

John Wesley : passive expressive = passive Ausdruckskraft

Autor(en): **Norden, Linda / Parker, Wilma**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2001)**

Heft 62: **Collaborations Tacita Dean, John Wesley, Thomas Demand**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680506>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

JOHN WESLEY, TITLES, 1968, acrylic on canvas, 40 x 67 / KATZLEIN, Acryl auf Leinwand, 101,6 x 160 cm

JOHN
WESLEY



PASSIVE EXPRESSIVE

LINDA NORDEN

I could deliver the mail. I know the names of all the dogs.

- John Wesley¹⁾

John Wesley, who is also known as Jack, might well be described as the Henri Rousseau of his generation: a not-quite-pop, faux-primitive Californian he appeared on the New York scene fully formed circa 1960. His audacious rethinking of expressive, abstract-figurative painting intrigued and baffled even his closest colleagues, just as the French customs officer-turned-artist once intrigued Picasso and Braque.

According to a chronology compiled by Hannah Green, Wesley "began to paint regularly and think about art sometime during 1953," at the age of twenty-four, "while working as an illustrator for the Northrop Aircraft Corporation." This was not an advanced age at which to begin to paint, but it was late enough to allow others to treat Wesley as an innocent, albeit an inspired, sophisticated and charming innocent, with a secret or two. Even now, Wesley's

LINDA NORDEN is Associate Curator of Contemporary Art at the Fogg Art Museum, where she organized the exhibition "John Wesley: Love's Lust," for which a version of this essay was originally written. The exhibition ran from January 20 - March 1, 2001.

enigmatic oeuvre and uncanny subject matter tend to lead his critics away from the painting in search of the man and his motive: "The question that immediately arises with any Wesley picture is not What does it mean?, but Why did the artist want to paint it?" wrote artist/critic Peter Plagens only a few years ago.²⁾

"John Wesley: Love's Lust," the exhibition for which this essay was originally written, took its cue from a younger generation of artists, weaned on pixels and plastic princesses and less interested in the whys and wherefores of painting than in identifying new ways to make a picture; artists, that is, who look to Wesley for example. (It is this younger generation of painters—Carl Ostendarp, Paul Morrison, Monique Prieto, Laura Owens, Takashi Murakami, to name just a few—who seem to have most thoroughly examined Wesley's radical formal innovations; and they have done so in their art, rather than in writing.) Organized against the backdrop of last year's P. S. 1 Contemporary Art Center retrospective—Wesley's first in an American museum—the smaller Fogg Art Museum exhibition set out to ask not "Why does Wesley do what he does?" but "How does he do what he does?" And "Why John Wesley now?"

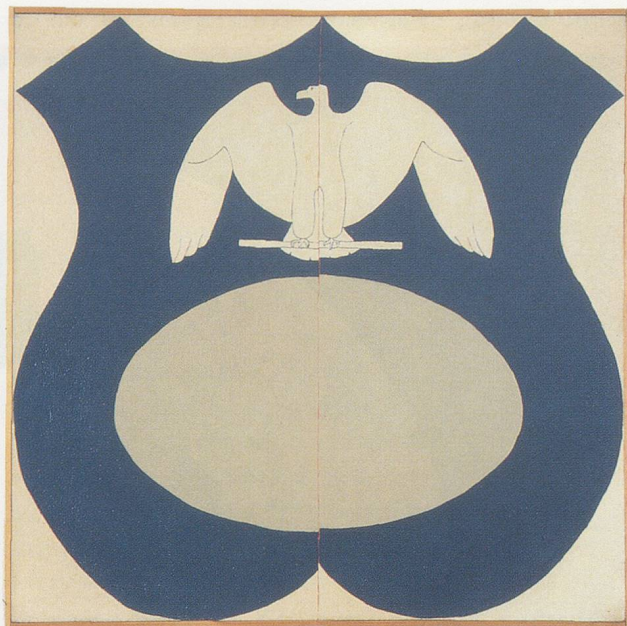
The most obvious answer to Wesley's newfound popularity is a heightened attention to the painting

itself. Wesley's painting looks like nothing else out there. And, while it has evolved significantly over the years, the most conspicuous characteristics of his work from the seventies on—its insistent flatness, powdered pastel palette, cartoon/cinematographic narratives, embrace of the sexually charged encounter, sophisticated anthropomorphism, and mannered drawing—have enormous appeal amid a digital revolution that has provoked yet another rethinking of the medium. Wesley's eccentric animation of familiar stereotypes, for example, foreshadows a current tendency to humanize cartoon characters. This talent especially seems relevant to a generation for whom cartoon characters are more "real" in their expressive potential than either straight photographic reproductions or painted flesh. But Wesley's current cachet also reflects a widespread millennial hunger for evidence of emotion and a willingness to find it in unlikely encounters and characters of all sorts.

Struggling to assess John Wesley's first New York show in 1963, artist and critic Donald Judd described the paintings as "what some bumpkin made of appearances for some unartistic reason." But he added, "This is interesting."³⁾

Other critics, at a loss, located Wesley's painting somewhere between Pop art and Surrealism: his subjects looked familiar enough to seem appropriated, while their rendering and placement always worked to incite an unexpected but oddly compelling emotional response. It was clear that Wesley was up to something other than a straightforward co-opting of commercial iconography. He managed to picture the most banal of figures in the most embarrassing of poses and to make us believe that either he or his subjects were withholding something we needed, or wanted, to know.

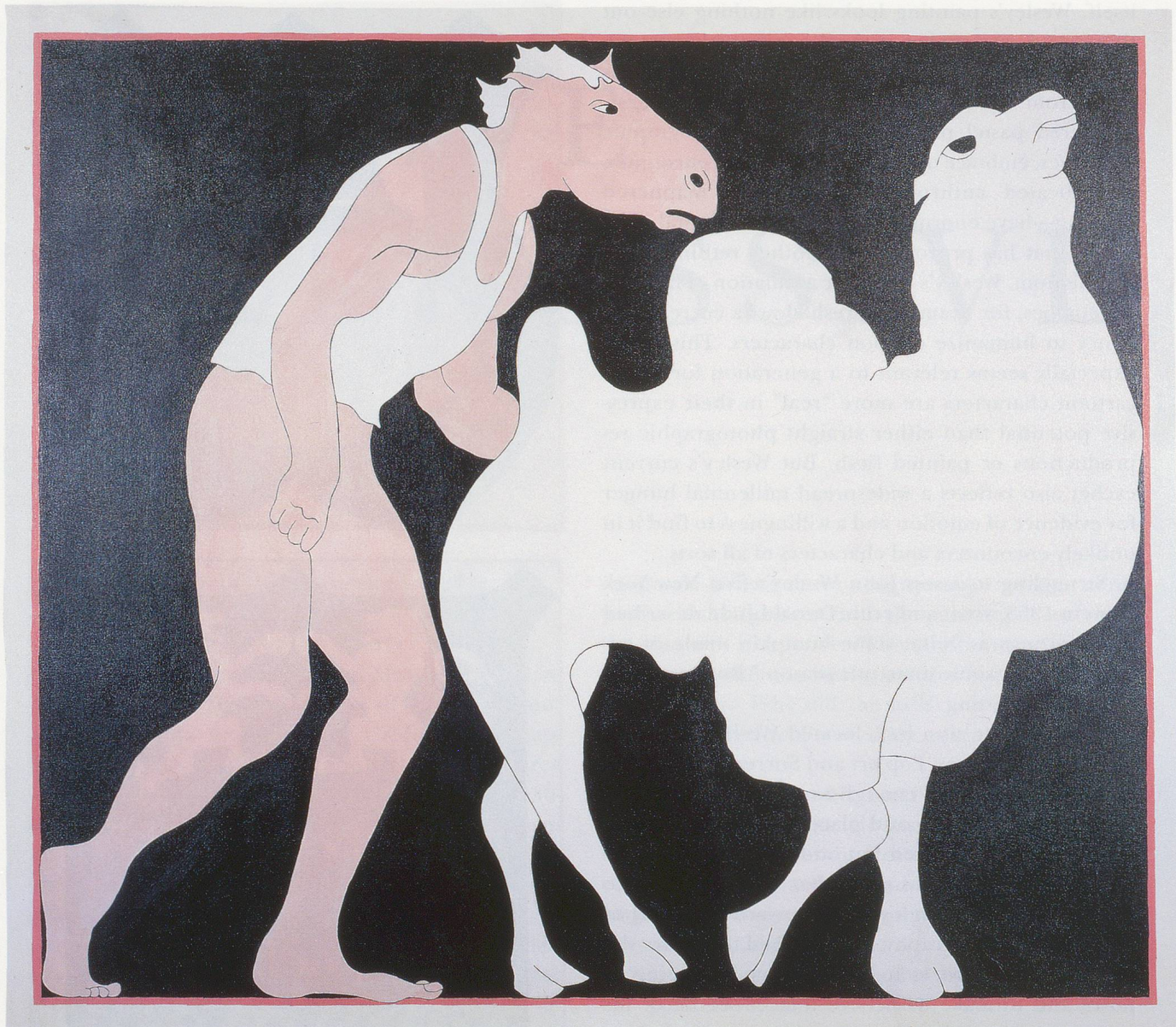
Like most of the Pop artists, Wesley began painting against the gestural abstraction that had dominated the late forties and fifties. He found liberation, as did many others, in the work of Jasper Johns, especially in Johns' unprecedented treatment of his painting as object and sign. But where Johns intentionally chose subjects that functioned as "devices," allowing him to conflate the depicted image with the painting, Wesley constructed narrative tableaux that incorporated picture and frame. Even in such early



