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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 75: Collaborations Kai Althoff, Glenn Brown, Dana Schutz

Rubrik: [Collaborations] Kai Althoff, Glenn Brown, Dana Schutz

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: 12.12.2025

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

DANA SCHUTZ, born 1976 in Livonia, Michigan, lives and works in New York / geboren 1976 in Livonia, Michigan, lebt und arbeitet in New York.

KAI ALTHOFF, born 1966 in Cologne, lives and works in Cologne / geboren 1966 in Köln, lebt und arbeitet in Köln.

GLENN BROWN, born 1966 in Northumberland, England, lives and works in London / geboren 1966 in Northumberland, England, lebt und arbeitet in London.

DANA SCHUTZ

DANA SCHUTZ, PRESENTATION, 2005, oil on canvas, 120 x 168" / PRÄSENTATION, Öl auf Leinwand, 305 x 427 cm.
(ALL PHOTOS: ZACH FEUER GALLERY, NEW YORK)

WILLKOMMEN IN NEVERLAND

KATRIN WITTNEVEN

In den Bildern von Dana Schutz ist in jedem Pinselstrich eine zwingende Notwendigkeit zu spüren, so, als dränge eine verborgene Welt unaufhaltsam an die Oberfläche. Nie benutzt sie Photovorlagen; ihre seltsamen Protagonisten verkörpern sich direkt auf der Leinwand. Es ist eine kraftvolle, fast körperliche Malerei, ein Farb- und Formenspektakel, das jeden Winkel der Leinwand auskostet. Auch in der Biographie der Künstlerin gibt es den Moment des Unausweichlichen: Aufgewachsen in einem typisch amerikanischen Vorort, entscheidet sie bereits als junges Mädchen, Künstlerin zu werden. Mit fünfzehn fängt sie an, im Keller ihrer Eltern zu malen und hört nicht mehr damit auf, nutzt bald jeden freien Moment. Es gehört zu den Legenden der Hochbegabung, dass solche Geschichten tragisch enden. Ihre macht sie innerhalb kürzester Zeit zu einer der erfolgreichsten Künstlerinnen ihrer Generation. Doch wer Dana Schutz auf das Klischee der getriebenen, frühreifen Malerin reduzieren will, begibt sich auf heikles Terrain. Denn die Bilder der heute neunundzwanzigjährigen New Yorkerin sind keineswegs unreflektiert oder gar naiv, das Gegenteil ist der Fall. In wenigen Jahren hat sie ein ganz eigenständiges Œuvre entwickelt, in dem ein ganzes Arsenal von kunst- und kulturhistorischen Bezügen mitschwingt. Gleichzeitig erscheinen die Bilder nie akademisch, sondern energiegeladen und vital wie gute Rockmusik. Sie gehen in den Kopf, ins Herz und die Beine bis ins Unterbewusstsein – und klingen dort noch lange nach.

Die Künstlerin rührt mit ihren absurden Traumbildern an tief verborgene Ängste: Hunde verlieren ihren Kopf, Zähne transformieren zu Holzpflöcken, Schwerkraft wird zur Besessenheit. Alles ist in Umwandlungs- oder Auflösungsprozessen begriffen, was entsteht, fällt wieder auseinander. Die Welt ist aus den Fugen geraten. Die bizarren Figuren wirken irgendwie alle verwandt, sie verstören und strahlen in ihrer grotesken Überzeichnung und ironischen Brechung gleichzeitig eine kaum fassbare Leichtigkeit aus. Hat das verzückt lächelnde junge Mädchen auf dem Bild DAYTONA (2005) zu lange in der Sonne gelegen – oder war es einfach eine Glückspille zu viel am gleichnamigen Strand auf einer der unzähligen Studentenpartys? An ein Gewinde erinnert ihr Hals, auf dem der Barbiekopf nur locker drauf steckt. Das gelbe Haar hängt schlapp herunter, die blauen Augen scheinen sich im Delirium zu drehen. Wie ein Chamäleon assimiliert sie nahezu komplett mit ihrer Umgebung. Und das will etwas heissen, denn die malträtierte Haut changiert zwischen pastos aufgetragenem Rosa, Braun und Türkis. Speckig glänzt die Farbe und wirft Blasen und Beulen, die sich aus dem Gemälde herauswölben und dem Bild eine skulpturale Dimension geben. Was zunächst wie ein düsterer Abgesang auf den Schönheitskult westlicher Jugend-

DANA SCHUTZ, FRANK AS A PROBOSCIS MONKEY, 2002, oil on canvas, 36 x 32" / FRANK ALS NASENAFFE, Öl auf Leinwand, 91,5 x 81 cm.

KATRIN WITTNEVEN ist freie Redakteurin beim *Berliner Tagesspiegel* und dem Kunstmagazin *Monopol* und lebt in Berlin.

DANA SCHUTZ, FANATICS, 2005, oil on canvas, 90 x 96" / FANATIKER, Öl auf Leinwand, 229 x 244 cm.

licher wirkt, der es trotz Essstörungen und erhöhtem Hautkrebsrisiko vorsieht, möglichst blond, schlank und gebräunt zu sein, erzählt auf seiner Metaebene von Krankheit und Tod.

Gestorben wird in den imaginierten Settings von Dana Schutz allerdings nie wirklich. Tragik und Komik liegen unmittelbar nebeneinander, wie im Comic. Da herrscht ein Hauen und Stechen, Gliedmassen schrumpfen oder wachsen ins Monströse, Haut lässt sich wie Kaugummi vom Körper abziehen. Im Gegensatz zur Pop-Art werden bei Schutz Comics, von Walt Disney bis Manga, nicht als ikonographische Referenz zur Erstellung von neutralisierten, an die Welt der seriellen Produktion erinnernde Oberflächen genutzt, sondern als formales Stilmittel einer spezifischen Komposition. Sie sind «flach» im Clement Greenberg'schen Sinn, der dem Illusionismus entgegenstellte, dass ein Bild nie mehr sei als Farbe auf der Leinwand. Gleichzeitig setzt Schutz den Comic in ihrer Bildwelt als Forum für eigene Phan-

tasien und Rachefeldzüge ein, wenn sie etwa in LANDLORD (Vermieter, 2005) ihren verhassten Vermieter samt seinem riesigen Schlüsselbund unter neonrotem Himmel – gestürzt oder ermordet – auf der Strasse liegend malt. Vor allem aber reflektieren die Bilder den enormen medialen Bilderfluss und die mediale Durchdringung der Wirklichkeit in Form einer Verwebung verschiedener Subwirklichkeiten. In früheren Serien waren ihre Bildwelten von Phantasiefiguren bevölkert, wie «Frank», dem letzten Menschen auf der Welt, den sie als letzte Künstlerin porträtiert und allmächtig dominiert und lenkt, etwa in FRANK IN THE DESERT (Frank in der Wüste, 2002). Ihre neueren Bilder haben dagegen scheinbar gesellschaftspolitische Bezüge, wenn sie amerikanische Spitzenmanager wie Bill Gates oder Ted Turner auf einen Selbsterfahrungstrip in den Wald schickt (MEN'S RETREAT, Klausur der Männer, 2005) und sich darunter auch Dennis Kozlowski befindet, ehemals CEO bei Tyco International Ltd., der wegen Veruntreuung angeklagt wurde. Doch die Personen bleiben gleichermassen irreal und konkret wie Medienbilder. Auch die unterschiedlichen Demonstranten in dem Gemälde FANATICS (2005), bibeltreue Christen, Selbstmordattentäter und ein Star-Wars-Fan in einem Kostüm, das ebenso gut aus einer Wagneroper stammen könnte, wirken wie Platzhalter für Randgruppen. Sie lasse sich von Medienhypes inspirieren, sagt die Künstlerin in einem Gespräch im September, mit denen die amerikanische Bevölkerung davon abgelenkt werde, was wirklich passiere. In diesem Sinne spiegelt sich in ihren Protagonisten ein Leben wider, in dem die mediale Erfahrung zugleich eine authentische ist. Sie sind nie realer und auch nie weniger real als Spiderman, Bambi oder die vielfältigen Inkarnationen einer Britney Spears. Sie entstammen einem medialen Zwischenlager, in dem die Übergänge von Fakten und Fiktion längst fliessend geworden sind.

Nicht einmal die eigene Person ist mehr eine feste Grösse, sondern befindet sich in einem permanenten Erneuerungsprozess. Zur Selbstvergewisserung dienen ihre Selbstporträts, wenn sie sich mit leuchtend orangenem Haar und Rhinozeroshaut als Elefantenfrau darstellt. Der Blick ist offen in die Weite gerichtet, der zum Strich reduzierte Mund lächelt leise. An ein Passbild erinnert der Bildausschnitt, gleichzeitig verleiht die in schnellem Pinselstrich entstandene Panzerhaut in Grün, Braun und Lila dem Gesicht etwas Monströses. Ich bin meine eigene Maske, scheint es zu sagen. Groteske und Grauen, Hässlichkeit und Schönheit halten sich die Waage, werden ironisch und cool verwoben.

Identität setzt sich aus unendlich vielen Facetten zusammen und wird zum höchst wandelbaren Gefüge aus Ängsten, Phantasien und Zwängen. Dieser schwebende Zustand, wo ein Subjekt konstruiert oder die Gestalt auseinander fällt – zwischen Schöpfung und Verfall –, verstört und fasziniert gleichermassen. Das Subjekt ist hier immer ein Balanceakt zwischen Form und Formlosem, zwischen Beseeltem und Unbeseelten, immer Konstrukt. Ein Elefantenmensch taucht auch in einem weiteren Bild aus diesem Jahr auf: THE AUTOPSY OF MICHAEL JACKSON (Die Autopsie von Michael Jackson). Ein mächtiges, fast drei Meter breites Bild. Aufgebahrt liegt der tote *King of Pop* friedlich, dürr und entblösst vor seinem ordentlich zusammengelegten Bühnen-Outfit samt Glitzerhandschuh. Im Hintergrund steht der deformierte Totenschädel des *Elephant Man*, ein Freak wie er. Fahlgrün scheint der Tote über dem Autopsietisch zu schweben und wie bei Frankensteins Monster ziehen sich grosse Narben über den fragilen Körper, der zum Synonym für die eigene Neuerschaffung und das Scheitern daran geworden ist. Selbst der Leib funktioniert nicht mehr als geschlossene Einheit, sondern setzt sich aus einzelnen Segmenten zusammen, ja wird selbst konstruiert. Es scheint, als hätte die Malerin ihn mit dem Pinsel seziert, seine fragmentierte Oberfläche blossgelegt – als Autopsie einer Autopsie. Die Assoziationen zu Rembrandts berühmtem Ge-

mälde DIE ANATOMIE DES DR. TULP von 1632 stellen sich nicht von ungefähr ein. Es ist sicher kein Zufall, dass sich Schutz in die Tradition der grossen Maler von Leonardo da Vinci bis zu Thomas Eakins stellt, die sich in Obduktionssäle begeben haben, um das Wesen des Menschen malerisch zu erfassen und dafür sogar bereit waren, unter die Haut zu gehen. Dass es im 17. Jahrhundert Strafgefangene waren, die nach der Hinrichtung seziert wurden, und noch heute der erste Mensch, dessen virtuell aufbereitete Anatomie 1994 ins Internet gestellt worden ist, ein zum Tode bestrafter Amerikaner war, gibt auch dem Michael-Jackson-Bild einen Beigeschmack von Schuld und Sühne.

Doch mehr noch wirkt er wie ein Opfer. Seine Epidermis fungiert nicht mehr als schützende Hülle, sondern erscheint durch aneinander gesetzte Farbflächen als zerklüftete Landschaft. Sie trennt zwar noch Innen und Aussen, ist aber eine zerbrechliche, durchlässige Membran. Die Haut kann als eines der Schlüsselmotive dieser osmotischen Malerei gelesen werden und erzählt für die Künstlerin davon, «was darunter verdeckt ist, was im Verborgenen liegt»[1]. Dafür hält Schutz die gesamte Farbpalette bereit, von mattem Lindgrün und Ocker auf dem Michael-Jackson-Bild bis zum kranken Gelb beim Bild ihres Vermieters oder einem explosiven Pink bei der Haut von Dennis Kozlowski.

Schon aufgrund ihrer überbordenden Farbigkeit erinnern die Bilder an Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Emil Nolde oder Ernst Ludwig Kirchner, an Bewegungen wie die der Nabis oder Fauve. Der bewegte und schnelle Pinselduktus von Schutz verweist auf den amerikanischen abstrakten Expressionismus, vom frühen Jackson Pollock bis zum symbolhaltigen Realismus eines Philip Guston, den sie besonders schätzt, weil er sich die Freiheit nahm, sich immer wieder neu zu erfinden, und mit dem sie die Faszination für «Was-wäre-Wenn»-Konstruktionen teilt. Ihr fein austarierter Bildaufbau und die Komposition sind nahezu klassisch, oft füllen die Köpfe und Personen den gesamten Bildraum. Während Künstler lange Zeit versucht haben, sich von der Malereitradition zu befreien, begibt sich Dana Schutz mitten hinein. So kann ihr Motiv der autonomen «Selbstesser», die sich aus ihren Ausscheidungen neu erschaffen, wie in dem Bild MAN EATING HIS CHEST (Mann, der seine Brust isst, 2005), auch als Auseinandersetzung mit der Malereitradition gelesen werden, die sich permanent wiederkäut. Der vornüber kauernde Mann hat eine klaffende Wunde im Bauch, aus der das Blut rinnt, sein Blick ist starr wie im Wahn. «Diese Figuren befreien sich von sich selbst, um sich doch zugleich an sich selbst zu ketten», sagt Schutz[2], die auch in diesen Bildern Selbstschöpfung und Dekonstruktion thematisiert. Wie in einem geschlossenen Kreislauf, einem Kulturkannibalismus, lassen die Selbstfresser die Erzählung zirkulieren. Und gleichzeitig eröffnen die Bilder eine archetypische Dimension, von Chronos, der seine Kinder frisst, bis zum Mythos der brasilianischen Menschenfresserkultur, der als Antwort auf koloniale Strukturen gelesen werden kann, bis hin zur Phantasie einer autoerotischen Selbsteinverleibung. Mosaikartig eröffnen die Bilder ein Spektrum, das in unterschiedliche Richtungen offen bleibt und letztlich immer wieder zum Betrachter, seinem verborgenen Wissen, seinen Phantasien und Ängsten führt. Sie werden ihn von nun an wie ein Ohrwurm begleiten. Die Künstlerin selbst beschreibt das Malen in einem Gespräch mit der Autorin als «Akt des Bauens». Als sie mit fünfzehn an der Schule einen Berufseignungstest machte, wurde ihr mitgeteilt, dass aus ihr eine hervorragende Maurerin werden könnte. Eine Prognose, die man als bestätigt ansehen kann.

1) Dana Schutz im Gespräch mit der Galeristin Nicole Hackert, in: *Dana Schutz, Teeth Dreams and Other Supposed Truths*, Ausstellungskatalog, Contemporary Fine Arts, Berlin 2005, o. S.
2) Ebenda.

DANA SCHUTZ, MEN'S RETREAT, 2005, oil on canvas, 96 x 120" / KLAUSUR DER MÄNNER, Öl auf Leinwand, 244 x 305 cm.

Welcome to Neverland

KATRIN WITTNEVEN

In Dana Schutz's paintings, the compelling necessity of every single brushstroke is palpable, as if a hidden world were pushing inexorably through the surface. Schutz never uses source photographs; her disturbing protagonists materialize directly on the canvas. Her painting is forceful, almost physical, a drama of color and shape that savors every inch of the canvas. Inexorability is also a factor in the artist's own biography: she grew up in a typical American suburb and decided as a child that she would be an artist. At the age of fifteen, she began painting in her parents' basement, incessantly, devoting all her free time to it, and she has never stopped since. One of the legends of prodigious talent is that such stories end in tragedy. In Schutz' case, her talent soon made her one of the most successful artists of her generation. However, anyone attempting to reduce Dana Schutz to the cliché of the driven, precocious artist treads on thin ice. The art of this twenty-nine-year-old New Yorker is not unreflected and certainly not naïve. On the contrary, in a few short years, she has developed a distinctive artistic vocabulary, producing an oeuvre that draws on an arsenal of artistic and cultural references. And yet her paintings never look academic; they are teeming with energy and the vitality of good rock music. They go to your head, your heart, and your legs, delving deep into the unconscious—where they continue to reverberate for a long time.

The artist's absurd, dreamy images stir deeply hidden anxieties: dogs lose their heads, teeth mutate into wooden stakes, gravity becomes an obsession. Everything is in the grips of being transformed or dissolved; things emerge only to fall apart again. The world is out of joint. The bizarre figures all seem somehow related; they are disturbing and of a grotesque exaggeration and ironic twist that radiates an unfathomable lightness. Has the young girl with her vacant smile in DAYTONA (2005) spent too much time in the sun, or has she gone overboard on one lovebug too many at one of those nonstop beach parties? Her neck looks like the thread of a screw with the head of a Barbie doll precariously perched on top of it. She has straggly yellow hair and the perfectly round blue eyes of delirium. Like a chameleon, she has practically become part of the space around her, which is no small achievement given her battered, pastose skin in tones of pink, brown, and turquoise. The greasy, shiny paint is full of blisters and boils, protruding from the canvas and adding a sculptural dimension to the image. The first impression of a morbid farewell to the cult of Western youth—where young people willingly risk eating disorders and skin cancer in order to be beautifully tanned, fashionably skinny, and platinum blond—rapidly gives way to a meta-narrative of illness and death.

KATRIN WITTNEVEN writes for the *Berliner Tagesspiegel* and the art magazine *Monopol*. She lives in Berlin.

DANA SCHUTZ, LANDLORD, 2005, oil on canvas, 48 x 60" / VERMIETER, Öl auf Leinwand, 122 x 153 cm.

But nothing ever really dies in Dana Schutz's imagined scenarios. Tragedy and comedy are closely allied, as in comics. Things are battered and pierced, extremities shrink and swell monstrously, skin is pulled off bodies like chewing gum. In contrast to pop art, Schutz does not refer to the iconography of comics, from Walt Disney to manga, to draw attention to the neutralized surfaces of serial production but rather as a formal stylistic device in a specific composition. Her paintings are what Clement Greenberg would have called "flat" rather than illusionist because, as he once said, the painted picture can never be anything other than paint on canvas. Schutz also exploits the imagery of comics as a forum for her own fantasies and revenge crusades as when she paints her loathsome landlord with his huge bunch of keys, both lying on the ground—did he fall or was he murdered?—under neon red skies (LANDLORD, 2005). Above all, however, these pictures ponder the infinite flood of media images and the invasiveness of the media that lace reality with a vast mesh of alternate realities. In earlier series, the artist peopled her imagined settings with fantasy figures like "Frank," the world's last surviving human being, as in FRANK IN THE DESERT, 2002. Her more recent

paintings address social and political concerns, for instance, when she dispatches America's top managers like Bill Gates or Ted Turner into the forest on a self-awareness trip (MEN'S RETREAT, 2005) along with erstwhile CEO of Tyco International Ltd., Dennis Kozlowski, who was charged with misappropriation. But the figures retain the paradoxical quality of being both unreal and concrete that is typical of media images. The demonstrators in the painting FANATICS (2005) also appear to be placeholders for marginal groups: fundamentalist Christians, suicide bombers, and a costumed Star Wars fan who could easily have walked off the set of a Wagnerian opera. In conversation in September, the artist remarked that she is inspired by the kind of media hype that serves to distract the American public from what is really happening. In this respect, her protagonists mirror a life in which the media experience is also authentic. They are never more real or less real than Spiderman, Bambi, or the diverse incarnations of Britney Spears. They come from a media entrepôt in which the transition between fact and fiction has become blurred.

Not even the artist herself is a constant anymore; Schutz is in a ceaseless process of renewal. She finds reassurance in self-portraits, depicting herself with luminous orange hair and the pachyderm skin of an elephant woman. Wide-eyed she looks into the distance, gently smiling, her mouth little more than a line. The framing resembles a passport photograph, while the green, brown, and purple of thick, leathery skin, painted in rapid brushstrokes, lend her face a monstrous appearance. It is as if she were saying, I am my own mask. The grotesque and the repelling, ugliness and beauty are pitted against each other in an inextricable web of irony and detachment. Identity is forged out of untold facets, becoming a highly changeable fabric of anxieties, fantasies, and constraints. This state of suspension between creation and decay is as fascinating as it is disturbing. The subject is a balancing act between form and formlessness, between soul and lack of soul—and always a construct.

A reference to elephant people crops up in another picture of 2005, THE AUTOPSY OF MICHAEL JACKSON. This monumental painting, almost three meters wide, shows the dead King of Pop peacefully laid out, desiccated and naked next to his neatly folded stage outfit, glittering gloves included. In the background we see the deformed skull of the Elephant Man, a freak just like he. The pallid green corpse seems to be floating above the autopsy table, a Frankenstein-like monster with huge scars scoring the fragile body, which has become synonymous with the re-creation of the self and its inevitable failure. Even the corpse no longer functions as a self-contained unit, for it consists of single segments as if constructing

DANA SCHUTZ, DAYTONA, 2005, oil on canvas, 36 1/2 x 32" / Öl auf Leinwand, 92 x 81 cm.

itself. It looks as if the painter had dissected the body with her paintbrush, exposing its fragmented surface, performing the autopsy of an autopsy. It is no accident that we are reminded of Rembrandt's famous painting THE ANATOMY LESSON OF DR. TULP of 1632. And it is certainly no coincidence that Schutz joins the tradition of the great painters from Leonardo da Vinci to Thomas Eakins, who visited autopsy theaters and were willing to literally get under the skin in order to capture the essence of man. The fact that in the seventeenth century executed prisoners provided the material for dissection and that in 1994 the first detailed map of the human being ever to be made available on the Internet was that of a death-row American, lends her painted image of Michael Jackson the aura of crime and punishment.

But he seems more like a victim than a prisoner. His epidermis no longer functions as a protective shell. Instead, patches of adjoining color give it the appearance of a craggy landscape. Although it still separates inside and outside, it has become a fragile, permeable membrane. The skin may be read as one of the key motifs of this osmotic painting and is essentially "about what's being covered or buried."[1] In her studies of this motif, Schutz exploits the entire color spectrum from a mat linden green and ocher in the Michael Jackson painting to a sickly yellow in the portrait of her landlord to the explosive pink of Dennis Kozlowski's skin in MEN'S RETREAT.

The exuberance of the artist's palette brings to mind the work of such artists as Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Emil Nolde or Ernst Ludwig Kirchner, as well as the Nabis and Fauve movements. Schutz's lively, rapid brushstrokes recall American Abstract Expressionism from the early work of Jackson Pollock to the symbolically freighted realism of an artist like Philip Guston. She admires Guston especially because he had no qualms about constantly reinventing himself and she shares his fascination with "what if" constructions. Her delicately balanced compositions are almost classical; heads and figures often fill the entire space of the picture. Artists have long been trying to free themselves from the tradition of painting, but Dana Schutz has jumped into the midst of the fray. Her motif of autonomous "Self-Eaters" who re-create themselves out of their own excretions, as in MAN EATING HIS CHEST (2005), might also be read as a means of coming to terms with a ruminant painting tradition. The crouching man has a gaping wound in his stomach that is gushing blood and his gaze is frozen in madness. Schutz remarks that "these figures could be both liberated and chained to their process. These paintings for me were about necessity, self-creation, and destruction..."[2]

As in a closed circuit, a cultural cannibalism, the "Self-Eater's" pachyderm skin enables the narrative to circulate. But the paintings also extend into archetypal dimensions from Cronos, who devoured his children, and the myth of Brazilian cannibalism, which might be read as a response to colonial structures, all the way to the fantasy of autoerotic self-consumption. Mosaic-like, the paintings move in various directions, but they always come full circle, back to the viewers, to their dormant knowledge, their fantasies and their anxieties. The works stick in our minds, we cannot escape them. The artist herself, in conversation with the author, has described painting as an "act of building." When she took vocational tests in school at the age of fifteen, she was told that she would make an excellent bricklayer, a prognosis that she has clearly confirmed. *(Translation: Catherine Schelbert)*

1) Dana Schutz in conversation with gallerist Nicole Hackert in: *Dana Schutz: Teeth Dreams and Other Supposed Truths*, exhibition cat., Contemporary Fine Arts, Berlin, 2005, n.p.
2) Ibid.

Monster Mash

JAN AVGIKOS

For the past quarter of a century, we've laughed and cried our way through a veritable monster mash in contemporary art. This population explosion of flamboyantly dysfunctional figures and deformed or gruesomely savaged bodies has contributed to a burgeoning, almost encyclopedic archive of nightmarish and sensationalistic imagery. Flushed with rivers of brooding emotional anguish and occasionally studded with darkly irreverent humor, the pandemic of horror in the visual arts plays ghoulishly on the margins of human suffering and cultural catastrophe. Its compliment exists in staggering overdoses of cinematic carnage, torrents of Internet porn, and the global specters of war, terrorism, famine, disease, and poverty that haunt us daily.

Paul McCarthy's slashed and mutilated pirate heads, their faces a spaghetti junction of gaping wounds and disfiguration, are the latest in a long line of his vulgar characters. Cindy Sherman's fairy tale freaks, goblins, witches, and aliens of the eighties and nineties propose first-person scenarios of abjection and decrepitude without limits. Robert Gober's moody debris fields are perennially littered with body parts and corpses. Jenny Holzer's dark narratives dwell on the utter dissolution of social order and describe situations in which nameless dehumanized characters convulse in paroxysms of grief and madness. Bruce Nauman's carousels of dead animal carcasses and mobiles of hanging human heads (sans bodies) compound themes of dismemberment and helplessness that have reverberated in his art for decades.

JAN AVGIKOS is an art historian and critic who lives and works in New York City.

Successive generations have followed the lead of their postmodern predecessors, amplifying the grotesque with new waves of horror. The "Young British Artists" earned their reputation with eye-popping sensationalism and gory special effects—from the Chapman brothers, who excelled in the delivery of kiddie porn, to Damien Hirst's visceral displays of dead flesh. Now, an even younger generation of artists has taken up where others have left off, delivering a parade of corporeal weirdness that promises to stretch into the distance without end.

It's not difficult to read Dana Schutz's brilliantly colorful images of dead bodies, traumatized characters, and curious adolescents who engage in ghastly, unspeakable acts—mainly eating their own flesh and, occasionally, that of others—as the progeny of the monster mash. Compounding this affiliation, her loosely constructed narratives flirt with the idea of a flowery, post-apocalyptic new world order in which all adults are killed off or displaced from positions of power and authority and kids—mostly girls—are the ones in charge. While playfulness undermines tragedy in her paintings, her youthful, compulsive-obsessive characters, despite their projected innocence, can and must be viewed as the descendents of a long line of frightening figures who reside on an elastic horizon of decrepitude that reaches back much farther, in fact, than the postmodern eighties.

Roll the clock back to the sixties and seventies, and the family album opens wide to include artists who designated their own bodies as the site and ground of their artistic activities—the Viennese Aktionist performers, for example, who splattered buckets of fresh blood over themselves and audiences alike, conjuring associations with the horrific, unexpurgated history of the Holocaust. Andy Warhol's *Disaster* paintings of the mid-sixties mark a threshold for pictorial violence in American painting with imagery purloined from the media showing the carnage of "real" people, thus turning viewers into

DANA SCHUTZ, EYE EATER, 2004, oil on canvas, 60 x 72" / AUGENESSER, Öl auf Leinwand, 152,5 x 183 cm.

rubbernecking voyeurs. Marcel Duchamp's ÉTANT DONNÉES (1946–1966) debuted in the mid-sixties, thrusting us into the delicate crux of the viewer-as-voyeur paradigm with its headless female protagonist and the X-rated display of her deformed genitalia. Whether we flash back to the eighties or the sixties or all the way back to the beginning of time with the hunchbacks and deformed dwarves who performed at the courts of Egyptian Pharaohs, interest in the perverse has always been with us. The challenge, as we fine-tune our relationship to this imagery in our own milieu, is to figure out what it means to us today.

Many have linked Schutz's extended family of seemingly depraved carnivores—the girls and boys (and, upon rare occasion, adults) who eat their own bodies—to historical sources in symbolism and surrealism. Her interest in taboos of the flesh appears to be unwavering—over a dozen canvases in the past couple of years include three versions of SELF EATER (2003), as well as MULCH (2004), EYE EATER (2004), FACE EATER (2004), HEAD EATER (2004), and MAN EATING HIS CHEST (2005), among others. Matching these works with modernist painting opens a veritable Pandora's box of choices. Take your pick from Pablo Picasso's hybrids of human, animal, and insect life—all of them female monsters (with whom, we suspect, he was once intimate); or choose from Willem de Kooning's ferocious, devouring femme fatales in his *Women* series. Consider Edvard Munch's many versions of human blood-sucking female vampires; or remember Gustav Klimt's numerous pictures of Judith and Salome, who tote severed male heads like fashionable accessories alongside their svelte bodies. The historical avant-garde is replete with images describing the taboo of eating human flesh and wielding body parts that aren't one's own, with the caveat that it's always women who eat men, women who are the unspeakably hideous monsters, and women who are to be feared and loathed.

Schutz's art insists on a continuous lineage that hinges together both the monster mash that crests in art of the eighties and nineties and the figurative horrors that borrow heavily from tribal influences and abound throughout modernism. Yet, the idea of influence in her work is a tricky map to follow. Her painting doesn't chart discrete trajectories; rather

DANA SCHUTZ, MYOPIC, 2004, oil on canvas, 23 x 19" / KURZSICHTIG, Öl auf Leinwand, 58,5 x 48 cm.

it prescribes a veritable traffic jam of references. From Picasso to de Kooning, from Francis Picabia to Philip Guston, from Edvard Munch to as many German Expressionists as you can remember—Ernst Ludwig Kirchner, Paula Modersohn-Becker, Paul Klee, Eric Heckel, Emil Nolde—and their influences, too, including Paul Gauguin and Vincent van Gogh. Oh, and then there was the Thomas Eakins show she claimed to like so much at the Metropolitan Museum of Art and, of course, Théodore Géricault's RAFT OF THE MEDUSA (1818–19). Schutz's paintings cut such wide swathes of associations that the very notion of historical reference and "pedigree" bottoms out, becoming an arbitrary name game that tells us more about the art historical education of critics who write about her work.

The hyper cross-referencing with art history catalyzed by Schutz's highly provocative and inventive painting encompasses much more than comparative analysis of style, palette, and painterliness, plunging us instead into the deeper waters of subject matter and content. Much to her credit, she might borrow like crazy from virtually every period and painting she sees, but that's not to say that her pictures function in the same manner as those produced by Picasso, de Kooning, or Kirchner. Her subjects—the gangs of girls, the adolescents who fend for them-

selves, the debilitated adults—are decidedly twenty-first-century characters, and their situations are like none we've ever seen in art.

The young girl depicted in Schutz's DEAD DOG GIRL (2003) is quite reminiscent of the masked female figures in Picasso's LES DEMOISELLES D'AVIGNON (1907), although she's hardly a prostitute. Rather, surrounded by flowers and radiating innocence, she belongs to the legions of adolescent girls who inhabit Schutz's beautiful forest worlds and wide, empty beaches without the supervision or intrusion of adults. Many of these girls are nude and instantly recall little Fränzi, Kirchner's young teenage model, muse, and lover, whose image he obsessively crams into his pictures as an expression of his own masculine desire and prowess. She, like so many other young female models who appear throughout modernist art, is denied any agency of her own. Think of Gauguin's barely pubescent nude model in THE LOSS OF VIRGINITY (1890), and the young girls he paints in his Tahitian canvases. Think of the frail nude girl who cringes and attempts to shield her private parts from view in Munch's PUBERTY (1895). Think of the flawless young female who holds a twig in Pierre Puvis de Chavannes' HOPE (1872). These girls, who aren't anywhere close to being women, function exclusively as objects of the male gaze. They had to wait almost a hundred years to be liberated—but that's exactly what happens in Schutz's reference-rich art.

The young girls who populate Schutz's cosmology are related to all the little Fränzis, quiet virgins, and perfect little creatures who timidly and anxiously seek the approval of their keepers, and who are made to inhabit nineteenth and twentieth century paintings in the service of unbridled libidinal desire, the representation of their heavenly flesh legitimized by legions of academic goddesses, little putti, and the like. Schutz's girls, by contrast, might be plagued with compulsive-obsessive behaviors, but they don't serve any masters. They're on their own, they live in paradise, and what's more, they have a great attitude about life. They're inventive, resourceful, and—perhaps you noticed—many of them are artists, creators, or "makers" of one sort or another. The "creation" theme, which includes girls as creators of their own worlds and bodies and in charge of their own destinies, is repeated many times over in Schutz's art. It's evident in SURGERY (2004), TWIN PARTS (2004), REFORMERS (2004), CIVIL PLANNING (2004), and NEW LEGS (2003). In a direct play on themes from Genesis, girls self-create their own bodies, fashioning new body parts from what looks like primal goo or mud, regenerating themselves, making up for their perceived lack, and so forth.

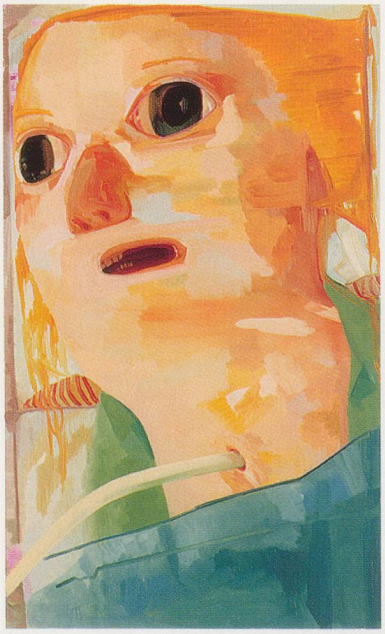
In numerous interviews, Schutz has denied, time and again, that her paintings are filled with gore or that her youthful characters are monstrous. The female adolescent "self-eater" in MULCH, for example, and the young girl who ingests fresh eyeballs in EYE EATER are described by Schutz as positive figures who, as she imagines, engage in acts of regeneration and self-sufficiency. She recognizes affinities with historical art, yet claims her difference as an artist by grounding her art in ideas of innocence, rejuvenation, and life-enhancing optimism, all of which play out within a narrative that is indexical with an end-of-the-world scenario. This conceit inaugurated her first solo exhibition in 2002 featuring "Frank," the last man on earth, whom she (presumably, the last woman/painter left alive) painted before his demise. With the fictional post-apocalyptic setting still roughly in place, we imagine all of these inventive girls to be her descendents.

