

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2004)

**Heft:** 70: Collaborations Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing

**Artikel:** Wilhelm Sasnal : petite sensation

**Autor:** Jansen, Gregor / Schelbert, Catherine

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680233>

#### **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:** 23.02.2026

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

# PETITE SENSATION

*GREGOR JANSEN*

Der Tag, an dem die Farbe verblasste. Die Welt in klaren Kontrasten, gereinigt vom Schleier der künstlichen Konstruktion farblicher Reflexionsmuster, ein pures Wahr-Nehmen. Eine Gnade des Sehens oder eher ein Defekt, Achromatopsie, Farbenblindheit genannt, eine bestimmte Gehirnregion, den untersten Teil des Hinterhauptlappens betreffend? Eine Assoziation jedenfalls, die mir bei den Bildern Wilhelm Sasnals immer als erstes ins Bewusstsein kam – neben einer Neubetrachtung der Pop-Art. Hieran wurde mir bewusst, wie kurzfristig die Vorstellung wirkt, beziehen wir doch deduktiv immer den Umraum und Erinnerungen mit ein. Die Sinneseindrücke aus der visuellen Welt sind Andeutungen für unser Bewusstsein, wodurch wir auch eine verblassende Welt eine Zeit lang mit der erlernten Farberfahrung ergänzen.

Ein Flugzeug landet, doch wir sehen nur die Räder (UNTITLED, 2002), da ist der Rücksitz eines Autos (BACK SEAT, 2002), dann ein alter Silberpfeil (1939, 2002) oder ist es Batmans Batmobil aus der Vogelperspektive? Ein paar geometrische Formen und grüne Schlieren und wir entziffern eine Hängebrücke, ein grosser schwarzer Tuschefleck unter ein paar Strichen wird zum LKW und einer Landbegrenzung gegenüber dem Himmel, und wir erkennen Robert Smithsons ASPHALT RUNDOWN von 1969.

---

*GREGOR JANSEN* ist Dozent und Kunsthistoriker. Er lebt in Aachen.

Häuser, Autos, Jäger, Porträts; das Spiel liesse sich lange fortspinnen und auch die Erzählungen zu den zeichenhaft verkürzten Informationsrudimenten sind erstaunlich ausdehnbar. Woher stammt unser erkennendes Sehen als wieder erinnertes Wissen, woher die Bilder in unserem Kopf und wo werden diese gespeichert? Wie entsteht so etwas wie visuelle Kultur oder gar visuelle Intelligenz? Ist Kultur immer auch eine Frage der richtigen Bilder, ihrer Funktion und Identität? In den Gemälden von Wilhelm Sasnal eröffnet sich schlagartig und unvermittelt das Verständnis der visuellen Kultur gegenüber einer Bilderhöhe, wie sie in geradezu aufdringlicher Partikularität und Popularität von den Massenmedien besetzt wird.

Sasnal arbeitet in einer einfachen, klar reduzierten und direkten Farben- und Formensprache.<sup>1)</sup> In seinen Bildern ist beinahe alles gelöscht, was die unnatürliche Qualität einer «verblassenden Betrachtung» trüben könnte. Allein die wesentlichen Elemente wie Licht und Schatten, Konturen oder schematische Formen sind sichtbar, bestimmt durch wenige, einheitliche Farben, herausgelöste oder herangezoomte Details, letztlich mitunter ergänzt durch gestisch-expressive Schlieren, Kreisel, Tupfer, Craquelés, Farbläufe. «What you see is what it is!» Und das Etikett Neuer Realismus gegenüber diesem Reduktionismus ist bereit genug, um leichtfüssig von einer Faszination und Kritik an medialer Bild-



WILHELM SASNAL, *R. SMITHSON*, 2002, oil on canvas,  $21\frac{5}{8} \times 25\frac{5}{8}''$  / Öl auf Leinwand,  $55 \times 65$  cm.

(PHOTO: C. & H. BASTIAN, BERLIN)



WILHELM SASNAL, 1939, 2003, ink on paper,  $11\frac{11}{16} \times 16\frac{1}{2}$ " / Tusche auf Papier,  $29,7 \times 42$  cm.