Top/Oben: JOHN WESLEY, AMERICAN EAGLE BADGE, 1962, Duco and oil on canvas, 24 x 24" / AMERIKANISCHES ADLERWAPPEN, Lackfarbe und Öl auf Leinwand, 61 x 61 cm.

Bottom/Unten: JOHN WESLEY, COAT OF ARMS, 1962, Duco and oil on canvas, 48 x 48" / WAPPENSCHILD, Lackfarbe und Öl auf Leinwand, 122 x 122 cm.

(ALL PHOTOS: FREDERICKS FREISER GALLERY, NEW YORK)



JOHN WESLEY, CAMEL, 1966, acrylic on canvas, 40½ x 46" / KAMEL, Acryl auf Leinwand, 102,9 x 116,8 cm.

works as his 1962 paintings *DANCING FROGS AND WAITING SHARK*, *COAT OF ARMS*, and *AMERICAN EAGLE BADGE*, which depict badge-shaped fields, there is action within the badges and a painted frame to contain it. Johns' devices functioned mechanically; they "made" his paintings. Wesley tends toward optical tricks, such as repetitive forms with subtle variations or ambiguous shapes that precipitate eye movement and posit multiple readings. He uses anthropomorphism in these early paintings the way a junior high school student uses double-entendre: Look closely at *AMERICAN EAGLE BADGE* or *COAT OF ARMS* and watch the badge become a body. "This," says Wesley, "is composition. Keep the eye on one locked device, limited by the edges."⁴ Wesley's devices are not as literal as Johns' are, but they are just as deliberate. His paintings work on us without our knowing precisely what is operational. This may be what Judd was alluding to in that first review when he complained, "The only objection is theoretical, not critical. Wesley's method and Lichtenstein's, is somewhat the same as that of traditional painting; the form is relatively hidden. The guise here is not appearances, but what some bumpkin made of appearance for some unartistic reason. This is a big difference...a sort of meta-representation."⁵

Wesley's frames, decorated or plain, are probably his most conspicuous devices. They not only concentrate the action; they make us voyeurs without fully revealing just what it is we are witnessing. This is especially disconcerting when a body part presses up against the interior edges of the painted frame, as if Wesley had forced his figures into a too-tight container. In *CAMEL* (1966) for example, a ringletted centaur-in-reverse, thrusting the better part of his forearm into the humps of a haughty camel, seems to be pushing his foot against the frame for resistance; in *BLUE BLANKET* (2000) the errant elbow of an elderly Sumo wrestler embracing a blanketed woman jabs at the edge of the image plane and we almost feel him to be shooing us away. When a toe or a boot or a nipple actually exceeds the carefully demarcated field, as in *TURKEYS* (1965) or *POPEYE* (1973) or *HOLD ME* (2001), the impact can be viscerally erotic or violent or both, because it imposes onto the relatively passive act of looking the more invasive sense

of touch. Few post-war artists have done as much to reconceive the painting as stage and window.

Wesley's early sixties paintings had a dated look—Judd read them as nineteenth-century—and the cast of characters they featured was not yet pegged to such familiar pop heroes and antiheroes as Popeye or the Bumsteads. Instead, Wesley perfected a cartoon style of his own, which relied on the stereotyping of animals as much as men, women, and children. The subversive anthropomorphism in such paintings as *CAMEL* or *CADDY* (1968) worked to intensify the bizarre, implausible scenarios he invented and gave him a certain latitude with which to broach such unseemly subjects as sex, lust, racial prejudice, and inexplicable violence, because it made his paintings as funny as they were outrageous. Posing a bare-skinned woman with a horny polar bear, as he did in *TURKEYS*, Wesley played out a quirky pun, then glossed it with the haptic sensation of skin against fur—his goofy take on the great Western tradition of dressed men and naked women. (For much of the sixties, Wesley was married to the artist Jo Baer, which adds another dimension to the pun.)

Wesley has said that toward the end of his extended stays in Conques, he would begin to covet creature comforts, such as a long enough bed, but that what he most missed was the TV. Among the gouaches that he painted in his small room there in 1978 is one called *TELLY*, which treats the window as a television screen. Less literally, Wesley's delight in television—a medium many of his generation found suspect—and his love of the movies and "funny papers"—may have helped him to soldier on as a painter in the early seventies, when most of the art world had declared that medium DOA.

Enlisting the world-weary Bumstead as both alter ego and surrogate for the father he lost at age six, Wesley transformed his earlier use of an interior frame into something with larger and more contemporary implications. His "Searching for Bumstead" paintings, begun in 1973 at the MacDowell Colony, replaced the tableaux with frames borrowed from the comic strip and traded his nineteenth-century decorative drawing style for one that selectively approximated the less rigid, more economical detailing of Bumstead's author. (Look, for example, at the use

Wesley makes of the short, paired, parallel strokes so ubiquitous in the comic: they mark out space, indicate reflection, and allude to all manner of decorative detail, as on the floor moldings.) Direct and intimate, these paintings enlarged Wesley's expressive scope beyond what he was able to convey through his humanized hounds and horses and bears. They also allowed him to move from hard-edge puns to something far more poignant, and to paint space as well as he did figures.

The "Bumstead" paintings—whether detailing scenes of domestic misunderstanding, zooming in on off-camera moments of bafflement or simply scanning empty halls and walls for private memories—are excruciatingly specific representations of the gulfs between feeling and comprehension and they garnered Wesley a new audience. Toward the end of the eighties, he also benefited from a mood change within feminist criticism and a more general interest in reading the objects of one's desire as "other." His willingness to implicate himself in the seductions he painted (beginning with his "Bumstead" series) and his ability to portray bewilderment in the face of life's lures without apology or explanation seemed a healthy alternative to the war between men and women. His pictures were smart, funny, startling, irreverently empathetic, and often heartbreaking—a welcome antidote to more laborious discourse.

In the exhibition "John Wesley: Love's Lust," several paintings featured a simple compositional technique that Wesley has repeatedly exploited: the isolation of two confronted figures. In his 1973 POPEYE, his 1976 MISSOURI COMPROMISE, and the more recent BLUE BLANKET, figures loom large and background detail has been nearly eliminated. Each uses a popular hero or figural type to convey a highly charged topical subject. Popeye shoots a blindfolded Wimpy in a painting that no one who lived through the Vietnam era can fail to relate to a famous wire photo of a point-blank street execution. Two white men posed as middle-aged politicians straining against their civility and captioned "Missouri Compromise" uncannily resemble Duke Ellington collar-ing his anxious manager. A nude and elderly Sumo

wrestler gingerly embraces a blanketed young woman who eyes us with an inscrutably perturbed expression. These paintings are almost allegorical in their chain of associations, American history paintings that operate with the economy of a cartoon. But as Green, again, observed, "Jack never does anything obvious. His ideas come as the mind turns (like the globe) into darkness," and the turnings of the mind and eye and hand that produced these layered parables are worth pursuing.⁶⁾

The only indication that Popeye is Popeye, in POPEYE, for example, is the tiny tattooed anchor on the assassin's gun-wielding right hand. Wesley's painted Popeye is modeled on his son Ner. "What people need to know is that it always begins with a picture," says Wesley, referring, in this case, to his painting PRINCESS SACAJAWEA CROSSING THE SNAKE (1976), one of a series of "Bicentennial" paintings he prepared for his Robert Elkon exhibition of that year. "That one came from a picture of a gymnast, I think." But Wesley clearly responds to events as well as the pictures accompanying their stories. MISSOURI COMPROMISE, another of Wesley's "Bicentennial" paintings, was inspired by a newspaper photo and story about a mid-western politician who ran against JFK for the 1960 presidential nomination, a story that most of us would never have noticed. For reasons never explained, "Soapy" Williams, heir to a family soap fortune, was offered a diplomatic position in Africa shortly after Kennedy won the nomination. The photo, according to Wesley, pictured Williams with his arm around another politician. "He probably wasn't collaring the other guy in the news photo," Wesley added. "I probably brought them closer together." (Note the mixed message of the fat, embracing paw on the shoulder and the pincer-grip pull on the collar.) Wesley also subtly Africanized Williams' features. I asked him if he had seen the famous photo of Ellington arguing with his manager. He allowed that he might have, and pointing to the soon-to-be African ambassador's lips in his painting observed: "I made his lips bigger."

