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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 65: John Currin, Laura Owens, Michael Raedecker

Rubrik: [Collaborations] : John Currin, Laura Owens, Michael Raedecker

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.08.2025

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

JOHN CURRIN

born 1962 in Boulder, Colorado, lives and works in New York /

geboren 1962 in Boulder, Colorado, lebt und arbeitet in New York.

JAMES OWEN

born 1970 in Euclid, Ohio, lives and works in Los Angeles /

geboren 1970 in Euclid, Ohio, lebt und arbeitet in Los Angeles.

MICHAEL RADEMAKER

born 1964 in Amsterdam, lives and works in London /

geboren 1964 in Amsterdam, lebt und arbeitet in London.

John Currin

JOHN CURRIN, NUDE ON A TABLE, 2001, oil on canvas, 40 x 32" / AKT AUF TISCH, Öl auf Leinwand, 101,6 x 81,3 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

Currin's Nudes

KEITH SEWARD

People often comment how weird John Currin's nudes are without realizing how weird the nude is itself. You'd think it bizarre if, in the context of an art review, you were to read a description of Currin's penis. And yet when a painter paints a nude woman it seems perfectly natural. If you were to visit Currin's studio and the artist offered to show you his wife in a state of undress—the bride stripped bare by her husband, even—you'd think him a little strange. But if he only pulled out RACHEL WITH BUTTERFLIES (1999), a sweetly painted canvas depicting his wife as a faux-Flemish nude, you wouldn't give it a second thought. In psychology, to disrobe your wife or girlfriend before strangers is a perversion, and yet in art it's a figure study.

Evidently there is a blatant double standard with regard to display of the human body. You can go to a museum fully clothed and look at paintings of naked people, but you can't do the reverse, you can't go to a museum naked and look at paintings of clothed people. What is indecent exposure in society is merely a genre in art. This paradox was of course what made OLYMPIA so shocking in the nineteenth century. Prior to Manet, the nude had been an exercise in self-denial: a naked woman, but at the same time not really a naked woman—so they kidded themselves—because she was cloaked in the garb of mythology. The nude was not that girl from down the street, she was Venus. But Manet dropped this pretense. Olympia was not Venus, she was that girl from down the street—that streetwalker. And the artist, by implication, was suddenly a pimp, a displayer of female goods. Such a conceit was as shocking as the sight of a streaker in a museum, even though all Manet really did was bring out something already there: the nakedness of the nude.

As a genre, then, the nude is weird because it always contains this latent bit of indecent exposure, even perversion. Sometimes it's more obvious, as in

KEITH SEWARD is a writer and digital artist. His book, *Extraterrestrial Sex Fetish,* is available online at supervert.com.

JOHN CURRIN, THE PINK TREE, 1999, oil on canvas, 78 x 48" / DER ROSA BAUM, Öl auf Leinwand, 198 x 122 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

the borderline pedophilia of Balthus, other times less. "Cubism," Currin once noted in an interview, "was perverse when Picasso first did it. People justify it by talking about looking at an object from three sides and so on, but it always seemed to me much more about seeing the ass and the breast at the same time. That's basically what Picasso used it for, and even after he gave up Cubism, he still habitually drew the ass crack, the pussy and the breast on the front. The metaphor was not about time travel, it was about total sexual domination."[1] But if this is true, if the abstractions of Cubism could express a will toward sexual omnipotence, what do the strange nudes of Currin express?

THREE FRIENDS (1998) shows two naked women standing and a third at their feet. At first sight, you notice the figural distortions and the general old-master appearance of the painting, a variation on the traditional "three graces" theme. The painting is enigmatic—why are these three friends cavorting naked?—but not, as was the case with Manet, shocking. Why? Because the conceit of OLYMPIA was to resituate the nude in contemporary reality. The girl was a prostitute, the painter a pimp, the viewer a john. With Currin, however, it's the exact opposite: The nude is put safely back into its art-historical tradition. The painter is less a pimp than a museum guide. Of course OLYMPIA had its visual reference in Titian, and Currin's painting retains the exhibitionism characteristic of the nude as such. But whereas Manet modernized Titian, Currin antiquates his three nude figures, projecting them into a tableau straight out of an art history textbook. It's what the sexual fantasy of a man aroused by the Louvre would look like—which is to say that sexuality recedes before referentiality, as though Currin regains a bit of the repression characteristic of the old masters he admires. In other words, weird as it sounds to say, alongside Manet and Picasso, there's something almost chaste about Currin's nudes. The drive is not for sexual but for stylistic omnipotence, and in consequence a cover is thrown over the nude again, not a mantle of mythology but a virtuosity of technique. It's not the subject who resembles Venus but the painter who resembles the Northern Renaissance.

"To whatever extent painting can be considered a moral act," Currin has said, "it necessarily goes in one of the worst possible directions... You can't make a painting without embracing your own desire as something good."[2] No doubt this is especially true of the nude, which—owing to the nature of the desires piqued by the sight of a naked body—thus becomes

JOHN CURRIN, DOGWOOD, 1997, oil on canvas, 11 x 14" / ROTER HORNSTRAUCH, Öl auf Leinwand, 28 x 35,6 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

the *psychopathia sexualis* of painting, a compendium of lusts and urges, a public display of personal cravings. Conversely, if there is anything chaste about Currin's nudes, it is precisely because the artist is no longer able to embrace his own desire in this way, at least not unself-consciously. BEA ARTHUR NAKED (1991), for example, retains the intrinsic perversity of the nude insofar as it suggests a ruthless act of gerontophilia, stripping the clothes off an old lady and displaying her naked to strangers. And yet, if you look at the painting as a kind of bet the artist made with himself, an attempt to create a nude in which there was no longer a direct correspondence between sexual desire and visual representation—presuming, of course, that the artist does not harbor a secret fetish for the matronly television star—it becomes something else altogether: a moral nude.

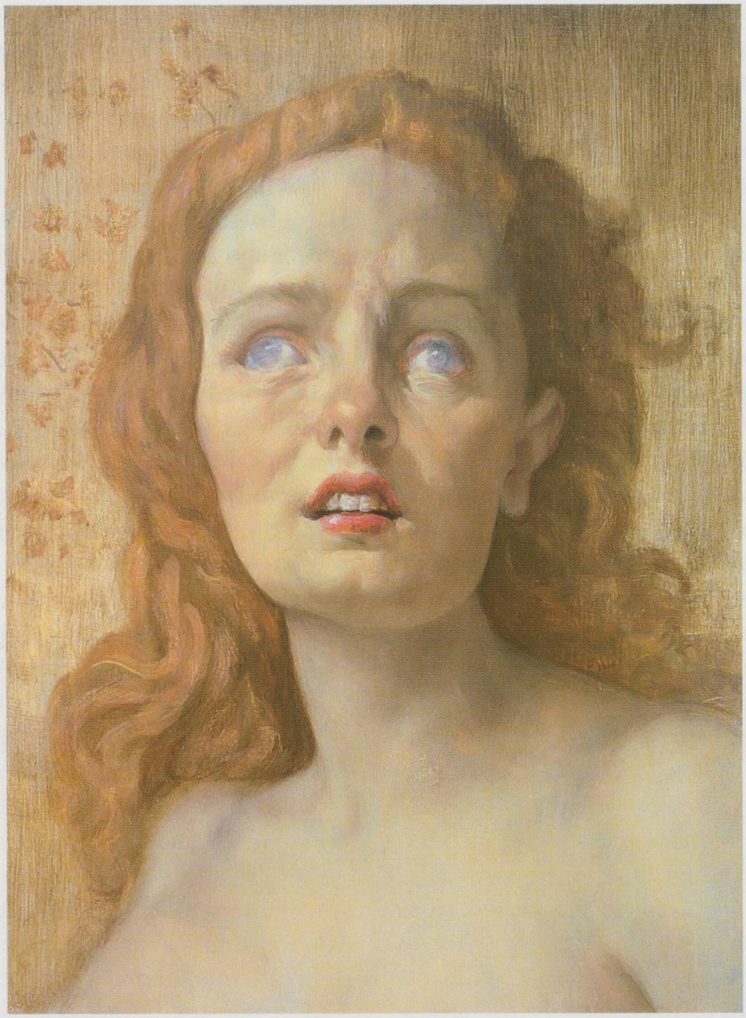
Or is it just a joke on the concept of a moral nude? After all, how can chastity, repression, or morality be imputed to a painter who dedicated an entire show to depictions of grossly exaggerated breasts? Is it not an aggressively sexual drive that bloats the boobs in a painting such as DOGWOOD (1997)? Technically the work is not a nude, and yet the figures give the impression of being more naked with their clothes on than most nudes are without. In any event, big breasts here serve the same function as elongated arms, impossibly twisted legs, or other mannerisms of anatomy: they emphasize the artifice, the unreality, of the paintings. They're the hand of the artist displayed at the same time as the female body, like those porn videos where the cameraman films himself participating in the action. They are visual analogues of self-consciousness, not a desire for big breasts but a guy making fun of his desire for big breasts.

Without going so far as to psychoanalyze the artist, it is not difficult to see at least one cause of such self-consciousness—the artist is a man and as a man he naturally likes to paint female nudes. On the other hand, he is also a man of his time, and for this reason he cannot fail to acknowledge that women—in many cases powerful ones, such as dealers and magazine editors—will be the viewers of his paintings. Consequently, the situation confronting the artist is this: How do you paint female nudes palatable to women viewers? Would Picasso have sought sexual omnipotence through Cubism if his dealer were not Mr. but Mrs. Kahnweiler? If you know in advance who constitutes your audience, how can it not influence the way you conceive your paintings? How can it not introduce self-consciousness? In a way, it's a generalization of the delicate situation that must occur when you decide to paint your wife naked. You still have to live with her afterward. What if she doesn't like it? Will she be able to separate her appreciation of your aesthetic goals from her own natural desire to be flatteringly portrayed? What do you opt for—artistic integrity? Domestic bliss? Can you have both? Or should you just avoid the whole mess and paint flowers?

Certainly none of this is psychologically explicit, and it would be a great error to imagine Currin scheming about how to get his latest nudie past his wife or dealer. Really it is less a matter of the artist's individual psyche than of the perverse paradoxes of the genre itself—for if it was Manet who demonstrated the nakedness of the nude, it is Currin who exhibits its psychopathology, the weirdness of doing in art what you can't always do in reality. No painting points up the discrepancy better than THE WIZARD (1994), in which a man wearing dark gloves lays his hands on a woman's ample breasts. Both figures close their eyes, as though to acknowledge something already dreamlike about the encounter. Why, though, is this man a wizard? Did he use magic to mesmerize the woman? To strip her naked? To enlarge her breasts? Even if he did, what does he gain? As a visualist, Currin was no doubt concerned with the contrast the black gloves formed against the white breasts, and yet these hand-coverings condemn the wizard to touch without feeling. THE WIZARD is both more and less than a man: more, because he's able to bring his fantasy to life; less, because without sight and touch he's weirdly incapable of enjoying it. And in that sense, the painting could serve as an allegory of the nude as such, since the same holds true of the artist: in the nude, he can realize, but not enjoy his fantasy.

1) John Currin: *Oeuvres 1989–1995*, ex. cat. (Limoges: F.R.A.C. Limousin, 1995), p. 38.
2) Ibid., p. 40.

JOHN CURRIN, FISHERMEN, 2002, oil on canvas, 50 x 41" / FISCHER, Öl auf Leinwand, 127 x 104 cm. (PHOTO: OREN SLOR)



JOHN CURRIN, THE CLAIRVOYANT, 2001, oil on canvas, 22 x 16" / DIE HELLSEHERIN, Öl auf Leinwand, 56 x 40,6 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

Currins Akte

KEITH SEWARD

Die Leute bemerken oft, wie seltsam John Currins Aktbilder seien, ohne sich darüber im Klaren zu sein, dass der Akt an sich etwas Seltsames ist. Bekäme man im kunstkritischen Kontext eine Beschreibung von Currins Penis zu lesen, fände man das bizarr. Malt ein Maler dagegen eine nackte Frau, kommt uns das ganz natürlich vor. Wenn Sie Currin in seinem Atelier aufsuchten und der Künstler würde Ihnen seine Frau nackt vorführen – oder gar als von ihrem Ehemann entkleidete Braut –, hielten Sie ihn für leicht verrückt. Zöge er dagegen nur RACHEL WITH BUTTERFLIES (Rachel mit Schmetterlingen, 1999) hervor, ein wunderbar gemaltes Bild, das seine Frau als pseudo-flämischen Akt zeigt, würden Sie nicht mit der Wimper zucken. In der Psychologie gilt es als Perversion, seine Frau oder Freundin vor Fremden zu entkleiden, aber in der Kunst ist das lediglich eine Aktstudie.

Offensichtlich sind die Spielregeln ambivalent, wenn es um die Zurschaustellung des menschlichen Körpers geht. Man kann vollständig bekleidet in ein Museum gehen und sich Gemälde von nackten Menschen anschauen, aber das Umgekehrte kann man nicht tun, man kann nicht nackt ins Museum gehen und sich Bilder von bekleideten Leuten ansehen. Was in der Gesellschaft als unanständig und exhibitionistisch gilt, ist in der Kunst lediglich ein Genre. Genau dieses Paradox machte Manets OLYMPIA für das neunzehnte Jahrhundert so schockierend. Vor Manet war der Akt eine Übung in Selbstverleugnung gewesen: eine nackte Frau, und doch nicht wirklich nackt – versuchte man sich weiszumachen –, da sie ja

KEITH SEWARD ist Schriftsteller und Computer-Künstler. Sein Buch *Extraterrestrial Sex Fetish* kann auf dem Internet unter supervert.com heruntergeladen werden.

JOHN CURRIN, HONEYMOON NUDE, 1998, oil on canvas, 46 x 36" / FLITTERWOCHEN-AKT, Öl auf Leinwand, 116,8 x 91,4 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

im Gewande der Mythologie daherkam. Der Akt war eben nicht irgendein Mädchen von der Strasse, sondern Venus. Manet gab diesen Vorwand auf. Olympia war nicht Venus, sie war ein Mädchen von der Strasse – eine Strassenhure. Und dadurch wurde der Künstler implizit plötzlich zum Zuhälter, zum Anbieter von Weiblichkeit als Ware. Diese Vorstellung wirkte genauso schockierend wie der Anblick eines Flitzers im Museum, obwohl Manet eigentlich nur sichtbar machte, was schon immer da war: die Nacktheit des Aktes.

Also ist der Akt als Genre seltsam, weil er immer diesen latenten Anteil schamloser Entblössung oder gar Perversion beinhaltet. Manchmal ist das augenfällig, etwa in den ans Pädophile grenzenden Bildern von Balthus, manchmal weniger. «Der Kubismus», bemerkte Currin einmal in einem Interview, «war pervers, als Picasso das zum ersten Mal machte. Die Leute rechtfertigen ihn, indem sie sagen, es gehe darum, ein Objekt zugleich von drei Seiten zu sehen oder so, aber mir schien es immer sehr viel mehr darum zu gehen, Arsch und Titten gleichzeitig zu sehen. Dafür hat Picasso ihn im Grunde eingesetzt, und auch später, als er nicht mehr kubistisch malte, zeichnete er gewöhnlich Arschspalte, Möse und Brüste vorn. Bei dieser Metaphorik ging es nicht um Zeitexperimente, sondern um die totale sexuelle Dominanz.»[1] Aber wenn das zutrifft, wenn die Abstraktionen des Kubismus tatsächlich den Willen zur sexuellen Allmacht zum Ausdruck bringen, was sagen dann die merkwürdigen Akte von Currin aus?

THREE FRIENDS (Drei Freundinnen, 1998) zeigt zwei nackte stehende Frauen und eine dritte ihnen zu Füssen. Auf den ersten Blick fallen einem die Verzerrungen der Figuren auf und der allgemein altmeisterliche Eindruck, den das Bild vermittelt, das

JOHN CURRIN, THE WIZARD, 1994, oil on canvas, 32 x 26" / DER ZAUBERER, Öl auf Leinwand, 81,3 x 66 cm.
(PHOTO: FRED SCRUTON)

eine Variation auf das traditionelle Thema der drei Grazien darstellt. Das Bild ist zwar rätselhaft – warum hüpfen die drei Freundinnen wohl nackt herum? –, aber nicht schockierend wie bei Manet. Warum? Weil hinter OLYMPIA die Idee stand, den Akt in der zeitgenössischen Realität anzusiedeln. Das Mädchen war eine Hure, der Maler ein Zuhälter, der Zuschauer ein Freier. Bei Currin geschieht jedoch das genaue Gegenteil: Der Akt wird fein säuberlich in seine kunsthistorische Tradition zurückversetzt. Der Maler ist hier weniger Zuhälter als vielmehr ein Führer durch die Gemäldegalerie. Natürlich hatte OLYMPIA ihr Vorbild bei Tizian, und natürlich hat Currins Bild nach wie vor den exhibitionistischen Charakter, den jede Aktdarstellung hat. Aber während Manet Tizian modernisierte, antikisiert Currin seine drei Aktfiguren, indem er sie in ein Tableau der klassischen Kunstgeschichte projiziert. So sähe bestenfalls die sexuelle Phantasie eines Mannes aus, der sich im Louvre aufgeilt – das heisst, die Sexualität tritt hinter der Referenzialität zurück, als ob Currin etwas von der repressiven Qualität der von ihm bewunderten alten Meister zurückgewänne. Mit anderen Worten, auch wenn es seltsam klingen mag: Neben Manet und Picasso haben Currins Akte beinahe etwas Züchtiges. Nicht sexuelle, sondern stilistische Allmacht ist hier angestrebt, was zur Folge hat, dass der Akt wieder verhüllt wird, und zwar nicht mehr mit dem Gewand der Mythologie, sondern mit dem der technischen Virtuosität. Das Sujet gleicht nicht der Venus, aber der Maler gemahnt an die Renaissance.

«Inwieweit auch immer die Malerei als moralischer Akt gelten mag», meinte Currin, «sie geht notgedrungen immer in eine verhängnisvolle Richtung... Man kann kein Bild malen ohne das eigene Begehren gutzuheissen.»[2)] Ohne Zweifel gilt das insbesondere für den Akt, der – wegen der Art des Begehrens, das der Anblick eines nackten Leibes weckt – zu einer *Psychopathia sexualis* der Malerei wird, einem Kompendium der Lüste und Triebe, einer öffentlichen Zurschaustellung privater Sehnsüchte. Wenn Currins Akte dagegen etwas Züchtiges haben, so genau deshalb, weil der Künstler sein eigenes Begehren nicht länger in dieser Weise akzeptieren kann, oder zumindest nicht ohne Bewusstsein. BEA ARTHUR NAKED (Bea Arthur, nackt, 1991), zum Beispiel, weist nach wie vor die dem Akt inhärente Perversität auf, insofern als es ein unbarmherziger Ausdruck von Gerontophilie zu sein scheint, wenn eine alte Dame ihrer Kleider beraubt und fremden Leuten nackt zur Schau gestellt wird. Betrachtet man das Bild aber als eine Art Wette des Künstlers mit sich selbst, als Versuch, einen Akt zu schaffen, in dem sexuelles Begehren und visuelle Darstellung nicht mehr direkt miteinander korrespondieren – natürlich immer in der Annahme, dass der Künstler nicht heimlich eine

Schwäche für den matronenhaften Fernsehstar hegt –, so wird es zu etwas ganz anderem: ein moralisch integrer Akt.

Oder macht er sich vielleicht nur lustig über die Idee des moralisch integren Aktes? Denn wie kann man einem Künstler Keuschheit, Repression oder Moralität unterjubeln, der eine ganze Ausstellung mit Bildern übertrieben grosser Titten bestritten hat? Ist es nicht ein aggressiver Sexualtrieb, der die Titten in einem Bild wie DOGWOOD (Roter Hornstrauch, 1997) anschwellen lässt? Technisch betrachtet ist das kein Aktbild, aber die Figuren darin wirken samt ihren Kleidern nackter als die meisten Akte ohne Kleider. Wie dem auch sei, die grossen Brüste erfüllen dieselbe Funktion wie die überlangen Arme, unmöglich verdrehten Beine oder andere anatomische Manierismen: Sie unterstreichen das Artifizielle, Unwirkliche der Bilder. Sie stehen für die Hand des Künstlers, die zugleich mit dem Frauenkörper zur Schau gestellt wird, wie in jenen Pornovideos, in denen der Kameramann sich selbst als Teilnehmenden filmt. Es sind visuelle Analogien der Selbstreflexion; dahinter steht nicht das Begehren nach grossen Brüsten, sondern einer, der sich über seine Schwäche für grosse Brüste lustig macht.

Ohne so weit zu gehen und den Künstler analysieren zu wollen, ist doch ein Grund für diese Selbstreflexion unschwer erkennbar: Der Künstler ist ein Mann und malt als solcher natürlich gern weibliche Akte; auf der anderen Seite ist er aber auch ein Mann seiner Zeit und muss der Tatsache Rechnung tragen, dass Frauen – und in vielen Fällen sehr mächtige Frauen wie Kunsthändlerinnen und Redaktorinnen von Zeitschriften – sich seine Bilder anschauen werden. Demzufolge sieht die Lage des Künstlers so aus: Wie malt man weibliche Akte, die für weibliche Betrachter akzeptabel sind? Hätte Picasso die sexuelle Allmacht im Kubismus angestrebt, wenn sein Händler nicht Herr, sondern Frau Kahnweiler gewesen wäre? Wie sollte es keinen Einfluss auf die Bilder haben, wenn man sein Publikum im Voraus kennt? Wie sollte das nicht zur Selbstreflexion führen? In gewisser Weise ist es eine Verallgemeinerung der heiklen Situation, die entsteht, wenn man seine eigene Frau nackt malen will. Schliesslich muss man auch danach noch mit ihr leben können. Was, wenn ihr das Bild nicht gefällt? Wird sie in der Lage sein, ihre Beurteilung der ästhetischen Ziele ihres Mannes und ihren natürlichen Wunsch, vorteilhaft porträtiert zu werden, auseinander zu halten? Wofür soll man sich entscheiden? Für die künstlerische Integrität? Für den häuslichen Frieden? Kann man beides haben? Oder soll man das Ganze lieber vergessen und Blumen malen?

Natürlich ist nichts von alledem psychologisch aussagekräftig und es wäre hoffnungslos falsch, sich vorzustellen, wie Currin sein neustes Aktbildchen vor seiner Frau oder Galeristin zu verheimlichen sucht. Das Ganze ist in der Tat weniger eine Frage der individuellen Psyche des Künstlers als der perversen Paradoxitäten des Genres; denn wenn Manet die Nacktheit des Aktes aufgezeigt hat, so legt Currin das Psychopathologische der Aktmalerei offen, die Perversität, die darin liegt, in der Kunst das zu tun, was man in der Realität nicht immer tun kann. Kein Bild zeigt diese Diskrepanz deutlicher auf, als THE WIZARD (Der Zauberer, 1994): Ein Mann mit schwarzen Handschuhen legt seine Hände auf die grossen Brüste einer Frau. Beide haben die Augen geschlossen, als würden sie dem schon beinah Traumhaften der Begegnung Rechnung tragen. Warum aber ist dieser Mann ein Zauberer? Hat er Magie benützt, um die Frau zu verzaubern? Um sie auszuziehen? Um ihre Brüste zu vergrössern? Und wenn ja, was hat er damit gewonnen? Als visueller Mensch hat Currin zweifellos der Kontrast der schwarzen Handschuhe auf den weissen Brüsten interessiert, aber die behandschuhten Hände verdammen den Zauberer zu einer Berührung ohne Tasterlebnis. Der Zauberer ist zugleich mehr und weniger als ein Mann. Mehr, weil er seine Phantasien zum Leben erwecken kann; weniger, weil er ohne Gesichts- und Tastsinn auf seltsame Weise des Genusses beraubt bleibt. In diesem Sinn kann das Bild als Allegorie des Aktes an sich dienen, denn dasselbe gilt auch für den Künstler: Im Akt kann er zwar jede Phantasie realisieren, sie jedoch nicht geniessen.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

1) John Currin, *Œuvres 1989–1995*, Ausstellungskatalog, FRAC Limousin, Limoges 1995, S. 38. (Das Zitat wurde aus dem Englischen übersetzt.)
2) Ebenda, S. 40.

JOHN CURRIN, TWO GUYS, 2002, oil on canvas, 48 x 36" / PAAR, Öl auf Leinwand, 122 x 91,4 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

JOHN CURRIN, BEA ARTHUR NAKED, 1991, oil on canvas, 38 x 32" /
BEA ARTHUR, NACKT, Öl auf Leinwand, 96,5 x 81,3 cm. (PHOTO: PETER MUSCATO)

Which is what the Demon was counting on...
the Graces and nymphs, the smooth Madonnas, the tenderly strokable Venuses,
all supposedly finished forever; seem already to
be hovering on the future horizon of the possibilities of painting.

– Paul Valéry[1)]

MARK VAN DE WALLE

Against Nature

John Currin is best known as a trafficker in perversity. Much of this reputation is attributable to the fact that he has long specialized in representations, equal parts luscious and louche, of variously unattainable objects of male desire. Some of his women are physically impossible, all Russ Meyer breasts and blond curls and legs that seem to stop just where the cleavage begins. Others are merely inappropriate, postmenopausal Park Avenue doyennes and Connecticut *hausfraus*, either dumpy or rail-thin and stretched to the point of snapping right there in front of you. And still others are just plain untouchable, a combination of art history and fashion model, poses like Botticelli angels and faces like catalog girls (or vice versa). Men show up, too, sometimes, but they are always notoriously lame: old or effeminate or wrong somehow, dressed in ridiculous cravats and polka-dotted shirts and with badly rendered skin. As though they were there specifically to not get the girl.

Early in his career, the simple fact that he was painting people was as weird (if not more weird) as anything else he might have been up to. For some time, figure painting had been a highly suspect activity. It belonged to the commercial realm, turning up in places like the covers of romance novels, where paintings of windswept Fabios and women with heaving bosoms inevitably appeared. Or it belonged to amateurs, people too far out of the stream of fashions in contemporary art to know any better, to know that history had left them behind. That he insisted on making them at all rendered Currin's paintings uncomfortable. There was always the creeping possibility—even the probability, given statements he kept on making to that effect—that he wasn't being ironic, that he really believed in what he was painting, clichés, impossibilities and all, and that all these women really were, one way or another, the objects of some kind of real desire. Later, after he had

MARK VAN DE WALLE has written on art and pop culture for a variety of magazines. He is currently at work on a book about trailer parks and other American nightmares.

JOHN CURRIN, THE LOBSTER, 2001, oil on canvas, 40 x 32" / DER HUMMER, Öl auf Leinwand, 101,6 x 81,3 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

helped to spearhead a revival of figure painting, this was the thing that gave the paintings their edge, that made them so hard to look away from. Being beautifully perverse, they were perversely beautiful.

Now though, Currin has abandoned his pin-up girls for something that looks suspiciously straight. The women are still there, and some of them still have impossible anatomies, but they're impossible like figures in a Cranach painting, with bulbous bellies and balloon breasts, golden hair floating against black backgrounds. Or they come with scare quotes hanging in the air around them: charcoal and pastel "sketches" and "life drawings" like pages from a spectacularly gifted art student's book, or an Old Master's study. There are "earthy" Courbet nudes and gardeners, where passages of lush and elegant brushwork alternate with palette-knifed insouciance. The woman in THE LOBSTER (2001) has what looks like a Chardin still life on her back. The light shimmers in a jug of water, caresses the lemon's skin, and the slime on the fish glistens just so. But it wears something like a cartoon smile; it's somehow not quite natural, like the woman herself.

To give you an idea of what his mindset is like, when I went to Currin's studio, he told me about a recent experience he'd had with a collector. The collector, it seemed, found the spirit of his work infectious, had decided to fly in the face of current fashion and get the painting framed; he wanted John to go with him to help pick out the frame. "So we went uptown," John said, "and into this shop. It was completely old-school, with a tiny, stooped European guy wearing a green eyeshade, running the place. He came out of the back and showed us a bunch of frames. Then, finally, he brought out one from the 1600s. It was totally lush—it was just huge and ornate and the carving was so elaborate. You could slide your finger in behind the leaves and it still had all the original gold on it. He brought out this velvet pillow and set up the painting inside the frame. And it was perfect. It was like it just locked the composition into place." Then he grinned and said "The frame

JOHN CURRIN, HOMEMADE PASTA, 1999, oil on canvas, 50 x 42" /
HAUSGEMACHTE NUDELN, Öl auf Leinwand, 127 x 106,7 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

costs ...," he named an astronomically high, five-figure sum. "If I had enough money, I'd put all my paintings in a frame like that," Currin said.

Don't be taken in. This isn't a retreat into irony. He's not after anything as safe as a simple rehearsal of art history. When you hear a story like that, you know what you're witnessing is an artist in the grip of a passion far stranger than any kind of kitsch love you could care to name: Currin has fallen for academic painting. He's found a fetish for technique, for style. And in a way, it's hard to imagine a less fashionable enthusiasm. High and low culture have been shacked up together for so long now that it's hard to think of what kind of junk you'd have to like for it to be shocking. But mannerism has been sneered at for ages; deciding to give yourself over to the pleasures of brushing round, peachy pink flesh and creating archly artificial poses is one of the few truly perverse gestures left. Diderot, as far back as the aftermath of the Salon of 1765, found that kind of impulse morally questionable when he saw it in Boucher's work (one of Currin's early heroes): *I don't know what to say about this man. Degradation of taste, color, composition, character ... and drawing have kept pace with moral depravity... What can we expect this artist to throw onto the canvas? What he has in his imagination. And what can be in the imagination of a man who spends his life with prostitutes of the basest kind? There's too much... mannerism and affectation for an austere art.*[2)]

Currin has always been one to turn to the basest materials for his lushest pleasures: he mines old magazines, ancient ephemera and other stuff that should, by all rights, already be trash for bits and pieces of inspiration. People have always talked about the debt Currin owes to Vargas, understandably taken in by all those billowy blondes. But Vargas was never actually much of an influence; he's both too good and not quite good enough, operating in an in-between state that doesn't go out far enough. He's mannered but not Mannerist. Instead, in a recent interview with Robert Rosenblum, Currin said that he got his real kicks from Frank Frazetta, the artist who did the covers for hundreds of fantasy and science fiction novels. Specializing in balloon-muscled barbarians (he did all the "good" covers for Robert E.Howard's Conan novels) and women with even more pneumatic physiques and chain-mail bikinis, Frazetta bent flesh and warped nature to suit his needs. All about lushly applied paint and hyped up sex, he was more of a mannerist than Vargas ever was. Catalogues of advertising stock photos are another favorite source. They are, more or less, the most debased form of photography in media. The catalogues come arranged according to subject matter and demographic, so you can shop for "men and women," "moving," "health," or, of course, "gay couples" according to what your pamphlet or too-low-budget-for-a-shoot-ad needs. The gay couple in HOMEMADE PASTA (1999) got their pose from a catalogue of stock photos, which may help account for why their presence is such a weird mix of the generic and the specific. In the studio, I saw an unfinished portrait of an effeminate man in a sheepskin coat—you could practically feel the powder-puff soft texture of the wool—and his fingers curled as though he had plastic instead of bones, as though he shared the anatomy of an Ingres odalisque, bred specifically for unnatural elegance and pleasures. He gets his pose and his clothes from a seventies Sears catalog, although no model there would ever be so swish.

