

Mark Schlesinger
Paintings 1993-2003 New York-Texas

Westfälischer  *Kunstverein*

Impressum/Colophon

Dieses Booklet mit DVD erscheint anlässlich der Ausstellung
MARK SCHLESINGER PAINTINGS 1993–2003 NEW YORK–TEXAS
im Westfälischen Kunstverein Münster, 10. Januar bis 7. März 2004

*This booklet with DVD was published on the occasion of the exhibition
MARK SCHLESINGER PAINTINGS 1993–2003 NEW YORK–TEXAS
at the Westfälischer Kunstverein Münster, January 10 – March 7, 2004*

Herausgeber/Editor

Carina Plath, Westfälischer Kunstverein Münster

Booklet	Gestaltung/Design	Carsten Eisfeld (soup, Berlin)
	Übersetzung/Translation	Brigitte Kalthoff
	Druck/Printing	Druckhaus Cramer, Greven
DVD	Kamera/Photography	Henrike Daum
	Schnitt/Editing	Henrike Daum
	DVD-Authoring/DVD authoring	Kai Kraatz
	Gestaltung/Design	Carsten Eisfeld (soup, Berlin)
	Fotografie/Photography	Roman Mensing/artdoc.de
	DVD-Bedruckung/DVD labeling	mediabit, München

Dank an/Thank you

Mark Schlesinger, Henrike Daum, Kai Kraatz, Rolf Hengesbach, Galerie Rolf Hengesbach, Köln, Susanne Baumgart, Gregor Nusser, Nusser+Baumgart Contemporary, München, Claudia Kaase, Antonia Lotz, Olaf Peters, Dieter Preckeler, Hildegard Vogelsang

© 2004 der Künstler, die Autoren und Westfälischer Kunstverein Münster/

© 2004 the artist, the authors and Westfälischer Kunstverein Münster

ISBN 3-925047-52-2

Der Westfälische Kunstverein wird gefördert vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe und der Stadt Münster.

Painting Echoes

Jasper Johns formulated his philosophy of art-making in this fragment of pedestrian poetry:

Take an object.

Do something to it.

Do something else to it.

” ” ” ” ”

Take a canvas.

Put a mark on it.

Put another mark on it.

” ” ” ” ”

Echos malen

Jasper Johns formulierte seine Philosophie des Kunstschaffens im folgenden Fragment prosaischer Poesie:

Nimm einen Gegenstand.

Tu etwas damit.

Tu etwas anderes damit.

” ” ” ” ”

Nimm eine Leinwand.

Setze ein Zeichen darauf.

Setze noch ein Zeichen darauf.

” ” ” ” ”

Mark Schlessinger takes up where the grandfather of American Pop Art (Andy Warhol being its crown prince) leaves off, applying the simple yet perspicacious procedure to his own works. Like Johns, Schlessinger goes at things with the intention of making a series of more or less unpredictable – yet always handmade – transformations to their physical features. The only constant, for both artists, is to do so more than once, repeating whatever distancing operation they happen to select over and over again – perhaps endlessly – so as to inch ever closer to the world they want to see, regardless of whether they could even picture it when they started their explorations of meaning's mutability by groping, ever so tentatively, through the texture of things.

But unlike Johns, who begins with the ordinary stuff of everyday life – Ballantine beer cans, Savarin coffee tins, and life-size body parts – Schlessinger starts with the conventions and materials of abstract painting, figuratively, and playfully, cannibalizing the basis and substance of his hitherto existent, ever-evolving oeuvre in order to make something new out of an overly or seemingly familiar thing. The different objects and diverse media upon which each painter works his own idiosyncratic, tinker's magic attest to the time that has passed since Johns almost single-handedly silenced the grandiose rhetoric of Abstract Expres-

Mark Schlessinger fährt da fort, wo der Großvater der amerikanischen Pop Art (deren Kronprinz Andy Warhol ist) aufgehört hat, indem er dieses einfache und doch scharfsinnige Verfahren für seine eigenen Arbeiten verwendet. Wie Johns geht Schlessinger auf Dinge los mit der Absicht, ihre physikalischen Merkmale einer Reihe mehr oder weniger unvorhersehbarer – jedoch immer von Hand ausgeführter – Transformationen zu unterziehen. Die einzige Konstante bei beiden Künstlern ist die, dieses mehr als einmal zu tun, die distanzierende Operation, welche auch immer sie zufällig ausgewählt haben, immer und immer – vielleicht endlos – zu wiederholen, um sich der Welt, die sie verstehen möchten, Zentimeter für Zentimeter zu nähern, ungeachtet dessen, ob sie sich, als sie sich vorsichtig durch die Beschaffenheit der Dinge tasteten, um ihre Untersuchungen der Veränderlichkeit von Bedeutung zu beginnen, diese Welt überhaupt vorstellen konnten.

Anders als Johns, der mit dem üblichen Alltagskram – Ballantine-Bierdosen, Savarin-Kaffeebüchsen und lebensgroßen Körperteilen – beginnt, fängt Schlessinger mit den Konventionen und Materialien der abstrakten Malerei an und schlachtet – spielerisch und aufgürliche Weise – die Basis und Substanz seines bisherigen, sich ständig entwickelnden Werks aus, um aus einer nur allzu oder scheinbar vertrauten Sache etwas Neues zu machen. Die verschiedenen Gegenstände und diversen künstlerischen

sionism – and its increasingly desperate quest for existential authenticity – and Schlessinger began his similarly subdued and subtly muted probing of paint's formal features.

Working in New York in the late 1950s and early 1960s, Johns was equally concerned to deflate the false piety that had grown up around abstract painting and to emphasize the value of common stuff. He did this by aligning oil paint with mundane, unheroic things, and by suspending colorful pigments in stews of hot wax to form quick-drying mixtures of encaustic he often applied to torn pages of newspapers. Imprinted with marks of quotidian reality – indeed, inseparable from them – paint lost its hoary privilege to signify transcendent themes with spiritual significance, much less to stand in for the soul's spontaneous actions and language-defying movements. By insisting on paint's everyday ordinariness while highlighting its inimitable capacity to deliver refined sensations and to sustain sophisticated, multi-layered interpretations, Johns freed art from metaphysics and made a place for bodily experience in abstract painting. His two-pronged attack on the status quo was not a mean-spirited critique of the herd-like mentality of consumerism, nor a snide dismissal of painting's outdatedness. Instead, his art facilitated a highly controlled collision between these

Mittel, mit denen jeder Maler seine ureigene Bastlermagie erarbeitet, zeugen von der Zeit, die vergangen ist, seit Johns beinahe völlig allein die grandiose Rhetorik des Abstrakten Expressionismus – und seine zunehmend verzweifelte Suche nach existentieller Authentizität – zum Schweigen brachte und Schlessinger seine ähnlich unterdrückte und subtil gedämpfte Sondierung der formalen Merkmale der Farbe begann.

Johns, der Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre in New York arbeitete, hielt es für gleichermaßen wichtig, aus der falschen Pietät, die um die abstrakte Malerei herum gewachsen war, die Luft herauszulassen und den Wert gewöhnlicher Dinge hervorzuheben. Er tat das, indem er Ölfarbe an profanen, unheroischen Dingen ausrichtete und farbige Pigmente in flüssige Wachsmischungen einbrachte, um schnell trocknende Enkaustikmischungen zu erhalten, die er oft auf zerrissene Zeitungsseiten auftrug. Geprägt von den Zeichen der Alltagsrealität – und tatsächlich untrennbar mit ihnen verbunden – verlor die Malfarbe ihr altehrwürdiges Privileg, transzendenten Themen spirituelle Bedeutung zu geben, und mehr noch, für die spontanen Aktionen der Seele und sich der Sprache widersetzen den Bewegungen zu stehen. Indem Johns auf der alltäglichen Normalität der Farbe bestand, während er ihre unnachahmliche Fähigkeit, feinere Empfindungen zu liefern und kultivierte, vielschichtige Interpretationen zu stützen, hervorhob, befreite er die Kunst von der Metaphysik und schuf einen

conveniently opposed worlds, eloquently articulating their silent points of intersection. Here, ordinary stuff never looked better, painting embodied an ethos of come-one, come-all accessibility, and redemption was a matter of down-to-earth, do-it-yourself engagement.

Twenty years later, Schlesinger did something similar yet different. When he began exhibiting his abstract canvases in New York in the late 1970s and early 1980s, times had changed, but the prevailing attitude toward painting hadn't. In fact, it had come full circle.

Once again, painting had been subsumed by the polemical arguments it fed into but ultimately had no place in. In the hands of Process artists, die-hard Reductivists, and Neo-Expressionists, paint-on-canvas told increasingly self-involved stories about dumb materiality or the adventures of overblown egos. Such narratives were supposed to be uniquely singular, but they actually turned out to be more and more interchangeable and more or less indistinguishable from one another. Where Johns had gone out of his way to undermine painting pretentious enough to pretend that it delivered up a true view of the unconscious – or at least that it dug up previously unseen traces of that psychoanalytic construct's slippery shifts and blinding movements – Schlesinger went a long way

Raum für körperliche Erfahrung in der abstrakten Malerei. Sein in zwei Richtungen gehender Angriff auf den Status quo war weder eine gehässige Kritik an der Herdenmentalität des Konsumdenkens, noch eine abfällige Zurückweisung einer veralteten Malerei. Vielmehr erleichterte seine Kunst eine überaus kontrollierte Kollision dieser beiden praktischerweise einander entgegen gesetzten Welten, indem sie ihre lautlosen Überschneidungen beredt artikulierte.

Alltagskram hatte nie besser ausgesehen, die Malerei verkörperte das Ethos einer „Kommt einer, kommen alle“-Zugänglichkeit, und Erlösung war die Frage eines nüchternen Do-it-yourself-Engagements.

