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 : monster mash = Monsterparade

Autor: Avgikos, Jan / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680955

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: 08.01.2026

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

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.

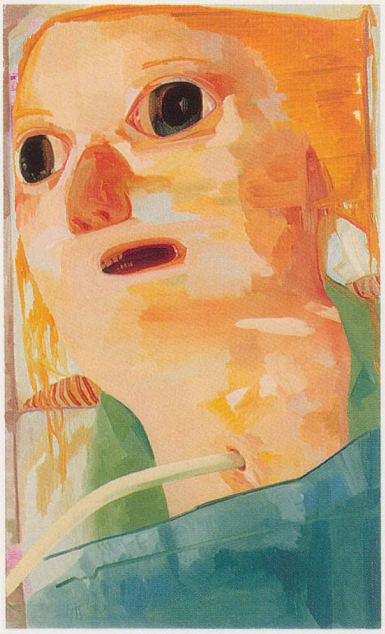
In numerous interviews, Schutz has denied, time and again, that her paintings are filled with gore or that her youthful characters are monstrous. The female adolescent "self-eater" in MULCH, for example, and the young girl who ingests fresh eyeballs in EYE EATER are described by Schutz as positive figures 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.

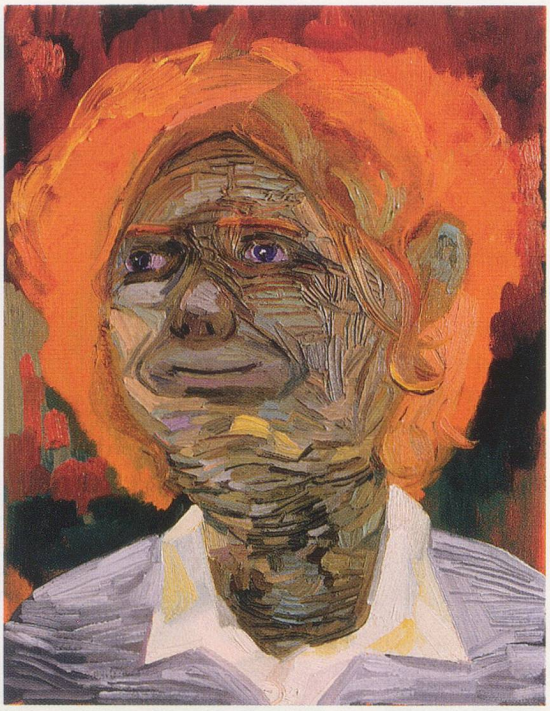
Drehen wir die Uhr zurück bis in die 60er und 70er Jahre, und schon öffnet sich das Familienalbum weit, um den Blick auf Künstler freizugeben, die den eigenen Körper zum Schauplatz und zur Grundlage ihrer künstlerischen Tätigkeit machten: die Wiener Aktionisten etwa, die sich und ihr Publikum gleich 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.