The shocking visceral qualities of Schutz's art place her in proximity to the postmodern excesses of the monster mash, but she's equally related to another recent idiom in contemporary art—one that privileges extreme youth and features adolescent protagonists in starring roles. Many artists to have emerged in the nineties across a wide spectrum of media focus on the character of "the girl" in their art. A quick survey would include the work of Justine Kurland, Anna Gaskell, Karen Kilimnik, Elizabeth Peyton, Lisa Yuskavage, and legions of other mostly female artists who are identified with the young girls and teenage subjects portrayed in their art. We see in Schutz's painting that her own image as an artist and music lover—occasionally even physically challenged (as in SELF PORTRAIT AS A PACHYDERM, 2005)—is well enmeshed in her "girls club" cosmology. Many of the girls she depicts share her physical attributes, her

DANA SCHUTZ, CIVIL PLANNING, 2004, oil on canvas, 114 x 168" / STADTPLANUNG, Öl auf Leinwand, 289,5 x 426,5 cm.

love for the outdoors, and her creative proclivities. Without exception, the girls she paints radiate innocence, openness, and integrity, as in DAYTONA (2005), whose female protagonist looks like an older sister of one of Schutz's early portraits. GIRL (1999) features a smiley-faced youngster in blond pigtails and a camp shirt posing in front of a NASA-like photograph of the earth as seen from outer space. Schutz isn't terribly fond of showcasing her art prior to 2002, the year she graduated with her MFA and presented her first one-person exhibition; nonetheless, the girl in this painting is one of the most persistent of all subjects in her art—there from the virtual beginning of her practice and still remaining a central character in her art.

Self-portraiture informs Schutz's art both directly and indirectly. Many of the creative, independent, and youthful creatures she paints are depicted at moments of primal self-discovery, as in STARE (2003), in which a young girl is locked in contemplation of her own hands, an event Schutz has described as her own dismal response at attempting to paint to the music of the girl group *Cat Power*. In SELF PORTRAIT (2003) she shows herself at the easel painting a doll-like figure who stares back at her with a wide open, blank stare. That face—that look—that primitivistic style of painting—one that posits a generic young girl at its center and a childlike style of representation—is often repeated in Schutz's art. We see this convergence in NATURE GIRL (2003), LILA (2003), HAPPY (2004), and MYOPIC (2004), and in many untitled paintings, drawings, and prints from 2005 that feature wide-eyed waifs—some in "Baby-Goth" style, some with messy hair falling across their faces, obscuring all but one very comical, gigantic eye. Many variations on the theme of the girl with big eyes exist, including COMA (2005) and VERTICAL LIFE SUPPORT (2005), both of which feature girls in acute medical distress, and BLIND (2004), which showcases a girl with large, empty, blackened orbs instead of eyes.



DANA SCHUTZ, VERTICAL LIFE SUPPORT, 2005, oil on canvas, 61 x 36" / SENKRECHTE LEBENSHILFE, Öl auf Leinwand, 155 x 91,5 cm.

The recent spate of artistic activity—only within the last ten years—of young women artists who produce images of girls whose exploits defy traditional roles and behaviors might well be described as "post-gender." The common thread in their art derives from fictional subjects (with autobiographical dimensions) who are quite innocent yet self-determined in ways that supercede what we might assume to be the limits of their experiences or abilities. Schutz's budding beauties epitomize these qualities of freedom and empowerment. They exist in a world that could be taken for the Garden of Eden and, as such, they exude a sense of hopefulness, new beginnings, and a dynamic state of becoming. Their curiosity is unbridled, their industry unfettered; they know no taboos, they are supremely uninhibited; in God-like fashion, they are able to create themselves, in their own image, from raw materials at hand. What might appear to be monstrous to adults is more akin to child's play in Schutz's cosmology. When adults do appear, they are obviously spent, displaced, or outright dead, as in THE AUTOPSY OF MICHAEL JACKSON (2005), MEN'S RETREAT (2005), LANDLORD (2005), PRESENTATION (2005), and POISONED (2005). The prostrate figure in DEAD GUY (2003) could very likely be "Frank." We presume the youthful artist who was left alone has gone on to regenerate and to find others of her kind. Together, these self-same individuals have inherited the earth and it becomes quite obvious—the old rules no longer apply.

Monsterparade

JAN AVGIKOS

DANA SCHUTZ, NEW LEGS, 2003, oil on canvas, 60 x 66" / NEUE BEINE, Öl auf Leinwand, 152,5 x 167,5 cm.

Im letzten Vierteljahrhundert haben wir in der zeitgenössischen Kunst – unter Gelächter und Geschrei – eine wahre Schreckensparade monströser Kreaturen an uns vorbeiziehen sehen. Dieser explosionsartige Zuwachs an himmelschreiend beschädigten Figuren und missgestalteten oder grausam misshandelten Körpern hat seinen Teil beigetragen zu einem florierenden, beinah enzyklopädischen Archiv einer Bildsprache des Albtraums und der Sensationsgier. Überschwemmt mit quälenden Angstgefühlen, gelegentlich mit einem Spritzer düster respektlosen Humors, spielt die Horrorepidemie in der bildenden Kunst in makabrer Weise mit Extremsituationen menschlichen Leids und zivilisatorischer Katastrophen. Entsprechungen finden sich in der erschreckenden Blutrünstigkeit von Kinofilmen, in der Flut von Internetpornographie und in den globalen Gespenstern, die uns täglich heimsuchen, wie Krieg, Terrorismus, Hunger, Krankheit und Armut.

Paul McCarthys aufgeschlitzte und verstümmelte Piratenköpfe mit Gesichtern wie spaghettiartige Haufen aus klaffenden Wunden und Entstellungen sind nur die jüngsten einer langen Serie kruder Figuren. Cindy Sherman führt uns mit ihren märchenhaften Missgeburten, Kobolden, Hexen und Ausserirdischen aus den 80er und 90er Jahren gleich in Person Szenen von grenzenloser Abscheulichkeit

JAN AVGIKOS ist Kunsthistorikerin und -kritikerin. Sie lebt und arbeitet in New York City.

und menschlichem Zerfall vor. Robert Gobers düstere Trümmerlandschaften sind ohne Ausnahme mit Körperteilen und Leichen übersät. Jenny Holzers dunkle Geschichten befassen sich eingehend mit der vollständigen Auflösung jeglicher gesellschaftlichen Ordnung und schildern Situationen, in denen namenlose, ihrer Menschlichkeit beraubte Figuren sich vor lauter Kummer und Wahnsinn in Krämpfen winden. Bruce Naumans Karussells der toten Tiere sowie seine Mobiles, an denen Menschenköpfe (ohne Körper) hängen, spielen Variationen der Zerstückelung und Hilflosigkeit durch, die in seiner Kunst seit Jahrzehnten immer wieder anklingen.

Die späteren Generationen sind ihren postmodernen Vorgängern gefolgt und haben das Groteske durch neue Horrorwellen erweitert: Die «Jungen Briten» verdanken ihren Ruhm einer gnadenlos auf Sensation getrimmten Kunst mit grausigen Spezialeffekten – von den Chapman-Brüdern, die sich durch die Produktion von Kinderpornographie hervortaten, bis zu Damien Hirsts kruden Exponaten toten Fleisches. Jetzt hat eine noch jüngere Generation den Faden dort aufgenommen, wo andere aufgehört haben, und veranstaltet eine Parade der körperlichen Abnormitäten, die sich endlos fortzusetzen verspricht.

Es ist nicht schwer, Dana Schutz' leuchtend bunte Bilder von toten Körpern, traumatisierten Gestalten und neugierigen Halbwüchsigen, die mit unsäglich grässlichen Dingen beschäftigt sind – zur Hauptsache damit, ihr eigenes Fleisch zu verzehren, manchmal auch das von anderen –, als neuste Ausgeburt dieser Monsterparade zu verstehen. Doch obwohl Schutz dieser Verwandtschaft durchaus ihren Tribut zollt, flirten die lose gesponnenen Geschichten in ihren Bildern mit der Vorstellung einer blühenden, postapokalyptischen neuen Weltordnung, in der die Kinder – vorwiegend Mädchen – an der Macht sind, nachdem alle Erwachsenen ihrer Macht- und Autoritätspositionen beraubt wurden – sie wurden offenbar getötet oder verjagt. Auch wenn das Spielerische den tragischen Gehalt ihrer Bilder unterläuft, müssen ihre jugendlichen, triebhaft besessenen Protagonisten trotz ihrer vordergründig zur Schau getragenen Unschuld als Abkömmlinge einer langen Reihe Furcht einflössender Gestalten verstanden werden, die in einem Umkreis allgemeiner Degeneration anzusiedeln sind; und dieser reicht tatsächlich um einiges weiter zurück als bis zur Postmoderne der 80er Jahre.

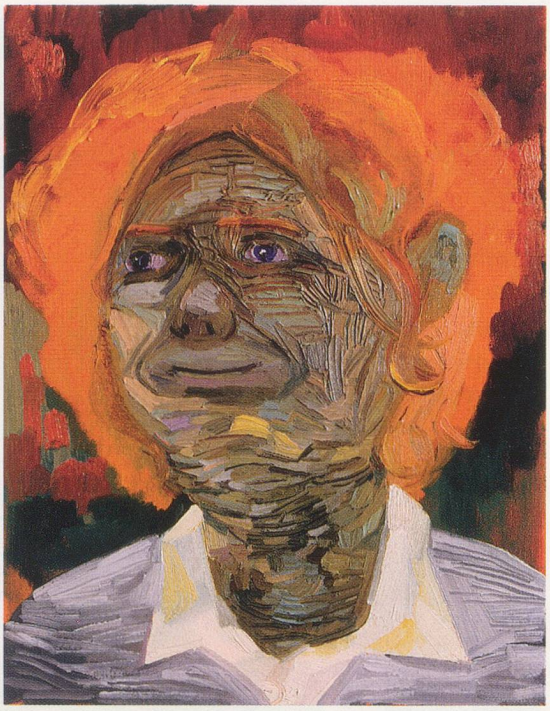
Drehen wir die Uhr zurück bis in die 60er und 70er Jahre, und schon öffnet sich das Familienalbum weit, um den Blick auf Künstler freizugeben, die den eigenen Körper zum Schauplatz und zur Grundlage ihrer künstlerischen Tätigkeit machten: die Wiener Aktionisten etwa, die sich und ihr Publikum gleich kübelweise mit Blut übergossen und damit einen Bezug zu der grauenhaften, unbewältigten Geschichte des Holocaust herstellen wollten. Mitte der 60er Jahre markieren Andy Warhols *Disaster Paintings* mit ihrer den Medien entliehenen Bildsprache, die das Hinmetzeln «wirklicher» Menschen zeigt und die Betrachter dadurch zu Gaffern und Voyeuren macht, den Beginn einer neuen Ära bildlicher Gewaltdarstellung in der amerikanischen Malerei. Marcel Duchamps ÉTANT DONNÉES (1946–1966) hat den Anfang gemacht, indem es uns mit seiner kopflosen weiblichen Protagonistin und der nicht jugendfreien Präsentation ihrer abnormen Genitalien in das heikle Dilemma der klassischen Betrachter-als-Voyeur-Situation stürzte. Ganz egal, ob wir in die 80er Jahre zurückblenden oder in die 60er, oder noch weiter zurück, in die Anfänge der Geschichte, als in Ägypten Bucklige und Zwerge am Hof des Pharao auftraten, das Interesse am Perversen war schon immer da. Wenn wir unser Verhältnis zu dieser Bildsprache in unserem eigenen kulturellen Umfeld etwas feiner zu bestimmen suchen, kann es nur darum gehen, herauszufinden, was sie uns heute bedeutet.

Manche machen die Ursprünge von Schutz' grosser Familie scheinbar entarteter Fleischfresser – Mädchen und Jungen (ganz selten auch Erwachsene), die ihren eigenen Körper verzehren – in der Vergangenheit aus, im Symbolismus und im Surrealismus. Schutz' Interesse an allen Tabus rund um das Fleisch scheint ungebrochen: Unter gut einem Dutzend Bildern aus den letzten Jahren finden sich allein drei Versionen von SELF EATER (Selbstverzehrer, 2003), aber auch MULCH (2004), EYE EATER (Augenesser, 2004), FACE EATER (Gesichtsesser, 2004), HEAD EATER (Kopfesser, 2004), und MAN EATING HIS CHEST (Mann, der seine Brust isst, 2005). Will man

DANA SCHUTZ, TWIN PARTS, 2004, oil on canvas, 78 x 72" / ZWILLINGSTEILE, Öl auf Leinwand, 198 x 183 cm.

diese Arbeiten mit Bildern der Moderne in Beziehung setzen, so öffnet sich eine wahre Pandorabüchse an Auswahlmöglichkeiten. Man greife nach Belieben ein Beispiel aus Pablo Picassos Hybriden zwischen Mensch, Vogel und Insekt heraus – alles weibliche Monster (zu denen er wohl einst ein intimes Verhältnis hatte); oder man nehme irgendeine von Willem de Koonings zügellosen, alles verschlingenden Femmes fatales aus der Serie *Women.* Man denke an Edvard Munchs Vielzahl blutsaugender weiblicher Vampire oder rufe sich Gustav Klimts zahllose Versionen von Judith oder Salome in Erinnerung, die abgetrennte männliche Köpfe wie modische Accessoires neben ihren schlanken Körpern tragen. Die Avantgarde der Vergangenheit ist voll von Bildern über das Tabu, Menschenfleisch zu verzehren und Körperteile mit sich herumzutragen, die einem nicht gehören, allerdings mit dem Vorbehalt, dass es dabei stets um Männer fressende Frauen geht; die unsäglichen Schreckensmonster sind immer Frauen, sie sind es, die fürchterlich sind und verabscheuungswürdig.

Die Kunst von Schutz stellt eine nahtlose Verbindung her zwischen der Monsterparade, die in den 80er und 90er Jahren ihre Blütezeit hatte, und jenen figürlichen Schreckensdarstellungen, die starke Anleihen bei primitiver Stammeskunst machen und in der gesamten Moderne reich vertreten sind. Und doch ist die Frage nach den Einflüssen in ihren Arbeiten ein trügerischer Leitfaden. Ihre Malerei zeichnet keine klaren Wege nach; vielmehr verschreibt sie uns eine chaotische Überfülle an Referenzen. Von Picasso bis de Kooning, von Francis Picabia bis Philip Guston, von Edvard Munch bis zu sämtlichen deutschen Expressionisten, die einem einfallen mögen – Ernst Ludwig Kirchner, Paula Modersohn-Becker, Paul Klee, Erich Heckel, Emil Nolde –, einschliesslich derer, die sie beeinflusst haben, wie Paul Gauguin und Vincent van Gogh. Ach, und dann war da noch die Thomas-Eakins-Ausstellung im Metropolitan Museum of Art, von der sie sagt, sie hätte ihr so gut gefallen, und natürlich Théodore Géricaults FLOSS DER MEDUSA (1818–19). Schutz' Bilder lösen derart breite Schwaden von Assoziationen aus, dass der Begriff der historischen Referenz und der «Herkunft» nicht mehr greift und



DANA SCHUTZ, SELF PORTRAIT AS PACHYDERM, 2005, oil on canvas, 23 x 18"/ SELBSTPORTRAIT ALS DICKHÄUTER, Öl auf Leinwand, 58,5 x 46,5 cm.

zum willkürlichen Spiel mit Namen wird, das uns mehr über die kunsthistorische Bildung der Kritiker verrät, die über sie schreiben, als über das Werk selbst.

Die Unmenge an Querverweisen zur Kunstgeschichte, die in dieser höchst provokativen und einfallsreichen Malerei aufleben, berühren sehr viel mehr als nur die vergleichende Analyse von Stil, Farbpalette und malerischer Qualität und führen uns deshalb auch auf das weniger sichere Gelände von Thema und Inhalt. Man muss ihr jedoch hoch anrechnen, dass sie sich zwar wie wild in praktisch jeder Periode und jedem Bild, das sie sieht, bedient, ihre Bilder aber deshalb noch lange nicht auf die-

selbe Weise funktionieren, wie jene eines Picasso, de Kooning oder Kirchner. Ihre Motive – die Mädchenbanden, die sich auf eigene Faust durchschlagenden Halbwüchsigen, die geschwächten Erwachsenen – sind eindeutig Figuren des einundzwanzigsten Jahrhunderts, und sie finden sich in Situationen wieder, wie wir sie in der Kunst noch nie gesehen haben.

Das kleine Mädchen in Schutz' DEAD DOG GIRL (Totes Hundemädchen, 2003) erinnert durchaus an die maskierten weiblichen Gestalten in Picassos LES DEMOISELLES D'AVIGNON (1907), auch wenn es wohl keine Prostituierte ist. Vielmehr gehört es – umgeben von Blumen und einer Atmosphäre der Unschuld – zu den Heerscharen halbwüchsiger Mädchen, die Schutz' schöne Waldlandschaften und weite leere Strände bewohnen, ohne von Erwachsenen beaufsichtigt oder gestört zu werden. Viele dieser Mädchen sind nackt und erinnern unweigerlich an die kleine Fränzi, Kirchners jugendliche Muse und Geliebte, die ihm als Modell diente und deren Gestalt er in seinen Bildern geradezu zwanghaft als Ausdruck seines eigenen Begehrens und seiner Manneskraft unterbringt. Wie so vielen anderen jungen weiblichen Modellen in der modernen Kunst bleibt ihr jegliches Eigenleben verwehrt. Man denke nur an Gauguins kaum der Pubertät entwachsenes Aktmodell in PERTE DE PUCELAGE (Verlust der Jungfräulichkeit, 1890) oder an die jungen Mädchen, die er in seinen Tahiti-Bildern malt. Man denke an das verletzliche nackte Mädchen in Munchs PUBERTÄT (1895), das in schamhafter Abwehr seine Blösse vor unserem Blick zu schützen versucht; oder an die makellose junge Frau mit dem grünen Zweig in Pierre Puvis de Chavannes' Bild L'ESPÉRANCE (Die Hoffnung, 1872). Alle diese Mädchen, weit davon entfernt, Frauen zu sein, fungieren ausschliesslich als Objekte des männlichen Blicks. Sie mussten fast hundert Jahre auf ihre Befreiung warten; und genau diese vollzieht sich jetzt in Dana Schutz' beziehungsreichen Bildern.

Die jungen Mädchen, die den Kosmos dieser Künstlerin bevölkern, sind verwandt mit all den kleinen Fränzis, den stillen Jungfrauen und vollkommenen kleinen Kreaturen, die schüchtern und ängstlich ihren Hütern gefallen wollen und in den Gemälden des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts für das ungezügelte Begehren herhalten müssen, für die Darstellung ihrer himmlischen Körperlichkeit, legitimiert durch ganze Heerscharen von akademischen Göttinnen, kleinen Putten und Ähnlichem. Dagegen mögen die Mädchen bei Schutz zwar unter zwanghaften Verhaltensweisen leiden, aber sie dienen keinem Herrn. Sie sind ganz auf sich selbst angewiesen, sie leben im Paradies, mehr noch, sie haben eine grossartige Einstellung zum Leben. Sie sind erfinderisch, einfallsreich, und vielleicht ist es Ihnen aufgefallen: Viele von ihnen sind Künstlerinnen, sind kreativ und sind auf irgendeine Art «schöpferisch» tätig. Zum «Schöpfungs»-Thema bei Schutz gehören diese Mädchen als Schöpferinnen ihrer eigenen Welten und Körper sowie als Verantwortliche ihres eigenen Schicksals, und dies wiederholt sich in ihrem Werk unablässig. Es liegt offen zutage in SURGERY (Chirurgie, 2004), TWIN PARTS (Zwillingsteile, 2004), REFORMERS (Erneuerer, 2004), CIVIL PLANNING (Stadtplanung, 2004) und NEW LEGS (Neue Beine, 2003). In direkter Anspielung auf Motive der Genesis formen Mädchen ihre eigenen Körper, gestalten neue Körperteile aus etwas, was aussieht wie Urschleim oder Schlamm, sie erneuern sich selbst, gleichen Mängel aus, die sie an sich wahrnehmen, und so fort.

In zahlreichen Interviews hat Schutz immer wieder heftig bestritten, dass ihre Bilder blutrünstig oder ihre jugendlichen Protagonisten Monster seien. Die halbwüchsige «Selbstverzehrerin» in MULCH, zum Beispiel, oder das kleine Mädchen in EYE EATER, das frische Augäpfel zu sich nimmt, beschreibt Schutz als positive Figuren, die ihrer Ansicht nach mit selbständigen Handlungen zu ihrer eigenen Erneuerung beschäftigt sind. Sie gesteht Affinitäten zur kunstgeschichtlichen Vergangenheit ein, behauptet jedoch ihre Differenz als Künstlerin dadurch, dass sie in ihrer Kunst auf Vorstellungen wie Unschuld, Verjüngung und einen lebensbejahenden Optimismus baut, die allesamt in einem narrativen Rahmen angesiedelt sind, der auf ein Weltuntergangsszenario hinweist. Mit diesem Konzept begann 2002 schon ihre erste Einzelausstellung rund um die Gestalt von «Frank», dem letzten Mann auf Erden, den sie (vermutlich als letzte lebende Frau/Malerin) vor seinem Ableben malte. Da dieser fiktive postapokalyptische

Hintergrund mehr oder weniger erhalten geblieben ist, stellen wir uns vor, dass diese erfinderischen Mädchen ihre Nachkommen sind.

Das schockierend Viszerale in der Kunst von Schutz rückt sie in die Nähe der postmodernen Exzesse mit ihren Monsterparaden, doch sie steht einem anderen jungen Zweig der zeitgenössischen Kunst mindestens ebenso nahe – einem, der das extrem Jugendliche liebt und bei dem Halbwüchsige die Hauptrollen spielen. In den 90er Jahren sind viele Künstlerinnen dank der medialen Aufmerksamkeit für «das Mädchen» in ihrer Kunst bekannt geworden. Ein kurzer Überblick würde Arbeiten von Justine Kurland, Anna Gaskell, Karen Kilimnik, Elizabeth Peyton, Lisa Yuskavage und ganzer Heerscharen zumeist weiblicher Künstler umfassen, die gemeinhin mit den jungen Mädchen und den Teenager-Porträts in ihrer Kunst identifiziert werden. In Schutz' Malerei sehen wir, dass ihr eigenes Bild als Künstlerin und Musikliebhaberin – manchmal sogar physisch heraufbeschworen, etwa in SELF PORTRAIT AS A PACHYDERM (Selbstporträt als Dickhäuter, 2005) – mit ihrem Mädchencliquen-Kosmos fest verwoben ist. Viele Mädchen in ihren Bildern haben dieselben körperlichen Eigenschaften wie sie selbst, sie teilen ihre Vorliebe für Bewegung an der frischen Luft und ihre kreativen Neigungen. Die von ihr gemalten Mädchen strahlen ausnahmslos Unschuld, Offenheit und Integrität aus, so auch in DAYTONA (2005), dessen weibliche Hauptfigur aussieht wie die ältere Schwester eines frühen Selbstporträts der Künstlerin. GIRL (1999) zeigt eine lächelnde Jugendliche mit blonden Zöpfchen und einer kitschigen Bluse, die vor einer NASA-artigen Aufnahme der Erde aus dem All posiert. Schutz stellt jene Bilder, die vor 2002 (dem Jahr ihres *Master of Fine Arts*-Abschlusses und ihrer ersten Einzelausstellung) entstanden sind, nicht gern in den Vordergrund. Dennoch ist das Mädchen in jenem Bild eines der beständigsten Motive ihrer Kunst: Es ist seit den eigentlichen Anfängen ihrer künstlerischen Tätigkeit präsent und ist noch immer eine zentrale Figur in ihrer Arbeit.

Das Selbstporträt prägt Schutz' Kunst direkt und indirekt. Viele der kreativen, unabhängigen und jugendlichen Geschöpfe, die sie malt, sind in erstmaligen Momenten der Selbsterforschung abgebildet, etwa in STARE (Glotzen, 2003), auf dem ein junges Mädchen in die Betrachtung seiner eigenen Hände versunken ist; mit genau diesem Verhalten soll die Künstlerin, ihrer eigenen Schilderung zufolge, auf den Versuch reagiert haben, zur Musik der Girl Group *Cat Power* zu malen. In SELF PORTRAIT (Selbstporträt, 2003) bildet sie sich selbst vor der Staffelei ab, wie sie eine puppenhafte Figur malt, die mit einem weit offenen, leeren Blick in ihre Richtung zurückstarrt. Dieses Gesicht, dieser Blick – diese ursprüngliche Art zu malen, die ein beliebiges junges Mädchen ins Zentrum rückt und es auf kindliche Art und Weise darstellt – kommt in Schutz' Bildern häufig vor. Wir sehen diese Kombination in NATURE GIRL (Naturmädchen, 2003), LILA (2003), HAPPY (Glücklich, 2004) und in MYOPIC (Kurzsichtig, 2004); aber auch in vielen namenlosen Gemälden, Zeichnungen und Drucken aus dem Jahr 2005, die heimatlose Wesen mit weit aufgerissenen Augen zeigen: einige im Stil kleiner Gruftis, denen das verfilzte Haar ins Gesicht fällt und alles bedeckt ausser einem höchst komischen, gigantischen Auge. Das Thema des Mädchens mit den grossen Augen existiert in vielen Variationen, auch in COMA (Koma, 2005) und VERTICAL LIFE SUPPORT (Senkrechte Lebenshilfe, 2005), auf denen Mädchen in akuten medizinischen Notlagen zu sehen sind, oder BLIND (2004), welches ein Mädchen zeigt, das anstelle der Augen nur grosse leere schwarze Kugeln hat.

Die jüngste Welle künstlerischer Aktivität (nur der letzten zehn Jahre) von jungen Künstlerinnen, die Bilder von Mädchen schaffen, deren Treiben sich über alle herkömmlichen Rollen und Verhaltensmuster hinwegsetzen, liesse sich vielleicht mit «postgender» umschreiben. Der rote Faden in dieser Kunst wird von fiktionalen Themen (mit autobiographischen Hintergründen) gespeist, die vollkommen unschuldig sind, aber dennoch auf eine Art und Weise selbstbestimmt, die über das hinausgeht, was wir als Grenzen ihrer Erfahrungen oder Fähigkeiten bezeichnen könnten. Schutz' blühende Schönheiten verkörpern diese Qualitäten von Freiheit und Macht. Sie leben in einer Welt, die man für den Garten Eden halten könnte, und haben deshalb eine Aura des Hoffnungsvollen, des Neuanfangs und befinden sich

in einem dynamischen Zustand des Werdens. Ihre Neugier ist ungebremst, ihr Fleiss grenzenlos; sie kennen keine Tabus und absolut keine Hemmungen; gottähnlich sind sie in der Lage, mit den vorhandenen Rohstoffen sich selbst nach ihrem eigenen Bild zu schaffen. Was Erwachsenen monströs vorkommen mag, entspricht im Kosmos dieser Künstlerin dem kindlichen Spiel. Wenn Erwachsene überhaupt auftauchen, sind sie offensichtlich am Ende, elend oder sogar tot, wie in THE AUTOPSY OF MICHAEL JACKSON (2005), MEN'S RETREAT (Rückzug der Männer, 2005), LANDLORD (Vermieter, 2005), PRESENTATION (2005) und POISONED (Vergiftet, 2005). Die hingestreckte Gestalt in DEAD GUY (Toter, 2003) könnte ohne weiteres Frank sein. Wir nehmen an, die allein zurückgebliebene jugendliche Künstlerin hat die Erneuerung weitergetrieben und ist auf andere Exemplare ihrer Gattung gestossen. Gemeinsam haben diese selbstähnlichen Individuen das Erbe der Welt angetreten, und mittlerweile liegt es klar zutage: Die alten Regeln haben ihre Gültigkeit verloren.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

DANA SCHUTZ, GRAVITY FANATIC, 2005, oil on canvas, 72 x 78" / SCHWERKRAFT FANATIKER, Öl auf Leinwand, 183 x 199 cm.

DANA SCHUTZ, RECLINING NUDE, 2002, oil on canvas, 48 x 66" / RUHENDER AKT, Öl auf Leinwand, 123 x 167,5 cm.

UNDER Close OBSERVATION

BRIAN SHOLIS

No work in Brooklyn-based painter Dana Schutz's first three exhibitions could have prepared viewers for PRESENTATION (2005), which was first exhibited earlier this year in "Greater New York 2005" at P.S. 1 Contemporary Art Center. (It is now in the collection of the Museum of Modern Art, and the museum was so eager to exhibit it in the permanent collection galleries that they removed it from the walls of their outer-borough affiliate several weeks before the end of the exhibition.) The painting is, to my mind, one of the best works in the exhibition, nearly unmatched in its ambition. Beyond scale, at approximately ten by fourteen feet, it is the largest work Schutz had created to date; it is also the most complicated canvas she has ever attempted.

Dana Schutz's first solo show, "Frank From Observation," was held in 2002 just three years ago. Frank, who looks surprisingly like the American comedian Chris Elliott with a sunburn and long, stringy hair, is described by the artist as the last name on earth—a fact that makes him "the last subject" and her "the last painter." This construct allows her to paint pretty much anything she wants: FRANK AS A PROBOSCIS MONKEY (2002); Frank as a RECLINING NUDE (2002); even images in which her companion doesn't appear at all. Schutz's freedom comes from the pair's isolation: no one else could doubt the veracity of what she depicts; the imagined world is complete with two inhabitants.

BRIAN SHOLIS is a writer based in Brooklyn, New York. He is Artforum.com Associate Editor at *Artforum* and an Adjunct Professor in the Department of Art and Arts Professions at New York University.

DANA SCHUTZ, LAST MAN FROM OBSERVATION, 2002, oil on canvas, 59 x 50" / LETZTER MENSCH NACH DER NATUR, Öl auf Leinwand, 150 x 127 cm.

The majority of the canvases in "Self-Eaters and the People Who Love Them" and "Panic," her next two solo exhibitions, depict individual "self-eaters," humanlike creatures that find nourishment by ingesting their own body parts (which they then regenerate), who seem to be citizens of an unseen community one might imagine inhabiting a desert island or remote jungle. These mostly easel-scale paintings often teeter on the thin line between representation and abstraction. Schutz's imagined world boasts a greater population and as well the greater complexity (social and compositional) inherent in depicting human interaction.

As if Schutz had spun a top and set these lives in motion, her paintings during this time depict small but ever-widening circles of activity, and the contours of her world begin to show. Yet recalling the title of Schutz's first exhibition, we are reminded that her works are imagined but paradoxically also observed. Even when, as in the "Frank From Observation" paintings, she comprises one-half of the imagined world's population, a quasi-clinical remove allows us to believe she is observing this fictional place through a screen or window, coolly contemplating the scenes before her. As the critic Jed Perl wrote recently of another lesser-known American painter, Mari Lyons, Schutz's works are "a realist account of surrealist possibility."[1)]

Whereas the works in the exhibition "Self-Eaters" and "Panic" depict individuals or small groups of people in acid hues, the more recent painting, PRESENTATION, includes a teeming mass of faces worthy of comparison to James Ensor's CHRIST'S ENTRY INTO BRUSSELS IN 1889 (1888). These people, ostensibly the self-eaters whose self-sufficiency has previously kept them apart, sport the grave looks of those summoned for an important declaration; "panic" indeed.

Before them lies a mutant body, bones broken and limbs ripped asunder, on a simple examination table (constructed from a slab of wood) that hovers over a similarly sized hole in the ground. In the front row of the crowd, nestled close to the edge of this table, ruddy-faced congregants stare, whisper among themselves, and cover their noses and mouths. One woman, in what looks like surgeon's scrubs and gloves, slices into an elephantine hand held up by a rudimentary sling; it is twice as large as her head.

The chimera's eyes are open: Is this a biopsy or an autopsy? Is this examination the precursor to a burial? Or is it an exhumation? The figure appears to have an intravenous tube emerging from its left arm, but it is not hooked up to any equipment or medicine, and beyond that the painting's details are ambiguous. Why does everyone congregate here when previously they enjoyed idyllic seclusion as they fashioned new body parts for themselves? The difference in size between members of the crowd and the object of their undivided attention is notable. Perhaps this limp figure, created from a thicket of yellow, orange, pink, and red brushstrokes, is a foreign visitor, à la Lemuel Gulliver in Jonathan Swift's *Gulliver's Travels.*

A second type of painterly observation informs this painting. PRESENTATION's table-in-front-crowd-behind composition strikingly recalls Thomas Eakins's surgery-ward canvas, THE AGNEW CLINIC (1889), while its bright color scheme might be described as a synthetic amplification of the colors found in Paul Gauguin's Tahitian paintings, which are also alluded to by the bright flowers at the lower corners of Schutz's work. Large exhibitions dedicated to Eakins and Gauguin were on view simultaneously at the Metropolitan Museum from June to October 2002, and Schutz by painterly alchemy fuses these two influences, certainly among others, to make something distinctly her own. It is not a criticism to say that Schutz is a canny expositor of art history, obviously unafraid of borrowing liberal samples from earlier masterpieces to lend a charge to her own paintings. (Her painting PARTY, 2004, distinctly echoes Philip Guston's infamous portrait of a phlebitic Richard Nixon, titled SAN CLEMENTE, 1975, which was itself on view at the Metropolitan Museum of Art during the autumn and winter of 2003–04.)

The grandeur of PRESENTATION bears out Schutz's decision to transparently invoke such well-known artworks, and the painting does not suffer much by comparison. Perl, in the essay quoted above, notes that "if painters are good enough, they can convince us of the importance of any subject."[2)] Standing before Schutz's wall-size canvas, we can easily project

DANA SCHUTZ, SURGERY, 2004, oil on canvas, 75 x 91" / OPERATION, Öl auf Leinwand, 190,5 x 231 cm.

ourselves into the pictorial space, thereby furthering our empathy with the scene it depicts and the fascination it holds; we come to see, like those small faces receding into the background, the importance of the event at hand. The ambiguity of PRESENTATION's action begins to approach the open-endedness of everyday life. So far, it is Schutz's greatest work in the realm of (wholly imagined) observation.

If PRESENTATION literally lays out its subject for the viewer, pushing up against the glass of Schutz's window onto her imagined world, the subjects of many of her newest works, exhibited in September at Contemporary Fine Arts in Berlin, come from the "our side" of the real/invented divide. Michael Jackson, Terri Schiavo, religious (and other) fanatics, and corporate titans all make appearances in these canvases. While visiting Schutz's Brooklyn studio last August, I asked whether her development from imagination to reality could be chalked up to a newfound confidence. She demurred, but whatever the impetus for this progression, it appears, with only a little bit of hindsight, perfectly logical.