Zwanzig Jahre später machte Schlesinger etwas ähnliches, und doch anderes. Als er Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre damit anfang, seine abstrakten Leinwände in New York auszustellen, hatten die Zeiten sich geändert, die vorherrschende Haltung gegenüber der Malerei jedoch nicht. Tatsächlich hatte sich der Kreis geschlossen.

Wieder einmal war die Malerei von den polemischen Diskussionen, zu denen sie beitrug, in denen sie aber letztlich keinen Platz hatte, subsumiert worden. In den Händen der Prozeß-Künstler, zähen Reduktivisten und Neo-Expressionisten erzählte Farbe-auf-Leinwand zunehmend mit sich selbst beschäftigte Geschichten über stum-

to subvert painting's subservience to the ego of its maker while dispensing with the stubborn fundamentalism that linked, in this country, a strand of aesthetic Puritanism to art's material substratum. He attacked empirical pragmatism and artistic purity on two fronts: first, by unhinging paint's slavish, self-defeating tie to narrative, both literary and autobiographical, and, second, by making paintings that looked as if they not only had made themselves, but were continuing to do so, right before a viewer's eyes. Although Schlesinger never painted illusions, representational or otherwise, many of his works on canvas and linen from the 1980s still create the impression that they originated in some spontaneously generating virus or self-fertilizing flower, whose presence is fully visible yet far from explicable.

This puzzling sensation of detached vitality or objective self-generation continues into the 1990s in many of Schlesinger's New York works. For example, in WHAT OF IT (1993) and DOWN TOO (1994), this auto-force takes the shape of a folded two-tone glyph that appears in the lower right and lower left corners of a massive expanse of a bright primary or intense secondary color. The surfaces of these red and orange grounds have been treated like living skins – not dead hides – pulled and torn as the paint dried to create sumptuous fields abuzz with

me Materialität oder die Abenteuer aufgeblasener Egos. Derartige Schilderungen waren angeblich einmalig einzigartig, entpuppten sich jedoch tatsächlich als immer austauschbarer und waren mehr oder weniger nicht von einander zu unterscheiden. Wo Johns seinen Weg, die Malerei zu untergraben, die so anmaßend war zu behaupten, sie liefere einen wahren Blick auf das Unbewusste – oder sie grabe zumindest zuvor nicht gesehene Spuren der schlitternden Verschiebungen und blendenden Bewegungen jenes psychoanalytischen Konstrukts aus –, legte Schlesinger einen langen Weg zurück, um die Unterwürfigkeit der Malerei gegenüber dem Ego ihres Schöpfers zu untergraben, während er auf den sturen Fundamentalismus, der in diesem Land den Faden eines ästhetischen Puritanismus mit dem stofflichen Substrat der Kunst verband, verzichtete. Er attackierte empirischen Pragmatismus und künstlerische Reinheit an zwei Fronten: zum einen, indem er die sklavische, sich selbst zunichte machende Bindung der Farbe sowohl an die literarische als auch an die autobiografische Erzählung aus den Angeln hob, und zum zweiten, indem er Bilder schuf, die nicht nur aussahen, als hätten sie sich selbst gemalt, sondern auch, als ob sie das unter den Augen der Betrachter weiterhin täten. Obwohl Schlesinger nie Illusionen malte, weder gegenständliche noch andere, rufen viele seiner Arbeiten auf Leinwand und Leinen aus den 1980er Jahren immer noch den Eindruck hervor, als hätten sie

the impulse of an organism trying to shed not just its skin but its self. They also evoke the exquisite sensation of self-inflicted pain. For their part, the plump glyphs, in purple and gold (on red) or lime-green and lavender (on orange) are the bastard offspring of the primary colors, weird tertiary colors that evoke their sources in pure tints only by insisting on their radical difference from them. With offbeat eloquence, Schlesinger suggests that these radiant colors are mutant duplications of the basic colors out of which all colors are made. As the wellspring of his work, and the historical core of this astutely selected survey exhibition, they give form to an alteration in painting at the level of its DNA. It is as if Schlesinger had turned inside-out the fundamentals of color, perversely yet purposefully transforming its mechanics into an unpredictable palette that seems to have undergone a chemical transformation or been exposed to radiation. His tints and tones appear to live by the rules of their own making.

This gambit picks up speed and strength in *AROUND&AGAIN* (1995), in which the curvaceous glyphs grow in size, the colors increase in number (swelling to four), and the texture suggests the presence of shadows. Most important, however, are the changes Schlesinger wrestles into the composition, where a complex structure of mirroring and doubling – of criss-crossing and under-cut-

ihren Ursprung in einem sich spontan erzeugenden Virus oder einer sich selbst befruchtenden Blume, deren Präsenz deutlich sichtbar ist, jedoch weit davon entfernt, erklärt werden zu können.

*Diese verwirrende Empfindung einer losgelösten Vitalität oder objektiven Selbsterzeugung setzt sich bis in die 1990er Jahre in vielen der New Yorker Arbeiten Schlesingers fort. In *WHAT OF IT* (1993) und *DOWN TOO* (1994) zum Beispiel nimmt diese Eigenkraft die Form einer gefalteten, zweitonigen Glyphte an, die in den beiden unteren Ecken einer riesigen Fläche in einer leuchtenden Grundfarbe oder einer gesättigten Sekundärfarbe erscheint. Die Flächen dieser roten und orangefarbenen Gründe sind behandelt wie lebende – nicht wie tote – Haut, gezogen und gerissen, als die Farbe trocknete, um üppige Felder zu schaffen, die vom Impuls eines Organismus, nicht nur seine Haut, sondern sein Ich abzuwerfen, überborden. Außerdem rufen sie das heftige Gefühl eines sich selbst zugefügten Schmerzes hervor. Die rundlichen Glypten in Violett und Gold (auf Rot) oder Lindgrün und Lavendel (auf Orange) sind ihrerseits Bastarde der Grundfarben, merkwürdige Tertiärfarben, die an ihren Ursprung in reinen Tönen nur durch Beharren auf ihrem radikalen Unterschied zu diesen erinnern. Mit außergewöhnlicher Eloquenz deutet Schlesinger an, dass diese strahlenden Farben mutierte Kopien der Grundfarben sind, aus denen alle Farben bestehen. Als*

ting – is born. This restless self-reflexivity, which is never hermetic, aimed at closure, or softened with the self-satisfaction of excessively aestheticized narcissism, generates a powerful sense of internal dynamism – like that of a turbine, jet engine, or nuclear reactor, especially if it had been designed by Constantin Brancusi, in collaboration with Wyndham Lewis. The pin-wheeling energy generated by Schlesinger's painting simultaneously spills beyond the canvas's edges and into another painting, hung on the same wall. Smaller, more compact, and with even greater compression, *SCENTING THE SCARS* (1997) matches the composition, palette, scale, and internal dynamics of its forebear, *AROUND&AGAIN*. Less a doppelgänger than a distant relative or time-traveling ghost, this uncanny redux of an abstraction adds a spatial component to the mirroring at work in all of Schlesinger's canvases from this time. Right down its center runs a mirror-like line, which creates a sense of through-the-looking-glass distortion as the entire painting functions as an analog for the operation of memory and the subconscious, as well as any sort of experience that is filtered through the tricky territory of the emotions.

SCENTING THE SCARS and *AROUND&AGAIN* belong to a body of work that Schlesinger made in order to fully activate the space between and among

nie versiegende Quelle seiner Arbeiten und als historischer Kern dieser scharfsinnig ausgewählten Werkschau verleihen sie einer Veränderung in der Malerei auf der Ebene ihrer DNA Gestalt. Es ist, als hätte Schlesinger die Grundbegriffe der Farbe völlig umgekrempelt, indem er ihren Mechanismus eigensinnig, aber entschlossen in eine nicht vorhersehbare Palette transformiert hat, die einer chemischen Umwandlung unterzogen oder einer Strahlung ausgesetzt worden zu sein scheint. Seine Nuancen und Töne scheinen nach ihren eigenen Regeln zu leben.

*In dem Bild *AROUND&AGAIN* (1995), in dem die üppigen Glypten an Größe und die Farben an Zahl zunehmen (nämlich bis zu vier) und die Textur das Vorhandensein von Schatten suggeriert, gewinnt dieser Schachzug an Geschwindigkeit und Stärke. Am wichtigsten jedoch sind die Veränderungen, die Schlesinger in die Komposition hinein zwingt, in der eine komplexe Struktur von Spiegelung und Verdoppelung – von Kreuzen und Unterschneiden – entsteht. Diese ruhelose Selbstreflexivität, die niemals hermetisch abgeschlossen ist, auf Beendigung abzielt oder von der Selbstbefriedigung eines exzessiv ästhetisierten Narzissmus abgeschwächt wird, erzeugt ein kraftvolles Gefühl einer inneren Dynamik – wie die einer Turbine, eines Düsentriebwerks oder eines Atomreaktors, vor allem wenn diese von Constantin Brancusi in Zusammenarbeit mit Wyndham Lewis entworfen worden wären. Die von Schlesingers*

single paintings. Experientially, these variously scaled canvases are modular components of full-blown installations, despite their straightforward deployment of the conventions of abstract painting. They also mark the moment or place where his oeuvre's relationship to mirrors – an essentially visual phenomenon – spreads out to include sound. Rather than being exclusively modeled on optical relationships between and among doubled, tripled, and sometimes quadrupled components reflected back and forth across their surfaces, Schlesinger's paintings from the late 1990s became increasingly indebted to the structural logic and operation of echoes – an aural phenomenon that also functions via repetition and duplication, but with a difference. (A similar sort of echoing is called upon by Johns in the last two lines of each of the stanzas in his notational poem, which he repeats by means of a series of dittos. In his text, these little linguistic copying machines demonstrate that by doing the same thing more than once we do something different, which can be an art-form unto itself.)