Even though he gets his inspiration from various kinds of low life, none of his paintings come from real life, or from photographs: it's imagined, dreamed up. They inhabit a nature of their own—or rather Currin's own—making. Which is exactly the point. Currin, like the artists whose amorality Diderot decries, isn't interested in an "austere art." Quite the opposite, in fact, since austerity is anathema to pleasure. What you see in his work are "no longer actions unfolding in nature, they're carefully prepared and considered ... acted out on the canvas."[3)] The kind of painting that he's hooked on is painting against nature. It's not work that's supposed to be good for you, but work that's supposed to feel good. For him, if not for anyone else.

1) Paul Valéry, *Degas, Manet, Morisot*, transl. by David Paul (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, Bollingen Series, 1989), p. 80.
2) Denis Diderot, *The Salon of 1765 and Notes on Painting* in *Diderot on Art*, vol. I, transl. by John Goodman (New Haven: Yale University Press, 1995), p. 22.
3) Ibid., p. 222.

JOHN CURRIN, THE PRODUCER, 2002, oil on canvas, 48 x 32" /
DER PRODUZENT, Öl auf Leinwand, 122 x 81,3 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

JOHN CURRIN, THE NEVER-ENDING STORY, 1994, oil on canvas, 38 x 30" /
DIE ENDLOSE GESCHICHTE, Öl auf Leinwand, 96,5 x 76,2 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

Und gerade damit hatte dieser Dämon gerechnet (...):
die Grazien und die Nymphen, die milden, in Mandelmilch gebadeten Madonnen,
die weich anzufühlenden Aphroditen, die man im Unendlichen glaubte,
scheinen bereits wieder am Horizont des in der Malerei Möglichen aufzutauchen.

– Paul Valéry[1)]

MARK VAN DE WALLE

Gegen die Natur

Am bekanntesten ist John Currin als Anbieter von Perversitäten. Diesen Ruf verdankt er zum grossen Teil der Tatsache, dass er sich lange Zeit auf ebenso verlockend wie zweifelhaft wirkende Darstellungen diverser unerreichbarer Objekte männlicher Begierde spezialisiert hat. Einige seiner Frauen sind schiere körperliche Unmöglichkeiten, bestehend aus Russ-Meyer-Brüsten, blonden Locken und Beinen, die etwa dort aufhören, wo die Brüste beginnen. Andere sind einfach ungehörig, postklimakterische Park-Avenue-Fregatten und Hausfrauen aus Connecticut, entweder verfettet oder aber derart klapperdürr und in die Länge gezogen, dass sie auf der Stelle zusammenzuklappen drohen. Andere wiederum sind einfach unantastbar, eine Mischung aus Kunstgeschichte und Modepuppe in Posen von Botticelli-Engeln und mit Gesichtern von Models aus dem Katalog (oder umgekehrt). Auch Männer tauchen manchmal auf, aber immer nur als entsetzlich lahme Figuren: alt oder verweichlicht oder sonst irgendwie verquer, mit lächerlichen Krawatten, getupften Hemden und übel aussehender Haut. Als wären sie nur dazu da, das Mädchen nicht zu kriegen.

Am Anfang seiner Karriere war allein schon die Tatsache, dass er Menschen malte, mindestens so verstörend wie alles andere, was er sonst noch anstellen mochte (wenn nicht sogar noch verstörender). Die figürliche Malerei galt damals schon geraume Zeit als höchst suspekt. Sie gehörte ins Reich des Kommerzes und an Orte, wie auf Buchumschläge von Kitschromanen, auf denen unweigerlich vom Wind zerzauste Fabios und Frauen mit bebenden Brüsten abgebildet waren. Oder sie war die Sache von Dilettanten, die zu weit vom Zentrum des aktuellen Kunstgeschehens entfernt waren, um es besser zu wissen und sich darüber im Klaren zu sein, dass sie längst von der Geschichte überholt worden waren. Allein

MARK VAN DE WALLE hat in verschiedenen Zeitschriften über Kunst und Popkultur geschrieben. Zurzeit arbeitet er an einem Buch über Wohnwagenparks und andere amerikanische Alpträume.

JOHN CURRIN, PARK CITY GRILL, 2000, oil on canvas, 38 x 30" /
Öl auf Leinwand, 96,5 x 76,2 cm. (PHOTO: ANDY KEATE)

JOHN CURRIN, SNO-BO, 1999, oil on canvas, 48 x 32" / SCHNEEGAMMLERIN, Öl auf Leinwand, 122 x 81,3 cm.
(PHOTO: FRED SCRUTON)

schon, dass Currin darauf bestand, diese Bilder zu malen, machte sie unbequem. Da lauerte immer die Möglichkeit – einigen wiederholt gemachten Äusserungen des Künstlers zufolge sogar die Wahrscheinlichkeit –, dass sie nicht ironisch gemeint waren; dass er wirklich an das glaubte, was er malte, einschliesslich aller Klischees und Unmöglichkeiten; und dass diese Frauen wirklich auf irgendeine Weise Objekte eines realen Begehrens waren. Später, nachdem er beim erneuten Aufleben der figürlichen Malerei massgeblich mitgewirkt hatte, war es genau dies, was seine Bilder ausmachte, was es einem so schwer machte, den Blick von ihnen zu lösen. Sie waren so schön pervers, dass sie auf perverse Weise schön waren.

Mittlerweile hat Currin jedoch seine Pin-up-Girls zugunsten von etwas aufgegeben, was geradezu verdächtig normal wirkt. Die Frauen sind zwar noch da, und manche haben noch immer eine unmögliche Anatomie, aber sie sind unmöglich wie in einem Gemälde von Cranach, mit gewölbten Bäuchen, Ballonbrüsten und golden sich kringelndem Haar vor schwarzen Hintergründen. Oder sie kommen in Begleitung Schreck einflössender Zitate daher, welche um sie herum in der Luft hängen: Kohle- und Pastell-«Skizzen» und «Studien nach dem Leben» wie Seiten aus dem Skizzenbuch eines hoch begabten Schülers oder Altmeisterstudien. Es gibt «erdige» Courbet-Akte und -Gärtner, in denen üppig elegante Pinselstriche mit sorglos hingespachtelten Stellen abwechseln. Die Frau in THE LOBSTER (Der Hummer, 2001) trägt auf dem Rücken etwas, was aussieht wie ein Stillleben von Chardin. Das Licht schimmert in einem Wasserkrug, liebkost die Schale einer Zitrone, und die feuchte Fischhaut glitzert nur so. Aber das Ganze hat etwas von einem Cartoon-

Lächeln; es wirkt wie die Frau selbst irgendwie nicht ganz natürlich.

Nur um eine Vorstellung davon zu vermitteln, wie dieser Künstler denkt: Als ich ihn in seinem Atelier aufsuchte, erzählte er mir ein Erlebnis, das er kürzlich mit einem Sammler hatte. Der Sammler liess sich, wie es scheint, vom Geist seines Werkes anstecken und hatte sich entschlossen sein Bild entgegen dem aktuellen Trend rahmen zu lassen; er wollte, dass John ihm bei der Wahl des Rahmens behilflich wäre. «Also gingen wir uptown in diesen Laden. Es war ein Geschäft nach alter Schule, geführt von einem winzigen, buckligen Europäer, der einen grünen Augenschirm trug. Er kam aus dem Hinterzimmer und zeigte uns einige Rahmen. Schliesslich brachte er einen aus der Zeit um sechzehnhundert. Er war die Üppigkeit selbst – riesig und mit raffinierten Schnitzereien verziert. Man konnte mit dem Finger hinter die Blattornamente fassen und die ganze Originalvergoldung war noch dran. Er zog sein Samtkissen hervor und steckte das Bild in den Rahmen. Perfekt. Es war, als würde die ganze Komposition dadurch erst ins rechte Licht gerückt. Dann grinste er und sagte ‹Der Rahmen kostet...›, er nannte eine astronomisch hohe fünfstellige Zahl. – Wenn ich genügend Geld hätte, würde ich all meine Bilder in solche Rahmen stecken.»

Aber lassen Sie sich nicht täuschen. Dies ist keine ironische List. Es geht Currin nicht um etwas so Narrensicheres wie eine einfache Rekapitulation der Kunstgeschichte. Wenn man eine solche Geschichte hört, weiss man, dass man einen Künstler in den Fängen einer Leidenschaft vor sich hat, die viel merkwürdiger ist als jede denkbare Art von Kitschverliebtheit. Er ist technik- und stilbesessen. Und eigentlich lässt sich kaum eine Begeisterung ausdenken, die weniger im Trend läge. Hohe und populäre Kultur gehen schon so lange Hand in Hand, dass es schwer fallen dürfte, überhaupt noch einen Schmonzes aufzutreiben, dessen Ernennung zum Objekt des Begehrens noch jemanden zu schockieren vermöchte.

Über den Manierismus jedoch rümpft man die Nase seit Jahrhunderten; die Entscheidung, sich den Freuden des Pinselns von üppigem, pfirsichrotem Fleisch hinzugeben und krude artifizielle Posen zu kreieren, ist eine der wenigen echt perversen Gebärden, die noch möglich sind. Diderot fand diesen Impuls schon vor langer Zeit – nach dem Salon von 1765 – moralisch anstössig, als er ihm bei Boucher – einem von Currins frühen Vorbildern – begegnete: *Ich weiss nicht, was ich über diesen Mann sagen soll. Der Verfall des Geschmacks, der Farbe, der Komposition, der Charaktere, des Ausdrucks und der Zeichnung folgte Schritt für Schritt der Verderbung der Sitten. Was kann dieser Künstler schon auf die Leinwand werfen? Nur das, was er in seiner Einbildungskraft vorfindet. Was aber kann ein Mann, der sein Leben mit den niedrigsten Prostituierten verbringt, in seiner Einbildungskraft vorfinden? (...) Da sind zu viele Larven, zu viel Manier, zu viel Geziertheit für ernste Kunst.*[2)]

Currin war schon immer einer, der für seine üppigsten Freuden die billigsten Materialien heranzog: Er durchstöbert alte Zeitschriften, uralten Krimskrams und anderes Zeugs, das von Rechts wegen als Inspirationsquelle längst ausgedient hat und auf dem Abfall gelandet sein sollte. Die Leute haben immer davon geredet, was Currin Vargas verdanke, begreiflich, da sie sich von all den kurvenreichen Blondinen blenden liessen. Tatsächlich aber übte Vargas nie einen wirklich grossen Einfluss aus; er ist gleichzeitig zu gut und nicht ganz gut genug, weil er in einem Zwischenbereich arbeitet, der nicht weit genug reicht. Er ist manieriert, aber nicht manieristisch. In einem neueren Interview mit Robert Rosenblum meinte Currin jedoch, dass er seine grössten Kicks von Frank Frazetta bezogen habe, jenem Künstler, der die Buchumschläge für Hunderte von Fantasy- und Sciencefictionromanen gestaltet hat. Spezialisiert auf Barbaren mit Ballonmuskeln (er machte all die «guten» Umschläge für Robert E. Howards *Conan, der Barbar*, und dessen Fortsetzungen) und auf Frauen mit noch üppiger schwellenden Körpern und Kettenhemd-Bikinis formte Frazetta das Fleisch und verzerrte die Natur nach Bedarf. In Sachen üppigem Farbauftrag und übertriebenen Geschlechtsmerkmalen war er weit manieristischer, als es Vargas je war. Kataloge mit Werbephotographien sind eine weitere Lieblingsquelle Currins. Das ist mehr oder weniger die niedrigste Form von Photographie in den Medien. Solche Kataloge sind nach Themen und demographischen Kriterien geordnet. Man sucht darin

JOHN CURRIN, THE GARDENERS, 2001, oil on canvas, 52 x 75" / DIE GÄRTNER, Öl auf Leinwand, 132 x 190,5 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

unter «Männer und Frauen», «Anrührendes», «Gesundheit», oder, natürlich, «Schwule Paare», je nachdem, was das geplante Pamphlet oder die Billiganzeige verlangt. Das schwule Paar in HOMEMADE PASTA (Hausgemachte Nudeln, 1999) verdankt seine Pose einem solchen Katalog pfannenfertiger Photos, was mit erklären mag, woher dieses seltsame Durcheinander von Allgemeinem und Besonderem kommt. In Currins Atelier sah ich ein unvollendetes Porträt eines weiblich wirkenden Mannes in einem Schaffellmantel – man konnte die puderquastenartige Weichheit der Wolle förmlich spüren –, seine Finger krümmten sich, als wäre das Skelett aus Gummi, als hätte er den Körper einer Odaliske von Ingres, die allein um einer widernatürlichen Eleganz und Lustbefriedigung willen entstanden ist. Seine Pose und seine Kleider stammen aus einem Sears-Katalog aus den 70er Jahren, obwohl darin natürlich keine derart halbseidenen Models zu finden sind.

Zwar lässt sich Currin von verschiedenen Halbweltsituationen inspirieren, aber keines seiner Bilder ist direkt dem wirklichen Leben oder einer Photographie entnommen: Es ist alles phantasiert, erträumt. Sie alle sind Teil einer eigenen, selbst erschaffenen – bzw. von Currin erschaffenen – Natur. Und das ist der springende Punkt. Wie die Künstler, deren Amoralität Diderot beklagt, ist Currin nicht an einer «ernsten Kunst» interessiert. Ganz im Gegenteil, ist doch das Ernste aller Lust abhold. Was man in seinen Bildern sieht, «ist nicht mehr eine Handlung, die sich in der Natur abspielt, sondern eine zurechtgemachte, abgezirkelte Handlung, die sich nur auf der Leinwand abspielt».[3] Die Malerei, um die es ihm geht, ist eine Malerei gegen die Natur. Es sind keine Bilder, die uns gut tun sollen, sondern Bilder, die sich gut anfühlen. Wenn nicht für jedermann, so doch für ihn selbst.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Paul Valéry, «Tanz, Zeichnung und Degas», übers. v. Werner Zemp, in: Valéry, *Werke*, Frankfurter Ausgabe, Bd. 6, hg. v. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1995, S. 337.
2) Denis Diderot, *Aus dem «Salon von 1765»*, in: Diderot, *Ästhetische Schriften*, Bd. I, hg. v. Friedrich Bassenge, Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1967, S. 527 und 528.
3) Denis Diderot, «Versuch über die Malerei», op. cit., S. 672.

John Currin

Viele bunte Bilder, darauf:

SIBYLLE BERG

Männer, die alt werden. Die fette Leiber haben, mehrere Kinne, die sich die Haare färben, oder die Haare, die sie noch haben, über die Glatze legen, die aus ihren Büros kommen oder vom Autoverkauf oder die arbeitslos sind, die nicht mehr ficken können, die vierzig sind und älter, die keine Frau gefunden haben, nie mehr eine haben werden, die, wenn sie eine Frau haben, die Frau nicht lieben, nie geliebt haben, die ausgebeulte Hosen tragen, oder Anzüge, die über dem Bauch spannen, die gelbe Füsse haben, die in Slippern stecken, die essen, viel essen und trinken, weil es dann für Sekunden verschwindet, das Gefühl, das sie nicht benennen können, weil sie doch Männer sind, die Angst haben, weil sie wissen, dass das Leben kein Wunder mehr für sie bereithält. Die betrogen wurden, aber worum, das könnten sie nicht sagen.

Da bin ich also umgefallen. Einfach so, wie man einen Fernseher ausschaltet. Am Rande der Strasse. Man schaltet ja gerne mal an Fernsehern herum. Auf dem Weg nach Hause wurden mir die Beine müde, waren so gelangweilt, die Beine, dass sie sich einfach ergaben. Bumm. Liegen. Liegen und warten. Nur nicht weinen jetzt.
Es schneit nicht.
Wie das ist. Das Weinen, ohne dass es wer sieht und bedauert.
Kein Reif.
Keinen gefunden, der mich liebt.
Das ist, was übrig bleibt.

Der Anfang ist schnell vorbei.

Der Anfang besteht aus Demütigung. Missbraucht, geschlagen, ignoriert, eingesperrt, zum Schweigen gebracht, überfüttert, unterfüttert, kalt oder zu heiss und keine Macht. Nicht über deinen Stuhlgang und deine Gefühle, gar nicht.

Du bist Kind und wartest. Wartest, und es tickt immer eine Uhr und immer ist Sonntag und immer sind sie dir fremd, die Personen, aus denen du entstanden, immer nicht du. Und sie mögen

---

SIBYLLE BERG ist Schriftstellerin und lebt in Zürich. Sie hat unter anderem die Romane *Amerika* (1999) und *Gold* (2000, beide Hoffmann und Campe, München) veröffentlicht.

JOHN CURRIN, MS. OMNI, 1993, oil on canvas, 48 x 38" / Öl auf Leinwand, 122 x 96,5 cm. (PHOTO: PETER MUSCATO)

sich nicht, ihr Leben nicht, dich nicht. Glückliche Kindheit gibt es nicht, wie sollst du glücklich sein in Willenlosigkeit und dir fremd. Überall Dinge, vor denen du Angst hast, und noch nicht einmal das Wort dazu. Tiere und andere Kinder, die dich schlagen, dir auflauern, Schatten in der Nacht, Geräusche im Haus, die Gesichter deiner Eltern in unbeobachteten Momenten.
Und du stehst am Fenster und schaust auf Häuser und bist verzweifelt, weil du weisst, dass das, worauf du hoffst, in so einem Haus stattfinden wird und aus keinem kommt Lachen.

Danach –
Ein paar Jahre, in denen ich nicht auf den Tod gewartet habe. Waren die besten. Im Körper eines Menschen, mit dem Verstand eines Kindes.

Es ist kalt. Es schneit nicht. Ich bin dunkel.

Die Einsamkeit beginnt, wo wir anfangen. Eine Zeit lang torkeln wir doof durch die Welt, Kindheit ist das, da Hirn und Gefühl sich nicht recht verständigen. Die finden erst in der Pubertät wieder zusammen. In der Zeit, in der die meisten die erste Liebe erleben. Welche die romantischste ist, weil sie nur aus Illusion besteht. Die nichts will ausser Auflösung. Ein Mädchen, und ich wollte sie und wusste nicht, was ich mit ihr wollte, ausser nie mehr alleine sein. Stand an offenen Fenstern und draussen Frühling und an den Wänden *Kiss*-Poster und was ich über Liebe wusste ging so: Mit ihr auf einer Insel sein und sie ansehen, Tag und Nacht, und ihre Brust berühren. Tag und Nacht. So Traum wie damals, als ich noch nicht wusste, was Liebe ist, wird Liebe nie mehr, nie mehr würde ich so unendlich sein. Ahnte ich.

Es wird nicht dunkel. Am Rande der Strasse, und warum keiner hier läuft?

Der Rest ist schnell vergangen, ist schnell erzählt, ist niemals ein Wunder, ist Warten und Wiederholung, die du mitmachst, weil du glaubst, es käme noch etwas. Das, was einem versprochen wird, das käme noch, in den Jahren nach der Jugend. Doch sie machen falsche Versprechungen. Das ist das Spiel. Jeder verspricht jedem etwas, eingelöst wird nichts. Versprechen von ewiger Liebe, ewigem Leben, und so wird gelogen, von Spass in fernen Ländern mit schönen Frauen und Männern in bunten Badeanzügen mit Softdrinks und eleganten PKWs, und dass es sei, wie eine Party. Das Leben. Das sagen sie dir, zeigen es dir, und du wirst noch nicht einmal misstrauisch, wenn du beginnst auf Partys zu gehen und in der Ecke stehst, dir die Augen tränen, der Hals schmerzt, weil du so viel rauchst und trinkst aus Enttäuschung, dass Partys so etwas Langweiliges sind und keiner mit dir spricht und nichts. Und das Problem bei dem Leben nach der Jugend ist doch, dass du denkst, du wüsstest, wie sich alles anfühlen müsste, und danach suchst und es nie finden wirst, weil Ideen immer besser sind als Wahrheiten.

Du bist nicht mehr jung und noch nicht alt und das ist die längste Zeit, die du verbringst, und ohne es zu merken, sagen Menschen SIE zu DIR. Dann habe ich begonnen zu arbeiten. Habe gedacht, das würde ein Gefühl machen. Es ist immer ein Gefühl da gewesen. Es war wie Hunger und nicht wissen worauf.

Die Arbeit.

War jeden Morgen aufstehen. Viel zu früh, und immer zu kalt, der Wecker, der klingelte, der Kaffee am Küchentisch und weinen mögen und nicht wissen warum.

War nur Angst vor dem Zuspätkommen, vor dem Nichtgenügen, vor dem Gespräch mit dem Chef, dem Tragen falscher Trikotage, dem Sagen falscher Antworten, dem Ticken der Uhr und dem Warten auf den Sonntag, und das Nicht-wissen-was-Tun, und warten auf den Montag und nicht wissen warum, denn der Montag war Angst. War müdes Gehen zur vollen U-Bahn, war das Betreten eines Gebäudes, das falsch roch, und das Grüssen von Menschen, die nie nah waren, es war: entlassen werden, als ich zu alt war.

Ich, das steht mal fest, war mir nie ein Freund.

Ich habe keinen gefunden, der mich liebt. Die Liebe gab es nur in den Nächten, bevor ich mit dem Menschen war, den ich mir ausgesucht hatte. Der mich unglücklich machen sollte.

Lag ich in der Nacht, die vor der Liebe immer hell war, und habe gedacht: Wie ich ihn halten wollte, den Menschen, meinen Menschen, unter der Bettdecke mit kleinen Tieren spielen. Und singen wollte ich dem Menschen, bis er lacht, und lachen wollte ich mit ihm, bis wir aus dem Bett fielen, ihn wecken in der Nacht, wenn der erste Schnee fällt, und rauslaufen und dann ihn halten, bis ihm warm würde. Ich wollte alle Wege mit ihm gehen, die ich in meiner Einsamkeit gegangen bin, und die Wege wären neu. Ich wollte ihn füttern mit Kartoffelbrei und auf kalten Feldern laufen, nicht reden, weil das Gesicht gefroren, und heim ins Bett und unter der Bettdecke mit kleinen Tieren spielen. Ich wollte den Menschen in der Nacht an-

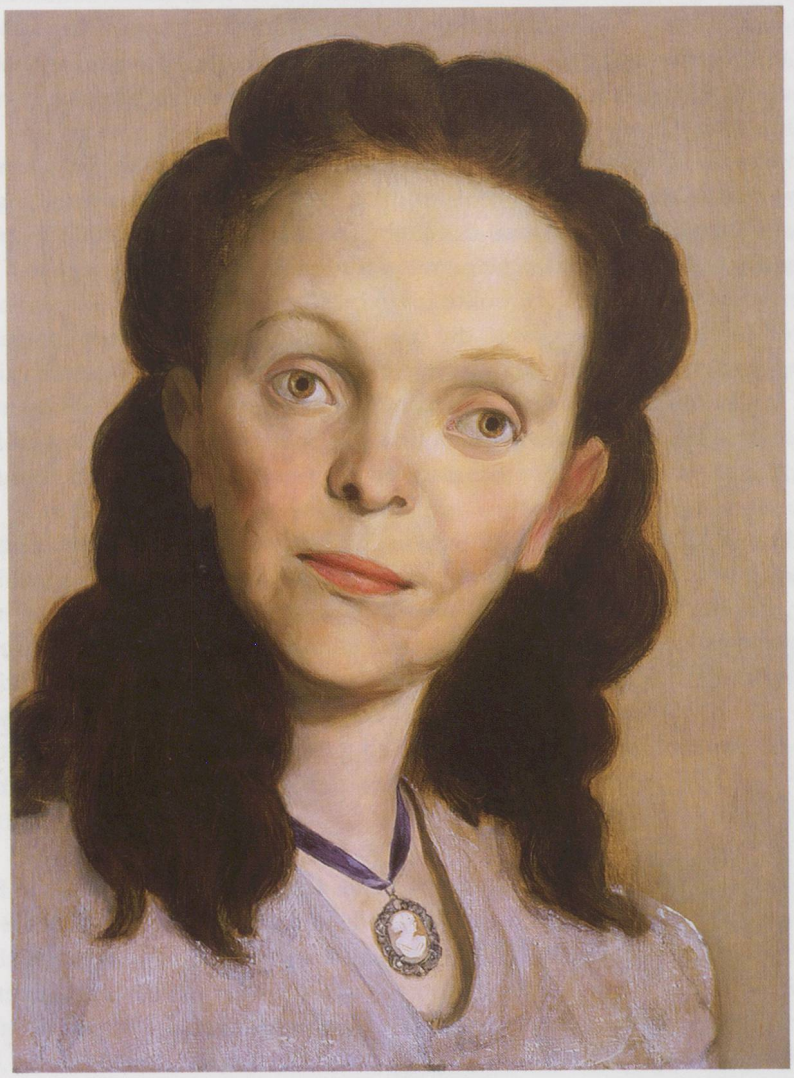
JOHN CURRIN, GIRL IN BED, 1993, oil on canvas, 36 x 32" / MÄDCHEN IM BETT, Öl auf Leinwand, 91,4 x 81,3 cm. (PHOTO: FRED SCRUTON)

sehen, nie mehr schlafen, satt sein nur vom Betrachten seiner Arme, wollte ihm die Tränen essen, sagen: Du musst nicht mehr weinen, ich muss nicht mehr weinen, weil wir doch nicht mehr allein sind. Wollte Sandburgen bauen. Ihm aus Büchern lesen und die Fingerspitzen küssen, alle hundert nacheinander. Das dachte ich in den Nächten mit der Idee einer Person und war so aufgeregt, wie ein Geschenk erhalten, war es mir.
Und dann kam der Mensch, er war aus Fleisch und eigenen Gedanken und wurde meiner für eine Zeit, und nie fühlte es sich so an, wie in den Nächten, da ich träumte.
Er war nur Schweigen und Haut, die kalt war und mir fremd, und Gedanken, die ich nicht verstand, und Feindschaft von beiden, von mir und ihm, weil es sich für uns beide so anders anfühlte als die Idee. Und dann war das Schweigen zu gross, irgendwann, der Geruch zu schlecht, und dann ging ich oder der andere, es ist egal.
Es tat weh eine Zeit lang, so eine tote Idee ist schon nicht lustig, bis ich mich wieder ablenkte und von einem Menschen träumte, der mich retten würde. Hat nie einen gegeben.
Und kein Trost, in der Zeit nach der Liebe zu leben, allein sind wir alle und suchen nach wem nur, der uns liebt, und werden niemanden finden, keinen. Denn auf jeden, der sucht, kommt einer, der gesucht wird, und ich wollte ja auch keinen lieben, der mich wollte. Nie.
Bitte geh nicht, haben sie gesagt, die falschen Menschen und ich bin gegangen, habe gedacht, ich muss aber mal los, denn der richtige Mensch wartet da draussen auf mich. Niemand hat gewartet. Die Liebe sass in meiner Wohnung und ich habe die Tür geschlossen.
Weniger fand ich und jünger wurden sie nicht, ich schon, dachte ich und konnte mit ihrem alten Fleisch nicht umgehen, weil es mich an das erinnerte, was kommen musste.

Es wird nicht kalt. Am Rande der Strasse. Und in den Häusern gehen Lichter an. In den Häusern, hör nur: Sie schreien sich an, sie trinken und schlagen sich, schlagen die Kinder, ficken die Kinder, ficken sich, schlagen sich, sie schweigen und weinen, weil sie so traurig sind, weil sie scheitern, weil sie sehen, dass ihr schönes Leben nichts taugt, weil sie ahnen, dass es nicht besser wird, sondern schlechter und doch nicht wissen, was zu tun wäre. Und nie ist der Mensch, den sie haben, die Rettung, ist immer nur ein Mensch und nie der, den sie wirklich lieben könnten, aber ehrlich, einfach Pech gehabt, und geben ihm die Schuld, sie sagen: Ich hasse, wie du isst, wie du läufst, wie du riechst, und meinen sich damit, die Enttäuschung damit, wenn sie langsam begreifen.

Der Tag, als ich mich in einem Spiegel sah, als ich nicht mit mir in einem Spiegel rechnete. Einen unattraktiven Mann sah, mit Übergewicht und einem glänzenden Schädel, als mir klar wurde: Auf etwas Grosses zu warten ist Zeitverschwendung. Der Tag, als ich zu trinken begann und Würste mit in mein Bett nahm, einfach damit sie da waren, wenn ich erwachte, der Tag, als ich Krebs bekam und merkte, dass ich keine Freunde hatte, als mir klar wurde, dass ich ein Verlierer war, der Tag, als ich ahnte, dass nichts mehr folgen würde, als mir klar wurde, dass ich nicht wusste, wie ich die restliche Zeit mit was füllen sollte.

Schau, wie ich jetzt hier liege. Schau, wie ich keinen habe, der noch einmal mich berührt im Herzen, eingerollt in meine Arme, aber betrügen geht nicht, es sind meine Arme, die meine Beine halten.
Habe keine Angst, bin nicht traurig. Doch nach Hause schaffe ich es nicht mehr.
Zu müde.
Und nun, nun beginnt es zu schneien und ich habe keinen gefunden und dunkel wird es.



JOHN CURRIN, ANGELA, 2001, oil on canvas, 22 x 16" /
Öl auf Leinwand, 56 x 40,6 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

JOHN CURRIN, STAMFORD AFTER-BRUNCH, 2000,
oil on canvas, 40 x 60" / Öl auf Leinwand, 101,6 x 152,4 cm.
(PHOTO: FRED SCRUTON)

Lots of colorful pictures, in them:

SIBYLLE BERG

Men who get older. Who have potbellies, double chins, who dye their hair or comb the few they have left over their bald heads, who come from their offices or from selling cars or are out of a job, who can't fuck anymore, who are 40 years old and older, who never had a woman and never will, who, when they do have a woman, don't love her, never did, who wear baggy pants, or suits that are too tight across their bellies, who have yellow feet, who wear slippers, who eat, who eat a lot and drink a lot, because then it disappears for a second, the feeling that they can't name because they are men who are afraid, because they know that life no longer has any miracles up its sleeve. Who were robbed, but they don't know of what.

So I fell down. Just like that, the way you turn off the TV set. At the edge of the street. People get a kick out of fiddling with the TV. My legs got tired on the way home, my legs so bored they just buckled. Thud. Lying there. Lying there and waiting. Just keep back the tears.
It's not snowing.
That's the way it goes. Crying and nobody notices or feels sorry.
No ring.
Didn't find anybody to love me.
That's it.

The beginning is over fast.

