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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 80: Collaborations Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Dominique Gonzalez-Foerster, Mark Grotjahn

Artikel: Joanne Greenbaum : infant paradise = Joanne Greenbaum : Paradies der Kindheit

Autor: Rexer, Lyle / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680384

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

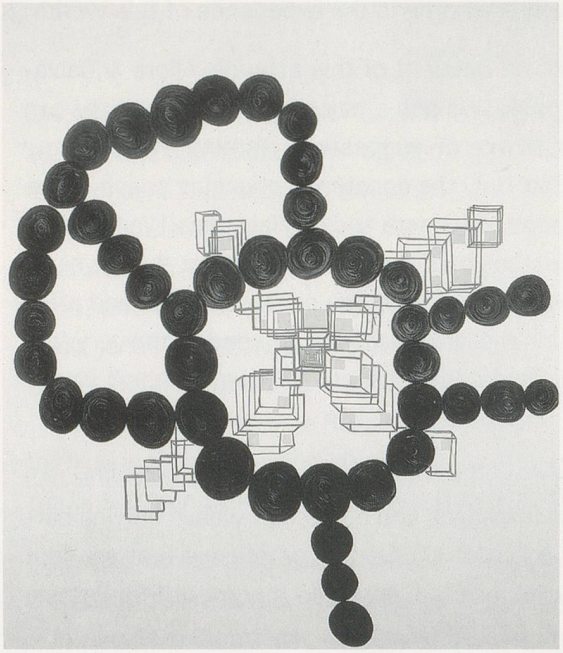
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

JOANNE GREENBAUM:

LYLE REXER



JOANNE GREENBAUM, UNTITLED, 1999, oil on canvas, 96 x 82" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 243,8 x 208,3 cm.
(ALL PHOTOS: D'AMELIO TERRAS GALLERY, NEW YORK)

The connections are the masterpieces. The artist is just an occasion, a colloquy of previous forms, a combinatory black box. Shake it up.

That's what bothers me so much about the paintings, and it has gotten more intense as Joanne Greenbaum has gone along—all the gestures, the unwritten histories being written in a single work, or group of works. "Bothers" is the wrong word. I mean it's what keeps me up, seeing things in the paintings and not being able to say exactly what they are or how they got there, but recognizing them, seeing suddenly what they mean and how they live.

I want to unravel the unwritten histories, and how they appeared so clearly in the light of Marfa, Texas.

But first, when I saw Greenbaum's paintings of the late 1990s, and later, I couldn't get over how goofy they were, with their strings of circles (the equivalent of outsized plastic beads), and their Day-Glo color-field colors. They reminded me of the baubles thrown off Mardi Gras floats. The other side of this apparently schizoid artistic personality was the Etch-A-Sketch gone mad, generating architectures of reversing, inconsistent, improvisational depth, structures that seemed to metastasize across the canvases like temples across a jungle landscape. I thought about Chichén Itzá and about whether you could program a computer to design a structure for a ritual that hadn't been performed yet—Vincent Scully in reverse. I discarded these thoughts as irrelevant. To my mind, this was the psychedelic art we never got in the sixties, when everything seemed to be about *mandalas* and grainy photos. Neither Warhol nor the Maharishi seemed to be about freedom, about getting beyond history (yours and everyone else's), but only about servicing limits. One exception was Miles, who dressed in silver suits and platforms and hired Stevie Wonder's bass player in order to get funkier. The jazz guys told me later that he was just trapped, a sell-out, desperate. But art is all about doing what you have to do in order to be able to improvise.

How do they grow, these paintings? I see them as literal offshoots of drawing, of an atavistic process. I have this image of a fade in: the artist scratching away in her sketchbook or on sheets of paper with