Where Schlesinger's SCENTING THE SCARS evokes synaesthesia by means of its multi-sensory title (which is among his most Baroque), SPRING FREEZE (1998) diagrams or maps sound's invisible path in a poetic rather than an illustrative fashion. As an image, it's a performative demonstration, not a static

Malerei wie von einem Feuerrad erzeugte Energie greift über den Rand der Leinwand auf ein anderes, an derselben Wand hängendes Bild über: SCENTING THE SCARS (1997) entspricht in Komposition, Farbpalette, Maßstab und innerer Dynamik seinem Vorgänger AROUND & AGAIN. Diese unheimliche Reduktion einer Abstraktion, die weniger ein Doppelgänger als ein entfernter Verwandter oder zeitreisender Geist ist, fügt der in allen Leinwandbildern Schlesingers seit dieser Zeit vorhandenen Spiegelung eine räumliche Komponente hinzu. Direkt nach unten zur Mitte verläuft eine spiegelähnliche Linie, die ein Gefühl der Verzerrung wie durch einen Spiegel hervorruft, so wie das gesamte Bild als Analogon für die Arbeitsweise des Gedächtnisses und des Unterbewusstes fungiert, ebenso wie jede Art von Erfahrung, die durch das schwierige Gebiet der Emotionen gefiltert wird.

SCENTING THE SCARS und AROUND & AGAIN gehören zu einer Werkgruppe, die Schlesinger schuf, um den Raum zwischen einzelnen Bildern voll zu aktivieren. Vom Erleben her sind diese verschieden großen Leinwände trotz ihres direkten Einsatzes der Konventionen abstrakter Malerei modulare Komponenten voll entwickelter Installationen. Außerdem markieren sie den Zeitpunkt oder den Ort, an denen die Beziehung seines Werks zu Spiegeln – ein im Wesentlichen visuelles Phänomen – sich ausweitet, um Klänge mit einzubeziehen. Vorbild für Schlesingers Bilder aus den

emblem. Its snowy white ground is home to an open grid centered around a rectangle whose contours are permeable and penetrated, like the sensitive membrane of an eardrum. Graceful linear elements balance the composition's left and right sides. But they do not interact as if directly reflected in mirrors. Each is an upside-down version of the other. This inverted relationship mimics what happens to the visible world when it travels through the lens of a camera and is captured on photographic film. Schlesinger drives this point home by flipping the colors of his painting's baby blue and pastel pink lines, which recalls further changes that take place when the three-dimensional world is transferred to the two-dimensionality of photographic negatives. His title also draws photography into the picture, evoking its capacity to capture time in a "frozen" moment of perfect stillness.

More important, however, are the three sequences of asymmetrical squiggles in SCENTING THE SCARS. They disrupt the tidy, if off-balanced mirroring that had animated and organized Schlesinger's idiosyncratic art. These expanded, elaborate glyphs are the visual equivalent of static: atmospheric disturbances or unanticipated interruptions that interfere with whatever messages were meant to be clearly and distinctly transmitted. Here, sound suddenly becomes a more

späten 1990er Jahren waren nicht so sehr ausschließlich optische Beziehungen zwischen auf den Bildflächen hin- und her gespiegelten verdoppelten, verdreifachten und manchmal vervierfachten Komponenten. Vielmehr waren sie zunehmend der strukturellen Logik und der Wirkungsweise des Echos verpflichtet – einem akustischen Phänomen, das ebenfalls über Wiederholung und Verdoppelung, aber von ganz besonderer Art, funktioniert. (An eine ähnliche Art von Echo appelliert Johns in den letzten beiden Zeilen jeder Strophe seines notizartigen Gedichts, die er mittels einer Reihe von Ditos wiederholt. In seinem Text demonstrieren die kleinen linguistischen Kopiermaschinen, dass wir, wenn wir dasselbe mehr als einmal tun, etwas anderes tun, was selbst eine Kunstform sein kann.)

Wo Schlesingers SCENTING THE SCARS vermittelt seines multisensorischen Titels (der zu seinen barocksten gehört) Synästhesie hervorruft, liefert SPRING FREEZE (1998) auf eine eher poetische denn illustrative Art und Weise ein Diagramm oder eine Karte der unsichtbaren Wege von Klängen. Als Bild ist es eine performative Veranschaulichung, kein statisches Symbol. Sein schneeweißer Grund ist Heimat für ein offenes Gitternetz um ein Rechteck herum, dessen Umrisse durchlässig und durchdrungen sind wie die empfindliche Membran eines Trommelfells. Anmutige lineare Elemente halten die rechte und linke Seite der Komposition im Gleichgewicht.

influential model for structuring the experiences Schlesinger's work delivers. In his hands, such sonic glitches and aural inconsistencies are rendered deftly and delicately, never directly or aggressively, but as lovely hints, whispered intimations, and evocative, barely believable possibilities. It is as if Schlesinger realized that sight alone was too limited a model for his painting's in-the-round aspirations. After all, viewers can only see what's in front of them. But with sound, we sense things all around us.

Introduced by Schlesinger's last New York paintings in the late 1990s, this multi-sensory multi-dimensionality comes to fruition in his Texas paintings, particularly those from 2002-2003, whose multi-layered surfaces gather sensations and painterly incidents in the same way that condensation collects on receptive objects in the right atmospheric conditions: silently and whether or not we want it to.

For Schlesinger, painting had to be animated, but it couldn't be personal. It had to be intimate and open, not anecdotal and referential; fresh and accessible, not logical and formulaic; generous and easy-to-read without being glib or simplistic. The trick was to walk a tightrope between the transcendent sublimity of historical abstraction and the grandiloquent posturing of secular Expression-

Aber sie interagieren nicht, als würden sie direkt von Spiegeln reflektiert. Jedes ist eine umgekehrte Version des anderen. Diese umgekehrte Beziehung ahmt nach, was mit der sichtbaren Welt geschieht, wenn sie durch das Objektiv einer Kamera hindurch auf einem Film eingefangen wird. Schlesinger verdeutlicht diesen Punkt, indem er die Farben der babyblauen und pastellrosa Linien seines Bildes vertauscht, was an weitere Veränderungen erinnert, die stattfinden, wenn die dreidimensionale Welt auf die Zweidimensionalität des Fotonegativs übertragen wird. Auch der Titel zieht die Fotografie in das Bild hinein, indem er an deren Fähigkeit, Zeit in einem „eingefrorenen“ Moment perfekter Ruhe einzufangen, erinnert.

Bedeutsamer jedoch sind die drei Abfolgen asymmetrischer Schnörkel in SCENTING THE SCARS. Sie unterbrechen die ordentliche, wenn auch aus dem Gleichgewicht geratene Spiegelung, die Schlesingers idiosynkratische Kunst mit Leben erfüllt und organisiert hatte. Diese ausgeweiteten, kunstvollen Glypten sind das visuelle Äquivalent zum Statischen: atmosphärische Störungen oder nicht vorausgesehene Unterbrechungen, die eine klare und deutliche Übertragung jeglicher Botschaft behindern. Hier wird der Klang plötzlich zu einem einflussreicheren Vorbild für die Strukturierung jener Erfahrungen, die Schlesingers Bilder liefern. Unter seinen Händen werden klangliche Funktionsstörungen und akustische Unvereinbarkeiten geschickt und

ism. Schlesinger did this by finding an opening in the gap between Pop Art and Minimalism, a pair of competing and opposed movements that were born in New York at the same time in the early 1960s, right after Johns had laid the groundwork for them in his dual-purpose works that included the populist attitude, commercial appeal, iconic flatness, and mass-produced imagery of the former with the seriality, muteness, three-dimensionality, and industrial-strength materiality of the latter. Where Johns's hauntingly beautiful paintings and sculptures served as the source for both Pop and Minimalism, providing the origin from which each style began its historical journey on paths that never crossed, Schlesinger brings these parallel paths back together, forcing them to meet at the intersection formed by his art, which does double-duty in fulfilling the precepts of both Pop and Minimalism without subjugating either one to the other. In a sense, Schlesinger takes what Leo Steinberg calls Johns's embrace of "homeless representation" full circle, expanding it to include abstraction's sensual splendor and silent beauty in works that fuse Pop's intoxicating celebration of consumerism's flash and bang – along with its promise of instantaneous gratification – and Minimalism's ploddingly unsentimental insistence on the materiality and substance of real things – its love of the productive side of the economic equa-

feinfühlig wiedergegeben, nie direkt oder aggressiv, sondern als liebenswürdige Hinweise, geflüsterte Andeutungen und evokative, kaum zu glaubende Möglichkeiten. Es ist, als habe Schlesinger erkannt, dass das Sehen allein ein zu begrenztes Modell für die umfassenden Bestrebungen seiner Malerei ist. Betrachter können schließlich nur sehen, was vor ihnen ist. Klänge jedoch nehmen wir rund um uns herum wahr.

Die in Schlesingers letzten New Yorker Bildern Ende der 1990er Jahre eingeführte multisensorische Mehrdimensionalität kommt in seinen Texas-Bildern zu voller Entfaltung, und zwar vor allem in den 2002/03 entstandenen Bildern, deren vielschichtige Flächen Gefühle und malerische Ereignisse auf dieselbe Art und Weise versammeln, in der sich unter den geeigneten atmosphärischen Bedingungen ein Kondensat an aufnahmefähigen Gegenständen sammelt: still und ob wir wollen oder nicht.