BLUE BLANKET, says Wesley, began with an image of the Sumo wrestler who opened the 1998 Summer



JOHN WESLEY, *TURKEYS*, 1965, acrylic on canvas, 46 x 52" / *TRUTHÄHNE*, Acryl auf Leinwand, 116,8 x 132 cm.





JOHN WESLEY, POPEYE, 1973, acrylic on canvas, 48 x 60" / Acryl auf Leinwand, 122 x 152,4 cm.

JOHN WESLEY, MISSOURI COMPROMISE, 1976, acrylic on canvas, 42 x 50" /
MISSOURI-KOMPROMISS, Acryl auf Leinwand, 106,7 x 127 cm.



Olympics. Like a number of his recent paintings—UP DOGGY (2000) or YOUNG ARTIST USING HIS WIFE AS A MODEL (2000)—BLUE BLANKET is obliquely autobiographical. It would be hard to identify another contemporary male artist as preoccupied with his female subjects or as intelligent and earnest in his efforts to comprehend what the women that so intrigue him are feeling and thinking. (In searching for comparisons, only writers come to mind: Henry James, Armistead Maupin, John Casey.) Wesley's women always seem less befuddled and self-absorbed than his men do. It is the woman in BLUE BLANKET, for example, who catches our eye, assessing the situation, while registering a certain alarm at what she appears to have allowed. The wrestler, vulnerable and nude, is completely engrossed in his awkward embrace. Wesley further complicates the image by giving his wrestler feminine hands, rendering his

allegory of an old man's lust, a *Beauty and the Beast* for our age of androgyny.

Wesley's working methods are as layered and responsive as the associations he manages to evoke. The second part of the Fogg exhibition was designed to suggest both studio and archive and to give some insight into his process. This section also included some of the traced drawings Wesley uses to compose his paintings and though he traces directly from sources such as magazine advertisements or newspaper photos, it becomes quickly apparent how little is fixed by this apparently mechanical means of reproduction. Wesley's stylized line immediately inflects his found imagery with expressive detail. Using tracing paper also allows him to reverse the orientation of figures and further complicate his compositions by selectively adjusting scale, or by cutting and taping figures from a found image, and compressing or expanding



'Young Artist Using His Wife for a Model'
John Wesley 2000

JOHN WESLEY, YOUNG ARTIST USING HIS WIFE AS MODEL, 2000, acrylic on paper, 16 x 17" /
JUNGER KÜNSTLER, DER SEINE FRAU ALS MODELL VERWENDET, Acryl auf Papier, 40,6 x 43,2 cm.

the spaces between them to modify their expressive impact, as he did in MISSOURI COMPROMISE and, more recently, in LAUTREC'S BED (2000). The tracing for Wesley's painting LAUTREC'S BED, for example, gives an indication of the extent to which his seemingly minor alterations up the expressive ante of his sources. (The tracing prefigures the painting in all details except color.) In this case, one can compare both the original Lautrec, which is delicately drawn and pastel pale, though no less transgressively erotic for its delicacy, and two recent paintings by Laura Owens based on the same Lautrec source. Where Owens takes over the harmonious color and patterning of the Lautrec (she changes the colors, but keeps them harmonious), as well as his barely differentiated androgynous lovers and sense of rumpled indolence, Wesley intensifies the image into a set of hard-edged oppositions. Without sacrificing any of the erotically charged androgyny, he nevertheless closes the eyes of one of the girls, whom he manages to make appear male, and draws "his" curls in more passive curves than the young girl who gazes at him, wide-eyed, from a few inches away on their pillows. "Her" hair stands up on her head in sharp spikes, an indication of her alertness. Asked by Klaus Biesenbach if this is literally a painting of Lautrec's bed, Wesley replied, "No. I lifted it off one of his paintings, his little girls in bed. I moved them a lot closer together in my picture."⁷

Over the last ten years, Wesley has taken another turn in his paintings, opening spaces between figures, substituting distance for repetition, and conveying personality and mood less through facial expression than by refining and complicating an abstract, mannered line. Wesley's drawing has been mannered from the outset, but his line, conspicuous in waves and hair, has lately become more autonomous. The open spaces, as in BOYFRIENDS (1999) or WIND (2000), are often linked by nothing more than an unseen gaze or a sigh; like the empty rooms in Bumstead's home, they contribute to a sense of pathos. These newly emptied spaces also give Wesley a chance to lavish pure pigment on large areas of canvas and to play with the most minute of color adjustments, as he does in BLUE BLANKET and BOYFRIENDS or YOUNG ARTIST USING HIS WIFE AS A

MODEL. For the first time, too, his brushstrokes are sometimes visible: never thick or agitated, but they are surprisingly present on surfaces that remain almost flat. "Surprisingly" because Wesley's opaque surfaces have become a kind of signature effect: the actions he contrives always seem to take place just beneath them.

Looking back, it seems as if Wesley never abandoned the expressionism his generation was so intent on jettisoning. Rather, he smuggled into flat paint and drawing the expressivity assumed to inhere in thick paint and gestural facture. The distance between his precisely mannered line and the aggressive gestural assaults with which Willem de Kooning conjured his women is almost immeasurably vast, as is the difference between Wesley's pop iconography and de Kooning's *ur*-woman. But Wesley's "passive" and mediated expression is no less intensely felt.

"Warhol's works of the early sixties," critic Peter Schjeldahl commented recently, "flag the moment when it was no longer possible to regard mass culture as a sphere of kitsch, remote from the values of serious folk."⁸ Wesley, one might say, extended Warhol's recognition to the realm of the domestic. But where Warhol humanized icons, simplifying them, Wesley humanized caricatures, making them more complex—revealing that Bumstead, like the Tin Man, had a heart and a libido and a temper. Wesley finds pathos in type and stereotype. The rest of us, it seems, have finally come round to the recognition that we, too, are loony, perverse, and full of dread and lust and wonder.

1) Hannah Green, *Little Saint* (New York: Random House, 2000), p. 27.

2) Peter Plagens, "John Wesley," *Artforum International*, New York, May 1998, pp. 140–141.

3) Donald Judd, "John Wesley," *Arts Magazine*, New York, April 1963, p. 50.

4) See Hannah Green, Excerpts from "A Journal in Praise of John Wesley," *The Unmuzzled Ox*, New York, Vol. II, No. 3, 1974, p. 46.

5) Judd, *op. cit.*

6) Green, *op. cit.*

7) Wesley is quoted by Klaus Biesenbach in: Alanna Heiss, *John Wesley: Paintings 1961–2000* (Long Island City, NY: P.S.1 Contemporary Art Center, 2000), p. 134.

8) Peter Schjeldahl, "Barbarians at the Gate: The Triumph of Picaresque and Warhol in Two New Shows," *The New Yorker*, May 15, 2000, pp. 102–104.

PASSIVE AUSDRUCKSKRAFT

LINDA NORDEN

Ich könnte die Post austragen. Ich kenne die Namen aller Hunde.

