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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2009)

Heft: 85: Collaborations Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith

Rubrik: [Collaboration] : Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith, Jean-Luc Mylayne

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: 14.12.2025

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

Maria Lassnig

Born 1919 in Kappel am Krappfeld, Austria, lives and works in Vienna and Carinthia.

Geboren 1919 in Kappel am Krappfeld, lebt und arbeitet in Wien und Kärnten.

Beatriz Milhazes

Born 1960 in Rio de Janeiro, where she lives and works.

Geboren 1960 in Rio de Janeiro, wo sie lebt und arbeitet.

Jean-Luc Mylayne

Born 1946 in Marquise, France, lives and works in the world.

Geboren 1946 in Marquise, lebt und arbeitet in der Welt.

Josh Smith

Born 1976 in Tennessee, lives and works in New York.

Geboren 1976 in Tennessee, lebt und arbeitet in New York.

Maria Lassnig

MARIA LASSNIG, 3 WAYS OF BEING, 2004, oil on canvas, 49 1/2 x 80 3/4" / 3 ARTEN ZU SEIN, Öl auf Leinwand, 126 x 205 cm.

(ALL IMAGES ARE COURTESY OF HAUSER & WIRTH, ZÜRICH, MUSEUM MODERNER KUNST, WIEN, MUSEUM LUDWIG, KÖLN, UNLESS OTHERWISE INDICATED)

Frauenstärke Schwerarbeit

LUDMILA VACHTOVA

Niemand stand sich so oft selber Modell, und keiner trug so schamlos die eigene Haut auf den Markt. Das Kennzeichen ist längst bekannt: Nackt, betont unschön, und mit voller Kraft frontal durch die Wand. Einmal wollte Maria Lassnig in einer Rauminstallation alle Arten von Blitzen, Donner und Sturmwolken auffangen. Die Tat, nur im Kopf vollbracht, trägt stark persönliche Züge. Wenn sich die Kunst als Naturgewalt benimmt, wird ein Gewitter zum ergänzenden Selbstporträt.

Seit sich Maria L. von Kappel am Krappfeld, Kärnten, mit dem Fahrrad nach Wien begab, um an der Akademie zu studieren, stürmte sie, störte und stellte manche Ordnung auf den Kopf. Da sie keine Tendenz, nur sich selbst ohne jeglichen Narzissmus vertrat, überlebte sie unversehrt viele Zeitmoden, bezahlte aber dafür. Die Karriere nahm einen zähen Gang. Die Aktualitäten wechselten immer schneller, Maria Lassnig blieb aber bei der Schwerarbeit Kunst, die ihr gar nichts schenkte. Anpassung war nicht ihre Sache. Von der Rivalität der Generationen hat sie nie profitiert und reiste das erste Mal nach Paris mit dem um zehn Jahre jüngeren Kollegen Arnulf Rainer. Permanentes Kopfschütteln der Kunstvermittler nahm sie nicht wahr. Ohne Sinn für Humor wäre die Geschichte der Werkrezeption geradezu unerträglich. Maria Lassnig wuchs zu einem Paradox: Man hat sie für wichtig gehalten, aber nicht geliebt, eine seltsame, einsame Künstlerin und Frau. Die Neuen Wilden sind in ihrem Schatten alt geworden, Neo Rauch und die Farbsüchtigen der Neuen Leipziger Schule könnten ihre Komplizen sein, genauso gut wie der kluge Vito Acconci mit seinem erotisch erlebten Raum. Geburtsdaten scheinen im Leben von Maria Lassnig keine Rolle zu spielen. Als geistige Übermutter feministischer Ästhetik taugte sie nur wenig. Gender-spezifische Ausstellungen lehnte sie als diskriminierend ab. Für ihr Denken und Handeln war und ist die Welt nur grammatikalisch weiblich – vielleicht als Strafe ist sie im internationalen Lexikon der Künstlerinnen bloss mit sieben Zeilen und keiner Abbildung vertreten.[1] Die schnelle Maria Lassnig, mit Vorbehalt berühmt, steckt in einer lahmen, da neidischen Umgebung.

DR. LUDMILA VACHTOVA, geboren 1933 in Prag, Kunstkritikerin, Journalistin und Autorin, lebt seit 1973 in Zürich.

MARIA LASSNIG, THE INNOCENT LOOK, 2008, oil on canvas, 81 3/4 x 59" / DER UNSCHULDIGE BLICK, Öl auf Leinwand, 208 x 150 cm.

Mit wem soll sie sich messen? Es fehlt an guten Gegnern. Zeitbegrenzte Auswanderungen nach Paris, New York und Berlin lösen nicht das Unbehagen. Erst ab 1980 wird die frisch ernannte Hochschulprofessorin in Wien als wahre Klassikerin geehrt und darf Auszeichnungen weltweit wie Pilze nach dem Regen sammeln. Als dann die Kunst selbst den albernen Wettstreit über Figuration und Abstraktion ad acta legt, steht dem globalen Applaus des neuen Jahrtausends nichts im Wege: Maria Lassnig, die Majestät der Malerei schlechthin. Die Institutionalisierung der Künstlerin verringert allerdings nicht ihre Lust am Malen. Von Müdigkeit keine Spur.

Die ersten bekannten Arbeiten der jungen Lassnig überraschen mit selbstbewusster Professionalität. Die Jahre der Studien haben sich offensichtlich gelohnt. Was sich nicht bei den Lehrern oder in den Museen fand, stöberte sie in Gesprächen und Zeitschriften auf. Mit den alten Meistern bestens vertraut, schaute sie sich Pieter Brueghels TURMBAU ZU BABEL (1563) im Kunsthistorischen Museum Wien so genau an, dass sie die Lineatur der Details sogar in das Dickicht ihrer «surrealistischen» Zeichnungen transponieren konnte. Die kubisierenden Kanten hielten die Komposition im Gleichgewicht, und Juan Mirós biomorphe Bissigkeit ermutigte sie zum SELBSTPORTRÄT ALS ZITRONE (1949). Bei den Bildnissen wirkt jeder Farbton überlegt, die fast maliziöse Schärfe der Zeichnungen unterstützt ihre räumliche Tiefe und verwandelt jede Fläche zu einem ausgesprochen voluminösen Erlebnis – eine ungewöhnlich starke plastische Begabung, die erst in den 70er-Jahren in einer Gruppe von «angewandten» Objekten eine logische, dreidimensionale Umsetzung findet.

MARIA LASSNIG, 6 FACIAL FEELING IMPRINTS, 1979, watercolor, gouache, crayon on paper, 23 1/4 x 16 1/2" / 6 GESICHTSGEFÜHLSABDRÜCKE, Aquarell, Gouache, Farbstift auf Papier, 59 x 42 cm.

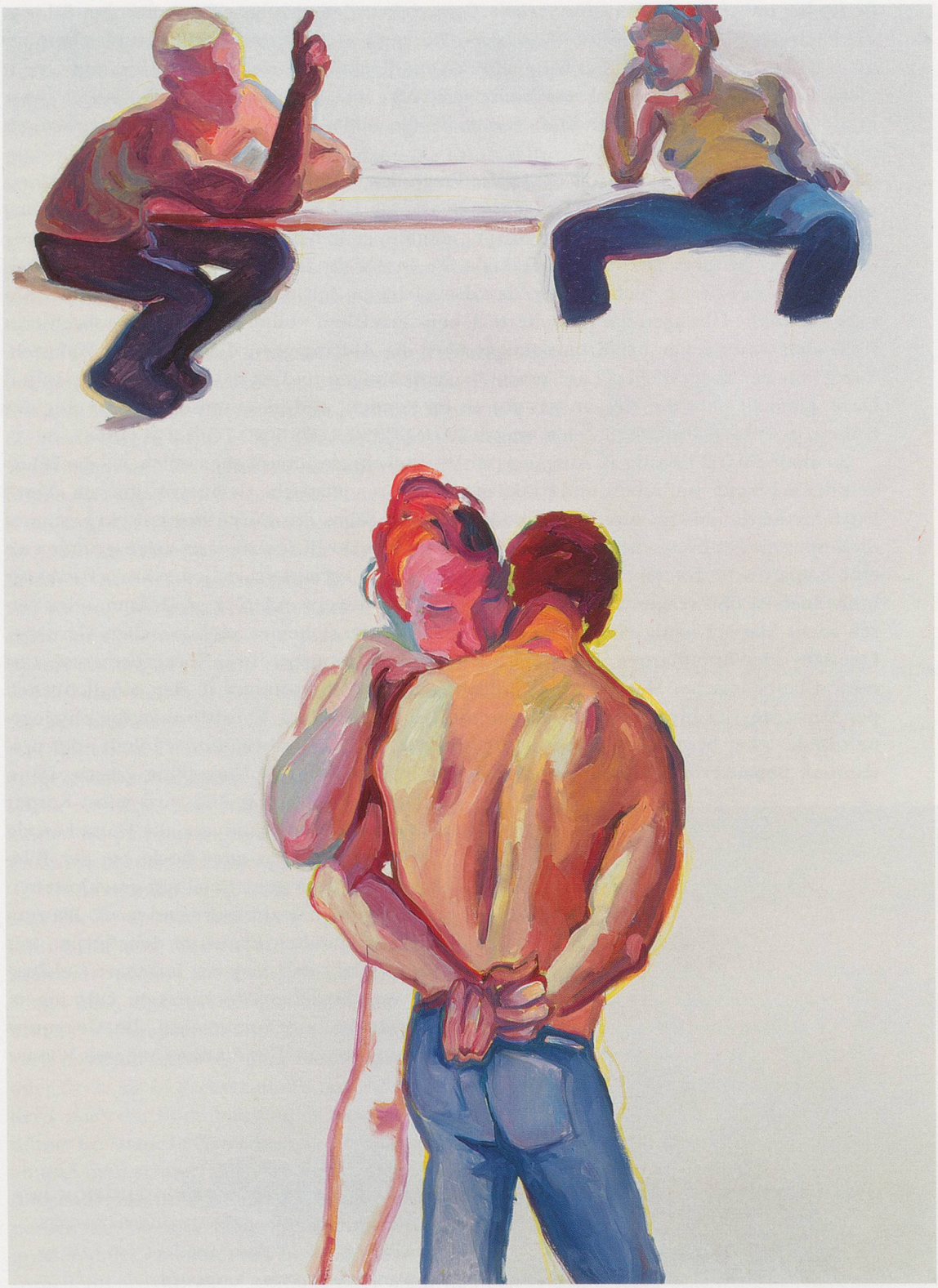
Mit neunundzwanzig stellt Maria Lassnig das erste Mal aus. Die Kritik vermutet lobend eine Verwandtschaft mit Oskar Kokoschka und dem kärntnerischen Kolorismus, die Künstlerin wählt aber eine andere Herausforderung. «Der gerade Weg ist der schnellere als der krumme», notiert sie im Tagebuch und spurt schnurgerade über Nadelkurven.[2)] Auf der Suche nach den Surrealisten und deren Quellen in Paris erlebt sie einen explosiven Aufbruch der Ungegenständlichkeit – ein fatales Intermezzo mit Folgen. Sie taucht in den Strom, speit pastose Farbinseln über die Bildfläche, peitscht sie mit diagonal geschossenen Balken oder deckt sie in Farbschichten fast voll(ständig) zu. Im Galopp scheint sich alles zu verändern, auch der Bildinhalt und dessen Begründung. Mit schwerer Last fährt Lassnig über das dünne Kunsteis. In Österreich als Vorkämpferin des Informel bekannt, nabelt sie sich wieder ab und malt schwerfällig farbige, kantige Felsbrocken, unbewegbare Monolithe oder warm fliessende, fast unbegrenzte Farbfelder. Mit der Ungegenständlichkeit geht sie recht unzimperlich um. Wie eine Bäuerin beim Kochen mischt sie heterogene Zutaten, lässt den Farbteig quellen und bezeichnet das Ergebnis ziemlich ernüchternd und der optischen Wahrheit entsprechend als «Knödel», «Kipfel» oder auch «Schorf». Nach diesem weichen Zwischenspiel

findet ihr unbeirrbarer Sinn für verbale Genauigkeit den richtigen Titel, der den Bildern wie auch der Macherin gehört: «Kopfheit». Sie kann nicht abstrakt malen, und schon gar nicht lyrisch. Jedes Bild verfügt über seine eigene Realität. «Kunst braucht Übermut», stellt Maria Lassnig einmal fest und verschreibt sich völlig unzeitgemäss in den 60er-Jahren einer kruden Figuration. Mit voller Kraft zwingt sie die Bilder in verschiedenste undogmatisch meta-realistische Richtungen.

Wirklichkeit, was ist das? Auf die uralte Frage der Philosophen gibt das Werk von Maria Lassnig eine einfache Antwort: Das einzig Reale, ein Leben lang vorhanden und mit allen Sinnen registrierbar, ist unser aller Körper, der nie ganz bekannte Nächste. Maria Lassnig lernt ihn gut kennen. Ernst Machs Traktakt *Die Analyse der Empfindungen* (1886) liest sie erst später und kann auch nicht ahnen, dass zur gleichen Zeit der Russe Michael Matjuschin durch spezielle Übungen das «erweiterte Sehen» erreichen wollte. Die präzise Beobachterin weiss aber aus eigener Erfahrung einiges über die Abhängigkeit der optischen Wahrnehmung von der körperlichen Lage sowie die Beziehungen und Signale zwischen Physis und Geist. Liegend sieht die Welt anders aus als im Rennen, und nicht umsonst heisst eine der frühen, quasisurrealistischen Zeichnungen ZAHNSCHMERZEN SIND TÖDLICH (1958).

So nimmt Maria Lassnig als Ausgangspunkt – und ein genuines Lebenszeichen – die Fähigkeit des Schmerzempfindens und praktiziert eine Art somatische Gymnastik, die von «Vertikalen Meditationen» bis zum Begriff body awareness führt. Das Körperbewusstsein bestimmt die Intensität des Bildes, ist bei langem Hinschauen nachvollziehbar, lässt sich ergründen als eine empathische Introspektion, aber nicht «objektiv» vermitteln, da jeder Körper exklusiv individuell ist und reagiert. Für kaum messbare Erlebnisse von Drücken, Dehnen oder Zerren sucht Maria Lassnig eine adäquate Form und unterscheidet auch zwischen Geruchs-, Quetsch- oder Brandfarben. Die Wahl liegt schliesslich nur bei ihr – Körperbewusstsein ist reine Glaubenssache. Maria Lassnig will nur das, was schon immer in den Möglichkeiten der Kunst lag: das Innerliche umstülpen und sichtbar machen. Vorerst sehen die physiogenen Bilder eher bescheiden aus, wie farbige Hautsäcke mit unbekanntem Inhalt oder provisorisch bepanzerte Schreine, nur probeweise in eine neutrale Umgebung gesetzt. Dann birst die Fläche. Das Bild wird selbst Körper mit eigenwilliger Anatomie, die Maria Lassnig bestimmt. Sie liegt oder hockt bei der Bildkante und malt manchmal mit geschlossenen Augen alles, was sie spürt und weiss. Bis zum feinsten Härchen kennt sie den Körper, mit dem sie lebt und mag das formbare Gehäuse mit verschiedenen Stockwerken, Öffnungen, Korridoren und Vorzimmern. Im Gegensatz zu den um eine Generation jüngeren Wiener

MARIA LASSNIG, SQUARE BODY SENSATION, 1960, oil on canvas, 39 1/4 x 47 1/4" / QUADRATISCHES KÖRPERGEFÜHL, Öl auf Leinwand, 100 x 120 cm. (PRIVATE COLLECTION, KLAGENFURT)



MARIA LASSNIG, TENDERNESS, 2004, oil on canvas, 80 3/4 x 59" / ZÄRTLICHKEIT, Öl auf Leinwand, 205 x 150 cm.

Aktionisten braucht sie für ihre Performance keine öffentliche Inszenierung. Das Resultat selbst ist schon skandalös genug: Sie malt Sexualität ohne Sexappeal, aggressiv, ruppig und weiblich, mit Schamlippen auf der Stirn und ausgestreckter Zunge.

Die Bilder sind bös. Lachsalven verletzen mehr als sie befreien, und fast jedes Grinsen erstarrt in einem Weinkrampf. Ohne Annäherungsversuche schleppen sich die expressiv aufgewühlten Nacktfiguren durch blank gefegte Wüsten der Liebe. Eine partielle Finsternis des Mitleids regiert. Auch die leidenschaftlichste Kunst ist Hirnarbeit. Psychologie und Physiologie kommunizieren nicht und Sentiment hat bei derart harten Aussagen nichts zu suchen.

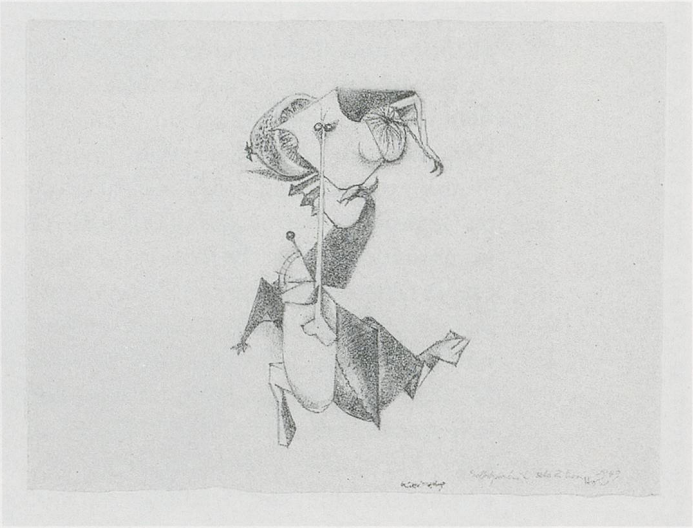
In diesem Moment verwandelt sich nochmals die struktural-existenzielle Beschaffenheit des Bildes. Es geschieht etwas, was man nur aus Märchen kennt: Gebrauchsgegenstände verlieren ihre funktionsbedingte Grösse, anthropomorphisieren sich und beginnen, selbstständig zu handeln. Ein überdimensionierter Wasserhahn begafft die Zuschauer. Ein Schraubstock dreht durch. Ein Stuhl verneigt sich und macht sich hinkend davon, bis ihn Maria Lassnig in einem ihrer Trickfilme wieder auffängt. In einem ähnlichen Beschleunigungsprozess reduzieren sich Selbstporträts auf Ideogramme mit fünf Löchern für Augen, Nase und Mund, die so tief sind, dass sie eine Kraterlandschaft hervorrufen. Von den Grossfiguren spalten sich seltsame Klumpen ab, die wie verwandt mit Odradek von Franz Kafka erscheinen. Sie sind spitz und weich zugleich, beweglich, unbeseelt und ohne Funktion. «Ungeheuer» nennt sie sie und führt in die Bilder Tiere ein, Forellen, Tiger und riesige Wespen, rätselhaft wie Trophäen ohne Sieg und Attribute unbekannter Eigenschaften. Das Körperbewusstsein der Malerin genügt sich jetzt selbst. Die Werke, überlebensgross, sollten «Sensorielle Abenteuer», «Kräfte» und «Erkundungen» heissen.

Das Bild ist voll, sein Bewusstsein dringt durch alle inhaltlichen Schichten und die schriftlichen Äusserungen dazu sind prägnant wie immer: «Der Sehsinn ist der langsamste. Jede Gegenwart dauert 3 Sekunden. Jeder Augenblick hat nur eine Möglichkeit.»[3] In diesem Tempo, unabhängig vom Pulsschlag oder Atemzügen, wächst Lassnigs Werk von Gegenwart zu Gegenwart, riskant und unerbittlich stark. Alle Themen bleiben offen und sämtliche Farbkombinationen frei. In dem manchmal drastisch grotesken, manchmal feierlich figurativen Strom lassen sich überraschende, kunsthistorisch nicht belegte Assoziationen entdecken. Ein sauber abgeschnittenes Ohr, in einem Stillleben zum Frühstück serviert, muss man nicht näher erklären. Julio González' SCHREIENDE MONTSERRAT (1936) hat vielleicht auch die Münder von Lassnigs Selbstporträts ähnlich weit aufgerissen. Eine Frischhaltefolie, genüsslich gemalt, erinnert an Otto Mühls frühe Aktion mit verhüllter Braut und einem Schweinskopf. Ein Zufall? Überhaupt zeigt sich, dass Maria Lassnig ein entspanntes Verhältnis zur Kunstgeschichte und Tradition hat und ganz unterschiedliche Impulse vom profanen Barock bis zu Moritaten höchst persönlich körperbewusst bearbeiten kann. Die ausgewiesene Rebellin lästert nicht gegen die alten Meister und übernimmt ruhig vor allem in den Gruppenporträts ihre bewährten Kompositionsmuster. Rücksichtslos unmodern schätzt sie den Pinsel als Verlängerung der Fingerspitzen, legt Zinnober neben Schweinfurter Grün und malt Öl auf Leinwand. Ihre Kunst ist nicht, sie geschieht. Ein Bild folgt aus einem Bild. Die Abermillionen farbiger Augenblicke, die Maria Lassnig in Neugierde erlebt, lassen sich nicht überlisten, denn sie sind geschenkte Portionen der Ewigkeit.

1) Jörg Kirchbaum, *Künstlerinnen von der Antike bis zur Gegenwart*, DuMont-Buchverlag, Köln 1979.
2) Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels, Tagebücher 1943 bis 1997*, Hans Ulrich Obrist (Hg.), DuMont-Buchverlag, Köln 2000, S. 195.
3) Ebenda, S. 184.

Hard Labor: The Forte of Women

LUDMILA VACHTOVA



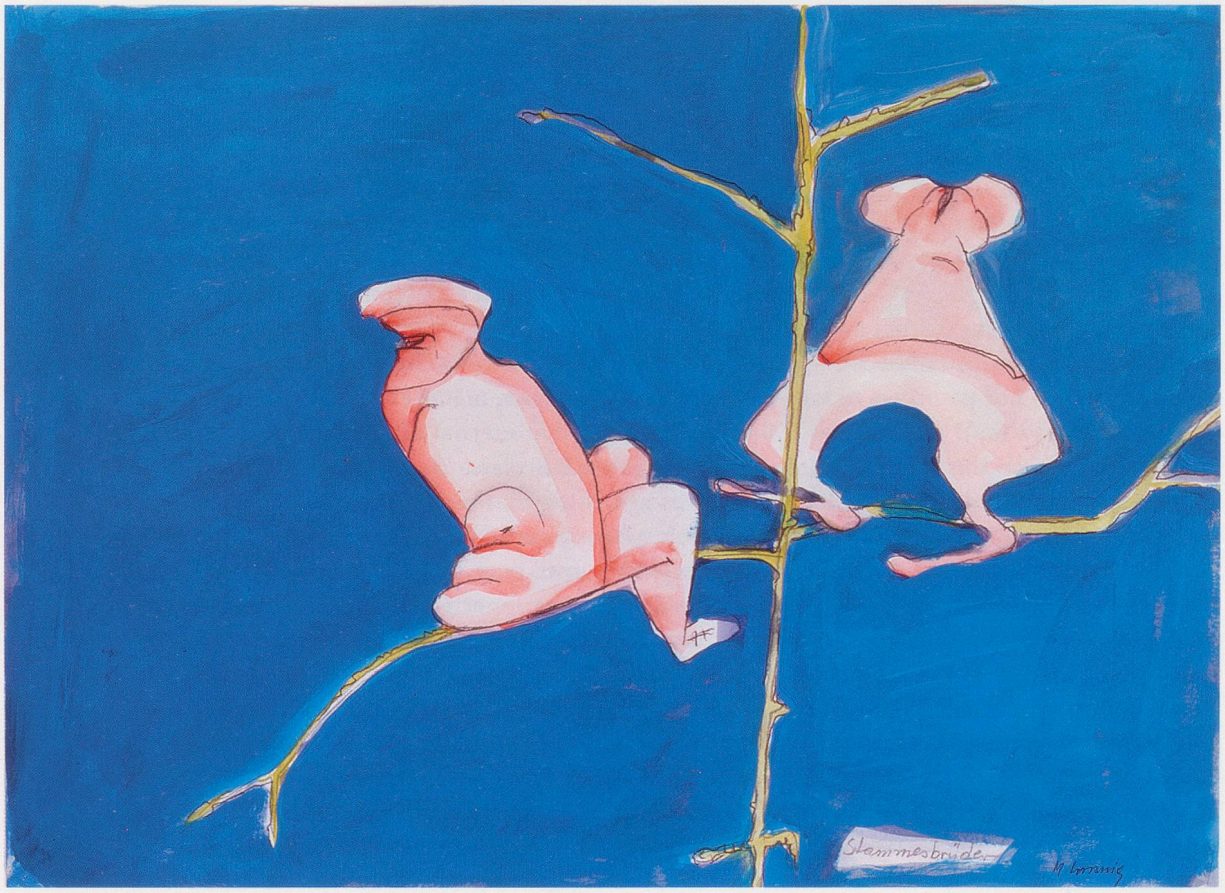
MARIA LASSNIG, SELF-PORTRAIT AS A LEMON, 1949, pencil on paper, 12 1/2 x 17 3/4" / SELBSTPORTRAIT ALS ZITRONE, Bleistift auf Papier, 31,5 x 45 cm.

Never has anyone been her own model so persistently and marketed her own skin so shamelessly. The salient features are familiar: naked, deliberately unpretty, and stubbornly in your face. Once, in an installation, Maria Lassnig wanted to capture all kinds of lightning, thunder, and storm clouds. The deed, executed only in the mind, is a powerful echo of personal traits. If art acts like a force of nature, then a thunderstorm becomes a metaphor for a complementary self-portrait.

Ever since Lassnig cycled from the village of Kappel am Krappfeld, Kärnten, to Vienna to study at the academy there, she has been storming, disrupting, and subverting conventional orders. Since she does not bow to any tendency, but has always represented herself alone without the least hint of narcissism, she has outlived many an artistic trend intact—and has paid for it. Her career initially had a momentum that can at best be described as sluggish. The latest fashions kept changing faster and faster while Lassnig stuck to the hard labor of art, with none of the perks. Accommodation was not her thing. She never benefited from generational rivalry and took her first trip to Paris with Arnulf Rainer, a colleague ten years her junior. She ignored the endless head-shaking of the art world. The critical response to her oeuvre would be unbearable without a

DR. LUDMILA VACHTOVA, art critic, journalist, and writer, was born in Prague in 1933 and has been based in Zurich since 1973.

sense of humor. Lassnig became a paradox: she was considered important but not loved—a weird lonely artist and woman. The Neue Wilde painters aged in the shadows she cast. Neo Rauch and the color addicts of the New Leipzig School could be her accomplices just as easily as wise old Vito Acconci with his eroticized experience of space. Birthdates are irrelevant in the life of Maria Lassnig. She has never been much use as the spiritual supermom of feminist aesthetics. She eschews gender-specific exhibitions because they discriminate. Whatever she thinks, whatever she does, the world was and is grammatically feminine. In the international encyclopedia of women artists,[1)] she is allotted a grand total of seven lines and no illustration—in punishment perhaps? Speedy Maria Lassnig, her fame conditional, is mired in surroundings that envy makes lethargic. Against whom can she measure herself? She has no worthy opponents. Sojourns in Paris, New York, and Berlin do nothing to ease the unease. Not until 1980 does the newly appointed university professor in Vienna begin raking in the honors as a genuinely classical artist. And when art finally puts to rest the silly arguments about figuration and abstraction, there's nothing left to stop the global applause in the new millennium: Maria Lassnig, the quintessential paragon of painting. The institutionalization of the artist does not dampen her delight in painting. There is not the slightest trace of fatigue.



MARIA LASSNIG, BROTHERS FROM THE SAME TRIBE, 2007, pencil, watercolor, acrylic on paper, 20 x 27 1/2" / STAMMESBRÜDER, Bleistift, Aquarell, Acryl auf Papier, 50,8 x 69,9 cm.

The earliest works presented by the young artist are surprisingly confident and professional. The years spent studying have evidently borne fruit. What she didn't get from teachers and museums, she ferreted out in conversations and journals. Thoroughly versed in the old masters, she took such a close look at Pieter Brueghel's TOWER OF BABEL (1563) at the Kunsthistorisches Museum in Vienna that she was even able to transpose the line execution of the details into the thicket of her "surrealist" drawings. The edges, of cubist ilk, kept the composition in balance and Juan Miró's biomorphic trenchancy encouraged her to paint her SELBSTPORTRÄT ALS ZITRONE (Self-Portrait as a Lemon, 1949). Every tone in the portraits looks deliberate, the almost malicious incisiveness of the drawings reinforces their spatial depth and transforms every surface into a positively voluminous experience. These unusually powerful sculptural skills do not come to their logical three-dimensional conclusion until the 1970s in a group of "applied" objects.

Lassnig is twenty-nine when she shows her first work. Admiring critics see an affinity with Oskar Kokoschka and the palette favored by Carinthian painters, but the artist chooses a different challenge. "The straight path is speedier than the crooked one," she notes in her diary and barrels straight ahead around hairpin bends.[2)] While tracking down Surrealists and their sources in Paris, she experiences an explosion of non-figuration—a fatal intermezzo with consequences. She plunges into the current, spews pastose islands of pigment on the picture plane, whips them up with shooting diagonals, or buries them almost completely under layers of paint. Everything seems to be changing at breakneck speed, even the content of the pictures and their rationale. Lassnig has ventured onto the thin ice of art with a heavy load. Having made a name for herself in Austria for spearheading Art Informel, she cuts the umbilical cord and paints bulky, colorful, angular boulders, immovable monoliths, and warmly flowing, almost unlimited fields of color. She certainly doesn't hedge when it comes to non-figuration. She mixes her heterogeneous ingredients and lets her dough of colors rise like a peasant baking bread, and then takes a typically no-nonsense view of the results, accurately calling them "dumpling," "pastry," and even "scurf." After this soft interlude, her unerring linguistic precision swoops down on the right title, which belongs as much to the pictures as it does to their maker: Kopfheit (Headness). She can't make abstract paintings and certainly not lyrical ones. Every picture has its own reality. "Art needs cockiness," she once observed and unblushingly steps out of line in the sixties by ascribing to a crude figuration. With brute force, she drives her paintings to take a variety of undogmatic, meta-realistic directions.

Reality: what's that? Lassnig has a simple answer to that eternal philosophical question: our own bodies are the only reality, the only thing that is around us our whole life long, the only thing that we register with all of our senses, the thing that is closest to us and yet never completely knowable. Lassnig became extremely well acquainted with it even though she did not read Ernst Mach's *The Analysis of Sensations* (1897) until later and had no way of knowing that, at the same time, the Russian Michael Matjuschin was experimenting with special exercises to expand vision. But, from her own experience, she is fully aware of the extent to which visual perception depends on one's physical condition, on relationships, and on signals between body and mind. The world looks different when you're lying down than it does when you're running; tellingly one of the early, quasi-surrealist drawings is titled ZAHNSCHMERZEN SIND TÖDLICH (Toothaches Are Fatal, 1958).

And so Lassnig takes as her point of departure a genuine sign of life—the ability to feel pain—and engages in a kind of semantic gymnastics, which leads from "vertical meditations" to the concept of "body awareness." Body awareness determines the intensity of the picture

MARIA LASSNIG, FROG QUEEN, 2000, oil on canvas, 49 1/4 x 39 1/4" / FROSCHKÖNIGIN, Öl auf Leinwand, 125 x 100 cm.

and, with sufficient study, can be traced in the works themselves. It can be sensed as empathetic introspection although it is not "objectively" legible since each body and its reactions are exclusive and individual. Lassnig works at finding an adequate form for experiences that are hardly quantifiable, like pressing, stretching, or tearing, and she distinguishes colors according to smell, bruising, and burning. The selection is ultimately hers alone—body awareness is purely a matter of faith. Lassnig wants to do only what art can and always has done by definition: to turn the inside out and make it visible. The physiogenic paintings are unassuming, like colored bags of skin with content unknown or temporarily armored shrines experimentally placed in a neutral context. Then the surface bursts. The picture itself becomes body with its idiosyncratic anatomy defined by Lassnig. She is lying down or squatting next to the edge of the picture and sometimes, with her eyes closed, paints everything she senses and knows. She knows every single hair on the body that she lives with and she likes the malleable shell with its various floors, openings, hallways, and ante-chambers. Unlike what the Viennese

MARIA LASSNIG, THE YELLOW HAND, 2000, oil on canvas, 49 1/4 x 39 1/4" / DIE GELBE HAND, Öl auf Leinwand, 125 x 100 cm.

Actionists did a generation later, Lassnig's performances need not be staged in public. The result itself is scandal enough: she paints sexuality with no sex appeal, aggressive, abrasive, and feminine, labia on her forehead and her tongue sticking out.

The pictures are angry. Bellows of laughter are more hurtful than they are liberating and almost every grin ends up a frozen sob. Never making any overtures, the expressive, churned-up figures trudge naked through barren wastelands of love. A partial eclipse of pity holds sway. Even passionate art is an intellectual exercise. Psychology and physiology do not communicate and sentiment has no say in the context of such grim statements.

At this point Lassnig transforms the structural, existential quality of the pictures once again. Something happens that only happens in fairy tales: everyday objects lose the functionality that defines their size, they become anthropomorphic and begin to act on their own. An oversized faucet gapes at the viewer. A vise goes crazy. A chair takes a bow and limps away until Lassnig retrieves it again in one of her animated films. In a similar process of acceleration, self-portraits are reduced to ideograms with eyes, nostrils, and mouth becoming five holes so deep that they look like craters. Weird lumps break off the large figures, looking like not-so-distant relatives of Franz Kafka's Odradek. They are pointed and soft at once, flexible, soulless, and nonfunctional. Lassnig calls them "monsters" and adds animals to the paintings: trout, tigers, and giant wasps, enigmatic like trophies without a victory or emblems of unknown qualities. The artist's body awareness has become self-contained. The works, larger than life, should be called "sensorial adventures," "forces," and "explorations."

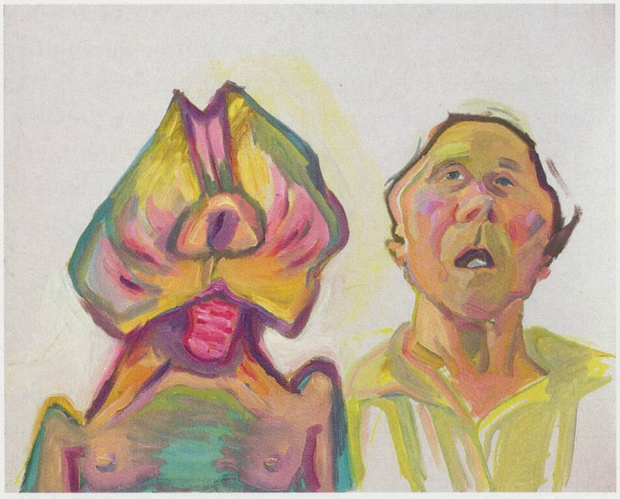
The picture is full, its awareness oozing through all the layers of content and the attendant comments and writing as incisive as ever: "The sense of sight is the slowest sense. ... Every present moment lasts for three seconds." Or: "Every moment has only one possibility."[3] This is the growth tempo of Lassnig's oeuvre, regardless of pulse or breathing, from present to present, risky and relentlessly forceful. All the issues remain open and all the color combinations free. Startling, art historically unprecedented associations rise to the surface on this current of figuration, ranging from the drastically grotesque to the sublime. A cleanly sliced-off ear served up for breakfast in a still life requires no further explication. Julio González's MASK OF MONTSERRAT SCREAMING (1936–39) may well have influenced the wide-open mouths of Lassnig's self-portraits. Saran Wrap, voluptuously rendered, recalls Otto Muehl's early *Action* with a veiled bride and the head of a pig. A coincidence? Lassnig's involvement with art history and tradition is casual; her highly personal body awareness blithely processes an array of different influences from profane Baroque to ribald street ballads. Instead of trashing the old masters, the certified rebel serenely assimilates their venerable patterns of composition, especially in her group portraits. Ruthlessly anti-modern, she happily exploits the brush as an extension of the fingertips, places vermilion next to Schweinfurt green, and paints in oil on canvas. Her art does not exist; it happens. Picture follows picture. The trillions of colorful moments that emanate from Maria Lassnig's curiosity cannot be outwitted, for they bestow bits of eternity.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Jörg Kirchbaum and Reina Zundergeld, *Künstlerinnen von der Antike bis zur Gegenwart* (Cologne: DuMont-Buchverlag, 1979).
2) Maria Lassnig, *The Pen is the Sister of the Brush, Diaries 1943–1997*, ed. by Hans Ulrich Obrist (Göttingen: Steidl/Hauser & Wirth, 2009), p. 197.
3) Ibid., p. 186 and p. 129.

How Do You Solve a

ROBERT STORR



MARIA LASSNIG, TWO WAYS OF BEING (DOUBLE SELF-PORTRAIT), 2000, oil on canvas, 39 1/4 x 49 1/4" / ZWEI ARTEN ZU SEIN (DOPPELSELBSTPORTRÄT), Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm.

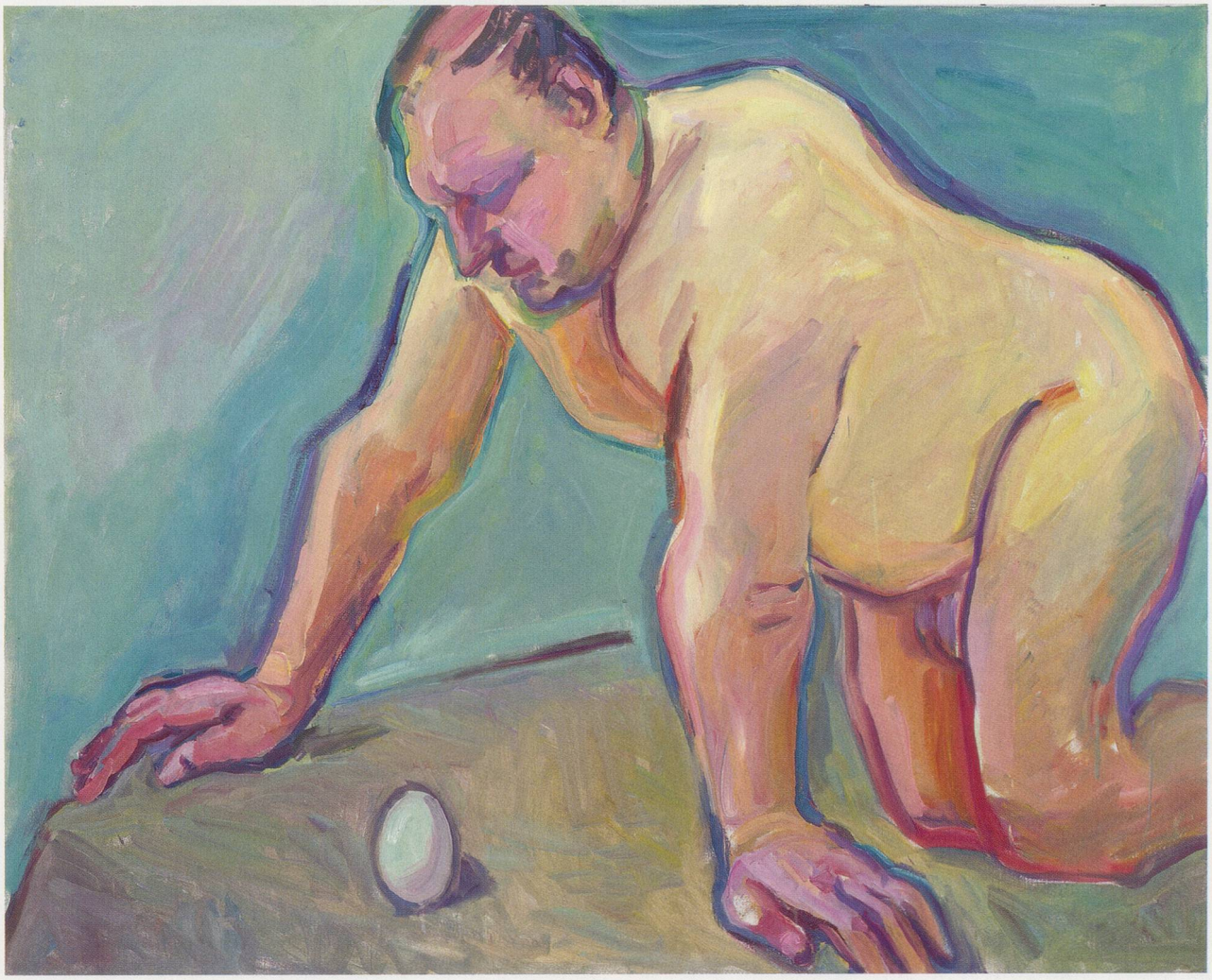
Some people simply lack a talent for acting their age. Or at least they show themselves incapable of acting the way "society" considers appropriate to their years. This discrepancy has long been a staple of satire in which anti-bourgeois wildness is rendered with indulgent bourgeois mildness and sensible folk get to chuckle at an elder's folly content in the knowledge that nothing the antic ancient does will ever truly upset the decorum in which solid citizens swim like amniotic fluid. Jean Giraudoux's *The Madwoman of Chaillot* (1945) is the high-style incarnation of such a zany crone and Bertolt Brecht's *The Shameless Old Lady* (1965) is the impish lower-class version of the geriatric rebel without a pause. At any rate, that is how she appears in the sentimental adaptation of Brecht's story filmed by the French director René Allio in the mid-sixties. I remember that film and have always hated the genre.