Für Schlesinger musste Malerei lebendig, konnte aber nicht persönlich sein. Sie sollte vertraut und offen, aber nicht anekdotisch und referentiell, frisch und zugänglich, aber nicht logisch und formelhaft, großzügig und leicht zu lesen, aber nicht oberflächlich oder vereinfachend sein. Das Kunststück bestand darin, zwischen der transzendenten Erhabenheit der historischen Abstraktion und der hochtrabenden Haltung des profanen Expressionismus die Balance zu wahren. Schlesinger gelang das, indem er eine Öffnung in der Kluft zwischen Pop Art und Minimalismus fand,

tion, where raw materials are wrestled into practical forms that have no need for eye-grabbing packaging or splashy advertising.

Schlesinger's paintings redeem our experience of the ordinary world by demonstrating how layered a single glance can be, and how complex any attentive interpretation of its mundane materials must be if it's to be true to reality's irreproducible nuance. Johns did something similar with his targets, numerals, letters, and U.S. flags, all of which scrutinize the very stuff out of which symbolic systems are built by engaging the abstract entities held, not just in our hands, but in our minds and our hearts. Schlesinger takes the same sort of level-headed yet far from dispassionate approach to his hands-on, see-for-yourself inquiry into the conventions of abstract painting. Dissecting, dismembering, and deconstructing each and every component of it, his multivalent works distill painting's elusive effects in radically reconfigured instantiations of what this art does best: catch your eye in a split-second and maintain your attention long after, simultaneously riveting one's consciousness to the real world while never letting the mysteriousness of either disappear into a closed or neatly resolved explanation.

Schlesinger's three paintings from 2002 are among the show's quietest and most restrained. TROPIC OF CANCER picks up where SPRING FREEZE leaves

zwei einander entgegengesetzte und miteinander konkurrierende Richtungen, beide Anfang der 1960er Jahre in New York entstanden, direkt nachdem Johns in seinen auf zwei Ziele ausgerichteten Arbeiten, in denen er die populistische Haltung, kommerzielle Wirkung, ikonische Flachheit und die massenproduzierte Bildwelt der einen mit der Serienmäßigkeit, Gedämpftheit, Dreidimensionalität und einer in der Industrie verwendeten Materialität der anderen verband. Wo Johns' eindringlich schöne Bilder und Skulpturen sowohl der Pop Art als auch der Minimal Art als Quelle dienten und den Ursprung lieferten, aus dem heraus beide Richtungen ihre jeweilige historische Reise auf Pfaden begannen, die sich nie kreuzten, bringt Schlesinger diese parallelen Pfade wieder zusammen und zwingt sie, sich an dem Schnittpunkt zu treffen, den seine Kunst darstellt, die eine doppelte Aufgabe leistet, indem sie die Richtlinien sowohl der Pop Art als auch der Minimal Art erfüllt, ohne die eine der anderen zu unterwerfen. In gewissem Sinne kehrt Schlesinger zum Ausgangspunkt dessen zurück, was Leo Steinberg Johns' Umarmung der „heimatlosen Darstellung“ nennt, und erweitert es um die sinnliche Pracht und stille Schönheit der Abstraktion in Arbeiten, die das berauschte Zelebrieren von Blitz und Donnerknall im Konsumdenken – zusammen mit dem Versprechen sofortiger Befriedigung – der Pop Art und dem mühsam unsentimentalen Beharren der Minimal Art auf der Materialität und Substanz realer

off, translating a series of sounds into visual form and setting them up in a sort of echo chamber, where these geometric glyphs rebound and ricochet across shifting boundaries. The reverberations continue in SPACE COWBOY A and SPACE COWBOY B, which, hung apart from one another on a long, stepped wall, function like reciprocal after-images, each calling to mind the other as you stand before its partner. Photographic negatives are evoked by the pair, as is dawn and dusk, prison windows, computer chips, and the movie romance of a cowboy's loneliness on the great plains, far from civilization, with his own wits as his only entertainment. Their palette, a rich range of sumptuous grays, muted charcoals, smoky blacks, and faded whites, pays homage to Johns's mastery of grisaille. These colors cast a melancholic aura over the two identically sized canvases, causing them to function as a subdued, almost somber interlude to the celebratory circus Schlesinger unleashes in his eight paintings from 2003.

Generally smaller than his earlier works, these wildly tinted originals account for half of the pieces in the exhibition. But they pack so much punch into their modest dimensions that they have a lot more power than a mathematical measurement of their square-inches would indicate. Negative space is rarely so integral to painting, which, in Schlesinger's hands, spills from its standard explo-

Dinge – ihrer Liebe zur produktiven Seite der ökonomischen Gleichung, auf der die Rohmaterialien in praktische Formen gezwungen werden, die keine das Auge fesselnde Verpackung oder spritzige Werbung brauchen.

Schlesingers Bilder lösen unsere Erfahrung der normalen Welt ein, indem sie demonstrieren, wie abgestuft ein einziger Blick sein kann und wie komplex jede aufmerksame Interpretation ihrer profanen Materialien sein muss, wenn sie der nicht reproduzierbaren Nuance der Wirklichkeit gerecht werden soll. Johns tat etwas Ähnliches mit seinen Zielscheiben, Ziffern, Buchstaben und amerikanischen Flaggen, die alle eben jenen Stoff genau untersuchen, aus dem Symbolsysteme gemacht sind, indem sie die abstrakten Entitäten in Anspruch nehmen, die wir nicht nur in unseren Händen, sondern in unseren Köpfen und Herzen tragen. Mit derselben vernünftigen, doch alles andere als leidenschaftslosen Herangehensweise behandelt Schlesinger seine praktische Sieh-selbst-Untersuchung der Konventionen der abstrakten Malerei. Durch Sezieren, Zergliedern und Dekonstruieren jeder einzelnen ihrer Komponenten destillieren seine multivalenten Arbeiten die schwer fassbaren Wirkungen der Malerei in radikal rekonfigurierten Instantisierungen dessen, was diese Kunst am besten kann: im Bruchteil einer Sekunde ins Auge fallen und die Aufmerksamkeit noch lange danach aufrecht erhalten, dabei gleichzeitig das Bewusstsein auf die reale Welt richten,

ration of two dimensions into the 3-D space our bodies occupy.

It's not an exaggeration to say that these works literally blow the doors off the barn, their explosive profusion of materials extending what Schlesinger had been doing with paint to what could be done with its ground or support structure. Three are painted on vinyl fabric stretched taut over rectangular wood panels. The trio of JUICY JELLIES, CHERRY CHERRY, and POP ROCKS plays lime-green against bubblegum pink by rhyming aural sensations with oral ones. In chorus with one another, this dispersed triptych sings the pleasures of taste – of its mutable, accumulative nature as well as its I-know-what-I-like decisiveness and no-substitutes-will-do singularity. Painted on plastic panels that have been set inside one another – like Chinese boxes – DEE LIGHTED enacts a similar drama by adding depth and translucence to the sexy surfaces in Schlesinger's repertoire. Likewise, a pair of paintings on unstretched cotton fabric, BLUE JEAN BABY and RED ROVIN', combine the graphic impact of naval flags (caught in mid-wave) with Johns's treatment of the U.S. flag. Replacing the granddaddy of Pop's fleshy encaustic with a sensual inventory of inexpensive plastics and mass-produced synthetics, Schlesinger's artifice-inspired paintings lay claim to the present, whose products are increasingly hybridized, and to the future, which promises

aber niemals das Geheimnisvolle beider in einer abgeschlossenen Erklärung oder sauberen Lösung verschwinden lassen.

Schlesingers drei Bilder von 2002 zählen in der Ausstellung zu den stillsten und zurückhaltendsten. TROPIC OF CANCER fährt da fort, wo SPRING FREEZE aufgehört hat, überträgt eine Reihe von Klängen in visuelle Formen und baut sie in einer Art Echo-Kammer auf, in der diese geometrischen Glypten über sich verschiebende Grenzen hinweg von den Wänden abprallen und hin und her geworfen werden. Dieses Nachhallen setzt sich in SPACE COWBOY A und SPACE COWBOY B fort, die an einer langen, abgestuften Wand voneinander getrennt hängen und wie wechselseitige Nachbilder wirken: jedes erinnert an das andere, wenn man vor seinem Gegenstück steht. Das Paar lässt an Fotonegative denken, wie auch an Morgen- und Abenddämmerung, an Gefängnisfenster, Computer-Chips, oder an einen Kinofilm über die Einsamkeit eines Cowboys in der weiten Ebene, weit weg von der Zivilisation, dessen einzige Unterhaltung sein eigener Verstand ist. Die Farbpalette der beiden Bilder, eine breite Skala von üppigen Grautönen, gedämpfter Kohle, rauchigem Schwarz und ausgebleichtem Weiß ist eine Hommage an Johns' meisterhafte Beherrschung der Grisaille-Malerei. Diese Farben überziehen die beiden gleich großen Leinwände mit einer melancholischen Aura und lassen sie als unterdrücktes, beinahe düsteres

to be even more greatly shaped by the texture and feel of high-tech devices and streamlined fusions of experimental materials. His version of synthetic organicism doesn't forget the handmade or humane. Its scrappy presence is embodied in the cheap wood-chip panel of REPTILED and in the good-ol'-fashioned canvas on which BORDERLINE is painted. These two works are kinks in a panoply of kinkiness that, like exceptions that prove rule, lay bare the lasting value and unspoken refinement of Schlesinger's entire project. Going back to the basics is anything but in his multidirectional art, which reveals just how complicated simple things can be. Echoes rarely resonate so eloquently.

David Pagel
Los Angeles, 2004

Intermezzo vor jenem Festzirkus fungieren, den Schlesinger in seinen acht Bildern von 2003 entfesselt.