- John Wesley¹⁾

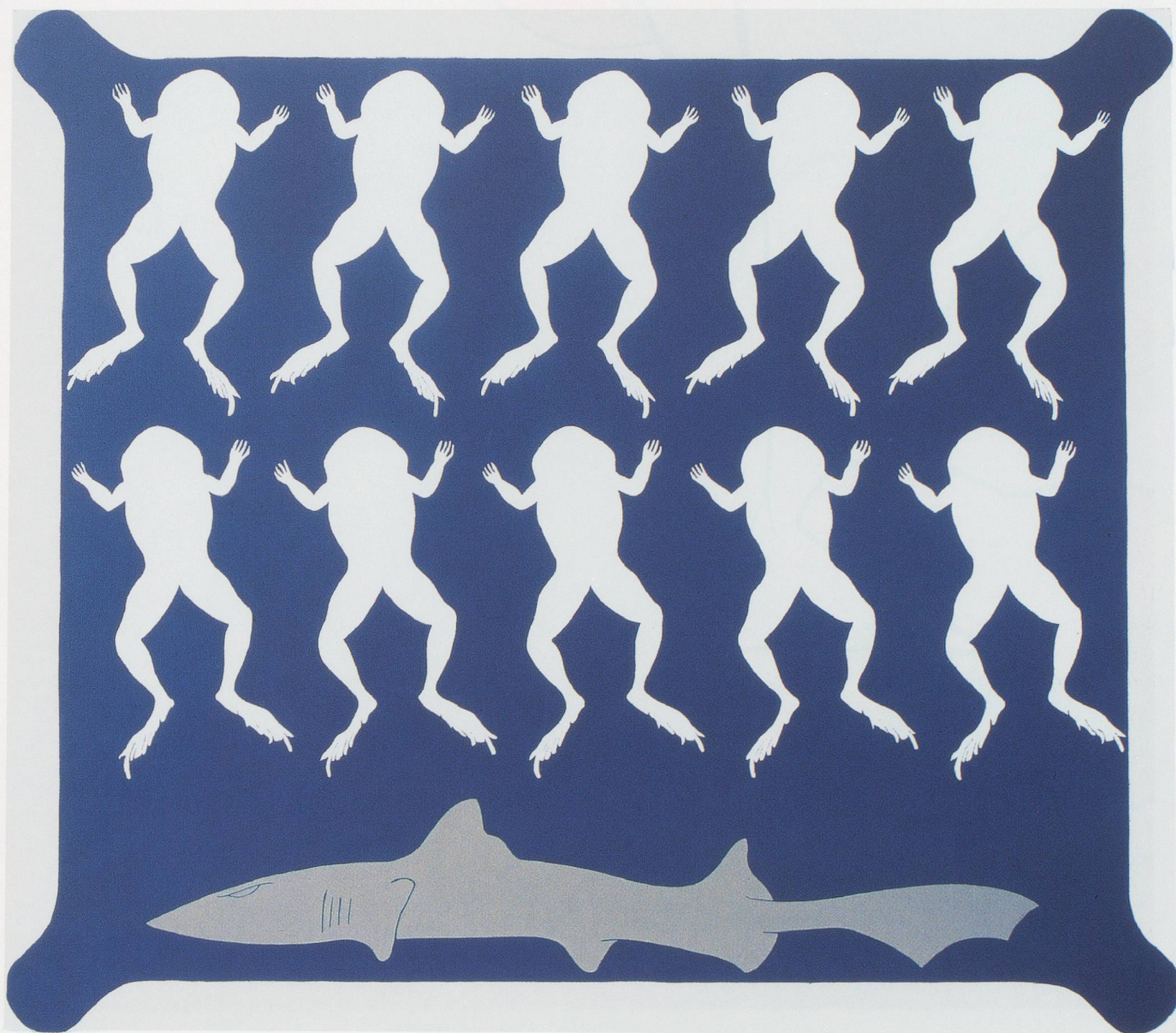
John Wesley, auch Jack genannt, könnte man durchaus als den Henri Rousseau seiner Generation verstehen: Kein eigentlicher Vertreter der Pop-Art, betritt er, ein pseudoprimitiver Kalifornier, um etwa 1960 völlig ausgereift die New Yorker Szene. Seine kühne, völlig neue Auffassung der abstrakten figürlichen Malerei faszinierte und verblüffte selbst seine vertrautesten Kollegen, so wie einst der zum Künstler avancierte französische Zollbeamte Picasso und Braque fasziniert hatte.

Einer von Green erstellten Chronologie zufolge begann Wesley «irgendwann im Jahr 1953 regelmäßig zu malen und über Kunst nachzudenken», also im Alter von 24 Jahren, «während er als Illustrator für die Northrop Aircraft Corporation arbeitete». Das war zwar nicht alt für einen Anfang in der Malerei, aber es war immerhin so spät, dass die andern ihn als Naivling behandelten, wenn auch als einen zugegebenermassen begabten, gebildeten und be-

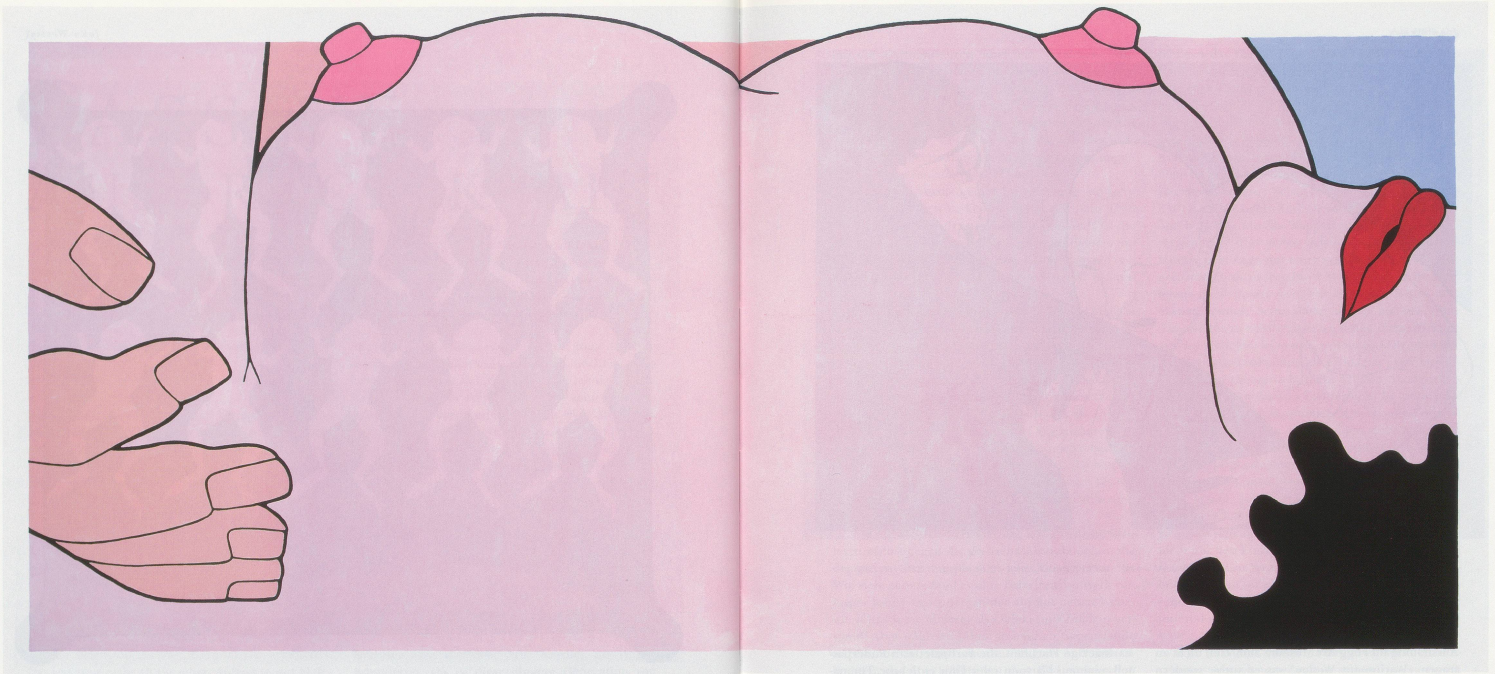
zaubernden Naivling, der durchaus über das eine oder andere Geheimnis verfügen mochte. Auch heute noch lassen sich die Kritiker durch das Rätselhafte von Wesleys Werk und durch seine unheimlichen Sujets dazu verleiten, nach dem Menschen und seinen Motiven zu fragen, statt sich mit den Bildern zu befassen: «Die Frage, die sich bei jedem Bild von Wesley sofort stellt, ist nicht, «Was bedeutet es?», sondern, «Warum wollte der Künstler es malen?»», schrieb der Künstler und Kritiker Peter Plagens noch vor wenigen Jahren.²⁾

