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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 67: [Collaborations] John Bock, Peter Doig, Fred Tomaselli

Artikel: Fred Tomaselli : transcendence is pop = Transzendenz als Pop

Autor: Rondeau, James / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680098

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: 17.02.2026

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

TRANSCENDENCE IS POP

JAMES RONDEAU

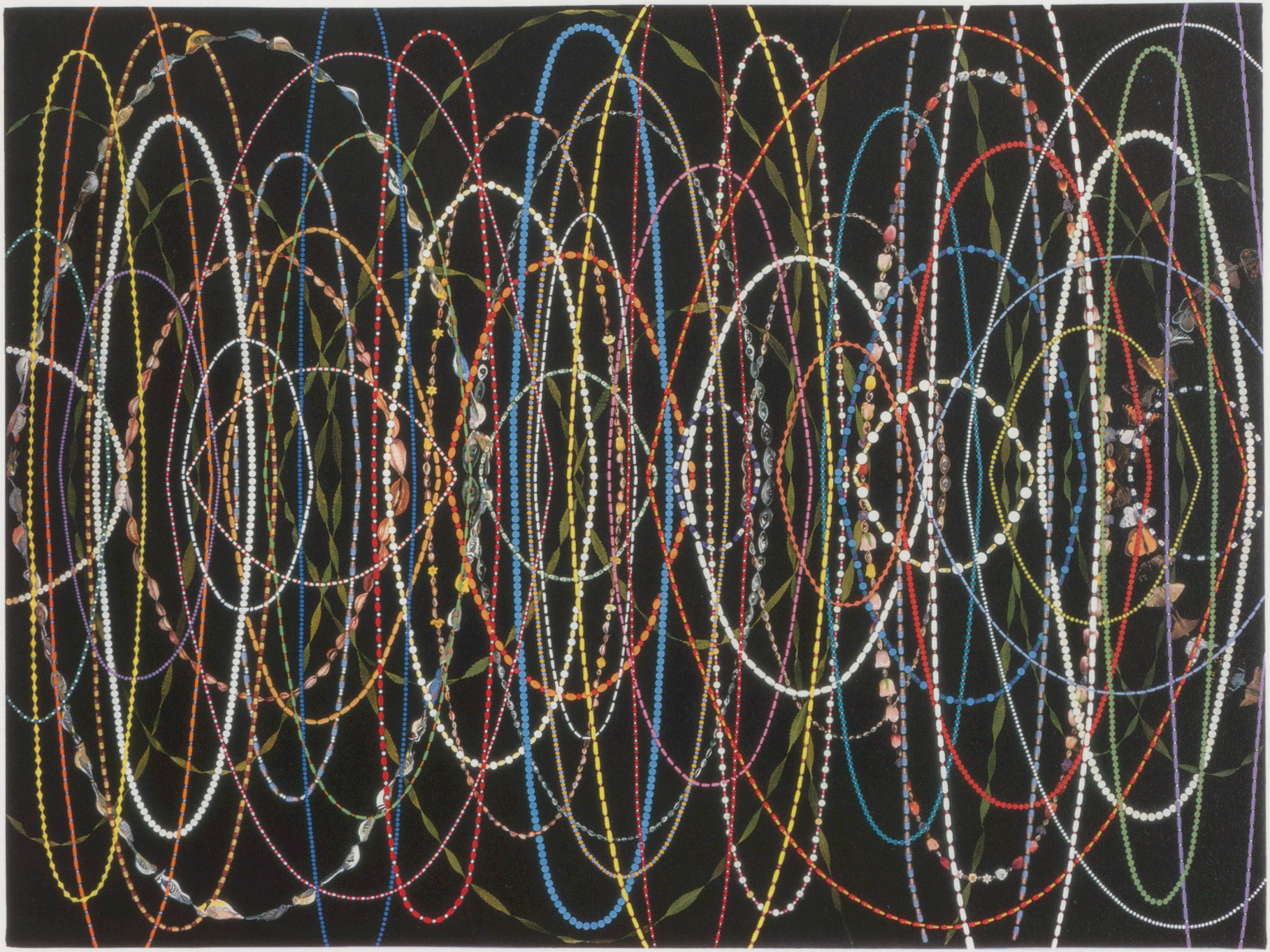
Over the course of the last ten years, Fred Tomaselli has established an international reputation for his meticulously crafted, richly detailed, deliriously beautiful works of both abstract and figurative art. His signature pieces are compelling, hybrid objects: *ersatz,* or maybe surrogate paintings, or tapestries, or quilts, or mosaics. Their various components—both over-the-counter and controlled pharmaceuticals, street drugs, natural psychotropic substances and other organic matter, collaged elements from printed sources, and hand-painted ornament—are all suspended in gleaming layers of clear, polished, hard resin. Forms implode, explode, oscillate, buzz, loop, swirl, and spiral. Actual objects, photographic representations, and painted surfaces co-exist without hierarchy on and in a single picture plane. The combined effect, neither determinably real nor fully illusionistic, is at once electrifying and destabilizing.

At their best, these works are over-the-top decorative pile-ups—giddy, decadent, at times even embarrassing in their shameless embrace of once-taboo pleasures. Tomaselli's keen exploitation of the beautiful, however, is largely self-conscious and deeply critical. A formally intuitive artist, he is also an intelligent, intensely literate, articulate, and confident thinker whose knowledge, derived from multi-faceted experiences outside of the art world, is actual rather than theoretical. Considered together, Tomaselli's work can be understood as an extended meditation on artificial or hyper-mediated realities including, but by no means limited to, conditions associated with drug culture. Seemingly designed for the saturated, jaded spectator in all of us, his Op-inspired, potently visceral works respond to and satisfy a gluttonous, over-stimulated visual appetite. In his process, Tomaselli implicitly acknowledges that, as viewers, we require an exaggeration of the ocular, a hyperbole of the natural, and the short-cut shock of excess in order to gain access to notions of the sublime. The basic ingredients required to achieve such effects are, of course, readily available in the culture at large; they require only the assignation of use value, re-arrangement, and presentation. Tomaselli's work forces us to simply acknowledge that Transcendence is now Pop—or, at the very least, that all of the attendant signifiers of transcendence are now circumscribed by pop cultural idioms.