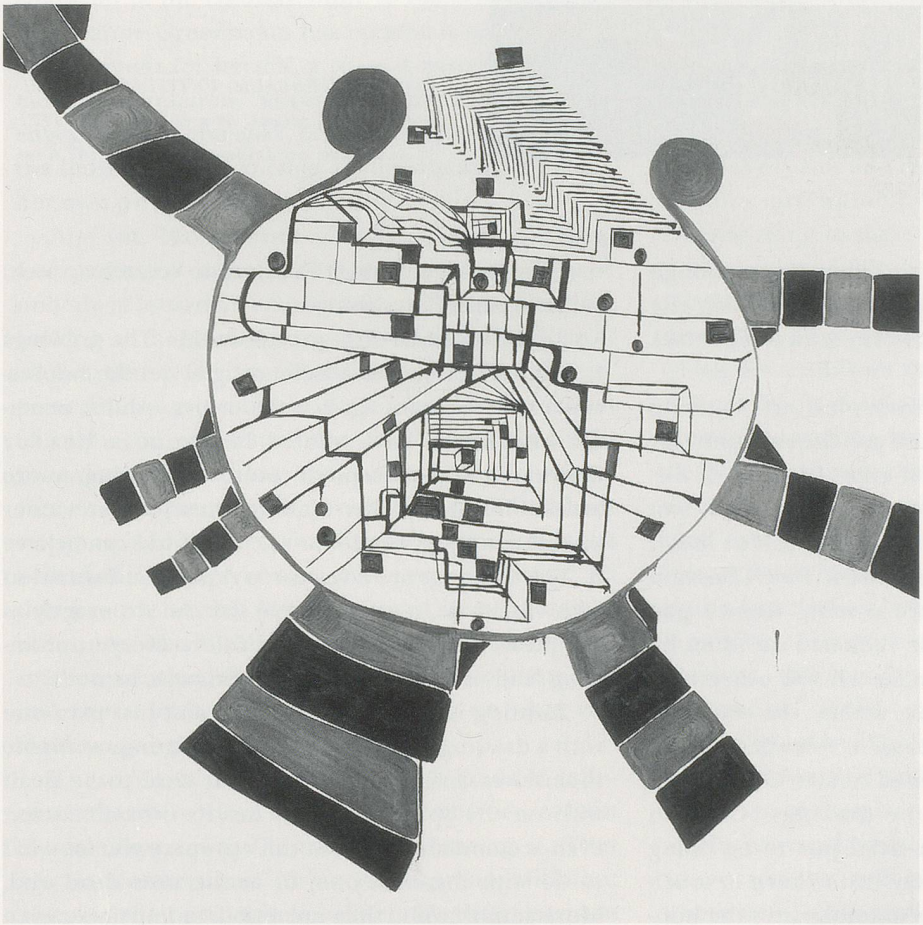
---

LYLE REXER is a critic, curator, and teacher living in Brooklyn. His most recent book is *How to Look at Outsider Art* (Abrams, 2005).

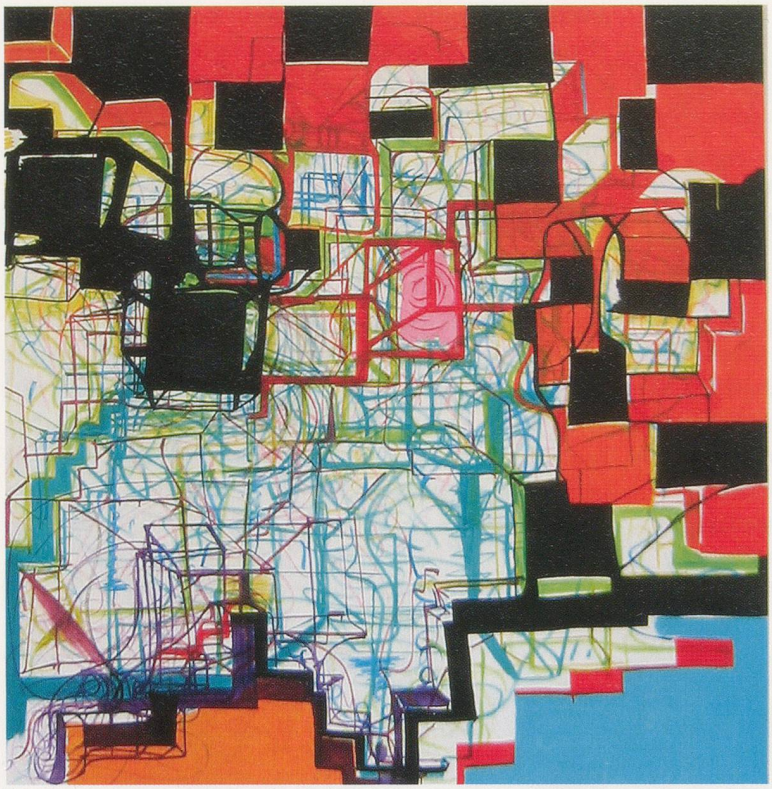
INFANT PARADISE

markers or ballpoints or whatever, going over and over parts until they get dark enough. Then this image slowly fades into an identical, but much larger image, now colored, growing, as Greenbaum applies paint to the canvas. I went to her sketches and notebooks to get a better sense of how she works, to see the source for her ideas. (She doesn't really have ideas, but motifs, tropes, nuclei.) I didn't pick up on the feminist (female) element right away, the feminine lure of the color field (because it's all about absorption, staining, running, flirting with control, losing control), to reach for a comparison, isn't Greenbaum's work more like that of Terry Winters—neither gendered nor psychology intended?