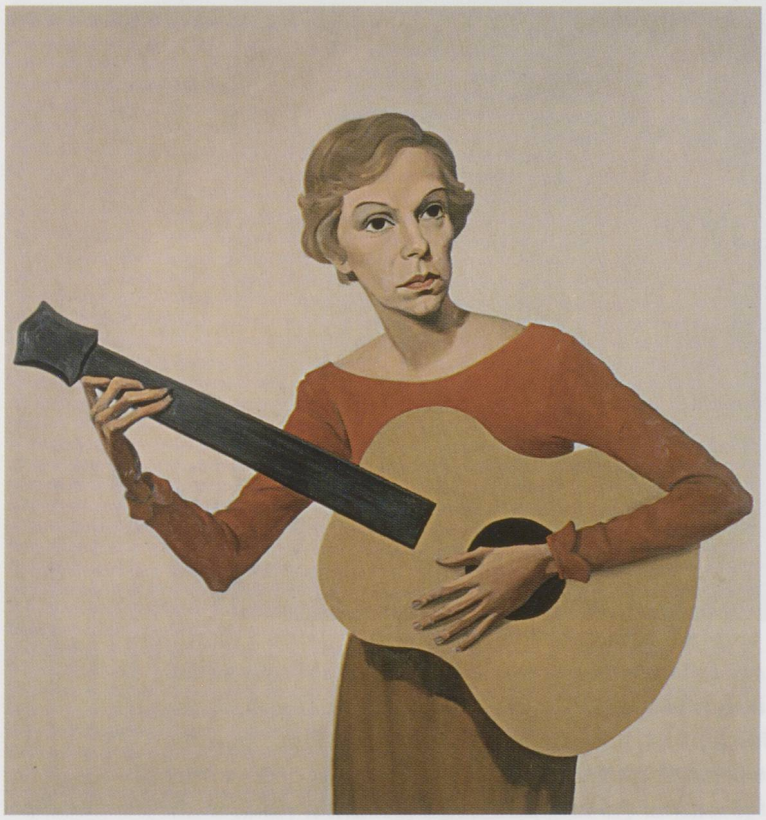
The beginning consists of humiliation. Abused, beaten, ignored, locked up, silenced, overfed, underfed, cold or too hot and no control. Not over your bowel movements, not over your feelings, nothing.

SIBYLLE BERG is a writer who lives in Zurich. Among her more recent works are the novels *Amerika* (1999) and *Gold* (2000), both Hoffmann & Campe, Munich.

You're a child and waiting. Waiting and the clock keeps ticking and it's always Sunday and they're always strangers to you, the people you came from, always never you. And they don't like themselves, don't like their lives, don't like you. There is no happy childhood, how are you supposed to be happy with no willpower and alienated. Things everywhere that scare you, and not even the word for them. Animals, and other children who hit you, who lie in wait for you, shadows at night, noises in the house, the faces of your parents in moments unobserved.
And you stand at the window and look at the buildings, and in despair because you know that what you were hoping for will happen in a building like that and no laughter's coming from any of them.
Afterwards—
A few years when I wasn't waiting for death. Were the best. In the body of a person with the mind of a child.

It's cold. It isn't snowing. I am dark.

Loneliness starts where we begin. For a while we totter stupidly through the world, that's childhood since brains and feelings aren't in sync. They don't join up again until adolescence. The time when most people first fall in love. The most romantic time because it's solid illusion. Wanting nothing except to melt. A girl, and I wanted her and didn't know what I wanted her for except never to be alone again. Stood at open windows and spring outside and *Kiss* posters on the walls and what I knew about love went like this: to be with her on an island and look at her day and night and touch her breasts. Day and night. Love will never be a dream like that again, before I knew what love was; never would I be so infinite again. I sensed it.

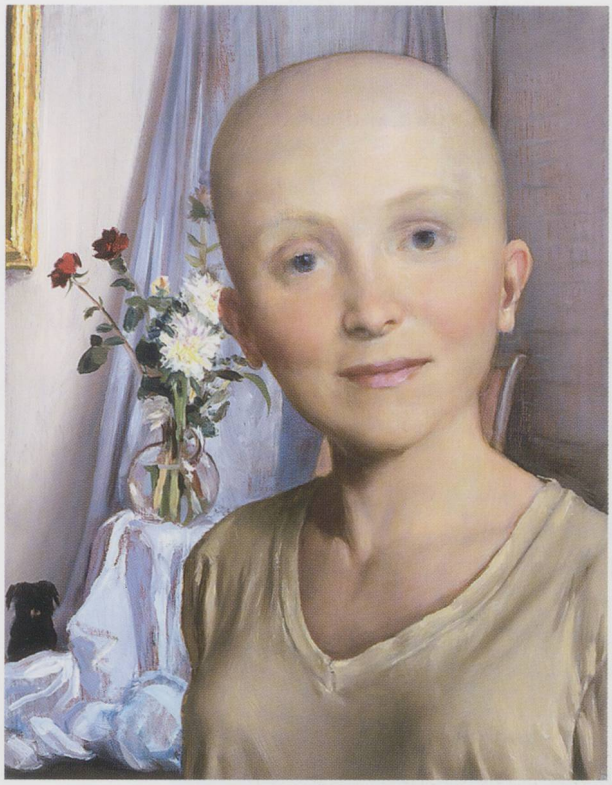


JOHN CURRIN, GUITAR LESSON, 1993, oil on canvas, 48 x 44" / GITARRENSTUNDE, Öl auf Leinwand, 122 x 111,8 cm. (PHOTO: PETER MUSCATO)

It's not getting dark. At the edge of the street, and how come nobody's walking here?

The rest is over quickly, quickly recounted, never a miracle, waiting and repetition that you go along with because you believe there's still something else. The things promised, in the years after youth. But they make false promises. That's the game. Everybody always making promises, everybody's always being promised, but promises unkept. Of eternal love, eternal life, and the lies circulating, about fun in distant countries with beautiful women and men in colorful bathing suits with soft drinks and elegant cars, and that life's a party. Life. That's what they tell you,

JOHN CURRIN, THE CUDDLER, 2000, oil on canvas, 38 x 24" /
DIE VERSCHMUSTE, Öl auf Leinwand, 96,5 x 61 cm. (PHOTO: ANDY KEATE)



JOHN CURRIN, PORTRAIT OF CHEWY, 2001, oil on canvas, 18 x 14" / PORTRÄT VON CHEWY, Öl auf Leinwand, 45,7 x 35,6 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

show you and you don't even get suspicious when you start going to parties and standing in the corner, tears in your eyes, your throat sore because you smoke and drink too much, shattered because parties are so boring and no one talks to you or anything. And the problem with life after youth is that you think you know how everything should feel and you look for it and never find it because ideas are always better than truths.

You're not young anymore and not old yet and that's the longest time that you spend and without noticing it people start treating you like a grown-up. Then I started working. I thought that would give me the feeling. There was always the feeling there. It was like hunger and not knowing for what.

Work.

It was getting up every morning. Much too early and always cold, the alarm clock ringing, the coffee on the kitchen table, and wanting to cry and not knowing why.

It was only the fear of being late, of not being good enough, of the interview with the boss, of wearing the wrong shirt, of giving the wrong answers, of the clock ticking and waiting for Sunday, and not knowing what to do and waiting for Monday and not knowing why, because Monday was fear. It was plodding to the crowded subway, walking into a building that smells wrong and saying hello to people who were never close, it was: being fired when I was too old.

I was never my friend—that's for sure.

I've found no one to love me. There was only love at night before I was with a person that I chose for myself.

Who was to make me unhappy.

I lay there nights when it was always bright before love and thought: how I would keep, the person, my person, playing with little animals under the covers. And I would sing to the person until she laughs and would laugh with her, until he fell out of bed, wake him up at night when the first snow falls and run outside, and hold her until he got warm. I wanted to walk all the paths with him that I had walked in my loneliness and the paths were new. I wanted to feed her mashed potatoes and run on cold fields, not speaking because my face was frozen and into bed at home and under the covers, play with little animals. I wanted to look at the person at night, never sleep again, full only from looking at her arms, wanted to eat his tears, to say: you don't have to cry anymore, I don't have to cry anymore, because we aren't alone anymore, wanted to

build sand castles. To read books to him and kiss her fingertips, all one hundred one after the other. That's what I thought during the nights with the idea of a person and was so excited, as if I'd been given a present.
And then the person came, she was made of flesh and thoughts of his own and was mine for a while, and it never felt like the nights when I dreamed.
It was only silence and skin that was cold and alien to me and thoughts that I didn't understand and hostility, mine and his, because it felt so different to both of us, the idea had been so different.
And then the silence got too big, at some point, the smell too bad and then I left or she did, who cares.
It hurt for a while, a dead idea like that isn't much fun, until I distracted myself again and dreamed of the person who would rescue me. Never came true.
And no consolation from living in the time after love, we are all alone and only looking for someone who loves us and will find no one ever, no one. Because for everyone who seeks, there's one who is sought, and I didn't want to love anyone who wanted me. Never.
Please don't go, they said, the wrong people and I left, I thought I've got to go because the right person is waiting out there for me. Nobody was waiting. Love was sitting in my apartment and I closed the door.
I no longer found as many and they didn't get any younger, not me I thought and couldn't cope with their old flesh because it reminded me of what had to come.

It's not getting cold. At the edge of the street. And lights are coming on in the buildings. In the buildings, listen: they're screaming at each other, they're drinking and beating each other up beating up the kids fucking the kids fucking each other, beating each other up, they fall silent and weep because they're so sad, because they've failed, because they realize that their beautiful life is worthless, because they sense that it's not going to get any better, but worse, but don't know what to do about it. And the person they have is never the one to rescue them, is always only a person and never the one they could really love, but honestly, it was just bad luck and she's to blame, they say: I hate the way you eat, the way you walk, the way you smell, and they really mean themselves. The disappointment when they slowly see the light.

The day I saw myself in a mirror when I was not counting on myself in a mirror. Saw an unattractive man, overweight, bald patches glistening, when I realized: waiting for something big is a waste of time. The day I started drinking and taking sausages to bed with me, just so they'd be there when I woke up, the day I got cancer and noticed that I didn't have any friends, when I realized that I was a loser, the day I sensed that nothing was going to happen anymore, when I realized that I didn't know how to fill the time left, and what with.

Look at how I'm lying here now. Look at how I have no one to touch me once more, my heart, rolled up in my arms, but cheating won't work, it's my arms that are holding my legs.
Not afraid, not sad. But won't make it home anymore.
Too tired.
And now, now it's starting to snow and I never found anyone and it's getting dark.

(Translation: Catherine Schelbert)

JOHN CURRIN, MINERVA, 2000, oil on canvas, 28 x 22" / Öl auf Leinwand, 71 x 56 cm.

(PHOTO: FRED SCRUTON)

EDITION FOR PARKETT JOHN CURRIN

THE BEGGAR'S ALMS, 2002
Etching with aquatint, sugarlift, spitbite,
and drypoint on Somerset soft white textured, 250gsm
Paper size 23½ x 18½", image 10½ x 8½"
Printed by Greg Burnet, Burnet Editions, New York
Edition of 70, signed and numbered

DAS ALMOSEN DER BETTLERIN, 2002
Radierung mit Aquatinta, Zuckertusche,
Pinselätzung und Kaltnadel auf Somerset soft white
mit leichter Textur, 250 g/m^2
Blatt 59,8 x 47,2 cm, Druck 26,5 x 21,5 cm
Gedruckt bei Greg Burnet, Burnet Editions, New York
Auflage: 70, signiert und nummeriert

(PHOTO: MANCIA/BODMER, FBM STUDIO, ZÜRICH)

LAURA OWENS

Laura Owens Paints a Picture

RUSSEL FERGUSON

My title is taken, of course, from the old series in *Art News*, which followed the progress of a painting in the studio of a well-known artist. On one hand the series reinforced the traditional idea of the artist's studio as a place of almost alchemical transformation, yet at the same time it partially de-mystified it by lifting the veil a bit on the prosaic work of making a painting. With some contemporary artists, such a title would be ironic, and the text would feature an account of the artist on the telephone while fabricators labored on the piece. But Laura Owens really does paint the old-fashioned way. Mostly, she is alone in the studio, with only occasional help from an assistant on tasks like stretching canvas and applying masking tape. She doesn't paint to a deadline. On any given day she is just "trying to make the best painting I can make at that moment."[1] There is an old handwritten sign on the studio wall: "Make stuff." Whatever she makes, though, "it's definitely going to be a painting."

Owens recently made a big painting (UNTITLED, like all of her work). It's seven feet high by eleven feet long, and it depicts an Edenic landscape, with trees and flowers, and a river. There are animals everywhere: a bear and monkeys, squirrels and rabbits. Fish frolic in the river; butterflies fill the air. It is the making of this painting that will be my focus here.

The work has a double life, the parts of which are separate, yet deeply connected. On one level, it's a picture of a better world: a peaceable kingdom where all of nature co-exists in idyllic harmony. On another, simultaneous, level, it's a painting: an elaborately composed arrangement of paint on canvas that is inevitably part of a complex dialogue with the whole history of the medium. There is a constant back and forth between the creation of a pictorial world and the act of painting itself. For the work to be successful, a certain harmony needs to be achieved that will encompass both elements.

Harmony, in fact, is the real theme of the painting. It provides the motif: even when a monkey reaches for a butterfly, it is playful rather than predatory. And the same theme pervades the construction of the composition in which each of the many animals has a certain independence: none dominates. The largest animals—a monkey and a bear—are discreetly half-hidden behind a tree trunk. The trees themselves are dispersed across the canvas so that they leave the visual frame on all sides, while a single trunk arches ambiguously into the relatively empty space at the upper right. Empty space is as important

RUSSELL FERGUSON is Deputy Director for Exhibitions and Programs and Chief Curator at The UCLA Hammer Museum, Los Angeles. He is currently working on a survey of Christian Marclay's work that will open at the Hammer in the summer of 2003.

LAURA OWENS, UNTITLED, 2002, oil and acrylic on linen, 84 x 132", detail; full image on preceding double page. /
OHNE TITEL, 213 x 335 cm, Ausschnitt; ganzes Bild siehe vorangehende Doppelseite.
(PHOTO: DOUGLAS M. PARKER STUDIO)

here as occupied space. Among the animals, a latticework of cross-directed looks serves to send the viewer's eye roaming in turn all over the huge canvas. The landscape in which the activity plays out is divided into sectors, but remains surprisingly unified. Owens works with apparently unmodulated fields of color that nevertheless resolve themselves into a convincingly deep space, punctuated by unexpected incident.

In the studio, when Owens is not painting, as she prepares to paint, she is often thinking about solutions that others have used to address issues as they emerge in her own work. Tiepolo's *Tasso Cycle* (1743–45) in the Art Institute of Chicago has been a recent inspiration, not just because of the paintings' sumptuous palette, but also for their sudden shifts in tone, and the seemingly isolated passages that both disrupt and confirm the compositions. It was these paintings that taught her to think of a painting's back, middle and foreground as related, but also as potentially discrete parts.

The process begins with drawings. There are traditional drawings, but also collages. Any of these might also be scanned, and then manipulated with PhotoShop to find the right scale for a number of disparate elements. There are also experiments with color. Sometimes an entire drawing will be covered with numbers, corresponding to her own homemade color chart, until it looks like a paint-by-numbers kit. For the big new painting she made a full-sized cartoon, although she did not pounce it. Instead she moved it around, back and forth in front of and sometimes behind the painting as she worked on it. In many ways this intimate, tactile relationship between preparatory drawing and finished painting echoes the way in which de Kooning used his drawings to trace over and alter a composition that was already underway on canvas.

The drawings are followed by a number of studies on canvas that explore either a color combination or a particular motif from the proposed composition. Just as importantly, these studies delay the actual start of work on the large canvas, which requires the slow build-up of momentum. All the delays, Owens says, are like "a trick of the brain to make you think it's failsafe. It also wears you out, so that you can do it. If I just start, I'm a little too self-aware." Psychologically, before beginning a big painting like this, there has been "a whole month of freaking out, but also getting excited."

That mental process is followed by a number of physical preparations that are simultaneously practical and somewhat ritualistic. She mixes huge amounts of pigment—Pompeii reds, Italian pinks—loading up dozens of the tinfoil lasagna trays that serve as her palettes. "It's like revving your engines, getting psyched up," she says, although it is also true that "You can pass the moment to make a painting." There is always the right moment, just as in other areas of life.

Athletes often have elaborate rituals that they must carry out before their events. Their purpose is not merely to appease superstition; they also serve to calm nerves and empty out the mind, so that when the time comes to perform, action will not be impeded by too much conscious effort. Paradoxically, this state can only be achieved through years of grueling practice. For Owens, all the freaking out and all the physical preparation are the stages she has to go through before getting to the point at which she can work confidently, in the zone where "'good' or 'bad' doesn't make sense." Yet this sense of building up to the action of painting has little in common with Harold Rosenberg's famous fifties formulation of the canvas "as an arena in which to act," his hymn to the unforeseen inspiration that must be found in "the painter's muscles and in the cream-colored sea into which he dives."[2] For Owens, the canvas is not an arena in which to fight. Rather, her preparation serves to imbue her with a spirit of strategic calm.

The first decisive mark on a white canvas will register immediately, setting the tone for whatever development the painting will undergo. But Owens no longer uses the white or cream-colored canvas that has been the norm since the era of action painting. Instead, she has begun painting with a dark brown linen as her support. Like the old masters, she now works slowly from dark into light.

Her first work on the canvas itself was to block out the silhouettes of the smaller trees and their branches with masking tape. Then the first painting: the monkey, brushed in with a dark water-based ink.

OWENS, UNTITLED, 2002, oil and acrylic on linen, 84 x 132", detail / OHNE TITEL, 213 x 335 cm, Ausschnitt.
(PHOTO: DOUGLAS M. PARKER STUDIO)

LAURA OWENS, UNTITLED, 2000, collage, watercolor, and pencil on colored paper, 10 x 7" / OHNE TITEL, Collage, Wasserfarbe und Farbstift auf farbigem Papier, 25,4 x 17,8 cm.

By wetting the canvas before applying the ink, she can achieve a satisfactorily fuzzy, furry edge to the silhouette. She's been painting monkeys for about three years now. They derive from those of the anonymous eleventh-century Chinese painter known as the Gibbon Master, in particular his MONKEYS IN A LOQUAT TREE, a large hanging scroll that belongs to the Palace Museum in Taipei. Chinese painting is clearly important to Owens, not just for particular models such as the monkey, but more broadly for its ability to create depth out of flatness, and for the alternative it provides to Western perspectival systems.

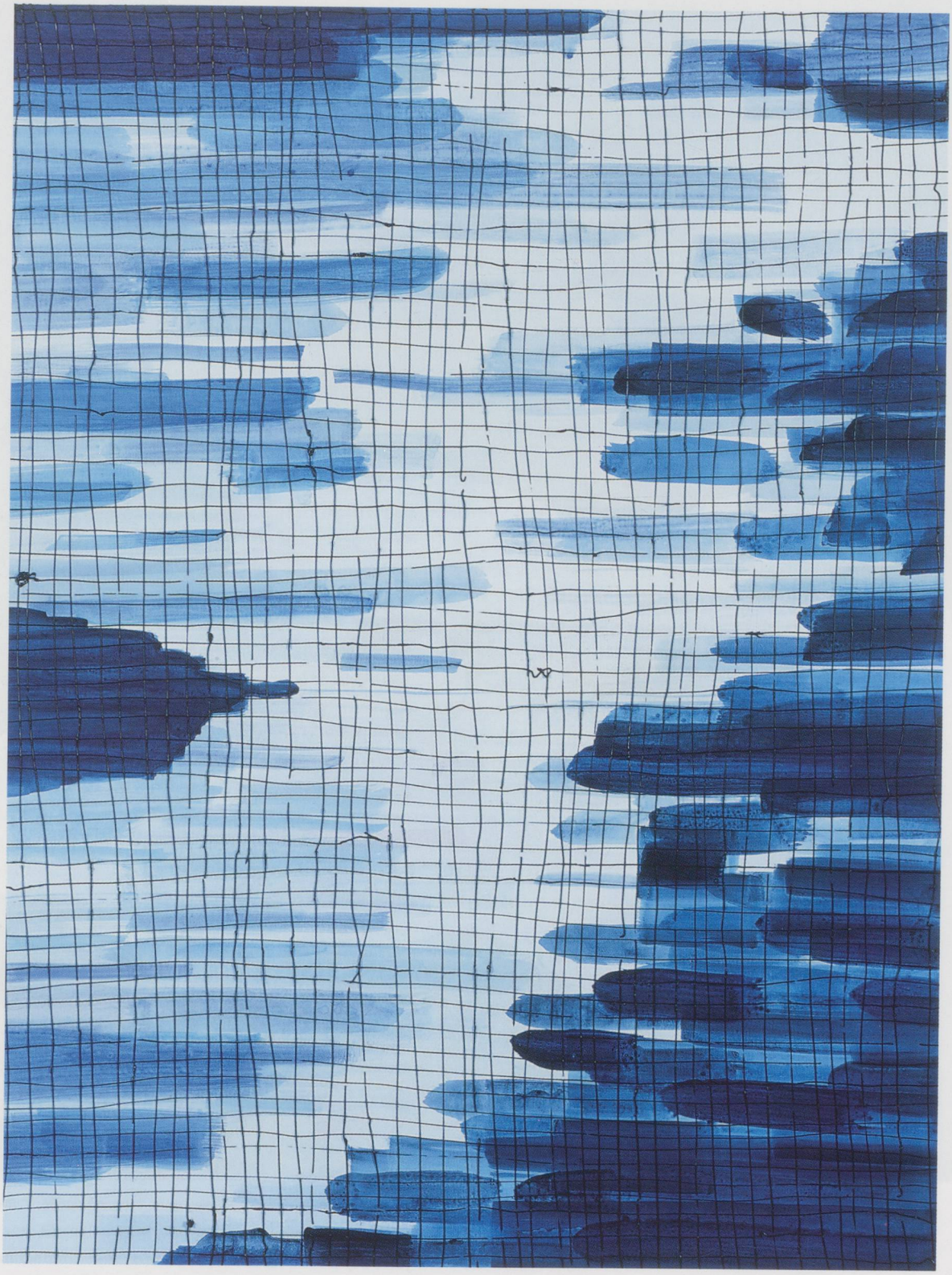
The next stage was to apply very thin acrylic washes: green and brown for the earth, dark blue and white for the sky. Then the clouds were loosely masked out and a light blue wash added. A greener blue was used for the stream below. The rabbits, the bear, and the squirrels were painted in acrylic. Then the monkey was masked out before a clear matt medium was laid down over everything that had been done so far.

After the medium had dried, the bigger trees were painted, using cutout paper as a template. First they were built up with as many as twenty layers of thin gesso, sanded down between each layer. Then they were painted with house paint, about ten different colors mixed by Owens and thinned-out with Floetrol, which makes the paint more flexible and slower to dry. This watery house paint was nevertheless applied quickly over the dry, chalky gesso, in about half an hour, with the rest of the canvas masked out. Then, painting in oil, Owens added the small monkeys, some more squirrels, turtles, and butterflies. Unusually for Owens, she re-painted the butterflies four or five times, in search of the right overall balance for the painting. At the same time, she went back over the whole surface with oil paint, thinly in the landscape, more thickly in certain details. Most of the flowers were painted in at this point, and the work was, finally, almost complete.

All the time she is painting, Owens is referring back to her drawings and studies, yet also to her original conception of the entire work. Sometimes she can misplace part of the original image she had in mind, "like when you tell your dream in words, you lose track of it." When she began the painting she was thinking about a kind of Rousseau jungle, but, as she puts it, "it ended up a bit more French countryside."

The hand of cards at the center of the bottom edge was added last, to hold the foreground, when it seemed that everything had become perhaps too equalized, too much in harmony. Even after such extensive preparation, and such intensive work on the canvas itself, it seems that spontaneity, and indeed chance, still have their part to play too.

1) Unless otherwise noted, all quotations by Owens are from a conversation at her studio on April 8, 2002.
2) Harold Rosenberg, "The American Action Painters" in *The Tradition of the New* (New York: McGraw Hill, 1952), p. 25.



LAURA OWENS, UNTITLED, 1999, acrylic on canvas, 64½ x 49½" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 164 x 126 cm.

LAURA OWENS, UNTITLED, 2000, acrylic, oil, and watercolor on canvas, 66½ x 72" /
OHNE TITEL, Acryl, Öl und Wasserfarbe auf Leinwand, 169 x 183 cm.

Laura Owens malt ein Bild

RUSSEL FERGUSON

Mein Titel ist natürlich dieser alten Serie in *Art News* entliehen, die jeweils im Atelier eines bekannten Künstlers die Entstehung eines Bildes verfolgte. Einerseits bestätigte diese Serie die traditionelle Vorstellung vom Atelier als Ort beinah alchimistischer Transformationen, andererseits hat sie diese aber auch entmystifiziert, indem sie den Schleier etwas lüftete und die prosaische Arbeit des Bildermalens sichtbar machte. Auf gewisse zeitgenössische Künstler gemünzt, könnte ein solcher Titel nur ironisch wirken, und im Text wäre zu lesen, wie der Künstler telefoniert, während irgendwelche Spezialisten an seinem Werk arbeiten. Laura Owens hingegen malt auf ganz altmodische Art. Meistens ist sie allein in ihrem Atelier, nur gelegentlich hilft ihr jemand beim Aufziehen der Leinwand oder beim Abdecken. Sie setzt sich keinen Termin. Der Tag spielt keine Rolle: «Ich versuche einfach, das beste Bild zu machen, das ich in diesem Augenblick machen kann.»[1] An der Wand des Ateliers hängt ein altes, von Hand geschriebenes Schild: *Make stuff* (etwa: «Mach was und mach es selbst»). Aber was immer sie macht, «es wird mit Sicherheit ein Bild».

Owens hat vor kurzem ein grosses Bild fertig gestellt (UNTITLED, wie alle ihre Arbeiten). Es ist rund 214 Zentimeter hoch und 335 Zentimeter breit und zeigt eine paradiesische Landschaft mit Bäumen, Blumen und einem Fluss. Überall sind Tiere: ein Bär, Affen, Eichhörnchen und Kaninchen. Im Fluss tummeln sich Fische und darüber gaukeln Schmetterlinge. Die Entstehung dieses Bildes möchte ich im Folgenden etwas genauer betrachten.

Die Arbeit hat ein Doppelleben, und die einzelnen Teile, aus denen sie sich zusammensetzt, sind zwar separat, bilden aber trotzdem eine Einheit. Einerseits ist es das Bild einer besseren Welt: eines friedlichen Königreichs, in dem die ganze Natur in idyllischer Harmonie zusammenlebt. Andrerseits ist es einfach nur ein Bild: eine komplexe Farbkomposition auf Leinwand und damit auch Teil eines komplexen Dialogs mit der Geschichte des Mediums. Es ist ein dauerndes Hin und Her zwischen dem Schaffen einer Bildwelt und dem Akt des Malens selbst. Damit das Bild gelingt, muss eine gewisse Harmonie erreicht werden, die beide Elemente einschliesst.

Und Harmonie ist in der Tat das Thema des Bildes. Sie liefert das Motiv: Selbst wenn ein Affe nach einem Schmetterling greift, wirkt das eher verspielt als aggressiv. Dasselbe Thema bestimmt auch den Aufbau der Komposition, in der jedes Tier eine gewisse Unabhängigkeit besitzt: Keines dominiert. Die grössten Tiere – ein Affe und ein Bär – haben sich diskret hinter einen Baum zurückgezogen. Die Bäume selbst sind so über die Leinwand verteilt, dass sie an den Seiten über den Bildrand hinausreichen, während ein einzelner, seltsam gekrümmter Stamm in den relativ leeren Raum rechts oben hineinragt. Leerer Raum hat denselben Stellenwert wie ausge-

RUSSEL FERGUSON ist Chefkurator und stellvertretender Direktor für Ausstellungen und Programmgestaltung am UCLA Hammer Museum in Los Angeles. Er bereitet eine Gesamtschau von Christian Marclays Werk vor, die im Sommer 2003 im Hammer-Museum eröffnet werden soll.

füllter. Das dichte Geflecht der sich kreuzenden Tierblicke veranlasst auch den Betrachter, seinen Blick über die riesige Leinwand schweifen zu lassen. Die Landschaft, in der die Aktivitäten stattfinden, ist zwar mehrfach unterteilt, bleibt aber trotzdem erstaunlich einheitlich. Owens arbeitet mit anscheinend nicht modulierten Farbfeldern, die sich dennoch zu einem überzeugend tief wirkenden Raum auflösen, der von überraschenden Ereignissen akzentuiert wird.

Wenn Owens im Atelier nicht malt, sondern sich erst darauf vorbereitet, denkt sie oft über die Lösungen nach, die andere Künstler für dieselben Probleme gefunden haben, mit denen sie sich konfrontiert sieht. In jüngster Zeit fand sie Inspiration in Tiepolos *Tasso-Zyklus* (1743–45) im Chicagoer Art Institute, nicht nur wegen der überwältigend reichen Farbpalette der Gemälde, sondern auch wegen der abrupten Wechsel der Tonwerte und der scheinbar isolierten Passagen, die die Komposition gleichzeitig aufbrechen und zusammenhalten. Von diesen Gemälden hat sie gelernt, den Hinter-, Mittel- und Vordergrund eines Bildes sowohl als zusammengehörige wie auch als potenziell für sich stehende Teile zu sehen.

Die Arbeit beginnt mit Zeichnungen, traditionellen Zeichnungen und auch Collagen. Diese können auch eingescannt und mit Photoshop bearbeitet werden, um den richtigen Massstab für die unterschiedlichen Elemente zu finden. Auch mit Farben wird experimentiert. Manchmal ist die ganze Zeichnung gemäss Owens' ganz persönlicher Farbskala mit Zahlen bedeckt und sieht aus wie eine Malvorlage mit nummerierten Farbfeldern für ein *painting by numbers*. Für das neue grosse Bild fertigte Owens einen Entwurf in Originalgrösse an, den sie jedoch nicht durchpauste. Stattdessen schob sie ihn während der Arbeit vor, manchmal auch hinter dem Bild hin und her. In vielerlei Hinsicht erinnert diese innige, taktile Beziehung zwischen Skizze und fertigem Bild an de Koonings Verwendung seiner Skizzen beim Überarbeiten und Korrigieren der auf der Leinwand im Entstehen begriffenen Komposition.

Auf die Zeichnungen folgen verschiedene Studien auf Leinwand, die entweder eine Farbkombination oder ein bestimmtes Motiv der geplanten Komposition untersuchen. Mindestens so wichtig aber ist, dass diese Studien den Arbeitsbeginn auf der grossen Leinwand hinauszögern, der einen solchen langsamen Spannungsaufbau voraussetzt. Diese ganzen Verzögerungen, sagt Owens, sind wie «eine List des Gehirns, die einem das Gefühl gibt, dass nichts mehr schief gehen kann. Sie führen auch eine gewisse Erschöpfung herbei, die erst die Umsetzung erlaubt. Wenn ich mich direkt an die Arbeit mache, bin ich zu befangen.» Vor Beginn der Arbeit an einem so grossen Bild liegt «ein ganzer Monat verstörten Herumflippens, aber auch der freudigen Erwartung».

Auf diesen geistigen Prozess folgen ganz konkrete Vorbereitungen, die sowohl praktischen wie rituellen Charakter haben. Owens mischt enorme Farbmengen – Variationen in Pompejanischrot, Italian Pink – und füllt damit Dutzende von Lasagne-Schalen aus Alufolie, die sie als Paletten verwendet. «Es ist, als würde man die Motoren voll durchstarten, sich irgendwie aufputschen», meint sie, obwohl es auch vorkommen kann, dass «man den richtigen Augenblick für ein Bild verpasst.» Wie sonst im Leben geht es auch hier immer um den richtigen Moment.