Diese in wilden Farbtönen gemalten Originale, die generell kleiner sind als seine früheren Arbeiten, machen die Hälfte der Bilder in der Ausstellung aus. Sie packen jedoch so viel Schwung in ihre bescheidenen Ausmaße, dass sie sehr viel mehr Kraft haben, als eine mathematische Berechnung ihrer Quadratcentimeter vermuten ließe. Selten ist negativer Raum so sehr integraler Bestandteil der Malerei, die unter Schlesingers Händen von ihrer normalen Erforschung der zwei Dimensionen in den dreidimensionalen Raum übergreift, den unser Körper einnimmt.

Es ist keine Übertreibung zu sagen, dass diese Arbeiten buchstäblich dem Fass den Boden ausschlagen, denn ihre explosive Materialfülle erweitert das, was Schlesinger mit der Farbe gemacht hatte, auf das, was man mit dem Bildgrund oder der Stützkonstruktion machen könnte. Drei sind auf Vinylfolie gemalt, die straff über rechteckige Holzplatten gespannt ist. Das Trio JUICY JELLIES, CHERRY, CHERRY und POP ROCKS lässt Lindgrün gegen Kaugummirosa spielen, indem es akustische Empfindungen mit oralen reimt. Im Chor singt dieses aufgeteilte Triptychon von den Freuden der Geschmackssinne, ihrem wechselseitigen, akkumulierenden Wesen wie auch von ihrer „Ich weiß, was ich will“-Entschiedenheit und ihrer „Dafür gibt es kei-

nen Ersatz“-Einzigartigkeit. DEE LIGHTED, auf Plexiglasplatten gemalt, die – wie russische Puppen – ineinander gesetzt sind, inszeniert ein ähnliches Stück, indem es den sexy Flächen in Schlesingers Repertoire Tiefe und Lichtdurchlässigkeit hinzufügt. In gleicher Weise kombiniert ein Bilderpaar auf nicht gespanntem Baumwollstoff, BLUE JEAN BABY und RED ROVIN', die grafische Wirkung von (wehenden) Schiffsflaggen mit Johns' Behandlung der amerikanischen Flagge. Schlesingers von Kunstgriffen inspirierte Bilder, die die fleischige Enkaustik des Großvaters der Pop Art durch ein sinnliches Inventar von preiswertem Plastik und massenproduziertem Synthetikmaterial ersetzen, erheben Anspruch auf die Gegenwart, deren Produkte zunehmend gekreuzt werden, und auf die Zukunft, die noch mehr von der Textur und dem Gefühl von High-Tech-Geräten und stromlinienförmigen Verschmelzungen experimenteller Materialien gestaltet zu werden verspricht. Seine Version der synthetischen Organik vergisst nicht das Handgemachte oder Menschliche. Dessen zusammengestückelte Präsenz verkörpern die billige Spanplatte von REPTILED und die „gute, altmodische“ Leinwand, auf der BORDERLINE gemalt ist. Diese beiden Arbeiten bilden die Extreme in einer ganzen Skala von Exzentrizitäten, die wie die Ausnahmen, die die Regel bestätigen, den bleibenden Wert und die unausgesprochene Raffinesse in Schlesingers gesamtem Werk offen legen. Seine in viele Richtungen gehende Kunst, die aufdeckt,

wie kompliziert einfache Dinge sein können, ist alles andere als eine Rückkehr zu den Grundlagen. Selten ist ein Echo so redselig.

David Pagel

Los Angeles, 2004

Q & A

from Carina Plath and Mark Schlesinger

When you arrived in Münster, you had a chronological hanging of the paintings from 1993-2003 on your mind. We then changed this idea in favor of an installation in which the paintings from different times interconnect and speak to each other. What did change in your own conception of the works from this period with the installation in the Kunstverein?

Thinking about our show while in Texas, remembering the space of the Kunstverein, selecting the paintings for the exhibition, I actually had two ideas for the installation. Both were chronological. Both were representing ideas of installations of paintings I did in the past.

When we walked into the Kunstverein gallery together, I knew immediately the first one would not work – the floor molding! – and as soon as I began to set paintings against the wall, I knew the second one was even worse. But, I still like the past installations. For example, I like how in an installation in Wuppertal, Germany from early 1995, at Räume für neue Kunst/Rolf Hengesbach, the center of DOWN TOO was horizontally connected to the top of WHAT OF IT. How that linear relationship created the horizontal that the rest of the paintings in the installation were related to. I like how paintings were centered on a wall not between corners, but on a point within the painting, how I installed paintings along the edges of the walls, in the corners, sticking out into doorways. In another installation, in the same space in late 1996, I like how from one point in the gallery, a larger painting that is far away from you can be seen to be the same size as a painting closer to you. In another installation that I did in early 1994 in SoHo, New York City, at the Lipton-Owens Company, I like how a painting's edge could be placed in the corner

of a room, along a wall, with the viewer casually leaning against the same wall sensing that looking at the painting might be holding up the wall or that the painting might be extending through the wall. I like the recent installation, done in February 2003, at Finesilver Gallery in San Antonio, Texas, where similar sized paintings were each placed on top of the same horizontal line, frieze-like across a long wall, even as the floor undulated and dipped.

In the gallery of the Kunstverein, however, looking at a selection of paintings from the past ten years, what occurred to me was that it was not so much that while in Texas I remembered the space differently than it is, or that the paintings looked more different together than I had imagined, but what gave me pause was the sense that I was imposing specific ideas about installing the paintings that I had had in the past on the present. And just as I am not making the exact same painting now that I was making then, I guessed that what I wanted to do was not rigidly present paintings based solely on when or where they were done, New York City or San Antonio, but break apart the chronology and look for other connections, such as color, surface, texture, image, material, while trying to maintain the idea of doubling, mirroring, and reflecting.

I somehow had a similar experience. We had discussed the installation in the Kunstverein as one that would probably show a rupture between the New York paintings and the Texas paintings. Yet, the difference between the two places did not show so much in the difference of light or new topics in your paintings. What really changed was the material, the acrylic paint that you use and how it has to be treated – being a paint that is a fluid and is poured into forms until it dries. In contrast to the earlier paintings, the last of which is SPRING FREEZE, the handling of the paint changes from problems of figuration and the gesture to problems of color interrelations

Fragen und Antworten

von Carina Plath und Mark Schlesinger

Als Du nach Münster gekommen bist, hast Du Dir eine chronologische Hängung Deiner Bilder von 1993 bis 2003 vorgestellt. Wir haben das dann zugunsten einer Installation, die Bilder aus verschiedenen Jahren miteinander verbindet und kommunizieren lässt, geändert. Was hat sich in Deiner eigenen Konzeption der Bilder aus dieser Zeit mit der Hängung hier im Westfälischen Kunstverein verändert?

Als ich noch in Texas über unsere Ausstellung nachgedacht, mich an den Raum des Kunstvereins erinnert und die Bilder für die Ausstellung ausgesucht habe, hatte ich eigentlich zwei Ideen für die Installation. Beide sahen eine chronologische Anordnung vor, und beide nahmen Ideen von Installationen von Bildern, die ich in der Vergangenheit gemacht hatte, wieder auf.

Als wir zusammen in den Ausstellungsraum des Kunstvereins kamen, war mir sofort klar, dass die erste Idee nicht funktionieren würde – wegen der Fußleiste! Und als ich anfing, die Bilder gegen die Wand zu lehnen, wusste ich, dass die zweite noch schlechter war.

Trotzdem mag ich die alten Installationen immer noch. Mir gefällt zum Beispiel, wie in einer Installation in Wuppertal Anfang 1995 in den Räumen für neue Kunst/Rolf Hengesbach eine horizontale Verbindung zwischen der Mitte von DOWN TOO und der Oberkante von WHAT OF IT entstand. Wie diese lineare Beziehung die Horizontale herstellte, auf die sich die übrigen Bilder in der Installation bezogen. Mir gefällt, wie Bilder auf der Wand zentriert waren, und zwar nicht zwischen den Ecken des Raums, sondern mit Bezug auf einen Punkt im Bild, wie ich die Bilder entlang der Ober- und Unterkanten der Wände, in den Ecken und in die Türöffnungen hineinragend gehängt habe. Bei einer anderen Installation

im selben Raum Ende 1996 gefällt mir, wie man von einem bestimmten Punkt aus in der Galerie sehen kann, dass ein weiter entfernt hängendes größeres Bild dasselbe Format hat wie ein Bild, in dessen Nähe man steht. In einer anderen Installation, die ich Anfang 1994 in der Lipton-Owens Company in SoHo, New York City gemacht habe, gefällt mir, wie die Kante eines Bildes in der Ecke eines Raums entlang einer Wand platziert werden konnte, so dass Betrachter, die sich beiläufig an diese Wand lehnten, das Gefühl hatten, dass das Betrachten des Bildes die Wand senkrecht hält oder dass das Bild durch die Wand hindurch reicht. Ich mag die letzte Installation vom Februar 2003 in der Finesilver Gallery in San Antonio, Texas, in der Bilder gleichen Formats wie ein Fries an einer langen Wand auf einer horizontalen Linie platziert waren, und zwar selbst da, wo der Fußboden sich wellte und abfiel.

Was mir jedoch im Kunstvereinsraum auffiel, als ich die Auswahl von Bildern aus den letzten zehn Jahren betrachtete, war, dass der Punkt nicht so sehr der war, dass ich in Texas den Raum anders in Erinnerung gehabt hatte, als er ist, oder dass die Bilder zusammen verschiedener aussehen, als ich gedacht hatte. Was mich nachdenklich machte, war das Gefühl, dass ich spezielle Ideen hinsichtlich der Installation der Bilder, die ich in der Vergangenheit gehabt hatte, jetzt der Gegenwart aufzwang. Und ich glaube, genau so, wie ich heute nicht mehr genau dieselben Bilder male wie damals, wollte ich nicht Bilder allein nach dem strengen Kriterium ausstellen, wann und wo sie entstanden sind, in New York City oder in San Antonio, sondern ich wollte die Chronologie aufbrechen und nach anderen Verbindungen wie zum Beispiel Farbe, Fläche, Oberflächenbeschaffenheit, Bildwelt, Material suchen, dabei aber die Idee von Verdoppelung, Spiegelung und Reflexion möglichst beibehalten.

and the physical presence of paint. Do you share my feeling that the paintings from the last years address the physical presence of the viewer in a more direct way than the earlier ones?