They seem to work like this: take a shape (like a circle), keep making it over and over until it starts to expand; do another one that bumps into it, but make it empty. Put a dot in it, and another dot. Put a square around it. Give the square some sides and shading to make it a box. Connect it to some other boxes, reverse the boxes and add some curlicues, lots of them. Maybe go back to the boxes and outline them to make boxes within boxes within boxes. In



JOANNE GREENBAUM, UNTITLED, 1999, oil on canvas, 65 x 65" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 165,1 x 165,1 cm.



JOANNE GREENBAUM, UNTITLED, 2007, oil and Flashe on canvas, 64 x 66" / OHNE TITEL, Öl und Flashe auf Leinwand, 162,2 x 167,6 cm.

short, do every basic, nearly mindless thing enough times until it starts to get annoying or something else happens. And if that doesn't work, draw a big, black shape over the whole thing.

I have never seen such history-less art. It seems completely personal (yes, those are Greenbaums, for sure) but avoiding all traces of expressiveness or elegance and renouncing all aesthetic resolution. Not to prove a point, but to find out about the f o r m s. It reminds me of something the artist Pier Consagra once said about his sculpture coming from a pad next to his telephone that he sketched on when he was bored listening to the voice on the other end. The Greenbaum sketchbook makes the *Insomnia Drawings* of Louise Bourgeois seem relentlessly literary and anecdotal. I am inclined to take Greenbaum at her word about making the drawings out of an overflow of energy, out of a need just to be doing s o m e t h i n g , in a general way, just to keep in touch with who she is, which segues naturally into the hundreds of small paintings she does to scratch an itch, surprise herself, try things.

But I need to be stronger about this. The drawings form an *infant paradise*, defending (I get the impression) over decades against the critics, adults, teachers who might have wanted her to be a b e t t e r drawer—more conceptual, more interesting, more accessible. She claims that for most of her career people simply ignored what she did, and I can believe it. The drawings are a retreat, a repetition formation with variations, a room where she can do exactly as she pleases and not feel guilty, follow every unpromising lead until one suddenly opens out, or not.

Painting is another story. You can't just plan one with a drawing—not really—since paintings assemble themselves and force choices that have to be dealt with on the spot. Each one has its own character; even accumulated wisdom can't prepare you for what to do with the next one, or at the next dead end. More importantly, they are public admissions, even

when no one is looking. They face you and nag at you, and you have to be willing to wait them out or paint them over, all in pursuit of something so solipsistic it seems ridiculous: your own sense of surprise. If you live where you work, you can drown them out, do the laundry or get a coffee. On the other hand, there is Marfa.

Greenbaum took a residency there in 2007. It didn't make much sense to me when I heard about it. I've never been to that part of Texas, but close enough. And it has always seemed a mad errand into the wilderness, a kind of residual crackpot Puritanism. Not only that, but (with all due respect to the two desert flowers, Georgia O'Keeffe and Agnes Martin) the idea that solitude, or at least semi-isolation, and relentless, uninterrupted natural landscapes are good for creativity smacks a bit of Theodore Roosevelt trying to cure his bad lungs and improve his character in the Dakotas. More to the point, an artist like Joanne Greenbaum has created a very personal environment for herself, a cocoon based on privacy, tactical distraction, anger, and the option to be engaged or disengaged, to look or not to look. I get the sense that her drawings have always functioned as her own private Marfa.

And yet, Marfa seems to have opened up things and protected them at the same time. Out there, nobody is looking, really nobody; just her, painting, looking at the work, letting it look back. Nothing at all but that reflexiveness. She set herself a task: to paint four large paintings during her residency. Not exactly a concept, but a little the way an artist might have done it in the late sixties: I'm going to paint a sixteen-foot painting in twenty-four hours without stopping, and let's see what happens. I think this was a declaration of freedom that involved letting all things move to the surface without denying any of them. At Marfa, she also completed dozens of smaller paintings that keep reiterating the point over and over: don't deny anything based on what you think you ought to do or have done.