The idea that madcap behavior is becoming in women of "a certain age," after having been suspect when they were young and still eligible to fulfill their proper role, is an enduring legacy of an immemorial prejudice. The very fact that a radical writer like Brecht chose to juxtapose "shameless" to "lady" for piquancy's sake bespeaks the abiding assumption that being "ladylike" is a natural thing to expect of more than half the population, though in Brecht's case Polly Peachum and Mother Courage provide the tacit sexism of this gambit with an alibi. Meanwhile, many women utter such words with contempt. Joan Mitchell, for one, spoke of "lady painters" as if she were spitting perfume laced with turpentine. Yet after decades of feminist challenges to the patriarchal norm—which is just a fancy way of saying the metaphors and myths that men prefer—a mature woman with a reputation for "unladylike" conduct faces a double bind. Either she is belittled and shunned outright or she is embraced for possessing an inherently demeaning "eccentricity" whose traits are in essence a charming variant on those associated with the lunatic sister, aunt, mother, or grandmother that "good families" used to keep in the attic.

At ninety, Maria Lassnig has vaulted all the major hurdles that blocked the path of women artists coming into their own in postwar Europe—among her accomplishments Lassnig was the first artist of her gender appointed to a full professorship at the Vienna University of Applied Arts—but the threat of being recast as a "wicked-cute" character like those Girau-

ROBERT STORR is an artist, critic, curator, and Dean of the Yale University School of Art.

Problem Like Maria?



MARIA LASSNIG, THE BIOLOGIST, 2003, oil on canvas, 39 1/4 x 49 1/4" / DER BIOLOGE, Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm.

MARIA LASSNIG, SELF WITH DRAGON, 2005, oil on canvas, 78 3/4 x 59" /
SELBST MIT DRACHEN, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm.

doux and Brecht created remains the final obstacle. That Lassnig is indeed charming and frequently coquettish compounds the problem to the extent that inattentive observers may be tempted to underestimate both her humor and her fury, not to mention an unabated anguish that is palpably embodied in her work though often whimsically expressed.

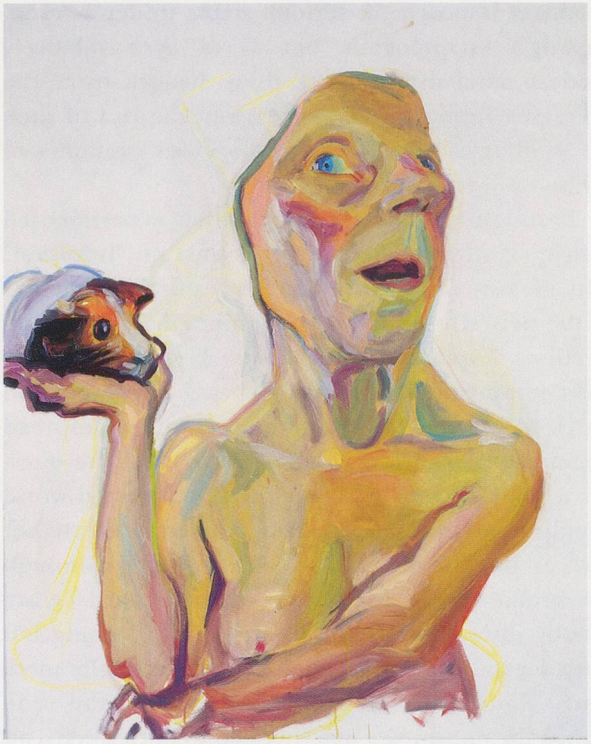
Of course the same dilemma used to confront Louise Bourgeois. Her response was to open her Pandora's box of familial dysfunction and rewrite all the classic Oedipal scenarios in her own inimitable hand, and then stage the performance of these scripts in the claustrophobic theater of her imagination, effectively making her attic big enough to seat all comers. In varying degrees Meret Oppenheim, Alice Neel, Carol Rama, and even Marisa Merz found ways of stylizing the drama of their internal and external incongruity with the world in a manner that enlarged and reconfigured the confining social and artistic spaces into which they were initially slotted, but none of these extraordinary artists were able to shatter the template upon which those spaces were modeled. Nor—having converted the attic-of-madness into Gaston Bachelard's expansive attic-as-mind[1)], and conflated it with his visceral cellar, to transform the whole of her house into an integrated working body—has the reclusive Bourgeois left the safety of her house in years. She knows too well how dangerous it can be to venture out.

Lassnig is arguably a less febrile temperament than Bourgeois and, with the exception of diaristic writings, she has been less voluble in public about her struggles. However, one only needs to look at the undulating trajectory of her work to feel the strength of the currents through and often against which she had to navigate. At the outset—that is from the mid-forties to the mid-fifties—she nevertheless seemed to slip almost effortlessly into the mainstream of modern European painting. Her innate talent and lightning grasp of the emerging modes of the day made this possible.

Her first self-portraits have the brooding quality of Expressionism tempered by a rough-hewn naturalism that is equally typical of Northern art at the beginning of the twentieth century, the mid-thirties fusion of the two strains being emblematic of the compromises imposed on serious artists under fascism. Lassnig's unapologetic but as of then relatively modest narcissism rescues these images from the averaging humanism that rendered the run of such art so disappointing, even in the lesser examples of Käthe Kollwitz's work.

Throughout the fifties, Lassnig experimented with sprightly, stripped-down variants on "Informel" (the generic term for European gestural abstraction of the period) that retained identifiably Viennese inflections despite the unmistakable Frenchness of the basic idiom she had adopted during her sojourn in Paris. Meanwhile, by the mid-fifties the widespread generalization of form that accompanied the quest for a "New Image of Man"[2)] for a war-blasted world caught up with her and Lassnig started to create her own archetypal heads from slabs of tone, although the broad quasi-Slavic features of her own face are plainly discernible. By the early sixties Lassnig left both formalist abstraction and conventionally modernist figuration behind. Or better said, she redirected the energy she had invested in both toward an idiosyncratically discursive amalgam of gesture and symbolism that held the two driving forces of her painting together while dramatically loosening the harness binding each to the other.

The linchpin of that harness is named in a painting of 1963: SCIENCE FICTION. Nothing could have more decisively announced a shift in artistic orientation between the previous decade and the one just beginning than such a title. Although literary science fiction had already had a renaissance in the immediate aftermath of the dropping of atomic weapons on Japan and the near pulverization of much of Europe by only marginally less exotic though far less "efficient" engines of destruction, the visual arts had responded to this first attempt to "bomb civilization back to the Stone Age"—US Air Force General Curtis LeMay coined that memorable phrase in 1965 as a threat to the North Vietnamese after having practiced his craft over Germany and Japan in World War II—with a retrospective of iconography based on primitive or antique forms. Paradoxically, the "New Images of Man" were really old images enlisted in the cause of proving humankind's essential continuity in the face of self-inflicted horror.



MARIA LASSNIG, SELF WITH GUINEA PIG, 2000/2001, oil on canvas, 49 1/4 x 39 1/4" / SELBST MIT MEERSCHWEINCHEN, Öl auf Leinwand, 125 x 100 cm.

Science fiction, by contrast, was able to imagine the species as one of many, and perhaps the least likely to endure in any contest for survival among the fittest that allowed mutants and robots to participate. Not the least of the harbingers of the art world vogue for sci-fi was the appearance of Robby the Robot—pseudo-mechanical "star" of the outer space thriller Forbidden Planet—in the seminal proto-pop exhibition "This is Tomorrow" at the Whitechapel Art Gallery in London in 1956. Organized by the Independent Group, which included architectural theorist Reyner Banham, curator and critic Lawrence Alloway, and artists Richard Hamilton and Eduardo Paolozzi, "This is Tomorrow" was among the rare avant-garde shows that actually foresaw the future—albeit the future of art as a product of commodity culture rather than the future of mankind as machine. Of course, Paolozzi's sculptures of the late fifties and early sixties did attempt to replace the ravaged figuration of Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, and his own early work with robotic totems. Meanwhile, as Marcel Duchamp and Francis Picabia had shown in the 1910s and twenties, sci-fi was also a portal for coded eroticism. Thus, like these Dada uncles before her, and Robert Smithson, Eva Hesse, and fellow Austrian Bruno Gironcoli concurrently with or after her, Lassnig seized on the grotesque fusion of bodies and hardware as a device for describing humanity's supernatural adaptations to a world that humans had nearly destroyed and that Humanism had failed to redeem, as well as a means for portraying the never-ending war of the sexes.

Compared to Duchamp's, Picabia's, and Hesse's "desiring machines," Lassnig's versions are, for all their implicit or explicit menace, overtly comic and disconcertingly fleshy. While one can't really imagine waking up in bed with one of their double-jointed contraptions, one can almost feel the "morning after" poking, prodding, squirming presence of her intimate strangers—and dread what is to follow if that alien were suddenly to morph into Alien.

Suspension of disbelief is the predicate of all sci-fi, but in order for it to kick in, belief must at some level be possible. In Lassnig's alternate universe the oscillation between symbolism and verisimilitude keeps the viewer guessing and off balance. The varying degrees of disequilibrium he or she experiences—Lassnig welcomes, returns, and ultimately commands the "gaze" of any and all who get within her sights, but in that exchange offers reassurance or preferential treatment to no one—sets the parameters of her oeuvre stylistically, but there has never been a body of work within that oeuvre where stability reigns.

Periodically, though, Lassnig has opted for what may initially seem to be straightforward realism. During the seventies when she spent time in New York she explored a number of new media—her first films date from this period—and new formats. Among the latter was painterly figuration of a sort that, in the hands of Philip Pearlstein, Alex Katz, Alice Neel, Joan Semmel, Chuck Close, and Janet Fish, was then offering a vigorous challenge to mainstream abstraction. The seemingly neutral, generally wan, and always unsettling self-portraits that Lassnig made in

this context constitute a significant but seldom noted contribution to that tendency. (Being Austrian rather than American compounded the problems of being a woman and not a man that Neel, Semmel, and Fish confronted.) However, even the most poignantly plain canvases of this episode have an uncanny aura about them. When Lassnig poses with a handheld movie camera that seems about to become a prosthesis, the cinemental synapses jump cut to David Cronenberg's Videodrome, though the bionically tormented character James Wood plays in that film was a consumer of moving pictures while Lassnig, a living tripod for her Bolex, was a producer.

Lately, Lassnig has returned to painterly realism in an extended suite of works whose palette is generally as high-keyed as those of the seventies were muted, and whose tableaux are often animated whereas those of thirty years ago were, on the whole, static. These scenes of oh-so-very-naked men and women posing or disporting themselves alternate with others in which cartoonish monstrosities clash or cavort with manic intensity. In short, Lassnig has not settled down; she has geared up. The only tip-off that these were the fantasies of an old woman comes when she herself is the center of the action, as she is in several pictures with unsparing attention to her own nudity. But woe to the spectators who look down the barrel of the gun she points out at them in one such picture, thinking that she won't shoot. The face-off is physical comedy; the bullets in her phallic six-shooter are real insofar as they are not intended to smash the skull but to churn the brain once they slip in through the eyes. And so they do.

1) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Storr Press, 1994, [1958]).
2) "New Images of Man" was an exhibition of expressionist figuration organized by Peter Selz for the Museum of Modern Art, New York, in 1959.

MARIA LASSNIG, THE WORLD DESTROYER, 2001, oil on canvas, 39 1/4 x 49 1/4" / DER WELTZERTRÜMMERER, Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm.

MARIA LASSNIG, PHOTOGRAPHY AGAINST PAINTING, 2005, oil on canvas, 59 x 78 3/4" / PHOTOGRAPHIE GEGEN MALEREI, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm.

Wie wird man mit

ROBERT STORR

Manchen Menschen fehlt schlicht das Talent, sich ihrem Alter entsprechend zu benehmen. Oder zumindest erweisen sie sich als unfähig, ein Verhalten an den Tag zu legen, das von der «Gesellschaft» als ihrem Alter angemessen erachtet wird. Diese Diskrepanz ist seit Langem Hauptgegenstand einer bestimmten Form von Satire, die antibourgoises Ungestüm mit nachsichtiger bürgerlicher Milde darstellt und vernünftige Leute getrost über die Verrücktheit eines alten Menschen kichern lässt, im sicheren Wissen darum, dass nichts, was der oder die groteske Alte anstellt, je die Fruchtblase der Wohlanständigkeit zum Platzen bringen wird, in welcher der solide Bürger schwimmt. Jean Giraudoux' Stück *La folle de Chaillot* (1945) liefert die edle Variante einer solchen irren Alten, während Bertolt Brechts Erzählung «Die unwürdige Greisin» (1965) die verschmitzte Unterklasse-Version der betagten Rebellin schildert, die durchaus weiss, was sie tut. Zumindest ist sie in der rührseligen Verfilmung des französischen Regisseurs René Allio aus den 60er-Jahren so dargestellt. Ich erinnere mich an den Film und habe dieses Genre schon immer gehasst.

Die Meinung, dass spleeniges Verhalten bei Frauen «in einem gewissen Alter» charmant ist, nachdem es in ihrer Jugend – als sie noch begehrt und im Vollbesitz aller weiblichen Funktionen waren – als suspekt galt, ist das zählebige Vermächtnis eines uralten Vorurteils. Allein die Tatsache, dass ein radikaler Dichter wie Brecht sich um der Pointe willen dazu entschloss, im Titel die Worte «unwürdig» und «Greisin» nebeneinanderzustellen, weist darauf hin, dass die Annahme nach wie vor verbreitet ist, «Würde» und «Alter» müssten naturgemäss Hand in Hand gehen. Das gilt umso mehr, wenn es sich um alte «Damen» handelt, von denen man glaubt erwarten zu dürfen, dass sie sich ebenso würdig wie damenhaft benehmen. (Obwohl bei Brecht der unterschwellige Sexismus dieser Strategie sein Alibi bei Figuren wie Polly Peachum und Mutter Courage zu holen scheint.) Inzwischen sind diese Wörter für viele Frauen verächtlich konnotiert. Joan Mitchell, zum Beispiel, sprach von «Lady Painters», als hätte sie an mit Terpentin versetztem Parfüm gerochen. Selbst nach Jahrzehnten feministischer Hinterfragung der patriarchalen Ordnung – eigentlich nur eine schicke Bezeichnung für die von Männern bevorzugten Metaphern und Mythen – steht eine reife Frau mit dem Ruf, sich nicht «ladylike» zu benehmen, vor einem unlösbaren Dilemma. Entweder wird sie nicht ernst genommen, offen gemieden, oder aber sie wird dank ihrer per se anrüchigen «Exzentrik» zwar wohlwollend aufgenommen, jedoch im Wesentlichen als charmante Variante dessen angesehen, was man gemeinhin mit der verrückten Schwester, Tante, Mutter oder Grossmutter assoziiert, die von «guten Familien» in der Dachkammer versteckt gehalten wurden.

Mit ihren neunzig Jahren hat Maria Lassnig alle grösseren Hürden überwunden, die es weiblichen Künstlerinnen im Europa der Nachkriegszeit erschwerten, ihren Weg zu gehen. So erhielt sie als erste Künstlerin eine Professur an der Wiener Kunstakademie. Aber die Gefahr, – wie die Protagonistinnen bei Giraudoux und Brecht – erneut als «putzigverruchtes» Original abgestempelt zu werden, droht nach wie vor. Dass Lassnig tatsächlich charmant ist und gelegentlich auch kokett, erschwert die Sache

ROBERT STORR ist Künstler, Kritiker, Kurator sowie Dekan der Yale University School of Art.

MARIA FERTIG?

MARIA LASSNIG, MADONNA OF THE PASTRIES, 2001, oil on canvas, 59 x 78 3/4" / MEHLSPEISENMADONNA, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm.

noch zusätzlich, sodass oberflächliche Beobachter versucht sein könnten, sowohl ihren Humor wie ihren Zorn zu unterschätzen, ganz zu schweigen von ihrer unvermindert anhaltenden seelischen Not, die in ihrem Werk deutlich spürbar ist, auch wenn sie oft sehr skurril zum Ausdruck kommt.

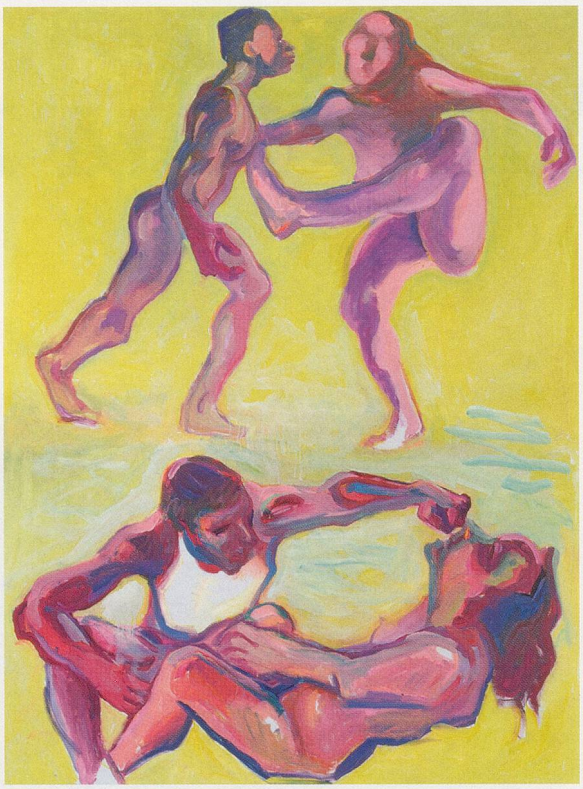
Natürlich stand auch Louise Bourgeois vor demselben Dilemma. Ihre Antwort war, die Pandora-Büchse der familiären Neurosen zu öffnen und sämtliche klassischen ödipalen Szenen in ihrer eigenen unnachahmlichen Handschrift neu zu schreiben, um sie dann im klaustrophobischen Theater ihrer Phantasie auf die Bühne zu bringen, wobei sie ihr Dachstübchen tatsächlich so grosszügig gestaltete, dass alle Besucher Platz fanden. In unterschiedlichem Grad haben auch Meret Oppenheim, Alice

Neel, Carol Rama und sogar Marisa Merz Mittel und Wege gefunden, das Drama ihrer inneren und äusseren Unangepasstheit so zu stilisieren, dass die einengenden gesellschaftlichen und künstlerischen Räume, in die sie anfänglich gezwängt waren, sich erweiterten und veränderten, doch keine dieser hervorragenden Künstlerinnen hat es geschafft, die Schablone zu zerschlagen, nach deren Vorbild diese Räume gestaltet waren. Auch die zurückgezogen lebende Bourgeois hat – seit sie das Dachstübchen-der-Verrückten zu Bachelards Dachgeschoss-als-Ort-des-rationalen-Denkens umgebaut und mit seinem Keller-als-Ort-des-Irrationalen zusammengeführt hat[1], um ihr ganzes Haus in einen ganzheitlich funktionierenden Körper zu verwandeln – die Geborgenheit ihres Hauses nicht mehr verlassen. Zu gut weiss sie, wie gefährlich es sein kann, sich hinauszuwagen.

Lassnig hat wohl ein weniger hitziges Temperament als Bourgeois, und mit Ausnahme ihrer veröffentlichten Tagebucheinträge, hat sie sich öffentlich weniger gesprächig über ihre Kämpfe ausgelassen. Dennoch braucht man nur die verschlungenen Wege ihres Werks anzuschauen, um die reissenden Kräfte der Strömungen zu spüren, denen sie ausgesetzt war und gegen die sie oft ankämpfen musste. Zu Beginn – das heisst von Mitte der 40er- bis Mitte der 50er-Jahre – schien sie dennoch fast mühelos im Mainstream der modernen Malerei in Europa mitzuschwimmen. Ihr angeborenes Talent und blitzschnelles Verständnis für die damals neu aufkommenden Verfahren machte dies möglich.

Ihre ersten Selbstporträts haben die Gedankenschwere des Expressionismus, gemildert durch einen rauen Naturalismus, der zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts für die Kunst der nördlichen Breiten nicht minder typisch ist; die Vereinigung dieser beiden Linien Mitte der 30er-Jahre ist ein Sinnbild für die Kompromisse, die seriöse Künstler unter der faschistischen Herrschaft eingehen mussten. Lassnigs unverfrorener, aber für jene Zeit doch vergleichsweise massvoller Narzissmus bewahrt ihre Bilder vor jenem sentimentalen Humanismus, der oft so enttäuschende Resultate zeitigte, wie bei einigen weniger gelungenen Arbeiten von Käthe Kollwitz.

In den 50er-Jahren experimentierte Lassnig durchgehend mit sehr lebendigen, aufs Wesentliche



MARIA LASSNIG, ADAM AND EVE IN QUARREL, 2005, oil on canvas, 80 1/4 x 60 1/2" / ADAM UND EVA IM ZWIST, Öl auf Leinwand, 204 x 154 cm.

reduzierten Spielarten des Informel, die weiterhin wienerische Elemente erkennen liessen, trotz des unmissverständlich französischen Grundvokabulars, das sich die Künstlerin während ihres Aufenthalts in Paris angeeignet hatte. Mitte der 50er-Jahre wurde Lassnig jedoch eingeholt von der zunehmenden Verallgemeinerung der Form, die mit der Suche nach einem «neuen Menschenbild»[2] in der vom Krieg gebeutelten Welt einherging, und sie begann ihre eigenen archetypischen Köpfe aus blockartigen Farbtonflächen zu schaffen, in denen ihre eigenen breiten, fast slawischen Gesichtszüge allerdings klar erkennbar sind. In den frühen 60er-Jahren dann hatte Lassnig sowohl die formale Abstraktion wie die konventionelle figürliche Moderne hinter sich gelassen. Besser gesagt, sie verwandte die Energie, die sie in beides gesteckt hatte, nun auf eine seltsam dispa-

rat anmutende Vermählung von gestischer Malerei und Symbolismus; damit gelang es ihr, die beiden treibenden Kräfte ihrer Malerei zu vereinen, wobei sich jedoch das die beiden Zugpferde zusammenhaltende Geschirr bedrohlich lockerte.

Der Dreh- und Angelpunkt dieser Verbindung ist in einem Werk aus dem Jahr 1963 erstmals benannt: SCIENCE-FICTION. Nichts hätte den Wandel ihrer künstlerischen Ausrichtung zu jenem Zeitpunkt entschiedener ankündigen können als dieser Titel. Obschon die literarische Science-Fiction – unmittelbar nach dem Abwurf der Atombomben über Japan und der fast vollständigen Zerstörung grosser Teile Europas durch eine nur geringfügig weniger exotische, obschon entschieden weniger «effiziente» Zerstörungsmaschinerie – bereits eine Renaissance erlebt hatte, reagiert die bildende Kunst auf diesen ersten Versuch, «die Zivilisation in die Steinzeit zurückzubomben»[3], zunächst mit einer Bildsprache, die auf primitive oder antike Formen zurückgriff. Paradoxerweise waren die «neuen Menschenbilder» (vgl. Anm. 2) tatsächlich alte Bilder, die angesichts der selbstverschuldeten Schreckenszustände dazu dienen sollten, sich der Kontinuität der menschlichen Existenz zu versichern.

Die Science-Fiction machte es dagegen möglich, sich die Spezies Mensch als eine unter vielen vorzustellen, und vielleicht sogar als die mit den geringsten Erfolgsaussichten in einem evolutionären Überlebenskampf, zu dem auch Mutanten und Roboter zugelassen waren. Einer der Vorboten für die Begeisterung der Kunstwelt für Science-Fiction war Robby the Robot, der pseudo-mechanische Star des extraterrestrischen Thrillers *Forbidden Planet* in der Protopop-Ausstellung «This is Tomorrow» in der Whitechapel Art Gallery (1956) in London. Organisiert wurde sie von der Independent Group (die sich im Institute of Contemporary Arts traf), zu ihr gehörten der Architekturtheoretiker Reyner Banham, der Kurator und Kritiker Lawrence Alloway; sowie die Künstler Richard Hamilton und Eduardo Paolazzi. «This is Tomorrow» war eine der wenigen Ausstellungen, die einen Blick in die Zukunft tat: Allerdings eher auf die Kunst als Anregerin einer zukünftigen Alltagskultur – und weniger auf die Menschen als Maschinen (obwohl Paolozzis Skulpturen der späten 50er- und frühen 60er-Jahre versuchten, die zerfurchten Skulpturen von Alberto Giacometti, Jean Dubuffet und seinen eigenen frühen Arbeiten durch Roboter-Totems zu ersetzen). Aber wie Marcel Duchamp und Francis Picabia bereits in den 10er- und 20er-Jahren deutlich gemacht hatten, öffnete Science-Fiction auch das Tor zu einer verschlüsselten Erotik. Wie diverse Dada-Onkel vor ihr und Robert Smithson, Eva Hesse und der österreichische Künstlerkollege Bruno Gironcoli gleichzeitig oder nach ihr, bediente sich Lassnig der grotesken Verschmelzung von Körper und Maschine, um die übernatürlichen Anpassungen der Menschheit an eine von ihr beinah zugrunde gerichtete Welt des gescheiterten Humanismus zu beschreiben, aber auch den niemals endenden Krieg zwischen den Geschlechtern.

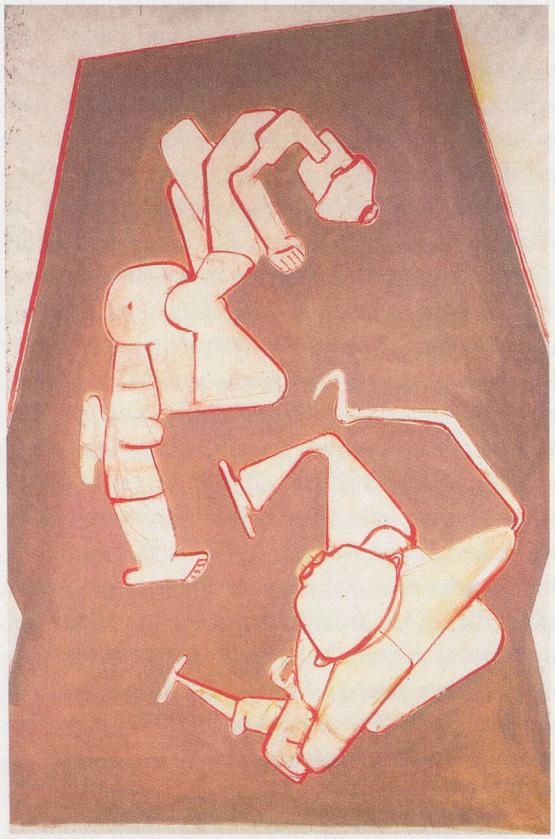
Verglichen mit den «Wunschmaschinen» von Duchamp, Picabia oder Hesse, sind Lassnigs Versionen, trotz ihrer impliziten oder expliziten Bedrohlichkeit, geradeheraus komisch und verwirrend sinnlich. Man kann sich nicht wirklich vorstellen mit einem der gelenkigen Apparate Ersterer im Bett aufzuwachen, aber die stochernde, grapschende, sich windende Präsenz von Lassnigs zutraulichen Fremden «am Morgen danach» ist nahezu fühlbar – und ebenso die Furcht, was wäre, wenn dieser Ausserirdische plötzlich zum bösartigen Alien mutieren sollte.

Das Hinwegsehen über das Unglaubwürdige ist die Voraussetzung aller Science-Fiction, doch damit sie ihre Wirkung entfalten kann, muss ein bestimmter Grad an Glaubwürdigkeit gegeben sein. In Lassnigs Gegenuniversum wird der Betrachter durch das Oszillieren zwischen Symbolismus und Wahrscheinlichkeit fortwährend im Ungewissen und in der Schwebe gelassen. Die unterschiedlichen Grade des Aus-dem-Gleichgewicht-Seins, das er oder sie dabei erlebt, bestimmten die stilistischen Parameter ihres Werkes: Lassnig fängt den Blick auf, wirft ihn zurück und beherrscht schliesslich den Blick eines jeden und aller, die in ihr Blickfeld geraten, gewährt bei diesem Austausch jedoch niemandem eine Bestätigung oder Vorzugsbehandlung. Im Übrigen gibt es in ihrem gesamten Œuvre keinen Werkkomplex, der von Stabilität bestimmt wäre.

Von Zeit zu Zeit hat sich Lassnig jedoch für etwas entschieden, was auf den ersten Blick wie schlichter

Realismus aussehen mag. In den 70er-Jahren war sie in New York und experimentierte mit einer Reihe neuer Medien und Formate – ihre ersten Filme stammen aus dieser Zeit. Dazu gehörte auch eine Art figürlicher Malerei, die in den Händen von Philip Pearlstein, Alex Katz, Alice Neel, Joan Semmel, Chuck Close oder Janet Fish damals eine heftige Kampfansage an den abstrakten Mainstream darstellte. Die neutral wirkenden, im Allgemeinen leisen und immer beunruhigenden Selbstporträts, die Lassnig in diesem Kontext malte, sind ein entscheidender, aber selten wahrgenommener Beitrag zu dieser Bewegung. (Dass sie Österreicherin war statt Amerikanerin, verschärfte das Problem, eine Frau und kein Mann zu sein, mit dem auch Neel, Semmel und Fish konfrontiert waren, noch zusätzlich.) Doch selbst die beinah schmerzhaft einfachen Bilder dieser Zeit haben etwas Unheimliches. Wenn Lassnig mit einer Hand-Filmkamera posiert, die jeden Moment zur Prothese zu werden droht, vollziehen unsere kinomentalen Synapsen gleich den sprunghaften Schnitt zu David Cronenbergs *Videodrome*, obwohl der bionisch malträtierte Protagonist, den James Wood in diesem Film spielt, bewegte Bilder konsumiert, während Lassnig als lebendes Stativ ihrer Bolex Bilder produziert.

MARIA LASSNIG, SCIENCE-FICTION, 1963, oil on canvas, 76 1/4 x 51 1/4" / Öl auf Leinwand, 194 x 130 cm. (COLLECTION DR. KOSAK, BADEN)



In jüngster Zeit hat sich Lassnig mit einer umfangreichen Reihe von Werken erneut der realistischen Malerei zugewandt; deren Farbpalette ist im Allgemeinen ebenso lebhaft und laut, wie jene der 70er-Jahre gedämpft und leise war. Und im Gegensatz zu den statischen Bildern von vor dreissig Jahren sind diese neuen Bilder oft bewegt. Szenen erschütternd nackter Männer und Frauen, die posieren oder sich miteinander vergnügen, wechseln mit anderen ab, in denen cartoonartige Monster mit manischer Heftigkeit aneinander geraten oder herumtollen. Kurz, Lassnig ist nicht ruhiger geworden, sie hat aufgerüstet. Einen Hinweis, dass es sich um die Phantasien einer alten Frau handelt, erhält man nur, wo sie selbst im Mittelpunkt der Handlung steht, was sie in einigen Bildern mit schonungslosem Blick auf ihre eigene Nacktheit tut. Doch wehe dem Betrachter, der in den auf ihn gerichteten Pistolenlauf schaut und glaubt, sie werde nicht schiessen. Die Auseinandersetzung ist ein körperliches Lustspiel; die Kugeln in ihrem phallischen Sechsschuss-Revolver sind insofern real, als sie nicht den Schädel zertrümmern, sondern das Hirn in Wallung bringen sollen, sobald sie durch das Auge eingedrungen sind. Und genau das tun sie.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, Fischer-Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1987, S. 43. (Originalausgabe, Paris 1957)

2) «New Images of Man» war eine von Peter Selz organisierte Ausstellung über den figürlichen Expressionismus im Museum of Modern Art in New York, 1959.

3) Der US-amerikanische Luftwaffengeneral Curtis LeMay äusserte diesen denkwürdigen Satz 1965 als Drohung gegen Nordvietnam, nachdem er sein Handwerk im Zweiten Weltkrieg schon über Deutschland und Japan ausgeübt hatte.

MARIA LASSNIG, LEARNING TO FLY, 1976, tempera on canvas, 69 3/4 x 67 3/4" / FLIEGEN LERNEN, Tempera auf Leinwand, 177 x 172 cm.

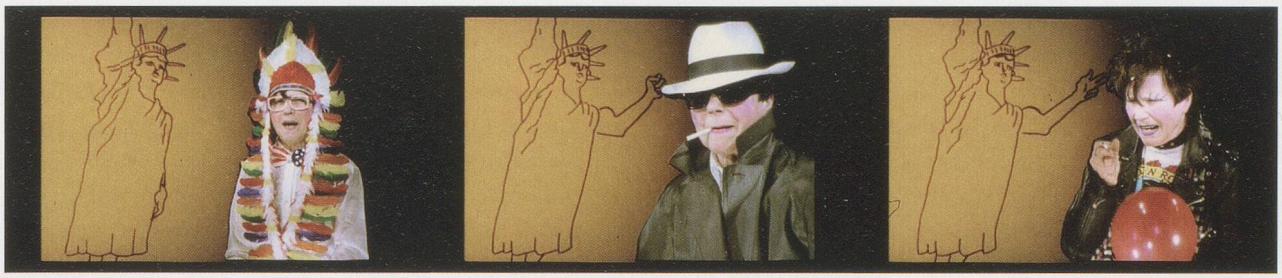
«Be aware, be aware, be aware»[1)]

Obacht vor Maria Lassnigs Filmen

MANUELA AMMER

Im Herbst 1968 schiffte sich Maria Lassnig mit einer Rolle von Körperbewusstseinsbildern unter dem Arm nach New York ein. Sie setzte damit in die Tat um, was sie Jahre zuvor in Paris beschlossen hatte: dorthin auszuwandern, wo «die Frauen stark sind», wie die Künstlerin in ihrem Film KANTATE (1992) singt. Mit 49 Jahren wählte Lassnig einmal mehr die ungewisse Perspektive einer neuen Umgebung. Sie fand sich in einem Land wieder, das von Vietnam-Krieg und Bürgerrechtsbewegungen stark polarisiert und gleichzeitig von der Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung getragen war. Auch New York als Nabel der Kunstwelt befand sich im Umbruch. Das Ende

MANUELA AMMER ist Autorin und Kuratorin und lebt in Wien.



der Hegemonie von Abstraktem Expressionismus und Pop Art beförderte einen ästhetischen Pluralismus, der sich in der Entwicklung neuer Formen und einer Kultur der Eigeninitiative manifestierte.

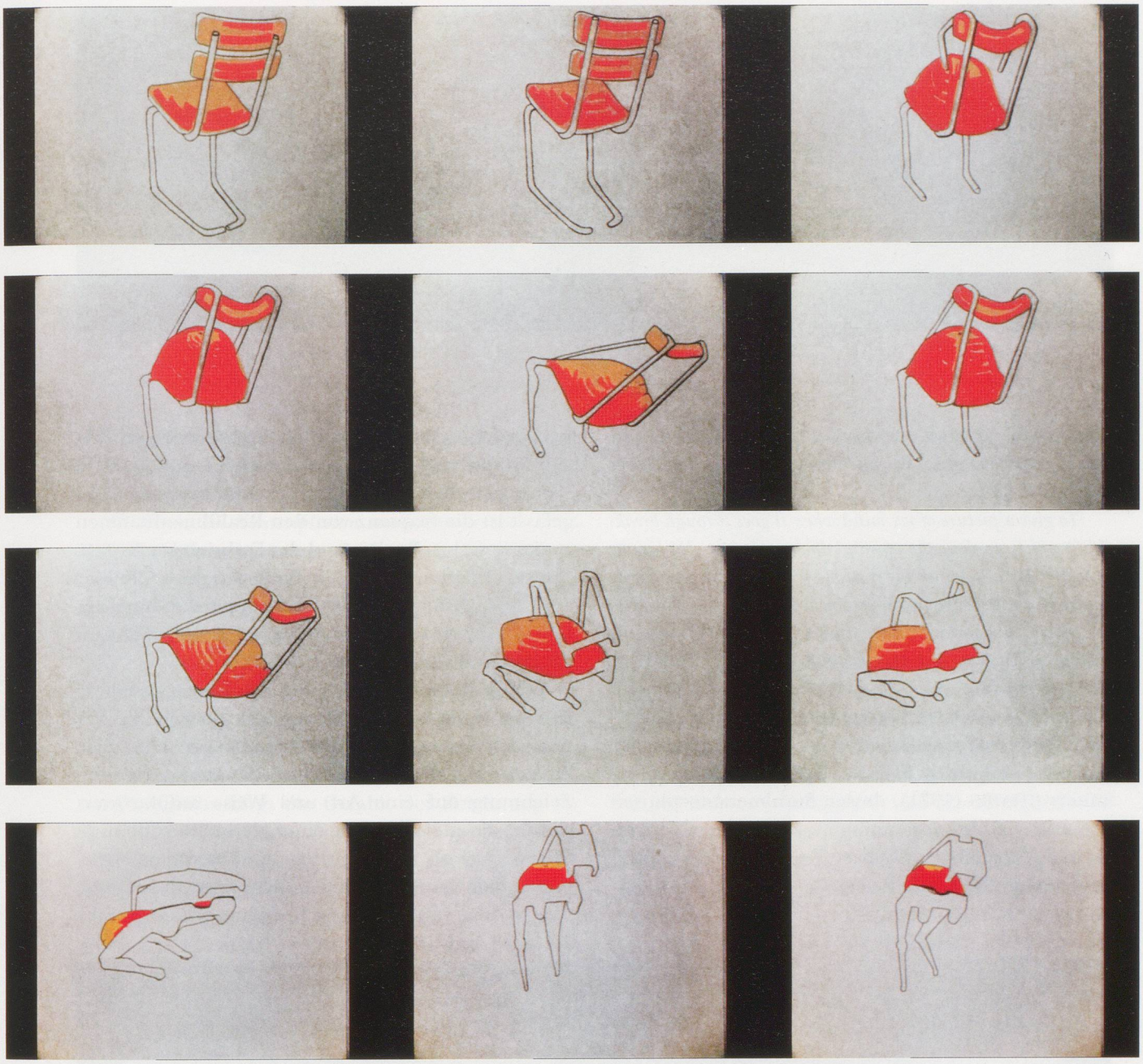
Ein zentraler Gegenstand gesellschaftlicher und künstlerischer Auseinandersetzung dieser Jahre war der menschliche Körper – seine Ausdrucksmöglichkeiten, seine Leidensfähigkeit sowie seine geschlechtliche Spezifik. Insbesondere die Performancekunst, aber auch Photographie, Film und Video nahmen sich der Analyse des Verhältnisses von Geschlecht und Gesellschaft, von Innen und Aussen an. Die Malerei befand sich innerhalb dieser Entwicklungen auf relativ verlorenem Posten. Ungeachtet der Politisierung der Kunst um 1968 wurde ihr eine gesellschaftliche Dimension weitgehend abgesprochen. War sie Schauplatz des für Lassnig so wichtigen phänomenologischen Diskurses, dann keinesfalls in Form gestischer, figurativer oder körperbezogener Tendenzen, sondern in den minimalistischen Bildern von Künstlern wie Robert Ryman, Brice Marden oder Robert Mangold. Vor diesem Hintergrund ist es umso deutlicher nachvollziehbar, dass Lassnig für Performancekunst und Tanz grosses Interesse zeigte. 1972 etwa wohnte sie einer Aufführung von Dan Grahams INTENTION INTENTIONALITY SEQUENCE bei und war im Speziellen davon beeindruckt, wie Graham die konkrete Situation – sprich: das Verhältnis von Performer und Publikum – mittels Analyse «in alle Richtungen ausdehnte».[2] Den vielleicht wesentlichsten Beitrag zu den Bewusstwerdungsprozessen um den Körper leistete das Women's Liberation Movement, das um ein neues weibliches Selbstverständnis kämpfte. Wenngleich sie sich selbst stets der Kategorisierung als feministische Malerin verwehrte, war die amerikanische Frauenbewegung für Lassnigs Entwicklung in New York und die dort realisierten filmischen Arbeiten von immenser Bedeutung. Nicht nur präsentierten sich die USA als Land, in dem entscheidende Schritte zur Gleichberechtigung bereits getan waren und das deshalb Künstlerinnen grössere

MARIA LASSNIG, KANTATE, 1992, stills from 35 mm film, color, 8 min. / Stills von 35-mm-Film, Farbe, 8 Min.

