



New York Painting

HIRMER

Die Malerei in New York – *New York Painting* – scheint wieder so lebendig wie zu Zeiten des Abstrakten Expressionismus in den 1950er- und der Pop-Art in den 1960er-Jahren. Allein heute zeigt sich eine vollkommen neue Pluralität der Stile und Ausdrucksformen. Der Bogen spannt sich dabei von den malerischen Experimenten eines Matt Connors über die wilde Post-Popmalerei eines Eddie Martinez bis zu den neokonzeptuellen Ansätzen eines Antek Walczak oder eines Ned Vena. Ohne einer Stilrichtung Priorität zuzuweisen, dokumentiert der Band das überaus reiche und vielfältige Panorama der Gattung Malerei, die die ideologischen Grabenkämpfe um ihre Existenz hinter sich gelassen hat und heute wieder eine tragende Rolle spielt.

New York painting seems again to be as vigorous as in the eras of Abstract Expressionism in the 1950s and Pop Art in the 1960s. In evidence today is a completely new plurality of styles and forms of expression. The spectrum extends from the painterly experiments of Matt Connors past the wild Post-Pop painting of Eddie Martinez all the way to the Neo-Conceptual approaches of Antek Walczak or Ned Vena. Without giving priority to a particular stylistic orientation, the present volume documents the extremely rich and multifaceted panorama of the genre of painting, which has overcome the ideological trench warfare concerning its very existence and now plays a fundamental role once again.

New York Painting

Herausgegeben von /
Edited by

Christoph Schreier
Kunstmuseum Bonn

mit Beiträgen von /
with contributions by

Stephan Berg, Christoph Schreier
und / and Richard Shiff

mit Werken von /
with works by

Joe Bradley,
Matt Connors, Elizabeth Cooper,
Jeff Elrod, Amy Feldman,
Ross Iannatti, Eddie Martinez,
Ruth Root, Ryan Sullivan, Ned Vena
und / and Antek Walczak

New York Painting

KUNSTMUSEUM BONN

HIRMER



Matt Connors, Collateral Rainbow (3 colors), 2013 (Detail)

Inhalt

Vorwort S.7

Stephan Berg

Foreword p.9

Malerei als Bildkunst
New Yorker Malerei
im 21. Jahrhundert S.12

Christoph Schreier

Painting as Pictorial Art
New York Painting
in the 21st Century p.20

Optiken S.28

Richard Shiff

Optics p.41

Joe Bradley S./p.53

Matt Connors S./p.65

Elizabeth Cooper S./p.77

Jeff Elrod S./p.89

Amy Feldman S./p.101

Ross Iannatti S./p.113

Eddie Martinez S./p.125

Ruth Root S./p.137

Ryan Sullivan S./p.149

Ned Vena S./p.161

Antek Walczak S./p.173

Werkverzeichnis /
List of Works S./p.185



Elizabeth Cooper, *Untitled*, 2015 (Detail)

Vorwort

Nachdem New York in den 1940er-Jahren des letzten Jahrhunderts Paris als führende Kunstkapitale abgelöst hatte, konnte die amerikanische Metropole bis in die 1990er-Jahre hinein ihren Status als unbestrittenes Zentrum zumindest der westlichen Weltkunst behaupten. Seitdem allerdings ist die Situation unübersichtlicher geworden. In Europa haben London, Berlin und inzwischen auch Paris wieder gehörig an Fahrt aufgenommen. Eine Flut von großen Kunstmessen in Asien und den arabischen Staaten zeugt von der wachsenden Bedeutung des Kunstmarktes in diesen Regionen und hat die Entstehung wichtiger Kunstzentren in den dortigen Megastädten fraglos beschleunigt. Ohnehin sorgt die durch die Digitalisierung vorangetriebene Globalisierung von künstlerischer Produktion wie Rezeption für eine fortschreitende Dezentralisierung, innerhalb derer die jeweiligen Zentren in zunehmender Geschwindigkeit wechseln. Nicht zuletzt ist New York auch innerhalb der USA mit Los Angeles und seiner – wesentlich durch den Milliardär Eli Broad finanzierten – Museumslandschaft ein ernsthafter Konkurrent erwachsen.

All das ändert aber nichts daran, dass New York nicht nur nach wie vor den Rang einer der international wichtigsten Kunstorte einnimmt, sondern auch, wie wenig andere Kapitalen, von einer fast magischen Aura umweht wird: von dem Versprechen, hier könne ökonomisch wie künstlerisch gelingen, was nirgendwo sonst gelingt.

Bezogen auf die Malerei, kann die Stadt in der Tat auf eine beinahe mythische Tradition verweisen. Deren Geburtsstunde

schlägt in den frühen 1940er-Jahren mit einer ersten Gruppe von New Yorker Malern wie beispielsweise Arshile Gorky, Hans Hofmann, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning und Jackson Pollock. Unter dem losen Etikett der sogenannten „New York School“ und in Auseinandersetzung mit der europäischen Bildsprache des Surrealismus, des Kubismus oder einer biomorphen Abstraktion, wie sie Hans Arp betrieb, entstand Mitte der 1940er-Jahre die eigenständige Bildsprache des Abstrakten Expressionismus, der sich durch Mark Rothko, Clifford Still, Barnett Newman, Franz Kline, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell oder Ad Reinhardt in sehr unterschiedliche Richtungen hin bis zum Minimalismus weiter ausdifferenzierte und mit Jasper Johns und Robert Rauschenberg dann bereits ein Bindeglied zur aufkommenden Pop-Art bildete. Philip Guston steht gewissermaßen als erratischer Block in dieser Landschaft. Mit seiner Ende der 1960er-Jahre vollzogenen endgültigen Abkehr vom Abstrakten Expressionismus und der Hinwendung zu einer kryptischen, verknüpften Figuration gilt er heute als einer der wichtigsten Vorläufer für das Paradigma einer postmodernen „unreinen“ Malerei, auf die sich beispielsweise auch Albert Oehlen oder Christopher Wool berufen. Mit dem maßgeblich von Joseph Marioni vorangetriebenen Radical Painting gewinnt Anfang der 1970er-Jahre letztendlich eine Malhaltung die Diskurshoheit in New York, die ohne Kompromisse allein auf die ureigenen Elemente der malerischen Selbstbefragung setzt: Farbe und Farbauftrag. Ab den 1980er-Jahren wird die

Auseinandersetzung mit technologisch erzeugter Bildlichkeit zunehmend wichtiger, die unter den Bedingungen einer digitalen Bildpraxis und ihrer scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten noch einmal erhöhte Virulenz gewinnt.

New York Painting sucht auf der Basis dieser hier nur knapp skizzierten reichen und weltweit einflussreichen Malereitradition nach der paradigmatischen Bedeutung, die das Medium aktuell für sich beanspruchen kann, und fragt gleichzeitig nach den zentralen Herausforderungen, denen sich die Malerei stellen muss, um zu zeitgemäßen Ergebnissen zu gelangen. Die Gruppe von elf Malerinnen und Malern, die wir für die Schau versammelt haben, zeigt insofern ganz bewusst ein heterogenes Feld von Positionen und Herangehensweisen, das von der reduziert-gegenständlichen Bildsprache eines Eddie Martinez über die zwischen Color Field und Action Painting angesiedelten Werke Elizabeth Coopers und die konzeptuellen Sprachbilder Antek Walczaks bis hin zu den auf Computerbasis entstehenden Unschärferelationen von Jeff Elrod und der strahlenden, mit knappen geometrischen Elementen angereicherten Farbmalerie von Matt Connors reicht. Mit dieser Schau knüpft das Kunstmuseum Bonn zudem an seine über die letzten zwei Dekaden entwickelte Tradition eines transatlantischen Dialogs zwischen amerikanischer und europäischer Malerei an, bei dem auf amerikanischer Seite beispielsweise Brice Marden, Willem de Kooning, Robert Ryman, Philip Guston, Mary Heilmann, David Reed und Laura Owens zu nennen wären, zu denen sich auf europäischer Seite in den letzten Jahren unter anderem Werkschauen zu Franz Ackermann, Raoul De Keyser, Albert Oehlen und Juan Uslé gesellten.

Mein großer Dank im Zusammenhang mit diesem ambitionierten Malereiprojekt, das erstmalig in Deutschland die aktuelle Szene einer jungen New Yorker Malergeneration zeigt, geht an Christoph Schreier, der

über die letzten Jahre diese Ausstellung für unser Haus erarbeitet hat und auch für den Katalog und den einführenden Essay verantwortlich zeichnet. Sein Aufsatz skizziert die aktuelle Malereiszene, während Richard Shiffs profunder Essay einen Diskurs über die kunsttheoretische Rezeption der Malerei liefert. Ein besonderer Dank gebührt des Weiteren den Leihgebern sowie den Galerien, die einen entscheidenden Beitrag zur Realisierung des Projekts geleistet haben. Besonders erwähnt seien hier die Galerien Sadie Coles HQ, Luhring Augustine, Nikolaus Ruzicska, Gavin Brown's enterprise, Blackston, Maccarone, Société, Anke Schmidt und Timothy Taylor. Ein besonderer und großer Dank gilt schließlich den Hauptförderern dieses Projekts, der Stiftung Kunst, Kultur und Soziales der Sparda-Bank West in Düsseldorf sowie der Hans-Fries-Stiftung, Köln.

Ganz besonders möchte ich mich bei den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern für ihren Einsatz und die gute Zusammenarbeit bedanken. Ihr Engagement und die Bereitschaft, die Schau mit zum Teil speziell für Bonn gemalten Werken zu bereichern, bildet ein wesentliches Fundament für das Gelingen dieses Projektes.

Foreword

After New York replaced Paris in the 1940s as the world's leading art capital, the American metropolis was able to maintain its status as the center of at least the art of the Western world into the 1990s. Since then, however, the situation has become more complex and confusing. In Europe, London, Berlin, and meanwhile also Paris have picked up considerable steam. And a flood of large-scale art fairs in Asia and the Arab states bears witness to the growing significance of the art market in these regions and has unquestionably accelerated the development of important art centers in their megacities. In any case, an ongoing decentralization is taking place due to the globalization of artistic production and reception through the impetus of digitalization. Within this process, the respective centers emerge and recede with increasing speed. Not least of all, within the USA, Los Angeles—with its museum landscape financed principally by the billionaire Eli Broad—has turned into a serious competitor for New York.

But none of this changes the fact that New York not only continues to rank internationally as one of the most important places for art but also, like few other capitals, is surrounded by an almost magical aura, by the promise that here, in both commercial and artistic terms, something can be achieved that is possible nowhere else.

Indeed, with respect to painting, the city can point to an almost mythic tradition, arising in the early 1940s with a first group of New York painters, which included the likes of Arshile Gorky, Hans Hofmann,

Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, and Jackson Pollock. Under the loose label of the so-called New York School and in response to the European pictorial languages of Surrealism, Cubism, or a biomorphic abstraction such as was pursued by Hans Arp, there arose in the mid-1940s the independent pictorial idiom of Abstract Expressionism, which—through Mark Rothko, Clifford Still, Barnett Newman, Franz Kline, Helen Frankenthaler, Joan Mitchell, and Ad Reinhardt—developed in quite diverse directions, all the way to the further differentiation of Minimalism, and—with Jasper Johns and Robert Rauschenberg—already formed a connecting link to the emerging Pop Art. Philip Guston stands within this landscape as an erratic boulder, as it were. Ultimately renouncing Abstract Expressionism at the end of the 1960s and turning to a cryptic, reduced figuration, he is today considered to be one of the most important precursors of the paradigm of a postmodern, “impure” painting to which, for example, Albert Oehlen and Christopher Wool make reference. With the Radical Painting significantly spurred on by Joseph Marioni at the beginning of the 1970s, a painterly attitude attained for the last time a discursive sovereignty in New York that, without making any compromises, based its expression solely on the quintessential elements of painterly self-inquiry: paint and its application to the canvas. Starting in the 1980s, the focus was increasingly on the investigation of a technologically created pictoriality, which, within the framework of digital practice and its seemingly limitless possibilities,

Foreword

achieved an intensity that became heightened once again.

On the basis of this briefly described, rich, and widely influential painterly tradition, the exhibition *New York Painting* seeks out the paradigmatic significance to which the medium can currently lay claim and, at the same time, it inquires into the fundamental challenges that painting must face in order to produce up-to-date results. The group of eleven painters that we have brought together for the show thus quite deliberately represents a heterogeneous field of positions and approaches, ranging from the reduced, object-oriented pictorial language of Eddie Martinez past Elizabeth Cooper's oeuvre situated between Color Field and Action Painting as well as the conceptual linguistic images of Antek Walczak, all the way to Jeff Elrod's computer-created uncertainty relationships and Matt Connors' color painting enriched with geometrical elements. Moreover, with this show, the Kunstmuseum Bonn is continuing its tradition—established over the past two decades—of conducting a transatlantic dialogue between American and European painting in which on the American side, for example, Brice Marden, Willem de Kooning, Robert Ryman, Philip Guston, Mary Heilmann, David Reed, and Laura Owens could be named, complemented in recent years on the European side by exhibitions of such artists as Franz Ackermann, Raoul De Keyser, Albert Oehlen, and Juan Uslé.

My resounding thanks in connection with this ambitious project—which for the first time in Germany presents the current scene of a young generation of New York painters—go to Christoph Schreier, who has developed this exhibition for our institution over the past few years and is the author of the accompanying catalogue's introductory essay. He describes the current painting scene, while Richard Schiff's profound essay discourses on the art-theoretical reception of painting. Further-

more, a special expression of thanks goes to the lenders as well as to the galleries that made a crucial contribution to the realization of this project. Special mention must also be made of the galleries Sadie Coles HQ, Luhring Augustine, Nikolaus Ruzicska, Gavin Brown's Enterprise, Blackston, Maccarone, Société, Anke Schmidt and Timothy Taylor. Finally, I wish to extend my sincerest thanks to the main sponsors of this project, the Stiftung Kunst, Kultur und Soziales of Sparda-Bank West in Düsseldorf as well as the Hans-Fries-Stiftung, Cologne.

I would like to express particular thanks to the participating artists for their commitment and cooperation. Their enthusiasm and willingness to enrich the show with works painted specifically for Bonn constitute an essential foundation for the success of this project.

Jeff Elrod, *Night Flight*, 2013 (Detail)



Malerei als Bildkunst

New Yorker Malerei im 21. Jahrhundert

Seit der Erfindung der Fotografie in den 1830er-Jahren sind den historischen Bildkünsten immer neue, technologisch avancierte Konkurrenten erwachsen und lang vorbei sind die Zeiten, in denen die Malerei noch als Leitmedium in Sachen Bildlichkeit gelten konnte. Speziell die digitale Revolution bewirkt eine Entgrenzung der Produktion und Distribution von Bildern, die die Malerei marginalisiert und die sowohl ihre Funktion als auch ihr Selbstverständnis zur Debatte stellt. Entsprechend scheint sich jede jüngere Generation von Malern der Gretchenfrage stellen zu müssen: „Wie halte ich es mit der Übermacht der neuen Bildmedien und welche Rolle bleibt dann noch dem traditionellen Tafelbild?“ Spätestens in den 1980er- und 1990er-Jahren verschärft sich diese Debatte, wobei sich die Reaktion der Künstler in einem Spektrum zwischen pathetischem Festhalten am analogen Prozess des Malens und einer lustvollen Unterwerfung unter die neuen medialen Verführungen bewegt.

Als Beispiel für die erstgenannte Haltung kann ganz sicher der bildnerische Fundamentalismus des Radical Painting gelten, das sich zum Ziel gesetzt hat, den „Wesenskern“¹ von Malerei offenzulegen und unverstellt zur Anschauung zu bringen.

Er liegt nach Ansicht von Joseph Marioni und seinen Mitstreitern in einem radikalisierten, Farbe und Farbauftrag thematisierenden Kolorismus, in der Gestaltung von spezifischen, das heißt in der Erscheinung und Wirkung unverwechselbaren Farbbildern, die eben nur mit den genuinen Ausdrucksmitteln der Malerei herzustellen sind. Konsequenterweise formulieren Marionis programmatische Texte ein malerisches Reinheitsgebot, das eine Kontamination mit medialen Anreicherungen zwingend verbietet. In dem Maße, wie es um das nicht substituierbare „Eigene“ der Malerei geht, sind solche Grenzüberschreitungen ausgeschlossen, denn es gilt allein die reine Lehre einer malerischen Ontologie.

Diese gegen mediale Umwälzungen immunisierte Strategie der Selbstbehauptung verbietet sich für den – verglichen mit Marioni – fast gleichaltrigen New Yorker Maler und Filmenthusiasten David Reed (Abb. S. 14). Auch er weiß um die Herausforderung durch neue Bildmedien, vertritt aber in seiner Kunst ein integratives Modell. An die Stelle eines selbstreferenziellen Gattungspurismus à la Marioni tritt das Bekenntnis zu einer „unreinen“, durch Flächigkeit und Cinemascope-Format mit Fotografie und Film verwandten Bildkunst, die Peter Weibel in

einem Katalogessay wie folgt beschreibt. „Er [Reed] ... erkennt, daß die Identität der Malerei nicht die gleiche sein kann wie vorher und daß der Ursprung der Krise der Malerei in der Geburt der Maschine ... liegt, die seither alle historischen Repräsentationssysteme phantomisiert und in Gespenster verwandelt hat. Seitdem lebt die Malerei ... von der Begegnung mit ihren Doppelgängern, den anderen Medien wie Foto, Film, Video, Computer. Sie begegnet sich bevorzugt im anderen, in den anderen Medien, aus Furcht, sich darin zu verlieren und verliert sich dabei erst recht. Reed hingegen erklärt den ‚Mangel‘, den ‚Verlust‘ zum Ausgangspunkt seiner vampiristischen Malerei, um die Malerei eben nicht zu verlieren.“² Dies bringt die Sache auf den Punkt. Reed liefert seine Malerei – sehr bewusst – den „Vampiren“ der neuen Medien aus. Sie mögen seine Malerei zwar aussaugen, deren analogen „Wesenskern“ vernichten, sie verleihen ihr dadurch aber auch so etwas wie Unsterblichkeit. Durch die mediale Infiltration wird die Malerei zu einem ewigen Wiedergänger, der in der Lage ist, sich auch in den komplexen Bildwelten des 21. Jahrhunderts zu behaupten.³

In diesem Sinne kann Reeds Bildkonzept Perspektiven für die notwendige Erneuerung der Gattung bieten. Vieles scheint nämlich darauf hinzudeuten, dass die Akzeptanz von neuen Materialien und technischen Innovationen, letztlich die Hybridisierung des Tafelbildes – das vermehrt am Computer vorbereitet wird – zu einer Überlebensformel für die Gattung werden könnte. In jedem Fall gelten diese Merkmale für viele Arbeiten der aktuellen, überaus vitalen New Yorker Malereiszene, die seit einigen Jahren wieder verstärkt in Galerien, Ausstellungshäusern und Museen anzutreffen ist.⁴ Fast hat es den Anschein, als ob New York auf dem Weg wäre, seinen Ruf als Kapitale der Malerei zu erneuern, als ob die Malerei, die man lange für altbacken und antiquiert hielt, an die Museums- und

Marktdominanz, die sie in den 1950er- und 1960er-Jahren besaß, anknüpfen könne. Herrschte damals, zu Zeiten des Abstrakten Expressionismus und später der Pop-Art, freilich *ein* Stil oder *ein* bildnerisches Konzept, so diversifiziert sich Malerei heute zu einer polyvalenten, multimateriellen Bildkunst. Für die Generation der aktuell Dreißig- bis Fünfundvierzigjährigen sind Pinsel und Leinwand nur noch ein – oft finalisierendes – Gestaltungsmittel unter anderen und auch inhaltlich hat man Abschied genommen von den klaren gestalterischen Fluchtpunkten, die in der Vergangenheit eine grobe Klassifizierung der künstlerischen Haltung ermöglichten. Entsprechend fehlen in der Ausstellung Extrempositionen, die entweder eine subjektive Befindlichkeit zur Anschauung bringen oder einen vordergründigen Realitätsbezug vermitteln. Vielleicht deshalb, weil unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit komplexer geworden ist, was sich selbstredend auch in der Kunst dokumentiert. Künstlerinnen und Künstler nutzen den deutlich erweiterten technischen und medialen Fundus, aus dem heute Bilder generiert werden können. Die in Bonn versammelte mittlere Generation tut dies ohne ideologische Vorbehalte und dogmatische Verhärtungen.

Eine solche Haltung lässt nicht viel Platz für Gewissheiten, seien sie nun formaler oder motivischer Natur, und deshalb spielt auch die Gegenständlichkeit in der aktuellen New Yorker Kunstszene eine eher untergeordnete Rolle. Bei Eddie Martinez tauchen sie gleichwohl noch auf, die Äpfel, Spielkarten und Vasen, all die Requisiten, die noch vor nicht allzu langer Zeit die Gemälde bevölkerten. In seinen „Table Top Paintings“ summieren sie sich zu unsortierten Stillleben, die keine Bildgeschichten mehr erzählen wollen. Vorbei sind die Zeiten der privaten Mythologien, der chiffrierten Bilderzählungen eines Philip Guston, dessen Spätwerk sicher eine stilistische Bezugsgröße für Eddie Martinez darstellt. Vergleichbar sind die zupackende, die Wiedergabe



David Reed, #323, 1990–1993.
Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe /
Permanent loan Sammlung Mondstudio

der Gegenstände auf das Wesentliche reduzierende Bildsprache sowie die Anleihen in der Populärkultur. Bei Martinez konzentrieren sie sich auf die Comic- und Graffiti-szene, deren unorthodoxe Ästhetik geeignet

ist, der manchmal etwas anämischen männlichen Hochkultur Leben einzuhauchen. Entsprechend aufgeheizt und ausdrucksstark wirken seine Gemälde, die einen markanten Gegenpol zum oft unterkühlten, konzeptuellen Zeitstil der Gegenwartskunst verkörpern.

Nicht zuletzt diese vitalistische Grundhaltung verbindet Martinez' Malerei auch mit dem Schaffen von Elizabeth Cooper, deren farbsprühende Gemälde einen wichtigen Akzent in der Ausstellung setzen. Sie verbinden die Monochromie der Farbfeldmalerei, also des Color Field Painting, mit der Gestik des Action Painting, das Ganze gehalten in einer mal schrägen, mal süßlichen Koloristik, die eine Nähe zur Pop-Art offenbart. Kritiker haben sie deshalb als eine Artistin, die mit Stilen und Materialien spielt, beschrieben,⁵ doch ist sie deshalb alles andere als eine raffinierte postmoderne Collagistin. Dazu besitzen ihre Bilder zu viel Energie, koloristische Sensibilität und – vor allem – Experimentierwillen. In einem nur in Grenzen kontrollierbaren Drippingverfahren legt sie Farbschicht über Farbschicht, bis das Stakkato der Farbformen die Wirkung erzielt, die sie im Gestaltungsprozess innehalten lässt. Um diesen Effekt geht es, nicht um die Gültigkeit einer sorgsam ausbalancierten Komposition. Ihre Gemälde sind koloristische Feuerwerke, die im Bild auflodern und von daher immer das Merkmal des Ereignishaften besitzen. Sie vergegenwärtigen eine Farberscheinung, die im nächsten Moment verlöschen könnte und dann wohl nur das Hintergrundleuchten einer monochromen Farbfläche zurücklassen würde.

Insofern ist die Leere der sublime Gegenpol von Coopers feurigem Kolorismus, eine Leere, die in Amy Feldmans großformatigen Gemälden seltsam manifest wird. Ihre schnell ausgeführten Acrylarbeiten – die in der Vergangenheit übrigens oft durch Schnapsschüsse von interessanten Formenkonstellationen in ihrem Lebens-

umfeld vorbereitet wurden – zeichnen sich durch einen grafisch pointierten Schwarz- bzw. Grau-Weiß-Kontrast aus, der die Gestaltung des Bildzentrums in der Regel ausspart. Beispielhaft hierfür sind Gemälde wie *POW! NOW!* und *Gut Smut*,⁶ in deren vereinfachter Bildsprache Anleihen der Pop-Art und des Comics nachklingen. Während in diesen Kontexten allerdings auf visuelle Evidenz gesetzt wird, arbeitet Feldman mit sorgsam inszenierten Lücken und Auslassungen, die – auf diesem Wege – einen Eigenwert und eine rätselhafte Präsenz erhalten. Überhaupt ist das Weiß dieser Lücken nicht einfach ein ästhetisches Neutrum, sondern es ist Teil einer Kontrapunktik, die die ganze Bilderwelt von Amy Feldman beherrscht. Feldman sucht nicht die kompositionelle Harmonie, sondern das kraftvolle Wechselspiel von Hell und Dunkel, Geometrischem und Organischem, positiven und negativen Formen, von Gegenwart, aber auch von Absenz.

Maßstab ihres Handelns ist eine Ökonomie der Mittel, die Antek Walczaks Bonner Arbeiten noch insofern übertreffen, als er seinen Bildern eine strenge und konsequente semiotische Askese verordnet hat. Sie schließt alle gestalterische Willkür aus, da sie der Leitlinie eines optimierten Systems zeichenhafter Stringenz, die Walczak in dieser Serie offenbar verfolgt, zuwiderlaufen würde. Als Produkt eines hoch formalisierten Kodifizierungsverfahrens können seine Kalligramme selbst hoch emotionale Botschaften verdichtet zur Anschauung bringen, was sich anhand von *These r wil mak you f b nd*⁷ gut nachvollziehen lässt. Wenn man den erklärenden Verbindungslinien folgt, dann lassen sich die Sätze „These streets will make you feel brand new. Big lights will inspire you“ nachbuchstabieren, Zeilen aus einem Lied von Jay-Z, die Teil einer Hymne auf New York sind. Walczaks Kalligramm übersetzt nun die Essenz dieser poetischen Liebeserklärung in ein Sprachbild, das für den Betrachter eine eher intellektuelle als

sinnliche Herausforderung darstellen dürfte. Mit allzu viel Naivität sollte man Walczaks konzeptuell anspruchsvollen Werken jedenfalls nicht begegnen und wenn, kann man schnell auf Abwege geraten. Dann etwa, wenn man im Fall der *New Transbohemian States*-Serie⁸ an der motivischen Oberfläche hängenbleibt und – angesichts der witzigen Walt-Disney-Figuren – die textliche Aussage über die Sinnsuche des Künstlers aus dem Blick verliert. Die ist nämlich gar nicht lustig, und deshalb skizzieren die mäandernden Worte das Labyrinth von Ansprüchen und Verpflichtungen, in dem der Gegenwarts-künstler seinen Weg finden muss.

Von *splendid isolation* kann da keine Rede sein, denn Kunst ist Teil eines weitgreifenden Beziehungsgeflechts und Malerei nur eine Sprache im vielschichtigen Universum der Zeichen. Diese These würde vielleicht auch Jeff Elrod unterschreiben, dessen analoge Gemälde auf einem digital optimierten Vorbereitungsprozess basieren. Früh beeinflusst von Computergrafik und der Bildlichkeit von Videospiele benutzt er Computerprogramme wie beispielsweise Adobe Photoshop, um seine Werke zu entwerfen und zu bearbeiten. In Einzelfällen werden sie dann auf die Leinwand gedruckt, doch ist das eher die Ausnahme. In der Regel bedient er sich der Airbrushtechnik, um die am Computer entwickelten Motive in das Bild zu übertragen. Daraus erklären sich die malerischen Unschärfen, die des Öfteren mit filigranen Linienkonstruktionen in Kontrast gesetzt werden. Ebenfalls technologisch generiert fehlt ihnen jede Form von Gestik bzw. Handschriftlichkeit und so fügen sich auch die mal eckigen, mal schlängelnden Linien in die glatte, gänzlich immaterielle Farbhaut von Elrods Bildern ein. Ihren aseptischen Oberflächen ist ihre technologische Herkunft abzulesen, vielleicht auch zu erspüren, denn Elrod schickt seine Malerei in ein Kältebad, das die Temperatur dieses ehemals „heißen“, da

subjektiven und physischen Mediums deutlich absenkt.

Ähnlich wie Gerhard Richters Gemälde kennzeichnet seine Bilder eine kühle Eleganz, die Ruth Root, im Nachbarraum, mit ihren farbigen Reliefs kontert. Unter Gattungsaspekten besteht eine Verwandtschaft zu Olivier Mossets oder Ellsworth Kellys *Shapes*, doch wirken Roots Arbeiten im Vergleich kompakter, trotz ihrer appellativen Erscheinungsweise – die sich gelegentlich einer Pop-Art-Rhetorik bedient – stärker auf sich selbst bezogen. Das liegt an ihrer kompositionellen Struktur, dem Zu- und Gegeneinander der Farbformen, die in ihren Arbeiten dialogisieren. Kein heller, neutralisierender Zwischenraum oder Malgrund trennt die wirkungsmächtigen Akteure, die, getragen von ihrer ganz eigenen formalen Verfasstheit, gegeneinander antreten. Entsprechend geht es auch in *Ohne Titel*⁹ um Kontrastbeziehungen zwischen Materialien, Farben und Farbauftrag, nicht zuletzt um das Wechselspiel von Fläche und Raum. Speziell die ange deuteten Faltungen und Scharniere suggerieren die Möglichkeit einer Überführung des Wandobjekts ins Dreidimensionale – das Relief wäre dann der Bausatz für eine Skulptur. Doch bleibt dies eine allein gedankliche Option, da Roots in Bonn gezeigte Werke letztlich der Zweidimensionalität verpflichtet sind. Sie definieren sich als kraftvolle Collagen, die ihre Energien aus einer kompositionell verdichteten Bildlichkeit schöpfen.

Das bannt die Gefahr des Dekorativen, eines Ästhetizismus, mit dem auf den ersten Blick auch Ned Venas Arbeiten zu spielen scheinen. Die postminimalistisch strengen, in der Anschauung aber zuweilen changierenden Oberflächen seiner „Gemälde“ – so Venas Definition! – fesseln die Aufmerksamkeit des Betrachters durch ihren hohen sinnlichen Reiz, der mit einer perfekten Verarbeitung der verwendeten Materialien einhergeht. Vena klebt Vinyl-

folien auf ein metallisches Trägermaterial (meist Honigwaben-Aluminium) und verbindet dadurch Erscheinungshaftigkeit mit der Physis des Objekthaften. Der schöne Schein existiert also nicht für sich allein, er bedarf seiner Verankerung in der Welt der Dinge, um überhaupt Gestalt zu gewinnen. Vena veranschaulicht das in der Materialität seiner Werke, er thematisiert dieses Abhängigkeitsverhältnis aber auch auf einer symbolischen Ebene, wenn er die Dimensionen seiner „Bilder“ an den Standardmaßen von New Yorker Ateliertüren orientiert. Denn sie markieren ja die Trennungslinie, die den mehr oder weniger glanzvollen Auftritt der Werke in Museen und Galerien von den oft prekären Arbeits- und Existenzbedingungen der Künstler scheidet. Zwar ist New York sicher ein lebendiger Marktplatz der Kunst, doch profitieren nur wenige Künstler von den Wertsteigerungen, die Handel und Sammler für sich erzielen. Entsprechend schwierig gestaltet sich die Lebenssituation der New Yorker Künstlerschaft, die in den letzten Jahrzehnten aus Manhattan vertrieben und an die Peripherie der glamourösen Weltstadt verdrängt wurde.

Nur vereinzelt spiegelt sich dieses Schicksal auch in den Werken, markiert die Kunst ihre Kollisionspunkte mit der harten Wirklichkeit des 21. Jahrhunderts. Ross Iannattis Arbeiten bilden hier fast schon eine Ausnahme, auch wenn sie vordergründig gar keinen Realitätsbezug vermuten lassen. Bei *Hysteresis/Medium no. 3* (2014)¹⁰ handelt es sich um ein weitgehend monochromes, weißes Bild, das – vergleichbar mit den Quilts der amerikanischen Volkskunst – aus Teilflächen zusammengesetzt ist. Leicht bauchige Nähte sowie partielle Verschmutzungen wirken aber wie Störungen des ansonsten klaren Bildsystems, sodass *Hysteresis/Medium no. 3* als Spielart eines „unreinen“ Minimalismus angesehen werden kann.¹¹ Zielt die sublimen Ästhetik der Minimal Art auf Systematisierung und formale

Stringenz, so sind die akkurat vernähten Nylonbahnen von Iannattis Werk schmutzig und verunreinigt, ja, kontaminiert mit den Spuren des Lebens. Die Arbeiten der Serie bestehen nämlich sämtlich aus Airbags, die der Künstler Unfallwagen entnommen hat, womit jedes Bild – als Readymade – eine Anthologie anonymer Alltagsdramen zur Anschauung bringt. Die minimalistisch-tachistische Schönheit von Iannattis Arbeiten birgt also ein wahres Schreckensszenario, das zudem eine eigenwillige Definition des Bildes zur Folge hat: Es ist weder Fenster zur Wirklichkeit – wie in der Renaissance – noch Projektionsfläche individueller Befindlichkeiten – wie in subjektivistischen Ausdrucksformen der Moderne. Stattdessen konkretisiert die Bildfläche den Ort, an dem Subjekt und Objekt, Mensch und Welt schmerzhaft aufeinanderprallen. Auf diese Weise erlangt Iannattis Kunst eine existenzielle Aussagekraft, die sich in die Haut seiner Bilder eingeschrieben hat.

Diese Bildhaut ist schließlich auch Thema von Ryan Sullivans großformatigen Gemälden, die sich einem, im wahrsten Sinne des Wortes „vielschichtigen“ Gestaltungsprozess verdanken. In seinem Verlauf werden horizontal gelagerte Leinwände mit stets neuen Farbschichten besprüht, wobei sich diese mal zähflüssig verdicken, mal zu farbigen Erosionslandschaften verdünnen. In jedem Fall führt die Farbe aber ein vitales Eigenleben, das die Kontroll- und Steuerungsmöglichkeiten des Künstlers in vielerlei Hinsicht einschränkt. Sullivans Nass-in-Nass-Technik ist kein Hilfsmittel künstlerischen Selbstaushdrucks, es dient vielmehr der Inszenierung der Farbe bzw. Farbmaterie, die in der Werkentstehung vor allem ihren immanenten physikalischen Gesetzmäßigkeiten folgt. Nicht die Form, sondern der Prozess steht bei ihm im Vordergrund, sodass seine Bilder auf jede Festigkeit verzichten. Ihr Farbfluss wirkt allenfalls momenthaft eingefroren, ver-

gleichbar mit einem Schnappschuss, der das Fragment eines Vorgangs festhält. Und in der Tat ist der Verweis auf die Fotografie nicht abwegig – weder auf der systematischen noch auf der motivischen Ebene. Denn manchmal suggerieren Sullivans Gemälde eine fast „gegenständliche“ Abbildlichkeit. Sie erinnern dann an Fotografien irgendeines Satelliten, dessen Kameras die heiße Oberfläche eines fernen Planeten abtasten.

Als stilistischer Gegenpol zu dieser fließenden Welt muss man die raue und oftmals ruppige Bildsprache Joe Bradleys verstehen. Ihr Kennzeichen ist eine „willentliche Schabigkeit“¹² die von einem rüden Umgang Bradleys mit dem Bildobjekt herührt. Statt eine ideale ästhetische Ordnung in Szene zu setzen, bestimmen sich seine, oft aus kleineren Leinwänden und Motivfragmenten montierten Gemälde als Sammelpunkt von Farbflecken, Verunreinigungen und malerischen Attacken aller Art, die von Mal zu Mal gegenständliche Bezüge aufscheinen lassen. Dann offenbart sich der visuelle Fundus von Bradleys Bilderwelt, der sowohl die zeichenhafte Ästhetik von Computerspielen als auch eine über Jahrtausende tradierte Symbolsprache umfasst. Ausflüge in die geometrische Abstraktion belegen zudem die stilistische Breite von Bradleys künstlerischem Schaffen, das sich nicht auf eine formale Ausdrucksweise oder eine Handschrift festlegen lässt. Für ihn ist das Bild vor allem eins: ein Experimentierfeld, in dem konträre Kräfte zusammengeführt werden. Konzeptuell greift Bradley damit auf die Idee der Collage, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entwickelt wurde, zurück, nur dass seine Werke, bedingt durch ihre großen Formate, eine ganz eigene Behauptungsqualität erlangen.

Das schließt – trotz aller ikonoklastischen Attacken – jene grundsätzliche Diskussion des Bildes aus, die im Zentrum von Matt Connors' künstlerischer Arbeit steht.

Obwohl er sich ausschließlich im Spielfeld der Abstraktion bewegt, fehlt seiner Kunst doch die Selbstgewissheit der Moderne, im Bildrechteck nun endlich ein Residuum ästhetischer Autonomie kultivieren zu können. Zu viele Krisen sind in der Vergangenheit über das (ungegenständliche) Bild hinweggegangen, als dass man seine Existenz noch schlichtweg behaupten könnte. So muss es sich – wie Connors zeigt – immer wieder neu bestimmen, seine Rahmenbedingungen festlegen, seinen Ort zwischen Selbstbehauptung und Kontextbezug finden. Anschaulich dokumentiert sich dies in einem strahlenden Gemälde des Jahres 2014,¹³ dessen breite Pinselstriche sich an den Bildgrenzen orientieren, um sich, von da aus, in Richtung Bildzentrum zu staffeln, dieses aber frei lassen. Die – leicht azentrische – Mitte erscheint zugleich leer wie schwebend – leicht, ein rätselhaftes Nichts von dennoch großer Wirkung.

Wie ist diese Auslassung zu deuten? Über die konkrete Erscheinung hinaus könnte man ihr eine fast symbolhafte Aussagequalität zuweisen: Die Malerei erlebt einen zweiten *Verlust der Mitte*,¹⁴ den sie aber durch eine Reflexion ihrer „Rahmenbedingungen“, konkret, durch eine Aktivierung ihrer Randzonen kompensiert. An die Stelle der radikalen Selbstbezüglichkeit, die die malerische Handlung und damit das nur der Malerei Mögliche in den Mittelpunkt rückt, tritt die Kontextualisierung, die Bereitschaft, mit den Realitäten jenseits des Bildes in einen intensivierten Dialog zu treten. Der dokumentiert sich in den Verfleckungen und Bestoßungen, die die Leinwände im Atelieralltag erfahren – und die dann Teil der Bildanlage werden (bei Bradley und Connors) –, ebenso wie in den Anleihen bei neuen Technologien und Bildsprachen, derer sich die Malerei – als Bildkunst! – jetzt undogmatisch bedient (bei Elrod und Walczak). Ganz offensichtlich hat das „System“ Malerei in den vergangenen Jahrzehnten seine Hermetik aufgegeben.

Es ist poröser und durchlässiger geworden und man kann recht zuversichtlich sein, dass es dadurch an Regenerationskraft gewonnen hat. Gerade die Vielfalt der New Yorker Malereiszene mag als Beleg hierfür herangezogen werden. Sie macht deutlich, dass die Gattung noch lange nicht am Ende ihrer Möglichkeiten angelangt ist – vorausgesetzt, sie verzichtet auf ein allzu starres Selbstverständnis und stellt sich der Herausforderung, gültige Bilder für eine sich permanent wandelnde Wirklichkeit zu finden.

- ¹ Joseph Marioni, Günter Umberg, Außerhalb der Kartusche. Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei, in: Joseph Marioni. Malerei, hg. von Hannelore Kersting (Ausst.-Kat. Städtisches Museum Abteiberg), Mönchengladbach 1988, S. 35.
- ² Peter Weibel, Phantom Malerei, in: „I started, for it amazed me that I had not seen him, since the reflection of the glass covered the whole room behind me“ – Neue Malereien für den Spiegelsaal und Studien von David Reed (Ausst.-Kat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), Graz 1996, S. 46 f.
- ³ Schon oft ist von einer „Renaissance“ der Malerei gesprochen worden. Dabei wäre zu debattieren, ob es sich um eine quasi zyklische Wiederkehr der Gattung Malerei handelt oder um eine grundlegende Neudefinition im Zeichen der neuen Medien.
- ⁴ Ein Beleg hierfür ist sicher die Ausstellung *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*, die zum Jahreswechsel 2014/15 im Museum of Modern Art in New York stattfand.
- ⁵ David Cohen, Elizabeth Cooper and Angela Fraleigh. Masters of Chance, in: The New York Sun, 12. Juni 2008, S. 23.
- ⁶ Amy Feldman, *POW! NOW!*, 2013, Acryl auf Leinwand, 244 × 203 cm, Courtesy van Lierde Collection; Amy Feldman, *Gut Smut*, 2014, Acryl auf Leinwand, 201 × 201 cm, Privatsammlung, New York; Courtesy of the artist and Blackston.
- ⁷ Antek Walczak, *Thes r wil mak you f b nd*, 2010, Acryl auf Leinwand, 182,9 × 335 cm, Sammlung Sascha S. Bauer; Courtesy of the artist and Real Fine Arts, New York.

Malerei als Bildkunst

- ⁸ Vgl. hierzu etwa: Antek Walczak, *Envy (New Trans-bohemian States-Series)*, 2013, Öl auf Leinwand, 152,4 × 142,2 cm, Courtesy of the artist and Real Fine Arts, New York.
- ⁹ Ruth Root, *Ohne Titel*, 2014, Lack, Stoff, Plexiglas, 162,6 × 170,2 cm, Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg.
- ¹⁰ Ross Iannatti, *Hysteresis/Medium no. 3*, 2014, silikonüberzogener Nylonstoff, Natriumazid auf Holz, 183 × 244 cm, Schorr Family Collection; Collection of the artist and Kate Werble Gallery, New York.
- ¹¹ Der Begriff des „unreinen“ Minimalismus wurde von Ursula Panhans-Bühler mit Blick auf Thomas Rentmeisters Werk eingeführt. Siehe Ursula Panhans-Bühler, *Schwere Süße und Schwerkraft-süße*, in: Thomas Rentmeister. braun, hg. von Udo Kittelmann (Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein), Ostfildern 2001, S. 8–48.
- ¹² Trinie Dalton spricht von Bradleys „intentional shoddiness“. Siehe Trinie Dalton, Joe Bradley, Begleittext zur Ausstellung des Künstlers im Rahmen der Whitney Biennial 2008.
- ¹³ Matt Connors, *I have always though about / Staying here and going out*, 2014, Acryl auf Leinwand, 228,6 × 190,5 cm, Courtesy Collection Andrew Ong and George Robertson, New York.
- ¹⁴ Vgl. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg und Wien 1948. Bekanntermaßen beklagt Sedlmayr den Identitätsverlust der Malerei, der aus der Aufgabe ihres – in seinen Augen – zentralen Themas, der Darstellung des Menschen, resultiert.

Painting as Pictorial Art

New York Painting in the 21st Century

Ever since the invention of photography in the 1830s, the traditional pictorial arts have repeatedly been confronted with technologically advanced competitors; long gone are the times in which painting could be considered the leading medium in the visual arts. The digital revolution in particular has removed the limits to the production and distribution of images and thereby marginalized painting, questioning both its function and its self-concept. So it seems that each younger generation of painters has to pose this crucial question: “What is my response to the supremacy of the new visual media, and what role remains for the traditional panel painting?” At the latest during the 1980s and 1990s, this debate became more acute, with artists’ reactions situated across a spectrum ranging from a pathetic clinging to the analogue process of painting to an enthusiastic succumbing to the seductions of the new media.

An example of the first-named attitude is certainly offered by the pictorial fundamentalism of Radical Painting, which set itself the goal of revealing the “essential core”¹ of painting and presenting it to view without distortion. In the opinion of Joseph Marioni and his comrades-in-arms, this lies in a radicalized colorism that takes paint

and the application of paint as its theme, in the shaping of colored images that are specific—i.e. noninterchangeable in their appearance and impact—and can be produced only with the genuine means of expression inherent in painting. With logical consistency, Marioni’s programmatic texts call for a painterly purity that strictly forbids any contamination through additions from other media. To the degree that it is a matter of the irreplaceable uniqueness of painting, these sorts of “border crossings” are excluded, for all that matters is the pure doctrine of a painterly ontology.

This strategy of self-assertion, with its immunity against the upheavals of the new media, is precluded for the New York painter and film connoisseur David Reed, who is almost the same age as Marioni (Fig. p. 14). He is also well aware of the challenge presented by the new visual media, but in his art, he proposes an integrative model. In place of Marioni’s self-referential purity with regard to genre, Reed is committed to an “impure” pictorial art whose two-dimensionality and CinemaScope format are related to photography and film, and which is described by Peter Weibel in a catalogue essay as follows: “He [Reed] ... recognizes that the identity of painting cannot be the

same as before, and that the origin of the crisis of painting lies ... in the birth of the machine, which since then has phantomized all historical systems of representation and turned them into ghosts. Since that time, painting has lived ... from an encounter with its doppelgangers, the other media such as the photograph, film, video, computer. It prefers to encounter itself in the Other, in the alternative media, out of fear that it could lose itself therein, whereupon it proceeds to lose itself all the more. Reed, on the other hand, declares the 'lack,' the 'loss' to be the point of departure for his vampire-like painting, precisely in order not to lose painting."² This puts the issue in a nutshell. Quite deliberately, Reed delivers his painting over to the "vampires" of the new media. They may very well suck the blood from his painting, destroy its analogue "essential core," but in so doing, they imbue it with a sort of immortality. Its infiltration by the media transforms painting into an eternal revenant that is able to hold its own in the complex pictorial worlds of the 21st century.³

In this sense, Reed's pictorial concept can open up perspectives for the necessary renewal of the genre. There are many indications that an acceptance of new materials and technical innovations, ultimately the hybridization of the panel painting—which more and more often is being prepared on the computer—could turn out to be a formula for the survival of the genre. In any case, these characteristics are typical of many works in the current, thoroughly vigorous New York painting scene, which, in the past few years, has been increasingly on display in galleries, exhibition centers, and museums.⁴ It almost seems as if New York is on the way to renewing its reputation as the capital of painting, as if painting, long considered to be dowdy and antiquated, is proving able to link up with the museum and market dominance that it possessed in the 1950s and 1960s. Whereas back then, in the era of Abstract Expressionism and,

later, of Pop Art, *one* style or a *single* artistic concept was dominant, today, painting is diversifying into a polyvalent, multimaterial visual art. For the current generation of thirty to forty-five-year-olds, brush and canvas are now only one—often finalizing—tool of expression among others. In terms of content and style, leave has also been taken of the clear, formal vanishing points that in the past allowed an approximate classification of artistic attitudes. Accordingly, lacking in the present exhibition are extreme positions that either present a subjective sensitivity or convey an ostensible relationship to reality. This is perhaps because our perception of reality has become more complex, something that obviously is documented in art as well. Artists make use of the clearly expanded technical and media-related storehouse from which images today can be generated. The intermediate generation assembled in Bonn does this without ideological reservations and dogmatic ossifications.