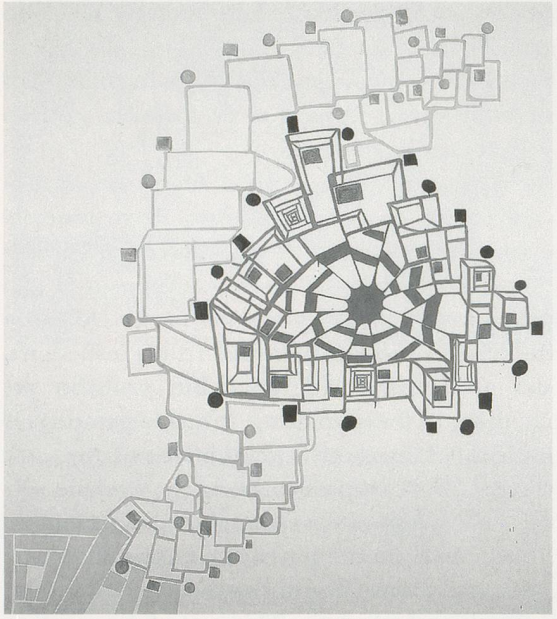
These Marfa paintings yield to all kinds of influences that were more or less invisible before, at least to me. They rewrite history by embracing it. They are the connections. Although they have different natures, they are closely related by their intricate superstructures, more elaborated and essentially drawn than in any of her recent paintings. Maybe there is something, after all, to the idea of desert purification. Yet the result isn't a scaling down but a ramping up. Drawing serves as a scaffold upon which she swings through all sorts of painting gestures that reveal her to be an unrepentant modernist. I mean, not a modernist but someone who recovers modern art for those of us who stopped looking at Matisse and Picasso. Matisse is all over these Marfa paintings, revivified in their color patterning, their outrageous contrasts, their joy. Likewise, Picasso, in the curving lines that weave in, out, and over the crazy rectilinearity of much of the work. Late Picasso. When to stop drawing was, for him, equivalent to disappearing. Late Picasso seems just like Miles in those platforms, doing what you have to do in order to keep doing what you n e e d to do.

The suggestions of system in these paintings—through occult numbering and endless reticulation—recall a whole range of visionary artists, including Alfred Jensen and Robert Smithson, and the ungainly, cartoon-like rhythms of Guston, of those bundles of arms and legs in boxes. This is restless art, outsider art without the "out." But probably my favorite thing in these amazing, loveable paintings is the unexpected salvations. I am thinking of one work (UNTITLED, 2007) in particular, where a whole section has been given over to orange and black cubes, which descend from the top of the canvas like what? A Suprematist checkerboard that becomes a powder blue stairway at the bottom. This part of the painting clearly started as an overly obvious or uninteresting idea; the only hope was to just keep going until it took over. It ends up redeeming those forms from history, from the so-and-so begat so-and-so genealogizing that doesn't begin to get at how art stays alive. It survives through love that sees only necessity and pleasure, that lets the pain, polemics, theories, and internecine strife originally surrounding those forms, fall away. Who cares about the Russian Revolution or, for that matter, the ideas of Judd, Marfa being one of them?

He bequeathed her a desert, but a fertile one, where you can talk about risk and discovery, and where new things grow.

JOANNE GREENBAUM:

LYLE REXER



JOANNE GREENBAUM, UNTITLED, oil on canvas, 90 x 80" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 228,6 x 203,2 cm.

Die Verbindungen sind die Meisterwerke. Der Künstler ist nur der Anlass, eine Verabredung existierender Formen, eine kombinatorische Black Box. Auf die Mischung kommt es an.

Das hat mich so gestört an den Bildern von Joanne Greenbaum, und es ist im Lauf ihrer künstlerischen Entwicklung nur noch stärker geworden – all die Gesten, die ungeschriebenen Geschichten, eingeschrieben in Einzelwerke oder Werkgruppen.

«Gestört» ist nicht das richtige Wort, «aufgestört» wäre wohl treffender. Von den Dingen, die man in ihren Gemälden sieht, ausserstande, ihre Natur oder Herkunft zu bestimmen. Dennoch nimmt man sie wahr und begreift schlagartig, welche Bedeutung und welches Vorleben sie hatten.