«John Wesley: Love's Lust», die Ausstellung, für die dieser Essay ursprünglich geschrieben wurde, nahm das Stichwort einer jüngeren Generation von Künstlern auf, die mit Pixeln und Plastikprinzessinnen aufgewachsen waren und sich weniger für das Warum und Wozu der Malerei interessierten als dafür, neue Methoden der Bilderzeugung zu finden; Künstler also, die sich, zum Beispiel, an Wesley orientieren. (Es ist diese jüngere Generation von Malern – Carl Ostendarp, Paul Morrison, Monique Prieto, Laura Owens, Takashi Murakami, um nur einige wenige zu nennen –, die Wesleys radikale formale Neuerungen am gründlichsten studiert hat; und sie haben es mit künstlerischen Mitteln getan und nicht schreibender Weise.) Vor dem Hintergrund der letztjährigen Retrospektive im P.S.1 Contemporary Art Center – Wesleys erster in einem amerikanischen Museum – setzte sich die kleinere

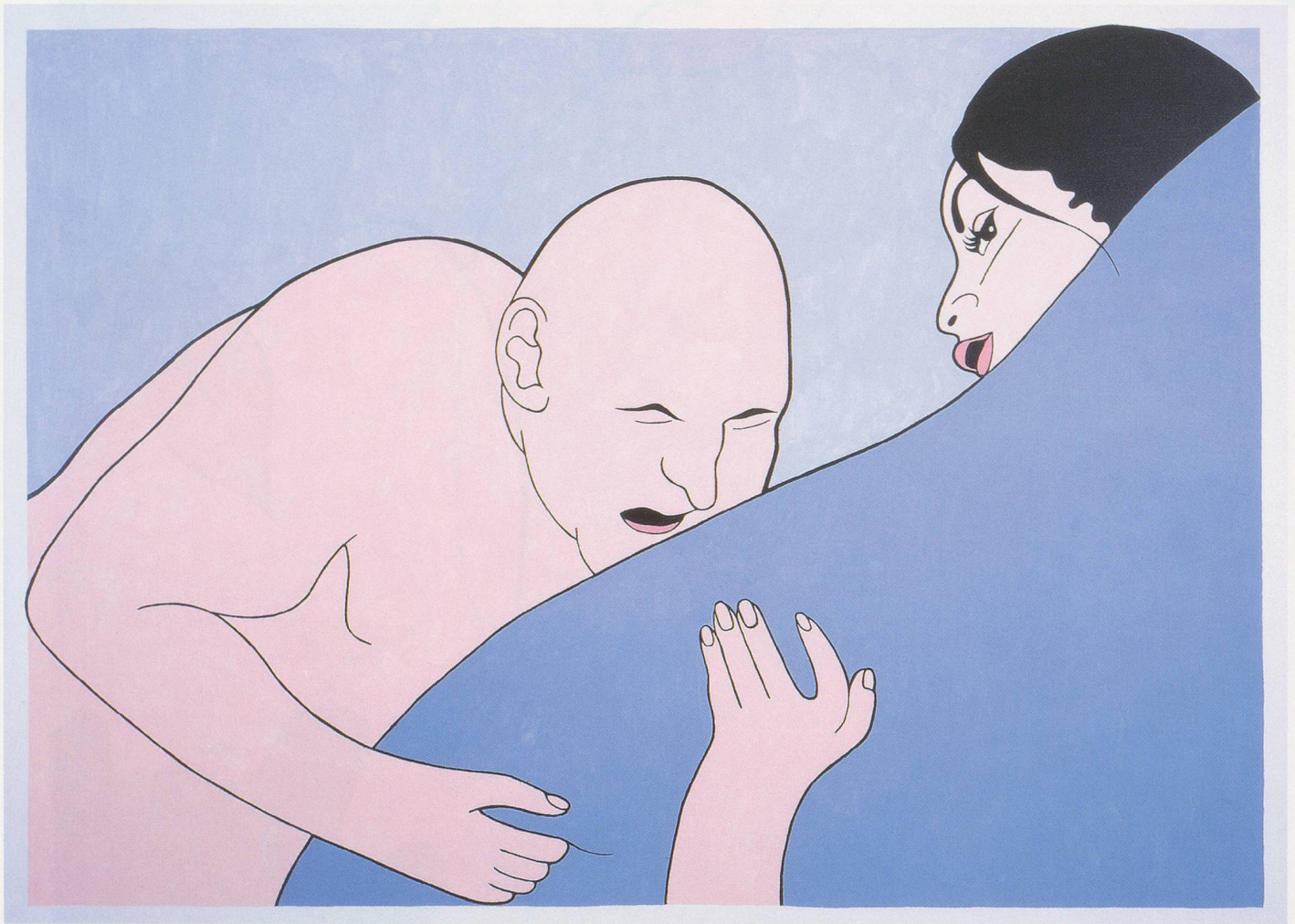
LINDA NORDEN ist Associate Curator für zeitgenössische Kunst am Fogg Art Museum, wo sie die Ausstellung «John Wesley: Love's Lust» organisierte, für die auch die erste Fassung dieses Essays ursprünglich entstand. Die Ausstellung dauerte vom 20. Januar bis 1. März 2001.



JOHN WESLEY, DANCING FROGS AND WAITING SHARK, 1962, Duco enamel and oil on canvas, 61 x 69" / TANZENDE FRÖSCHE UND WARTENDER HAI, Lackfarbe und Öl auf Leinwand, 155 x 175,3 cm.



JOHN WESLEY, HOLD ME, 2001, acrylic on canvas, 30 x 67" / UMARME MUCH, Acryl auf Leinwand, 76,2 x 170,2 cm.



JOHN WESLEY, BLUE BLANKET, 2000, acrylic on canvas, 46 x 63¼" / BLAUE DECKE, Acryl auf Leinwand, 116,8 x 160,7 cm.

Ausstellung im Fogg Art Museum zum Ziel, nicht zu fragen «Warum tut Wesley, was er tut?», sondern vielmehr, «Wie tut er, was er tut?» und «Warum jetzt John Wesley?».

Die nächstliegende Erklärung für Wesleys neu gewonnene Popularität ist die momentan erhöhte Aufmerksamkeit für die Malerei überhaupt. Wesleys Malerei schaut aus wie nichts sonst weit und breit. Und obwohl sie sich über die Jahre stark verändert hat, üben die sofort ins Auge springenden typischen Merkmale seiner Werke seit den 70er Jahren – ihre

hartnäckige Flachheit, die Farbpalette in Puderpastell, eine aus Cartoon oder Film entlehnte Thematik, eine Vorliebe für das sexuelle Spannungsverhältnis, ein raffinierter Anthropomorphismus sowie die manierierte Zeichnung – eine enorme Anziehungskraft aus, inmitten einer digitalen Revolution, die ein erneutes Überdenken des Mediums erfordert. Seine exzentrische Belebung vertrauter Stereotype greift dem heute aktuellen Hang zur Vermenschlichung von Cartoonfiguren vor. Dieses Talent scheint insbesondere für eine Generation wichtig zu sein,

für die Cartoonfiguren über ein «realeres» Ausdruckspotenzial verfügen als direkte photographische Reproduktionen oder gemalte Körper. Aber Wesleys gegenwärtiges Prestige widerspiegelt auch das an der Jahrtausendwende verbreitete Bedürfnis nach sichtbaren Gefühlen und die Bereitschaft, diese in den unwahrscheinlichsten Begegnungen und Charakteren aller Art aufzuspüren.

Bei seinem Versuch einer Einschätzung von John Wesleys erster New Yorker Ausstellung im Jahr 1963 beschrieb der Künstler und Kritiker Donald Judd die Bilder als etwas, «was ein Tölpel aus irgendeinem unkünstlerischen Grund aus den Erscheinungen gemacht hat». Aber er fügte hinzu: «Das ist interessant.»³⁾

Andere, ratlose Kritiker ordneten Wesleys Malerei irgendwo zwischen Pop-Art und Surrealismus ein: Seine Sujets wirkten vertraut genug, um angemessen zu erscheinen, aber ihre Wiedergabe und Anordnung weckte immer wieder unerwartete, aber seltsamerweise auch unwiderstehliche Emotionen. Es war klar, dass Wesley anderes im Sinn hatte, als einfach die Bildsprache der Werbung zu übernehmen. Es gelang ihm, die banalsten Figuren in höchst beunruhigenden Posen darzustellen und uns glauben zu machen, dass er oder seine Sujets uns etwas Wichtiges vorenthielten, was wir unbedingt brauchten oder wissen wollten.