This sort of attitude doesn't leave much space for certainties, whether of a formal or motific nature, and for that reason, objecthood plays a rather subordinate role in the current New Yorker art scene. Nonetheless, making their appearance in the works of Eddie Martinez are apples, playing cards, and vases—all the props that not too long ago still populated paintings. In his *Table Top Paintings*, they add up to unsorted still lifes that no longer seek to tell pictorial stories. Gone are the times of private mythologies, of the encrypted pictorial narratives of someone like Philip Guston, whose late work doubtlessly constitutes a point of reference, a stylistic order of magnitude, for Eddie Martinez. Some elements of comparison are borrowings from popular culture and a gripping visual language that reduces the representation of objects to the essential. With Martinez, there is a concentration on the comics and graffiti scene, whose unorthodox aesthetic is suitable for breathing

life into what is often a somewhat anemic painterly high culture. His paintings, accordingly, seem heated and vehemently expressive; they embody a striking counterpole to the often chill, conceptual style of contemporary art.

Not least of all, this vitalistic attitude connects Martinez's painting with the creative output of Elizabeth Cooper, whose paint-spraying pictures provide an important accent in the exhibition. They combine the monochromaticism of Color Field Painting with the gestural nature of Action Painting, entirely executed in a sometimes off-key, sometimes sweetish coloration that evinces an affinity with Pop Art. Critics have accordingly described Cooper as an artist who plays with styles and materials,⁵ but for that very reason, she is anything but a refined, postmodern collagist. Her pictures simply possess too much energy, sensitivity to color, and—above all—readiness to experiment for that restrictive label to be applicable. In a dripping procedure that is only partially controllable, she applies one layer of paint after another until the staccato of the colored shapes attains the impact that allows her to terminate the formative process. What is important is this effect, not the validity of a carefully equilibrated composition. Her paintings are coloristic fireworks that blaze forth in the picture and hence always have the character of a vivid event. They summon up a painted apparition that could be extinguished in the next instant and would then leave behind only the background glow of a monochrome surface.

In this sense, emptiness is the sublime counterpole to Cooper's fiery colorism, an emptiness that becomes strangely evident in Amy Feldman's large-format paintings. Her rapidly executed acrylic works—which in the past, incidentally, were often prepared by using snapshots of interesting formal constellations in her living environment—are characterized by a graphically pointed black-and-white or gray-and-white

contrast that generally refrains from filling the center of the picture. Exemplary for this technique are paintings such as *POW! NOW!* and *Gut Smut*,⁶ whose simplified pictorial language resonates with borrowings from Pop Art and comics. While in these contexts, however, the emphasis is on visual evidence, Feldman works with carefully staged gaps and omissions that—in this way—attain an intrinsic value and an enigmatic presence. The whiteness of these gaps does not simply serve an aesthetic neutrality, but is part of a counterpoint that dominates the entire pictorial world of Amy Feldman. What she seeks is not compositional harmony but the powerful interplay of light and dark, of geometric and organic, of positive and negative forms, of presence but also absence.

Her activity adheres to an economy of means that Antek Walczak's works executed for Bonn take even further, inasmuch as he has imposed a strict and unswerving semiotic asceticism on his pictures. This precludes any arbitrary design that would run counter to the guideline of an optimized system of emblematic stringency that Walczak apparently pursues in this series. As products of a highly formalized codification procedure, his calligrams bring deeply emotional messages to dense expression, something that is clearly discernible in *These streets will make you feel brand new. Big lights will inspire you.*⁷ If one follows the explanatory connecting lines, it is possible to spell out the sentences "These streets will make you feel brand new. Big lights will inspire you." They are lines from a song by Jay-Z, part of a hymn to New York. Walczak's calligram translates the essence of this poetic declaration of love into a linguistic image that would seem to present more of an intellectual than a sensory challenge to the viewer. In any case, the viewer shouldn't bring too much naivety to an encounter with Walczak's conceptually demanding works; if so, he can easily be led astray. For example, in the case of the *New Transbohemian States*

series,⁸ there is a danger of focusing on the motific surface and—in view of the witty Walt Disney figures—disregarding the textual statement concerning the artist's search for meaning. This is namely anything other than funny, and the meandering words lay out the labyrinth of requirements and responsibilities through which the contemporary artist must find his way.

There can be no talk of splendid isolation, for art is part of a far-reaching framework of interrelationships, and painting is only one language in the complex universe of signs. This thesis would perhaps be assented to by Jeff Elrod, whose analogue paintings are based on a preparatory process of digital optimization. Influenced early on by computer graphics and the visual language of video games, he uses computer programs such as Adobe Photoshop to design and elaborate his works. In some cases, they are printed onto the canvas, but this is more an exception. As a rule, he makes use of the airbrush technique to transfer onto the picture the motifs developed on the computer. This explains the painterly blurriness, which is often set in contrast to delicate linear constructs. Generated technologically as well, these lack any form of personal gesture or handwriting, and thus the sometimes angular, sometimes undulating lines fit into the smooth, completely immaterial colored skin of Elrod's pictures. Their technological provenance may be read, perhaps even felt in their aseptic surfaces, because Elrod plunges his paintings into a cooling bath that palpably reduces the temperature of this formerly "hot"—because subjective and physical—medium.

Just as with Gerhard Richter's paintings, Elrod's pictures are characterized by a chill elegance that, in the adjacent room, Ruth Root counters with her colored reliefs. In terms of genre, they have an affinity with Olivier Mosset's or Ellsworth Kelly's *Shapes*, but in comparison, Root's works seem more compact, more self-referential in spite of

their appellative appearance, which sometimes makes use of a Pop Art rhetoric. This is due to their compositional structure, the attraction and repulsion of the colored forms that engage in dialogue in her works. No bright, neutralizing intermediate space or substrate divides the powerfully impacting protagonists who face off against each other, carried by a formal structure that is all their own. Thus in *Untitled*,⁹ the focus is also on contrasting relationships between materials, colors, and the application of paint, as well as on the interplay between surface and space. In particular, the hinted-at folds and hinges suggest the possibility of transforming the wall object into three-dimensionality—the relief would then be the construction set for a sculpture. But this remains a purely theoretical option, because Root's works on display in Bonn ultimately adhere to two-dimensionality. They define themselves as forceful collages that derive their energies from a compositionally condensed pictoriality.

This precludes the danger of decorativeness, of an aestheticism with which at first glance Ned Vena's works seem to be playing. The strictly post-Minimalist but sometimes chatoyant surfaces of his "paintings"—as Vena defines them!—grab the viewer's attention through their high degree of sensory appeal, accompanied by a perfect treatment of the materials being used. Vena glues vinyl sheets to a metallic material (most often honeycomb aluminum) and thereby combines phenomenal appearance with physical, objective nature. Appealing appearance thus does not exist for itself but must be anchored in the world of things in order to attain shape at all. Vena expresses this in the materiality of his works, but he also portrays this dependent relationship on a symbolic level by orienting the dimension of his "pictures" to the standard measurements of studio doors in New York. These doors indicate the dividing line that separates the more or less glorious

presentation of the works in museums and galleries from the often precarious working and living conditions of artists. New York is indeed a thriving marketplace for art, but only a few artists actually profit from the increased value of their works attained by dealers and collectors. The existential situation of New York artists is accordingly difficult; in recent decades, they have been driven from Manhattan out into the periphery of this glamorous cosmopolitan city.

Only in individual cases is this fate also mirrored in the works; seldom does art mark out its points of collision with the hard reality of the 21st century. Ross Iannatti's works almost constitute an exception here, even if they superficially seem to possess no relationship to reality. *Hysteresis/Medium no. 3* (2014)¹⁰ is a predominantly monochrome, white picture that—similar to the quilts of American folk art—consists of partial surfaces. Slightly bulging seams as well as occasional stains appear as disturbances in the otherwise clear pictorial system, so that *Hysteresis/Medium no. 3* can be viewed as one version of an “impure” Minimalism.¹¹ Whereas the sublime aesthetic of Minimal Art aims at systematization and formal severity, the accurately sewn-together nylon panels of Iannatti's works are dirty and soiled, even contaminated with traces of everyday life. The works in the series are actually fashioned out of airbags the artist removed from cars that had been involved in traffic accidents, so that each picture—as a ready-made—contributes to an anthology of anonymous everyday dramas. Thus the Minimalist-Tachist beauty of Iannatti's works conceals a truly frightening scenario, which, moreover, consequently purveys an idiosyncratic definition of the picture: It is neither a picture onto reality—as in the Renaissance—nor a projecting surface for individual sensibilities—as in the subjectivist forms of modernist expression. Instead, the pictorial surface concretizes the site where subject and object, mankind and

world painfully collide with each other. In this manner, Iannatti's art attains an existential power of expression that is injected into the very skin of his pictures.

This pictorial skin is also a theme of Ryan Sullivan's large-format paintings that arise out of a literally “multilayered” formative process, during which horizontally positioned canvases are sprayed with successive layers of paint, some of which form a thick, viscous mass, while others are thinned into colored, eroded landscapes. But in every case, the paint maintains a vital life of its own, which limits in many ways the artist's possibility for monitoring and guiding the process. Sullivan's moist-in-moist technique is not a means of supporting artistic self-expression; instead, it serves the staging of the paint or paint-material that, throughout the creation of the work, follows its own immanent, physical principles. With Sullivan, it is not the form but the process that stands in the foreground, so that his pictures dispense with all solidity. At the most, their flow of paint seems momentarily frozen, comparable to a snapshot that records the fragment of an occurrence. And indeed, the reference to photography is not beside the point—neither on the systematic nor on the motific level. Because sometimes, Sullivan's paintings suggest an almost “objective” representation. Then they are reminiscent of this or that space probe whose cameras scan the surface of a distant planet.

The raw and often abrasive pictorial language of Joe Bradley must be viewed as a stylistic counterpole to this fluid world. Its distinguishing mark is an “intentional shoddiness”¹² that comes from Bradley's rough treatment of the pictorial object. Instead of portraying an ideal aesthetic order, his paintings, often assembled out of smaller canvases and motific fragments, define themselves as a collecting point for blotches of paint, contaminations, and all sorts of painterly attacks that sometimes

Painting as Pictorial Art

evinced relationships to actual objects. Then the visual storehouse of Bradley's pictorial world reveals its full range, which includes not only the emblematic aesthetic of computer games, but also a symbolic language extending over millennia. Moreover, excursions into geometric abstraction bear witness to the stylistic breadth of Bradley's creative output, which is not limited to one manner of formal expression or to a personal signature. For him, the picture is above all a field of experimentation in which opposing forces are united. In conceptual terms, Bradley thereby takes up the idea of the collage that was developed in the first third of the 20th century, only that his works, because of their large formats, achieve an entirely individual character of assertion.

This excludes—in spite of all iconoclastic attacks—the fundamental discussion of the picture that lies at the core of Matt Connors' artistic oeuvre. Although it moves solely within the playing field of abstraction, his art lacks the modernist conviction that it has finally become possible to cultivate a residue of aesthetic autonomy within the rectangle of a picture. Too many crises have in the past ridden roughshod over the (nonobjective) picture to allow one simply to assert its existence. Instead, it must—as Connors demonstrates—repeatedly define itself anew, establish its framing conditionalities, find its place between self-assertion and contextual embeddedness. This is vividly documented in a radiant painting from 2014,¹³ whose broad brushstrokes are oriented toward the edges of the picture, from where they are staggered in the direction of the picture's center while nonetheless leaving it empty. The slightly off-centered middle seems empty while at the same time hovering and light, an enigmatic nothingness with great impact nevertheless.

How is this omission to be interpreted? Past its concrete appearance, one could attribute an almost symbolic quality of

expression to it: Painting experiences a second "loss of the center",¹⁴ for which it compensates, however, through a reflection about its "framing conditionalities," or more concretely, through an activation of its peripheral zones. The radical self-referentiality that focuses on the painterly activity and hence on the possibilities inherent to painting alone is replaced by contextualization, by a readiness to engage in an intensive dialogue with realities beyond the picture. This is documented by the spots and knocks that canvases experience in the daily life of the studio—and which then become a part of the pictorial arrangement (with Bradley and Connors)—as well as by the borrowings from new technologies and visual language of which painting—as visual art!—now makes undogmatic use (with Elrod and Walczak). Painting as a "system" has quite evidently discarded its hermeticism in the last decades. It has become more porous and permeable, and one can be fairly confident that it has thereby attained a regenerative power. The extreme diversity of the painting scene in New York can serve as evidence thereof. This is a clear indication that the genre is far from being at the end of its possibilities—assuming that it refrains from indulging in too rigid a self-concept and faces up to the challenge of finding valid images for a constantly changing reality.

Christoph Schreier

- ¹ Joseph Marioni, Günter Umberg, "Außerhalb der Kartusche: Zur Frage des Betrachters in der radikalen Malerei," in *Joseph Marioni: Malerei*, ed. Hannelore Kersting (exhib. cat., Städtisches Museum Abteiberg), Mönchengladbach, 1988, p. 35.
- ² Peter Weibel, "Phantom Malerei," in "*I started, for it amazed me that I had not seen him, since the reflection of the glass covered the whole room behind me*" — *Neue Malereien für den Spiegelsaal und Studien von David Reed* (exhib. cat., Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), Graz, 1996, p. 46f.
- ³ There has often been talk of a "renaissance" of painting. It is open to debate as to whether this is a matter of an almost cyclical return of the genre of painting or a fundamental redefinition under the influence of the new media.
- ⁴ One indication of this is certainly the exhibition *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World*, which was held between the turning of the years 2014/15 at the Museum of Modern Art in New York.
- ⁵ David Cohen, "Elizabeth Cooper and Angela Fraleigh: Masters of Chance," *The New York Sun*, June 12, 2008, p. 23.
- ⁶ Amy Feldman, *POW! NOW!*, 2013, acrylic on canvas, 96 × 80 inches, courtesy van Lierde Collection; Amy Feldman, *Gut Smut*, 2014, acrylic on canvas, 79 × 79 inches, Private Collection; courtesy of the artist and Blackston.
- ⁷ Antek Walczak, *Thes r wil mak you f b nd*, 2010, acrylic on canvas, 72 × 132 inches, Sascha S. Bauer Collection; courtesy of the artist and Real Fine Arts, New York.
- ⁸ Cf. in this regard, for example: Antek Walczak, *Envy (New Transbohemian States-Series)*, 2013, oil on canvas, 60 × 56 inches, courtesy of the artist and Real Fine Arts, New York.
- ⁹ Ruth Root, *Untitled*, 2014, enamel, cloth, Plexiglas, 64 × 67 inches, courtesy Galerie Nikolaus Ruzicka, Salzburg.
- ¹⁰ Ross Iannatti, *Hysteresis/Medium no. 3*, 2014, silicon-coated nylon, sodium azide on wood, 72 × 96 inches, Schorr Family Collection; collection of the artist and Kate Werble Gallery, New York.
- ¹¹ The concept of "impure" Minimalism was introduced by Ursula Panhans-Bühler in reference to Thomas Rentmeister's oeuvre. Cf. Ursula Panhans-Bühler, "Schwere Süße und Schwerkraftsüße," in *Thomas Rentmeister: braun*, ed. Udo Kittelmann (exhib. cat. Kölnischer Kunstverein), Ostfildern, 2001, pp. 8–48.
- ¹² Trinie Dalton speaks of Bradley's "intentional shoddiness." Cf. Trinie Dalton, "Joe Bradley," text accompanying the artist's exhibition at the Whitney Biennial in 2008.
- ¹³ Matt Connors, *I have always though about / Staying here and going out*, 2014, acrylic on canvas, 90 × 75 inches, courtesy Collection Andrew Ong and George Robertson, New York.
- ¹⁴ Cf. Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg and Vienna, 1948. As is well-known, Sedlmayr bemoans painting's loss of identity resulting from the relinquishment of what he considers to be its fundamental theme, namely, the depiction of the human being.

Ryan Sullivan, *Ohne Titel / Untitled*, 2014. (Detail)



Optiken

„Es ist so belustigend wie kläglich, dass ungefähr alle fünf Jahre einmal der Tod der Malerei verkündet wird, worauf dann unweigerlich die Nachricht von ihrer Wiederauferstehung folgt.“ Mit dieser Bemerkung spielte Thierry de Duve auf eine Denkfigur im Diskurs der Kunstkritik an, die sich, besonders in New York, durch die führenden Kunstzeitschriften hindurchzog. Der Anlass, ein 2003 für *Artforum* veranstaltetes Symposium, stellte den jüngsten Beweis für die Langlebigkeit dieses Topos dar.¹ Mit ihrem wortspielerischen Titel *The Mourning After* ließ die Zeitschrift möglicherweise unabsichtlich durchblicken, dass die ganze Angelegenheit – die in der Kritik fortgeschriebene Fiktion vom Tod der Malerei – so bedauerlich war wie ein betrunkenener One-Night-Stand.²

Nach Abgleichung des kunstkritischen Bestands könnte ein Kunsthistoriker zu dem Schluss kommen, dass in der Malerei nichts Folgenreiches geschehen sei – wiederholten Krisenmeldungen zum Trotz. Zyklen von Tod und Auferstehung laufen, wie die Erneuerung der Jahreszeiten, auf eine Stase der Entwicklung hinaus. Die Welt dreht sich weiter. Doch de Duves Aussage bezog sich nicht auf die Kunst, sondern vielmehr auf eine stagnierende Kunstkritik. Meist befasst sich die Kritik nur mit *einer* Seite des künstlerischen Unterfangens, indem sie das Produkt so beurteilt, wie es auch beim Betrachter ankommt. Doch geschah da nicht etwas auf der Produktionsseite, das durch ein feindseliges Rezeptionsklima verborgen blieb? Die Leitkonzepte, denen die in vorderster Reihe veröffentlich-

ten Schreiber der letzten Jahrzehnte folgten, haben sie vielleicht blind gemacht für die Besonderheiten zeitgenössischer Malerei, die von den Kritikern, selbst wenn sie in die richtige Richtung blicken, mehrheitlich gar nicht wahrgenommen werden. So wurde die Verwendung von Pop-Bildmaterial wiederholt als Unterwanderung hochkultureller Ausdrucksmodi durch massenkulturelle Formen verstanden; in den Ateliers aber arbeiteten die Popkünstler mit unterschiedlichen Methoden, auch was Format, Auflösungsgrad und Lesbarkeit anbelangt.

Wie die Malerei unterliegt auch die Geschichte bestimmten Optiken. Viele Kritiker besehen die historische Moderne, als könnten sie objektiv, unbeeinflusst durch ihre eigenen gedanklichen Konstruktionen, von außen in sie hineinschauen. Sie setzen Fotografie gegen Malerei und betrachten die beiden Medien als Repräsentanzen gegenläufiger Psychologien und gesellschaftlicher Ordnungen. Diesbezüglich bleiben sie im Schatten von Walter Benjamin, der Malerei mit konzentrierter „Sammlung“, Fotografie und Film aber mit zerstörerischer „Zerstreuung“ verknüpfte.³ Doch dem Maler im Atelier dienen Fotografie, Film und Video ebenso als technische Hilfsmittel wie Kopierer und Computer.⁴ Man nehme nur den Ausschnitt aus einer lockeren Unterhaltung zweier Maler im Jahr 2014: „Also Dinge, die vielleicht, in Anführungszeichen, ‚gestischer‘ wirken, sind eigentlich im Computer entstanden.“⁵ Dieser Umstand ist keine Ausnahme; Maler akzeptieren den Computer ohne Weiteres als Quelle und Filter von Bildmaterial. Nur wenige sperren sich heute

gegen das Zusammenspiel von Handzeichnung und Digitaldruck. Dafür gibt es zahlreiche technische Vorboten: Pablo Picassos gelegentliche Verwendung von Schablonen um 1910, der systematische Gebrauch, den Jasper Johns um 1960 davon machte, Robert Rauschenbergs Fototransfers und Siebdrucke während seiner gesamten Laufbahn. Im Atelier fallen Entscheidungen pragmatisch, ad hoc, regellos – mit einem Wort, sie sind Erfindungen. Da aber die Kritik dazu neigt, von weitgreifenden Konzepten auszugehen statt von der Unordnung der Erfahrung, entfernt sie oft alle Spuren unmittelbarer Wahrnehmung, und zwar selbst aus ihren Wahrnehmungsanalysen. Sie beseitigt die umstandsbedingten Qualitäten, die bei Kunstwerken für Unverwechselbarkeit sorgen.

Es ist ein optisches Problem – zwei Parteien (Künstler und Kritiker) sehen mit unvereinbaren Erwartungen aneinander vorbei. 2003 stellte Jutta Koether fest, sie fühle sich als „Gespenst“. Carroll Dunham erklärte: „Malen bleibt ein im Wesentlichen intimer Austausch zwischen den Polen Ich und Material.“⁶ Die sensorische Erfahrung ist intensiv, wie bei jeder geistig-physischen Tätigkeit, die einen völlig aufsaugt. Überträgt sich diese Intensität auf den Kritiker? Dunham bringt eine gewisse Resignation zum Ausdruck: „Kulturelle Kontextbildungen lassen sich vom Macher nicht vorher-sagen.“⁷ Künstler können Kritiker nicht davon abhalten, lebendige Gemälde in einen Kontext totenartiger Trance zu versetzen, in dem sie dazu verurteilt sind, eine zugewiesene soziale Rolle zu spielen oder eine fest umrissene kulturelle Identität anzunehmen. Künstler, die im Medium der Malerei arbeiten, werden üblicherweise als „Modernisten“ und „Formalisten“ typisiert. Den diskursiven Kontext endgültig festzuschreiben, indem man, sagen wir, die Gesellschaft der „Moderne“ für am Ende erklärt, ohne zu erläutern, warum ihre Entwicklung aufgehört haben soll, begrenzt

das Spektrum einer Deutung des einzelnen Kunstwerks. Selbst Clement Greenberg, viel geschmäht für seine rigiden Wertmaßstäbe, warnte davor, Grundsätze der Kritik auf Sehnehmungen anzuwenden. Bezüglich seiner eigenen Urteile unterstrich er: „Da gibt es keine Theorie. Keine Moralität.“⁸

Nachfolgend drei Beiträge zum Diskurs über den Tod der Malerei. Willkürlich ausgewählt, ergeben sie eine zeitliche Symmetrie, markieren sie doch zwei aneinander anschließende Zeitspannen von annähernd zwanzig Jahren (1975 bis 1993 und 1993 bis 2012). Weitere veröffentlichte Beschreibungen ähnlicher Art – manche historisch kenntnisreich, andere rein polemisch – ließen sich anführen, um die chronologischen Lücken zu füllen, nicht nur für Thierry de Duves Fünfjahresperioden, sondern jährlich, ja monatlich. So ziemlich dasselbe Geschnatter erklingt über die gesamte Spanne von vierzig Jahren, seit 1975 bis heute, aus den Reihen der Kritik und erneuert sich geradezu überzeitlich selbst.⁹ De Duves Wort „kläglich“ bringt die Lage auf den Punkt, schon wegen der Tendenz, diesem Medium alle erdenklichen kulturellen Verbrechen anzulasten, die diejenigen, die sich seiner bedienen, begangen haben sollen. Derart am Ziel vorbeizuschießen, ist Kritik als Übersprungshandlung und fegt jede Kausallogik beiseite. Ein Medium ist keine Person. Der Diskurs der Kritik hat, obwohl es ihm nicht an Energie mangelte, tatsächliche Verhältnisse verfehlt und Bedingungen allzu abstrakt, allzu allgemein beschrieben. Wir stehen vor einem Problem der Perspektive, der Optik. Eine Optik ist eine *Sicht* – eine geistige Haltung so sehr wie ein körperlicher Standpunkt. Die Malerei erscheint nur so tot, wie wir sie aufgrund des von *uns* eingenommenen Standpunkts sehen wollen.

Nichts geschieht

Max Kozloff 1975: „Ein ganzer Ausdrucksmodus, die Malerei, wurde von der Avantgarde-Schriftstellerei allmählich fallen gelassen.“¹⁰

Arthur C. Danto 1993: „Tot war dann das, was man die ‚handgemachte‘ Kunst nennen könnte, die schöne Kunst oder letztlich das Staffeleigemälde ... Die Diffamierung des Staffeleibildes setzt sich heute fort.“¹¹

David Geers 2012: „[Wir] erleben wieder den Mythos von einer ‚wilden‘, unvermittelten Subjektivität, untrennbar verschweißt mit dem Urmedium Malerei ..., nostalgisch und geheimnisumwoben.“¹²

Geers bildet den aktuellen Beweis für das, was Danto und vor ihm Kozloff beobachtet hatten. Wenn „einen Mythos wiederzuerleben“ ein „nostalgischer“ Vorgang ist, so richtet sich die Empfindung von Nostalgie vermutlich auf etwas, das nicht mehr vorhanden oder am Leben ist oder womöglich gar nie lebendig war – eine Erscheinung, die so mythisch wäre wie der Parnass. Die kritischen Einlassungen (gemäßigt bei Kozloff und Danto, bei Geers eher eine polemische Anklage) beruhen auf Metaphern, die das eigentlich Unbelebte animieren und beleben – nur um es zu töten.¹³ Derlei Figuren sind eng verbunden mit dem Obertopos vom Tod der Malerei, vielleicht sogar dem Tod in der Malerei, so als sei der Akt des Malens nicht länger ästhetisch, sondern anästhetisch und stelle jegliche Sinnesempfindung des Künstlers still.

Begriffe wie Leichnam, Trauer, Plünderung, Zombie, Vampir, Gespenst zählen zu diesen Metaphern.¹⁴ 1984 beleuchtete der Kulturkritiker Fredric Jameson eine Gesellschaft, die an ihrer Brust untote Medien genährt zu haben schien. In seiner Analyse bezog er sich auf den vorherrschenden

Theoriediskurs – die Schriften von Walter Benjamin und anderen Europäern wie Henri Lefebvre und Guy Debord –, nur um abermals das kritische Gespräch als akademischen Wiedergänger, als maßgebliches Vorbild für amerikanische Kritiker ins Feld zu führen. Wer für die Postmoderne der 1980er-Jahre mit ihren Strategien des Pastiche und der Aneignung eintrat, zitierte Jameson ausgiebig, wiederholte seine Beispielreihen und ahmte seine Phraseologie nach. Für manche markierte das Syndrom der Postmoderne einen evolutionären Schritt über die Kultur der Moderne hinaus (diese Entwicklung für fortschrittlich anzusehen, war tabu, doch weil Kritiker Rückgriffe auf Prinzipien der Moderne als „rück-schrittlich“ bezeichneten, wurde alles Antimoderne automatisch fortschrittlich). Andere betrachteten die postmoderne Praxis als eine Umkehrung der Wahrheiten und Werte der Moderne, so wie Jacques Lacans Semiotik Sigmund Freuds Biologie umkehrte. Aus beiden Perspektiven aber signalisierte die Postmoderne den Untergang der Ideologie der Moderne, exemplifiziert an der Geschichte des Staffeleigemäldes mit ihren Konnotationen von Authentizität, Subjektivität des Einzelnen und emotionaler Ausdruckskraft. Jameson konstatierte „das Schwinden des Affekts“, eine „Imitation toter Stile“, „die willkürliche Plünderung aller Stilrichtungen der Vergangenheit, das Spiel mit zufälligen stilistischen Anspielungen“. Diese Strategien und Effekte dienten der „Konsumierung auf eine Welt, die aus nichts als Abbildern ihrer selbst besteht“ – einem dem Lebendigen entrückten Leben.¹⁵ Aus für das Staffeleigemälde – wie Danto 1993 betont hatte.

Die Metaphern wiederholen sich. Immer wieder wird mit denselben Schlagwörtern zugeschlagen. „Wiederbelebung“ oder „Reanimation“ ist so eines; manchmal tritt es an die Stelle dessen, was de Duve Wiederauferstehung nannte. Die Kritiker wenden diesen schillernden Begriff an, wie

es ihnen passt. Die Kuratorin Laura Hoptman gibt „Wiederbelebung“ eine positive Wendung und verbindet sie mit „unseren Kernfantasien“, mit der Befriedigung eines generativen Wunsches eher als mit einem Abgleiten in die Wiederholung – ein Maler eignet sich „einen absichtlich aus der Vergangenheit hervorgezauberten Geist“ an.¹⁶ Nach ihrer Darstellung ist der Maler ein produktiver Akteur, kein passives Opfer kulturellen Niedergangs. Geers' Kategorie der „Neomoderne“ – abstrakte Gegenwartsmalerei, die Aspekte des Mythos der Moderne wiederbelebt – steht Hoptmans Auffassung von einem „Jetzt in Ewigkeit“ entgegen. Unter dem Markennamen Neomoderne werden abgesunkene Authentizitätszeichen, die nicht mehr genuin sind, hervorgeholt: „In der Rückkehr zur Moderne sehen [etablierte Sammler] eine Verbindung der *street credibility* einer jüngeren Generation mit einer sicherheitsgeprüften Harmlosigkeit, die sich eng an die Klassiker des vergangenen Jahrhunderts hält.“ Die Praxis der Neomoderne „reanimiert [bloß] ausgeleierte Topoi des Gefühlsausdrucks und der kathartischen Geste [und] plündert die formalen Attribute der Moderne zu jedem Zweck, für den sie noch erhalten mögen.“¹⁷ Während Hoptman Josh Smith für seine „polyamante“ Haltung zu vielerlei modernen Malstilen bewundert, erkennt Geers bei demselben Künstler nicht viel mehr als ein „ständiges Auf-Nummer-sicher-Gehen“.¹⁸ Wir erleben eine kritische Pattsituation.

Wie verhält es sich mit dem Begriff „Reanimation“ selbst? Man nenne ihn ein Mem, wenn man will, aber der Begriff „Mem“ ist ja nun ein Schlagwort, das unter anderem den Begriff „Schlagwort“ ersetzen soll. In seinem gegenwärtigen Kontext funktioniert er rekursiv: „Mem“ (das Wort) „memt“; es tut, was es bedeutet. Ihm haftet die Konnotation des Viralen an – und ein Virus ist bezeichnenderweise nichts Lebendiges. Doch dieses genetisch tote Fragment repro-

duziert sich selbst und reanimiert eine Fremdgestalt in seinem Erscheinungsbild, als ob das, was einer eigenen Seele (der *anima* in „Reanimation“) entbehrt, die Seele eines anderen Wesens bewohnen und sich aneignen müsste. Das Mem-Virus hat, gleich einer geistigen Mode, kein Sein – er ist bloß ein Symptom. Es scheint, dass Schlagwörter, Klischees, Meme, ja vielleicht alle Erscheinungsformen geistiger Mode im Kannibalismus, Vampirismus oder Zombietum der ästhetischen Seele münden.

Repetitive Mechanismen verallgemeinern. Sie tragen den lebendigen (beseelten) Besonderheiten der Sinneserfahrung keine Rechnung. Da sie Sinneswahrnehmungen gemäß ihrer eigenen Vorstellung nachempfinden, entledigen sie sich der Einzelheiten und lassen vieles über die Klinge springen. Nur das memische Fragment bleibt übrig und schickt sich an, weitere kunstkritische Darstellungen zu infizieren. Als Künstler und Kritiker brachte Donald Judd das Problem 1968 zur Sprache und entschloss sich 1977, da sich nichts geändert hatte, seinen Ratschlag zu wiederholen: „Mehr oder minder neue Werke werden für gewöhnlich mit Wörtern beschrieben, die zur Beschreibung alter Werke benutzt worden sind. Diese Wörter müssen, da sie zu sehr auf die früheren Werke zugeschnitten waren, ausgemustert werden oder neue Definitionen erhalten.“¹⁹ Die Wörter selbst verlieren ihre Beschreibungskraft; nicht die Kunst oder das Medium stirbt, sondern die Begriffe der Kritik. Wir könnten sie reanimieren, indem wir sie mit neuen Definitionen versehen, laufen dabei aber Gefahr, Ungetüme (mehrfache, miteinander vernähte Bedeutungen) zu produzieren.

Ein Beispiel für das Dilemma: Als Hoptman 2014 ihre Ausstellung aktueller Malerei findig *The Forever Now* nannte, hallten uns unerwünschte Echos von Thomas Lawsons Verriss der Ausstellung in den Ohren, die Barbara Rose 1979 zur zeitgenössischen Malerei ausgerichtet hatte:



Installationsansicht / Exhibition view
*David Reed – Heart of Glass. Gemälde und
Zeichnungen / Paintings and Drawings
1967–2012, Kunstmuseum Bonn 2012*

„ein zu ewig jungem Aussehen zurechtgeschminkter Leichnam“, hieß es dort.²⁰ Roses sämtliche 37 Künstler sahen sich in Bausch und Bogen verurteilt, obwohl die Techniken von Mark Lancaster bis Elizabeth Murray ziemlich breit gefächert waren. Gemeinsam war ihnen lediglich das Missgeschick, dass sie malten. Ist Hoptmans Ausstellung von 2014 (mit nur siebzehn Künstlern) das Los beschieden, Roses Ausstellung von 1979 zu reanimieren? Sollten die Kritiker dem Medium weiterhin neues Leben absprechen, dann wird diese aktuelle Strömung der Malerei als vampirisch erscheinen. Solch ein Urteil würde allerdings aus den auf die Kunst projizierten kritischen Begriffen und historischen Ordnungsvorstellungen rühren, nicht aus ihren Eigenheiten.

Bedenken wir folgende gängige, aber meist ungeprüft übernommene Ansicht: Die Fotografie sei „ein Phänomen, vor dem die

Malerei seit der Mitte des 19. Jahrhunderts auf dem Rückzug ist“, formulierte Douglas Crimp 1981 als streitbarer Verfechter des Arguments, die Malerei sei tot und das Malen am Ende.²¹ Ein Maler denkt wahrscheinlich anders über Fotografie. Beim *Artforum*-Symposium 2003 trug David Reed eine überraschende Wendung vor: „Statt den Tod der Malerei einzuleiten, wie erwartet wurde, waren die Fotografie und andere mechanische Reproduktionsmedien ein Vampirkuss, der die Malerei unsterblich macht. Sie ist die Verzauberte vor dem kalten Auge der mechanischen Reproduktion und kann auf genauso unverwandte Weise zurückblicken.“²²

So wie die Fotografie nach dem Vorbild der Malerei gestaltet wurde, deren Fähigkeiten sie nachahmte und teilweise erweiterte, erweitert auch die Malerei ihre eigenen Wirkungsweisen, indem sie bestimmte Erscheinungsformen von Fotografie, Film, Video und Fotoelektronik nachahmt. Jahrzehntlang hat Reed mit dem filmischen Potenzial bemalter Flächen experimentiert.

Als er 2012 in Bonn ausstellte, ordnete er eine Reihe gleich hoher Gemälde in einem Abstand von jeweils nur vier Zentimetern zu einer horizontalen Sequenz an (Abb. S. 32). Durch den linearen Ablauf der Hängung entsteht im Betrachter ein Bewegungseindruck, ähnlich wie bei der Projektion einer filmischen Montage – mit dem Unterschied, dass die Filmoptik vom Betrachter keine Bewegung verlangt. Vielleicht erhebt Reeds Form des Malens das relativ tote Medium des mechanisierten Films in einen belebteren Zustand (eine mit reichlich Ironien beladene Vorstellung).²³ Die Lücken zwischen den „Einzelbildern“ werden nur dann sichtbar, wenn ein sich bewegender Betrachter an ihnen entlangschreitet – eine Bewegung, bei der ein vorübergehendes Auflösungs-zentrum in einem veränderlichen perspektivischen Feld entsteht. Die Installation führt vor, dass gemalte Bilder, die eigentlich so feststehend sein sollten wie Fotografien, ein Bewegungspotenzial aufweisen können. Sie deutet auch die Möglichkeit an, dass Filme sich stärker in den physischen Raum ausdehnen könnten – wie in der Kunst von Jim Campbell (Abb. S. 34).

David Reeds Vorgehen ist nur *eine* mögliche Reaktion auf Donald Judds Mutmaßung, dass der Kunst aufgrund der Tatsache, dass die Farbe als bemalte Planfläche nicht weiter entwicklungsfähig war, in Zukunft „eine andere Art von Malerei“ zuwachsen würde, „fernab von der Staffelei [und auch] „fernab vom Jenseits der Staffelei“.²⁴ Die Malerei war nicht tot – sie war im Wandel. Judds Verweis auf einen Ort „fernab vom Jenseits der Staffelei“ ist merkwürdig. Sie wirkt beinahe redundant und scheint die negative Lösung, Malerei auf ihre Mechanismen zu reduzieren, wie ein Konzeptkünstler es tun könnte, von vornherein auszuschließen. Obwohl Judd bekanntlich gern öffentlich Klage führte, war er mehr an Erfindung als an Kritik interessiert. Wenn der Raum „fernab von der Staffelei“ der künftigen Malerei gehörte,

dann würde der Raum „jenseits der Staffelei“ überhaupt keine Gemälde mehr beherbergen und Judd würde sich von ihm „fernhalten“. Der „Jenseits“-Standpunkt ist die politische Perspektive, die es einem Kritiker ermöglicht, die Malerei, nachdem er sie rückschrittlichen bürgerlichen Werten zugeordnet hat, in Gänze zu verwerfen. Derlei übergreifende Allgemeinheiten lehnte Judd ab.²⁵

Ich bin mir nicht sicher, ob Judd auf Reeds Experiment positiv angesprochen hätte (nicht unbedingt). Auch kann ich David Geers' Definition der Neomoderne von 2012 nicht entnehmen, wie er zu David Reed stünde. Trotz der nachklingenden Rede vom Tod findet eine wahrhaft vampirische Form wenig Raum im derzeitigen Diskurs. „Ich gehe davon aus“, erklärt Geers, „dass diese Neubelebung [der abstrakten Malerei] eine Rückkehr zu den Fundamenten darstellt, die anderen Rückkehren zu Zeiten großer Ängste und Umwälzungen nicht unähnlich ist.“ Die Neomoderne – Geers nennt aktuelle Künstler, die sowohl zwei- als auch dreidimensional arbeiten: Josh Smith, Daniel Hesidence, Alex Hubbard, Thomas Haseago, Richard Aldrich, Gedi Sibony – ist weder „fernab von der Staffelei“ zu erfinderischen Forschungsreisen aufgebrochen noch „jenseits der Staffelei“ zu konzeptueller Spekulation übergegangen. Im Zuge von Geers' kritischer Befragung der Neomoderne verwandelt sich seine Kategorie gleitend in einen „Neoformalismus“, der „eine ehrfurchtsvolle manuelle Neuerarbeitung der Moderne vorlegt“.²⁶ Auch hier wieder ein Problem der Optik: Was dem einen Gutachter ehrfurchtsvoll erscheint, kann auf den anderen durchaus ironisch wirken. David Reed war in den 1970er-, nicht in den 2010er-Jahren ein „junger“ Maler, doch wenn Wiederbelebung ein aktuelles Mem darstellt, so reflektiert er einen Aspekt ihres Spiels: „In Rom ... sah ich Barockgemälde, die mir so vertraut vorkamen, dass ich dachte, ich müsste sie



Jim Campbell, *Exploded Views*, 2011
Auftragsarbeit für / Commissioned by
the San Francisco Museum of Modern Art

gemalt haben. Ich scherzte, dass ich die Reinkarnation verschiedener mittelmäßiger Maler sei und jetzt die Gelegenheit hätte, mich zu vervollkommen.“²⁷

Es geschieht etwas

Um die grundlegende Frage zu wiederholen: Geschah etwas? Selbst wenn die Todesmetaphorik sich von Kozloff über Danto bis Geers durchzieht, *muss* doch etwas geschehen sein. Wenn eine Situation zu stagnieren scheint, wechsle man die Optik, und alles ändert sich, alles kommt in Bewegung. Sogar die Scheintoten beleben sich, wie Vampire bei Anbruch der Nacht.

Sprechen Max Kozloff und Arthur C. Danto folgenreiche Aspekte der zeitgenös-

sischen Malerei in unterschiedlicher Weise an, so neigen doch beide dazu, extreme Behauptungen abzumildern.²⁸ Kozloff stellt Expressivität nicht als Mythos, sondern als kulturelle Tatsache dar – eine Quasi-Tatsache, die aus dem langwährenden Zusammenhang der menschlichen Gefühlsregung mit den indexikalischen Zeichen rührt, die mithilfe der Bewegung der menschlichen Hand entstehen. Eine Handgeste entspricht einem Gefühlszustand, auch wenn das betreffende Gefühl keinen Namen hat. Gesten sind spezifisch, insbesondere in der Malerei. Oft weichen sie vom konventionellen Zeichen für eine bestimmte Gemütsverfassung ab: Wenn es ein Standardzeichen *für* Furcht gibt, so kann es doch nicht jedes Vorkommen von Furcht angemessen abbilden. Wir fühlen mit unseren Händen, nicht nur in der taktischen Wahrnehmung, sondern auch in Bezug auf Emotionalisierungen. Möglicherweise unwillkürlich fügen wir unseren Worten

Hand-Emotionen hinzu, gestikulieren, wenn wir sprechen. Wenn ein Maler eine allgemeine, anonyme Bildmotivik anstrebt – entweder als soziales Zeichen (Formen, die auf Nationalität, Ethnizität, Gender hindeuten) oder als elementare Voraussetzung unmittelbarer Sinneswahrnehmung (ein menschlicher Körper mit Bezug auf Größenordnung, Rhythmus, Proportion und dergleichen) –, dann könnte das Malen mit dem Pinsel sein Bemühen unterlaufen. Ein solcher Farbauftrag ist unweigerlich persönlich. Kozloff: „Anhand ihrer Hände hatten Künstler ein von sich aus expressives Medium, während aber einige sich nichts mehr wünschten, als gerade der Expressivität zu entkommen.“²⁹ Robert Mangold entpersönlichte die Bildfläche, indem er Sprühpistolen und Rollen einsetzte, um den „hand touch“ zu beseitigen.³⁰ Mary Heilmann entwickelte eine Schludertechnik, „ein nicht-aufgespanntes Malwerk in freier Form“, als könnte ihre Hand auch die eines jeden beliebigen anderen sein.³¹ Jack Whitten kämmte, harkte oder kehrte sich seinen Weg durch die Farbschichten: „Die Idee dahinter ist, eine nicht-relationale Malerei zu entwickeln, indem man eine einzelne Geste so ausweitet, dass sie die gesamte Bildebene einnimmt, und zwar in symbolischer Analogie zur Fotografie.“³² In jedem Fall tritt Materialeffizienz – deshalb Whittens Gedankenverbindung zur Fotografie – an die Stelle händeringender Panik. Und doch bleiben die Erzeugnisse handgemachte Gemälde.

Das von einem Künstler empfundene Bedürfnis, aus der Hand zu arbeiten, mit oder ohne expressive Entfaltung, wirft ganz andere Fragen auf als das Interesse einer Kultur an handgemachten Objekten als schönen beziehungsweise wirtschaftlichen Status oder gesellschaftliches Prestige vermittelnden Besitztümern. Ein Sozialkritiker bewegt sich innerhalb einer begrenzten Optik. Der Gedanke, dass Menschen „seit je den Drang zum Bildermalen hatten“, sollte

nicht als bloßes Akzidens der geschichtlichen oder gesellschaftlichen Entwicklung betrachtet werden, das es als abgenutzten Mythos der Moderne aufzukündigen gälte.³³ Crimp und andere haben sich über die Kunsthistoriker lustig gemacht, weil sie die Malerei als oberflächliche „Abfolge von Stilen“ katalogisieren.³⁴ Mag ja sein. Vor allem aber nehmen die Formulierungen der akademischen Kunstgeschichte kaum Bezug auf den menschlichen Wunsch nach einem Eintauchen in die Körperlichkeit des Schaffensprozesses. Zwischen der rationalen Zuordnung von Erfahrung und der *Erfahrung* von Erfahrung liegen Welten. Der Wert eines dekonstruktiven Textes – im Corpus der Kunstkritik ein Seltenheitswert – besteht darin, dass er die Erfahrung, die er thematisiert, selber nachvollzieht und dabei seinen eigenen Bewegungsraum durch materielle wie konzeptuelle Einsicht erweitert.

Als Max Kozloff 1975 über den umstrittenen Sinn der Malerei sprach, nannte er als vorrangiges Beispiel Judd, der dieses Medium aufgegeben habe, weil es nicht imstande gewesen sei, sich aus seinen kulturellen und psychologischen Bindungen zu befreien.³⁵ Was das Jahr angeht, hätte der Kritiker auch Brice Marden oder Dorothea Rockburne als Beispiele für den Schritt zur Inexpressivität wählen können. Beide nahmen an der Ausstellung *Eight Contemporary Artists* teil, die Jennifer Licht Ende 1974 für das New Yorker Museum of Modern Art kuratiert hatte. Die relativ bescheidene Schau hatte einen Welleneffekt: Sie verärgerte Barbara Rose, deren Kommentare wiederum Douglas Crimp verärgerten, der Rose selektiv zitierte und damit ihre Aussage verfälschte (mehr dazu später).