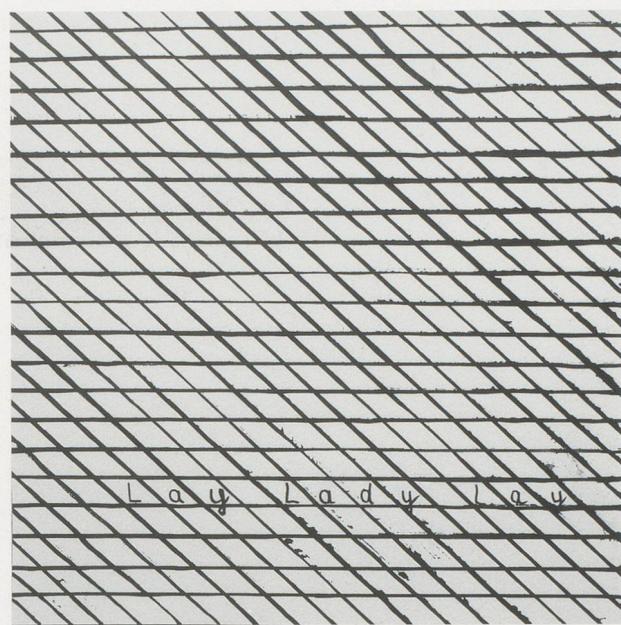
kultur auf die Begriffe Einbildungskraft und Gemeinschaftssinn zu kommen. Die bis auf wenige Ausnahmen zumeist kleinen, damit handlich und privat wirkenden Gemälde und Zeichnungen Sasnals sind von einer offensichtlichen, paradoxen Weltzugewandtheit, in der bereits existierende Bilder einer Neubetrachtung, Aneignung, Überprüfung und erneuten Egalisierung unterworfen werden. Die aus Zeitungen, dem Fernsehen, Kino oder Plakaten, privaten Kontexten oder aus der Kunstgeschichte, Computerspielen, Comics, Büchern stammenden Motive sind alle gleichwertig, gleich interessant, aussagekräftig, bedeutungsvoll und relevant. Sasnal überführt sie ohne zu werten in ein Wechselseitverhältnis, zeigt sie zugleich als banal, flüchtig, trivial, ober-

flächlich oder ordinär. Die unendliche, bunte Welt der Bilder. Hierin zeigt sich die Ambiguität als weltumspannende *Lingua franca*, die uns zu stillen, stauenden und abergläubischen Kulturteilhabern, aber gleichzeitig auch zu sprachlosen und universalen, nämlich identitätslosen Kulturbanausen macht.

Gleichwohl steht Sasnal in der Tradition des Mediums Tafelbild, die er über den Verlust eines Referenzrahmens im Bild selber umgeht, was beinahe der kubistischen Forderung Jacques Rivières zur Abschaffung und Ersetzung von Beleuchtung und Perspektive gleichkommt.<sup>2)</sup> Zum anderen stellt sich die vermutlich sogar hieraus resultierende Präsentationsfrage, da bei Hängung vieler Bilder eine negative Überlagerung des Nicht-Referenziellen zum