Yes and no. They're kind of different situations. The New York paintings have texture and a physical presence – first my presence in gesture, then the physical presence of surface. This surface texture can be touched by the eye. Its part of a form, kind of an image whose shapes are differentiated not so much by color, but by this texture that shares the space of the viewer. These paintings exist frontally – they are in front of you, you in front of them.

I think you are right; the Texas paintings have less of my presence. They are more object and not so frontal. They can be looked at, into, within, through, from the front, side, top, bottom, and behind. What kind of paint is this? Is it wax? What are the ground and support materials? Where is the paint located? How are they constructed? All these questions might lead to more directness and a greater nearness. However, the „surface“ of the vinyl and plastic is shiny and slippery, so that the eye might skate over it. So, it might also lead to less.

You are alluding to the layering and the interconnections between different parts of each painting, especially transparent in the painting on and behind plexiglass, DEE LIGHTED. Yet, especially in the paintings, in which you used the neon-colored plastic foil, as in JUICY JELLIES, CHERRY CHERRY and POP ROCKS, you have a very sensual feeling because of the physical texture that seems somehow fluid and because of the strong reflectiveness of the material that plays strongly with the light. They somehow jump right at you and at the same time are not very easy to catch. I first thought of DEE LIGHTED as being influenced by your recent

thinking on Donald Judd's work, but now I think that JUICY JELLIES and CHERRY CHERRY are more related to what Richard Shiff called ‚fast thinking‘ with regard to Judd's work – that is a kind of intuitive understanding of material and structure. What drove you to experiment with the neon-colored plastic foil in the last paintings?

It is not true that I started thinking about Judd's work only recently. Some of his ideas have been important to me for a long time. His use (and some other artist's use) of materials that did new things on the wall was one reason that in the very late 1980's, I started making a paint that could do new things. I didn't want to manipulate sheet metal or construct with wood (neither did I want to throw molten lead nor bend neon). What I did want was to work in paint and with paint on linen and on canvas. I didn't believe then – and still don't – that all that could be done with paint and to paint had been done.

I actually knew how to make paint. As a teenager, I worked in a paint factory. What's interesting is that the paint I finally worked with was discovered more by accident than by design. But when I did stumble on it, I knew it. I made a paint so that the surface became tacky quickly while the „underpaint“ remained wet. When the surface became tacky, I forced, first with brushes and then later on with my fingers, pinching and pushing, the „skin“ together. This gesture created a craggy matte impasto.

But, in another way, Judd's installations and presentations irritated me. Painting was not being installed on the wall in as interesting a way as his „work“ was. At the time, in the very early 1990's, I was working on a group of paintings. WHAT OF IT and DOWN TOO were part of the group. Many of the paintings in this group were unbalanced, off-center and very asymmetrical- a large textured field with a composed design intruding along one edge

Meine Erfahrung war ähnlich. Wir hatten über die Installation im Kunstverein diskutiert und vermutet, dass zwischen den New Yorker Bildern und denen aus Texas ein Bruch sichtbar werden würde. Der Unterschied zwischen den Entstehungsorten zeigte sich jedoch nicht so sehr im unterschiedlichen Licht oder in neuen Themen. Was sich tatsächlich änderte, war das Material, die Acrylfarbe, die Du verwendest, und wie man damit umgehen muss: es ist eine flüssige Farbe, die in Formen gegossen wird, bis sie trocknet. Im Gegensatz zu den früheren Bildern, von denen das letzte SPRING FREEZE ist, verlagert sich der Umgang mit der Farbe von Fragen der Figuration und der Geste hin zu Fragen der Wechselbeziehung von Farben und ihrer physikalischen Präsenz. Teilst Du meine Ansicht, dass Deine Arbeiten der letzten Jahre die körperliche Anwesenheit der Betrachter direkter ansprechen als die früheren Bilder?

Ja und nein. Es sind verschiedene Situationen. Die New Yorker Bilder haben eine Textur und eine physische Präsenz – zunächst meine Präsenz in der Geste und dann die physische Präsenz der Oberfläche. Diese Oberflächentextur kann vom Auge berührt werden. Sie ist Teil einer Form, eine Art Bild, dessen Formen sich nicht so sehr durch die Farbe voneinander unterscheiden, als vielmehr durch diese Textur, die den Raum der Betrachter teilt. Diese Bilder existieren frontal – sie befinden sich vor Dir und Du Dich vor ihnen.

Ich denke, Du hast Recht, in den Texas-Bildern ist meine Präsenz weniger stark. Sie haben mehr von einem Objekt und sind nicht so frontal. Man kann sie von außen, in sie hinein, von innen und durch sie hindurch sehen; von vorn, von der Seite, von oben, von unten und von hinten. Was ist das für eine Farbe? Ist das Wachs? Aus welchem Material sind Bildgrund und Träger? Wo befindet sich die Farbe? Wie sind sie aufgebaut? All diese Fragen können zu mehr Direktheit und größerer Nähe führen.

Allerdings ist die „Oberfläche“ von Vinyl und Plastik glänzend und glatt, so dass das Auge darüber hinweg gleiten könnte. Es könnte also auch zu weniger Präsenz führen.

Du spielst auf die Überlagerungen und die Verbindungen zwischen verschiedenen Teilen eines Bildes an, die in dem Bild auf und hinter Plexiglas, DEE LIGHTED, besonders transparent werden. Aber vor allem bei den Bildern, in denen Du die neonfarbene Plastikfolie verwendet hast, wie in JUICY JELLIES, CHERRY CHERRY und POP ROCKS, wird man auf sehr sinnliche Weise angesprochen aufgrund der physikalischen Beschaffenheit, die irgendwie flüssig scheint, und weil das Material so stark reflektiert und mit dem Licht spielt. Sie springen einen regelrecht an und sind gleichzeitig nicht so einfach zu fassen. Zunächst dachte ich, DEE LIGHTED sei davon beeinflusst, dass Du Dich in letzter Zeit mit Donald Judds Arbeiten beschäftigt hast. Aber jetzt glaube ich, dass JUICY JELLIES und CHERRY CHERRY dem näher kommen, was Richard Shiff im Hinblick auf Judds Werk als „schnelles Denken“ bezeichnet hat – eine Art intuitives Verständnis für Material und Struktur. Was hat Dich dazu gebracht, bei den letzten Bildern mit der neonfarbenen Plastikfolie zu experimentieren?

Es stimmt nicht, dass ich erst vor kurzem angefangen habe, über Judds Arbeiten nachzudenken. Einige seiner Ideen sind eine lange Zeit wichtig für mich gewesen. Seine Art (und die einiger anderer Künstler), Materialien zu verwenden, die neue Dinge auf der Wand taten, war einer der Gründe, warum ich Ende der 1980er Jahre anfang, eine Farbe herzustellen, die neue Dinge machen konnte. Ich wollte weder Blech biegen noch mit Holz bauen (und auch kein geschmolzenes Blei werfen oder Neonröhren biegen). Was ich wollte, war, in Farbe und mit Farbe auf Leinen und auf Leinwand arbeiten. Ich habe damals nicht geglaubt – und glaube immer noch nicht -, dass

or in one corner. Each painting was pivoted more than compositionally balanced and I thought that each painting could be seen as wanting a greater symmetry. I had a fantasy or it occurred to me that each painting could possibly be seen as a fragment of a larger painting and that each was then, you could say, „incomplete“. Unlike a „complete“ painting, these paintings could possibly be installed somewhere other than the center of a wall. I thought that it could be interesting if they were installed at the margins of the space of the gallery, like along the floor or in the corner. I guessed that these margined paintings engaging the margined spaces of the gallery might make these paintings feel more in balance and more „complete“. I also guessed that the viewer of the installation might be aware that turning from painting to painting reenacted and reified the turning that is one of the illusions of each painting.

The paintings on warped very thin cotton canvas and the plastic vinyl are the most recent in the show. When I decided to try and make a new water based paint, I wanted it to do some very specific things. But I didn't know when I started to work with the paint that it would adhere to a rigid and hard acrylic plastic panel as well as it does. I had hoped it would, but it wasn't until after working a while with the paint and beginning to explore what the paint could ALSO do, that I discovered that it could really stick and not peel off hard acrylic plastic. This in turn allowed me to explore painting on the other side of the plastic and a secondary support. Likewise, it never occurred to me that when the paint dried, it would shrink. This was discovered only when I took a group of paintings off of a rigid stretcher and tried to restretch them. The shrunken dried paint warped the canvas and it was hard, very very hard to get each stretched flat again. I liked how the canvas looked when it was warped and explored how to make the paint shrink in

different and interesting ways. I made paintings, like BLUE JEAN BABY and RED ROVIN', on a very thin canvas that would warp easily. Similarly, I saw this plastic vinyl and thought that it might be interesting to try and use it as a support. It had an outrageous pop to its color, it was translucent, it was shiny and reflective. But could it be used in an interesting way, would it look interesting with paint on it? I tried some different things on it before I began to see that what I liked was seeing the grain of the wood support through the vinyl. I liked painting on the front of the vinyl and then turning it over so that what was outside is now inside and that the hue of the paint has been changed as it is filtered through the color of the vinyl. I liked that the shrunken dried paint warps the surface of the soft vinyl. I liked the folding of the soft vinyl behind the wood support.

Working as I do, painting and evaluating, I am not so sure I'm thinking fast, but I am doing a lot of guessing.