Sportler haben oft komplizierte Rituale, die sie vor dem Wettkampf durchspielen müssen. Diese dienen nicht nur dazu, abergläubische Ängste zu beschwichtigen, sondern beruhigen auch die Nerven und machen den Kopf frei, damit die Leistung im entscheidenden Augenblick nicht durch zu viel bewusste Anstrengung behindert wird. Paradoxerweise kann dieser Zustand nur durch jahrelanges mühsames Training erreicht werden. Für Owens sind die Verstörung und die konkreten Vorbereitungen Stadien, die sie durchlaufen muss, um den Punkt zu erreichen, an dem sie sich zuversichtlich an die Arbeit machen kann, in einem Bereich, in dem es «kein ‹gut› oder ‹böse› gibt». Doch ihr sich in den Akt des Malens Hineinsteigern unterscheidet sich grundsätzlich von Harold Rosenbergs berühmter Formulierung aus den 50er Jahren, wonach die Leinwand «eine Arena» sei, «in der es zu agieren gilt», dieser Hymne an die unberechenbare Inspiration, die «in den Muskeln des Malers und dem cremefarbenen Meer, in das er abtaucht» gefunden werden müsse.[2] Für Owens ist die Leinwand keine Kampfarena. Ihre

LAURA OWENS, UNTITLED, 2001, watercolor, tissue paper, and felt on paper, 7 x 10" /
Wasserfarbe, Seidenpapier und Filz auf Papier, 17,8 x 25,4 cm.

LAURA OWENS, UNTITLED, 1997, oil and acrylic on canvas, 49¾ x 45½" / OHNE TITEL, Öl und Acryl auf Leinwand, 126,4 x 115,6 cm.

LAURA OWENS, UNTITLED, 2002, oil and acrylic on linen, 54 x 48" / OHNE TITEL, Öl und Acryl auf Leinen, 137,2 x 122 cm.

(PHOTO: DOUGLAS M. PARKER STUDIO)

Vorbereitungen haben vielmehr den Zweck, sie mit einem Geist zielgerichteter Ruhe zu erfüllen.

Die erste entscheidende Markierung auf einer weissen Leinwand schlägt sofort zu Buche und bestimmt jede weitere Entwicklung, die das Bild durchmacht. Aber Owens benutzt nicht mehr die weisse oder cremefarbene Leinwand, die seit der *action painting*-Ära die Norm war. Sie hat sich vielmehr auf dunkelbraune Leinwand als Untergrund verlegt. Wie die alten Meister arbeitet sie sich langsam vom Dunkel ins Licht.

Auf der Leinwand deckte sie zunächst mit Abdeckband die Umrisse der kleineren Bäume und Zweige ab. Dann malte sie das erste Bild: den Affen, hingepinselt in dunkler, wasserlöslicher Tusche. Indem sie die Leinwand vor dem Auftragen der Tinte befeuchtet, erreicht sie den gewünschten weichen, pelzigen Umriss. Inzwischen malt sie schon seit drei Jahren Affen. Ihr Vorbild ist ein anonymer chinesischer Meister aus dem elften Jahrhundert, auch der Gibbon-Meister genannt, der vor allem durch sein Bild AFFEN IN EINEM MISPELBAUM berühmt wurde, eine grosse hängende Rolle im Besitz des Palastmuseums in Taipei. Die chinesische Malerei bedeutet Owens offensichtlich viel, nicht nur was einzelne Motive wie die Affen angeht, sondern auch wegen ihrer Eigenschaft, Tiefe aus der Fläche entstehen zu lassen, und weil sie eine Alternative zur Perspektivenlehre der abendländischen Malerei bietet.

In der nächsten Phase wurden Acrylfarben in starker Verdünnung aufgetragen: Grün und Braun für die Erde, Dunkelblau und Weiss für den Himmel. Die Wolken wurden lose abgedeckt und eine helle Blauschicht aufgetragen. Für den Fluss darunter nahm sie ein Blau mit etwas mehr Grün darin. Die Kaninchen, der Bär und die Eichhörnchen wurden in Acryl gemalt. Dann deckte sie den Affen ab und überzog alles bis dahin Entstandene mit einer transparenten Mattschicht.

Nachdem diese Zwischenschicht getrocknet war, wurden mit Hilfe einer Papierschablone die grösseren Bäume ins Bild gesetzt. Dafür schichtete sie bis zu zwanzig hauchdünne Lagen Kalkgrund übereinander, die vor jedem neuen Auftrag wieder aufgeraut wurden. Darauf wurden sie mit normaler Dispersion bemalt; Owens hatte ungefähr zehn verschiedene Farbtöne gemischt und mit Floetrol verdünnt, was die Farbe geschmeidiger macht und langsamer trocknen lässt. Die wässrige Dispersion wurde dennoch rasch, in nur rund dreissig Minuten auf den trockenen Kalkgrund aufgetragen, der Rest der Leinwand war abgedeckt. Dann fügte Owens in Öl die kleineren Affen und noch ein paar Eichhörnchen, Schildkröten und Schmetterlinge hinzu. Und – eher ungewöhnlich bei Owens – die Schmetterlinge wurden vier bis fünf Mal übermalt, um das Bild auszubalancieren. Gleichzeitig ging sie noch einmal mit Ölfarbe über die ganze Bildfläche, etwas dünner in den Landschaftspartien, kräftiger bei bestimmten Einzelheiten. Dabei kamen auch die meisten Blumen hinzu, und die Arbeit war nun beinahe vollständig.

Wenn Owens malt, greift sie unentwegt auf ihre Zeichnungen und Studien zurück, aber auch auf ihre ursprüngliche Vorstellung des fertigen Bildes. Manchmal landen Teile der ursprünglichen Vorstellung auch an einem ganz anderen Ort, «wie wenn man einen Traum erzählt und dabei den Faden verliert». Zu Beginn der Arbeit hatte sie eine Art Rousseauschen Dschungel vor Augen, aber, so Owens, «dann wurde daraus eher eine französische Landschaft».

Die Spielkarten am unteren Rand in der Mitte wurden zuletzt hinzugefügt, um den Vordergrund zu halten, weil alles plötzlich zu ausgeglichen, zu harmonisch erschien. Aber selbst nach einer so gründlichen Vorbereitung und so intensiver Arbeit an der Leinwand bleibt offenbar noch genügend Spielraum für Spontaneität und sogar für den Zufall.

(Übersetzung: Goridis/Parker)

1) Sofern nicht anders vermerkt, stammen die Zitate aus einer Unterhaltung mit Owens, die am 8. April 2002 in ihrem Atelier stattfand.

2) Harald Rosenberg, «The American Action Painters», in: *The Tradition of the New,* New York, McGraw Hill, 1952, S. 25.

LAURA OWENS, UNTITLED, 1998, acrylic on canvas, 66 x 72" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 168 x 183 cm.

LAURA OWENS, UNTITLED, 1997, acrylic, oil, and modeling paste on canvas, 96 x 120" / OHNE TITEL, Acryl, Öl und Modellierpaste auf Leinwand, 244 x 305 cm.

MONKEY MAN KILLER

BENJAMIN WEISSMAN

High anxiety sweeps through the hamlet of Frost Heave as the Monkey Man killer claimed another victim, this time a postman, who was found impaled on one of his ski poles, mail satchel strapped to his back, no letter disturbed, three claw marks streaked across his frightened frozen face, a bloody carrier indeed. A modest pile of cash, not enough to really change one's life, but a decent amount to make days and nights pass with greater ease, is being offered by the police to the citizen who supplies info leading to capture.

I was reading the newspaper on the green tongue, our L-shaped sectional couch that has absorbed many years of coffee, whiskey, mango puree, drool, dog ass, kimchee, a sampling of some of the best music ever recorded, leaky ball point pens and a porcupine quill. And then it happened: my roommate, Dan, appeared out of nowhere. First no sign of life and then, abracadabra, twitchy itchy Dan, dressed head to toe in black Carhartt, eyes blackened with baseball makeup but no league games scheduled in winter with snow covering the ground like thick cake frosting.

Fleeing the notorious Monkey Man killer who swung from a vine above the Fountain of the Bashful Explorer, a bride and her sisters plus one aunt ran with flowers in their hair down a steep flight of stairs. The groom, trailing his future wife by only a few steps, suffered greatly for his slower feet by tripping on a fallen scarf, losing his balance, tumbling down a hundred stairs, striking his head numerous times. Similar sadness occurred when a Frost Heave baker, fearing attack, jumped to his death from the roof of his bakery. Lonely, yeasty dough rose without the powerful kneading hands of its maker as police detectives scoured the white, flour filled area for clues.

He made wicked buttermilk donuts. Maybe if I comfort his sexy slutty daughter at the funeral she will want to have sex with me.

Groups of frustrated men are taking to the streets waving sticks, scissors, swords, tridents and scimitars. Hoping to entice MMK who might very well be an alien from a planet that sneaks glances at Earth, the vigilantes also carry perfectly ripe bananas with a faint streak of green on the skin as bait.

A confident chef turns his back on the flame and multi-tasks, which is why I was grilling onions but wasn't physically in the kitchen.

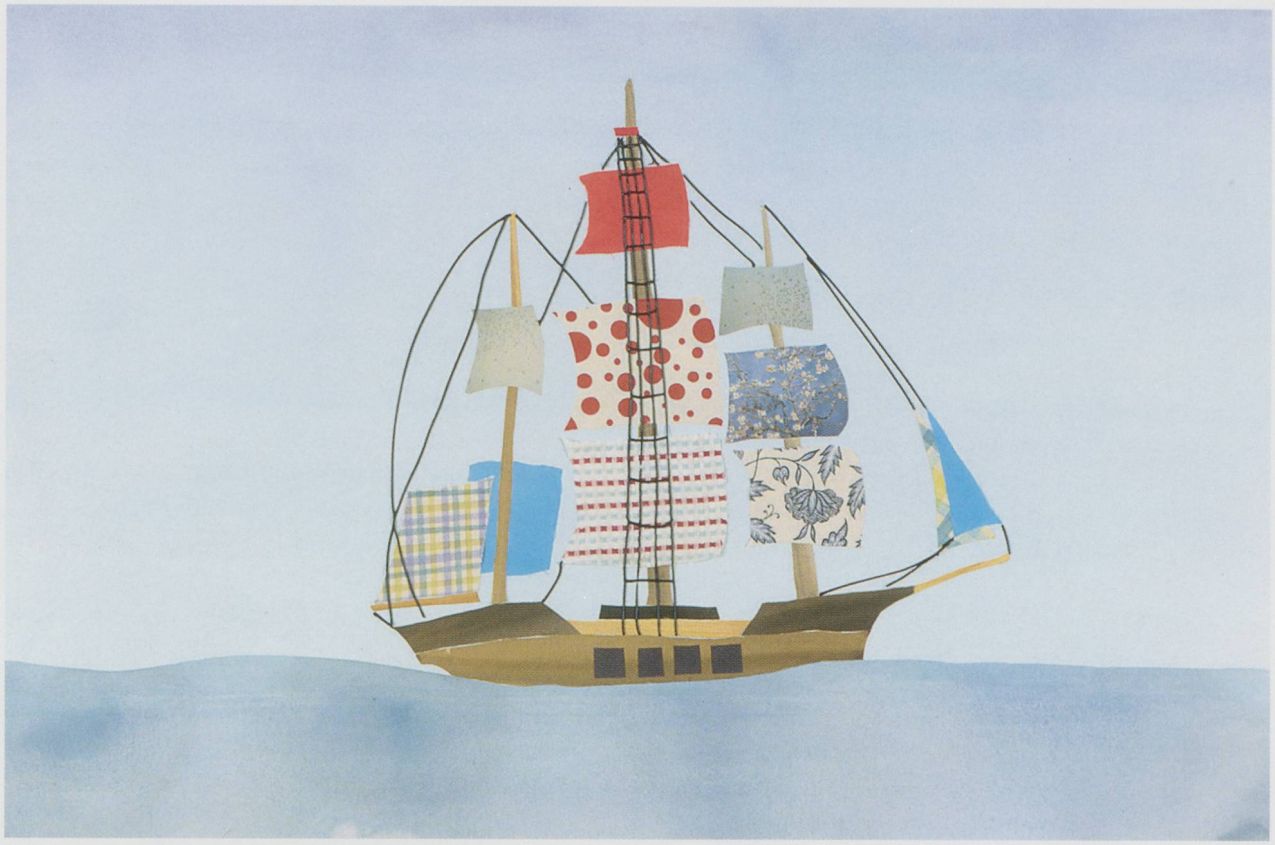
"What are you cooking?" Dan asked, "What are you doing with the onions?"

"Potatoes Lyonnaises," I said.

We're rarely in the same room together because we work different shifts at the same restaurant. We conversed about caramelizing onions, how important it is to allow them time to break down, to be patient and not incessantly stir or flip the translucent 'fellas which look like wiggly worms when tripping on acid, to give them their own private time with the heated

---

BENJAMIN WEISSMAN is the author of *Dear Dead Person* (New York: High Risk Books/Serpent's Tail, 1994). He teaches writing at Art Center College of Design in Pasadena.



LAURA OWENS, UNTITLED 2000, acrylic, watercolor, paper, fabric, collage on paper, 26 x 40½" / OHNE TITEL, Acryl, Wasserfarbe, Papier, Stoff, Collage auf Papier, 66 x 103 cm.

oil to brown in a skillet without distraction; otherwise the eater will not experience the remarkable transformation from harsh, tear-inducing bulb to silky sweet vegetable candy. We tapped knucks on that shared dream. Word to the onion.

I take my dog Leslie, who was born without a fourth leg, out for a walk. She hobbles gracefully on three. Her fur is the color of wet sand. She likes the feel of snow on her paws. When we approach the Fountain of Mystical Formulations I realize I am walking in my sleep, that I have not officially woken up from the previous night's slumber. I say to myself, "Sleepwalker, take yourself home now," but I just stand there. Once the perverse aroma of night blooming jasmine enters my nostrils and my eyes flutter open. Awake, I bear witness to a little gentleman performing an unusual act, but my frozen blood and trembling arms cause temporary inaction on my part. Was the little gentleman Dan?

The Monkey Man has three buttons on its chest. One makes it turn into a monkey, the second gives it extra strength, and the third makes it invisible. When he touches a locked door, it falls off and breaks.

Dan and I first bonded over the divinely inspired bouillabaisse, and how it was originally brought by angels to the Three Marys when they were shipwrecked on the bleak shores of the Camargue. We know our bouillabaisse sucks because our lame ass frozen rock fish lacks the high gelatin content necessary in creating that slightly cloudy look not to mention all the microscopic finny tidbits too small for market.

Some citizens, believing that you can rob the Monkey Man killer of his powers, are standing by ready to throw water on his chest. The creature's motherboard heart, concealed beneath its thick black coat of hair, gets short-circuited by liquid. Nonetheless, it is springtime and showy butterflies are on display, floating from flower to flower in an effort never to forget their previous lives as caterpillars. The police struggle with their homicidal instincts suggesting that we all shoot MMK on sight. This of course has led to mistakes.

I punched my mechanic in the neck thinking he was Monkey Man. He fell to the snow and cried out for help. I felt very bad but he looked so much like the simian marauder when he rolled out from under my truck. So terribly hairy, wearing black greasy clothes.

It is Sunday, snowflakes falling gently from the sky, a day to chill on the green tongue, alternate bong hits, and watch *The Naked Chef* on the food channel.

"Dude," I say, "did you know that a chef's hat is called a toque?"

"What do you mean, liar?" Dan reaches into his crotch, peers inside, and begins to scratch.

"I mean that the classic chef's hat was invented by French stoners who were toking burly weed and they named their big hat the toque."

Without warning Dan lunges at me. I receive minor abrasions. Fearing infection I walk through snow and visit my doctor who offers me an overly priced rabies shot, which I refuse. I opt for the modest tetanus shot.

Some people say MMK is painted silver; others have stated that he dresses all in white and is covered with bandages like a mummy. Only his bulging eyes are visible. Sometimes he wears safety goggles. There are also Monkey Man copy cats who don monkey masks and take advantage of the "fear-psychosis" of citizens so they may scuffle and loot.

My doctor described the maniac's mind to me: MMK, he said, is probably suffering from frustrations. He continued to freely espouse that the sufferer takes on a role that allows him to exercise control over people who would otherwise treat him as a failure. No one wants to touch him.

Then there was the poor little girl who was beaten because residents said that the devilish soul of a Monkey Man had inverted her body. She appeared upside down, bouncing on her head.

The phone rings. I answer. A halting voice on the other end. Dan's Hungarian love interest. Her name is very similar to o n i o n, but without the consonants. Before I have a chance to communicate a warm greeting Dan grabs the phone from me, turns his back and emits an "ooh ooh," then waits and laughs when he hears her make the same primal sound, i.e., their not so secret monkey code. Dan's incisors come to fine points. My teeth are all rounded for softer foods: oatmeal, ice cream, and éclairs. His teeth are for removing bottle caps. He and his insect-eating girlfriend make a date to go bouldering. I've seen Oouioo pull down fir branches and snack on pine needles. Dan drops the phone. Conversation done. He leaps into a handstand possession, his hairy toes wiggling freely. I have seen him draw pictures of Mary and the Baby Jesus with those long-fingered feet.

"Save some potatoes for me, dude," he says, and then vanishes in an unexplained manner. Suddenly there is a fire in the kitchen, oh no, the onions, followed by an explosion. I fly through the air and I land on my head on the street but when I right myself, I am happy to find nothing broken.

A bicycle rolls by. A projectile hits our front door. The Sunday paper.

The headline mirrors my exact thoughts: *HOW DO YOU KNOW WHEN TO BLOW THE WHISTLE?*

DER MONKEY-MAN-KILLER

BENJAMIN WEISSMAN

Entsetzen macht sich breit im Weiler Frost Heave. Der Monkey-Man-Killer hat wieder zugeschlagen. Diesmal ist das Opfer ein Briefträger, man hat ihn auf einem seiner Skistöcke aufgespiesst gefunden, seine Umhängetasche auf dem Rücken festgeschnallt, die Briefe darin unangetastet, und quer über seinem angstverzerrten, steif gefrorenen Gesicht drei blutige Krallenspuren. Ein echt blutiger Bote. Für nützliche Hinweise, die zur Ergreifung des Täters führen, setzt die Polizei eine kleinere Geldsumme aus, die zwar nicht ausreicht, um ein neues Leben anzufangen, aber immerhin so gross ist, dass man sich seine Tage und Nächte angenehmer gestalten könnte.

Ich las Zeitung auf unserer grünen Zunge, einem L-förmigen Couch-Element, das im Lauf der Jahre Unmengen an Kaffee, Whisky, Mangopüree, Speichel, Hundearsch, Kimtschi, eine Auswahl der besten Musik, die je aufgenommen wurde, schmierende Kugelschreiber und den Stachel eines Stachelschweins absorbiert hat. Da passierte es, mein Mitbewohner Dan tauchte plötzlich aus dem Nichts auf. Zuerst kein Lebenszeichen weit und breit, und dann, Abrakadabra, superduper Dan, von Kopf bis Fuss in schwarzer Arbeitskluft und mit schwarzen Baseball-Markierungen unter den Augen, obwohl im Winter, wenn der Schnee den Boden wie eine dicke Schicht Zuckerguss bedeckt, gar keine Ligaspiele stattfinden.

In wilder Flucht vor dem berüchtigten Monkey-Man-Killer, der sich an einer Liane vom Brunnen des Schüchternen Entdeckungsreisenden herunterschwang, rannte eine Braut mit ihren Schwestern und einer Tante mit Blumen im Haar die steilen Stufen einer Treppe hinunter. Der Bräutigam, der nur wenige Schritte hinter seiner zukünftigen Frau herlief, musste seine Langsamkeit schwer büssen: Er rutschte auf einem zu Boden geglittenen Schal aus, verlor das Gleichgewicht, stürzte hundert Treppenstufen hinunter und schlug dabei mehrmals mit dem Kopf auf. Nicht besser erging es einem Bäcker aus Frost Heave, als er aus Angst angefallen zu werden vom Dach seiner Bäckerei in den Tod sprang. Der einsam gärende Hefeteig ging ohne das kraftvolle Kneten der Bäckerhände auf, während Detektive der Kriminalpolizei das weisse, mehlstiebende Grundstück nach Indizien absuchten.

Er machte verteufelt gute Buttermilch-Donuts. Wer weiss, vielleicht geht seine Tochter, eine verdammt heisse Schlampe, mit mir ins Bett, wenn ich mich auf der Beerdigung ein bisschen um sie kümmere.

BENJAMIN WEISSMAN ist der Autor von *Dear Dead Person* (High Risk Books/Serpent's Tail, New York 1994). Er unterrichtet kreatives Schreiben am Art Center College of Design in Pasadena.

LAURA OWENS, UNTITLED, 2001, watercolor, pencil, and collage on paper, 10 1/4 x 7" / OHNE TITEL, Wasserfarbe, Farbstift und Collage auf Papier, 26 x 17,8 cm.

Frustrierte Männer strömen auf die Strasse und fuchteln mit Stöcken, Scheren, Schwertern, Dreizacken und Krummsäbeln herum. Als Köder hat die Bürgerwehr auch noch reife Bananen mit einem blassgrünen Streifen auf der Schale mitgebracht, um den MMK anzulocken; vielleicht ist er ja ein Ausserirdischer von einem Stern, auf dem man mit der Erde liebäugelt.

Ein selbstbewusster Koch dreht der Kochplatte und dem multifunktionalen Herd auch mal den Rücken zu; das machte es möglich, dass ich dabei war, Zwiebeln zu rösten, obwohl ich selbst nicht in der Küche war.

«Was kochst du?», fragte Dan. «Was machst du mit den Zwiebeln?»

«Pommes Lyonnaises», sagte ich.

Wir sind selten zusammen im gleichen Raum, da wir im Restaurant nicht in derselben Schicht arbeiten. Wir unterhielten uns über das Karamelisieren von Zwiebeln, darüber, wie wichtig es ist, ihnen beim Andämpfen genügend Zeit zu lassen, dass man geduldig sein muss und die glasigen Dinger, die sich winden wie Würmer in Säure, nicht ständig umrühren oder wenden darf, sondern sie im heissen Öl in Ruhe lassen muss, damit sie in der Pfanne ungehindert Farbe annehmen können. Andernfalls wird der Gast diese erstaunliche Verwandlung der scharfen, beissenden Zwiebel in ein süsses, seidenweiches Gemüsebonbon nicht erleben können. Wir gönnten uns einen kurzen Schlagabtausch zu diesem gemeinsamen Traum. Lasst Zwiebeln sprechen.

Ich führe meine Hündin Leslie spazieren, die ohne viertes Bein geboren wurde. Graziös hoppelt sie auf ihren drei Beinen herum. Ihr Fell hat die Farbe von nassem Sand. Sie mag das Gefühl von Schnee an den Pfoten. Als wir beim Brunnen der Zauberformeln ankommen, merke ich, dass ich schlafwandle, dass ich eigentlich seit letzter Nacht noch nicht aufgewacht bin. Ich sage mir: «Schlafwandler, geh jetzt nach Hause», aber ich bleibe einfach stehen. Bis mir der perverse Duft des nächtlich blühenden Jasmins in die Nase steigt und mich die Augen aufschlagen lässt. Kaum wach geworden werde ich Zeuge der merkwürdigen Handlung eines kleinen Herrn, aber mein stockendes Blut und meine zitternden Arme lassen mich tatenlos zuschauen. War der kleine Herr Dan?

Der Monkey-Man hat drei Knöpfe auf der Brust. Der erste verwandelt ihn in einen Affen, der zweite verleiht ihm Riesenkräfte und der dritte lässt ihn unsichtbar werden. Eine verriegelte Tür braucht er nur zu berühren, schon fällt sie berstend aus den Angeln.

Dan und ich haben erstmals über der Bouillabaisse, diesem Geschenk des Himmels, zueinander gefunden: Sie wurde ja ursprünglich von Engeln zu den an den verlassenen Gestaden der Camargue gestrandeten drei Marien gebracht. Wir wissen natürlich, dass unsere Bouillabaisse zu wünschen übrig lässt, weil der fade, gefrorene Kabeljau nicht den für das wolkige Aussehen der Suppe wichtigen Gelatinegehalt aufweist, vom Fehlen der mikroskopischen, für den Markt viel zu kleinen Delikatessfischchen ganz zu schweigen.

Ein paar Bürger, die glauben, man könnte den Monkey-Man-Killer seiner Kräfte berauben, lauern darauf, ihm Wasser auf die Brust zu schütten. Das hätte einen Kurzschluss in der unter dem dichten schwarzen Pelz verborgenen Schaltzentrale der Kreatur zur Folge. Trotz allem ist es Frühling und man sieht prächtige Schmetterlinge von Blüte zu Blüte gaukeln, immer bemüht, ihr früheres Raupendasein nicht zu vergessen. Die Polizei hat mit Mordgelüsten zu kämpfen und schlägt vor, wir alle sollten auf den MMK schiessen, sobald er sich blicken lässt. Das führte natürlich zu Missverständnissen.

Ich versetzte meinem Mechaniker einen Schlag ins Genick, weil ich ihn für Monkey-Man hielt. Er fiel in den Schnee und schrie um Hilfe. Es war mir gar nicht recht, aber für einen Moment hatte er tatsächlich wie dieser marodierende Affe ausgesehen, als er total behaart in seiner schwarzen, ölverschmierten Kluft unter meinem Kleinlaster hervorschoss.

Es ist Sonntag. Schneeflocken rieseln leise vom Himmel, ein Tag, um auf der grünen Zunge zu entspannen, den Joint kreisen zu lassen und sich auf dem Gourmetkanal *The Naked Chef* reinzuziehen.

«Mensch», sage ich, «hast du gewusst, dass eine Kochmütze *toque* heisst?»
«Was erzählst du da, du Lügenmaul?» Dan greift sich in den Schritt, schaut in seine Hose und beginnt sich zu kratzen.

«Ich sage, dass die klassische Kochmütze von französischen Kiffern erfunden wurde, die sich mit Killergras bedröhnten und ihre Riesentüten *toques* nannten.»

Ohne Vorwarnung holt Dan aus. Ich trage ein paar Schrammen davon und stapfe aus Angst vor einer Infektion durch den Schnee zu meinem Arzt, der mir eine viel zu teure Spritze gegen Tollwut verpassen will. Ich winke ab und entscheide mich für die billigere Tetanusspritze.

Manche behaupten, der MMK sei silbern bemalt, andere sagen, er sei ganz in Weiss gekleidet und wie eine Mumie in Bandagen eingewickelt. Zu sehen sind nur seine hervorquellenden Augen. Gelegentlich trägt er auch eine Schutzbrille. Es gibt eine ganze Reihe von Trittbrettfahrern, die sich Affenmasken aufsetzen und die allgemeine «Angstpsychose» zum Raufen und Plündern ausnützen.

Mein Arzt hat mir die geistige Verfassung dieses Irren erklärt: Der MMK sei wahrscheinlich hochgradig frustriert, und – so fabulierte er weiter – einer der leide, lege sich gern eine Rolle zu, die es ihm erlaube, andere Menschen unter seine Kontrolle zu bringen, Menschen, die ihn sonst als Versager betrachten würden. Niemand will mit ihm zu tun haben.

Dann war da noch dieses arme kleine Mädchen, das verprügelt wurde, weil die Hausbewohner behaupteten, dass die vom Teufel besessene Seele eines Affenmenschen ihren Körper auf den Kopf gestellt habe. Man sah sie nämlich immer nur auf dem Kopf herumhüpfen.

Das Telefon klingelt. Ich nehme ab. Eine stockende Stimme am anderen Ende. Dans ungarische Flamme. Ihr Name klingt wie «Onion» (Zwiebel), aber ohne Konsonanten. Bevor ich ein paar herzliche Worte zur Begrüssung mit ihr tauschen kann, entreisst mir Dan das Telefon, dreht mir den Rücken zu und stösst ein «Uuhuuh» aus, dann wartet er und lacht, als er denselben Urlaut in ihrem ganz und gar nicht geheimen Affencode, von ihr hört. Dans Schneidezähne laufen spitz zu. Meine Zähne sind dagegen durch das weiche Essen, das ich zu mir nehme – Haferschleim, Eiscrème und Liebesknochen –, gleichmässig abgerundet. Er kann mit den seinen sogar Flaschen öffnen. Er und seine Insekten essende Freundin verabreden sich zum Felsenklettern. Ich habe schon erlebt, wie Oioo die Zweige von Kieferbäumen herunterzog, um sich an den Nadeln zu verlustieren. Dan lässt den Hörer fallen. Das Gespräch ist beendet. Er macht einen Handstand und wackelt hemmungslos mit seinen haarigen Zehen. Ich hab auch schon gesehen, wie er mit diesen langen Zehen Bilder von Maria und dem Jesuskind gemalt hat.

«Heb ein paar Kartoffeln für mich auf, Alter», sagt er und verschwindet auf unerklärliche Weise. Jetzt brennt es plötzlich in der Küche – nicht doch, die Zwiebeln! –, dann folgt eine Explosion. Ich fliege durch die Luft und lande kopfüber auf der Strasse, doch als ich mich wieder aufrichte, stelle ich fest, dass ich mir zum Glück nichts gebrochen habe.

Ein Fahrrad rollt vorbei. Ein Projektil schlägt gegen unsere Haustür. Die Sonntagszeitung.

Die Schlagzeile sagt genau, was ich denke: *WOHER WEISS MAN, WANN ABPFEIFEN?*

(Übersetzung: Goridis/Parker)

LAURA OWENS, UNTITLED, 2001, watercolor, felt, photo, collage on paper, 12 x 9½" / OHNE TITEL, Wasserfarbe, Filz, Photo, Collage auf Papier, 30,5 x 24 cm.

From my Junkyard to Yours

MUNGO THOMSON

I met Laura Owens and her work at the same time, at a show she had at ACME Gallery in Los Angeles in 1998. The exhibition was a nearly empty, nearly white space with a few nearly empty, nearly white canvases hovering around the edges of the room. The paintings (landscapes, more or less) had been installed so as to echo the scale and atmosphere of the gallery. They lurked around corners and hugged the walls as if they were hiding. The largest painting was one of the walls—built to fit snugly, and stretched, gessoed, and painted (a little) on site.

Each painting in the exhibition was itself a wall-like support for a few speedy pencil marks, stretches of monochrome, passages of stain and dry brushwork, airbrush, and knifed-on smears, that here cohered into a yellow tree, and there into moonlit clouds that might have been an undersea scene. The mood of the work was somewhere between referential and reverential; between Lichtenstein's Chinese landscape paintings and Chinese landscape painting. They displayed a deliberated-upon spontaneity and a (masterful) flaunting of non-mastery that felt democratic rather than bratty.

The work was very aware of its own existence. Its self-consciousness suggested an acute presence in the making, and seemed to recommend an acute presence in the viewing. The show demonstrated an interest in issues of immersion and phenomenology common to the history of L.A. art, but it was also comic—ultimately the paintings called attention to the whole way out endeavor of producing such immense objects to generate such slight effects. Laura later told me that she had been "out of ideas," so she let the exact dimensions of the gallery determine the size of her paintings and proceeded from there, making picture windows for ACME.