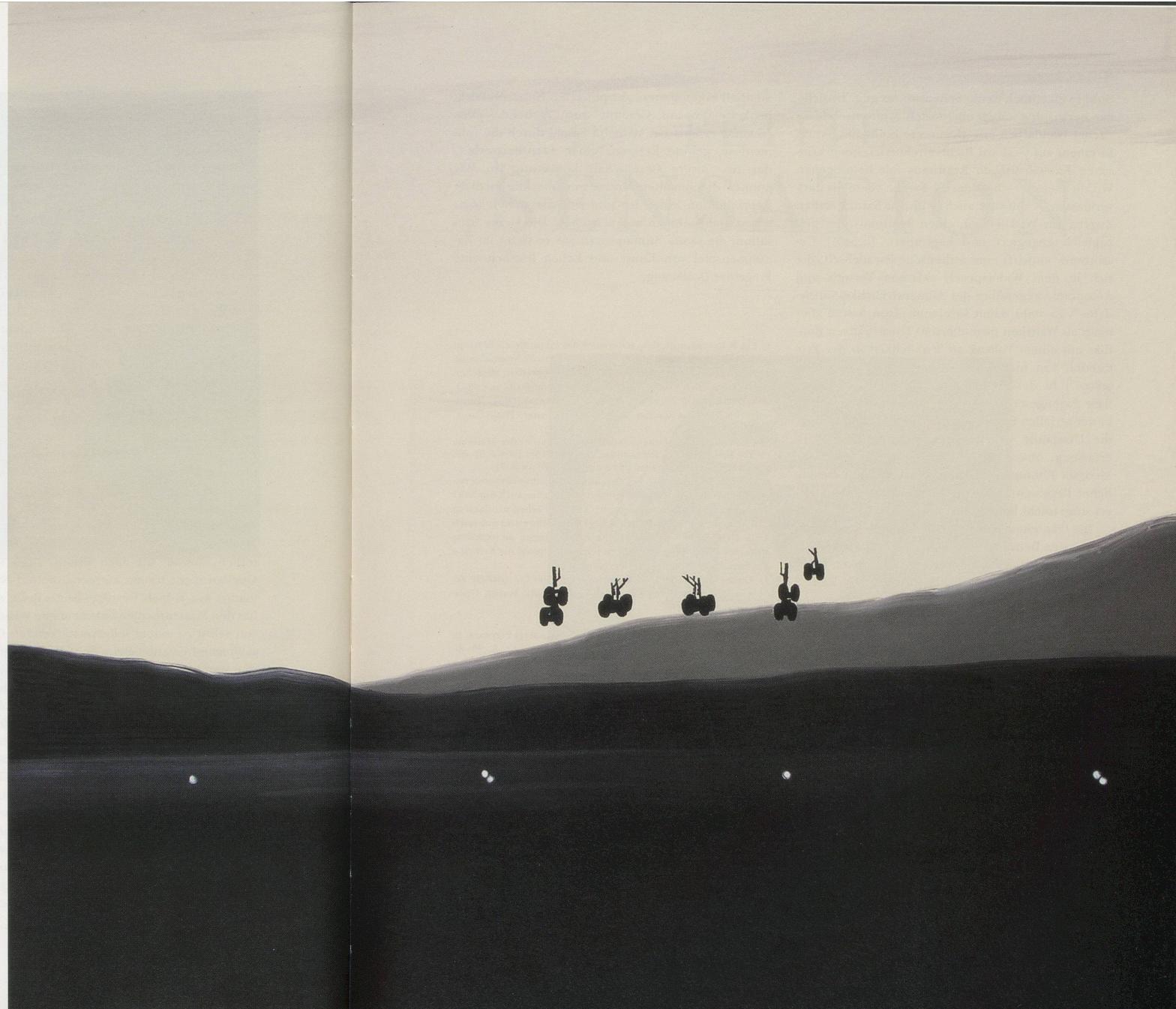
Verlust der *petite sensation*, des kleinen Gefühls, führt. Andererseits wäre ein einziges Bild ebenso wenig aussagekräftig, fast verloren. Das eklektizistische Verfahren steht in einem positiven Verhältnis zur profanen Weltsicht eines jeden, weil der Maler die Dinge extrahiert, interpoliert und transformiert. Er überführt sie in ihr fragwürdiges Wesen als Entität. Dies ist so lange tragbar, wie etwas als erkennbares Motiv genug relativ konkreten Stoff oder Stofflichkeit bereithält, um auf die abstrakten Bilder anzuspielen.<sup>3)</sup> Eine distanzierte Nahsicht im Sinn von Edward Hopper, eine kühle Sachlichkeit als eine *conditio humana*, die einen Rahmen als Träger, als Identität benötigt, den Sasnal sehr bewusst ignoriert. Denn hier ist Gemeinschaft und Einbildungskraft plötzlich Melancholie, Einsamkeit und Perspektivlosigkeit gewichen. Was den zweiten Kritikpunkt streift: die Verdrängung des Mehrwertes durch das Mehr an Bildern. Das Phänomen entsteht, wenn zu viele Gemälde nebeneinander hängen, und führt zum Verlust einer auratischen Identität, weil heute über die Einbildungskraft das Wissen um alle Identitäten die eigentliche Identität ersetzt hat.

«Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.»<sup>4)</sup> Der Glaube an sie ist unerschütterlich, obwohl wir auch wissen, «dass wir diesen Quellen nicht trauen können», betont Niklas Luhmann, was jedoch letztlich keine Rolle spielt, «da das den Massenmedien entnommene Wissen sich wie von selbst zu einem selbstverstärkenden Gefüge zusammenschliesst».<sup>5)</sup> Beim Schock und der Katastrophe sind es zumeist schon die Ortsnamen, die metonymisch das Geschehen als Bild darstellen. Durch die Bilderflut von vermeintlich authentischen Abbildungen entsteht unbemerkt eine zweite Realität, die medial vermittelte Wirklichkeit als sich selbst verstärkendes Gefüge. Dieser Effekt ist irritierend, denn es geht nicht um ein sich auflösendes Geheimnis, wenn nur lange genug analysiert würde, sondern es handelt sich hierbei um die Eigenart von Medien *per se*. Die Magie der Dinge und ihrer von Apparaten oder von Hand gemachten Abbildungen, ihrer Darstellung als Repräsentation bildet sich also erst durch den Kosmos dieser technologischen oder individuellen Bildkultur entsprechend aus.



WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, *ink on paper*,  
11 7/16 x 11 7/16" / OHNE TITEL, *Tusche auf Papier*, 29 x 29 cm.

Unter Einbezug des rezeptionsästhetischen Kalküls einer mediatisierten Bildkultur zwischen ferner Katastrophe und naher Alltagsstimmung entflieht Wilhelm Sasnal auch der Langeweile.<sup>6)</sup> Er beschreibt sein singuläres Problem, was letztlich auf ein allgemeines Phänomen verweist. Im Reflex einer medialen Kultur der Massen geht es ihm weniger um das zurückliegende Etwas, welches seinen Widerschein in der Realität des Bildes erfährt, sondern um die in der Ästhetik des Mediale fixierte Anwesenheit von Privatem, Banalem und Sensationellem als feste Grösse in einem individuellen und kollektiven Bildergedächtnis. Dieses wird nur ein wenig anders gelagert und somit neu verankert. Die Motive sind diesen Umstand reflektierende banale, skizzenartige, fast schematisierte und abstrahierte Umcodierer des «selbstverstärkenden Gefüges» populärer Kultur. Sie werden mit der Malerei anders sehenswürdig, ob-



wohl es eigentlich wenig Sehenswertes gibt. Unsichtbar neben den «ausgenüchterten Motiven» bildnerischer Handarbeit erwacht unsere Einbildungskraft. In einem auf Gerhard Richter rekurrierenden kritischen Kapitalistischen Realismus mit heterogenen Wirklichkeiten<sup>7)</sup> – bei dem die Farben ebenfalls stark verblassten – entwirft auch Wilhelm Sasnal «einen Zugang zur Wirklichkeit, einen Realismus, der sich zugleich engagiert und kapituliert. [...] Sein] Gesamtwerk entwirft eine ästhetische Parallelwelt, die sich in dem Widerspruch zwischen Verweis und Autonomie gegenüber der Alltagswirklichkeit ansiedelt.»<sup>8)</sup> Es steht damit in einem «(von Sasnal aber nicht als Wahrheit formulierten) konstruktiven Konflikt mit einem Vollzug an Wirklichkeit in der Produktion von Bildern als kritische Praxis des Subjekts».<sup>9)</sup> In der visuellen Entität erleben wir eine freie Eigengesetzlichkeit der Malerei. Wir erfahren in der seriellen Beweisführung aber auch etwas über die Umstände von Entitätsbildung und Realitäts erfassung, obwohl doch eigentlich das technische Medium Photographie diese Funktion gesellschaftlicher Repräsentation von Wirklichkeit in der Malerei ausgelöscht hatte.

Die Ökonomie von Wilhelm Sasnal besteht darin, dass er den Betrachter an dieser ungelösten Ambivalenz und tragischen Sehnsucht nach naiver Erfassung des Unfassbaren permanent teilhaben lässt.<sup>10)</sup> Eine Ambivalenz, die man wohl als die Basis von Sasnals Darstellung eines visuellen Befindens von Identität, oder eben als eine Art Defekt des Wahrnehmungsapparates bezeichnen kann. Seine Bilder sträuben sich trotz schneller «Lesbarkeit» gegen eine Deutung und sind dennoch geradezu von mentalitätsgeschichtlicher, subkultureller und oppositioneller Tragweite. Nicht nur wenn es um seine nationale Identität, Musikideologie oder um den Holocaust geht. Gerade in der Auseinandersetzung mit der Rolle Polens im Holocaust wirken die brutalen Symbolbezüge, in pop-ästhetische Abstraktionen überführt, dem Vorwurf der Unangemessenheit des Mediums Comic und der leichtfertig-naiven Brechungen von Art Spiegelman entgegen.<sup>11)</sup> Mithilfe der Malerei eignet sich Sasnal visuelle Kultur an und holt sie damit aus dem mediatisierten Weltverständnis. Wir sehen die erfasste Teiltotalität einer nur noch sche