His explorations center around man's relationship to nature—at times depicted in archetypal forms or scenes, at other times suggested through materials, color, and pattern. With this overarching thematic concern, Tomaselli is very much connected to both the romance and weirdness of particular aspects of American artistic, literary, and philosophical history. Henry David Thoreau, Ralph Waldo Emerson, and other thinkers now associated with nineteenth-century American Transcendentalism argued for an approach to spirituality and personal transformation that was intimately connected to an immersion, whether communal or individual, in nature. Representational practices—most notably, the genre of landscape painting as defined by the Hudson River School artists, or, later, the Luminists—ad-

JAMES RONDEAU is a curator of modern and contemporary art at The Art Institute of Chicago.

FRED TOMASELLI, ECHOLOCATION, 1998, pills, leaves, photocollage, acrylic, and resin on wood panel, 72 x 54" /
ECHOLOTUNG, Pillen, Blätter, Photocollage, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 182,9 x 137,2 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)



FRED TOMASELLI, NEW JERUSALEM, 1998, pills, leaves, photocollage, acrylic, and resin on wood panel, 60 x 60" / NEUES JERUSALEM, Photocollage, Blätter, Pillen, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 152,4 x 152,4 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

vanced this thinking and posited a portable, ultimately collectible, version of the same experience. Their pictorial essays, at once symbolic and veristic, grandiose and humble, aimed to reveal and create spiritual correspondences.

Fred Tomaselli has followed the same course. His ambition to stage a discourse around questions of nature vs. culture closely parallels that of his literary and artistic predecessors—their admired ranks including, for Tomaselli, both well-known figures and oddball outsiders. The results of his engagement with the subject, however, are unique, simply because the quality and experience of the American landscape has changed so very radically. Any naïve pre-industrial faith in utopian idylls has been emphatically precluded. The emblematic vision of our land—and with it, our collective center of cultural gravity—has moved from the east to the far west, from the green New England woods outside Concord to the suburban desert sprawl of southern California. The preserve of the real Walden Pond, recently the target of residential developers, is known in the twenty-first century as a celebrated cause for benefit concerts organized by Hollywood environmentalists, as well as the namesake for other, unopposed condominium developments from Westchester to Orange Counties. Today people who choose to leave society to live alone in the woods for ideological reasons are likely to be regarded as frightening or dangerous. Like many members of his generation, Tomaselli was raised with an ineluctable understanding not only of our changing perception of the natural landscape

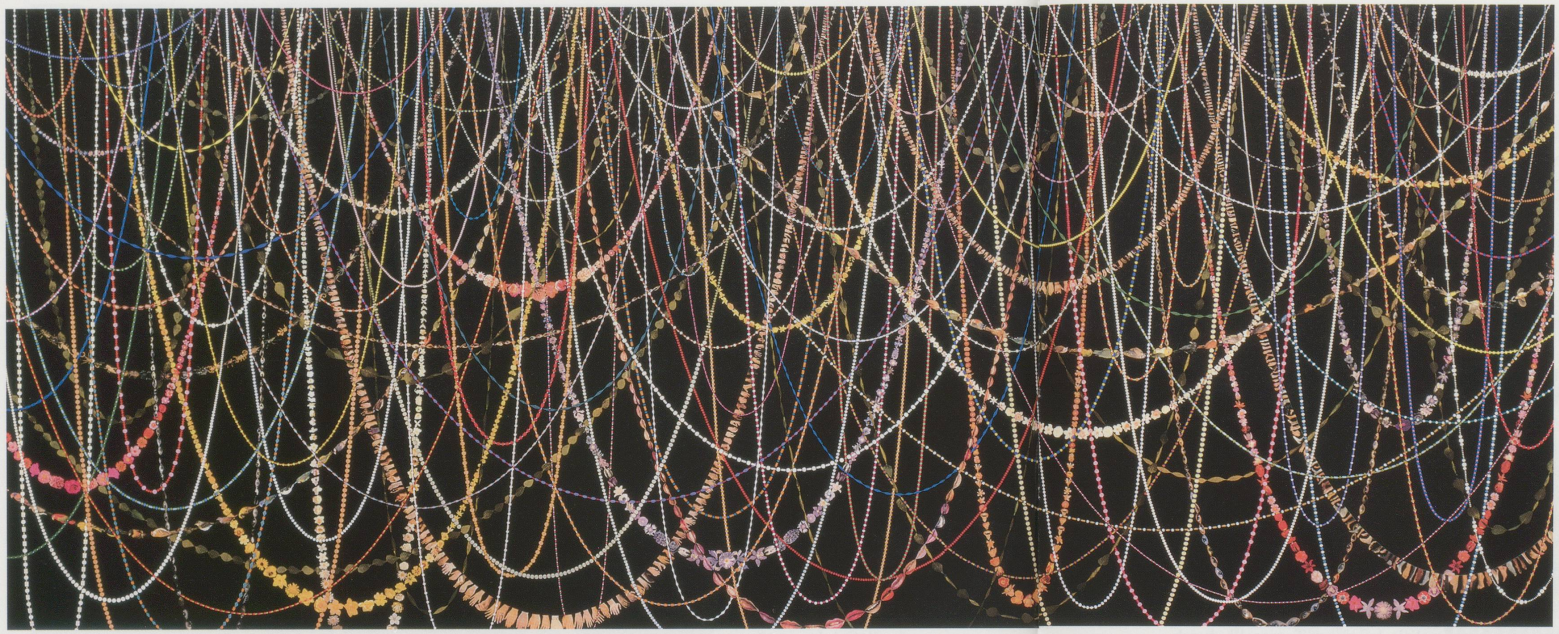
but also of the resultant, synthetic alterations in art and aesthetics across a wide, high/low spectrum of contemporary American life.