Ich möchte sie entwirren, diese ungeschriebenen Geschichten, und erzählen, wie sie Gestalt annahmen im Licht von Marfa, Texas.

Doch eins nach dem anderen. Als ich Greenbaums Malereien aus den späten 90er Jahren und der Zeit danach sah, wirkten sie albern auf mich mit ihren aufgefädelten Kreisen, die aussahen wie überdimensionale Plastikperlen, und ihren schrillen Farbfeldern. Sie erinnerten mich an die Kugeln, die man beim Mardi-Gras-Umzug ins Publikum streut. Die andere Seite dieser offensichtlich schizoiden Künstlerpersönlichkeit war ein ausser Kontrolle geratenes Etch-A-Sketch,[1)] das Architekturen von inverser, variabler, improvisierter Tiefe erzeugt, Strukturen, die gleich Metastasen die Leinwand überziehen, im Dschungel verstreute Tempelruinen. Ich dachte an Chichén Itzá und fragte mich, ob es möglich wäre, ein Computerprogramm zu entwickeln, das einen Bau entwirft für ein nie praktiziertes Ritual – Vincent Scully in umgekehrter Richtung. Ich hielt mich nicht lange bei diesen Gedankenspielereien auf, doch eines stand fest: Das war die psychedelische Kunst, die uns die 60er Jahre vorenthalten hatten, als Mandalas und grobkörnige Photos «in» waren. Meiner Ansicht nach ging es weder Warhol noch dem Maharishi um Freiheit, um die Überwindung der Geschichte, der eigenen und der aller

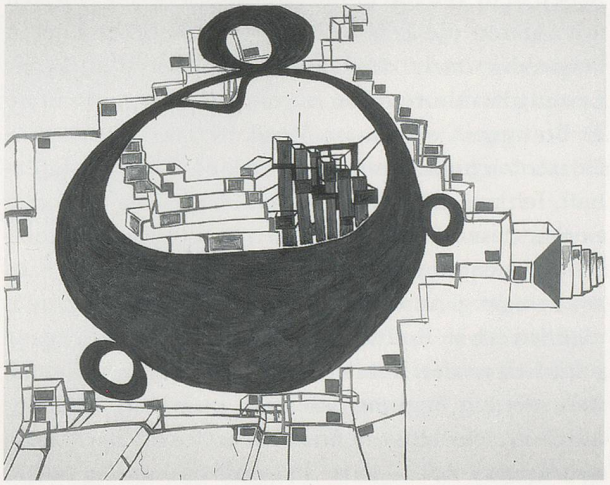
LYLE REXER ist Kritiker, Kurator und Dozent, er lebt in Brooklyn. Zuletzt ist von ihm *How to Look at Outsider Art* (Abrams, 2005) erschienen.

PARADIES DER KINDHEIT

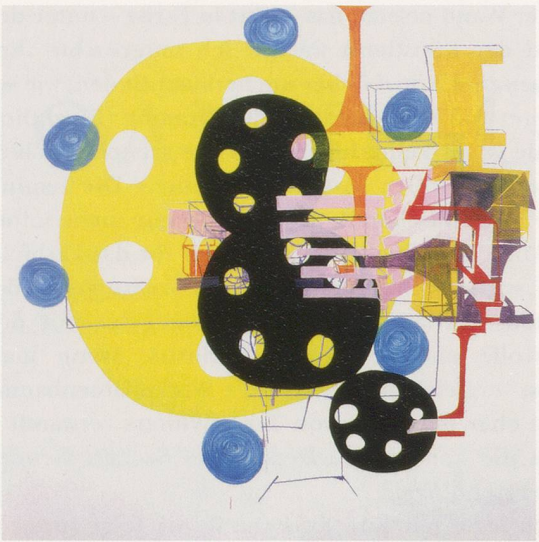
anderen, sondern bloss um das Abtasten der Grenzen. Eine Ausnahme war Miles, der sich in Silberanzüge und Plateauschuhe warf und den Bassisten von Stevie Wonder anheuerte, um seine Musik funkiger zu machen. Die Jazz-Puristen erklärten mir später, dass Miles in eine Sackgasse geraten war, dem Kommerz verfallen, ausweglos. Aber ein Künstler muss tun, was nötig ist, um improvisieren zu können.