Wie die meisten Vertreter der Pop-Art malte Wesley zunächst gegen die gestische Abstraktion an, die die späten 40er und die 50er Jahre dominiert hatte. Wie viele andere fand er eine Befreiung im Werk von Jasper Johns, besonders in der absolut neuen Weise, wie Johns seine Malerei als Objekt und Zeichen verstand. Aber während Johns absichtlich Gegenstände wählte, die als «Instrumente» taugten und ihm erlaubten, das Abgebildete mit dem Bild eins werden zu lassen, konstruierte Wesley narrative Zusammenhänge, die Bild und Rahmen miteinander verbinden. Selbst in so frühen Werken wie *DANCING FROGS AND WAITING SHARK* (Tanzende Frösche und wartender Hai), *COAT OF ARMS* (Wappenschild) und *AMERICAN EAGLE BADGE* (Amerikanisches Adlerwappen), alle 1962, auf denen wappenförmige Flächen zu sehen sind, ereignet sich etwas innerhalb dieser Wappen und ein gemalter Rahmen um-

schliesst das Ganze. Johns' Instrumente funktionieren mechanisch; sie machen seine Bilder aus. Wesley bevorzugt dagegen optische Tricks, wie sich wiederholende Formen mit subtilen Variationen oder zweideutige Formen, die das Auge zur Bewegung zwingen und verschiedene Lesarten zulassen. In diesen frühen Bildern wirft Wesley mit Anthropomorphismen um sich wie ein pubertierender Schüler mit Zweideutigkeiten: Schauen Sie sich *AMERICAN EAGLE BADGE* oder *COAT OF ARMS* genau an und beobachten Sie, wie das Wappen sich in einen Körper verwandelt. «Das eben heisst Komposition», sagt Wesley, «das Auge mit einer geschlossenen, klar umgrenzten Form zu fesseln.»⁴⁾ Wesley setzt seine Sinnbilder nicht derart wortgetreu ein wie Johns, aber ebenso bewusst. Seine Bilder wirken auf uns, ohne dass wir genau wüssten, was an ihnen diese Wirkung ausübt. Vielleicht ist es dies, worauf Judd in jener ersten Rezension anspielte, als er klagte: «Der einzige Einwand ist theoretisch, nicht kritisch. Wesleys Methode und auch die von Lichtenstein ist mehr oder weniger die der traditionellen Malerei; die Form ist relativ versteckt. Hier ist sie jedoch nicht hinter der Erscheinung verborgen, sondern hinter dem, was ein Tölpel aus irgendeinem unkünstlerischen Grund aus den Erscheinungen gemacht hat. Das ist ein grosser Unterschied... eine Art Meta-Darstellung.»⁵⁾

Wesleys Rahmen, mit oder ohne Verzierung, sind vielleicht sein auffallendstes Hilfsmittel. Sie erhöhen nicht nur den Konzentrationsgrad der Handlung, sie machen uns zu Voyeuren, ohne uns gänzlich zu enthüllen, wovon wir eigentlich Zeugen sind. Das ist besonders verwirrend, wenn ein Körperteil gegen die innere Kante des gemalten Rahmens stösst, als hätte Wesley seine Figuren in ein zu enges Gefäss gezwängt. In *CAMEL* (Kamel, 1966) etwa steckt ein umrahmter «verkehrter» Zentaur seinen Unterarm tief in den Rumpf eines überheblichen Kamels und scheint sich, um des besseren Widerstands willen, mit dem Fuss vom Rahmen abzustossen; in *BLUE BLANKET* (Blaue Decke, 2000) streift der freie Ellbogen eines ältlichen Sumo-Ringers, der eine in ein Leintuch gehüllte Frau umarmt, gegen den Rand der Bildfläche und wir gewinnen fast den Eindruck, er wolle uns wegscheuchen. Wenn eine Zehe, ein Stiefel oder eine Brustspitze tatsächlich aus dem sorgfältig

umgrenzten Bereich hervortritt, wie in *TURKEYS* (Truthähne, 1965), *POPEYE* (1973) oder *HOLD ME* (Umarme mich, 2001), so wirkt das entweder zutiefst erotisch oder brutal oder beides, weil dabei der zupackendere Tastsinn zum relativ passiven Akt des Schauens hinzukommt. Wenige Künstler seit dem Krieg haben so viel zur Wiederentdeckung des Tafelbildes als Bühne und Fenster beigetragen.

Wesleys Bilder aus den frühen 60er Jahren wirkten altmodisch – Judd meinte, wie aus dem 19. Jahrhundert – und der Kreis der dargestellten Figuren konzentrierte sich noch nicht auf so vertraute Pop- und Antihelden wie Popeye oder die Bumsteads. Stattdessen pflegte und vervollkommnete Wesley einen eigenen Cartoon-Stil, der sich gleichermaßen auf die stereotype Darstellung von Tieren wie von Männern, Frauen und Kindern stützte. Der subversive Anthropomorphismus von Bildern wie *CAMEL* oder *CADDY* (1968) verlieh den bizarren, unwahrscheinlichen Szenen noch grössere Intensität und gab dem Künstler die nötige Freiheit, auch heiklere Themen wie Sex, Lust, Rassismus und sinnlose Gewalt anzugehen, denn er liess seine Bilder ebenso witzig wie skandalös erscheinen. Wenn er eine nackte (b a r häutige) Frau mit einem geil en Polar b ä r e n zusammenbrachte, wie er das in *TURKEYS* tat, so war das ein verqueres Wortspiel, dem er dann noch den haptischen Gegensatz von Haut und Pelz gleichsam als Glosse hinzufügt – seine clowneske Version der langen westlichen Tradition von bekleideten Männern und nackten Frauen. (In den 60er Jahren war Wesley mit der Künstlerin Jo Baer verheiratet, was das Wortspiel noch um eine weitere Dimension bereichert.)

Wesley hat erzählt, dass er gegen das Ende seiner langen Aufenthalte in Conques begann, sich nach körperlichem Komfort zu sehnen, etwa nach einem Bett, das lang genug war, aber am meisten habe er den Fernseher vermisst. Unter den Gouachen, die er 1978 in seinem kleinen Raum dort malte, ist eine mit dem Titel *TELLY*, die so tut, als wäre das Fenster ein Fernsehbildschirm. Indirekt mag Wesleys Liebe zum Fernsehen – ein Medium, das viele seiner Generation verteufelt haben –, aber auch seine Vorliebe für Filme und Comic-Hefte ihm in den frühen 70er Jahren geholfen haben als Maler durchzuhalten, als die

Malerei als Medium in einem grossen Teil der Kunstszene als «tot» galt.

Indem er den weltmüden Bumstead sowohl als Alter Ego wie als Ersatz für den mit sechs Jahren verlorene Vater einsetzte, verwandelte Wesley seinen früheren Gebrauch eines inneren Rahmens in etwas Umfassenderes und Zeitgemässeres. Seine *Searching for Bumstead* (*Auf der Suche nach Bumstead*)-Serie, mit der er 1973 in der Mac Dowell Colony begann, ersetzte die Bilder mit den dem Comicstrip entliehenen Rahmen und gab den aus dem 19. Jahrhundert stammenden dekorativen Zeichenstil auf, zugunsten eines Stils, der sich selektiv dem weniger starren, in den Details sparsameren Stil von Bumsteads Schöpfer annäherte. (Man achte etwa auf Wesleys Verwendung der kurzen paarweisen Parallelstriche, die man überall im Comic antrifft: Sie umgrenzen einen Raum, deuten Lichtreflexionen an und stehen für allerlei dekorative Schnörkel, etwa auf Bodenbelägen.) Diese Bilder waren direkt und intim, und sie erweiterten Wesleys Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber dem, was er mit seinen vermenschlichten Hunden, Pferden und Bären mitzuteilen vermochte. Sie erlaubten ihm auch von seinen bösen Witzen weg, zu einer viel wirksameren Ausdrucksweise zu gelangen und neben den Figuren auch den Raum zu malen.