Later I was at a dinner where people were talking about the show and I wasn't sure we'd seen the same show at all. I felt like I had been inside some kind of decorative Michael Asher. They discussed it as a straightforward exhibition of paintings, holding it to the kind of "Art" standard (think Janson's) that in my view the show was deliberately tweaking. The canvases were so contingent on the space that you couldn't talk about one without the other, and I

MUNGO THOMSON is an artist working and living in Los Angeles.

LAURA OWENS, UNTITLED, 1999, acrylic and oil on canvas, 122 x 102" / OHNE TITEL, Acryl und Öl auf Leinwand, 310 x 259 cm.

LAURA OWENS, UNTITLED, 1997, oil and acrylic on canvas, 96 x 120" / OHNE TITEL, Öl und Acryl auf Leinwand, 244 x 305 cm.

loved this about the work: it was anecdotal and expansive; it didn't stop at its edges. Here was the private mania of painting with a sociable side, addressing the specific circumstances of its production and display.

As time wore on and we became friends, I became familiar with Laura's special relationship to popular principles of "Art" and their role in her practice. Not long after the ACME show, after doing a weary round of studio visits at an art school, she told me, "The best stuff doesn't look like art." Not long after that, when I was installing my own show up the road, she told me, "Don't be afraid of it looking too much like art." What these contradicting kernels of wisdom demonstrate is that, to Laura's (very West Coast third eye) way of seeing things, "Art" can be abandoned or embraced, but should never be cause for apprehension; for all the deliberation I see in her work, there remains above all a will for adventure (since it's all a path to discovery anyway, and each work makes way for the next and we create the world in every moment, and as you dream, so shall it be).

To me the work is a farcical representation, rendered with pathological sincerity, of what art is supposed to look like. All the cues are present to signal "painting": if the raw materials of the medium aren't being trotted out—unpainted canvas and pigment straight from the tube—then the historical record is being used as raw material. Clichés abound in Laura's paintings; allusions to the traditions and archetypes of Modernist abstraction, landscape, figuration, assemblage, the romantic, the maritime, and the postmodern, all figure in. The work seems to want to see how deeply the tropes of painting, and of looking at paintings, have been culturally absorbed; how well-traveled the path is from original to standard to generic. Laura's work stirs the idea of art that perches like a gargoyle in the collective unconscious (literally a gargoyle: it must look like a composite of Michelangelo's DAVID, Van Gogh's SELF-PORTRAIT WITH EAR BANDAGE, and the horse in Picasso's GUERNICA). For me the paintings recall the junkyard in my own brain where all of the how-to books, museum posters, and thrift-store paintings I've ever looked at have been dumped. (And they don't just recall specific articles in the junkyard, they recall the junkyard.) Still, for all the jadedness I read into the work, it seems enormously invested in getting past my own. That's where the pathological sincerity comes in. Laura goes to great lengths to deliver the perfect "painting," preferably outside of quotation marks.

With all the open-ended practices out there, I think it's hard to make open-ended paintings (I mean the edges are right there), but Laura manages it by diversifying: one painting rarely follows logically upon the last, except by a logic of inclusiveness and eclecticism. This is painting that's not only self-conscious, but conscious of its surroundings, right down to the wall that it's on and the room that it's in. This is the condition and the conundrum of Laura's practice—intense reverence for the histories and conventions of the production and display of paintings on the one hand, toying with them on the other hand, and the explicit transformation of this conversation into content: How to make a painting now? What to do with it? and even, What's the point? Not as in, Is painting dead?—something that would never occur

LAURA OWENS, UNTITLED, 2000, acrylic and oil on canvas, 110 x 72" / OHNE TITEL, Acryl und Öl auf Leinwand, 280 x 183 cm.

to her—but as in: Why do anything, given the nature of the work of art in the age of mechanical reproduction and the march of the culture industry and other paralyzing considerations ad infinitum, not to mention the looming presence of war and other major bummers? Is a painting capable of redeeming any of that? (Laura calls me up from time to time to ask things like, "Can we start a revolution?")

Ultimately the art that I care about in Los Angeles is given to consider the physical, social, and existential conditions of its own existence. It tends to be

LAURA OWENS, UNTITLED, 1998, acrylic on canvas, 20 x 17½" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 50,8 x 44,5 cm.

conversational and suggestive and to wear its doubts outright. It displays a certain nihilistic utopianism and is comfortable with oxymorons. It's not the kitsch and fiberglass of a dystopic Disneyland, but the spaced-out rigor of spending the day in the garden. It is interested in the bright light and negative space that is everywhere here and yet difficult to locate, and in prying out of the ether (now smog) some of the humor and pathos that was floated up there by Bas Jan Ader and John Baldessari circa 1970 (the year Laura was born).

Laura's work has a feel for the f e e l of this negative space. Her paintings soak up and reflect the atmosphere of L.A.—that of relationships (romantic, collegial, professional); thick hazes and cartoonish sunsets; glass skyscrapers peeking over hills; yoga classes and self-realization seminars; building gardens of eucalyptus, palm, and bonsai trees (all non-native); metallic paint-jobs and restaurant aquariums; computer, TV, and movie screens; going to galleries and going to the park; and numerous fantasies of enlightenment, of ships sailing and cherry branches groping the moon. But further, an atmosphere of the permissive and inclusive, of "whatever" and "okay" and the up-for-anything pervades her practice, as it does this city. Laura's work seizes all the tropes of both painting and living in L.A., all the ups and downs of working and being here—trying to do something new, or failing that, interesting, or failing that, amusing; one day following the next like an exact copy (if a luminous one)—and twists these ambivalences into virtues. All these divergent experiences under one endless blue canopy, and a painting for every experience.

LAURA OWENS, UNTITLED, 2000, acrylic, oil, and watercolor on canvas, 96 x 84" / OHNE TITEL, Acryl, Öl und Wasserfarbe auf Leinwand, 244 x 213,4 cm.

Von meinem Schrotthaufen zu deinem eigenen

MUNGO THOMSON

Ich lernte Laura Owens und ihr Werk gleichzeitig kennen, und zwar anlässlich ihrer Ausstellung in der ACME Gallery in Los Angeles 1998. Die Ausstellung bestand aus einem beinah leeren, beinah weissen Raum mit ein paar wenigen beinah leeren, beinah weissen, am Rand des Raumes schwebenden Leinwänden. Die Bilder (mehr oder weniger alles Landschaften) waren so gehängt, dass sie die Grösse und Atmosphäre des Galerieraumes aufnahmen und hervorhoben. Sie lauerten hinter jeder Ecke und drängten sich an die Wand, als wollten sie sich verstecken. Das grösste Bild war eine ganze Wand; es hatte genau die passende Grösse und war an Ort aufgespannt, grundiert und (ein bisschen) bemalt worden.

Jedes der Bilder in dieser Ausstellung war selbst ein wandähnlicher Träger für ein paar flüchtige Bleistiftzeichen, monochrome Partien, Stellen mit Flecken und trockenen Pinselstrichen, Airbrush-Flächen und aufgespachtelte Kleckse, die einmal zu einem gelben Baum zusammenfanden, einmal zu Wolken im Mondlicht; es hätte aber auch eine Unterwasserlandschaft sein können. Die Stimmung in diesen Arbeiten schillerte zwischen Anspielung und Reverenz; zwischen Lichtensteins chinesischen Landschaftsbildern und Chinesischer Landschaftsmalerei. Sie waren auf wohl überlegte Art spontan und stellten (souverän) die Abwesenheit jeglicher Souveränität zur Schau, was weniger rotzfrech als vielmehr demokratisch wirkte.

Diese Kunst war sich ihrer eigenen Existenz durchaus bewusst. Dieses Selbstbewusste deutete auf eine wache Präsenz während des Entstehungsprozesses und liess auch eine entsprechend wache Präsenz beim Betrachten empfehlenswert erscheinen. Die ganze Ausstellung zeugte von einem Interesse für die Fragen des «sich in etwas Versenkens» und der Phänomenologie, die in der Geschichte der Kunst von Los Angeles geläufig sind. Aber sie hatte auch eine komische Seite; schliesslich lenkten die Bilder die Aufmerksamkeit auf das aufwändige Unterfangen, derart grosse Objekte herzustellen, um so unmerkliche Effekte zu erzielen. Laura erzählte mir später, dass ihr damals

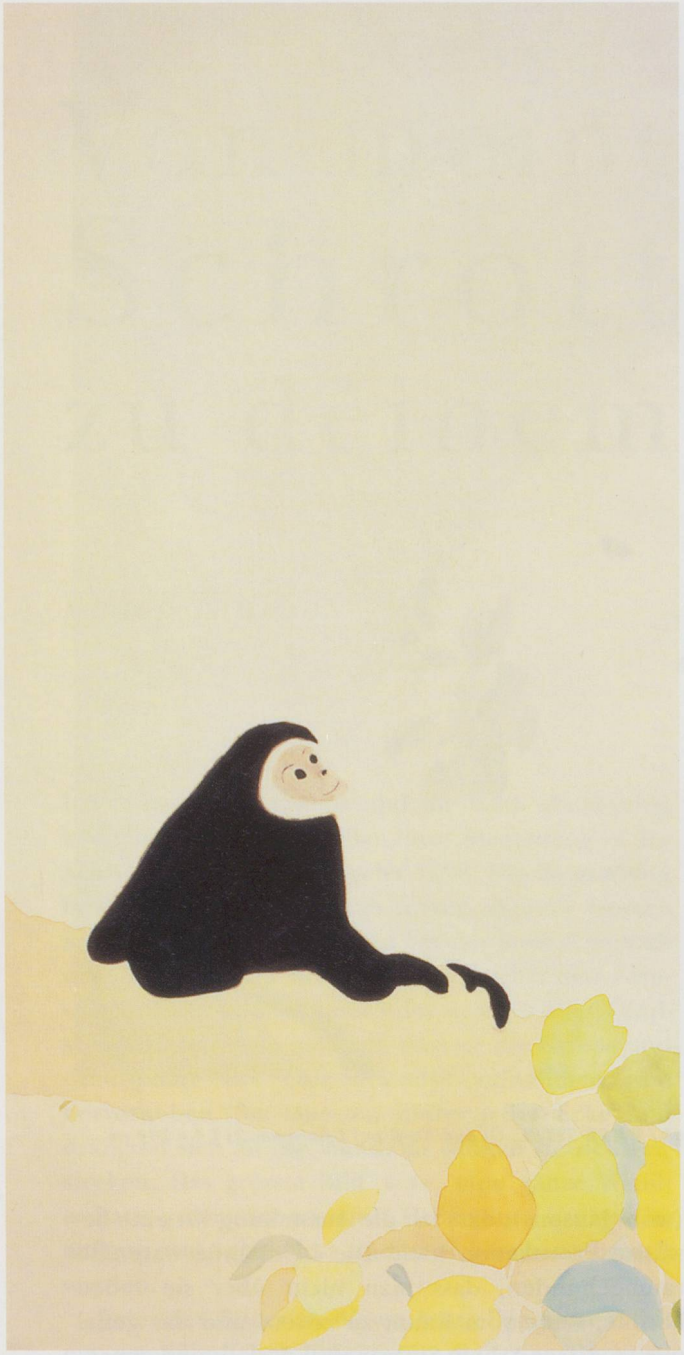
MUNGO THOMSON is an artist working and living in Los Angeles.

LAURA OWENS, UNTITLED, 1998, oil and acrylic on canvas, 84 x 96" / OHNE TITEL, Öl und Acryl auf Leinwand, 213,4 x 244 cm.

«die Ideen ausgegangen» seien, deshalb hatte sie die exakten Dimensionen der Galerie als Ausgangspunkt genommen und exakt passende Bilderfenster für ACME gemacht.

Später war ich bei einem Abendessen, wo die Leute über die Ausstellung sprachen, und hatte das Gefühl, wir hätten überhaupt nicht dieselbe Ausstellung gesehen. Mir war, als hätte ich eine Art dekorativen Michael Asher gesehen. Sie fanden, es sei eine ehrliche Malerei-Ausstellung gewesen, und schrieben es einer bestimmten Auffassung von «Kunst» zu (wohl Jansons), dass ich die Ausstellung für eine bewusste Provokation hielt. Die Leinwände waren so raumgebunden, dass man nicht über sie reden konnte, ohne vom Raum zu reden, und das gefiel mir an dieser Arbeit: Sie war anekdotisch und expansiv; sie hörte nicht an den Bildrändern auf. Hier bekam die private Bildbesessenheit etwas Geselliges, das die spezifischen Umstände der Entstehung und des Ausstellens der Bilder zur Sprache brachte.

Nach einiger Zeit, als wir Freunde geworden waren, wurde mir auch Lauras besonderes Verhältnis



LAURA OWENS, UNTITLED, 1999, acrylic and ink on canvas, 2 parts, 122 x 60" each / OHNE TITEL, Acryl und Tusche auf Leinwand, 2-teilig, je 310 x 152,4 cm.

zu den geläufigen Vorstellungen von «Kunst» vertraut sowie deren Bedeutung für ihre eigene künstlerische Tätigkeit. Als sie – nicht lange nach der ACME-Ausstellung – an einer Kunstschule etwas lustlos eine Reihe von Atelierbesuchen absolvierte, meinte sie: «Das Beste sieht gar nicht aus wie Kunst.» Und wieder etwas später, als ich am Einrichten meiner eigenen Ausstellung war, sagte sie: «Hab keine Angst, dass es zu sehr nach Kunst aussieht.» Diese widersprüchlichen Weisheiten zeigen, dass «Kunst» in Lauras Augen (oder in ihrem sehr kalifornischen «dritten Auge») entweder aufgegeben oder aufgenommen werden kann, aber nie ein Grund zur Angst sein sollte; all der Überlegtheit in ihrer Arbeit zum Trotz steht über allem doch immer eine Lust am Abenteuer. (Das Ganze ist sowieso eine Entdeckungsreise und jedes Werk macht einem nächsten Platz; wir erschaffen die Welt in jedem Moment neu und wie wir sie uns erträumen, so wird sie sein.)

Mir erscheint dieses Werk als farcenhafte – mit geradezu pathologischer Aufrichtigkeit ausgeführte – Darstellung von etwas, was so aussieht, wie man es von Kunst erwartet. Alle Indizien, die auf «Malerei» schliessen lassen, sind vorhanden: Wo nicht die Rohmaterialien des Mediums ausgebreitet werden – unbemalte Leinwand und Farbe direkt aus der Tube –, kommt der historische Hintergrund als Rohmaterial zum Einsatz. Lauras Bilder wimmeln nur so von Klischees; Anspielungen auf Traditionen und Archetypen der Abstrakten Moderne, der Landschafts- und der figürlichen Malerei, der Assemblage, des Romantischen, Maritimen und Postmodernen, all das spielt mit hinein. Es ist, als ob diese Kunst überprüfen wollte, wie weit die rhetorischen Formeln der Malerei und der Betrachtung von Malerei in die allgemeine Kultur eingegangen sind; wie ausgetreten der Pfad vom Original zum Standardprodukt und zum beliebig Reproduzierbaren eigentlich ist. Lauras Arbeiten stören jene Vorstellung von Kunst auf, die wie eine dämonische Missgeburt im kollektiven Unbewussten lauert (buchstäblich eine Missgeburt, denn sie muss aussehen wie eine Kreuzung von Michelangelos DA-

VID, Van Goghs SELBSTPORTRÄT MIT VERBUNDENEM KOPF und dem Pferd aus Picassos GUERNICA). Mich bringen ihre Bilder auf den Schrotthaufen in meinem eigenen Hirn, wo all die Ratgeberbücher, Museumsplakate und Flohmarktbilder, die ich je gesehen habe, gelandet sind. (Und sie erinnern nicht nur an einzelne Dinge in diesem Schrotthaufen, sondern an den Schrotthaufen selbst.) Aber trotz dieser Übersättigung, die ich in Owens Werk sehe, hat es offenbar das Zeug dazu, mein eigenes weit hinter sich zu lassen. Und hier kommt ihre krankhafte Aufrichtigkeit ins Spiel: Laura nimmt sehr viel auf sich, um das vollkommene «Gemälde» zu schaffen, am liebsten ohne Anführungszeichen.

Bei all den gegenwärtigen Anstrengungen um eine offene Kunst, die keine Grenzen kennt, halte ich es für schwierig, wirklich offene Bilder zu malen (der Bildrand ist ja immer schon da), aber Laura gelingt es, indem sie diversifiziert: Ein Bild ist selten die logische Folge des vorangegangenen, es sei denn in einer Logik des Miteinschliessens und der Wiederaufnahme. Es ist eine Malerei, die sich nicht nur ihrer selbst bewusst ist, sondern auch ihrer Umgebung, bis hin zur Wand, an der sie hängt, und zum Raum, in dem sie sich befindet. Das ist die Voraussetzung und das Rätsel von Laura Owens Kunst; eine tiefe Hochachtung gegenüber dem Historischen und den Konventionen der Produktions- und Ausstellungspraxis auf der einen Seite, und auf der anderen Seite ein Spielen damit, und ein explizites Umsetzen dieses Dialogs im Inhaltlichen: Wie kann man heute malen? Was kann man damit anfangen? Ja sogar: Wozu überhaupt? Und zwar nicht wie in: «Ist die Malerei tot?», das würde ihr nicht im Traum einfallen, sondern wie in: Warum überhaupt etwas tun, angesichts der Natur des Kunstwerks im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, dem unaufhaltsamen Siegeszug der Kulturgüterindustrie und endloser weiterer lähmender Gedanken, gar nicht zu reden von der bedrohlichen Gegenwart von Krieg und anderen Tiefschlägen? Kann ein Bild irgendetwas von all dem auflösen oder wieder gutmachen? (Von

LAURA OWENS, UNTITLED, 2001, oil and acrylic on canvas, 106 x 67½" / OHNE TITEL, Öl und Acryl auf Leinwand, 269,2 x 171,5 cm. (PHOTO: DOUGLAS M. PARKER STUDIO)

LAURA OWENS, UNTITLED, 1998, acrylic and photo collage on watercolor paper, 9 1/2 x 12 1/2" / OHNE TITEL, Acryl und Photocollage auf Aquarellpapier, 24,1 x 31,8 cm.

Zeit zu Zeit ruft Laura mich an, um mir Fragen zu stellen wie diese: «Könnten wir nicht eine Revolution anzetteln?»

Letztlich ist alle Kunst in Los Angeles, an der mir etwas liegt, auf nihilistische Art utopisch (und steht auf gutem Fuss mit Oxymora); sie bezieht ihre physischen, sozialen und existenziellen Bedingungen mit ein. Sie ist diskussionsfreudig, geistig anregend und legt ihre Unsicherheiten gern offen dar. Es ist nicht der Kitsch und das Fiberglas eines überfüllten Disneyland, sondern die träumerisch sture Entschlossenheit, den Tag im Garten zu verbringen. Sie interessiert sich für das grelle Licht und den neutralen Raum, den es hier überall gibt und der dennoch schwer auszumachen ist. Und sie versucht dem Äther (bzw. dem Smog) etwas von jenem Humor und Pathos zu entreissen, welche Leute wie Bas Jan Ader und John Baldessari um 1970 (Lauras Geburtsjahr) herum hier aufsteigen liessen.

Lauras Werk lässt uns diesen neutralen Raum spüren. Ihre Bilder saugen die Atmosphäre von Los Angeles förmlich auf und reflektieren sie – eine Atmosphäre der Beziehungen (romantischer, kollegialer, beruflicher Art); dichte Nebelschwaden und cartoonwürdige Sonnenuntergänge; gläserne Wolkenkratzer, die hinter Hügeln hervorspähen; Yoga- und Selbsterfahrungskurse; Gebäudegärten mit Eukalyptus, Palmen und Bonsaibäumen (alles nicht einheimische Gewächse); metallisch glänzende Farbanstriche und Restaurants mit Aquarien; Computer- und TV-Bildschirme, Kinoleinwände; Galerien- und Parkbesuche; und zahlreiche Erleuchtungsphantasien von Schiffen mit geblähten Segeln und Kirschbaumzweigen, die nach dem Mond greifen. Aber auch die für Los Angeles typische Atmosphäre des Permissiven und alles Zulassenden, des Was-auch-Immer, O.K. und Für-alles-zu-haben-Seins ist in ihrer Kunst präsent. Lauras Werk nimmt sämtliche Tropen der Malerei und des Lebens in Los Angeles in sich auf, dieses ständige Auf und Ab, das mit dem hiesigen Leben und Arbeiten verbunden ist: Sie versucht etwas Neues zu machen, und falls das nicht gelingt, etwas Interessantes, und wenn auch das fehlschlägt, etwas Lustiges; ein Tag folgt dem nächsten wie eine exakte (allerdings glänzende) Kopie des vorangegangenen. Laura Owens macht aus diesen Ambivalenzen Tugenden. All die widersprüchlichen Erfahrungen unter demselben endlosen blauen Himmelszelt, und zu jeder Erfahrung ein Bild.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)

EDITION FOR PARKETT LAURA OWENS

UNTITLED, 2002
Handprinted 10-color lithograph on tan BFK Rives with three collage elements: one handpainted with watercolor on blue Magnani Pescia, two on white BFK Rives, the color of the moon will vary with each print, 18 x 12"
Printed by Ed Hamilton, Hamilton Press, Venice, California
Edition of 70, signed and numbered on the back

OHNE TITEL, 2002
Handgedruckte 10-Farben-Lithographie auf getöntem BFK Rives mit drei Collage-Elementen: eines handbemalt mit Wasserfarbe auf Magnani Pescia (Blau), zwei auf weissem BFK Rives, die Farbe des Mondes variiert von Blatt zu Blatt, 45,8 x 30,6 cm
Gedruckt bei Ed Hamilton, Hamilton Press, Venice, Kalifornien
Auflage: 70, rückseitig signiert und nummeriert

(PHOTO: MANCIA/BODMER FBM STUDIO, ZÜRICH)

MICHAEL RAEDECKER

MICHAEL RAEDECKER, WEB, 2000, acrylic, oil, and thread on canvas, 78 x 59 7/8" / Acryl, Öl und Garn auf Leinwand, 203 x 152 cm.

DIRTY PICTURES

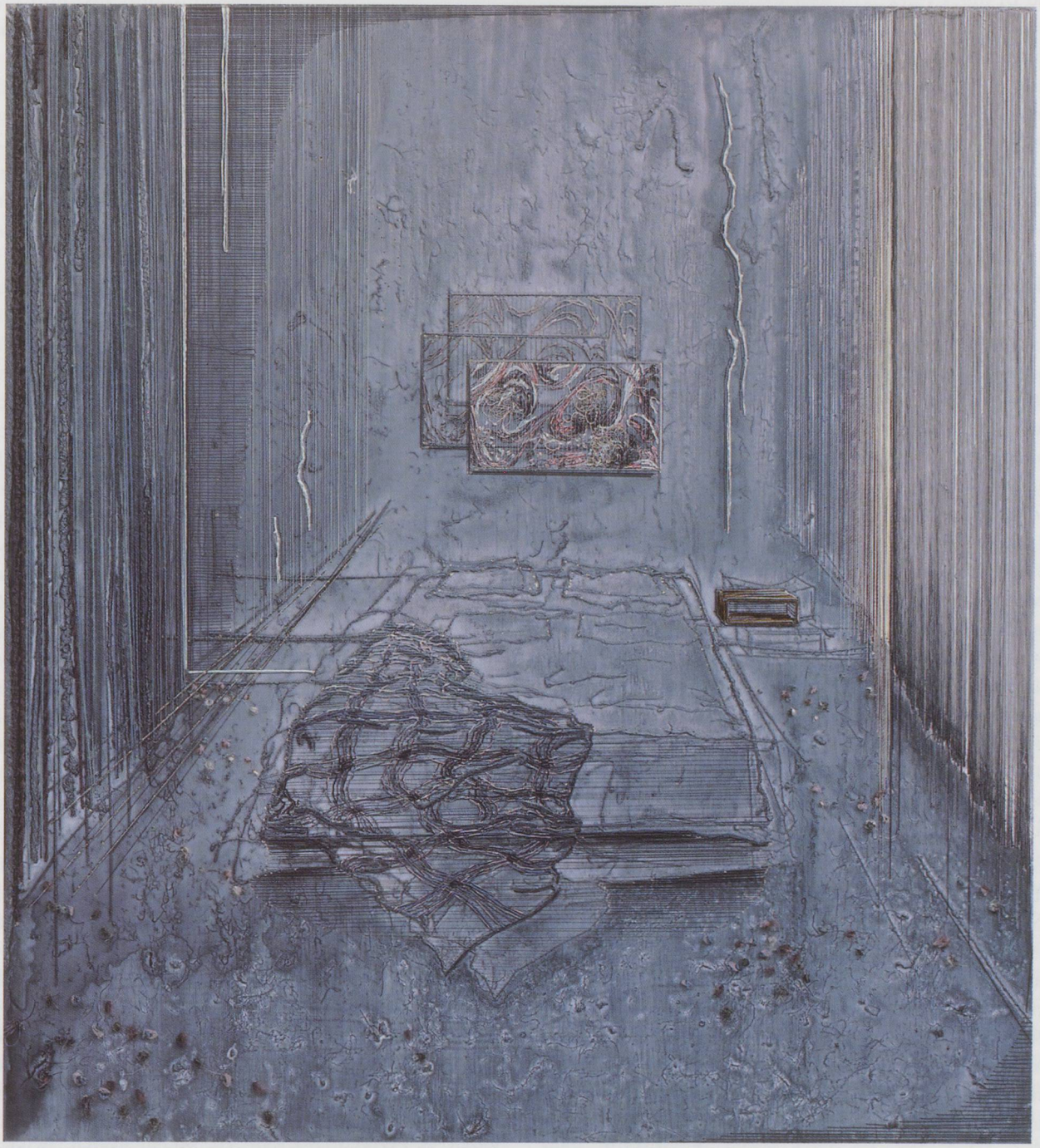
BART VERSCHAFFEL

Viewed from the proper distance every painting becomes flat. When the picture is reproduced, this flatness remains. In the copy the painting obviously loses its materiality and its scale. But in addition, an entire array of viewing possibilities is reduced and simplified, as it were, to a single view: in contrast to studying paintings in "real life," their reproduction remains the same no matter how you look at them. Michael Raedecker's often large-scale paintings also turn into the "beautiful" flat images seen in reproductions when viewed from the right distance. However, his works revolve around what ensues by not looking from the proper distance, that is, by standing too close and hence seeing what happened in the process of making the picture.

In very realistic or illusionistic painting the image stays clear and sharp up to the shortest distance: the image sticks on the canvas; one sees the things portrayed just like one sees real objects in daily life. In many other and practically all modern paintings, the image gradually dissolves as one approaches. The image turns to "matter": roughly structured patches of paint and color that signify nothing more than just paint and color. Just one step backwards allows miraculous recovery of the image from the magma, a witnessing of how order and meaning emerge out of the original chaos, and this bestows on the aesthetic experience a mythical depth... In the first case the artist is a master artisan or illusionist, who hides behind the realistic effect of his skillfully created images, in the second case he operates as an alchemist constructing form and definition from primal elements. Are image-makers extraordinary people?

It has rightly been said that Michael Raedecker's paintings are "unsettling": we do not readily comprehend what is actually happening in them nor do they offer us an ideal viewing distance from which we might feel that the image coalesces into an accessible whole. The paint, the various kinds of threads, and the other materials sometimes pasted and painted over, work at cross purposes. At the distance where, for example, the paint still yields an immaterial "image" and forms readable figures, the threads already break away from the whole and turn into "wool" and "hairs" that undermine the image. On closer examination, loose hairs and threads stuck into the paint, along with protruding lumps of paint, evoke miniature landscapes, which then again approximate the

BART VERSCHAFFEL is a philosopher teaching Architectural Theory at Ghent University, Belgium. He is also on the board of the Dutch art magazine *De Witte Raaf*.



MICHAEL RAEDECKER, DIM, 2001, acrylic and thread on canvas, 28 x 31 1/8" / Acryl und Garn auf Leinwand, 71 x 79 cm.

MICHAEL RAEDECKER, OPERATOR (AFTER GIORGIONE), 2002,
acrylic and thread on canvas, 35 7/16 x 29 1/2" / Acryl und Garn auf Leinwand, 90 x 75 cm.

complete image first seen in the painting, and so on. The embroidery and plaiting that Raedecker uses to imitate painterly effects never blend into the image evenly. The painting is never consistently "image" and the image never dissolves completely into paint. The image actually stays "messy" at all times; Raedecker's technique always generates the appearance of sloppy patchwork. The painter in this case is not a conjuror and not a magician, but a craftsman and a *bricoleur*. Seen from the right distance or in front of the camera the painting obviously does become "image"; yet, from (too) nearby the visual information transmits contradictory messages and the picture proves to be half made of noise. The paintings are like worn-out vinyl LPs, with a scarcely discernible voice or melody amidst the many hisses and scratches, being played to an audience accustomed to a flawless and clean rendition.

Raedecker's strategy can also be read in the details of his images. In MIRAGE (1999) there are two tiny tree trunks to the left. And to the left again of these trunks a shadow line runs straight upwards, alongside the stem; this way, the tree-thread slightly detaches itself from the picture plane, yet simultaneously it treats the painting itself as a plane on which the shadow is cast. However, at the foot of the trunks the shadow of the stems starts sloping to the right, deep into the "landscape" of the image. Hence, the literal

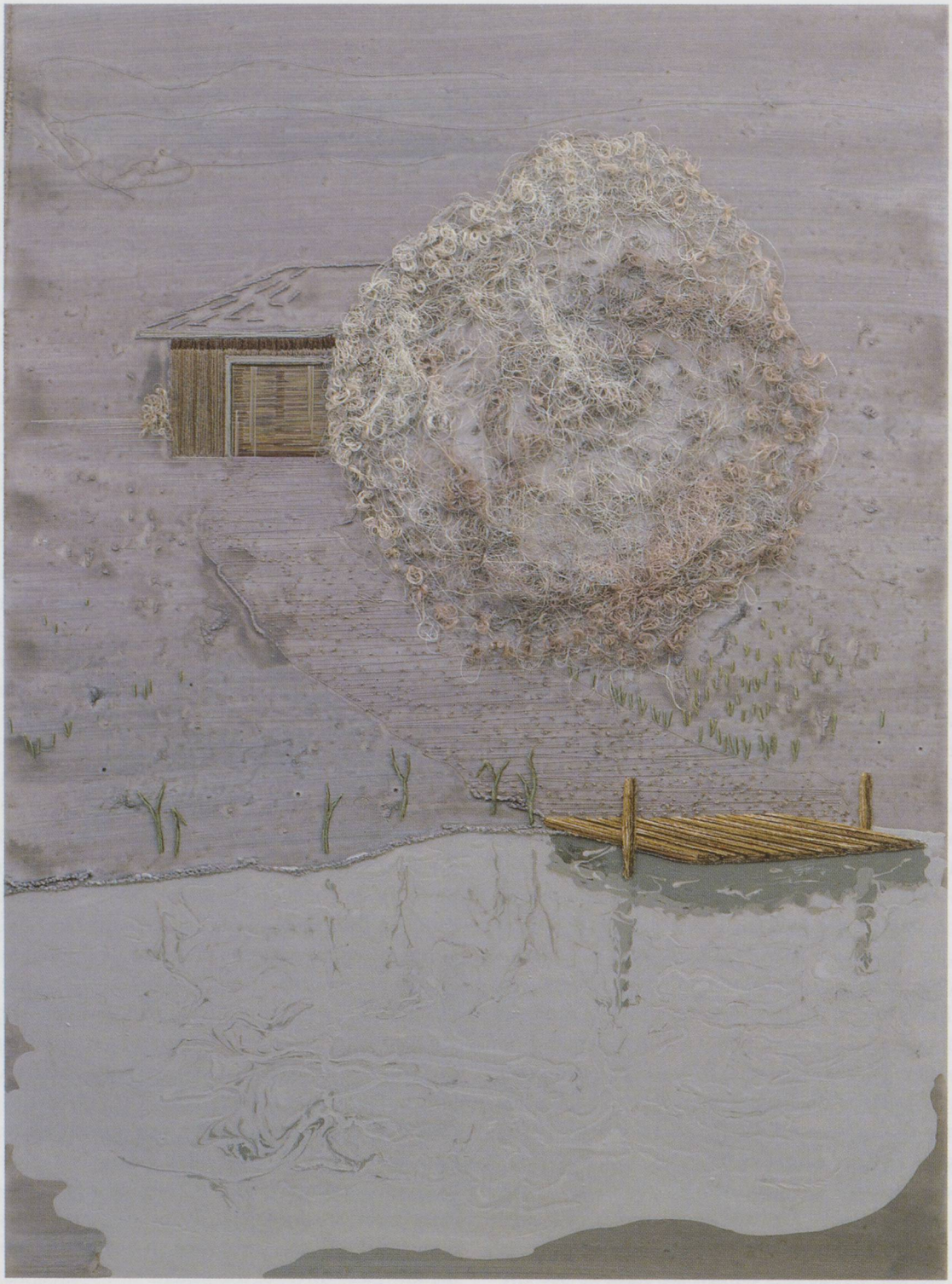
reading of the thread on the plane and the reading of the image as a surreal landscape are both evoked and yet mutually opposing. How could one look at such an image and not feel unsettled?