Marden und Rockburne bezeichneten ihre Arbeit als Malerei und fanden deren Bedeutung im Malprozess selbst. Marden wählte eine bestimmte Farbeigenschaft nicht nach seinem eigenen Ausdruckswillen aus, sondern danach, welchen Sinnesein-

druck, welche emotionale Anmutung sie vermittelt (Abb. S. 45). Seine Ästhetik kam einem Entdeckungsprozess gleich: „Ich bemale eine [Tafel], bis ich zu einer Farbe gelange, die das Feld behauptet. Ich gehe zu einer anderen Tafel über ... Ich bearbeite die dritte und suche dabei nach einem Farbwert, der die [drei] Felder zu einem Feld zusammenführt, das ästhetisch etwas bedeutet“. Eine wechselseitige Auseinandersetzung: „Es bearbeitet mich und ich bearbeite es.“³⁶ Das war Malerei als Erfahrung, keine Polemik. War für Brice Marden der springende Punkt die Farbe, so fand Dorothea Rockburne ihren Sinn in Entfaltungen des Rechtecks (Abb. S. 47). Sie sprach davon, das Verstehen – des Rechtecks, der Proportion, des Zeichnens einer Linie – aus dem Erfahrungsprozess des Verstehens selbst zu erlangen. Wie bei Marden wird auch ihre Kunst rekursiv, beruht auf Gegenseitigkeit oder Rückkopplung: „Wenn sich die eigenen Gedanken und Erfahrungen im Gebrauch herausbilden, kommt ein zarter Moment, in dem das Entdeckte begriffen, erkannt und sonach eingegliedert wird. Das sind dann Substrukturen, all die vielen unerfindlichen Vorgänge hinter dem unmittelbar Augenfälligen.“³⁷

Warum viele Kritiker und Künstler die Malerei mieden, erklärte Max Kozloff damit, dass dieses Medium einen latenten „Groll auf vorgeblich bürgerliche Werte wie ästhetische Geschlossenheit, Wirkung, Prägnanz und Plausibilität“ auslöse. „So wurden [seitens der ästhetischen Modernisten] enorme Anstrengungen unternommen, derartige Eigenschaften zu diskreditieren, eben weil bestimmte banausische Publiken ihrer zu bedürfen schienen.“³⁸ Ironischerweise schrieb Kozloff der Moderne Ziele zu, die andere später mit der Postmoderne in Verbindung brachten. Arthur C. Danto erkannte des Pudels Kern: „Es dürfte klar sein, dass der ‚Tod der Kunst‘, aufgefasst als Tod der Schönen Kunst [der Staffeleimalerei], eine politische Aussage ist.“ Die fragliche Politik bezog sich auf die Autorität „der Privat-

sammlung, des Kunstmuseums, der Kunstauktion, der Galerie“ als elitären Institutionen und im weiteren Sinne auf das Klassengefüge, das diese Institutionen zu untermauern schienen. Weil Gemälde die beliebtesten Sammelgüter waren, bedeutete das Wetter gegen die Malerei in anderen Worten „Tod der herrschenden Klasse!“ (Dantos Beispiel).³⁹ Wobei die Politik der Kunst immer wieder Gemeinplätze generierte, wie Politik es zu tun pflegt. Der Prozess, der in den amerikanischen Universitäten der Malerei gemacht wurde, erwuchs aus der Überzeugung, dass die westliche Kultur moralisch bankrott gegangen sei: Sie sei sexistisch, rassistisch, kolonialistisch, imperialistisch, autoritär, ja faschistisch. Weil westliche Länder mit Gemälden angefüllte Museen finanzierten, weil autoritäre Führer Gemälde in Auftrag gaben, erschien die Ausübung von Malerei als Komplizenschaft mit Korruption und Unterdrückung. Angesichts dieser aufgezwungenen politischen Identität konnte die Malerei keine positive Zukunft haben. Sie war tot.

Barbara Roses verschiedentliche Äußerungen aus den 1970er-Jahren spiegeln die Schwierigkeiten, denen die Malerei ausgesetzt war. 1974 nahm sie Stellung zu der für *Eight Contemporary Artists* ausgewählten Gruppe: Die Auswahl zeige an, dass die Kuratoren und Kritiker einer „vorgeblichen Tiefe des ... intellektuellen Gehalts“ den Vorzug vor „visueller Anregung“ gegeben hätten. Rose wagte es, sich auf die Ansprache der Sinne, auf sensorischen Genuss zu beziehen, was, da mit einer „formalistischen“ (Greenbergschen, autoritären) Ästhetik assoziiert, rasch zum Tabuthema geworden war. Am wenigsten Einwände innerhalb der Achtergruppe hatte sie gegen Brice Marden und Dorothea Rockburne. Daniel Buren, der 1973 in einem in *Artforum* erschienenen Manifest das politische Programm seiner Kunst bekanntgegeben hatte, erntete Roses beißenden Sarkasmus: „Angesichts des gegenwärtigen Vakuums der

Kunstkritik ist Daniel Buren ein Superstar“ – alles Mache, keine Substanz. Rose glaubte, Buren habe den Freibrief, mit seinen applizierten Streifen ins Museum of Modern Art einzumarschieren, infolge eines allgemeinen Maßstabsverlusts bekommen, der sich in der „Ablehnung einer ‚urteilenden‘ Kritik, der eine autoritäre Haltung unterstellt wird, und der Skepsis gegenüber jeglicher auf Qualitätskriterien fußenden Kritik“ bekunde.⁴⁰ Sie konnte in Burens Kunst keine sinnliche Belohnung erkennen. Buren hatte freilich anderes im Sinn – nämlich den entscheidenden sozialen Kontext für eine Kunst herzustellen, die zu Unrecht beanspruchte, kontextfrei zu sein. Buren war überzeugt, dass keine Kunst sich „über alle Klassen und Ideologien“ erheben und „apolitisch“ werden könne.⁴¹ Einverstanden: Alles ist in irgendeiner Hinsicht politisch. Dennoch kann ein Künstler sich im Atelier unpolitisch *fühlen*. Und Gefühle sind für Maler von Bedeutung.

Barbara Rose und Daniel Buren verfolgten derart unterschiedliche Anliegen, dass Roses Kritik im Grund nicht richtig auf den Künstler passte, interessierte sie sich doch vorrangig für die visuelle Organisation von Malerei und nicht für die soziale. In einer Hinsicht aber berührten sich die Interessen der Kritikerin und des Künstlers: Beide sympathisierten sie mit der politischen Linken. Allerdings hielt Rose es für riskant, die Öffentlichkeit „darauf vorzubereiten, der offiziellen Kultur, die als bedeutungslos vorgeführt wird, den Rücken zu kehren ... Das öffentliche Vertrauen in die Kunst zu schwächen, kann ebenso leicht einer faschistischen Konterrevolution, einer Massenkultur im Dienste totalitärer Ideale den Weg ebnen.“⁴² Der letzte Satz ist deshalb beachtenswert, weil Douglas Crimp ihn bei seinem ausgiebigen Zitat aus Roses Essay bewusst entfernt hat. Crimp unterstützte Burens Herausforderung der Institution, während er Roses Anliegen, das Museum als Freistatt für eine Kunst von

anerkanntem Wert zu erhalten, schlecht machte. Ihre unverhohlene Angst vor einer „faschistischen Konterrevolution“ hätte ihm seine Argumentation verbaut, die einen starken Gegensatz erforderte zwischen Burens Interesse am „Kulturellen“ und „Historischen“ (soziale Werte) und Roses Interesse am „Natürlichen“ und „Mythischen“ (ästhetische Werte).⁴³

Ganz wie „der Tod der Malerei“ ein Topos ist, so ist es auch die wie auch immer berechtigte Furcht vor einem Umschlagen in Totalitarismus. Wäre David Geers 1975 schon auf dem Plan gewesen, er hätte sich so sehr gegen Rose gewandt wie Crimp, doch deckt sich seine politische Reaktion auf eine Wiederkehr der Malerei im Jahr 2014 mit ihrer Reaktion auf eine Ausschaltung der Malerei vier Jahrzehnte zuvor: „Diese – in so vielen neomodernen Werken schon vorgezeichnete – Rache des Objekts wird weitaus schlimmer sein als unser heutiges Dilemma. Sie könnte zum Beispiel mit einem dramatischen Zusammenbruch oder einem tyrannischen neuen Terror einhergehen.“⁴⁴ Wenn eine Person den Totalitarismus kritischer Konzepte fürchtet und die nächste dieselbe Gefahr im ästhetischen Objekt lauern sieht, wird die ganze Debatte „akademisch“ im schlechten Sinn – witzlos. Mit Sicherheit kann man nur sagen, dass keiner sich traut, für die totalitäre Seite einzutreten.

Eine Lektion in Optik

Douglas Crimp führte seine Differenzen mit Barbara Rose im Kern auf eine bestimmte Sichtweise zurück, die er ihr unterstellte, nämlich: „Malerei ist in erster Linie menschlich“ – mithin natürlich, essenziell, ahistorisch und transzendent. Nach Crimps Auffassung hat Rose als Kritikerin versagt, hat „die Mythen von der Hochkunst ..., vom Künstler als einzigartigen Schöpfer“ nie infrage gestellt. Wenn diese „Mythen“

(Crimps Ausdruck) weiterhin Roses „Sichtweise“ (mein Ausdruck) formten, erleben wir einen Konflikt von Glaubenssystemen. Kurzum, Roses Optik ist eine andere als die von Crimp. Nicht nur einer, beide sind ideologisch. Dem Gedanken verpflichtet, dass die Subjektivität eines Individuums durch einen sich weiterentwickelnden sozialen Diskurs geformt und transformiert wird, argumentiert Crimp gegen den „Mythos vom Menschen als ewiger Essenz“. Um Roses Verbundenheit mit diesem Mythos zu beweisen, zitiert er aus ihren Ausführungen zur Malerei, während er ihr Denken zu einer „Ansammlung überkommener Ideen“ herabwürdigt (wir erkennen eine Ungeheimtheit, denn wer den „Künstler als einzigartigen Schöpfer“ in Abrede stellt, muss zugeben, dass *alle* Ideen „überkommen“ sind). Dies ist ein Auszug aus Roses Text, so wie Crimp ihn zitiert und durch eine Auslassung leicht verzerrt: „Malerei [ist] eine transzendente Hochkunst, eine wesentliche Kunst und eine Kunst des Universalen im Unterschied zur topischen Bedeutung.“⁴⁵

Einen derartigen Glauben oder ideologischen Grundsatz als Mythos zu bezeichnen, ist entweder eine triviale Feststellung oder eine im Kern extreme Position – extrem, wenn sie voraussetzt, dass der eigene Glaube nicht auch ein Mythos ist. „Mythos“ birgt die Konnotation „falscher Glaube“ oder „fiktive Annahme“. Doch alle Glaubensvorstellungen, die ästhetische Strategien entfalten, kommen Mythen gleich, sonst wären sie Fakten oder Naturgesetze, keine reinen Glaubensvorstellungen. Sogar ein Naturgesetz, das Unregelmäßigkeiten und Ausnahmen unterliegt, ist – im Hinblick auf die von ihm geforderte Unveränderlichkeit – mythisch. Klugerweise betrachtete Roland Barthes nahezu alle ideologischen Konstrukte, kulturellen Praktiken und überkommenen Gesetzmäßigkeiten als mythisch, einschließlich der Objektivität, die der Common Sense – der gängige Glaube – fotografischen Alltagsbildern zuschreibt.⁴⁶

Wie aber steht es mit „ungängigem“ Glauben, dem Uncommon Sense? Fotografie, Malerei oder jedes andere Medium gegen den (mythischen) Strich zu beurteilen, heißt noch immer, einen Glauben, eine Theorie oder einen Grundsatz anzuwenden, die dafür ausgelegt sind, ansonsten unbeantwortbare Fragen zu beantworten. Diejenigen Glaubensvorstellungen eines Individuums, die völlig unbezweifelt durchgehen, sind die mythischen. Wir können Mythen nicht einfach dadurch entkommen, dass wir Glaubensvorstellungen hegen, die der herrschenden Ideologie zuwiderlaufen oder entgegenwirken. Um dem Mythos zu entrinne, wäre es besser, allgemeine Glaubensvorstellungen und Grundsätze samt und sonders abzuschaffen. Handle im Augenblick (wie viele Künstler es tun).

Es mag eine Sache des Temperaments sein: Manche Menschen sind schnell dabei, Erfahrungen zu verallgemeinern (Rückschlüsse zu ziehen, zu theoretisieren), andere dagegen tun dies nur ungern. Theorien sind Verallgemeinerungen, die Erfahrungsgegebenheiten synthetisieren, wobei sie bloße Neigungen in Gewohnheiten und Gewohnheiten in Gesetze umwandeln. Die Synthese wird zur Grundlage von Hypothesen, die – im Nachhinein – analoge Gegebenheiten aus der Vergangenheit heranziehen und sie – im Vorhinein – in eine konstruierte Zukunft projizieren. Der „Tod der Malerei“ ist eine theoretische Synthese, keine pragmatische Beobachtung. Am anderen Ende der Temperamenteskala gibt es diejenigen, die Rückschlüsse vermeiden, so als wären sie überzeugt, dass Geschichte sich nie wiederholt. Solche Menschen erkennen die Konstrukte und Ordnungen nicht an, die andere bereits in ihr historisches Schema eingebaut haben. Innerhalb der Theorien der Moderne, der Postmoderne, der Neomodern oder der Neo-Post-was-auch-immer sehen sie nur Ausnahmen. Sie zweifeln auch an ihren eigenen Glaubensvorstellungen.

Optiken

- ¹ Thierry de Duve, Stellungnahme, in: *The Mourning After*, Artforum 41, März 2003, S. 23. Ich danke Jessamine Batario und Jeannie McKetta für ihre umfangreiche Recherchehilfen sowie Mark Schlesinger, John Paul Russo und Gail Hastings für ihre Vor-Ort-Berichte.
- ² 2015 melden die meisten (nicht alle) Kommentare den Tod des kunstkritischen Themas: „Die Malerei ist nicht gestorben ... Diese historisch-deterministische Denkfigur hat vielmehr selber das Zeitliche gesegnet“; David Salle, *Structure Rising: David Salle on „The Forever Now“ at MOMA*, in: ARTnews, März 2015, URL: <www.artnews.com/2015/02/23> [gelesen am 26.02.2015]. – („The Mo(u)rning after“ heißt sowohl „Der Morgen danach“ wie „Das Nachtrauern“, Anm. d. Übers.)
- ³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (XIV)*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, Frankfurt am Main 1991, S. 504.
- ⁴ Siehe Richard Schiff, *Primal*, in: Ulf Küster (Hg.), Peter Doig, Riehen/Basel, Fondation Beyeler 2014, S. 70–94.
- ⁵ Carroll Dunham, Gespräch mit Michael Williams, in: Michael Williams. *Morning Zoo* (Ausst.-Kat. Michael Werner Gallery), London 2014, S. 6.
- ⁶ Jutta Koether und Carroll Dunham, Stellungnahme, in: *Thick and Thin*, in: Artforum 41, April 2003, S. 178, 241.
- ⁷ Ebd., S. 241.
- ⁸ Trish Evans und Charles Harrison, *A Conversation with Clement Greenberg in Three Parts* (20. November 1983), in: Robert C. Morgan (Hg.), *Clement Greenberg: Late Writings*, Minneapolis 2003, S. 196. In einem Essay, den ich zu anderen Zwecken zitierte, stellt Arthur C. Danto Greenbergs Haltung ungenau dar und errichtet zwischen den beiden einen größeren Gegensatz als tatsächlich vorhanden: Siehe Arthur C. Danto, *Art After the End of Art*, in: Artforum 31, April 1993, S. 66 f.; Richard Schiff, *Watch Out for Thinking (Even Fuzzy Thinking): Percept and Concept in Modern Art*, in: *Common Knowledge* 19, Winter 2013, S. 65–87.
- ⁹ Diverse Zeitzeugen datieren ihre Begegnung mit dem Thema (oder das historische Thema selbst) auf unterschiedliche Jahre. Bezüglich seiner Wahrnehmung der amerikanischen Debatten der 1970er- und 1980er-Jahre bemerkt Yve-Alain Bois: „Es kam mir so ... 1960er-haft vor“, in: *The Mourning After* (wie Anm. 1), S. 267 [Auslassung im Original]. Danto verweist auf die russische Revolutionskunst sowie auf die Haltung des Muralisten David Siqueiros, der 1943 „einen persönlichen Kreuzzug zur Zerstörung der Staffeilmalerei ausrief, [der] der Faschismus der Kunst [sei]“, Danto 1993 (wie Anm. 8), S. 64. Die Quelle des Zitats ist Lincoln Kirstein, Siqueiros in Chillán, in: *Magazine of Art* 36, Dezember 1943, S. 283.
- ¹⁰ Max Kozloff, *Painting and Anti-Painting: A Family Quarrel*, in: Artforum 14, September 1975, S. 37.
- ¹¹ Danto 1993 (wie Anm. 8), S. 64.
- ¹² David Geers, *Neo-Modern*, in: *October* 139, Winter 2012, S. 11.
- ¹³ Ein späterer Essay schlägt einen moderateren Ton an, übergeht aber die Besonderheiten: David Geers, *The Gold Standard*, in: *Brooklyn Rail*, 6. Mai 2014, URL: <http://brooklynrail.org/2014/05> [gelesen 21.02.2015].
- ¹⁴ Zu besonders stark aus dem Ruder laufenden Metaphern siehe David Geers, *Postscript to „Neo-Modern“*, in: Marco Antonini und Christopher K. Ho (Hg.), *Muse Fuse – Golden Age: Perspectives on Abstract Painting Today*, Brooklyn: NURTUREart Press 2014, S. 32–41.
- ¹⁵ Fredric Jameson, *Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen und Klaus R. Scherpe, *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek 1986, S. 55 und 62 f.
- ¹⁶ Laura Hoptman, *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World* (zugl. Ausst.-Kat. Museum of Modern Art), New York 2014, S. 24 f.
- ¹⁷ Geers 2012 (wie Anm. 12), S. 11, 13. Wie die meisten jüngeren Kritiker setzt Geers Modernismus mit Formalismus gleich und unterlässt den Hinweis, dass der erste mit einer Geschichtstheorie verbunden ist und der zweite eine ahistorische analytische Methode (eine Variante des Strukturalismus) darstellt. Zur Verdeutlichung siehe Thierry de Duve, *The Monochrome and the Blank Canvas*, in: Serge Guilbaut (Hg.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, Cambridge 1990, S. 244–310, bes. S. 280.
- ¹⁸ Hoptman 2014 (wie Anm. 16), S. 19; Geers 2012 (wie Anm. 12), S. 12. Von Hoptmans Künstlern in *Forever Now* sind neun weiblich und acht männlich. Merkwürdigerweise erwähnt Geers – dessen Auffassung von Neomodern breitet genug ist, um nahezu die ganze zeitgenössische Malerei zu umfassen – nur Männer, keine Frauen, außer Marina Abramović, die keine Malerin ist.
- ¹⁹ Donald Judd, *Statement* (für *Perspecta*, 1968), in: ders., *The Complete Writings 1959–1975*, Halifax 1975, S. 196; ders., *Statement* (für *Dictionary of*

- Contemporary Artists, 1977), in: ders., *The Complete Writings 1975–1986*, Eindhoven 1987, S. 7.
- ²⁰ Hoptman 2014 (wie Anm. 16); Thomas Lawson, *Last Exit: Painting*, in: *Artforum* 20, Oktober 1981, S. 40; Barbara Rose, *American Painting: The Eighties, A Critical Interpretation*, New York 1979.
- ²¹ Douglas Crimp, *The End of Painting*, in: *October* 16, Frühjahr 1981, S. 75.
- ²² David Reed, *Stellungnahme*, in: *The Mourning After*, *Artforum* 41, März 2003, S. 268.
- ²³ Ein Kontrapunkt zu Reed wäre Kozloffs Darstellung der Experimentalfilme und -videos in den 1970er-Jahren, die sich der Malerei annäherten, indem sie die Erzählgefüge und das zeitliche Regelmaß aufhoben: „Ein Gemälde kann man nicht – niemals – unterbrechen, denn es liefert simultan vorhandene Erscheinungen, die man in seiner eigenen Zeit wahrnimmt und aufnimmt“, Kozloff 1975 (wie Anm. 10), S. 42.
- ²⁴ Donald Judd, *Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular* (1993), in: Nicholas Serota (Hg.), *Donald Judd*, London 2004, S. 157. Neben Reed, der seine Malpraxis in eine aktivere filmische Größenordnung versetzt, als wir sie im Kino oder im Video erleben, gibt es Künstler, die Bilder so gemalt haben, als wären ihre Körper Kameras, darunter Kack Whitten und Katharina Grosse.
- ²⁵ „Kunst, Tanz, Musik und Literatur sind als autonome Tätigkeiten zu betrachten und nicht als Ausgestaltungen politischer und sozialer Absichten“, Donald Judd, *Imperialism, Nationalism and Regionalism* (1975), in: Judd 1975 (wie Anm. 19), S. 222.
- ²⁶ Geers 2012 (wie Anm. 12), S. 9 f.
- ²⁷ David Reed, *Strange Things Can Happen: David Reed im Gespräch mit Pia Gottschaller*, in: Christoph Schreier (Hg.), *David Reed, Heart of Glass: Gemälde und Zeichnungen 1967–2012*, Köln 2012, S. 89.
- ²⁸ Unter anderen mäßigenden Stimmen in der oft schrillen Debatte siehe de Duve 1990 (wie Anm. 17); Yve-Alain Bois, *Painting: The Task of Mourning* (1986), in: *Painting as Model*, Cambridge 1990, S. 229–244, 314–316; Jan Avgikos, *The Humpty-Dumpty Dilemma: The Broken Mirror and American Art in the 20th Century*, in: *Artforum* 32, November 1993, S. 85–86, 131.
- ²⁹ Kozloff 1975 (wie Anm. 10), S. 37.
- ³⁰ Robert Mangold im Gespräch mit Urs Rausmüller (5. Dezember 1992), in: Christel Sauer und Urs Rausmüller, Robert Mangold (zugl. Ausst.-Kat. Hallen für Neue Kunst), Schaffhausen 1993, S. 57.
- ³¹ Mary Heilmann, *Stellungnahme* (Dezember 2005), in: Katy Siegel (Hg.), *High Times, Hard Times: New York Painting 1967–1975*, New York 2006, S. 45.
- ³² Jack Whitten, *Stellungnahme* (Oktober 2005), in: ebd., S. 101.
- ³³ Crimp tritt für eine solche Aufkündigung ein: Crimp 1981 (wie Anm. 21), S. 80.
- ³⁴ Ebd., S. 81.
- ³⁵ Kozloff 1975 (wie Anm. 10), S. 38. Dieser Essay ist wahrscheinlich eine von mehreren Ursachen für Judds Äußerung: „Ich ertrage es nicht, [Kozloffs] Artikel zu lesen“, Donald Judd, *Imperialism, Nationalism and Regionalism*, in: Judd 1975 (wie Anm. 19), S. 220.
- ³⁶ Brice Marden, *Stellungnahme*, in: Jennifer Licht, *Eight Contemporary Artists*, New York 1974, S. 44.
- ³⁷ Dorothea Rockburne, *Stellungnahme*, in: Licht 1974 (wie Anm. 36), S. 49.
- ³⁸ Kozloff 1975 (wie Anm. 10), S. 41.
- ³⁹ Danto 1993 (wie Anm. 8), S. 64.
- ⁴⁰ Barbara Rose, *Twilight of the Superstars*, in: *Partisan Review* 41, Winter 1974, S. 563 f., 568 f.
- ⁴¹ Daniel Buren, *Function of the Museum*, in: *Artforum* 12, September 1973, S. 68.
- ⁴² Rose 1974 (wie Anm. 40), S. 572.
- ⁴³ Crimp 1981 (wie Anm. 21), S. 70.
- ⁴⁴ Geers 2014 (wie Anm. 13).
- ⁴⁵ Crimp 1981 (wie Anm. 21), S. 74 f., Rose 1979 (wie Anm. 20).
- ⁴⁶ „Der rein ‚denotative‘ Status der Fotografie, die Vollkommenheit und Fülle ihrer Analogie, kurz, ihre Objektivität – alles dies ist womöglich mythisch, weil der Common Sense diese Eigenschaften der Fotografie zuweist“, Roland Barthes, *Le message photographique*, in: *Communications* 1, 1961, S. 129 (Übersetzung des Autors). Wir versäumen es, was immer der „Common Sense“ glaubt, zu hinterfragen.

Optics

“It is both amusing and pathetic that about once every five years the death of painting is announced, invariably followed by the news of its resurrection.” Thierry de Duve was alluding to a line of critical discourse developed within prominent journals, primarily in New York. The occasion of his remark, a symposium staged in 2003 for *Artforum*, was the latest demonstration of the longevity of the trope.¹ Perhaps unintentionally, the journal’s punning title, “The Mourning After,” implied that the entire affair—the continuing critical fiction of the death of painting—was as regrettable as a drunken one-night stand.²

Having assembled the critical archive, a historian might conclude that nothing of consequence had been happening in painting, despite repeated mentions of a crisis. Cycles of death and resurrection, like the renewal of the seasons, amount to developmental stasis. The world keeps turning. But de Duve’s statement referred not to art, but rather to the criticism of art, which was stagnating. More often than not, critical practice engages only one end of the enterprise of art, assessing the product as the viewer receives it. Was anything happening at the production end, obscured by a hostile climate of reception? The concepts guiding the most prominently published writers of recent decades may have blinded them to the specifics of contemporary painting, unnoticed by the majority of critics even when looking in the right direction. Repeatedly, the use of Pop imagery has been analyzed as subverting high cultural modes by low cultural forms; in the studio, however,

methods among the Pop painters varied, involving matters of scale, degree of resolution, and legibility.

Like painting, history is subject to optics. Many critics view historical modernity as if they could objectively look from the outside in, unaffected by their own intellectual constructs. They oppose photography to painting, regarding the two media as representations of antithetical psychologies and social orders. In this respect, they remain in the shadow of Walter Benjamin, who associated painting with focused concentration and photography and film with disruptive distraction.³ Yet, for the painter in the studio, photography, film, and video function as technological aids, as do copiers and computers.⁴ Witness this fragment of casual conversation between two painters in 2014: “So things that might be more quote-unquote ‘gestural’ actually happened in the computer.”⁵ The situation is unexceptional; painters readily accept the computer as a source and filter of imagery. Few today balk at the juxtaposition of hand drawing and mechanized, digital printing. There are numerous technological precedents: Pablo Picasso’s occasional use of stenciling around 1910, Jasper Johns’ thoroughgoing use of it around 1960, Robert Rauschenberg’s photo-transfer and screening throughout his career. Decisions in the studio are pragmatic, ad hoc, irregular—in a word, inventive. Yet criticism, with its tendency to start from far-reaching concepts rather than the disorder of experience, often removes all traces of immediate sensation even from its analyses of sensation. It eliminates the

happenstance qualities that account for distinctiveness in works of art.

The problem is optical—two parties (artist and critic) looking past each other with incompatible expectations. In 2003, painter Jutta Koether referred to feeling like “a ghost.” Carroll Dunham states that “painting remains an essentially private interchange between the poles of self and material.”⁶ The sensory experience is intense, as it is in any fully absorbing, mental-physical activity. Does the intensity transfer to critique? Dunham expresses a certain resignation: “Cultural contextualization can’t be predicted by the maker.”⁷ Artists cannot prevent critics from contextualizing living paintings into a deathlike trance, condemned to perform an assigned social role or to assume a circumscribed cultural identity. Artists devoted to the medium of painting are commonly typecast as “modernist” and “formalist.” To fix the discursive context definitively—say, by declaring an end to the society of “modernism” without explaining why it would cease to evolve—limits the range of interpretations of the individual work of art. Even Clement Greenberg, maligned for maintaining rigid evaluative standards, warned of applying critical principles to visual sensation. With respect to his own judgments, he insisted: “There’s no theory. No morality.”⁸

Following are three contributions to the death-of-painting discourse. Selected arbitrarily, they create chronological symmetry, marking two successive intervals of nearly twenty years (1975–93, 1993–2012). Other published accounts of a similar sort—some cognizant of history, some merely polemical—could be enlisted to fill the chronological gaps, not only for de Duve’s five-year periods, but annually, even monthly. Much of the same critical chatter occurs across the entire span of forty years, 1975 to now; it keeps renewing itself, agelessly.⁹ De Duve’s word *pathetic* aptly describes the situation, if only because of the tendency to attribute

to the medium whatever cultural crimes have been committed by those who use it as a resource. To mistake the target in this way amounts to criticism by ellipsis: removing any connective logic of agency. A medium is not a person. The critical discourse, though sufficiently energized, has been failing actual situations, describing conditions too abstractly, too generally. We encounter a problem of perspective, of optics. An optic is a view—a mental attitude as much as a physical position. Painting appears only as dead as we wish to see it, for the sake of the position we hold.

Nothing Is Happening

Max Kozloff, 1975: “A whole mode, painting, has been dropped gradually from avant-garde writing.”¹⁰

Arthur C. Danto, 1993: “It was what one might call ‘handmade’ art that was dead, then, or fine art, or, finally, easel painting ... [T]he villainization of the easel picture continues today.”¹¹

David Geers, 2012: “[We] relive a myth of a ‘wild,’ unmediated subjectivity welded inextricably to the primal medium of paint ... nostalgic and mystified.”¹²

Geers represents current proof of what Danto had observed, and Kozloff before him. If to “relive a myth” is to be “nostalgic,” presumably the feeling of nostalgia is directed at something no longer extant or living, or perhaps something that was never alive at all—a presence as mythical as Parnassus. Critical accounts of the death of painting (tempered by Kozloff and Danto, more of a polemical plaint by Geers) rely on metaphors that vivify and animate—only to kill—what is properly inanimate.¹³ Such figures relate closely to the master trope of the death-of-

painting, perhaps even death-in-painting, as if the act of painting was no longer aesthetic but anaesthetic, stilling whatever sensation its artist felt.

Corpse, mourning, cannibalization, zombie, vampire, ghost: These are among the metaphors.¹⁴ In 1984, the cultural critic Fredric Jameson assessed the society that seemed to have nurtured zombified media. His analysis derived from the prevailing theoretical discourse—the writings of Benjamin along with other Europeans, such as Henri Lefebvre and Guy Debord—only to reenter the critical conversation as an academic specter, an authoritative model for American art critics. Those who argued the case for the postmodernism of the 1980s, along with its strategies of pastiche and appropriation, cited Jameson frequently, repeating his array of examples and mimicking his phrasing. For some, the postmodernist syndrome marked an evolutionary transition beyond modernist culture (to regard this development as progressive was taboo, yet because critics labeled the return to modernist principles “regressive,” everything antimodern became progressive by default). Others considered postmodernist practices as an inversion of modernist verities and values (just as Jacques Lacan’s semiology inverted Sigmund Freud’s biology). From either perspective, postmodernism signaled the demise of the modernist ideology exemplified by the history of easel painting with its allusions to authenticity, individual subjectivity, and emotional expressiveness. Jameson noted “the waning of affect ... the imitation of dead styles ... the random cannibalization of all the styles of the past, the play of random stylistic allusion.” These strategies and effects served “consumers’ appetite for a world transformed into sheer images of itself”—life removed from living.¹⁵ Gone was the integral subject, the authentic experience, the expressive self. Gone was easel painting (as Danto stressed in 1993).

The metaphors repeat. The same buzzwords keep buzzing. *Reanimation* is one of them; in certain instances, it replaces what de Duve called resurrection. Critics apply this multifaceted concept however they wish. Curator Laura Hoptman spins reanimation in a positive direction, associating it with “our core fantasies,” the satisfaction of a generative desire rather than a lapse into repetition—a painter appropriates “a spirit from the past willfully conjured into existence.”¹⁶ In her account, the painter is a productive actor, not a passive victim of cultural degeneration. Geers’ category of the “neo-modern”—contemporary abstract painting that relives aspects of a modernist myth—opposes Hoptman’s sense of “forever now.” The neo-modern brand retrieves degraded signs of authenticity that are no longer genuine: “The return to modernism is perceived [by established collectors] as combining the street cred of a younger generation with a vetted inoffensiveness that closely echoes the classics of the past century.” Neo-modernist practice merely “reanimates well-worn tropes of emotive expression and cathartic gesture [and] plunders modernism’s formal attributes for whatever charge they might still hold.”¹⁷ While Hoptman admires Josh Smith for his “polyamorous” attitude toward multiple modern styles of painting, Geers perceives in the same artist little more than “a constant hedging of bets.”¹⁸ We encounter a critical impasse.

What of the term itself: *reanimation*? Call it a meme, if you will, but the term *meme* happens to be a buzzword to be substituted for, among other terms, *buzzword*. In its present context, it operates recursively: *meme* (the word) memes; it does what it signifies. It bears the connotation of a virus, which, significantly, is not something living. Yet this dead genetic fragment reproduces itself, reanimating an alien entity in its image, as if what lacks a soul (the *anima* in *reanimation*) were to inhabit and appro-

priate the soul of some other being. The meme-virus, like an intellectual fashion, has no being—it is merely a symptom. It seems that the buzzword, the cliché, the meme, and perhaps all aspects of intellectual fashion result in the cannibalization, vampirism, or zombie-ism of the aesthetic soul.

Repetitive mechanisms generalize. They fail to accommodate the living (animated) specifics of sensory experience. As they remake sensation in their image, they slough off the particulars, leaving much to die. Only the memic fragment remains, ready to infect additional critical accounts. As both artist and critic, Donald Judd articulated the problem in 1968, then chose to repeat the advice in 1977 since nothing had changed: “Somewhat new work is usually described with the words that have been used to describe old work. These words have to be discarded as too particular to the earlier work or they have to be given new definitions.”¹⁹ The words themselves lose their capacity to describe; it is not the art or the medium that dies, but the critical terms. We might reanimate them by providing new definitions, but we risk creating monsters (multiple meanings sutured together).

An instance of the dilemma: in 2014, when Hoptman cleverly titles her exhibition of recent painting *The Forever Now*, we hear unwanted echoes of Thomas Lawson’s condemnation of Barbara Rose’s exhibition of recent painting in 1979: “a corpse made up to look forever young.”²⁰ Rose’s artists received wholesale condemnation—all thirty-seven of them—despite the fact that their techniques were quite varied, from Mark Lancaster to Elizabeth Murray. They shared only the misadventure of painting. Is Hoptman’s exhibition of 2014 (featuring a mere seventeen artists) fated to reanimate Rose’s exhibition of 1979? If critics continue to deny new life to the medium, this current wave of painting will seem vampiric. But such a

response would derive from the critical concepts and historical order projected onto the art, not from its specifics.

Consider this common, but often unexamined, notion: Photography constitutes “a phenomenon from which painting has been in retreat since the mid-nineteenth century”—this is Douglas Crimp’s phrasing in 1981, as a strident advocate of the death-of-painting or end-of-painting argument.²¹ A painter is likely to think otherwise about photography. For the *Artforum* symposium of 2003, David Reed introduced a twist: “Rather than initiating the death of painting, as was expected, photography and other media of mechanical reproduction have been like a vampire’s kiss that makes painting immortal. Painting is the enthralled before the cold eye of mechanical reproduction and can stare back in the same way.”²²

Just as photography was designed on the model of painting, mimicking its capacities and extending some of them, painting extends its own effects by mimicking some of those associated with photography, film, video, and photo-electronics. For decades, Reed has experimented with the filmic potential of painted surfaces. Exhibiting in Bonn in 2012, he arranged a number of independent paintings of equal height in a horizontal row, separating each by only four centimeters (Fig. p. 32). The installation induces movement in the viewer along the line of display, analogous to what occurs in the projection of filmic montage, the difference being that the optics of film requires no physical movement of the observer. Perhaps Reed’s form of painting raises the relatively dead medium of mechanized film to a more animated state (a notion overloaded with ironies).²³ The breaks between his individual “frames” become visible only as a moving viewer passes them—a movement that provides a transient center of resolution within a changing perspectival field. The installation demonstrates the potential of motion to be an



Brice Marden, *Summer Table*, 1972/73
Whitney Museum of American Art, New York

aspect of painted images that ought to be as still as a photograph. It also suggests the potential of film to expand more fully into physical space (as in the art of Jim Campbell [Fig. p. 34]).

Reed's is but one possible response to Judd's speculation that because color could develop no further as a painted, flat surface, the future of art would provide "another kind of painting, far from the easel, [and also] far from beyond the easel."²⁴ Painting was not dead—it was changing. Judd's reference to a location "far from beyond the easel" is odd. It approaches redundancy and seems to eliminate in advance the negative solution of reducing painting to its mechanisms (as a conceptualist might). Though known for publishing complaints, Judd was more interested in invention than critique. If space "far from the easel" belonged to the painting of the future, then space "beyond the easel" would accommodate no painting at

all; Judd would keep "far from it." The position "beyond" is the political perspective that allows a critic to reject all painting, having associated the medium with regressive bourgeois values. Judd refused such overarching generalities.²⁵

I have no firm idea whether Judd would have responded favorably to Reed's experimentation (perhaps not). Nor can I guess from Geers' definition of the neo-modern what his opinion of Reed would be. Despite the residual talk of death, a truly vampiric form finds little place in the current discourse. "My conjecture," Geers states, "is that this revival [of abstract painting] is a return to foundations not unlike similar returns during periods of great anxiety and upheaval." The neo-modern—Geers names recent artists working both two-dimensionally and three-dimensionally: Josh Smith, Daniel Hesidence, Alex Hubbard, Thomas Haseago, Richard Aldrich, Gedi Sibony—has neither moved "far from the easel" into inventive exploration nor passed "beyond the easel" into conceptual speculation. In the course of Geers' critique of the neo-

modern, his category morphs into a “neo-formalism” that “advances a reverential manual re-crafting of modernism.”²⁶ Here, again, a problem of optics: What appears reverential to one evaluator may well appear ironic to another. Reed was a “young” painter during the 1970s, not the 2010s, but if reanimation is a current meme, he reflects an aspect of its play: “In Rome ... I came across Baroque paintings that seemed so familiar that I thought I must have painted them. I joked that I was the reincarnation of various mediocre painters and now had a chance to improve.”²⁷

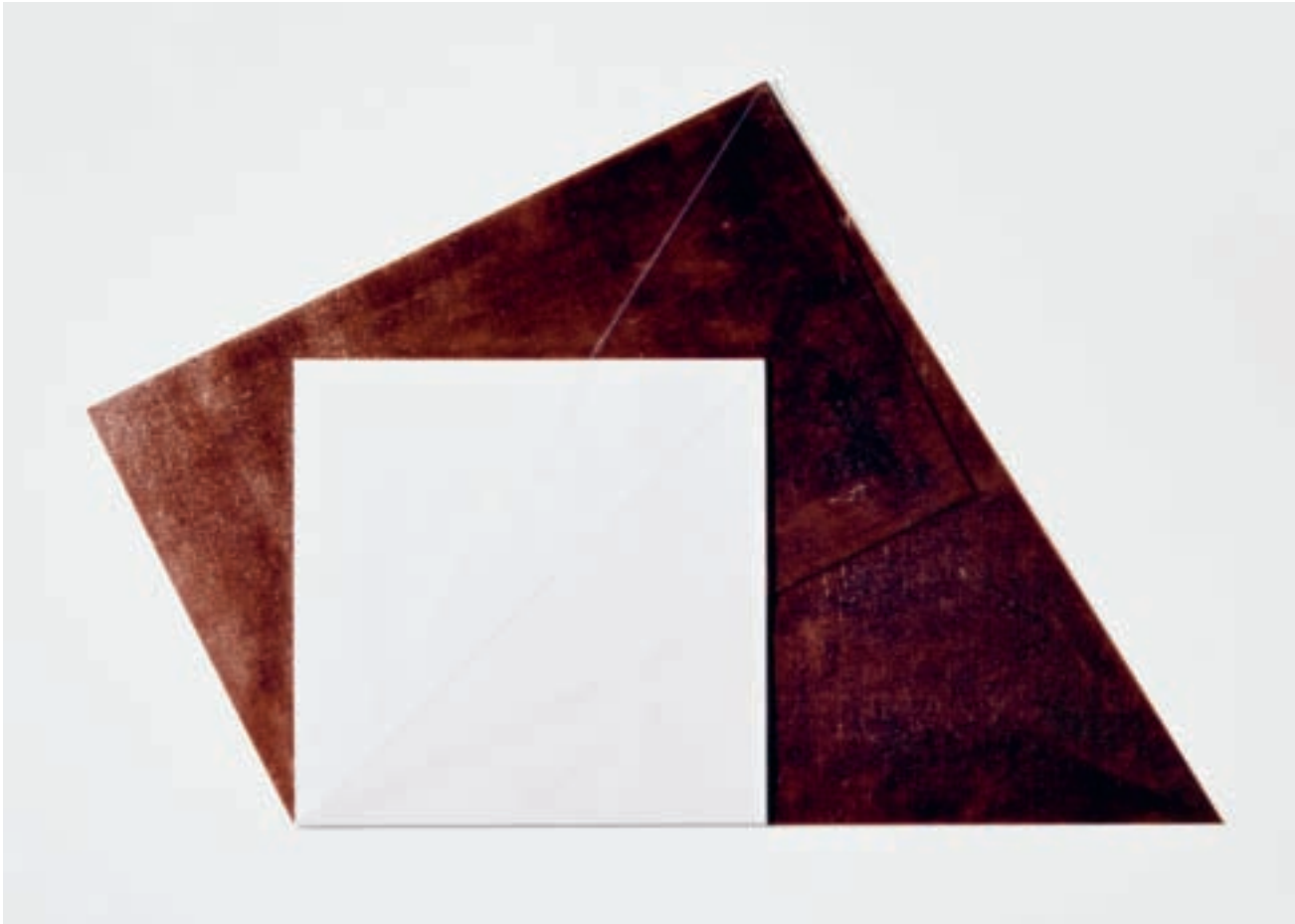
Something Is Happening

To repeat the fundamental question: Was anything happening? Death metaphors persist—from Kozloff to Danto to Geers—yet, something *must* have been happening. When a situation seems static, change the optics and everything shifts. Everything moves. Even the deathly become animated, like vampires at nightfall.

As Kozloff and Danto address fateful aspects of contemporary painting in their separate ways, both tend to moderate extreme claims.²⁸ Kozloff introduces expressiveness not as a myth but as a cultural fact—a fact by proxy, due to the longstanding association of human emotion with indexical signs of the movement of the human hand. A gesture of the hand corresponds to an emotional state, even if the feeling has no name. Gestures are specific, especially in painting. They often diverge from the conventional sign for a particular condition: If there is a standard sign for anxiety, it cannot adequately represent every indication of anxiety. We feel with our hands, not only as tactile sensation but with respect to emoting. Perhaps involuntarily, we add hand emotion to our words, gesticulating as we speak. If a painter

seeks generalized, anonymous imagery—either as a social sign (forms evoking nationality, ethnicity, gender) or as the condition of immediate sensory experience (a human body addressing scale, rhythm, proportion, and the like)—then painting with a brush may undermine the effort. Such marking is inescapably personal. Kozloff: “Artists had on/in their hands an inherently expressive medium when what some of them wanted most was to evade expressiveness itself.”²⁹ Robert Mangold depersonalized the surface by using spray guns and rollers, without “that hand touch.”³⁰ Mary Heilmann developed a slapdash technique, “a freeform, unstretched kind of painting work,” as if her hand might be anyone’s.³¹ Jack Whitten combed, raked, or swept his way across paint layers: “The idea was to construct a nonrelational painting by extending a single gesture to encompass the entire picture plane. The analogy, symbolically, was to photography.”³² In each case, material efficiency—hence, Whitten’s thoughts of photography—substitutes for hand-wringing angst. Yet the products remain paintings made by hand.

An artist’s felt need to engage in handwork, with or without projecting expressiveness, raises issues quite apart from a culture’s interest in handmade objects as possessions of beauty, economic status, or social prestige. A social critique operates within limited optics. The notion that humans have “always had the impulse to create paintings” should not be regarded as a mere accident of historical or social development, to be dismissed as a myth of modernism that has exhausted its utility.³³ Crimp and others have ridiculed art historians for organizing painting as a superficial “succession of styles.”³⁴ So be it. But the formulations of academic art history bear little relation to the human desire for immersion in the physicality of a creative process. The rational ordering of experience and the *experience* of experience are worlds apart.



Dorothea Rockburne, *Golden Section*
Painting: Triangle, Rectangle, Square, 1974
Privatsammlung / Private Collection

The value of a deconstructive text—rare within the corpus of art criticism—is that it mimics the experience it addresses, expanding its scope through material as well as conceptual insight.

Speaking to the conflicted sense of painting in 1975, Kozloff invoked Judd as a prime example, arguing that he had abandoned this medium because it failed to break free of its cultural and psychological bonds.³⁵ Given the year, the critic might have chosen Brice Marden or Dorothea Rockburne as examples of the move toward inexpressiveness. Both were included in *Eight Contemporary Artists*, curated by Jennifer Licht for the Museum of Modern Art, New York, in late 1974. This relatively

modest show of a diverse group of artists had a ripple effect: It irritated Rose, whose comments irritated Crimp, who quoted Rose selectively, deflecting her message (more on this to follow).

Marden and Rockburne characterized their work as painting and found its meaning in the process itself. Marden sought a certain quality of color for the sake of its sensation, the emotion it produced, not his own expressiveness (Fig. p. 45). His aesthetic amounted to a process of discovery: “I will paint on one [panel] until I arrive at a color that holds that plane. I move to another panel ... I work the third, searching for a color value that pulls the [three] planes together into a [single] plane that has aesthetic meaning.” The engagement was mutual: “It works on me and I work on it.”³⁶ This was painting as experience, not polemics. If color was the crux for Marden,

Rockburne found her meaning in the ramifications of rectangularity (Fig. p. 47). She spoke of deriving understanding—of the rectangle, of proportion, of drawing a line—from the experiential process of understanding itself. As in Marden’s case, her art becomes recursive, a matter of reciprocity or feedback: “As one’s thought and experience are formed and used a delicate moment occurs when the discovered becomes understood, known, and consequently incorporated. This then is substructure, those many irretrievable operations behind the frontally evident.”³⁷

To explain why many critics and artists were shunning painting, Kozloff ventured that the medium elicited a residual “antagonism toward such nominally bourgeois values as esthetic wholeness, impact, concision, and plausibility. ... There was an enormous modern effort [on the part of aesthetic modernists] to discredit such qualities because philistine publics always seemed to be in need of them.”³⁸ Ironically, Kozloff identified modernism with aims that others eventually linked to postmodernism. Danto understood the bottom line: “It should be clear that the ‘Death of Art,’ construed as the Death of Fine Art [easel painting], is a political declaration.” The politics in question were associated with the authority of “the private collection, the art museum, the art auction, the gallery”—elitist institutions—and, by extension, the class structure these institutions appeared to support. Because painting was the favored collectible commodity, fulminating against the medium was a way of saying “Death to the Ruling Class!” (Danto’s example).³⁹ The politics of art kept generating generalities, as politics does. Within American universities, the case against painting hinged on the belief that Western culture had gone morally bankrupt: It was sexist, racist, colonialist, imperialist, authoritarian, even fascist. Because Western nations sponsored museums filled with paintings,

because their authoritarian leaders commissioned paintings, the practice of painting appeared complicit with corruption and oppression. Given this imposed political identity, painting could have no beneficial future. It was dead.

