

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

Artikel: Dana Schutz : willkommen in Neverland = welcome to Neverland

Autor: Wittneven, Katrin / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680915>

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: 22.02.2026

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

D A N A S C H U T Z



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, frühereifen 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 röhrt mit ihren absurd 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 bizarre 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 Barbekopf 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

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

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.





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 unreal 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 Rhinoceroshaut 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 schwelende 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 Beseltem und Unbeselten, 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 austasierter 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 Schutz²⁾, die auch in diesen Bildern Selbstschöpfung und Dekonstruktion thematisiert. Wie in einem geschlossenen Kreislauf, einem Kulturrationalismus, 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.



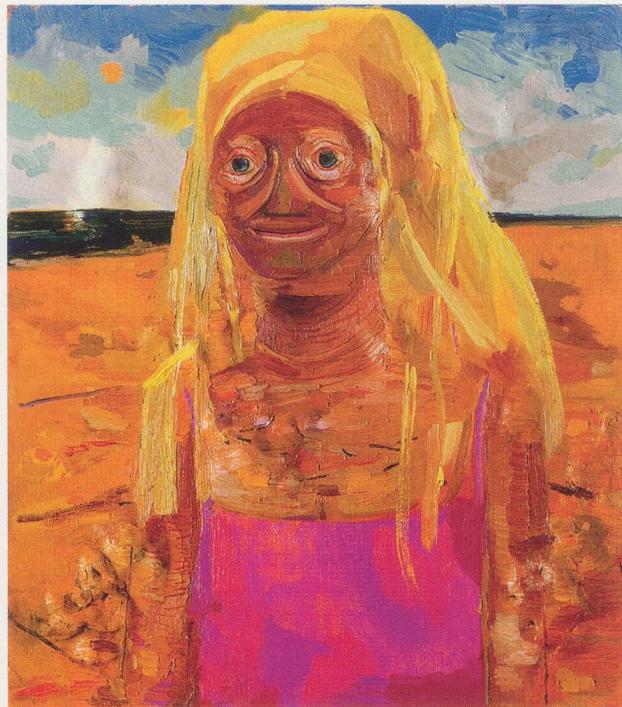
DANA SCHUTZ, LANDLORD, 2005,
oil on canvas, 48 x 60" / VERMIETER,
Öl auf Leinwand, 122 x 153 cm.

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.