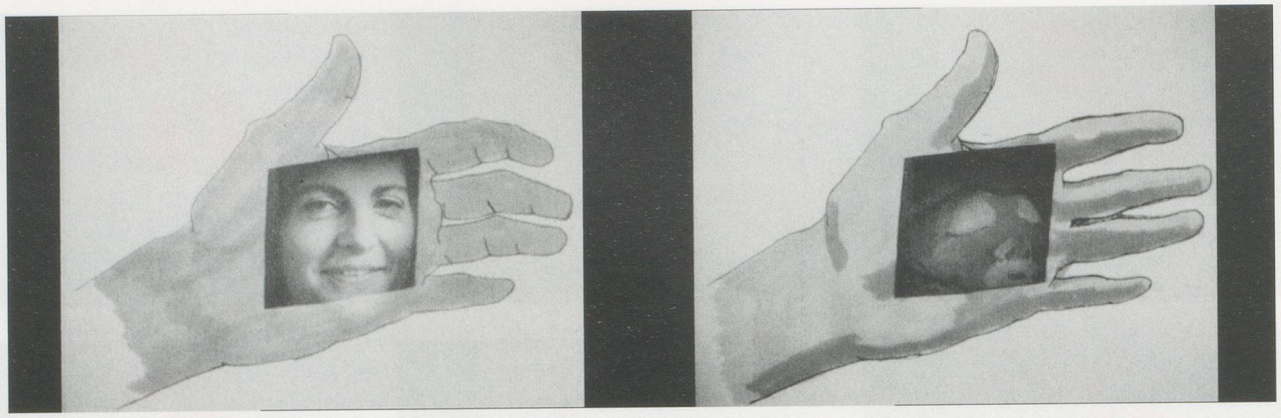
Chancen auf Anerkennung verhiess, auch fand sie in der «Women's Lib» eine Art kollektiven Resonanzboden für jene Erfahrungen, die ihr Leben als Frau und Künstlerin bestimmten. So ging sie bei Aufmärschen der Frauenbewegung mit, hörte Vorträge der Feministin Kate Millet und nahm an Veranstaltungen wie dem Women Film Festival teil.

In New York musste Lassnig bald feststellen, dass ihre abstrakten Körperbewusstseinsbilder aus Paris auf grobes Unverständnis stiessen und als eigenartig und morbid abgelehnt wurden. Dies setzte sie unter Druck, ihre Fähigkeiten als Malerin unter Beweis zu stellen und illustrativer zu werden. Sie öffnete ihre Bilder der Alltags- und Aussenwelt, liess ihr gegenständliches und soziales Umfeld Eingang in die Malerei finden: «Realismus wurde für mich ein Ausnahmezustand, Beweis für Zweifler meiner Fähigkeiten, Freude an der sinnlichen Aussenwelt, Trauer über die Seltsamkeiten und Teilnahme am Weltgeschehen.»[3] Parallel zu den introspektiven Body Awareness-Bildern entstanden in den folgenden Jahren realistischere Selbstbildnisse und Stillleben, Porträts von Freunden sowie Auftragsporträts. Auch griff Lassnig zu neuen Medien: Unmittelbar nach ihrer Ankunft hatte sie eine Siebdruckklasse in Brooklyn besucht und mehrere grossformatige Arbeiten produziert. Bald darauf drehte sie in Kärnten, während des alljährlichen Sommeraufenthalts, den 16-mm-Film BAROQUE STATUES (1970), der den späteren Animationen thematisch den Weg bereitete. Detailaufnahmen verschiedener barocker Heiligenstatuen des Gurker Doms, die in entrückten Posen eingefroren scheinen, werden mit Aufnahmen eines posierenden weiblichen Modells montiert, dessen Kleidung, Attribute und Gestik an die hölzernen Vorbilder angelehnt sind – mit Ausnahme der rosaroten Schreibfeder und der rot lackierten Nägel. In freier Natur sehen wir einer in Brokatgewänder gehüllten Frau beim Tanzen zu. Anfangs sind ihre Posen starr und statuettenhaft, zunehmend jedoch werden ihre Bewegungen enthemmter und wilder, bis sie zu schnellen Cembaloläufen wie ein Derwisch über die Wiese wirbelt. Parallel dazu befreit sich das filmische Material von seiner Abbildfunktion: Lassnig setzt Techniken wie Zeitlupe, Mehrfachbelichtung, Stop-and-Go und Solarisation ein, um immer abstraktere Bilder in beinahe psychedelischen Farben zu erzielen. Man hat den Eindruck, der Geschichte einer Emanzipation beizuwohnen: Religiöse Zwänge werden ebenso abgeschüttelt wie kunsthistorische Vorbilder, der weibliche Körper befreit sich vom Diktat der erstarrten und männlich dominierten Konventionen vergangener Epochen.

Anfang der 70er-Jahre beschloss Maria Lassnig, einen Kurs für Animation Production Techniques an der School of Visual Arts zu besuchen. Diese Entscheidung war an die Überlegung gekoppelt, in der kommerziellen Animationsfilmindustrie unterzukommen und so das zum Leben und Malen erforderliche Geld zu verdienen. Die Idee liess sich jedoch nicht in die Tat umsetzen, weshalb die Animationsfilmproduktion Lassnigs nach dem Kurs weitgehend autodidaktisch erfolgte: an einem selbst konstruierten Tricktisch und unter Verwendung einer gebrauchten 16-mm-Eumig-Filmkamera. «Es sind keine Auftragsfilme, deshalb sind sie sehr nah an mir geblieben», so die Künstlerin im Rückblick.[4] Dies bedeutete, dass sie nicht nur die unzähligen Zeichnungen anfertigte, die zur Ausarbeitung jeder einzelnen Bewegungsfolge notwendig waren, sondern auch alle Dialoge und Liedtexte verfasste und sie in stark österreichisch gefärbtem Englisch sogar grossteils selbst sprach und sang. Zweifelsohne liess sie sich von Cartoons und Comics inspirieren, wie etwa in SELFPORTRAIT (1971) – Lassnigs Versuch, ihr zentrales künstlerisches Thema in das Medium Trickfilm zu übertragen. Dieses animierte Selbstporträt erhielt ein Jahr nach seiner Entstehung den Preis des New York State Council und zählt zu den bekanntesten filmischen Arbeiten der Künstlerin. Im Mittelpunkt steht ihr gezeichnetes Gesicht, das unausgesetzt verschiedenste Metamorphosen durchläuft, um in bester Cartoonhelden-Manier durch ständige Selbstregeneration allen äusserlichen Angriffen standzuhalten: Es wird ausgelöscht, verwandelt sich in eine Filmkamera, in ein Beatmungsgerät, nimmt die Züge der Schauspielerinnen Greta Garbo und Bette Davis an, wird halbiert, gestreichelt, zerdrückt und gestempelt. Lassnigs Kopf wird in Zellophanfolie gehüllt, hinter Gitter gesteckt, in zwei Teile gerissen wenn das Gesicht der Mutter hervorbricht, und mutiert zu einem Totenschädel. Dazu hören wir die Stimme der



MARIA LASSNIG, CHAIRS, 1971, stills from 16 mm film, color, 4 min. / STÜHLE, Stills aus 16-mm-Film, Farbe, 4 Min.

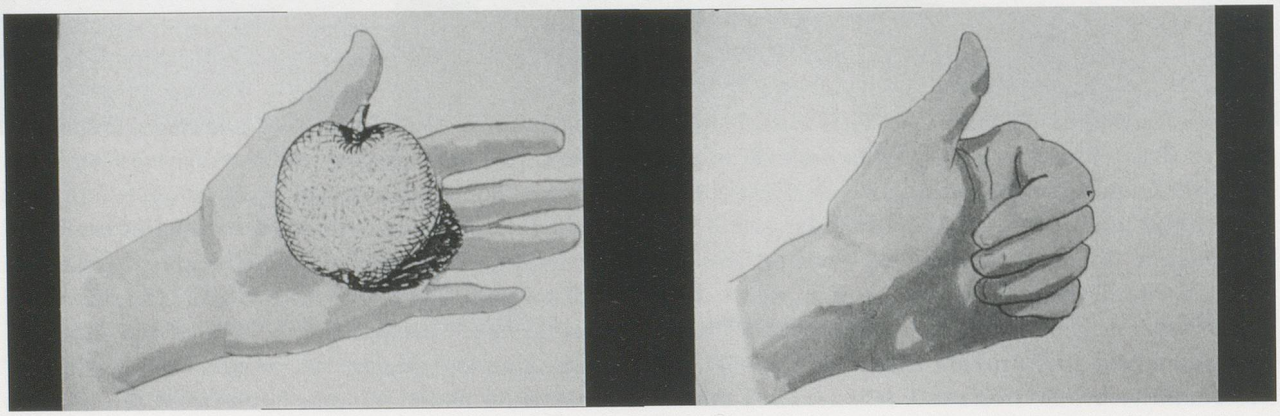


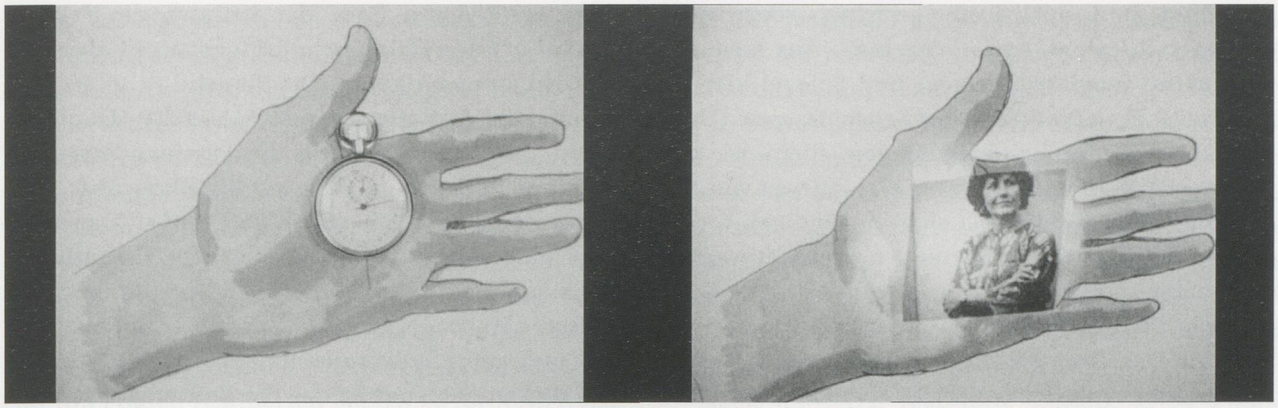
Künstlerin zu melancholischer Klaviermusik einen Text sprechen, den sie bereits 1970 in ihrem Tagebuch festhielt:

To give a picture of my mind when it goes through breakwater of life, to show the ups and downs, oh, why did I make this picture? To veil or to reveil my face, to reveal my heart, my heart feeling? Or not to become a woodhead, a machine, a camera, a respirationsmachine? (...) *I wanted to be the liberty of Austria, but there I got a bad cold – Hatchi! It was too early.*[5)]

Oftmals markieren lange vor den Filmen entstandene Bodyawareness-Zeichnungen den Ursprung der Animationen wie im Fall des slapstickartigen Zweiminüters CHAIRS (1971), dessen Stuhlmetamorphosen mehrere Skizzen vorausgingen: zu Ragtime-Klängen werden Sitzmöbel aus ihrer Funktionsrolle befreit und verwandeln sich in bockige Dingwesen, insektenartige Gestalten auf Stühlen bewegen sich im Takt der Musik, und aus einem Sofasessel quillt einem Vulkanausbruch gleich die rote Kissenfüllung. Eingefasst ist die Sequenz von den Realfilmaufnahmen zweier Sessel zu Beginn und des Farbsiebdrucks THE CHAIR (1969) sowie zweier Bodyawareness-Ölbilder am Ende, gefolgt von einer Kameraumrundung der Künstlerin, wie sie mit Gasmaske vor dem Gesicht auf einem Stuhl sitzt.

Das Verhältnis von Film und Zeichnung gestaltete sich für Maria Lassnig nie unproblematisch. Sie war sich stets bewusst, dass ihre Animationen mediale Zwitterwesen darstellten, Filme, denen das Medium Zeichnung auf eine Art und Weise aufoktroyiert wurde, die gleichsam zu einer doppelten Identität führte. Was als Parodierung der filmischen Mittel verstanden werden konnte – die ausgestellt holprige





MARIA LASSNIG, PALMISTRY, 1973, stills from 16 mm film, color, 10 min. / HANDLESEKUNST, Stills aus 16-mm-Film, Farbe, 10 Min.

Machart der Animationen –, bedeutete aus Lassnigs Perspektive von jeher auch eine Ausweitung der Möglichkeiten zur Artikulation malerischer Anliegen.

Diese aus der Kontemplation entstandenen und durch Kontemplation verstandenen Zeichnungen der schnellsten aller Kunstsparten, dem Film, zu unterwerfen, bei dem jeder Sekunde Bedeutung zukommt, ist ein Widerspruch, so als ob ein buddhistischer Mönch ein Rennauto fährt. Warum eine Zeichnung, die in Ruhestellung genug ist, noch ‹turnen› zu lassen?[6)]

Aus Lassnigs einzigem Text zum Animationsfilm von 1973 sprechen Skeptizismus und Faszination gleichermassen. Die unterschiedliche mediale «Geschwindigkeit» birgt die Gefahr, der Zeichnung filmisch Gewalt anzutun. Zugleich liegt in der Fähigkeit, die Bilder in Bewegung setzen zu können, ein Moment künstlerischer Ermächtigung. Dieses manifestiert sich auch in Lassnigs Präferenz der englischen Bezeichnung «Animation», die anders als das deutsche «Trickfilm» «Belebung oder Beseelung» suggeriert anstelle von «Kniffen und Tricks».[7)] Noch Jahrzehnte später, anlässlich der Verleihung des Oskar-Kokoschka-Preises 1998, ist ihre Einschätzung des Verhältnisses von Malerei beziehungsweise Zeichnung und Film von Ambivalenz gekennzeichnet:

Was würde Kokoschka zu meinen Filmen sagen? Würde er sich im Grab umdrehen, wahrscheinlich nur halb, denn die Filme bestehen grossteils aus Zeichnungen. (...) Er würde vielleicht zugeben, dass er dieser Verführung auch erlegen wäre, aber wieder zurückgefunden hätte zur Malerei, da Malerei das Direkteste an Psychischem und Sinnlichem ist.[8)]

Was Lassnig hier wie einen Sündenfall klingen lässt – die Abweichung von der Unmittelbarkeit der Malerei –, involviert auch einen «Apfel der Erkenntnis». Der Film und die Animation waren der Psyche weniger «nahe», sie waren sowohl materiell wie im Herstellungsprozess «vermittelter» und dementsprechend geeignet, den Prozess der malerischen Übersetzung von Körpergefühlen aus medialer Distanz zu begleiten. Der Versuch einer Veranschaulichung dieses reziproken Verhältnisses steht im Zentrum des Ölbildes DOPPELSELBSTPORTRÄT MIT KAMERA (1974). Im Hintergrund ist das mit Hilfe eines Spiegels erstellte Abbild der Künstlerin auf einer Leinwand zu sehen. In der Hand hält sie die Eumig-Kamera, deren Mehrfachobjektiv auf den Betrachter gerichtet ist. Vor dem Bild im Bild sitzt eine weitere Impersonifikation Lassnigs, in sich versunken und mit nur angedeuteten, geschlossenen Augen. Hinter dem in die Hand gestützten Gesicht fächern sich unzählige weitere Gesichter auf, einem unerschöpflichen Repertoire an Masken gleich. Das Bild wird gerne als Gegenüberstellung der amerikanischen beziehungsweise europäischen Identitäten Lassnigs gelesen – «aktiv»,

«standfest» und «nach aussen gerichtet» versus «passiv», «verschlossen» und «grübelnd». Aus medialer Perspektive fungieren Kamera und Spiegel hier als apparative Erweiterungen des Sehsinns, zwar fähig, die äusserliche Realität einzufangen, aber – wie das gespiegelte Bild im Bild suggeriert – zu weit von der inneren entfernt, um dem sich in ständiger Veränderung befindlichen «Lebendigen» gerecht werden zu können.

Nicht zufällig lässt das Doppelselbstporträt an die Arbeiten Dan Grahams dieser Jahre denken. Die bereits erwähnte Performance INTENTION INTENTIONALITY SEQUENCE beispielsweise widmet sich exakt der Frage nach der wechselseitigen Beeinflussung von Subjekt und äusserer Umgebung, die auch Lassnig beschäftigte. Für beide Künstler waren die Schriften Ernst Machs von grosser Bedeutung. Maria Lassnig entdeckte Machs *Analyse der Empfindungen* (1886) erst in New York und fand in seiner Theorie einer phänomenologischen Physik Parallelen zu ihrem künstlerischen Prinzip des leibhaften Bewusstseins. Sei es die Auseinandersetzung mit Performance, die intensive Rezeption philosophischer Ansätze oder ihre eigene filmischen Praxis, vieles spricht dafür, dass der verstärkte Legitimationsdruck, dem sich körperbezogene Malerei in jenen Jahren ausgesetzt sah, Lassnig dazu veranlasste, ihren malerischen Anliegen auch ausserhalb des Mediums nachzuspüren.

COUPLES (1972) ist Lassnigs deutlichste und auch witzigste filmische Auseinandersetzung mit der Begegnung der Geschlechter. Im Wechsel verschiedener Animationstechniken lässt sie den Betrachter eine Vielzahl an Kommunikations- und Kopulationsstörungen erleben: Fleischfarbene Geschlechtsausstülpungen robben aufeinander zu, nur um wie falsche Puzzleteile nicht ineinanderzupassen. Eine animierte Collage aus Illustriertenbildern stellt Mann-Frau-Stereotype aus. Auf organhafte Formen reduzierte Couples führen von Missverstehen bestimmte Beziehungsdialoge. Strukturiert wird der Film durch einen mit Kugelschreiber skizzierten Mann, der in strophenhafter Wiederkehr Mary von einer Telefonzelle aus versichert, dass sie «involved» seien, nur um sich am Schluss mit dem Satz «You were a fool to believe me – this is life» von ihr zu trennen. Darauf folgt als Realfilm-Szene die nackte Frau am anderen Ende der Leitung, die Telefonschnur um den Hals geschnürt – ein Motiv, das auch in Zeichnungen dieser Zeit auftaucht.

Im Jahr darauf entstand PALMISTRY (Handlesekunst, 1973), der einerseits die Auseinandersetzung mit Geschlechterstereotypen sowie Blick- und Interpretationshierarchien weiterführt und sich andererseits auf humorvolle Weise Lassnigs Hauptthema, dem komplexen Zusammenspiel von innerer und äusserer Wahrnehmung, widmet. Der Film setzt sich aus mehreren Teilen zusammen: Auf den «Gesang des dicken Mädchens», das die Befriedigung durch Essen den Männern vorzieht, folgt eine Unterhaltung zwischen zwei mit Filzstift gezeichneten krückenähnlichen Wesen über den unterschiedlichen Status des «ersten Mal» bei Mann und Frau (Er: «A man has to know.» Sie: «Is it the first time for you?» Er: «Everything is the first time.»). Die zweite Hälfte des Films behandelt die Wahrsagerei, die etwa Lassnigs Mutter zu Lebzeiten gerne zu Rate zog. Wir sehen die Animation einer sich ständig öffnenden und schliessenden Hand, in deren Handteller Photos aus dem Leben der Künstlerin, Bilder von Familie und Freunden, sowie kurze Filmclips projiziert werden. Dazu hören wir die Stimme eines Wahrsagers, wie er einer Frau, deren Biographie an Lassnig erinnert, aus der Hand liest und dabei mit jeder seiner Aussagen völlig danebenliegt:

Er: Your lifeline is apart from the headline, you're not dominated by the head.
Sie: I read Kant and Plato.
Er: Your heartline is not connected with the headline, it means you don't mix up life with love.
Sie: But I almost killed myself because of...
Er: Oh, you have two fatelines, not three, what a fantastic adaptability for life you have!
Sie: No, this is a scar.

Der Versuch, vom körperlichen Äusseren (hier pars pro toto: von der Handfläche) Rückschlüsse auf Persönlichkeit und Biographie zu ziehen, ist in Palmistry auf humorvolle Weise zum Scheitern verurteilt. Damit stellt der Film, wie die Filmkritikerin Maya McKechneay anmerkt, letztlich auch einen Kommentar zu Lassnigs Gesamtœuvre dar: «Nicht von aussen nach innen geht ihr Blick als Künstlerin, sondern von innen nach aussen.»[9)]

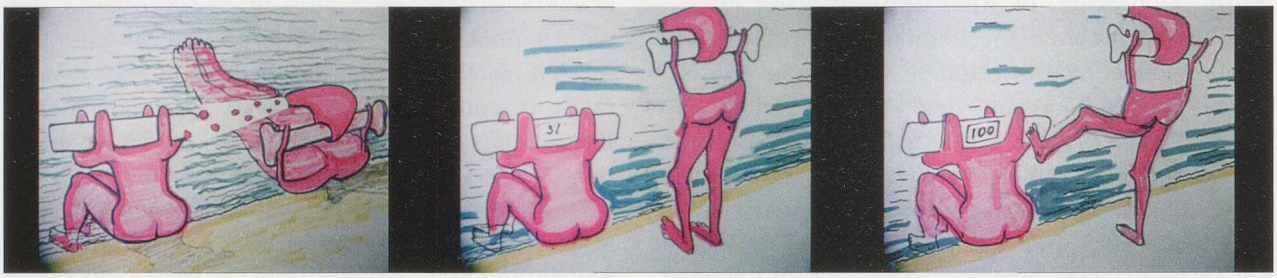
Maria Lassnig war in die Experimental-Filmszene New Yorks gut integriert und mit ihren Filmen auch ausserhalb der USA durchaus erfolgreich. Ab 1971 war sie aktives Mitglied des Millenium Film Workshop in New York, wo sie ihre Arbeiten ebenso zeigte wie im Filmforum. In Wien und Innsbruck fanden 1973 Präsentationen ihres filmischen Werkes statt. Gemeinsam mit Künstlerinnen wie Carolee Schneemann gehörte Lassnig der Women/Artist/Filmmakers, Inc. an, einer Organisation, die gegründet wurde, um Produktion, Vertrieb und Präsentation von von Frauen realisierten Filmen zu fördern. Auch kannte sie den Animationsfilmemacher George Griffin, um den sich eine lebendige Szene unabhängiger Trickfilmer gebildet hatte, welche sich in Opposition zur Cartoonfilmindustrie definierten, für die Studios wie Disney oder MGM standen. Mit SELFPORTRAIT (1971) war die Künstlerin in einem Animationsfilmprogramm vertreten, das Griffin 1978 als Teil des New York Film Festival organisierte und das in die Publikation Frames mündete, eine Art Manifest experimenteller Animation.[10] Lassnig wäre vermutlich in New York geblieben, hätte man sie 1979 nicht als Professorin an die Hochschule für Angewandte Kunst in Wien berufen. Dort übernahm sie im Jahr darauf, unmittelbar nachdem sie Österreich gemeinsam mit VALIE EXPORT auf der Biennale Venedig vertreten hatte, die damals neu gegründete Meisterklasse für experimentelles Gestalten. Wenngleich Malerei den Schwerpunkt bildete, vergass Lassnig nicht die Erfahrungen, die sie dem Experimentieren mit dem Medium Animationsfilm verdankte. «Die eigenen künstlerischen Ergebnisse sich bewegen zu lassen, durch Kamera und mit Musik die Zeit in die ruhende Kunst zu bringen» – dies wollte sie auch den Studenten vermitteln und initiierte als Teil ihrer Meisterklasse das erste und damals einzige Lehrstudio für experimentellen Trickfilm in Österreich.[11]

1992 stellte Lassnig, nach sechzehnjähriger Pause und diesmal auf 35mm, ihren vorläufig letzten Film KANTATE fertig, der thematisch an SELFPORTRAIT anknüpft: Als eine Art Moritatensängerin besingt sie zur Drehleiher ihr bisheriges (Künstlerinnen-) Leben, während im Hintergrund den Text illustrierende Animationen laufen. Erstmals tritt Lassnig in einem ihrer Filme selbst vor die Kamera, wobei sie mit jeder der insgesamt 14 Strophen ihr Kostüm wechselt und die verschiedenen Lebensphasen ironisch kommentiert. Innerhalb weniger Minuten sehen wir sie als braves Schulmädchen im Matrosenanzug, als Kunststudentin mit Barret, als Freiheitsstatue vor der amerikanischen Flagge, als Indianer, Cowboy, Punk, als ordenbehängte Professorin und als Harlekin. Die letzte Einstellung zeigt sie als glamouröse Femme fatale in rotem Chiffon, wie sie singt: «Es ist die Kunst, jaja, die macht mich immer jünger, sie macht den Geist erst hungrig und dann satt.»

Nach KANTATE realisierte Lassnig keine Filme mehr, trotzdem sie nie aufhörte, in Filmen zu denken. Am 13. Juli 1995 notiert sie beispielsweise in ihrem Tagebuch: «ML Filmidee: ML geht in einen Beichtstuhl und spricht über ihre Religionszweifel. Es wird so stark disputiert, dass der Beichtstuhl wackelt und umfällt.» Und etwas weiter im Text: «Filmidee: Zwei Menschen tauschen Gedanken aus, dabei springen ihre Hirne über in die gegenseitige Hirnschale.»[12] Beides würde man nur zu gerne animiert sehen.

1) Zit. n. Maria Lassnig, SELF PORTRAIT, 1971, 16 mm, Farbe, Ton, 5 min.
2) Vgl. Jörg Heiser, «Inside Out – Interview Maria Lassnig», in: *Frieze*, Nr. 103, November/Dezember 2006, S. 118–125, hier 125.
3) *Maria Lassnig*, Ausst.-Kat., Biennale Venedig, 1980, S. 44.
4) Andrea Schurian, *Maria Lassnig – Gemalte Gefühle*, TV-Porträt, Österreichischer Rundfunk 1994.
5) Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels, Tagebücher 1943 bis 1997*, hg. v. Hans Ulrich Obrist, Dumont-Buchverlag, Köln 2000, S. 32–33.
6) Maria Lassnig, «Kunstsparte Animation», in: *Protokolle* 73/1, S. 45–51, hier 51.
7) Ebenda, S. 46.
8) Jana Wisniewski, «Es gibt immer weniger Menschen, die sehen können. Was würde Kokoschka zu meinen Filmen sagen? – Mit Maria Lassnig im Gespräch», in *Salzburger Nachrichten*, Samstag, 27. März 1999, S. 11.
9) Maya McKechneay, «Zum filmischen Werk von Maria Lassnig», in *Diagonale 06* – Festival des österreichischen Films, Katalog, Wien 2006.
10) *Frames: A Selection of Drawings and Statements by Independent American Animators*, assembled by George Griffin, New York 1978. Mit Beiträgen von unter anderem Ken Kobland, Anthony McCall, Kathy Rose, Stan VanDerBeek, James Whitney und eben Maria Lassnig.
11) Maria Lassnig zit. n. dies., «Kann eine Amsel einer Drossel das Singen lehren?», in: *Meisterklasse Maria Lassnig 1980–1989*, Ausst.-Kat., Universität für angewandte Kunst, Wien 1989, o. S.
12) Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels* (wie Anm. 5), S. 178–179.

"Be aware, be aware, be aware"[1)] ...of Maria Lassnig's Films



MARIA LASSNIG, COUPLES, 1972, stills from 16 mm film, color, 10 min. / PAARE, Stills aus 16-mm-Film, Farbe, 10 Min.

MANUELA AMMER

When Maria Lassnig disembarked in New York in the autumn of 1968 with a roll of body-awareness paintings under her arm, she was doing what she had set her heart on years ago in Paris. She was moving to a place where "women are strong," as she sings in her film KANTATE (1992). At the age of forty-nine, Lassnig had chosen the uncertain prospect of yet another new start in unfamiliar surroundings. She arrived in a country deeply divided by the Vietnam War and the Civil Rights Movement, yet at the same time buoyed by the hope of social change. New York, the hub of the art world, was also changing. The hegemony of Abstract Expressionism and Pop Art was over, giving way to an aesthetic pluralism marked by the development of new forms and an emphasis on personal initiative.

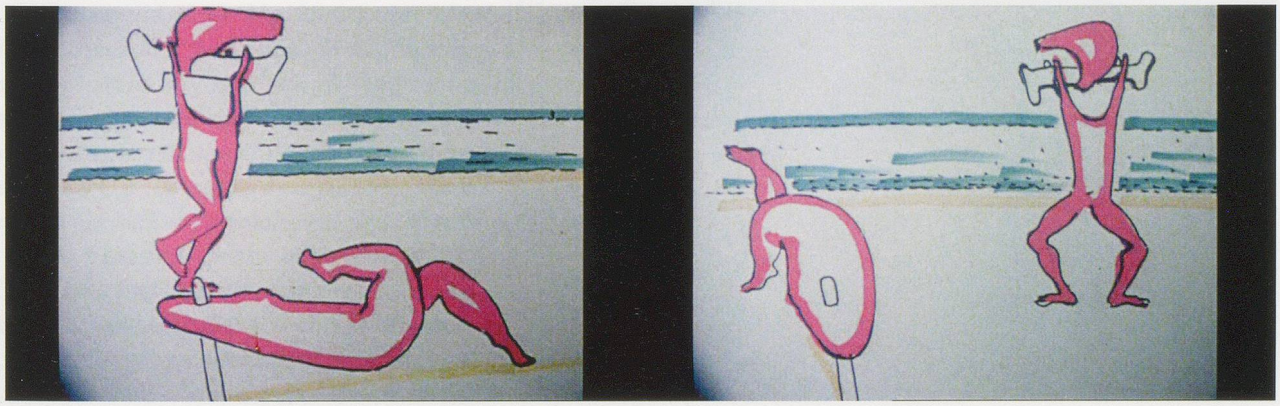
In those years, social and artistic trajectories focused largely on the human body with its potential for expression and suffering, and on gender-specific issues. Performance art, in particular, but also photography, film, and video, analyzed the relationship between gender and society, both personal and political. In such a climate, painting tended to be regarded as a genre that was, by comparison, relatively lacking in social or political relevance. In those instances where painting did become a vehicle for the phenomenological discourse that was so important to Lassnig, it was not in a gestural, figurative, or body-related way, but in the minimalism of such artists as Robert Ryman, Brice Marden or Robert Mangold. Against this background, it is easy to understand why Lassnig was strongly drawn to performance art and dance. In 1972, for instance, she attended a performance of Dan Graham's INTENTION INTENTIONALITY SEQUENCE and was particularly impressed by the way Graham analyzed the concrete situation—the relationship between performer and audience—so that it was "expanding out in all directions."[2)] Possibly the most crucial contribution to heightening body awareness was made by the Women's Libera-

MANUELA AMMER is a writer and curator living in Vienna.

tion movement in its struggle for a new feminine self-image. Although she herself always refused to be pigeonholed as a feminist painter, the American "women's lib" movement was immensely important to Lassnig's development in New York and the films she made there. Not only did the U.S. present itself as a country in which decisive steps had already been taken towards equality, giving female artists a better chance of recognition, but Lassnig also found that women's lib provided a kind of collective sounding board for all the experiences that had shaped her life as a woman and an artist. And so, she joined them on their marches, went to lectures by Kate Millet and took part in events like the Women's Film Festival.

In New York, Lassnig soon found that her body-awareness paintings from Paris met with complete and utter incomprehension, and tended to be dismissed as strange and morbid. Under pressure to prove her skills as a painter, she became more illustrative and opened up her painting to the things and the people in her environment: "To me, realism has become the exception, proof for those doubting my faculties, pleasure in the sensual outside world, sorrow about the oddities and participation in world affairs."[3] In the years that followed, apart from her introspective body-awareness paintings, Lassnig created more realistic self-portraits, still lifes, portraits of friends, and commissioned portraits. She also began to use new media. On arriving in New York, she had attended a silkscreen printing class in Brooklyn and had produced several large-format works. Soon afterwards, on her annual summer visit to Carinthia, Austria, she made the 16 mm film BAROQUE STATUES (1970) that was to pave the way for her later animations. Details of various Baroque statues of saints in Gurk Cathedral, seemingly frozen in poses of transfiguration, are juxtaposed with shots of a female model whose clothing, attributes, and gestures echo those of the wooden figures—except for the pink quill and the red fingernails. We see a brocade-clad woman dancing in the open air. At first, her poses are stiff and statuesque, but her movements gradually become more uninhibited and wilder, until she is whirling over the meadow like a dervish to the rapid tones of the cembalo. At the same time, the film material emancipates itself from its representational function: Lassnig uses techniques such as slow motion, multiple exposure, stop-and-go, and solarization to achieve increasingly abstract images of almost psychedelic color. The film evokes a story of liberation—not only from religious constraints and art-historical tradition, but also from the dictate of the rigid, male-dominated conventions of the past.

In the early seventies, Maria Lassnig decided to attend a course in animation production techniques at the School of Visual Arts. This decision went hand-in-hand with her idea of entering the field of commercial film animation as a means of earning a living and financing her painting. That idea never materialized, and so, beyond that initial course, Lassnig was largely self-taught, producing her films with an animation table she had built herself and a second-hand Eumig 16mm cine camera. "These are not commissioned films, which is why they have remained



very personal to me," says the artist.[4] Not only did she have to create the countless drawings required for each and every sequence of movement, but she also wrote all the dialogues and lyrics, most of which she spoke and sang herself in English with a strong Austrian accent. She was undoubtedly inspired by cartoons and comics, as in SELFPORTRAIT (1971)—Lassnig's attempt to transpose her central artistic theme to the medium of animation. The year after its completion, this animated self-portrait received the New York State Council Award and is still one of the artist's best known works. The focus of the film is her sketched face going through all manner of metamorphoses and, in the finest tradition of comic-strip heroes, surviving all kinds of attacks: it is erased, turned into a cine camera, a respiration machine, takes on the traits of Greta Garbo and Bette Davis, and is bisected, caressed, crumpled, and stamped. Lassnig's head is wrapped in cellophane, put behind bars, torn in two when her mother's face emerges, and mutates into a skull. At the same time, we hear the melancholy piano music accompanying the voice of the artist as she recites a text that she had written in English in 1970:

To give a picture of my mind when it goes through breakwater of life, to show the ups and downs, oh, why did I make this picture? To veil or to reveil my face, to reveal my heart, my heart feeling? Or not to become a woodhead, a machine, a camera, a respirationsmachine. ... I wanted to be the liberty of Austria, but there I got a bad cold—Hatchi! It was too early.[5]

Often, the source of the animations can be found in body-awareness drawings that were created long before the films themselves, as in the hilarious two-minute CHAIRS (1971), in which these items of furniture are liberated from their functional roles to the sound of ragtime and morph into stubborn creature-things, while insect-like figures on chairs move in time to the music and red stuffing erupts like a volcano out of an armchair. The sequence is bracketed

MARIA LASSNIG, DOUBLE SELF-PORTRAIT WITH CAMERA, 1974, oil on canvas, 70 3/4 x 69 3/4" / DOPPELSELBSTPORTRÄT MIT KAMERA, Öl auf Leinwand, 180 x 177,5 cm.

by footage of two real chairs at the beginning, the color silkscreen THE CHAIR (1969), and two body-awareness oil paintings at the end, followed by a camera pan around the artist sitting on a chair with a gas mask on her face.

The relationship between film and drawing has long preoccupied Maria Lassnig. She has always been aware that her animations were media hybrids, and that the medium of drawing was imposed on them in a way that led to a dual identity. What might be read as a parody of the cinematic medium—the distinctly jolting animation—was, from Lassnig's point of view, also an expansion of the possibilities of articulating her painterly aims.

Subjecting these drawings, created and understood through contemplation, to the fastest of all forms of art, namely film, in which every second is significant, is as much of a contradiction as a Buddhist monk driving a racing car. If a drawing is complete in itself when it is at rest, why make it do gymnastics?[6]

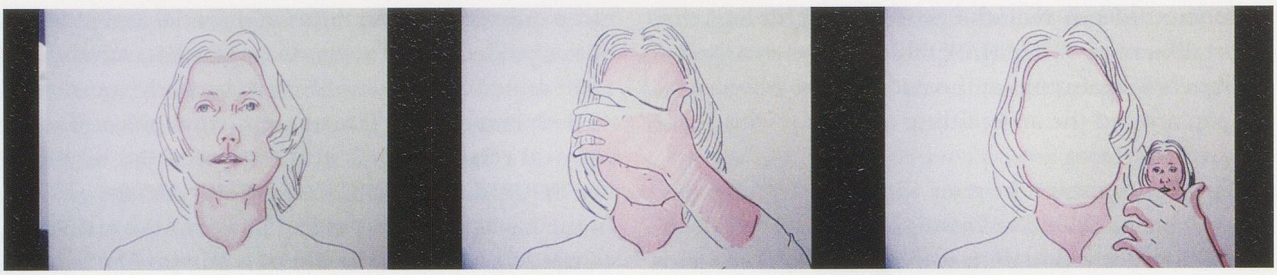
Lassnig's only text on animated film, dating from 1973, has echoes of both skepticism and fascination in equal measure. The discrepancy in media speeds harbors the risk of the film being detrimental to the drawing. At the same time, the ability to set pictures in motion offers a degree of artistic empowerment. This is also evident in the fact that Lassnig prefers to use the English word "animation," with its undertones of "enlivenment" and its associations with the "soul," rather than the German word Trickfilm which suggests sleight-of-hand and trickery.[7] Decades later, when she was awarded the Oskar Kokoschka Prize in 1998, her attitude to the relationship between drawing (or painting) and film was still ambivalent:

What would Kokoschka have to say about my films? If they made him turn in his grave, then he would probably only turn half way because the films consist mainly of drawings. ... He might admit that he, too, would have succumbed to this temptation, but would have found his way back to painting, because painting has the most direct connection with the psychological and the sensual.[8]

What Lassnig speaks of here as though it were a fall from grace—deviating from the immediacy of painting—does indeed involve a fruit from the tree of knowledge, as it were: an awareness that film and animation are not as close to the psyche, that they are more indirect, both in terms of material and in terms of the production process, and, with that, suitably detached media to exemplify the painterly translation of body awareness. The attempt to visualize this reciprocal relationship is at the heart of the oil painting DOUBLE SELF-PORTRAIT WITH CAMERA (1974). In the background, we see an image of the artist on a canvas, created with the aid of a mirror. She is holding the Eumig cine camera in her hand, its lens turret trained on the spectator. In front of the image within the image sits yet another personification of Lassnig herself, immersed in thought, her vaguely discernible eyes closed. She is holding her face in her hands, and behind that face countless other faces fan out like an endless repertoire of masks. This particular painting is often read as a contrast between Lassnig's American and European identities—active, grounded, and extroverted, as opposed to passive, withdrawn, and thoughtful. In terms of media, the camera and mirror act here as mechanical extensions of the sense of sight, capable of capturing external reality, and yet—as the mirrored image within an image suggests—too far removed from inner reality to do justice to the vitality of life in a state of constant flux.

It is no coincidence that this double self-portrait is reminiscent of Dan Graham's work from the same period. The above-mentioned performance, INTENTION INTENTIONALITY SEQUENCE, for instance, is devoted to precisely the same question of the mutual influence between subject and external surroundings that Lassnig herself explored. The writings of Ernst Mach were important to both artists. Maria Lassnig first came across Mach's *Analyse der Empfindungen* (*Analysis of Sensation*, 1886) in New York. In his theory of phenomenological physics, she discovered parallels with her own artistic principle of body awareness. Whether it was her interest in performance art, her close reading of philosophical texts, or her film work, there is much to suggest that the increased pressure to legitimize body-related painting in those years was what prompted Lassnig to explore her painterly approach through other media.

COUPLES (1972) is Lassnig's clearest and wittiest take on gender relationships through the medium of film. In the alternation of various animation techniques, she confronts the viewer with a wide vari-



MARIA LASSNIG, SELF-PORTRAIT, 1971, stills from 16 mm film, color, 5 min. / SELBSTPORTRÄT, Stills aus 16-mm-Film, Farbe, 5 Min.