THE AUTOPSY OF MICHAEL JACKSON (2005), included in the Berlin exhibition, is a kind of real-world mirror image of PRESENTATION. In this canvas, which is five by nine feet, the King of Pop's cadaver lies naked on an operating table, his feet, attached to too-long legs, pointing in the opposite direction of

DANA SCHUTZ, THE AUTOPSY OF MICHAEL JACKSON, 2005, oil on canvas, 60 x 108" /
DIE AUTOPSIE VON MICHAEL JACKSON, Öl auf Leinwand, 152 x 274,5 cm.

the figure in PRESENTATION. With his pallid, blotchy, yellow-green skin, his neutered genitals (little more than a collection of slightly darker brushstrokes), his jowls pulled toward the tabletop by gravity, and his torso marked by a significant Y-shaped scar, the singer looks simultaneously withered and strangely childlike. Jackson is separated both from his public image and from his legions of adoring fans, and in his isolation one can see the toll wrought upon his body. Schutz peers behind Jackson's façade—aviator sunglasses with silver lenses, caked make-up, maneuvers calculated by public relations managers, devotees outside the courtroom—to elucidate the pathos evoked when society places anyone on that high a pedestal. It arouses feelings for Jackson that have most likely not been felt for a very long time.

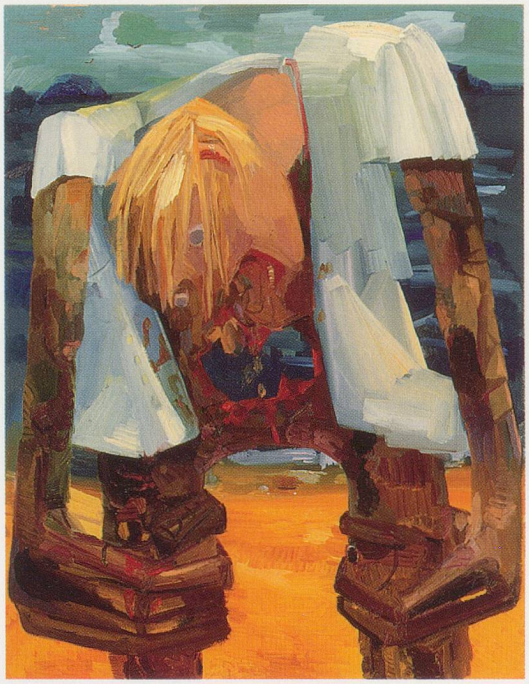
The film critic David Denby, in a recent essay on Susan Sontag wrote that for a filmmaker "to be a good fantasist one first has to be a good realist."[3] If we extrapolate his comment to other art forms, Schutz's paintings are proof that the maxim cuts both ways. There is something distinct about her depictions of real-world subjects that she might not otherwise have discovered without first inventing her own universe. The question I put to Schutz about confidence implies that she would necessarily be leaving behind her fantastical worlds in favor of first-hand accounts of the real-world. I had neglected to consider the other canvases in her studio, and to realize that the strength of a painting like THE AUTOPSY OF MICHAEL JACKSON relies on the acuity of the artist's observations—the "spinning tops" she has repeatedly set in motion and perfected over the years.

Too few critics make the distinction between work that is good and work that matters beyond the terms it sets for itself. Likewise, few artists make art that fits both criteria. As the two strands of her art mutually reinforce one another, Schutz's observations, rendered with pleasurable abandon in the wildest of colors, will come to matter very much indeed.

1) Jed Perl, "Formalism and Its Discontents," *The New Republic*, September 12, 2005, p. 33.
2) Ibid. p. 32.
3) David Denby, "The Moviegoer," *The New Yorker*, September 12, 2005, p. 95.

UNTER strenger BEOBACHTUNG

BRIAN SHOLIS



DANA SCHUTZ, MAN EATING HIS OWN CHEST, 2005, oil on canvas, 54 x 42" / MANN, DER SEINE BRUST ISST, Öl auf Leinwand, 137 x 106,5 cm.

In den ersten drei Ausstellungen der in Brooklyn lebenden Malerin Dana Schutz gab es keine Arbeit, die das Publikum auf PRESENTATION (Präsentation, 2005) vorbereitet hätte; das Werk war erstmals in der Ausstellung «Greater New York 2005» (13. März bis 26. September) im P.S.1 Contemporary Art Center zu sehen. (Es ist jetzt im Besitz des Museum of Modern Art, welches so sehr darauf erpicht war, das Werk im Rahmen seiner ständigen Sammlung zu zeigen, dass es in der Vorstadtfiliale Wochen vor Ausstellungsende abgehängt und nach Manhattan überführt wurde.) Das Bild ist meiner Ansicht nach eines der besten der Ausstellung, beinah unerreicht in seinem Anspruch. Abgesehen von der Grösse – mit rund 3 auf 4,25 Meter ist es das bisher grösste Bild von Schutz – ist es auch die komplexeste Arbeit, welche die Künstlerin je in Angriff genommen hat.

Dana Schutz' erste Einzelausstellung, «Frank From Observation» (Frank nach der Natur), fand 2002 statt, das ist gerade mal drei Jahre her. Frank, der überraschend ähnlich aussieht wie der Schauspieler Chris Elliott mit Sonnenbrand und langem, strähnigem Haar, wird von der Künstlerin als letzter Mensch auf Erden dargestellt – was ihn zum «letzten Motiv» und sie zur «letzten Künstlerin» macht. Diese Konstruktion ermöglicht es ihr, so ziemlich alles zu malen, was sie will: FRANK AS A PROBOSCIS MONKEY (Frank als Nasenaffe, 2002), Frank als RECLINING NUDE (Ruhender Akt, 2002), ja sogar Bilder, in denen ihr Gefährte überhaupt nicht vorkommt. Schutz' Freiheit ergibt sich aus der Isolation des Paares: Niemand kann die Wahrhaftigkeit dessen, was sie abbildet, in Zweifel ziehen, denn diese Phantasiewelt besteht nur aus zwei Bewohnern.

Die Mehrzahl der Bilder in den nächsten beiden Einzelausstellungen – «Self-Eaters and the People Who Love Them» (Selbstverzehrer und die Men-

BRIAN SHOLIS ist Kunstkritiker und lebt in Brooklyn, New York. Er ist Associate Editor von Artforum.com bei *Artforum* und Adjunct Professor an der Abteilung für Kunst und künstlerische Berufe der New York University.

DANA SCHUTZ, PARTY, 2004, oil on canvas, 72 x 90" / Öl auf Leinwand, 183 x 228,5 cm.

schen, von denen sie geliebt werden) und «Panic» – zeigen einzelne «Selbstverzehrer», menschenähnliche Kreaturen, die sich von eigenen Körperteilen ernähren (für deren Ersatz und Regeneration sie danach sorgen) und Mitglieder einer unsichtbaren Gemeinschaft zu sein scheinen, welche man sich auf einer verlassenen Insel oder in einem fernen Urwald lebend vorstellen kann. Diese Bilder, zumeist in Staffelei-Grösse, stehen oft auf der Kippe zwischen Figürlichkeit und Abstraktion. Schutz' imaginäre Welt ist hier zahlreicher bevölkert und verfügt dank der Schilderung menschlicher Interaktion auch über eine grössere (soziale wie kompositionelle) Komplexität.

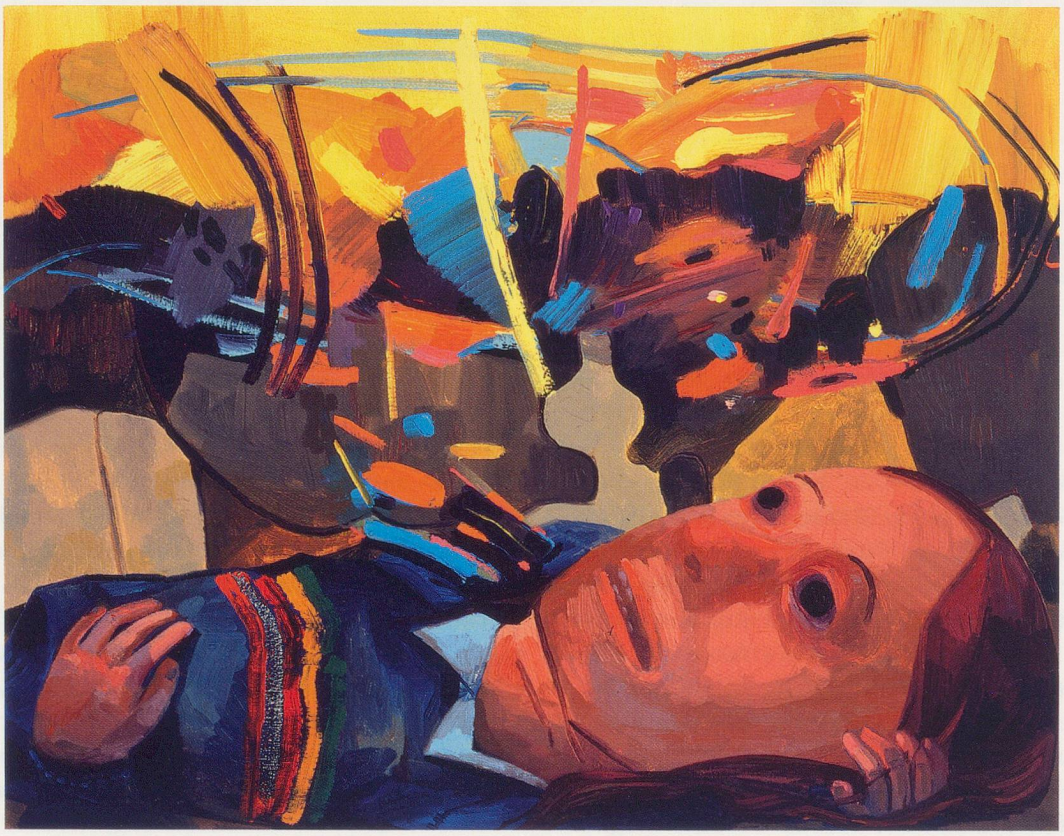
Als ob Schutz einen Kreisel gedreht und diese Leben in Bewegung versetzt hätte, zeigen ihre Bilder aus dieser Zeit kleine Aktivitäten, die jedoch immer weitere Kreise ziehen, bis die Umrisse ihrer Welt sichtbar zu werden beginnen. Denken wir jedoch an den Titel ihrer ersten Ausstellung, so werden wir da-

ran erinnert, dass ihre Arbeiten zwar imaginär sind, paradoxerweise aber auch auf Beobachtung beruhen. Sogar wenn die Künstlerin, wie bei den Bildern aus «Frank From Observation«, die halbe Bevölkerung der imaginären Welt ins Bild mit einschliesst, lässt uns ein quasi klinischer Abstand glauben, dass sie diesen fiktiven Ort durch einen Bildschirm oder ein Fenster hindurch betrachtet und die vor ihr liegenden Szenen kühl beobachtet. Wie der Kritiker Jed Perl kürzlich über eine andere, weniger bekannte amerikanische Malerin (Mari Lyons) schrieb, sind die Bilder von Schutz «die realistische Schilderung einer surrealen Möglichkeit».[1)]

Im Gegensatz zu den Bildern in den Ausstellungen «Self-Eaters» und «Panic», die Individuen oder kleine Gruppen von Leuten in grellen Farbtönen zeigen, sehen wir uns bei PRESENTATION einer wogenden Masse von Gesichtern gegenüber, die es verdient, mit jener in James Ensors L'ENTRÉE DU CHRIST À BRUXELLES EN 1889 (Einzug Christi in Brüssel im Jahr 1889, 1888) verglichen zu werden. Diese Leute, offensichtlich dieselben «Selbstverzehrer», deren Autarkie sie bisher voneinander ferngehalten hat, tragen die ernste Miene von Leuten zur Schau, die für eine wichtige Erklärung zusammengerufen wurden: «Panik», in der Tat.

Vor ihnen liegt der Körper eines Mutanten mit gebrochenen Knochen und abgerissenen Gliedern auf einem primitiven Untersuchungstisch (bestehend aus einem Holzbrett), welcher über einem ähnlich grossen Loch im Boden schwebt. In der ersten Reihe der Menschenmenge, dicht an den Rand

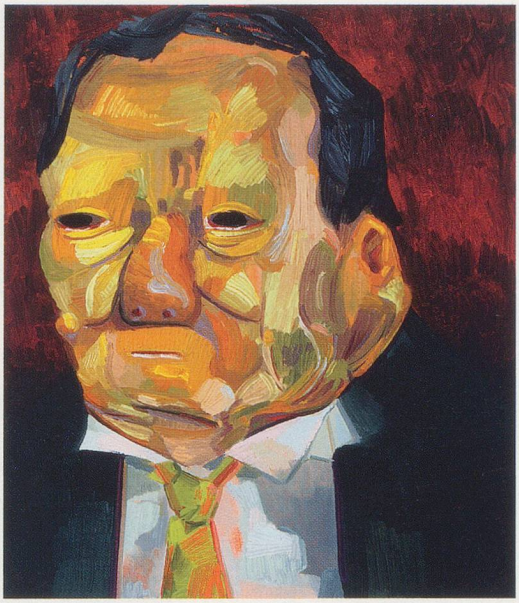
DANA SCHUTZ, COMA, 2004, oil on canvas, 22 x 28" / Öl auf Leinwand, 56 x 71 cm.



des Tisches gedrängt, stehen putzmuntere Mitglieder der versammelten Gemeinde und gaffen, tuscheln miteinander und bedecken sich Mund und Nase. Eine Frau, wie es scheint in Chirurgenkluft und -handschuhen, schneidet in eine elefantenhafte, von einer rudimentären Schlinge emporgehaltene Hand; sie ist doppelt so gross wie der Kopf der Frau.

Die Augen des schimärenhaften Wesens stehen halb offen: Handelt es sich um eine Biopsie oder eine Autopsie? Geht diese Untersuchung einem Begräbnis voraus? Oder ist es eine Exhumierung? Am linken Arm der Figur scheint ein intravenöser Schlauch angebracht zu sein, aber er ist nicht an einen Apparat oder ein Medikament angehängt und auch die übrigen Details wirken zwiespältig. Warum versammeln sich alle hier, wenn sie doch vorher in idyllischer Abgeschiedenheit neue Körperteile für sich selbst produziert haben. Der Grössenunterschied zwischen den versammelten Menschen und dem Gegenstand ihrer ungeteilten Aufmerksamkeit ist unübersehbar. Vielleicht ist diese leblose, aus einem Gewirr von gelben, orangen, rosa und roten Pinselstrichen erschaffene Gestalt ein Fremdling wie Lemuel Gulliver in Jonathan Swifts *Gullivers Reisen.*

Es ist ein anderer Typus malerischer Beobachtung, der dieses Gemälde prägt. Die Komposition von PRESENTATION, mit dem Tisch vorn und der Menschenmenge hinten, erinnert auffallend an Thomas Eakins' Gemälde eines Operationssaals, THE AGNEW CLINIC (Die Agnew-Klink, 1889), während die leuchtende Farbpalette eher als synthetische Steigerung der Farben in Paul Gauguins Tahiti-Bildern beschrieben werden könnte; auf letztere scheinen auch die leuchtenden Blumen in den unteren Ecken von Schutz' Bild zu verweisen. Zwei grosse, Eakins beziehungsweise Gauguin gewidmete Ausstellungen waren zur gleichen Zeit, von Juni bis Oktober 2002, im Metropolitan Museum zu sehen; Schutz verschmilzt diese beiden Einflüsse – natürlich zusammen mit anderen – mit den alchemistischen Mitteln der Malerei und macht daraus etwas unverkennbar Eigenes. Es ist keine Kritik, zu sagen, dass Schutz eine gerissene Kommentatorin der Kunstgeschichte ist, die offensichtlich nicht davor zurückschreckt, grosszügig Beispiele aus älteren Meisterwerken zu entlehnen, um ihren eigenen Bildern



DANA SCHUTZ, POISONED MAN, 2005, oil on canvas, 25 x 22" / VERGIFTETER MANN, Öl auf Leinwand, 63,5 x 56 cm.

mehr Gewicht zu verleihen. (Ihr Bild PARTY, 2004, nimmt deutlich Philip Gustons SAN CLEMENTE, 1975, auf, ein schamloses Porträt des venenkranken Richard Nixon, das im Herbst und Winter 2003/2004 ebenfalls im Metropolitan Museum of Art zu sehen war.

Die überwältigende Pracht von PRESENTATION rechtfertigt Schutz' Entscheidung, ganz offen auf so bekannte Kunstwerke anzuspielen, und das Bild leidet kaum unter dem Vergleich. In dem bereits oben zitierten Essay bemerkt Perl: «Wenn Maler gut genug sind, können sie uns von der Bedeutung jedes Gegenstandes überzeugen».[2)] Vor Schutz' wandgrossem Gemälde stehend kann man sich leicht selbst in den

Bildraum hineinprojizieren und dadurch die Empathie mit der abgebildeten Szene noch verstärken; wir kommen, genau wie diese kleinen, bis weit in den Hintergrund sich hinziehenden Gesichter, um zu sehen und der Bedeutung des vorliegenden Ereignisses Genüge zu tun. Das Zwiespältige der Handlung in PRESENTATION hat etwas von der ziellosen Offenheit des Alltags. Bisher ist dies Schutz' grösstes Werk im Bereich der (ganz und gar imaginären) Beobachtung.

Während PRESENTATION seinen Gegenstand buchstäblich vor dem Betrachter ausbreitet und geradezu gegen das Glas von Schutz' Fenster auf ihre imaginäre Welt presst, stammen die Gegenstände in manchen ihrer neusten Arbeiten, die im September bei Contemporary Fine Arts in Berlin gezeigt wurden, von «unserer Seite» der realen/erfundenen Trennscheibe. Michael Jackson, Terri Schiavo, religiöse (und andere) Fanatiker, aber auch Wirtschaftsgrössen: Sie alle treten in diesen Bildern auf. Als ich im letzten August Schutz' Atelier in Brooklyn besuchte, fragte ich sie, ob ihr Schritt von der Imagination in die Realität womöglich auf ein neues Selbstvertrauen zurückzuführen sei. Sie widersprach, doch was auch immer den Anstoss für diesen Schritt gab, er erscheint im – allerdings kurzen – Rückblick nur logisch.

THE AUTOPSY OF MICHAEL JACKSON (Die Autopsie von Michael Jackson, 2005), das Teil der Berliner Ausstellung war, ist eine Art realweltliches Spiegelbild von PRESENTATION. Auf dieser Leinwand, die 150 x 274 Zentimeter misst, liegt der nackte Leichnam des King of Pop auf einem Operationstisch, seine an viel zu langen Beinen hängenden Füsse deuten – im Vergleich zu denen des Mutanten in PRESENTATION – in die entgegengesetzte Richtung. Mit seiner bleichen, fleckigen, gelbgrünen Haut, seinen kastrierten Genitalien (kaum mehr als eine Ansammlung etwas dunklerer Pinselstriche), den durch die Schwerkraft tischwärts abfallenden Wangen und dem mit einer grossen Y-förmigen Narbe gezeichneten Torso sieht der Sänger gleichzeitig verblüht und seltsam kindlich aus. Jackson ist hier von seinem offiziellen Image und von den Heerscharen seiner bewundernden Anhänger losgelöst, und in dieser Isolation wird die Zeche sichtbar, die sein Körper bezahlen musste. Schutz schaut hinter die Fassade – die silbern verspiegelte Pilotenbrille, die Make-Up-Kruste, die von PR-Leuten berechneten Manöver, die Anhänger vor dem Gerichtssaal – um den Mitleid erregenden Zustand zu beleuchten, der entsteht, wenn die Gesellschaft jemanden auf ein derart hohes Podest hebt. Das Bild weckt Gefühle für Jackson, die wahrscheinlich seit langem niemand mehr hegte.

Der Filmkritiker David Denby schrieb kürzlich über Susan Sontag, dass ein Filmemacher, wenn er ein guter Phantast sein wolle, zunächst einmal ein guter Realist sein müsse.[3] Übertragen wir seine Aussage auch auf andere Kunstformen, so liefern die Bilder von Dana Schutz den Beweis, dass diese Maxime auch umgekehrt gilt. Ihre Abbildungen realer Gegenstände haben eine Klarheit, zu welcher sie ohne die vorausgegangene Schaffung eines eigenen Universums vielleicht nie gefunden hätte. Meine an Schutz gerichtete Frage in Sachen Selbstvertrauen implizierte, dass sie ihre Phantasiewelten definitiv zugunsten von Augenzeugenberichten aus der realen Welt hinter sich lassen würde. Ich hatte jedoch versäumt, die anderen Leinwände in ihrem Atelier mit in Betracht zu ziehen, sonst hätte ich realisieren müssen, dass die Kraft eines Bildes wie THE AUTOPSY OF MICHAEL JACKSON auf der Präzision ihrer Beobachtung beruht – jenen «wirbelnden Kreiseln», die sie immer wieder in Bewegung setzt –, einer Beobachtungsgabe, die sie im Lauf der Jahre perfektioniert hat.

Zu wenige Kritiker unterscheiden zwischen Werken, die gut sind, und Werken, die über ihren eigenen Anspruch hinaus von Bedeutung sind. Und ebenso machen nur wenige Künstlerinnen und Künstler eine Kunst, die beiden Kriterien genügt. Da die beiden Stränge in der Kunst von Dana Schutz sich gegenseitig stärken, werden ihre in lustvoller Selbstvergessenheit und mit fröhlichsten Farben wiedergegebenen Beobachtungen mit Sicherheit von grösster Bedeutung sein.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Jed Perl, «Formalism and Its Discontents», *The New Republic*, 12. September 2005, S. 33.
2) Ebenda.
3) David Denby, «The Moviegoer», *The New Yorker*, 12. September 2005, S. 95.

DANA SCHUTZ, MY MIND IS STILL, 2004, oil on canvas, 60 x 66" / MEIN GEIST IST RUHIG, Öl auf Leinwand, 152,5 x 167,5 cm.

Edition for Parkett

Dana Schutz

UNTITLED (HEAD OF TIMOTHY LEARY), 2005

11-color lithograph with wood printing elements on
Rives cover white 350 g/m^2
paper size 28 $^1/_8$ x 26 $^1/_8$", image 24 x 22 $^1/_2$"
printed by Maurice Sanchez,
Derrière l'Étoile Studio, New York
Edition of 55 / XXV, signed and numbered

Lithographie (11 Farben) mit Holzdruck-Elementen auf
Rives-Papier 350 g/m^2
Papierformat 71,5 x 66,5 cm, Bild 61 x 57 cm
Gedruckt bei Maurice Sanchez,
Derrière l'Étoile Studio, New York
Auflage: 55 / XXV, signiert und nummeriert

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

BAT

Diana Schultz 2005

KAI ALTHOFF

KAI ALTHOFF, UNTITLED, watercolor on paper, 11 $^{7}/_{18}$ x 12 $^{1}/_{2}$" / OHNE TITEL, Aquarell auf Papier, 30 x 32 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

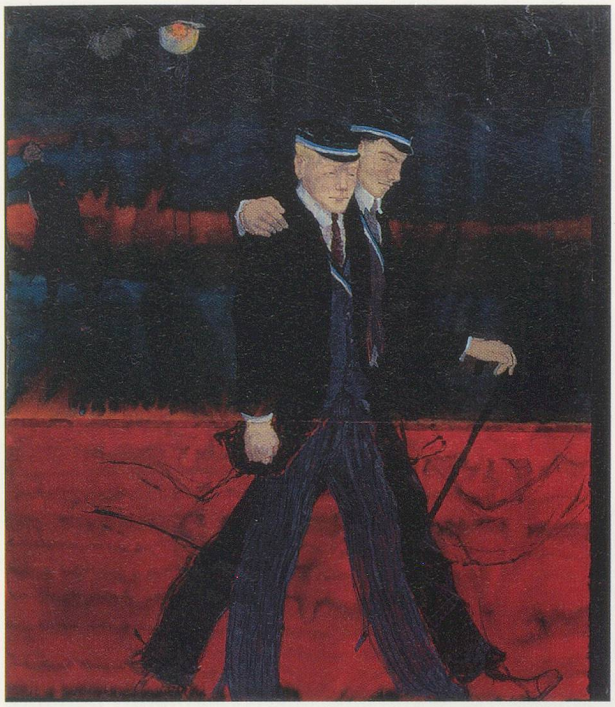
THE TIES THAT BIND

JORDAN KANTOR

Arriving at personal and felt access to an artist's work is usually a matter of combining immediate intuition and prior knowledge. Sometimes, however, happy coincidence lends a hand as well. Such was the case for me on a brisk, sunny morning in Boston last spring when, after an evening attending the opening of Kai Althoff's first American retrospective at the Institute of Contemporary Art, I detoured into the Museum of Fine Arts to see an exhibition of another sprawling artistic sensibility from a different century, Paul Gauguin. Walking through "Gauguin: Tahiti," a show packed with sculptures, paintings, drawings, prints, and notebooks from the artist's time in Polynesia, I was thunderstruck by the unexpected and altogether uncanny correspondence between the Frenchman's work and what I had seen the night before of Althoff. It was not just the shared promiscuity of mediums (and the specific ways in which they treated ceramics or woodcut, for example), nor the striking formal similarities of their paintings and drawings (like their jaundiced palettes and flat pictorial space), but rather the general motivating thrust of each artist's aesthetic program that convinced me of their unlikely and deep kinship. Wrestling with faith and doubt, desire and deferral, community and isolation, both artists exploited the productive tension between fundamental, often deeply-charged and emotive, oppositions—to say nothing of the pulsing libido that raced through both œuvres. Was I seeing Gauguin in Althoff, or Althoff in Gauguin? It didn't matter, because that day, side-by-side, these two artists teased latent aspects out of each other's work, and insodoing both rapturously sprang to life.

That the art of the thirty-nine year old German Kai Althoff might be plausibly read through the work of an artist from an altogether different time and place gets to a central quality of his art: its open-endedness. Indeed, Althoff's work not only withstands such analogies to far-away figures, it seems to encourage them, for his is not a practice of fixed, singular intent. By working in an incredibly wide range of mediums—from sculpture to installation, film and photography to performance, rock music to printmaking and book design—and drawing on a range of references from past art-historical moments, Althoff elicits a free-associative attitude in his viewers and critics, who delight in pointing out this or that reference or congruence. The list of correspondences enumerated in the growing literature on the artist is predictably as diverse as his art itself. James Ensor, the German Expressionists (who, perhaps not coincidentally, themselves idolized Gauguin), and the CoBrA artists are often mentioned as sharing certain

JORDAN KANTOR ist bildender Künstler und Associate Professor für Malerei und Geisteswissenschaften am California College of the Arts in San Francisco.



KAI ALTHOFF, UNTITLED, 2001, spar varnish, paper, watercolor, varnish, 27 1/2 x 23 3/4 x 1 1/2" / OHNE TITEL, Bootslack, Papier, Aquarell, Firnis, 70 x 60,5 x 4,2 cm. (PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

KAI ALTHOFF, UNTITLED (from the Impulse Series), 2001, spar varnish, paper, watercolor, varnish, 19 3/4 x 19 3/4 x 1 1/2" / OHNE TITEL (aus der Serie Impuls), Bootslack, Papier, Aquarell, Firnis, 50 x 50 x 4,2 cm. (PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

similarities to Althoff's paintings, while Emil Nolde, Egon Schiele, and Gustav Klimt are seen as precursors to his drawn practice. The performative aspects of Althoff's work, including his forays into music, are commonly associated with key strategies and figures of the 1980s art scene in his native Cologne, and his sculptures have been connected to those of Joseph Beuys and even Robert Morris. In the face of the multiple forms and aspects of Althoff's art, it is irresistible not to add one's own motley contributions to this laundry list of associations: I note his affinities with the social critique of Pieter Brueghel, the scatology of Hans Baldung Grien and Peter Flötner, the abject spirituality of Paul Thek, and the folksy funkiness of Leonard Baskin—artists whom (save Brueghel, whose drawing DIE IMKER / The Bee Keepers, 1569, is included in one of Althoff's catalogues) I would never wager Althoff spends much energy considering. Drawing such references and teasing out these connections is, I believe, an integral part of one order of experience of Kai Althoff's work, which is fundamentally concerned with eliciting dialogue. By explicitly inviting his audience to bring their own associations to his art, Althoff openly

holds out the possibility not only for open-ended meaning (as much art does), but specifically sets a scenario for a kind of conversation, even communion. In response to an interviewer's question about how he hoped his viewer to be involved in his art, Al-

thoff once responded that he wanted "to get to know them through [his] work, and if they and [he] want to, [become] real friends."[1)]

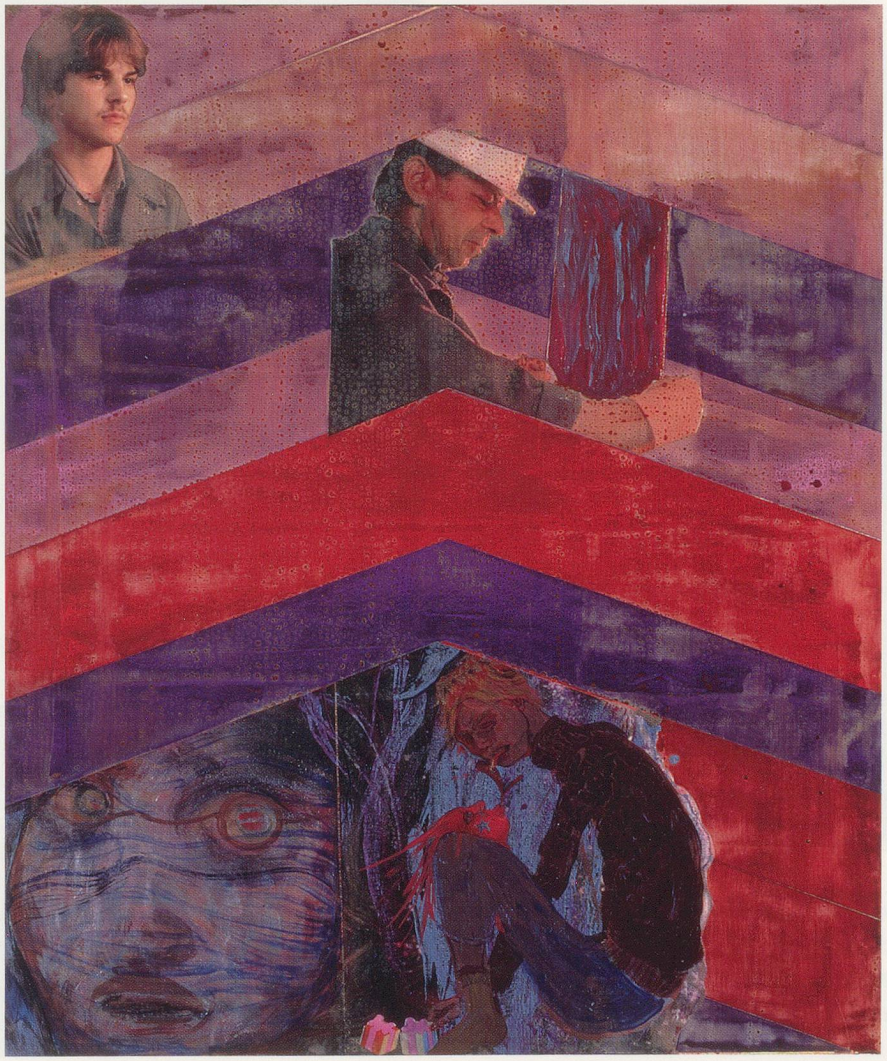
Althoff brings this genuine spirit of generosity and cooperative dialogue to bear in his collaborative working methods as well. Althoff regularly makes works with other artists, such as the sculptural assemblage DAS FLOSS (The Raft, 2004) with Robert Elfgen, and in the film WER NICHT, WENN DU (Who, If Not You, 2002/2003) with Dorota Jurczak, Armin Krämer, and Abel Auer (to name just two representative projects). He also records albums as a member of a band tellingly-named Workshop, and has invited fellow artists to show with him when he is offered a solo opportunity. And while these projects and gestures—which subvert the idea of one mode of working, a signature style, and even an individual author—have largely been ignored by an art market voraciously seeking singular, autographic sensibilities, they remain a vitally important part of the holistic picture of Althoff's practice.

Althoff explores the idea of collectivity not only through his collaborative ventures, but also on the level of subject matter in works he executes individually. Indeed, group activity and community-building are two of the binding themes of Althoff's diverse production, including the paintings and drawings typically assumed to be at the "center" of his œuvre. These works, usually small in scale and well-wrought, are almost invariably inhabited by groups of men engaged in ritualistic activities or shared experiences seemingly intended to bring them closer. Althoff's work addresses the notion of community by tackling its defining concepts of sameness and difference, and the social construction of each. In these works, uniforms abound, as do various corporeal markings of membership, such as the "Schmisse" (dueling scars) marring the faces of hunky German frat boys or the tonsures atop the heads of Althoff's recurring monk-like figures. While the eroticism of such bonding communal experiences runs as an undertone in much of Althoff's work, sometimes it becomes explicit, as in ERWACHSEN WERDEN, FABIO (Growing Up, Fabio, 1992), a sixteen-sheet suite of drawings that tells the story of one boy's reckoning with his gay sexuality. Althoff's installations, too, generally address similar notions of community-building and belonging. A 1999 exhibition referred to imagined fraternity in its long and meandering title, "Ein Noch Zu Weiches Gewese Der Urian-Bündner" (A Still Too Soft Bearing on the Part of the Urian Brotherhood), while his piece AUS DIR (Out of You, 2001), an installation with a vibe somewhere between clubhouse and church, created a stage-like setting in which communal rites had been, or were yet still to be performed. Comprised of drawings of groups of men on the walls and votive-like candles, among other things, AUS DIR's communal atmosphere was underscored (and complicated) by its architectural elements, notably several fiberboard dividers, attached to the walls at right angles, alternately suggesting confessionals and urinals (and perhaps the erotics of each).

When confessionals double as urinals, it is a fair bet that some kind of disenchantment is afoot (as well as a more general engagement with issues of high and low) and, indeed, Althoff's art often traffics in the darker side of these community-building institutions. In his pictorial world, the depleted vestiges of organized religion govern the new laws of community, many of which are far from benevolent. As much as other aspects of his work and practice underscore the positive side of cooperation and collaboration, the bonding rituals depicted in his paintings and drawings sometimes veer into the cruel and even sado-masochistic. UNTITLED (2000), in which two soldiers in Prussian army attire stomp on a third soldier's face while dispatching of his uniform, literally stripping him of the trappings of his communal identity, is a paradigmatic painting in this regard. The victim's spread legs and gaping anus point as much to his violation as the German Shepard's crotch-sniffing indexes his aggressor's potential arousal. There is a cruel erotic charge to this beating—to the way in which the pair of soldiers strengthen their bond by literally kicking out their former comrade. Other works more explicitly tease out the fact that community, by definition, is marked by its inverse: exclusion. Someone is always left out. Even in UNTITLED (TWO STUDENTS), 2001, one of Althoff's most iconic (if not cheery) images of brotherhood, a lone figure slinks away from the striding pair of schoolboys into the horizon, as if exiled.