Raedecker's paintings evoke a recognizable basic imagery, taken from the tradition of painting or popular visual culture. His images are never entirely strange or original—they seem familiar, easy to label and to classify. Thus, most of his pictures to date show landscapes and interiors. A number of landscapes clearly allude to the oriental landscape tradition: a few lines and some threads pasted into the pale, primer-like ground suffice to evoke depth in the desiccated paint soil. There are various surrealistic landscapes, deep spaces with no horizon or sky, over which nameless shapes, marked by sharp shadows, are spread out. Since the objects elude identification, the scale of the depiction remains uncertain: Is it microscopic, is it cosmic? Surrealism is often just around the corner: the way in which the shapes are placed in the empty spaces and the confrontation of woolly, almost immaterial figures and objects with solid and yet amorphous ones are reminiscent of Magritte in his early work and even more so of Tanguy. Particularly innovative are some landscapes in which the world is folded or rolled up or forms a ring enclosing a vortex or hole. Raedecker's interiors—in fact the interiors of a type of house he also uses for his suburban exteriors—do not refer to a traditional painting theme or genre, yet they are very recognizable: It is the suburban home of the B-movie or police series, shot at the moment when the telephone starts ringing or the first car pulls up, and the story begins. In addition to these landscapes and domestic scenes, Raedecker also painted a few extremely spatial still lifes and a few portraits. In all these pictures the spectators will easily recognize the genre and be able to name what they see. However, at the same time it is evident that such naming or such references are secondary and do not reveal what is really happening in Raedecker's work.

Raedecker does not paint stories or situations but places. These places are like small boxes or cases. When we discover a lovely box we want to open it even if we know that it is empty; we want to see the bare interior, to smell it and give free rein to our dreams before closing it and turning it upside down in search of a sign or a name. To me that is the way in which Raedecker's paintings work: They seem to be made in order to put something in them, to save something preciously small and intimate, but they feel empty somehow. They are storage locations, the *topoi* of the classical *ars memoriae.* This even applies to the still lifes: The depicted objects naturally behave like actors who know they are being watched and address the viewers. But the spatiality of the pictures is more powerful than the single objects in them; the objects-actors do not perform on a stage but in a landscape, and the spectator's gaze passes through them into the depths.

The two portraits recently made by Raedecker radically reverse the spatiality and landscape setting of his earlier works. His mode of working remains the same inasmuch as there is initial recognition: "Ah, Giorgione!" However, instead of portraying sitters of his own, he remodels classical portraits using his own techniques. The choice of a painting by Giorgione as his source image is obviously not motivated by the sentimental desire to make a faithful, "true" picture of a face, but rather by the wish to revise the genre of the portrait. Not even Giorgione himself was primarily interested in rendering a face when he painted his PORTRAIT OF A GENTLEMAN (ca. 1510), now in the National Gallery in Washington. The Renaissance painter turns the head of his model in partial profile so that the "hole" of the left eye becomes central to the face and heightens the piercing impact of the gaze, hence imparting it with—in Deleuze's words—*visagéité* or faceness. Giorgione experiments with the pose of the fist and the eyes as a means to strengthen the artificial nature of the portrait (frontality, juxtaposition, presence...). It is exactly this "hole" of the eye and gaze that serves as the point of departure and even takes the focal position in Raedecker's OPERATOR (AFTER GIORGIONE) (2002). These portraits are not spatial or poetical like "spaces" or like the small empty boxes, and unlike conventional portraits they do not arouse "human interest" in faces. They are laboratory tests demonstrating the existence of the pure, immoral, meaningless force of the image.

(Translation: Jo Pollet)



MICHAEL RAEDECKER, BLIND SPOT, 2000, acrylic and thread on canvas, 46 x 34" / Acryl und Garn auf Leinwand, 117 x 86,5 cm.

SCHMUTZIGE BILDER

BART VERSCHAFFEL

Aus einer gewissen Entfernung betrachtet wird jedes Gemälde flach. Reproduziert man es, bleibt diese Fläche übrig. In der Reproduktion verliert das Gemälde natürlich jegliche Materialität und seine ursprünglichen Grössenverhältnisse. Die Reproduktion kann nur noch einen Bruchteil des Originals vermitteln, nämlich jene visuellen Informationen, die auf einer Ebene zusammenkommen und ein Bildganzes ergeben. Betrachtet man eine Reproduktion aus der Nähe, bleibt das Bild, was es ist – ganz anders beim Original. Auch Michael Raedeckers meist grosse Gemälde werden aus der «richtigen» Entfernung betrachtet zu «schönen» flachen Bildern, wie man sie auf Reproduktionen sehen kann. Aber seine Arbeiten handeln gerade davon, was passiert, wenn man nicht in dieser «richtigen» Entfernung steht, sondern viel näher und deshalb sieht, was im Lauf der Entstehung des Bildes geschehen ist.

Bei sehr realistischer oder illusionistischer Malerei bleibt das Bild auch aus sehr grosser Nähe klar und scharf: Das Bild liegt unmittelbar auf der Leinwand und man nimmt die gemalten Dinge wahr wie Dinge im realen Leben. Bei vielen anderen und in fast allen modernen Bildern löst sich das Bild dagegen beim Näherkommen allmählich auf. Es wird zu reiner Materie: rauh strukturierte Farbflecken, die ausserhalb ihrer Stoff- und Farbqualität nichts bedeuten. Aber ein einziger Schritt rückwärts lässt das Bild wunderbarerweise wieder aus dem Magma hervortreten, zeigt auf, wie sich Ordnung und Inhalt aus dem ursprünglichen Chaos herauskristallisieren, und verleiht dem ästhetischen Ritual mythische Tiefe. Der Künstler ist zunächst einmal ein virtuoser Handwerker oder Illusionist, der sich hinter dem Realitätseffekt seiner kunstvoll hergestellten Bilder verbirgt, er ist aber auch ein Alchimist, der aus Urelementen erkenn- und benennbare Formen bildet. Sind Bildermacher vielleicht besondere Menschen?

Man sagt zu Recht, dass die Bilder von Michael Raedecker etwas «Ungemütliches» haben: Man sieht nicht sofort, was darin eigentlich passiert, und es ist nicht sofort klar, aus welcher Entfernung man sie betrachten muss, damit ein Ganzes erfassbar wird. Die Farbe, die verschiedenen Garnsorten und die anderen Materialien, die manchmal hinzugefügt und übermalt werden, arbeiten einander entgegen. Aus einer Entfernung, wo die Farbe immer noch ein immaterielles Bild liefert und lesbare Figuren bildet, lösen sich die Garnfäden schon aus dem Bild und werden zu «Wolle» und «Haaren», die das Bild stö-

BART VERSCHAFFEL ist Philosoph und lehrt Architekturtheorie an der Universität Gent in Belgien. Er ist Mitherausgeber der holländischen Kunstzeitschrift *De Witte Raaf*.

ren. Bei näherem Hinsehen bilden lose in der Farbe klebende Haare und Fäden in Kombination mit sich aufwerfenden Farbklumpen eigene Miniaturlandschaften, die dann doch wieder sehr in die Nähe jenes Bildes kommen, das man zuerst gesehen hat, und so fort. Die Stickerei und das Flechtwerk, mit denen Raedecker malerische Effekte erzeugt oder nachahmt, fügen sich niemals schön und regelmässig ein. Das Gemälde ist nie ganz «Bild» und dieses wiederum löst sich auch nie ganz in Materie auf. Das Bild bleibt irgendwie immer ungepflegt; Raedeckers Technik ist immer ein wildes Durcheinander. Der Maler ist hier weder Zauberkünstler noch Magier, sondern ein *bricoleur*. Aus der «richtigen Entfernung» oder durch die Kamera gesehen, wird das Gemälde natürlich doch zum Bild und lässt sich anschauen, aber aus (zu) grosser Nähe betrachtet, behindern sich die visuellen Informationen gegenseitig und lassen das Bild erscheinen, als bestehe es zur Hälfte aus störenden Elementen. Die Bilder sind wie verschlissene Vinyl-Schallplatten, auf denen unter viel Gekratze und Gekrache Stimm- oder Melodiefetzen zu vernehmen sind, gespielt für ein Gehör, das an perfekte und saubere Wiedergabe gewöhnt ist.

Raedeckers Strategie ist auch in Details seiner Bilder zu erkennen. In MIRAGE (1999) stehen links zwei winzige Baumstämme. Gleich daneben laufen die Schattenstreifen den Stamm entlang nach oben, wodurch sich der Baumfaden leicht von der Fläche löst und das Relief betont. Gleichzeitig wird das Gemälde aber als Fläche behandelt, auf die dieser Schatten fällt. Vom Fusse der beiden Stämme läuft aber noch ein weiteres Schattenpaar vom Stamm aus schräg nach rechts oben, tief in die Bildlandschaft hinein. Der buchstäbliche Faden auf der Fläche und die Auffassung des Bildes als surreale Landschaft werden gleichzeitig angesprochen und gegeneinander gesetzt. Wie soll man da «gemütlich» schauen können?

Raedeckers Gemälde beschwören ein wieder erkennbares Grundvokabular aus der Tradition der Malerei oder der populären Bildkultur. Auf den ersten Blick wirken sie nie ganz fremd oder neu; man fühlt sich unmittelbar an etwas erinnert und meint, sie leicht benennen oder zuordnen zu können. So hat Raedecker, zum Beispiel, bisher vor allem Landschaften und Interieurs präsentiert und viele dieser Landschaften erinnern an asiatische Landschaftsmalerei: Wenige Linien oder Fäden in die bleiche Grundiermasse geklebt genügen, um im trockenen Farbgrund landschaftliche Tiefe hervorzurufen. Es gibt einige surreale Landschaften, tiefe Räume ohne Horizont und Licht, in denen namenlose Formen von scharfen Schatten begleitet verteilt sind. Weil keines dieser Objekte identifiziert beziehungsweise keine tatsächliche Grösse ausgemacht werden kann, bleibt der Massstab ungewiss: Ist er mikroskopisch oder kosmisch? Der Surrealismus ist nicht weit: Die Art, wie die Formen in diese leeren Räume gesetzt sind, und die Kombination von flauschigen, beinah immateriellen und harten, aber dennoch amorphen Figuren und Objekten erinnern an frühe Bilder von Magritte und vielleicht mehr noch von Tanguy. Ganz ungewöhnlich und nie gesehen erscheinen einige Landschaften, in denen die Welt zusammengefaltet oder aufgerollt wird oder sich um einen Wirbel oder ein Loch krümmt. Raedeckers Interieurs – ganz besonders die Interieurs jenes Haustyps, den er auch in seinen Aussenansichten verwendet – knüpfen nicht an ein traditionelles Thema oder Genre der Malerei an und sind uns doch vertraut: das Vorstadthaus aus dem B-Movie oder der Krimiserie, unmittelbar bevor das Telefon klingelt oder das erste Auto vorfährt und die Geschichte beginnt. Neben diesen Landschaften und häuslichen Szenen gibt es von Raedecker einige extrem räumlich wirkende Stillleben und etliche Porträts. Bei all diesen Bildern ist das Genre problemlos erkennbar und das Dargestellte lässt sich leicht benennen. Gleichzeitig wird aber auch deutlich, dass diese Benennungen oder Referenzen nebensächlich sind und letztlich nicht erschliessen, worum es in diesem Werk wirklich geht.

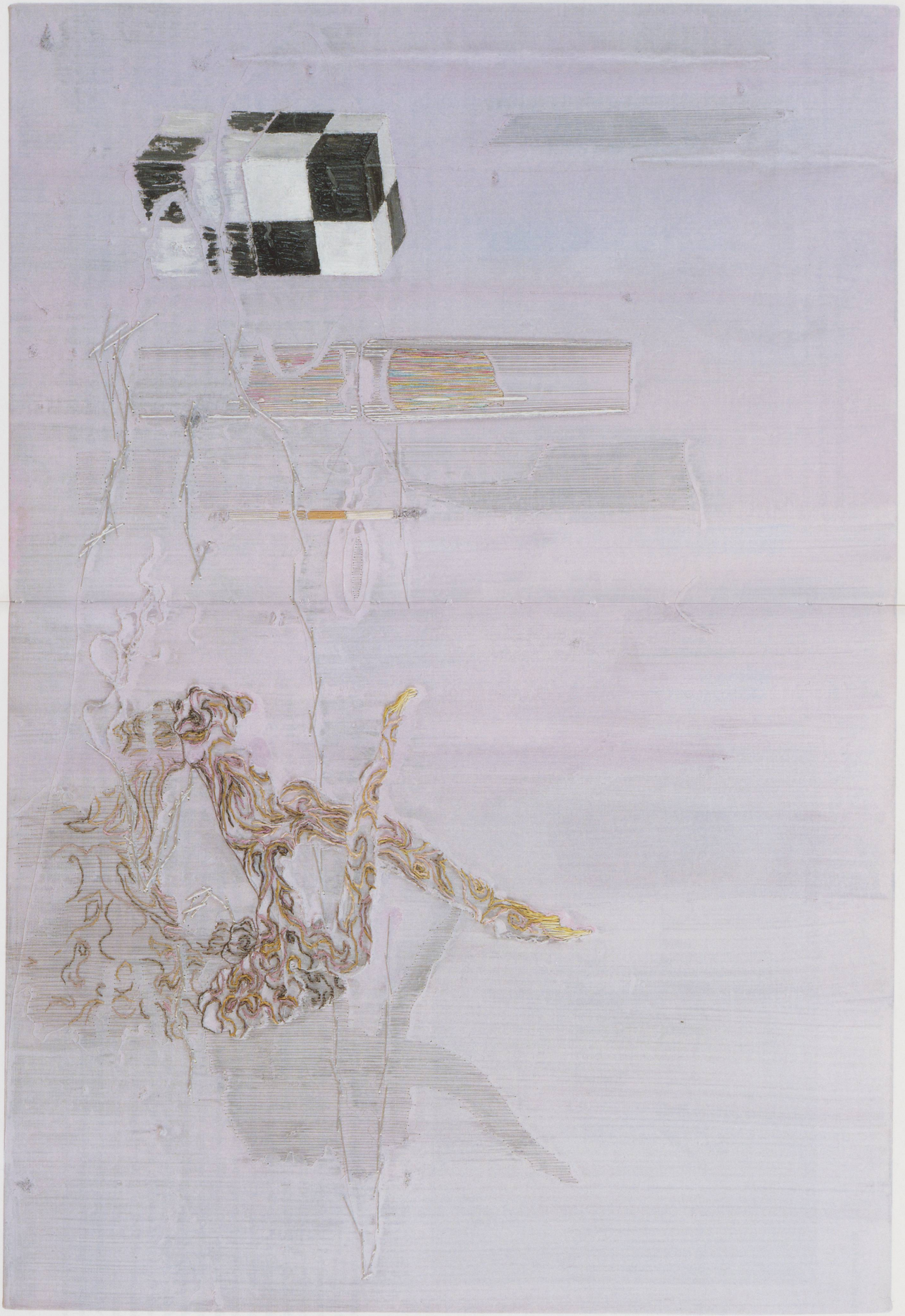
Raedecker malt weder Geschichten noch Situationen, sondern Orte. Diese sind wie kleine Dosen oder Kästchen. Findet man aber eine schöne Dose, so wird man sie öffnen und sich das leere Innere anschauen wollen, auch wenn man weiss, dass sie leer ist. Man schnuppert daran, lässt seiner Phantasie freien Lauf, um dann die Dose wieder zu schliessen, sie umzudrehen und auf der Unterseite nach einem Zeichen oder Namen zu suchen. Genau so scheinen mir Raedeckers Bilder zu funktionieren: Sie sind gemacht, um etwas aufzubewahren, etwas Kleines, Intimes,

MICHAEL RAEDECKER, MIRAGE, 1999, acrylic, sequins, and thread on canvas, 70 x 140 1/8" / Acryl, Pailletten und Garn auf Leinwand, 178 x 356 cm.

aber sie sind leer. Es sind Aufbewahrungsorte, *topoi* der klassischen *ars memoriae*. Das gilt selbst für seine Stillleben: Die dargestellten Objekte verhalten sich ganz natürlich, wie Schauspieler, die wissen, dass man ihnen zusieht, und sich auch an ihr Publikum wenden. Aber die Räumlichkeit der Bilder ist stärker als die gezeigten Gegenstände, die Objekte/Darsteller stehen nicht auf einer Bühne, sondern in einer Landschaft, und der Blick geht zwischen ihnen hindurch in die Tiefe.

Zwei erst jüngst entstandene Porträts verkehren die Räumlichkeit und Landschaftlichkeit der bisherigen Arbeiten in ihr Gegenteil. Raedecker bleibt bei der bisherigen Arbeitsweise: Der erste Moment ist wieder ein Aha-Erlebnis: «Ah, Giorgione!» Er porträtiert keine eigenen Modelle, sondern nimmt historische Porträts und verwandelt sie mit Hilfe seiner Techniken. Im Falle des Bildes, das von Giorgione ausgeht, ist klar, dass es hier nicht darum geht, ein Gesicht getreulich abzubilden, sondern darum, das Porträt als Genre unter die Lupe zu nehmen. Beim PORTRÄT EINES EDELMANNES (ca. 1510, National Gallery, Washington) ging es übrigens schon Giorgione nicht mehr um die getreue Wiedergabe eines Gesichts. Der Maler dreht den Kopf und Blick des Modells so, dass der linken Augenhöhle zentrale Bedeutung zukommt, was das Durchdringende des Blicks steigert und ihm so – mit Deleuze's Worten – *visagéité*, Gesichtlichkeit, verleiht. Giorgione experimentiert mit der Haltung der Faust und den Augen, um den Bildcharakter des Porträts (Frontalität, Gegenüberstellung, Gegenwärtigkeit...) zu verstärken. Es ist genau diese Augenhöhle, die Raedecker in seinem OPERATOR (AFTER GIORGIONE) (Spekulant/Nach Giorgione, 2002) als Ausgangspunkt nimmt und buchstäblich ins Zentrum rückt. Diese Porträts sind nicht räumlich und auch nicht poetisch wie Orte oder leere Dosen. Es steht auch kein «menschliches Interesse» an Gesichtern dahinter. Es sind Laborversuche, die die Existenz der puren, unmoralischen, sinnlosen Kraft des Bildes selbst demonstrieren.

(Übersetzung aus dem Niederländischen: Marie-Luise Flammersfeld)



MICHAEL RAEDECKER, PLACEBO, 2002, oil, acrylic, and thread on canvas, 25 5/8 x 37 7/8" / Öl, Acryl und Garn auf Leinwand, 65 x 96 cm.

TERRY R. MYERS

No Place Like Homeless

No doubt these paintings are unlivable. But there is a lot of there there, in the form of rather weird things or substances that obviously have found a supportive, fecund home. This is a contradiction, but it is more specifically a productive discrepancy that initiates what appears to be an almost natural offsetting of terms rather than a gratuitous gesture of altercation (e.g. a sign of painting as a "struggle"). The overwhelming sense of calm that emerges from this balancing act is the primary reason why the resulting bleakness is so satisfying, filling, and even funny. All of the paint and all of the other materials that have been distributed across or planted in the surface of these canvases look as if they have been able to take root and take up all available space due to some type of fermentation or fertilization process. The implied growth potential of this abundance is poignantly negotiated by a visual barrenness that has been very specifically distributed (rationed?) amongst the necessary components of image: line, shape, and color. The illusion is that these abandoned rural or suburban homes, rooms, and landscapes pictured in these paintings do not have what is necessary for our survival only because all of the "home improvement" stuff—paint, yarn, thread, veneer, wood stain, etc.—has moved in and taken over the place. And why not? After all, this is painting, not a house.

But, of course, painting is often a home, albeit one that is rarely comfortable. There is compelling evidence that Michael Raedecker believes this to a certain degree, especially since he also makes it clear that he has productively invested (like all interesting

TERRY R. MYERS is a critic and independent curator who lives in Los Angeles. He is currently working on an exhibition project with the Pet Shop Boys.

MICHAEL RAEDECKER, RADIATE, 2000, acrylic, wool, and thread on canvas, 70¼ x 50³/₁₆" / Acryl, Wolle und Garn auf Leinwand, 178,5 x 127,5 cm.

painters) in the alienating aspects of his chosen activity, most of which have to do with an inability to leave the material as it is. In other words, it has never been easy to keep paint going for very long as paint, to maintain "painting" as "just painting." In 1962, even Clement Greenberg had to admit something like this, if somewhat begrudgingly: "as the fifties wore on, a good deal in Abstract Expressionist painting began fairly to cry out for a more coherent illusion of three-dimensional space, and to the extent that it did this it cried out for representation, since such coherence can be created only through the tangible representation of three-dimensional objects."[1] Identifying de Kooning's *Women* paintings of 1952–1955 as a watershed moment, the critic went on to coin the phrase "homeless representation," which he defined as "a plastic and descriptive painterliness that is applied to abstract ends, but which continues to suggest representational ones." With this definition on hand (and keeping Raedecker's paintings in mind), it makes perfect sense that for Greenberg an artist like Richard Diebenkorn "found a home for de Kooning's touch," when he returned to representation via Matisse. For "homeless representation," however, there was a need for some visible (and tangible) tension, a "dialectical" pressure that would transpose the ways and means of abstraction and representation. Enter the early work of Jasper Johns, who, for Greenberg, sang "the swan song of 'homeless representation,'" in his bait-and-switch approach to painting.

Forty years later, this song is still being sung provocatively in painting, even if today it is much more about sampling, or even—particularly in Raedecker's case—the sampler. Like music, painting has been completely rescued by sampling and its hands-on

MICHAEL RAEDECKER, KISMET, 1999, acrylic and thread on canvas, 80 7/8 x 98 7/16" / Acryl und Garn auf Leinwand, 205 x 250 cm. (PHOTO: PETER COX)

(even craft-like) approach—much of painting's history is now available without the baggage of nostalgia or the antagonism of appropriation. Raedecker gets it, and not only because he used to be a DJ. His paintings remind us that the only home any image has anymore is the one we make for it using things like the movies we will never forget or the songs we will never stop loving. Titling some of his paintings after songs by the likes of, for example, Elvis Presley or Spandau Ballet, Raedecker gives clues that everything in his paintings is directly tapping into the kind of collective memories that never leave us since they are perpetually re-woven into our brains because we want them to be. This is the part of painting that is very much n o t alienating.

Speaking of weaving, Raedecker's move from fashion to painting has been sufficiently written into his back-story, despite his assurances that his experiences in the former industry are not directly responsible for his use of some of its materials and techniques in the latter. In his early work embroidery was a practical and efficient way in which to make it clear that he considered painting to be most valid as a pastime (his early paintings were a sort of deconstruction of the paintings of Winston Churchill via photomechanical reproduction and thread that was used to "write" their context on their surfaces): "I wanted to use a technique which let me enjoy what I was doing, maybe listening to some music, and let my mind drift away."[2] Regardless of the explanation behind it (don't forget, after all, that Jasper Johns claims he had a dream in which he made a painting of an American flag), at the very least Raedecker's sewing technique literally grounds what comes across as his complete comfort with exploring and analyzing the relationship between materiality and "look" in his paintings. It could be said that all of the fibers in his work give him and us something to come home to, loose threads that actually anchor our shared experience of what should remain an impermeable painting.

It is just as likely that Raedecker's use of embroidery gives him an effectual way to get started or get something in or on the painting quickly during any moment of its making. It surely also makes it easier for him to rip or unravel something out of the picture if it isn't working.[3] The flexibility of Raedecker's needlework is what gives many of the images in his paintings the appearance of something that could easily be changed, particularly in works from a few years ago like REVERB (1998). In this painting (made with very little paint) "lines" of white thread dart like streaks of light or scratches across the surface of a schematic image of a living room that seems to have a floor made of water (or is the room slightly flooded?) that "reflects" the ceiling, walls, a window with a view of distant mountains, and—most boldly—an open curtain made with a dense stitching of yellow and brown embroidery thread that is the most physical thing in the work. (It is much more "present" in both material and color than the scattering of loose, frayed threads that hug the perimeter of the room like dust bunnies.) Since 1998, Raedecker's paintings have become much denser, creating a slowness in both image and material that has guaranteed that the work is seen fundamentally as painting instead of drawing or craft.

Of course, craft in the "handicraft" sense of the term (rather than, for example, the "Dutch landscape painting" sense of the term) is a relatively new issue in painting, and I'd imagine that if I were to only have Raedecker's paintings described to me that I might jump to some conclusion about their having a problematic relationship to the well-rehearsed ideological battles of art versus craft in gender or class terms. In his most recent paintings, Raedecker has successfully side-stepped this issue by conceptually opening up his use of fiber, not only by moving beyond a more "conventional" application of stitching and sewing, but also by enabling more of it to act like paint while remaining very much not paint. For example, in a painting like RADIATE (2000), the fibers on the floor of the depicted room are like tiny worms of paint. Other parts of this painting contain paint that has a lot more body than in other works: often the depleted paint in Raedecker's paintings looks like the residue left behind after a flood; in this instance, it has impossibly been able to wet through the window of another empty-yet-very-full room. Maybe a rather liquid avalanche has buried this house? A window in a similar painting, BLOCK (2001), has literally been boarded up with veneer. In its conceptual and

physical melding of fiber and paint, Raedecker's work has much in common with the mid-seventies paintings of Joe Zucker. Well-known for his "cotton-ball" paintings from the late sixties, in which each puff was dipped in a different color of paint and placed on the painting in even rows, Zucker went on to produce a series that he called the *Reconstruction* paintings which grandly depicted the history of cotton production in the United States in cotton and paint. Rather than simply coating cotton balls with paint, in this series Zucker employed something akin to Greenberg's "descriptive and plastic painterliness": the fibers became part of the paint, fusing art and craft inextricably together. Zucker's statement at the time works nicely for Raedecker: "My selection of subject matter in relation to kinds of surfaces is important. Pictorial content becomes an iconography to discuss the topography of the painting."[4)]

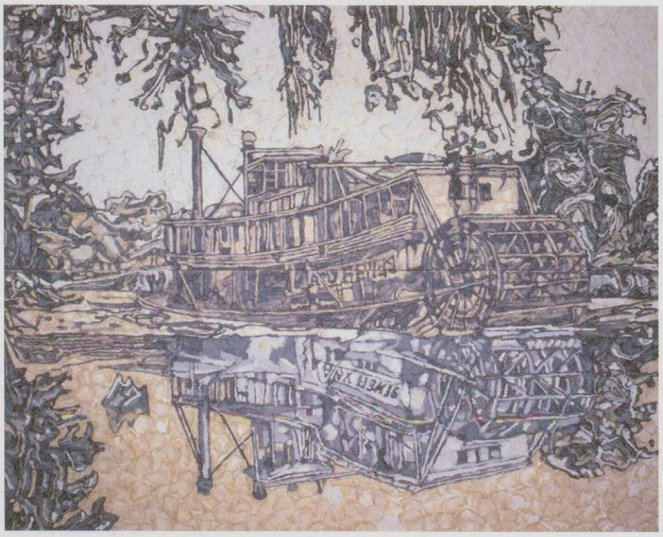
I would argue that it has been Raedecker's increasing attention to the topography of his paintings as paintings that has allowed him to open up the iconography of this work in terms of its content as well as its orientation. Exploring a considerable reorientation first in major paintings like KISMET (1999) and UP (1999), and extending it in paintings like JOURNEYS TO GLORY (2001/2002) and EXPOSURE (2001/2002), Raedecker has demonstrated his willingness to move beyond the conventional spatial relationship between an image and the painting it inhabits, to make representation "homeless" in more ways than one. Now he has us flat on our backs looking up into the sky or who knows where, rather than standing upright gazing out of a window or across a field. Disoriented and more than a little dazed, we are definitely not in Kansas any more, and it's very likely that we never were.

1) This quote from Clement Greenberg and all that follow are taken from his essay "After Abstract Expressionism" in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. John O'Brian (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), pp. 124–125. First published in *Art International*, October 25, 1962.