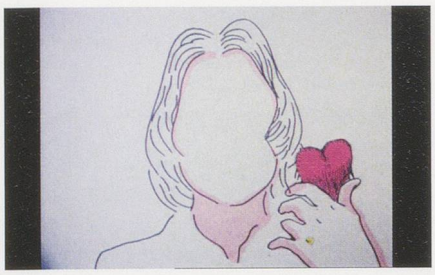
ety of communicative and copulative malfunctions: flesh-colored genital excrescences wriggle towards one another, only to find that, like the wrong pieces of a jigsaw puzzle, they simply do not quite fit. An animated collage of pictures from magazines highlights male-female stereotypes. Various couples, distilled into organic forms, conduct a series of relationship dialogues based on misunderstandings. The film is structured by a man sketched in ballpoint, giving repeated chorus-like assurances from a phone-box to Mary that they are "involved," only to split with her in the end with the words, "You were a fool to believe me—this is life." This is followed by a realistic scene in which the naked woman loops the phone cable around her throat—a motif that recurs in drawings from the same period.

PALMISTRY (1973) was created in the following year, continuing in the same vein of gender stereotyping and the hierarchy of the gaze and its interpretations, while at the same time humorously addressing Lassnig's pet theme of the complex correlation between inner and outer perception. The film is composed of several parts. The "Song of the Fat Girl," who prefers the gratification of food to that of men, is followed by a conversation between two crutch-like creatures about how "the first time" means different things to men and to women. (He says, "A man has to know." She says, "Is it the first time for you?") He says, "Everything is the first time." The second half of the film addresses the fortune-telling that Lassnig's mother liked to consult. We see the animation of a hand opening and closing, holding photos of episodes from the artist's life, pictures of family and friends, and short film clips. We hear the voice of a fortune-teller making one wrong assumption after an other, while reading the palm of a woman whose biography resembles Lassnig's:

He: Your lifeline is apart from the headline, you're not dominated by the head.
She: I read Kant and Plato.
He: Your heartline is not connected with the headline, it means you don't mix up life with love.
She: But I almost killed myself because of...
He: Oh, you have two fatelines, not three, what a fantastic adaptability for life you have!
She: No, this is a scar.

PALMISTRY humorously demonstrates the inevitable failure of attempts to deduce certain conclusions about personality and biography on the basis of outward physical appearances (in this case, the palm). In this respect, as Austrian film critic Maya McKechneay has noted, the film is also a commentary on Lassnig's oeuvre as a whole. "Her gaze as an artist is not so much from the outside to the inside as from the inside to the outside."[9)]

Maria Lassnig established herself firmly on the New York experimental film scene and her films also met with success outside the U.S. From 1971 onwards she was an active member of the Millennium Film Workshop in New York, where she showed her work, as well as at the Film Forum. Her films were also shown in Vienna and Innsbruck in 1973. Alongside artists such as Carolee Schneemann, Lassnig was a member of the Women/Artist/Filmmakers Inc., an organization founded to promote the production,



distribution, and presentation of films by women. She also knew the filmmaker George Griffin, who had attracted a vibrant circle of independent animation cineasts opposed to the cartoon film industry of Disney and MGM. Her SELFPORTRAIT was included in the animation section of the 1978 New York Film Festival organized by Griffin, culminating in the publication of the experimental animation manifesto Frames.[10] Had it not been for her appointment as professor at the Vienna University of Applied Arts in 1979, Lassnig may well have stayed on in New York. But the following year, having recently exhibited alongside VALIE EXPORT at the Venice Biennale, Lassnig took over the newly-founded master class in experimental art. Though the main emphasis was on painting, Lassnig never forgot the experience she had gleaned from her experimentation with the medium of film. "Letting your own artistic results acquire momentum, using the camera and music to add time to the stasis of art," was something that she wanted to convey to her students. And so, in her master class, she set up Austria's first and (at the time) only studio for experimental animation.[11]

In 1992, after a break of sixteen years, Lassnig produced her last film to date: KANTATE. Thematically, it is closely linked to her SELFPORTRAIT. Accompanied by a hurdy-gurdy, she plays the balladeer, singing of her life as an artist, while animations illustrating the lyrics run in the background. This is the first time that Lassnig herself appeared before the camera. In the course of fourteen verses, she changes costume constantly and gives a tongue-in-cheek commentary on the various phases of her life. Within the space of a few minutes, we see her as a well-behaved schoolgirl in uniform, as an artist in a beret, as the Statue of Liberty in front of a star-spangled banner, as an Indian, a cowboy, a punk, as a medal-adorned professor, and as a harlequin. In the final scene, she appears as a glamorous femme fatale, singing in German, "Es ist die Kunst, jaja, die macht mich immer jünger, sie macht den Geist erst hungrig und dann satt." (It is art, yes, yes, that makes me ever younger; it makes the spirit hungry and then sated.)

Lassnig has made no more films since KANTATE. But she has never stopped "thinking in films." For instance, on July 13, 1995, she noted in her diary: "ML film idea: ML goes into a confessional and speaks about her religious doubts. The disputation grows so vehement that the confessional teeters and falls over." And further on, "Film idea: Two people swap thoughts, whereby each brain leaps into the opposite brainpan."[12] Both of these are ideas that would be fun to see in animated form.

(Translation: Ishbel Flett)

1) Maria Lassnig, SELFPORTRAIT, 1971, 16 mm, color, sound, 5 min.
2) Jörg Heiser, "Inside Out," *Frieze* no. 103 (November–December 2006), p. 125.
3) *Maria Lassnig: Biennale di Venezia* 1980, Austria, exh. cat., Galerie in der Staatsoper Wien (Vienna: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, 1980), p. 45.
4) Andrea Schurian, Maria Lassnig: *Gemalte Gefühle*, portrait of the artist for the ORF Kunststücke Programme, 40 min., 1994.
5) Maria Lassnig, *The Pen is the Sister of the Brush: Diaries 1943–1997*, edited by Hans Ulrich Obrist (Göttingen: Steidl, 2009), p. 28.
6) Maria Lassnig, "Kunstsparte Animation" in *Protokolle* 73/1 (Vienna, Munich: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 1973), p. 51.
7) Ibid., p. 46.
8) Jana Wisniewski, "Es gibt immer weniger Menschen, die sehen können. Was würde Kokoschka zu meinen Filmen sagen? [There are fewer and fewer people who can see. What would Kokoschka say about my films?]—Mit Maria Lassnig im Gespräch" in *Salzburger Nachrichten*, March 27, 1999, p. 11.
9) Maya McKechneay, "Zum filmischen Werk von Maria Lassnig," in *Diagonale 06* – Festival des österreichischen Films, exh. cat., Vienna, 2006.
10) George Griffin, *Frames: A Selection of Drawings and Statements by Independent American Animators*, Assembled in New York City, 1978 (Montpelier, UT: Capitol City Press, 1978). With essays by Ken Kobland, Anthony McCall, Kathy Rose, Stan VanDerBeek, James Fish Whitney, Maria Lassnig, et al.
11) Maria Lassnig, "Kann eine Amsel einer Drossel das Singen lehren?" [Can a blackbird teach a thrush how to sing?] in *Meisterklasse Maria Lassnig* 1980–1989, exh. cat. (Vienna: Universität für angewandte Kunst, 1989), unpaginated.
12) Lassnig (see note 5), p. 169.

EDITION FOR PARKETT 85

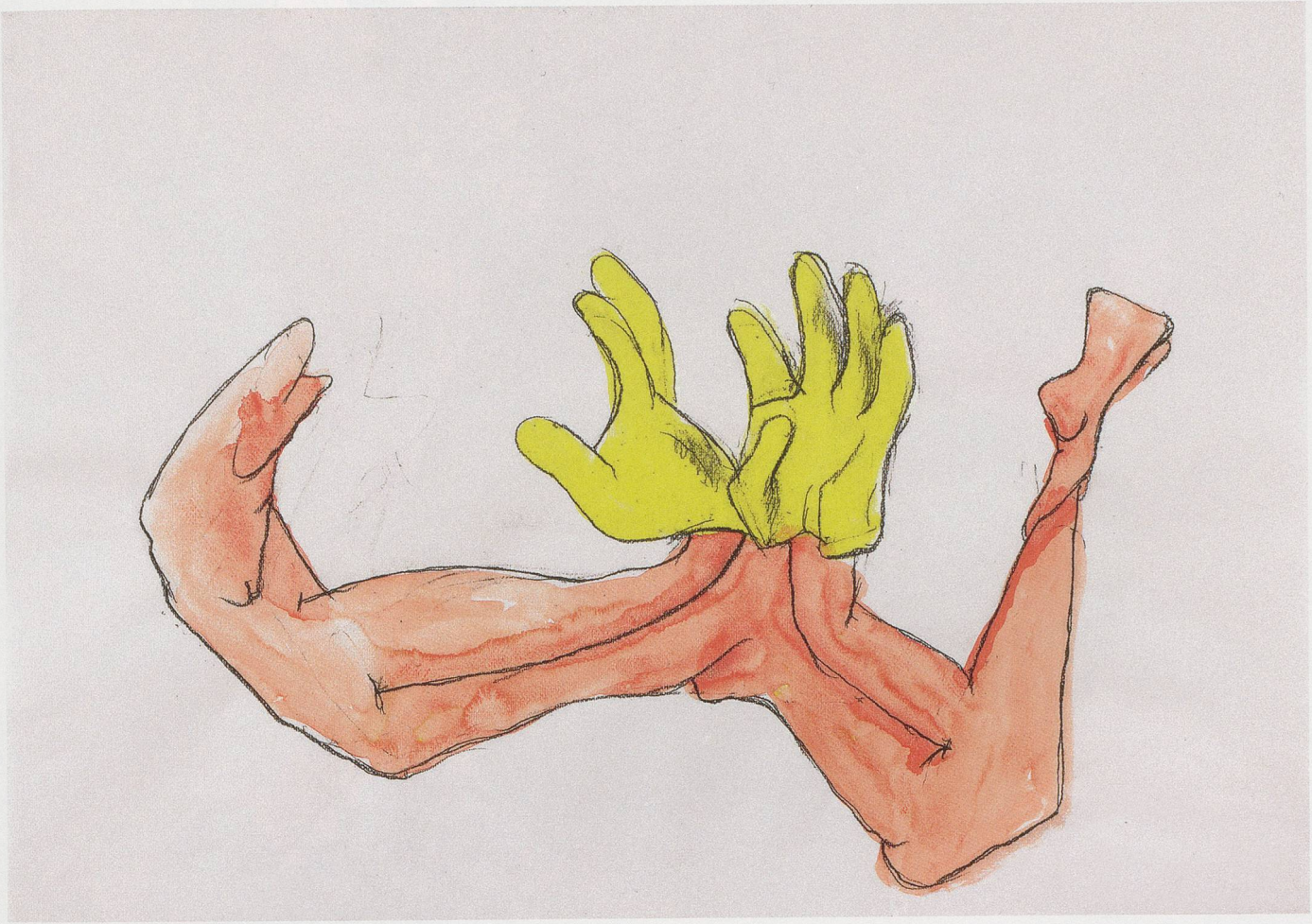
MARIA LASSNIG

A PAIR OF GLOVES, 2006/2009

3-color silkscreen print,
on Arches 88 paper 300 g/m², rein Hadern, 16 7/8 x 24".
Printed by Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli, Zurich.
Edition of 45/XX, signed and numbered.

HANDSCHUHE, 2006/2009

Siebdruck (3 Farben),
auf Arches 88 Bütten 300 g/m², rein Hadern, 42,8 x 61 cm.
Gedruckt bei Atelier für Siebdruck Lorenz Bögli, Zürich.
Auflage 45/XX, signiert und nummeriert.



BEATRIZ MILHAZES, SEM TÍTULO, 1995
Hélio de óleo. Acrílica sobre tela, 178 x 180 cm
óleo sobre canvas, 70 x 70 ½"
ALL PHOTOS COURTESY OF THE ARTIST)

TANYA BARSON

All things are always changing…
All things are fluent; every image forms,
Wandering through change.
–Ovid

Nought may endure but Mutability.
–Percy Bysshe Shelley

Painting Mutability

"Time" and "transformation" are explored repeatedly in Beatriz Milhazes' work in ways that confront and contradict the idea of painting as a static art form. One key to this lies in the surfaces of her works. Frequently her pictorial field is interrupted by various kinds of disturbances or aberrations. Erosions, apparent abrasions, paint losses (that might frustrate any conservator), revisions, reworkings (visible underdrawings that have the look of *pentimenti*, ghostly reappearances of changes revealed over time as paint layers fade) complicate and destabilize the integrity of the work's surface. Each is an entirely deliberate strategy, deployed in the same way that revealed process and managed chance feature as a conscious tactic in the work of many other artists. The paradigm for such visual palimpsest is Henri Matisse. And yet, Milhazes brings her own innovations—a hybrid technique that combines painting, *decalcomania*, and collage—to Matisse's repertoire of sketching, layering, *scraffito*, and collage. Milhazes paints onto clear plastic sheets, allowing the pigment to dry before gluing the painted form to the surface of the canvas. Peeling away the plastic, she accepts the losses as they occur, either gluing these remains separately elsewhere on the canvas or reusing the sheets so that parts or "shadows" of previous paintings are transferred on to new works, the fragmentary accumulations forming part of their compositions. Just such shadows and additions appear in works such as O MACHO (The Male, 2002) and OVO DE PÁSCOA (Easter Egg, 2003), giving their surfaces an assembled appearance and a distressed look that is intrinsically temporal.

TANYA BARSON is Curator of International Art at Tate Modern.

BEATRIZ MILHAZES, O MACHO, The Male, 2002, acrylic on canvas, 39 x 37 3/4" / Der Mann, Acryl auf Leinwand, 99 x 96 cm.

Milhazes embraces Matisse's preoccupation with the construction of the painted image. Consider his BLUE NUDE: MEMORY OF BISKRA (1907), in which changes to the figure are clearly visible; PORTRAIT OF MLLE YVONNE LANDSBERG (1914), where he employs violent *scraffito* to scrape away loops and curves around the central figure; and VIEW OF NOTRE-DAME (1914), in which compositional devices are laid bare, preliminary drawing is left visible, and paint is applied loosely and sparingly. In a small painting from 1993, FIGURE ALLONGÉE, TÊTE DANS LA MAIN, FEMME AU CHAPEAU. NU BLEU, Milhazes makes her link to Matisse explicitly clear. The painting is dominated by a Matisse-inspired blue tone, which is nevertheless scratched and abraded. In another untitled painting from 1993, the ground is composed of a thin and unevenly applied layer of white paint, beneath which is a layer of azure blue. Almost central, but not quite symmetrical, is a form incorporating floral devices, intricate patterns, folds, and arabesques that appear to imitate fabric or lace. It extends from the top of the painting to below its mid-point and dominates the composition. Beneath this, the white takes over. This busy field, however, is full of lost areas of paint that reveal the blue below.[1] In addition, several areas of drawing are evident towards the bottom and right-hand side of the work that seem to delineate the form of the central motifs. Its edges, or rosettes, appear as though the whole composition has been shifted on the canvas, leaving traces of the artist's initial thinking and approach to the painting—a testament to her process of working through the graphic organization of the picture. Similar effects of preliminary, line-drawn arabesques ap-

BEATRIZ MILHAZES, FIGURE ALLONGÉE TÊTE DANS LA MAIN FEMME AU CHAPEAU,
acrylic on canvas, 28 x 55 1/8" / Ausgestreckte Figur Kopf in der Hand Frau mit Hut, Acryl auf Leinwand, 71 x 140 cm.

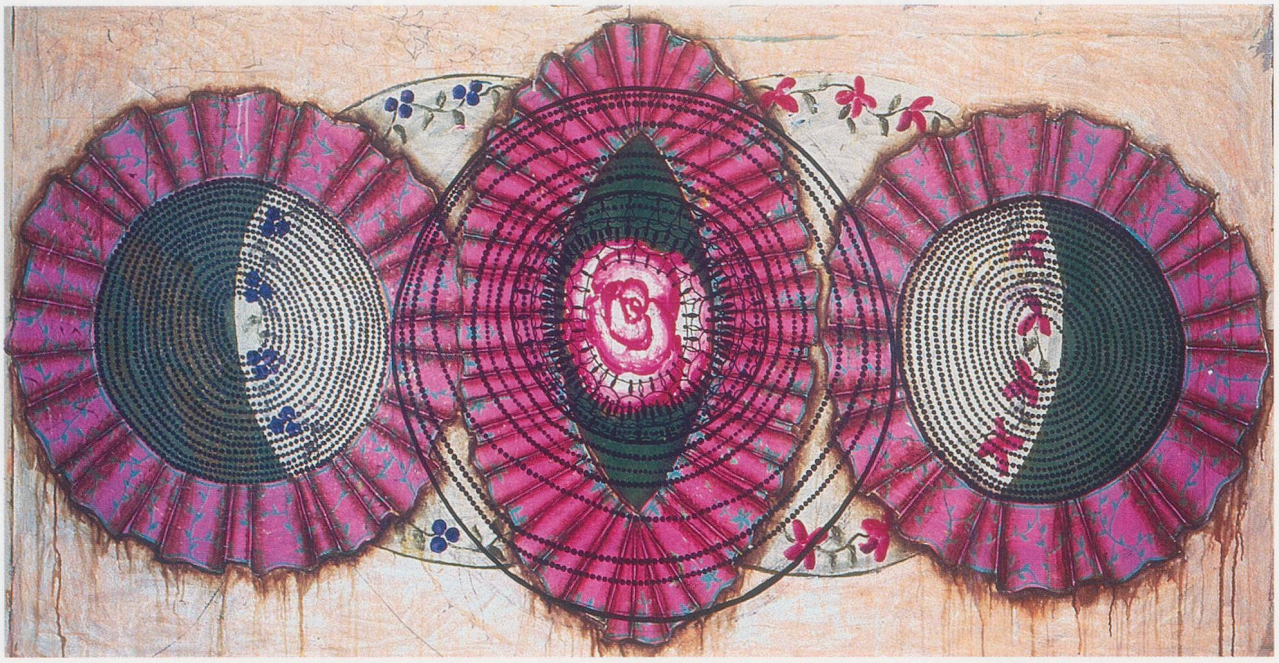
pear in the bottom left-hand area of SUCULENTAS BERINGELAS (Succulent Eggplants, 1996). These can be found alongside rudimentary, sketchy ochre lines that delineate compositional elements which have since been abandoned. As with Matisse's paintings, these features expose the extent of the work that went into creating the image and, as a result, reveal in the final composition certain structural considerations, throwing attention onto the artist less as a "painter" and more as a "constructor" of images and signs. The appearance of revealed underlying intentions also gives the impression of what might be considered the works' many stages of completion, even raising the question as to whether the work is finished or not. How and what makes a painting complete can be thought of as subject matter in itself, particularly in contemporary practice. It is part of a wider questioning of value-based notions of good or bad painting. The self-referentiality of Andy Warhol's 1962 series of *Do it Yourself* paint-by-numbers paintings and the dialectic between the finished and the incomplete work initiated by Matisse, both become subjects of Milhazes' work. Her self-reflection all the while makes an even more subtle play with pictorial conclusiveness, though it is equally a matter of introducing deliberate imperfections, contaminations, or premeditated incompletions.

Milhazes' paintings lay bare the methods and history of their construction as part and parcel of the "finished" work and as an intimation of the temporality of painting, while they simultaneously address the time of construction, perception, and that of decay or deterioration. The surfaces of her works demonstrate an acute sense of age (or of the processes involved in aging); they bare witness to the weightiness of time and the tide of people and events throughout history, as much as the wall frescos of Pompeii (which are evoked in garlanded images such as MENINO COM TAMBOUR, [Boy with a drum, 1992]) or, more locally, in the

vestiges of Rio de Janeiro's colonial Baroque and Cândido Portinari's architectural facades and murals. An underlying theme is Brazil's progression from being a European colony and court in exile, to a failed modernist utopia and dictatorship, to existing in today's socially polarized, global economy. Brazil's aesthetic development from Baroque to *modernismo* to Post-Modernism is a history compressed within the surface structure of Milhazes' canvases, the marks and abrasions becoming signifiers of temporality, of the contingencies of everyday life. Her works have the quality of external walls that have withstood the passage of traffic and bodies, the impact of heat and rain, and the ingress of plants and their root systems. Like Joan Miró's uneven, stained studio walls, they have a somewhat hallucinogenic quality, seeming to provoke or elicit any number of associations in the mind of the viewer. In MUITO MAIS QUE ISSO (Much more than that, 1994) we see three of her signature, brightly-colored rosette forms, each with dribbles of brown paint running down to the bottom of the canvas. They resemble ephemeral paper decorations that have been left out in the rain. This sense of street-based erosion is an essential aspect of the work. It highlights the street as a realm of production and a source of the work's pictographic language. This allies her work to other painters who make references to graffiti such as Miró or Jean-Michel Basquiat. In the stripping away or flaking of one layer of paint after another to reveal what lies beneath, a parallel can also be drawn to the torn posters of Raymond Hains and Jacques de la Villeglé, which

BEATRIZ MILHAZES, MENINO COM BRINQUEDO E TAMBOR, Boy With Toy And Drum, 1992, acrylic on canvas, 43 1/4 x 78 3/4" / Junge mit Spielzeug und Trommel, Acryl auf Leinwand, 110 x 200 cm.

BEATRIZ MILHAZES, MUITO MAIS QUE ISSO, Much More Than That, 1994, acrylic on canvas, 40 x 76" / Viel mehr als das, Acryl auf Leinwand, 102 x 193 cm.



have, in a sense, been co-authored by the passers-by whose spontaneous actions of décollage (tearing away) have unwittingly determined much of their composition. Milhazes' canvases, on the other hand, manifest torn surfaces rather than *affiches lacérées* and involve accrual as well as loss.[2)]

Perceptual temporality also preoccupies Milhazes. She has often cited Op Art, and in particular Bridget Riley, as an influence, drawing a parallel between Op as a form of perceptual disturbance and the flux of carnival or Afro-Brazilian *Candomblé*. In each, color unfurls in space and time.[3)] In the frieze-like, horizontally-formatted canvas URUBU (Black Vulture, 2001), forms gyrate across its length, switching tenor and design as the composition extends in a dynamic progression and series of superimpositions. The viewer is drawn along its length by this unfolding. Vertical lines are introduced as a compositional element. They are derived from Riley but more evidently improvised, deliberately eschewing the precision of Op and its purist approach to visual perception, even whilst adopting its concern with visual stimulation, time, and movement.

Hélio Oiticica's use of color, time, and structure also informs Milhazes' work. Oiticica's experiments through his *Spatial Reliefs* (1960), *Parangolés* (Capes, 1964–68) and environments, such as *Tropicália* (1966–67), demonstrate how these elements can be fused and how they might allow for the intervention of life (*vivencias*) in the aesthetic experience. For Oiticica, the purity of European Modernism and the wider project of enlightened modernity disseminated by colonialism, was a myth, an anathema to Brazil. Likewise, Milhazes presents us with images that shun purity and are instead redolent of lived experience—of mutability, contamination, instability, and precariousness. They show us an image of life as an ongoing,

unremitting duration—as a perpetual process of renewal and decay. Yet Milhazes' works also attend to the nature of painting itself, its deconstruction and subsequent regeneration.

1) Something similar happens in the layering of color in Matisse's painting and also in Hélio Oiticica's series *Inventions* (1959–62) concerned with overlaid, close color contrasts, although in both cases the effect is created through brush strokes and not areas of "loss."
2) *Affiches lacérées*, or torn posters, was the name given to the work produced by Hains, Villeglé and Mimmo Rotella, who became known as *affichistes* or *lacérateurs*.
3) *Candomblé* is an Afro-Brazilian religion which has its roots in West Africa but was brought to South America as a result of the slave trade. Although primarily it originates in Yoruba culture and tradition, it incorporates elements from a variety of African sources, which, in turn, were also fused with elements of Catholicism and indigenous American religions. The term also refers to the rites, rituals, and music associated with the religion.

BEATRIZ MILHAZES, SAN ANTONIO ALBUQUERQUE, 1994,
acrylic on canvas, 63 3/4 x 75 1/2" / Acryl auf Leinwand, 162 x 192 cm.

Alles wandelt sich …
Alles fliesst, es bildet sich wechselnd jede Erscheinung.
–Ovid

Und nichts als nur der Wechsel hat Bestand.
–Percy Bysshe Shelley

TANYA BARSON

Bilder des Wandels

Zeit und Wandel. Beatriz Milhazes setzt sich in ihrer Kunst ständig mit diesen beiden Phänomenen auseinander und widerlegt damit die Sicht der Malerei als statische Kunstdisziplin. Das zeigt unmittelbar die Oberfläche ihrer Gemälde. Störungen oder Irregularitäten vielfältigster Art durchbrechen die Kontinuität des Bildfelds. Erosionen, Abschürfungen, abgelöste Farbschichten (der Albtraum jedes Restaurators), Übermalungen und Überarbeitungen (Vorzeichnungen, die aussehen wie Pentimenti und geisterhaft zum Vorschein kommen, wenn die Farbschichten verblassen) komplizieren und destabilisieren die Struktur des Farbauftrags. Milhazes verfolgt dabei stets bewusste Strategien, die wie im Werk vieler anderer Künstler den Schaffensprozess blosslegen und Zufallselemente steuern sollen. Der Pionier des Palimpsests in der bildenden Kunst war Henri Matisse. Dessen Repertoire, bestehend aus Zeichnung, Übermalung, Sgraffito und Collage, erweitert Milhazes durch ihre selbst erfundene Hybridtechnik aus Malerei, Dekalkomanie und Collage. Sie trägt die Farbe auf transparente Plastikfolien auf und klebt sie im trockenen Zustand auf die Leinwand. Die entstandene Form bleibt so, wie sie ist, auch wenn beim Abziehen der Folie Bruchstücke verloren gingen. Die mit Farbresten bedeckte Folie wird oft wiederverwendet, entweder an anderer Stelle desselben Gemäldes oder in späteren Gemälden, sodass Fragmente oder «Schatten» früherer Werke zum Aufbau einer neuen Komposition beitragen. Schatten und Einschlüsse dieser Art verleihen Werken wie O MACHO (Der Mann, 2002) oder OVO DE PÁSCOA (Osterei, 2003) eine zusammengestückelte, abgenutzte, zutiefst vom Fluss der Zeit geprägte Struktur.

Wie schon Matisse, legt Milhazes grösstes Augenmerk auf die Konstruktion ihrer Bilder: Man beachte nur die deutlich erkennbaren Korrekturen, die Matisse an der Figur in NU BLEU: SOUVENIR DE BISKRA (1907) vornahm, oder sein Sgraffito in MADEMOISELLE YVONNE LANDSBERG (1914), das die Sitzende mit tief eingeritzten Kurven und Schwüngen umgibt. In

TANYA BARSON ist Kuratorin für internationale Kunst der Tate Modern.

BEATRIZ MILHAZES, OVO DE PASCOA, Easter Egg, 2003, acrylic on canvas, 117 1/4 x 74 3/8" / Osterei, Acryl auf Leinwand, 298 x 189 cm.

BEATRIZ MILHAZES, SUCULENTAS BERINGELAS, Succulent Eggplants, 1996, acrylic on canvas, 74 3/4 x 96 1/2" / Fleischige Aubergine, Acryl auf Leinwand, 190 x 245 cm.

UNE VUE DE NOTRE-DAME (1914) liegt der gesamte Kompositionsplan offen zutage: Die Vorzeichnung ist nur locker und sparsam mit Farbe überdeckt. Ein kleines Gemälde aus dem Jahr 1993, FIGURE ALLONGÉE TÊTE DANS LA MAIN FEMME AU CHAPEAU. NU BLEU, bezeugt Milhazes' Verbindung zu Matisse. Der dominierende, an Matisse anklingende Blauton erleidet Kratzer und Abschabungen. Der Malgrund eines anderen unbetitelten Gemäldes desselben Jahres besteht aus einer weissen Lasur, die ungleichmässig ein Himmelblau überdeckt. Um die Mittellinie des Gemäldes, wenn auch nicht völlig symmetrisch, entfaltet sich eine Form aus floralen Elementen, filigranen Mustern, Falten und Arabesken, die wohl Stoffen oder Spitzen nachempfunden sind. Sie reicht vom oberen Rand bis unter die Bildmitte und beherrscht die Komposition. Die bewegte Partie darunter gehört dem Weiss, das an vielen Stellen abblättert und die blaue Untermalung hervorschimmern lässt.[1] In mehreren Bereichen unten und rechts sind Zeichnungen erkennbar, die offenbar die Hauptmotive vorgeben. Wie

die Konturen (oder Rosetten) nahelegen, hat sich die gesamte Komposition verschoben. Was bleibt, sind Spuren der ursprünglichen Idee der Künstlerin und ihrer Annäherung an das Gemälde – Zeugnisse der schrittweisen graphischen Organisation des Bildes. Ähnliche skizzenhaft angedeutete Arabesken erscheinen in der linken unteren Bildregion von SUCULENTAS BERINGELAS (Fleischige Aubergine, 1996). Sie begleiten dort lockere ockerfarbene Linien, die nicht ausgeführte Kompositionsideen umreissen. Wie in den Gemälden von Matisse lässt sich anhand dieser Zeichnungen der Arbeitsaufwand ermessen, der für die Vollendung des Werks erforderlich war. Zugleich enthüllen sie strukturelle Überlegungen in der endgültigen Komposition und lenken das Augenmerk des Betrachters vom Künstler als «Maler» auf den Künstler als «Konstrukteur» von Bildern und Zeichen. Die Lesbarkeit der zugrunde liegenden Impulse erweckt den Eindruck, das Werk habe mehrfache Endzustände durchlaufen. Damit erhebt sich die Frage: Ist es wirklich fertig oder nicht? Welche Prozesse oder Kriterien bestimmen eigentlich die Vollendung eines Bildes? Diese Problematik an sich kann schon als künstlerische Materie dienen, speziell in der zeitgenössischen Praxis. Sie ist Teil einer weiter gefassten Kritik an dem Qualitätsbegriff, der eine Scheidung in gute und schlechte Malerei rechtfertigen soll. Die Selbstreferenzialität von Andy Warhols «Malen-nach-Zahlen»-Serie DO IT YOURSELF (1962) macht Milhazes ebenso zum Gegenstand ihrer Arbeit wie die von Matisse angeregte Dialektik zwischen fertigem und unfertigem Werk. Derweilen treibt ihre Selbstreflexion ein noch subtileres Spiel mit der Endgültigkeit des Bildes, begleitet von absichtlichen Fehlern, Unreinheiten oder vorsätzlichen Unvollständigkeiten.

Die Gemälde von Beatriz Milhazes offenbaren in ihrem «Endzustand» die Methode und Geschichte ihrer Konstruktion als Zeichen ihrer zeitlichen Bedingtheit. Zugleich vermitteln sie einen Sinn für die Zeit, in der sie entstehen, gesehen werden und vergehen. Ihre Oberflächen reagieren höchst empfindlich auf das Alter (oder die Prozesse des Alterns). Sie sind Zeugen der Last der Zeit und des Kommens und Gehens der Menschen und Geschehnisse im Lauf der Geschichte, wie die Fresken in Pompeji (auf die das Girlandendekor in Bildern wie MENINO COM TAMBOUR [Junge mit Trommel, 1992], anspielt) oder, in der Heimat der Künstlerin, die Überreste des Kolonialbarocks in Rio de Janeiro und die Fassaden und Wandbilder von Cândido Portinari. Die Geschichte Brasiliens – anfangs europäische Kolonie und Exilhof, dann gescheiterte modernistische Utopie und Diktatur und schliesslich Mitglied der globalisierten Weltwirtschaft voll innerer Spannungen – durchzieht als Grundmotiv Milhazes' Œuvre. Auch die kulturelle Entwicklung des Landes vom Barock über den Modernismo zur Postmoderne lagert eingeschlossen in der Textur ihrer Gemälde. Markierungen und Abschürfungen werden zu Signifikanten der Temporalität, der zufälligen Begebenheiten des Alltags. Milhazes' Werke haben die Beschaffenheit von Aussenwänden, die allen Angriffen der vorüberströmenden Menschen und Fahrzeuge, der Hitze und des Regens, der Gewächse und Wurzeln getrotzt haben. Gleich den unebenen, befleckten Wänden des Ateliers von Joan Miró wirken sie halluzinatorisch, als wollten sie unzählige Assoziationen wachrufen. MUITO MAIS QUE ISSO (Viel mehr als das, 1994) zeigt drei für Milhazes typische farbintensive Rosetten, von denen braune Farbe an den unteren Bildrand tröpfelt. Sie sehen aus wie feine Papierdekorationen, die man im Regen vergessen hat. Der Eindruck einer draussen auf der Strasse erfolgten Verwitterung ist ein Grundmerkmal von Milhazes' Ästhetik, das die Strasse als Ort der Produktion und als Quelle des Bildvokabulars kennzeichnet. Milhazes zählt mit Miró und Jean-Michel Basquiat zu jener Gruppe von Malern, die Graffiti-Elemente in ihre Werke einbauen. Das sukzessive Abschaben oder Abblättern der Farbe, das darunterliegende Schichten aufdeckt, findet man auch in den abgerissenen Plakaten von Raymond Hains und

BEATRIZ MILHAZES, URUBU, Black Vulture, 2001, acrylic on canvas, 43 3/4 x 157" / Schwarzer Geier, Acryl auf Leinwand, 119 x 399 cm.

Jacques de la Villeglé, deren Komposition zum Teil aus der spontanen Decollage durch Passanten hervorging. Die Leinwände von Milhazes gleichen jedoch eher aufgerissenen Oberflächen als *Affiches lacérées*. Neben Verlusten treten auch Anreicherungen auf.[2)]

Die Zeitdimension der Wahrnehmung ist ein weiteres Thema der Künstlerin. Milhazes nennt die Op-Art und speziell Bridget Riley als wichtige Einflüsse und zieht Parallelen zwischen der Irritierung der Sinne durch die Op-Art und dem Fluss des Karnevals oder dem afrobrasilianischen *Candomblé*. Allen gemeinsam ist die Entfaltung der Farbe in Zeit und Raum.[3)] Das friesartige Horizontalformat URUBU (Schwarzer Geier, 2001) breitet eine Folge kreisender Formen und Überblendungen vor uns aus. Modulationen von Ton und Gestalt begleiten den dynamischen Ablauf der Komposition. Wir sehen uns gezwungen, dieser Progression zu folgen. Vertikale Linien werden als Kompositionselement eingeführt. Sie gehen auf Riley zurück, doch noch stärker fällt ihre improvisierte Natur ins Auge, die bewusst auf die Präzision der Op-Art und deren puristische Optik verzichtet, noch während sie ihr Interesse für visuelle Stimulation, Zeit und Bewegung übernimmt.

Eine wichtige Anregung für Milhazes war Hélio Oiticicas Umgang mit Farbe, Zeit und Struktur. Oiticica führte in seinen Serien *Spatial Reliefs* (Raumreliefs, 1960), *Parangolés*

(1964–1968) und Environments wie *Tropicalia* (1966–1967) experimentell vor, wie sich diese Aspekte verschmelzen lassen und wie sie die ästhetische Erfahrung für das Eindringen des Lebens (*vivencias*) öffnen können. Das gesamte Projekt der aufgeklärten, vom Kolonialismus verbreiteten europäischen Moderne und speziell deren Reinheitskult war für Oiticica ein Mythos und ein Unglück für Brasilien. Milhazes' Werke zeigen das Leben so, wie es ist – ungeläutert, voll Wandel, Schmutz, Unsicherheit und Gefahr. Sie entwerfen ein Bild des Lebens als unablässiges Fortschreiten der Zeit, als ewiger Prozess des Werdens und Vergehens. Zugleich spricht Milhazes' Kunst vom Wesen der Malerei selbst, seiner Dekonstruktion und nachfolgenden Erneuerung.

(Übersetzung: Christian Geyer)

1) Ähnliches geschieht mit den Farbschichten bei Matisse sowie auch in der Serie *Inventions* (1959–1962) von Hélio Oiticica, die übereinandergelegte Farbschattierungen variiert. In beiden Fällen wird der Effekt jedoch durch Pinselstriche und nicht durch Farbverluste erzeugt.

2) *Affiches lacérées* (zerfetzte Plakate) gilt als Bezeichnung für Werke von Hains, Villeglé und Mimmo Rotella, die als Affichistes oder Lacérateurs bekannt wurden.

3) *Candomblé* ist eine afrobrasilianische Religion, die ihren Ursprung in Westafrika hat und durch den Sklavenhandel nach Südamerika gelangte. Obwohl *Candomblé* hauptsächlich aus der Kultur und Tradition der Yoruba hervorging, flossen auch Elemente aus anderen afrikanischen Quellen sowie aus dem katholischen Christentum und den Religionen der amerikanischen Ureinwohner ein. Der Begriff bezeichnet zugleich die Rituale und die Musik, die mit der Religion in Verbindung stehen.

ARTO LINDSAY

Musical Expression

ARTO LINDSAY in Conversation with BEATRIZ MILHAZES

ARTO LINDSAY: At one time you were interested in Mexican soap operas. What attracted you to them?
BEATRIZ MILHAZES: The drama, the love stories, the way that TV exaggerates everything. The Mexican soap operas we watched in Brazil had no responsibility to reality. They had a playful logic. Often all the members of a family seemed to be practically the same age. Father, mother, grandparents, children—they were all played by young actors.
AL: Do you feel a connection between soap operas and opera?
BM: Opera is my favorite kind of music. It has always been a popular art form, and in some ways, it does link up with soaps. But these days operas have a more sophisticated audience, or at least a smaller one. Amazingly they have come through centuries without a single change in the way they are performed. They don't need to change. They are forever questioning the simplest dramas of society.

ARTO LINDSAY is a musician living in Rio de Janeiro. He is known since the late seventies for his work in New York with DNA and the Ambitious Lovers, and for his own solo records. He has collaborated with artists, including Vito Acconci, Matthew Barney and Dominique Gonzalez-Foerster.

AL: Do you feel especially close to any other aspects of Mexican culture?
BM: From the late-eighties to the mid-nineties, I was developing my own language in painting. I found in Hispanic culture a complexity of imagery that interested me deeply, especially in folk imagery and church architecture such as The Virgin of Guadalupe symbols, the rooms full of ex-votos, and the simplicity of the altars with their bare painted walls contrasting with the Baroque saints. But Mexican culture is completely different from my own Brazilian culture. The Portuguese are cool and soft and reserved, while the Spanish are more about extremes and blood.
AL: When you say blood, it makes me think of Frida Kahlo. Are you very interested in the cult of the dead?
BM: In 1989 I started working with many of the techniques I still use today, and they opened the door for me to develop the plasticity I wanted to see on my canvases. In my first works of this period I glued lace and floral fabrics onto the canvas using a transfer technique, which I devised. These first works were very much about pattern, and yet the context of the fabrics I was using was entirely figurative. Frida Kahlo was a definite reference; her paintings were about her obsessions and her tragic life, and they

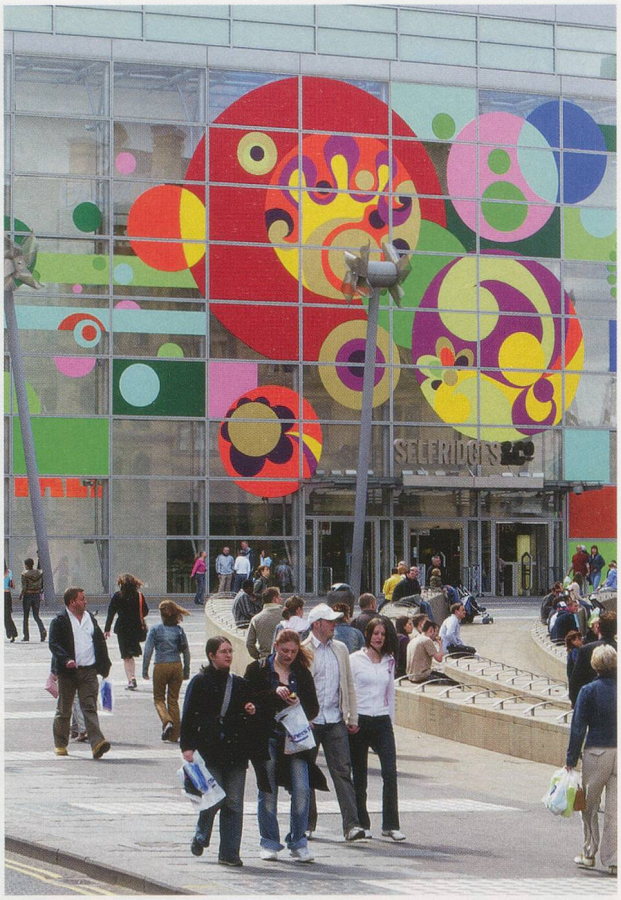
BEATRIZ MILHAZES, MULATINHO, 2008, acrylic on canvas, 97 5/8 x 97 5/8" / Acryl auf Leinwand, 248 x 248 cm.

were the result of extreme fantasies. The adornments she placed on her self-portraits, mostly around her face—ruffles, necklaces, and animals—interested me a lot. And then there was our shared interest in flowers. My flowers were not just about color, shape, or decoration, but also about their role in rituals—in weddings and funerals.