menhaft erkennbaren, zersplitterten Netzhaut-Wirklichkeit. Die auf Cézanne zurückgehende *petite sensation* erfährt bei Wilhelm Sasnal durch die rahmenlose, gelöste Referenz einen Identitätsverlust, der für unsere Gesellschaft konstitutiv ist. Wir können die gemalten Motive nur über die mediale Reproduktion eines In- und Von-dieser-Welt-Seins sehen, wahrnehmen und verstehen. Die kleine Sensation, die sanfte Stimmung ist wie so vieles im Zusammenspiel von Kunst und Leben letztlich eine Frage der Dosierung.

1) Ein Nominalismus, dem ich wieder das Pikturale als Konzept vorstellen würde. Vgl. Thierry de Duve, *Pikturaler Nominalismus. Marcel Duchamp. Die Malerei und die Moderne*, Schreiber, München 1987, und: Ulrich Loock, «Sasnals Nominalismus» (dt. u. engl.), in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Zürich/Westfälischer Kunstverein Münster, Hatje-Cantz, Ostfildern-Ruit 2003, S. 97–108.

2) Jacques Rivière, «Gegenwärtige Strömungen in der Malerei» (1912), in: Edward Fry, *Der Kubismus*, DuMont, Köln 1966, S. 82–87. Aber auch Gerhard Richter ist zu nennen (vgl. Anm. 7).

3) Oder den realen Stoff, bei dem Sasnal die Schweissränder seines T-Shirts nach einem Rockkonzert malte (aber auch das Shirt wurde auf Keilrahmen aufgezogen). Letztlich sehen wir dann in (bei)den (kristallinen) Weisshöhungen des Schweisses nur noch diese Geschichte – mithin eigene Erinnerungen an verklärte Momente ikonenhafte Musikerverehrung, obwohl die Farben – synonym für Erinnerungen – verblassen.

4) Dieser Satz leitet die lesenswerte Studie *Die Realität der Massenmedien* von Niklas Luhmann ein. (Westdt. Verlag, Opladen 1996, S. 9.)

5) Ebenda.

6) Vgl. das Interview mit dem Künstler von Andrzej Przywara, in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night*, op. cit. (Anm. 1), S. 33–40 (poln. u. engl.). Wilhelm Sasnal: «[...] I am scared of repeating myself, of defining. Whenever I go anywhere, I always try to return by another route. It's fear of boredom.» AP: «And is life in Tarnow boring?» WS: «Not if you're painting.»

7) Sehr erhellend sind die Notizen (und Bilder) von Gerhard Richter von 1964–1965, in: ders., *Text: Schriften und Interviews*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 25–33.

8) Carina Plath, «Moscice», in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night*, op. cit. (Anm. 1), S. 9–16, hier: 16.

9) Beatrix Ruf, «Dokumente der Beunruhigung», in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night*, op. cit. (Anm. 1), S. 17–23, hier: 18.

10) Vgl. Svetlana Alpers, «Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von Las Meninas», in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunsthistorik und Rezeptionsästhetik*, DuMont, Köln 1985, S. 91–109, besonders: 103.

11) Völlig anders als z. B. bei Luc Tuymans, der das gemalte Bild auratisch erhöht. Vgl. auch Sasnals Interesse an der polnischen Kultur, insbesondere am Film der 60er Jahre. Ebenda, S. 20–23.

# PETITE SENSATION

GREGOR JANSEN

WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, ink on paper, 8 1/4 x 11 11/16" / OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 21 x 29,7 cm.