Kai Althoff's work is cognizant of both the hopeful and terrible sides of a longing desire for communal belonging. And perhaps, not unlike Gauguin—whose Tahitian aesthetics of removal attest to an attempt to slip the mores of his Parisian life to seek out a new, prelapsarian community—Althoff ultimately recognizes that the artist's fate is often to imagine the new world at the expense of his own inclusion. Perhaps this is one reason why Althoff's art is often characterized by the longing of a nostalgic mode. The imagination required to make something new (be it an artwork or a community) requires a certain alienating distancing of the artist. Or, put another way, even if Althoff wants to be "real friends" with his viewers, he ultimately probably never can. In the end, however, Althoff's work seems resolutely motivated by a will to commune—and even if a perfect community can never be attained, it is clear that the artist is most willing to try to meet us half-way. More than that, we could never ask of art.

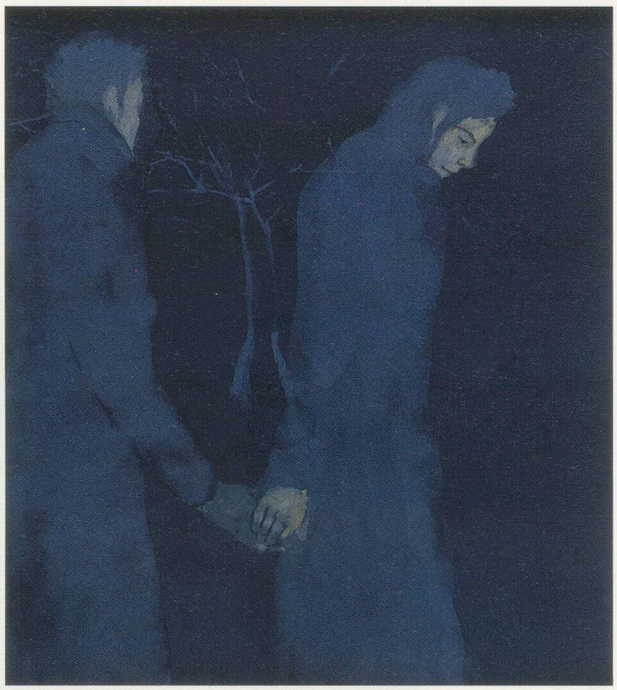
1) Angela Rosenberg, "Kai Althoff: General Rehearsals for a New Language," *Flash Art*, Vol. XXXIV, no. 224 (May–June, 2002), p. 97.



KAI ALTHOFF, WINTER, 2002, aluminum foil, spar varnish, collage, metallic fabric paint, varnish, 23 5/8 x 19 5/8 x 1 3/4" / Aluminiumfolie, Bootslack, Collage, Metallicstoffarbe, Firnis, 60 x 50 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

VON VERBINDUNGEN,

JORDAN KANTOR



Der lebendige persönliche Zugang zum Werk eines Künstlers ergibt sich gewöhnlich aus einer gelungenen Kombination von spontaner Eingebung und bestehendem Vorwissen. Manchmal jedoch kann auch ein glücklicher Zufall mitspielen. Letzteres war bei mir im letzten Frühjahr der Fall, als ich an einem frischen, sonnigen Morgen in Boston – am Tag nach meinem Besuch der Vernissage von Kai Althoffs erster Retrospektive in Amerika im Institute of Contemporary Art – einen Abstecher ins dortige Kunstmuseum machte, um mir die Ausstellung eines Künstlers aus einem anderen Land anzuschauen, der über eine ähnlich umfassende Sensibilität verfügte: «Gauguin: Tahiti». Auf meinem Gang durch diese mit Skulpturen, Gemälden, Zeichnungen, Drucken und Notizbüchern aus Paul Gauguins Zeit in Polynesien voll gepackte Ausstellung traf mich die unerwartete, geradezu unheimliche Analogie zwischen dem Werk des Franzosen und dem, was ich am Vorabend bei Althoff gesehen hatte, wie ein Donnerschlag. Es war nicht nur die bunte Vielfalt der verwendeten Medien (oder die besondere Art, in der beide mit Keramik und Holzschnitt umgehen) und auch nicht die auffallende formale Ähnlichkeit ihrer Bilder und Zeichnungen (wie die gelbsüchtige Farbpalette und der flache Bildraum): Was mich von der unglaublichen, tiefen Wesensverwandtschaft der beiden überzeugte, war eher der allgemeine Motivationsschub ihres jeweiligen ästhetischen Programms. In ihrem Ringen zwischen Glauben und Zweifel, Begehren und Aufschub, Gemeinschaft und Einsamkeit schöpfen beide Künstler aus der produktiven Spannung zwischen fundamentalen Gegensätzen, die oft emotionsgeladen sind und psychischen Zündstoff bergen – ganz zu schweigen von der pulsierenden Libido, die in beiden Œuvres im Überfluss vorhanden ist. Sah ich

JORDAN KANTOR ist bildender Künstler und Associate Professor für Malerei und Geisteswissenschaften am California College of the Arts in San Francisco.

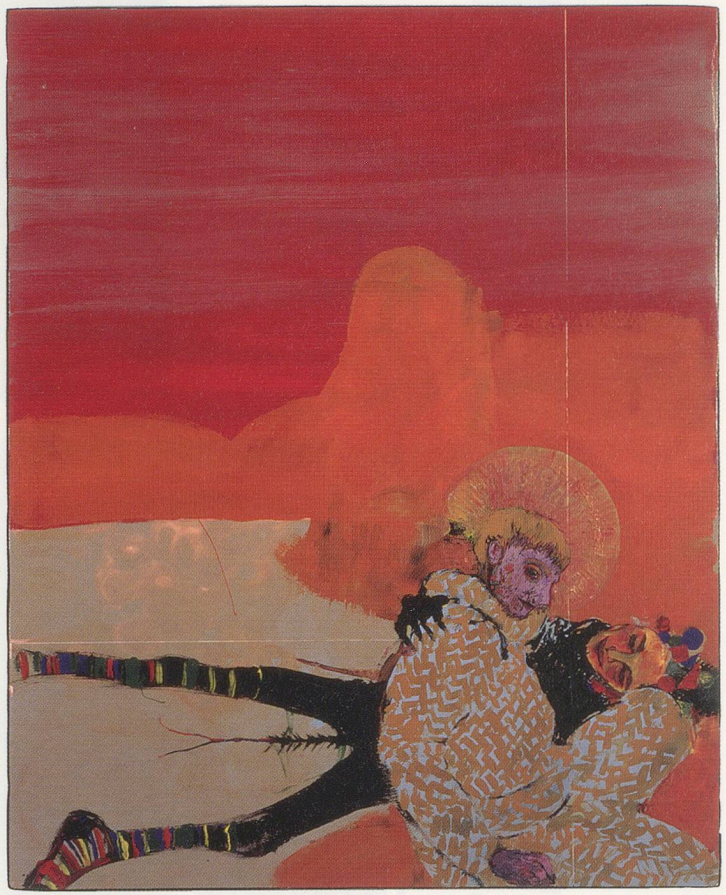
DIE VERPFLICHTEN

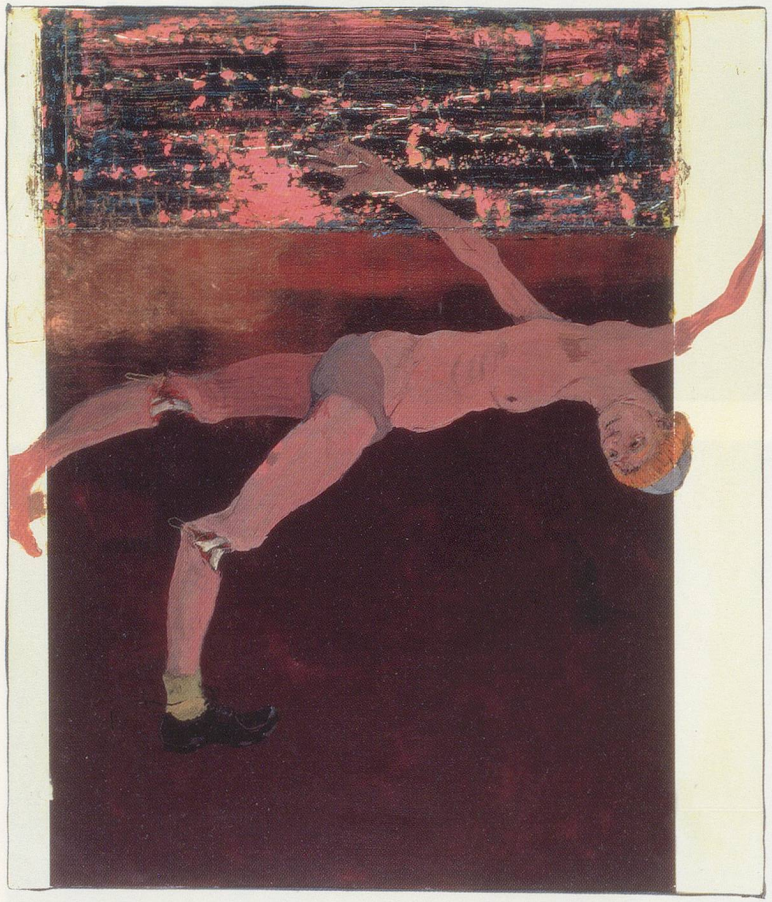
nun Gauguin in Althoff, oder Althoff in Gauguin? Es kam nicht wirklich darauf an; denn an jenem Tag, Seite an Seite, kitzelten beide Künstler verborgene Aspekte im Werk des jeweils anderen hervor und gewannen dadurch eine unbändige Lebendigkeit.

Dass es glaubhaft wirkt, die Kunst des neununddreissigjährigen Deutschen Kai Althoff im Spiegel des Werks eines Künstlers zu betrachten, der in einer ganz anderen Zeit und an einem ganz anderen Ort wirkte, hat mit einer zentralen Qualität seiner Kunst

KAI ALTHOFF, UNTITLED, 2000, watercolor on paper, 11 7/18 x 12 1/2" each / OHNE TITEL, Aquarell auf Papier, je 30 x 32 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

KAI ALTHOFF, ANTONIUS EREMITA, 2002, spar varnish, paper on canvas, lacquer, varnish, 39 3/8 x 31 1/2 x 1 3/4" / Bootslack, Papier auf Leinwand, Lack, Firnis, 100 x 80 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)



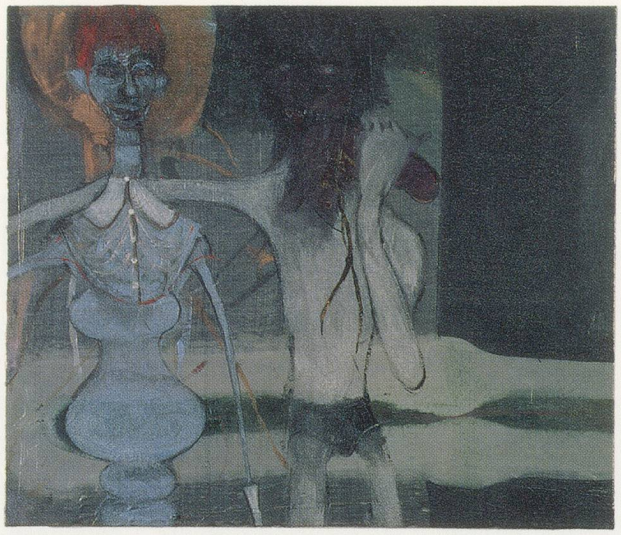


KAI ALTHOFF, THE FLESH OF HIS BONES, 2002, spar varnish, cardboard, paper on canvas, lacquer, water color, varnish, 23 x 5/8" 27 1/2 x 1 3/4 / DAS FLEISCH SEINER KNOCHEN, Bootslack, Pappe, Papier auf Leinwand, Lack, Wasserfarben, Firnis, 60 x 70 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

zu tun: ihrem offenen, vorläufigen Charakter. Tatsächlich hält Althoffs Werk solche Analogien zu weit entfernten Figuren nicht nur aus, es scheint sie geradezu herauszufordern, denn seine Kunst verfolgt keinerlei bestimmte, fixe Absicht. Dadurch, dass er ein unglaublich breites Spektrum an Medien einsetzt – von der Skulptur über die Installation, den Film und die Photographie, bis zu Performance, Rockmusik, Druckgraphik und Buchgestaltung – und zahlreiche Bezüge zu vergangenen Momenten der Kunstgeschichte herstellt, löst Althoff bei Kritik und Publikum eine Bereitschaft zur freien Assoziation aus: Man hat seinen Spass daran, einander auf diese oder jene Beziehung oder Übereinstimmung hinzuweisen. Die in den immer zahlreicher werdenden Publikationen über den Künstler aufgelisteten Referenzen sind naturgemäss genauso vielfältig wie seine eigene Kunst. Von James Ensor, den deutschen Expressionisten (die – vielleicht nicht ganz zufällig – ebenfalls Gauguin verehrten) und den Künstlern der Gruppe Cobra heisst es oft, dass bei ihnen gewisse Ähnlichkeiten zu Althoffs Bildern vorhanden wären, während Emil Nolde, Egon Schiele und Gustav Klimt als Vorläufer seines zeichnerischen Werks gelten. Die Performance-Elemente in Althoffs Arbeit, einschliesslich seiner Abstecher in die Musik, werden gemeinhin mit Schlüsselstrategien und -figuren der 80er Jahre in seiner Geburtsstadt Köln in Verbindung gebracht, und seinen Skulpturen ist eine Nähe zu Beuys oder sogar zu Robert Morris nachgesagt worden. Angesichts der vielfältigen Erscheinungsformen und Aspekte von Althoffs Kunst, kann man nicht widerstehen, seinen eigenen bunten Beitrag zu dieser langen Liste von Assoziationen beizusteuern: Mir fallen Affinitäten zur Gesellschaftskritik bei Pieter Brueghel auf, aber auch zum Skatologischen bei Hans Baldung Grien und Peter Flötner, zur Spiritualität des geschundenen Fleisches bei Paul Thek oder zum eher volkstümlich Schrägen eines Leonard Basking. – Mit Ausnahme von Breughel, dessen Zeichnung DIE IMKER (1569) in einem Katalog von Althoff abgebildet ist, sind dies alles Künstler, von denen ich nicht annehme, dass sie Althoff ernsthaft beschäftigen. Das Ausmachen solcher Bezüge und das Ausreizen dieser Verbindungen ist, glaube ich, bei Kai Althoffs Arbeiten integraler Bestandteil einer bestimmten Art der Rezeption, weil sie von Anfang an darauf angelegt sind, einen Dialog in Gang zu setzen. Indem Althoff sein Publikum ausdrücklich dazu einlädt, eigene Assoziationen ins Spiel zu bringen, verweist er nicht nur offen darauf, dass es möglicherweise keine eindeutig bestimmbare Bedeutung gibt (was in der Kunst häufig vorkommt), sondern stellt auch ganz bewusst eine Situation her, die zu einer Art Gespräch oder sogar Gemeinschaft führt. Auf die Frage eines Interviewers, wie er sich die Rolle des Betrachters oder der Betrachterin in seiner Kunst vorstelle, antwortete Althoff einmal, dass er sie durch sein Werk kennen lernen möchte, und wenn sie (und er) es wollten, könnte daraus eine echte Freundschaft entstehen.[1)]

Althoff bringt diese ungekünstelte Grosszügigkeit und die Bereitschaft zum konstruktiven Dialog auch bei seinen gemeinschaftlichen Arbeiten zum Tragen. Er beteiligt sich regelmässig an Gemeinschaftsprojekten mit anderen Künstlern, wie etwa der plastischen Assemblage DAS FLOSS (2004), mit Robert Elfgen, oder am Film WER NICHT, WENN DU (2002/2003), mit Dorota Jurczak, Armin Krämer und Abel Auer (um nur zwei repräsentative Beispiele zu nennen). Als Mitglied einer Band mit dem treffenden Namen *Workshop* nimmt er auch Platten auf, und er hat auch schon Künstlerkollegen eingeladen mit ihm zusammen auszustellen, als ihm die Gelegenheit zu einer Einzelausstellung geboten wurde. Und auch wenn diese Projekte und Gesten – die der Idee der e i n e n Arbeitsmethode, des zum persönlichen Markenzeichen gewordenen Stils, ja, der individuellen Urheberschaft überhaupt zuwiderlaufen – weitgehend ignoriert werden von einem Kunstmarkt, der gierig nach dem einzigartigen, eigenhändig produzierenden, sensiblen Individuum Ausschau hält, so sind sie doch ein entscheidendes Moment in einem ganzheitlichen Bild von Althoffs Kunst.

Kai Althoff untersucht die Idee des Kollektiven nicht nur in seinen Gemeinschaftsprojekten, sondern auch auf der thematischen Ebene seiner eigenen Arbeiten. Tatsächlich sind Gruppenaktivitäten und Gemeinschaftsbildung durchgehende Themen innerhalb der vielfältigen Produktion dieses Künstlers. Das gilt auch für seine Bilder und Zeichnungen, von denen man gewöhnlich annimmt, dass sie das



KAI ALTHOFF, FRIENDS, YOU WILL LEARN TO YOUR DETRIMENT, 2005, fabric, spar varnish on canvas, lacquer, metallic fabric paint, varnish, 23 x 5/8 x 27 1/2 x 1 3/4" / FREUNDE, WIE IHR SIE KENNEN WERDET, ZU EUREM SCHADEN, Stoff, Bootslack, auf Leinwand, Lack, Metallicstofffarbe, Firnis, 60 x 70 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

Zentrum seines Œuvres bilden. In diesen Arbeiten, die gewöhnlich eher klein und detailliert ausgearbeitet sind, begegnet man fast immer Männergruppen, die mit irgendwelchen Gruppenritualen oder Gemeinschaftserlebnissen beschäftigt sind, durch die sie einander anscheinend näher gebracht werden sollen. Althoffs Kunst bringt die Idee der Gemeinschaft ins Spiel, indem er die sie definierenden Begriffe der Gleichheit und Differenz und deren gesellschaftliche Konstruktion unter die Lupe nimmt. In diesen Arbeiten wimmelt es nur so von Uniformen und körperlichen Merkmalen, die eine bestimmte Gruppenzugehörigkeit anzeigen, wie etwa die Schmisse (oder Fechtnarben), welche die Gesichter deutscher Korpsstudenten verunstalten, oder die Tonsuren auf den Köpfen der bei Althoff häufig wiederkehrenden mönchischen Gestalten. Obwohl die erotische Komponente solch bindender Gemeinschaftserlebnisse in den meisten Arbeiten Althoffs nur unterschwellig präsent ist, wird sie manchmal auch explizit dargestellt, zum Beispiel in ERWACHSEN WERDEN, FABIO (1992), einer sechzehn Blätter umfassenden Serie von Zeichnungen, welche die Geschichte eines Jungen erzählen, der sich mit seiner Homosexualität auseinander setzt. Auch Althoffs Installationen behandeln in der Regel ähnliche Themen der Gemeinschaftsbildung und Zugehörigkeit. Eine Ausstellung aus dem Jahr 1999 nahm in ihrem langen verschlungenen Titel Bezug auf eine imaginäre Brüderschaft, «Ein noch zu weiches Gewese der Urian-Bündner», während die Arbeit AUS DIR (2001), eine Installation mit einer Atmosphäre irgendwo zwischen Vereinshaus und Kirche, eine bühnenähnliche Situation schuf, in der Gemeinschaftsriten wohl eben durchgeführt worden waren oder noch bevorstanden. Die in AUS DIR – unter anderem durch an der Wand hängende Zeichnungen von Männergruppen und eine Art Weihkerzen – hervorgerufene gemeinschaftliche Stimmung wurde durch die architektonischen Elemente der Arbeit noch verstärkt (und kompliziert), namentlich durch mehrere Trennwände aus Faserplatten, die auf halber Höhe im rechten Winkel zur Wand angebracht waren und wahlweise an Beicht-stühle oder Pissoirs erinnerten (und vielleicht auch an die damit verbundenen Arten von Erotik).

Wenn Beichtstühle sich in Pissoirs verkehren, darf man getrost darauf schliessen, dass eine Art Entzauberung im Spiele ist (aber auch eine allgemeine Thematisierung des Spannungsfeldes zwischen hoch und niedrig): Tatsächlich bewegt sich Althoffs Kunst oft auf der dunkleren Seite solch gemeinschaftsbildender Institutionen. In seiner Bilderwelt werden die neuen, oft alles andere als wohlwollenden Gemeinschaftsregeln durch ausgehöhlte Relikte religiöser Organisationen vorgegeben. So sehr andere Aspekte seiner Arbeit und seines Werks die positiven Seiten von Kooperation und Zusammenarbeit unterstreichen, die in seinen Bildern und Zeichnungen geschilderten Bindungsrituale driften oft ins Grausame oder gar Sadomasochistische ab.

UNTITLED (2000), ein Bild, auf dem zwei Soldaten in preussischer Uniform einem dritten Soldaten ins Gesicht treten, während sie ihn seiner Uniform entledigen und ihm dabei buchstäblich seine gesellschaftliche Identität rauben, ist ein in dieser Hinsicht typisches Beispiel. Die gespreizten Beine des Opfers und sein klaffender Anus weisen ebenso auf eine bevorstehende Vergewaltigung hin wie der die

Genitalien seines Angreifers beschnüffelnde Deutsche Schäferhund auf dessen potenzielle sexuelle Erregung. Diese Gewaltszene ist auf grausame Weise erotisch aufgeladen – ebenso die Art, wie die beiden Soldaten ihre Bindung besiegeln, indem sie ihren früheren Kameraden im wahrsten Sinne des Wortes ausstossen. Andere Arbeiten reizen die Tatsache noch expliziter aus, dass jede Gemeinschaft *per definitionem* durch ihr Gegenteil bedingt ist: den Ausschluss. Jemand bleibt immer aussen vor. Sogar in UNTITLED (ZWEI STUDENTEN) (2001), einer von Althoffs ikonenhaftesten (vielleicht auch fröhlichsten) Darstellungen von Bruderschaft, stiehlt sich am Horizont eine einsame Gestalt wie ausgestossen von den beiden forsch dahinschreitenden Studenten weg.

Kai Althoffs Werk weiss sowohl um die hoffnungsvolle wie die entsetzliche Seite der Sehnsucht nach gemeinschaftlicher Zugehörigkeit. Und wie schon Gauguin – dessen tahitianische Ästhetik der Vereinfachung seinen Versuch bezeugt, den Gepflogenheiten des Pariser Lebens zu entfliehen, um eine neue, noch nicht aus dem Paradies vertriebene Gemeinschaft aufzusuchen – erkennt Althoff letztlich, dass es oft das Schicksal des Künstlers ist, sich diese neue Welt auf Kosten seiner eigenen Zugehörigkeit vorzustellen. Vielleicht ist dies mit ein Grund, warum Althoffs Kunst oft etwas fast nostalgisch Sehnsüchtiges anhaftet. Für die Phantasie, die notwendig ist, um etwas Neues zu schaffen (sei es ein Kunstwerk oder eine Gemeinschaft), bedarf es einer gewissen verfremdenden Distanznahme von Seiten des Künstlers. Oder anders gesagt: Selbst wenn Althoff seinen Betrachtern in «echter Freundschaft» verbunden sein möchte, ist das wohl letzten Endes nie möglich. Immerhin, letztlich scheint der Antrieb hinter Althoffs Arbeit ein entschlossener Wille zur Gemeinschaft zu sein – und selbst wenn die vollkommene Gemeinschaft nie erreicht werden kann, wird doch deutlich, dass dieser Künstler ernsthaft gewillt ist, uns auf halbem Weg entgegenzukommen. Mehr können wir von der Kunst nicht verlangen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Angela Rosenberg, «Kai Althoff: General Rehearsals for a New Language», *Flash Art*, Vol. XXXIV, Nr. 224 (Mai–Juni, 2002), S. 97.

KAI ALTHOFF, TWO STUDENTS LOOKING OUT OF THE WINDOW, 1991, drawing on paper, 23 5/8 x 23 5/8" / ZWEI STUDENTEN, DIE AUS DEM FENSTER GUCKEN, Zeichnung auf Papier, 60 x 60 cm. (PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

VEIT LOERS

Mit Schlaghosen in die Unterwelt

«Anvertrautes ist immer als Drohung mal da und, ganz schön verstreut eben, liegen gelassen worden. So dass man denkt: Ach da hat das jemand so beiläufig liegen lassen. Dann sind sie aber neugierig und nehmen es in die Hand um sich so was anzugucken.» [1)]

IMMO, am Rande der Stadt, eine seiner letzten Ausstellungen (2004) soll der Ausgangspunkt sein für eine Annäherung an Kai Althoff und seine Welt. An das Verstreute, das Zuneigung und Erhebung bedeutet, aber eben auch Drohung und Besetzung. Die Stadt, das ist seine, Köln, und die Volkmannstrasse liegt wirklich an der Peripherie. Als ich ankomme, trinken wir erst mal in einem abgestellten Bauwagen, dem Büro, eine Flasche Bier. Der Freund, der das Ganze organisiert hat und Freunde von ihm. Kein Kurator, keine offizielle Institution steht dahinter. Ein e.V. (eingetragener Verein) und der Name «Simultanhalle» inmitten von nicht mehr ganz frischen Industriebauten und auslaufenden Wohnblöcken: ein ausschnitthaftes Eins-zu-eins-Modell für die Tageslichträume des Museum Ludwig, dieser verloren in seiner Umgebung stehende Pavillon hat im Lauf der Jahre etwas Groteskes bekommen. Immerhin bewahrt er sich eine Intimität und Unschuld, die man dem Museumskonglomerat Ludwig nicht mehr nachsagen kann. Es scheint gut, dass es dunkel geworden ist. Das Oberlicht mag seine Reize haben, aber die künstliche Beleuchtung macht die Künstlichkeit der Althoffschen Rauminstallation sichtbar. Eine begehbare Traumwelt öffnet sich, wie von einer Raumglocke getragen und geschützt. Sie enthüllt im Umhergehen ihre einzelnen Bilder und Positionen. «Immo» ist bi. Erst denkt man an einen Jungennamen, dann an Imogen. Auf der Einladungskarte ist ein sinnierendes Mädchen abgebildet. Diese Immo-Bilie, sei es der aktuellen Kunstspekulation, sei es der Kunstgefühle, beginnt im Raum selbst und führt über

KAI ALTHOFF, IMMO, 2004, installation view / Installationsansicht. (PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

VEIT LOERS, ehem. Direktor des Museums Abteiberg Mönchengladbach und Kurator der Sammlung für Gegenwartskunst der Bundesrepublik Deutschland (2000–2002), lebt als Autor, Kunstkritiker und Kurator im Veneto/Italien.

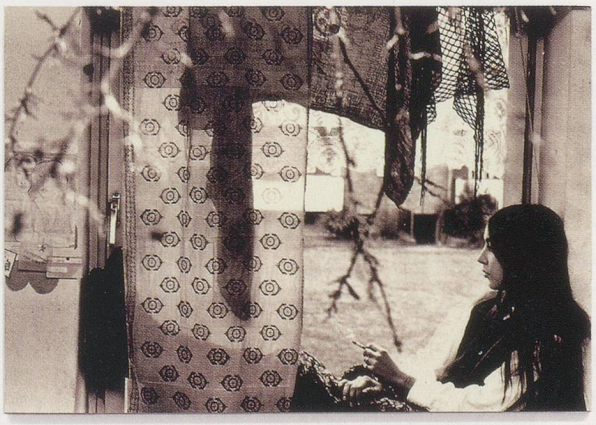
KAI ALTHOFF, IMMO, 2004, installation view / Installationsansicht.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

KAI ALTHOFF, UNTITLED (from IMMO), 2004, photograph mounted on fiberboard,
20 x 28 1/2"/ OHNE TITEL (aus IMMO), Photograpie auf Pressspan aufgezogen, 50,5 x 72,5 cm.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

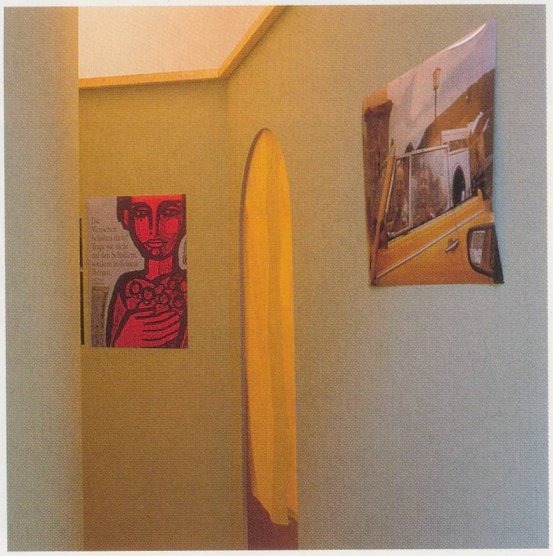
ein Treppchen auf eine höhere zweistufige Plattform, die nach hinten durch eine schwarz gestrichene Wand begrenzt wird. Die Bestandteile, Bilder, Zeichnungen, Photographien, Tücher (Schleier) und kleinere Objekte liegen, hängen und lehnen eher, als dass sie stehen. Sie zeigen ein labiles Gleichgewicht, in dem die parfümierte Welt des schönen Scheins von gestern, mit Modephotographien smarter *Beaus*, den nachdenklichen, sich mitunter zu religiösen Gruppen formierenden Jugendlichen gegenüberstehen. Diese letztere ist die gemalte, also geformte Welt des Spirituellen, der Trance und der Abwendung vom Irdischen. Hingegen könnte man die Arrangements auf dem Podest als die Zone der *Readymades* bezeichnen, des Artifiziellen und Irdischen, die mit Tüll, Boas, Shawls, Seidentüchern und -kleidern ihr eigenes winterliches Leuchten besitzt. Ein alter Kinderwagen und eine Standuhr sind Momente und Allegorien des Lebens, aber auch der Vergänglichkeit.

Aus dieser schillernden dekadenten Welt ragen drei von Lampen beschienene unheimliche Frauengestalten, eigentlich Schaufensterpuppen, heraus, die in ihren Stoffumhüllungen eher wie lebende Pfeiler aussehen, zwei in Weiss und Rosa, einer – zwei sich küssende Schemen – in Schwarz. Diese weiblichen Türme erscheinen wie Evokationen von Gustav Klimts verlorenen, so genannten «Fakultätsbildern» in der Wiener Universität, weiblichen Allegorien, bei denen nur die Gesichter inmitten von abstrakten Wirbeln und Linienflüssen konkret werden. Sind es Johann Jacob Bachofens «schreckliche Mütter», ist es «Mature Taboo» oder sind es spirituelle Materialisationen, die sich wie die Geisterbilder Albert von Schrenck-Notzings aus dem animistischen Szenario herausheben und herausleuchten? Während der Ausstellung hatte Kai Althoff rohes Fleisch versteckt, um die Assoziation des süssen Welkens olfaktorisch zu untermauern.

IMMO war eines der eindrucksvollsten Szenarien, das man in den letzten Jahren sehen konnte und sicherlich ein Hauptwerk von Kai Althoff. Aber man muss es eigentlich in der Vergangenheitsform beschreiben, denn es existiert in dieser Form nicht mehr. Der *Run* vorwiegend auf Althoffs Bilder und die Höhe der Preise liessen nicht zu, dass es als Gesamtkomplex erhalten blieb. Ein schlimmeres Schicksal hatte vor vier Jahren die Rauminstallation AUS DIR (2001) erfahren, die während der Ausstellung von Neuerwerbungen der Bundesrepublik im Berliner Hamburger Bahnhof (2002) unter nie geklärten, eigentlich skandalösen Umständen verbrannte. Althoff hatte dort einen niedrigen Raum mit zwei Annexen geschaffen, in dem man Begriffe wie Caritas, Frömmigkeit, Rehabilitation, Heimat, Beziehung, aber auch deren Schattenseiten in einer begehbaren Bilderwelt assoziativ herauslesen konnte, ein Kommunikationsraum mit Sitzen längs der Wand, der zwischen Chorgestühl und Umziehraum changierte. Wie schon in den Rauminstallationen zuvor arbeitete diese zum Raum gewordene Collage gleichermassen mit Photographien, Reproduktionen, Zeichnungen und Artefakten. Auch mit vergrösserten Photographien von eigenen Farbzeichnungen, die es als Originale nicht gab. Bei AUS DIR waren es die Kerzen einer Gedenkstätte (vielleicht als Mahnmal für eine nahe stehende verstorbene Person) und ein fahles grünliches Licht, die diesen Raumzustand erleuchteten. Als Maler und Zeichner setzt Althoff alles daran, die Eindringlichkeit des darstellenden Mediums in den Vordergrund



zu bringen. Was Ölfarbe, Aquarell, Tuschfeder und Autolack vermögen, das können auch Photoabzüge, Photoreproduktionen nach Illustrierten, Plakate, Buchumschläge und Reproduktionen alter Meister. Sogar vergrösserte Photographien eigener Farbzeichnungen, die dann zum Original werden, gehören dazu. Selbst in den Videos geht es um das farbige «Klima» räumlicher Konstellationen. Diesen unverwechselbaren Kosmos oder besser dieses visuelle Aroma hat sich Kai Althoff zusammengeklaubt aus vielerlei Anregungen. Da sind zum einen die autobiographischen Erinnerungen in Verbindung mit Jugendkultur und Beobachtungen, die von der Utopie des harmonischen Zusammenlebens getragen sind, die aber auch abdriften können in quälende Beziehungsdramen. Zum anderen gibt es den animistischen Hintergrund, der alle Akteure und Artefakte wie etwa in den Märchen von Hans Christian Andersen in Geister, Dämonen oder andere Wesenheiten verwandelt. Kai Althoff greift dazu auf das indonesische und chinesische Schattentheater, das tibetische Totenbuch, auf die Kunst der Maya, persische Miniaturen und tanzende Derwische zurück und formt aus ihnen jene Gegenwelt, die auch noch als Souvenir in der Studentenbude ihre Strahlkraft besitzt. Das Aufgreifen kunsthistorischer Elemente hat die gleiche Absicht. Meist sind es solche Werke, die mit Religiosität, mit Beziehung, aber auch mit Bosheit, Gemeinheit und Verrat zu tun haben. Ihre Gesten und ihre Farbigkeit, auch ihre Ikonographie benötigt Kai Althoff für das *Storyboard* seiner jeweiligen Arbeit. So finden Momente Verwendung von Giotto, Mathias Grünewald, Albrecht Altdorfer, Breughel der Ältere, Aubrey Beardsley, Heinrich Vogeler und anderen Jugendstilkünstlern, Otto Dix und der Neuen Sachlichkeit und schliesslich von Karikaturen der 50er Jahre sowie von Werken von Werbegraphikern und Comic-Künstlern der Pop-Ära – wenn sie in den Kontext hineinpassen. Kai Althoff übernimmt nur selten ihre stilistisch-inhaltliche Konzeption, verkehrt sie eher ins Gegenteil, reanimiert sie sozusagen. Es ist ihm dabei gelungen, die unterschiedlichsten Quellen zu vereinen, sodass man, wie bei einem gelungenen Musikstück, sich auf das spezifische Althoff-Ambiente einlässt und die Recherche nach den Vorbildern, die sicherlich zum Teil unbewusst einfliessen, lieber den Kunsthistorikern überlässt. Dazu kommen andere wichtige Elemente, die soziologisch und psychologisch begründet sind, aber im Bilduniversum der abendländischen Kunst und im Film verankert werden können: etwa das Motiv der Introspektion. In Althoffs frühen Workshops (1990/92), wo Eltern und Freunde Masken und Ähnliches bastelten, gehörte der Blick des Betrachters durch Fenster zum Teil der Künstlerintention. So hat Joseph Beuys seine frühe Aktion WIE MAN DEM TOTEN HASEN DIE BILDER ERKLÄRT (1965) in der Düsseldorfer Galerie Alfred Schmela hinter verschlossenen Türen stattfinden lassen. Das Publikum musste eben-



falls durch die Fensterscheiben hindurchsehen. Dabei ging es weniger um Voyeurismus als um das Phänomen, in eine andere Welt hineinzublicken. In einer wenig bekannten Rauminstallation von 1999 (OHNE TITEL), die nur einmal bei einer Ausstellung in Athen gezeigt wurde, sieht man Kai Althoff (als lebensgrosses Photo) in einem unwirklich beleuchteten Raumgehäuse, das durch ein räumliches Gitter von durchsichtigen Klebestreifen vom Betrachter getrennt ist.[2] Das *Noli me tangere* ist ebenso Antwort auf den Gemeinschaftsgeist, wie der spezifische Charakter der studentischen Behausung zugleich die Andersartigkeit dieser Raumzelle, ihren mystischen Raumgehalt, umschliesst. Das Gehäuse und die Zelle sind unabdingbare Konstanten für die Epiphanie der Bilder und Objekte, von dem aus Decken gebauten Haus im Stedelijkmuseum Amsterdam (Ohne Titel, 1995)[3] bis zu IMMO.