AL: How would you define the Baroque?

BM: I see the Baroque as an exuberant accumulation of small worlds, of happenings, which create a big

BEATRIZ MILHAZES, GÁVEA, 2004,
Selfridges & Co Department Store, Manchester, England.



fantasy-filled world picture. My first memorable experience with the Baroque was the architecture of the Mosteiro de São Bento in Rio, with its grandiosity, its detailed ornaments, its wood-carved reliefs covered in gold, in real gold. The feeling in the São Francisco Church in Salvador da Bahia is quite similar, with its blue and white tiles setting off all of the gold-painted surfaces. The Carnival parade in Rio also has this same extraordinarily exuberant feeling of being a big event based on a seriously detailed structure—shiny, bright, colorful, with figurative forms and abstract ones, ornamental cars, fantastic costumes...

AL: In what way are you connected to the tropicalistas?

BM: I feel extremely connected to Tropicalism, but I have not studied it formally. To some extent, I'd say I've deliberately left it alone, or allowed it to act upon me. I saw shows by the tropicalistas as a child with my parents, but this was in the seventies after the Tropicalism movement as such was over.

AL: And what about bossa nova?

BM: I have loved that music all my life. Where Tropicalism is a set of ideas, bossa nova is a musical expression. Tropicalism was a movement with manifestos. Often the lyrics seemed more important than the music. Bossa nova was based on new feelings and a new possibility for rhythm to exist without any lyrics at all. I see Tropicalism as essentially the possibility of intelligence in the tropics. But I'm a romantic. I like love songs. And to take long walks on the beach. My romanticism can at times seem elegant and chic or it can come across as sentimental and corny. Music defines the notion of soul for me and bossa nova is without a doubt the soul of Rio.

AL: Does music represent a kind of reverie for you? A kind of daydreaming, a way to begin to think or enter into your work?

BM: Actually, in the studio I prefer silence. I prefer the rhythm of the painting as I'm working on it; I like to listen only to it, and without distraction.

AL: Where does the sensuality lie in your work? Do you analyze it or quantify it? Or do you avoid thinking about it altogether?

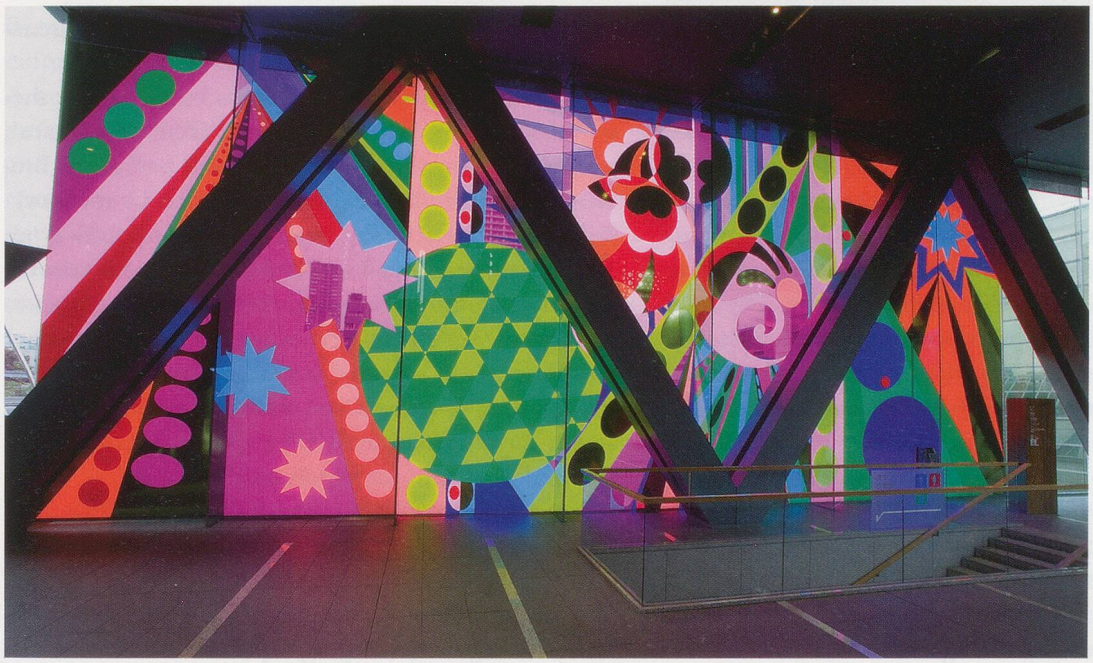
BM: Everyone considers my work to be very sensual. Perhaps this is because my forms develop organically. I don't like brusque interruptions in my compositions. Motifs are transformed from one to another in "natural" movements (and these transformations can resemble sex...). Lately I've begun to use stripes and squares, which have a way of providing a resting place for the eye within the painting. My work is a lot about geometry and how geometry structures life.

AL: I remember reading somewhere that you don't feel particularly close to literature, that you judge it to be too close to life itself. Too realistic. Not sufficiently abstract. But I feel something literary in your paintings. Perhaps it's in the combination of the flat surface and the conflicting planes. Perhaps it's in the work's claustrophobia. Or the way a single canvas develops. The amount of time you spend on it. The way layers supersede each other but don't disappear. The way these layers form a narrative.

BM: If you mean the narrative of the work itself, then yes, I would agree that there is a story happening. My work is a lot about process and process is its own narrative. And mine, I would say, is a particularly rational process. I might start a painting with a washy green field and every step thereafter will remain in conversation with that green. But the conversation is also an expression of a deeper conflict.

AL: You speak of fear and claustrophobia in your work. Care to elaborate?

BM: Excess, even when balanced and/or structured, can be suffocating. Yves Klein once said that when you add one color to another you start an endless conflict. That is exactly what I wanted from relations between colors—a conflict! And for there to be no winners. It can be claustrophobic sometimes.



BEATRIZ MILHAZES, MARACOLOUCO, 2008, Museum of Contemporary Art, Tokyo.

BEATRIZ MILHAZES, SÃO CINCO, There Are Five, 1999, acrylic on canvas, 55 1/8 x 55 1/8" / Es sind fünf, Acryl auf Leinwand, 140 x 140 cm.

AL: How do you title a work? I remember you saying that the titles are separate from the paintings, that they constitute another medium altogether? To me they have a lyrical quality and are thus connected to poetry and music. Can I ask you about some specific titles: SÃO CINCO (There Are Five, 1999), O MACHO (The Male, 2002), PARA DOIS (For Two, 2003) and URUBU (Black Vulture, 2001)?

BM: My titles go on at the very end; they give the painting a finish. The collages, architectural projects, books, and set designs, however, offer different choices, and I title them in different ways. The titles are related to songs and lyrics. I wrote two poems by combining all of my past titles. The second one was published in the artist's book I just made in London called *Meu Bem* (My Darling, 2008). I like a title that seems to define something but is itself somehow out of place. Or how a title can provide affirmation while still being out of context and ambiguous. While my titles are important, I don't mean for them to explain the work. In this way, words are dangerous. They can ruin the freedom of an image.

AL: Do you feel your work is connected to miscegenation? Or to anthropophagy, cannibalism?

BM: All of Brazilian Modernism is based on the theory of "a culture eating a culture." Tarsila do Amaral, who was perhaps the most important painter in Brazil at the time, is a central reference in my work. Painting came to Brazil from Europe and later from North America. This I was well aware of, and yet ever since I wanted to be a painter I have always wanted to work with elements of my own culture. In my work, I continue to ask some of the same questions that the Brazilian modernists asked in the past: How can one speak the international language of painting using the Brazilian cultural experience?

AL: Do you classify Brazil as a Western country?

BM: Yes, but it is not generally considered a Western country. Western culture is determined by Europe and North America. Brazil is not part of this hegemony. Things are changing, but I don't believe in the

idea of a "global culture." I think artists are more interested in looking to their own culture even if it is not a culture that features prominently in Western art. Andy Warhol created an art that is all about his culture. He probably wouldn't have made the same work had he grown up in Bangladesh. I'm an abstract painter and I speak an international language, but my interest is in things and behaviors that can only be found in Brazil. I'm Brazilian. I grew up in Rio de Janeiro and studied painting here with a teacher who was Scottish. My paintings address all of these influences... so yes, "culture eating culture."

AL: What artists were important to you in your formative years? And now?

BM: Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Henri Matisse, and late Piet Mondrian. I also reference Frank Stella, Andy Warhol, André Guignard, Howard Hodgkins, Frida Kahlo, Maria Martins, Willys de Castro, Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx, and Albert Eckhout. And there are others... More recently—and more connected to my turn toward pure abstraction—I have been attracted to Bridget Riley and Sonia Delaunay.

AL: Do you feel like your work is currently in dialogue with anyone else's?

BM: Yes, with some German and British contemporary painters of my generation. It is curious to me because I never had any interest in German art or culture per se, but I do have a connection to Franz Ackermann and Thomas Scheibitz. And to some figurative painters, like Neo Rauch. I also like Peter Doig and Fiona Rae. Among the Americans, I feel a strong connection to Christopher Wool, Philip Taaffe, and Peter Halley. In my dialogue with these painters, we certainly share an interest in color, construction, fantasy, pop, decorative art, and in a kind of surrealism, too. I also have an ongoing dialogue with the fashion designer Christian Lacroix.

AL: When did you realize you wanted to paint?

BM: My mother realized it for me. She's an art historian and university professor and my father is a lawyer. Both are intellectuals and share an interest in culture. I originally wanted to be a journalist and even received a degree in journalism. But in my second year of college, when it became clear that communications wasn't the subject I really wanted to devote my life to, my mother suggested art school. So I went there and found skills that I did want to develop.

AL: In your last big interview you had not yet begun your site-specific projects such as the stained glass windows, the store windows, and wall paintings. Now you have completed se l. Do you think they have been successful? Do you want to continue them? What about your involvement with other media? Your sets for your sister's dance company (Marcia Milhazes Dança Contemporânea), your collages?

BM: Up until 1996, I was exclusively a painter, and painting remains at the center of my art. But I cannot paint all the time. I need to take breaks, though I never like to stop painting altogether. In 1996 I started making prints with Durham Press (I still work with them). In 2002, my first artist's book, *Coisa Linda* (Something Beautiful), was published by The Museum of Modern Art, New York. In 2003, I did my first series of collages in France with Domaine de Kerguennec. In 2004, I received my first ever commission to create a glass façade for Selfridges & Co Department Store in Manchester, England. The scale was gigantic—seven stories high. It was an enormous challenge, not just due to the scale but also because I had to draw on an architectural plan, which I hadn't done before. I have never made sketches or preliminary drawings for my paintings. Ordinarily I work directly on the piece, whatever its scale may be. To make an architecturally scaled drawing was quite difficult but exciting—the technique is a kind of a collage with vinyl. Nothing is printed. Each shape is cut out and applied. I felt like it was a success. I found I could provide a very different experience from that of viewing a painting by placing my images in a public space, where they become part of the architecture—around, and not merely in front of, the public. The images become part of that space and people cannot get away from them. I've been invited to do others. Like the set design work I have done in the past for my sister—it has brought a new perspective to my art. As attracted as I am to the blank white canvas, it can also be very scary sometimes. It can be inspiring to work with different media that, in turn, bring new questions back to painting. I feel very lucky that I am able to work well in a variety of media. It helps maintain my interest in painting.

BEATRIZ MILHAZES, POPEYE, 2007–2008, acrylic on canvas, 78 1/4 x 54 3/4" / Acryl auf Leinwand, 199 x 139 cm.

ARTO LINDSAY

Musikalischer Ausdruck

ARTO LINDSAY im Gespräch mit BEATRIZ MILHAZES

ARTO LINDSAY: Du hast dich eine Zeit lang für mexikanische Seifenopern interessiert. Was reizte dich an ihnen?

BEATRIZ MILHAZES: Die Dramatik, die Liebesgeschichten, die Art und Weise, wie das Fernsehen alles übertreibt. Die mexikanischen Seifenopern, die wir uns in Brasilien anschauten, waren nicht der Wirklichkeit verpflichtet. Sie hatten vielmehr eine spielerische Logik. Oft war es so, dass die Mitglieder einer Familie alle mehr oder weniger im gleichen Alter zu sein schienen: Vater, Mutter, Grosseltern, Kinder, sie alle wurden von jungen Schauspielern dargestellt.

AL: Besteht für dich eine Verbindung zwischen Seifenopern und der Oper?

BM: Opern sind meine Lieblingsmusik. Und in mancherlei Hinsicht gibt es durchaus Verbindungen zur Seifenoper, aber die Oper war von jeher eine populäre Kunstform, nur hat sie heutzutage ein anspruchsvolleres Publikum, oder zumindest ein begrenzteres. Erstaunlicherweise aber hat sie sich über Jahrhunderte hinweg – ohne jeden Wandel in der Art und Weise ihrer Aufführung – erhalten. Sie braucht sich nicht zu ändern. Sie fragt zu allen Zeiten nach den elementarsten Dramen der Gesellschaft.

AL: Verspürst du eine besondere Beziehung zu anderen Aspekten der mexikanischen Kultur?

BM: Von der zweiten Hälfte der 80er- bis in die Mitte der 90er-Jahre erarbeitete ich mir meine eigene Sprache in der Malerei. In der lateinamerikanischen Kultur stiess ich auf eine Vielschichtigkeit der Bildsprache, die mich in hohem Masse interessierte, insbesondere in volkstümlichen Bildern und in der Kirchenarchitektur, etwa der Symbolik der Jungfrau von Guadalupe, den Zimmern voller Votivbilder und der Schlichtheit der Altäre mit ihren kahlen, gestrichenen Wänden und, in scharfem Kontrast dazu, den barocken Heiligenfiguren. Die mexikanische Kultur ist meiner eigenen brasilianischen Kultur allerdings entgegengesetzt. Der Portugiese hat eine gelassene,

---

ARTO LINDSAY ist Musiker und lebt in Rio de Janeiro. Seit Ende der 70er-Jahre ist er bekannt für seine Arbeit in New York mit DNA und den Ambitious Lovers und durch seine Soloalben. Er hat mehrmals mit bildenden Künstlern zusammengearbeitet, so unter anderem mit Vito Acconci, Matthew Barney und Dominique Gonzalez-Foerster.

BEATRIZ MILHAZES, PARA DOIS, For Two, 2003, acrylic on canvas, 117 1/4 x 74 1/2" / Für zwei, Acryl auf Leinwand, 298 x 189 cm.

sanfte und zurückhaltende Art, wohingegen die spanische Wesensart sich eher um Extreme und Blut dreht.

AL: Wenn du von Blut sprichst, muss ich an Frida Kahlo denken. Interessiert dich der Totenkult sehr?

BM: Ich fing 1989 an, viele der Verfahren anzuwenden, mit denen ich bis heute arbeite. Sie ermöglichten es mir, die Plastizität zu entwickeln, die ich für meine Bilder anstrebte. In meinen ersten Arbeiten dieser Periode klebte ich mittels einer von mir selbst entwickelten Umdrucktechnik Spitze und geblümte Stoffe auf die Leinwand. Diese ersten Arbeiten drehten sich vor allem um Muster, auch wenn der Kontext der Stoffe, die ich verwendete, ein ganz und gar figürlicher war. Frida Kahlo war eine eindeutige Bezugsfigur: Ihre Gemälde handeln von ihren Obsessionen und ihrem tragischen Leben, und sie waren das Ergebnis extremer Phantasien. Der Schmuck und die dekorativen Motive, die sie in ihren Selbstbildnissen unterbrachte, vor allem um ihr Gesicht herum – Rüschen, Halsketten und Tiere –, interessierten mich sehr. Und dann war da noch die Affinität für Blumen, die uns verband. Bei meinen Blumen ging es nicht nur um Farbe, Form oder Dekoration, sondern auch um ihre Rolle bei Ritualen, etwa bei Hochzeiten und Beerdigungen.

AL: Wie würdest du den Barock definieren?

BM: Ich sehe den Barock als eine überschwängliche Anhäufung von kleinen Welten, von Ereignissen, die ein grosses Weltpanorama voller Phantasien ergeben. Mein erstes unvergessliches Barockerlebnis war die Architektur des Mosteiro de São Bento in Rio mit seiner Pracht, den detailreichen Ornamenten, den in Holz geschnitzten und mit Gold – echtem Gold! – überzogenen Reliefs. Der Eindruck ist ganz ähnlich bei der Kirche São Francisco in Salvador da Bahia mit ihren blauen und weissen Kacheln, die die vielen mit Blattgold überzogenen Flächen hervorheben. Auch der Karnevalsumzug in Rio hat dieses ausserordentlich Überschwängliche eines Grossereignisses, das auf einer ungemein detailreichen Struktur aufbaut – glänzend, strahlend, bunt, mit figürlichen wie abstrakten Formen, geschmückten Festwagen, phantastischen Kostümen …

AL: Was verbindet dich mit den «Tropicalistas»?

BM: Ich empfinde eine sehr starke Verwandtschaft mit dem Tropikalismus, habe ihn aber nie richtig studiert. Man könnte sagen, dass ich ihn bewusst beiseite liess oder ihn auf mich habe wirken lassen. Ich habe als Kind mit meinen Eltern Ausstellungen der «Tropicalistas» gesehen, aber das war in den 70er-Jahren, nachdem die eigentliche Bewegung des Tropikalismus bereits vorbei war.

AL: Und wie ist es mit dem Bossa Nova?

BM: Ich habe diese Musik schon immer geliebt. Während der Tropikalismus ein Ideengebäude ist, ist der Bossa Nova purer musikalischer Ausdruck. Der Tro-

pikalismus war eine Bewegung mit Manifesten. Die Texte schienen oft wichtiger zu sein als die Musik. Der Bossa Nova beruhte auf einem neuen Empfinden und einer Befreiung des Rhythmus, der auch ohne jeden Text auskommen konnte. Im Tropikalismus sehe ich im Grunde die Möglichkeit von Intelligenz in den Tropen. Ich bin aber eine Romantikerin. Ich habe eine Schwäche für Liebeslieder. Und ich liebe lange Strandspaziergänge. Meine Romantik mag mitunter elegant und schick oder auch sentimental und schmalzig wirken. Musik ist für mich der Inbegriff der Seele und der Bossa Nova ist ohne Frage die Seele Rios.

AL: Ist Musik für dich eine Art von Träumerei? Eine Art von Tagträumerei, die deine Gedanken in Gang setzt oder dir einen Zugang zu deinem Werk verschafft?

BM: Im Atelier mag ich es tatsächlich lieber, wenn dort Ruhe herrscht. Ich bevorzuge den Rhythmus des Gemäldes, während ich daran arbeite; ich höre ihm gerne zu, ohne jede Ablenkung.

AL: Wo ist das Sinnliche in deinem Werk? Analysierst oder quantifizierst du es? Oder versuchst du gar nicht daran zu denken?

BM: Alle halten mein Werk für sehr sinnlich. Das hat vielleicht damit zu tun, dass meine Formen sich organisch entwickeln. Ich mag keine jähen Brüche in meinen Bildern. Motive sollen sich in «natürlichen» Bewegungen in andere verwandeln dürfen. (Diese Verwandlungen können etwas Sexuelles an sich haben …) In letzter Zeit habe ich angefangen, mit Streifen und Quadraten zu arbeiten, die dem Auge einen Ruhepunkt im Gemälde bieten. Meine Arbeit dreht sich oft um Geometrie und darum, wie Geometrie dem Leben Struktur verleiht.

AL: Ich entsinne mich, irgendwo gelesen zu haben, dass du keine besondere Nähe zur Literatur verspürst, dass sie deinem Empfinden nach zu nah am

BEATRIZ MILHAZES, BRINQUELANDIA, 2008, collage, mixed media on paper, 44 1/2 x 56 1/4" / Collage, verschiedene Materialien auf Papier, 113 x 143 cm.

Leben selbst sei. Zu realistisch. Nicht abstrakt genug. Mir drängt sich jedoch sehr wohl etwas Literarisches in deinen Gemälden auf, das mag aber auch nur so sein, weil ich in letzter Zeit so viel Kafka gelesen habe. Vielleicht hat es mit der Verbindung der zweidimensionalen Oberfläche und den widersprüchlichen Ebenen zu tun. Oder vielleicht mit der Klaustrophobie des Werks. Oder mit der Art und Weise, wie sich ein Gemälde entwickelt. Die Zeit, die du darauf verwendest. Die Art, wie verschiedene Ebenen sich übereinander schieben, aber nicht verschwinden. Wie diese Schichten eine Erzählung ergeben.

BM: Wenn du die Erzählung des Werks als solches meinst, dann ja, dann würde ich dir zustimmen, dass es tatsächlich eine Geschichte gibt, die sich entfaltet. Mein Werk dreht sich sehr stark um den Prozess, und der Prozess ist eine Erzählung für sich. Ausserdem würde ich sagen, dass der Prozess bei mir ein sehr rationaler ist: Wenn ich zum Beispiel mit einer verwaschenen grünen Partie anfange, dann wird jeder nachfolgende Schritt im Dialog mit diesem Grün bleiben. Dieser Dialog ist allerdings zugleich Ausdruck eines tiefer gehenden Konfliktes.

AL: Du sprichst von Angst und Klaustrophobie in deinem Werk. Könntest du das etwas näher erläutern?

BM: Das Exzessive kann, selbst wenn es ausgewogen beziehungsweise strukturiert ist, erdrückend sein. Yves Klein hat einmal gesagt, in dem Moment, in dem man eine Farbe mit einer anderen kombiniert, setzt man einen endlosen Konflikt in Gang. Genau das wollte ich von den Beziehungen zwischen Farben – einen Kampf! Einen, bei dem es keine Sieger gibt. Das kann manchmal klaustrophobisch sein.

AL: Wie kommen die Titel für deine Arbeiten zustande? Ich erinnere mich, dass du einmal gesagt hast, die Titel und die Gemälde seien für dich zwei getrennte Dinge, die Titel stellten ein ganz anderes Ausdrucksmittel dar. Für mich haben sie etwas Lyrisches, das heisst ich erkenne eine Nähe zur Poesie und Musik. Darf ich dich nach einigen bestimmten Titeln fragen: SÃO CINCO (Es sind fünf, 1999), O MACHO (Der Mann, 2002), PARA DOIS (Für zwei, 2003), URUBU (Schwarzer Geier, 2001)?

BM: Die Titel kommen ganz am Ende dazu; sie geben dem Gemälde einen letzten Schliff. Bei den Collagen, Architekturprojekten, Büchern und Bühnenbildern ergeben sich jedoch andere Möglichkeiten und die Art und Weise der Titelgebung ist eine andere. Die Titel hängen tatsächlich mit Liedtexten und Poesie zusammen. Ich habe zwei Gedichte geschrieben, indem ich all meine früheren Titel miteinander kombinierte. Das zweite der beiden wurde in dem Künstlerbuch mit dem Titel *Meu Bem* (2008) abgedruckt, das ich gerade in London gemacht habe. Ich mag Titel, die etwas zu definieren scheinen, selbst aber irgendwie fehl am Platz sind. Oder wie ein Titel wie eine Bekräftigung sein kann und dabei doch aus dem Zusammenhang gerissen oder mehrdeutig ist. Meine Titel sind zwar wichtig, aber sie sind von mir nicht dazu gedacht, das Werk zu erklären. So gebraucht sind Wörter gefährlich. Sie können die Freiheit eines Motivs zunichtemachen.

AL: Erkennst du in deinem Werk eine Verbindung zum Kreolismus? Beziehungsweise zu Anthropophagie oder Menschenfresserei?

BM: Die ganze brasilianische Moderne beruht auf der Idee einer «kulturfressenden Kultur». Tarsila do Amaral, die vielleicht wichtigste Vertreterin der klassischen brasilianischen Moderne, ist eine wesentliche Bezugsfigur in meinem Werk. Die Malerei gelangte von Europa und später von Nordamerika nach Brasilien. Dessen war ich mir sehr wohl bewusst, und dennoch wollte ich schon immer, seitdem ich Malerin werden wollte, mit Elementen meiner eigenen Kultur arbeiten. In meinem Werk stelle ich zum Teil die gleichen Fragen, wie früher die Vertreter der brasilianischen Moderne: Wie kann man ausgehend von der brasilianischen kulturellen Erfahrung die internationale Sprache der Malerei sprechen?

AL: Würdest du Brasilien als ein westliches Land bezeichnen?

BM: Ja, nur wird es im Allgemeinen nicht als ein westliches Land angesehen. Die westliche Kultur wird von Europa und Nordamerika dominiert. Brasilien ist nicht Teil dieser Hegemonie. Die Dinge ändern sich, aber ich glaube nicht an die Idee einer «globalen Kultur». Künstlern ist meines Erachtens mehr daran gelegen, über ihre eigene Kultur zu reflektieren, selbst wenn diese von der westlichen Kunst nicht besonders beachtet wird. Andy Warhol brachte eine Kunst hervor, die sich ganz um seine Kultur dreht. Wäre er in Bangladesch aufgewachsen, hätte er wohl

BEATRIZ MILHAZES, MOON, 2007, collage, mixed media on paper, 63 x 74 3/4" / Mond, Collage, verschiedene Materialien auf Papier, 160 x 190 cm.

kaum die gleichen Sachen gemacht. Ich bin eine abstrakte Malerin und ich spreche eine internationale Sprache, mein Interesse aber gilt Dingen und Verhaltensweisen, die man nur in Brasilien findet. Ich bin Brasilianerin. Ich bin in Rio de Janeiro aufgewachsen und habe hier bei einem Lehrer studiert, der Schotte war. Alle diese Einflüsse sind Thema meiner Gemälde … also ja, «kulturfressende Kultur».

AL: Welche Künstler waren für dich in deinen prägenden Jahren wichtig? Und welche sind es heute?
BM: Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Henri Matisse und der späte Mondrian. Weitere Bezugsfiguren sind Frank Stella, Andy Warhol, André Guignard, Howard Hodgkins, Frida Kahlo, Maria Martins, Willys de Castro, Oscar Niemeyer, Roberto Burle Marx und Albert Eckhout. Und es gibt noch weitere … Neuer-

mentos
mentos
mentos

dings interessiere ich mich für Bridget Riley und für Sonia Delaunay – was wohl vor allem mit meiner Hinwendung zur reinen Abstraktion zu tun hat.

AL: Gibt es gegenwärtig eine Auseinandersetzung mit einem Werk, das für deine Arbeit wichtig ist?

BM: Ja, mit einigen deutschen und englischen Gegenwartskünstlern, Malern meiner Generation. Seltsam genug, weil ich mich eigentlich nie für deutsche Kunst oder Kultur als solche interessiert habe, verspüre ich durchaus eine Nähe zu Franz Ackermann und Thomas Scheibitz. Und zu manchen figurativen Malern wie etwa Neo Rauch. Ich mag zudem Peter Doig und Fiona Rae. Und von den Amerikanern fühle ich mich Christopher Wool, Philip Taaffe und Peter Halley besonders verbunden. In meinem Dialog mit diesen Malern verbindet uns zweifellos ein Interesse für Farbe, Konstruktion, Phantasie, Pop, dekorative Kunst und auch eine Art von Surrealismus. Zudem befinde ich mich gegenwärtig im Dialog mit dem Modeschöpfer Christian Lacroix.

AL: Wann wurde dir klar, dass du malen wolltest?

BM: Das war meine Mutter, die das für mich erkannte. Sie ist Kunsthistorikerin und lehrt an der Universität und mein Vater ist Anwalt. Beide sind Intellektuelle und interessieren sich für Kultur. Ursprünglich wollte ich Journalistin werden, und ich habe sogar einen Abschluss in Journalistik. In meinem zweiten Studienjahr, als mir dämmerte, dass das Kommunikationswesen nicht wirklich das Fach war, das ich zu meinem Lebensinhalt machen wollte, schlug meine Mutter vor, ich solle an die Kunstakademie gehen. Also ging ich dorthin und entdeckte Fertigkeiten, die ich weiterentwickeln wollte.

AL: Das letzte grössere Interview, das du gegeben hast, stammte noch aus der Zeit vor deinen ersten standortbezogenen Projekten wie den Glasmalereien, den Kaufhausfenstern und den Wandmalereien. Inzwischen hast du mehrere solche Arbeiten abgeschlossen. Waren diese deiner Meinung nach gelungen? Willst du weiter solche Arbeiten machen? Wie steht es mit deiner Arbeit in anderen Techniken? Mit deinen Bühnenbildern für das Tanzensemble deiner Schwester, mit deinen Collagen?

BM: Bis 1996 war ich ausschliesslich Malerin und die Malerei ist weiterhin der Schwerpunkt meiner künstlerischen Arbeit. Aber ich kann nicht immerzu malen. Ab und zu brauche ich eine Pause von der Malerei. Nur ganz aufhören zu arbeiten will ich nicht. 1996 fing ich an, Druckgraphiken für die Durham Press zu machen, mit der ich bis heute zusammenarbeite. 2002 erschien mein erstes Künstlerbuch, *Coisa Linda* (Etwas Schönes) herausgegeben vom Museum of Modern Art in New York. Im Jahr darauf machte ich für das Domaine de Kerguéhennec in Frankreich meine ersten Collageserien. 2004 erhielt ich zum allerersten Mal den Auftrag, eine Glasfassade für das Kaufhaus Selfridges & Co Department Store im englischen Manchester zu gestalten. Die Dimensionen waren gewaltig: sieben Stockwerke hoch. Es war eine enorme Herausforderung, nicht nur wegen der Abmessungen, sondern auch, weil ich auf einem architektonischen Entwurf zeichnen musste, was für mich etwas völlig Neues war. Ich habe für meine Gemälde nie Skizzen oder Entwürfe gemacht. Normalerweise arbeite ich ganz unmittelbar am Bild, unabhängig von seinem Format. Eine Zeichnung in architektonischen Dimensionen zu machen war zwar schwierig, aber auch spannend – die Technik ist eine Art von Collage aus Vinyl. Es wurde nichts aufgedruckt. Jede Form wurde vielmehr ausgeschnitten und appliziert. Ich finde, dass die Sache gelungen ist. Ich stellte fest, dass ich eine ganz andere Art des Bildererlebens bieten konnte, wenn ich meine Arbeiten in den öffentlichen Raum verlegte, wo sie zu einem Teil der Architektur werden – und wo sie sich um das Publikum herum und nicht nur vor ihm befinden. Die Bilder werden zu einem Teil jenes Raums und die Leute können sich ihnen nicht entziehen. Ich bin inzwischen gebeten worden, weitere solche Bilder zu machen. Sie haben, wie die Bühnenbilder, die ich in der Vergangenheit für die Tanzcompagnie meiner Schwester Marcia Milhazes gemacht habe, meine Kunst um eine neue Perspektive erweitert. So sehr mich die leere weisse Leinwand reizt, manchmal ist sie auch beängstigend. Die Arbeit mit anderen Techniken kann inspirierend wirken, indem sie wiederum neue Fragen für die Malerei aufwirft. Ich schätze mich sehr glücklich, dass ich in verschiedenen Techniken gute Arbeit leisten kann. Das trägt dazu bei, mein Interesse an der Malerei lebendig zu halten.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

BARRY SCHWABSKY

From Painting to the Book

That Beatriz Milhazes has an affinity with Matisse has always been patent. "My first and permanent reference," she once called him.[1] Each, more than other painters of either of their times, chose what Matisse, in a 1947 statement, called "the path of color."[2] I am almost tempted to retranslate it: the tao of color. As with Matisse, Milhazes' color is referential but not mimetic; "it is enough," as the Frenchman put it, "to invent signs."[3] It has the power to point to reality while creating an alternative world. For both artists, painting, in its highest manifestation, best fulfills, rather than denies, one of its most mundane objectives, namely decoration. ("One could write the history of humanity through the decorative arts," Milhazes reminds us.)[4] It is evident how this tropism toward the decorative led both painters toward the scale of the mural—in the case of Milhazes, I can think of her 2005 projects in London for the Gloucester Road tube station and the restaurant of the Tate Modern—but one might not realize how the same impulse also led toward the book, or more specifically, the *livre d'artiste*, where intimacy and sensuality can be combined with a kind of grandeur. In book format, color, line, and materials can work with a text in much the same way that, on the larger scale of a mural, they tend to work with architecture.

"I do not distinguish between the construction of a book and that of a painting," wrote Matisse, and "I always proceed from the simple to the complex, yet I am always ready to reconceive in simplicity."[5] This path, from the simple to the complex and above all back again, is likewise that of Milhazes. Looking back over reproductions of her paintings from the time when I first saw them in the mid-nineties—already a decade after she first began exhibiting in Brazil—I am struck by how much more abstract her paintings have become, how much more concise, even blunt, they are now, and perhaps less seductive as well. And

BARRY SCHWABSKY is an American art critic and poet living in London. His new collection of poems is *Book Left Open in the Rain* (Black Square Editions/The Brooklyn Rail).

BEATRIZ MILHAZES, PEACE AND LOVE, 2005, Gloucester Road Station Project Platform for Art Underground, London / Friede und Liebe, Projekt für eine U-Bahn-Station.

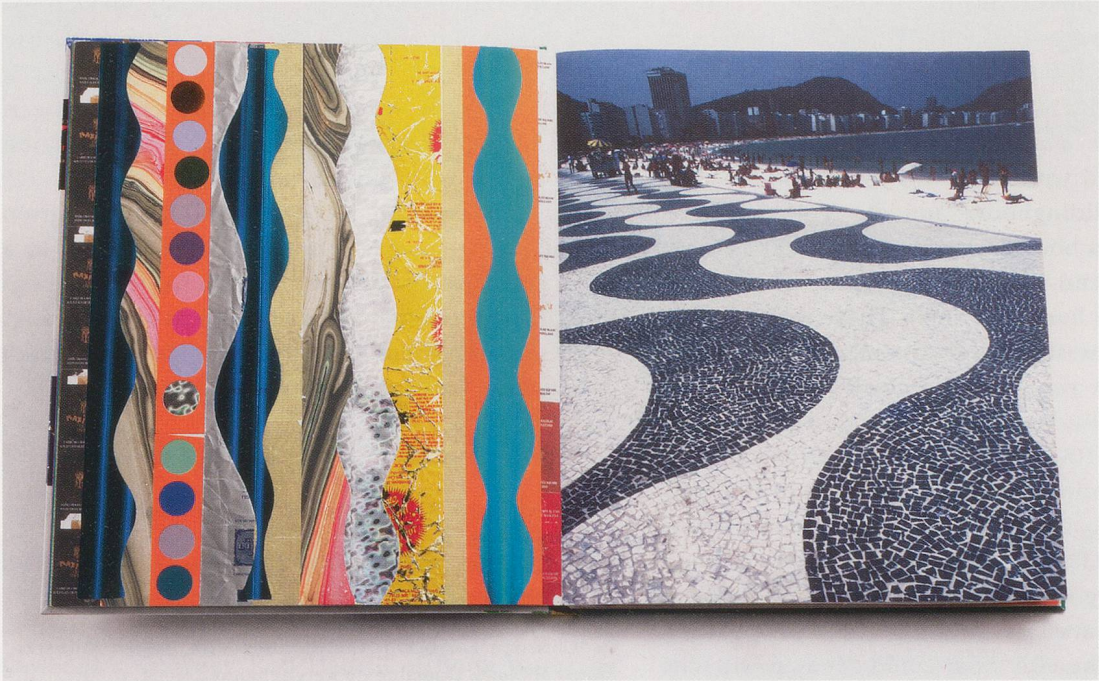
this is notwithstanding the fact that the paintings always seemed to be essentially abstract from the beginning, despite their references to the ruffles and lace that spread like vines through the portraiture of the Baroque era. Somehow, the paintings' bright colors looked slightly dingy with time, like the walls in a tropical city a little past its prime. The historical resonances in Milhazes' work of the mid-nineties seemed to derive more from Mexico than from her own Brazilian heritage. By the beginning of the present decade her forms had become less detailed and more pared down—although "pared down," by Milhazes' standards, might seem robustly immoderate to many other painters. The effect, in any case, was crisper, the colors more Pop; one was less likely to think of *retablos* and the Baroque than of Pucci and Lichtenstein. More recently, the paintings have grown even denser. Their swirling and whirling circular forms, which once encountered no other rectilinear resistance other than the frame's edge, are now counterpointed by a matrix of grids and bars. While the stripes are often wavy, their fundamentally straight paths are never in question. The resulting tautness and tension updates that of Cubism (more

BEATRIZ MILHAZES, Meu Bem, *My Darling / Mein Schatz, 2008.*

that of Léger, with his overt monumentality, than of Picasso and Braque).

For many painters who also make prints and printed books on the side, there can be a discrepancy between their primary techniques as painters and those involved in printing; this is especially true when the painter's work depends on the immediacy and freshness of the mark. And often it is precisely to this tension that the success of their printed works is owed—when they are successful. Undoubtedly, many a failed effort can be ascribed to that same tension when it is not productively exploited. There are other painters, however, who enjoy a creative impulse that allows for easier movement from painting to printing. Their approach to painting is fundamentally indirect and mediated, just as it must be in the print medium. Jasper Johns would be the salient example of this; for more than fifty years, his painting oeuvre has been based on his ability to find one "oblique strategy" (I borrow the phrase from Brian Eno) after another.[6] The same kind of indirectness that characterizes the printing process in general seems to be built into his paintings, enabling him to move between the two mediums with extraordinary fluency. Milhazes may have little else in common with Johns, but her technique as a painter likewise involves indirection. She rarely paints directly on the canvas. Instead, she paints her forms onto sheets of plastic; after they dry, she transfers them to the canvas, peeling the plastic backing off the paint once they are affixed. Thus the motif is reversed; the back becomes the front much like *Hinterglasbilder*, the German folk art of painting behind glass, which Kandinsky practiced, as has the British painter Simon Periton. This reversal entails a contradiction that the artist herself has pointed out: "Even [in] a work like mine, which is very hand-made, the technique I used denies you the possibility to touch the hand signs of the painter. The organism"—she

of her work and open it up to possibilities as yet unelaborated in her paintings. *Coisa Linda* (Something Beautiful) was published in 2002 by The Museum of Modern Art, New York. Its text consists of a dozen lyrics by three generations of Brazilian songwriters—the bossa nova of the late-fifties and early-sixties, the *Tropicália* of the late-sixties and early-seventies, and finally a third generation, closer to the painter's own, which is given no official name. As with any good *livre d'artiste*, what the artist has done here is neither a presentation of the text nor an illustration of it, but an interpretation of it—one might almost say a performance or perhaps an orchestration of it. And if it seems strange to accord to pop song lyrics the kind of



BEATRIZ MILHAZES, Meu Bem, *My Darling / Mein Schatz*, 2008.

means the organic quality—"of the construction of my paintings is subverted by the smooth and quite equal texture of it."[7] The sense of immediacy goes hand in hand with a sense of removal, of distancing. "I have a compulsive need for physical contact with my paintings,"[8] Milhazes says, and the paintings at once infect the viewer with this urgent need and satisfy it, but always in a mediated way.

The two *livres d'artiste* that Milhazes has produced in this decade at once encapsulate the development treatment that the French tradition reserved for important poets, a reading of the book itself will serve as a corrective: the words of Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim, Caetano Veloso and the rest (the originals here accompanied by fine English translations, signed by Clifford E. Landers) are of striking literary quality; divested of their melodies, they lose little of their appeal. Knowing this, Milhazes has exercised much restraint in her visual accompaniment to them; her tender, sinuous drawing might even seem

like marginal decoration, but the power of her draftsmanship is such that with a few fresh yet intricate arabesques she's able to evoke a tangible and resonant space for her chosen texts to inhabit. These pages are the sparsest work Milhazes has ever presented. They are interspersed with other pages that, even without any text at all, somehow remain rich with form (those concentric, spiraling, often floral or lace-like shapes familiar from her paintings) and color (often metallic). The flourishes somehow correspond, not to the songs themselves, but rather to their aftereffects—to the longing a song can leave at work, spiraling into you, as it were, after it's ended. A few pages, however, are quite atypical of Milhazes' other work: One spread shows rose-like lavender flowers hanging from vines and other flowers against the shadows of other vines. As these pages of the book indicate, the songs have inspired in Milhazes her most poignant lyricism.