The day that color faded. A world clearly contrasted; the artificial construction of colored patterns of reflection, a haze that has been cleared away; seeing through pure perception. Is it the grace of seeing or rather a defect, achromatopsia, as color blindness is called, concerning a specific region of the brain, the dominant inferior occipital lobe? In any case, it's the first association that always occurs to me when I look

---

GREGOR JANSEN is a lecturer and art historian, based in Aachen.

at Wilhelm Sasnal's paintings—in addition to a visual renegotiation of Pop Art. It made me realize how short-term is the effect of the imagination, for we always deductively incorporate context and memories. Sensual impressions from the visual world are intimations for our consciousness, through which we also complement a fading world, for a while, with learned color experience.

An airplane lands, but we only see the wheels (UNTITLED, 2002), there's the back seat of a car (BACK SEAT, 2002), then an old Silver Arrow (1939, 2002)—



WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, ink on paper,  $8\frac{1}{4} \times 11\frac{11}{16}$ " / OHNE TITEL, Tusche auf Papier,  $21 \times 29,7$  cm.

or is it a bird's-eye view of Batman's Batmobile? A few geometric shapes and green streaks and we decipher a suspension bridge, a big black splotch of ink under a few lines that make a truck on land delimited against the sky and we recognize Robert Smithson's ASPHALT RUNDOWN of 1969, buildings, cars, hunters, portraits; we can spin out the game endlessly, where narratives for the emblematically abbreviated rudiments of information lend themselves to astonishing elaboration. Where does it come from, the re-remembered knowledge of our cognitive vision, where do the pictures in our heads come from and

where are they stored? How does something like a visual culture or even visual intelligence evolve? Is culture also a question of the right pictures, an inquiry into their function and identity? In Wilhelm Sasnal's paintings, we are instantly confronted head-on with visual culture's inability to understand the supremacy of pictures, as appropriated with positively intrusive particularity and popularity by the mass media.

Sasnal works with a simple, clearly reduced, and direct language of colors and shapes.<sup>1)</sup> He eliminates just about everything in his pictures that might trouble the unnatural quality of "fading observa-

tion." Only essential elements like light and shadow, contours or stylized shapes are visible, defined by a few uniform colors, isolated or zoomed-in details, and complemented only with gesturally expressive streaks, circles, dots, craquelé, or dripping paint. "What you see is what it is!" And the label of New Realism in view of this reductionism is sufficiently eloquent to facilitate the light-footed transition from a fascination with and critique of medial visual culture to the concepts of imagination and social consciousness. Sasnal's paintings and drawings are, with few exceptions, small, handy, and seemingly intimate, yet characterized by an obvious, paradoxical worldliness, in which existing images are subjected to renegotiation, appropriation, examination and renewed leveling. Motifs taken from newspapers, television, movies, posters, and personal contexts, from art history, computer games, comics, and books are all equivalent, all equally interesting, expressive, significant, and relevant. Consistently nonjudgmental, Sasnal subjects them to changing situations, shows

them as being simultaneously banal, ephemeral, trivial, superficial, or vulgar. The infinitely colorful world of pictures. The works demonstrate the ambiguity of a global lingua franca that reduces us to mute, awed, superstitious participants in culture as well as speechless and universal cultural philistines, who therefore have no identity.

Even so, Sasnal works within the medium of the traditional painting, but circumvents it by eliminating the referential framework in the pictures themselves. This, in turn, is essentially tantamount to Jacques Rivièr's Cubist call to repeal and replace lighting and perspective.<sup>2)</sup> On the other hand, and presumably as a direct consequence of that elimination, the works raise the question of presentation, since a negative layer of nonreferentiality is superimposed on many of the pictures when they are hung, which leads to the loss of the *petite sensation*. But one picture in isolation would probably say just as little and would be almost lost. The eclectic procedure relates positively to a commonly held profane worldview be-

WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, ink on paper, 11 1/16 x 16 1/2" /  
OHNE TITEL, Tusche auf Papier, 29,7 x 42 cm.



cause the painter extracts, interpolates, and transforms his subject matter. He processes the debatable essence of his works as entities. This is viable as long as a recognizable motif offers enough relatively concrete material or materiality to allude to the abstract pictures:<sup>3)</sup> a detached close-up, reminiscent of the moods conveyed by Edward Hopper, cool and matter-of-fact, a reflection on the human condition that requires a framework as a vehicle, an identity quite consciously ignored by Sasnal. For, in his case, the sense of community and the power of the imagination suddenly give way to melancholy, loneliness, and a lack of perspective. Which touches on the second critical point: the displacement of added value through the additive accumulation of pictures, a phenomenon that arises when too many paintings are hung next to each other. The result is the loss of an auratic identity because today, through the power of the imagination, a knowledge of all identities has replaced identity itself.