The artist has said, "I grew up in California, so near Disneyland that I could sit on my roof and watch Tinkerbell fly from a fabricated Swiss Mountain through the night sky amid bursting fireworks. Artificial, immersive theme park reality was such a normal part of my everyday life that when I saw my first natural waterfall I couldn't believe it didn't involve plumbing or electricity. My confusion over what was nature and what was culture—the smearing of the boundaries between the authentic and the artificial—was further compounded by my immersion in seventies stoner culture."[1] In spite of the potentially bleak ramifications of this quasi-revelation, Fred Tomaselli remains sincere, wryly optimistic, and remarkably uncynical in his approach to art and life experiences. Importantly, his work is not a lament for some vague, lost, romantic communion. Rather, it is an affirmative response to an essential, inherited disillusionment. Tomaselli grew up in a world —regardless of proximity to Disneyland—in which any experience of nature, aesthetics, or, by extension, art was mediated by artifice, conditioned by low expectations, or, if needed, chemically enhanced in order to create meaning.

Around 1985, Tomaselli—a post-punk, recently graduated art student, habitué of the L.A. underground music scene, and former recreational drug user—moved to New York and, almost inevitably, recognized the metaphoric connection between drug consumption and painting. Struck by a rhetoric common to both art and the drug culture—particularly with regard to a shared need for escapism, altered consciousness, pleasure, beauty, desire, and seduction—Tomaselli drew upon the full range of his previous experiences and embarked upon a serious exploration of the allegorical relationship between art and drugs. On the trajectory of his artistic development, Tomaselli recalls, "... My [installation] work kept getting flatter and flatter, and I started thinking about the pre-modernist ideal of painting as a window into an alternate reality. I started seeing lots of comparisons between utopian aspects of art and the utopian counter-culture and also seeing the dystopic side as well... It's important to remember that I entered the art world as it was imploding into post-modernism and I was coming into the counter culture as it was collapsing into disco and cocaine. There was all this failure and loss of idealism and I was interested in digging through the rubble to see if there was anything worth saving."[2]

As Tomaselli explored New York City (or, more precisely, a still-rough Williamsburg, Brooklyn) in the mid-eighties, he met a ravaged cultural and political landscape and an art world dominated by a declining East Village scene, a nascent academic post-structuralism, and burgeoning albeit short-lived interest in neo-expressionist painting. The artist made his first work incorporating drugs in 1989; the primary point of reference was not, as is widely assumed, his own ecstatic post-hippie salad days in southern California. In fact, the immediate frame was darker, more dystopic, and scary. Speaking of this time, Tomaselli has frequently admitted his acceptance of a beauty riven with infection, pathology, pain, pollution. "It [the use of drugs in paintings] came out of my life experience [at that time]. My friends were dying of AIDS and taking masses of pills ... at the time I started making this work drugs had morphed from agents of enlightenment and pleasure to tools of survival. There was the rubble ... of Studio 54 while the terror ... of the crack epidemic raged through a crime-ridden city ... That's sort of what got me into doing it."[3] The promises of sixties counterculture and the romantic associations of drug consumption with personal exploration, mind expansion, and other utopian pursuits were distant, faded clichés—to be either abandoned, or resurrected in a new context. Tomaselli chose the latter and painting provided the vehicle for the attempt.

The language of the sublime has been attached to painting in Europe since the eighteenth century, and took on a particular American cadence in the nineteenth century. In a more immediate context, the flowering of Abstract Expressionist painting in the forties and fifties gave abstract painting a spiritually advanced standing. The notion of the abstract sublime has dogged conversations about painting, with skeptics and believers alike, ever since. Tomaselli's work with drugs simply offers to substitute the idea of a psy-



FRED TOMASELLI, GRAVITY'S RAINBOW, 1999, photocollage, leaves, pills, insects, flowers, acrylic, and resin on wood panel, 96 x 240" / REGENBOGEN DER SCHWERKRAFT, Photocollage, Blätter, Pillen, Insekten, Blumen, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 244 x 610 cm.
(PHOTO: ERMA ESTWICK)

chotropic trip for the old-fashioned transcendental lift. As critic Peter Schjeldahl has stated, Tomaselli's work offers a "cartoonish vicariousness, a travesty of mythical rapture..."[4] Or as the artist himself has said, the works posit a "notion of reality modification inherent to the best drugs and the best art."[5]

The resulting works, however, were never intended as hip in-jokes or sardonic incentives to drug use; simply put, they contain drugs but are not about drugs. Tomaselli himself stopped ingesting psychedelics in 1980, nearly a full decade before reaching his mature statement as an artist. The various materials contained within his intensely decorative compositions are, after all, hermetically sealed—petrified like an archaeological find under durable layers of resin, visually present but totally inaccessible, if not destroyed. The artist offers these controlled substances as artifacts for purposes of retinal, not chemical, stimulation. To literally consume the painting would, indeed be foolishly anachronistic, or lethal, or both.