Rose’s various statements of the 1970s reflect the troubles plaguing painting. In 1974, she reacted to the group chosen for *Eight Contemporary Artists*. The selection indicated that curators and critics were favoring “the professed profundity of ... cerebral content” over “visual stimulation.” Rose dared to refer to sensory engagement, sensory pleasure, which, because of its association with “formalist” (Greenbergian, authoritarian) aesthetics, was rapidly becoming a proscribed topic. Within the group of eight, she regarded Marden and Rockburne as the least objectionable. Daniel Buren, who in 1973 had announced the political program of his art in a manifesto published in *Artforum*, received Rose’s scathing sarcasm: “Given the present critical vacuum, Daniel Buren is a Superstar”—all hype, no substance. Rose believed that Buren had license to invade the Museum of Modern Art with his applied stripes as a result of a general loss of standards, “the rejection of ‘judgmental’ criticism [associated with] authoritarian attitudes ... the skepticism of any criticism based on distinctions of quality.”⁴⁰ She found no sensory reward in Buren’s art. He, of course, had a different aim—to establish the determining social context for art falsely claiming its freedom from context. Buren believed that no art could rise “above all classes and ideologies” to become “apolitical.”⁴¹ Agreed: everything is political in some respect. Yet, an artist in the studio may not *feel* political. And feelings matter to painters.

Rose and Buren had such different concerns that the critic was not well matched to the artist, given that her primary interest was the visual organization of painting, not the social. In one respect, however, the in-

terests of critic and artist converged: Both sympathized with the political left. Yet, Rose perceived a risk in “preparing [the public] to renounce the official culture, which is shown to be meaningless. ... Weakening public trust in art may as easily pave the way to fascist counterrevolution, for a mass culture in the service of totalitarian ideals.”⁴² The latter sentence is noteworthy, because Crimp actively eliminated it when he quoted at length from Rose’s essay. He supported Buren’s institutional challenge while belittling Rose’s concern that the museum should remain a sanctuary for art of established value. Her overt fear of “fascist counterrevolution” would have muddled his argument, which required the stark opposition of Buren’s interest in the “cultural” and “historical” (social values) to Rose’s interest in the “natural” and “mythical” (aesthetic values).⁴³

Just as the “death of painting” is a trope, so is the fear, however justifiable, of a reversion to totalitarianism. If Geers had been on the scene in 1975, he would have been as anti-Rose as Crimp, but his political response to a resurgence of painting in 2014 matches her response to a suppression of painting four decades earlier: “This revenge of the object—already foreshadowed in so many neo-modernist works—will be far worse than our current predicament. It may, for instance, accompany a dramatic collapse or some tyrannical new Terror.”⁴⁴ When one person fears the totalitarianism of the critical concept and the next person perceives the same danger in the aesthetic object, the entire debate becomes “academic” in the pejorative sense—pointless. The only secure observation is that no one dares take the totalitarian side.

A Lesson in Optics

Crimp reduced his difference from Rose to a view he imputed to her: “Painting is, above all, human”—hence natural, essential, ahistorical, and transcendent. According to Crimp, Rose fails as a critic; she never challenges “the myths of high art ... the artist as unique creator.” If these “myths” (Crimp’s word) continued to form Rose’s “view” (my word), we are witness to a conflict of systems of belief. In short, Rose’s optic differs from Crimp’s optic. Not just one but both are ideological. Committed to the notion that an individual’s subjectivity is formed and transformed by an evolving social discourse, Crimp speaks of the “myth of man as an eternal essence.” He quotes Rose’s statements on painting to demonstrate her allegiance to this myth, demeaning her thinking as a “collection of received ideas” (we note an inconsistency, because those who deny “the artist as unique creator” must accept that *all* ideas are “received”). Here is a fragment from Rose, as quoted by Crimp, slightly distorted by his ellipsis: “Painting [is] a transcendental high art, a major art, and an art of universal as opposed to topical significance.”⁴⁵

To identify a belief or ideological principle of this sort as a myth is either a trivial realization or an inherently extreme position—extreme if it implies that one’s own belief is not also a myth. The connotation of *myth* is “false belief” or “fictive belief.” But all beliefs, which instigate aesthetic strategies, amount to myths; if not, they would be facts or laws of nature, not mere beliefs. Even a law of nature, being subject to irregularity and exception, is—with respect to claiming invariability—mythical. Roland Barthes wisely regarded virtually all ideological constructs, cultural practices, and perceived regularities as mythical, including the objectivity that common sense—common belief—attributed to everyday photographic images.⁴⁶ What

about *uncommon* belief, *uncommon* sense? To assess photography, painting, or any medium against the (mythical) grain is still to apply a belief, theory, or principle designed to answer otherwise unanswerable questions. Among an individual's beliefs, those that pass entirely undoubted are the mythical ones. We cannot escape myth simply by holding beliefs that oppose or counteract the prevailing ideology. To escape myth, it would be better to suppress general beliefs and principles altogether. Act in the moment (as many artists do).

It may be a matter of temperament: Some individuals are quick to generalize from experience (to infer, to theorize), while others do so only reluctantly. Theories are generalizations that synthesize experiential data, converting mere inclinations into habits, and habits into laws. The synthesis becomes a foundation for hypotheses that—after the fact—derive analogous data from the past and—before the fact—project it into a constructed future. The “death of painting” is a theoretical synthesis, not a pragmatic observation. Located at the other temperamental extreme are individuals who avoid inference, as if convinced that history never repeats itself. Such individuals do not accept the constructs and orders that others have incorporated into the historical scheme of things. Within theories of modernism, postmodernism, neo-modernism, or neo-post-whatever, they see only exceptions. They doubt even their own beliefs.

- ¹ Thierry de Duve, statement in “The Mourning After,” *Artforum* 41 (March 2003), p. 211. I thank Jessamine Batario and Jeannie McKetta for extensive aid in research, and Mark Schlesinger, John Paul Russo, and Gail Hastings for on-the-scene accounts.
- ² In 2015, most (not all) commentary announces the death of the critical issue: “Painting didn’t die. ... [T]hat historically determinist line has itself expired”; David Salle, “Structure Rising: David Salle on ‘The Forever Now’ at MOMA,” *ARTnews*, March 2015, at www.artnews.com/2015/02/23 (accessed February 26, 2015).
- ³ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1935–39), *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn (New York: Schocken, 1969), p. 239.
- ⁴ See Richard Shiff, “Primal,” in Ulf Küster, ed., *Peter Doig* (exhib. cat., Beyeler Foundation, Riehen/Basel, 2014), pp. 70–94.
- ⁵ Carroll Dunham, interviewing Michael Williams, *Michael Williams: Morning Zoo* (exhib. cat., Michael Werner Gallery), London, 2014, p. 6.
- ⁶ Jutta Koether and Carroll Dunham, statements in “Thick and Thin,” *Artforum* 41 (April 2003), pp. 178, 241.
- ⁷ Dunham, statement in “Thick and Thin,” *Artforum* 41 (April 2003), p. 241.
- ⁸ Trish Evans and Charles Harrison, “A Conversation with Clement Greenberg in Three Parts” (November 20, 1983), in Robert C. Morgan, ed., *Clement Greenberg: Late Writings* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), p. 196. In an essay that I cite for other purposes, Arthur Danto misrepresents Greenberg’s attitude, establishing more of an opposition between the two than actually existed: see Arthur C. Danto, “Art After the End of Art,” *Artforum* 31 (April 1993), pp. 66–67; Richard Shiff, “Watch Out for Thinking (Even Fuzzy Thinking): Percept and Concept in Modern Art,” *Common Knowledge* 19 (winter 2013), pp. 65–87.
- ⁹ Different witnesses date their introduction to the issue (or the historical issue itself) to different years. With respect to encountering the American debates of the 1970s and 1980s, Yve-Alain Bois remarks: “It seemed to me so ... ’60s”; statement in “The Mourning After” (see note 1), p. 267 (original ellipsis). Danto refers to Russian revolutionary art as well as the attitude of muralist David Siqueiros in 1943, who “proclaims himself a personal crusade to destroy easel painting [which is] the fascism of art”; Danto, “Art After the End of Art,” *ibid.*, p. 64.

Optics

- The source of the quotation is Lincoln Kirstein, "Siqueiros in Chillán," *Magazine of Art* 36 (December 1943), p. 283.
- 10 Max Kozloff, "Painting and Anti-Painting: A Family Quarrel," *Artforum* 14 (September 1975), p. 37.
 - 11 Danto, "Art After the End of Art" (see note 8), p. 64.
 - 12 David Geers, "Neo-Modern," *October* 139 (winter 2012), p. 11.
 - 13 A subsequent essay strikes a more moderate note but lacks specifics: David Geers, "The Gold Standard," *Brooklyn Rail*, May 6, 2014, at <http://brooklynrail.org/2014/05> (accessed February 21, 2015).
 - 14 For an example of metaphors running especially wild, see David Geers, "Postscript to 'Neo-Modern,'" in *Golden Age Perspectives or Abstract Painting Today*, ed. Marco Antonini and Christopher K. Ho (Brooklyn: NURTUREart Press, 2014), pp. 32–41.
 - 15 Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), pp. 11, 18. This section of Jameson's text was originally published as an essay in 1984.
 - 16 Laura Hoptman, *The Forever Now: Contemporary Painting in an Atemporal World* (exhib. cat., The Museum of Modern Art), New York, 2014, pp. 24–25.
 - 17 Geers, "Neo-Modern" (see note 14), pp. 11, 13. Like most recent critics, Geers conflates modernism and formalism, neglecting to distinguish the former as a concept allied with a theory of history and the latter as an ahistorical, analytical method (a variant of structuralism); for clarification, see Thierry de Duve, "The Monochrome and the Blank Canvas," in Serge Guilbaut, ed., *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris, and Montreal, 1945–1964* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), pp. 244–310, esp. 280.
 - 18 Hoptman, *The Forever Now* (see note 16), p. 19; Geers, "Neo-Modern" (see note 14), p. 12. Of Hoptman's *Forever Now* artists, nine are women and eight are men. Oddly, although Geers' sense of the neo-modern is broad enough to include nearly all contemporary painting, he mentions only men—no women, save Marina Abramović, who is not a painter.
 - 19 Donald Judd, "Statement" (for *Perspecta*, 1968), *Complete Writings, 1959–1975* (Halifax: Nova Scotia College of Art and Design, 1975), p. 196; "Statement" (for *Dictionary of Contemporary Artists*, 1977), *Complete Writings, 1975–1986* (Eindhoven: Van Abbemuseum, 1987), p. 7.
 - 20 Hoptman, *The Forever Now* (see note 16); Thomas Lawson, "Last Exit: Painting," *Artforum* 20 (October 1981), p. 40; Barbara Rose, *American Painting: The Eighties, A Critical Interpretation* (exhib. cat., Grey Art Gallery), New York, 1979.
 - 21 Douglas Crimp, "The End of Painting," *October* 16 (spring 1981), p. 75.
 - 22 David Reed, statement in "The Mourning After" (see note 1), p. 268.
 - 23 A counterpoint to Reed would be Kozloff's characterization of experimental film and video of the 1970s. This practice approached painting by eliminating narrative order and temporal regularity: "You cannot interrupt a painting—ever—because it delivers simultaneously present appearances which you perceive and absorb in your own time"; Kozloff, "Painting and Anti-Painting: A Family Quarrel" (see note 10), p. 42. Just as film added sequential time to painting, painting removed sequential time from film.
 - 24 Donald Judd, "Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular" (1993), in Nicholas Serota, ed., *Donald Judd* (exhib. cat., Tate Publishing), London, 2004, p. 157. In addition to Reed, who brings his practice of painting into a dimension more actively filmic than what we experience in cinema or video, there are artists who have generated paintings as if their own bodies were cameras—among them, Jack Whitten and Katharina Grosse.
 - 25 "Art, dance, music and literature have to be considered as autonomous activities and not as decoration upon political and social purposes": Judd, "Imperialism, Nationalism and Regionalism" (1975), *Complete Writings, 1959–1975* (see note 19), p. 222.
 - 26 Geers, "Neo-Modern" (see note 12), pp. 9–10.
 - 27 Reed, "Strange Things Can Happen: David Reed in Conversation with Pia Gottschaller," in Christoph Schreier, ed., *David Reed, Heart of Glass: Gemälde und Zeichnungen, 1967–2012* (exhib. cat., Snoeck), Cologne, 2012, p. 60.
 - 28 For other moderating voices in the often strident debate, cf. de Duve, "The Monochrome and the Blank Canvas" (see note 17), pp. 244–310; Yve-Alain Bois, "Painting: The Task of Mourning" (1986), *Painting as Model* (Cambridge, MA: MIT Press, 1990), pp. 229–44, 314–16; Jan Avgikos, "The Humpty-Dumpty Dilemma: The Broken Mirror and American Art in the 20th Century," *Artforum* 32 (November 1993), pp. 85–86, 131.

- ²⁹ Kozloff, "Painting and Anti-Painting: A Family Quarrel" (see note 10), p. 37.
- ³⁰ Robert Mangold, interview by Urs Rausmüller (December 5, 1992), in Christel Sauer and Urs Rausmüller, eds., *Robert Mangold* (exhib. cat., Hallen für Neue Kunst), Schaffhausen, 1993, p. 57.
- ³¹ Mary Heilmann, statement (December 2005), in Katy Siegel, ed., *High Times, Hard Times: New York Painting, 1967–1975* (exhib. cat., Independent Curators International), New York, 2006, p. 45.
- ³² Jack Whitten, statement (October 2005), in Siegel, *High Times, Hard Times*, *ibid.*, p. 101.
- ³³ Crimp advocates such dismissal: "The End of Painting" (see note 21), p. 80.
- ³⁴ Crimp, "The End of Painting" (see note 21), p. 81.
- ³⁵ Kozloff, "Painting and Anti-Painting: A Family Quarrel" (see note 10), p. 38. This essay is probably one among several that prompted Judd to state: "I can't stand to read [Kozloff's] articles"; Judd, "Imperialism, Nationalism and Regionalism," *Complete Writings, 1959–1975* (see note 19), p. 220.
- ³⁶ Brice Marden, statement in Jennifer Licht, *Eight Contemporary Artists* (exhib. cat., The Museum of Modern Art), New York, 1974, p. 44.
- ³⁷ Dorothea Rockburne, statement in Licht, *Eight Contemporary Artists*, *ibid.*, p. 49.
- ³⁸ Kozloff, "Painting and Anti-Painting: A Family Quarrel" (see note 10), p. 41.
- ³⁹ Danto, "Art After the End of Art" (see note 8), p. 64.
- ⁴⁰ Barbara Rose, "Twilight of the Superstars," *Partisan Review* 41 (winter 1974), pp. 563–64, 568–69.
- ⁴¹ Daniel Buren, "Function of the Museum," *Artforum* 12 (September 1973), p. 68.
- ⁴² Rose, "Twilight of the Superstars" (see note 40), p. 572.
- ⁴³ Crimp, "The End of Painting" (see note 21), p. 70.
- ⁴⁴ Geers, "The Gold Standard" (see note 13).
- ⁴⁵ Crimp, "The End of Painting" (see note 21), pp. 74–75; Rose, *American Painting: The Eighties* (see note 20), n.p.
- ⁴⁶ "The purely 'denotative' status of photography, the perfection and plenitude of its analogy, in short its 'objectivity,' all this risks being mythical [because] common sense attributes these features to photography": Roland Barthes, "Le message photographique," *Communications* 1 (1961), p. 129 (author's translation). We fail to question whatever "common sense" leads us to believe.

Joe Bradley

Biografie / Biography

*1975 in Kittery, ME, lebt und arbeitet /
lives and works in Brooklyn, New York

1999 Rhode Island School of Design,
Providence, RI

Ausgewählte Einzelausstellungen / Selected Solo Exhibitions

2014 *23 Skidoo*, Karma, Amagansett, NY
—— *The Missus & Me*, Galerie Eva
Presenhuber, Antiparos

—— Le Consortium, Dijon

2013 *Lotus Beaters*, Gavin Brown's
enterprise, New York, NY

2012 *Pigpen*, Galerie Eva Presenhuber,
Zürich / Zurich

2011 *Duckling Fantasy*, Almine Reich
Gallery, Paris

—— *Mouth and Foot Painting*, Gavin
Brown's enterprise, New York, NY

—— *Human Form*, CANADA, New York,
NY

2010 *Frecks*, Peres Projects, Berlin

2009 *Eat at Joe's*, Peres Projects, Berlin

—— *Like a Turkey through Corn*, Peres
Projects, Los Angeles, CA

2008 *Schmagoo Paintings*, CANADA,
New York, NY

2007 Peres Projects, Los Angeles, CA

—— Peres Projects, Berlin

2006 *Kurgan Waves*, CANADA, New York,
NY

—— MoMA PS1, Long Island City, NY

2003 *Project Room*, ConTEMPorary,
New York, NY

2002 *New Paintings*, Allston Skirt
Gallery, Boston, MA

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

2015 *The Shell (Landscapes, Portraits &
Shapes)*, A Show by Eric Troncy, Almine
Rech Gallery, Paris

—— *Call and Response*, Gavin Brown's
enterprise, New York, NY

2014 *The Forever Now: Contemporary
Painting in an Atemporal World*, MoMA,
New York, NY

2013 *Timeless Painting*, MoMA, New
York, NY

—— *Paint New York*, Kunstforeningen GI
Strand, Kopenhagen / Copenhagen

—— *An-Americana*, mitorganisiert von /
co-organized by the American Academy
in Rome und / and the Depart Founda-
tion, Rom / Rome

—— *EXPO1: New York*, MoMA PS1, Long
Island City, NY

- 2012** *Group Shoe*, Gavin Brown's enterprise, New York (als Kurator / as curator)
- 2011** *Le Printemps de Septembre*, Toulouse
- 2010** *Chris Martin and Joe Bradley*, Mitchell-Innes & Nash, New York, NY (Kat. / cat.)
- 2009** *Abstract America*, Saatchi Gallery, London (Kat. / cat.)
 — *New York Minute*, MACRO Foundation, Rom / Rome
- 2008** Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York, NY (Kat. / cat.)
- 2007** *Joe Bradley, Ann Craven, Dana Frankfort, Keith Mayerson*, Zach Feuer Gallery, New York, NY
 — *Silicone Valley*, MoMA PS1, Long Island City, NY
- 2006** *MANGOES*, Peres Projects, Los Angeles, CA
- 2005** *New York's Finest*, CANADA, New York, NY
- 2004** *Under the Sun*, Greener Pastures Contemporary Art, Toronto
- 2002** *Friends and Family*, Lombard Freid Fine Arts, New York, NY

Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography

- 2013** Gail Victoria Braddock Quagliata, „Joe Bradley: Lotus Beaters“, *The Brooklyn Rail*.
 — Howard Halle, „Joe Bradley: ‚Lotus Beaters‘“, *Time Out*.
 — „26 Questions for Protean Painter Joe Bradley“, *Blouin ArtInfo*.
- 2012** Ken Johnson, review, *The New York Times*.

- 2011** Brian Boucher, „Joe Bradley“, *ArtReview*.
 — Phong Bui, „In Conversation with Joe Bradley“, *The Brooklyn Rail*.
 — Yasha Wallin, „Cave Painter: Joe Bradley“, *Art in America.com*.
- 2010** Elizabeth Schambelan, „Joe Bradley and Chris Martin“, *Artforum*.
 — Roberta Smith, „Art in Review: Joe Bradley and Chris Martin“, *The New York Times*.
- 2009** Nick Stillman, „Joe Bradley, CANADA“, *Artforum*.
- 2008** Alex Gartenfeld, „Joe Bradley“, *Artforum*.
 — Chris Sharp, „Joe Bradley“, *Frieze Magazine*.
- 2007** „Joe Bradley, Ann Craven, Dana Frankfort, Keith Mayerson“, *The New Yorker*.
- 2006** Stephen Maine, „Down East“, *Art in America*.
- 2005** Roberta Smith, „Art in Review: New York's Finest“, *The New York Times*.
- 2003** Megan Heuer, „Eunice Kim and Joe Bradley, Joy to the Max“, *The Brooklyn Rail*.

Ausgewählte Veröffentlichungen / Selected Publications

- 2007** *Joe Bradley: TUFF STUFF*, New York, NY: PictureBox.

„The ghosts are welcome“.¹ Dieser Satz Joe Bradleys charakterisiert in vielfacher Hinsicht sein Werk: Kaum ein Bild des Künstlers, das nicht Assoziationen zu Künstlerkollegen der näheren oder ferneren Vergangenheit oder der Alltags- und Popkultur erlaubt. Die Assoziationsbreite rührt nicht zuletzt daher, dass Bradleys multiple Stile und Ausdrucksweisen zunächst kaum von einer Hand zu stammen scheinen. Anlässlich der *Whitney Biennale* 2008 rückte er erstmals mit monochrom bemalten, mehrteiligen Leinwänden in den Fokus der Öffentlichkeit. Einige Motive erinnern an überdimensionierte Figuren aus Lego oder frühen Videospiele und – nicht zuletzt – an die „Wandskulpturen“ von Ellsworth Kelly. Bald darauf ein drastischer Wechsel: Die industrielle, minimalistische Leinwand wird bei den *Schmagoo Paintings* durch unbehandeltes Leinen ersetzt, die willentlich durch Fußabdrücke und andere Arbeitsspuren auf dem Atelierboden „beschmutzt“ erscheint. Auf dem Bildgrund finden sich sparsam gesetzte Linien und Striche mit Wachsstift in pikto-graphischer Manier: ein Strichmännchen, die Zahl 23, ein Superman-Symbol oder ein Fisch in einem Mund. Die Bilder erscheinen wie aufgeblasene Zeichnungen, die aufgrund ihrer Größe und dem Mut zur „Leere“ eine ungewöhnliche Radikalität und Qualität entfalten. „I wanted the freedom that a painter has to let everything happen in the space of a rectangle“² beschreibt Bradley seine Abkehr von den monochromen Werken. Und genau diese Freiheit nutzt er für seine folgenden Serien, die er 2008 erstmalig bei Gavin Brown’s Enterprise, New York, unter dem Titel *Mouth and Foot Paintings* präsentierte. Die farbigen Ölbilder erinnern zum Teil an den abstrakten Expressionismus, an Künstler wie Clifford Still, Philip Guston, Basquiat oder an Georg Baselitz, bei dem ebenfalls grobe Farbflächen das Bild strukturieren. Auch an archaische Höhlenmalerei und volkstüm-

liche Symbolik fühlt sich mancher Betrachter erinnert. Bei Joe Bradley sind es oftmals Farbblöcke, die sich mit figurativen Elementen, etwa einem Auge oder einem Fisch, verbinden. Die allermeisten behalten den Bezug zum Figurativen, etwa über den Titel wie bei *Pipgen (# 2)*, einem Charakter der *Peanuts*. Die Leinwand wird grob und wild von beiden Seiten mit Farbe, Schmutz und Rissen bearbeitet, scheint durch und vereint sich „geisterhaft“ mit der Bildlichkeit der Oberfläche. Neuere Ölbilder spielen wieder mit der Idee modularer Leinwände und mit geometrischen Formen, nun jedoch innerhalb eines rechteckigen Formats, wobei Leinwände mit Stoffen übernäht oder Teile der Leinwand unbemalt belassen werden.

In vielerlei Hinsicht ist Joe Bradley ein traditioneller Künstler, der an die Macht von Malerei und die Kraft des Bildes glaubt. Gleichzeitig sind seine Bilder zeitgemäß, nicht zuletzt aufgrund der immensen, zuweilen irritierenden Maße, die bis zu Formaten von drei Metern reichen. Die Bilder wirken leicht, mitunter ironisch durch Bezüge zur Alltagswelt und die Vernachlässigung der tradierten Bildkomposition. Allen gemein ist eine fast schon dreiste Freiheit, ohne ideologische Vorbehalte alles „zu dürfen“, sich spielerisch der Hervorbringungen der Kunstgeschichte zu bedienen, ohne daraus eine erzwungene Strategie zu entwickeln. „The ghosts are welcome. I think painting has a long history and when you paint you invite all of these ghosts to the studio and you kind of have to recon with the whole gang“.³

¹ Joe Bradley im Gespräch mit Franck Gautherot, 2014, URL: <<https://vimeo.com/100398687>>.

² Yasha Wallin, *Cave Painter: Joe Bradley*, in: *Art in America*, 5. Januar 2011.

³ Joe Bradley (wie Anm. 1).

Joe Bradley
by Sarah Waldschmitt

“The ghosts are welcome.”¹ This quotation from Joe Bradley characterizes his oeuvre in various ways. There is scarcely a picture by the artist that does not summon up associations with an artistic colleague of the more or less distant past, or of everyday life or pop culture. The spectrum of associations is based not least of all on the fact that Bradley’s oeuvre evinces multiple styles and modes of expression that at first hardly seem to come from one and the same hand. On the occasion of the Whitney Biennial 2008, for instance, Bradley first attracted public awareness with monochrome, multipartite canvases. Some are reminiscent of oversized Lego figures or characters from early video games, and, not least of all, the wall sculptures of Ellsworth Kelly. Shortly thereafter came a drastic change of style: In the *Schmagoo Paintings*, the industrial, minimalistic canvas is replaced by untreated linen, which is deliberately made to appear dirty through footprints and other traces of working on the studio floor. Situated upon the pictorial ground are lines and strokes scantily applied with wax crayon in a pictographic manner: a stick figure, the number 23, a Superman symbol, a fish in a mouth. The pictures look like blown-up drawings that, because of their large size and emptiness, display an uncustomary radicality and individuality. “I wanted the freedom that a painter has to let everything happen in the space of a rectangle”² is how Bradley describes his turning away from the monochrome works. And it is precisely this freedom that he embraced in his following series, which he presented for the first time in 2011 at Gavin Brown’s enterprise in New York with the title *Mouth and Foot Painting*. The colored oil paintings featured in that exhibition recall, to some extent, the pillars of Abstract Expressionism—artists such as Clifford Still, Philip Guston, Jean-Michel Basquiat, and Georg Baselitz, each of whom arranged crudely applied paint into various

abstract compositions. Many viewers are also reminded of archaic cave painting and folkloric symbolism. There are also often blocks of color that establish connections with figurative elements, such as an eye or a fish. Most of them maintain a relationship to the figuration, sometimes by means of a title—for example, with *Pigpen (#2)*, a character from *Peanuts*. The canvas is handled roughly and wildly on both sides with paint, dirt, and ripped sections; it shimmers through and connects in a ghostly manner with the figurative elements on the front. Bradley’s recent oil paintings play once more with the idea of modular canvases and with geometrical forms—now, however, within a rectangular format, in which canvases are sewn over with fabric or remain unpainted in parts.

In many senses, Joe Bradley is a traditional artist who believes in the power of painting and the impact of the picture. At the same time, his pictures are contemporary, not least of all because of their immense, sometimes disturbing dimensions, which can extend up to three meters. The pictures seem light, sometimes ironic, on account of their references to everyday life. Common to all of them is an almost impudent freedom to do anything and everything without ideological reservations, to make playful use of the manifestations of art history without being compelled to align himself to any one painterly strategy. “The ghosts are welcome. I think painting has a long history and when you paint you invite all of these ghosts to the studio and you kind of have to reckon with the whole gang.”³

¹ Joe Bradley in conversation with Franck Gautherot, 2014: <https://vimeo.com//100398687>

² Yasha Wallin, “Cave Painter: Joe Bradley,” *Art in America* (January 5, 2011).

³ Joe Bradley (see note 1).



Joe Bradley
All Duck, 2010
200,7 × 175,3 cm / 79 × 69 inches



Joe Bradley
Bukkah Beah, 2012
294,6 × 340,7 cm / 116 × 134 1/8 inches



Joe Bradley
Veitch, 2015
203,2 × 198,1 cm / 80 × 78 inches



Joe Bradley
Ohne Titel / Untitled (Schmagoo), 2014
132,1 × 121,9 cm / 52 × 48 inches



Joe Bradley
Coachwhip, 2015
266,7 × 335,3 cm / 105 × 132 inches



Joe Bradley
Maag Areal, 2015
243,8 × 200,7 cm / 96 × 79 inches



Joe Bradley
Osawantomie, 2015
259,1 × 243,8 cm / 102 × 96 inches



Joe Bradley
Ohne Titel / Untitled, 2015
243,8 × 157,5 cm / 96 × 62 inches

Matt Connors

Biografie / Biography

*1973 in Chicago, IL, lebt und arbeitet /
lives and works in Brooklyn, NY und / and
Los Angeles, CA

Ausgewählte Einzelausstellungen / Selected Solo Exhibitions

2015 Herald St, London

2014 *Machines*, CANADA, New York, NY

—— *Matt Connors: Complaints III*,
Cherry and Martin, Los Angeles, CA

—— *Zonder*, Karma, Amagansett, New
York, NY

—— *Matt Connors / Nick Relph*, Herald
St – Golden Sq, London

2013 *Impressionism*, MoMA PS1, Long
Island City, NY

—— *Reverse Telescopes with Inflected
Baffles*, Karma, New York

—— *Synthesizer*, Herald St, London

—— *Matt Connors*, White Flag Library,
Saint Louis, MO

2012 *Impressionism*, MoMA PS1, New
York, NY

—— *Sandpaper Sleeve*, Cherry and
Martin, Los Angeles, CA

—— *Matt Connors / Marc Hundley*,
Herald St, London

—— *The Turn, Matt Connors and Ian
McDonald*, 2nd Floor Projects, San
Francisco, CA

2011 *Gas... Telephone... One Hundred
Thousand Rubles*, Kunsthalle Düssel-
dorf, Düsseldorf

—— *Matt Connors: Line Breaks*,
Veneklasen / Werner, Berlin

—— *You're Gonna Take a Walk in the
Rain and You're Gonna Get Wet*,
Lüttgenmeijer, Berlin

—— *Concentrations 54: Fergus Feehily
and Matt Connors*, Dallas Museum of
Art, Dallas, TX

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

2014 *The Forever Now: Contemporary
Painting in an Atemporal World*,
kuratiert von / curated by Laura Hopt-
man, MoMA, New York, NY (Kat. / cat.)

—— *Outside the Lines: Painting: A Love
Story*, Contemporary Arts Museum,
Houston, TX

2013 *Painter Painter*, Walker Art Center,
Minneapolis, MN

2012 *Collaborations & Interventions*,
Kunsthalle Andrax, Mallorca

2010 Portugal Arte 10, Lissabon / Lisbon

2008 *Unnameable Things*, Art Space,
New Haven, CT

**Ausgewählte Bibliografie /
Selected Bibliography**

- 2014** Matt Connors, „Machines“, *Rainoff*, New York.
- Karen Rosenberg, „Matt Connors: Machines“, *The New York Times*, Mai / May 15.
- 2013** Matt Connors, „Conversation between Bernard Piffaretti and Matt Connors“, in *Bernard Piffaretti: Report, Cherry and Martin*, Los Angeles, S. / pp. 35–44.
- 2012** Peter Eleey, Michel Leiris, Jack Spicer, & Gertrude Stein, „Matt Connors: A Bell Is a Cup“, *Rainoff*, New York.
- Cristina Travaglini, „On Exhibitions: Walker Art Center’s Exhibition *Painter Painter*“, *Kaleidoscope*, 17, Winter / winter 12/13, S. / pp. 128–134.
- Kaveri Nair, „Critics’ Picks: Matt Connors“, *Artforum*, Oktober / October 5.
- Christopher Bedford, „Dear Painter...“, *Frieze*, 145, März / March, S. / pp. 98–105.
- 2011** Jeffrey Grove, „Concentrations 54: Matt Connors and Fergus Feehily“, Dallas Museum of Art, Dallas, TX (Kat. / cat.).
- Elodie Evers, „Matt Connors: Gas... Telephone... One Hundred Thousand Rubles“, Verlag der Buchhandlung Walther König und / and Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf (Kat. / cat.).
- Matt Connors, „Correspondences“, Los Angeles: Ooga Booga (Künstlerbuch / artist book).
- Matthew Burbon, „Matt Connors and Fergus Feehily“, *Artforum*, Juni / June 2011.
- 2010** Anne Doran, „Matt Connors: You Don’t Know“, *Time Out New York*, November 1.
- Roberta Smith, „Matt Connors: You Don’t Know“, *The New York Times*, Dezember / December 9.
- 2008** Roberta Smith, „Is Painting Small the Next Big Thing?“, *The New York Times*, April 19.
- „Matt Connors“, *The New Yorker*, April 14.
- 2002** *The Turntable Is Working*, drawings by Matt Connors & Marc Hundley (Künstlerbuch / artist book).

Zu Beginn ein Verzeichnis von Geistern: die wunderbar analogen Rillen in einer Vinylschallplatte, die physische Schwingungen in Klangwellenformen übersetzen; Luftströmungen, erzeugt von den Vektoren, die ein sich durch den Saal bewegendes Tänzer in den Raum schneidet; und schließlich die Explosion hypergesättigter Pigmente, die Zelebranten des Holi-Fests in Indien mit ihren Händen im Himmel freisetzen. Alle diese Bilder erinnern an das Werk von Matt Connors.

Solche Geister widersprechen dem ersten Eindruck, der Matt Connors Werk trügerisch einfach wirken lässt. Einfach, weil sich seine Gebilde bei oberflächlicher Betrachtung bruchlos in die anerkannten Rahmenbedingungen der langen Entwicklungsgeschichte abstrakter Malerei einfügen scheinen. Trügerisch, weil ich letztlich nicht so sicher bin, ob diese Gebilde abstrakt bzw. ob sie überhaupt Gemälde sind. Das ist jedoch eine gute Nachricht. Je länger ich mir dieses Werk anschau, desto klarer wird mir, dass die Wörter „abstrakt“ und „Gemälde“ Connors Praxis nicht angemessen beschreiben. Eher ließe sich an eine Art umgekehrte Archäologie denken. Wenn Archäologie eine Technik ist, geschichtliche Ablagerungen vergangener phänomenaler Gegenwart freizulegen, dann vollziehen Matt Connors Gemälde den umgekehrten Prozess, indem sie auf die Zirkulation von Gegenständen und Bildern in der Welt um uns herum zurückgreifen – und zwar aus den Bereichen Design, Mobiliar, Musik, Struktur der poetischen Sprache und so weiter. Dies mündet in die Gestaltung eines Palimpsests von Formen, die sowohl archäologisch als auch auf ihre eigene Weise seltsam phänomenal sind. Seine Gemälde und Skulpturobjekte sind eigentlich Erscheinungen, die Farbe und Form als Methode ihrer Wahl aufbieten, sich als Gegenwart in der konkreten Welt zu verdichten.

Solche Überlegungen lassen sich durchweg veranschaulichen, wenn man Connors' Bilder betrachtet, etwa *Involun-*

tary Rainbow Chart. Dieses Werk umfasst eine atemberaubende Kombination grafischer Formen und mitunter scheinbar zufälliger malerischer Gesten, die einander in einer schwindelerregenden Verschmelzung von Oberfläche und Tiefe überlagern. Die Konvention der aufgespannten Leinwand liefert hier schlicht das Trägermaterial für das spektrale Wechselspiel der über die Oberfläche wandernden Acrylfarben. So wie Wissenschaftler bestimmte Mikroorganismen in der Petrischale durch Farbstoffe sichtbar machen, wird Connors Farbpalette zum Instrument, im Gewebe von Raum und Zeit hinterlassene Spuren (belebter und unbelebter) Körper freizulegen. Sie erinnern an die Werke des brasilianischen Künstlers Hélio Oiticica, der die Malpraxis radikalisierte, indem er in seinen *Bólides* (Pigmentkästen) oder *Parangolés* (von Sambatänzern zu tragende bemalte Umhänge) der Farbe buchstäblich einen Körper gab. Matt Connors befasst sich mit einer ähnlichen malerischen Phänomenologie.

In allen seinen Werken, den zwei- wie den dreidimensionalen, zelebriert Connors die kleinen Katastrophen oder „Oberflächenmangel“, von denen die Topografie aller Objekte und erst recht eines Gemäldes überzogen ist. Anstatt diese „Fehler“ zu berichtigen, schwelgt er in ihnen. Als abgelagerte Spuren der Naturgeschichte dieser Gegenstände werden die „Missgeschicke“ zu einer Art antiheroischem Begängnis der Ungewissheit und freudigen Umarmung des Aleatorischen. Wechselseitige Befruchtung, Kontaminierung und die Zufälligkeit des Alltagslebens stehen in seinem Werk, wie überhaupt in den besten Teilen zeitgenössischer Kulturproduktion, im Vordergrund. Reinheit und ideologischer Dogmatismus sind hier „out“, und eine gesunde Bejahung von Glücksgriffen ist „in“. Durch diese Haltung gewinnen Connors Werke, während sie ihre eigene geisterhafte Formenchoreografie zaubern, etwas erfrischend Menschliches.

Matt Connors
by Douglas Fogle

First, a list of ghosts: the wonderfully analogue grooves in a vinyl record that translate physical vibrations into sonic wave forms; currents of air generated by the vectors cut through space by a dancer moving across a room; and finally, the explosion of hyper-saturated pigments into the sky as they are released by the hands of celebrants during the Holi Festival in India. All of these images evoke the work of Matt Connors.

These ghosts belie the fact that, at first glance, the work of Matt Connors seems to be deceptively simple. Simple because, on a superficial level, his objects seem to fit firmly within the accepted parameters of the long historical succession of abstract painting. Deceptive because, in the end, I'm not so sure that these objects are either abstract or, in fact, paintings at all. This is good news, though. The more that I look at his work, the clearer it becomes to me that the words "abstract" and "painting" do not adequately describe Connors' practice. One might rather think of it as a kind of reverse archaeology. If archaeology is a technique that reveals the historical sedimentation of past phenomenological presence, then Matt Connors' paintings engage in that practice in reverse, by drawing on the circulation of objects and images in the world around us from the realms of design, furniture, music, the structure of poetic language, and so on. This results in the creation of a palimpsest of forms that are both archaeological and somehow strangely phenomenological in their own right. His paintings and sculptural objects are, in fact, apparitions that deploy color and form as their chosen method of solidifying their presence in the concrete world.

All of these observations can be demonstrated by looking at paintings by Connors, such as *Involuntary Rainbow Chart*. This work contains within its boundaries a breathtaking combination of

graphic forms and, at times, seemingly random painterly gestures that are layered one upon another in a dizzying confusion of surface and depth. The convention of the stretched canvas here simply acts as a support for the interplay of the spectrum of acrylic colors that migrate across its surface. Like scientists who put stain in a petri dish in order to illuminate particular microorganisms, Connors' color palette becomes a tool that he employs in order to reveal the traces of bodies (animate and inanimate) left in the fabric of space and time. They bring to mind the works of Brazilian artist Hélio Oiticica, who radicalized the practice of painting by literally giving color a body in his *Bóviles* (boxes of pigment) or his *Parangolés* (painted capes meant to be worn by samba dancers). Matt Connors engages in a similar painterly phenomenology.

In all of his works, whether they are two or three-dimensional, Connors celebrates the little catastrophes or "surface incidents" that populate the topography of any object, let alone a painting. Instead of correcting these "errors," he revels in them. As they become sedimented traces of the natural history of these objects, the "mistakes" become a kind of antiheroic celebration of uncertainty and a joyful embrace of the aleatory. Cross-pollination, contamination, and the randomness of everyday life occupy the foreground in his works, as they do in the best elements of contemporary cultural production. Here, purity and ideological dogmatism are "out" while a healthy embrace of serendipity is "in." This attitude brings a refreshingly human quality to Connors' works as they conjure their own ghostly choreography of forms.



Matt Connors
I have always thought about / staying here and going out, 2013
228,6 × 190,5 cm / 95 × 70 inches



Matt Connors
Collateral Rainbow (3 colors), 2013
50,8 × 40,6 cm / 20 × 16 inches



Matt Connors
Involuntary Rainbow Chart, 2013
61 × 46 cm / 24 × 18 ½ inches



Matt Connors
Magazine (3rd Rainbow), 2013
91,4 × 68,5 cm / 36 × 27 inches



Matt Connors
Red Large Reverse Telescope (Door), 2014
190,8 × 150,8 cm / 75 1/8 × 59 3/8 inches



Matt Connors
Flouro Pink Large Reverse Telescope (Door), 2014
190,8 × 150,8 cm / 75 1/8 × 59 3/8 inches



Matt Connors
Green Large Reverse Telescope (Door), 2014
190,8 × 150,8 cm / 75 1/8 × 59 3/8 inches



Matt Connors
William and Robert, 2014
Gesamtgröße: 233,7 × 401,3 × 22,9 cm /
Overall size: 92 × 158 ¼ × 9 inches

Elizabeth Cooper

Biografie / Biography

***1972** in Queens, New York, lebt und arbeitet / lives and works in Brooklyn, New York

1994 The Cooper Union, New York, NY

1996 Skowhegan School of Painting and Sculpture, Skowhegan, ME

1997 Columbia University, New York, NY

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

2013 Galerie Schmidt Maczollek, Köln / Cologne

2009 Galerie Gisele Linder, Basel

2008 Thrust Projects, New York, NY
—— Galerie Schmidt Maczollek, Köln / Cologne

2006 Thrust Projects, New York, NY

2005 Galerie Schmidt Maczollek, Köln / Cologne (Kat. / cat.)

2002 Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne

2000 Roger Smith Gallery, New York, NY

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

2014 *The Last Brucennial*, New York, NY

2013 *Six Memos for the Next*, Magazin 4, Bregenzer Kunstverein, Bregenz
—— *Malerei – Aktion – Konzept. Die Sammlung Jochen Kienzle*, Kunstmuseum Kloster, Magdeburg

2012 *Paintings from New York*, Häusler Contemporary, Zürich / Zurich

—— *Smile*, American Art, The Kienbaum Collection, Galerie Thomas Zander, Köln / Cologne (Kat. / cat.)

—— *The Incipient Image*, Lesley Heller, New York, NY

—— *Itsy Bitsy Spider*, Galerie Schmidt Maczollek, Köln / Cologne

—— *Schräge Sache*, Columbus Art Foundation, OH, und / and Kunsthalle Ravensburg

—— *Bodily Functions*, Kunstverein Kölnberg, Köln / Cologne

—— *Elizabeth Cooper und / and Jasmine Justice*, T-66 Kulturwerk, Freiburg

2010 *Acrochage*, Galerie Jean Fournier, Paris

—— *False Friends*, Brandenburgischer Kunstverein, Potsdam

—— *Nice to Meet You*, Sloan Fine Art, New York, NY

- *The Business of Aura*, Elga Wimmer Gallery, New York, NY
- 2008** *The Invitational*, The National Academy Museum, New York, NY
- *Freeze Frame*, Thrust Projects, New York, NY
- *The Collection of Rolf Ricke*, Villa Merkel, Esslingen (Kat. / cat.)
- 2007** *Unlikely*, Galerie Kienzle & Gmeiner, Berlin (Kat. / cat.)
- *Slick Surfaces*, Galerie Frank Impact & Cie., Wien / Vienna
- 2005** *Pink*, Patricia Faure Gallery, Los Angeles, CA
- *Especial!*, Galerie Schmidt Maczollek, Köln / Cologne
- 2004** *Sweet Temptations*, Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen (Kat. / cat.)
- *Pas de Turbulences*, Galerie Les Filles du Calvaire, Brüssel / Brussels
- *Surface Tension*, Savage Art Resources, Portland, OR
- 2003** *Greetings from New York*, Thaddaeus Ropac, Salzburg
- *Perpetuum Mobile*, Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne
- *Schokolade, Was Denn Sonst?*, Kunstraum Innsbruck
- 2002** *Einfach Kunst*, Neues Museum, Nürnberg / Nuremberg (Kat. / cat.)
- *In a Silent Way*, Galerie Gisele Linder, Basel
- *Artist to Artist: The Sharpe Foundation*, Ace Gallery, New York, NY (Kat. / cat.)
- 2001** *Künstlerräume/Sammlerräume*, Kunstmuseum St. Gallen (Kat. / cat.)
- *Delicious*, Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne
- *Some Are Painting*, John Gibson Gallery, New York, NY
- 2000** *Collector's Choice*, Exit Art, New York, NY
- *Abstraction in Painting Today*, Castle Gallery, New York, NY (Kat. / cat.)
- 1999** *Reconciliations*, DC Moore Gallery, New York, NY (Kat. / cat.)
- *Gesture and Contemporary Painting*, University of Michigan, Michigan, IL (Kat. / cat.)
- *The Stroke*, Exit Art, New York, NY
- 1998** *Wish You Luck*, P.S.1 Museum, Long Island City, NY
- *Abstraction in Process 2*, Artists Space, New York, NY

Der kleine Nemo im Santaland
von Stephen Maine

Der Schlüssel zu Elizabeth Coopers bildnerischer Sensibilität liegt darin, dass bei dieser Malerin die Begeisterung für Pop-Art und Popkultur auf eine „Liebe zur Farbe und zum sinnlichen Umgang mit Malmitteln“ trifft. Für Coopers Bilder kennzeichnend ist eine üppige Stofflichkeit und ein vital-körperlicher Malprozess, den sie (lose) mit Merkmalen der Figuration verknüpft. Ihre eigenwilligen Verbindungen von Lachen verlaufender, träufelnder, krustiger Farbe verfestigen sich im Kraftfeld vertrauter Kompositionsstrategien, die wiederum Genres wie Porträt, Landschaft und Stillleben einschließen. Dabei spielt Cooper mit unserem Wunsch zum Wiedererkennen, auch dann, wenn nur die leiseste Andeutung von Abbildlichkeit gegeben ist.

Zu den frühen Einflüssen auf die Künstlerin und ihre Lust an aufgedrehter Farbe und entfesselter Bewegung gehören Comics und Cartoons, insbesondere von Winsor McCay (dessen bahnbrechender *Kleiner Nemo im Schlummerland* noch heute erstaunt), aber auch „irrwitzige psychedelische Kindersendungen der frühen 1970er-Jahre“ und, als Highschool-Studentin im Jahr 1989, ein Job als Weihnachtswichtel in Macy's Santaland, „was irgendwie so war, wie in einem Gemälde zu leben“. Die riesigen Panoramagemälde der Hudson River School, denen die Künstlerin im Metropolitan Museum of Art begegnete, raubten ihr den Atem. Cooper bekennt, dass eine gewisse New Yorker Punk-Haltung gegenüber konventionellen Fertigkeiten – will sagen, sich um diese nicht weiter zu scheren – ihrer Entwicklung eines unorthodoxen Ansatzes, die Farbe auf der Bildfläche zu bewegen, durchaus förderlich war.