More recently, Milhazes has published another significant *livre d'artiste, Meu Bem* (My Darling, 2008), produced with Book Works in London and published by Ridinghouse and the Thomas Dane Gallery. This is a book as dense and opulent as *Coisa Linda* is spare and discreet. In contrast to the earlier book, it has hardly any text. There are merely a few scattered phrases written in a mix of Portuguese and English on two spreads, which read as quick notations: "SNOW FLOWERS. O LAGO NU CUBISTA. BELEZA PURA. THE DREAM." In fact, it turns out, they are titles of paintings. And like many titles, which do not necessarily control the interpretation of a painting but give it a final touch, these few words are just enough to bring out more strongly what otherwise might have remained a quiet undertone, the artist's romanticism: Who else today could get away with citing "pure beauty" without a hint of irony? The book functions as a collage revealing the artist's love for the texture, color, and heft of all kinds of paper, both refined and mundane. Especially notable are the multitude of foil paper wrappers from all kinds of sweets that have found their way into the pages. And it is all the more astonishing that each wrapper is, in fact, a minutely detailed reproduction, right down to the tiniest folds and wrinkles. Comparing the book to her paintings, Milhazes has called it "a visual story without end,"[9] and the story seems to be one about travel, about journeying away from and returning to Rio de Janeiro. Juxtaposing a snapshot of Rio's Copacabana district, with its iconic wave-patterned mosaic walkways, to a collage of sumptuous papers printed in both straight and wavy vertical stripes, Milhazes reminds us that nearly every visual form in her work can be related to things she has seen in her home city, even when their sources seem rather far-flung. Just as the songs in *Coisa Linda* tell intimate tales of love and loss against a background of another sort of love affair—the love for a city—*Meu Bem* seems to address a place that is always there in the background, even when it is distant. Just as Jobim's bossa nova makes me nostalgic for Rio even though I've never been there, Milhazes seems nostalgic for it even while totally immersed in it. Not only a home, it would seem for her to be a place in the imagination that is never entirely in one's grasp.

Something Beautiful, My Darling—Milhazes has given her books pet names, phrases one would coo to a lover. One suspects that in them she has taken things she can avow publicly but guardedly in her paintings and whispered them in the ear of someone who can understand. Perhaps that someone is a city.

1) "Interview with Beatriz Milhazes," *RES Art World/World Art*, no. 2 (May 2008), p. 7.
2) Henri Matisse, *Matisse on Art*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1995), p. 177.
3) Ibid., p. 178.
4) "Christian Lacroix in Conversation with Beatriz Milhazes," *Beatriz Milhazes*, Domaine de Kerguéhennec, 2004, p. 71.
5) Matisse (see note 2), p.168.
6) "Oblique strategy" refers to a deck of cards titled *Oblique Strategies* created by Brian Eno and Peter Schmidt in 1975 in an edition of 500. The deck presented over one-hundred dilemmas. Multiple editions have since been produced.
7) "Interview with Beatriz Milhazes" (see note 1), p. 12.
8) "Christian Lacroix in Conversation with Beatriz Milhazes" (see note 4), p. 66.
9) From the press release, "Beatriz Milhazes *Meu Bem*," Thomas Dane Gallery (October 17 – November 15, 2008).

BEATRIZ MILHAZES, Meu Bem, *My Darling / Mein Schatz*, 2008.

On MEU BEM

BARRY SCHWABSKY

Part of what struck me about *Meu Bem* was how the technical virtuosity with which it was made added to the book's aesthetic impact. I decided to ask the book's designer, Rob Hadrill of Book Works, to explain what was involved. Here's some of what he told me:

"Obviously the original collages are interesting in themselves, but in approaching them as a printmaker, one always wants to bring something else to it. To a degree, you want to iron out some of the little faults that appear in the hand process but to also bring a little bit more to it. I took, for instance, an entirely collaged page of alternating straight-edged and undulating stripes, marbled paper, paper with colored dots stuck to it, some brightly colored foils, strips of holographic foils, candy wrappers, and so on, and translated it into something that was more than just a reproduction, while retaining its three-dimensional quality. We developed some of the processes we used especially for this book; on one page, where the collage consisted of foil wrappers, the first thing we laid down was an area of gold foil, which was then screen printed over the top with a varnish to give it some texture and create the illusion that the wrapper had literally been folded and unfolded. In another area, we wanted to get the base color to come through, so we degraded the foil before we built the surface up by screen printing, a process called *giclée* (collaging of separate pieces that were dye-cut and screen printed), and then screen printing a second clear film. Of course, it is important to build up the image in the correct order. A lot of the difficulties we faced had to do with matching the right textures of the base papers—finding just the right combinations of smooth and matte surfaces."

BARRY SCHWABSKY

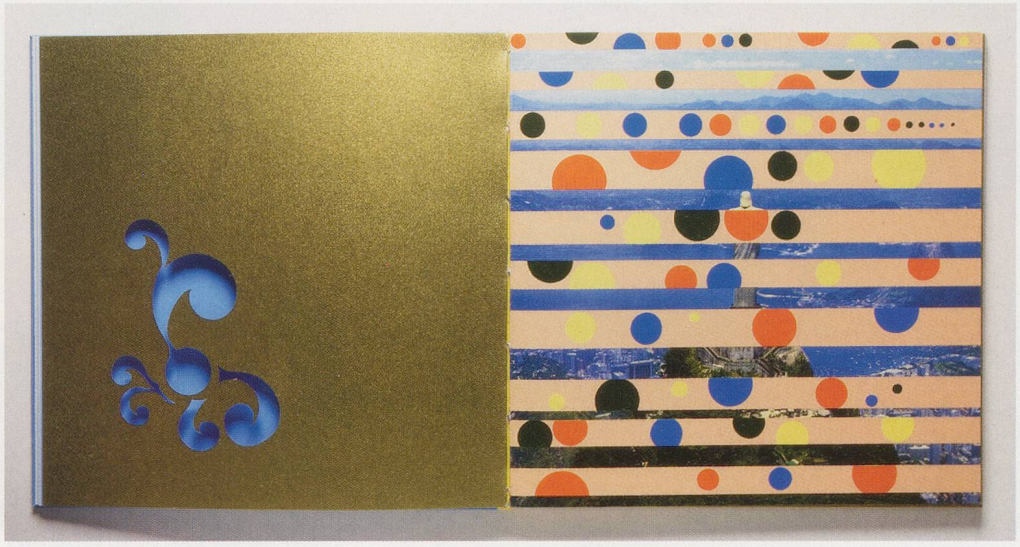
Vom Gemälde zum Buch

Dass Beatriz Milhazes eine Affinität zu Matisse hat, ist immer offensichtlich gewesen. «Mein erster und ständiger Bezugspunkt», hat sie ihn einmal genannt.[1] Konsequenter als andere Maler ihrer jeweiligen Generation schlug sie, um mit Henri Matisse zu sprechen, den «Weg der Farbe» ein.[2] Ich bin fast versucht, den Ausdruck umzuformulieren: das Tao der Farbe. Wie bei Matisse ist auch bei Milhazes die Farbe referenziell, nicht mimetisch; «Es genügt», wie Matisse gesagt hatte, «Zeichen zu erfinden.»[3] Die Farbe hat die Kraft, auf die Wirklichkeit zu verweisen und gleichzeitig eine alternative Welt zu erschaffen. Für beide Künstler erfüllt die Malerei in ihrer höchsten Manifestation eines ihrer profansten Ziele (statt es zu verleugnen): die Dekoration. (Wie Milhazes uns erinnert, könnte «die Geschichte der Menschheit anhand der Geschichte der dekorativen Künste geschrieben werden».)[4] Eine nahe liegende Konsequenz dieser Neigung zum Dekorativen war bei beiden Malern die Hinwendung zum Wandgemälde – was Milhazes betrifft, denke ich an ihre Londoner Projekte von 2005 für die U-Bahn-Station Gloucester Road und das Restaurant der Tate Modern. Vielleicht nicht ganz so unmittelbar einleuchtend ist die ebenfalls daraus hervorgehende Hinwendung zum Buch, genauer gesagt, zum Künstlerbuch, das die Möglichkeit bietet, Intimität und Sinnlichkeit mit einem Sinn für Grösse zu kombinieren. Im Buchformat können Farbe, Linie und Materialien ganz so mit einem Text zusammenwirken wie im grösseren Massstab das Wandgemälde mit der Architektur.

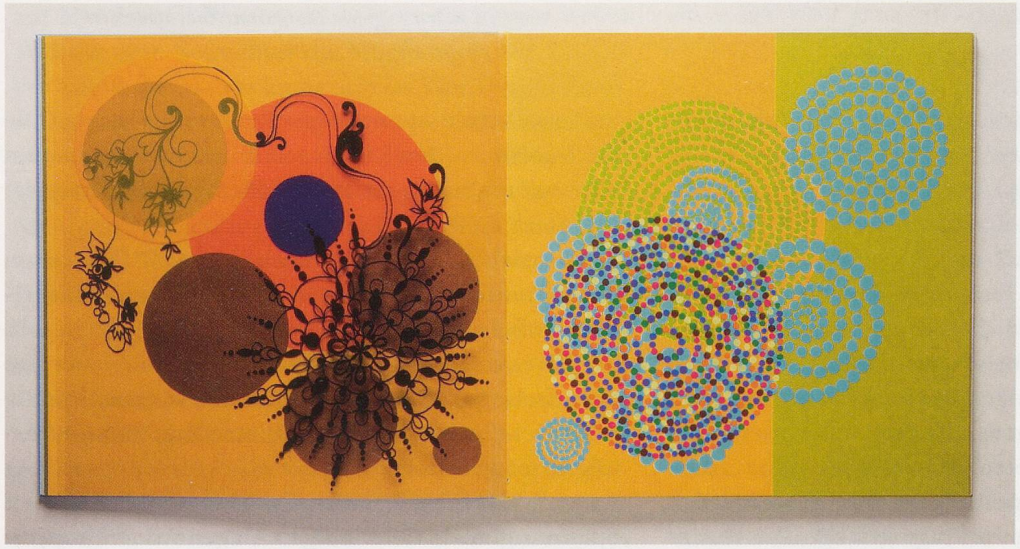
«Ich gestalte ein Buch in der gleichen Art, wie ich ein Bild aufbaue», schrieb Matisse. «Ich gehe immer vom Einfachen aus und gelange zum Komplexen, bin aber auch immer bereit, mich wieder am Einfachen zu orientieren.»[5] Diesem Weg – vom Einfachen zum Komplexen und vor allem wieder zurück – folgt auch Milhazes. Mitte der 90er-Jahre – ein Jahrzehnt nach ihrer ersten Ausstellung in Brasilien – lernte ich ihre Bilder kennen. Sehe ich mir Abbildungen ihrer seither entstandenen Gemälde an, fällt mir auf, wie viel abstrakter sie geworden sind, wie viel präziser, ja unverblümter sie jetzt sind, und vielleicht auch weniger verführerisch. Und das trotz der Tatsache, dass die Gemälde von Anfang an im Wesentlichen immer

BARRY SCHWABSKY ist ein amerikanischer Kunstkritiker und Dichter, der in London lebt. Seine neue Gedichtsammlung trägt den Titel *Book Left Open in the Rain* (Black Square Editions/ The Brooklyn Rail).

abstrakt gewesen zu sein scheinen, ungeachtet ihrer Verweise auf die Rüschen und Spitzen, die sich in der Porträtmalerei des Barock wie Weinreben ausbreiten. Irgendwie machten die leuchtenden Farben der Bilder mit der Zeit einen leicht schmuddeligen Eindruck, wie die ein wenig in die Jahre gekommenen Wände in einer tropischen Stadt. Die historischen Resonanzen in Milhazes' Mitte der 90er-Jahre entstandenem Werk schienen ihren Ursprung eher in Mexiko als in ihrem eigenen brasilianischen Erbe zu haben. Zu Beginn des jetzigen Jahrzehnts waren ihre Formen weniger detailliert geworden, redu-



BEATRIZ MILHAZES, Coisa Linda, *Something Beautiful / Etwas Schönes*, 2002.



BEATRIZ MILHAZES, GUANABARA, 2005, Tate Modern Restaurant Project, London / Projekt Restaurant Tate Modern.

zierter – auch wenn diese «reduzierten» Formen in den Augen vieler anderer Maler noch immer masslos übersteigert sein dürften. Das Ergebnis war jedenfalls eine grössere Frische, die Farben waren Pop-artiger; man war eher an Pucci und Lichtenstein erinnert als an *Retablos* und das Barock. In den letzten Jahren sind die Gemälde noch dichter geworden. Kannten ihre wirbelnden Kreisformen in früheren Jahren keinen anderen geradlinigen Widerstand als den des Rahmens, so steht ihnen jetzt eine aus Gittern und Stäben zusammengesetzte Matrix gegenüber. Auch wenn die Streifen oft wellig sind, ihre grundsätzlich geraden Wege sind nie in Frage gestellt. Die daraus hervorgehende spannungsvolle Strenge bringt die des Kubismus (den Légers mit seiner unverhohlenen Monumentalität mehr als den Picassos und Braques) in unsere Zeit.

Für viele Maler, die nebenher auch Graphiken und Künstlerbücher gestalten, gibt es eine Diskrepanz zwischen ihren malerischen Arbeitsweisen und den Drucktechniken, insbesondere dann, wenn das malerische Werk auf der Unmittelbarkeit und Frische des Zeichens beruht. Und oft verdankt sich der Erfolg ihrer gedruckten Werke eben dieser Spannung – wenn sie erfolgreich sind. Zweifellos sind derselben Spannung auch viele fehlgeschlagene Bemühungen

zuzuschreiben – wenn sie nicht produktiv genutzt wird. Anderen jedoch fällt es leichter, vom Malen zum Drucken zu wechseln. Ihr Zugang zur Malerei ist im Wesentlichen indirekt und vermittelt – ein durch und durch «drucktechnischer» Ansatz. Ein herausragendes Beispiel wäre Jasper Johns; seit mehr als fünfzig Jahren beruht sein malerisches Œuvre auf seiner Fähigkeit, eine – um mit Brian Eno zu sprechen – «oblique strategy» (indirekte Strategie) nach der anderen zu finden.[6] Ein Grundelement seiner Gemälde scheint die Indirektheit zu sein, die für den Druckprozess generell charakteristisch ist, und das ermöglicht es ihm, sich mit aussergewöhnlicher Leichtigkeit zwischen diesen beiden Medien zu bewegen. Auch wenn Beatriz Milhazes ansonsten kaum etwas mit Johns gemeinsam haben mag, das Indirekte ist auch ein wesentliches Element ihrer malerischen Technik. Milhazes malt nur selten unmittelbar auf die Leinwand. Sie malt ihre Formen auf Plastikfolien; nachdem sie getrocknet sind, überträgt sie sie auf die Leinwand und zieht die Plastikschicht von der Farbe ab, sobald sie auf der Leinwand haftet. Das Motiv wird also seitenverkehrt aufgetragen; die Rück- wird zur Vorderseite, wie in der vor allem aus der deutschen Volkskunst bekannten Hinterglasmalerei, die von Kandinsky praktiziert wurde und die auch vom britischen Maler Simon Periton aufgegriffen worden ist. Diese Umkehrung bringt einen Widerspruch mit sich, auf den die Künstlerin selbst hingewiesen hat: «Selbst in einem Werk wie meinem, das stark auf Handarbeit beruht, verweigert die angewendete Technik dem Betrachter die Möglichkeit, die Spuren der Hand des Malers zu berühren. Der Organismus» – sie meint das Organische – «der Machart meiner Gemälde wird durch ihre glatten und ziemlich gleichmässigen Texturen untergraben.»[7] Der Sinn für Unmittelbarkeit geht mit einem Sinn für Entfernung, für Distanz einher. «Ich habe ein zwanghaftes Bedürfnis nach körperlichem Kontakt mit meinen Gemälden»,[8] sagt Milhazes, und auf den ersten Blick stecken die Gemälde den Betrachter mit diesem dringenden Bedürfnis an und befriedigen es auch, aber immer auf vermittelte Weise.

Die beiden Künstlerbücher, die Milhazes in diesem Jahrzehnt produziert hat, fassen die Entwicklung ihres Werks zusammen und erschliessen ihm zugleich Möglichkeiten, die in ihren Gemälden nur erst angelegt sind. *Coisa Linda* (Etwas Schönes) wurde 2002 vom Library Council of the Museum of Modern Art, New York, in der Reihe Contemporary Editions veröffentlicht. Der Text setzt sich aus einem Dutzend Liedtexten zusammen, die von drei Generationen brasilianischer Liedermacher verfasst wurden – der Bossa-Nova-Generation der späten 50er- und frühen 60er-Jahre, der Tropicália-Generation der späten 60er- und frühen 70er-Jahre und schliesslich einer der Künstlerin näheren «dritten Generation». Wie bei jedem guten Künstlerbuch handelt es sich hier weder um eine Präsentation noch um eine Illustration des Textes, sondern um eine Interpretation – man könnte fast sagen, eine Inszenierung oder vielleicht eine Orchestrierung des Textes. Wer sich wundert, dass Popsong-Texten hier eine Ehre zuteil wird, die in der französischen Tradition hoher Lyrik vorbehalten ist, wird durch die Lektüre des Buches eines Besseren belehrt: Die Worte von Vinícius de Moraes, Antônio Carlos Jobim, Caetano Veloso und den Übrigen (den Originaltexten sind ausgezeichnete englische Übersetzungen von Clifford E. Landers beigegeben) sind von verblüffender literarischer Qualität; dass sie ihrer Melodien beraubt sind, nimmt ihnen kaum etwas von ihrem Reiz. Milhazes war sich dessen bewusst und hat sich in ihrer visuellen Begleitung zu diesen Texten eine grosse Zurückhaltung auferlegt; ihre zarten, verschlungenen Zeichnungen könnten sogar als beiläufige Dekoration missverstanden werden. Die Kraft ihrer Zeichenkunst ist jedoch tatsächlich so, dass sie mit einigen wenigen frischen und doch verwickelten Arabesken einen greifbaren Resonanzraum für die von ihr ausgewählten Texte zu evozieren vermag. Diese Seiten sind die kargsten Arbeiten, die Milhazes je vorgelegt hat. Durchsetzt sind sie mit anderen Seiten, die, auch ohne jeden Text, irgendwie reich an Formen (diesen konzentrischen, spiralförmigen, oft blumen- oder spitzenartigen Formen, die wir aus ihren Gemälden kennen) und (oft metallischen) Farben bleiben. Aber diese dekorativen Formen entsprechen nicht den Songs selbst, sondern vielmehr ihren Nachwirkungen – der Sehnsucht, die ein im Hörer nachklingendes Lied hinterlassen kann, die sich sozusagen in ihn hineinwindet. Einige wenige Seiten sind jedoch eher unty-

pisch für Milhazes' Werk: Eine Doppelseite zeigt zum Beispiel von Weinreben herabhängende rosenartige Lavendelblüten und andere Blumen vor den Schatten anderer Reben. Wie diese Seiten zeigen, wurde Milhazes von den Liedern zu ihren lyrischsten visuellen Aussagen inspiriert.

Erst im letzten Jahr hat Milhazes ein weiteres bedeutendes Künstlerbuch veröffentlicht, *Meu Bem* (Mein Schatz, 2008). Es wurde von Book Works in London produziert und von Ridinghouse und der Thomas Dane Gallery herausgegeben. So karg und dezent *Coisa Linda* ist, so dicht und opulent ist dieses Buch. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger hat es fast keinen Text aufzuweisen. Nur auf zwei Doppelseiten sind einige wenige Phrasen in einer Mischung aus Portugiesisch und Englisch verstreut. Sie lesen sich wie rasch hingeschriebene Notizen: «SNOW FLOWERS. O LAGO. NU CUBISTA. BELEZA PURA. THE DREAM.» (Schneeblumen. Der See. Kubistischer Akt. Reine Schönheit. Der Traum.) Es handelt sich jedoch, wie sich herausstellt, um Titel von Gemälden. Und wie viele Titel, die nicht unbedingt der Interpretation eines Gemäldes die Richtung weisen, sondern ihm einen letzten Schliff geben, reichen diese wenigen Worte gerade aus, um das stärker zum Ausdruck zu bringen, was andernfalls vielleicht ein stiller Unterton geblieben wäre – die natürliche Romantik der Künstlerin: Wer kann schon heute noch ohne einen Hauch von Ironie von «reiner Schönheit» sprechen? Ihr nimmt man es ab. Das Buch stellt sich als eine Collage dar, die die Liebe der Künstlerin für die Textur, die Farbe und das Gewicht aller Arten von Papier, edler wie billiger Sorten, vor Augen führt. Besonders bemerkenswert sind die vielen verschiedenen Wickelpapiere für Süssigkeiten aller Art, die Eingang in das Buch gefunden haben. Und, der Betrachter will es zunächst kaum glauben, jedes einzelne ist tatsächlich eine minutiöse Reproduktion, detailgenau bis in die winzigsten Knitter und Falten. Im Vergleich zu ihren Gemälden sei das Buch, so Milhazes, «eine visuelle Geschichte ohne Ende»,[9] und das Thema der Geschichte scheint eine Reise zu sein, eine Reise, die aus Rio de Janeiro hinaus und wieder dorthin zurückführt. Indem sie einen Schnappschuss der Mosaik-Gehwege der Copacabana mit ihren ikonischen Wellenmustern einer Collage aus luxuriösem, sowohl mit geraden als auch mit wellenförmigen Streifen bedrucktem Papier gegenüberstellt, erinnert uns Milhazes daran, dass fast jede visuelle Form in ihrem Werk auf Dinge bezogen werden kann, die sie in ihrer Heimatstadt gesehen hat, selbst wenn sie einen weit hergeholten Eindruck machen. So wie die Lieder in *Coisa Linda* intime Geschichten von Liebe und Verlust vor dem Hintergrund einer Liebesaffäre anderer Art – der Liebe zu einer Stadt – erzählen, so scheint *Meu Bem* einen Ort anzusprechen, der im Hintergrund immer präsent ist, und sei er noch so fern. So, wie Jobims Bossa Nova in mir eine nostalgische Sehnsucht nach Rio weckt, obwohl ich nie dort gewesen bin, so scheint Milhazes eine nostalgische Sehnsucht nach dieser Stadt zu empfinden, selbst wenn sie sich mitten in ihr bewegt. Für sie scheint Rio mehr als nur ihre Heimatstadt zu sein: ein Ort in der Phantasie, der niemals gänzlich zu fassen ist.

«Etwas Schönes», «Mein Schatz» – Milhazes hat ihren Büchern Kosenamen gegeben, Wendungen, wie man sie einem geliebten Menschen ins Ohr flüstert. Man darf vermuten, dass sie in diese Bücher Dinge aufgenommen hat, die sie in ihren Gemälden öffentlich, aber verhaltener erklärt und jemandem zugeraunt hat, der sie verstehen kann. Vielleicht ist dieser jemand eine Stadt.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) «Interview with Beatriz Milhazes», *RES Art World/World Art*, No. 2 (Mai 2008), S. 7.
2) Henri Matisse, «Der Weg der Farbe» (Le chemin de la couleur), 1947, in: Jack D. Flam, Hrsg., *Henri Matisse: Über Kunst*, Diogenes-Verlag, Zürich 1982, S. 206ff.
3) Ebenda, S. 208.
4) «Christian Lacroix in Conversation with Beatriz Milhazes», *Beatriz Milhazes*, Domaine de Kerguéhennec, 2004, S. 71.
5) Henri Matisse, «Wie ich meine Bücher gemacht habe» (Comment j'ai fait mes livres), 1946, in: *Henri Matisse: Über Kunst*, S. 192–196, hier: S. 195.
6) «Oblique strategy» bezieht sich auf ein gleichnamiges, von Brian Eno und Peter Schmidt gestaltetes Kartenspiel (1975, Auflage 500). Die Karten zeigen über hundert Dilemmas. Seither sind mehrere Auflagen erschienen.
7) «Interview with Beatriz Milhazes» (siehe Fussnote 1), S. 12.
8) «Christian Lacroix in Conversation with Beatriz Milhazes», (siehe Fussnote 4), S. 66.
9) Aus der Presseankündigung der Thomas Dane Gallery, «Beatriz Milhazes *Meu Bem*» (17. Oktober – 15. November 2008).

BEATRIZ MILHAZES, FIGO, Fig, 2006, multi-colored screen print, woodblock and silkscreen, 68 7/8 x 47 1/4" / Feige, mehrfarbiger Holz- und Siebdruck, 175 x 120 cm.

Nachtrag zu MEU BEM

BARRY SCHWABSKY

Ein Aspekt, der mir bei *Meu Bem* ins Auge fiel, war die technische Virtuosität, die erheblich zur ästhetischen Wirkung des Buches beiträgt. Ich beschloss, den Gestalter des Buches, Rob Hadrill von Book Works, um ein Gespräch zu bitten. Hier ein Auszug aus seinen Erläuterungen:

«So interessant die Originalcollagen selbst natürlich auch sind, wenn man sie als Drucker betrachtet, möchte man immer noch etwas anderes hineinbringen. Man möchte einige der kleinen Fehler ausbügeln, die im Bearbeitungsprozess zum Vorschein kommen, aber das ist nicht alles. Eine durchgängig collagierte Seite mit einander abwechselnden geraden und wellenförmigen Linien, marmoriertem Papier, Papier mit aufgeklebten farbigen Punkten, ein paar leuchtend bunten Folien, Streifen holographischer Folien, Bonbon-Wickelpapieren und so weiter habe ich zum Beispiel so übertragen, dass das Ergebnis mehr als bloss eine Reproduktion der Vorlage war, deren dreidimensionale Eigenschaft beibehalten wurde. Einige Verfahren haben wir speziell für dieses Buch entwickelt; auf einer Seite mit einer aus Wickelpapieren zusammengesetzten Collage legten wir zuerst auf einen Bereich eine Goldfolie auf, die dann im Siebdruckverfahren mit einem Firnis überzogen wurde, um eine gewisse Textur zu erreichen und die Illusion hervorzubringen, dass das Wickelpapier buchstäblich zusammen- und auseinandergefaltet worden war. In einem anderen Bereich wollten wir die Grundfarbe durchdringen lassen. Deshalb haben wir die Folie zersetzt, bevor die Oberfläche mit Hilfe eines als *Giclée* bezeichneten Prozesses, wobei einzelne gestanzte und siebgedruckte Teile collagiert werden, aufgebaut wurde. Natürlich ist es wichtig, das Bild als Reproduktion in der richtigen Reihenfolge aufzubauen. Viele der Schwierigkeiten, mit denen wir uns konfrontiert sahen, hatten damit zu tun, die richtigen Texturen der Grundpapiere zu treffen – die richtigen Kombinationen aus glatten und matten Oberflächen zu finden.»

EDITION FOR PARKETT 85

BEATRIZ MILHAZES

BATUCADA, 2009

18-color silkscreen print with foil stamping,
on Arches 88 paper, 300 g/m², rein Hadern, 13 $^{3}/_{8}$ x 11 $^{3}/_{4}$".
Printed by Atelier für Siebdruck Lorenz Boegli, Zurich.
Edition of 45/XX, signed and numbered.

Siebdruck (18 Farben) mit Folienprägung,
auf Arches 88 Bütten, 300 g/m², rein Hadern, 35 x 30 cm.
Druck: Atelier für Siebdruck Lorenz Bögli, Zürich.
Auflage 45/XX, signiert und nummeriert.

Josh Smith

Josh Smith Is not Afraid

IRA G. WOOL

I met Josh Smith's books before I met Josh Smith. There were four of them in a pile on a shelf in my son Christopher's studio. Josh was at the time Christopher's new assistant. I am addicted to artists' books—holding them, "reading" them, gives me a high. I was introduced to the genre by Dieter Roth, a close friend and the father, the son, and the holy ghost of contemporary artists' books. A note of caution for the reader: Invited to write about an artist, there is a strong temptation, rarely if ever avoided, to write about oneself—and as Oscar Wilde said, "I can resist everything except temptation."

Next to torture, art persuades most.
–George Bernard Shaw

Josh's earliest extant books, the ones I first encountered, had titles that described their contents, for example, *Lives, Adventures, Exploits: Frank and Jesse James* (June, 2000). The books, hand-bound compilations of photocopies of sets of drawings, many with a unique painted cover, were in an edition of twenty; that number has crept up over the past eight years from twenty to fifty to one hundred and, in a recent instance—*New York Death Trip 4* (2008)—to one thousand. There were earlier books, books I have never seen, since they were lost in a 1999 studio fire—a loss I regret, but paradoxically, one that seems to have affected Josh considerably less.

Art is Art. Everything else is everything else.
–Ad Reinhardt

The making of books has continued to concentrate (capture) a significant portion of Josh's attention—production is high, indeed ever higher. The books are not easy to categorize: Most contain reproductions that run the gamut from fine drawings to quick sketches, to variations on one or more patterns, to just scribbles; others are simply collections of catalogue pages. Books of drawings predominate and the images most often are faces, fish, or his name. Not all of the books are equally successful. The best, however, are smashing triumphs, able to hold their own with the best of the species.

A good artist has less time than ideas.
–Martin Kippenberger

Josh has made books in collaboration with other artists. A particularly successful joint venture was with Christopher Wool—*Can Your Monkey do the Dog.* Herewith, an edited (altered) account of their modus operandi as described in a press release in 2007 by the Belgian publisher MFC-Michèle Didier:

Christopher Wool and Josh Smith employ digital imaging and Photoshop to create an artwork "for four hands." At the start, one of them proposes an image of a work from his corpus. From this basic picture, the other generates a second image by adding and/or removing elements. A third layer is often added by one of the artists. The absence of constraints and lack of censorship regulates the alternating interventions. The choice to keep or not to keep a work, after the successive alterations, is made by "common consent." Eventually, it becomes impossible for the artists themselves to distinguish precisely who has done what.

Previous Pages: JOSH SMITH, installation view / Installationsansicht, La Sucrière, Lyon Biennial, 2007.
(ALL PHOTOS: COURTESY OF THE ARTIST AND LUHRING AUGUSTINE, NEW YORK)

IRA G. WOOL is the A.-J.-Carlson Professor of Biochemistry and Molecular Biology at The University of Chicago. His most recent article, "The Identification of the Molecular Determinants of the Cyclic, Sequential Binding to the Ribosome of the Elongation Factors Tu and G" appeared in *The Journal of Molecular Biology.*

JOSH SMITH, UNTITLED, 2006, acrylic and oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Acryl und Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm.

JOSH SMITH, UNTITLED, 2007, oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm.

Art is never finished, only abandoned.
–Leonardo da Vinci

Josh not only makes books, he now publishes them. He has established a press, 38th Street Publishers, whose mission is to release low-budget books by artists who do not have the means to publish on their own or who do not want to get involved with the usual commercial publishers. This is an example, one of many that might be cited, of Josh's generosity, and of his artistic brotherhood. Moreover, Josh insists that the books be eminently affordable.

There are three rules for making successful art. Unfortunately, no one knows what they are. –I.G.W.

The encounter with the four books on the shelf led to an inaugural studio visit (summer 2001), an imperative repeated on every subsequent trip to New York. The studio was a single room in a building on Fifth Avenue at 116th Street. Over time the studio itself became a work of installation art—a close approximation can be seen in photographs of Francis Bacon's studio. The floor was often covered with several inches of sawdust from the sawing of stretchers, and littered with drawings; the walls were papered with photocopies of a pattern drawing; and in a corner there was a large barrel of drawings. The drawings, I want to make clear, were frequently masterful—many are precursors to what were soon to become his breakout *Name Paintings*. A visit to Josh's studio has always elicited in me a feeding frenzy.

Art is made to disturb. Science reassures.
–Georges Braque

While Josh may not be a master draftsman in the lineage that proceeds from Picasso to de Kooning to Dieter Roth, he has, nonetheless, quite often made drawings of astonishing power; moreover, their variety and their quantity are remarkable. There is a notable example: In 2005, the directors of the Taxter & Spengemann Gallery in Chelsea asked Josh to do an exhibition. He said there was a show he would like to do if they had a few free days between exhibitions. Not long afterwards the opportunity arose and he mounted a signal exhibition of 717 small (5 x 8 inch) pencil and ink drawings of faces. The drawings, done in a host of styles, many conceived by Josh for the occasion, were attached by paper clips to string, strung back and forth across the gallery's long walls. Photocopies of the 717 faces were later bound in a book two and a half inches thick—a perfect catalogue of the show.

More in love with their response to art than with the art.
–Anonymous

No matter how stunning Josh's books and drawings, the heart of his art is his paintings. The paintings are lush, lush in all the meanings of the word—delicious, opulent, sumptuous, luxuriant, and intoxicating. Despite these qualities they remain tough. The paintings have a curious power—they get better each time one returns to them. The work declares, if a declaration is needed, that painting is not dead.

The artist must seize the Zeit by the Geist. –I.G.W.

There are two distinguishing characteristics of Josh's art—diversity and volume. His art practice includes: paintings, drawings, books, sculpture (his one incursion an installation of painted bar stools at Reena Spaulings in 2004), prints (Josh trained as a printmaker and his oeuvre includes woodcuts, silk screens, and lithographs), posters (mainly announcements of exhibitions, some silk screened on canvas and, in one case, fifty variants based on a single image for the NY Art Book Fair, 2006), invitation cards, collages, beer coasters, and hundreds of decorated skateboards. Josh's commitment to prolificacy—near countless paintings, drawings, and books—is so strong as to make one wonder whether it is intentional or compulsive.

Everything is what it is, and not another thing.
–Bishop Joseph Butler

It was Dieter Roth who preached "quantity instead of quality." The declaration implied a radical disparagement of the masterpiece, and scorn for the machinations of the art market. Roth writes:

JOSH SMITH, FISH, 2006, lithograph, 22 x 30" / FISCH, Lithographie, 55,6 x 76,2 cm.

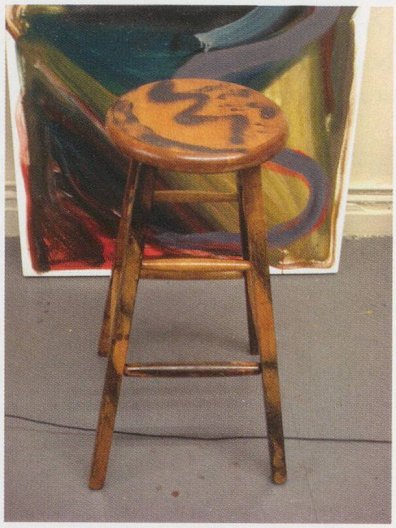
...INSTEAD OF SHOWING QUALITY (surprising quality)
WE SHOW QUANTITY (surprising quantity)
I got this idea (Quantity instead of Quality) in this way:
"QUALITY" in BUSINESS (f.i. advertising) is just a subtle way of being Quantity-minded:
Quality in advertising wants expansion and (in the end)
Power = Quantity.
So, let us produce Quantities for once![1)]

Dieter Roth has certainly influenced Josh—not only has Josh adopted, knowingly or unknowingly, Roth's quantity-based art philosophy; other aspects of Josh's making of art also seem to reflect the influence of Roth.
Create like a god, command like a king, work like a slave.
–Constantin Brancusi

In his relatively short career—his first solo exhibition was in 2003—Josh has created several distinctive and personal bodies of work, work with which he is closely identified. The first invention is the *Name Paintings*—art in which the central image is his given and family name. There has to be a strong presumption that Josh has used the *Name Paintings* as a device to enter or approach abstraction—a way of avoiding narrative subject matter, yet benefiting from an identifiable image—just as de Kooning used the figure of a woman and many artists, particularly Joan Mitchell, used landscape. In the beginning his name was painted in grisaille on either wood panel or on canvas and consumed the entire picture plane. The construction and the orientation of his signature varied but was always painterly with a suggestion of abstraction. In some, especially the earlier paintings, the only discernable image was "JOSH SMITH," and in one exceptional instance his name created an approximation of the figures in LES DEMOISELLES D'AVIGNON (1907). Josh is not afraid of Picasso. Later there were name paintings adorned with second images and/or decoration done in a variety of bright colors. Josh is not afraid of color. The *Name Paintings* remain the work most closely associated with Josh.

I close my eyes in order to see. –Paul Gauguin

The second Josh Smith invention is the Palette Painting. Each palette, on a 16 x 20 inch canvas, has the colors used in one painting. No attempt is made to "paint" the palette; Josh insists that if there is any purposeful intervention the palette is spoiled. The *Palette Paintings* are radical—a powerful idea and a unique undertaking. The chance aspect is reminiscent of the experiments of the Surrealists. Since they



JOSH SMITH, bar stool / Barhocker, 2008.

are literally palettes—surfaces on which Josh mixes paint—it is not clear why they are so successful, nor why some work better than others. Josh has also made a few "pseudo-palette" paintings; for these he blotted sections of a large (60 x 48 inch) wet painting in progress with the same sort of canvas that he uses for an authentic palette. Several of this type were shown at the Susanne Hilberry Gallery in Detroit in 2006. They are beautiful.

Ambiguity in art, paradoxically, must be coherent and opacity must not be promiscuous (arbitrary); both must add to the energy of the work. –Anonymous

A recent project is a series of spectacular paintings of fish. Josh is an avid fisherman with a history of employing fish imagery in his art—a history that dates back to his student days at the University of Tennessee. One of his artists' books is a compendium of drawings of all the species of fish in Tennessee, over 300 of them. On a visit to Chicago Josh insisted on a trek to the Shedd Aquarium before undertaking anything else—he went, several notepads in hand, from tank to tank, making quick sketches of the aquatic residents. Josh's piscine paintings are a combination of realistic, if exaggerated, representation and painterly abstraction. The fish are often depicted in action; moreover, they have a personality—some benign looking acrobats showing off their swimming and leaping skills, some monsters one would not want to meet in a dark stream. Once again, Josh is not entirely satisfied with them, but they are, in my opinion, killer paintings.

Art is a harmless pleasure. –Samuel Johnson

There are other themes in Josh's paintings—the poster paintings for one and the mirror paintings for another. As Josh has noted, he does not want to close any doors; indeed, it is his conceit that there are no doors.

Conversation in a museum in front of a Vuillard.
Father: "Do you like the painting?"
Son: "Yes."
Father: "Should I have them wrap it up?"
Son: "No, I'll eat it here." –I.G.W. and C.D.W.

Still another Josh contrivance is his brand of collage. Certainly, Josh did not invent collage, but his are so different as to approach invention. The collaged papers are a mixed bag of flat waste—found advertisements, poster announcements for his shows, beer coasters, computer printouts of his drawings and/or paintings, newspapers, maps, blank sheets—all pasted on 60 x 48 inch wood panels. The collaged paper is often painted over.

Overheard in a large room at the National Gallery Washington with paintings by Jackson Pollock, Philip Guston, Barnett Newman, and Willem de Kooning: A man to his wife, "Let's get the hell out of here." –I.G.W.

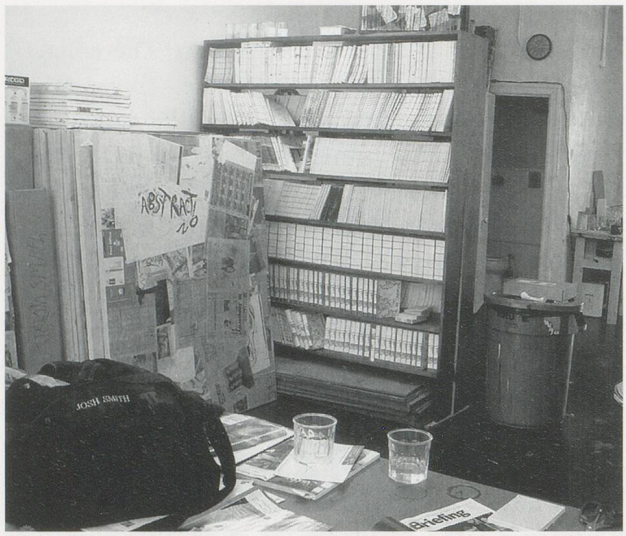
The white whale that Josh continues to pursue is abstraction—the development of another signature style—like a baseball pitcher who has a dominant fastball, but wants a mean slider as well. He claims he has not yet landed his prey, although this is something of a contradiction since his show in 2007 at Luhring Augustine was titled "Abstraction." In any case, the search for the whale goes on. There is in this the ambitious (driven) side of Josh.

Overheard at MoMA, NY
Young lady in front of the Monet water lilies triptych: "We have that picture at home. Framed!"
Young male companion: "But not as large." –I.G.W.

What is on display in Josh's art are his most prominent characteristics—courage, the bravery to try almost anything, and self-confidence—qualities leading, perhaps, to his one weakness, a lack of self-censorship. Nonetheless, as the artist Amy Sillman has pointed out in her comments for the publication *Josh Smith: Hidden Darts Reader* (2008), you cannot help but admire Josh's speed, brashness, audacity, and the not caring. To which I add, Amen!

"Chicken," she says suddenly when the name Poussin is mentioned, adding "One just had it for lunch."
–attributed to Queen Elizabeth II

1) Dieter Roth, "daily mirror" (Reykjavik: forlag ed, 1961), Introduction, reproduced in *dieter roth gesammelte werke band 10* (Köln, London, Reykjavik: Edition Hansjörg Meyer, 1970), unpaginated.



Josh Smith, studio, New York, 2008.