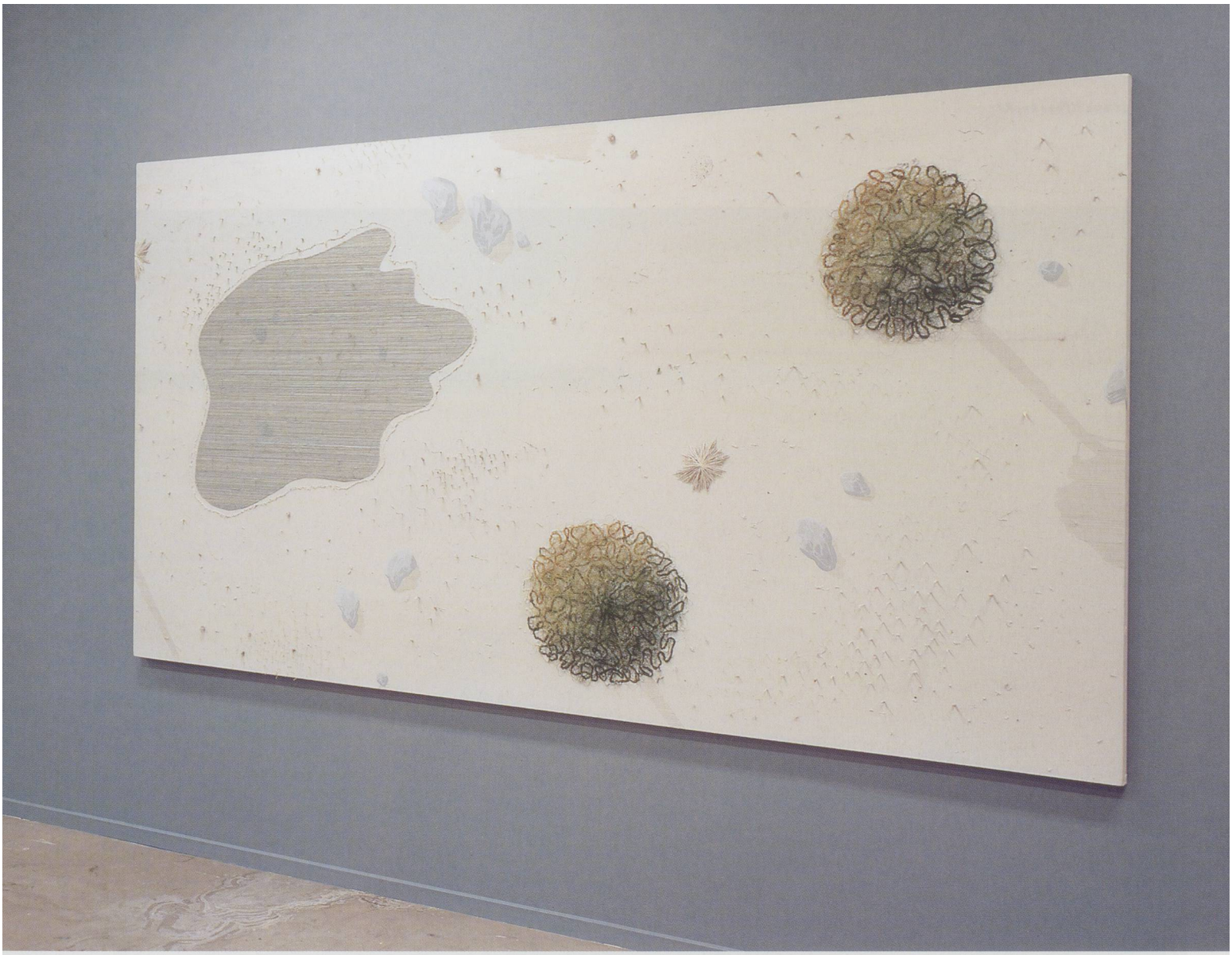
2) Louisa Buck, "UK artist Q&A: Michael Raedecker," *The Art Newspaper*, no. 104 (June 2000), p. 67.

3) The beginning of Johns's first FLAG painting was a disaster: starting with enamel paint on a bed sheet he made a mess so he switched to encaustic. Rauschenberg then asked if he could paint one of the stripes and used red encaustic where he should have used white, and several of its collage elements needed to be stitched on to hold them in place. In fact, the entire painting is rather desperately stapled to at least one edge of its plywood support because the sheet was barely large enough to cover it. Moreover, the painting is awkwardly dated 1954–55 not because it took that long to complete it but because it was damaged at a party and had to be repaired. My point here in direct relationship to Raedecker's work is that interesting paintings are usually put through hell.

4) Joe Zucker, artist's statement in Richard Marshall, *New Image Painting* (New York: Whitney Museum of American Art, 1978), p. 68.

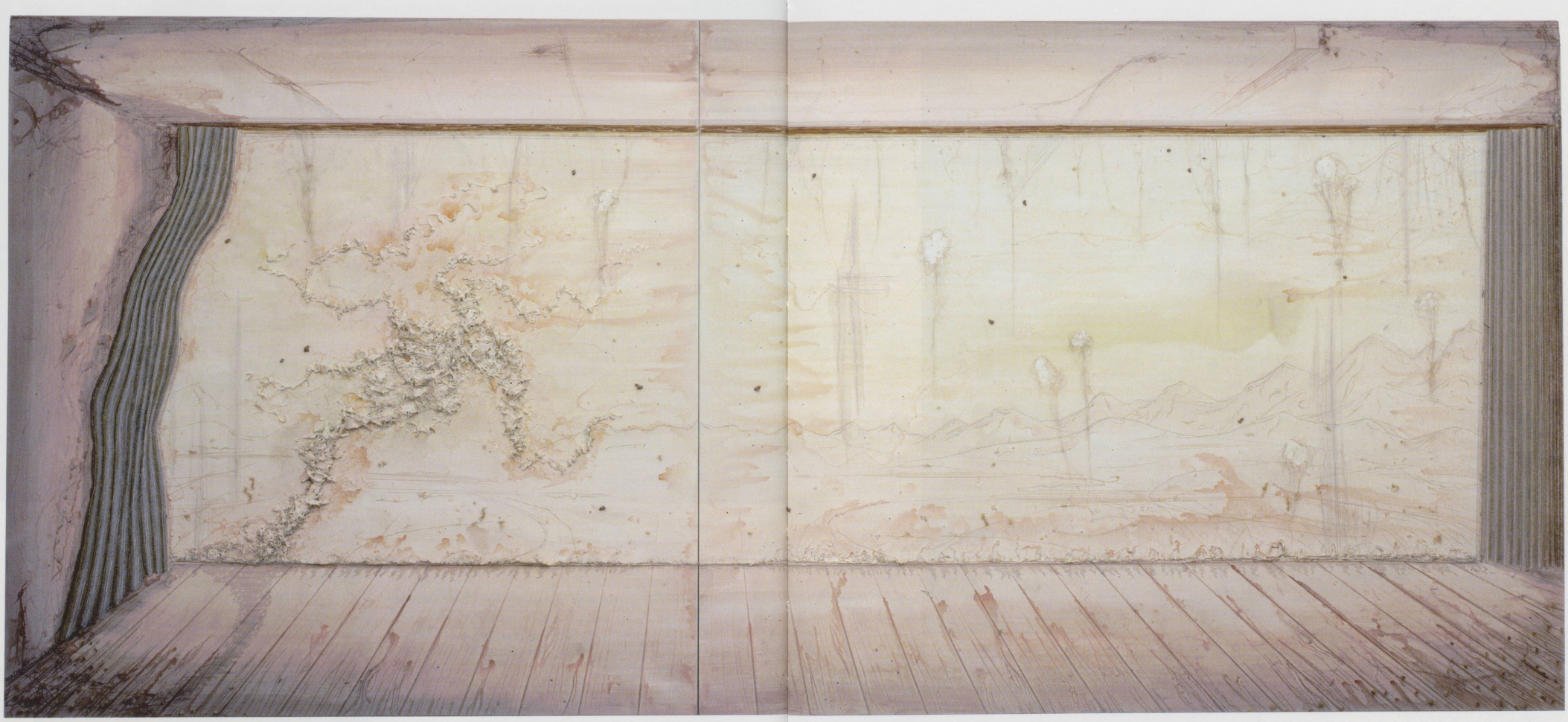


JOE ZUCKER, AMY HEWES, 1976,
acrylic and cotton on canvas, 96 x 120" /
Acryl und Baumwolle auf Leinwand, 243,8 x 304,8 cm.
(PHOTO: D. JAMES DEE)

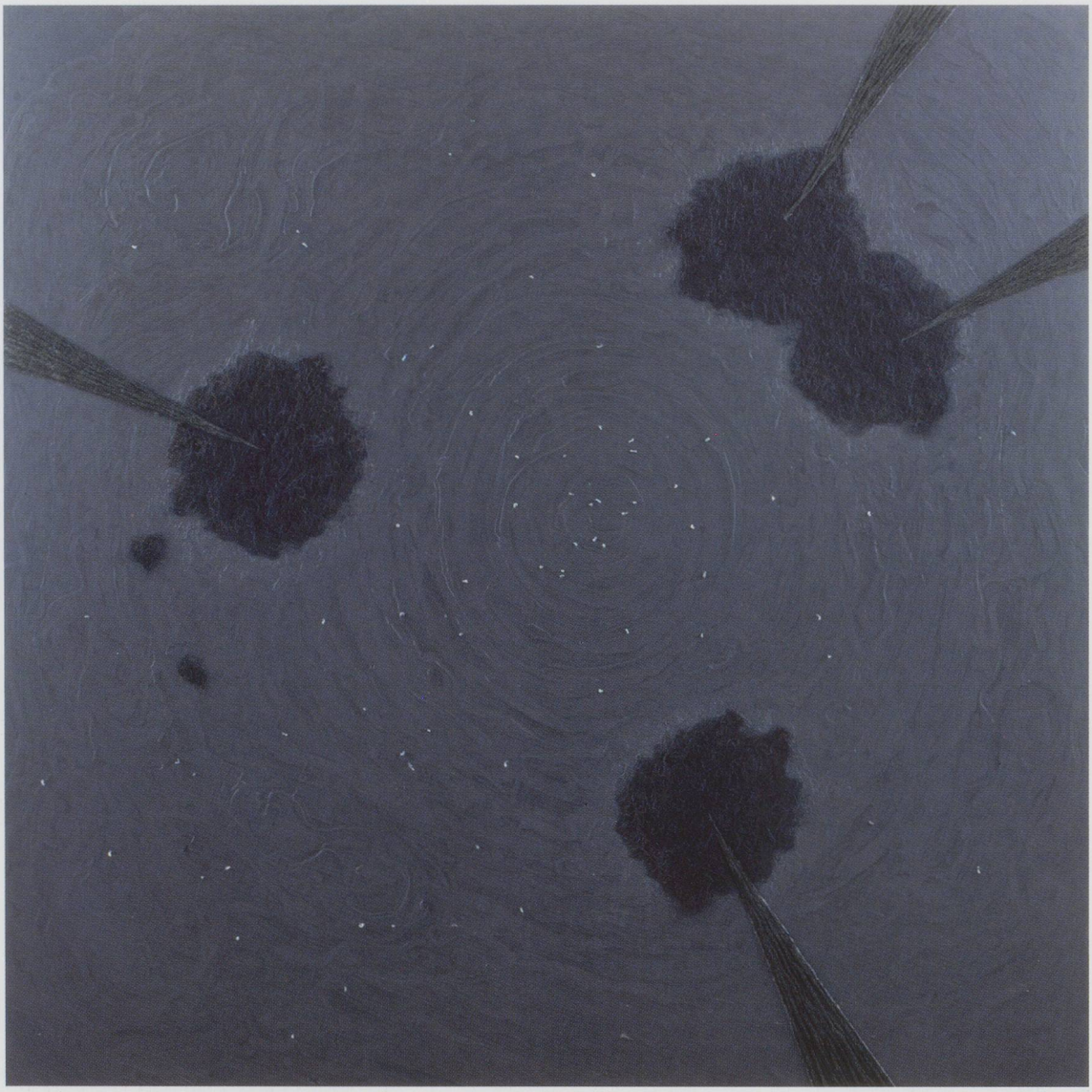


MICHAEL RAEDECKER, UP, 1999,
acrylic, oil, and thread on canvas, 67 x 134¼" /
Acryl, Öl und Garn auf Leinwand, 170 x 341 cm.

Michael Raedecker



MICHAEL RAEDECKER, TO CUT A LONG STORY SHORT, 2001, acrylic and thread on canvas, 78 x 178" / Acryl und Garn auf Leinwand, 198 x 452 cm.



MICHAEL RAEDECKER, EXPOSURE, 2001/2002, oil, acrylic, and thread on canvas, 70 x 70" /
Öl, Acryl und Garn auf Leinwand, 178 x 178 cm.

TERRY R. MYERS

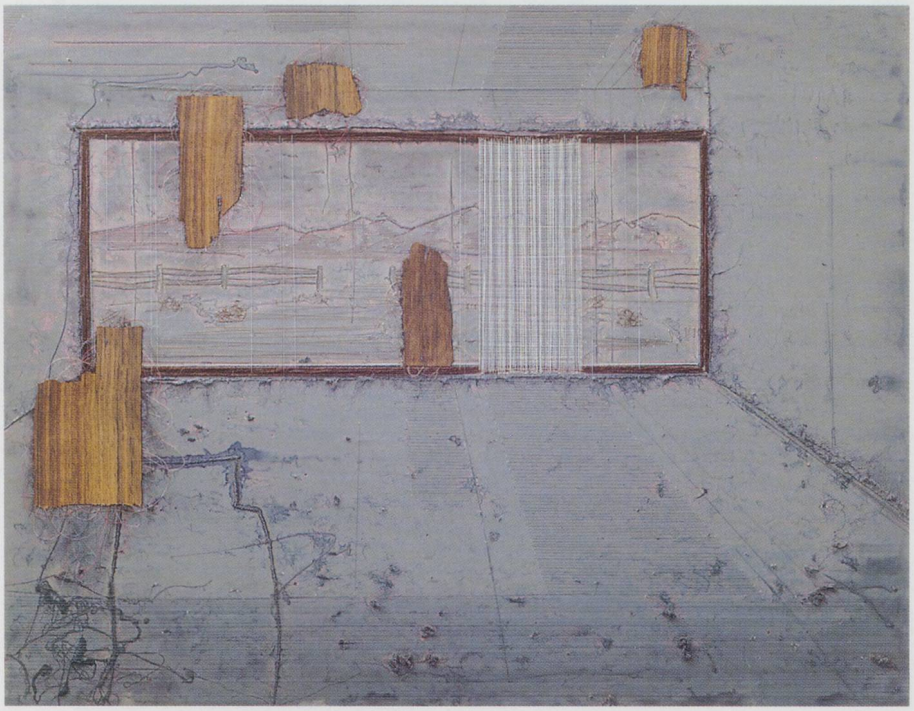
Unvergleichlich heimatlos

Diese Bilder haben nichts Wohnliches. Und doch findet man darin zahlreiche Stellen und Nischen, in Gestalt von ziemlich merkwürdigen Dingen und Materialien, die hier offenbar ein ihnen wohl gesinntes, fruchtbares Zuhause gefunden haben. Dies ist zwar ein Widerspruch, doch genau besehen ist es eine produktive Diskrepanz, die etwas in Gang setzt, was eher ein beinah natürliches Kompensieren von Gegebenheiten zu sein scheint als ein willkürlicher Ausdruck heftiger Auseinandersetzung (etwa ein Signal, dass Malen «Kampf» bedeute). Das überwältigende Gefühl der Ruhe, das aus diesem Balanceakt erwächst, ist der Hauptgrund, weshalb die entstehende Ödnis so befriedigend und erfüllend, ja komisch ist. Die Farben und alle anderen Materialien, die auf diesen Leinwänden verteilt oder auf ihrer Oberfläche angebracht wurden, sehen aus, als hätten sie Wurzeln geschlagen und aufgrund irgendeines Gärungs- oder Befruchtungsprozesses den ganzen verfügbaren Raum überwuchert. Das implizierte Wachstumspotenzial dieser Fülle steht in entschiedenem Gegensatz zu der visuellen Kargheit, die ganz auf die für jedes Bild notwendigen Grundkomponenten verteilt (oder beschränkt?) ist, nämlich auf Linienführung, Form und Farbe. Die Illusion, dass die in diesen Bildern dargestellten, verlassenen ländlichen oder vorstädtischen Häuser, Räume und Landschaften nicht das zum Überleben Notwendige bereithalten, beruht allein darauf, dass das ganze «Heimverschönerungs»-Material – Farbe, Garn, Faden, Furnier, Holzbeize usw. – gewissermassen selbst hier eingezogen ist und alles in Beschlag genommen hat. Und wieso auch nicht? Schliesslich handelt es sich hier um Malerei und nicht um ein Haus.

Aber natürlich ist die Malerei oft ein Zuhause, wenn auch selten ein gemütliches. Es gibt überzeugende Anhaltspunkte dafür, dass Michael Raedecker dies bis zu einem gewissen Grad glaubt, vor allem, da er klar zum Ausdruck bringt, dass er (wie alle interessanten Maler) schöpferisch in die befremdlichen

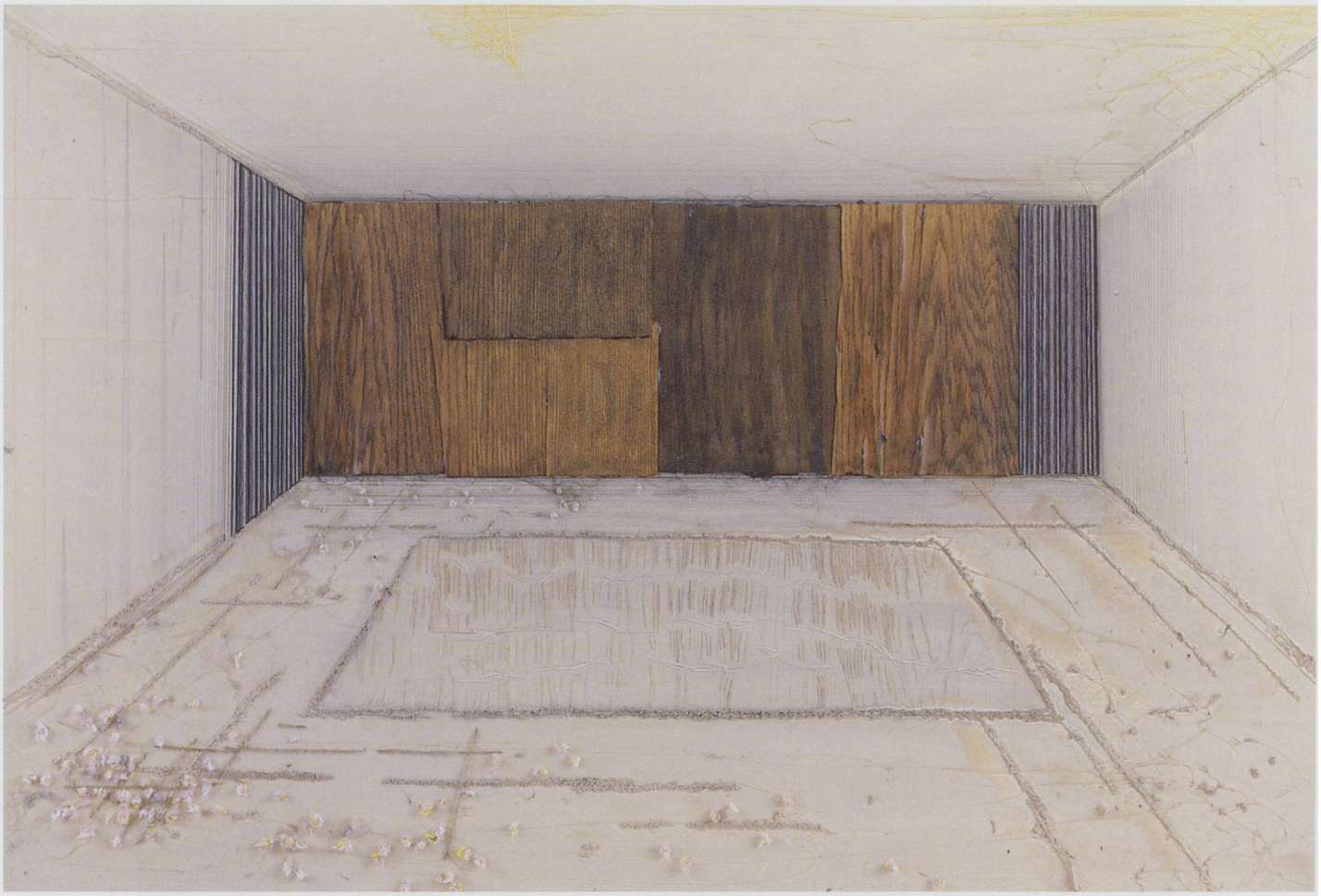
TERRY R. MYERS ist Kunstkritiker und freier Kurator. Er lebt in Los Angeles und arbeitet gegenwärtig an einem Ausstellungsprojekt mit den Pet Shop Boys.

Aspekte seiner gewählten Tätigkeit verstrickt ist, die zumeist mit der Schwierigkeit zusammenhängen, das Material so zu belassen, wie es ist. Mit anderen Worten, es war nie einfach, Farbe längere Zeit als Farbe und das «Malen» «einfach nur als Malen» bestehen zu lassen. 1962 musste selbst Clement Greenberg, wiewohl nur widerstrebend, etwas Ähnliches eingestehen: «...im Lauf der 50er Jahre begann ein Grossteil der abstrakt-expressionistischen Malerei geradezu nach einer kohärenteren Illusion des dreidimensionalen Raums zu schreien, und damit verlangte sie zugleich nach Gegenständlichkeit, denn eine solche Kohärenz lässt sich nur mittels der greifbaren Darstellung dreidimensionaler Gegenstände erzeugen.»[1] Der Kritiker verstand de Koonings Bilderserie *Women* (1952–1955) als Wendepunkt und prägte den Begriff der «heimatlosen Gegenständlichkeit», welche er definiert als «eine betont malerische Darstellung, die das Plastische und Beschreibende zugunsten abstrakter Zielsetzungen einsetzt, jedoch weiterhin eine gewisse Gegenständlichkeit suggeriert». Angesichts dieser Definition (und mit Raedeckers Bildern im Hinterkopf) leuchtet es vollkommen ein, dass für Greenberg ein Künstler wie Richard Diebenkorn «eine Heimat für de Koonings Malweise gefunden» hat, als er über Matisse zur Gegenständlichkeit zurückkehrte. Für die «heimatlose Gegenständlichkeit» brauchte es jedoch eine sichtbare (und greifbare) Spannung, einen «dialektischen» Druck, der die Mittel und Wege von Abstraktion und Gegenständlichkeit transponierte. Das gilt auch für das Frühwerk von Jasper Johns, der laut Greenberg mit seiner Lockvogelstrategie «den Schwanengesang der ‹heimatlosen Gegenständlichkeit›» sang.



MICHAEL RAEDECKER, REFORMATION, 2001, acrylic and thread on canvas, 27 9/16 x 35 7/16" / Acryl und Garn auf Leinwand, 70 x 90 cm.

Vierzig Jahre später erklingt dieser provokative Gesang in der Malerei noch immer, auch wenn es heute viel eher um das Sampeln oder sogar – gerade im Fall von Raedecker – den Sampler geht. Genau wie die Musik wurde die Malerei allein durch das Sampeln und seinen praktischen (ja handwerklichen) Ansatz gerettet; ein Grossteil der Geschichte der Malerei ist nun ohne nostalgischen Ballast und die antagonistische Haltung der Appropriation ver-



MICHAEL RAEDECKER, BLOCK, 2001, acrylic, woodstain, veneer, and thread on canvas, 47 1/4 x 70 7/8" / Acryl, Holzbeize, Furnierholz und Garn auf Leinwand, 120 x 180 cm.

MICHAEL RAEDECKER, JOURNEYS TO GLORY, 2001/2002, acrylic and thread on canvas, 82 11/16 x 66 1/8" / Acryl und Garn auf Leinwand, 210 x 168 cm.

fügbar. Raedecker hat das erfasst und nicht nur weil er früher DJ war. Seine Bilder erinnern uns daran, dass die einzige Heimat, die ein Bild noch hat, jene ist, die wir ihm schaffen, indem wir Dinge verwenden wie Filme, die wir nie vergessen, oder Songs, die wir immer lieben werden. Wenn Raedecker einige seiner Bilder nach Songs von Musikgrössen wie Elvis Presley oder Spandau Ballet betitelt, liefert er Hinweise, dass in seinen Bildern direkt kollektive Erinnerungen angezapft werden, die uns nie abhanden kommen, da sie sich uns immer wieder neu ins Gedächtnis weben, weil wir es so wollen. Dieser Teil der Malerei ist ganz und gar n i c h t entfremdend.

Apropos Weben: Raedeckers Wechsel von der Mode zur Malerei erscheint angesichts seines Hintergrunds als logischer Schritt, obschon er beteuert, dass seine früheren Erfahrungen in der Modebranche nicht direkt dafür verantwortlich sind, dass er heute zum Teil deren Materialien und Techniken einsetzt. In seinen frühen Arbeiten war die Stickerei eine praktische und effiziente Möglichkeit, zum Ausdruck zu bringen, dass er die Malerei als sehr sinnvollen Zeitvertreib betrachtete (seine frühen Bilder waren eine Art Dekonstruktion der Porträts von Winston Churchill mit Hilfe von photomechanischer Reproduktion und Faden, mit welchem er ihren Kontext auf die Bildfläche «schrieb»): «Ich wollte eine Technik anwenden, die es mir erlaubte, meine Tätigkeit zu geniessen und dabei vielleicht Musik zu hören und die Gedanken schweifen zu lassen.»[2] Egal, welche Erklärung dahinter steht (denken wir nur daran, dass Jasper Johns behauptet, er habe einen Traum gehabt, in welchem er eine amerikanische Flagge malte), zumindest zeigt Raedeckers Nähtechnik, dass es ihm anscheinend ungemein wohl dabei ist, die Beziehung zwischen Materialität und «Look» in seinen Bildern zu erkunden und zu analysieren. Man könnte sagen, dass alle Fasern, die er in seinen Arbeiten verwendet, bei ihm und uns eine Art Heimatgefühl auslösen, lose Fäden, die tatsächlich unser gemeinsames Erleben eines Bildes verankern, das als solches undurchdringlich bleiben soll.

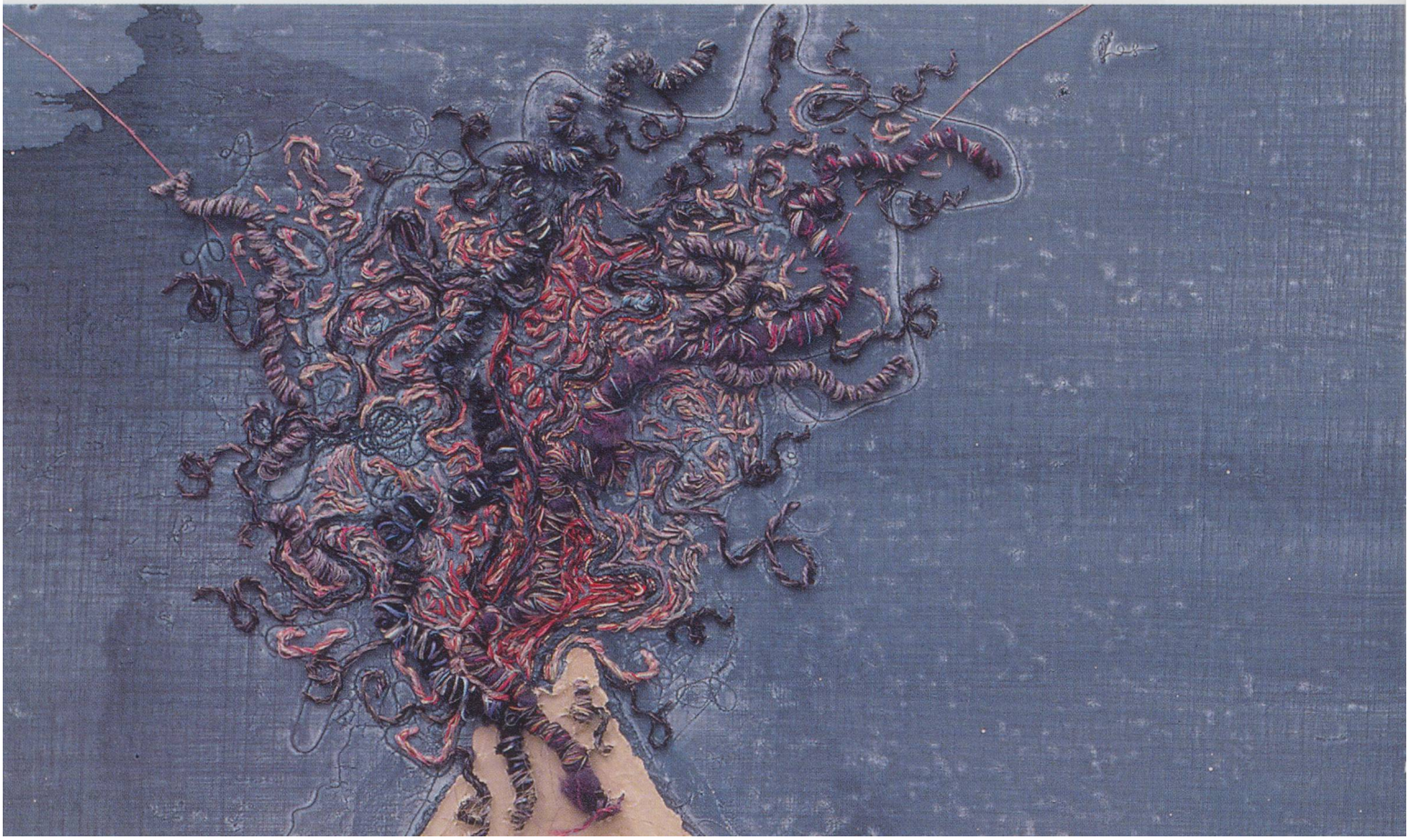
Es ist ebenso wahrscheinlich, dass die Stickerei Raedecker eine wirksame Möglichkeit bietet, einen Anfang zu finden oder jederzeit rasch etwas Neues ins Bild einzuarbeiten. Bestimmt erleichtert es ihm auch, etwas aufzutrennen oder ganz aus dem Bild zu entfernen, falls es nicht funktioniert.[3] Dank der Flexibilität von Raedeckers Stickerei wirken viele Bilder innerhalb seiner Gemälde so, als könnten sie mühelos verändert werden, das trifft vor allem bei einigen vor wenigen Jahren entstandenen Werken zu, etwa REVERB (Nachhall, 1998). In diesem Bild (das mit sehr wenig Farbe gemacht ist) flitzen weisse Fadenlinien wie Lichtstrahlen oder Kratzer über die schematische Darstellung eines Wohnzimmers, dessen Fussboden anscheinend aus Wasser besteht (oder ist der Raum leicht überschwemmt?), so dass sich verschiedene Dinge darin «spiegeln»: die Decke, die Wände, ein Fenster mit Fernsicht auf die Berge und – besonders auffällig – ein offener Vorhang, der mit dichten Stichen aus gelbem und braunem Garn aufgestickt ist und das körperlich greifbarste Element des Ganzen darstellt. (Er ist materiell und farblich weitaus «präsenter» als all die losen, ausgefransten Fäden, die den Raum wie Staubflocken umgeben.) Seit 1998 sind Raedeckers Gemälde viel dichter geworden, in Bilder und Materialien ist eine gewisse Langsamkeit eingezogen, die bewirkt, dass das Werk in erster Linie als Gemälde und nicht als Zeichnung oder Handarbeit wahrgenommen wird.