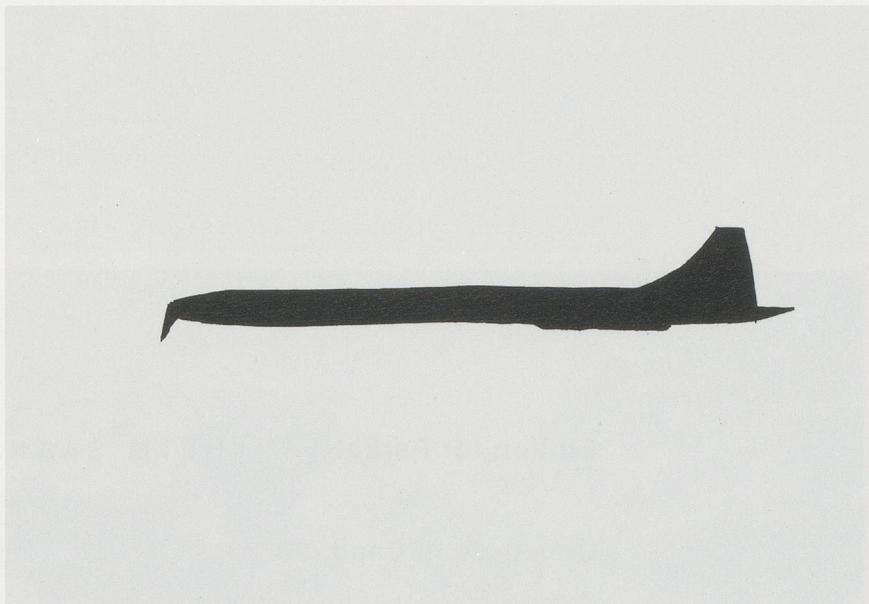
“Whatever we know about our society, or indeed about the world in which we live, we know through the mass media.”<sup>4)</sup> Our belief in them is unshakable although we are aware, as Niklas Luhmann emphasizes, “that we are not able to trust these sources. ... yet no consequences of any import ensue because knowledge acquired from the mass media merges together as if of its own accord into a self-reinforcing structure.”<sup>5)</sup> After the shock of a catastrophe, place names alone usually suffice to picture the event in metonymical representation. The flood of supposedly authentic images produces a second, unnoticed reality, a medially transmitted reality as a self-reinforcing structure. This effect is disturbing because the mystery—being intrinsic to the medium itself—cannot be resolved no matter how long we analyze it. The magic of things and their mechanical or manual reproduction, their representation, take suitable shape only through the cosmos of this technological or individual visual culture.

By deliberately incorporating the received aesthetics of a mediatized visual culture between distant catastrophe and the close-up of quotidian moods, Wilhelm Sasnal also escapes boredom.<sup>6)</sup> He describes a singular problem that embraces a universal phenomenon. His study of a media culture of the

masses does not focus on something left behind that comes to life again in the reality of the picture but rather on the presence of things personal, banal, and sensational, anchored in an aesthetics of the media as a given entity of individual and collective pictorial memory. Sasnal simply lifts the anchor, shifts it slightly, and drops it again. The motifs contemplate these concerns as banal, sketchy, and almost diagrammatically abstract recodifications of the “self-reinforcing structure” (Luhmann) of popular culture. The paintings make them worth seeing even though there’s not actually very much that is worthy of being seen. Our imagination awakes imperceptibly next to the “sobered-up motifs” of artistic manual labor. Within the framework of a critical Capitalist Realism with heterogeneous realities that recurs to Gerhard Richter<sup>7)</sup> (whose colors, incidentally, also faded substantially), Wilhelm Sasnal also “delineates an approach to reality, a realism, which at once engages and capitulates. ... [His] oeuvre delineates an aesthetic parallel universe, which situates itself in the contradiction between reference and autonomy vis-à-vis the reality of everyday life.”<sup>8)</sup> It is thus “placed in a conflict that is perhaps constructive (though Sasnal does not formulate it as a truth) with an implementation of reality in the production of images as a critical practice of the subject.”<sup>9)</sup> The visual entity gives us the experience of free, autonomous painting. But the serial evidence also tells us something about the circumstances that lead to the formation of entities and the grasp of reality, despite the fact that the technical medium of photography has essentially undercut painting’s function of representing social reality.