A broad, unavoidable irony notwithstanding, Tomaselli's early recognition as an artist also had an inevitably sensational aspect, connected as it was to 'the drug thing'. Although the effect was a dazzling, instantly recognizable style, the anxiety of the gimmick hung over some early criticism. (Peter Schjeldahl, in the same Village Voice review quoted earlier, perfunctorily writes, "Tomaselli is the guy who puts drugs in his paintings..."[6] And yet, the drug question, and its attendant issues of style and content, has always been something of a blind alley in terms of the critical reception of Tomaselli's art. As 2003 begins, he is preparing a body of work for his next major exhibition in which drugs are hardly present. In fact, most of them are, to borrow a phrase, "drug-free." The contraband may have evaporated, but the themes, the processes and subjects are completely consistent with the roots of the artist's project. In the last several years, a diverse range of sources—including printed, field-guide images (colorful bugs, butterflies, birds); pop culture clippings (smiling lips, shiny white teeth, and wide open eyes); journalistic allusions (the Una-bomber, Waco, and Ruby Ridge); and quotations from art history (Masaccio, Arcimboldo, Dalí)—have overtaken, or over-written drugs as the constituent elements of the work. As objects productive of visionary, epiphanic wonder, they are as trippy as they have ever been. The bio-chemical metaphors are still applicable: Tomaselli's works continue to function as self-contained, self-sustaining nervous systems—anxious, wired, high-keyed, pulsing, freaked. Synapses of painterly form and collaged stimulants connect to other, myriad forms of cultural information. In fact, with the absence of drugs, the paintings evidence a new degree of confidence, freedom, and experimentation. In short, we are compelled to discard reductive formulations based upon biography or manufactured scandal and to recognize Tomaselli in broadly art historical terms as an eminently convincing craftsman and innovative artist.

To be sure, Tomaselli is indebted to a range of art historical sources, eastern and western, ancient and modern, decorative and fine. He can be imagined as much a contemporary disciple of the great conceptual innovator, Sol LeWitt, as he can be regarded a visionary folk artist of sorts. His work, although intellectual and serialized, also finds its meaning in the ways it is made. "My work starts out as a blank thing, a piece of wood, and through thousands and thousands of little micro-moves, this thing builds itself up like an organism out of cells."[7] One can imagine that simple incidents and complex accretions, organic and mechanical gestures—themselves sources of endless hybridity—ultimately offer Fred Tomaselli the most rewarding, generative potential.

1) In: James Rondeau, "Interview with Fred Tomaselli" in *Fred Tomaselli*, (Berlin: Galerie Gebauer, 1999), n.p.
2) Tomaselli in conversation with Chris Martin, *The Brooklyn Rail*, Winter 2003, p. 15.
3) Ibid.
4) Peter Schjeldahl "Street Value," *The Village Voice*, May 6, 1997, p. 97.
5) Tomaselli, in conversation with the author, 1999.
6) Schjeldahl, op. cit.
7) "Interview" in *The Heavenly Tree Grows Downward: Selected Works by Harry Smith, Philip Taaffe, Fred Tomaselli* (New York: James Cohan Gallery, 2002), p. 65.