Wie sind sie gewachsen, diese Gemälde? Ich verstand sie als direkte Ableger der Zeichnungen, als Produkt eines atavistischen Prozesses. Ich stellte mir das vor wie eine Überblendung: Greenbaum kritzelt mit Filzstiften, Kugelschreibern oder sonst etwas ins Skizzenbuch oder auf ein Blatt Papier, deckt gewisse Stellen wiederholt mit Strichen zu, bis sie richtig dunkel sind, und dann verschwindet dieses Bild langsam und wird durch ein gleiches, weitaus grösseres an der Wand ersetzt, das – jetzt in Farbe – unter der Hand der Künstlerin wächst. Ich untersuchte ihre Skizzen und Notizbücher um herauszufinden, wie sie arbeitet und woher sie ihre Ideen nimmt. (Eigentlich hat sie ja gar keine Ideen, aber Sie verstehen schon – Motive, Tropen, Assoziationskerne.) Die feminin/feministischen Aspekte fielen mir nicht sofort ins Auge, die weiblichen Vorlieben für das Farbfeld (das schliesslich eine Frage des Aufsaugens, Befleckens, Verlaufens ist, des Liebäugelns mit der Kontrolle und des Kontrollverlusts). Wenn man schon vergleichen will, sind die Werke Greenbaums nicht eher mit jenen von Terry Winters verwandt – ohne die konkrete Zielsetzung in Sachen Gender oder Psychologie?

Ich legte mir ihre Entstehung wie folgt zurecht: Nimm eine Form, etwa einen Kreis, und wiederhole sie immer wieder, bis sie beginnt sich auszudehnen. Mach eine andere, die gegen die erste stösst, aber leer ist. Setze einen Punkt hinein, dann noch einen. Zeichne aussen herum ein Quadrat. Verwandle das Quadrat durch Seitenflächen und Schattierungen in einen Kasten. Verbinde ihn mit anderen Kästen, dreh die Kästen um und mache Schnörkel, haufenweise Schnörkel. Kehre dann unter Umständen zu den Kästen zurück, ziehe Linien parallel zu deren Umriss, sodass Kästen in Kästen in Kästen entstehen. Kurz, wiederhole jede simple, fast geistlose Prozedur so lange, bis sie dir auf die Nerven geht oder bis irgendetwas anderes geschieht. Wenn das



JOANNE GREENBAUM, UNTITLED,
oil on canvas, 70 x 90" / OHNE TITEL,
Öl auf Leinwand, 177,8 x 228,6 cm.



JOANNE GREENBAUM, RENOVATION PROJECT, 2003, oil and Flashe on canvas, 78 x 78" / RENOVIERUNGS-PROJEKT, Öl und Flashe auf Leinwand, 198,1 x 198,1 cm.

zu nichts führt, überdecke das Ganze mit einer grossen schwarzen Form.

Ich hatte noch nie eine solch geschichtslose Kunst gesehen. Sie wirkte absolut persönlich – klar, das sind Greenbaums –, vermied aber jeden Anflug von Expressivität oder Eleganz und widersetzte sich einer ästhetischen Lösung. Nicht, um einen Tatbestand zu beweisen, sondern um mehr über die F o r m e n zu erfahren. Mir fiel dazu eine Bemerkung des Künstlers Pietro Consagra ein, der einmal verriet, woher die Ideen für seine Skulpturen kamen: Er hielt neben dem Telefon einen Notizblock bereit, um sich mit Skizzen die Zeit zu vertreiben, wenn es ihm zu langweilig wurde, der Stimme am anderen Ende der Leitung zuzuhören. Die *Insomnia Drawings* von Louise Bourgeois wirken im Vergleich zu Greenbaums Skizzenbüchern geradezu literarisch und anekdotenhaft. Ich war nahe daran, ihre Behauptung zu akzeptieren, dass ihre Zeichnungen einem Energieüberschuss entsprangen, dem Drang, i r g e n d e t w a s zu tun, sowie ganz allgemein dem Wunsch, mit dem eigenen Ich in Kontakt zu bleiben. All das führt ganz natürlich zu den hunderten kleinformatigen Gemälden, die sie beginnt, um eine juckende Stelle zu kratzen, sich selbst zu überraschen, ein Experiment zu wagen.