You are talking about the 1990s, but the story began much earlier, in the 1970s. There were Judd's early paintings from the 1960s, like the one with the baking form in it, in which the black paint also has a very dry texture. And Frank Stella's copper and aluminum paintings must have been very exciting for you as well. On the other hand, Judd and also Stella in the end were moving into three dimensions and you said you felt they did not explore all the options in painting. Can you describe the situation then? You are also speaking of 'interesting' as a value for your paintings, which reminds me, of course, of Judd's own description in 'Specific Objects' and the response of Michael Fried to it in 'Art and Objecthood'. Do you think that a work 'just has to be interesting'?

Another question that relates to this is whether art of today is giving more and more away its specificity, because it seems to be an option for

alles, was man mit Farbe machen und Farbe antun kann, bereits gemacht worden ist.

Ich wusste in der Tat, wie man Farbe herstellt. Als Teenager habe ich in einer Farbenfabrik gearbeitet. Interessant daran ist, dass die Farbe, mit der ich zuletzt gearbeitet habe, mehr durch Zufall als durch Absicht entdeckt wurde. Aber als ich dann darauf stieß, wusste ich es. Ich mischte eine Farbe an, die an der Oberfläche sehr schnell klebrig wurde, während die „Unterfarbe“ feucht blieb. Wenn die Oberfläche klebrig wurde, drückte ich die „Haut“ zusammen, erst mit Pinseln, und dann später mit den Fingern, indem ich sie zusammenquetschte oder wegschob. Dadurch entstand ein zerklüftetes, mattes Impasto.

Aber in anderer Hinsicht ärgerten mich Judds Installationen und Ausstellungen. Malerei wurde nicht auf eine so interessante Art und Weise auf einer Wand installiert wie seine „Arbeiten“. Zu der Zeit, Anfang der 1990er Jahre, arbeitete ich gerade an einer Gruppe von Bildern. WHAT OF IT und DOWN TOO gehörten dazu. Viele Bilder aus dieser Gruppe waren nicht ausbalanciert, nicht zentriert und sehr asymmetrisch – ein großes Feld mit Textur und einer zusammengesetzten Zeichnung, die sich an einer Kante oder in einer Ecke ins Bild drängte. Alle Bilder waren mehr auf einen Punkt zugespitzt, als dass sie eine ausbalancierte Komposition gehabt hätten, und ich fand, dass jedes Bild so aussah, als verlange es nach mehr Symmetrie. Ich stellte mir vor, oder mir kam der Gedanke, dass man vielleicht jedes Bild als Fragment eines größeren sehen könnte, dass also jedes sozusagen „unvollständig“ sei. Im Gegensatz zu einem „vollständigen“ Bild könnten diese Bilder möglicherweise irgendwo anders als in der Mitte einer Wand platziert werden. Ich dachte, es könnte interessant sein, wenn man sie an den Rändern des Ausstellungsraums installierte, wie zum Beispiel entlang des Fußbodens oder in der Ecke. Ich vermutete, dass

diese an den Rand gesetzten Bilder, die die Ränder des Ausstellungsraums in Anspruch nahmen, diese Bilder ausbalancierter und „vollständiger“ erscheinen lassen würden. Außerdem nahm ich an, dass Besucher der Installation merken könnten, dass, wenn sie sich von einem Bild zum anderen umdrehen, das Sich-Drehen der Bilder, das eine der Illusionen jedes Bildes ist, wieder aufgeführt und vergegenständlicht würde.

Die Bilder auf sehr dünner, verzogener Baumwoll-Leinwand und auf dem Vinyl sind die jüngsten in der Ausstellung. Als ich beschloss, eine neue Farbe auf Wasserbasis zu entwickeln, sollte die einige sehr spezifische Dinge können. Als ich anfang, damit zu arbeiten, wusste ich allerdings nicht, dass sie so gut auf einer starren und harten Acrylplatte haften würde. Ich hatte das gehofft, aber erst, nachdem ich eine Weile mit der Farbe gearbeitet und begonnen hatte auszuprobieren, was die Farbe NOCH kann, fand ich heraus, dass sie tatsächlich auf hartem Acryl haftete und nicht abblätterte. Das wiederum erlaubte mir, auf der anderen Seite des Plastiks und einem sekundären Bildträger zu malen. Genauso kam mir nie in den Sinn, dass die Farbe beim Trocknen schrumpfen würde. Das entdeckte ich erst, als ich eine Gruppe von Bildern von einem starren Keilrahmen abnahm und versuchte, sie wieder auseinanderzuziehen. Durch die geschrumpfte trockene Farbe hatte sich die Leinwand verzogen, und es war schwer, sehr schwer, sie wieder flach zu spannen. Mir gefiel, wie die verzogene Leinwand aussah, und ich probierte aus, wie ich die Farbe auf unterschiedliche und interessante Art und Weise schrumpfen lassen konnte. Ich malte Bilder, wie zum Beispiel BLUE JEAN BABY und RED ROVIN', auf einer sehr dünnen Leinwand, die sich sehr leicht verzog. Und genauso dachte ich, als ich dieses Vinyl sah, dass es interessant sein könnte, es als Bildträger zu benutzen. Es hatte eine scheußliche

being more open and readable towards social and political issues. That would mean that there is something lost and something gained, and the result might be an art that is less interesting in the field of art, but more interesting to a quantity of people for whom it is easier to read. This is a very complex issue, of course, but I remember trying in my essay 'When is painting?' from 1995 to address this issue in situating your interest in painting into something that is between relating to a single viewer and to mass culture as well as learning from Abstract Expressionist, existentialist attitude and Pop art glamour. Do you think that this trajectory is continuing in your work today?

Sure! And I think our show indicates that. The „rupture“ between the work I did in New York City and San Antonio just isn't there. I might have changed materials in moving to Texas, but the ideas haven't changed, the meaning of my work hasn't changed, how I think about making paintings and why I make paintings hasn't changed.

There are many painters whose paintings I have found and continue to find, for different reasons, exciting and interesting. But you specifically ask about Judd and Stella. First of all, I think Judd and Stella are two different situations. Judd moved from trying to make more traditional paintings to dimensional pieces for the wall – and nearly at the same time, for the floor. Stella, on the other hand, had a full career of making paintings, a trajectory of ideas about making paintings, before he started doing the more 3-D work of the early 1970's. It seems that what happened before has more meaning in how I think about Stella's work than it does in Judd's. This not to minimize Stella's achievement from the early 1970's to now, I'm just saying that there appears to be a break between the ideas of his paintings of the „1960's“ and what he made after. But I don't feel a similar break in the dimensional

paintings Judd made for the wall. Even though he used new and different materials, switching from one to another, his work feels of the same trajectory of ideas. And without the idea of a before there is not an idea of an end, of an idea or group of ideas disappearing. Judd was able to keep his work very much present in the material, present within his own history, engaged with a continuity and clarity of ideas that was interesting, I would guess, to him.

I don't think a work has to be just interesting, anymore than I think a work has to be just beautiful or just red yellow and blue. Nor do I think a painting should be or must be anything but what it is. You are right, as a word „interesting“ is of importance because of how it has been used. Just as using the color blue is interesting because of how blue has been used. I have never used the word interesting lightly or ironically. Nor do I use paint ironically or make paintings that are ironical. Interesting prioritizes certain ideas of meaning that I think are important. This is not to say that each painting has just one interesting meaning or just one meaning must come from looking at each painting. There are different ways to think about and know what is seen. Some might be more exciting to challenge or advocate or defend than others. Some might be more interesting to how you look and think, how you fantasize and desire and want, or important to how you live your life. But what is seen in a painting is there to hopefully be seen and thought about and its meanings guessed and shared, if only with one other person who also finds looking carefully and thinking clearly important and interesting.

And what is that meaning?

The meaning is what we have been discussing. Maybe one person alone (maybe even me as first viewer) looks at, for example, DEE LIGHTED, looks at it as it is, looks at the paint

Popfarbe, es war durchsichtig, glänzend und spiegelnd. Aber konnte man es auf interessante Art verwenden, würde es mit Farbe darauf interessant aussehen? Ich versuchte ein paar verschiedene Dinge darauf, bevor ich merkte, dass das, was mir daran gefiel, der Umstand war, dass man durch das Vinyl hindurch die Maserung der Holzplatte sehen konnte. Ich bemalte die Vorderseite und drehte das Vinyl dann um, so dass das, was außen war, jetzt innen ist, und mir gefiel, dass der Farbton der Malfarbe durch die Farbe des Vinyls verändert wird. Mir gefiel, dass die geschrunpftete Farbe die Fläche des weichen Vinyls wellt. Mir gefielen die Falten des weichen Vinyls hinter dem hölzernen Bildträger.

So wie ich arbeite, nämlich malen und abwägen, was ich getan habe, bin ich mir nicht so sicher, ob ich schnell denke, aber ich stelle eine Menge Vermutungen an.

Du sprichst über die 1990er Jahre, aber die Geschichte beginnt viel früher, in den 1970er Jahren. Da gab es Judds frühe Bilder aus den 1960er Jahren, wie das mit der Backform, in dem die schwarze Farbe ebenfalls eine sehr trockene Textur hat. Und auch Frank Stellas Kupfer- und Aluminium-Bilder müssen für Dich sehr aufregend gewesen sein. Andererseits haben sich Judd und auch Stella schließlich in die dritte Dimension begeben, und Du hast gesagt, sie hätten Deiner Meinung nach nicht alle Möglichkeiten der Malerei ausgeschöpft. Kannst Du die damalige Situation beschreiben? Außerdem sprichst Du von „interessant“ als einem Wert für Deine Bilder, was mich natürlich an Judds eigene Beschreibung in „Specific Objects“ und Michael Frieds Antwort darauf in „Art and Objecthood“ erinnert. Glaubst Du, dass eine Arbeit „einfach nur interessant sein muss“?

