition.

MEYER RAPHAEL RUBINSTEIN
is a writer based in New York and curator of the recent exhibition at PS1, *Postcards from Alphaville: Jean-Luc Godard in Contemporary Art.*

Putting myself in the position of the proverbial Martian looking at how they do things on Earth, I've been thinking that what men and women painters have in common—painting—may count for more than what makes them different—sex and gender.

I think of the late Joan Mitchell and how useless it seems to speak about her paintings in terms of gender.

But things have changed.

When Philip Guston needed content, he moved from abstraction to figuration. Now it is possible to introduce specific content while remaining an ostensibly abstract painter. This kind of content (of motif, technique, color) is often gender-specific. But I don't believe it is possible to assign a gender to every painting or to painting in general.

The truth may be that painting is non- or rather cross-gendered and if it sometimes seems feminine this is because we read the absence of a dominant masculinity as feminine (and vice versa). It may belong to a third term.

The act of painting is to gender as fucking is to gender: a place where, trading gesture and repose, plunging into sensual intersubjectivity, mixing memory and desire, male and female vividly come together.

JOHN CURRIN
is an artist who lives in New York.

I think that painting has always been essentially about women, about looking at things in the same way that a straight man looks at a woman. The urge to objectify is more a male urge than a female one, and painting is one of the most personal and succinct methods of male objectification of the female.

There's a scene in the original version of *Cape Fear* that really opened my eyes to this whole issue of painting and sexuality: Robert Mitchum brings this girl home, and she's sitting undressed on the bed, and it's obvious they're going to have sex. She's looking at him expectantly and he's standing there in his tank top, all sweaty and scary-looking. Then at a certain moment she realizes from his face that they're not going to have sex, that he's going to beat her up instead. She gets scared. Then the camera cuts to the shadow of him beating her up. And I thought: That's what American painting was always about. Whereas in European painting the seduction of the woman ended up in a kind of ideal consummation in style, with American painting, there was always an ultimate sexual impotence which manifested itself as violence. This is what AbEx was to me. Sexual to a certain point, then violent against the woman because you couldn't get it up. It was a rage against desires that couldn't be dealt with. So it makes sense that most of the great American painters after WW II were gay, like Warhol, Rauschenberg, Johns whose passive form of aggression enabled them to incorporate the critical and the voyeuristic yet still make meaningful paintings.

Women don't paint like men paint because there are rituals of painting—like holding a brush, using oil paint, using a stretched canvas—which are very specific to the sexual needs of men when they are making art (and vice versa). When I hold a brush, it's a weird object. It's as if part of the female sex has been taken and put on the end of this thing that is my male sex to connect with a yielding surface. The brush is a very erotic object and painters are very fetishistic about them. When you paint you can't help reflecting on the fetishes that are the tools of painting. In paintings you always find indications or assonant images for brushes, sex organs, and so on. Courbet, of course, is a gold mine for all this, being one of the first artists to make this relationship really literal—the landscape as woman, equating the source of a river with a pornographic image of a woman spreading her legs, the hair of the woman being the hair of a brush, the brushmark becoming the woman's hair.

The women I imagine—who then become my paintings—have to be at a certain point in their lives where they cease to be actively engaged in work or sex, where they are at a stage of impotence, inactivity, suspension. I don't want to appropriate women's fertile potency by painting it, rather I'm appropriating their stagnation as a mirror of how I feel all the time. So I'm not denigrating women, I'm expressing what I perceive to be the normal male condition in terms of a female condition which is defunct. So my most sexist-looking paintings are, in fact, my most anti-male. If I could ever bring myself to paint men, I'm sure they would be big and ugly and abject.

All the time when I paint, I definitely paint about being a man. I paint women and that's what my work's about. I materialize this relationship on the canvas. Women are always the object of my paintings. The only part of you that tends not to be ironic is your desire. And the last place you can look to become a whole self again is in your sexual desire. I believe that sexuality proves the existence of an essence. And if art isn't about essences then it's worthless. It's becoming increasingly difficult to believe in essences anymore —there is so much pressure being placed on you as an artist to believe instead in the conditions that exist outside you and your art. That's why I think people seem to be losing the ability to deal with passion in their work. Art that denies libidinal presence is pretty boring. This is where painting in particular has a hard time, because I don't think it can ever be about distance.

(Translations: Stephen Sartarelli, Catherine Schelbert)