Wilhelm Sasnal’s economy lies in the fact that he consistently allows his viewers to share in this unresolved ambivalence and the tragic, naive longing to grasp the ungraspable.<sup>10)</sup> An ambivalence that might be described as the basis of Sasnal’s visual stock-taking of identity or, to repeat, as a kind of defect of the faculty of perception. Despite their easy “legibility,” his pictures resist interpretation while still being of great significance in terms of historical mentality, subculture and opposition—and not only when his national identity, music ideology, or the Holocaust are involved. In fact, specifically in addressing the role of Poland in the Holocaust, the artist’s brutal

WILHELM SASNAL, CONCORDE, 2004, ink on paper,  
 8 1/4 x 11 1/16" / Tusche auf Papier, 21 x 29,7 cm.



symbolic references, couched in the aesthetics of Pop Art abstraction, effectively parry the critique that comics and the thoughtlessly naive refractions of Art Spiegelman are not appropriate.<sup>11)</sup> Abetted by painting, Sasnal assimilates visual culture and removes it from the confines of mediatized understanding. We see the partial totality of a hazy, barely distinguishable, splintered retinal reality. Wilhelm Sasnal's frame-less, detached referentiality subjects Cézanne's *petite sensation* to a loss of identity that is constitutive of our society. We can see, perceive, and understand the painted motifs only via the medial reproduction of being-in and of-this-world. Like so many other things in the interplay of art and life, the little sensation, the gentle mood, is ultimately a question of dosage.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) A nominalism that I would have precede the pictorial again. Cf. Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, transl. Dana Polan (University of Minnesota press, 1991); and Ulrich Loock, "Sasnal's Nominalism," in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night*, exh. cat., Kunsthalle Zürich/Westfälischer Kunstverein Münster (Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2003), pp. 97–108 (German & English).

2) Jacques Rivièvre, "Present Tendencies in Painting" (1912), transl. Jonathan Griffin, in Edward Fry, ed., *Cubism* (London:

Thames & Hudson, 1966). But Gerhard Richter is relevant in this respect as well, see note 7.

3) Or the real material that Sasnal painted, namely the perspiration outlined on his T-shirt after a rock concert (as well as mounting the shirt itself on a stretcher). In the (crystalline) white highlights of the sweat, we ultimately see only the story and, along with it, our own memories of rapturous moments of iconic musical adoration, although the colors—synonymous with memory—fade.

4) This sentence introduces Niklas Luhmann's commendable study on *The Reality of the Mass Media*, transl. Kathleen Cross (California: Stanford University Press, 2000), p. 1.

5) Ibid.

6) Cf. Andrzej Przywara's interview with the artist in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night*, op. cit., pp. 33–40 (Polish & English). WS: "[...] I am scared of repeating myself, of defining. Whenever I go anywhere, I always try to return by another route. It's fear of boredom." AP: "And is life in Tarnow boring?" WS: "Not if you're painting."

7) Gerhard Richter's notes (and pictures) of 1964–65 are very illuminating. See idem., *Text: Schriften und Interviews* (Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1994), pp. 25–33.

8) Carina Plath, "Moscice," in *Wilhelm Sasnal. Night Day Night*, op. cit., p. 16.

9) Beatrix Ruf, "Documents of Concern," ibid., pp. 17–18.

10) Cf. Svetlana Alpers, "Interpretation ohne Darstellung – oder: Das Sehen von Las Meninas," in Wolfgang Kemp, ed., *Der Betrachter ist im Bild. Kunsthistorische und Rezeptionsästhetik* (Cologne: DuMont, 1985), pp. 91–109, esp. p. 103.

11) In great contrast to, say, Luc Tuymans, who auratically enhances the painted picture. Cf. Sasnal's interest in Polish culture, esp. films of the sixties. Ibid., pp. 20–23.