Egal, ob die *Bumstead*-Bilder Szenen häuslicher Missverständnisse im Detail ausleuchten und kamerauntaugliche Momente der Verstörung gross ins Bild rücken, oder einfach leere Korridore und Wände nach persönlichen Spuren absuchen: Immer sind es peinlich genaue Darstellungen der Abgründe zwischen Gefühl und Verstand und sie gewannen Wesley ein neues Publikum. Gegen Ende der 80er Jahre profitierte er auch von einem Stimmungswechsel innerhalb der feministischen Kritik und von einem allgemeinen Interesse, im Objekt seiner Begierde «das jeweils Andere» zu sehen. Seine Bereitschaft, sich selbst von den gemalten Verführungsszenen (angefangen bei seiner *Bumstead*-Serie) nicht auszunehmen, und seine Fähigkeit, ohne jede Entschuldigung oder Erklärung die Verwirrung angesichts der Verlockungen des Lebens zu porträtieren, wirkte wie eine gesunde Alternative zum Geschlechterkampf. Seine Bilder waren geschickt, witzig, verstörend, einfühlsam bis zur Respektlosigkeit und



JOHN WESLEY, *YOUNG ARTIST USING HIS WIFE AS MODEL*, 2000, acrylic on paper, 22½ x 25" /

JUNGER KÜNSTLER, *DER SEINE FRAU ALS MODELL VERWENDET*, 57,2 x 63,5 cm.



JOHN WESLEY, B'S STOOP, 1973, acrylic on canvas, 42 x 50" / B'S GEBEUGTE HALTUNG, Acryl auf Leinwand, 106,7 x 127 cm.

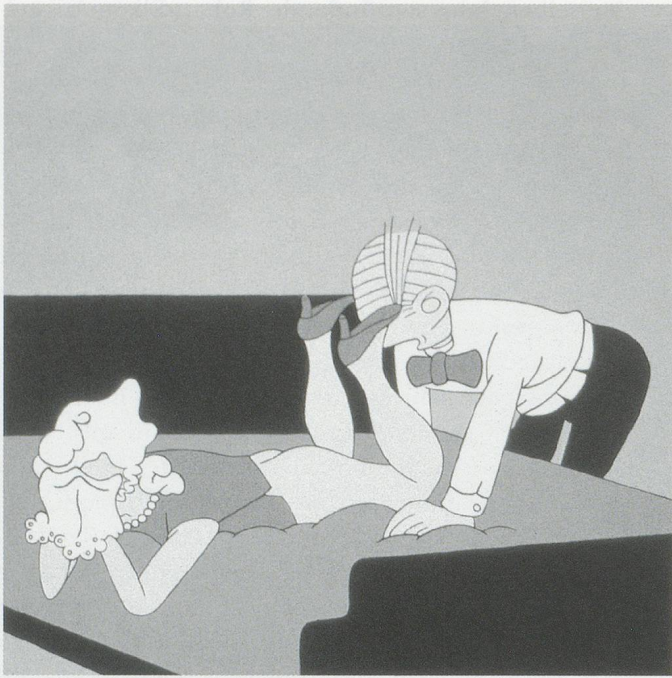
oft herzerreissend – willkommene Medizin in einem anstrengenden Diskurs.

In der Ausstellung «John Wesley: Love's Lust» wiesen mehrere Bilder eine einfache Kompositionstechnik auf, die Wesley immer wieder angewandt hat: die Isolation zweier einander gegenüberstehender Figuren. In POPEYE (1973), MISSOURI COMPROMISE (1976) und dem neueren BLUE BLANKET (2000) sind die Figuren bedrohlich gross und die Details im Hintergrund fallen beinahe ganz weg. Jedes dieser Bilder greift mittels eines populären Helden oder einer Kunstfigur eine heikle Thematik auf. In einem Bild, das jeder, der zur Zeit des Vietnamkriegs gelebt hat, unweigerlich mit dem berühmten Pressebild einer Hinrichtung auf offener Strasse in Verbindung bringen muss, schießt Popeye auf einen hilflosen Menschen mit verbundenen Augen. In MISSOURI COMPROMISE erinnern die beiden weissen Männer in der Pose von Politikern mittleren Alters, die gegen ihre Höflichkeit ankämpfen, geradezu unheimlich an ein Bild von Duke Ellington, wie er seinen erschrockenen Manager am Kragen packt. Ein nackter, schon älterer Sumo-Ringer umarmt behutsam eine in eine Decke gehüllte junge Frau, die uns mit unergründlich aufgewühlter Miene mustert. Angesichts der Kette von Assoziationen, die sie auslösen, sind diese Bilder schon fast allegorisch, amerikanische Historienmalerei, aber sparsam wie Cartoons. Doch wie Green wiederum bemerkte: «Jack tut nie das Naheliegende. Seine Ideen kommen, wenn der Verstand (wie die sich drehende Erde) in die Nacht eintaucht», und die Drehungen des Geistes, des Auges und der Hand, die diese vielschichtigen Parabeln hervorgebracht haben, sind es wert, dass man ihnen folgt.⁶⁾

So ist der einzige Hinweis darauf, dass Popeye in POPEYE wirklich Popeye ist, dieser winzige tätowierte Anker auf dem rechten Arm des Mörders, der auch die Schusswaffe hält. Wesleys gemalter Popeye hat seinen Sohn Ner zum Vorbild. «Was die Leute wissen müssen, ist, dass es immer mit einem Bild beginnt», sagt Wesley, diesmal in Bezug auf sein Bild PRINCESS SACAJAWEA CROSSING THE SNAKE (Prinzessin Sacajawea überquert den Snake-River, 1976), welches zu einer Serie von Bildern anlässlich der amerikanischen Zweihundertjahrfeier gehört, die er für seine

im selben Jahr stattfindende Robert-Elkon-Ausstellung anfertigte. «Dieses eine entstand, glaube ich, aus dem Bild einer Turnerin.» Aber Wesley reagiert ebenso auf die Ereignisse selbst wie auf die Bilder, die die Geschichten begleiten. MISSOURI COMPROMISE, auch eines der Bilder zur Zweihundertjahrfeier, wurde von einem Zeitungsphoto und einem Artikel über einen Politiker aus dem mittleren Westen angeregt, der sich 1960 als Präsidentschaftskandidat nominieren lassen wollte und gegen John F. Kennedy antrat; eine Geschichte, die die meisten von uns gar nicht wahrgenommen haben. Aus nie geklärten Gründen wurde «soapy» Williams, dem Erben einer Seifenfabrikantendynastie, kurz nach Kennedys Nominierung ein Posten als Diplomat in Afrika angeboten. Das Photo zeigte, laut Wesley, Williams, wie er seinen Arm um einen andern Politiker legte. «Wahrscheinlich packte er den anderen auf dem Zeitungsphoto nicht wirklich am Kragen», fügte Wesley hinzu. «Ich habe sie wohl etwas näher zueinander gerückt.» (Man beachte die Widersprüchlichkeit der feissen umarmenden Pranke auf der Schulter und des zupackenden Griffs nach dem Kragen.) Wesley lässt zudem die Gesichtszüge von Williams leicht negroid erscheinen. Ich fragte ihn, ob er das berühmte Photo kenne, auf dem Ellington im Streit mit seinem Manager zu sehen ist. Er meinte, möglicherweise schon, deutete auf die Lippen des zukünftigen Botschafters in Afrika und meinte: «Ich hab seine Lippen vergrössert.»

Der Ursprung von BLUE BLANKET liegt laut Wesley in einem Bild des Sumo-Ringers, der 1998 die Olympischen Sommerspiele eröffnete. Wie manche seiner neueren Bilder, etwa UP DOGGY (Hoch, Hundchen, 2000) oder YOUNG ARTIST USING HIS WIFE AS A MODEL (Junger Künstler, der seine Frau als Modell verwendet, 2000), ist auch BLUE BLANKET versteckt autobiographisch. Es dürfte schwer fallen, einen anderen zeitgenössischen Künstler zu finden, der sich über seine weiblichen Modelle Gedanken macht oder sich so klug und ernsthaft bemüht zu verstehen, was die Frauen, die ihn so faszinieren, fühlen und denken. (Ähnliches haben offenbar nur Schriftsteller versucht: Henry James, Armistead Maupin, John Casey.) Wesleys Frauen wirken stets weniger verwirrt und mit sich selbst beschäftigt als seine Män-



JOHN WESLEY, *THE BUMSTEADS*, 1974,

acrylic on canvas, 34 x 36" /

DIE BUMSTEADS,

Acryl auf Leinwand, 86,4 x 91,4 cm.

ner. Auch in *BLUE BLANKET* ist es die Frau, die unseren Blick sucht und die Situation abschätzt, während sie darüber, was sie offenbar zugelassen hat, etwas beunruhigt scheint. Der Ringer, verletztlich und splitternackt, ist voll und ganz mit seiner unbeholfenen Umarmung beschäftigt. Wesley kompliziert das Ganze noch, indem er seinem Ringer feminine Hände gibt und dadurch diese Allegorie des alten Lüstlings als eine Variation von *Die Schöne und das Tier* präsentiert, die in unser androgynes Zeitalter passt.