TRANSZENDENZ ALS POP

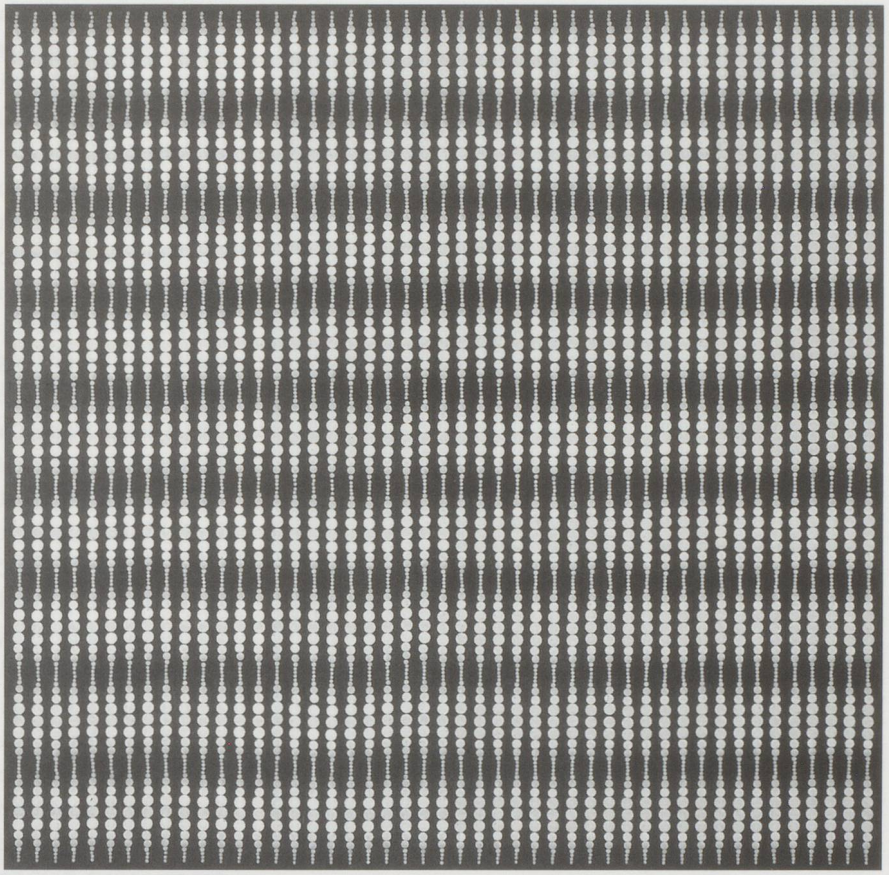
JAMES RONDEAU

Mit seinen handwerklich perfekten, bis ins letzte Detail ausgearbeiteten, atemberaubend schönen abstrakten wie auch figurativen Arbeiten fand Fred Tomaselli im Lauf des letzten Jahrzehnts internationale Beachtung. Die Werke, die ihn berühmt machten, sind faszinierende, hybride Objekte: eine Art Ersatz- oder Surrogat-Bilder, -Tapisserien, -Quilts oder -Mosaike. Ihre diversen Bestandteile – rezeptfreie oder rezeptpflichtige Medikamente, auf der Strasse gekaufte Drogen, natürliche Psychopharmaka und andere organische Substanzen, Collage-Elemente aus Magazinen und handgemalte Ornamente – sind in glänzende Schichten aus klarem, poliertem Harz eingebettet. Formen implodieren, explodieren, oszillieren, vibrieren, legen sich in Schleifen, bilden Wirbel und Spiralen. Konkrete Gegenstände, photographische Abbildungen und gemalte Flächen koexistieren gleichberechtigt in und auf derselben Bildebene. Der Gesamteindruck – weder eindeutig realistisch noch wirklich illusionistisch – ist elektrisierend und verstörend zugleich.

Diese Arbeiten sind ein absurdes, dekoratives Durcheinander im besten Sinn: übermütig, dekadent und manchmal sogar peinlich, da sie schamlos in Vergnügungen schwelgen, die einmal tabu waren. Doch Tomasellis geschickte Ausbeutung des Schönen geschieht sehr bewusst und zutiefst kritisch. Der formal intuitive Künstler ist gleichzeitig ein scharfsinniger, literarisch gebildeter, verbal versierter und selbstsicherer Denker, der sein Wissen ausserhalb der Kunstwelt gesammelten Erfahrungen verdankt, ein Wissen, das eher konkret denn theoretisch ist. Insgesamt kann man Tomasellis Kunst als erweiterte Meditation über künstliche oder übersinnlich vermittelte Wirklichkeiten betrachten, zu denen auch Zustände gehören, die wir mit Drogenkonsum assoziieren, aber eben nicht nur. Seine von der Op-Art inspirierten, aus dem Bauch heraus geschaffenen Werke, die anscheinend den übersättigten und blasierten Betrachter in uns ansprechen wollen, bestätigen und befriedigen einen masslos überreizten visuellen Appetit. Implizit bestätigt Tomaselli durch dieses Verfahren auch, dass wir als Betrachter eine Übertreibung des Visuellen wollen, eine Hyperbel des Natürlichen, den kurzen Schock des Exzessiven, um Zugang zu etwas Erhabenem zu gewinnen. Die für solche Effekte benötigten Ingredienzen sind natürlich in unserer Kultur leicht aufzutreiben, man muss sie nur umfunktionieren, neu anordnen und präsentieren. Tomasellis Werk zwingt uns zu dem Eingeständnis, dass Transzendenz inzwischen zu einem Pop-Phänomen geworden ist oder zumindest, dass alles, was auf Transzendenz hindeutet, inzwischen in der Sprache der Popkultur umschrieben wird.

Im Mittelpunkt von Tomasellis Erkundungen steht das Verhältnis von Mensch und Natur, das mal in archetypischen Formen oder Szenen, mal durch Materialien, Farben und Muster dargestellt wird. Dieses dominierende thematische Interesse rückt Tomaselli in die Nähe des Romantischen und Merkwürdigen eines Zweigs der amerikanischen Kunst-, Literatur- und Philosophiegeschichte. Henry David

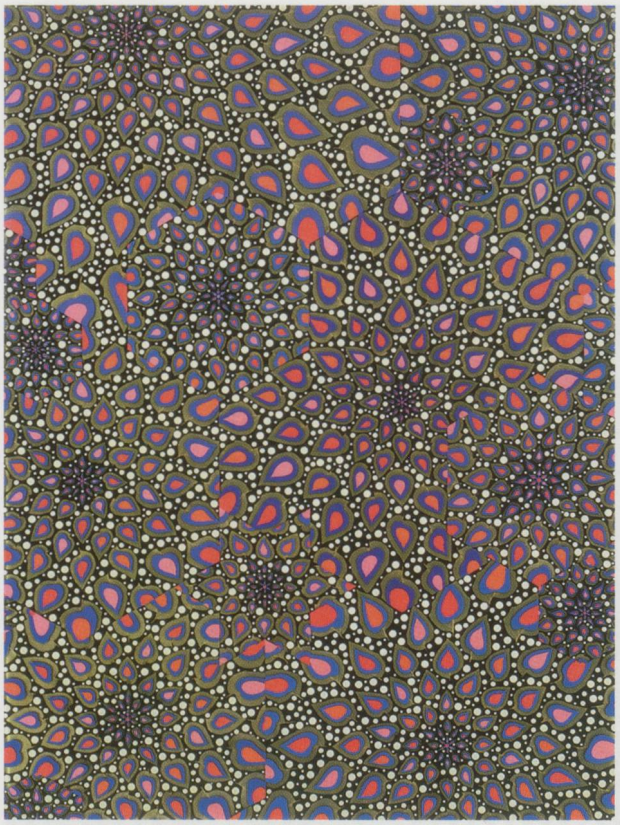
JAMES RONDEAU ist Kurator für moderne und zeitgenössische Kunst am Art Institute of Chicago.



FRED TOMASELLI, BLACK AND WHITE ALLOVER, 1993, pills, acrylic, and resin on wood panel, 48 x 48" / DURCHGEHEND SCHWARZWEISS, Pillen, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 122 x 122 cm. (PHOTO: JOHN BERENS)

Thoreau, Ralph Waldo Emerson und weitere Denker, die dem amerikanischen Transzendentalismus des neunzehnten Jahrhunderts zugeordnet werden, forderten eine Spiritualität und Erneuerung des Individuums, die durch gemeinsame oder individuelle Versenkung in die Natur erfolgen sollte. Bestimmte künstlerische Strömungen – vor allem im Genre der Landschaftsmalerei, wie sie von den Künstlern der Hudson-Schule oder später von den Luministen definiert wurde – haben diesen Gedanken weiterentwickelt und behauptet, diese Erfahrung festzuhalten, ja letztlich sammelbar zu machen. Ihre gleichzeitig symbolischen und veristischen, grossartigen und bescheidenen Essays zur Malerei wollten spirituelle Entsprechungen aufdecken und herstellen.