Punk macht sich auch in ihrer Palette bemerkbar, die zu satten, manchmal grellen Tönen neigt, Töne, die schöntun, aber im Grunde nicht viel darauf geben, ob man sie mag oder nicht. So sieht das postindustrielle Kolorit der zeitgenössischen Metropole aus: helle Primär- und Sekundärfarben, die einen frechen Drall (Türkis, Goldrute) erhalten wurden und um einen Platz zwischen mittelwertigen Grau- und bräunlichen Schwarz-

tönen rangeln. Und Weiß! Der Umgang mit Weiß ist für einen Maler sogar noch schwieriger als der mit Schwarz, und Cooper verteilt es mit Elan wie jede andere Farbe in ihrem Repertoire.

Coopers Leinwände, die sie (wie Pollock) liegend bearbeitet, bringen Leo Steinbergs „Flachbett-Bildebene“ (*flatbed picture plane*), auf der sich allerlei Bruchzeug anbringen lässt, in Einklang mit der aus der Renaissance stammenden Auffassung vom Gemälde als Fenster auf eine naturalistische Bildwelt – eine, wo Oben Oben und Unten Unten ist und festkörperliche Formen einen illusionistischen Raum belegen, in den der Betrachter imaginär eintritt. Die Stofflichkeit in Coopers Gemälden suggeriert traditionelle Sujets und bildet gleichzeitig Objekte – Pfützen zum Beispiel. Ein Bild wie *Ohne Titel* von 2008 könnte ein schwammig schwappendes Amphibienungetüm darstellen oder einen von einer Persönlichkeitskrise geplagten lüsternen Kaktus, so etwas wie einen grässlichen Industrieunfall oder eine absonderliche Wüste. Was auch immer es sei, es unterliegt der Schwerkraft, irgendwo auf mittlerer Entfernung fest verankert an der Unterkante des Bildes.

Ich habe ein kleinformatiges Gemälde dieser Künstlerin einen ganzen Raum füllen gesehen und großformatige Gemälde von so intimer Dimension, dass man glaubt, sich darin verkriechen zu können. Indem Cooper die einander widersprechenden Gebote von Oberfläche und Raum in Einklang bringt, spottet sie über die Regeln und strotzt mit ihren bescheidenen Bezugnahmen. In *De Bruyère à Proust. Lecture, mon doux plaisir* (1957) beschreibt André Maurois den Prosa-Stil als „das Siegel eines Temperaments, aufgeprägt dem verfügbaren Material“. Coopers strahlendes, spielerisches und gleichzeitig strenges Temperament ist jedem ihrer Gemälde unauslöschlich eingeprägt.

Alle Zitate der Künstlerin entstammen einer unveröffentlichten E-Mail-Korrespondenz mit dem Autor vom 29. November 2014.

Little Nemo in Santaland

by Stephen Maine

The key to Elizabeth Cooper's pictorial sensibility is the collision of this painter's enthusiasm for Pop Art and pop culture and her "love of the sensual and optical nature of paint handling and color." Cooper's paintings are distinctive for their abundant materiality and aggressively physical process, which she (loosely) tethers to recognizable modes of figuration. Her antic snarls of puddling, oozing, encrusted paint congeal around familiar compositional strategies, which in turn imply genre: portrait, landscape, still life. She plays on our iconophilia, which leaves us wanting to make out an image where there is the merest suggestion of one.

Early influences on the artist's taste for amped-up color and unfettered movement include comics and cartoons, particularly Winsor McCay (whose groundbreaking *Little Nemo in Slumberland* [1905–26] still astonishes); "demented psychedelic children's programming of the early 1970s"; and, as a high school student in 1989, a stint as an elf in Macy's Santaland, "which was like living inside a painting in some way." The enormous, panoramic Hudson River School paintings the artist encountered at the Metropolitan Museum of Art staggered her. Cooper avows that a certain New York punk attitude toward conventional skills—that is, not being much concerned with them—was instrumental in her development of a blunt, unfussy approach to moving paint around.

Punk also manifests in her palette, which tends toward saturated, at times acidic hues that play at being ingratiating but deep down don't really care if you like them or not. This is the postindustrial color of the contemporary metropolis: high-keyed primaries and secondaries, tweaked in cheeky directions (turquoise, goldenrod) and jockeying for position among in-between grays and brownish blacks. And white! White is even harder for a painter to deal with than black, and Cooper deploys it with gusto, like every other color in her arsenal.

Worked horizontally (like Pollock's), Cooper's canvases reconcile the "flatbed picture plane" of Leo Steinberg, onto which all manner of debris might be affixed, with the Renaissance-derived conception of the painting as a window onto a naturalistic pictorial world—one where up is up, down is down, and solid forms occupy illusionistic space, which the viewer imaginatively enters. The physical matter in Cooper's paintings simultaneously suggests traditional subjects and constitutes objects—puddles, for instance. A painting such as *Untitled* of 2008 might depict a squishy, splashy amphibious monster, a lubricious cactus plant in the throes of a personality crisis, some sort of hideous industrial accident, or an extravagant dessert. Whatever it is, it is subject to gravity, firmly anchored at the bottom of the picture somewhere in the middle distance.

I have seen a small painting by this artist fill a room, and large paintings so intimate in scale that you feel like you could crawl inside and hide. In reconciling the contradictory imperatives of surface and space, Cooper flouts the rules and flaunts her lowbrow affiliations. In *The Art of Writing* (1960), André Maurois describes prose style as "the hallmark of a temperament stamped upon the material at hand." Cooper's radiant temperament, simultaneously ludic and rigorous, is indelibly stamped on every painting she makes.

All quotations from the artist are taken from unpublished email correspondence with the author, November 29, 2014.



Elizabeth Cooper
Ohne Titel / Untitled, 2015
81 × 91,5 cm / 31 7/8 × 36 inches



Elizabeth Cooper
Ohne Titel / Untitled, 2010
132 × 143 cm / 52 × 56 ¼ inches



Elizabeth Cooper
Ohne Titel / Untitled, 2015
91,5 × 91,5 cm / 36 × 36 inches



Elizabeth Cooper
Ohne Titel / Untitled, 2011
76,5 × 60 cm / 30 1/8 × 23 5/8 inches



Elizabeth Cooper
Ohne Titel / Untitled, 2004–2005
100 × 198 cm / 39 3/8 × 78 inches



Elizabeth Cooper
Ohne Titel / Untitled, 2008
243 × 183 cm / 95 5/8 × 72 inches



Elizabeth Cooper
Ohne Titel / Untitled, 2008
152 x 182 cm / 59 ⁷/₈ x 71 ⁵/₈ inches



Elizabeth Cooper
Ohne Titel / Untitled, 2008
183 × 152 cm / 72 × 59 7/8 inches

Jeff Elrod

Biografie / Biography

***1966** in Dallas, TX, lebt und arbeitet / lives and works in Marfa, TX, und / and Brooklyn, New York

1991 BFA, University of North Texas, Denton, TX

1992 Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam

Ausgewählte Einzelausstellungen / Selected Solo Exhibitions

2015 *Jeff Elrod*, Simon Lee Gallery, Hong Kong

2014 *ESP*, Galerie Max Hetzler, Paris
— *Jeff Elrod: Rabbit Ears*, Luhring Augustine, New York, NY

2013 *Jeff Elrod*, Simon Lee Gallery, London

— *Nobody Sees Like Us*, MoMA PS1, Long Island City, NY

2012 *Echo Paintings*, The Journal Gallery, New York, NY

2010 *The Flower Thief*, Dunn and Brown Contemporary, Dallas, TX

2009 *Focus: Jeff Elrod*, Modern Art Museum of Fort Worth, Fort Worth, TX

2008 *New Paintings*, Leo Koenig Inc., New York, NY

2006 *Fingers Never Stop*, Texas Gallery, Houston, TX

2002 *Analog Paintings*, Leo Koenig Inc., New York, NY (Kat. / cat.)

2001 *Jeff Elrod*, Angstrom Gallery, Dallas, TX

2000 *New Paintings*, Pat Hearn Gallery, New York, NY

1998 *The Squarepusher*, Chinati Foundation, Marfa, TX

1997 *Analog Paintings*, Texas Gallery, Houston, TX

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

2015 *Open Source*, Galerie Max Hetzler, Berlin und / and Paris

— *Unfixed: New Painting*, ASU Art Museum, Tempe, AZ

— *Fifteen Year Anniversary Exhibition*, The Margulies Collection at the Warehouse, Miami, FL

2014 *Halftone: Through the Grid*, Galerie Max Hetzler, Paris und / and Berlin (Kat. / cat.)

— *Beware Wet Paint*, ICA, London und / and Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin

2013 *The Show Is Over*, Gagosian Gallery, London (Kat. / cat.)

- 2012** *Eagles*, Galería Marlborough, Madrid (Kat. / cat.)
- 2011** *Powders, a Phial, and a Paper Book*, Marlborough Gallery, New York, NY
- 2009** *Secret Life of Objects*, Midway Contemporary Art, Minneapolis, MN
- 2007** *Beneath the Underdog*, Gagosian Gallery, New York, NY
- 2005** *All in the Family*, Texas Gallery, Houston, TX
- 2004** *Indigestible Correctness II*, Kenny Schachter / ROVE, New York, NY
- 2003** *Abstract Per Se*, Red Dot, New York, NY
- *Jeff Elrod, Torben Giehler, Erik Parker*, Texas Gallery, Houston, TX
- 2001** *Bitstreams*, Whitney Museum of American Art, New York, NY (Kat. / cat.)
- 2000** *Abstract: Jeff Elrod and Pamela Fraser*, Schipper & Krome, Berlin
- 1999** *Jeff Elrod and Lisa Ruyter*, Pat Hearn Gallery, New York, NY
- 1998** *Abstract Painting, Once Removed*, Kemper Museum of Contemporary Art, Kansas City, MO; Contemporary Arts Museum, Houston, TX (Kat. / cat.)

Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography

- 2014** Christopher Bollen, „The New Abstract: Jeff Elrod“, *Interview*, Dezember – Januar / December – January, S. / p. 165
- Aliyah Shamsher, „Jeff Elrod – The Screen Gazes“, *Frische*, Herbst – Winter / fall – winter, S. / pp. 54–59
- Bill Powers, „Form Comes First: An Interview with Jeff Elrod“, *Muse*, Herbst / fall, S. / pp. 120–125.

- 2013** Roberta Smith, „Jeff Elrod: Nobody Sees Like Us“, *The New York Times*, März / March.
- 2012** „Portfolio: Jeff Elrod“, *Art in America*, März / March, S. / pp. 108–115.
- 2009** Amanda Church, „Jeff Elrod“, *Flash Art*, Januar – Februar / January – February, S. / p. 107.
- 2007** Barbara MacAdam, „The New Abstraction“, *ARTnews*, April, S. / pp. 110–115.
- 2006** „Jeff Elrod“, *The New Yorker*, April.
- Roberta Smith, „Jeff Elrod“, *The New York Times*, April.
- 2001** Michael Odom, „Jeff Elrod: Angstrom Gallery“, *Artforum*, September, S. / pp. 198–199.
- 2000** Holland Cotter, „Jeff Elrod“, *The New York Times*, Februar / February.
- „Jeff Elrod“, *The New Yorker*, Februar / February.
- Kim Levin, „Jeff Elrod“, *Village Voice*, Februar / February.
- 1999** Meghan Dailey, „Jeff Elrod/Lisa Ruyter: Pat Hearn Gallery“, *Artforum*, Sommer / summer.
- „Jeff Elrod and Lisa Ruyter“, *The New Yorker*, März / March.

Im Jahr 1978 hielt Professor Marshall McLuhan einen Gastvortrag am Teachers College der Columbia University in New York.¹ Darin kritisierte der Begründer der Medientheorie die unpragmatische Rückwärtsgewandtheit all derjenigen, die traditionelle Medien positiv bewerten, während sie ein negatives Bild der neuen Medien zeichnen. Diese nostalgiegetränkte Haltung habe keinerlei Mehrwert in Anbetracht der Tatsache, dass das Fernsehen und der Computer längst Einzug in unseren Alltag gehalten haben. Gleichzeitig betonte McLuhan, dass die Etablierung eines neuen Mediums nicht zwangsläufig mit der Eliminierung seiner Vorgänger einhergehen müsse. Vielmehr könne das Neue durch die Hinterfragung des Alten eine simultane, selbstvergewissernde Reflexion der Medien hervorbringen. Die auf diese Weise entstehende Dialektik führte in letzter Konsequenz zu der gegenseitigen Unterstützung neuer und alter Medien.²

Jeff Elrods Bilder überführen diesen Gedanken in die Sprache der Malerei. Der 1966 in Dallas, Texas geborene Maler gehört einer Generation an, die mit den flirrenden Mattscheiben von Fernsehapparaten und Computern aufgewachsen ist. Elrod fühlt sich vor dem Bildschirm wohl.³ Die Aussage verwundert nicht, denn die Selbstverständlichkeit, mit der er seine Gemälde in einer Koalition aus digitaler Technik und analoger Malerei herstellt, verstärkt das Gefühl des Heimischseins in beiden Welten. Mithilfe von Bildbearbeitungssoftware wie etwa Adobe Illustrator, Freehand und vereinzelt auch Photoshop entwirft Elrod gegenstandslose Kompositionen, die offensichtlich Charakteristika der Programme aufweisen. Dazu gehören die Betonung der zweidimensionalen Fläche, die Härte und gleichzeitige gestische Unsicherheit der scharfkantigen Linien. Im zweiten Arbeitsschritt überträgt Elrod den Entwurf unter Einsatz von Farbe, Klebeband, Pinsel und Sprühdose auf eine Lein-

wand. Die konventionellen künstlerischen Mittel erfahren somit eine ironische Umdeutung, da sie das Werkzeug des Grafikprogramms nachzuahmen scheinen. Die weißen, Linien andeutenden Leerflächen werden digital durch den Vorgang des Ausradierens erzeugt und auch im analogen Bild resultiert die Linie aus dem Wegnehmen von Farbschichten. Die Linie gibt den Blick auf das reine Weiß des Hintergrunds frei. Im Gemälde erinnert die Nichtfarbe der grundierten Leinwand an den traditionellen Bildträger als Startpunkt einer malarischen Fragestellung, während das Weiß des Computerbildschirms die sprichwörtliche Leere eines unbeschriebenen Papierblattes imitiert.

Die gezielte Verwischung der Grenze zwischen dem Digitalen und dem Analogen und die Aufhebung der Hierarchie zwischen Malerei und digitaler Kunst ermöglichen uns, beide Welten in Relation zueinander zu betrachten. In diesem Moment wird die Kraft und ungebrochene Aktualität der Malerei evident: Zwei komplexe Sachverhalte, die sich ihrem Wesen nach antagonistisch gegenüberstehen, können hier zeitgleich existieren. Im Gemälde befinden sie sich in einem zeitlosen und doch materiell im Hier und Jetzt des Betrachters verankerten und damit fassbaren Dialog.

¹ Die einschlagenden Publikationen McLuhans waren zu diesem Zeitpunkt bereits erschienen, von ihm geprägte Stichworte wie „Global Village“ (Die Gutenberg Galaxis, 1962) und die Aussage „The Medium is the Message“ (Understanding Media, 1964) waren längst etabliert.

² Marshall McLuhan, Das Medium ist die Botschaft, Dresden 2001, S. 30 f.

³ URL: <<http://www.interviewmagazine.com/art/the-new-abstract-jeff-elrod>>.

Jeff Elrod
by Anna Czerlitzki

In 1978, Professor Marshall McLuhan delivered a guest lecture at the Teachers' College of Columbia University in New York.¹ The founder of media theory criticized the nonpragmatic retrospective orientation of all those who evaluate traditional media positively, even while they view the new media in a negative light. He argued that this nostalgic attitude had no added value in view of the fact that television and the computer had long ago found a place in our daily life. At the same time, McLuhan emphasized that the establishment of a new medium did not necessarily mean the elimination of its predecessor. Instead, the new—by putting to question the old—could induce a simultaneous, self-evaluating reflection on the part of the media. The ensuing dialectic would ultimately lead to a mutual support between new and old media.²

Jeff Elrod's pictures transfer these thoughts to the language of painting. The artist, born in 1966 in Dallas, Texas, belongs to a generation that grew up with the shimmering screens of television sets and computers. Elrod feels comfortable in front of a screen.³ This is not surprising, because the self-evident manner in which he produces his paintings through a combination of digital technology and analogue painting enhances the feeling of being at home in both worlds. Using vector-based graphic programs such as Illustrator and Freehand, and sometimes Adobe Photoshop, Elrod designs abstract compositions that clearly manifest characteristics of the programs. These include an emphasis on the two-dimensional surface, as well as the hardness and simultaneous gestural uncertainty of the sharp-edged lines. In a second work phase, Elrod transfers the design to a canvas by using paint, adhesive tape, brush, and aerosol can. The conventional artistic means are thereby exposed to an ironic reinterpretation inasmuch as they seem to ape the tools of the "paint" software

program. The white, negative spaces that articulate lines are created digitally through the process of erasure and, in the analogue picture as well, the lines result from the removal of layers of paint. The line frees up the view onto the pure white of the background. In the picture, the noncolor of the primed canvas is reminiscent of the traditional image carrier as the starting point for a painterly investigation, while the white of the computer screen imitates the proverbial nothingness of a blank page. The intentional blurring of the border between the digital and the analogue and the cancellation of the hierarchy between painting and digital art allow us to view both worlds in relation to each other. In this moment, the power and ongoing relevance of painting become evident: Two complex sets of circumstances that are essentially antagonistic can exist here simultaneously. In the painting, they discover themselves to be in a dialogue that is timeless yet is anchored materially and hence comprehensibly in the here and now of the viewer.

¹ McLuhan's definitive publications had already appeared by this time; the catchwords coined by him such as "global village" (*The Gutenberg Galaxy*, 1962) and the statement "The Medium is the Message" (*Understanding Media*, 1964) had long been established.

² Marshall McLuhan, *Das Medium ist die Botschaft* (Dresden, 2001), p. 30ff.

³ <http://www.interviewmagazine.com/art/the-new-abstract-jeff-elrod>



Jeff Elrod
Hide-Grid, 2005
203,2 × 154,9 cm / 80 × 61 inches



Jeff Elrod
Dream Machine (for Brion Gysin), 2009
213,4 × 363,2 cm / 84 × 143 inches



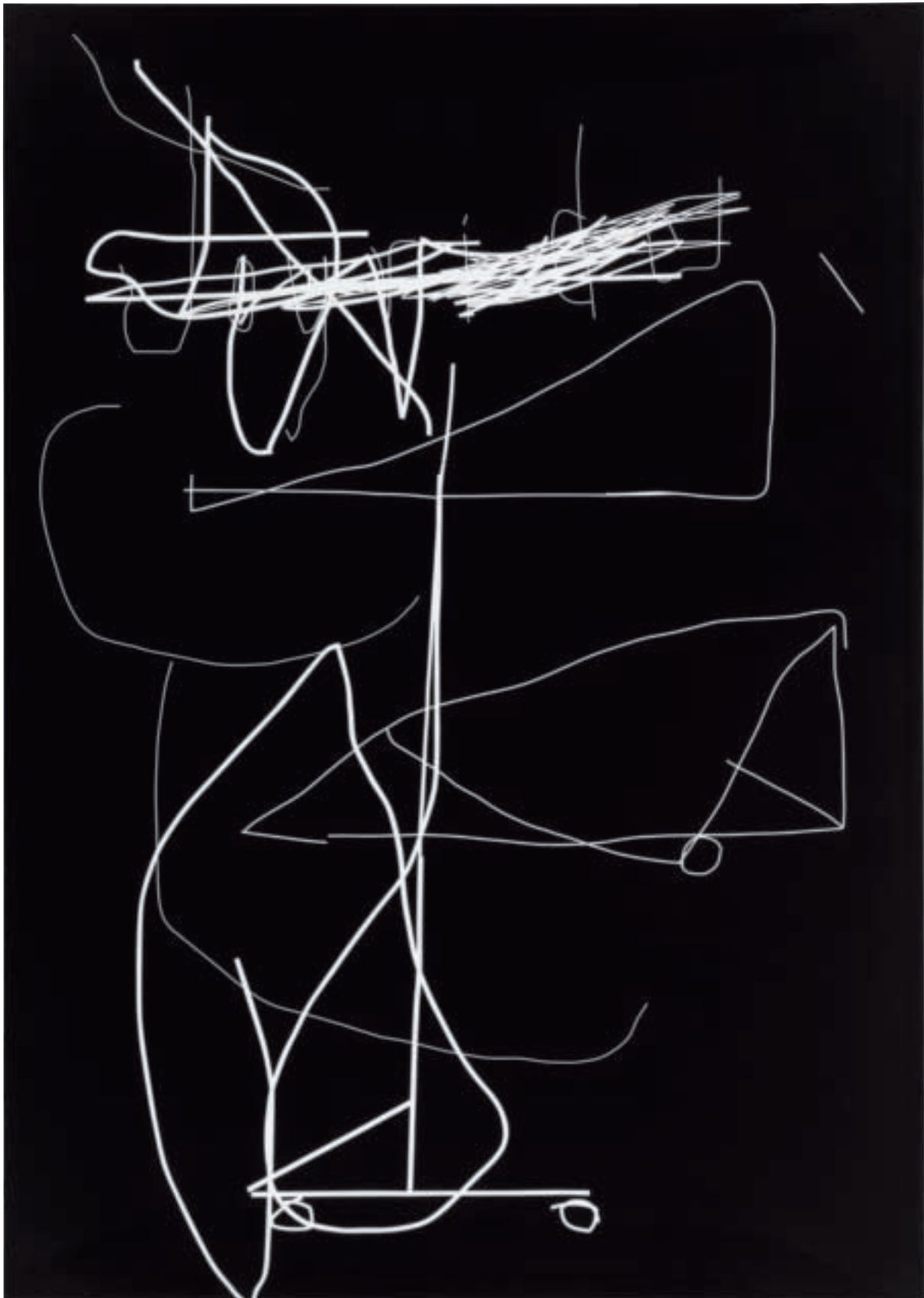
Jeff Elrod
Ohne Titel (Orange) / Untitled (Orange), 2009
243,8 × 182,9 cm / 96 × 72 inches



Jeff Elrod
West Gray, 2013
224,2 x 224,2 cm / 88 1/4 x 88 1/4 inches



Jeff Elrod
Worn Copy, 2013
228,6 × 163,8 cm / 90 × 64 ½ inches



Jeff Elrod
Pass the Dutchie, 2013
213,4 × 152,7 cm / 84 × 60 1/8 inches



Jeff Elrod
Ohne Titel / Untitled (green screen), 2014
203,2 × 215,9 cm / 80 × 85 inches



Jeff Elrod
Blotter Painting, 2014
228,6 × 175,3 cm / 90 × 69 inches

Amy Feldman

Biografie / Biography

- ***1981** in New Windsor, NY, lebt und arbeitet / lives and works in Brooklyn, New York
- 2003** Rhode Island School of Design, Rhode Island, NY
- 2008** Rutgers University, New Brunswick, NJ
- 2009** Skowhegan School of Painting and Sculpture, Skowhegan, ME

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

- 2014** *High Sign*, Blackston, New York, NY,
—— *Gray Area, Sorry We're Closed*,
Brüssel / Brussels
- 2013** *Stark Types*, ANNAELLEGALLERY,
Stockholm
- EXPO Chicago, Chicago, IL, Blackston, New York, NY
- *Raw Graces*, Gregory Lind Gallery,
San Francisco, CA
- 2012** *Dark Selects*, Blackston, New York, NY

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

- 2015** *2159 Miles*, Museo Británico Americano, Mexico City
- *I Know You Got Soul*, Arndt, Singapore
- 2014** *Amy Feldman & Michael Rey*, Freddy, Baltimore, MD
- *Brooklyn Performance Combine*, The Brooklyn Museum, Brooklyn, NY
- *Pincushion*, New Britain Museum of American Art, New Britain, CT
- *Perfume*, Jan Kaps, Köln / Cologne
- *The New York Moment*, Musée d'art moderne et contemporain, Saint-Étienne
- *Higher Learning*, Lehman College, New York, NY, und / and Hamilton College, Clinton, NY
- *Brian Belott, Paul DeMuro, Amy Feldman*, Galerie Zürcher, Paris
- 2013** *Draw Gym, Know More Games and 247365*, Brooklyn, NY
- *Hello Darling*, Southfirst Gallery, Brooklyn, NY
- *DNA*, Loretta Howard Gallery, New York, NY
- *DECENTER*, The Abrons Art Center/ Henry Street Settlement, New York, NY
- Invitational Exhibition, The Academy of Arts and Letters, New York, NY

2012 *Boundary Hunters*, The Fosdick-Nelson Gallery, Alfred University, Alfred, NY

—— NJ State Council on the Arts Fellowship, The Noyes Museum, Stockton, NJ

Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography

2015 Barry Schwabsky, „The Zeitgeist of No Zeitgeist“, *The Nation*, Februar / February.

—— Ross Bleckner, „Best Emerging Artists“, *Manhattan Magazine*, Januar / January.

2014 Michael Wilson, „Amy Feldman: Blackston“, *Artforum*, Dezember / December.

—— Raphael Rubinstein, „AF’s Condensed Poetics“, cat. essay for exh. *High Sign*, NY: Blackston.

—— Amanda Church, „AF: Blackston“, *ARTnews*, Dezember / December.

—— David Rhodes, „AF High Sign“, *The Brooklyn Rail*, Oktober / October.

—— Howard Hurst, „Fortuitous Painting, Between Plan and Action“, *Hyperallergic*, Oktober / October.

—— Mary Jones, „AF by Mary Jones“, *BOMB Magazine*, Juni / June.

2013 Barry Schwabsky, „Great Gray“, cat. essay for exh. *Stark Type*, Stockholm: ANNAELLE.

—— Susanna Sløør, „AF Stark Types: ANNAELLEGALLERY“, *OMKONST*, Oktober / October.

—— Nirmala Nataraj, „AF Melds Poise, Rough Edges“, *San Francisco Chronicle*, März / March.

—— Amanda Parmer, „Blackston: AF“, *Art in America*, Oktober / October.

2012 Roberta Smith, „Art in Review, AF: Dark Selects“, *The New York Times*, Juli / July.

—— Stephen Westfall, „Tough Love“ cat. essay for exh. *Dark Selects*, NY: Blackston.

Preise / Awards

2014 Casa Wabi, Oaxaca, MX

2013 Joan Mitchell Foundation Grant Andree Stone Award

2012 Marie Walsh Sharpe, Brooklyn, NY

2011 Abrons Art Center, New York, NY

—— The Robert Motherwell Fellowship, The MacDowell Colony, Peterborough, NH

—— Yaddo, Saratoga Springs, NY

2009 Skowhegan School of Painting & Sculpture, Skowhegan, ME

Amy Feldman ist eine treibende Kraft innerhalb einer neuen Generation traditionell ausgebildeter Maler (zahllose Stunden mit Meisterwerken in Museumssälen, noch mehr Stunden Brüten über Ausstellungskatalogen), deren tägliches Leben und künstlerisches Tun jedoch durch unsere digitale Welt bestimmt ist. Feldman und ihre Zeitgenossen, fingerfertig in Emoji und iMessaging, lassen Arbeiten daher nicht nur entspannt im Internet zirkulieren, sondern sind sich auch überaus bewusst, wie ihre Gebilde *real und digital* aussehen werden. Somit wird ihr Werk dem Bedarf nicht allein in der Herstellung, sondern auch in der Bedeutung gerecht. Diese Künstler zeigen unsere Gesellschaft an einer zentralen Gelenkstelle: Wie halten wir es mit dem Widerspruch zwischen dem gewichtigen Vermächtnis der Malerei und der zunehmend instabilen Aussagekraft von Bildern? Feldmans Gemälde und ihr Augenmerk auf wesentliche Einfachheit im Schaffensvorgang werden gerade durch dieses Spannungsverhältnis relevanter – und kraftvoller – denn je.

Feldmans Malereien tragen energisch zur Verdeutlichung dieses Kulturwandels bei. Ihre formale Kraft, die Betrachter sofort zu beeindrucken, überträgt sich fließend in die Digitalosphäre. Die Gemälde sind eine Wucht, in Wirklichkeit und fraglos auch als JPGs. In ihrer grafischen Stärke – augenblicklich entzifferbar als monumentale ikonische Formen mit Bezügen zu Zeichen, Symbolen und digitalen Ideogrammen unserer Zeit – bleiben sie bewusst elastisch und für grenzenlose Auslegungen offen. Sie geben nicht nur zu erkennen, wie wir in der gegenwärtigen Technikosphäre Bilder deuten, sondern kritisieren es auch. Kurz, sie bringen das oberste Gebot in diesem neuen digitalen Bereich, die unmittelbare Bildwirkung, zur Sprache. Doch bei aller basalen Bravour, mit der Feldman die Aufmerksamkeit der Betrachter an sich zu reißen weiß, erfordern die Hintergründigkeiten ihres Werks ein genaueres Hinsehen, das den Betrachter mit Feinheiten belohnt.

Tatsächlich bietet das scheinbar spielerische, aber sorgfältig komponierte Figur-Grund-Verhältnis der Gemälde Gelegenheit zu einer leibhaftigeren Erfahrung. Steht man vor Feldmans großformatigen Bildern, ist eine Schwingung zwischen Oberfläche, Ikonografie und Geometrie wahrzunehmen, die im ersten Augenblick durch das Grafische überschattet wurde. Mehr noch, die motivischen Wiederholungen – viele ihre Gemälde variieren einander spielerisch und präzise – imitieren und kommentieren eine Ära der Informationsüberflutung und die Ironien der Bildvervielfältigung. Die schlagende Wirkung der Formen – Kringel, die in weitere Kringel münden, kühne Bauchungen, dreieckige, durch Pinselstriche abgemilderte Keile – stillt unser Bedürfnis nach Erschütterung durch etwas Ursprüngliches, Unmittelbares. Diese Kraft ist aber so angelegt, dass die negativen Räume hinter und zwischen den Formen immer interessanter werden. Die Gebilde belauern uns, verstören uns und geben unserer zeittypischen Angst eine Stimme. Und wenn sie die Erfahrung des Bilderbeschusses mit der Direktheit prägnanter Formen verknüpft, setzt Feldman die miteinander wetteifernden Antriebskräfte unserer Kultur in eins.

In einem gewissen Sinn erfordert der Vorgang, Feldmans Arbeit zu betrachten – ganz wie ihre eigene, druckvoll performative Weise, sie zu gestalten –, eine Begegnung, die gleichermaßen aus Geist und Körper erwächst. Feldman fertigt alle ihre Gemälde in einem Schwung (Tropfen und sichtbare Pinselstriche bleiben als Spuren ihrer Arbeit bestehen). Die Anstrengung, die ein solches künstlerisches Vorgehen – eine Alles-oder-nichts-Methode – birgt, hat sich, auch wenn Feldmans Pinselführung leicht und locker wirkt, die zahllosen Reize unseres Alltagslebens anverwandelt. Für mich beweist ihr Werk, wie uns Gemälde noch heute, im überdrehten Gewühl der pulsierenden Metropole New York City, für eine Weile zur Stille bringen können.

Popular Mantra: Amy Feldman

by Daniel S. Palmer

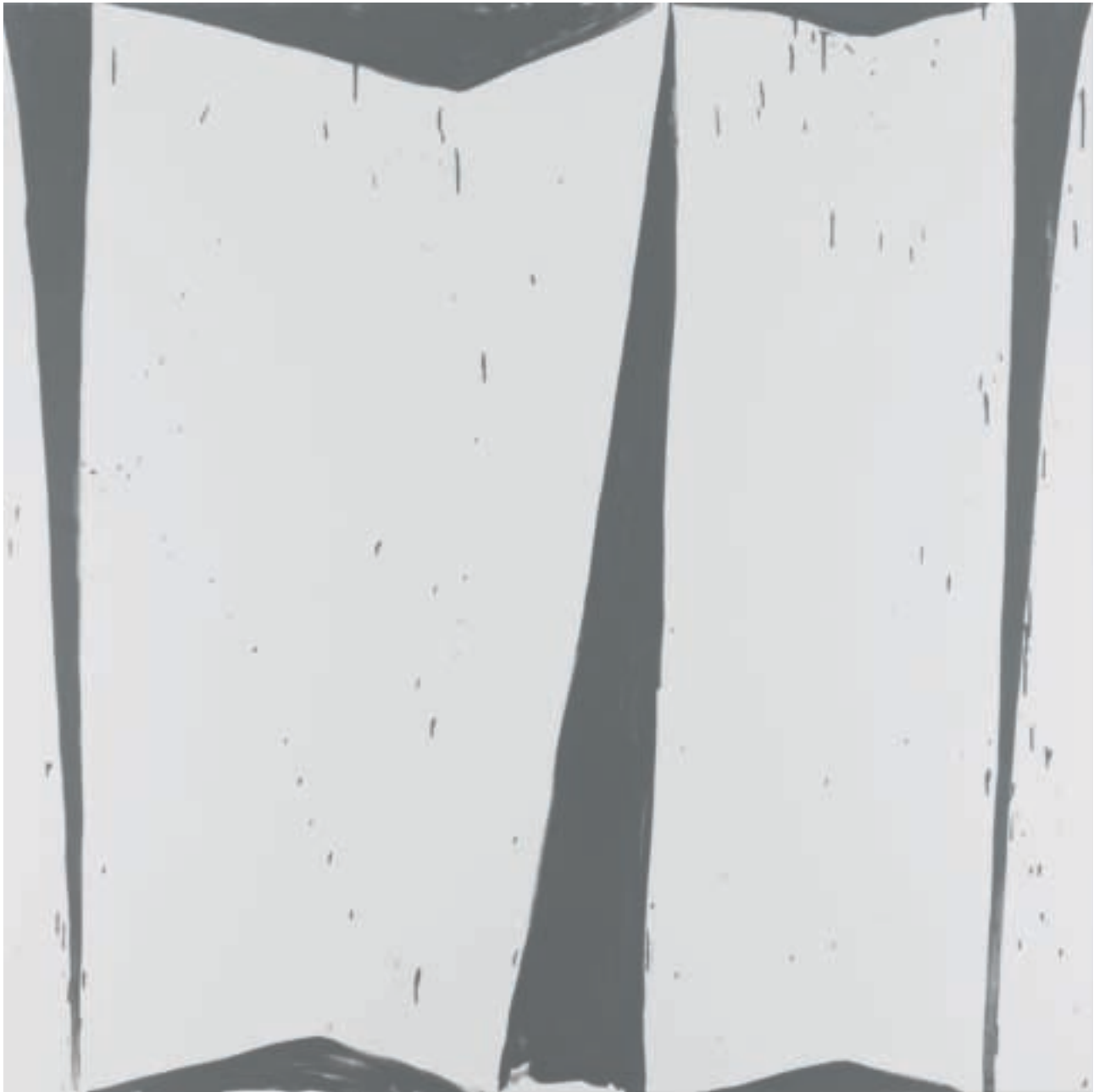
Amy Feldman is a force within a new generation of painters whose background is traditional (countless hours with masterpieces in galleries, still more hours poring over exhibition catalogues) and yet whose daily lives and art are presided over by our digital world. Thus, Feldman and her contemporaries, fluent in emoji and iMessaging, are not only comfortable circulating work online, but are acutely aware of how the objects they create will look in person—and digitally. As such, their work both responds to this need not only in its creation, but also in its meaning. These artists show our society at a pivotal juncture: How we deal with the weighty legacy of painting in contrast to the increasingly unstable significance of images. It is a conflict that makes Feldman's paintings and her perspective on the nature of simplicity within iteration more relevant—and more powerful—than ever.

Feldman's paintings help demonstrate this cultural shift with an important urgency. Their formal power to instantly impress viewers translates fluidly to the digital sphere: The paintings pack a punch in person and, of course, as .jpgs. Their graphic force—initially read as monumental iconic forms with references to contemporary signs, symbols, and digital ideograms—is intentionally elastic, allowing for infinite interpretations. They offer not merely insights into but also critiques of how we read images in the present technological moment. They speak to the necessity that, in this new digital realm, initial visual impact reigns over all. Yet while Feldman uses the barebones bravado of her paintings to steal her viewers' attention, the intricacies of her work demand a closer look that rewards the viewer with subtleties.

Indeed, the seemingly informal yet carefully composed figure-ground relationship of each painting provides an opportunity for a more embodied experience. When

standing in front her large-scale canvases, one perceives an oscillation between surface, iconography, and geometry previously obscured by the graphic moment of impact. Moreover, her use of image repetition—many of her paintings are playful, precise variations of each other—both mimics and comments on an era of information overload and the ironies of image duplication. The starkness of her forms—loops leaking into more loops, bold bulges, triangular wedges mitigated by her strokes—sate our need to be shocked by something primal, something immediate. The force of the forms is such that the negative space behind and around them grows increasingly in interest. The shapes lurk, perturbing us, giving voice to our contemporary, communal anxiety. In joining the experience of image bombardment with the directness of striking form, Feldman merges the competing impulses of our culture.

In a sense, the act of viewing Feldman's work—like her pressured, performative approach to making it—demands an encounter that is equally rooted in mind and body. She makes each painting in a single, fluid attempt (drips and visible brushstrokes remain as traces of her labor). The stress involved in such an artistic practice—a make-or-break method—emulates the countless stimuli of our daily lives, even while her strokes suggest facility and ease. To me, her work is an argument for how even now, in the hyped hustle of New York City's pulsating metropolis, her paintings can hold us, briefly, still.



Amy Feldman
Show and Tell, 2013
203 × 203 cm / 80 × 80 inches



Amy Feldman
Light Flats, 2013
203 × 203 cm / 80 × 80 inches



Amy Feldman
POW!NOW!, 2013
244 × 203 cm / 96 × 80 inches



Amy Feldman
Gut Smut, 2014
201 × 201 cm / 79 × 79 inches



Amy Feldman
Spirit Merit, 2014
201 × 241 cm / 79 × 95 inches



Amy Feldman
Gob Job, 2014
201 × 201 cm / 79 × 79 inches



Amy Feldman
Talon Seal, 2014
201 × 201 cm / 79 × 79 inches



Amy Feldman
Low O, 2014
203 × 216 cm / 80 × 85 inches

Ross Iannatti

Biografie / Biography

*1988 in Chesapeake, VA, lebt und arbeitet / lives and works in Germantown, New York

2007–2008 Maryland Institute College of Art, Baltimore, MD

2013 Virginia Commonwealth University (VCU), Sculpture and Extended Media, Richmond, VA

2016 The Milton-Avery Graduate School of the Arts at Bard College, Annandale on Hudson, NY

Einzel- und Doppelausstellungen / Solo and Two-Person Exhibitions

2015 Kate Werble Gallery, New York, NY

2014 *Katy Cowan and Ross Iannatti*, Cherry and Martin, Los Angeles, CA

2013 *Hysteresis*, Croy Nielsen, Berlin

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

2014 *Gallery Artists*, Kate Werble Gallery, New York, NY

— *Suppedaneum*, Grand Century, New York, NY

— *KA-BOOM*, Kunstverein Wiesen, Schloss Wiesen, Germany

— *Infinite*, Roberts & Tilton, Los Angeles, CA

— *Ain'tings*, Robert Blumenthal Gallery, New York, NY

— *If This Is Left, What about Right?*, Kate Werble Gallery, New York, NY

— *Bachelor Machines*, Room East, New York, NY

2013 *This Is the Story of America Everybody's Doing What They Think They're Supposed to Do*, Brand New Gallery, Mailand / Milan

— *Seven Impossible Things before Breakfast*, Rod Barton, London

— *Summer Group Show*, James Fuentes, New York, NY

2012 *Liberti(n)es*, Open Space, Baltimore, MD

— *It's not without Interest*, F.A.B. Gallery, Richmond, VA

— *The Rebellious Son*, F.A.B. Gallery, Richmond, VA

— *VCU Police Presents*, Reference Art Gallery, Richmond, VA

— *Anderson Gallery Juried Exhibition*, Richmond, VA

— *Comfort*, 200 W. Broad Gallery, Richmond, VA

2011 *Chain Letter*, Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica, CA

— *Sponge*, CUE Art Foundation, New York, NY

— REFERENCE Art Gallery at University of Georgia, Athens, GA

— REFERENCE Art Gallery at Nudashank, Baltimore, MD

2010 *Two Week Peak*, VCU Art Space, Richmond, VA

— *Science Fair*, Flux Factory, New York, NY

— *Sponge HQ*, Anderson Gallery, Richmond, VA

2009 *Anderson Gallery Juried Exhibition*, Richmond, VA

Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography

2014 „SFAQ Pick: If this Is Left, What about Right? Group Exhibition at Kate Werble Gallery, New York“, *San Francisco Arts Quarterly*, Web: Januar / January.

2013 „Six Impossible Things before Breakfast“, *Conceptual Fine Arts*, Web: November 22.

— „Paintings You Didn't Know You Really Needed“, *ArtReview*, Oktober / October, S. / p. 159.

— „Day Third, A Refreshing Visit at the Sunday Art Fair“, *Conceptual Fine Arts*, Web: Oktober / October 19.

— Michael Farley, „Liaisons Dangereuses“, *Baltimore City Paper*, Web: Februar / February 13.

2011 Peter Boyce, „Reference Gallery @ Nudashank“, *Radar Redux*, Web: Januar / January 23.

— The Armchair Traveler, „Rethinking Painting“, *Interview Magazine*, Web: Januar / January 23.

2010 Mike Dulin, „The Missing“, *Style Weekly*, Web: September 15.

— Christine Stoddard, „For Your Reference“, *Virginia Living Magazine*, Web: April 15.

Preise und Stipendien / Awards and Residencies

2013 Jose Puig Award, VCU Department of Sculpture

— Tasmeem Doha, Hybrid Making, Doha, Qatar

2012 Virginia Commonwealth Summer Studio Program, Richmond, VA

— James Bradford Memorial Scholarship, VCU Department of Sculpture

2011 Dean's Scholarship, VCU Department of Sculpture

2007 Presidential Scholarship, Maryland Institute College of Art

— MICA Recognition Award, Maryland Institute College of Art

Wenn man die Welt aus einer sich bewegenden Maschine sieht, so verändert dies sowohl die Art, wie man sie wahrnimmt als auch wie man sie ausdrückt. 1914 schrieb Fernand Léger: „Hat sich die Ausdrucksweise der Maler geändert, so deshalb, weil das moderne Leben einen solchen Stilwandel verlangt... Die vom Schnellzug oder Auto durchschnittene Landschaft verliert das beschreibbare Detail, gewinnt dafür aber an gedrängter Geschlossenheit. Coupé-Türe und Windschutzscheibe haben in Verbindung mit der Geschwindigkeit den gewohnten Aspekt der Dinge verändert. Der heutige Mensch nimmt hundertmal mehr Eindrücke auf als zum Beispiel ein Künstler des achtzehnten Jahrhunderts.“¹

Ross Iannatti sammelt gebrauchte Airbags von Schrottplätzen. Es sind Landkarten, zu unregelmäßigen Gittern zusammengenäht, aufgespannt und aufgehängt. Wir sehen ein paar dunkle Stakkatospuren auf einem bleichen Hintergrund, eine großflächige Abstraktion. Doch dieses Urteil findet seine Grenze, sobald es getroffen ist. Die Arbeiten haben Brechungen. Wir sehen Monodrucke; wir sehen Gewicht. Tintige Spuren, die nichts anderes als Abgase und Fluidstoffe einer Maschine und ihres Fahrers sind. Iannattis Werk komprimiert Action-Painting, Performance-Relikte und Skulptur in ein Readymade. Ein Handbuch könnte es abgeben, einen Messstab oder eine Art Tachometer. Seine Formen zu klassifizieren ist wie einen Hügel herunterkullern.

Der Energieerhaltungssatz besagt: Die Gesamtenergie eines isolierten Systems bleibt konstant – sie erhält sich über die Zeit. Energie kann weder erzeugt noch vernichtet werden, jedoch ihre Form ändern. In diesen Gebilden, die nicht mehr abstrakt, sondern indexikalisch sind, liegt eine solche neue Form vor. Das Auto ist die Druckpresse, der Fahrer die Platte, und durch die Bewegung kommt die Tinte in Schwung. So indiziert das Werk *tatsächlich* nicht nur Geschwindigkeit, sondern auch eine Beziehung zwischen einem Instrument und seinem Benutzer. Einmal in gemeinsamer Bewegung, stoppt nun das Fahrzeug, aber die Person bewegt sich in hohem Tempo

weiter. Der Unfall ermöglicht die Prägung. Die Arbeiten sind Fanale der Treffgenauigkeit.

Wer einem Seiltänzer zuschaut, blickt mit halbem Auge auf das Sicherheitsnetz unter ihm. Dieses Netz ist hauchdünn und passiv. Doch die anderen Netze, die Airbags, stecken voller Kraft – sie drängen zurück. Werke werden gebaut und eingerichtet, Stoffmuster wie Backsteine gestaffelt und durch Aufspannen auf einen Träger zu konstruktiven Elementen. Stellenweise erschlafft die Oberfläche, was uns ahnen lässt, wie stramm das Ganze ist. Steppdecken allerdings müssen nicht gespannt werden, denn hier wird das Material straffgezogen. Dies ist der Unfall, nachgestellt.

Beim Aufprall verbiegt sich das Auto. Die Kollision setzt den tödlich wirkenden Stoff Natriumazid frei, der umgehend die Kammer des Beutels füllt. Indem Iannatti das Gewebe wieder festigt und zu einem konstruktiven Element macht, vergegenständlicht er dessen Erstarrung. Das erfährt den Aufprall noch einmal. Dies sind Schautafeln des Energieerhaltungssatzes in Gitterform.

Die Verbrennungsmaschine verändert die Art, wie wir sehen. Sie gleitet durch eine Abfolge kontrollierter Explosionen dahin, die Welt schwimmt, die Gedanken vereinfachen sich. Ein Auto schlingert um die Kurven, doch wenn die Dynamik abbricht und sich der Unfall ereignet, dann geraten dieselben Synapsen, die zum Gefühl des Schwebens führten, ins Schleudern. Die Nachkriegs-abstrakten warfen den Pinsel weg. Künstler selbst wurden zum Sprengstoff. Hier scheinen die Markierungen im Zeitlupentempo aufgetragen, sanft. Doch führen sie den Betrachter rasch in ein Feld von Assoziationen. Wir reagieren auf Ablagerungen und Austauschbewegungen. Wir reisen mit mehreren Geschwindigkeiten gleichzeitig. Wir sind wieder in einem Fahrzeug, aber unter unseren Füßen ist kein Boden mehr!