Aber ich muss hier doch meine Sicht der Dinge anbringen. Die Zeichnungen bilden ein Paradies der Kindheit, das Greenbaum, wie mir scheint, jahrzehntelang gegen Kritiker, Erwachsene und Lehrer verteidigt hat, die es wohl alle darauf abgesehen hatten, aus ihr eine bessere Zeichnerin zu machen, konzeptueller, interessanter, zugänglicher, was immer. Ihre Erklärung, dass sie über weite Strecken ihrer Laufbahn von der Kunstöffentlichkeit ignoriert wurde, halte ich für durchaus glaubhaft. Die Zeichnungen sind ein Zufluchtsort, ein Wiederholungsschema mit Variationen. Ein Raum, in dem sie tun und lassen kann, was sie will, ohne sich schuldig fühlen zu müssen, in dem sie wenig verheissungsvollen Spuren nachgehen kann, bis eine unvermutet ans Licht führt – oder auch nicht.

Die Malerei steht freilich auf einem anderen Blatt. Sie lässt sich nicht per Zeichnung vorausplanen, nicht wirklich, denn sie folgt einer inneren Logik und zwingt zu spontanen Entscheidungen. Jedes Gemälde ist einzigartig und trotz aller Erfahrung stösst man stets von Neuem völlig unvorbereitet auf die Frage, was mit dem nächsten zu tun sei oder wie man der nächsten Sackgasse entkommt. Noch schwerer wiegt der Umstand, dass es sich um öffentliche Bekenntnisse handelt, auch wenn kein Mensch sie sieht. Sie blicken dich an und irritieren dich. Du musst bereit sein, ihre Präsenz zu ertragen oder sie zu übermalen. Das alles auf der Suche nach etwas, das so solipsistisch ist, dass es fast lächerlich anmutet: die Fähigkeit, dich selbst zu überraschen. Wenn du in deiner Wohnung arbeitest, kannst du dich ablenken, Wäsche waschen, einen Kaffee holen. Ansonsten gibt es natürlich auch noch Marfa.

JOANNE GREENBAUM, PROJECT PURPLE, 2005, oil and Flashe on canvas, 80 x 75" / PROJEKT VIOLETT, Öl und Flashe auf Leinwand, 203,2 x 190,5 cm.

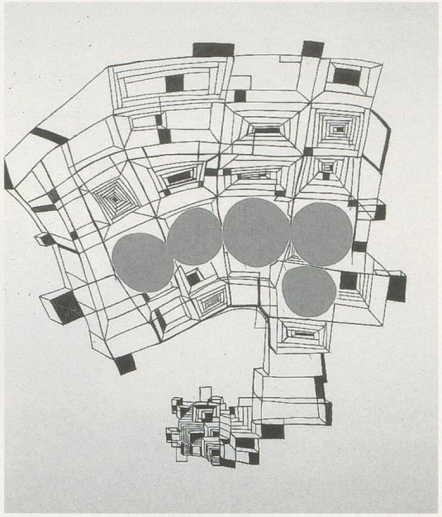
Greenbaum nahm dort ihm Jahr 2007 an einem Atelierprogramm teil. Ich war ganz perplex, als ich davon hörte. Es hatte mich nie in diese Ecke von Texas verschlagen, aber nahe genug. Mir kam es immer wie eine Irrfahrt in die Wildnis vor, der Überrest eines verschrobenen Puritanismus. Nicht nur die Idee, dass die Einsamkeit (oder zumindest Halb-Einsamkeit) und eine sich endlos hinziehende Naturlandschaft gut für die Kreativität seien, roch mir verdächtig nach Theodore Roosevelt, der sich zur Lungen- und Charakterstärkung nach North und South Dakota begeben hatte. Hinzu kam, dass Greenbaum sich ohnehin ihre eigene Welt eingerichtet hatte, einen Kokon aus Privatleben, taktischen Ablenkungen, Ärger, sowie der Freiheit, sich einzulassen oder zu distanzieren, die Augen zu öffnen oder zu schliessen. Ihre Zeichnungen, dachte ich, waren bereits ihr privates Marfa.