Fred Tomaselli verfolgte dasselbe Ziel. Sein Ehrgeiz, um das Thema «Natur versus Kultur» einen Diskurs zu entwickeln, ähnelt dem seiner literarischen und künstlerischen Vorgänger, in deren illustren Reihen für Tomaselli bekannte Persönlichkeiten und exzentrische Aussenseiter gleichermassen figurieren. Seine Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand zeitigte jedoch ganz besondere Ergebnisse, weil sich Charakter und Wahrnehmung der amerikanischen Landschaft inzwischen grundlegend verändert haben. Jeder naive, vorindustrielle Glaube an utopische Idyllen ist bewusst ausgemerzt. Die symbolische Vision unseres Landes – und damit auch unser gemeinsames kulturelles Gravitationszentrum – hat sich vom Osten in den fernen Westen verlagert, von den grünen Wäldern Neuenglands ausserhalb von Concord zu den bis in die Wüste hineinwuchernden Vorstadtsiedlungen Südkaliforniens. Das Naturschutzgebiet des Waldensees – vor kurzem ins Visier einer Baugesellschaft geraten – wurde im einundzwanzigsten Jahrhundert als Anlass für Benefizkon-



FRED TOMASELLI, UNTITLED (DATURA), 1999, leaves, pills, acrylic, and resin on wood panel, 72 x 54" / OHNE TITEL (STECHAPFEL), Blätter, Pillen, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 182,9 x 137,2. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

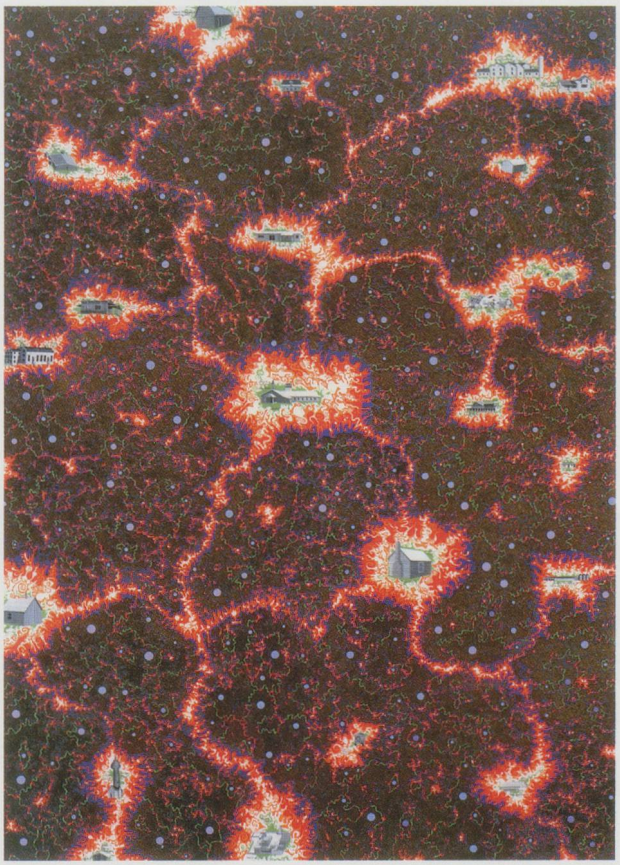
zerte der Naturschützer Hollywoods bekannt und gleichzeitig auch als namhaftes Beispiel für andere, nicht verhinderte Eigenheimsiedlungen von Westchester bis Orange County. Gesellschaftliche Aussteiger, die sich aus ideologischen Gründen in die Wälder zurückziehen, werden heutzutage äusserst misstrauisch beobachtet, ja sogar als gefährlich eingestuft. Wie viele seiner Generation ist auch Tomaselli nicht nur mit dem selbstverständlichen Wissen um unsere veränderte Wahrnehmung der natürlichen Landschaft aufgewachsen, er kannte auch die daraus resultierenden synthetischen Veränderungen von Kunst und Ästhetik quer durch ein breites, alle Stufen umfassendes Spektrum zeitgenössischen Lebens in Amerika.

Der Künstler meinte: «Ich bin in Kalifornien aufgewachsen, in unmittelbarer Nähe von Disneyland: Ich konnte auf meinem Dach sitzend zuschauen, wie die Fee Tinkerbell inmitten krachender Feuerwerkskörper von einem künstlichen Schweizer Berg aus durch die Nacht segelte. Die unwiderstehliche künstliche Realität des Freizeitparks war so sehr Teil meines Alltags, dass ich mir angesichts eines natürlichen Wasserfalls nicht vorstellen konnte, dass er ohne Rohre oder Elektrizität auskommen könnte. Meine Unfähigkeit zwischen Natur und Kultur zu unterscheiden – die Verwischung der Grenzen zwischen Echtem und Künstlichem – verstärkte sich noch, als ich in die Kifferkultur der 70er Jahre eintauchte.»[1)] Trotz der potenziell ziemlich trostlosen Konsequenzen dieser traurigen Wahrheit hat sich Fred Tomaselli seine Aufrichtigkeit wie auch seinen ironischen Optimismus und eine erstaunlich unzynische Haltung der Kunst und dem Leben gegenüber bewahrt. Wichtig ist, dass sein Werk keineswegs den Verlust einer vagen romantischen Naturverbundenheit beklagt. Es ist vielmehr eine positive Antwort auf eine ererbte grundlegende Desillusionierung. Tomaselli ist in einer Welt aufgewachsen, in der – ganz abgesehen von der Nähe zu Disneyland – jede Naturerfahrung, jedes ästhetische Erlebnis und im weiteren Sinn auch jede Kunsterfahrung künstlich vermittelt war; es waren von vornherein keine grossen Erwartungen damit verknüpft und bei Bedarf wurde chemisch nachgeholfen, um so etwas wie Bedeutung zu erzeugen.