¹ Fernand Léger, Malerei heute, in: Mensch Maschine Malerei. Aufsätze und Schriften zur Kunst, übersetzt und eingeleitet von Robert Füglistner, Bern 1971, S. 29.

Ross Iannatti
by Rose Marcus

Fernand Léger knew that seeing the world from a moving machine actually changed the way we both perceive and express that world. In 1914, he wrote: "If pictorial expression has changed, it is because modern life has necessitated it. ... When one crosses a landscape by automobile or express train it becomes fragmented; it loses in descriptive value but gains in synthetic value. The view through the door of the railroad car or the automobile windshield, in combination with the speed, has altered the habitual look of things. A modern man registers a hundred times more sensory impressions than an eighteenth-century artist; so much so that our language, for example, is full of diminutives and abbreviations."¹

Ross Iannatti collects used airbags from junkyards. They are maps, stitched into irregular grids, stretched and hung. We see a few dark staccato marks on a pale background, a large abstraction. But that assessment ends as it is made. The works refract. We see mono-prints; we see weight. The inky traces are the exhaust and fluid of a machine and its driver. The work compresses Action Painting, performance relic, and sculpture in one. It also plays to quilting while remaining a ready-made. It could become a guide or a measuring stick or a kind of speedometer. Classifying their form is like rolling down a hill.

The law of conservation of energy states: The total energy of an isolated system remains constant—it is said to be conserved over time. Energy can be neither created nor destroyed, but it can change form. These are that new form. No longer abstract, they are indexical, dead-weight representations of the load on a material. The car is the printing press, the driver is the plate and the motion makes the ink buoyant. Recent controversy over body cameras shows us that surveillance equipment does not accurately indicate a moment, subjectivity does. Iannatti's work *actually* indexes not only speed but also a relationship between an instrument and its operator. Once moving in unison, connected, via the foot, on a road, the vehicle

stops, but the person is still moving at speed. The accident allows for the imprint. The conditions existed all along. The works are beacons of accuracy.

Half of watching a tightrope walker is keeping an eye on the safety net below. That net is gauzy and passive. But this net, these airbags, are full of force—they push back. The works are built and arranged, swatches are staggered like bricks and made structural by stretching them onto a support. Certain parts of the surface droop and key us in to how tight the whole is. But there is no need to stretch a quilt. Here, this material is made taut, again. It is the accident, remade.

Upon impact, the car twists and becomes pliant, soft. Upon impact, a lethal material, sodium azide, activates and instantly fills the chamber of the bag. This safety net becomes filled with torque. Making the fabric solid and structural again, Iannatti reifies its petrification. The material re-experiences the impact. These are diagrams of the Law of Conservation of Energy, gridded.

The internal combustion engine changes the way we see. It glides on a series of controlled explosions, the world blurs, ideas simplify. We are able to escape lots of information as we are taking it in. A car careens along curves, but when that dynamic becomes disjointed, when the accident happens, the same synapses that led to the feeling of floating—fling. Postwar abstraction got rid of the brush, employing the splat with aggression about aggression. The artist became gunpowder. Here, the marks seem to have been made in slow motion, softly. But they vibrate the viewer rapidly between associations. We respond to the deposits, contractions, and exchanges between them. We are traveling at multiple speeds at once. We are in a vehicle again, but the ground is no longer beneath our feet.

¹ Fernand Léger, "Contemporary Achievements in Painting," in *Functions of Painting* (New York: Viking Press, 1973), p. 11.



Ross Iannatti
Hysteresis no. 102, 2014
120 x 90 cm / 47 x 35 1/2 inches





Ross Iannatti
Hysteresis/Large no. 2, 2014
305 x 427 cm / 120 x 168 inches



Ross Iannatti
Hysteresis no. 92, 2014
120 x 90 cm / 47 x 35 1/2 inches



Ross Iannatti
Hysteresis/Medium no. 3, 2014
183 × 244 cm / 72 × 96 inches



Ross Iannatti
Ausstellungsansicht / Exhibition view, *Hysteresis*,
Croy Nielsen Gallery, Berlin, 2013





Ross Iannatti
Hysteresis no. 135, 2014
120 x 90 cm / 47 x 35 1/2 inches

Eddie Martinez

Biografie / Biography

*1977 in Connecticut, lebt und arbeitet /
lives and works in Brooklyn, New York

Ausgewählte Einzelausstellungen / Selected Solo Exhibitions

2014 *Island I*, Timothy Taylor Gallery,
London

—— *Nomader*, Kohn Gallery, Los
Angeles, LA

—— *Neanderthal Jeans*, Half Gallery,
New York, NY

2013 *Matador*, The Journal Gallery,
Brooklyn, NY

2012 *Studio Drawings*, Half Gallery,
New York, NY

2011 *Seeker*, Peres Projects Mitte, Berlin

—— *New York Electric*, Patricia Low,
Gstaad

2010 *Buffet State of Mind*, Sorry We're
Closed, Brüssel / Brussels

—— *Eddie Martinez*, ZieherSmith,
New York, NY

2009 *News and Updates*, Galerie Mikael
Andersen, Kopenhagen / Copenhagen

—— *Eddie Martinez*, Seomi & Tuus,
Seoul

2008 *Some Drawings*, The Journal
Gallery, New York, NY

—— *Eddie Martinez*, ZieherSmith,
New York, NY

2007 *Hooters*, Galeria Comercial,
San Juan

—— *Darkness*, aliceday, Brüssel /
Brussels

2006 *A Horse with No Name*, Zieher-
Smith, New York, NY

—— *A Mini Carrot Experience*, Galleri
Loyal, Stockholm

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

2014 *Vanitas: Contemporary Reflections
on Love and Death from the Collection
of Stephane Janssen*, Phoenix Art
Museum, Phoenix, AZ

—— *LIFE*, The Journal Gallery at Venus
Over Manhattan, New York, NY

—— *Painters Painters*, Saatchi Gallery,
London

2013 *Body Language*, The Saatchi
Gallery, London

2012 *Eddie Martinez/Pablo Picasso*,
Sorry We're Closed, Art Brussels,
Brüssel / Brussels

—— *Portrait of a Generation*, The Hole,
New York, NY

2011 *New York Minute*, Garage Center
for Contemporary Culture, Moskau /
Moscow

—— *MACRO FUTURE*, Museo d'arte contemporanea, Rom / Rome

2010 *Not Quite Open for Business*, The Hole, New York, NY

—— *Draw*, Museo de la Ciudad de México, Mexico City

2007 *Eddie Martinez, William J. O'Brian, Roman Wolgin, Jonas Wood*, Gallery Min Min, Tokio / Tokyo

—— *Mail Order Monsters*, Deitch Projects, New York; Peres Projects, Berlin; Andreas Melas Presents, Athen / Athens; Max Wigram Gallery, London

—— Athens Biennial, Athen / Athens

—— *So Wrong, I'm Right*, Blum & Poe, Los Angeles, CA

2006 *Panic Room: Works from the Dakis Joannou Collection*, Deste Foundation Centre for Contemporary Art, Athen / Athens

—— *You Have to Be Almost Gifted to Do What I Do*, Alexander and Bonin, New York, NY

Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography

2014 D. Coggins, „Eddie Martinez“, *Interview Magazine*

—— S. Cox, „Eddie Martinez“, *Flaunt.com*

2013 *Eddie Martinez: Paintings*, essays by Glenn O'Brian and Ross Somonini, New York

2012 G. O'Brian, *Eddie Martinez: Studio Drawings*, Los Angeles

2008 D. Noel, ed., *Eddie Martinez / Chuck Webster*, New York

Eddie Martinez
von Aaron Bogart

Eddie Martinez ist ebenso bekannt für seine reichhaltige Formen- und Figurensprache wie für seine charismatisch kühne Farbgebung. Entschlossen ausschauende Köpfe mit weit geöffneten Augen, comicartige Charaktere, Blumen in Krügen oder Töpfen, Tische voller Pokerkarten und Flaschen und in jüngerer Zeit abstrakte Gebilde – sie alle finden Platz in seinen Werken. Er entwickelt Themen und Motive anhand von Gebrauchsobjekten und ungegenständlichen Formen, die in seinem gesamten Schaffen immer wieder auftauchen, präsentiert in blauen, roten, gelben und weißen Tönungen, dick in Schwarz umrissen. Diese Gebilde sind in einer mächtig aufgeschichteten Welt angesiedelt, in der Öl und Sprühfarbe, herumliegende Papier- oder Leinwandstücke, im Grunde so gut wie alles Eingang in ein Werk finden kann. Manchmal ist in den Kompositionen vielleicht etwas Vertrautes zu erkennen – so erinnert eine Figur an Donald Duck –, meistens aber sind die Gestalten in seinen Arbeiten dann doch zu unähnlich, als dass sie sein könnten, wonach sie zunächst aussehen. Was aber in Martinez' Gemälden und Zeichnungen tatsächlich hervorsteht und den Betrachter anlockt, ist die schiere Virtuosität der Linie – jener Umriss, Pinselzug oder Strich, der die Elemente in Martinez' Bewegungssymphonien hervorbringt und miteinander verbindet. Die Linien wandern so präzise wie verwegen über die Leinwand oder das Papier. Sie wirken überlegt und zugleich zufällig, so, wie die Natur gestaltet erscheint, obgleich sie ungeplant ist. Sieht man, wie die Gesten in einem Bild von Martinez sich krümmen, dann gerade ausrichten, nur um sich erneut zu biegen, so offenbaren die Acrylfarbe, der Eddingmarker oder Ölmalstift die Fülle des Lebens nicht nur im Werk selbst, sondern auch in der Üppigkeit des umgebenden Lebens.

Der Kraft der Linie wegen werden für Martinez des Öfteren historische Bezüge hergestellt, aber die Einmaligkeit seiner Werke weist über solche Assoziationen

hinaus. Das heißt nicht, dass frühere Künstler ihn nicht beeinflusst hätten, auch scheut er selber vor solchen Bezugnahmen nicht zurück. Doch in jeder seiner Malereien oder Zeichnungen, etwa *Ohne Titel* (2014), ist zu erkennen, wie die Energie seines Auftrags auf Leinwand oder Papier eine ältere Sprache in eine andere transformiert, deren Wortschatz er erneuert und in eine eigene Ordnung bringt. Kunsthistorische Topoi ergänzen ein Alltagsglossar, das Entlehnungen aus der Straßenkunst, aus Comics und Populärkultur miteinschließt. Die Ausdeutung all dieser Quellen filtert Martinez durch die Praxis des Linienauftrags, der er bei jeder Gelegenheit nachgeht – ich habe ihn bei Abendessen, an Theken und bei Atelierbesuchen zeichnen und skizzieren sehen. Dies ist ein zentraler Aspekt seiner Arbeit und hieraus gewinnt seine Kunst Entscheidung und Meisterschaft, ohne an Frische zu verlieren. Andere Künstler wie Amy Sillman verwenden digitale Zeichenprogramme als Hilfsmittel beim Entwerfen von Gemälden oder Skizzen, doch Martinez' Werke entstehen aus dem Analogen, nicht aus dem Digitalen. Die Quelle seines un-nachahmlichen Stils ist in der ihm eigenen Freisetzung der Linie zu finden, sei es in Zeichnungen mit konkreter Motivik wie Menschen oder Blumen, sei es in abstrakten Gemälden, die an organische Lebensformen denken lassen. Ich glaube, deshalb strahlt sein Werk auch eine Leichtigkeit des Seins oder Zuversicht aus. Das gilt nicht nur für seine Gemälde und Zeichnungen, sondern ebenso für seine Skulpturen, die so aussehen, als seien sie einem seiner Gemälde entnommen und dann ins Dreidimensionale übertragen worden. Gleich in welchem Medium und ganz gleich, ob es sich um einen beherzt auftretenden Adler oder eine Zusammenfügung expressionistisch abstrakter Gebilde handelt, Martinez' Arbeiten erzeugen ihre eigene Atmosphäre und begegnen den Betrachtern und Betrachterinnen auf ihrer jeweiligen Augenhöhe.

Eddie Martinez

by Aaron Bogart

Eddie Martinez's work is known for its rich language of shapes and figures as well as its bold and charismatic coloration. Stout-looking heads with wide-open eyes, cartoon-like characters, flowers in jugs or pots, tables filled with poker cards and bottles, and more recently, abstract imagery all find a place in Martinez's works. He creates themes or motifs of ordinary objects and nonfigurative forms that pop up throughout his work, presented in shades of blue, red, yellow, and white, delineated in thick black. These images exist in a thickly layered world, where oil and spray paint, random pieces of paper or canvas, or just about anything can end up as part of a work. We might see something familiar in the compositions—a character might look like Donald Duck, for example—although, more often than not, the subjects of his works are too dissimilar to be what we think they are. But what really stands out in Martinez's paintings and drawings, and what draws us to their surface, is the sheer virtuosity of the line—that contour, stroke, or streak that pulls and connects the elements of Martinez's symphonies of movement. The lines move across the canvas or paper with both precision and recklessness, they seem at once deliberate and random, in the way that nature can seem designed, though we know it to be unplanned. When looking at how the gestures in one of Martinez's paintings curve, and then straighten, only to bend again, the acrylic paint, Sharpie marker, or oil stick reveals the fullness of life not only in the work itself, but also the lushness of life around us.

The strength of Martinez's line often ties his work to a few historical predecessors, but the singularity of his work transcends these associations. This is not to say that earlier artists haven't influenced Martinez, and he doesn't shy away from such links. However, in any number of his paintings or drawings, such as *Untitled*

(2014), you can see how the power of his mark on the canvas or paper transforms an older language into one with a normalized and enlivened lexicon. Art-historical tropes are added to a glossary of the everyday that includes borrowings from street art, comics, and popular culture. His interpretation of all these sources is filtered through the application of his practiced line, something he does every chance he gets—I've seen him drawing and sketching at dinners, at bars, and during studio visits. This is a central aspect of his practice, and one that infuses his art with a sense of determination and masterliness without a loss of freshness. Other artists, like Amy Sillman, use digital drawing applications to help sketch up paintings or to doodle, but Martinez's works are born of the analogue not the digital. It is in the delivery of his line—be it in drawings of ordinary things like people or flowers, or abstract paintings that look like some organic life form—where the source of his inimitable style can be found. I think this is why his work exudes an ease of being, or confidence. This holds true not just for his paintings and drawings, but also for his sculptures, which look like they could have been taken from one of his paintings and made three-dimensional. They are buoyant pieces, whose parts fit together as naturally as tectonic plates. No matter the medium, or whether it's a plucky-looking eagle or an assemblage of expressionistic abstract shapes, Martinez's works make their own atmosphere and meet the viewer on his or her own terms.



Eddie Martinez
Time Was, 2007
152,4 × 182,9 cm / 60 × 72 inches



Eddie Martinez
Backstage Accommodation, 2007
152,4 x 182,9 cm / 60 x 72 inches



Eddie Martinez
Husband and Wife Post Ice, 2014
182,8 × 152,4 cm / 72 × 60 inches



Eddie Martinez
Nobody Move, Nobody Get Hurt, 2014
274,3 × 365,7 cm / 108 × 144 inches



Eddie Martinez
Ohne Titel / Untitled, 2014
274,3 × 365,7 cm / 108 × 144 inches



Eddie Martinez
Vulnerability of Solidification, 2014
182,8 × 152,4 cm / 72 × 60 inches



Eddie Martinez
Nomader, 2014
182,8 x 274,3 cm / 72 x 108 inches



Eddie Martinez
High Flying Bird, 2014
274,3 x 365,7 cm / 108 x 144 inches

Ruth Root

Biografie / Biography

***1967** in Chicago, IL, lebt und arbeitet /
lives and works in Chinatown, New
York

1990 Brown University, Providence, RI

1993 The School of the Art Institute of
Chicago, IL

1994 Skowhegan School of Painting and
Sculpture, Skowhegan, ME

2003 Yaddo, Saratoga Springs, NY

Ausgewählte Einzelausstellungen / Selected Solo Exhibitions

2015 *Old, Odd, & Oval*, The Aldrich Con-
temporary Art Museum, Ridgefield, CT

— Andrew Kreps Gallery, New York, NY

— Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg

2014 *The Dartmouth Experiment*,
Dartmouth College, Hanover, NH
(Kat. / cat.)

2011 The Suburban, Oak Park, IL

2009 Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg

— Maureen Paley, London

2008 Gallery Min Min, Tokio / Tokyo

2007 Andrew Kreps Gallery, New York, NY

— Galería Marta Cervera, Madrid

2005 Galerie Nikolaus Ruzicska,
Salzburg

2004 Galería Marta Cervera, Madrid

2003 *Statements*, Art Basel, Miami
Beach, FL

2001 Andrew Kreps Gallery, New York, NY

2000 Galleria Franco Noero, Turin

1999 Andrew Kreps Gallery, New York, NY

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

2012 *To the Venetians II: Chris Martin,
Matt Rich, Ruth Root*, Rhode Island
School of Design, Painting Depart-
ment, Providence, RI

2011–2012 *The Indiscipline of Painting*,
Tate St Ives, Cornwall; Mead Gallery,
University of Warwick

2008 *Take Me There Show Me The Way*,
Haunch of Venison, New York, NY

— *Unique Act*, Dublin City Gallery
The Hugh Lane, Dublin

2007 *The Painting Show-Slipping Ab-
straction*, Mead Gallery, Warwick Arts
Centre, Coventry

2006 *it is, "what is it?"*, Andrew Kreps
Gallery, New York, NY

— *Ruth Root, Alex Brown, Cameron
Martin, Sally Ross*, Gallery Min Min,
Tokio / Tokyo

2005 *Extreme Abstraction*, Albright-
Knox Art Gallery, Buffalo, NY

2003 *The Contemporary Art Project
Collection*, Seattle Art Museum,
Seattle, WA

— *Greetings from New York: A Painting Show*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg

2002 *Emotional Rescue: The Contemporary Art Project Collection*, Seattle Art Museum, Seattle, WA

— *Inheriting Matisse: The Decorative Contour in Contemporary Art*, Rocket Gallery, London

— *Sam collect—contemporary art project*, Seattle Art Museum, Seattle, WA (Kat. / cat.)

2001 *Painting show*, curated by Laura Owens, Chicago Project Room, Los Angeles, CA

2000 *Greater New York*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York, NY

1998 *Son-of-a-Guston*, Clementine Gallery, New York, NY

— *Home and Away*, Gavin Brown's enterprise, New York, NY

1997 *Vague Pop*, View Room, New York, NY

1996 *Texas Meets New York*, Arlington Museum of Art, Arlington, TX

1994 *Crash*, Thread Waxing Space, New York, NY

Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography

2015 Anne Katrin Feßler, „Ruth Root: Emanzipierte Schwestern“, *der Standard*, März / March

2009 Bob Nickas, *Painting Abstraction; New Elements in Abstract Painting*, Phaidon, New York

2008 „Ruth Root“, *The New Yorker*, März / March 3.

— Karen Rosenberg, „Ruth Root“, *The New York Times*, Februar / February 22, S. / p. 22.

2004 Sonia Campagnola, „Ruth Root“, *Flash Art*, Sommer / summer.

— Roger Boyce, „Ruth Root at Andrew Kreps Gallery“, *Art in America*, Februar / February.

2003 Frances Richard, „Ruth Root: Andrew Kreps Gallery“, *Artforum*, September.

— Roberta Smith, „Ruth Root“, *The New York Times*, Mai / May 9.

2001 Ken Johnson, „Ruth Root“, *The New York Times*, April 27.

2000 Tiziana Conti, „Ruth Root“, *Tema Celeste*, November.

1999 Holland Cotter, „Ruth Root“, *Art in Review*, *The New York Times*, März / March.

— Daniel Pinchbeck, „Ruth Root“, *The Newspaper of New York*, März / March.

Preise / Awards

1996 National Endowment for the Arts, Mid-Atlantic Grant in Painting

1996 New York Foundation for the Arts Fellowship in Painting

Ruth Root von Anna Czerlitzki

Die Nutzung von Aluminium als Bildträger hat in der Kunstgeschichte Tradition. Für den deutschen Sprachraum waren es allen voran Blinky Palermo, Imi Knoebel und Günther Förg, die das Material als Grundlage ihrer malerischen Untersuchungen nutzten. Die industrielle Glätte sowie die konzeptuelle Serialität ihrer Gemälde entstanden in Anlehnung an die Farbfeldmalerei der New York School, welche die amerikanische Kunstszene der 1960er- und 1970er-Jahre maßgeblich bestimmte. Bereits damals experimentierten Frank Stella, Ellsworth Kelly und andere Zeitgenossen mit dem Leichtmetall, mithilfe dessen sie Kunstwerke produzierten, die in ihrer haptischen Objekthaftigkeit und auratischen Farbwirkung zwischen Skulptur und Malerei changieren.

Den Arbeiten der 1967 in Chicago geborenen Malerin Ruth Root ist die Reflexion über die Charakteristika der gegenstandslosen Malerei ihrer Vorgängergenerationen inhärent. Wie Kelly und Stella arrangiert auch Root ihre Bilder in Farbfeldern. Sie verwirft jedoch den strengen Minimalismus und Konzeptualismus ihrer Vorläufer zugunsten einer neuen Freiheit. Im Vordergrund steht dabei das sich gegenseitig bedingende Spiel von Fläche und Form. Die unregelmäßigen Konturen der Gemälde mit ihren abgerundeten Ecken und Kanten beziehen sich auf die Zusammenstellung der Farbflächen innerhalb der Komposition und vice versa.

Da die Statik einer konventionell behandelten Leinwand eine solche Variation nicht erlaubt, greift Root auf zugeschnittene Aluminiumplatten zurück. Die Wahl dieses Materials bedeutete in der Vergangenheit die Betonung der Materialität und damit die Überführung der Malerei in die Skulptur. Ellsworth Kelly nannte seine Aluminiumarbeiten in diesem Sinne Wandskulpturen. Bei Root wird dieser Gedanke verkehrt: Die ultraflachen Bilder, die entfernt an Flatscreen-Monitore oder

Tablets erinnern, werden so dicht an der Wand installiert, dass sie fast nahtlos in sie übergehen. Die Präsenz des Objektes im Raum sowie das Gewicht des Metalls lösen sich auf. Das minimierte physische Volumen der Bilder macht sie im eigentlichen wie auch im übertragenen Sinne für das Auge schwer greifbar. Besonders bei der frontalen Betrachtung sind sie mehr Erscheinung als Objekt, was folglich bedeutet, dass die größte Aufmerksamkeit den Farben und ihrer Wirkung, nicht aber dem Bildträger und seinem Material zukommt.

Die Farbfelder evozieren einen Klang, der zwischen Harmonie und Disharmonie auszugleichen sucht. In diesem Zusammenhang zeigt sich eine weitere Eigenschaft des Aluminiums als Bildträger: Das Metall lässt die Fläche opak wirken und ermöglicht gleichmäßige Oberflächen, die den Pinselduktus der Künstlerin zum Verschwinden bringen. Nichtsdestotrotz erscheinen die Farben darauf nicht metallisch, sondern in eine vibrierende Schwingung versetzt. Ganz unerwartet verleiht das Aluminium den bunten Flächen ein samtene sphärisches Strahlen.

Die Feststellung, dass ein Metall in Kombination mit industriell gefertigter Acrylfarbe eine derart lebendige Weichheit und Wärme der gegenstandslosen Oberfläche bewirken kann und im gleichen Moment glatt und industriell anmutet, ist beinahe paradox. Doch in diesem Gedanken verbinden sich die transformativen Grundelemente von Roots werkspezifischer Strategie: Root hält in ihren Gemälden am Objekt fest, gleichzeitig verschiebt sie den Fokus ihrer künstlerischen Auseinandersetzung vom materiellen, skulpturalen Bildkörper weg hin zu den durch digitale Medien geprägten, an den flachen Bildschirm geschulten Sehgewohnheiten des 21. Jahrhunderts.

Ruth Root
by Anna Czerlitzki

There is a long tradition in art history of utilizing aluminum as an image carrier. In German-speaking countries, it was above all Blinky Palermo, Imi Knoebel, and Günther Förg who used the material as the basis for their painterly investigations. The industrial smoothness and conceptual serialism of their paintings arose with reference to the Color Field Painting of the New York School, which had a fundamental influence on the American art scene of the 1960s and 1970s. Already back then, Frank Stella, Ellsworth Kelly, and other artists experimented with the light metal, which they used to produce works of art that oscillate between sculpture and painting in their haptic objecthood and the auratic impact of their coloration.

Inherent to the works of the painter Ruth Root, born in Chicago in 1967, is a reflection upon the characteristics of the abstract painting produced by her precursors. Like Kelly and Stella, Root structures her pictures in terms of color fields. But she disregards the strict Minimalism of her predecessors in favor of a new freedom. The principal focus is on the mutually determining interplay of surface and form. The irregular contours of the paintings, with their rounded corners and edges, relate to the arrangement of the colored surfaces within the composition, and vice versa.

Since the statics of a conventionally handled canvas do not allow this sort of variation, Root falls back on aluminum panels cut to size. In the past, the selection of this material meant an emphasis on materiality, and thus on a transfer of painting to the realm of sculpture. In this sense, Ellsworth Kelly designated his works in aluminum as wall sculptures. In the case of Root, this idea is reversed: The ultraflat pictures, distantly reminiscent of flat-screen monitors or tablets, are installed so close to the wall that they blend almost seamlessly into it. The presence of the

object in space and the weight of the metal are canceled. The minimized physical volume of the pictures makes them difficult for the eye to grasp in both a literal and a figurative sense. Especially when viewed directly from the front, they are more appearance than object, which consequently means that the main focus is on the colors and their impact, not on the image carrier and its material.

The color fields summon up a sound that seeks an equilibrium between harmony and disharmony. In this context, a further characteristic of aluminum as image carrier comes to light: The metal causes the surface to seem opaque and gives rise to even surfaces that cause the brushstrokes of the artist to disappear. Nonetheless, the colors do not seem metallic but are set in vigorous vibration. Quite unexpectedly, the aluminum imbues the colored surfaces with a velvety, ethereal radiance. It is almost paradoxical to realize that, in combination with industrially produced acrylic, a metal can impart so lively a warmth and softness to an abstract surface and, at the same time, can seem so smooth and industrial. But intertwined in these concepts are the basic transformative elements of the artist's work-specific strategy. In her paintings, Root maintains a steadfast adherence to the object, but she simultaneously shifts the focus of her artistic investigation from the material, sculptural body of the picture to the visual habits of the 21st century, which are influenced by the digital media and schooled in the flat screen.



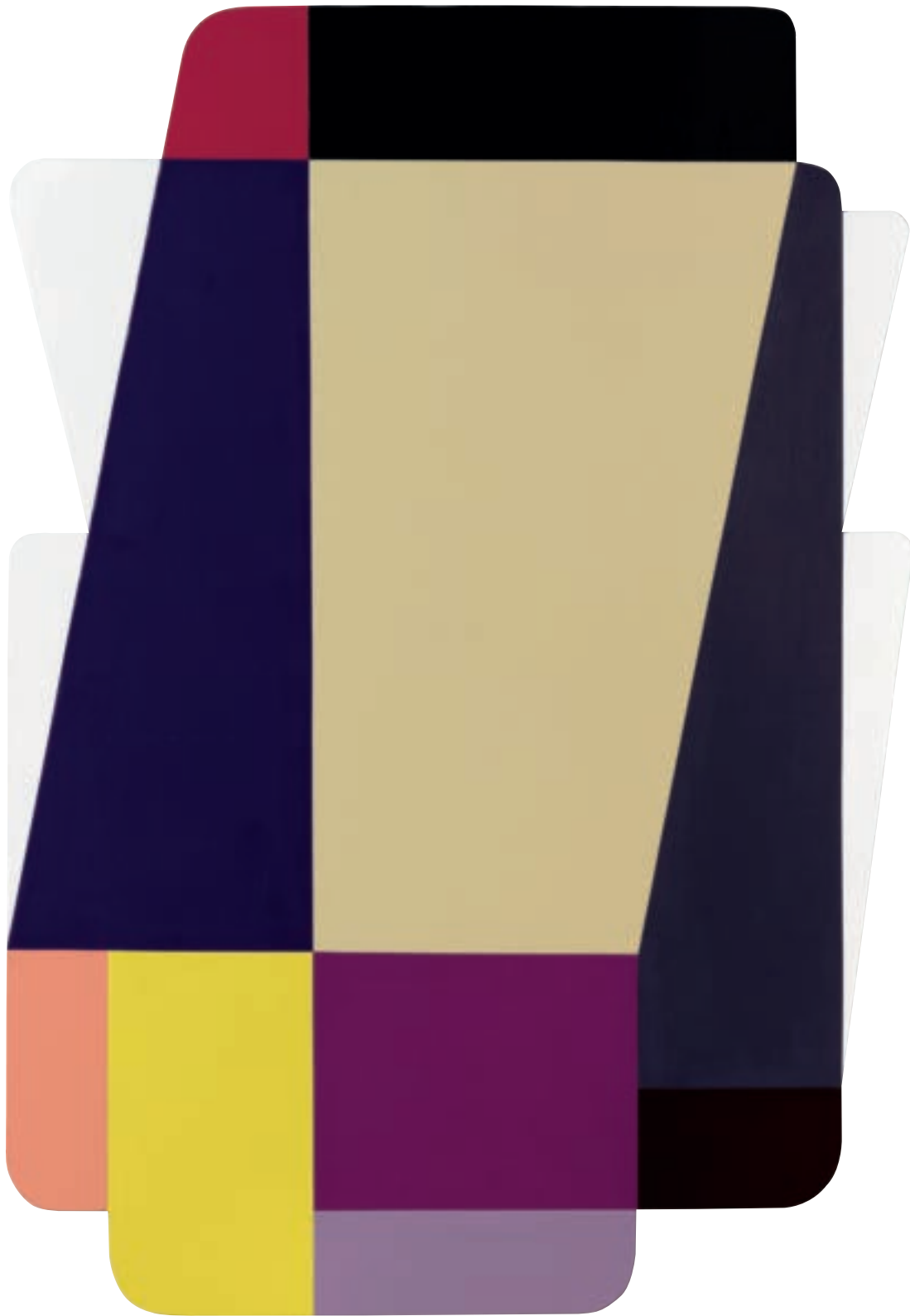
Ruth Root
Ohne Titel / Untitled, 2007/2008
216 × 151 cm / 85 × 59 ½ inches



Ruth Root
Ohne Titel / Untitled, 2008
152 × 244 cm / 59 ¾ × 96 inches



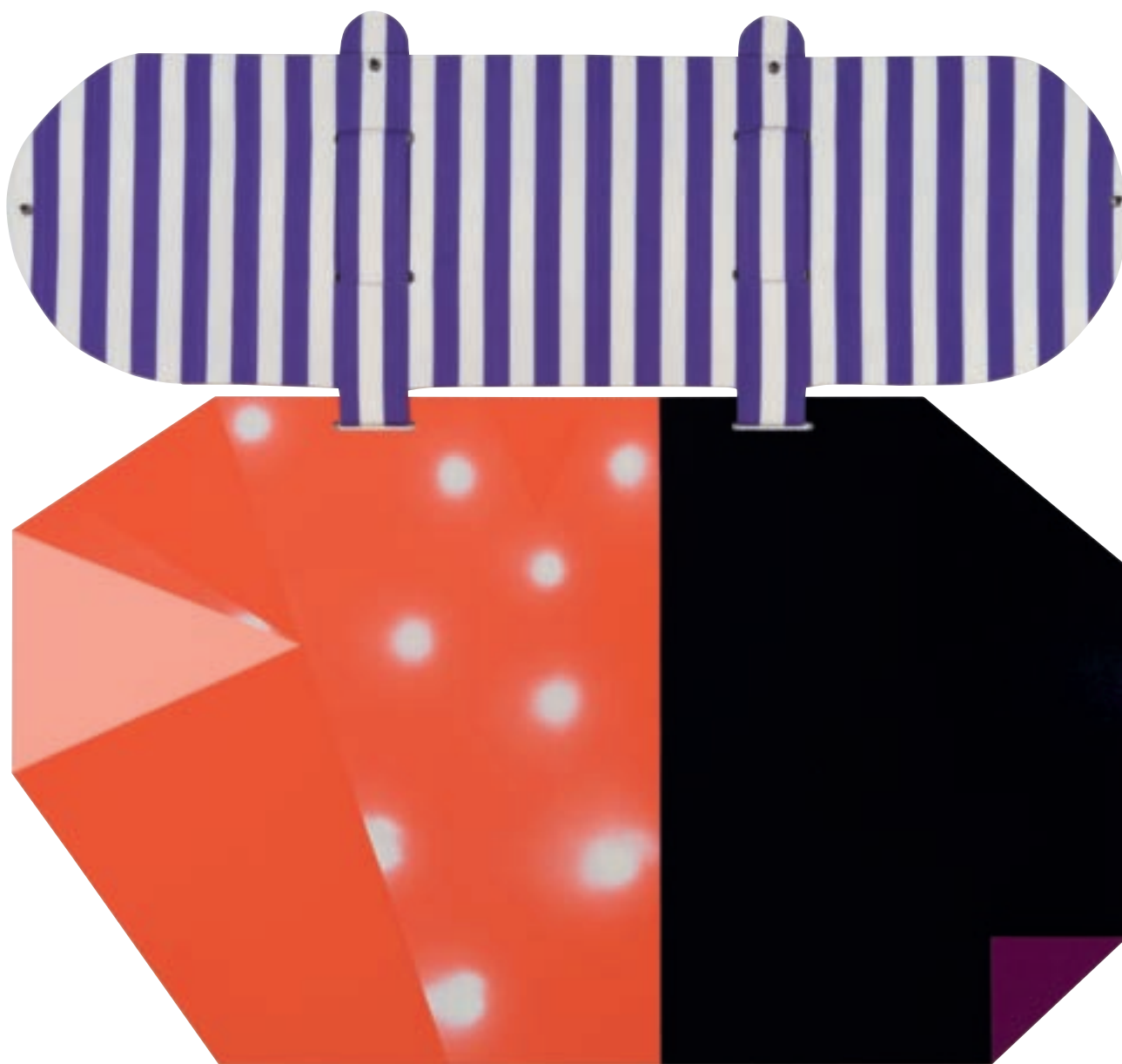
Ruth Root
Ohne Titel / Untitled, 2009
152 × 244 cm / 59 ¾ × 96 inches



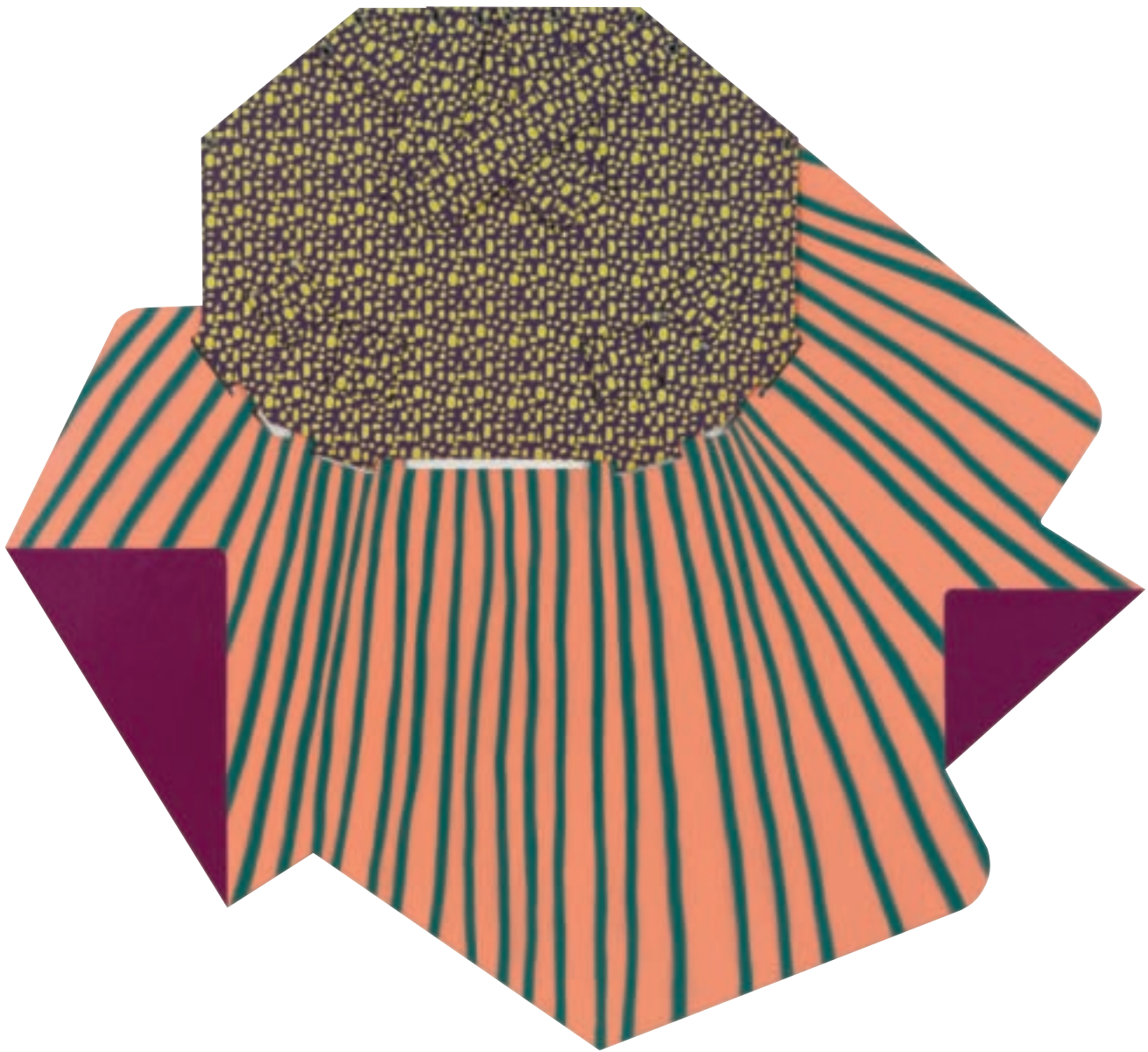
Ruth Root
Ohne Titel / Untitled, 2013
190 × 131 cm / 74 ¾ × 51 ½ inches



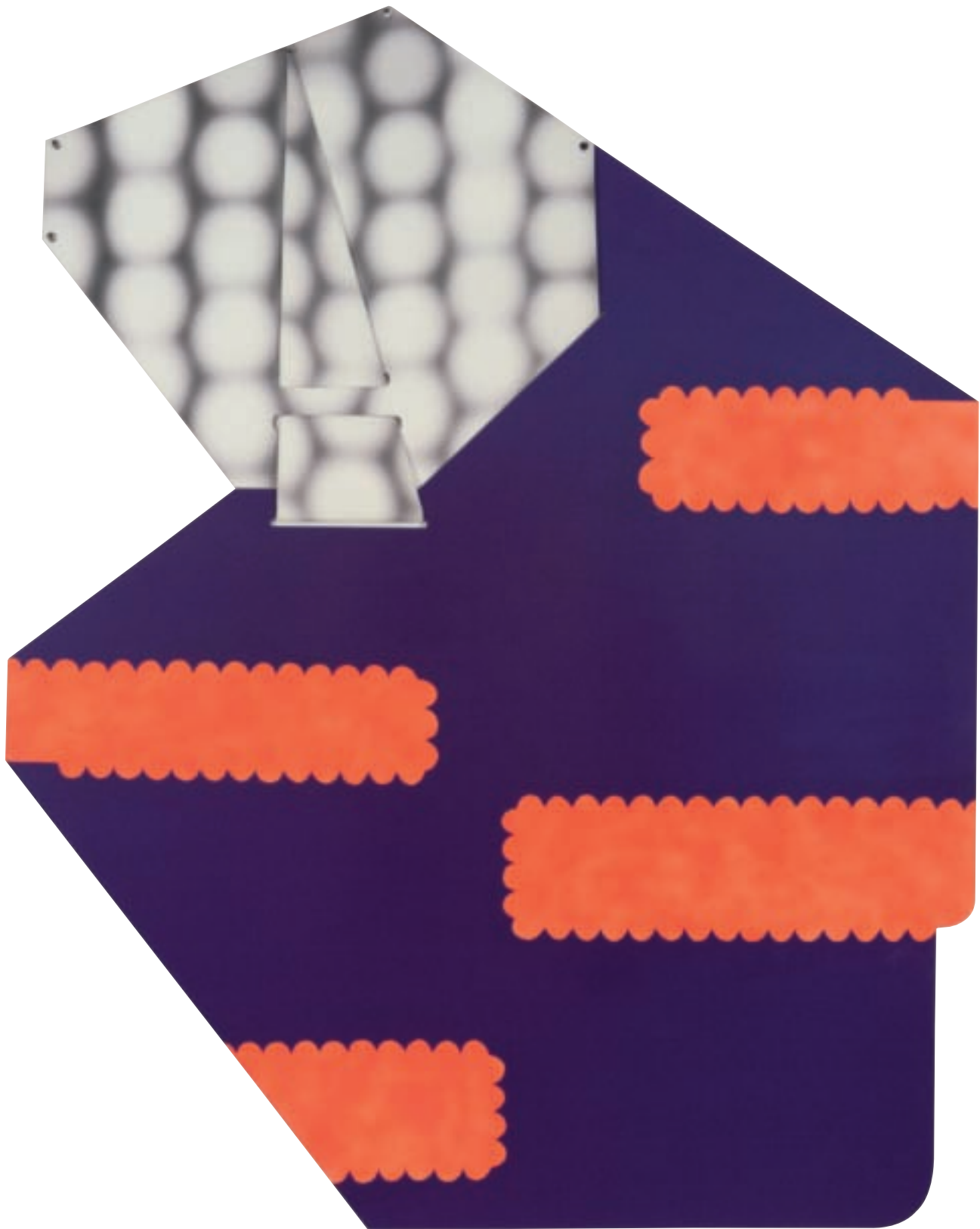
Ruth Root
Ohne Titel / Untitled, 2014
190,5 × 152,4 cm / 75 × 60 inches



Ruth Root
Ohne Titel / Untitled, 2014
162,6 × 170,2 cm / 64 × 67 inches



Ruth Root
Ohne Titel / Untitled, 2014
208,3 × 215,9 cm / 82 × 85 inches



Ruth Root
Ohne Titel / Untitled, 2014
223,5 × 177,8 cm / 88 × 70 inches

Ryan Sullivan

Biografie / Biography

*1983 in New York, NY, lebt und arbeitet /
lives and works in Brooklyn, New York

2005 Rhode Island School of Design,
Providence, RI

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

2015 Institute of Contemporary Art,
Miami, FL (Kat. / cat.)

2013 Sadie Coles HQ, London

— Hydra Workshop, Hydra (Kat. / cat.)

2012 Maccarone, New York, NY

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

2014 *Man in the Mirror*, Vanhaerents Art
Collection, Brüssel / Brussels

2013 *Empire State: New York Art Now*,
Galerie Thaddaeus Ropac, Paris;
Palazzo delle Esposizioni, Rom / Rome
(Kat. / cat.)

— *Nothing Turned Itself Inside Out*,
White Flag Projects, St. Louis, MI

— *Group Show*, Xavier Hufkens,
Brüssel / Brussels

— *Tenth Anniversary Show*, Wallspace
Gallery, New York, NY

— *Fruits of Captiva*, Robert
Rauschenberg Foundation, New
York, NY

2012 *Alone Together*, Rubell Family
Collection, Miami, FL

— *Group Show*, West Street Gallery,
New York, NY

2011 *Were All Stars to Disappear or
Die ...*, Bugada & Cargnel, Paris

— *Grisaille*, Luxembourg & Dayan,
London (Kat. / cat.)

— *Everything You Can Imagine Is
Real...*, Xavier Hufkens, Brüssel /
Brussels

— *Secondary Evidence of Things
Unseen*, VeneKlasen/Werner, Berlin

— *Robert Barry, Peer Bode,
Raymond Hains, Nikolas Gambaroff,
Ryan Sullivan, Nicole Klagsbrun*,
New York, NY

2010 *Skins*, OHWOW, Miami, FL

— *Neo-Vitruvian: The Body Now*,
Hal Bromm Gallery, New York, NY

— *Greater New York 2010: Rotation 4*,
MoMA PS1, Long Island City, NY
(Kat. / cat.)

— *Spare Room*, West Street Gallery,
New York, NY

— *Substance Abuse*, Leo Koenig Inc.,
Projekte, New York, NY

— *Volume*, AT1 Projects, Los Angeles,
CA

- *Selections*, LA Art House, Los Angeles, CA
- 2009** Kings County Biennial, Kidd Yellin, Brooklyn, NY
- *Room Tones*, St. Cecilia Convent, Brooklyn, NY
- 2008** *What the Midnight Can Show Us*, Museum52, New York, NY
- 2007** *Neointegrity*, Derek Eller Gallery, New York, NY

Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography

- 2014** Nicolas Trembley, „Ryan Sullivan“, *Numéro*, März / March.
- 2013** Klaus Kertess, „Ryan Sullivan“, *Kaleidoscope*, 17, Winter / winter 12/13.
- David Colman, „Forces of Nature“, *Architectural Digest*, Juni / June.
- „Ten Questions about Painting“, *Flash Art*, Juli-August-September / July-August-September.
- Ben Luke, „Ryan Sullivan, Sadie Coles HQ“, *Evening Standard*, September 11.
- 2012** Ryan Sullivan, *April 2009 – December 2011*, Karma, New York, NY (Kat. / cat.).
- Roberta Smith, „Ryan Sullivan at Maccarone“, *The New York Times*, 24. Februar / February 24.
- Scott Indrisek, „Ryan Sullivan’s Wild Paintings at Maccarone Overload the Eyes and Mind“, *Modern Painters*, März / March.
- Alex Gartenfeld, „Ryan Sullivan“, *Art in America*, Februar / February.
- Meghan Dailey, „Best in Flow“, *Interview Magazine*, Februar / February.
- Juliana Balestin, „Ryan Sullivan at Maccarone“, *Purple Diary*, Februar / February.
- Robert Shuster, „Ryan Sullivan“, *Village Voice*, Februar / February.
- Brian Droitcour, „Ryan Sullivan“, *Artforum*, Februar / February.
- 2011** Jackie Wullschlager, „The Big Medium“, *Financial Times*, Oktober / October 11.
- David Colman, „In the Art World, No Lack of Ryans“, *The New York Times*, September 2.
- 2010** Christopher K. Ho, Kevin Zucker, *The Late Work*, Fisher Press (Kat. / cat.).
- Staff, „The Weekly Ten“, *ArtInfo*, Oktober / October.
- Brienne Walsh, „Clarissa Dalrymple on her Greater New Yorkers“, *Art in America*, September.