Kai Althoff verlegt also die Gegenwart seiner Geschichten und ihrer Illustrationen in eine unbestimmte mythische Zeit, sozusagen auf das Terrain einer zeitlosen Bühne. Wie bei den Brüdern Grimm wird das ländliche Leben vor der Industrialisierung zum Ausgangspunkt für Exkursionen in zurückliegende Jahrhunderte, zurück in eine antihistoristische Märchenzeit, in der es Magie und naturhafte Wesen wie Zwerge, Riesen, Nymphen und Feen gab. Bei Kai Althoff sind junge Leute mit engem Pullover und Schlaghose, Rock-Musiker, Burschenschafts-Studenten, aber auch Soldaten mit Tschako aus einem Krieg à la *Ubu Roi* oder Schweijk die Protagonisten der Handlung. Dass es ihm gelingt, die märchenhafte Vergangenheit in die Gegenwart zu integrieren, mag mit Signalen aus der Welt des modernen Designs zu tun haben. Letztlich liegt es an der Intention von Althoff selbst, der sich wie ein Schamane aus dem Hier und Heute herauszubewegen weiss, ohne es je verlassen zu haben. MODERN WIRD LAHMGELEGT (1995) heisst eine seiner frühen Arbeiten, in der ein SA-Mann prüft, wie man das moderne Theater für das Tausendjährige Reich einspannen könnte. Dort, wo solche Welten zusammentreffen, knistert es. Da beginnt eine Art Initiation, eine, die ins Verderben führen kann. «Sie [die grosse Sache] ist tatsächlich neben mir, nicht von fern, sie ist mal gut zwei Meter weg oder neben meinem Kopf. Oft sagt sie: Komm, jetzt musst du schon mit mir leben, denn MIR IST SCHLECHT, GLEICH SCHLECHT MIT DIR.»[4] Ab also, mit Schlaghosen in die Unterwelt oder in den Limbus. Im Film WER NICHT, WENN DU (2002/2003) irrt er, mit Drogen vollgestopft und ausgestossen, als *Looser* durch die limbusartige Ödnis der Grossstädte, will aber zurück ins Licht der Kommunikation. Das ist die Hoffnung für Kai Althoff: die Welten sind reversibel.

In der Rauminstallation IMMO stand ein Bild am Boden, eine Art Votivbild, in dem er selbst und eine junge Frau sich um ein in Trance befindliches Mädchen kümmern. Es ist vielleicht vom Baum gefallen und ringt mit dem Tode. Hier ist Althoff der Retter und Helfer. Auf einem Photo der gleichen Installation sieht man ihn auf einer Brücke, die sich unschwer als jene des Bildes DER SCHREI von Edvard Munch erkennen lässt. Er ist sowohl das eine wie das andere, rettet die einen und muss selbst nach dem Rettungsring greifen.

Inzwischen ist er aber schon längst mit Franz von Assisi unterwegs, um über diesen die Sprache der Vögel kennen zu lernen oder mit «Erkan und Stefan», um denen Deutsch beizubringen.

KAI ALTHOFF, OUT OF YOU, 2001, installation view, Hamburger Bahnhof, Berlin / AUS DIR, Installationsansicht.
(PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

1) Kai Althoff, «Grenzen am Rande der Neustadt», in: *Gebärden und Ausdruck*, hg. von Nicolaus Schafhausen, Frankfurt 2002, S. 164.
2) o.T., 1999. Ausstellung: «Die Schule von Athen – Deutsche Kunst heute», Hellenic Art Galleries Association, Athen, Katalog, hg. von Veit Loers.
3) In der Gruppenausstellung «Wild Walls». Die Arbeit existiert nicht mehr.
4) Wie Anm. 1, S. 161.

KAI ALTHOFF, IMMO, 2004, installation view / Installationsansicht.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

VEIT LOERS

With Bellbottoms in the Underworld

"Confidences can be threatening, kind of, scattered all over the place, left lying around. Which makes you think: oh somebody just happened to leave that there. But then you get curious and pick it up and look at it." [1)]

IMMO (2004), a recent exhibition mounted at the edge of the city, will be the jumping off point in taking a look at Kai Althoff and his world in which things that are scattered, that have to to do with affection and exhilaration, but also threat and cathexis. The city, it's his, Cologne—and Volkmannstrasse really is on the outskirts. The first thing we do when I get there is drink a bottle of beer in an old construction barracks in the office along with Althoff's friend who organized it all, and friends of his. No curator, no official institution is involved. A registered association and the name "Simultanhalle" sit in the midst of dilapidated industrial plants and run-down apartment buildings: bits and pieces of a full-scale model of the daylight galleries of Museum Ludwig. This pavilion, standing lost and forlorn in its surroundings, has almost turned grotesque over the years. But at least it has hung onto its intimacy and innocence, which can hardly be said of the Ludwig Museum conglomerate. It has gotten dark, which seems to be a good thing. Overhead lighting might have had some perks but the artificial illumination would have brought out the artificiality of Althoff's installation. A walk-in dreamworld opens up, as if it were supported by and protected under a glass dome and you have to walk around to see the pictures and works in it. IMMO is bi-sexual. First you think of a boy's name, and then of Imogene. A pensive girl is pictured on the invitation. This "Immo-Bilie" (it might be art-trade speculation, or perhaps be artistic emotion) begins in the gallery itself and leads up a couple of steps to a two-tiered platform, closed along its back by a wall that has been painted black.[2)] The components—pictures, drawings, photographs,

---

VEIT LOERS, former director of the Museum Abteiberg Mönchengladbach and curator of the Collection of Contemporary Art of the Federal Republic of Germany (2000–2002), is an author, art critic and curator and lives in Veneto/Italy.

cloth (veils), and other smaller objects—seem to be lying, hanging and leaning, but not standing. They show a precarious poise between yesteryear's perfumed world of beautiful appearances, exemplified by fashion photographs of smart beaus, and pensive, occasionally religiously inclined groups of young people. The latter is the painted (created) world of spirituality, trance, and renunciation, that stands against the arrangements on a platform, that might be described as the "readymade zone"—one of artificiality and worldliness, whose tulle, boas, shawls, its silk scarves and dresses are invested with a wintry luminosity all their own. Also stationed there are a small baby carriage and a grandfather clock that might be seen as aspects and allegories of life—and of life's transience. Three women illuminated by lamps rise eerily out of this iridescent, decadent world—mannequins draped in fabric that give the appearance of living caryatids. Two are in white and pink, and one (comprised of two kissing specters) is in black. These female towers evoke Gustav Klimt's lost so-called "faculty paintings" at the University of Vienna—female allegories represented only by faces looming out of a convoluted array of abstract, whirling and flowing lines. Could these beacons rising

KAI ALTHOFF, UNTITLED (from IMMO), 2004, photograph mounted on wood fibre, 15 3/4 x 27 1/2" / OHNE TITEL (aus IMMO), Photographie auf Pressspan aufgezogen, 40 x 70 cm. (PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

out of the artist's animist scenario be Johann Jacob Bachofen's "terrible mothers," or "mature taboo," or perhaps even spiritual incarnations, à la Albert von Schrenck-Notzing's photographs of spirits? During the exhibition, Althoff concealed raw meat to lend olfactory reinforcement to the association of sweet decay.

IMMO, one of the most impressive scenarios on view in recent years, undoubtedly ranks among Kai Althoff's key works. Actually, one should describe it in the past tense because it no longer exists in the above-described form. The run on Althoff's pictures and skyrocketing prices precluded preservation of the complex as a whole, but fate and fortune were not as kind to an installation that he made four years ago. This installation AUS DIR (Out of You, 2001); it was destroyed under scandalous circumstances in a fire that ravished an exhibition of new federal acquisitions at the Hamburger Bahnhof (2002) in Berlin. In a low-ceilinged room with two annexes, Althoff had created a walk-in scenario of associative images on concepts like charity, piety, rehabilitation, home, and kinship. As well on their flipside was a space of communication with seating along the wall, a cross between choir stalls, and a locker room. As in his previous installations, this three-dimensional collage included photographs, reproductions, drawings, and artifacts, as well as large photographs of his own color drawings

that were not exhibited as originals. The artist illuminated AUS DIR with memorial candles (perhaps, one might suppose, for a deceased intimate) and pallid green lighting. As a painter and draftsman, Althoff does a great deal to foreground the urgency of the medium of representation. What is characteristic of the prints, photographs of magazine pictures, posters, book covers, and reproductions of Old Masters is that they can just as well be done with oil paint, watercolors, ink, and car paint. Likewise the enlarged photographs of his own color drawings become originals. And the videos: they are also about the color "climate" of spatial configurations. Althoff has drummed up this inimitable universe, or rather this visual aroma, from a wide variety of sources. On one hand, there are autobiographical memories related to youth culture and observations colored by the utopia of a harmonious family life, that drifts off, at times, into tortured relationships. On the other hand, they are made up of the animistic background that transforms all actors and artifacts into spirits, demons, or other creatures of the sort that inhabit the fairytales of Hans Christian Andersen. Althoff's uses Indonesian and Chinese shadow play, the Tibetan Book of Living and Dying, the art of the Maya, Persian miniatures, and dancing dervishes, to create a counter world out of them that retains its impact, even when presented as a mere souvenir in student digs. The incorporation of art historical elements serve the same purpose—these are works that relate as a rule, to religion, to personal relationships, but also to malice, meanness, and betrayal. Their gestures, their coloring, and their iconography animate Althoff's storyboard. These are shades of Giotto, Mathias Grünewald, Albrecht Altdorfer, Breughel the Elder, Aubrey Beardsley, Heinrich Vogeler and other Jugendstil artists, Otto Dix and the New Objectivity, the caricatures of the fifties and works by commercial and comic artists from the days of Pop—an indifferent selection process is applied, one that is motivated by what might be found to be contextually suitable. Althoff rarely adopts the ideas behind the styles that he appropriates and their content, but instead he reverses and reanimates them. He manages to unite the most disparate sources, causing us to happily surrender to his unique ambience (as if listening to music that works), and to leave art historians to worry about where it comes from. Additional elements are of importance—both sociological and psychological—whose origins lie in the imagery of the fine arts and films of the Western world. Take, for example, the motif of introspection. In Althoff's early workshops (1990-1992), where parents and friends make masks and other crafts, the viewer that gazes through the window belongs to the artist's agenda. Joseph Beuys presented his early action, WIE MAN DEM TOTEN HASEN DIE BILDER ERKLÄRT (How to Explain Pictures to a Dead Hare, 1965) behind closed doors at the Düsseldorf Galerie Alfred Schmela, forcing the public to watch through the windows. This was not so much about voyeurism, but about the phenomenon of being able to look into another world. In a less renowned, untitled installation of 1999, shown only once at an exhibition in Athens, Althoff is seen (in the form of a life-size photograph) encased in a unit with unreal lighting, separated from the viewers by a spatial lattice of transparent tape.[3)] His *Noli me tangere* is a response to the community spirit, just as the specific character of the student cell also incorporates its difference—its mystical content. The shell and the cell (or dorm) are inalienable

KAI ALTHOFF, UNTITLED (from IMMO), 2004, ink on silk, 36 1/4 x 28 3/4" / OHNE TITEL (aus IMMO), Tusche auf Seide, 96,5 x 94,5 cm. (PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

constants for Althoff's epiphanies—the images and objects that have come about from the house made out of blankets at the Stedelijk Museum Amsterdam (1995) to IMMO.[4)]

Althoff transfers the presence of his stories and their illustrations to an indeterminate mythical time, to what might be described as the terrain of a timeless stage. As with the Brothers Grimm, rural life prior to industrialization becomes the point of departure for excursions into past centuries, back to an anti-historical age of fairytales where magic still prevailed and dwarves, giants, nymphs, and fairies made the world go round. Althoff's protagonists are young people in tight sweaters and bellbottoms; rock musicians; frat boys; but also soldiers wearing shako-style head gear à la *Ubu Roi* or the good soldier Schweik. The success with which he moves a past fairytale into the present day may well be related to signals from the world of modern design. Ultimately, it has to do with Althoff's own intentions, for, like a shaman, he moves out of the here and now without ever having left it. MODERN WIRD LAHMGELEGT (Modern Gets Shut Down, 1995) is the title of an early work in which a *stromtrooper* checks out whether modern theater might be of use to the "Thousand Year Reich." When worlds of that kind meet up with each other, tension rises; a kind of initiation takes place that could end in perdition. "It [the grand thing] is actually next to me, not far off, a mere 6 ½ feet away or next to my head. Often it says: come on, your gonna have to live with me because I FEEL SICK, SICK TOO WITH YOU."[5)] So off we go, bellbottoms and all, down into the underworld or into limbo. In the film WER NICHT; WENN DU (Who, If Not You, 2002–2003), the artist floats around in the limbo-like wastelands of an urban sprawl, a loser stuffed to the gills with drugs, trying to make his way back to the light of communication. Worlds are reversible: that's what hope means to Althoff.

In the installation IMMO, there is a picture on the floor, a kind of devotional image, in which he himself and a young woman are looking after a girl in a trance. Perhaps she has fallen out of a tree and is in the throes of death. Here, Althoff is savior and good samaritan. In a photograph in the same installation, he is seen on a bridge, a clear paraphrase of the one in Edvard Munch's THE SCREAM (1893/1895). He is both rescuing others and struggling to grab on to the life-saver. In the meantime, Althoff has long been on the road with St. Francis of Assisi, learning from him the language of birds, and teaching them (the birds, that is) German with "Erkan & Stefan."[6)]

KAI ALTHOFF, UNTITLED (from IMMO), 2004, enlarged photograph mounted on aluminum, 36 1/4 x 28 3/4" / OHNE TITEL (aus IMMO), vergrösserte Photographie auf Aluminium, 88,5 x 56 cm.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

1) Kai Althoff, "Grenzen am Rande der Neustadt," in *Gebärden und Ausdruck*, Nicolaus Schafhausen (ed.), (Frankfurt: Lucas & Sternberg, 2002), p. 164.
2) Pun on the German word for real estate: *Immobilien.*
3) "Die Schule von Athen – Deutsche Kunst heute," Hellenic Art Galleries Association, Athens, curated by Veit Loers, 1999
4) In the group exhibition "Wild Walls," Stedelijk Museum, Amsterdam, 1995. The work no longer exists.
5) Kai Althoff, "Grenzen am Rande der Neustadt," in *Gebärden und Ausdruck*, Nicolaus Schafhausen (ed.), (Frankfurt: Lucas & Sternberg, 2002), p. 161.
6) Erkan & Stefan: popular pair of comedians in Germany.

KAI ALTHOFF, REFLEX LUX, 1998, installation view, Galerie Neu / Installationsansicht.
(PHOTO: GALERIE NEU, BERLIN)

Exkursionen in das Werk Kai Althoffs

SUPER Creeps

«Einige technisch abgefahrene Musiker haben begonnen, ihren euphorischen Aufbruch in die Zukunft in raffinierten Gitarrensoli einzufangen, andere versuchen einen Klang anzulegen, indem sie endlos auf die Sprache ihres eigenen Körpers horchen: In meinen Augen erreichen so oder so alle ihr Ziel, selbst wenn sie einmal scheitern, denn letztlich geht es darum, etwas über Menschen zu erfahren und nicht um irgendeine Effizienz.»

Kai Althoff [1)]

OLIVER KOERNER VON GUSTORF

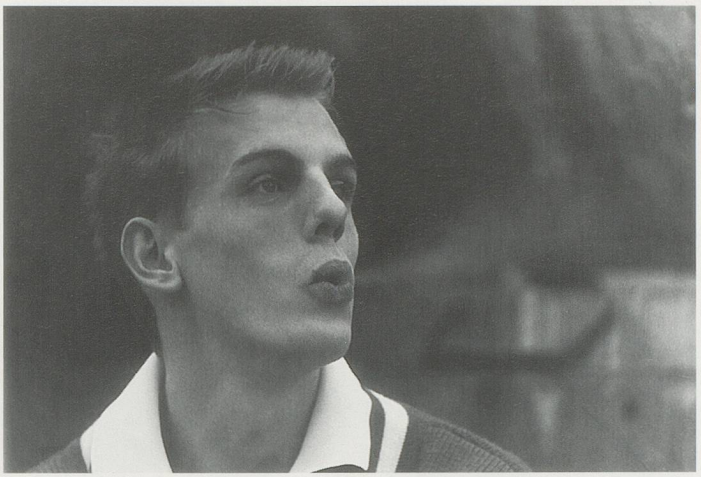
Es war einmal in einer Zeit, als Teens in Jugendzimmern und Teestuben uralten Göttern und abseitigen Religionen huldigten: So mancher mag sich noch an die legendäre Buchreihe der «Bibliothek des Hauses Usher» im Insel-Verlag erinnern, mit der in den frühen 70er Jahren die Geschichten des amerikanischen Horrorautors Howard Phillips Lovecraft (1890–1937) auch in deutsche Haushalte und Schulen Einzug hielten. Den Weg für die Wiederentdeckung des Sonderlings aus Provincetown hatten bereits die Drogenkultur und Rockmusik der späten 60er Jahre geebnet. Auf psychedelisch grün schimmerndem Papier gedruckt, entspann sich zwischen den Seiten der Erstausgaben von *Das Ding auf der Schwelle* oder *Die Berge des Wahnsinns* eine wahrhaft dämonische Kosmologie. Lovecrafts lose verknüpfte Romane und Kurzgeschichten beruhen auf einer von ihm entwickelten, archaischen Schöpfungsgeschichte, die allgemein als «Cthulhu-Mythos» bezeichnet wird. Der Mythos besagt, dass die Erde vor Millionen von Jahren von einer Rasse gottgleicher Ausserirdischer, den so genannten «Great Old Ones» bewohnt war, die in Ausübung schwarzer Magie den Boden verloren und schliesslich vertrieben wurden. In den Tiefen des Weltalls oder als Bewohner einer anderen Dimension existieren sie jedoch weiter und trachten danach, die einst verlorene Macht wiederzugewinnen. Auf den Meeresgründen, im ewigen Eis, in den fiebrigen Alpträumen der Menschen warten sie darauf, erweckt zu werden – monströse, ten-

OLIVER KOERNER VON GUSTORF ist freier Kunstjournalist und lebt in Berlin. Er ist Redakteur des Online Kunstmagazins der Deutsche Bank Art www.db-artmag.com und schreibt für Zeitungen und Kunstmagazine wie *Welt am Sonntag* und *Monopol*.

takelarmige, fischäugige und schuppenbepanzerte Urgötter mit unaussprechlichen Namen: Cthulhu, Azathoth, Yog-Sothoth.

Yog Sothoth heisst auch das 2004 erschienene, siebte Album der Gruppe *Workshop*, mit der Kai Althoff und sein Freund Stephan Abry seit 1990 als offenes Kollektiv mit wechselnden Besetzungen arbeiten. Mit zwanzig Stücken führt *Yog Sothoth* auf eine musikalische *Tour de Force*, die von Song zu Song wechselt. Elektro, House, Reggaerhythmen und Psychedelic-Folk treffen auf Krautrockklänge in der Tradition von *Can* oder *Faust*. Störgeräusche durchbrechen und überlagern Harmonien und Schlagzeug-Loops. Immer wieder werden Kai Althoffs Gesänge durch den Vocoder gejagt – ein Effektgerät, das die Stimme roboterartig verfremdet. «Ich nehme an, wir sind jetzt dran / kannst ja nicht ewig Einhalt halten / es muss jetzt raus mit den Gewalten / es muss jetzt raus mit den Gestalten»: Aus der hoch gepitchten Stimme in Stücken wie «Sieh mal an» klingt die Hinterlist eines Kobolds – irrsinnige, anarchische Freude, die den Aufbruch zu einer Reise durch Orte, Zeiten und Gefühle ankündigt. «Yog-Sothoth kennt das Tor. Yog-Sothoth ist das Tor. Yog-Sothoth ist der Schlüssel und der Wächter des Tores. Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft sind eins in Yog-Sothoth», schreibt H.P. Lovecraft in seiner Novelle *The Dunwich Horror*. Mit ihrem Albumtitel zollen *Workshop* einer höheren Macht Tribut, die ein magisches, grenzenloses Sein verkörpert und radikale Unterwerfung fordert.

Wir wollen besessen sein: Der gutturale Klang der Worte «Yog Sothoth» beschwört einen Kosmos der Adoleszenz, der Althoffs gesamtes künstlerisches Werk wie ein Leitfaden durchzieht – eine erinnerte und imaginierte Jugend im politisch aufgewühlten Westdeutschland der 70er und anbrechenden 80er Jahre, in dem alternative Utopien und gesellschaftliche Altlasten aufeinander prallen. Die Exkursion durch das Paralleluniversum, das der 1966 geborene Kölner Künstler mit seinen Performances, Installationen, Zeichnungen und Gemälden entworfen hat, gerät zu einem metaphysischen *Blair Witch Project*[2]. Sie führt wie bei Lovecraft in eine Welt, die von verborgenen Kräften und konspirativen Gruppen bewohnt ist, die mit ihren Praktiken die Gesellschaft unterwandern und versuchen, ein neues Zeitalter einzuleiten. Die Pfade, die einst die «Grossen Alten» beschritten, ziehen sich bei Althoff durch die rheinische Heimat, durch Bilder- und Gesangsbücher, Waldstriche, angelsächsische Mode- und Musikmagazine, verstaubte Zugabteile, Männerheime, Dorfplätze, und Kinderzimmer – mitten durch ein mythengetränktes Über-Deutschland, das ebenso reaktionär wie kosmopolitisch ist. Der Schlüssel zum Eintritt in dieses halluzinatorische Reich liegt in einer hypersensiblen Wahrnehmung, die alle äusseren Einwirkungen unweigerlich in sich aufnehmen muss. So wirkt Althoffs Installation REFLEX LUX (1998) wie ein tödlicher Drogenunfall, eine absolute Überdosis. Ein sonorer Dreiklang durchhallt den mit weichen Gelbtönen ausgeleuchteten Raum, in dem der Künstler die Besucher der Berliner Galerie Neu mit zwei hingestreckten, hippieartig maskierten Puppen konfrontiert. Stellvertretend für das empfindsame künstlerische Subjekt liegen diese mit Cordhosen und Turnschuhen bekleideten Gestalten im Sterben: erstickt am Rückfluss der eigenen Kotze, krepiert an einer Überdosis von dem, was Althoff als «radikale, subjektive, esoterisch-politische und anthroposophische Haltung» bezeichnet, die «den Körper ganz enorm mitnahm und die seelische Verfassung schüttelte».[3] Ekel und Erbrechen sind in diesem Zusammenhang Sinnbilder für den Prozess geistiger Anspannung und Reinigung, der im umwertenden künstlerisch-alchemistischen Ritual seine Entsprechung findet.



Seite/page 92:
Member of a Kai Althoff Workshop, 1993, photograph / Mitglied eines Workshops, Photographie. (PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

KAI ALTHOFF in Workshop, 1993, photograph / Photographie. (PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

Kai Althoffs Installationen sind Initiationsräume, die ganz spezifische Lebenswelten erfahrbar machen. Sie sind bevölkert von einem Arsenal realer oder erfundener Charaktere, die der Künstler als *Alter Ego* absorbiert. Herausgelöst aus ihrem ursprünglichen historischen und biografischen Kontext repräsentieren sie unterschiedliche Aggregatzustände individuellen und kollektiven Seins – von triebhafter Brutalität bis zu ätherischer Vergeistigung. Dem zum Scherenschnitt erstarrten Kindsmörder Jürgen Bartsch[4] (Galerie Lukas & Hoffmann 1993), den strammen, nationalistischen Handwerksleuten von Althoffs Zeichnungsserie «Uwe: Auf guten Rat folgt Missetat» (1994) oder den homoerotischen Sadisten auf den Wandbildern von EIN NOCH ZU WEICHES GEWESE DER URIAN-BÜNDNER (Galerie Nagel, Köln 1999) stehen introvertierte gesellschaftliche Aussenseiter gegenüber, die häufig Schutz und Hilfe benötigen. Mit EULENKIPPSTADT WIRD GESUCHT (1997) deutet Althoff einen entsprechenden konspirativen Unterschlupf an. In der Londoner Galerie Robert Prime installiert er ein nachempfundenes Waldversteck: eine mit Weidengeflecht-Tapete, Stoffen und Teppichen ausgestattete containerartige Hütte, in deren Inneren gespenstische Papierköpfe mit aufgemalten Gesichtern leuchten. An den Wänden und auf dem Boden finden sich Zeichnungen, kopierte Artikel aus dem *Spiegel*, Photos, Weinflaschen, Weidenkätzchenzweige, Asche. Ein begleitender Text zur Ausstellung erzählt die Geschichte von «Katrin», einer jungen Frau, die in einem auf östliche Philosophie und linke Literatur spezialisierten Buchladen arbeitet und sich auf die Spuren der vergessenen und unterdrückten Geschichte ihres süddeutschen Heimatortes «Eulenkippstadt» begibt. Auf nächtlichen Spaziergängen in den heimischen Wäldern hinter ihrer Hütte nehmen Geister von ihr Besitz. Von den Verstorbenen erfährt sie, dass der Ort einst von einer okkulten Gemeinschaft besiedelt wurde, die sich für die Belange des Proletariats einsetzte. Die Geister fordern sie dazu auf, die korrupte Stadtverwaltung zu stürzen und den alten Zustand wieder herzustellen. Diese Parabel hat etwas Doppelbödiges. Der deutsche Wald bot nicht nur der bürgerlichen Wandervogel-Bewegung, sondern auch den Nazis eine alternative spirituelle Heimat. So muss im Dunkeln bleiben, welche Mächte in die Heldin gefahren sind.

Die Geister, die ich rief: Althoffs verstörende Bilderzählungen sind Herbeirufung und Exorzismus zugleich. Der schmale Grat zwischen dem introvertierten Rückzug und dem Ausbruch von psychischer und physischer Gewalt ist dabei stets präsent. In den frühen 90er Jahren vollzieht sich das von ihm geschilderte Outing eines jungen Schwulen auf den Aquarellen von ERWACHSENWERDEN, FABIO (1991) noch als leuchtend bunter Bilderbogen, wobei Mode und Design auf die politische, soziale und sexuelle

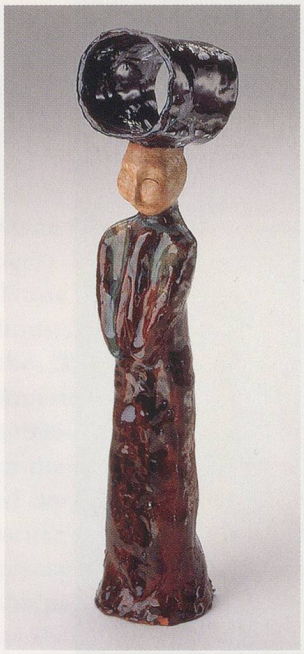
KAI ALTHOFF, SOLO FOR AN AFFLICTED TRUMPET, 2005, installation view, ACME, Los Angeles / SOLO FÜR EINE BEFALLENE TROMPETE, Installationsansicht.
(PHOTO: ACME, LOS ANGELES)

Befreiung der anbrechenden 70er Jahre verweisen. Doch spätestens mit dem Auftauchen von Jürgen Bartsch, der sich Bier trinkend mit einem «Schupo» verbrüdert, verbindet sich die erotische Faszination mit sadistischen, religiösen und militaristischen Phantasien. In seinen Gemälden für die Installation «Impulse» (Anton Kern Galerie, 2001) zeigt Althoff schlagende Verbindungen, Handwerksburschen, Mönche und Christusdarstellungen in unterschiedlichen Malstilen: in der Manier des deutschen Expressionismus, jugendstilgeprägt wie die Malerei von Ferdinand Hodler, oder als konservierte Devotionalien unter einer dicken Schicht aus Kunstharz. Dass es sich bei diesen Bildern auch um einen Lebensentwurf handeln kann, zeigt das Cover des Kunstmagazins *Flash Art* im Sommer 2002. Dort präsentiert sich Althoff in seiner Performance FRAUSUS als Mischung aus Handwerksgeselle und Mönch – in derselben Manier wie die Figuren auf seinen Bildern. Nicht nur Details wie Uniformen, Frisuren oder Körperhaltung werden vom Künstler fetischisiert, sondern auch der Malstil, in dem sie abgebildet werden. Besonders in Amerika, wo Althoff zu Beginn dieses Jahrzehnts vor allem durch seine Bilder und Zeichnungen weit bekannt wurde, gilt er bislang als «typisch deutscher» und «expressionistischer» Maler. Doch wie es die Ausstellung «Immo» in der Kölner Simultanhalle und die Retrospektive «Kai Kein Respekt» (Kai No Respect) im Institute of Contemporary Art in Boston (beide 2004) anschaulich machen, ist Althoff weder reiner Maler noch ist seine Malerei einer traditionellen Richtung zuzuordnen. In der Kölner Ausstellung dienen seine Gemälde als Material für einen Tauschmarkt, der sich, so Althoff, «zur raunend mitteilenden Ausstattung eines Grabes»

transformiert. Die zu verkaufenden Gemälde werden zwischen Möbeln, Lampen, Puppen, Stoffbahnen und Ausstellungsstücken aus dem Besitz des Künstlers arrangiert oder verhängt wie die Spiegel in einem Totenhaus.

Kein Respekt: Die im Titel der Bostoner Schau proklamierte Respektlosigkeit bezieht sich auch auf die traditionellen Kategorien und Disziplinen der bildenden Kunst. «Regeln oder Disziplin sind für mich eigentlich Schimpfworte», äussert sich Althoff zum aktuellen *Workshop* Album, «Wenn ich jemanden höre, der mir von Disziplin anfängt, dann schalte ich direkt ab, das ist für mich überhaupt nichts, weil ich glaube, Disziplin ergibt sich automatisch aus einem Interesse an etwas.»[5] Dem Bild des expressiven Malers, der seine innersten Gefühle wahrhaftig und zugleich professionell auf die Leinwand bringt, widersprechen nicht nur Althoffs zahlreiche *Alter Egos*, Inkarnationen und Kollaborationen. Seine Haltung ist nicht interdisziplinär, sondern antidisziplinär. In diesem Sinne gibt es für seine Kunst auch keinen professionellen Anfangspunkt, an dem der Entschluss reifte, Künstler zu werden. Im Katalog zur Werkschau in Boston setzen sich assoziatives Bildmaterial, biografische Zeugnisse, Video Stills, Zeichnungen, Malerei und Installationsansichten zu einer kaleidoskopischen Schau zusammen. Zwischen frühen Arbeiten und Bildern der Familie findet sich ein Kinderbild, das vielleicht doch so etwas wie einen Beginn markiert. Es zeigt ein merkwürdiges Wesen, dessen gewellte Haare wie Antennen in den Raum abstehen. Darunter ist zu lesen: «At night the feeling started forever.»

1) Kai Althoff im Interview mit Angela Rosenberg, «General Rehearsals for a New Language», *Flash Art*, Juni 2002, S. 95.
2) *The Blair Witch Project*, 1999 gedrehter Low-Budget-Horrorfilm, der vorgibt, die authentische Geschichte von drei Filmstudenten zu erzählen, die auf der Suche nach einem verwunschenen Ort verschwinden. Regie: Dan Myrick und Ed Sanchez.
3) Kai Althoff, «Grenzen am Rande der Neustadt», in: *Gebärden und Ausdruck*, hg. von Nicolaus Schafhausen, Frankfurt 2002, S.17.
4) Jürgen Bartsch (1946–1976), pädosexueller Serienmörder, dessen Taten und Tod die Öffentlichkeit nachhaltig beschäftigt haben.
5) Kai Althoff auf einem Promotion-Tape zum Erscheinen der Audio-CD *Yog Sothoth* von Workshop, Sonig, Köln 2004.