Eine andere Frage in diesem Zusammenhang ist die, ob die heutige Kunst immer mehr von ihrer Spezifität aufgibt, weil das eine Möglichkeit ist, gegenüber sozialen und politischen Fragen offe-

ner und lesbarer zu sein. Das würde bedeuten, dass etwas verloren und etwas gewonnen wird, und das Resultat könnte eine Kunst sein, die innerhalb der Kunst weniger interessant ist, aber für eine Menge Leute, für die sie dann leichter zu verstehen ist, interessanter wird. Das ist natürlich eine sehr komplexe Frage, aber ich erinnere mich, dass ich 1995 in meinem Text „Wann ist Malerei?“ versucht habe, dieses Problem anzusprechen, indem ich Dein Interesse an der Malerei angesiedelt habe zwischen der Beziehung zum einzelnen Betrachter und zur Massenkultur wie auch zum Lernen von den Abstrakten Expressionisten, der existentialistischen Haltung und dem Glamour der Pop Art. Denkst Du, dass diese Perspektive in Deiner Arbeit heute immer noch besteht?

Aber sicher! Und ich denke, unsere Ausstellung zeigt das auch. Den „Bruch“ zwischen den Arbeiten, die ich in New York gemalt habe, und denen aus San Antonio gibt es nicht. Ich habe vielleicht die Materialien gewechselt, als ich nach Texas gegangen bin, aber meine Ideen haben sich nicht verändert, die Bedeutung meiner Arbeit hat sich nicht verändert, wie ich über das Bildermalen denke und warum ich male, hat sich nicht geändert. Es gibt viele Maler, deren Bilder ich – aus unterschiedlichen Gründen – aufregend und interessant fand und immer noch finde. Aber Du hast speziell nach Judd und Stella gefragt. Zunächst einmal denke ich, Judd und Stella befanden sich in zwei verschiedenen Situationen. Judd hatte versucht, eher traditionell zu malen, und ging dann über zu mehrdimensionalen Arbeiten für die Wand – und fast gleichzeitig – für den Fußboden. Stella hingegen hatte bereits eine erfolgreiche Laufbahn als Maler hinter sich, eine konsequente Entwicklung von Ideen über das Bildermalen, bevor er mit den mehr dreidimensionalen Arbeiten der frühen 1970er Jahre begann. Es scheint, dass das, was vorher passierte,

and how the painting is made, looks into and through it, looks within and behind it, looks at it from above, below and from the sides. Thinks about what has been seen. Another looks at the same painting. Then looking and talking together they share the differences and the similarities of what they see and think is interesting, what they fantasize and desire, want and demand, and recognize what they have to know in order to guess, perhaps even realize, what can be known, how it is known, and why knowing it is so vitally important to their everyday life that they will use the rest of their existence discovering and exploring it, looking and thinking about it.

für das, was ich über Stellas Arbeiten denke, mehr Bedeutung hat als in Judds Fall. Damit will ich Stellas Leistung von den frühen 1970er Jahren bis heute gar nicht herunterspielen. Ich will damit nur sagen, dass es anscheinend einen Bruch zwischen den Ideen seiner Bilder aus den 1960er Jahren und denen, die er später malte, gibt. In Judds vieldimensionalen Bildern für die Wand hingegen empfinde ich einen solchen Bruch nicht. Obwohl er neue und andere Materialien verwendete und vom einen zum anderen wechselte, hat man bei seinen Arbeiten das Gefühl, dass seine Ideen einer Linie folgen. Und ohne ein Davor gibt es kein Ende, und keine Idee oder Gruppe von Ideen, die verschwinden. Judd war in der Lage, seine Arbeit im Material sehr präsent sein zu lassen, präsent in seiner eigenen Geschichte und beschäftigt mit einer Kontinuität und Klarheit von Ideen, die für ihn, wie ich vermutete, interessant waren.

Ich glaube nicht, dass eine Arbeit einfach nur interessant sein muss, genauso wenig, wie ich glaube, dass sie einfach nur schön oder rot, gelb und blau sein muss. Und ich glaube auch nicht, dass ein Bild irgendetwas anderes sein sollte oder sein muss, als das, was es ist. Du hast recht, als Wort ist „interessant“ wichtig wegen der Art und Weise, wie es benutzt worden ist. Genauso wie die Verwendung der Farbe Blau interessant ist wegen der Art, wie Blau benutzt worden ist. Ich habe das Wort „interessant“ nie leichtfertig oder ironisch verwendet. Und auch Farbe verwende ich nicht ironisch und ich male auch keine ironischen Bilder. „Interessant“ gibt bestimmten Ideen von Bedeutung Priorität, die ich für wichtig halte. Das heißt nicht, dass jedes Bild genau eine interessante Bedeutung hat oder beim Betrachten jedes einzelnen Bildes genau eine Bedeutung herauskommen muss. Es gibt verschiedene Wege, über das, was man sieht, nachzudenken und es zu erkennen. Bei einigen mag es aufregender sein, sie zu hin-

terfragen, zu vertreten oder zu verteidigen, als bei anderen. Einige mögen interessanter sein im Hinblick darauf, wie man sieht und denkt, wie man sich etwas ausmalt und wünscht, oder wichtig dafür, wie man sein Leben lebt. Doch was in einem Bild zu sehen ist, ist da, damit es hoffentlich jemand sieht und darüber nachdenkt und seine Bedeutung errät und teilt, und sei es auch nur mit einer einzigen anderen Person, die es ebenfalls wichtig und interessant findet, sorgfältig zu schauen und klar zu denken.

Und was ist diese Bedeutung?

Die Bedeutung ist das, worüber wir gesprochen haben. Vielleicht betrachtet nur eine Person allein (vielleicht sogar ich als erster Betrachter) zum Beispiel DEE LIGHTED, betrachtet das Bild, wie es ist, betrachtet die Farbe und wie das Bild gemalt ist, blickt hinein und durch das Bild hindurch, sieht es von innen und von hinten an, von oben, unten und von den Seiten. Denkt darüber nach, was zu sehen war. Eine andere Person betrachtet dasselbe Bild. Dann betrachten und reden sie miteinander über die Unterschiede und Ähnlichkeiten dessen, was sie sehen und für interessant halten, was sie sich vorstellen und wünschen, möchten und fordern, und erkennen, was sie wissen müssen, um zu erraten oder vielleicht sogar zu begreifen, was man wissen kann, wie man es weiß, und warum es zu wissen so überaus wichtig für ihren Alltag ist, dass sie den Rest ihres Lebens damit verbringen werden, es zu entdecken und zu erforschen, zu betrachten und darüber nachzudenken.

Liste der ausgestellten Bilder / Checklist

1. DEE LIGHTED, 2003 Acryl auf Plexiglas / *acrylic on acrylic plastic panels*
60,5 x 76,3 cm, 24 x 30"
2. WHAT OF IT, 1993 Öl auf Leinen / *oil on linen*
157,5 x 111,8 cm, 62 x 44"
Galerie Rolf Hengesbach, Köln 11
3. POP ROCKS, 2003 8 Acryl auf Plastikfolie auf Styropor und Sperrholz / *acrylic on acrylic vinyl on wood and styrofoam panels*
60,5 x 91,5 cm, 24 x 36" 9 10
4. SPRING FREEZE, 1998 7 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*
86,4 x 162 cm, 34 x 64" 6
5. TROPIC OF CANCER, 2002 5 Acryl auf Leinwand / *acrylic on canvas*
91,5 x 89 cm, 36 x 35"
Nusser & Baumgart Contemporary, München
6. JUICY JELLIES, 2003 Acryl auf Plastikfolie auf Sperrholz / *acrylic on acrylic vinyl on wood panel*
76,3 x 60,5 cm, 30 x 24"
7. CHERRY CHERRY, 2003 4 Acryl auf Plastikfolie auf Sperrholz / *acrylic on acrylic vinyl on wood panel*
76,3 x 60,5 cm, 30 x 24" 3 2 1
8. SPACE COWBOY A, 2002 Acryl auf Leinwand / *acrylic on canvas*
140 x 100 cm, 55 x 40"
Galerie Rolf Hengesbach, Köln

9. REPTILED, 2003 Acryl auf Spanplatte / *acrylic on chip wood panel*
60,5 x 45,7 cm, 24 x 18"
10. BLUE JEAN BABY, 2003 13 Acryl auf Leinwand / *acrylic on unstretched canvas*
60,5 x 45,7 cm, 24 x 18" 12
11. SPACE COWBOY B, 2002 Acryl auf Leinwand / *acrylic on canvas*
140 x 100 cm, 55 x 40" 14
Galerie Rolf Hengesbach, Köln
12. DOWN TOO, 1994 Öl auf Leinen / *oil on linen*
91,4 x 86,4 cm, 36 x 34"
Galerie Rolf Hengesbach, Köln
13. BORDERLINE, 2003 15 Acryl auf ungrundierter Leinwand / *acrylic on canvas*
91,5 x 76,3 cm, 36 x 30"
14. AROUND & AGAIN, 1995 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*
147,5 x 173 cm, 58 x 68"
Galerie Rolf Hengesbach, Köln
15. SCENTING THE SCARS, 1997 16 Öl auf Leinwand / *oil on canvas*
91,5 x 121,9 cm, 36 x 48"
16. RED ROVIN', 2003 Acryl auf Leinwand / *acrylic on unstretched canvas*
85 x 120 cm, 33.5 x 47"

falls nicht anders angegeben im Besitz von Mark Schlesinger, San Antonio, TX /
courtesy the artist if not listed otherwise

Mark Schlesinger
Paintings 1993-2003 New York-Texas

Westfälischer

*Kunst*verein