In seiner Schrift *Critique et vérité* wehrt sich Roland Barthes gegen Vorwürfe aus den Reihen von Kollegen, seine Literaturkritik stecke voller „Jargon“, und fragt zurück, was es bedeuten solle, im Schreiben zur „Klarheit“ zu gelangen. Denn so etwas wie direkter Ausdruck existiere nicht. Vielmehr arbeite man als Kritiker, Künstler, Komponist stets in Bezug auf eine Abstraktion. Wer etwa einen Roman schreibe, tue dies zwangsläufig in Bezug auf eine Literaturlauffassung. Daher sei „Klarheit“ nichts anderes als Konvention. Mithin sei etwas „nur insoweit klar, als [es] allgemein akzeptiert ist“. In seinem Schaffen einem solchen Weg zu folgen, hieße in der Tat nur, nach einer Art Realismus zu streben, indem man die Umriss einer Disziplin reproduziert, so als besäßen ihre Inhalte keinerlei historische Besonderheit. Ryan Sullivan als realistischer Maler zu bezeichnen, klänge kokett. Nach jedem traditionellen Maßstab abstrakt, besteht sein Werk aus einer Vielzahl dahinstrudelnder Farbströme. Auch Wechselwirkungen zwischen kontrastierenden Farben und abgewandelten Materialtexturen bieten sich dem Auge, aus denen Flächen mit zahllosen Bewegungseffekten entstehen. Und doch erinnert Sullivans Beschreibung der eigenen Malpraxis stark an Barthes' Prinzip der Indirektheit, um trotzdem bei einem konventionellen Maßstab für sein Medium anzukommen: „Ich bin äußerst interessiert an diesem Dreiecksverhältnis zwischen Material, Anreicherung des Materials in der Gestaltung und einem ‚Sonst noch‘, das geschieht ..., diesem Ding namens Gemälde oder irgendeinem Ding in der Welt, das zum Malen anregt.“ Hierzu bietet Sullivan dem Publikum oft Hinweise, indem er Bilder so auswählt, dass eine Art Lesbarkeit nahegelegt wird. So ist man immer wieder versucht, die Bilder als Teile einer Serie zu betrachten, dabei ist aber jedes Werk different. Zusammengenommen entfalten Sullivans Gemälde tatsächlich einen zweiten Bewegungseffekt, und zwar einen auf die Betrachter, deren Aufmerksamkeit

zwischen den ausgestellten Objekten und der nahegelegten Idee des Objekts – „Malerei“ – pendelt. Hierin liegt eine für unseren heutigen Kontext provokative Ironie. Denn war derlei Verweis auf ein Replikationsverhältnis zwischen Objekt und Idee vor Jahrzehnten noch üblich, um modernistische Vorstellungen von Original und Originalität zu sprengen, so hält Sullivan doch am Gedanken der Einmaligkeit fest. Damit soll hier allerdings nur die Spannung zwischen Original und Kopie sowie zwischen Inner- und Außerzeitlichkeit gesteigert werden, um anzudeuten, dass solche Unterscheidungen nicht mehr das sind, was sie einmal waren. In ästhetischen Begriffen gesprochen, verlockt Sullivans Kunst zu (und sperrt sich doch gegen) Assoziationen zu Dingen jenseits des Rahmens. Besonders die nach Festigkeit suchenden Betrachter könnten einen Vergleich zur visuellen Sprache der Topografie ziehen, nur um ihn dann zu verwerfen. Ähnlich sind die Betrachter versucht, Sullivans Arbeitsweise zu hinterfragen, aber nur, weil die Herstellungsverfahren seiner Objekte nicht erkennbar sind. Kein Eingriff seiner Hand ist ersichtlich, und wenn sein Werk auf Topografien hindeutet, so geht dies einher mit jenem Sinn für zeitliche Ausdehnung, der jeglichen Sinn für Chronologie auslöscht. Durch Einmaligkeit gelingt es Sullivan, sein Werk zu „ent-subjektivieren“. Der Begriff des Originals selbst gerät unter Druck, weil das Gemälde an der Schwelle der Noch-Lesbarkeit steht und in seiner Materialität nahezu stumm ist. (Anders gesagt, zwingt der materielle Realismus das Publikum, sich wiederum mit Barthes' Realismus auseinanderzusetzen.) Wie Sullivan sagt: „Ich suche einen Weg durch die Hintertür, auf dem ich Dinge machen kann, die nichts mit der Kunstgeschichte zu tun haben.“ Und doch rührt aus der Abwesenheit solcher Bezugsgrößen umso mehr Anwesenheit.

Ryan Sullivan

by Tim Griffin

In one of Roland Barthes's writings, *Critique et vérité* (1965), the author decries charges among colleagues that his criticism is full of "jargon" by asking what, by contrast, it would truly mean to achieve "clarity" in one's writing. For there is no such thing, he argues, as being direct. Instead, whether one is a critic, an artist, or a composer, one is always working in relation to some abstraction: If one is writing a novel, for example, one is necessarily writing in relation to a conception of literature. And therefore, to be "clear," Barthes concludes, is only to mirror some already established, prevailing set of conventions regarding any given subject at hand. As he concludes, something is "clear only to the degree that it is generally accepted." Indeed, to pursue such a path in one's work is only to aim for a kind of realism—effectively duplicating the contours of a given discipline and its organization of a world, as if the latter could never take another shape, and as if its contents were by nature devoid of any historical specificity.

It would seem coy to call Ryan Sullivan a realist painter. His works are abstract by any traditional measure, frequently consisting of swirling streams of color. They also feature interactions among colors and material textures, which generate shimmering planes of innumerable push-pull effects for any eye encountering them. And yet, Sullivan's description of his painterly practice strongly recalls Barthes's indirection to arrive nevertheless at a conventional standard for his medium. As the artist observes: "I'm most interested in this triangle, where there is material, the accumulation of material through the act of making [an object], and then the 'what else' that happens ... this thing called a painting, or a thing in the world that suggests painting." To the latter end, Sullivan often offers audiences prompts when producing and exhibiting his work, making selections among his canvases to suggest a kind of continuous legibility among them, even while falling short. For example, one is repeatedly tempted to view them as a series, and yet each work has sufficient difference—in coloration and

composition—to resist seeming anything but a unique object. In fact, considered together, Sullivan's paintings are apt to present a secondary push-pull for audiences as the latter's attention shuttles between the objects on view, and the idea of the object, "painting," being suggested.

Herein resides a provocative irony for our contemporary context, embedded in Sullivan's work. For if such a nod to replication between object and idea was typically made decades ago as a way to splinter modernist notions of originality—and to introduce a kind of temporality to any image—Sullivan still hews closely to the notion of singularity. But this serves here only to ratchet up the tension between original and copy, and between being-in and -out of time, in order to suggest the distinctions are not what they once were. In the most basic, aesthetic terms, Sullivan tempts yet resists associations to things lying beyond the frame, particularly as viewers seeking a firm perspective on his work might turn intuitively to the visual language of topography, or of marble, for reference, only to find them inadequate. Similarly, viewers are tempted to query Sullivan's process, but only because the procedure by which Sullivan's objects have been made is not immediately evident. His hand is never evident, and if his works suggest topographies, it is only while attended by that earthbound sense of temporal expansiveness that crushes any sense of chronology. Through singularity, Sullivan manages to "de-subjectify" his work, when it comes to what any painting might depict, or who might have made it. The very notion of an original comes under pressure, as the object is at the very brink of legibility as a painting, nearly mute in its materiality. (Said differently, the material realism forces audiences to confront Barthes's realism in turn.) As Sullivan says, "I am seeking a back door way into making things that have nothing to do with art history." Yet, the absence of such a reference is perhaps then felt in presence all the more.



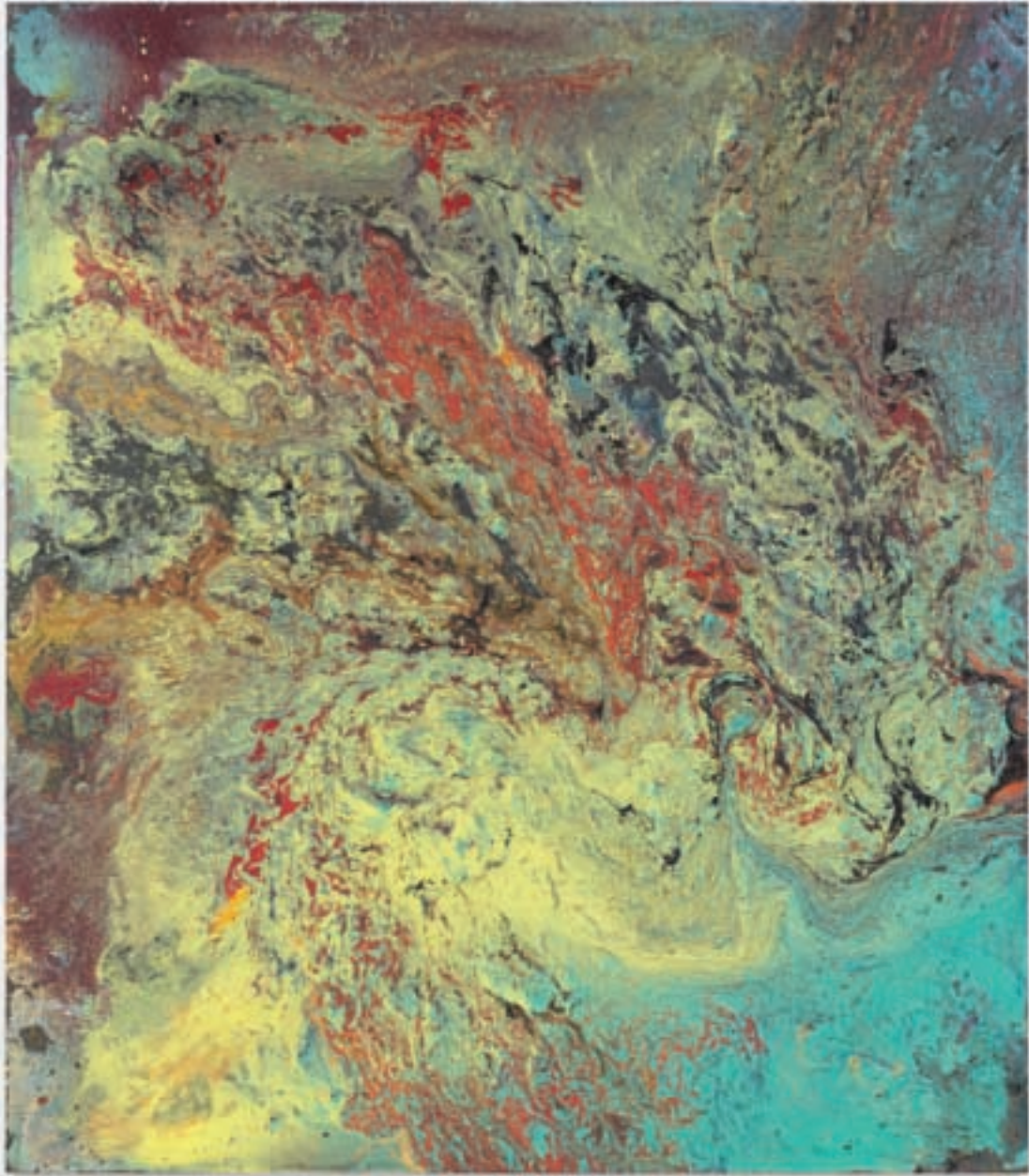
Ryan Sullivan
Ohne Titel / Untitled, 2014
243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches



Ryan Sullivan
Ohne Titel / Untitled, 2014
243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches



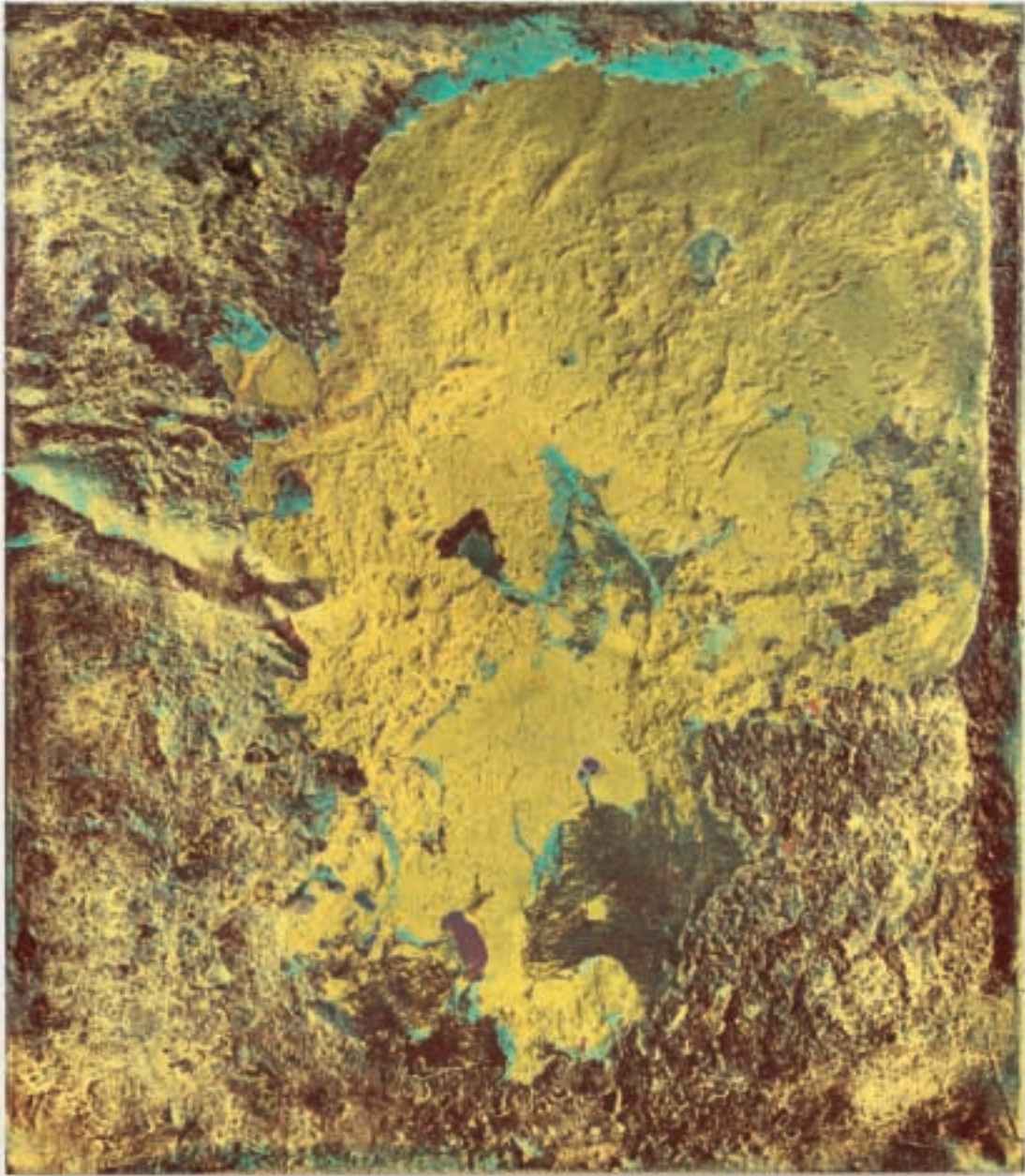
Ryan Sullivan
Ohne Titel / Untitled, 2014
243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches



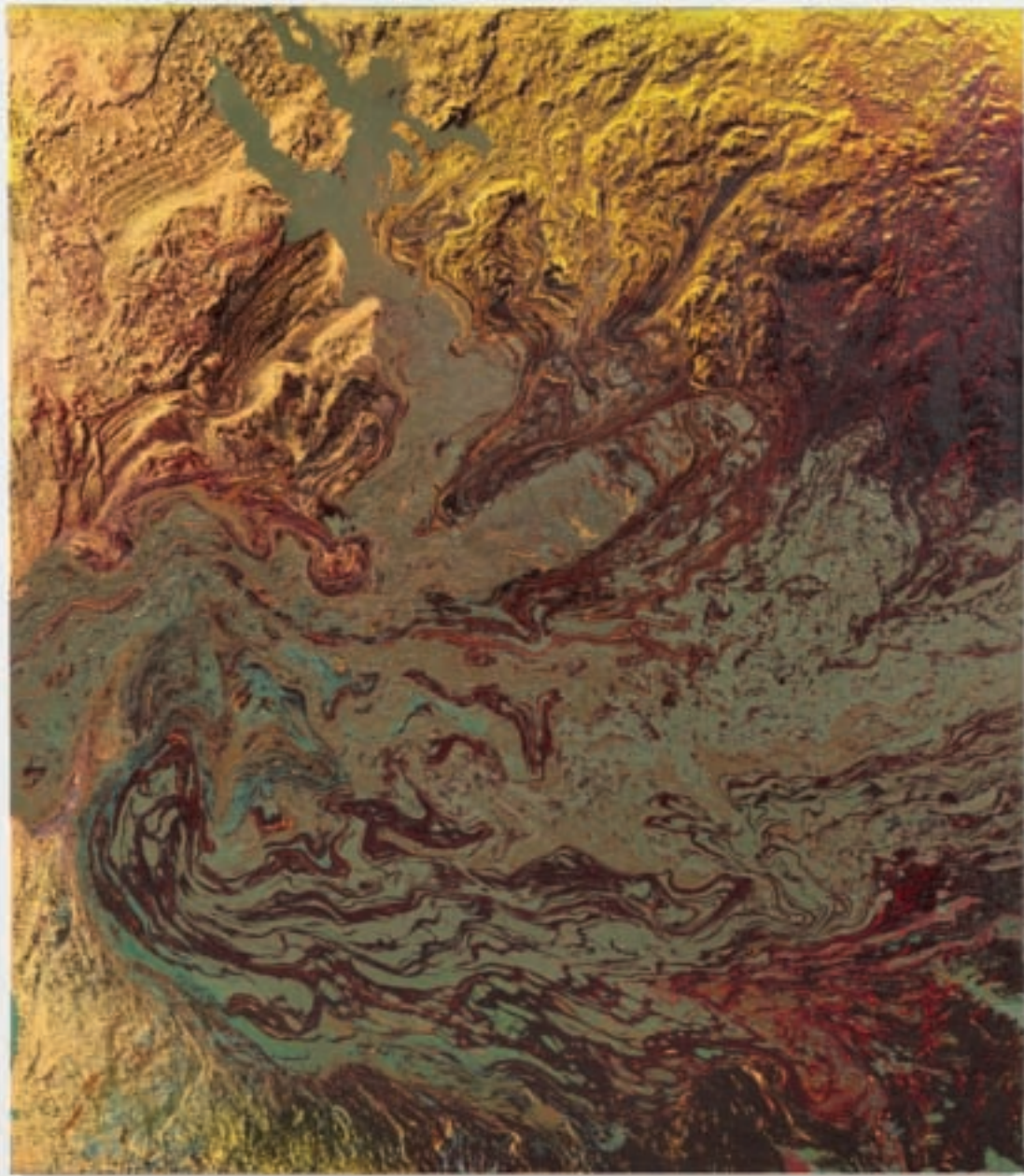
Ryan Sullivan
Ohne Titel / Untitled, 2014
243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches



Ryan Sullivan
Ohne Titel / Untitled, 2014
243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches



Ryan Sullivan
Ohne Titel / Untitled, 2014
243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches



Ryan Sullivan
Ohne Titel / Untitled, 2014
243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches



Ryan Sullivan
Ohne Titel / Untitled, 2014
243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches

Ned Vena

Biografie / Biography

***1982** in Boston, MA, lebt und arbeitet /
lives and works in Brooklyn, New York

2004 AICAD New York Studio Program,
New York, NY

2005 Tufts University, School of the
Museum of Fine Arts, Boston, MA

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

2015 *Ned Vena*, Project Native Inform-
ant, London

2014 *Menace II Société*, Société, Berlin
—— *Paintings without Borders*, Real
Fine Arts, New York, NY

2012 *Ned Vena*, Clifton Benevento, New
York, NY
—— *Ned Vena*, White Flag Projects,
St. Louis, MO

2011 *Ned Vena*, Société, Berlin
—— *Ned Vena*, Michael Benevento,
Los Angeles, CA

2010 *Ned Vena*, Max Hans Daniel, Berlin
—— *Ned Vena*, Clifton Benevento,
New York, NY

2009 *800 Numbers*, Midway Contempo-
rary Art, Minneapolis, MN

—— *Ned Vena*, Michael Benevento,
Los Angeles, CA

2008 *Ned Vena*, Galerie Gebr. Lehmann,
Berlin

—— *Ned Vena*, Cohan and Leslie Gallery,
New York, NY

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

2015 *Seven Artists in Two Rooms*, Offsite,
New York, NY

2014 *Dizionario di Pittura*, Francesca
Minini, Mailand / Milan

—— *Beware Wet Paint*, Institute of
Contemporary Arts, London

—— *Collaborative Painting & Text*,
Algus Greenspon Gallery, New York, NY

—— *Jeanette Mundt & Ned Vena*,
Federico Vavassori, Mailand / Milan

2013 *A Brief History of Spots, Stripe, and
Holes*, Carlson Gallery, London

—— *Sous l'Amazone coule un fleuve*,
FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand,
Frankreich / France

2012 *Trojan Horses*, Bugada & Cargnel,
Paris

—— *The Space in Between*, Steven
Zevitas Gallery, Boston, MA

—— *Minimal Myth*, Museum Boijmans
Van Beuningen, Rotterdam

- *Josh Kolbo & Ned Vena*, Société, Berlin
- *Into the Surface*, Brand New Gallery, Mailand / Milan
- 2011** *Sentimental Education*, Gavlak Gallery, Palm Beach, FL
- *Les Affranchis*, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand, Frankreich / France
- *Summer Whites*, kuratiert von / curated by Eddie Martinez und / and Sam Moyer, Rachel Uffner Gallery, New York, NY
- *Everything You Can Imagine Is Real...*, Xavier Hufkens, Brüssel / Brussels
- *Curating the Contemporary: Joseph Montgomery & Ned Vena*, Kunsthaus Baselland, Basel
- 2010** *Skins*, OHWOW Gallery, Miami, FL
- *Substance Abuse*, Leo König Inc., New York, NY
- *Mass Ornament*, Barbara Gladstone, New York, NY
- 2009** *Nothing I Say and I Am Saying It*, Kunstverein Freiburg, Freiburg
- *If the Dogs Are Barking*, Artist's Space, New York, NY
- *This Is not the Striezelmarkt*, Galerie Gebr. Lehmann, Dresden
- 2008** *Blue Sky*, Galerie Gebr. Lehmann, Dresden
- *Back to Black, Schwarz in der aktuellen Malerei*, Kestnergesellschaft, Hannover / Hanover
- 2007** *Ilya Lipkin, Sean Raspet, Ned Vena*, Cohan and Leslie, New York, NY
- 2006** *Attic*, Anton Kern Gallery, New York, NY

Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography

- 2014** Boško Blagojevi , „Miko, Vena, Walczak“, *Flash Art*, Oktober / October, S. / p. 99.
- Marco Tagliafierro, „Jeanette Mundt and Ned Vena“, *Artforum*, September.
- Mark Prince, „Ned Vena: Menace II Société“, *Art in America*, September, S. / p. 157.
- Martha Schwendener, „Chasing a Dream and an Unalloyed Ethos“, *The New York Times*, April.
- 2012** Claire Barliant, „Ned Vena at Clifton Benevento“, *The New Yorker*, Mai / May.
- Brienne Walsch, „Double Painting with Ned Vena“, *Art in America*, Mai / May.
- 2011** Michael Shaw, „Ned Vena at Michael Benevento“, *ArtScene*, Mai / May.
- 2010** „Shape Language“, *The New Yorker*, Juli / July 20, S. / p. 4.

Intim, infinit: Ned Venas virtuelle Zugänge

von Andrea Neustein

In seiner unbetitelten Serie von Tür-Bildern klebt Ned Vena Vinylfolien auf stählerne Brandschutztüren. Die nach der New Yorker Feuerschutznorm hergestellten Fertigbauteile sind in Einzelhandelsketten wie „Home Depot“ billig und leicht zu bekommen. Die aufgetragenen Vinylmuster erzeugen Moiré-Effekte und zitieren sowohl das Material als auch das visuelle Vokabular grafisch gestalteter Markenzeichen. Die Tür-Gemälde sind mit den Angeln an der Wand eingehängt, wobei ihre Unterkante jeweils mit dem Boden abschließt, so als bedeckten sie einen Durchgang zwischen zwei Räumen. Sie hängen jedoch in Reihen, nutzen also die vertraute Grammatik einer Gemäldeausstellung und lassen zugleich an eine Abfolge virtueller Zugänge denken. Vena bezieht sich auch auf frühere Graffitiarbeiten und hat in einer Serie von Gemälden mit der *Garvey ink* gearbeitet. Türen sind zudem eine Entlehnung aus der Ikonografie der Graffitikunst – Keith Haring hatte sie im Netz der New Yorker U-Bahn als Unterlage für seine Zeichnungen benutzt. Die Verwendung von Türen reicht aber bis Marcel Duchamps 1927 entstandener *Door, 11 rue Larrey* zurück und auch in Arbeiten von John Peto, Robert Rauschenberg und Gabriel Orozco wurden sie als Gestaltungsmittel eingesetzt. Venas Türen fungieren als Unterlagen, da sie aber auf eine Weise installiert sind, die ihren ursprünglichen Zweck zu erkennen gibt, wäre es wohl zu simpel, sie als bloße Gemälde zu bezeichnen.

*Ein Frühstücksgespräch mit Mama
über Ned Vena*

Mama: „Türen haben ein Leben“.

Andrea: „Das ist ein schöner Gedanke“.

Mama: „Sie sind Zeugen des Übergangs. Wir berühren sie jedes Mal, wenn wir uns zwischen Räumen bewegen; wir überziehen sie mit Fingerabdrücken und Schmutz“.

Andrea: „Das stimmt. Vena schrieb mir von den Gebrauchsspuren und dass die Türen schon allein vom Herumtragen abgenutzt werden. Er schrieb mir, dass er Vinylstrukturen auf die Vorderseite der Türen aufträgt, und dass ihre Rückseiten dreckig sind“.

[Pause.]

Mama: „Was ist die Rückseite einer Tür?“

Natürlich gibt es bei einer Tür keine Vorder- oder Rückseite. Türen bilden eine Grenze, die sie zugleich aufheben. Eine geschlossene Eingangstür mag scheinbar eine Vorder- und eine Rückseite haben, gehen wir jedoch innerhalb eines Baukörpers durch eine Tür, so befinden wir uns in einem Durchgang. Diese semantische Unterscheidung demokratisiert die Hierarchien des Raums. Betritt man einen Raum mit einer Vielzahl virtueller Zugänge, dann verändert sich der menschliche Bezug zu dem architektonischen Raum; plötzlich ist der Raum kein umschlossener Baukörper mehr. Natürlich führen diese Türen nicht in einen anderen Raum; aber die schwarzen Ebenen und Moiré-Muster auf ihren Oberflächen suggerieren Tiefe und erzeugen ein Wechselspiel mit einer ausgedehnten Ferne.

„Gewöhnliche Dinge bergen die tiefsten Geheimnisse“, schrieb Robert Evans in *Figures, Doors and Passages*. „Auf den ersten Blick fällt es schwer, in der Gestaltung eines Hauses etwas anderes als eine Kristallisation aus kalter Vernunft, Notwendigkeit und Offenkundigem zu erblicken. Alles Gewöhnliche erscheint so neutral wie unerlässlich, aber dieser Eindruck täuscht.“ Denn, so Evans, er verbirgt architektonische Regeln, die so vertraut sind, dass man sie für unabänderlich hält. Tatsächlich aber entfaltet sich etwa das britische Ideal häuslicher Architektur anhand von zellenförmigen Räumen, mit Einzeltüren und Korridoren – betonte also die Privatsphäre –, während die italienische Architektur des Mittelalters und der Renaissance, an römische Traditionen anknüpfend, dem Ideal eines Baugesüges folgte, dessen Räume durch Türen und Flure verbunden sind, womit sie laut Evans Wert auf Nähe und Sinnlichkeit legte. So wie Venas virtuelle Zugänge in suggestiver Weise physischen Raum belegen, unsere direkte Umgebung in kaltem Metall spiegeln, versperren sie uns die Sicht und führen diese doch zugleich über die objektive Welt hinaus in die Dimension eines dunklen Raums – einer warmen Tiefe und eines Potenzials infiniten Ausdehnung sowohl nach innen als auch nach außen.

Intimate, Infinite: Ned Vena's Virtual Portals

by Andrea Neustein

In his untitled door-painting series, Ned Vena attaches layers of adhesive vinyl stripes and grids onto the surfaces of steel fire doors. These prefabricated objects are built according to New York fire code, and are commonly available for purchase at retail chains like Home Depot. Vena writes that he used the fire doors as painting surfaces, because they are cheap and easy to buy. The overlapping vinyl patterns create moiré effects on the reflective surfaces, and engage both the material and the visual vocabulary of graphic commercial branding in public spaces. These door paintings hang off the wall on hinges, their bottom edges flush with the floor, as if covering a doorway between two architectural spaces. They hang in rows, however, both using the familiar grammar of the painting exhibition, while suggesting a series of virtual portals. Vena has referred to his graffiti in past works, employing Garvey ink commonly used by graffiti writers in a series of Rorschach-like paintings. Doors are another pinch from the graffiti vernacular, having famously been used as a substrate in the New York City subway system for Keith Haring's drawings. The incorporation of doors in modern art dates back at least to Duchamp's 1927 *Door, 11 rue Larrey*, and have featured as a painting material in works by John Peto, Robert Rauschenberg, and Gabriel Orozco. Vena's doors function as substrates; but, installed in a manner that acknowledges and undermines their function, to refer to the works as paintings might be overly simplistic.

*A conversation with my mom about
Ned Vena's recent work, over breakfast:*

Mom: Doors have a life. Andrea: That's a nice idea. What does that mean? Mom: They are witnesses to transition. We touch them every time we move between spaces; we clock into them with fingerprints and smudges and scuff marks. Andrea: That's true. Vena wrote to me about the fingerprints and signs of wear that the doors have weathered, just by being moved around and shipped. He wrote me that he applies vinyl patterns to the front of the doors, and that their backs are filthy. [pause; mom sips her coffee silently] Mom: What's the back of a door?

Of course, there is no given front or back of a door. Doors both form and dissolve a boundary between two spaces. A door to the entrance of a building, when closed, might seem to have a front and a back; the front in line with the building's façade, the back facing towards the interior space. When we walk through a door within an enclosure, however, we find ourselves not *in* but *through*. This semantic distinction democratizes the action of the door, and the hierarchies of space. Entering a room with multiple virtual portals, shifts the instinctive human interaction with the architectural space; suddenly, the room ceases to be an inarguable enclosure. These doors, of course, pivot back and forth on their hinges and don't lead through to another space; but the black planes and moiré patterns on their surfaces suggest depth. "Ordinary things contain the deepest mysteries," Robin Evans writes in *Figures, Doors, and Passages*. "At first it is difficult to see in the conventional layout of a contemporary house anything but the crystallization of cold reason, necessity... everything ordinary seems at once neutral and indispensable, but it is a delusion." This delusion, Evans continues, conceals the origins and purposes of architectural rules that are so familiar they seem intrinsic; in fact, while the British domestic architectural ideal developed with cellular rooms, single entrances, and corridors—emphasizing privacy—Italian medieval and Renaissance architecture borrowed from ancient Roman structures, idealizing matrixes of spaces connected by doors and passages, emphasizing closeness and carnality. Just as Vena's virtual portals populate physical space, reflecting our surroundings in cold metal and negating depth, they both obstruct and conduct our view past the objective world into a dimension of dark space, warm depth, and a potential for infinite expansion inwards and outwards.



Ned Vena
Ohne Titel / Untitled, 2012
200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches



Ned Vena
Ohne Titel / Untitled, 2012
Details



Ned Vena
Ohne Titel / Untitled, 2012
200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches



Ned Vena
Ohne Titel / Untitled, 2012
200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches



Ned Vena
Ohne Titel / Untitled, 2012
je / each 200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches



Ned Vena
Ohne Titel / Untitled, 2012
je / each 200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches



Ned Vena
Ohne Titel / Untitled, 2012
200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches



Ausstellungsansicht /
Exhibition view,
White Flag Projects, St. Louis, 2012

Antek Walczak

Biografie / Biography

***1968** in Grand Forks, ND, lebt und arbeitet / lives and works in Manhattan, New York

Mitglied der / Member of Bernadette Corporation seit / since 1993

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

2013 *New Transbohemian States*, Real Fine Arts, Brooklyn, NY

2012 *The Lead Years*, House of Gaga, Mexico City

2010 *Empire State of Machine Mind*, Real Fine Arts, Brooklyn, NY

2009 *Evas Arche und der Feminist No. 25*, Gavin Brown's enterprise, New York, NY

2008 *g/r/o/w/l/s/_/a/n/d/_s/c/re/am/s, /_sc/ra/wl/s_/an/d_/gr/ap/h/e/m/es*, House of Gaga, Mexico City

2005 *Paintjob* (with Susanne Winterling), Galerie Meerrettich, Berlin

2004 *Antek Walczak: New Paintings*, Reena Spaulings Fine Art, New York, NY

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

2015 *Call and Response*, Gavin Brown's enterprise, New York, NY

2014 *War Pickles II*, with Bill Hayden and Sam Pulitzer, Air de Paris, Paris

— *Collaborative Painting & Text*, Albus Greenspon, New York, NY

— *Hypothesis for an Exhibition*, Dominique Levy, New York, NY

— *White Columns Benefit + Auction*, White Columns, New York, NY

2013 *Freak Out!*, Greene Naftali Gallery, New York, NY

— *War Pickles*, with Bill Hayden, Mathieu Malouf and Sam Pulitzer, House of Gaga, Mexico City

— *Out of Memory*, Marianne Boesky, New York, NY

2012 *Bernadette Corporation: 2000 Wasted Years*, Artists Space, New York, NY

— *Context Message*, Zach Feuer Gallery, New York, NY

2011 *Chaos as Usual*, Bergen Kunsthall, Bergen

— *Videoshow*, House of Gaga, Mexico City

2010 *Declaración anual de personas morales*, House of Gaga, Mexico City

- 2009** *Celebration*, Isabella Bortolozzi
Galerie, Berlin
- 2006** *La Force de l'Art, 15 points de vue
sur l'art d'aujourd'hui*, Grand Palais,
Paris
- 2004** *Atelier Europa*, Kunstverein
München, München / Munich
- *Ex-Argentina*, Museum Ludwig,
Köln / Cologne
- *Ex-Argentina*, MACBA, Barcelona
- 2003** *Windstöße/Sudden Breeze*, Kunst-
haus Dresden, Dresden
- 2000** *Elysian Fields*, Centre Pompidou –
Musée national d'art moderne, Paris
- *I Love Paris*, Arnolfini, Bristol

Ausgewählte Bibliografie / Selected Bibliography

- 2013** Peter Plagens, „Antek Walczak:
New Transbohemian States“, *The Wall
Street Journal*, Dezember / December.
- Dan Duray, „Antek Walczak Spams
Real Fine Arts“, *The New York Observer*,
Mai / May.
- 2012** Chris Kraus, „Antek Walczak:
The Lead Years“, *Spike*, Sommer /
summer.
- 2011** Caroline Busta, „Antek Walczak:
Real Fine Arts“, *Artforum*, Februar /
February.
- 2010** Jerry Magoo, „Antek Walczak
@ Real Fine Arts“, Dezember /
December.
- Walter Benjamin Smith, „Agenda:
New York“, *Mousse*, November.
- 2009** Eva Svennung, „Constructing Your
Persona in a Private Media Space“,
May, Juni / June.

- 2004** *ExArgentina: Schritte zur Flucht
von der Arbeit zum Tun*, Interzona und /
and Verlag der Buchhandlung Walther
König.
- 2000** „Attitude Glamour: Le top 10 des
années 00“, *Technikart*, Oktober /
October.
- Pierre Leguillon, „Purple Horizon“,
Beaux-Arts Magazine, Juli / July.
- „Le monde Aden“, *Elysian Fields*,
Juni / June.
- *Elysian Fields*, Purple Books und /
and Éditions Centre Pompidou.

In der kühlen Emotionalität ihrer Oberflächen, in der Auseinandersetzung mit der Bildebene und im Spiel mit figürlicher und symbolischer Aneignung der Popkulturmythen einer technokratischen Gesellschaft kämpfen die Gemälde von Antek Walczak mit New Yorks historischen Vermächtnissen. Diese Werke entstehen mühevoll (wir sehen die Tropfen, Halte- und Startpunkte, Versätze und zerzausten Kurven in ihren Konturen), heben aber solche Mühen nicht als Kennzeichen der selbstsicheren Hand des Künstlers hervor. Vielmehr inszenieren sie die Bedenken, Überlegungen und neurotischen Ausschweifungen seines verzückten und rastlosen Bewusstseins. Malerei wird hier weniger praktiziert als praktisch betrieben – ein wirksamer Impfstoff gegen „postmediale“ Unbestimmtheit, um einen kritischen Konzeptualismus durchzuboxen. In Walczaks Werken dämmert uns keine Begegnung mit einer leeren Leinwand noch die routinemäßige Hommage an ältere Kollegen, deren digitalisierte Archive jetzt weniger gefeierte Überschüsse abwerfen.

In *The Lead Years* (2012) tragen die Wandtafeln aus dem namengebenden (Blei-) Material schwer an den düsteren Tatsachen. Textschichten aus gestressten Anfragen („Ich bin auf dieser Dating-Seite“), hinterhältigen Angeboten („Penisvergrößerungspillen kostenlos testen“), politikwissenschaftlichen Artikeln („DROGEN – die andere Währung“) und ein paar Zahlungsaufforderungen, allesamt aus einem Spammail-Ordner geborgen, werden nach quasikonstruktivistischen Mustern in Siebdruck auf ihre toxischen Flächen aufgebracht und dann sparsam mit UTF-8-kodierten Aufklebern und Lettern verschönert. Aus dem Datenfetisch, der die gegenwärtige Quantifizierung der kapitalistischen Unternehmenskultur vorantreibt, ersehen wir, dass Zombie-Abstraktion ein Merkmal ungefilterter Information und Sprache ihre verstörende Chiffre ist.

Bei *Empire State of Machine Mind* (2010) wird die zuckrige Lyrik einer urbanen Lobeshymne¹ den algorithmischen Berechnungen

des Lempel-Ziv-Welch-Verfahrens unterzogen. Die im Reklametafelstil auf Walczaks bislang ausuferndsten Arbeiten vorgeführten lapidaren Resultate – unvollständige Sätze, eingekreist von taktischen Schwärmen selbstreferenzieller Pfeile – reproduzieren eine festgefahrene Zirkularität, aber nichts von der vorgefertigten Sentimentalität der Ballade. Die Bilder, die darauf bauen, dass medien-gesättigte Betrachter die Textlücken aus der Erinnerung ergänzen, analysieren die Beziehung zwischen Verheißung und Persiflage als ein Problem der Abspielwiederholung.

Weniger handwerklich sind vielleicht die Wortlabyrinth-Monochrome in *New Trans-bohemian States* (2013), aber ihre fortschreitenden logischen Abschweifungen buchstabieren schließlich vertraute Comicgesichter. Diese albernen erfundenen Logogramme, jeweils munter nach den Todsünden benannt, beschwören den unzerstörbaren, gummibandartigen Eros, den man dem „bösen“ bourgeoisen Maler anheftet, der mit einem protestantischen Schema-F-Ethos zu Werke geht. Den Einfluss solch vernetzter Loopingverfahren, einer machtlosen Aufklärung oder (kunstgeschichtlicher) Freiheitsansprüche nachzuzeichnen, isoliert den verrückten Genius nur noch mehr von seiner sozialen Realität.

Listig thematisiert Walczak in seinen jüngsten Arbeiten kulturelle Entfremdung im Kreidetafelstil und mithilfe einer aus Japan importierten Kawaii-Exotik, verwandt mit jener minderen ästhetischen Kategorie der „Niedlichkeit“, die ihre Verlockungskraft aus dem dunklen Mechanismus äußerster Verletzlichkeit bezieht. Gegen die mutmaßliche Vernichtungsangst setzt die großäugige Unschuld solcher ergötzlichen froschartigen Gebilde eine servile Antiästhetik als eine mögliche Position zur Gleichung der Malerei. Die in ein *trompe-l'œil*-Palimpsest aus zusammengekehrtem Radiermesserstaub eingeschmiegt, einander überlappenden harmonischen Ellipsen umschließen eigentlich bekannte Spleens.

¹ Der Song *Empire State of Mind* von Jay-Z.

Antek Walczak
by Kari Rittenbach

The paintings of Antek Walczak contend with New York's historical legacies in the cool affect of their stretched (and bright or shiny) surfaces, routine desecration of the picture plane, trifling with the figural, and studied symbolic appropriation of technocratic society's pop-cultural myths. These works are labored (we see the drips, stops, starts, misregistrations, and rumpled curves in their diagrammatic outlines), but do not emphasize their laboriousness as a character of the artist's sure—however weary or hourly waged—hand. Rather, they perform the hesitations, deliberations, and neurotic joyful excesses of his rapt and restless mind. Here, the painting is more practical than it is practiced; an adequate cover inoculated against “post-medium” indeterminacy, so to force through a critical conceptualism. In Walczak's works, we presume no *ex nihilo* encounter with a blank (screen or) slate, nor rote homage to any peer or elder (whose digitized archives now yield less celebrated surplus parts).

The wall-mounted panels of *The Lead Years* (2012) wear these sullen facts heavily in their eponymous, air-tarnished material supports. Textual layers of overwrought requests (“I'm on this dating site”), malicious proposals (“Enlargement supplement Free trials”), scientific policy papers (“DRUGS—the other currency”), and some official-seeming demands (an NYPD-issued traffic violation) all salvaged from a bank of spam emails are delicately screenprinted atop their toxic surfaces according to quasi-Constructivist patterns; then sparingly embellished with UTF-8 encoded decals and characters. In the data fetish that drives corporate capitalist culture's status quo quantification, we find zombie abstraction to be an average quality of unfiltered information, and language its troubling cipher.

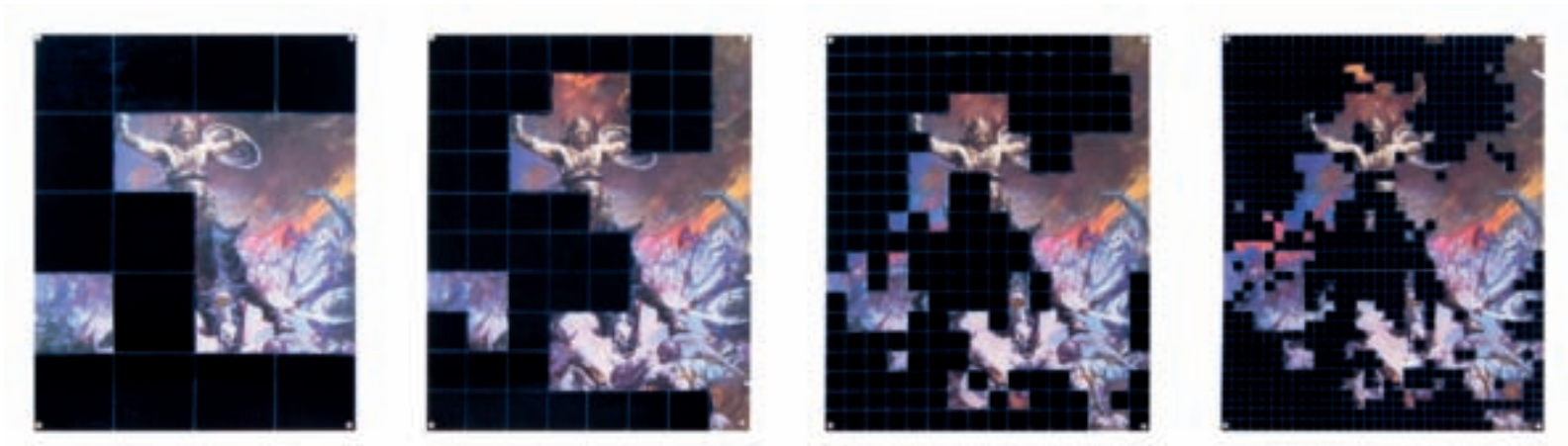
For *Empire State of Machine Mind* (2010), the saccharine lyrics of an urban anthem¹ are subjected to Lempel-Ziv-Welch

(LZW) algorithmic processing, a scheme for lossless data compression. Displayed billboard-style on Walczak's most sprawling canvases to date, the terse results—incomplete phrases encircled by tactical swarms of self-referential arrows—reproduce a certain gridlocked circularity, but none of the ballad's canned sentimentality. Relying on a media-saturated viewer to recall each empty refrain, the paintings parse the relation between promise and parody as a problem of the repeat play.