KAI ALTHOFF, UNTITLED, 1996, glazed ceramics, 11 7/8 x 2 3/4 x 3 1/8" / OHNE TITEL, Figur aus Hakelkrug, 30 x 7 x 8,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

KAI ALTHOFF, UNTITLED, 2000, watercolor/glassin, paper cut-out, diameter 25 3/8" / OHNE TITEL, Aquarell/Pergamin, Scherenschnitt, Durchmesser 64,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

KAI ALTHOFF, ETERNITY (SIGN), 2002, paper, lacquer on canvas, 23 5/8 x 19 5/8 x 1 3/4" / EWIGKEIT (ZEICHEN), Papier, Lack auf Leinwand, 60 x 50 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)

Cruising through the Work of Kai Althoff

SUPER Creeps

"Some technically cool players are off to capture their euphoric departure into [the] future in an elaborate guitar solo, others try to plan a tone by listening endlessly to the language of their own bodies: to me they all succeed anyway, even when they failed, because it is all about finding things out about the people and not about efficiency."

Kai Althoff[1)]

OLIVER KOERNER VON GUSTORF

Once upon a time, at home and in tearooms, teenagers lionized ancient gods and arcane religions. Those were the days when the German publishing house, Insel Verlag, produced their legendary series, the "Bibliothek des Hauses Usher," enabling the American horror writer Howard Phillips Lovecraft (1890–1937) to invade German homes and schools in the early 1970s. The drug culture and rock music of the late 1960s had already paved the way for the writer's rediscovery. Printed on shimmering green psychedelic paper, a truly demonic cosmology spans the pages of the first German editions of *The Thing on the Doorstep* and *At the Mountains of Madness.* Lovecraft based his loosely linked novels and short stories on an archaic creation story of his own invention, generally referred to as the "Cthulhu Mythos." According to that mythos, the earth was inhabited millions of years ago by a race of extraterrestrial deities, the so-called "Great Old Ones," who lost their lands while in the throes of practicing black magic and were finally cast out. But they still exist in the depths of the universe or as the denizens of another dimension and eternally seek to regain their lost sovereignty. They lurk on the ocean floor, in eternal ice, or in the feverish nightmares of the human race and await their reawakening—monstrous, tentacled, fish-eyed and scaly primeval deities with unpronounceable names: Cthulhu, Azathoth, Yog-Sothoth.

Yog Sothoth is also the title of the seventh album released in 2004 by Workshop, a group consisting, since 1990, of Kai Althoff and his friend Stephan Abry as an open-ended collective with other musicians. Containing twenty tracks, *Yog Sothoth* is a musi-

OLIVER KOERNER VON GUSTORF is a freelance writer on art and lives in Berlin. He is the editor of the online art magazine of the Deutsche Bank Art (www.db-artmag.com) and contributes to newspapers and art magazines such as *Welt am Sonntag* and *Monopol.*

KAI ALTHOFF, GROWING UP, FABIO, 1996 acrylic, pencil on paper, 16 1/2 x 11 5/8" each / ERWACHSEN WERDEN, FABIO, Acryl, Buntstift, Bleistift auf Papier, je 42 x 29,6 cm. (PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

cal tour de force that runs the gamut from Elektro and House to Reggae rhythms and psychedelic folk, all filtered through a Krautrock sound in the tradition of Can or Faust. Disruptive noises intrude; superimposed on harmonies and percussive loops. Althoff's vocals are piped through a vocoder that makes his voice sound robotic. "I guess it's our turn now/can't step on the brakes for ever/time for violence to come out/for shapes to come and win the bout": the high-pitched voice in tracks like "Sieh mal an" (Take a Look) insinuates the guile of a goblin—insane, anarchistic joy that heralds journeys through times, places and feelings. In his short story, *The Dunwich Horror*, H.P. Lovecraft writes, "Yog-Sothoth knows the gate. Yog-Sothoth is the gate. Yog-Sothoth is the key and guardian of the gate. Past, present, future, all are one in Yog-Sothoth." By choosing this figure to title their album, Workshop pay tribute to a greater being, whose magic existence is infinite and who demands unconditional submission.

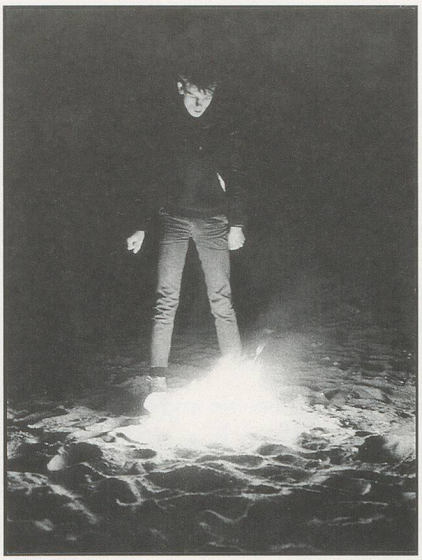
We want to be possessed: the guttural sound of the words "Yog Sothoth" invokes an adolescent universe that runs like a leitmotiv through Althoff's entire artistic output—a remembered and imagined youth in the political turbulence that marked West Germany in the 1970s and early 1980s, a time of intense collision between alternative utopias and the burden of a social legacy. Excursions through the parallel universe created by the artist, born in Cologne in 1966, with his performances, installations, drawings, and paintings transmutes into a metaphysical *Blair Witch Project.*[2)] It is a universe that, like Lovecraft's, draws us into a world inhabited by hidden powers and conspiracies, by groups who seek to undermine society and usher in a new age. In Althoff's case, the trails once followed by the Great Old Ones wind through the artist's native Rhineland, through picture and song books, forests, Anglo-Saxon fashion and music magazines, the dusty compartments of trains, homes for men, town squares, and children's rooms—straight across a super-Germany soaked in myth and as reactionary as it is cosmopolitan. The key to entering this hallucinatory empire lies in hypersensitive perception, which must inevitably absorb all outside influences. Thus, Althoff's installation REFLEX LUX (1998) has the effect of a lethal drug accident, the ultimate overdose. Sonorous chords reverberate through the room, bathed in soft yellow light, where the artist confronts visitors to Galerie Neu in Berlin with two hippie-like masked dolls, sprawled out on the floor. As deputies for this sensitive artistic subject matter, the two figures dressed in corduroys and sneakers are in the throes of death: suffocating in their own vomit, about to croak on an overdose of what Althoff calls a "radical, subjective, esoteric/political and anthroposophical

attitude," which "devastated the body and shook up the soul."[3] Loathing and vomit are emblematic of the process of spiritual tension and purification as embodied in the reevaluating artistic/alchemist ritual.

Kai Althoff's installations are scenarios of initiation that bring to life manifestations of extremely specific worlds. They are populated by an arsenal of real or invented characters, all of them absorbed by the artist as alter egos. Detached from their original historical and biographical contexts, they represent various aggregate states of individual and collective being—from compulsive brutality to ethereal spirituality. The pedophile killer Jürgen Bartsch,[4] forever confined to a paper cutout (Galerie Lukas & Hoffmann 1993); the strapping, nationalist craftsmen in Althoff's series of drawings *Uwe: Auf guten Rat folgt Missetat* (Uwe: Advice Takes the Lead in Every Misdeed, 1994); or the homoerotic sadists in the murals of EIN NOCH ZU WEICHES GEWESE DER URIAN-BÜNDNER (A Still Too Soft Bearing on the Part of the Urian Brotherhood, Galerie Nagel, Cologne, 1999) are juxtaposed with society's introverted outsiders, so often in need of protection and help. In EULENKIPPSTADT WIRD GESUCHT (Wanted: Eulenkippstadt, 1997), Althoff hints at a suitable conspirative hideout. At Robert Prime in London, he installed his version of a forest lair: a container-like hut fitted out with wickerwork walls, fabrics and rugs, and inside it, ghostly paper heads with painted faces. Drawings, articles copied from *Spiegel* magazine, photographs, wine bottles, pussy willows, and ashes are scattered on the floor. A text that goes with the exhibition tells the story of "Katrin," a young woman who works at a bookstore specializing in Eastern philosophy and left-wing literature. She has gone off to track down the forgotten and suppressed history of her hometown "Eulenkippstadt" in southern Germany. While taking walks at night in the local woods behind her hut, she is possessed by spirits. She learns from the dead that the town was once inhabited by an occult community whose members defended the rights of the proletariat. The spirits tell her to topple the corrupt town government and to restore former conditions. This parable is ambiguous. German forests offered an alternative spiritual homeland not only to the Wandervogel Bewegung,[5] but also to the Nazis. We will never know which powers took possession of our heroine.

Althoff's disturbing visual narratives are both invocation and exorcism at once. The thin line between introverted retreat and the explosion of mental and physical violence is always present. In the early nineties, his description of a young homosexual's coming-out, ERWACHSENWERDEN, FABIO (Growing Up, Fabio, 1991), still appears in the form of a colorful array of watercolors, showing fashions

KAI ALTHOFF, INDIVIDUALS COME TOGETHER, 2002, collage of paper cut-out on canvas, lacquer, 31 1/2 x 12 7/8 x 1 3/4 / DIE EINZELNEN KOMMEN ZUSAMMEN, Papiercollage auf Leinwand, Lack, 80 x 60 x 4,5 cm. (PHOTO: SIMON VOGEL, GALERIE NEU, BERLIN)



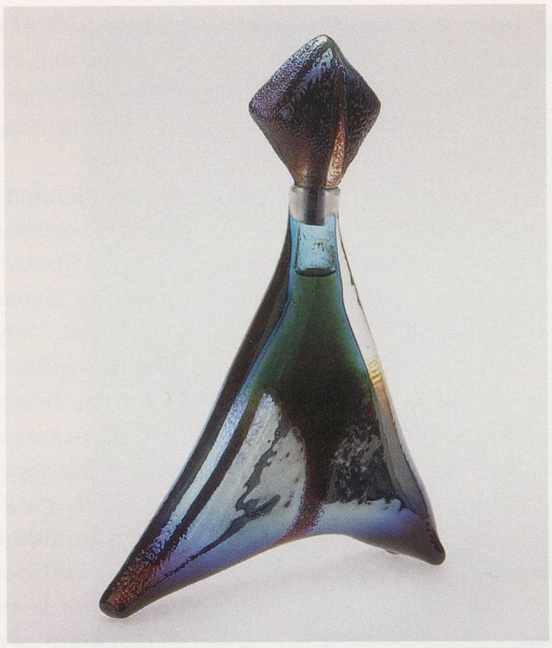
Member of a Kai Althoff Workshop, 2002, photograph / Mitglied eines Workshops, Photographie.
(PHOTO: GALERIE CHRISTIAN NAGEL, KÖLN/BERLIN)

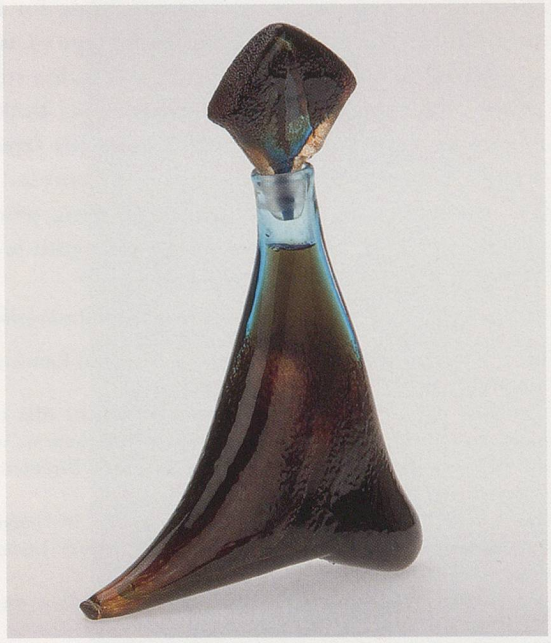
and design that echo the political, social and sexual liberation of the early seventies. However, by the time Jürgen Bartsch crops up, drinking beer and fraternizing with a cop, erotic fascination has been coupled with sadistic, religious and militarist fantasies. In his paintings for the installation IMPULSE (Anton Kern Galerie, 2001), Althoff shows dueling fraternities, apprentices, monks, and representations of Christ in a variety of painting styles: German Expressionism or with a tinge of Art Nouveau as in Ferdinand Hodler's paintings or devotionals preserved under a thick layer of varnish. These pictures can also stand in for a way of life, as shown by the summer 2002 cover of *Flash Art*. There, in his performance FRAUSUS, Althoff presents himself in the guise of a cross between a journeyman and a monk—like the figures that people his paintings. The artist makes a fetish not only of such details as uniforms, hairdos, and attitude, but also of the painting style in which he chooses to represent them. Especially in the United States, where he became renowned at the beginning of this decade, primarily for his paintings and drawings, he has been classified as a "typically German" and "Expressionist" painter. But the exhibition "Immo" at the Simultanhalle in Cologne and his retrospective "Kai Kein Respekt" (Kai No Respect) at the Institute of Contemporary Art in Boston (both 2004) clearly demonstrate that Althoff is not an unadulterated painter and that his paintings cannot be assigned to any traditional category. In the exhibition in Cologne his paintings function as material for an exchange market, which, as Althoff describes it, is transformed into "the murmuring, communicating furnishings of a grave." The paintings on sale have been arranged or hung like the mirrors in a funeral home.

No respect: the lack of respect proclaimed in the title of the Boston show targets the traditional genres and disciplines of the fine arts. "Rules or disciplines are swear words to me," Althoff remarks in reference to his current Workshop album. "When somebody starts talking to me about discipline, it instantly turns me off, it's just not for me because I think discipline comes automatically when you are interested in something."[6] The image of the expressive painter professionally and authentically rendering his innermost feelings is contradicted by Althoff's numerous alter egos, incarnations, and collaborations. His attitude is not interdisciplinary, it is antidisciplinary. And there is no professional point of departure for his art, no point at which he made the decision to become an artist. The catalogue for the show in Boston is a kaleidoscopic assemblage of associative pictures, biographical documents, video stills, drawings, paintings, and installation views. Tucked away among early works and pictures of his family, there is a photograph that could be interpreted as marking a beginning. It shows a curious being, whose wavy hair sticks up like antennae. Underneath it we read: "At night the feeling started forever."

(Translation: Catherine Schelbert)

1) In an interview with Angela Rosenberg, "General Rehearsals for a New Language," *Flash Art*, June 2002, p. 95.
2) *The Blair Witch Project*, 1999, a low-budget horror film that purports to tell the authentic story of three film students who vanish in the woods while making a documentary. Directed by Dan Myrick and Ed Sanchez.
3) Kai Althoff, "Grenzen am Rande der Neustadt," in *Gebärden und Ausdruck*, Nicolaus Schafhausen (ed.), (Frankfurt: Lucas & Sternberg, 2002), p. 17.
4) Jürgen Bartsch (1946–1976), pedophile serial killer, whose deeds and death kept the public in thrall for years.
5) A youth movement similar to the Boy Scouts, which was disbanded in 1933 and assimilated into the Hitler Youth Movement.
6) Kai Althoff on a promotion tape for the release of the Workshop CD *Yog Sothoth*, Sonig, Cologne, 2004.





Edition for Parkett

Kai Althoff

PADEN, 2005

Fragrance and bottle conceived and
designed by the artist, mouth blown glass
with oxidation (each unique)
approx. 7 x 6 $^{2}/_{8}$ x 2"
Production by Matteo Gonet,
Glassworks + Design, Zurich
Edition of 55 / XXV,
signed and numbered

Vom Künstler ausgedachtes und
hergestelltes Parfum in vom Künstler
entworfenen Flakon (Unikat),
mundgeblasenes blaues Glas mit Oxidation
ca. 18 x 16 x 5 cm
Produktion: Matteo Gonet,
Glassworks + Design, Zürich
Auflage: 55 / XXV,
signiert und nummeriert

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

GLENN BROWN, DARK ANGEL (FOR IAN CURTIS) AFTER CHRIS FOSS, 2002, oil on canvas, 88 1/2 x 134 1/4"/
DUNKLER ENGEL (FÜR IAN CURTIS) NACH CHRIS FOSS, Öl auf Leinwand, 225 x 341 cm.

He Paints Paint

JENNIFER HIGGIE

I'm rather like Dr Frankenstein, constructing paintings out of the residue or dead parts of other artists' work.[1)]

Euphoric backgrounds and hallucinogenic flesh; a mournful hilarity built from a loose accumulation of paint so tough it knits bones. Swirls of concrete fog are rendered with glassy smoothness while polluted hands and acidic limbs emerge from a bloated head; it's like looking at a Goya dancing beneath a strobe light.

His first major influence was a book of reproductions: *Images of Horror and Fantasy* (1978) by Gert Schiff. He treats other people's paintings like ready-mades. He wonders out loud how a child in a Rembrandt painting would enjoy a disco.[2)] He says he enjoys the word "disco." He says he "paint[s] paint,"[3)] and has declared art a form of "entertainment."[4)]

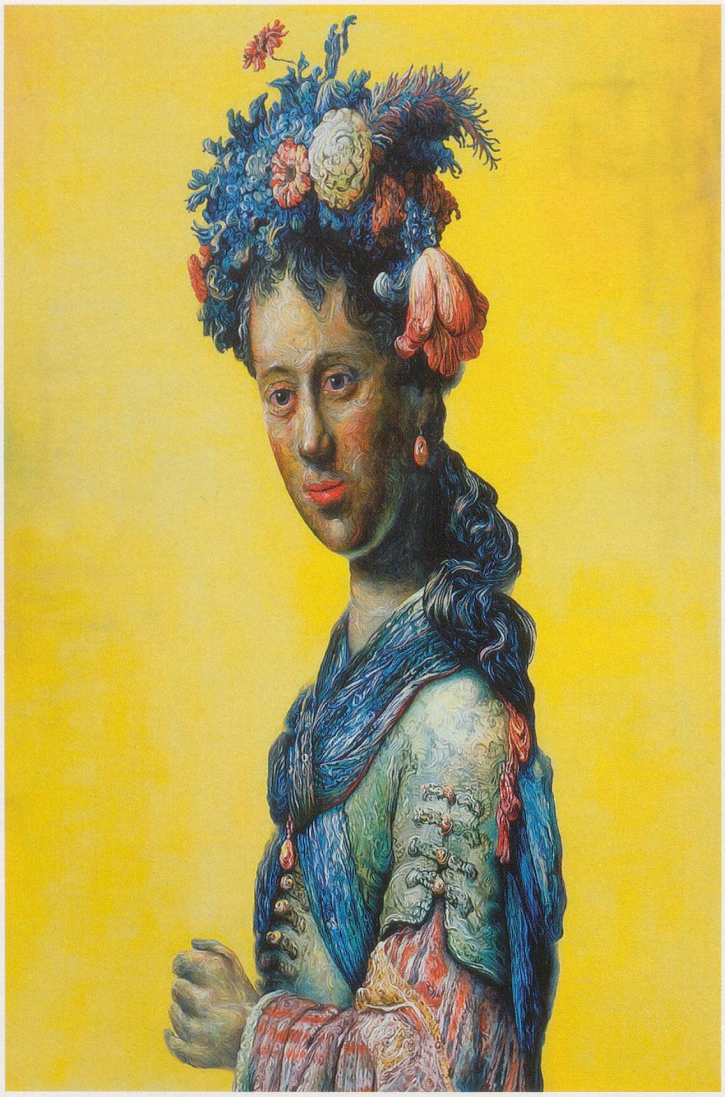
I visit his studio; it feels like I've interrupted a post-mortem. Four as of yet untitled, unfinished paintings are on the walls. Flesh is peeled back from a skull; what seems at first to be a cloud, and then a ghost, morphs into a woman. In these paintings the most hair-like of veins and translucent folds of skin are scrutinized to an unnerving degree. Something is disturbing in their evocation of memorable paintings; you feel you know the source, but can't quite name it—the sheer virtuosity of the paint application is distracting. Like a morbid whirlpool, colors clash and spin, drift in and out of focus, build in intensity before being knocked back. There is something faintly violent in such dissection and rearrangement.

People may think that a single painting stimulates me to make a "copy," but I never make a direct quotation.[5)]

As if time were as pliable as paint, the artist flings his subjects into temporal tornadoes, blasting the past into, and then confusing it with, the present. Brown plunders images from his pantheon of favorite artists—including Jean-Honoré Fragonard, Georg Baselitz, Frank Auerbach, Rembrandt, and Chris Foss (the science fiction illustrator)—and reworks them (or parts of them) into something aggressively new and often contrary. He also loots the titles of songs he likes, and then applies them to paintings that seem to have nothing in common with the songs. Like fragments of partially remembered nightmares, a child from a painting by Fragonard, say, is reborn with de Kooning flesh and thrown head-first into the 1970s (DISCO, 1997–98), while a delicate little echo of a Rembrandt painting is thrust into the twentieth century via its vaguely Gerhard

JENNIFER HIGGIE is co-editor of *Frieze*. She lives and works in London.

GLENN BROWN, I LOST MY HEART TO A STARSHIP TROOPER, 1996, oil on canvas mounted on board, 25 1/2 x 21" /
ICH HABE MEIN HERZ AN EINEN STERNFLOTTEN-SOLDATEN VERLOREN, Öl auf Leinwand aufgezogen auf Holz, 64,8 x 53,5 cm.



GLENN BROWN, DEATH DISCO, 2004, oil on panel, 52 3/4 x 35" / TOTENDISCO, Öl auf Holz, 134 x 89 cm. (PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)

Richteresque background and futuristic title, I LOST MY HEART TO A STARSHIP TROOPER (1996); a portrait of an eighteenth century woman is titled after a song by the post-punk band Public Image Limited—DEATH DISCO (2004)—and a painting by Frank Auerbach, his HEAD OF J.Y.M. (1973), is reborn as seven different paintings christened with titles as varied as THE MARQUESS OF BREADALBANE (2000) and LITTLE DEATH (2000). Brown mentions that the reproduction of the Auerbach portrait he had "was so old, discolored and blurred that it allowed me room to stretch, tilt and alter the composition and color in seeming infinite ways." [6)]

Appropriation runs amok to such a degree it has become an apparition, a surface on which non-sequiturs create their own strange logic. The world, these pictures declare, doesn't need any more reproductions, it needs reinvention; most importantly, perhaps, it needs laughter—however dark.

I am not happy until I have disoriented viewers by disrupting their perspective and their perceived place in the world.[7)]

A fresh and filthy flower, a flourish stilled; a stretched torso; a face built from air. Details—a sickly eye, a boneless hand, a bloated toe—repel and attract with the confusion of a vicious joke turned tender. Every one of Brown's elegant arrangements of paint is an idea leavened with humor; greatness is simultaneously punctured and paid homage to. Such a mix of hyper-reality (the kind of reality that can only exist on canvas) and illusion can be disorienting; it is difficult to grasp that such complication is simply pigment painstakingly applied to a canvas with small brushes. Take for example THE OSMOND FAMILY (2003), named after one of the most saccharine, bloodless family bands

from the seventies. It's an image of a hideous, possibly dead, foot—its skin puckered with a mess of what could be gangrene or old plasticine, its toenails an asphyxiated blue. It's a cruel and cryptic joke of a picture, but I'm sure to anyone outside the Osmond family, a good laugh, if only in disbelief at the sheer oddness of its juxtaposed image and title. The same goes for the painting SEX (2004), in which an old man, who has possibly time-traveled from Spain in the seventeenth century, stares glumly at nothing, his melancholy eyes milky, his nose red, and his flesh a mottled blue—lust, it would seem, has a cold.

I start with a vague idea of the kind of painting I want to make, and I do small sketches of it. These will more or less determine the size of the painting, the color, the type of background, etc. but at that point I still don't know what the subject matter will be, or which artist will inspire the work. Then I spend some time looking through books and catalogues to find a painting that fits my idea as closely as possible. I look at hundreds of images to find a reproduction I can transform by stretching, pulling or turning it upside down so it fits into my practice.[8)]

This makes sense. Ghosts drift from the glossy surfaces of the magazines, books, and postcards the art student pores over when studying paintings. Despite the fact that, once reproduced, the most significant aspect of a picture—its surface—is reduced to a sliver of its real self, the original still manages to make itself felt. Brown's pictures embody this resistance to reduction: in his paintings, what might appear from a distance to be the gestural residue of a painter in a hurry, up close reveals itself as marks applied so slowly and thoughtfully that any first impression of haste is evidenced as trompe l'oeil.

It is, perhaps, both obvious and an understatement to observe that nothing in these paintings is what it initially appears to be. Each one, despite the unifying mark of Brown's brush, summons different specters and various ideas—the blind, dreamy froth of history (Fragonard), say, or time's clumsy invocations (Dalí and Foss); the blunt machismo of abstraction (Baselitz and Auerbach), or the dignity of deathly sentimentality (Sir Edwin Landseer). Nonetheless, the artists to whom Brown repeatedly returns share more than a modicum of concerns—a belief in the veracity of grand visions and even grander gestures, an interest in the flimsy structures of life, death, myth and cliché, and the textures of the physical world that support them.

Even now, after painting has been through so much, Brown reiterates that there are new brush marks to invent and tired images to reinvigorate. He is a painter in love with his subject—the possibilities of paint—a love that he celebrates by occasionally remarking on its failures (what love doesn't?). Speaking about Rembrandt, for example, he says there is something to love in such "thick porridge-like painting,"[9)] and his approach to Auerbach is that of a younger painter literally flattening and glazing the expressionist's credo that more paint equals more feeling, while never losing a sense of respect for the original. Imitation, as the saying goes, is the most sincere form of flattery.

Expecting either meaning or perception (or a mixture thereof) to be straightforward is futile. Every painting—and obviously not just those by Brown—is, to a certain extent, about levels of expectation, about what you want to see in an image, or what the artist wants you to see (often two different things), about what you've seen before and how you relate it back to what is in front of you. Tracing the provenance of a reaction is obviously as revealing of the viewer as of the painter. I have seen people look at Glenn Brown's paintings and step back, startled: this was not what they expected. But it is foolish to expect logic from a painting. Artists are not accountants.

1) Rochelle Steiner, *Glenn Brown* (London: Serpentine Gallery, 2004), p. 96.
2) Glenn Brown in conversation with Jennifer Higgie (London: September, 2005).
3) Alison Gingeras, "Guilty: The Work of Glenn Brown," *Glenn Brown* (London: Serpentine Gallery, 2004), p. 16.
4) "Questionnaire: Glenn Brown," *Frieze* issue 85 (September 2004), p.132.
5) Rochelle Steiner, *Glenn Brown* (London: Serpentine Gallery, 2004), p. 95.
6) Ibid, p. 98.
7) Ibid, p. 99.
8) Ibid, p. 95.
9) Glenn Brown in conversation with Jennifer Higgie (London: September, 2005).

Er malt die Farbe

JENNIFER HIGGIE

Ich bin ein bisschen wie Doktor Frankenstein, denn ich baue meine Bilder mit Überresten oder toten Bestandteilen von Arbeiten anderer Künstler.[1)]

Euphorische Hintergründe und halluzinogenes Fleisch; eine traurige Ausgelassenheit, bestehend aus einer losen Ansammlung von Farbe, so zäh, dass sie Knochen zusammenhält. Wirbel faustdicken Nebels sind in glasiger Glätte wiedergegeben, während schmutzige Hände und saure Glieder aus einem aufgedunsenen Kopf hervortreten; es ist, als betrachte man einen im Stroboskoplicht tanzenden Goya.

Der erste wichtige Einfluss war ein Bildband: *Images of Horror and Fantasy* (1978) von Gert Schiff. Er behandelt anderer Leute Bilder wie Readymades. Er fragt sich laut, ob ein Kind aus einem Bild von Rembrandt sich in einer Disco amüsieren würde.[2)] Er sagt, ihm gefalle das Wort «Disco». Er sagt, er «male Farbe»,[3)] und er hat die Kunst zu einer Form von «Unterhaltung» erklärt.[4)]

Ich besuche ihn in seinem Atelier; es ist ein Gefühl, als sei ich mitten in eine Leichenobduktion hinein geplatzt. An den Wänden hängen vier noch nicht benannte, unvollendete Bilder. Fleisch wird von einem Schädel abgezogen; was zuerst wie eine Wolke aussah, dann wie ein Gespenst, mutiert zu einer Frau. In diesen Bildern sind selbst haarfeine Venen und durchscheinende Falten irritierend genau unter die Lupe genommen worden. Dass sie an berühmte Gemälde erinnern, wirkt irgendwie beunruhigend; man hat das Gefühl die Vorlage zu kennen, kann sie aber nicht genau benennen – allein schon die Virtuosität des Farbauftrags wirkt irritierend. Wie in einem grauenvollen Whirlpool schlagen die Farben aufeinander und wirbeln herum, erscheinen deutlich und verschwimmen wieder, gewinnen an Intensität und werden wieder aufgesplittert. Dieses Sezieren und Umordnen hat etwas fast Gewalttätiges.

Die Leute denken vielleicht, dass mich jeweils ein bestimmtes Bild zu einer «Kopie» anregt, aber ich zitiere nie direkt.[5)]

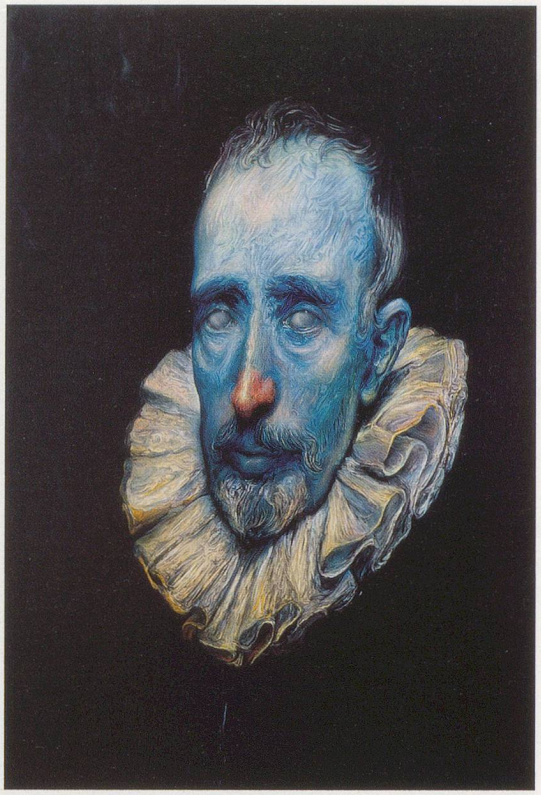
Als ob Zeit geschmeidig wäre wie Farbe, schleudert der Künstler seine Motive in einen zeitlichen Wirbelsturm hinein, sprengt die Vergangenheit in die Gegenwart und vermischt sie mit dieser. Brown plündert die Bilder aus dem heiligen Tempel seiner Lieblingskünstler – darunter Jean-Honoré Fragonard, Georg Baselitz, Frank Auerbach, Rembrandt

JENNIFER HIGGIE ist Mitherausgeberin der englischen Kunstzeitschrift *Frieze*. Sie lebt und arbeitet in London.

GLENN BROWN, THE MARQUESS OF BREADALBANE, 2000, oil on wood, oval, 37 3/4 x 31" / DIE MARQUISE VON BREADALBANE, Öl auf Holz, oval, 96 x 78,5 cm.

GLENN BROWN, THE OSMOND FAMILY, 2003, oil on panel, 56 1/8 x 39 5/8" / Öl auf Holz, 143 x 101 cm.

(PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)



GLENN BROWN, SEX, 2003, oil on panel, 49 5/8 x 33 1/2" / Öl auf Holz, 126 x 85 cm. (PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)

und Chris Foss (der Sciencefictionillustrator) – und verarbeitet sie (oder Teile von ihnen) zu etwas aggressiv Neuem, oft völlig Entgegengesetztem. Er klaut auch Songtitel, die ihm gefallen, und wendet sie dann auf Bilder an, die absolut nichts mit den Songs zu tun zu haben scheinen. Wie Fragmente nur bruchstückhaft im Gedächtnis gebliebener Albträume: Ein Kind aus einem Bild von Fragonard, beispielsweise, wird mit dem Fleisch eines de Kooning wiedergeboren und kopfüber in die 70er Jahre gestürzt (DISCO, 1997–98), während der Hauch eines leisen Echos eines Rembrandt-Bildes über seinen vage an Gerhard Richter erinnernden Hintergrund und einen futuristischen Titel ins zwanzigste Jahrhundert gestossen wird (I LOST MY HEART TO A STARSHIP TROOPER – Ich habe mein Herz an einen Sternflotten-Soldaten verloren, 1996); das Porträt einer Dame aus dem achtzehnten Jahrhundert wird nach einem Song der Postpunkband *Public Image Limited* benannt (DEATH DISCO – TOTENDISCO, 2004), und ein Gemälde von Frank Auerbach, sein HEAD OF J.Y.M. (Kopf von J.Y.M., 1973), wird in Gestalt von sieben verschiedenen Bildern wieder geboren, die auf so unterschiedliche Namen getauft sind wie THE MARQUESS OF BREADALBANE (Die Marquise von Breadalbane, 2000) und LITTLE DEATH (Kleiner Tod, 2000). Brown erwähnt, dass die Reproduktion des Auerbach-Porträts, das ihm zur Verfügung stand, derart alt, verblasst und verschwommen gewesen sei, dass es ihm Raum gelassen habe, Komposition und Farbe praktisch unbegrenzt zu dehnen, zu verzerren und zu verändern.[6)]

Die Appropriation läuft hier in einem Masse Amok, dass sie zum Gespenst wird, zu einer Oberfläche, auf der allerlei Ungereimtheiten ihre eigene seltsame Logik entwickeln. Die Welt, sagen diese Bilder, braucht keine weiteren Reproduktionen, sie braucht Neuerfindungen; aber am dringendsten braucht sie wohl das Lachen – wie abgründig dieses auch immer sein mag.