Josh Smith fürchtet sich nicht

IRA G. WOOL

Ich kannte Josh Smiths Bücher, bevor ich Josh Smith kennenlernte. Vier davon lagen im Atelier meines Sohnes Christopher aufgestapelt in einem Regal. Josh war damals Christophers neuer Assistent. Ich bin süchtig nach Künstlerbüchern – sie anzufassen, sie zu «lesen» versetzt mich in einen Rauschzustand. In dieses Genre eingeführt hat mich Dieter Roth, ein enger Freund und zugleich Vater, Sohn und Heiliger Geist des zeitgenössischen Künstlerbuchs. Ein warnender Hinweis an die Leserinnen und Leser: Wenn man gebeten wird, über einen Künstler zu schreiben, ist die Versuchung gross, über sich selbst zu schreiben, und man widersteht ihr selten bis nie, wie schon Oscar Wilde sagte: «Ich kann allem widerstehen ausser Versuchung!»

Neben der Folter hat Kunst die grösste Überzeugungskraft.
– George Bernard Shaw

Joshs früheste, noch erhaltene Bücher, jene, die ich zuerst kennenlernte, hatten Titel, die ihren Inhalt beschrieben, etwa *Lives, Adventures, Exploits: Frank and Jesse James* (*Leben, Abenteuer, Taten: Frank und Jesse James* – Juni 2000). Die Bücher, handgebundene Sammlungen photokopierter Zeichenserien, der Umschlag häufig ein gemaltes Unikat, erschienen in einer Auflage von zwanzig; diese Zahl ist im Lauf der letzten acht Jahre auf fünfzig bis hundert angestiegen, und letzthin – im Fall von *New York Death Trip, 4* (New Yorker Todestrip, 4, 2008) – sogar auf tausend. Es gab noch ältere Bücher, die ich nie zu Gesicht bekommen habe, weil sie 1999 einem Atelierbrand zum Opfer fielen – ein Verlust, den ich bedaure, der Josh selbst zu meiner Verblüffung jedoch sehr viel weniger auszumachen scheint.

Kunst ist Kunst. Alles andere ist alles andere.
– Ad Reinhardt

Die Herstellung von Büchern hat weiterhin einen grossen Teil von Joshs Aufmerksamkeit in Anspruch genommen – die Produktion ist intensiv, ja sogar noch immer im Wachsen begriffen. Leicht einzuordnen sind die Bücher nicht: die meisten enthalten Reproduktionen, welche die ganze Skala von der herrlichen Zeichnung über die flüchtige Skizze zu Variationen eines oder mehrerer Grundmuster, bis hin zur blossen Kritzelei umfassen, andere bestehen

IRA G. WOOL ist *A.-J.-Carlson*-Professor für Biochemie und Molekularbiologie an der University of Chicago. Sein jüngster Artikel, «The Identification of the Molecular Determinants of the Cyclic, Sequential Binding to the Ribosome of the Elongation Factors Tu and G», ist im *Journal of Molecular Biology* erschienen.

lediglich aus ausgewählten Katalogseiten. Die Bücher mit Zeichnungen dominieren jedoch; die Bilder zeigen meistens Gesichter, Fische oder den Namen des Künstlers. Nicht alle Bücher sind gleich gut gelungen. Die besten sind jedoch schlicht überwältigend und vermögen gegen die besten ihrer Gattung zu bestehen.

Ein guter Künstler hat weniger Zeit als Ideen.
– Martin Kippenberger

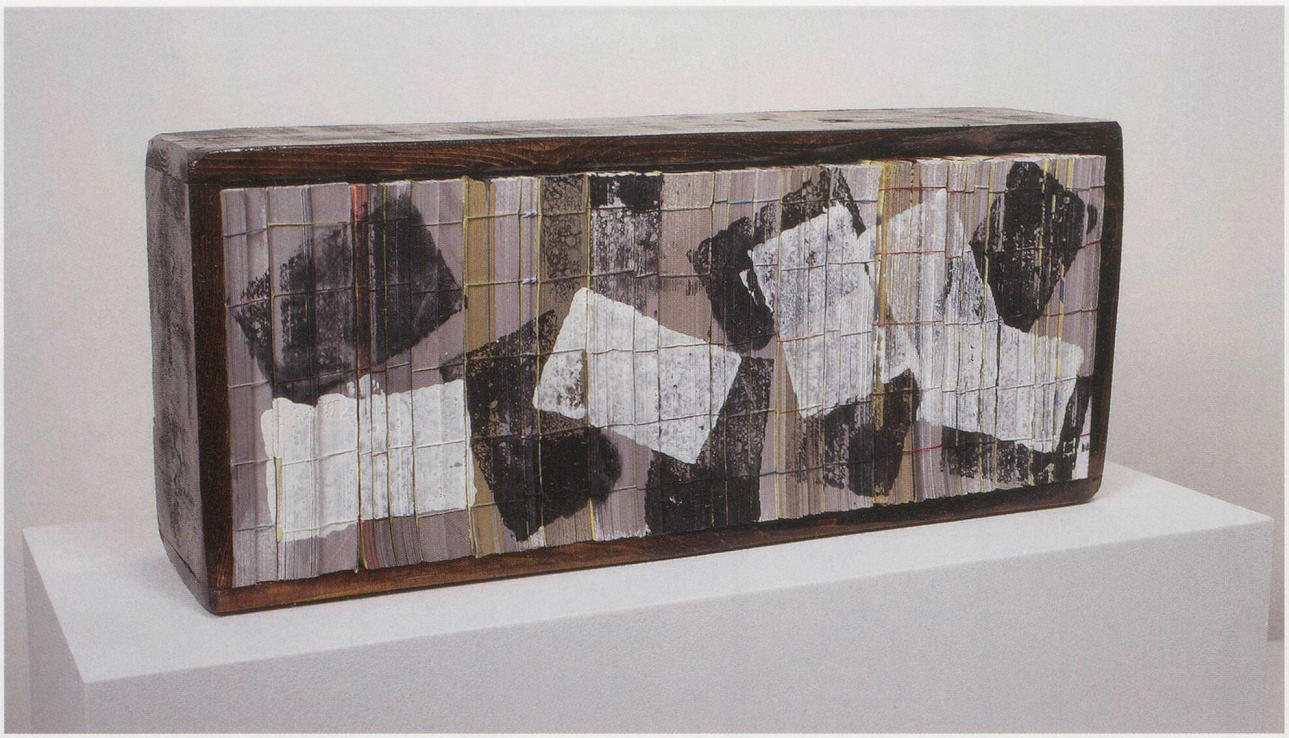
Josh hat auch Bücher in Zusammenarbeit mit anderen Künstlern gemacht. Ein besonders geglücktes Joint Venture war jenes mit Christopher Wool, *can your monkey do the dog*. Hier eine redigierte (leicht überarbeitete) Schilderung des *modus operandi* der beiden – sie beruht auf einem Pressetext des Verlages (2007, MFC-Michèle Didier, Brüssel): *Christopher Wool und Josh Smith setzen auf digitale Bildbearbeitung und Photoshop, um ein Kunstwerk «zu vier Händen» zu*

JOSH SMITH, Encyclopedias / Enzyklopädien, Paris, 2008.

JOSH SMITH, set of artist books, 2000–2004, box, 2007 / Künstlerbücher, Schachtel.

Josh Smith

JOSH SMITH, selection of artist books, 2000–2004 / ausgewählte Künstlerbücher.



JOSH SMITH, ENCYCLOPEDIA, 2007, mixed media, 28 handmade books, 10 x 24 x 6" / ENZYKLOPÄDIE, verschiedene Materialien, 28 handgefertigte Bücher, 25,4 x 61 x 15,3 cm.

schaffen. Zunächst schlägt einer von beiden ein Bild einer Arbeit aus seinem Werk vor. Ausgehend davon, erzeugt der andere ein zweites Bild, indem er Elemente hinzufügt oder entfernt. Oft setzt einer der Künstler noch eine dritte Schicht obendrauf. Die abwechselnden Interventionen sind absolut frei von Zwängen und Zensur. Die Entscheidung, ob ein Werk bestehen bleibt oder nicht, erfolgt nach dem Veränderungsprozess in «wechselseitigem Einverständnis». Am Ende vermögen die Künstler selbst oft nicht mehr zu unterscheiden, wer genau was getan hat.

Ein Kunstwerk ist nie abgeschlossen, man hört nur auf, daran zu arbeiten.
– Leonardo da Vinci

Josh macht nicht nur Bücher, inzwischen verlegt er sie auch. Mit 38th Street Publishers hat er einen Verlag gegründet, der es sich zur Aufgabe macht, Bücher in einer Auflage von 1000 möglichst kostengünstig herauszubringen: Bücher, die sonst durch die Maschen fallen würden, von Künstlern, die nicht über die Mittel verfügen, sie selbst zu produzieren, oder die keinen Vertrag mit einem kommerziellen Verlag abschliessen wollen. Dies ist nur eines von zahllosen Beispielen für Joshs Grosszügigkeit und seine Solidarität mit anderen Künstlern. Er legt auch grossen Wert darauf, dass die Bücher erschwinglich bleiben.

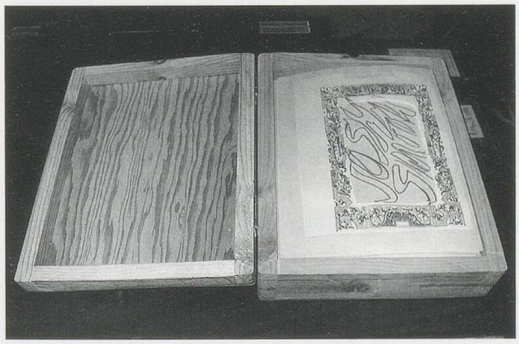
Es gibt drei Regeln, um erfolgreiche Kunst zu machen. Leider weiss niemand, wie sie lauten.
– I. G. Wool (frei nach W. Somerset Maugham).

Die Begegnung mit den vier Büchern im Regal meines Sohnes führte zu meinem ersten Atelierbesuch bei Josh (im Sommer 2001), ein unverzichtbares Muss, das bei jeder späteren Reise nach New York wiederholt wurde. Sein Atelier bestand aus einem einzigen Raum in einem Haus an der Fifth Avenue

nahe der 116th Street. Mit der Zeit wurde es selbst zum Installationskunstwerk – auf den Photos von Francis Bacons Atelier sind gewisse Ähnlichkeiten zu erkennen. Oft war der Boden vom Zuschneiden der Keilrahmen mit mehreren Zentimetern Sägespänen bedeckt sowie mit Zeichnungen übersät; die Wände waren mit Photokopien eines gezeichneten Dessins tapeziert und in einer Ecke stand eine grosse Tonne voller Zeichnungen. Diese Zeichnungen, das möchte ich klar festhalten, waren oft meisterhaft – viele waren Vorläufer der später zum Durchbruch führenden *Name Paintings*. Jeder Besuch in Joshs Atelier löste bei mir unweigerlich eine unersättliche Gier nach mehr aus.

Die Kunst ist bestimmt zu beunruhigen; die Wissenschaft macht sicher. – Georges Braque

Auch wenn Josh vielleicht kein Meister der Zeichnung vom Stamm eines Picasso, de Kooning oder Dieter Roth ist, hat er doch etliche erstaunlich starke Zeichnungen geschaffen; bemerkenswert ist zudem ihre Vielfalt und grosse Zahl. Dafür gibt es ein sprechendes Beispiel: 2005 wurde Josh von der Galerie Taxter & Spengemann in Chelsea angefragt, ob er ausstellen wolle. Er sagte, er wäre gerne dazu bereit, wenn sie ein paar freie Tage zwischen zwei Ausstellungen hätten. Es dauerte nicht lange, bis sich die Gelegenheit ergab, und er stellte eine sagenhafte Ausstellung auf die Beine, eine Schau bestehend aus 700 kleinen (12,7 x 20,5 cm) Stift- und Tuschezeichnungen von Gesichtern. Die in den unterschiedlichsten – vielfach von Josh für diese Gelegenheit ausgedachten – Stilen gefertigten Zeichnungen wurden mit Büroklammern an Schnüren befestigt, die den langen Wänden der Galerie entlang hin und her gespannt waren. Die Ausstellung dauerte nur eine Woche. Photokopien der 700 Gesichter wurden später zu einem sechseinhalb Zentimeter dicken Buch gebunden – ein perfekter Ausstellungskatalog.



JOSH SMITH, drawings from / Zeichnungen aus Title Page Book, *2002.*

Mehr ins eigene Kunsterlebnis verliebt als in die Kunst. – Anonym

Doch wie atemberaubend schön Joshs Bücher und Zeichnungen auch sein mögen, den Kern seiner Kunst bildet die Malerei. Und die ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Augenschmaus: herrlich, üppig, prächtig, verschwenderisch und berauschend. Trotz dieser Eigenschaften bleiben die Bilder kompromisslos. Sie haben eine seltsame Kraft – jedesmal, wenn man zu ihnen zurückkehrt, werden sie besser. Wenn es denn noch der Kundgabe bedarf, tut dieses Werk kund, dass die Malerei nicht tot ist.

Der Künstler muss die Zeit beim Geist packen. – I. G. Wool

Joshs Kunst hat zwei charakteristische Merkmale: Vielfalt und Volumen. Zu seinem künstlerischen Œuvre gehören Gemälde, Zeichnungen, Bücher, eine Skulptur (sein bisher einziger Vorstoss in diese Domäne war eine Installation aus bemalten Barstühlen bei Reena Spaulings, 2004), Druckgraphik (Josh ist ausgebildeter Kunstdrucker, seine Arbeiten umfassen Holzschnitte, Siebdrucke und Lithographien), Plakate (vorwiegend Ausstellungsplakate, einige davon Siebdrucke auf Leinwand, in einem Fall auch fünfzig Varianten ein und desselben Bildes für eine Künstlerbuchmesse), ferner Einladungskarten, Collagen, Bierdeckel und Hunderte dekorativ gestalteter Skateboards. Joshs intensive Produktivität – beinah unzählige Bilder, Zeichnungen und Bücher – ist so enorm, dass man sich fragt, ob sie bewusst gewählt oder zwanghaft ist.

Alles ist, was es ist, und nicht etwas anderes. – Bishop Joseph Butler

Es war Dieter Roth, der «Quantität statt Qualität» predigte. Diese Parole war mit einer radikalen Absage an das Meisterwerk und einer Verachtung der Machenschaften des Kunstmarktes verbunden. Roth schreibt:

... STATT QUALITÄT (erstaunliche Qualität)
PRÄSENTIEREN WIR SO QUANTITÄT (erstaunliche Quantität)
Ich habe eine Idee (Qualität statt Quantität):
QUALITÄT im GESCHÄFTLICHEN (das heisst in der Werbung) ist nur eine subtile Art von Quantitätsorientiertheit. Qualität in der Werbung will Expansion und (letztlich)
M a c h t = Quantität.
A l s o produzieren wir für einmal Quantität.[1)]

Dieter Roth hat Josh mit Sicherheit beeinflusst – Josh hat nicht nur, bewusst oder unbewusst, Roths auf die Quantität bauende Kunstphilosophie übernommen, auch in anderen Facetten seines Kunstschaffens scheint sich Roths Einfluss zu spiegeln.

Schaffe wie Gott, gebiete wie ein König, arbeite wie ein Sklave! – Constantin Brancusi

Im Lauf einer relativ kurzen Karriere – seine erste Einzelausstellung war 2003 – hat Josh einige unverwechselbare, sehr persönliche Werkgruppen geschaffen, Arbeiten, mit denen er sich stark identifiziert. Seine erste Erfindung war das *Name Painting* mit seinem eigenen Vor- und Familiennamen als zentralem Bildmotiv. Die Vermutung liegt nahe, dass diese Bilder ein Kunstgriff waren, um zur Abstraktion zu gelangen oder sich ihr zumindest anzunähern – eine Möglichkeit, narrative Inhalte zu vermeiden und dennoch auf ein erkennbares Bild zurückgreifen zu können –, ähnlich wie de Kooning die weibliche Figur und viele Künstler, insbesondere Joan Mitchell, die Landschaft verwendet haben. Anfangs war der Name in Grisailletechnik gemalt, entweder auf einem Holzpaneel oder auf Leinwand, und nahm die gesamte Bildfläche ein. Aufbau und Ausrichtung des Namenszuges waren unterschiedlich, aber immer malerisch, mit einem Zug ins Abstrakte. Bei einigen, insbesondere früheren Gemälden war «JOSH SMITH» das einzige erkennbare Bildmotiv, und in einem Einzelfall stellte der Namenszug eine Annäherung an die Figuren von LES DEMOISELLES D'AVIGNON (1907) dar. Josh fürchtet sich nicht vor Picasso. In späteren Namenbildern tauchten Zweitbilder und/oder Ausschmückungen in vielen fröhlichen Farben auf. Josh hat keine Furcht vor der Farbe. Nach wie vor sind die *Name Paintings* die Werke, die man am ehesten und engsten mit Josh in Verbindung bringt.

Ich schliesse meine Augen, um zu sehen.
– Paul Gauguin

Die zweite Josh-Smith-Erfindung ist das *Palette Painting*. Jede Palette, auf einer Leinwand von 40 x 50 cm, weist die Farben auf, die für ein bestimmtes Bild verwendet wurden. Er versucht nicht, die Palette zu «malen»; Josh betont, dass jeder bewusste Eingriff das Bild verderben würde. Die *Palette Paintings* sind radikal – eine starke Idee und ein einzigartiges Unterfangen. Der aleatorische Aspekt erinnert an die Experimente der Surrealisten. Da es sich tatsächlich um Paletten handelt – Flächen, auf denen Josh Farben mischt –, ist nicht ganz klar, warum sie so erfolgreich sind, und auch nicht, warum einige besser funktionieren als andere. Josh hat auch ein paar «Pseudo-*Palette Paintings*» gemalt; dazu hat er Ausschnitte eines grossen (150 x 120 cm), nassen, noch in Arbeit befindlichen Gemäldes mit derselben Art Leinwand abgeklatscht, die er für die eigentlichen *Palette Paintings* verwendet. Mehrere Bilder dieses Typs waren 2006 in der Susanne Hilberry Gallery in Detroit ausgestellt. Sie sind wunderschön.

Paradoxerweise muss die Mehrdeutigkeit in der Kunst logisch stimmig sein, die Unschärfe darf nicht verworren (beliebig) sein; beide müssen zur Energie des Werkes beitragen.
– Anonym

Ein neueres Projekt besteht aus einer Serie spektakulärer Fischbilder. Josh ist ein begeisterter Fischer und hat schon in der Vergangenheit den Fisch als Motiv verwendet. Das reicht bis in seine Studentenzeit an der University of Tennessee zurück. Eines seiner Künstlerbücher ist ein Kompendium von Zeichnungen aller Fischarten in Tennessee, es sind über

300. Etliche seiner Druckgraphiken zeigen Fische in Aktion. Bei einem Besuch in Chicago bestand Josh, bevor er irgendetwas anderes zu unternehmen bereit war, auf einem Ausflug zum Shedd Aquarium. Mit mehreren Skizzenblöcken in der Hand ging er von einem Aquariumtank zum nächsten und machte flüchtige Skizzen von den darin schwimmenden Bewohnern. Joshs *Fish Paintings* sind eine Mischung aus realistischer, etwas übertriebener Darstellung und malerischer Abstraktion. Oft sind die Fische in voller Aktion abgebildet, ausserdem sind es echte Persönlichkeiten: einerseits gutmütig wirkende Akrobaten, die ihre Schwimm- und Sprungkünste zur Schau stellen – andrerseits Ungeheuer, denen man lieber nicht in einem dunklen Strom begegnen möchte. Auch mit diesen Gemälden ist Josh nicht vollauf zufrieden, meiner Ansicht nach sind es jedoch absolute Killer.

Kunst ist ein harmloses Vergnügen.
– nach Samuel Johnson

Unter Joshs Bildern finden sich noch weitere thematische Serien – etwa die *Poster Paintings* (Plakatgemälde) oder die *Mirror Paintings* (Spiegelgemälde). Wie Josh festhält, will er keine Tür zuschlagen, ja er bildet sich sogar ein, dass es gar keine Türen gibt.

Gespräch in einem Museum vor einem Vuillard.
Vater: «Gefällt dir das Bild?»
Sohn: «Ja.»
Vater: «Soll ich es einpacken lassen?»
Sohn: «Nein, ich ziehe es mir hier rein.»
– I. G. W. und C. D. W.

Eine weitere Errungenschaft von Josh ist seine besondere Art von Collage. Natürlich hat Josh die Collage nicht erfunden, aber seine Collagen sind so ganz anders, dass es einer Erfindung nahekommt. Die Collage-Dokumente sind ein Sammeldepot von zweidimensionalem Müll – ausgeschnittene Anzeigen, eigene Ausstellungsplakate, Bierdeckel, Computerausdrucke eigener Zeichnungen und/oder Bilder, Zeitungen, Landkartenausschnitte, leere Seiten –, alles auf Holzplatten von 150x120 cm geklebt. Das Papier der Collagen ist häufig bemalt.

Gehört in einem grossen Saal der National Gallery in Washington mit Bildern von Jackson Pollock, Philip Guston, Barnett Newman und Willem de Kooning. Ein Mann zu seiner Frau: «Zum Teufel, nichts wie raus hier!»
– I. G. W.

Der weisse Wal, dem Josh unermüdlich nachjagt, ist die Abstraktion – die Entwicklung eines weiteren unverwechselbaren Stils –, wie ein Werfer im Baseball, der über einen hervorragenden schnellen Ball verfügt, aber auch einen tückischen Gleiter im Repertoire haben will. Er behauptet, er habe seine Beute noch nicht an Land gezogen, obwohl das im Widerspruch steht zu seiner Ausstellung «Abstraction» bei Luhring Augustine, 2007. Wie dem auch sei, die Jagd nach dem Wal geht weiter. Darin zeigt sich Joshs ehrgeizige (oder zwanghafte) Seite.

Gehört im MoMA, New York.
Junge Dame vor Monets SEEROSEN-Triptychon: «Dieses Bild haben wir zu Hause, gerahmt!»
Junger männlicher Begleiter: «Aber nicht so gross.»
– I. G. W.

Was uns Joshs Kunst vor Augen führt, sind gleichzeitig seine hervorstechendsten Charaktereigenschaften: sein Mut, seine Unerschrockenheit fast alles auszuprobieren und sein Selbstvertrauen; wobei diese Qualitäten vielleicht seine einzige Schwäche andeuten, einen Mangel an Selbstzensur. Doch wie die Künstlerin Amy Sillman hervorgehoben hat, «kann man gar nicht anders, als Joshs Tempo, Dreistigkeit, Kühnheit und Unbekümmertheit zu bewundern».[2] Dem kann ich nur beipflichten – Amen!

«Hühnchen», sagt sie plötzlich, als der Name Poussin fällt, und fügt hinzu: «Das gabs eben zu Mittag.»
– Queen Elizabeth II

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Dieter Roth, daily mirror books, forlag ed, Reykjavik 1961, Einleitung. (Zitat hier aus dem Englischen übersetzt.)
2) Josh Smith, Josh Smith, *Hidden Darts/Hidden Darts Reader*, Walther König, Köln 2008, S. 38–40. (Zitat hier aus dem Englischen übersetzt.)

PAINTER WITHOUT A PAUSE

ANNE PONTÉGNIE

Josh Smith's work appeared on the scene just over five years ago. It is remarkable that in that space of time, the few texts devoted to it immediately grasped its crucial characteristics. All agreed on the strategic nature of Smith's output, on the use of his own signature as subject, on the importance of his pictorial procedures, on the work's aesthetic kinships, and on the clear-mindedness of his ideas.[1] While one's first encounter with Smith's paintings might be somewhat of a shock, it would seem that, after the work's initial surprise, it makes itself understood through the most intentional of ambiguities, all of which stem from its historical anchoring and formal intelligence.

Since the mid-1990s, painting has arguably been dominated by two major tendencies: one figurative (John Currin, Luc Tuymans, Neo Rauch) and the other abstract (Anselm Reyle, Sarah Morris, Thomas Scheibitz). While the figurative tendency is tinged with melancholy and a sense of nostalgia, the abstract one may be characterized by its decorative elegance, both rely on a conceptual base that distances the authors from their output. This strategy lends their works a certain neutrality embodied in a restrained style, a style under control. In this way they share an anti-expressionist position that has served as a vaccine against any suspicion of regression and allowed them to effect a reconciliation between different positions that, in the eighties, opposed one another with an ideological virulence but has since disappeared.

Seen in this shifting context, the painting of Smith – but also the way in which the artist envisions his output and its installation – was immediately perceived as an event, insofar as it was explicitly seeking to open up a different pictorial space. There was undoubtedly no better symbolic means of signifying this wish for a break than using his signature to structure the space of the picture. The previous generation had in fact bypassed the question of the signature and of style in order to focus on method. With the letters of his name occupying center stage in all his early works, he clearly announced his intention of abolishing that distance between the work and its author in order to explore, conversely, the contemporary possibility of conveying an emotion through a personal pictorial style. [2]

Stretched, shortened, twisted, dissolved, and/or decomposed, the "Josh Smith" signature structures the picture while providing an ideal solution to the question of the work's subject and author. These paintings, with titles like GET DOWN, GET BROWN (2003), 5TH AVE + 116TH ST. (2003), and GRAY PAINTING (2002), also use the painter's own name to avoid the trap of choosing between abstraction and figuration. Establishing this duality, Smith is then free to explore chromatic harmonies and disharmonies, dispersing these eight letters of the alphabet from their base structure in language to the contradictory, impulsive "movements" that animate his compositions from within. The palette, with its dark, oscillating grays and browns, furthers this sense of an inner space. Smith's execution is rapid; it is simultaneously tense and casual, with much of the raw improvisational energy of the working process left showing. The result is an oeuvre that makes somewhat offhanded reference to a broad range of predecessors, from Cubism and German Expressionism to the painting of Albert Oehlen, Martin Kippenberger, and Christopher Wool, and finally the work of Franz West and Dieter Roth. From these artists, Smith has learned to use mistakes, failure, and impotence as a means of liberating form and injecting a sense of possibility into the painting process.[3]

ANNE PONTÉGNIE is an independent critic who lives in Bruxelles.

JOSH SMITH, UNTITLED, 2007, oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm.

JOSH SMITH, UNTITLED, 2005, oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm.

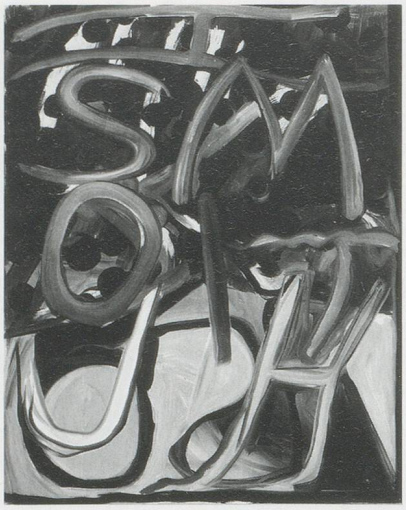
These artists are found at the extreme end of the modern project and can perhaps even be seen to have written its final, elegiac chapter in order to launch a critique of the project to which they themselves belong, though they refuse membership. As demonstrated by the outright abandonment of this path towards initiation by the following generation of nineties painters, it was not easy to write a sequel to such an undertaking, based partly on the total collapse of the modernist project. Moreover, the freedom with which Smith has drawn on modern painting's vocabulary was not in the cards for Wool or Kippenberger, who were more focused, out of necessity, on liberating themselves from a stifling modernist orthodoxy. The very history of painting that weighed so heavily on many of his elders, like a relentless threat of castration, has been transformed by Smith into a repertory of forms free of copyright. However, Smith neither indulges in a blind appropriation of styles originated by others, nor does he eschew the ambition to produce a body of work that, in its very innovation, manifests an awareness of what came before.[4)]

Smith's interest in Keith Haring or Jean-Michel Basquiat echoes that ambition. In the eighties, while artists like Eric Fischl, David Salle, and Julian Schnabel used "tradition" with a certain complacency, those two artists had managed the remarkable feat of producing a new kind of painting by jubilantly taking over a liberated pictorial space and inventing a formal vocabulary that engaged directly with the period.[5)]

With its explicit references to the history of painting, its "expressive" style, its signature effects, and its ambiguous subjectivity, the work of Smith may appear to be out of time, especially since he refuses to load his paintings with explicitly contemporary signs and subjects. Like many of the artists to whom he refers—Kirchner, Picasso, Haring, Wool—Smith does not use painting to illustrate a project. Instead he "thinks in paint," as evidenced by the sheer quantity of works he produces—a phenomenon deliberately displayed in his installations. The picture is not conceived as a closed site, nor as something completed, but merely as one stage in a continuous process of creation.

On the occasion of his first exhibition at Luhring Augustine Gallery in New York in 2007, Smith's controversial decision to re-hang the entire exhibition with a second, entirely different set of paintings, some of which had been produced after the official opening, was received by some as a cynical gesture and by others as a critique of the inflated art market. I see it as Smith's way of taking the opportunity—at the moment his work was making its entry into a major gallery alongside artists with whom he was often associated, like Wool and Oehlen—to state a major difference between his and their practices. The decision to title the exhibition "Abstraction" underscores his weariness of misrepresentation and/or association with painters of the eighties. Furthermore, all of Smith's pictures had the same format and were much more modest than those of Wool and Oehlen. They were, in fact, associated with his *Palettes*, canvases on which he literally wipes the remaining paint from his brushes while executing other paintings. In the *Palette* series, the other "composed" pictures find their mirror image, as formless and unarticulated muddy smears of pigment. Along with the unprecedented re-installation of the exhibition, the modest format of the works and the undermining nature of the *Palettes* signifies that Smith was not seeking to offer a tasteful collection of "masterpieces" to an eager clientele, but to impart to every element and by-product of his process a portion of the overall creative tension that drives the work. Compared to Wool or Oehlen, Smith's work resembles a naive, crude grimace but in its aggressive nonchalance, it finds a fresh sense of conflict and vitality that lends it a lethal effectiveness. While his predecessors subverted modernist assumptions from within the space of the picture, Smith furthers this imperative beyond the limits of the picture frame by applying it to methods of production and distribution.

For many exhibitions, as in Memphis (Power House, 2006), Oslo (Standard, 2006), London (Jonathan Viner Gallery, 2007), and Brussels (Galerie Catherine Bastide, 2006/08), the artist executes his works on site in the space of one or two weeks, sometimes making as many as a hundred pictures though he only has room to show twenty. He distributes thousands of photocopied drawings in books



From left to right / Von links nach rechts: JOSH SMITH, UNTITLED, 2003, oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm. UNTITLED, 2006, oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm. UNTITLED, 2006, oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm.

published in editions of twenty or more. He makes and prints posters himself, which he then recycles as vehicles for paintings or elements in his collages. In recent months, Smith has started using plywood supports for collages and paintings. Light and inexpensive, he keeps hundreds in his studio for spontaneous experimentation with silkscreening techniques, paint, bits of paper found in the street, and even newspapers. A few months ago, Smith began to produce digital photographs in order to document the rapidly fluctuating surfaces of his works; he has begun to collage these cheap low-resolution images onto the surfaces of other works. It is this hyper-productivity that defines the work[6] and that is crucial for the artist in a world that often equates quality with rarity. Smith is not interested in heightening the value of his work by limiting the quantity of his output.

The impenetrable boundary separating "originals" from "reproductions," which has compromised painting ever since screen-printing was introduced in the sixties, is undermined from within by Smith's proliferation of originals. This strategy allows the artist to emancipate himself from the hierarchical value system that distinguishes major from minor works. Smith succeeds in offering an alternative to the constant flow of products and images by producing a different kind of flow that cracks the value system wide open. In the case of Smith's output, authenticity does not lie in the triumphant subjectivity of signature and expressiveness, but in a frenzied search whereby subject and work are constantly co-produced and modified. It is because the works carry within them the intensity and urgency of this flow that their number will never threaten their power. Quite the contrary.

(Translation: Catherine Schelbert)

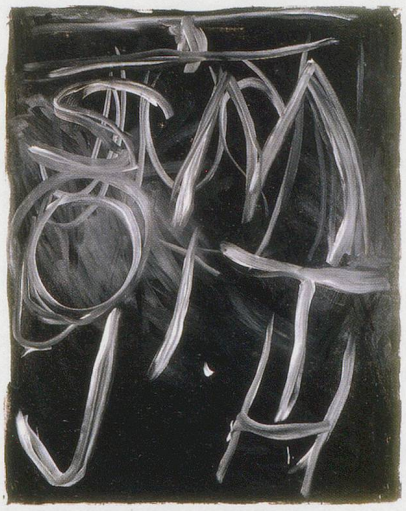
1) See in particular Stacey Allan, "Reviews: Josh Smith," *Modern Painters* (June 2007), p. 111; Bettina Funcke, "Gallery Walks: Bettina Funcke on New York," *Texte zur Kunst*, no. 66 (July 2007), pp. 77–78, 96–97; Suzanne Hudson, "Josh Smith: Luhring Augustine," *Artforum* XLV, no. 10 (Summer 2007), p. 495.

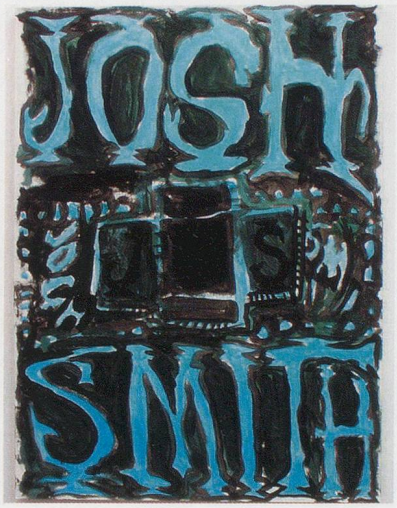
2) "I believe in emo and emotion... I am trying to make a point that emotion can come from other places besides internal emotion," Achim Hochdörfer, "Interview: Josh Smith, Achim Hochdörfer" in *Josh Smith: Hidden Darts Reader* (Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2008), pp. 89–91. The question of emotion seems to me one of the crucial issues facing contemporary art in the coming years.

3) Talking about Kippenberger, Smith explains: "Kippenberger has really always stuck his neck out with his work and trying at the same time to respect the history of art and his place in it. He has a complete understanding of his potential as a human and his lack of potential as a human. Each painting became an event in itself so there is a trajectory of failure and success between every work." Ibid., p. 68.

4) Smith explains this position very clearly in the excellent interview with Achim Hochdörfer: "Appropriation art...something about it really scares me. Isn't it scary that people just copy things? It's like shopping." Ibid., p. 80.
5) In his text on the Contemporary, Giorgio Agamben points out that "the key of the modern is also hidden in the time immemorial and the prehistoric. The avant-garde is looking for archaism." Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?* (Paris: Rivages poche petite bibliothèque, 2008), p. 35. The archaic dimension, which gave Basquiat's and Haring's works their freshness, is also used as an emancipatory tool by Smith: from primary forms used in his abstract paintings to his canvases stamped with hand prints and his *Palettes*.
6) "As a person, I struggle with the whole capitalism problem constantly. I was born into it, I see many problems with it but it will not change in our lifetime. Therefore, I do what I can to plug in what I have where I think it best belongs." *Josh Smith: Hidden Darts Reader*, pp. 57–58.

From left to right and top to bottom / Von links nach rechts von oben nach unten: JOSH SMITH, UNTITLED, 2006, oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm. UNTITLED, 2006, oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm. UNTITLED, 2002, oil on panel, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Tafel, 152,4 x 121,9 cm. UNTITLED, 2002, oil on panel, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Tafel, 152,4 x 121,9 cm. UNTITLED, 2002, oil on panel, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Tafel, 152,4 x 121,9 cm. UNTITLED, 2002, egg tempera on panel, 60 x 48" / OHNE TITEL, Eitempera auf Tafel, 152,4 x 121,9 cm.





DER UNERMÜDLICHE MALER

ANNE PONTÉGNIE

Josh Smith ist mit seinen Arbeiten erst kürzlich in Erscheinung getreten, genauer gesagt vor nicht einmal fünf Jahren. Bemerkenswert dabei ist, dass die wenigen Texte, die in diesem kurzen Zeitraum über ihn erschienen sind, die wesentlichen Fragestellungen, die seinem Œuvre zugrunde liegen, auf Anhieb erfasst haben. Sie alle heben das strategische Moment der Produktivität dieses Künstlers, die Thematisierung der eigenen Signatur, die Bedeutung der Prozesse des Malens, seine ästhetische Prägung und die Klarheit seiner Ideen hervor.[1] Obwohl die erste Begegnung mit der Malerei von Josh Smith schockierend sein kann, scheint sie, sobald dieses erste Überraschungsmoment sich verflüchtigt hat, einen Weg zu finden, sich verständlich zu machen. Dies verdankt das Œuvre von Josh Smith einer historischen Relevanz, die von einer formalen Intelligenz getragen wird und unlösbar mit ihr verbunden ist.

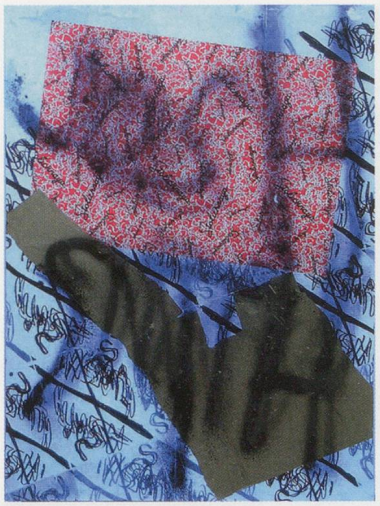
Seit Mitte der 90er-Jahre wurde die Malerei grob durch zwei grosse Richtungen bestimmt: eine figurative (John Currin, Neo Rauch, Luc Tuymans) und eine abstrakte (Anselm Reyle, Sarah Morris, Thomas Scheibitz). Obwohl die figurative Richtung einen melancholischen, ja sehnsüchtigen Unterton hat und die abstrakte sich durch eine gewisse ornamentale Eleganz auszeichnet, machen sie beide eine konzeptionelle Grundlage geltend, die den Künstler und sein Werk auf Distanz bringt und ihnen eine gewisse Neutralität verschafft, welche ihren Ausdruck in einem verhaltenen, kontrollierten Stil findet. Dies hat sie gegen jeden Verdacht der Regression immun gemacht und in die Lage versetzt, eine Versöhnung zwischen unterschiedlichen Positionen herbeizuführen. Die in den 80er-Jahren virulenten Antagonismen zwischen Konzeptualismus und Expressionismus sind längst Geschichte.

ANNE PONTÉGNIE ist freie Kunstkritikerin. Sie lebt in Brüssel.

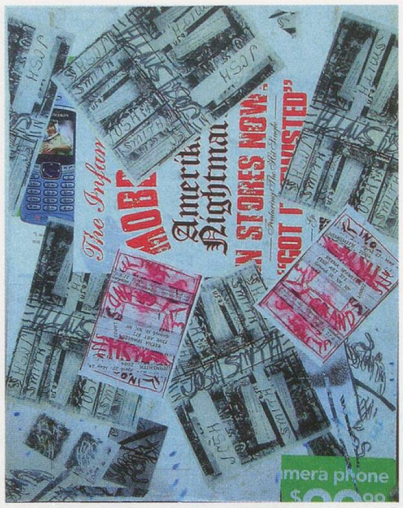
In diesem Zusammenhang wurde die Malerei von Josh Smith sofort als Ereignis aufgenommen, insofern als sie explizit darauf abzielte, einen anderen Malraum zu öffnen. Zweifellos gab es kein besseres Mittel, diesen beabsichtigten Bruch darzustellen, als durch die Verwendung der eigenen Signatur, die dem Bildraum Struktur verleiht. Für Maler wie Luc Tuymans und Marlene Dumas war die Frage der «Signatur» gekoppelt an die Auseinandersetzung mit der Photographie und der Materialität. Smith hat auf taktische Weise die Frage des Stils auf die der Methode umgelenkt. Mit den Buchstaben seines Namens, die in der Mitte sämtlicher frühen Bilder prangen, machte Josh Smith die klare Ansage, die Distanz zwischen Werk und Urheber abschaffen zu wollen, um im Gegenzug auszuloten, welche Möglichkeiten es heutzutage gibt, ein Gefühl über einen persönlichen Malstil zu vermitteln.[2]

Die gedehnte, verkürzte, verdrehte, verschränkte, zerhackte Signatur «Josh Smith» strukturiert das Bild und bietet zugleich eine ideale Lösung für das Problem des Sujets. Die Tatsache, dass diese Bilder zudem Titel haben wie GET DOWN, GET BROWN (2003), 5TH AVE + 116TH ST (2003) oder GRAY PAINTING (2002), bestätigt, dass die Verwendung des Namens als Sujet auch eine wirksame Methode ist, die Fallstricke der Entscheidung zwischen Abstraktion und Figuration zu umgehen. Indem er diese Dualität ins Spiel bringt, kann Josh Smith sich der Erarbeitung ganz neuer Farbharmonien und -disharmonien widmen, während er gleichzeitig die strukturgebenden Buchstaben verrenkt, um gegensätzliche Bewegungen hervorzubringen, die seine Kompositionen von innen heraus beseelen. Die Farbpalette ist dunkel und reicht von Grau- bis zu Brauntönen. Die Ausführung erfolgt schnell, mit Spannung und Lässig-

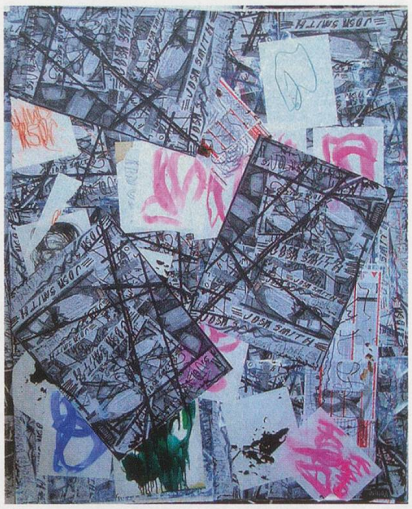
JOSH SMITH, UNTITLED, 2008, mixed media on panel, 48 x 36" / OHNE TITEL, verschiedene Materialien auf Tafel, 121,9 x 91,5 cm.