Tomaselli, Post-Punk und graduierter Kunststudent, Kenner des musikalischen Undergrounds von L.A. und experimentierfreudiger Ex-Drogenkonsument, zog um 1985 nach New York und musste deshalb fast zwangsläufig die metaphorische Verbindung zwischen Drogen und Malerei entdecken. Da ihn die gemeinsame Rhetorik der Kunst- und Drogenszene verblüffte – vor allem auch gemeinsame Reizworte wie Eskapismus, Bewusstseinsveränderung, Lust, Schönheit, Begierde, Verführung –, aktivierte

er die ganze Skala seiner früheren Erfahrungen und erforschte mit grosser Ernsthaftigkeit die allegorische Beziehung zwischen Kunst und Drogen. Tomaselli erinnert sich, dass im Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung «meine Arbeiten [Installationen] immer flacher wurden. Ich fing an, über das prämoderne Ideal der Malerei als Fenster auf eine andere Wirklichkeit nachzudenken. Ich entdeckte viele Gemeinsamkeiten zwischen den utopischen Aspekten der Kunst und der utopischen Alternativkultur, aber ich sah auch den Zusammenbruch der Utopie... Man darf nicht vergessen, dass ich eine in die Postmoderne implodierende Kunstszene und eine in Discomusik und Kokain versinkende Alternativkultur vorfand. Mitten in all dem Scheitern und dem Verlust von Idealen ging es mir darum, in den Trümmern nach etwas zu graben, was sich zu retten lohnte.»[2)]

Als Tomaselli Mitte der 80er Jahre New York City (genauer: ein noch sehr unwirtliches Williamsburg, Brooklyn) erforschte, sah er sich einer kulturell und politisch verwüsteten Landschaft und einer Kunstszene gegenüber, die von einem in Bedeutungslosigkeit versinkenden East Village, einem aufkommenden akademischen Poststrukturalismus sowie einem wenn auch nur kurzfristig aufflackernden Interesse für neoexpressionistische Malerei dominiert wurde. 1989 schuf der Künstler das erste Werk, in welchem er Pillen verarbeitete; entgegen der allgemeinen Annahme war die wichtigste Referenz nicht die eigene Post-Hippie-Blütezeit in Südkalifornien. Vielmehr war der unmittelbare Hintergrund wesentlich dunkler, utopieloser und bedrohlicher. In Bezug auf diese Zeit hat Tomaselli häufig sein Gefallen an einer von Infektion, Krankheit, Schmerz und Korruption zerfressenen Schönheit zugegeben. «Sie [die Verwendung von Drogen in Bildern] entsprang meiner [damaligen] Lebenserfahrung. Meine Freunde starben an AIDS und schluckten Unmengen von Pillen... Als ich diese Arbeit in Angriff nahm, bedeuteten Drogen nicht mehr Erleuchtung und Vergnügen, sondern dienten nur noch dem Überleben. Da waren all diese Trümmer... das Studio 54, während der Schrecken... dieser Crack-Epidemie in einer vom Verbrechen heimgesuchten Stadt wütete... Für mich war das der Anstoss...»[3)] Die Versprechungen der Alternativkultur der 60er Jahre und die romantische Verbindung von Drogenkonsum mit persönlicher Sinnsuche, Bewusstseinserweiterung und anderen utopischen Zielen waren alte, längst verblasste Klischees – man musste sie entweder vergessen oder in einem neuen Kontext wieder zum Leben erwecken. Tomaselli entschied sich für Letzteres und benützte die Malerei als Vehikel dazu.



FRED TOMASELLI, ESCAPE HATCH: SHACK, COMMUNE, COMPOUND, 1998, crushed leaves, acrylic, and resin on wood panel, 84 x 60" / FLUCHTLUKE: BARACKE, KOMMUNE, VERBAND, zermalmte Blätter, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 213,4 x 152,4 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

Der Begriff des Erhabenen war in Europa seit dem achtzehnten Jahrhundert mit der Malerei ver-

knüpft und erhielt im neunzehnten dann eine spezifisch amerikanische Färbung. In einem unmittelbareren Zusammenhang schuf der Abstrakte Expressionismus der 40er und 50er Jahre eine spirituellere Ebene für die abstrakte Kunst. Seitdem ist der Begriff des abstrakten Erhabenen nicht mehr aus dem Kunstdiskurs wegzudenken, egal ob dieser von Skeptikern oder Anhängern geführt wird. Tomasellis Arbeiten mit Drogen sind ganz einfach ein Angebot, den altmodischen transzendenten Höhenflug durch einen psychotropischen Trip zu ersetzen. Wie der Kritiker Peter Schjeldahl bemerkte, sind Tomasellis Arbeiten ein «comicähnlicher Ersatz, eine Travestie mythischer Verzückung...».[4] Oder wie der Künstler selbst meint, postulieren die Arbeiten «einen Begriff von Realitätsveränderung, wie sie mit den besten Drogen und der besten Kunst einhergeht».[5]

Die daraus entstandenen Arbeiten sollten jedoch niemals Insider-Witze oder augenzwinkernde Aufforderungen zum Drogenkonsum sein; einfach ausgedrückt, sie enthalten zwar Drogen, handeln aber nicht von ihnen. Tomaselli selbst hörte mit dem Konsum bewusstseinsverändernder Substanzen schon 1980 auf, also ein volles Jahrzehnt bevor er als Künstler zur reifen Aussage gelangte. Die verschiedenen Materialien dieser äusserst dekorativen Kompositionen sind ja auch hermetisch versiegelt – wie archäologische Funde unter festen Harzschichten erstarrt, zwar sichtbar fürs Auge, aber völlig unerreichbar, wenn nicht zerstört. Der Künstler präsentiert diese kontrollierten Substanzen als Artefakte, die nicht chemisch, sondern über die Netzhaut stimulieren sollen. Würde man das Bild im wörtlichen Sinn konsumieren, so wäre das ebenso unsinnig wie anachronistisch oder tödlich oder beides.