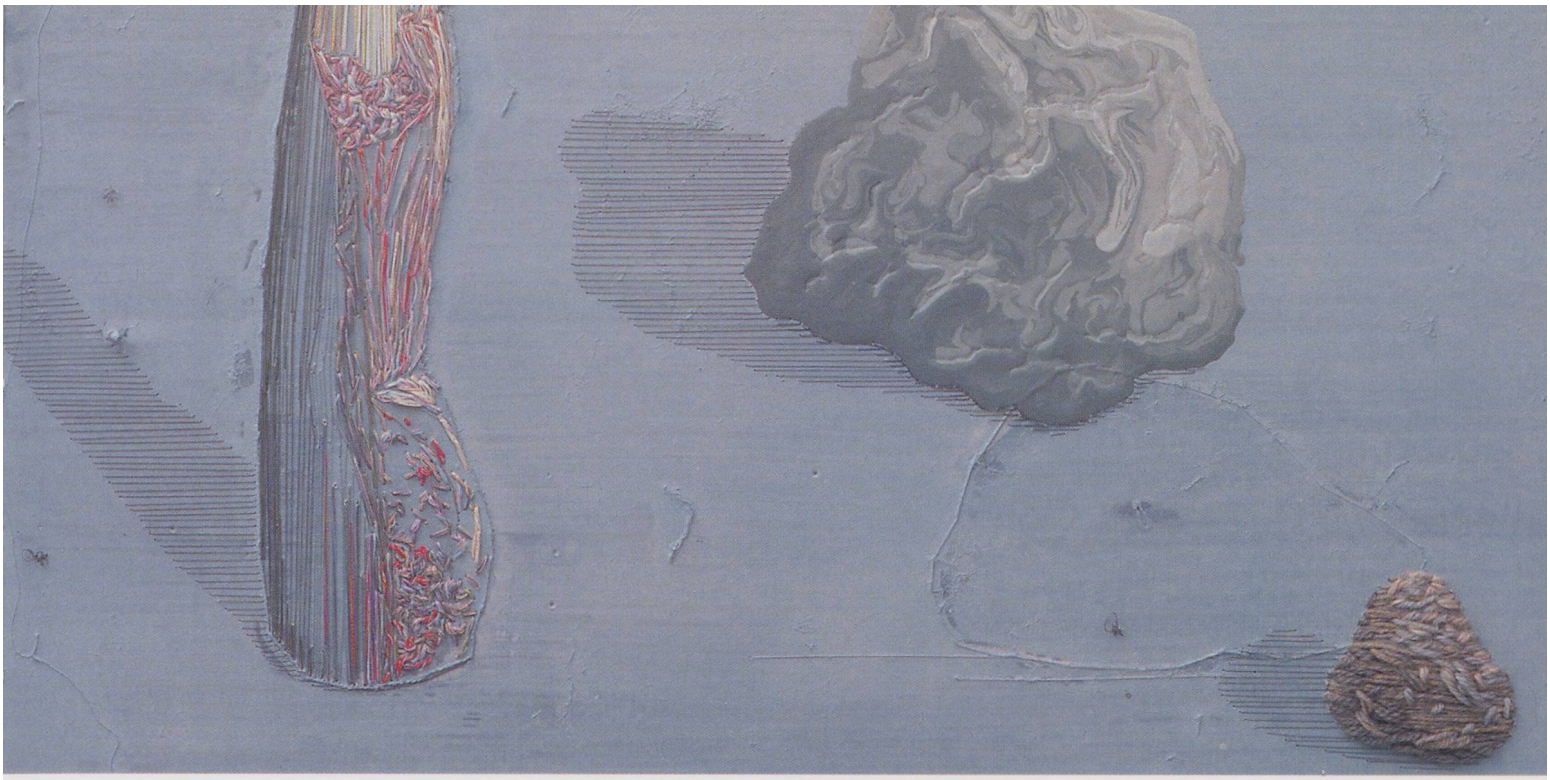
Natürlich ist Kunstfertigkeit im «handwerklichen» Sinn des Wortes (im Gegensatz etwa zum Begriff, wie er in der niederländischen Landschaftsmalerei verwendet wird) in der Malerei ein relativ neues Thema, und ich könnte mir vorstellen, dass ich, würde man mir Raedeckers Gemälde bloss beschreiben, den voreiligen Schluss ziehen könnte, sie hätten eine problematische Beziehung zur altbekannten ideologischen Auseinandersetzung zwischen Kunst und Kunsthandwerk auf dem Hintergrund des Geschlechter- oder Klassenkampfes. In seinen neuesten Arbeiten weicht Raedecker diesem Thema erfolgreich aus, indem er den Gebrauch der Fasern konzeptuell erweitert, und zwar nicht nur, indem er sich über «konventionellere» Anwendungen des Stickens und Nähens hinausbewegt, sondern auch, indem er verschiedene Materialien zunehmend wie Farbe wirken lässt, ohne ihnen ihren Materialcharakter zu nehmen. So muten zum Beispiel in einem Bild wie RADIATE (Strahlen, 2000) die Fasern auf dem Boden des abgebildeten Raums wie winzige Farbwürmchen

an. Andernorts ist in diesem Bild Farbe aufgetragen, die weit mehr Volumen besitzt als in anderen Werken: Oft wirken die ausgewaschenen Farben in Raedeckers Gemälden wie Rückstände, die nach einer Überschwemmung zurückgeblieben sind. In diesem Fall schaffte die Farbe es unglaublicherweise, durch das Fenster eines weiteren leeren und doch sehr vollen Raums zu sickern. Vielleicht ist eine ziemlich flüssige Lawine auf dieses Haus niedergegangen? Ein Fenster auf einem ähnlichen Bild – BLOCK (2001) – ist buchstäblich mit Furnierholz zugenagelt. Durch die konzeptuelle und tatsächliche Vermischung von Fasern und Farbe haben Raedeckers Arbeiten viel mit den Mitte der 70er Jahre entstandenen Bildern von Joe Zucker gemein. Zucker, der sich mit seinen *Wattebausch*-Bildern (in denen er Wattebällchen in unterschiedliche Farben tauchte und in regelmässigen Reihen auf dem Bild anordnete) in den späten 60er Jahren einen Namen gemacht hatte, schuf danach unter dem Titel *Reconstruction* eine Bilderserie, die mittels Watte und Farbe in prachtvoller Weise die Geschichte der Baumwollproduktion in den USA darstellte. Er überzog in dieser Serie nicht einfach Wattebällchen mit Farbe, sondern bediente sich einer Technik, die Greenbergs plastischer und beschreibender malerischen Darstellungsweise nahe kam: Die Fasern wurden Teil der Farbe, so dass Kunst und Handwerk untrennbar miteinander verschmolzen. Was Zucker damals sagte, lässt sich auch auf Raedecker anwenden: «Meine Themenwahl im Verhältnis zu den möglichen Oberflächen ist wichtig. Der Bildinhalt wird zu einer Ikonographie, um die Topographie des Bildes zur Sprache zu bringen.»[4)]

Es war wohl Raedeckers zunehmende Aufmerksamkeit für die Topographie seiner Gemälde als Ge-

MICHAEL RAEDECKER, IS THIS IT, 2001, acrylic and thread on canvas, detail, overall size 60¼ x 40⅜" / Acryl und Garn auf Leinwand, Ausschnitt, ganzes Bild 153 x 102,5 cm.





MICHAEL RAEDECKER, THIRTEEN FEELINGS, 2002, acrylic, veneer, and thread on linen, 39 3/8 x 27 9/16" / Acryl, Furnierholz und Garn auf Leinen, 100 x 70 cm.

mälde, die es ihm ermöglichte, die Ikonographie seiner Werke sowohl inhaltlich als auch im Hinblick auf ihre Ausrichtung auszuweiten. Indem er in bedeutenden Bildern wie KISMET (1999) und UP (Auf, 1999) eine beachtliche Neuausrichtung vornahm, die er in Werken wie JOURNEYS TO GLORY (Wege zum Ruhm) und EXPOSURE (Ausgesetzt sein), beide 2001/2002, noch erweiterte, hat Raedecker seine Bereitschaft gezeigt, sich über die traditionelle räumliche Beziehung zwischen einem Bild und dem Gemälde, in dem es beherbergt ist, hinauszubewegen und die Darstellung auf mehr als eine Weise «heimatlos» werden zu lassen. Nun hat er uns so weit, dass wir flach auf dem Rücken liegen und zum Himmel oder wohin auch immer aufschauen, statt aufrecht stehend aus einem Fenster oder über ein Feld zu blicken. Orientierungslos und mehr als nur ein bisschen benommen, befinden wir uns eindeutig nicht mehr in Kansas, und es steht zu vermuten, dass wir gar nie dort waren.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Dieses und alle folgenden Zitate von Clement Greenberg stammen aus seinem Essay «Nach dem Abstrakten Expressionismus», in: Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, übers. v. Christoph Hollender, Fundus-Bücher, Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden 1997, S. 314–335. (Englisch erstmals erschienen in der Zeitschrift *Art International*, 6. Jg., Nr. 8, 25. Oktober 1962, S. 24–32.)

2) Louisa Buck, «UK artist Q&A: Michael Raedecker», *The Art Newspaper*, Nr. 104, Juni 2000, S. 67.

3) Johns' erstes *Flaggen*-Bild begann als Fiasko. Da seine Versuche mit Lackfarbe auf einem Bettlaken in einem Schlamassel endeten, ging er zu Enkaustik über. Dann bat ihn Rauschenberg, einen der Streifen malen zu dürfen, und verwendete rote Wachsfarbe statt weisser. Ausserdem mussten mehrere Collage-Elemente festgenäht werden, damit sie überhaupt hielten. Tatsächlich wurde das ganze Bild mindestens an einer Kante auf ziemlich verzweifelte Art auf den Bildträger aus Sperrholz getackert, da das Laken nur knapp gross genug war. Zudem ist das Bild etwas umständlich mit 1954–55 datiert, aber nicht etwa, weil seine Fertigstellung so lange gedauert hätte, sondern weil es bei einer Party beschädigt wurde und wieder repariert werden musste. Was ich hier mit Blick auf Raedeckers Arbeiten zum Ausdruck bringen will, ist, dass interessante Bilder gewöhnlich Höllisches durchmachen müssen.

4) Joe Zucker, Statement des Künstlers, in: Richard Marshall, *New Image Painting*, Whitney Museum of American Art, New York 1978, S. 68.

Their Second Home

DAVE EGGERS

Hollis and his father broke the upper crust with each step. Below the crust the snow was dry and granular, a feel of both cotton and sand. Hollis and his father were walking home from his grandmother's house, where they had turned her over and washed her.

Hollis's family was now in a new house. Two months ago they had moved from their grandmother's house, where they had lived the nine years of Hollis's life, to this new house, about three miles away. The air was heavy with cold, and breathing it in felt to Hollis like inhaling glass and expelling wool.

Sixteen inches of snow had fallen in two days and nothing had been plowed. The car Hollis's father drove would not make it through this, so they had walked. Their grandmother was alone but for the neighbor girl, Kelly, who was fine but sometimes needed relief. They were walking up a hill in the park, a shortcut that would take them under the highway and to a field that led through the incorporated area and to their house.

"I figured out how to scare your mom," Hollis's father said.

It was the first thing Hollis or his father had said during the walk.

"How do you mean?" Hollis said.

"You know that window next to her desk?"

Hollis did. His mother's office was on the second floor. He nodded.

"Well, she's not used to anything happening right out her window, right?"

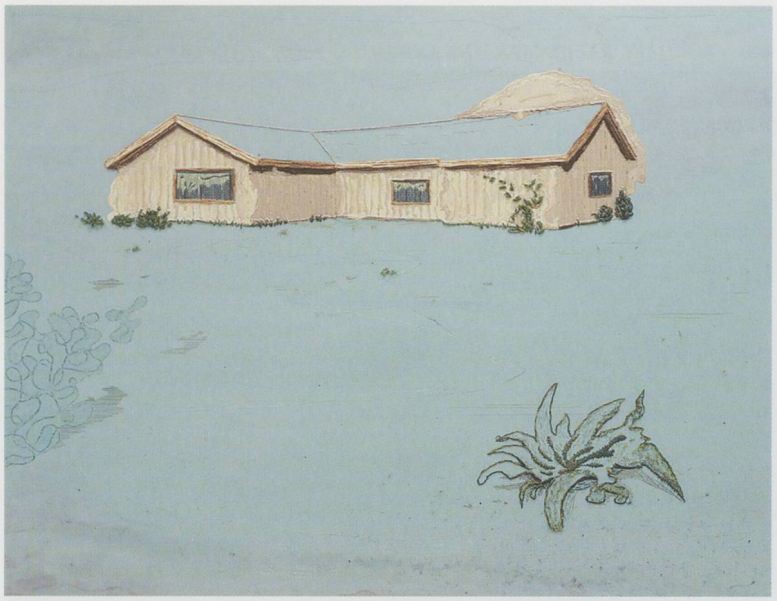
Hollis nodded again. His mother's window, over her desk where she did bookkeeping and tax returns, overlooked the backyard, and beyond it, the unincorporated land.

"Well, I've been thinking that a great way to really scare her would be to jump out right there and yell like crazy. She'd scream like a banshee."

Hollis didn't know what a banshee was, but his father had said this before, so he assumed a banshee was either someone who screamed a lot, or screamed loudly and well. Hollis pic-

---

DAVE EGGERS is the author of a new novel, untitled at press time, and the editor of *McSweeney's*.



MICHAEL RAEDECKER, MONUMENT, 1998, acrylic and thread on canvas, 55⅞ x 72" / Acryl und Garn auf Leinwand, 142 x 183 cm.

tured his mother screaming. "I would just get up on the ladder and pop out, and yell Wah!" his father said.

They were walking under the highway now and his father's voice was louder, and his Wah! stayed in the underpass for some time.

As they were passing through the dim corridor Hollis wondered how loudly his mother would scream, and how long afterward she would calm down. He wondered if his mother would find the scaring funny, or if she would be angry.

Hollis wanted to scare his mother.

"I want to scare her," he said.

"You can watch me do it," his father said. They were now in the light again. "Actually, maybe it's not such a great idea. Your mom doesn't like being scared."

Hollis took in a quick breath.

"She does!" Hollis said.

"No, I don't think she does. That one time I did it she was mad for a pretty long while."

Hollis remembered hearing about that afterward. After seeing a suspenseful movie on TV, his father had hidden in the back seat of the car. He knew Hollis's mom would go to the convenience store, which she did every night to get fresh bagels for the next morning, so he snuck out to the car and had hidden in the back seat. He had stayed there, in the back seat, while she started out on the highway and then exited onto the frontage road. He waited until the third stop light, when the road was dark and quiet. Then he jumped up and yelled "Wah!"

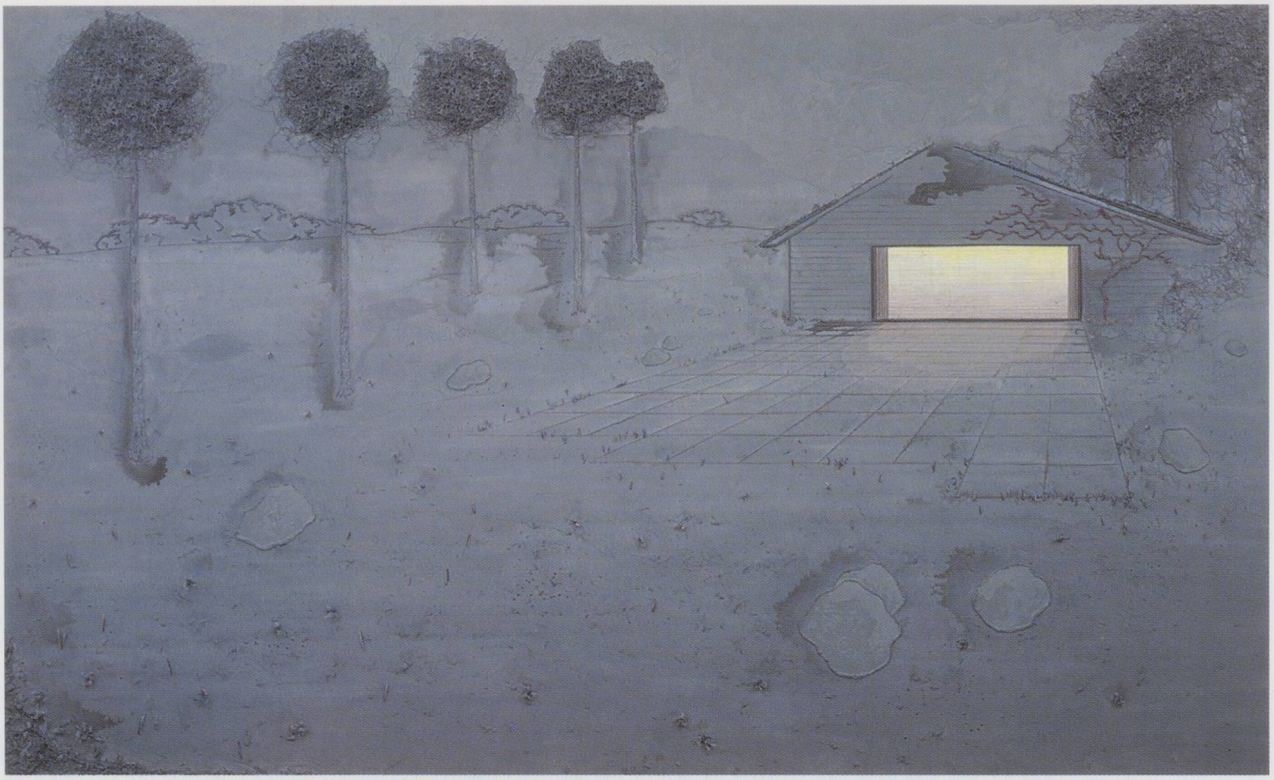
They had stayed there, at the intersection, for an hour afterward.

"She'll like it this time," Hollis said.

"No, I don't think so," his father said. "It was a bad idea."

Hollis was furious. He couldn't believe this possibility was being taken from him. The scaring was something that was about to happen, the event looming ahead like a holiday, and

MICHAEL RAEDECKER, INS AND OUTS, 2000, acrylic and thread on canvas, 130 x 78" / Acryl und Garn auf Leinwand, 330 x 198 cm.



now it would not happen. He felt dizzy. He would have to argue with his father to ensure any possibility of it happening, and even then it probably would not happen.

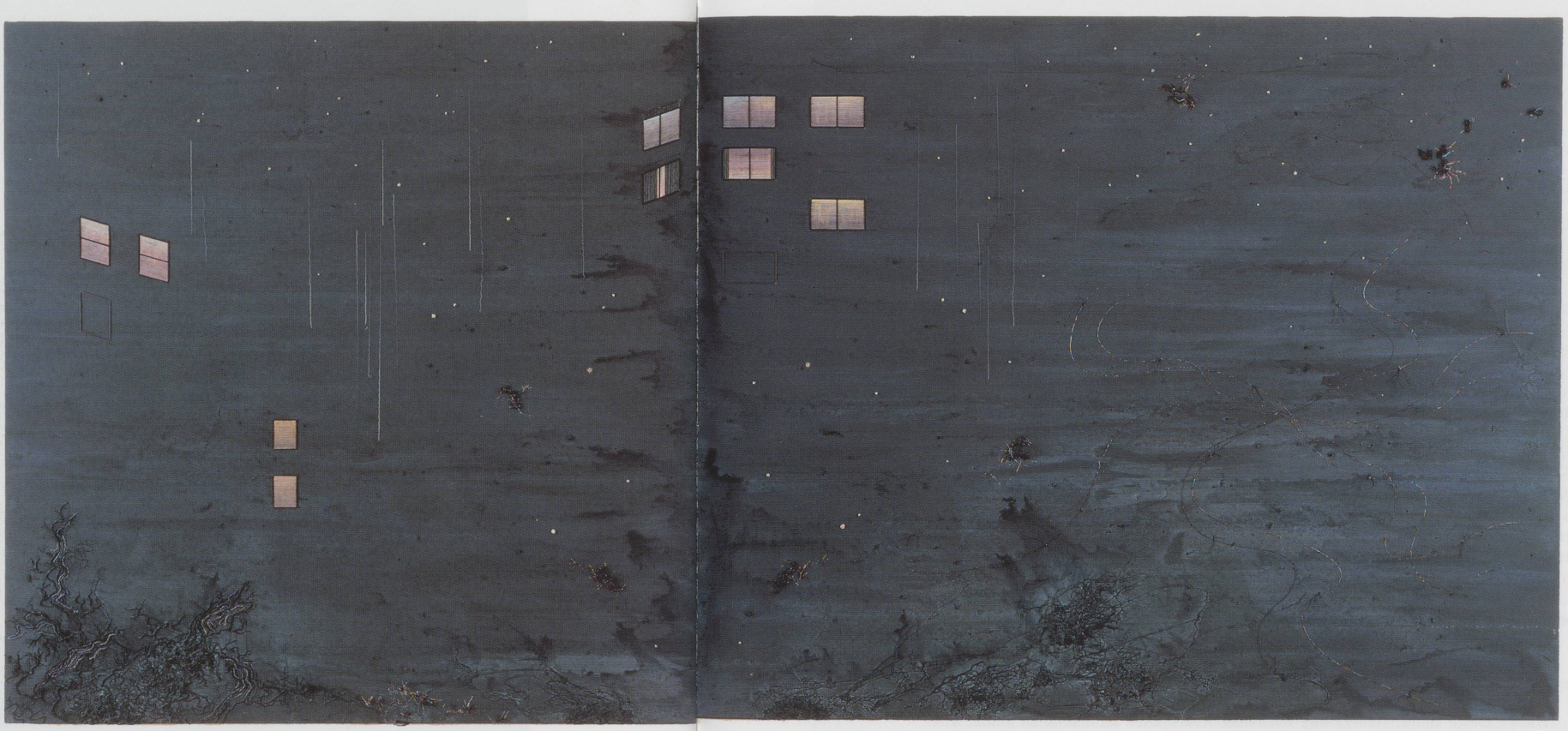
As they walked, the snow breaking underfoot, Hollis explored other ways he could jump in front of his mother's window. He could do it himself, but the ladder was too heavy for him to lift and raise. He could jump from the tree nearby, but that was too far. He could somehow swing from the rooftop from a rope, perhaps tied to the chimney. He couldn't remember if they had any rope that would be strong enough.

As they came across the field and saw the house in the distance, Hollis pleaded with his father to scare his mother. His father told him to drop it. Hollis begged. His father stopped responding. He was finished with the subject.

When they pushed through the hedge at the perimeter of their yard, they could see Hollis's mother in her second-floor window, her soft oval face painted in ochre. She was reading something under her grandfather's ancient lamp, steam from her tea rising around her face like creeping ivy.

Hollis's father went inside, stomping his feet on the porch, releasing the snow. Hollis went to the garage and found the dead frog he'd been keeping in a jar. He dropped it onto his father's worktable and cut its belly stem to stern.

MICHAEL RAEDECKER, ECHO, 2000, acrylic and thread on canvas, 100 x 78" / Acryl und Garn auf Leinwand, 254 x 198 cm.



MICHAEL RAEDECKER, SYNCHRONICITY, acrylic and thread on canvas, diptych, 67 x 149⅝" / Acryl und Garn auf Leinwand, Diptychon, 170 x 380 cm.

Das zweite Zuhause

DAVE EGGERS

Mit jedem Schritt durchbrachen Hollis und sein Vater die verharschte Schneedecke. Darunter war der Schnee körnig trocken und fühlte sich an wie Baumwolle und Sand zugleich. Hollis und sein Vater waren auf dem Heimweg. Sie kamen vom Haus der Grossmutter, die sie im Bett gewendet und gewaschen hatten.

Hollis' Familie lebte jetzt in einem neuen Haus. Vor zwei Monaten waren sie aus dem Haus der Grossmutter, wo sie die ganzen neun Jahre, die Hollis auf der Welt war, gewohnt hatten, in dieses neue, etwa drei Meilen entfernte Haus umgezogen. Die Kälte lastete schwer in der Luft und Hollis kam es bei jedem Atemzug vor, als würde er Glas ein- und Wolle ausatmen.

In zwei Tagen waren gut vierzig Zentimeter Schnee gefallen und die Strasse war nicht geräumt worden. Mit dem Auto, das Hollis' Vater fuhr, war an ein Durchkommen nicht mehr zu denken, deshalb waren sie zu Fuss gegangen. Die Grossmutter lebte allein, bis auf das Nachbarmädchen Kelly, das zwar gut zu ihr schaute, aber manchmal etwas Entlastung brauchte. Jetzt stiegen sie im Park eine Anhöhe hinauf, eine Abkürzung, die unter dem Highway hindurch auf eine Wiese und dann quer über Gemeindegebiet schliesslich zu ihrem Haus führte.

«Ich weiss, wie wir deine Mama erschrecken könnten», sagte Hollis' Vater.

Es waren die ersten Worte, die Hollis und sein Vater wechselten, seit sie auf dem Heimweg waren.

«Wie denn?»

«Du kennst doch das Fenster, hinter dem ihr Schreibtisch steht?»

Klar doch. Hollis nickte. Das Büro seiner Mutter war im oberen Stock.

«Und sie ist nicht darauf gefasst, dass direkt vor ihrem Fenster was los ist, oder?»

Wieder nickte Hollis. Vom Fenster über dem Schreibtisch, an dem seine Mutter ihre Buchhaltungsarbeit erledigte und Steuererklärungen ausfüllte, sah man den Garten hinter dem Haus und das Brachland dahinter.

«Ich glaube, man könnte ihr wirklich einen wahnsinnigen Schreck einjagen, wenn man direkt vor dem Fenster plötzlich hervorschnellen und wie verrückt schreien würde. Sie würde kreischen wie ein Banshee.»

DAVE EGGERS hat einen neuen Roman geschrieben, dessen Titel zurzeit noch nicht feststeht, und ist Herausgeber der Zeitschrift *McSweeney's*.

MICHAEL RAEDECKER, INCOMPLETE, 2002, acrylic and thread on canvas, 63 x 86 5/8" / Acryl und Garn auf Leinwand, 160 x 220 cm.

Hollis wusste zwar nicht, was ein Banshee war, aber sein Vater hatte das schon öfter gesagt, also nahm er an, dass ein Banshee entweder jemand war, der dauernd schrie oder aber besonders gut und laut schrie. Hollis stellte sich vor, wie seine Mutter schreien würde. «Ich würde einfach die Leiter hinaufsteigen, den Kopf hervorstrecken und ‹buh› schreien!», meinte der Vater.

Sie waren jetzt direkt unter dem Highway, die Stimme des Vaters klang lauter und sein «Buh» hallte längere Zeit in der Unterführung nach.

Während sie die dunkle Passage durchquerten, fragte sich Hollis, wie laut seine Mutter wohl schreien würde und wie lange es ginge, bis sie sich wieder beruhigt hätte. Er überlegte, ob die Mutter es lustig fände, erschreckt zu werden, ober ob sie wütend würde.

Hollis wollte die Mutter erschrecken.

«Ich will sie erschrecken», sagte er.

«Du kannst mir dabei zusehen», sagte sein Vater. Sie waren jetzt wieder am Tageslicht. «Aber vielleicht ist die Idee doch nicht so gut. Deine Mama mag es nämlich nicht, wenn man sie erschreckt.»

Hollis schnappte nach Luft.

MICHAEL RAEDECKER, THE SURFACE, 2000, acrylic, oil, and thread on canvas, 30 x 34" / Acryl, Öl und Garn auf Leinwand, 76 x 86,5 cm.

«Doch, sie mag es!», sagte er.

«Nein, ich glaube nicht, dass sie es mag. Das eine Mal, als ich es tat, war sie ziemlich lange verschnupft.»

Hollis erinnerte sich, dass er damals erst nachträglich davon gehört hatte. Nach einem spannenden Fernsehkrimi hatte sich sein Vater auf dem Rücksitz des Autos versteckt. Er wusste, dass Hollis' Mutter wie jeden Abend zum nächsten Lebensmittelgeschäft fahren würde, um frische Bagels für den nächsten Morgen zu besorgen. Also schlich er zum Auto hinaus und versteckte sich auf dem Rücksitz. Dort auf dem Rücksitz harrte er während der Fahrt auf dem Highway aus und auch noch, als sie die Ausfahrt zur Strasse mit den Geschäften nahm. Er wartete bis zum dritten Rotlicht, wo die Strasse dunkel und ruhig war. Dort sprang er auf und brüllte: «Buh!».

Danach waren sie eine ganze Stunde lang an der Kreuzung stehen geblieben.

«Diesmal wird sie es mögen», sagte Hollis.

«Nein, ich glaube nicht», sagte sein Vater. «Es war keine gute Idee.»

Hollis war wütend. Er konnte nicht glauben, dass man ihn dieses Abenteuers berauben wollte. Die Aussicht seine Mutter zu erschrecken war schon so greifbar geworden, es war ein Ereignis, das unmittelbar bevorstand und seine Schatten vorauswarf wie ein Feiertag, und nun sollte es nicht stattfinden. Ihm wurde schwindlig. Er würde mit seinem Vater streiten müssen, damit es wenn irgend möglich doch noch zustande käme, aber selbst das nützte wohl nichts mehr.

Während sie über den brüchigen Schnee gingen, dachte sich Hollis weitere Varianten aus, wie er vor das Fenster seiner Mutter springen könnte. Er könnte es selbst tun, aber die Leiter war zu schwer, er konnte sie nicht allein anheben und aufstellen. Er könnte vom nächststehenden Baum springen, aber der stand zu weit weg. Er könnte sich irgendwie vom

Dach schwingen, vielleicht an einem Seil, das am Kamin festgemacht wäre. Aber er war nicht einmal sicher, ob sie ein Seil hatten, das dafür stark genug war.

Als sie über die Wiese gingen und das Haus in der Ferne sichtbar wurde, flehte Hollis seinen Vater an, die Mutter doch bitte zu erschrecken. Der Vater sagte, er solle damit aufhören. Hollis bettelte. Der Vater antwortete nicht mehr. Für ihn war die Sache erledigt.

Als sie sich an der Grenze zum eigenen Garten durch die Hecke zwängten, konnten sie Hollis' Mutter hinter dem Fenster im ersten Stock erkennen, ockerfarben zeichnete sich das weiche Oval ihres Gesichts ab. Unter der alten Lampe des Grossvaters las sie etwas, während aus ihrer Teetasse feiner Dampf aufstieg und sich wie Efeu um ihr Gesicht rankte.

Hollis' Vater stampfte sich auf der Veranda den Schnee von den Füssen und ging ins Haus. Hollis ging in die Garage und holte den toten Frosch, den er dort in einem Glas aufbewahrte. Er knallte ihn auf den Arbeitstisch seines Vaters und schlitzte dem Tier mit einem einzigen langen Schnitt Bauch und Kehle auf.

(Übersetzung: Parker/Aeberli)

MICHAEL RAEDECKER, HAZE, 1998, acrylic and thread on canvas, 54 x 70" / Acryl und Garn auf Leinwand, 137 x 178 cm.

EDITION FOR PARKETT MICHAEL RAEDECKER

THE OTHER SIDE, 2002
10-color silkscreen print on pure silk satin scarf with
handrolled border, 33½ x 33½"
Detail from the back of the painting INCOMPLETE (2002)
Produced by Fabric Frontline, Zurich
Edition of 99, signed and numbered certificate

10-Farben-Siebdruck auf Seidensatinfoulard,
handrouliert, 85 x 85 cm
Ausschnitt der Rückansicht des Bildes INCOMPLETE (2002)
Produktion: Fabric Frontline, Zürich
Auflage: 99, signiertes und nummeriertes Zertifikat

(PHOTO: MANCIA/BODMER FBM STUDIO, ZÜRICH)