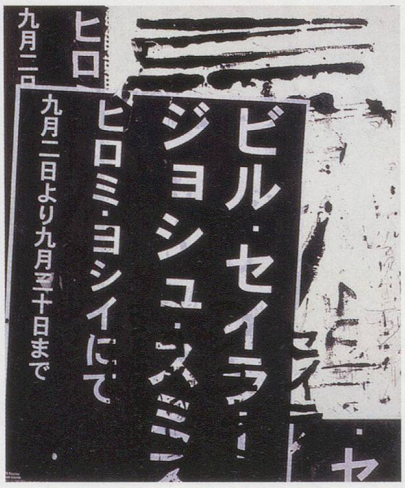


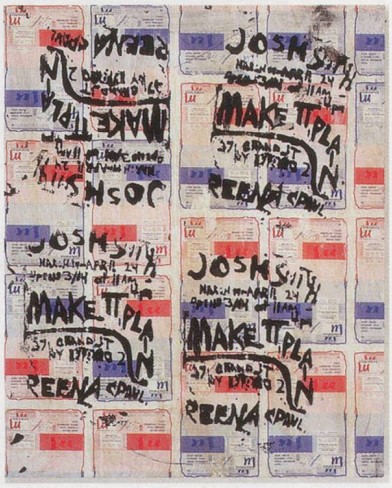
ABSTRACT
ABSTRACT
ABSTRACT
ABSTRACT


The Infiniti
MOBILE
American Nightmare
X STORES NEW
"GOT IT TWISTED"
mera phone

1000
This one hurts




ビル・セイラ
ジョシュ・スミ
ヒロミ・ヨシイにて
九月二日より九月三十日まで


JOSH SMITH
MAKE IT PLAIN

From left to right and top to bottom / Von links nach rechts von oben nach unten: JOSH SMITH, UNTITLED, 2005, mixed media on panel, 48 x 36" / OHNE TITEL, verschiedene Materialien auf Tafel, 122 x 91,5 cm. UNTITLED, 2007, mixed media on panel, 48 x 36" / OHNE TITEL, verschiedene Materialien auf Sperrholz, 122 x 91, 5 cm. UNTITLED, mixed media on panel, 60 x 48" / OHNE TITEL, verschiedene Materialien auf Tafel, 152,4 x 121,9 cm. UNTITLED, mixed media on panel, 60 x 48" / OHNE TITEL, verschiedene Materialien auf Tafel, 152,4 x 121,9 cm. UNTITLED, 2007, mixed media on panel, 48 x 36" / OHNE TITEL, verschiedene Materialien auf Sperrholz, 122 x 91,5 cm. UNTITLED, mixed media on panel, 48 x 36" / OHNE TITEL, verschiedene Materialien auf Sperrholz, 122 x 91,5 cm. UNTITLED, mixed media on panel, 60 x 48" / OHNE TITEL, verschiedene Materialien auf Tafel, 152,4 x 121,9 cm. UNTITLED, 2006, oil on canvas, 24 x 19" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 61 x 48,3 cm. UNTITLED, 2005, collage on wood, 60 x 48" / OHNE TITEL, Collage auf Holz, 152,4 x 121,9 cm.

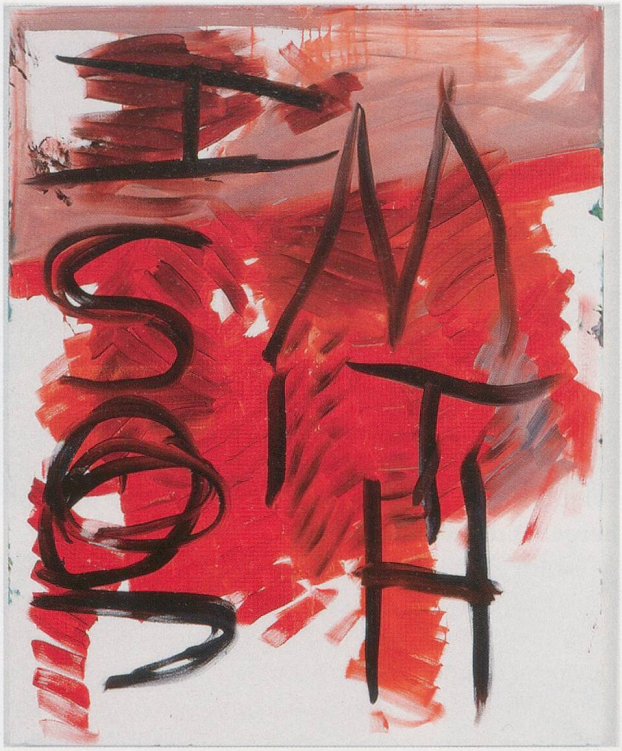
keit zugleich. Der Malprozess mit all seiner brachialen Energie und provozierenden Spontaneität wird sichtbar gelassen. Das Ergebnis ist ein Werk, das mit einer gewissen Unbekümmertheit den Kubismus und den deutschen Expressionismus heraufbeschwört und zugleich in der Nachfolge der Malerei eines Albert Oehlen, Martin Kippenberger und Christopher Wool, aber auch der ästhetischen Projekte von Franz West und Dieter Roth steht. Von diesen Künstlern hat Smith gelernt, Irrtümer, Fehlschläge, Ohnmacht zu nutzen, um die Form, die Möglichkeiten des Malens, herauszuschälen.[3)]

Diese Künstler befinden sich am äussersten Ende des Projekts der Moderne, für das sie eines der letzten, ein wehmütiges Kapitel schreiben, und dem sie trotzdem sie sich ihm verweigern, weiterhin angehören. Wie das schlichte Aufgeben dieses Weges durch die nächstfolgende Generation zeigt, war es schwierig, ein derartiges Unterfangen, das zum Teil auf dem Zusammenbruch des modernistischen Systems gründete, angemessen fortzuführen. Im Übrigen ist die Freiheit, mit der Josh Smith sich des modernen Vokabulars des Kubismus bis hin zum deutschen Expressionismus bedient, für jene Künstler unerreichbar, die sich, wie Wool oder Kippenberger, einer bestimmten modernen Orthodoxie erst entledigen mussten. Für Smith hat sich diese Episode in der Geschichte der Malerei, die in ihrer Erschöpfung wie eine Drohung auf der älteren Generation lastete, in ein frei verfügbares Formenrepertoire verwandelt. Und trotzdem geht es ihm weder darum, sich eines Stils, den andere entwickelt haben, zu bemächtigen, noch auf das Bestreben zu verzichten, ein Werk hervorzubringen, das trotz seiner Innovation das Vorhergehende nicht ausblendet.[4)]

Smith' Interesse für Keith Haring und Jean-Michel Basquiat hat seinen Ursprung in eben diesem Bestreben. Denn während Künstler wie Eric Fischl, David Salle oder Julian Schnabel sich in den 80er-Jahren mit einer gewissen Selbstgefälligkeit der «Tradition» zuwandten, brachten diese beiden eine neuartige Malerei zuwege, indem sie sich mit unbändiger Freude eines befreiten Malraumes bemächtigten und ein formales Vokabular erfanden, das den Geist der damaligen Zeit erfasste.[5)]

Das Werk von Josh Smith mit seinen ausdrücklichen Bezügen zur Geschichte der Malerie, seinem «expressiven» Stil, den Signatur-Effekten und dem fehlenden Sujet könnte unzeitgenössisch erscheinen. Smith weigert sich nämlich, Zeichen und Sujets zur Bestätigung seiner Zeitgenossenschaft zu verwenden. Wie alle Künstler, auf die er sich beruft – Kirchner, Picasso, Haring, Wool –, benutzt er die Malerei nicht, um ein Projekt zu illustrieren, sondern um in Begriffen der Malerei zu denken. Die Quantität der realisierten Werke – ein Phänomen, das er in seinen Installationen in Szene setzt – bezeugt diesen sich verfertigenden Gedanken. Gemälde werden nicht als abgeriegelter Schauplatz eines Ereignisses gedacht, sondern als eine Etappe in einem kontinuierlichen Schaffensprozess.

Seine umstrittene Entscheidung, bei seiner ersten Ausstellung in der Galerie Luhring Augustine (2007) in New York sämtliche ausgestellten Bilder durch neue zu ersetzen, die teilweise nach der Eröffnung



JOSH SMITH, UNTITLED, 2006, oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm.

entstanden waren, wurde teils als zynischer Akt, teils als Kritik am Kunstmarkt aufgefasst. Zu einem Zeitpunkt, als seine Arbeiten an der Seite von Künstlern wie Wool und Oehlen, mit denen er oft in Verbindung gesetzt wurde, Einzug in eine grosse Galerie hielt, ging es Smith meines Erachtens darum, den Unterschied zwischen s e i n e r und i h r e r Malweise hervorzuheben. Der Ausstellungstitel «Abstraction» zeigt zudem seinen Überdruss mit Malern der 80er-Jahre in Verbindung gebracht zu werden. Sämtliche Arbeiten hatten dasselbe Format und wiesen eine viel bescheidenere Grösse auf als die von Wool und Oehlen. Zu ihnen gehörten die sogenannten *Palette Paintings*, auf denen Smith beim Malen anderer Bilder seine Pinsel abstreift. In dieser Serie finden die «gestalteten» Bilder ihre formlose, unartikulierte Spiegelung. In Verbindung mit der Neuinstallation der Ausstellung zeigen die bescheidenen Formate und die verunsichernde Wirkung der *Paletten*, dass es Smith nicht darum geht, autonome «Meisterwerke» zu schaffen, vielmehr soll jedes Element ein wenig von der es beseelenden schöpferischen Spannung transportieren. Verglichen mit Wool oder Oehlen, ähnelt die Malerei von Smith bisweilen einer arglosen, brutalen Grimasse, doch gerade in ihrer aggressiven Lässigkeit, als Projekt durchgeführt, findet sie die Spannung und Frische, die ihr diese ungeheure Wirkung verleihen. Während seine Vorgänger die Prämissen der Moderne vom Innenraum des Bildes heraus zerlegten, verfolgt Smith sein Projekt jenseits der Grenzen des Bilderrahmens bis in die Produktionsweisen und Verbreitung des Werkes hinein.

Für viele seiner Ausstellungen, ob in Memphis (Power House 2006), Oslo (Standard, 2006), London (Jonathan Viner Gallery, 2007) oder Brüssel (Galerie Catherine Bastide, 2006/08), realisierte er seine Arbeiten vor Ort in einem Zeitraum von ein bis zwei Wochen. Manchmal entstehen, obwohl er nur Platz für zwanzig Bilder hat, deren hundert. Er verbreitet Tausende Zeichnungen als Photokopie-Bücher mit einer Auflage von 20 Exemplaren und mehr. Er gestaltet und druckt selbst Plakate, die er später als Elemente in seinen Gemälden und Collagen wiederverwendet. Seit Kurzem dienen ihm Sperrholzplatten für die Erstellung von Collagen und Bildern. Da sie leicht und erschwinglich sind, hortet er Hunderte davon in seinem Atelier, die ihm als Grundlage für Experimente mit Siebdruck, Malerei, gefundenen Papierstücken und Zeitungen dienen. In den letzten Monaten hat er damit begonnen, die eigenen Bilder zu photographieren, um die sich rasch verändernden Oberflächen der Gemälde zu dokumentieren und die Photos in anderen Arbeiten zu integrieren. Eben weil diese Hyper-Produktivität integraler Bestandteil seines Schaffens ist,[6)] war es ganz wesentlich für ihn, darauf hinzuweisen – nämlich in dem Moment, als

er eine Welt der Kunst betrat, in der Seltenheit oft gleichbedeutend ist mit Qualität –, aber er dachte nicht daran, die Quantität zu begrenzen, um deren Wert zu gewährleisten.

Die undurchdringliche Grenze, die das Original von der Reproduktion trennt, die schon seit den 60er-Jahren durch die Verwendung der Serigraphie kompromittiert wurde, wird durch die übermässige Produktion von Originalen ausgehöhlt. Diese Strategie ermöglicht es Smith, sich aus einem hierarchischen System zu befreien, welches bedeutende Werke von unbedeutenden unterscheidet, um die schöpferische Bewegung an sich zutage zu fördern. In einer Welt der unablässigen Flut von Waren und Bildern gelingt es ihm, eine alternative Flut zu unterbreiten, die die Wiederholung des immer selben unterbricht. Authentizität findet sich nicht aufseiten einer triumphierenden Subjektivität, deren Signatur und Ausdruckskraft Rückkehr bedeuten würden, sondern aufseiten einer rasenden Suche, bei der Sujet und Werk sich wechselseitig koproduzieren und permanent verändern. Gerade weil jedes einzelne Werk von Josh Smith die Intensität und Dringlichkeit dieser Bewegung in sich trägt, wird die schiere Anzahl der Werke ihre Kraft niemals gefährden. Ganz im Gegenteil.

(Übersetzung: Caroline Gutberlet)

1) Siehe insbesondere Stacey Allan, «Reviews: Josh Smith», in: *Modern Painter*, Juni 2007, S. 111; Bettina Funcke, «Gallery Walks: Bettina Funcke on New York», in: *Texte zur Kunst*, Nr. 66, Juli 2007, S. 77–78, 96–97; Suzanne Hudson, «Josh Smith: Luhring Augustine», in: *Artforum*, XLV, Nr. 10, Sommer 2007, S. 495.
2) «Ich glaube an Emo und Emotionen ... Ich versuche, deutlich zu machen, dass Gefühle nicht unbedingt aus dem Inneren kommen müssen.», Achim Hochdörfer, «Interview mit Josh Smith», in *Josh Smith: Hidden Darts Reader*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 2008, S. 89–91. Diese Frage des Gefühls scheint mir eine der wichtigsten zu sein, mit denen die Kunst sich in den kommenden Jahren wird auseinandersetzen müssen.
3) Im Zusammenhang mit Kippenberger erklärt Smith: «Kippenberger hat sich mit seiner Arbeit wirklich immer weit hinausgelehnt und dabei auch versucht, die Kunstgeschichte und seine Stellung in ihr zu respektieren. Er ist sich über sein Potenzial als Mensch und seinen Mangel an Potenzial als Mensch völlig im Klaren ... Jedes Bild wurde als solches zu einem Ereignis; es gibt also eine Kurve von Erfolg und Misserfolg zwischen jeder Arbeit», ebenda, S. 68.
4) Im Interview mit Achim Hochhdörfer macht Smith diese Position sehr deutlich: «Aber Appropriation Art ... irgendetwas dabei ist mir unheimlich. Ist es nicht gespenstisch, dass Leute einfach Dinge kopieren?», ebenda, S. 80.
5) In seinem Essay über das Zeitgenössische verweist Giorgio Agamben darauf, dass der Schlüssel zur Moderne sich bereits in grauer Vorzeit verbirgt und die Avantgarde die Archaik sucht. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Rivages poche, petite bibliothèque, Paris 2008, S. 35. Die archaische Dimension, die den Arbeiten von Basquiat und Haring ihre Frische verleiht, wird bei Smith ebenfalls als emanzipatorisches Instrument verwendet: angefangen bei den Primärformen der abstrakten Bilder über die Ölgemälde mit den Handabdrucken bis hin zur Unförmigkeit der sogenannten *Paletten*.
6) «Als Person schlage ich mich dauernd mit dem ganzen Kapitalismusproblem herum. Ich wurde da hineingeboren, ich sehe viele Probleme, aber solange wir leben, wird sich daran nichts ändern. Deshalb versuche ich mein Bestes, das einzubringen, was ich anzubieten habe, und zwar dort, wo ich finde, dass es am besten hinpasst.» (wie Anm. 2), S. 57–58.

JOSH SMITH, UNTITLED, 2004, oil on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 152,4 x 121,9 cm.

Painting Stripped Bare

CHRISTOPHE CHÉRIX

In his 2007 exhibition at Luhring Augustine Gallery, Josh Smith put aside for a moment works that had become his signature pieces. Until then, his paintings occupied three main categories: the *Name Paintings,* integrating the writing of the artist's own name; the *Announcement Paintings,* on which he screenprinted hand-written posters for his shows; and the *Collages,* composed of various printed materials, from self-made exhibition flyers to take-out menus, pasted on plywood and sometimes painted over. Some absurd purpose appeared to

CHRISTOPHE CHÉRIX is Curator of Prints and Illustrated Books at the Museum of Modern Art, New York. His next exhibition, which opens there in July, is titled "In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960–1976."

condition each of these series: Why would a painting shout the name of its creator or announce a show to visitors already present? But the pictures in "Abstraction" did not pretend to any such purpose. No *Name Paintings*, *Announcement Paintings*, or *Collages* were to be found, but instead, abstract canvases in two sizes, 60 x 48 and 20 x 16 inches, at first sight devoid of any function or subject matter.

Smith's show presented over forty colorful abstract paintings of identical format hung on the same level around the gallery's two main rooms. In the entrance and the corridor separating the exhibition spaces, the artist added a number of smaller canvases, similarly hung in a line. This latter group, christened the *Palette Paintings*, was begun a couple of years before the Luhring Augustine show and seemed to occupy a more anecdotal position due to their size and mode of fabrication. Smith notes, "Usually, in my head, I call them 'brush-cleaning paintings.' I'll have an empty canvas, and if I have a brush that's loaded, I'll just put it on there and use it."[1] The *Palette Paintings* were as abstract and colorful as the larger works in the show, but exclusively made of energetic spots of paint applied next to each other. The paintings' vitality was solely generated by the artist's working process. Smith explained to art critic Achim Hochdörfer recently, "The idea of Expressionism completely embarrasses me... And if things do come out... things that you define as being expressive or something... it

JOSH SMITH, exhibition view / Ausstellungsansicht, "Faces," Taxter & Spengemann, New York, 2005.

JOSH SMITH, installation view / Installationsansicht, Reena Spaulings, New York, 2003.

JOSH SMITH, exhibition view / Ausstellungsansicht, "Currents," Luhring Augustine, New York, 2009.

happens because it is a by-product of a process, it's not a direct expression. All the expression has been put through a filter, an 'expression filter,' so it comes out in a logical way. It's not just pure and free but somehow justified and logical. Somehow the *Palette Paintings* look expressive but they are by-products of another painting."[2)]

Most of the larger paintings in "Abstraction" comprised thick black lines—sometimes curved, sometimes angular—interlaced on surfaces made of interlocked round-edged shapes of three or four colors. In these works, two systems coexist without one dominating the other, thus avoiding any type of foreground/background relationship. Smith explained this relationship in the exhibition catalogue: "The abstract paintings are a mix between the palettes and my name paintings; the structure of the name paintings combined with the more colorful randomness of the palettes. When I was working on these paintings I tried to just walk that line."[3)] The *Abstract Paintings* are not abstract in the sense of being expressive without resorting to figuration; they are instead abstractions of Smith's own past work. The lines that

composed the letters of his name or the announcements to his shows are set free from the alphabetical structure, just as the spots of mixed colors merge with each other and no longer stand in for the artist's palette. It was striking then that a visitor to Luhring Augustine had to first pass the poster for the show, drawn by Smith, then a row of *Palette Paintings*, before entering the main rooms of the exhibition, unaware that these first pictures had somehow fed upon each other to create the *Abstract Paintings*.

Shortly after the opening, a magazine review stated with disapproval, "It's only April, but there are forty-two good-sized canvases in Smith's show, and they all bare the date 2007."[4)] The writer obviously did not know that Smith had made many more. On April 17, the artist replaced the paintings in his exhibition with other similar works executed during the same period, so that a visitor coming early or late in April would see the same exhibition but different works. In conversation, Smith explains it as a form of generosity: why artificially rarify his production or deny that his working methods lead to a large number of works? Indeed,

his production appears to be exponential. Each painting or poster is automatically recycled into the whole, continuing to generate new pictures over the years. In the artist's economy, nothing ever seems to get lost.

Smith's entire process grew out of almost nothing: "An exaggerated American name... like a pseudonym...[that] Europeans say with a smile."[5] Smith used his name in his work as others before him used the ready-made—a found object that could be collaged onto his paintings. The *Name Paintings* could be Smith's only original gesture (while the *Announcement Paintings*, for instance, have clear precedents, I cannot recall any artist who produced an entire body of work on this single idea.[6]). These paintings set off a snowball effect, allowing the work to drag along everything it encountered and to gain its autonomy by constantly cannibalizing its own production. For instance, shortly after the Luhring Augustine show, Smith decided to publish, in a facsimile edition,[7] the gallery sign-in book, traditionally used in New York galleries to collect visitors' names during an exhibition, both as an alternative catalogue of his show and a mirror image of his own *Name Paintings*.

In February 2009, Smith opened another exhibition at Luhring Augustine in many ways similar to "Abstraction," but in others radically different. As in the 2007 show, "Currents"—whose title was borrowed from Robert Rauschenberg's fifty-four-foot screenprint of newspaper collages[8]—presented paintings hung on one line around the gallery's two main rooms; the other spaces were left empty. In what seemed an even tighter presentation, the works juxtaposed mixed paintings on canvas and collages on plywood without directly resorting to Smith's habitual categories. Smith's vocabulary had expanded, now including figurative motifs (a leaf with worm holes and a fish with human eyes) and a greater variety of pasted materials (proof sheets of his current catalogues and newspaper pages, for example), while his compositions had become more gestural. The catalogue published on the occasion of the show reproduces more than six hundred works made in less than a year. There, the artist explains that some of the panels were covered with images, usually of his own work, created with a digital camera and a laser printer.[9] In his new paintings, Smith made use of the capacity of any basic software to divide an image into sections that can be printed separately on letter-sized pages in order to recompose, for instance, a large picture in its original format. With this method, aiming at creating backgrounds for new paintings, the artist literally turned his past paintings into collages. Looking at the show produced an almost overwhelming effect, as the work seemed literally to duplicate itself. The process went full circle indeed: paintings had been photographed, photographs printed, prints collaged, collages painted over, and paintings photographed—only to emerge stronger each time.

1) Josh Smith, "1000 Words," *Artforum* XLVII, no. 6 (February 2009), p. 162.
2) "Interview: Josh Smith, Achim Hochdörfer," *Josh Smith: Hidden Darts Reader* (Vienna: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2008), p. 32.
3) Josh Smith, introduction to the catalogue, *Josh Smith: Abstraction* (New York and Berlin: Luhring Augustine Gallery and Holzwarth Publications, 2007), unpaginated (in 3 volumes).
4) Unsigned, "Josh Smith," *The New Yorker*, April 30, 2007, p. 20.
5) See note 1.
6) Jim Dine's Name Painting #1 (1968–69) has a radically different intent from Smith's Name Paintings, as the artist wrote down on the canvas not his own name, but the name of every person he remembered having met up until 1965. As for the *Announcement Paintings*, Franz West had already made, for instance, a number of paintings as posters for his shows.
7) Josh Smith, *The Signing* (New York: Printed Matter, Inc., 2008).
8) The Currents project, published in 1970, comprised two portfolios of single prints as well.
9) Josh Smith, *Currents* (New York: 38th Street Publishers, 2009).

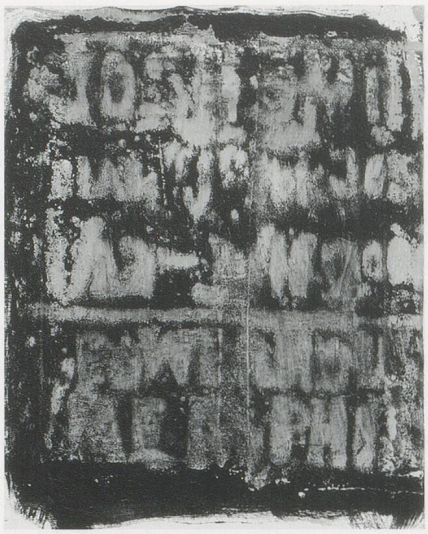
La Peinture mise à nu...

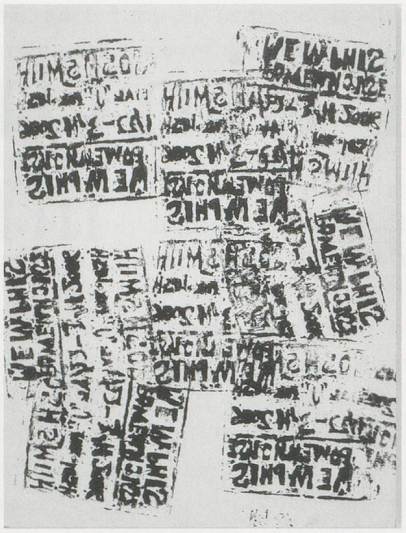
CHRISTOPHE CHÉRIX

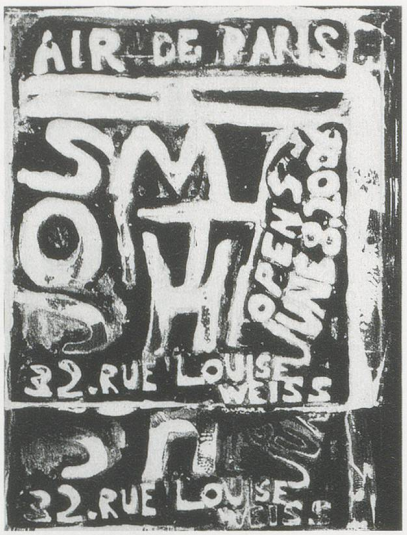
JOSH SMITH, exhibition view / Ausstellungsansicht, "Abstraction," Luhring Augustine, New York, 2007.

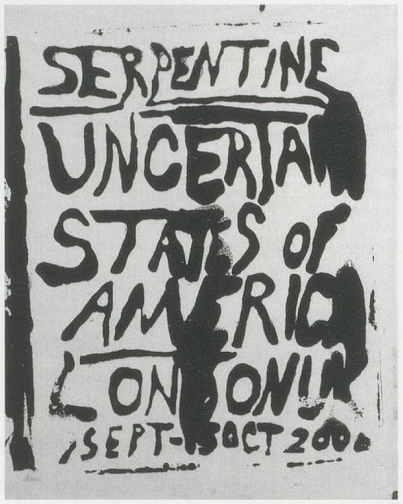
In der Ausstellung bei Luhring Augustine 2007 liess Josh Smith für einmal die Arbeiten beiseite, die zu seinem Markenzeichen geworden waren. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sein Werk hauptsächlich aus drei Kategorien von Bildern bestanden: den *Name Paintings*, in denen der Namenszug des Künstlers auftaucht; den *Announcement Paintings*, mit Siebdrucken handgeschriebener Ankündigungsplakate für seine eigenen Ausstellungen; den Collages, Collagen aus diversem gedrucktem Material, vom selbstgefertigten Ausstellungsflugblatt bis zum Take-Out-Menü, jeweils auf Spanplatte aufgezogen und manchmal übermalt. Jede dieser Serien schien ein absurdes Ziel zu verfolgen: Warum sollte ein Bild den Namen seines Schöpfers hinausschreien oder bereits anwesenden Besuchern eine Ausstellung ankündigen? Die neue Serie *Abstraction* schob dagegen keine solche Zielsetzung vor. *Name Paintings*, *Announcement Paintings* oder *Collages* waren hier keine zu finden, stattdessen abstrakte Leinwände in zwei Grössen (152 x 122 cm und 51 x 41 cm), die auf den ersten Blick weder eine Funktion noch ein Thema hatten.

CHRISTOPHE CHÉRIX ist Kurator für Graphik und illustrierte Bücher am Museum of Modern Art, New York. Seine nächste Ausstellung, die den Titel trägt «In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960–1976», wird im Juni eröffnet.









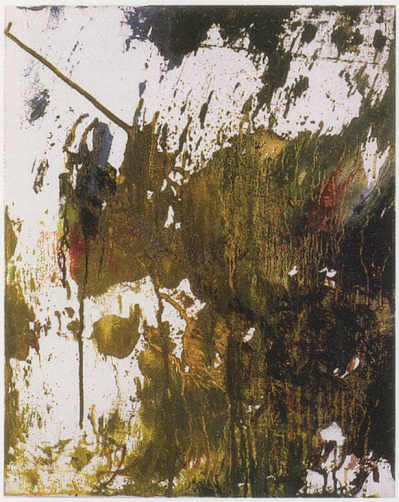
From left to right / Von links nach rechts: JOSH SMITH, UNTITLED, 2006, oil on canvas, 21 x 16" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 50,8 x 40,6 cm. UNTITLED, 2006, acrylic on canvas, 60 x 48" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 152,4 x 191,9 cm. UNTITLED, 2006, acrylic on canvas, 24 x 18" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 61 x 45,7 cm. UNTITLED, acrylic on canvas, 24 x 16" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 61 x 45,7cm.

Die Ausstellung präsentierte über vierzig bunte abstrakte Bilder gleichen Formats, die auf derselben Höhe entlang den Wänden der Galerie hingen. Im Eingangsbereich und im Gang zwischen den beiden Ausstellungsräumen hatte der Künstler einige kleinere Leinwände hinzugefügt, die ebenfalls in einer Reihe hingen. Diese letzte Serie mit dem Namen *Palette Paintings* (Palettenbilder) war einige Jahre vor der Ausstellung bei Luhring Augustine in Angriff genommen worden und schien aufgrund ihrer Grösse und Machart eher eine Ausnahmestellung einzunehmen. Smith bemerkt dazu: «Gewöhnlich nenne ich sie in Gedanken ‹Pinselreinigungsbilder›. Ich habe eine leere Leinwand und einen vollen Pinsel, also setze ich ihn drauf und drücke ihn aus.»[1] Die *Palette Paintings* waren genauso abstrakt und farbenfroh wie die grösseren Arbeiten in der Ausstellung, bestanden jedoch ausschliesslich aus dynamisch nebeneinander gesetzten Farbtupfern. Die Vitalität der Bilder ist allein dem Arbeitsprozess zu verdanken. Kürzlich erklärte Smith gegenüber dem Kritiker Achim Hochdörfer: «Expressives ist mir komplett zuwider … Und wenn etwas zum Vorschein kommt, etwas, das du als expressiv bezeichnen würdest … dann ist das nur … das Nebenprodukt eines Prozesses, nicht der direkte Ausdruck. Jeglicher Ausdruck ist durch einen Filter geschickt worden, einen ‹Expressionismusfilter›, um ein logisches Resultat zu bekommen. Es ist nicht nur rein und frei, sondern irgendwie begründet und logisch. Auf eine gewisse Weise wirken die Palette Paintings expressiv, sie sind jedoch Nebenprodukte eines anderen gemalten Bildes.»[2]

Die meisten grösseren Bilder aus der Serie *Abstraction* enthielten dicke schwarze – mal gekrümmte, mal verwinkelte – Linien, miteinander verflochten auf Flächen, die wiederum aus ineinandergreifenden abgerundeten Formen in drei oder vier Farben bestanden. In diesen Arbeiten stehen zwei Systeme gleichberechtigt nebeneinander, ohne

dass eines dominant wäre, so dass jedes Vordergrund-Hintergrund-Verhältnis vermieden wird. Smith erläutert diesen Aspekt im Ausstellungskatalog wie folgt: «Die abstrakten Bilder sind eine Mischung zwischen *Palette* und *Name Paintings*, die Struktur der *Name Paintings* verbindet sich hier mit der bunteren Aleatorik der Paletten. Als ich an diesen Bildern arbeitete, versuchte ich einfach meine Linie weiterzuverfolgen.»[3] Die *Abstract Paintings* sind nicht in dem Sinn abstrakt, dass sie expressiv wären, ohne zum Figürlichen Zuflucht zu nehmen; es handelt sich vielmehr um eine Abstraktion von Smiths bestehendem Werk. Die Linien, die sich zu den Buchstaben seines Namens fügten, oder die Ankündigungen seiner Ausstellungen werden aus ihrer alphabetischen Ordnung befreit, genau wie die Flecken gemischter Farbe jetzt ineinanderfliessen und nicht mehr für die Palette des Künstlers stehen. Es war eindrücklich, dass der Galeriebesucher zuerst an dem von Smith gezeichneten Ausstellungsplakat vorbei-, und dann einer Reihe von *Palette Paintings* entlanggehen musste, bevor er in die Haupträume der Ausstellung gelangte, ohne zu wissen, dass diese ersten Bilder sich gegenseitig befruchtet und zur Entstehung der Abstract Paintings geführt hatten.

Kurz nach der Eröffnung hiess es in einer Kurzkritik des New Yorkers missbilligend: «Es ist erst April, doch in Smiths Ausstellung hängen zweiundvierzig Bilder von beachtlicher Grösse, und alle tragen das Datum 2007.»[4] Offensichtlich wusste der Autor nicht, dass Smith noch viel mehr Bilder gemalt hatte. Am 17. April ersetzte der Künstler die Bilder seiner Ausstellung durch andere, ähnliche Werke, die in derselben Zeit entstanden waren, so dass ein Besucher, je nachdem, ob er früher oder später im April kam, zwar dieselbe Ausstellung, aber andere Arbeiten zu sehen bekam. Im Gespräch erklärt Smith dies als eine Art Grosszügigkeit: Weshalb seine Produktion künstlich verknappen, oder verleugnen, dass bei seiner Arbeitsweise eine grosse Zahl von Arbeiten entsteht? Tatsächlich scheint seine Produktion exponentiell zu wachsen. Jedes Bild oder Plakat wird automatisch rezykliert, fliesst sofort wieder ins Ganze ein und erzeugt im Lauf der Jahre fortwährend neue Bilder. Im ökonomischen System dieses Künstlers scheint nie etwas verloren zu gehen.



From left to right / Von links nach rechts: JOSH SMITH, UNTITLED, 2006, oil on canvas, 21 x 16" / Öl auf Leinwand, 53,3 x 40,6 cm. UNTITLED, 2006, oil on canvas, 20 x 16" / Öl auf Leinwand, 50,8 x 40,6 cm.

Smiths gesamter Prozess entwickelte sich fast aus dem Nichts heraus: «ein übertrieben amerikanischer Name … wie ein Pseudonym … sagen Europäer mit einem Lächeln.»[5] Smith setzt seinen Namen in seiner Arbeit ein, wie andere vor ihm das Readymade – als Fundobjekt, das sich als Collage-Element in seine Bilder integrieren lässt. Vielleicht sind die Name Paintings Smiths einzige wirklich originale Erfindung (wogegen die *Announcement Paintings* eindeutig Vorläufer haben, obwohl mir kein Künstler einfällt, der einen ganzen Werkkomplex auf dieser einen

Idee aufbaute).[6] Diese Bilder erzeugten einen Schneeballeffekt, der bewirkte, dass das Werk alles mitzureissen vermochte, was ihm begegnete, und durch die fortwährende Kannibalisierung der eigenen Produktion autonom wurde. So beschloss Smith kurz nach der Ausstellung bei Luhring Augustine beispielsweise, das Gästebuch der Galerie – das in Galerien gewöhnlich aufliegt, damit die Besucher einer Ausstellung ihre Namen eintragen können – als Faksimile-Edition herauszubringen, sowohl im Sinne eines alternativen Ausstellungskatalogs wie als Spiegelbild seiner eigenen *Name Paintings*.[7]

Im Februar 2009 wurde in der Luhring Augustine Gallery eine weitere Ausstellung von Josh Smith eröffnet, die «Abstraction» in mancher Hinsicht ähnelte und dennoch radikal anders war. Wie die Ausstellung 2007, zeigte «Currents» (Strömungen) – der Titel ist Rauschenbergs über 16 Meter langem Siebdruck von Zeitungscollagen entlehnt[8] – Bilder, die wiederum in einer Reihe entlang den Wänden der Haupträume der Galerie angeordnet waren. Die übrigen Räume blieben jedoch leer. Die diesmal womöglich noch enger nebeneinander hängenden Werke bestanden aus einer Mischung von Gemälden auf Leinwand und Collagen auf Spanplatte, ohne direkt unter Smiths gewohnte Kategorien zu fallen. Smiths Vokabular hatte sich erweitert und schloss nun figürliche Motive (ein Blatt mit Wurmlöchern, ein Fisch mit Menschenaugen) und eine grössere Vielfalt aufgeklebter Materialien mit ein (Korrekturabzüge seiner aktuellen Kataloge, Zeitungsseiten), während seine Kompositionen gestischer geworden waren. Im Katalog zur Ausstellung, in dem über sechshundert, in weniger als einem Jahr entstandene Werke abgebildet sind, erklärt der Künstler, dass einige der Platten mit Bildern, zumeist solchen seiner eigenen Arbeiten, übersät waren, die er mittels Digitalkamera und Laserdrucker erzeugt hatte.[9] Für seine neuen Gemälde machte sich Smith eine Fähigkeit zunutze, über die heute jede elementare Software verfügt: ein Bild in Teile zu zerlegen, die einzeln auf gesetzte Seiten übertragen werden können, um beispielsweise ein grosses Bild wieder im Originalformat zusammenzusetzen. Mit dem Ziel, Hintergründe für neue Bilder zu gewinnen, verarbeitete der Künstler mithilfe dieser Methode buchstäblich seine alten Bilder zu Collagen. Beim Betrachten der Ausstellung war die Wirkung nahezu überwältigend, da das Werk sich buchstäblich selbst zu vervielfachen schien. Der Kreis des Prozesses hat sich tatsächlich geschlossen: Gemalte Bilder waren photographiert, Photographien gedruckt, die gedruckten Bilder collagiert, die Collagen übermalt und das gemalte Bild erneut photographiert worden – nur, um mit jedem Schritt stärker zu werden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Josh Smith, «1000 Words», *Artforum*, Vol. XLVII, Nr. 6 (Februar 2009), S. 162.
2) «Interview: Josh Smith, Achim Hochdörfer», *Josh Smith: Hidden Darts Reader*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2008, S. 32.
3) Josh Smith, Einleitung zum Katalog *Josh Smith: Abstraction*, Luhring Augustine Gallery, New York, und Holzwarth Publications, Berlin 2007, unpaginiert (3 Bände. Text englisch. Zitat hier ins Deutsche übersetzt).
4) Ohne Angabe des Autors, «Josh Smith», in der Rubrik «Goings on about town», *The New Yorker*, 30. April 2007.
5) Siehe Anm. 1.
6) Jim Dines NAME PAINTING #1 (1968–69) verfolgt eine ganz andere Absicht als Smiths Name Paintings, da der Künstler nicht seinen eigenen Namen auf die Leinwand schrieb, sondern die Namen aller Personen, denen er bis 1965 begegnet war, an die er sich erinnern konnte. Was die *Announcement Paintings* angeht, so hatte beispielsweise Franz West zuvor schon einige Bilder als Plakate für seine Ausstellungen gemalt.
7) Josh Smith, *The Signing*, Printed Matter, Inc., New York 2008.
8) Rauschenbergs 1970 publiziertes Projekt *Currents* umfasste auch zwei Mappen mit Einzeldrucken.
9) Josh Smith, *Currents*, 38th Street Publishers, New York 2009, unpaginiert.

JOSH SMITH, UNTITLED, 2006, oil on canvas, 20 x 16" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 50,8 x 40,6 cm.

Front/
Vorderseite

EDITION FOR PARKETT 85

JOSH SMITH

PARKETT BOOK COLLAGE, 2009

Mixed media, ink and collage on wood (front and back),
Each work unique, 24 x 18 x $^{3}/_{4}$".
Edition of 38/XV, signed and numbered.

Verschiedene Materialien, Druckfarbe und Collage auf
Holz (Vorder- und Rückseite),
Unikat, 60 x 45 x 2 cm.
Auflage 38/XV, signiert und nummeriert.

Back/
Rückseite