Trotz seiner unweigerlich weitgehend ironischen Haltung spielte bei der künstlerischen Anerkennung Tomasellis natürlich auch der Aspekt des Sensationellen eine Rolle, da diese Kunst nun einmal eng mit dem «Drogenthema» verbunden war. Obwohl sich ein faszinierender, sofort erkennbarer Stil daraus entwickelt hatte, war einigen frühen Kritiken die Angst vor dem Gag anzumerken. (Peter Schjeldahl schreibt in seinem bereits zitierten, in *Village Voice* erschienenen Artikel nachlässig salopp: «Tomaselli ist der Typ, der Drogen in seine Bilder mischt...».)[6] Doch Drogen und die damit verbundenen Fragen von Stil und Inhalt erwiesen sich bald als Sackgasse in der kritischen Aufarbeitung von Tomasellis Kunst. Anfang 2003 hat er für seine nächste grosse Ausstellung eine Serie von Arbeiten in Angriff genommen, in denen Drogen kaum eine Rolle spielen. Tatsächlich sind die meisten sozusagen völlig «drogenfrei». Das Illegale mag sich verflüchtigt haben, aber die Themen, die Prozesse und die Sujets sind völlig im Einklang mit den Ursprüngen seines künstlerischen Projekts. In den letzten Jahren haben ganz unterschiedliche Dinge die Drogen als zentrales Element der Arbeiten ersetzt oder überlagert – u.a. Abbildungen aus Naturkundebüchern (bunte Käfer, Schmetterlinge, Vögel), Ausschnitte aus Popmagazinen (lächelnde Lippen, strahlend weisse Zähne und weit aufgerissene Augen), Anspielungen auf journalistische Themen (der Una-Bomber, Waco und Ruby Ridge) sowie Zitate aus der Kunstgeschichte (Masaccio, Arcimboldo, Dalí). Als Auslöser für Visionen und Erscheinungen wirken sie so halluzinatorisch wie eh und je. Und auch die biochemischen Metaphern lassen sich nach wie vor anwenden. Tomasellis Arbeiten bilden noch immer in sich geschlossene, eigenständige Systeme – angstvoll, nervös, gespannt, pulsierend, ausgeflippt. Übergänge zwischen gemalten Formen und stimulierenden Collage-Elementen verbinden sich zu unzähligen weiteren Formen kultureller Information. Tatsächlich zeugen diese drogenfreien Bilder von einem neuen Selbstvertrauen, einer neuen Freiheit und Experimentierlust. Kurz, wir verzichten besser auf allzu einfache, biographische oder skandalumwitterte Erklärungen, betrachten Tomaselli stattdessen in einem grösseren kunsthistorischen Zusammenhang und lernen ihn als überzeugenden, handwerklich perfekten und innovativen Künstler begreifen.

Natürlich ist Tomaselli einer ganzen Reihe von kunsthistorischen Quellen verpflichtet, östlichen und westlichen, alten und modernen, dekorativen und künstlerischen. Man kann ihn sowohl als zeitgenössischen Schüler des grossen konzeptuellen Erneuerers Sol LeWitt sehen als auch als eine Art visionären Heimatkünstler. Auch wenn seine Arbeiten intellektuell und seriell konzipiert sind, entsteht ihre Bedeutung auch durch die Machart. «Meine Ar-

FRED TOMASELLI, US AND THEM, 2003, photocollage, leaves, gouache, acrylic, and resin on wood panel, 60 x 84" / WIR UND SIE, Photocollage, Blätter, Gouache, Acryl und Harz auf Holzpaneel, 152,4 x 213,4 cm. (PHOTO: JAMES COHAN GALLERY, NEW YORK)

beiten sind anfangs völlig neutral, ein Stück Holz, und durch tausend und abertausend winzige Schritte entwickeln sie sich zu lebenden, aus einzelnen Zellen bestehenden Organismen.»[7] Man kann sich gut vorstellen, wie einfache Zufälle und komplexe Wachstumsprozesse, organische und mechanische Gesten, die selbst wiederum Quellen endloser Variationsmöglichkeiten sind, Fred Tomaselli ein unendlich reiches, schöpferisches Potenzial eröffnen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Fred Tomaselli, in: James Rondeau, «Interview with Fred Tomaselli», in: *Fred Tomaselli*, Galerie Gebauer, Berlin 1999, unpaginiert.
2) Tomaselli im Gespräch mit Chris Martin, *The Brooklyn Rail*, Winter 2003, S. 15.
3) Ebenda.
4) Peter Schjeldahl «Street Value», *The Village Voice*, 6. Mai 1977, S. 97.
5) Der Künstler im Gespräch mit dem Autor, 1999.
6) Schjeldahl, op. cit.
7) «Interview», in: *The Heavenly Tree Grows Downward: Selected Works by Harry Smith, Philip Taaffe, Fred Tomaselli*, James Cohan Gallery, New York 2002, p. 65.