Wesleys Arbeitsweise ist ebenso vielschichtig und auf vieles bezogen wie die Assoziationen, die er weckt. Der zweite Teil der Fogg-Ausstellung sollte sowohl eine Atelier- und Archivatmosphäre vermitteln als auch einen Einblick in seinen Arbeitsprozess gestatten. In diesem Teil der Ausstellung wurden auch einige der Pausvorlagen gezeigt, die Wesley zur Komposition seiner Bilder verwendet, und obwohl er Motive aus Zeitschriften, Inseraten oder Zeitungsphotos direkt abpaust, wird schnell deutlich, wie wenig durch diese scheinbar mechanische Reproduktionsweise vorgegeben ist. Wesleys stilisierter Strich verwandelt die gefundene Vorlage durch ausdrucksstarke Details. Die Verwendung von Pauspapier er-

laubt ihm auch, Figuren seitenverkehrt abzubilden und seine Kompositionen dadurch zu verdichten, dass er ihre Grösse beliebig variiert oder Figuren aus einem Bild ausspart und den Raum zwischen ihnen vergrössert oder verkleinert, um ihre expressive Qualität zu verändern, wie er das in *MISSOURI COMPROMISE* und kürzlich auch in *LAUTREC'S BED* (Lautrecs Bett, 2000) getan hat. Wesleys Pausen zu *LAUTREC'S BED*, zum Beispiel, geben einen Eindruck davon, wie sehr seine scheinbar so unbedeutenden Veränderungen die Ausdruckskraft der Vorlagen steigern. (Die Pausen geben das spätere Bild, abgesehen von den Farben, in allen Details vollständig wieder.) In diesem speziellen Fall kann man sowohl das Original von Lautrec zum Vergleich heranziehen – fein gezeichnet und in blassen Pastelltönen gehalten, aber nichts desto weniger von einer überwältigenden Erotik –, als auch zwei neuere Bilder von Laura Owens, die auf dasselbe Lautrec-Bild Bezug nehmen. Wo Owens die Harmonie von Farbe und Musterung übernimmt (sie ändert zwar die Farben, behält jedoch die Harmonie bei) und auch die kaum zu unterscheidenden, androgynen Liebenden in ihrer zerknüllten Trägheit beibehält, steigert Wesley das Ganze zu einem Bild härtester Gegensätze. Ohne die

erotische Spannung des Androgynen aufzugeben, lässt er eines der beiden Mädchen die Augen schliessen, wodurch es ihm gelingt, sie männlich aussehen zu lassen, und zeichnet dann «seine» Locken in etwas ruhigeren Kurven als bei dem jungen Mädchen, das ihn mit weit aufgerissenen Augen und aus nur wenigen Zentimetern Entfernung, über die Kissen hinweg anschaut. «Ihr» Haar steht spitz empor, ein Hinweis auf ihre Wachsamkeit. Als Klaus Biesenbach den Künstler fragte, ob das tatsächlich ein Bild von Lautrecs Bett sei, antwortete Wesley: «Nein. Ich habe es von einem seiner Bilder abgepaust, seinen kleinen Mädchen im Bett. Ich hab sie in meinem Bild viel näher zueinander gerückt.»⁷⁾

Im Lauf der letzten zehn Jahre hat Wesley in seinen Bildern einen neuen Weg eingeschlagen, er begann die Räume zwischen den Figuren zu öffnen, ersetzte die Wiederholung durch Distanz und vermittelte Persönlichkeit und Stimmung seiner Figuren weniger durch ihren Gesichtsausdruck als vielmehr durch einen verfeinerten, komplizierteren, abstrakten und manierten Strich. Wesleys Zeichenweise war schon immer maniert, aber sein Strich, am besten zu sehen bei Wellen und Haar, ist in letzter Zeit noch autonomer geworden. Die offenen Räume, etwa in *BOYFRIENDS* (1999) oder *WIND* (2000), werden oft durch nichts anderes zusammengehalten als einen unsichtbaren Blick oder einen Seufzer; wie die leeren Räume in Bumsteads Haus verstärken sie den Appell an unser Mitgefühl. Diese nunmehr leeren Räume erlauben es Wesley auch reichlich mit reinem Pigment auf grossen Flächen zu arbeiten und mit feinsten Farbabstufungen zu spielen, wie er das in *BLUE BLANKET*, *BOYFRIENDS* oder *YOUNG ARTIST USING HIS WIFE AS A MODEL* tut. Erstmals sind auch seine Pinselstriche erkennbar: nie tiefend oder heftig bewegt, aber von überraschender Präsenz auf diesen beinahe völlig plan wirkenden Oberflächen. «Überraschend», weil das Undurchdringliche von Wesleys Oberflächen zu einer Art Markenzeichen geworden ist: die Handlungen, die er inszeniert, scheinen sich immer direkt unter dieser Oberfläche abzuspielen.

Im Rückblick scheint es, als habe Wesley das Expressionistische nie aufgegeben, das seine Generation unbedingt über Bord werfen wollte. Vielmehr rettete er die Expressivität, die man mit fetter Farbe und ges-

tischer Struktur in Verbindung brachte, heimlich in den sparsamen Farbauftrag und die Zeichnung hinüber. Die Distanz zwischen seinem präzisen manierten Strich und der aggressiven gestischen Gewalt, mit der Willem de Kooning seine Frauen heraufbeschwor, ist beinahe unermesslich gross, genau wie die Verschiedenheit von Wesleys Pop-Ikonographie und de Koonings Urfrau. Aber Wesleys «passive» und vermittelte Ausdrucksweise ist nicht weniger intensiv gelebt.

«Warhols Arbeiten der frühen 60er Jahre», meinte kürzlich der Kritiker Peter Schjeldahl, «bezeichnen den Augenblick, in dem es nicht mehr möglich war, die Massenkultur als Sphäre des Kitsches zu betrachten, die meilenweit entfernt von den Werten ernst zu nehmender Leute war.»⁸⁾ Wesley, so könnte man sagen, dehnte Warhols Erkenntnis auf den häuslichen Bereich aus. Aber wo Warhol Ikonen vermenschlichte, indem er sie vereinfachte, vermenschlichte Wesley Karikaturen, indem er sie komplexer zeigte und uns vor Augen führte, dass Bumstead wie auch der Zinnsoldat ein Herz hatten und ein Verlangen und Launen. Wesley entdeckt den Appell, der vom Typus und vom Stereotypen ausgeht. Und uns Übrigen scheint es allmählich zu dämmern, dass auch wir irrsinnig, pervers und voller Schrecken, Lust und Staunen sind.

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Hannah Green, *Little Saint*, Random House, New York 2000, S. 27.

2) Peter Plagens, «John Wesley», *Artforum International*, Mai 1998, S. 140–141.

3) Donald Judd, «John Wesley», *Arts Magazine*, New York, April 1963, S. 50.

4) Vgl. Hannah Green, excerpts from «A Journal in Praise of John Wesley», *The Unmuzzled Ox*, New York, vol. II, No. 3, 1974, S. 46.

5) Donald Judd, op. cit.

6) Hannah Green, op.cit.

7) John Wesley zitiert von Klaus Biesenbach, in: Alanna Heiss, *John Wesley: Paintings 1961–2000*, Ausstellungskatalog, P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, NY, 2000, S. 134. (Es handelt sich um Lautrecs Bild *LE LIT* von 1892.)

8) Peter Schjeldahl, «Barbarians at the Gate: the Triumph of Picabia and Warhol in Two New Shows», *The New Yorker*, 15. Mai 2000, S. 102–104.