Ich gebe keine Ruhe, bis es mir gelingt, die Betrachter zu verwirren, indem ich ihre Sichtweise und ihren vermeintlichen Platz auf dieser Welt aus den Angeln hebe.[7)]

Eine frische und beschmutzte Blume, eine gedämpfte Fanfare; ein lang gezogener Torso; ein Gesicht aus Luft. Manche Details – ein krankes Auge, eine knochenlose Hand, eine aufgedunsene Zehe – wirken zugleich abstossend und anziehend dank der Irritation eines ins Zärtliche gewendeten bösen Witzes. Jedes einzelne von Browns eleganten Farbarrangements ist eine mittels Humor zum Gären gebrachte Idee; Grösse wird gleichzeitig gepiesackt und verehrt. Solch eine Mischung aus Hyperrealität (eine Realität, die es nur auf der Leinwand gibt) und Illusion kann verwirrend sein – es ist fast nicht zu

GLENN BROWN, DIRTY, 2003, oil on panel, 41 3/8 x 32 5/8" / SCHMUTZIG, Öl auf Holz, 105 x 83 cm. (PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)

begreifen, dass etwas derart Kompliziertes lediglich aus mit kleinen Pinseln sorgfältig auf die Leinwand aufgetragenen Pigmenten besteht. Nehmen wir als Beispiel THE OSMOND FAMILY (2003), benannt nach einer der süsslichsten, kraftlosesten Familien-Bands der 70er Jahre. Das Bild zeigt einen grauenhaften, vermutlich toten Fuss – seine Haut ist übersät mit etwas Widerlichem, vielleicht Wundbrand oder altes Plastilin – mit Zehennägeln in einem erstickten Blauton. Es ist ein grausamer und rätselhafter Witz von einem Bild, aber ich bin sicher, mit Ausnahme der Osmond Family wird jedermann herzlich darüber lachen, und sei es nur in ungläubigem Staunen ob der absolut schrägen Kombination von Bild und Titel. Dasselbe gilt für das Bild SEX (2004), auf welchem ein alter Mann, der vermutlich per Zeitreise aus dem Spanien des siebzehnten Jahrhunderts dahin gelangt ist, trübsinnig ins Leere starrt, mit vor Melancholie milchigen Augen, einer roten Nase und einer scheckig blauen Hautfarbe: Die Wollust hat sich, wie es scheint, einen Schnupfen geholt.

Ich beginne mit einer vagen Vorstellung davon, was für eine Art Bild ich malen will, und mache zuerst kleine Skizzen. Diese legen gewöhnlich mehr oder weniger die Grösse

des Bildes fest sowie die Farbe, die Art des Hintergrundes und so weiter; aber zu diesem Zeitpunkt weiss ich noch immer nicht, was das Thema ist oder welcher Künstler mich diesmal inspirieren wird. Danach verbringe ich einige Zeit damit, Bücher und Kataloge durchzublättern, um ein Bild zu finden, das so gut wie möglich meiner Vorstellung entspricht. Ich schaue mir hunderte von Bildern an, bis ich eine Abbildung finde, die ich transformieren kann, indem ich sie strecke, dehne oder auf den Kopf stelle, bis sie in mein Vorhaben passt.[8)]

Das macht Sinn. Geister entschweben der glatten Oberfläche der Zeitschriften, Bücher und Postkarten, über denen der Malerei studierende Kunststudent brütet. Trotz der Tatsache, dass der wichtigste Aspekt eines Bildes – seine Oberfläche – durch die Reproduktion auf einen flachen Abklatsch ihrer selbst reduziert wird, gelingt es dem Original noch immer, etwas von sich zu vermitteln. Browns Bilder verkörpern den Widerstand gegen diese Reduktion: Die aus der Ferne wie hastig hingeworfene Gesten wirkenden Pinselspuren entpuppen sich von Nahem besehen als Striche, die so langsam und bedächtig aufgetragen sind, dass jeder erste Eindruck von Eile sich nachträglich als *Trompe-l'œil* erweist.

Die Bemerkung, dass nichts in diesen Bildern ist, was es auf den ersten Blick zu sein scheint, ist vielleicht ebenso hanebüchen wie untertrieben. Obwohl Browns Pinselstrich sie vereint, ruft jedes dieser Bilder wieder andere Gespenster und andere Ideen wach – etwa den blind träumenden Schaum der Geschichte (Fragonard) oder die unbeholfene Anrufung der Zeit (Dalí und Foss); den unverblümten Machismo der Abstrakten (Baselitz und Auerbach) oder die Würde der tödlichen Sentimentalität (Sir Edwin Landseer). Und doch haben die Künstler, zu denen Brown immer wieder zurückkehrt, nicht wenig gemeinsam, nämlich: den Glauben an die Wahrhaftigkeit grosser Visionen und noch grösserer Gesten; das Interesse für die feinstoffliche Gliederung von Leben, Tod, Mythos und Klischee sowie für die Strukturen der physischen Welt, die diese aufrechterhalten.

Selbst jetzt, nachdem die Malerei so viel durchgemacht hat, wird Brown nicht müde zu wiederholen, dass es neue Arten der Pinselführung zu erfinden gilt und müde gewordene Bilder neu belebt werden müssen. Er ist ein Maler, dessen Thema – die Möglichkeiten der Farbe – seine grosse Liebe ist, eine Liebe, die er feiert, indem er gelegentlich auch auf ihre Schwächen verweist (und welche Liebe tut das nicht?). Über Rembrandt sagt er, zum Beispiel, dass an dieser «dicken porridgeartigen Malerei» etwas Liebenswertes sei,[9)] und zu Auerbach verhält er sich wie ein jüngerer Maler, der das expressionistische Credo – je mehr Farbe, desto mehr Gefühl – buchstäblich zu Tode reitet und platt walzt, ohne dabei den Respekt vor dem Original je zu verlieren. Nachahmung ist ja bekanntlich die aufrichtigste Form von Schmeichelei.

Es ist, offen gesagt, müssig, einen Sinn oder eine Einsicht (oder eine Mischung von beidem) zu erwarten. Bei jedem Gemälde – und offensichtlich gilt das nicht nur für die von Brown – geht es ein Stück weit um Erwartungshaltungen; darum, was man in einem Bild sehen will oder was der Künstler will, dass wir sehen (oft zwei ganz verschiedene Dinge); darum, was man schon gesehen hat und wie man dies verknüpft mit dem, was man jetzt vor sich hat. Das Zurückverfolgen der Gründe für eine bestimmte Reaktion sagt offensichtlich genauso viel über den Betrachter aus wie über den Maler. Ich habe schon beobachtet, wie Leute vor Glenn Browns Bildern erschreckt zurückwichen: Das hatten sie nicht erwartet. Es ist jedoch dumm, von einem Bild Logik zu erwarten. Künstler sind keine Buchhalter.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Rochelle Steiner, *Glenn Brown*, Serpentine Gallery, London 2004, S. 96.
2) Glenn Brown im Gespräch mit der Autorin, London, September 2005.
3) Alison Gingeras, «Guilty: the Work of Glenn Brown», in: Rochelle Steiner, op. cit., S. 16 (vgl. Anm. 1).
4) «Questionnaire: Glenn Brown», *Frieze*, Nr. 85 (September 2004), S. 132.
5) Rochelle Steiner, op. cit., S. 95 (vgl. Anm. 1).
6) Ebenda, S. 98.
7) Ebenda, S. 99.
8) Ebenda, S. 95.
9) Glenn Brown im Gespräch mit der Autorin, London, September 2005.

New Worlds for Old: THE FANTASTIC VOYAGE OF GLENN BROWN

TREVOR SMITH

Reading interviews with Glenn Brown, it is striking how much he talks about looking at paintings, not just about the paintings themselves, but the act of looking at paintings. He speaks of trompe l'œil, of the way the eye might travel over the surface of a painting, of the undecidability of color, or shifting perspectival conventions. He often draws on unfashionable or outmoded forms of representations, not just to confirm historical traces or semiotic trajectories that we already suspect are there but to challenge our sense of contemporaneity, to seek the essential strangeness at the heart of representation. In a recent interview, Brown describes his relationship to his forebears in this way: "I see their worlds from multiple or schizophrenic perspectives, through all their eyes. ...the scenes may have been relatively normal to Rembrandt or Fragonard but because of the passage of time and the difference in culture, to me they are fantastical."[1)]

For Brown, even the act of looking becomes a fantastic voyage: "When I saw Auerbach's thickly textured surface, it was pretty identical to the moon; it was a cratered and pitted surface over which the eye traveled, from one event to another. The morbidity of Auerbach and the moon's grey surface seemed similar subjects."[2)] Even if you know how much his subject matter has ranged—from the feverish inner space of Auerbach's expressionist brushstrokes to the hallucinatory outer space of Chris Foss' science fiction illustrations—Brown's assertion of morphological, let alone psychological similarities between pictorial modes remains surprising. Inner and outer space are treated as equivalents in the sense that they are both spaces the eye can see but through which only the mind can travel.

Even in his early transformations of thick gestures, from expressionist paintings into implacably smooth trompe l'œil surfaces, the moment Brown's paintings seem most clearly about appropriation and the relationship between painting and photography, they begin to suggest the psychological drama of looking. His work seems as much about getting lost in an

TREVOR SMITH is curator at New Museum of Contemporary Art, New York.

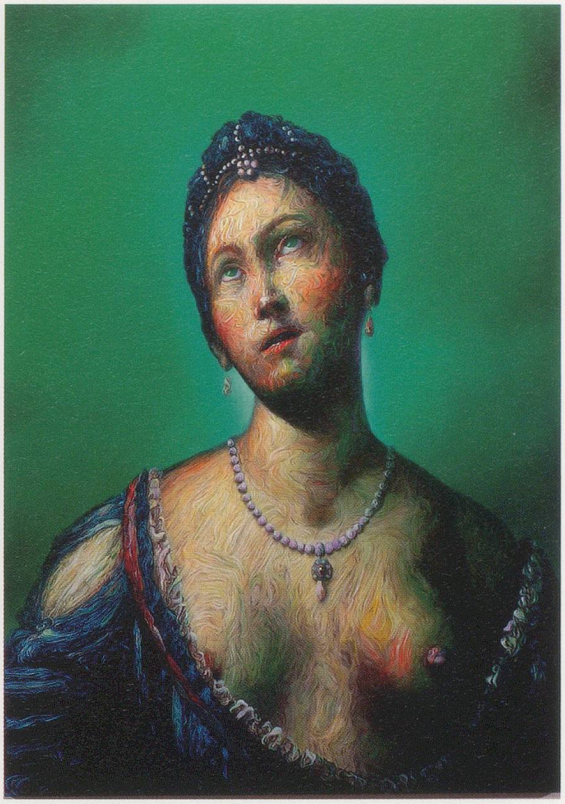
GLENN BROWN, INTERNATIONAL VELVET, oil on panel, 59 1/8 x 48" /
ALLES GLÜCK DIESER ERDE, Öl auf Holz, 150 x 122 cm.

act of reverie as about getting the physical details just right. When I think about LOVE NEVER DIES (1993), an early work that cites Karel Appel, its title strikes me as being entirely appropriate. How slowly and carefully must he have pursued Appel's fast, wet-into-wet brushstrokes to create such an extraordinarily plausible painting? Even though I have never seen the source, the extreme attention Brown has lavished on Appel borders on stalking.

While enlarged trompe l'œil brushstrokes remain at the center of the visual drama in Brown's portraits, they have, over time, become increasingly abstracted. In recent works, such as SEX (2003) or PORNOGRAPHY (2004), the brushstrokes form a linear schema that seems as much to do with drawing as with painting—similar, one might say, to the lacework in an El Greco portrait. In other works, such as INTERNATIONAL VELVET (2004), the image suggests as much the viscosity of an ice cream sundae as it does paint. Even as Brown enlarges and fetishizes the image of the brushstroke, his work appears as the antithesis of modernist deconstruction. Unlike Roy Lichtenstein or Gerhard Richter, it is impossible to intuit how the work is made; there is none of their insistence on making the means of mediation visible. It is not the ironic gesture of the enlarged brushstroke that gives Brown's work its emotive charge but the supreme effort it takes to achieve a perfectly mute surface. Put another way, Brown's embalmed and silent paintings play the classicists' Ingres to the modernists' Delacroix. For a century and a half, the most validated paintings were ones that made visible the means of their execution and that looked to the individual brushstroke as a guarantor of emotional authenticity. Brown's faith in trompe l'œil is like the Jesuits' turn to entertainment to win back the congregations after a century of protestant strictures.

His paintings based on science fiction illustrations also evoke the nineteenth century. Among the largest, most expansive paintings in his oeuvre, works such as BÖCKLIN'S TOMB (AFTER 'FLOATING CITIES' 1981 BY CHRIS FOSS), 1998, or DARK ANGEL (PAINTING FOR IAN CURTIS) AFTER CHRIS FOSS (2002) take on the scale and grandeur of history paintings, yet they also call to

GLENN BROWN, HUNKY DORY, 2005, oil on panel, 61 7/8 x 43 1/2" / ALLES BESTENS, Öl auf Holz, 157 x 110,5 cm. (PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)



GLENN BROWN, LED ZEPPELIN, 2005, oil on panel, 48 1/4 x 34" / Öl auf Holz, 122,5 x 86,5 cm. (PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

mind the nineteenth century's luminist landscapes that depicted with great exaggeration the "new" worlds of the far flung colonies of the British empire. Appropriately enough, such paintings often imagined the "new" world as a kind of Eden, where it would be possible to start fresh, just as science fiction illustrations might suggest the continuing desire for new possibilities—new worlds, in both cases, that might exist far beyond our earth-bound limitations.

Distinct to a painter making a portrait, or to Brown's own portraits of paintings, a science fiction illustrator produces images of a world that does not exist. They are pure projection. In turn, Brown approaches these paintings differently than we might expect. The hard linear details of liquid brushstrokes are replaced by evanescent tonal contrasts. The architectonic forms are as sketchy as the portraits are detailed. By shifting scale from dust jacket to history painting, Brown, once again, invites us on a journey from observation to reverie. These extraordinarily absorptive illustrations become vertiginous physical experiences.

The different genres of Brown's work—the details of expressionist paintings, the science fiction images, and the portraits—propose a range of congruent possibilities for reverie. However, his most literal, yet strange, works are the sculptures that he has produced since NEVER FOREVER (1995). These sculptures are made particularly perverse by the fact that they appear to be everything that the paintings are not. Seemingly built up out of thick heavy brushstrokes of pure color, sometimes laid on, wet into wet, they are the polar opposite of his paintings' mute, implacable surfaces that reveal no clues as to how the paint has been laid down.

Recently, Brown spoke of "reaching inside painting to make the sculpture,"[3)] and from one angle, his sculpture ALAS DIES LAUGHING (2004) seems a close sculptural partner to his painting of 2003 titled DIRTY. Another example of this is the sculpture THREE WISE VIRGINS (2004) set against the paintings SEX (2004) and THE OSMOND FAMILY (2004)—the pairing isn't exact, but the chroma of SEX and structure of THE OSMOND FAMILY suggests that a rather complex mimetic negotiation is taking place.

Like his sci-fi landscapes, Brown's sculptures might also be understood as a kind of fiction proceeding directly from modernism's modest proposal that media has primacy over representation. What if a portrait painting were literally a portrait of paint? In this light, Brown's

GLENN BROWN, PORNOGRAPHY, 2005, oil on panel, 34 3/8 x 44 1/4" / Öl auf Holz, 87 x 112,5 cm. (PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

sculptures absurdly invert Willem de Kooning's dictum about flesh being the reason oil paint was invented, or become a sly parody of Lucien Freud's description of his portraits as paint made flesh. We, of course, know what the front of such an object looks like, but as we move around it we shift from observation to imaginative projection. Is the frontal view predictive of the rest of the object or is there a radical disjunction? The answer offered up by THREE WISE VIRGINS is Brown's comic repetition of contrapposto. The shape of the sculpture torques as you circumnavigate past three different faces, each with a cherry-red clown nose. ALAS DIES LAUGHING, on the other hand, offers a more sober almost classical viewing experience: Its form is reminiscent of a Brancusi reclining head sitting on a cubic base of raw wood, but only if Brancusi's smooth, streamlined marble were to be replaced by churning expressionist impasto. As you move around the sculpture, its chroma begins to shift, creating an illusion of light and shadow. In using a lunar metaphor to describe the surface of an Auerbach painting, Brown's sculptural creation might be akin to imagining the dark side of the moon, or other places that could only ever be imagined.

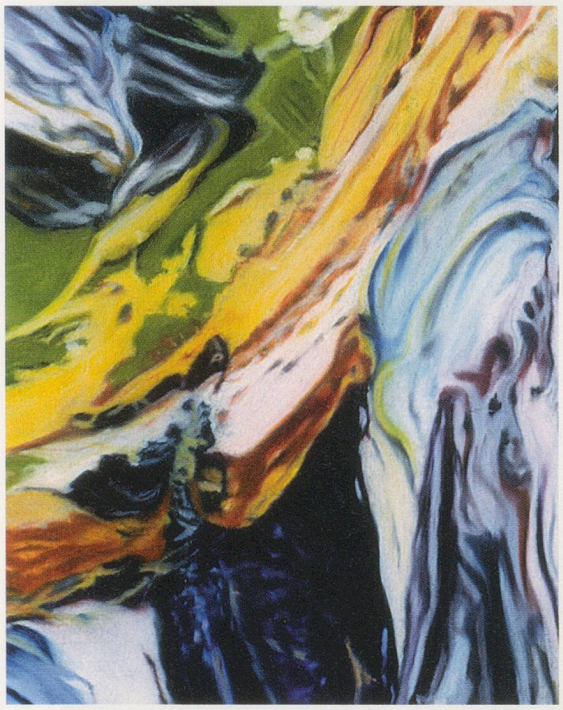
Brown initially came into public consciousness as an appropriationist, but over time the fantastic voyage his work embarks upon, from observation to imagination and increasingly to reverie, has revealed the complex, nuanced negotiations at the heart of his work. If we take at face value his observation that his lunar and painterly subjects are "morbid," then Brown's work can be seen to suggest both embalming and revivification. It is his virtuoso formal manipulation that makes us want to excavate his sources anew, while putting to rest the historical style that lies beneath their mute surfaces.

1) Rochelle Steiner, "Interview with Glenn Brown," *Glenn Brown* (London: Serpentine Gallery, 2004), p. 96.
2) Stephen Hepworth, Glenn Brown "Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me," *Glenn Brown Vol. 1*, Domaine de Kerguéhennec, 2000, p. 65.
3) Rochelle Steiner, op. cit., p. 99.

GLENN BROWN, KILL YOURSELF, 2002, oil on panel, 32 2/8 x 27" / BRING DICH UM, Öl auf Holz, 82 x 68,5 cm.

Neue Welten im Tausch gegen alte. DIE PHANTASTISCHE REISE DES GLENN BROWN

TREVOR SMITH



GLENN BROWN, LOVE NEVER DIES, detail, 1993, oil on canvas, 27 1/2 x 19 2/8"/ LIEBE STIRBT NIE, Öl auf Leinwand, 70 x 49 cm.

Liest man Interviews mit Glenn Brown, so fällt auf, wie oft er über das Betrachten von Bildern spricht, und zwar nicht einfach über die Bilder selbst, sondern über den Akt des Betrachtens. Er spricht von *Trompe-l'Œuil,* von der Art, wie der Blick über die Oberfläche eines Bildes gleiten kann, von der Unentscheidbarkeit der Farbe oder den wechselnden Konventionen der perspektivischen Darstellung. Oft geht er von unmodernen oder überholten Darstellungsformen aus, wenn er historische Spuren oder semiotische Entwicklungen, die wir darin bereits vermutet haben, nicht nur «liest» (und uns damit bestätigt), sondern unser zeitgenössisches Selbstverständnis dazu bringt, das essenziell Befremdende des Darstellungsvorgangs an sich aufzuspüren. In einem neueren Interview beschreibt Brown sein Verhältnis zu seinen Vorläufern wie folgt: «Ich sehe ihre Welten aus vielerlei oder schizophrenen Blickwinkeln, durch ihrer aller Augen… die Szenen mögen für einen Rembrandt oder Fragonard relativ normal gewesen sein, aber wegen der inzwischen verstrichenen Zeit und den kulturellen Unterschieden erscheinen sie mir phantastisch.»[1)]

Selbst der Akt des Schauens wird bei Brown zur phantastischen Reise: «Als ich Auerbachs dichten, strukturierten Farbauftrag sah, war das fast wie die Mondoberfläche;

TREVOR SMITH ist Kurator am New Museum of Contemporary Art, New York.

GLENN BROWN, LOVE NEVER DIES, 1993, oil on canvas, 27 1/2 x 19 2/8"/ LIEBE STIRBT NIE, Öl auf Leinwand, 70 x 49 cm.

GLENN BROWN, SPECIAL NEEDS, 2002, oil on panel, 40 3/4 x 33 1/2" / BESONDERE BEDÜRFNISSE, Öl auf Holz, 103,5 x 85 cm.

es war eine von Kratern übersäte, gefurchte Oberfläche, über die das Auge wanderte, von einem Ereignis zum nächsten. Das Morbide bei Auerbach und die graue Oberfläche des Mondes waren für mich vergleichbare Motive.»[2] Selbst wenn man um die extreme Spannweite und Vielfalt seiner Themen weiss – vom fiebrigen Innenraum von Auerbachs expressionistischen Pinselstrichen bis zum halluzinogenen Aussenraum der Sciencefictionillustrationen eines Chris Foss –, ist Browns Verweis auf morphologische, geschweige denn psychologische Ähnlichkeiten zwischen diesen malerischen Extremen doch einigermassen verblüffend. Innen- und Aussenraum werden hier insofern als äquivalent behandelt, als es sich beide Male um Räume handelt, welche das Auge zwar sehen, die man jedoch nur im Geist betreten kann.

Selbst in seinen frühen Verwandlungen starker Gesten – vom expressionistischen Bild zur unerbittlich glatten *Trompe-l'Œuil*-Oberfläche – bringen Browns Bilder genau in dem Moment das psychologische Drama des Betrachtens ins Spiel, in dem sie in Sachen Appropriation und Beziehung zwischen Malerei und Photographie sehr klar Stellung zu beziehen scheinen. In seiner Kunst scheint es gleichermassen um den Selbstverlust im träumerischen Akt zu gehen wie um das Bemühen, alle physischen Details auf die Reihe zu kriegen. Wenn ich über LOVE NEVER DIES (Liebe stirbt nie, 1993) nachdenke, eine frühe Arbeit, die Karel Appel zitiert, so scheint mir der Titel absolut treffend. Obwohl ich das ursprüngliche Bild von Appel nie gesehen habe, hat die extreme Aufmerksamkeit, die Brown auf Appel verschwendet hat, etwas fast Belästigendes und macht mir Appels Existenz geradezu unangenehm bewusst. Wie langsam und sorgfältig muss der Künstler Appels schnelle Nass-in-nass-Pinselstriche nachvollzogen haben, um ein so aussergewöhnlich überzeugendes Bild zu schaffen?

Obwohl bei Browns Porträts die in *Trompe-l'Œuil*-Manier vergrösserten Pinselspuren noch immer im Zentrum des visuellen Schauspiels stehen, sind sie im Lauf der Zeit zunehmend abstrakter geworden. In neueren Arbeiten, wie SEX (2003) oder PORNOGRAPHY (2004), bilden die Pinselstriche ein lineares Schema, das ebenso zeichnerische wie malerische Züge aufweist – ähnlich wie, sagen wir, die Spitzen in einem Porträt von El Greco. In anderen Arbeiten, etwa bei INTERNATIONAL VELVET (Alles Glück dieser Erde, 2004)[3], wirkt das Bild viskos wie ein mit zähflüssiger Sauce überzogener Eisbecher. Selbst wo Brown das Bild des Pinselstrichs vergrössert und zum Fetisch erhebt, wirkt seine Arbeit wie eine Antithese zur modernen Dekonstruktion. Anders als bei Roy Lichtenstein oder Gerhard Richter, ist es unmöglich, intuitiv zu erschliessen, wie das Bild entstanden ist; da gibt es kein vergleichbares Bemühen um Transparenz der Vermittlungstechnik. Es ist auch nicht die ironische Geste des vergrösserten Pinselstrichs, die seinem Werk die emotionale Kraft verleiht, sondern die Höchstleistung, die er erbringen muss, damit die Oberfläche vollkommen verstummt. Anders formuliert, Browns mumifizierte, stumme Bilder halten dem Delacroix der Modernisten den Ingres der Klassizisten entgegen. Eineinhalb Jahrhunderte lang wurden jene Bilder am höchsten geschätzt, welche die Methoden ihrer Ausführung sichtbar machten und den individuellen Pinselstrich als Garant eines authentischen emotionalen Ausdrucks pflegten. Wenn Brown aufs *Trompe-l'Œuil* setzt, so gleicht das der Zufluchtnahme der Jesuiten zur Unterhaltung, um die Glaubensgemeinschaften nach einem Jahrhundert protestantischer Schelte wieder für sich einzunehmen.

Auch Browns auf Sciencefictionillustrationen beruhende Gemälde erinnern ans neunzehnte Jahrhundert. Unter den grössten, ausladendsten Bildern seines Œuvres haben, zum Beispiel, BÖCKLIN'S TOMB (AFTER «FLOATING CITIES» BY CHRIS FOSS, 1981) – Böcklins Grab

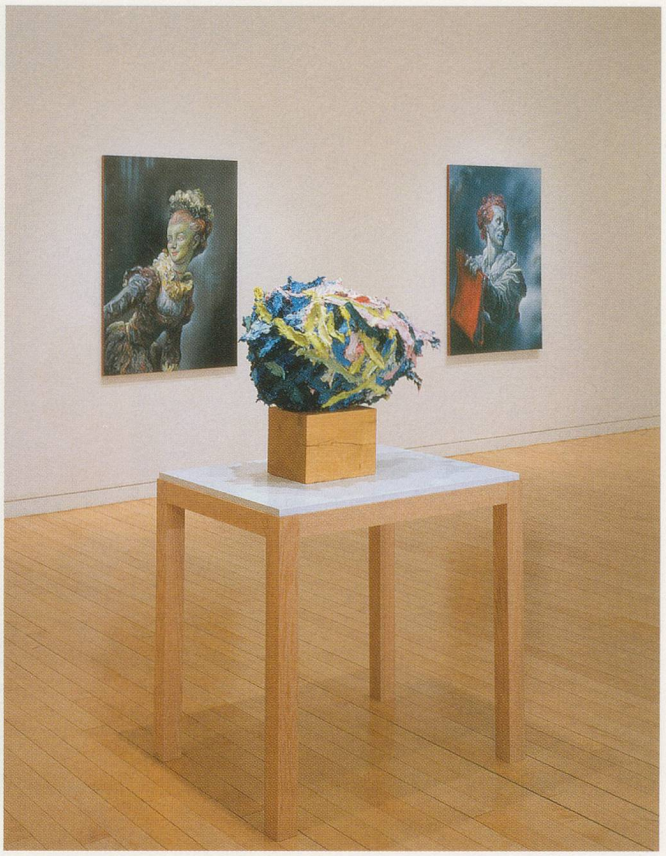
(nach «Schwebende Städte» von Chris Foss, 1981 (1998) – oder DARK ANGEL (PAINTING FOR IAN CURTIS) AFTER CHRIS FOSS – Dunkler Engel (Gemälde für Ian Curtis) nach Chris Foss (2002) – sowohl die Ausmasse wie den grandiosen Gestus der Historienmalerei, erinnern aber gleichzeitig an das raffinierte Licht jener Landschaftsbilder, die im neunzehnten Jahrhundert mit grandioser Übertreibung die «neuen» Welten der weit verstreuten Kolonien des Britischen Weltreiches schilderten. Naturgemäss führten diese Bilder die «neue» Welt gern als eine Art Garten Eden vor, wo es möglich wäre, noch einmal von vorne anzufangen, genauso wie auch unsere Sciencefictionillustrationen für die anhaltende Sehnsucht nach neuen Möglichkeiten stehen dürften: In beiden Fällen sind es neue Welten, die vielleicht jenseits der uns gesetzten irdischen Grenzen existieren.

Anders als ein Porträtmaler oder als Brown in seinen Gemäldeporträts, entwirft ein Sciencefictionillustrator Bilder von einer Welt, die es nicht gibt – es handelt sich um reine Projektion. Brown wiederum geht mit diesen SF-Bildern anders um, als wir erwarten würden. Die harten linearen Details der fliessenden Pinselbewegungen werden durch verschwindend kleine tonale Kontraste ersetzt. Die architektonischen Formen sind ebenso skizzenhaft wie die Porträts detailliert. Indem er von der Grösse eines Buchumschlags zu der eines Historiengemäldes übergeht, fordert Brown uns gleich nochmals zu einer Reise auf: vom Beobachten zum Träumen. Diese aussergewöhnlich absorbierenden Illustrationen werden zum Schwindel erregenden körperlichen Erlebnis.

Die verschiedenen Genres in Browns Werk – die Einzelheiten der expressionistischen Bilder, die Sciencefictionbilder, die Porträts – bieten entsprechende Gelegenheiten zum Träumen. Seine naturgetreuesten – deshalb nicht weniger befremdenden – Arbeiten sind aber die Skulpturen, die er seit THE SOUND OF MUSIC (Der Klang der Musik, 1997) geschaffen hat. Sie wirken dadurch besonders pervers, dass sie alles zu sein scheinen, was die Bilder nicht sind. Scheinbar aus dichten, schweren Pinselstrichen aus purer Farbe aufgebaut, manchmal übereinander, nass in nass, sind sie der bare Gegensatz zur stummen, unerbittlichen Oberfläche seiner Gemälde, die keinerlei Hinweis darauf enthalten, wie die Farbe aufgetragen wurde.

Jüngst sprach Brown davon, beim Schaffen einer Skulptur auf die Malerei zurückzugreifen[4)]; aus einem bestimmten Blickwinkel erscheint die Skulptur ALAS DIES LAUGHING (Oh weh stirbt lachend, 2004) denn auch als enge plastische Verwandte des Bildes DIRTY (Schmutzig, 2003). Ein weiteres Beispiel für diesen Sachverhalt ist die Skulptur THREE WISE VIRGINS (Drei kluge Jungfrauen, 2004) in Bezug auf die Bilder SEX (2004) und THE OSMOND FAMILY (2004): Die Zuordnung ist nicht eindeutig, aber die Farbintensität von SEX und die Struktur des OSMOND FAMILY-Bildes lassen eine ziemlich komplexe mimetische Beziehung zu THE THREE WISE VIRGINS vermuten.

Wie die Sciencefictionlandschaften kann man auch Browns Skulpturen als eine Art Fiktion betrachten, die direkt bei der Behauptung der Moderne anknüpft, dass das Medium wichtiger sei als das Dargestellte. Wie, wenn ein gemaltes Porträt tatsächlich ein Porträt der Farbe wäre? In diesem Licht besehen verkehren Browns Skulpturen Willem de Koonings Aussage, dass das Fleisch der Grund für die Erfindung der Ölfarbe sei, auf absurde Weise ins Gegenteil, oder sie werden zur listigen Parodie auf Lucien Freuds Beschreibung seiner Gemälde als Fleisch gewordene Farbe. Wir wissen natürlich, wie die Vorderseite eines solchen Objektes aussieht, doch wenn wir uns darum herum bewegen, wechseln wir von der Beobachtung zur lediglich in unserer Phantasie existierenden Projektion. Ist die Frontalansicht ein Blick voraus auf das ganze Objekt, oder gibt es da einen radikalen Bruch? Die Antwort, die THE



GLENN BROWN, exhibition view Gagosian Gallery, London, 2004, from left to right FILTH, ALAS DIES LAUGHING, AMERICA/ Installationsansicht, von links nach rechts, SCHMUTZ, OH WEH STIRBT LACHEND, AMERIKA. (PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)

THREE WISE VIRGINS liefert, liegt in Browns launiger Wiederholung des Kontraposts. Die Gestalt der Skulptur verdreht sich, während man an drei verschiedenen Gesichtern vorübergeht, jedes mit einer kirschroten Clownnase. Dagegen hält ALAS DIES LAUGHING eine vergleichsweise nüchterne, fast klassische Seherfahrung bereit: Die Form erinnert an einen liegenden Kopf von Brancusi auf einem kubischen Sockel aus rohem Holz, aber nur, wenn man sich Brancusis glatt polierten, stromlinienförmigen Marmor als aufgewühltes expressionistisches Impasto denkt. Bewegt man sich um die Skulptur herum, ändert sich die Farbwirkung und es entsteht der Eindruck von Licht und Schatten. Da Brown bei der Beschreibung eines Bildes von Auerbach zur Mondmetaphorik greift, liesse sich der Prozess bei der Entstehung seiner Skulpturen vielleicht auch mit einer Imagination der dunklen Seite des Mondes vergleichen oder mit der Imagination anderer Orte, die man nur in der Vorstellung sehen kann.

Zunächst war Brown nur als Appropriationskünstler bekannt, doch im Lauf der Zeit hat die phantastische Reise, die er mit seiner Arbeit angetreten hat – von der Beobachtung zur Imagination und zum Tagtraum – feiner abgestufte historische Dimensionen angenommen. Nimmt man die Bemerkung des Künstlers, dass seine lunaren und malerischen Sujets «morbid» seien, ernst, so könnte man sagen, dass sein Werk sowohl mumifizierende wie wiederbelebende Aspekte hat. Es ist Browns virtuose Beherrschung des Formalen, die uns veranlasst, seine Quellen erneut ausgraben zu wollen, aber gleichzeitig den historischen Stil, der unter den stummen Oberflächen schläft, ein für alle Mal zu begraben.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Rochelle Steiner, «Interview with Glenn Brown», in: *Glenn Brown,* Serpentine Gallery, London 2004, S. 96.
2) Stephen Hepworth und Glenn Brown, «Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me», Interview in: *Glenn Brown. Vol. 1,* Ausstellungskatalog, Centre d'art contemporain du Domaine de Kerguéhennec, Bignan 2000, S. 65.
3) *International Velvet* (1978): Film von Bryan Forbes (nach einem Buch von Enid Bagnold) u.a. mit Tatum O'Neal, Christopher Plummer und Anthony Hopkins. Es geht um ein Waisenkind und seine Springreiterkarriere.
4) Rochelle Steiner, op. cit., S. 99.

GLENN BROWN, EXERCISE ONE (FOR IAN CURTIS), 1995, copied from a Chris Foss illustration "Asteroid Hunters" 1979, oil on canvas mounted on board, 19 3/4 x 27 1/2" / ÜBUNG EINS (FÜR IAN CURTIS), Öl auf Leinwand auf Holz, 50 x 70 cm.

