

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

Artikel: Josh Smith : painter without a pause = der unermüdliche Maler

Autor: Pontégnie, Anne / Gutberlet, Caroline / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680400>

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: 17.02.2026

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

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 immedi-

ately 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.

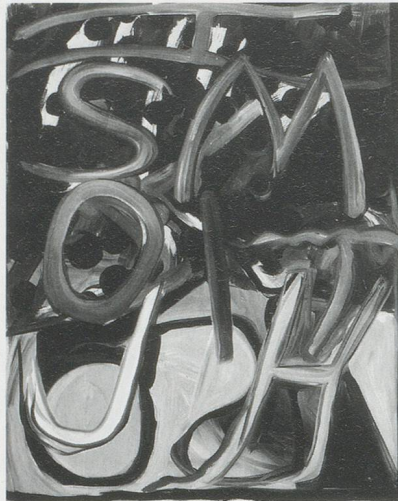
These artists are found at the extreme end of the modern project and can perhaps even be seen to have written its final, elegiac chapter in order to launch a critique of the project to which they themselves belong, though they refuse membership. As demonstrated by the outright abandonment of this path 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 Lühring 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



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 work⁶⁾ 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

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.

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.

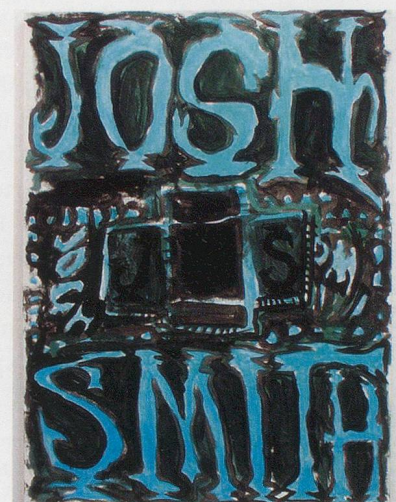
4) Smith explains this position very clearly in the excellent interview with Achim Hochdörfer: "Appropriation art...something about it really scares me. Isn't it scary that people just copy things? It's like shopping." Ibid., p. 80.

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.

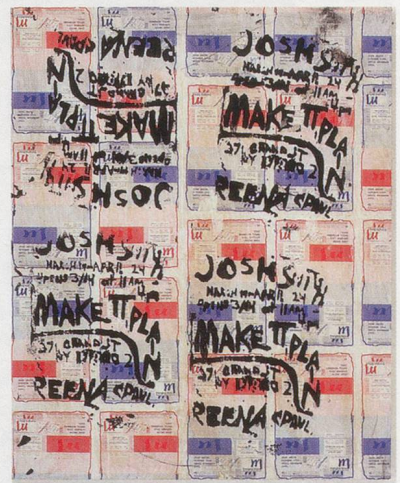
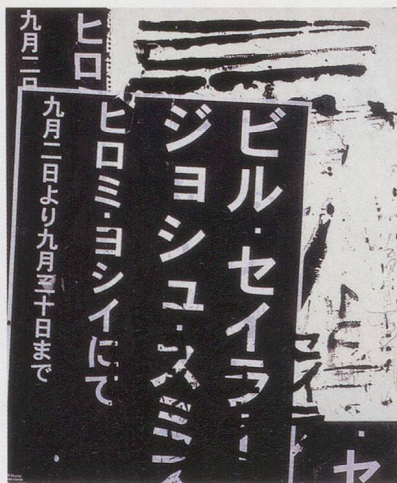
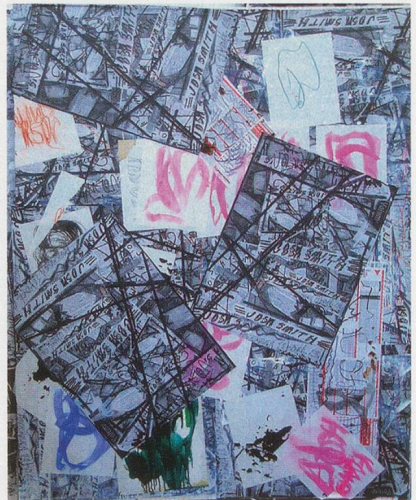
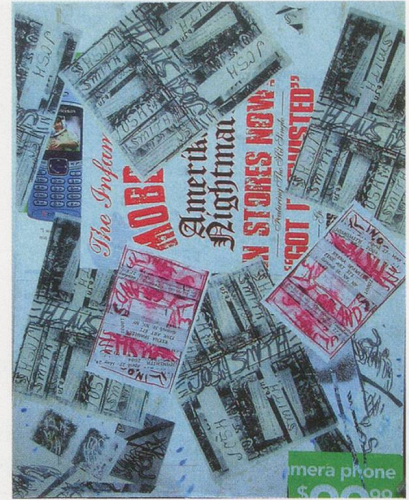
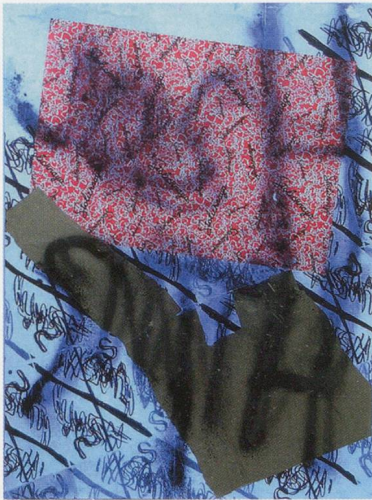
ANNE PONTÉGNIE ist freie Kunstkritikerin. Sie lebt in Brüssel.

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 Lässigkeit.

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





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⁾

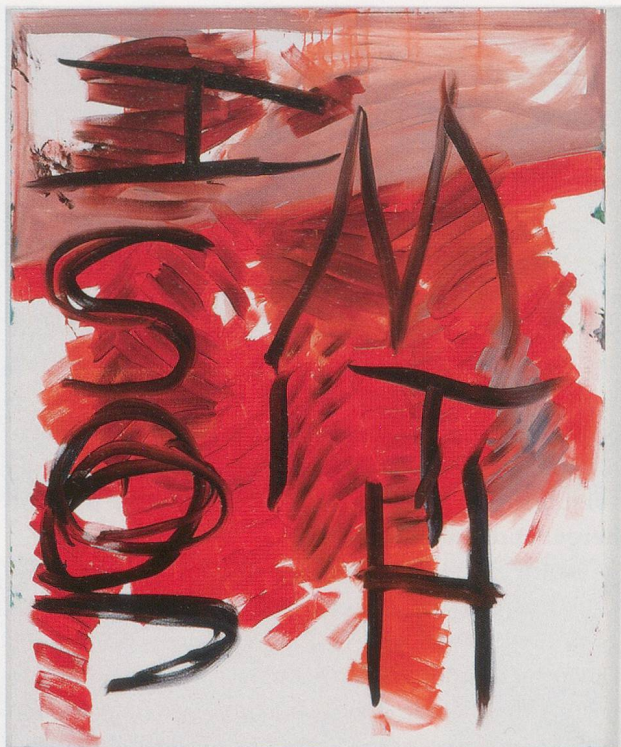
Diese Künstler befinden sich am äussersten Ende des Projekts der Moderne, für das sie eines der letzten, ein wehmütiges Kapitel schreiben, und dem sie trotzdem sie sich ihm verweigern, weiterhin angehören. Wie das schlichte Aufgeben dieses Weges durch die nächstfolgende Generation zeigt, war es schwierig, 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 Malerei, 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 verfertigen 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 seiner und ihrer 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 fotografieren, 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: Luring 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 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 Hochdörfer 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.