Dennoch – Marfa hat neue Horizonte eröffnet und zugleich das bisher Erreichte gefestigt. Da draussen hat nun wirklich kein Mensch zugeschaut, keiner ausser der Künstlerin selbst. Malen, Bilder betrachten, die Bilder zurückblicken lassen. Nichts als diese Reflexion. Greenbaum setzte sich ein Ziel: vier grosse Gemälde während des Atelieraufenthalts. Nicht gerade ein Konzept, eher schon eine Aktion

in der Art der späten 60er Jahre: Ich werde vierundzwanzig Stunden lang ohne Pause ein fünf Meter langes Bild malen. Mal sehen, was dabei herauskommt. Sie bekundete damit ihre Absicht, den Dingen freien Lauf zu lassen, alles an die Oberfläche treten zu lassen ohne Zensur. Auch Dutzende kleinformatige Bilder entstanden in Marfa, die ständig dasselbe Gebot wiederholen: Schliesse nichts aus, nur weil du meinst, du solltest etwas tun oder getan haben.

Die in Marfa realisierten Gemälde unterliegen einer Reihe von Einflüssen, die – zumindest für mich – zuvor mehr oder weniger unsichtbar waren. Sie schreiben die Geschichte neu, indem sie sich ihr überlassen. Sie sind die Verbindungen. Obwohl dem Wesen nach verschieden, eint sie eine differenzierte Grundstruktur. Die Zeichnung ist reiner und sorgfältiger durchgestaltet als in den anderen Arbeiten jüngeren Datums. Vielleicht hat die Vorstellung einer Reinigung durch den Gang in die Wüste doch etwas für sich. Das Ergebnis ist indessen keine Einkehr, sondern ein Plus an Vitalität. Die Zeichnung dient als Gerüst, von dem sich Greenbaum durch Malgesten aller Art schwingt, die sie als unverbesserliche Anhängerin der Moderne ausweisen. Soll heissen: als eine, die moderne Kunst neu entdeckt für jene, die Matisse und Picasso aus den Augen verloren haben. Matisse lebt überall in den Marfa-Gemälden, in ihren Farbmustern, ihrem Kontrastreichtum, ihrem Überschwang. Desgleichen Picasso. Die Kurvenlinien, die sich in die überspannte Geradlinigkeit vieler Werke ranken und flechten, sind später Picasso, dem ein Leben ohne Zeichnung gleichbedeutend gewesen wäre mit dem endgültigen Aus. Auch so ein Miles in Plateauschuhen, der tat, was nötig war, um weiter tun zu können, was er tun m u s s t e .

Das Durchschimmern eines Systems in den Bildern infolge ihrer Zahlenmystik und wuchernden Netze verweist auf eine Vielzahl visionärer Künstler, einschliesslich Alfred Jensen und Robert Smithson. Die groben, karikaturhaften Rhythmen erinnern an Guston, an dessen Arm- und Beinbündel in Kisten. Dies ist rastlose Kunst, *Outsider Art* ohne das *Out*. Aber was mir an diesen faszinierenden, einnehmenden Malereien vielleicht am meisten zusagt, sind die unerwarteten Erlösungen. Ich denke da vor allem an ein Werk (Ohne Titel, 2007), das zum Teil von orangen und schwarzen Würfeln ausgefüllt ist, die vom oberen Bildrand fallen, wie ...? Wie ein suprematistisches Schachbrett, das sich weiter unten in eine taubenblaue Treppe verwandelt. Diese Erfindung begann offensichtlich mit einer banalen oder belanglosen Idee; ihre einzige Chance war weiterzumachen, bis sich die inhärente Dynamik durchsetzt. Am Ende erlöst sie diese Formen aus ihrer Geschichte, aus der Ahnenreihe des Soundso zeugte Soundso, die niemals erklären kann, wie Kunst sich am Leben hält. Sie überlebt durch eine Liebe, die einzig Notwendigkeit und Genuss kennt und alles, was diese Formen anfangs umgibt – Schmerz, Polemik, Theorien, blutige Konflikte –, wegfallen lässt. Wer interessiert sich schon für die Russische Revolution oder gar für Judd und seine Ideen (Marfa ist eine davon)?



JOANNE GREENBAUM, UNTITLED, 1999, oil on canvas, 96 x 82" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 243,8 x 208,3 cm.

Er hat eine Wüste hinterlassen, allerdings eine fruchtbare, wo man über Wagnisse und Abenteuer spricht und wo Neues wächst.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Etch-A-Sketch™ ist eine Zeichentafel; mit zwei Drehknöpfen lassen sich Bilder auf einen Bildschirm ritzen – und auch wieder löschen. Das als Spielzeug verkaufte Gerät war besonders in den 70er Jahren populär.