JÖRG HEISER

Herr und Knecht

Werde ich – so fragt sich all jene Malerei, die trotz reger Nachfrage noch einen Funken von produktiv neurotischem Selbstzweifel hat – w i r k l i c h gebraucht? Aus pragmatischen Gründen, und um mich und andere nicht zu langweilen, gehe ich hier für einmal davon aus, dass Malerei dieses Legitimationsproblem nicht hat (sie hat es natürlich schon). Der Punkt ist nämlich, sie hat dann trotzdem immer noch ein besonders interessantes Problem: In welchem Zusammenhang stehen die Handlungen und Entscheidungen, die ein Gemälde bestimmen, zu Handlungen und Entscheidungen, die Menschen als körperliche und soziale Wesen treffen? Mir geht es nicht um ein lineares Abgleichen von Maler-Psychologie und malerischem Gestus. Denn wie schon Jan Verwoert in einem Text zur Arbeit der Malerin Tomma Abts festgestellt hat, kann die Frage nach dem Entscheidungsprozess in der Malerei weder mit dem Verweis auf rationale Intention noch irrationale Intuition des Malers befriedigend beantwortet werden: Denn bei beiden Varianten wird eine falsche Kongruenz zwischen Ausgangspunkt, Entstehung und Ergebnis von Bildern suggeriert. Malerei produziere vielmehr,

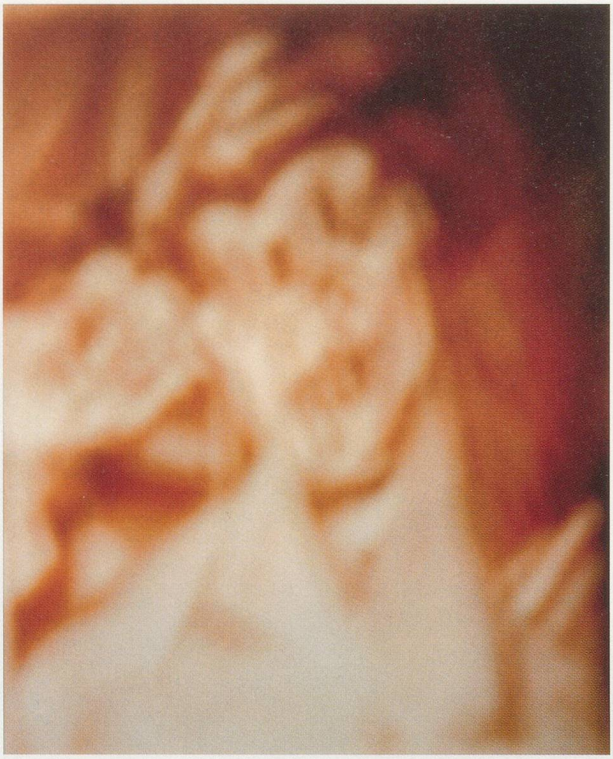
JÖRG HEISER ist Redaktor der Kunstzeitschrift *Frieze* und lebt in Berlin.

GLENN BROWN, THE REVOLUTIONARY CORPS OF TEENAGE JESUS, 2005, oil on panel, 57 2/8 x 38 1/8", DAS PHANTASTISCHE KORPS DES JÜNGLING JESU / Öl auf Holz, 145,5 x 97 cm. (PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

so Verwoert, «aufgrund ihrer irreduziblen inneren Differenziertheit eine eigene Form der Rationalität».[1] Etwas Aussersubjektives tritt also hinzu: etwas, was zum einen systemimmanent, der Eigengesetzlichkeit des malerischen Prozesses geschuldet ist – und zum anderen aber auch allem, was nicht Malerei ist, ihrem Kontext.

Die einsamen Entscheidungen der Malerei kann man als *habituell analog* zu Entscheidungen in der sozialen Welt lesen: in diesem Sinne also gerade nicht als einsam. Ist nicht die Art und Weise, in der die Bildentstehung verläuft, auch eine Art von Internalisierung oder Sublimierung der Art und Weise, wie soziale Beziehungen verlaufen? Malerische Handlungen als rituelle Mimese möglicher sozialer Handlungen? Systematisches, konsequentes, selbstsicheres, zuweilen gar starrsinniges Weiterführen; oder aber taktisch lavierendes Abwandeln, Überarbeiten, Vertuschen von Handlungen, die man einmal ausgeführt, Entscheidungen, die man einmal getroffen hat. Die Leinwand als synkretistisch aufgeladener Raum, als zweidimensionale Voodoopuppe der sozialen Beziehungen, die zugleich aber auch diese Stellvertreterfunktion gerade wieder zurückweist und – so wie das Künstlerindividuum auch – auf Eigensinnigkeit beharrt.

In Glenn Browns Pantheon der Maler, auf die er sich bezieht, sind die beiden Enden eines Spektrums von möglichen Verhältnissen zwischen malerischer und sozialer Handlung weit aufgespannt. Das eine Ende ist sehr klar definiert von Gerhard Richter, der für Browns Herangehensweise eine grosse Rolle



GLENN BROWN, PARANOIC-CRITICAL METHOD II, 1999, C-print in painted wood frame, 31 x 26" / PARANOID KRITISCHE METHODE II, C-Print in bemaltem Holzrahmen, 78,5 x 66 cm. (PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

spielt, meines Wissen aber nie direkt als Bildvorlage herangezogen wurde; das andere Ende von Frank Auerbach, dessen Arbeitsweise der Browns diametral entgegengesetzt ist, der aber um so ausgiebiger als Vorlage diente. Und zwischen diesen Polen oszilliert in der Bilderwelt Browns eine schillernde Palette von überdrehten Surrealismen und unterlaufenen Expres-sionismen.

Mit den nach Photovorlagen erstellten Bildern hat Richter eine «manuell-maschinelle» Arbeitsweise entwickelt, die – ist einmal die Entscheidung des Bildmotivs und dessen Farblichkeit avisiert – eine launisch oder skeptische Beeinflussung des Malprozesses zumindest stark kontrolliert, wenn nicht ganz ausschliesst. Das Krisenhafte des malerischen Prozesses ist «geregelt» zwischen anfänglicher Motivwahl und abschliessender «Vermalung» durch Verwischtechniken. Dazwischen gibt es keine Manierismen, keine Launen, nur stoisches Realisieren. Es gibt vielleicht Zweifel, aber keine impulsiven Handlungen, die daraus hervor ins Bild eingingen. Auffällig ist nun, dass Richter bei einer Gruppe seiner rein abstrakten Kompositionen ebenfalls, so weit es geht, die Bildentstehung einer besonders zugespitzt manuell-maschinellen Arbeitsweise überlässt, konkret: Er führt einen einzigen grossen lattenförmigen Spatel in einem einzigen Durchgang über den Bildträger. Sowohl Verwisch- als auch Spateltechnik verhalten sich analog nicht zu «biomorpher» Bewegung, sondern zu industriell-technischer: zur Unschärfe einer photographischen Aufzeichnung einerseits und zur Farbverteilung beim Siebdruck andererseits. Den Abschluss bilden also für den menschlichen Körper eher untypische Mikrobewegungen (das Verwedeln mit weicher Bürste) oder Makrobewegungen (der grosse Spatel). Selbst bei den abstrakten Kompositionen, etwa den «Vermalungen» der 70er, bei denen Richter offensichtlich und geradezu rhetorisch ausgestellt auf gestische Prozessualität abzielt, ist der Punkt gerade, dass das Gestische in Entropie übergeht, eine gekonnt herbeigeführte Versumpfung des Bildgrunds in Farbe und Verteilung, so, als wäre das Gestische selbst ein roboterhafter Selbstläufer ins Leere.

Auf den ersten Blick könnte man nun meinen, dass Richter gerade «Entscheidung» selbst skeptizistisch zurückweist, ist der malerische Prozess einmal in Gang gesetzt. Nicht zuletzt deshalb wird sein Name auch immer wieder mit Konzeptualität in Verbindung gebracht. Tatsächlich ist es ja auch so, dass er den Akzent der künstlerischen Entscheidung auf eine strukturelle Ebene der Organisation eines inventarischen Bildersystems – Stichwort *Atlas* – oder aber auf ein systematisch durchgespieltes Inventar malerischer Abstraktionstechniken verschiebt: ohne jedoch, und das ist in diesem Zusammenhang entscheidend, auf die manuelle Realisierung der Bilder zu verzichten (mit einer Ausnahme: Bei der Realisierung der *Farbskalen* der frühen 70er waren teilweise Assistenten involviert). In diesem Sinne also gerade nicht Konzeptualität. Warum liess er seine Gemälde nie je – so wie John Baldessari oder Martin Kippenberger – von gut geschulten Gebrauchsmalern aus-

führen? Gängige Antworten: weil er eine spezifische handwerkliche Technik einsetzt, die nur er selbst wirklich in Vollendung beherrscht; weil er eine spezifische affektive Aufladung in das Bildmotiv investiert, die eine sozusagen rituelle Einfühlung im Malakt selbst bedingt. Beides natürlich nicht falsch, aber doch auch einen zentralen Punkt verfehlend: eben den der Entscheidung und der Handlungen, die sie bedingt. Der Maler installiert ein Spiel, in dem er sich Aufgaben stellt, bei denen der Punkt ja gerade ist, dass er sich deren Ausführung unterwirft, und zwar in voller Konsequenz.

Richters Heureka Mitte der 60er, dass eine banale Photographie aus der Wirklichkeit zu einem Gemälde führen kann, zielt ja darauf, eine radikale Freiheit der Entscheidung für oder gegen mögliche Bildmotive eintreten zu lassen: Hirsche, Flugzeuge, Könige, Sekretärinnen. Diese radikale Freiheit macht aber nur Sinn, wenn sie zugleich eine radikale Unterwerfung seiner selbst als Ausführendem bedingt. Er ist sein eigener Herr in der Entscheidung für Motiv und Ausschnitt, aber auch sein eigener Knecht in deren Handlungsfolge, der Übertragung auf Leinwand. Gesellschaftliche Machtverhältnisse werden ins Verhältnis des Malers zu sich selbst verlagert.

Bei Frank Auerbach und der Arbeitsweise, die er ähnlich unbeirrbar wie Richter über ein halbes Jahrhundert beibehalten hat, ist es ganz anders mit dem Verhältnis von Herr und Knecht und der Frage der Entscheidung, die damit verbunden ist. Seine charakteristische Konzentration auf lebend zum Porträt Sitzende erinnert an das Verhältnis von Analytiker und Analysand: Einmal wöchentlich zur festen Stunde wird die Geschichte, die der Patient erzählt, neu überschrieben (übermalt). Wo bei Richter die Krise strukturell kontrolliert wird, wird sie bei Auerbach emphatisch entfesselt: Und im Verlauf der Entstehung eines Bildes befindet sich die Frage, wer im Verhältnis von Maler und Modell Herr und Knecht ist, in einer prekären Spannung – psychoanalytisch ausgedrückt – zwischen Übertragung und Gegenübertragung. Und wie beim Verhältnis von Analysand und Analytiker, muss das auch etwas mit einer Art von – nicht unbedingt, aber möglicherweise – sexueller Anziehung zu tun haben. Darin liegt ein Problem: Denn mit Auerbachs charakteristisch pastosem Farbauftrag wird unweigerlich eine direkte Parallele zwischen der Tiefe der Farbschicht und der Tiefe sensueller Berührtheit suggeriert.

Es ist deshalb nicht nur ironisch zu verstehen, dass Glenn Brown mehrfach die eigene Arbeitsweise – besonders im Hinblick auf die Porträts – als «voyeuristisch» bezeichnet hat. Der Voyeur ist derjenige, der in die Handlung strikt nicht eingreift. Die Tiefe seiner «sensuellen Berührtheit» ist jedoch, als imaginative Handlung, im unendlichen imaginativen Raum angesiedelt. Zum einen bezieht sich das darauf, dass Brown grundsätzlich nur nach reproduzierter malerischer Vorlage arbeitet (bei Richter kommt dies selten vor: etwa, wenn er eigene abstrakte Kompositionen im Ausschnitt malerisch wiederholt; oder Tizians VERKÜNDIGUNG kopiert und «vermalt»). Zum anderen bezieht es sich aber auch auf den Malakt selbst: Es sind bei Glenn Brown, ähnlich wie bei Richters Arbeiten nach Photovorlage, mikromotorische Bewegungen (lasurhaft ebenmässige Ausführung mit feinstem Pinsel), die im Vordergrund stehen, «körperlose» Bewegungen in dem Sinne, dass sie ähnlich wie beim Schreiben alles jenseits der Hand in Ruhe zwingen (da ist selbst der erregte Voyeur aktiver).

Brown hat also mit Richter gemeinsam – auch wenn ein Bild im Verlauf seines Entstehens noch Verwandlungen durchlaufen mag –, dass er den Akzent der Entscheidung an den Anfang stellt: welche Vorlage in welchem Ausschnitt in welchem Grössenverhältnis (wobei ihn von Richter unterscheidet, dass er nicht selten mehrere Vorlagen kombiniert und damit näher ist an der «schmutzigen», aus Sicht eines Richters sicher vulgär manipulativen Arbeitsweise Salvador Dalís). Wie Richter ist er sein eigener Herr in der Entscheidung für Motiv, Ausschnitt und Dimension, aber auch sein eigener Knecht in deren Handlungsfolge, ihrer Übertragung auf Leinwand. Er muss gewissermassen unweigerlich die Folgen seiner Entscheidung tragen, sie abwägen und zu steuern versuchen. Frank Auerbach bot Brown das Heureka eines befreienden Auswegs aus dem *Endgame*, das diese Arbeitsweise zu bedeuten schien: den freien Farbauftrag im Malen nach lebender Vorlage und die vibrierende Sensualität, für die dies zu stehen scheint, selbst mimetisch ihrer Körperlichkeit

entkleiden. Ins Zweidimensionale zwingen wie in Edwin A. Abbotts FLATLAND (1884).

Doch diese «Verflachung» ist nicht einfach nur ironisch. Sie ist eine Aussage über Körperlichkeit selbst und das Verhältnis zur Welt. Um es mit einer Aussage Robert Storrs über Richter, die auch auf Brown zunächst zutrifft, zu beschreiben: Richter «entledigte sich des Körpers als Agens der Psyche oder der Seele».[2] Doch hier ist zugleich der Punkt, an dem sich Brown grundsätzlich von Richter unterscheidet: Wo bei diesem die Entkörperlichung über die Jahrzehnte zunehmend darauf zielt, eine Art von säkularer – und zuweilen durchaus religiöser – Erhabenheit zu erreichen, die zwischen Grausamkeit und Gnade schwankt, ist bei Glenn Brown das «Gift» der körperlichen Verunreinigung, des voyeuristisch Vulgären zugegen, kurz gesagt: das Peinliche. Richter hat selbst da, wo er rhetorisch Zweifel und Scheitern als Teil seiner Arbeit zulässt, sie seit den Tagen mit Sigmar Polke doch mehr und mehr aus den bildnerischen Ergebnissen selbst verbannt (das erklärt vielleicht auch die im gleichen Masse gestiegene Humorlosigkeit seiner Bilderwelt). «Zu einem gewissen Grad ist jedes Bild ein kontrolliertes Scheitern»,[3] hat Brown einmal gesagt und damit den Pfad gelegt zum Verständnis der Funktion von Peinlichkeit in seinem Werk. Peinlichkeit ist ja in der Regel nichts anderes als schief gegangene Erhabenheit. Der platt gewalzte Auerbach ist dafür die beinahe banale Chiffre.

Handlung und Entscheidung erscheint in den Bildern Browns als sprunghaftes Pendeln zwischen dem absurd übersteigerten Pathos des ultimativen einsamen Akts, des Selbstmords, und der ernüchternd realistischen Peinlichkeit der erotischen Handlung, etwa eines missglückten Annäherungsversuchs. Ich möchte das abschliessend an zwei dafür beispielhaften Arbeiten erläutern: einem Bild aus der Serie, die allesamt nach Vorlagen des Sciencefictionmalers Chris Foss entstanden und Ian Curtis gewidmet sind, EXERCISE ONE (FOR IAN CURTIS) AFTER CHRIS FOSS – Übung Eins (für Ian Curtis) nach Chris Foss (1995); und einer seiner Ölfarbe-Skulpturen, THREE WISE VIRGINS (Drei kluge Jungfrauen, 2004). Ian Curtis, legendärer Sänger der nihilistisch-romantischen Punkband Joy Division, erhängte sich und seine Katze vor fünfundzwanzig Jahren. Curtis' Tanzstil auf der Bühne erinnerte an Epilepsie, eine Krankheit, die ihm tatsächlich auch ein Jahr vor seinem Tod ärztlich attestiert wurde. Er habe sich «von der Welt abgelöst»,[4] um diese Bilder zu malen, beschreibt Brown das damit verbundene Gefühl langer, später Stunden im Atelier. Im Bild des schwebenden Felsen schwingt die absurde, hoffnunglos traurige Lächerlichkeit des Akts des Selbstmords mit – um die Curtis selbst wusste (er soll in der Nacht seiner Tat «The Idiot» von Iggy Pop gehört haben). EXERCISE ONE ist vielleicht der eindrücklichste Verweis darauf, denn hier ist der poppige Surrealismus von Raumstations-Fragmenten, der andere Bilder der Serie dominiert, komplett herausgenommen: ein vereister Fels, der aussieht, als habe eine monströse Kraft das Matterhorn ins All geschleudert, ist im Orbit eines grossen kalten Planeten gefangen.

THE WISE VIRGINS ist als Objekt aus Ölfarbe – klumpenhaft polymorph anwesend im *White Cube* – gegenüber den imaginativen Bildräumen die schiere Ernüchterung herunterziehender Schwerkraft, die Skulptur, die spätestens seit den Tagen Baudelaires immer wieder Spott eingebrockt hat. Der Titel verweist auf die drei weisen Jungfrauen, die in jener im Mittelalter so beliebten biblischen Parabel im Gegensatz zu ihren dummen Kolleginnen Reserveöl für ihre Lampen zur Hochzeitsfeier mitgebracht haben, um nicht die Ehre der nächtlichen Begegnung mit dem Bräutigam zu verpassen. Es geht also um weise Voraussicht, um Handlungen, die mittels Öl die Kontrolle zukünftiger Ereignisse erlauben. Doch bei Brown sind die drei weisen Jungfrauen selbst die dummen: Drei rote Bälle ragen wie Clownnasen aus dem Wust ungeordneter, nicht gerade jungfräulich wirkender Körperlichkeit. Planbarkeit – sei es die Verwaltung des Sozialen oder die Kontrolle des künstlerischen Prozesses – wird Slapstick: Das Entgleiten von Anmut wird zum letzten grossen Akt.

1) Jan Verwoert, «Emergenz. Über die Malerei von Tomma Abts», in: *Tomma Abts*, Galerie Buchholz und greengrassi, Köln und London 2004, S. 3.
2) Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, The Museum of Modern Art, New York 2003, S. 110.
3) *Glenn Brown*, Interview in Katalog, Queen's Hall Arts Centre, Hexam und Karsten Schubert, London 1996, S. 6.
4) ebenda, S. 7.

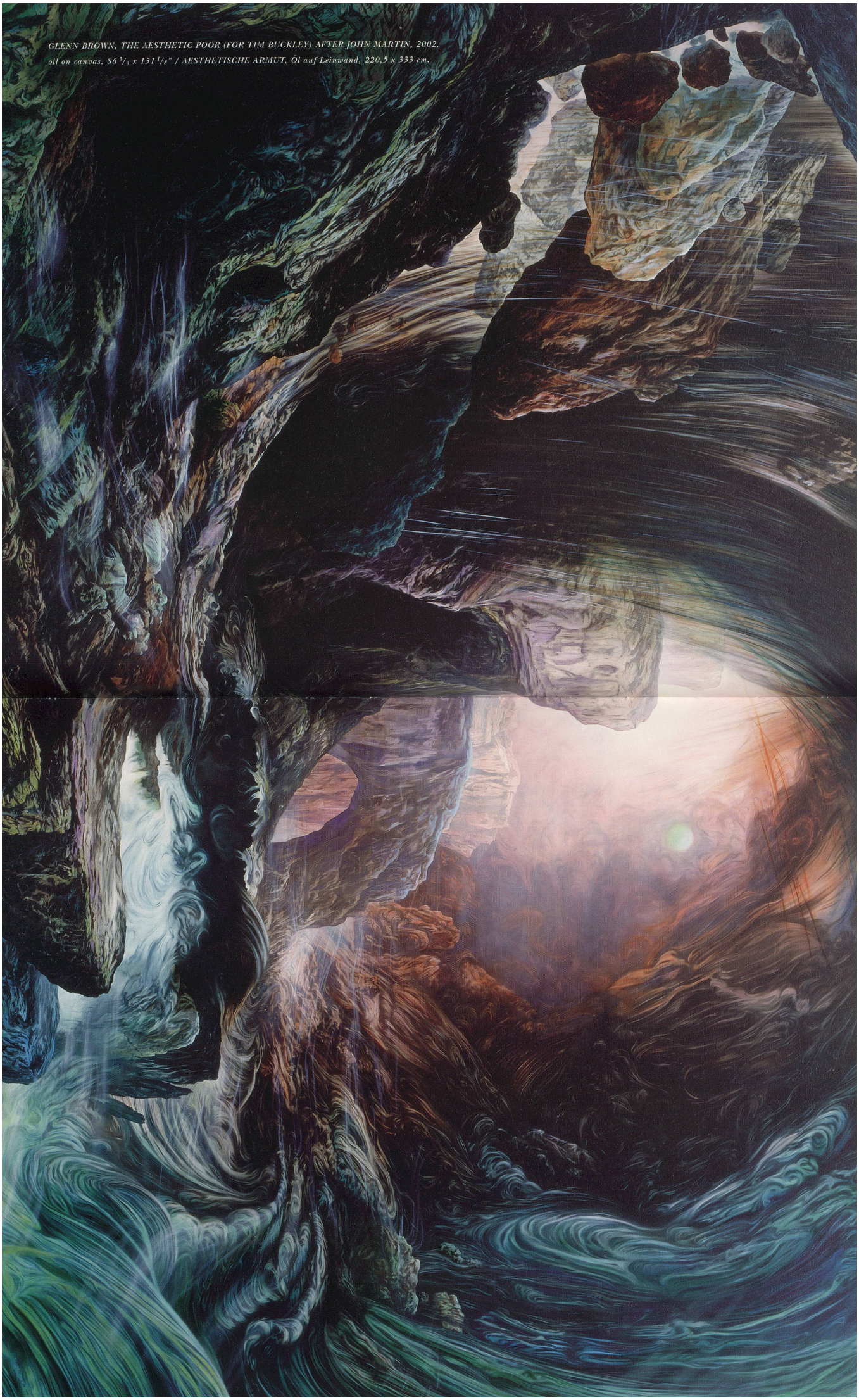
GLENN BROWN, GREETINGS FROM THE FUTURE, detail, 2005, acrylic and resin on canvas, 63 x 55 1/8" / GRÜSSE AUS DER ZUKUNFT, Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 160 x 140 cm.
(PHOTO: PATRICK PAINTER, INC., SANTA MONICA)

JÖRG HEISER

Master and Minion

Am I—to quote all those paintings that, despite being much sought after, still have a spark of productively neurotic self-doubt—really needed? For pragmatic reasons, and not to bore myself and others, I will assume for the moment that painting doesn't have this problem with its own legitimization (although of course it does). The point is that it does nevertheless still have a particularly interesting problem: what is the relationship between the actions and decisions that shape a painting and our own actions and decisions as physical and social beings? I am not concerned here with a linear comparison of the psychology of the painter and painterly gesture. But, as Jan Verwoert has said in a text on the work of the painter Tomma Abts, the question as to the decision-making process in painting cannot satisfactorily be answered by pointing to either the rational intention or the irrational intuition of the painter, for both instances erroneously imply a congruence between starting point, realization, and end result. It is, as Verwoert says, rather the case that painting, "on the

JÖRG HEISER is co-editor of the art journal *Frieze* and lives in Berlin.



GLENN BROWN, THE AESTHETIC POOR (FOR TIM BUCKLEY) AFTER JOHN MARTIN, 2002, oil on canvas, 86 3/4 x 131 1/8" / AESTHETISCHE ARMUT, Öl auf Leinwand, 220,5 x 333 cm.

basis of its irreducible inner differentiatedness," produces "its own form of rationalism."[1] So there is something supra-subjective at play here: something that on one hand owes a debt to the autonomy of the painterly process—and, on the other hand, to everything that is not painting, namely to its context.

The lonely decisions of painting can be read as *habitually analogous* to the decisions made in the social world. So, in that sense, they are specifically not lonely. Aren't the ways and means of the genesis of the picture something of an internalization or sublimation of the ways and means of social relationships? Painterly acts as the ritual mimesis of possible social acts? Systematic, logical, self-confident, at times even stubbornly forging ahead; or tactical obfuscation by modifying, reworking, or blotting out acts that one once performed, decisions that one once arrived at. The canvas may be seen as a syncretistically charged space, as a two-dimensional voodoo doll of social relationships although it instantly rejects this proxy function and—just like the artist-individual—insists on having its own way.

In Glenn Brown's pantheon of painters that he takes as his reference points, there is a wide span between the two ends of a spectrum of possible relationships between painterly and social acts. One end is very clearly defined by Gerhard Richter, who has been crucial to Brown's artistic approach, although he has not, to my knowledge, ever directly provided the source material for any of Brown's paintings; the other end is defined by Frank Auerbach, whose working methods are diametrically opposed to Brown's, but who has provided all the more source materials. Veering between these two poles in Brown's visual world is a scintillating palette of unruly surrealisms and involuntary expressionisms.

With his paintings made after photographic originals Richter developed a "manual-mechanical" working method which—once the decision as to the pictorial motif and its coloration has been lodged—at least rigorously holds in check, if not entirely prevents, any splenetic or skeptical interference with the painting process. The crisis-laden course of the painterly process is "regulated"—intentionally-blurred and obscured—from the original choice of motif right up until the final "inpainting." On the way there are no mannerisms, no moods, just stoic realization. There may be doubts, but no impulsive actions arise to affect the painting. By the same token it is striking that in the case of one group of his purely abstract compositions Richter—as far as possible—leaves the making of the picture up to a particularly extreme manual-mechanical painting technique. To put it more precisely: in one move he draws a single, large spatula over the picture support. Both techniques—blurring the image or using a spatula—are not analogous so much to "biomorphic" movement as to industrial and technical processes: to the imprecision of a photographic image on one hand and the paint distribution in screen printing on the other. These processes involve either micro-movements that are, if anything, not typical for the human body (gently swishing a soft paintbrush), or macro-movements (the large spatula). Even in the case of the "Inpaintings" of the 1970s, where Richter was evidently—with clearly rhetorical intentions—aiming for gestural processuality, the point is precisely that the gestural transmutes into entropy, a skillfully induced swamping of the picture ground with color and spreading paint as though the gestural were a robotically self-executing advance into the void.

At first sight one might think that, once the painterly process has been set in motion, Richter skeptically rejects any further "decision" as such. His name is repeatedly linked with conceptualism not least because of this. In fact he is also capable of shifting the focus of the artistic decision onto a structural level of the organization of an inventory-based pictorial system—witness his *Atlas* (1962-)—or onto a systematically deployed inventory of techniques of painterly abstraction. However, he does this—crucially so in this context—without denying himself the manual realization of his paintings; with one exception: in the early 1970s, he sometimes drew on assistants to help in the production of his *Farbskalen* (Color Charts). So, in view of this, it is not precisely conceptualism. Why did he never have his paintings executed—as did John Baldessari and Martin Kippenberger—by well-trained commercial artists? Stock answers: because he deploys a specific manual technique which only he has really fully mastered;

GLENN BROWN, SHALLOW DEATHS, 2000, oil on panel, 27 1/2 x 22 5/8" / OBERFLÄCHLICHE TOTE, Öl auf Holz, 70 x 57,5 cm.

because he invests the pictorial motif with a specifically affective charge that requires a so-to-speak ritual engagement with the act of painting. Of course neither of these suggestions is wrong, but both miss a central point: that of the decisions and actions that shape them. The painter installs a game in which he sets himself tasks, the point of which is specifically that he commits himself, whatever the consequences, to carrying them out.

Richter's eureka in the mid-1960s that a banal photograph from real life can lead to a painting meant that he has subsequently enjoyed a radical freedom in his decision for or against potential pictorial motifs: deer, airplanes, kings, secretaries. But this radical freedom only makes sense if it goes hand-in-hand with a radical suppression of his own persona as the executor of the work. He is his own master when the decision as to motif and detail is being made, but his own minion when that decision is being enacted, transferred to the canvas. Social power struggles are transposed into the painter's relationship with himself.

In the case of Frank Auerbach and the working method which he—as steadfastly as Richter—has kept faith in for over half a century, the relationship of master and minion is very different, as is the question of the decision to be made. His characteristic concentration, as a portrait artist, on live sitters

GLENN BROWN, THREE WISE VIRGINS, 2004, oil paint on acrylic over plaster and metal armature, 33 1/2 x 21 5/8 x 21 5/8" / DREI KLUGE JUNGFRAUEN, Öl auf Acryl über Gips, Metallkonstruktion, 85 x 55 x 55 cm. (PHOTO: GAGOSIAN GALLERY, LONDON)

recalls the relationship of analyst and analysand: once a week at a fixed time the story told by the patient is over-written yet again (over-painted). Where Richter controls the crisis by means of structures, Auerbach emphatically unleashes it: during the course of the genesis of a painting the question as to who, in this relationship of painter and sitter, is master and who minion, is poised precariously—to use the terminology of psychoanalysis—between transference and countertransference. And, as in the relationship of analysand and analyst, there also has to be an element—at least potentially—of sexual attraction. This in itself is problematic: for Auerbach's characteristically pastose application of paint inevitably suggests a direct parallel between the depth of the paint layer and the depth of a sensual touch.

Therefore, the fact that Glenn Brown has repeatedly used the term "voyeuristic" to describe his own working methods—particularly with respect to his portraits—is not merely ironic. The voyeur, by definition, strictly does not intervene in the action. However, the depth of the "sensual touch" he feels is—as an imagined action—located in the infinite realm of the imagination. On one hand, this is relevant because, on principle, Brown only works with reproduced painterly source images (Richter seldom does this, the exceptions being when he is recreating sections of his own abstract compositions, or when he copies and "inpaints" Titian's ANNUNCIATION) (1559–62). On the other hand, it also relates to the act of painting itself: in Glenn Brown's work—not unlike Richter's paintings after photographic originals—the main effort goes into executing micromotoric movements (using the finest possible brush to realize a glazelike evenness), "bodyless" movements that, like writing, require everything other than the hand to be at rest (even the excited voyeur is more active than that).

So Brown has one thing in common with Richter—even if a painting may yet change during the course of its making, the main weight of the decision-making process is felt at the outset: what source material, which part of it, and on what scale (although, unlike Richter, it is not unusual for him to combine a number of source images which in fact takes him closer to what Richter would no doubt regard as the vulgarly manipulative working methods of Salvador Dalí). Like Richter, Brown is his own master when it comes to decisions concerning motif, detail, and dimensions, but he, too, is his own minion when such decisions are being enacted, transferred to the canvas. In a sense, he has to bear the consequences of his own decisions without demur, consider them, and cope with them. Frank Auerbach offers Brown the eureka of a liberating escape route from the endgame that this working method seems to entail: the free application of paint in the pres-

ence of a live source and the palpating sensuality that it appears to stand for, even mimetically disrobing it of its physicality, and forcing it into two dimensions, as discussed in Edwin A. Abbott's *Flatland* (1884).

But this "flattening" is not merely ironic. It is a statement concerning physicality per se and its relationship to the world. This might best be described by quoting a comment by Robert Storr on Richter, which also applies to Brown: Richter "removed the body as the agency of the psyche or spirit."[2] Yet this is also the point where Brown fundamentally differs from Richter: where the latter's "dematerialization" of his subject matter has, over the decades, increasingly been directed toward achieving a form of the sublime—usually secular but sometimes openly religious—that wavers between cruel and merciful. In Glenn Brown's case the "poison" of physical defilement and of the voyeuristically vulgar is in evidence, in short: embarrassment. Even where Richter rhetorically deploys doubt and failure as a component in his work, he has increasingly—since the time he spent with Sigmar Polke—banned them from the actual pictorial outcome (which may perhaps also explain the corresponding progressive lack of humor in his pictorial world). "To some extent each painting is a controlled failure,"[3] Brown once said, thereby paving the way for our comprehension of the function of embarrassment in his work. After all, as a rule embarrassment is nothing other than the off-kilter sublime. The rolled-flat Auerbach is an almost banal cipher for this.

In Brown's paintings action and decision look like precipitous vacillation between the absurdly exaggerated pathos of the ultimate lonely act of suicide and of the soberingly realistic embarrassment of an erotic act, such as a failed sexual approach. By way of a conclusion I would like to look at two works that perfectly elucidate this point: a work from a series of paintings based on originals by the science-fiction painter Chris Foss and dedicated to Ian Curtis, EXERCISE ONE (FOR IAN CURTIS) AFTER CHRIS FOSS (1995), and one of Brown's oil-paint sculptures, THREE WISE VIRGINS (2004). Ian Curtis, legendary singer with the nihilist-romantic punk band Joy Division, hanged himself and his cat twenty-five years ago. Curtis's dance style on stage had echoes of epilepsy, an illness that he was in fact diagnosed with a year before his death. In order to paint these pictures Brown "detached [himself]... from the world,"[4] as he himself said, explaining the feeling of long hours in the studio until late into the night. In the painting of the floating rock one has a sense of the absurd, hopelessly sad ludicrousness of the act of suicide—which Curtis was well aware of (he is said to have been listening to Iggy Pop's *The Idiot* that night). EXERCISE ONE is perhaps the most compelling proof of this, for here the garish surrealism of space-station fragments that dominates other paintings in this series is altogether absent; an ice-covered rock, which looks as though some monstrous power has flung the Matterhorn into outer space, is caught in the orbit of a large, cold planet.

As an object made from oil paint, THREE WISE VIRGINS—unlike Brown's imaginative pictorial spaces lumpily, polymorphously present in the White Cube—embodies the sobering reality of the downward pull of gravity, the sculpture that has been derided ever since Baudelaire's time. The title points to the biblical parable—so popular in the Middle Ages—that tells of the wise virgins who, unlike their foolish counterparts, took extra oil for their lamps when they went to attend a wedding ceremony, so as not to miss out on the honor of this nocturnal encounter with the bridegroom. So the parable is about being prepared, about actions where oil gives control over future events. But Brown's three wise virgins are also foolish virgins: three red balls like clowns' noses poke out of this turmoil of disordered, not precisely virginal-looking corporeality. Forward planning—be it with regard to society or a controlled artistic process—turns into slapstick: the elusion of charm becomes the last great act.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Jan Verwoert, "Emergenz. Über die Malerei von Tomma Abts" in: *Tomma Abts*, Galerie Buchholz and greengrassi (Cologne and London, 2004), p. 3.
2) Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, The Museum of Modern Art, New York, 2003, p. 110.
3) Interview with the artist in *Glenn Brown*, exhib. cat., Queen's Hall Arts Centre, Hexham, and Karsten Schubert, London, 1996, p. 6.
4) Ibid, p. 7.

Edition for Parkett

Glenn Brown

DISORDER, 2005

Digital print on archival paper
Paper size 32 $^{5}/_{8}$ x 25 $^{1}/_{2}$", image 28 $^{3}/_{8}$ x 21 $^{5}/_{8}$"
Edition of 55 / XXV, signed and numbered

Digitaler Print auf alterungsbeständigem Papier
Papierformat 83 x 65 cm, Bild 72 x 55 cm
Auflage: 55 / XXV, signiert und nummeriert