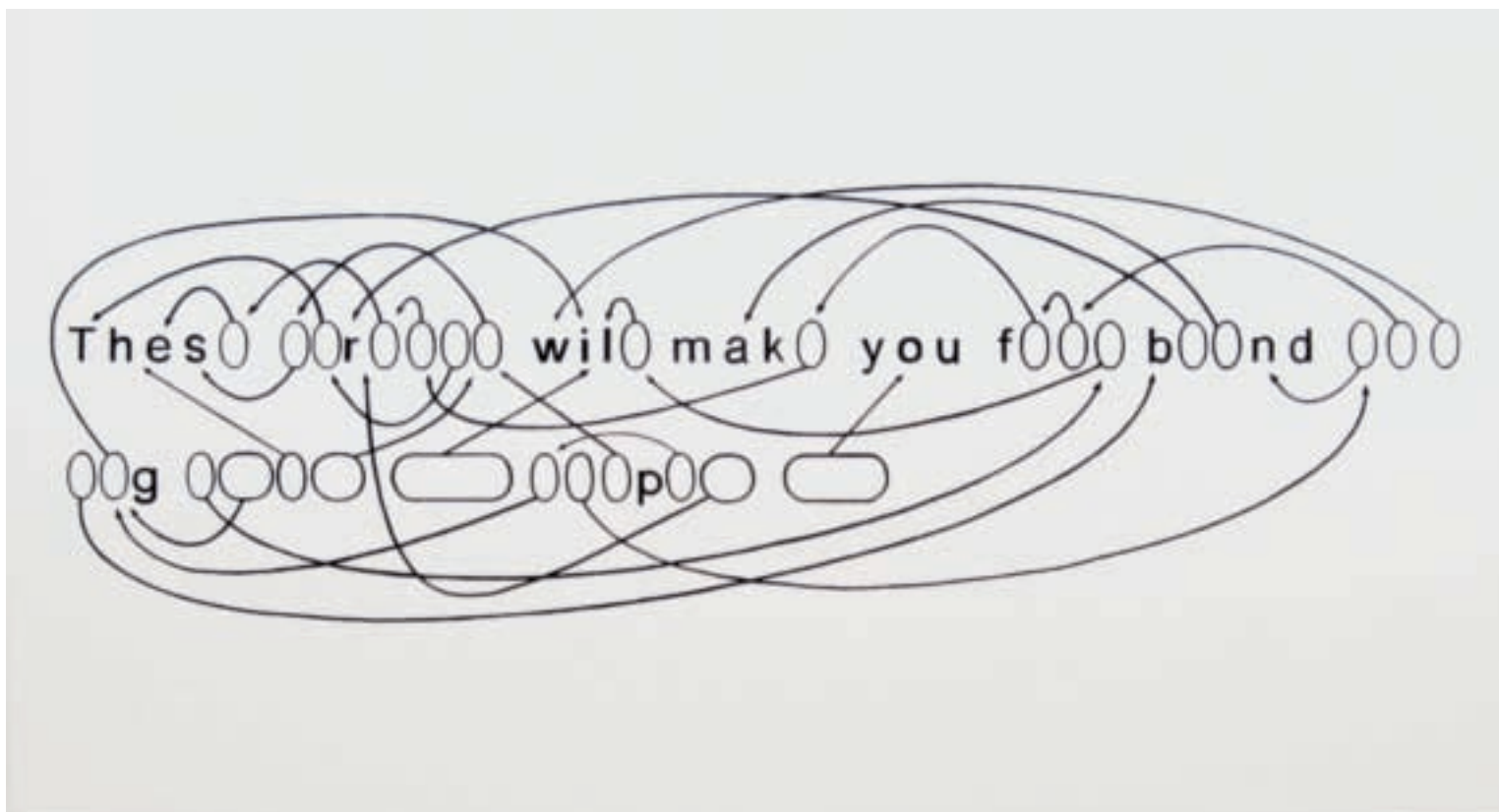
The word maze monochromes of *New Transbohemian States* (2013) may be less manufactured, but their progressive, logical diversions—“pity-our-untreated-bipolar-artist”—eventually spell out familiar cartoon faces. These goofy, invented logograms, nervily named for each cardinal sin, invoke the indestructible, rubberband-like Eros affixed to the “bad” bourgeois painter, whose by-the-numbers work ethic is impossibly Protestant. Tracing the influence of these mercilessly networked loop-the-loops, impotent enlightenment (or art-historical) claims to freedom only insulate the looney genius from her social reality even more.

Walczak's latest works treat cultural alienation keenly, in a chalky, drawing-board style and imported Japanese *kawaii*—exotic kin to that minor aesthetic category of “cute,” which appeals via the dark mechanism of extreme vulnerability. Set against the probable horror of annihilation (i.e., caretaker neglect), the wide-eyed innocence of such pleasing, frog-like forms posits a servile anti-aesthetic as one answer to the painterly equation. Nestled in a *trompe-l'œil* palimpsest of swept-up eraser dust, overlapping Apollonian ellipses technically embrace known eccentricities.

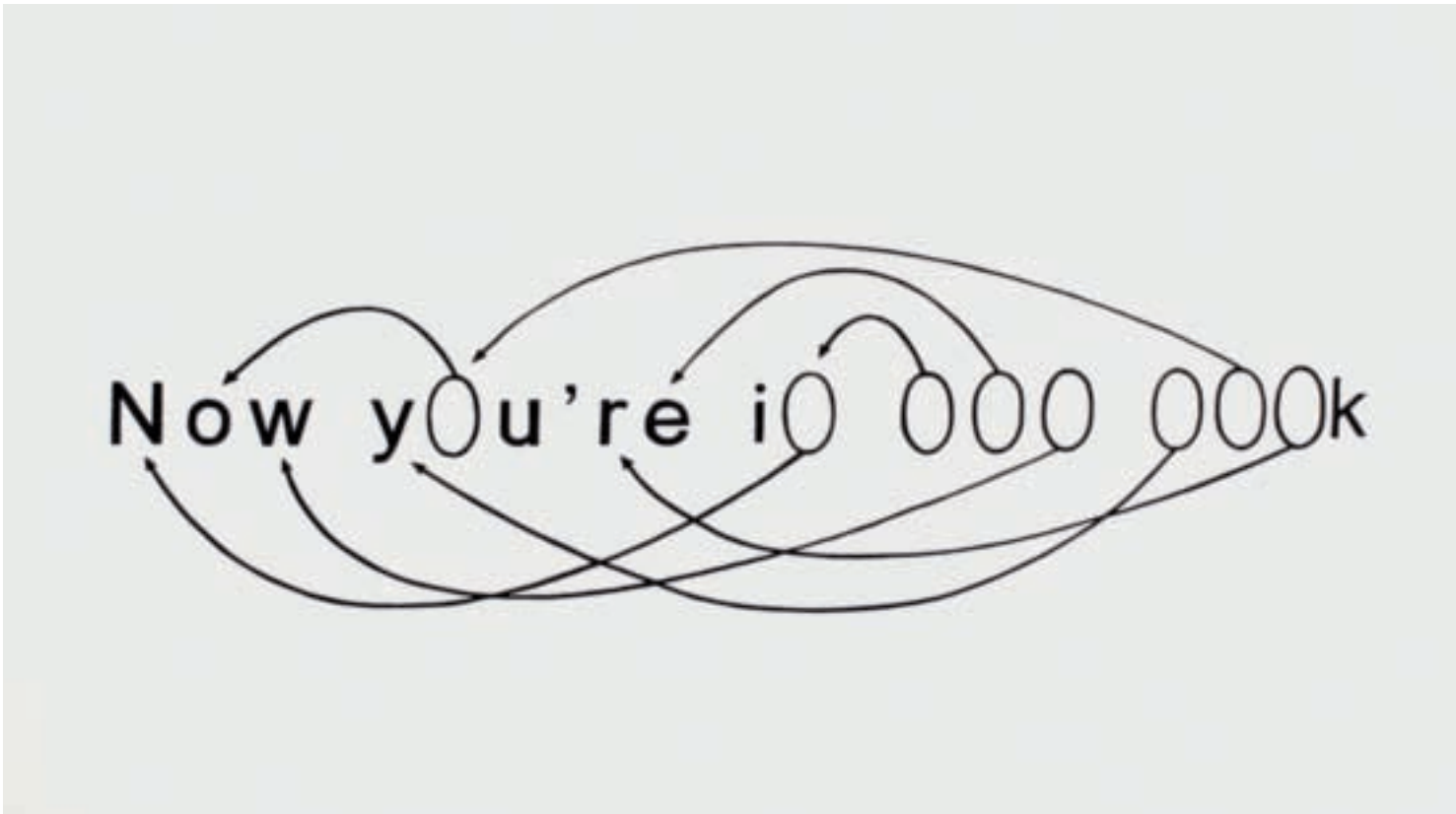
¹ Jay-Z's song *Empire State of Mind*.



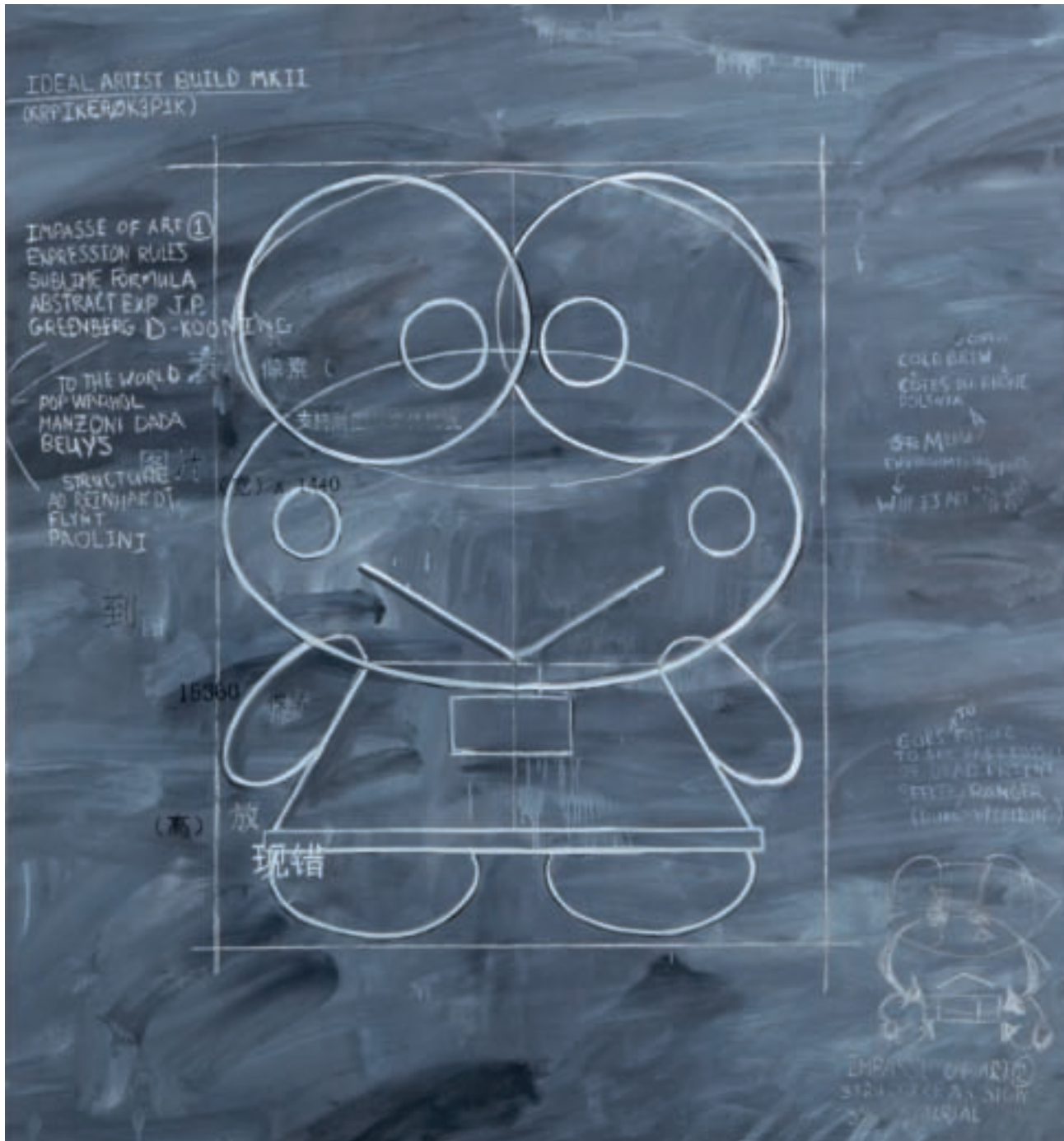
Antek Walczak
Crude Quantizing, Output, 2011
je / each 61 × 45,7 cm / 24 × 18 inches



Antek Walczak
Thes r wil mak you f b nd, 2010
182,9 × 335,3 cm / 72 × 132 inches



Antek Walczak
Now y u're i k, 2012
106,7 × 182,9 cm / 42 × 72 inches



Antek Walczak
Simple Frog (Ideal Artist MK II), 2014
152,4 × 142,2 cm / 60 × 56 inches



Antek Walczak
Dandere, 2014
155 × 145 cm / 61 × 57 inches



Antek Walczak
Envy, 2013
152,4 × 142,4 cm / 60 × 56 inches

Werkverzeichnis / List of Works

Werke, die mit einem * markiert sind, sind Teil der Ausstellung /
Works marked with * are part of the exhibition

Joe Bradley

- S. / p. 57 *All Duck*, 2010
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
200,7 × 175,3 cm / 79 × 69 inches
Courtesy of the artist and
Gavin Brown's enterprise
- 58 *Bukkah Beah*, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
294,6 × 340,7 cm / 116 × 134 1/8 inches
Courtesy of the artist and
Gavin Brown's enterprise
- 59 *Veitch*, 2015 *
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
203,2 × 198,1 cm / 80 × 78 inches
Courtesy of the artist and
Gavin Brown's enterprise
Foto / Photo: Thomas Müller
- 60 *Ohne Titel / Untitled (Schmagoo)*, 2014 *
Grafit und Öl auf Leinwand /
Graphite and oil on canvas
132,1 × 121,9 cm / 52 × 48 inches
Courtesy of the artist and
Gavin Brown's enterprise
Foto / Photo: Thomas Müller
- 61 *Coachwhip*, 2015 *
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
266,7 × 335,3 cm / 105 × 132 inches
Courtesy of the artist and
Gavin Brown's enterprise
Foto / Photo: Thomas Müller

- 62 *Maag Areal*, 2015 *
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
243,8 × 200,7 cm / 96 × 79 inches
Courtesy of the artist and
Gavin Brown's enterprise
Foto / Photo: Thomas Müller
- 63 *Osawantomie*, 2015 *
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
259,1 × 243,8 cm / 102 × 96 inches
Courtesy of the artist and
Gavin Brown's enterprise
Foto / Photo: Thomas Müller
- 64 *Ohne Titel / Untitled*, 2015 *
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
243,8 × 157,5 cm / 96 × 62 inches
Courtesy of the artist and
Gavin Brown's enterprise
Foto / Photo: Thomas Müller

Matt Connors

- 69 *I have always thought about /
staying here and going out*, 2013 *
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
228,6 × 190,5 cm / 95 × 70 inches
Courtesy Collection Andrew Ong and
George Robertson, New York
Copyright: Courtesy CANADA, New York
- 70 *Collateral Rainbow (3 colors)*, 2013 *
Acryl und Farbstift auf Leinwand /
Acrylic and pencil on canvas

50,8 × 40,6 cm / 20 × 16 inches
Privatsammlung / Private Collection, London
Courtesy Herald St, London
Foto / Photo: Jacob Krupnick

- S. / p. 71 *Involuntary Rainbow Chart*, 2013 *
Acryl und Farbstift auf Leinwand /
Acrylic and pencil on canvas
61 × 46 cm / 24 × 18 1/8 inches
L'ange Collection, London
Courtesy Herald St, London
Foto / Photo: Jacob Krupnick
- 72 *Magazine (3rd Rainbow)*, 2013 *
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
91,4 × 68,5 cm / 36 × 27 inches
Privatsammlung / Private Collection, London
Courtesy Herald St, London
Foto / Photo: Robert Wedemeyer
- 73 *Red Large Reverse Telescope (Door)*, 2014 *
Acryl auf Papier, farbiger Passepartoutkarton,
farbiges Plexiglas / Acrylic on paper,
colored mat board, colored Perspex
190,8 × 150,8 cm / 75 1/8 × 59 3/8 inches
Sammlung Sander / The Sander Collection
Courtesy Herald St, London
Foto / Photo: Andy Keate
- 74 *Flouro Pink Large Reverse Telescope (Door)*, 2014 *
Acryl auf Papier, farbiger Passepartoutkarton,
farbiges Plexiglas / Acrylic on paper,
colored mat board, colored Perspex
190,8 × 150,8 cm / 75 1/8 × 59 3/8 inches
Sammlung Sander / The Sander Collection
Courtesy Herald St, London
Foto / Photo: Andy Keate
- 75 *Green Large Reverse Telescope (Door)*, 2014 *
Acryl auf Papier, farbiger Passepartoutkarton,
farbiges Plexiglas / Acrylic on paper,
colored mat board, colored Perspex
190,8 × 150,8 cm / 75 1/8 × 59 3/8 inches
Aishti Foundation, Beirut, Lebanon
Courtesy Herald St, London
Foto / Photo: Andy Keate
- 76 *William and Robert*, 2014 *
Acryl auf Leinwand, puderbeschichteter
Stahl, 3-teilig / Acrylic on canvas,
powder-coated steel, 3-part
Gesamtgröße: 233,7 × 401,3 × 22,9 cm /
Overall size: 92 × 158 1/4 × 9 inches
Tamares Real Estate Holdings, Inc.

- *Fiction*, 2011 *
Acryl auf Leinwand, 2-teilig /
Acrylic on canvas, 2 parts
Gesamtmaß: ca. 165 × 235 cm /
Overall size: approx. 65 × 92 1/2 inches
Courtesy Herald St, London; Cherry and
Martin, Los Angeles
(nicht abgebildet / not illustrated)
- *Second Drawing*, 2011 *
Leinwand und Eisenstab / Canvas and iron pole
Breite: 153 cm, Höhe variabel /
Width: 60 1/4 inches, height variable
Courtesy Herald St, London; Cherry and
Martin, Los Angeles
(nicht abgebildet / not illustrated)
- ## Elizabeth Cooper
- 81 *Ohne Titel / Untitled*, 2015
Öl und Lackglasur auf Leinwand /
Oil and enamel on canvas
81 × 91,5 cm / 31 7/8 × 36 inches
Courtesy Galerie Anke Schmidt, Köln / Cologne
Foto / Photo: Martin Seck
- 82 *Ohne Titel / Untitled*, 2010
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
132 × 143 cm / 52 × 56 1/4 inches
Courtesy Galerie Anke Schmidt, Köln / Cologne
- 83 *Ohne Titel / Untitled*, 2015
Öl und Lackglasur auf Leinwand /
Oil and enamel on canvas
91,5 × 91,5 cm / 36 × 36 inches
Courtesy Galerie Anke Schmidt, Köln / Cologne
Foto / Photo: Martin Seck
- 84 *Ohne Titel / Untitled*, 2011 *
Öl und Lackglasur auf Leinwand /
Oil and enamel on canvas
76,5 × 60 cm / 30 1/8 × 23 5/8 inches
Courtesy Galerie Anke Schmidt, Köln / Cologne
Foto / Photo: Volker Nünninghoff
- 85 *Ohne Titel / Untitled*, 2004–2005
Öl und Lackglasur auf Leinwand /
Oil and enamel on canvas
100 × 198 cm / 39 3/8 × 78 inches
Privatsammlung / Private Collection, Köln / Cologne
- 86 *Ohne Titel / Untitled*, 2008 *
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
243 × 183 cm / 95 5/8 × 72 inches
Courtesy Galerie Anke Schmidt, Köln / Cologne

- 87 *Ohne Titel / Untitled*, 2008 *
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas
 152 × 182 cm / 59 7/8 × 71 5/8 inches
 Courtesy Galerie Anke Schmidt, Köln / Cologne
- 88 *Ohne Titel / Untitled*, 2008 *
 Öl und Lackglasur auf Leinwand /
 Oil and enamel on canvas
 183 × 152 cm / 72 × 59 7/8 inches
 Privatsammlung / Private Collection, Köln / Cologne
 Foto / Photo: Alistair Overbruck

Jeff Elrod

- 93 *Hide-Grid*, 2005 *
 Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
 203,2 × 154,9 cm / 80 × 61 inches
 Sammlung / Collection of Peter Remes
 Courtesy of the artist and Luhning Augustine,
 New York
- 94 *Dream Machine (for Brion Gysin)*, 2009
 Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
 213,4 × 363,2 cm / 84 × 143 inches
 Sammlung / Collection of Vito Schnabel
 Courtesy of the artist and Luhning Augustine,
 New York
- 95 *Ohne Titel / Untitled (Orange)*, 2009 *
 Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
 243,8 × 182,9 cm / 96 × 72 inches
 Sammlung / Collection of Vito Schnabel, New York
 Courtesy of the artist and Luhning Augustine,
 New York
- 96 *West Gray*, 2013 *
 UV-Tinte und Acryl auf Fischer Leinwand /
 UV ink and acrylic on Fischer canvas
 224,2 × 224,2 cm / 88 1/4 × 88 1/4 inches
 Privatsammlung / Private Collection, London
 Courtesy of the artist and Simon Lee Gallery,
 London / Hongkong
 Foto / Photo: Todd White Art Photography
- 97 *Worn Copy*, 2013
 UV-Tinte, Acryl und Lackglasur auf Leinwand /
 UV ink, acrylic and enamel on canvas
 228,6 × 163,8 cm / 90 × 64 1/2 inches
 Privatsammlung / Private Collection
 Courtesy of the artist and Luhning Augustine,
 New York

- 98 *Pass the Dutchie*, 2013 *
 Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
 213,4 × 152,7 cm / 84 × 60 1/8 inches
 Collection of David and Kim Schrader, New York
 Courtesy of the artist and Simon Lee Gallery,
 London / Hongkong
 Foto / Photo: Todd White Art Photography
- 99 *Ohne Titel / Untitled (green screen)*, 2014 *
 Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
 203,2 × 215,9 cm / 80 × 85 inches
 Courtesy of the artist and
 Galerie Max Hetzler, Berlin | Paris
 Foto / Photo: def image
- 100 *Blotter Painting*, 2014 *
 UV-Tinte auf Fischer Leinwand /
 UV ink on Fischer canvas
 228,6 × 175,3 cm / 90 × 69 inches
 Sammlung / Collection of Simon and Carine Lee
 Courtesy of the artist and Simon Lee Gallery,
 London / Hongkong
 Foto / Photo: Todd White Art Photography

Amy Feldman

- 105 *Show and Tell*, 2013 *
 Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
 203 × 203 cm / 80 × 80 inches
 Courtesy of Kanekrans
 Foto / Photo: Christopher Burke Studio/
 ShootArt
- 106 *Light Flats*, 2013 *
 Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
 203 × 203 cm / 80 × 80 inches
 Courtesy of Kanekrans
 Foto / Photo: Cary Whittier
- 107 *POW!NOW!*, 2013 *
 Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
 244 × 203 cm / 96 × 80 inches
 Courtesy Van Lierde Collection
 Foto / Photo: Cary Whittier
- 108 *Gut Smut*, 2014 *
 Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
 201 × 201 cm / 79 × 79 inches
 Privatsammlung / Private Collection
 Courtesy of the artist and Blackston
 Foto / Photo: Adam Reich

- S. / p. 109 *Spirit Merit*, 2014 *
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
201 × 241 cm / 79 × 95 inches
Privatsammlung / Private Collection
Courtesy Annaellegallery, Stockholm
Foto / Photo: Adam Reich
- 110 *Gob Job*, 2014
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
201 × 201 cm / 79 × 79 inches
Courtesy of the artist and Blackston
Foto / Photo: Christopher Burke Studio/ShootArt
- 111 *Talon Seal*, 2014
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
201 × 201 cm / 79 × 79 inches
Courtesy of the artist and Blackston
Foto / Photo: Christopher Burke Studio/
ShootArt
- 112 *Low O*, 2014
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
203 × 216 cm / 80 × 85 inches
Courtesy of the artist and Blackston
Foto / Photo: Cary Whittier

Ross Iannatti

- 117 *Hysteresis no. 102*, 2014
Silikonüberzogener Nylonstoff, Natriumazid /
Silicone-coated nylon fabric, sodium azide
120 × 90 cm / 47 × 35 ½ inches
Courtesy of the artist, Cherry and Martin,
Los Angeles and Kate Werble Gallery, New York
Foto / Photo: Chris Kendall
- 118/119 *Hysteresis/Large no. 2*, 2014
Silikonüberzogener Nylonstoff, Natriumazid /
Silicone-coated nylon fabric, sodium azide
305 × 427 cm / 120 × 168 inches
Courtesy of the artist and
Kate Werble Gallery, New York
Foto / Photo: Elisabeth Bernstein
- 120 *Hysteresis no. 92*, 2014
Silikonüberzogener Nylonstoff, Natriumazid /
Silicone-coated nylon fabric, sodium azide
120 × 90 cm / 47 × 35 ½ inches
Courtesy of the artist and
Kate Werble Gallery, New York
Foto / Photo: Elisabeth Bernstein

- 121 *Hysteresis/Medium no. 3*, 2014 *
Silikonüberzogener Nylonstoff, Natriumazid /
Silicone-coated nylon fabric, sodium azide
183 × 244 cm / 72 × 96 inches
Courtesy Schorr Family Collection
Courtesy of the artist and
Kate Werble Gallery, New York
Foto / Photo: Elisabeth Bernstein
- 124 *Hysteresis no. 135*, 2014
Silikonüberzogener Nylonstoff, Natriumazid /
Silicone-coated nylon fabric, sodium azide
120 × 90 cm / 47 × 35 ½ inches
Courtesy of the artist and
Kate Werble Gallery, New York
Foto / Photo: Elisabeth Bernstein

Eddie Martinez

- 129 *Time Was*, 2007 *
Mischtechnik auf Leinwand /
Mixed media on canvas
152,4 × 182,9 cm / 60 × 72 inches
Courtesy of the artist and Private Collection
Copyright Eddie Martinez
- 130 *Backstage Accommodation*, 2007 *
Mischtechnik auf Leinwand /
Mixed media on canvas
152,4 × 182,8 cm / 60 × 72 inches
Courtesy of the artist, Sammlung /
Collection Miettinen, Berlin-Helsinki
Copyright Eddie Martinez
- 131 *Husband and Wife Post Ice*, 2014
Öl, Lackglasur, Sprühfarbe und Collage
auf Leinwand / Oil, enamel, spray paint,
and collage on canvas
182,8 × 152,4 cm / 72 × 60 inches
Courtesy Timothy Taylor Gallery, London
Copyright Eddie Martinez
Foto / Photo: Todd White Photography, London
- 132 *Nobody Move, Nobody Get Hurt*, 2014
Öl, Lackglasur, Acryl, Sprühfarbe, Collage,
Computerpapier, Babytücher und Zeichnung
auf Leinwand / Oil, enamel, acrylic, spray
paint, collage, computer paper, baby wipe,
and drawing on canvas
274,3 × 365,7 cm / 108 × 144 inches
Courtesy Timothy Taylor Gallery, London
Copyright Eddie Martinez
Foto / Photo: Todd White Photography, London

- 133 *Ohne Titel / Untitled*, 2014 *
 Öl, Lackglasur, Acryl, Sprühfarbe, Collage,
 Computerpapier, Babytücher und Zeichnung
 auf Leinwand / Oil, enamel, acrylic, spray paint,
 collage, computer paper, baby wipe, and
 drawing on canvas
 274,3 × 365,7 cm / 108 × 144 inches
 Courtesy Timothy Taylor Gallery, London
 Copyright Eddie Martinez
 Foto / Photo: Damian Griffiths
- 134 *Vulnerability of Solidification*, 2014
 Sprühfarbe, Ölfarbe, Lackglasur, Babytücher,
 Heftzwecken auf Papier, Collage auf Leinwand /
 Spray paint, oil paint, enamel, baby wipes,
 thumbtacks on paper, and collage on canvas
 182,8 × 152,4 cm / 72 × 60 inches
 Courtesy Kohn Gallery, Los Angeles
 Copyright Eddie Martinez
 Foto / Photo: Karl Puchlik
- 135 *Nomader*, 2014
 Ölfarbe, Lackglasur, Sprühfarbe und
 Collage auf Leinwand / Oil paint, enamel,
 spray paint, and collage on canvas
 182,8 × 274,3 cm / 72 × 108 inches
 Courtesy Kohn Gallery, Los Angeles
 Copyright Eddie Martinez
 Foto / Photo: Karl Puchlik
- 136 *High Flying Bird*, 2014
 Öl, Lackglasur, Sprühfarbe, Heftzwecken
 und Collage auf Leinwand / Oil, enamel, spray
 paint, thumbtacks, and collage on canvas
 274,3 × 365,7 cm / 108 × 144 inches
 Courtesy Kohn Gallery, Los Angeles
 Copyright Eddie Martinez
 Foto / Photo: Karl Puchlik

Ruth Root

- 141 *Ohne Titel / Untitled*, 2007/2008
 Lackglasur auf Aluminium / Enamel on aluminum
 216 × 151 cm / 85 × 59 ½ inches
 Courtesy Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
 Foto / Photo: Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
- 142 *Ohne Titel / Untitled*, 2008 *
 Lackglasur auf Aluminium / Enamel on aluminum
 152 × 244 cm / 59 ¾ × 96 inches
 Courtesy Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
 Foto / Photo: Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg

- 143 *Ohne Titel / Untitled*, 2009 *
 Lackglasur auf Aluminium / Enamel on aluminum
 152 × 244 cm / 59 ¾ × 96 inches
 Courtesy Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
 Foto / Photo: Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
- 144 *Ohne Titel / Untitled*, 2013
 Lackglasur auf Aluminium / Enamel on aluminum
 190 × 131 cm / 74 ¾ × 51 ½ inches
 Courtesy Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
 Foto / Photo: Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
- 145 *Ohne Titel / Untitled*, 2014
 Stoff, Lackglasur und Sprühfarbe auf Acrylglas /
 Fabric, acrylic glass, enamel paint, spray paint
 190,5 × 152,4 cm / 75 × 60 inches
 Courtesy Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
 Foto / Photo: Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
- 146 *Ohne Titel / Untitled*, 2014 *
 Stoff, Lackglasur und Sprühfarbe auf Acrylglas /
 Fabric, acrylic glass, enamel paint, spray paint
 162,6 × 170,2 cm / 64 × 67 inches
 Courtesy Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
 Foto / Photo: Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
- 147 *Ohne Titel / Untitled*, 2014
 Stoff, Lackglasur und Sprühfarbe auf Acrylglas /
 Fabric, acrylic glass, enamel paint, spray paint
 208,3 × 215,9 cm / 82 × 85 inches
 Courtesy Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
 Foto / Photo: Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
- 148 *Ohne Titel / Untitled*, 2014 *
 Stoff, Lackglasur und Sprühfarbe auf Acrylglas /
 Fabric, acrylic glass, enamel paint, spray paint
 223,5 × 177,8 cm / 88 × 70 inches
 Foto / Photo: Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg
 Courtesy Galerie Nikolaus Ruzicska, Salzburg

Ryan Sullivan

- 153 *Ohne Titel / Untitled*, 2014
 Öl, Latex, Lack, Kunststoff, Lackglasur
 auf Leinwand / Oil, latex, lacquer, synthetic
 polymer, and enamel on canvas
 243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches
 Courtesy Sadie Coles HQ, London
 Copyright: Ryan Sullivan

- S. / p. 154 *Ohne Titel / Untitled, 2014 **
 Öl, Latex, Lack, Kunststoff, Lackglasur auf Leinwand / Oil, latex, lacquer, synthetic polymer, and enamel on canvas
 243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches
 Courtesy Sadie Coles HQ, London
 Copyright: Ryan Sullivan
- 155 *Ohne Titel / Untitled, 2014 **
 Öl, Latex, Lack, Kunststoff, Lackglasur auf Leinwand / Oil, latex, lacquer, synthetic polymer, and enamel on canvas
 243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches
 Courtesy of ProWinko Collection und / and Sadie Coles HQ, London
 Copyright: Ryan Sullivan
- 156 *Ohne Titel / Untitled, 2014 **
 Öl, Lack, Kunststoff, Lackglasur auf Leinwand / Oil, enamel, lacquer, latex, and synthetic polymer paint on canvas
 243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches
 Courtesy Maleki Collection and Sadie Coles HQ, London
 Copyright: Ryan Sullivan
- 157 *Ohne Titel / Untitled, 2014 **
 Öl, Lack, Kunststoff, Lackglasur auf Leinwand / Oil, enamel, lacquer, latex, and synthetic polymer paint on canvas
 243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches
 Courtesy Maccarone, New York
 Copyright: Ryan Sullivan
- 158 *Ohne Titel / Untitled, 2014*
 Öl, Lack, Kunststoff, Lackglasur auf Leinwand / Oil, enamel, lacquer, latex, and synthetic polymer paint on canvas
 243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches
 Courtesy Sadie Coles HQ, London und / and Maccarone, New York
 Copyright: Ryan Sullivan
- 159 *Ohne Titel / Untitled, 2014*
 Öl, Lack, Kunststoff, Lackglasur auf Leinwand / Oil, enamel, lacquer, latex, and synthetic polymer paint on canvas
 243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches
 Courtesy Sadie Coles HQ, London und / and Maccarone, New York
 Copyright: Ryan Sullivan

- 160 *Ohne Titel / Untitled, 2014*
 Öl, Lack, Kunststoff, Lackglasur auf Leinwand / Oil, enamel, lacquer, latex, and synthetic polymer paint on canvas
 243,8 × 213,4 cm / 96 × 84 inches
 Courtesy Sadie Coles HQ, London und / and Maccarone, New York
 Copyright: Ryan Sullivan

Ned Vena

- 165 *Ohne Titel / Untitled, 2012*
 Klebefolie, Stahltür, Türangeln / Adhesive vinyl, steel door, hinges
 200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches
 Courtesy of the artist and Société
 Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis
- 167 *Ohne Titel / Untitled, 2012*
 Klebefolie, Stahltür, Türangeln / Adhesive vinyl, steel door, hinges
 200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches
 Courtesy of the artist and Société
 Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis
- 168 *Ohne Titel / Untitled, 2012*
 Klebefolie, Stahltür, Türangeln / Adhesive vinyl, steel door, hinges
 200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches
 Courtesy of the artist and Société
 Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis
- 169 *Ohne Titel / Untitled, 2012*
 Klebefolie, Stahltür, Türangeln / Adhesive vinyl, steel door, hinges
 je 200 × 90 × 4,5 cm / each 79 × 35 × 1 ¾ inches
 Courtesy of the artist and Société
 Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis
- 170 *Ohne Titel / Untitled, 2012*
 Klebefolie, Stahltür, Türangeln / Adhesive vinyl, steel door, hinges
 je 200 × 90 × 4,5 cm / each 79 × 35 × 1 ¾ inches
 Courtesy of the artist and Société
 Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis
- 171 *Ohne Titel / Untitled, 2012*
 Klebefolie, Stahltür, Türangeln / Adhesive vinyl, steel door, hinges
 200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches
 Courtesy of the artist and Société
 Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis

— *Ohne Titel / Untitled*, 2015 *
Klebefolie, Stahltür, Türangeln /
Adhesive vinyl, steel door, hinges
200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches
Courtesy of the artist and Société
Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis
(nicht abgebildet / not illustrated)

— *Ohne Titel / Untitled*, 2015 *
Klebefolie, Stahltür, Türangeln /
Adhesive vinyl, steel door, hinges
200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches
Courtesy of the artist and Société
Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis
(nicht abgebildet / not illustrated)

— *Ohne Titel / Untitled*, 2015 *
Klebefolie, Stahltür, Türangeln /
Adhesive vinyl, steel door, hinges
200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches
Courtesy of the artist and Société
Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis
(nicht abgebildet / not illustrated)

— *Ohne Titel / Untitled*, 2015 *
Klebefolie, Stahltür, Türangeln /
Adhesive vinyl, steel door, hinges
200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches
Courtesy of the artist and Société
Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis
(nicht abgebildet / not illustrated)

— *Ohne Titel / Untitled*, 2015 *
Klebefolie, Stahltür, Türangeln /
Adhesive vinyl, steel door, hinges
200 × 90 × 4,5 cm / 79 × 35 × 1 ¾ inches
Courtesy of the artist and Société
Foto / Photo: White Flag Projects, St. Louis
(nicht abgebildet / not illustrated)

Antek Walczak

177 *Crude Quantizing, Output*, 2011
  lfarbstift auf Kunstdruckpapier /
Oil paint marker on art print paper
61 × 45,7 cm / 24 × 18 inches
Courtesy of the artist and Real Fine Arts, New York

178 *Thes r wil mak you f b nd*, 2010 *
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
182,9 × 335,3 cm / 72 × 132 inches
Courtesy Collection of Sascha S. Bauer
Courtesy of the artist and Real Fine Arts, New York

179 *Now y u're i k*, 2012*
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
106,7 × 182,9 cm / 42 × 72 inches
Courtesy Collection of Sascha S. Bauer
Courtesy of the artist and Real Fine Arts,
New York

180 *Simple Frog (Ideal Artist MK II)*, 2014
  lfarbe, Farbpigmente, Wachsmalstift,
Farbfilzstift auf Leinwand / Oil paint, color
pigments, wax crayon, paint marker on canvas
152,4 × 142,2 cm / 60 × 56 inches
Courtesy of the artist and Real Fine Arts,
New York
Foto / Photo: Guillaume Ziccarelli

181 *Dandere*, 2014
  l, Kreide, Wachs und Filzstift auf Leinwand /
Oil, chalk, wax and marker on canvas
155 × 145 cm / 61 × 57 inches
Courtesy of the artist and Real Fine Arts,
New York
Foto / Photo: Marc Damage

182 *The Joker*, 2013 *
  l auf Leinwand / Oil on canvas
152,4 × 142,4 cm / 60 × 56 inches
Courtesy Collection of Sascha S. Bauer
Courtesy of the artist and Real Fine Arts,
New York
Foto / Photo: Joerg Lohse

183 *Envy*, 2013 *
  l auf Leinwand / Oil on canvas
152,4 × 142,4 cm / 60 × 56 inches
Courtesy of the artist and Real Fine Arts,
New York
Foto / Photo: Joerg Lohse

184 *Rightwing Dirty*, 2013
Siebdruck auf Bleipapier / Silkscreen
on lead sheet
90,2 × 69,9 cm / 35 ½ × 27 ½ inches
Courtesy of the artist and Real Fine Arts,
New York
Foto / Photo: Joerg Lohse

**Diese Publikation erscheint
anlässlich der Ausstellung / This
catalogue has been published
on the occasion of the exhibition**

**New York Painting
Kunstmuseum Bonn
14. Mai – 30. August 2015 /
May 14 – August 30, 2015**

Ausstellung / Exhibition

Intendant / Director: Stephan Berg

Kurator / Curator: Christoph
Schreier

Sekretariat / Office: Kristina Georgi,
Iris Lölsberg

*Öffentlichkeitsarbeit / Press
and public relations:* Theresa
Viehoff-Heithorn, Anne Fischer

Registar / Registrar: Barbara Weber

*Konservatorische Betreuung /
Art conservation:* Antje Janssen,
Nicole Nowak

*Bildung und Vermittlung / Museum
Education:* Sabina Leßmann

Verwaltung / Administration:
Gabriele Kuhn, Vera Scheel

*Leitung der Werkstätten / Heads of
workshops:* Reinhard Behrenbeck,
Martin Wolter

*Ausstellungstechnik / Exhibition
technology:* Josef Breuer,
Eberhard Wagner

Katalog / Catalogue

*Projektleitung Hirmer Verlag /
Project management, Hirmer
Publishers:* Kerstin Ludolph

*Projektmanagement Hirmer Verlag /
Project coordination, Hirmer
Publishers:* Jutta Allekotte,
Katja Durchholz

Lektorat / Copy-editing: Katrin
Boskamp-Priever (Deutsch /
German), Michelle Tilgner
(Englisch / English)

Übersetzungen / Translations:
Stefan Barman (Englisch-Deutsch /
English-German), George
Frederick Takis (Deutsch-Englisch /
German-English)

*Gestaltung und Satz /
Graphic design and typesetting:*
Silke Fahnert, Uwe Koch, Köln

Herstellung / Production: Katja
Durchholz

Lithografie / Pre-press and repro:
Repromayer Medienproduktion,
Reutlingen

*Druck und Bindung / Printing and
binding:* Kösel GmbH & Co.KG,
Altusried

Papier / Paper: Munken pure,
Condat matt Périgord

Schrift / Typeface: Bureau Grotteque,
Akkurat

Printed in Germany

*Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbiblio-
grafie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

*Bibliographic information published
by the Deutsche Nationalbibliothek*

The Deutsche Nationalbibliothek
lists this publication in the
Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are
available in the Internet at
<http://dnb.dnb.de>.

© 2015 Kunstmuseum Bonn, Hirmer
Verlag GmbH, München / Munich,
Künstler und Autoren / artists and
authors

© 2015 VG Bild-Kunst, Bonn für die
Werke von / for the works by
Brice Marden, David Reed und /
and Dorothea Rockburne

Fotonachweis S. 12–52 /

Photo credits pp. 12–52

Dorothea Rockburne Studio:
Abb. S. / Fig. p. 47

Kunstmuseum Bonn (Fotos /
Photos: Reni Hansen): Abb. S. /
Figs. pp. 14, 23, 32

San Francisco Museum of Modern
Art (Foto / Photo: Sarah Christian-
son): Abb. S. / Fig. p. 34

Whitney Museum of American Art,
New York (Foto / Photo: Steve
Sloman): Abb. S. / Fig. p. 45

Nicht in allen Fällen war es möglich,
Rechteinhaber der Abbildungen
ausfindig zu machen. Berechtigte
Ansprüche werden selbstverständ-
lich im Rahmen der üblichen Ver-
einbarungen abgegolten.

In spite of our best efforts, it has
not always been possible to dis-
cover the owners of the rights to
the pictures. Any justified claims
in this regard will of course be
recompensed under the usual
agreements.

Abbildungen / Illustrations

Umschlag Vorderseite / Front cover:
Amy Feldman, *POW!NOW!*, 2013
(Kat. / Cat. 107)

Umschlag Rückseite / Back cover:
Amy Feldman, *Gut Smut*, 2014
(Kat. / Cat. 108)

Kunstmuseum Bonn
Museumsmeile
Friedrich-Ebert-Allee 2
D-53113 Bonn
T. +49 (0)228 / 776260
F. +49 (0)228 / 776220
E. kunstmuseum@bonn.de
www.kunstmuseum-bonn.de

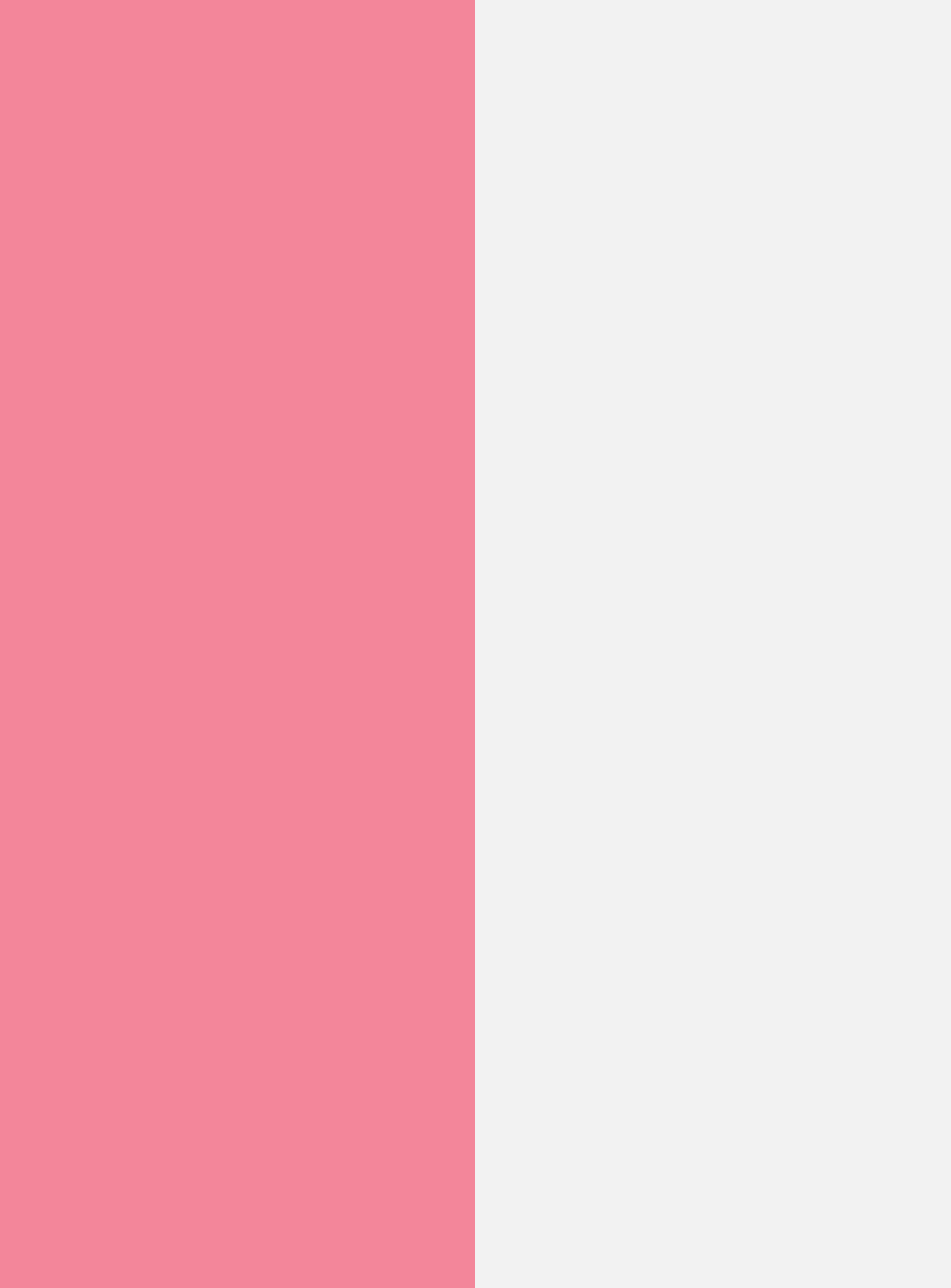
ISBN 978-3-7774-2419-4

www.hirmerverlag.de
www.hirmerpublishers.com

KUNST
MUSEUM
BONN



Hans-Fries-Stiftung



KUNSTMUSEUM BONN

**Joe Bradley,
Matt Connors, Elizabeth Cooper,
Jeff Elrod, Amy Feldman,
Ross Iannatti, Eddie Martinez,
Ruth Root, Ryan Sullivan, Ned Vena,
Antek Walczak**



www.hirmerverlag.de
www.hirmerpublishers.com