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 : under close observation = unter strenger Beobachtung

Autor: Sholis, Brian / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680956

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: 07.01.2026

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

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.

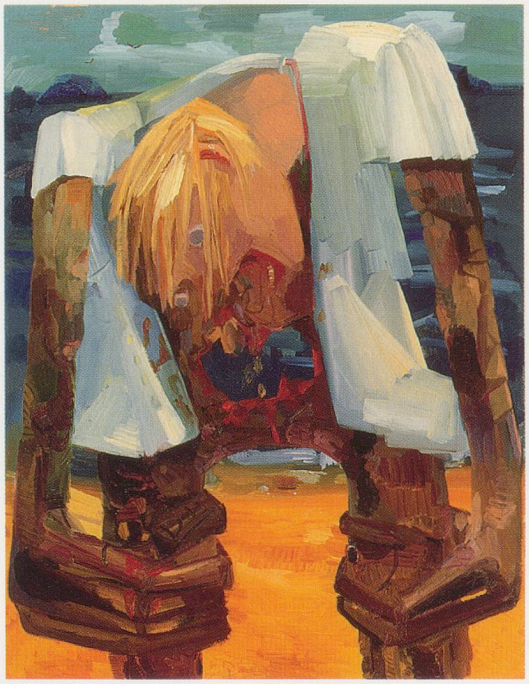
The film critic David Denby, in a recent essay on Susan Sontag wrote that for a filmmaker "to be a good fantasist one first has to be a good realist."[3] If we extrapolate his comment to other art forms, Schutz's paintings are proof that the maxim cuts both ways. There is something distinct about her 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.

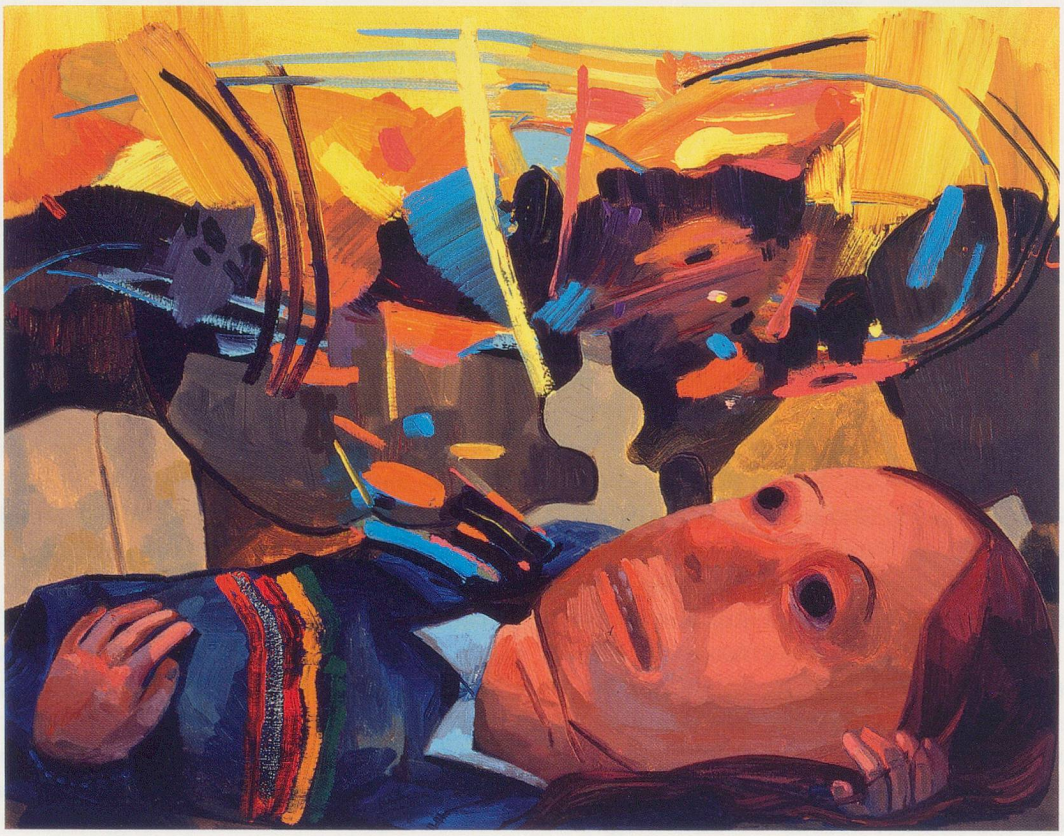
Als ob Schutz einen Kreisel gedreht und diese Leben in Bewegung versetzt hätte, zeigen ihre Bilder aus dieser Zeit kleine Aktivitäten, die jedoch immer weitere Kreise ziehen, bis die Umrisse ihrer Welt sichtbar zu werden beginnen. Denken wir jedoch an den Titel ihrer ersten Ausstellung, so werden wir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

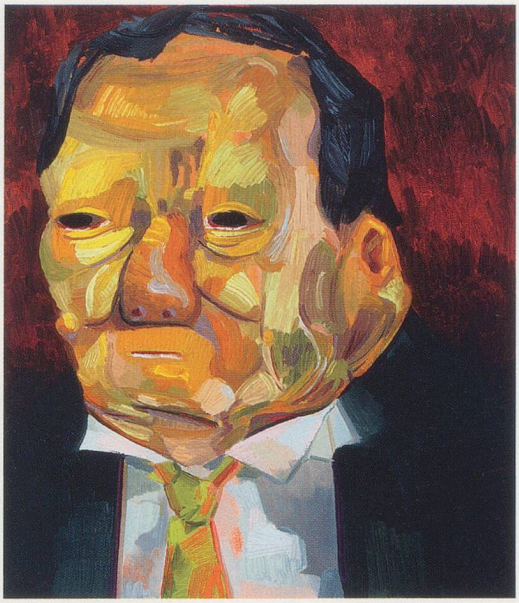
DANA SCHUTZ, COMA, 2004, oil on canvas, 22 x 28" / Öl auf Leinwand, 56 x 71 cm.



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.