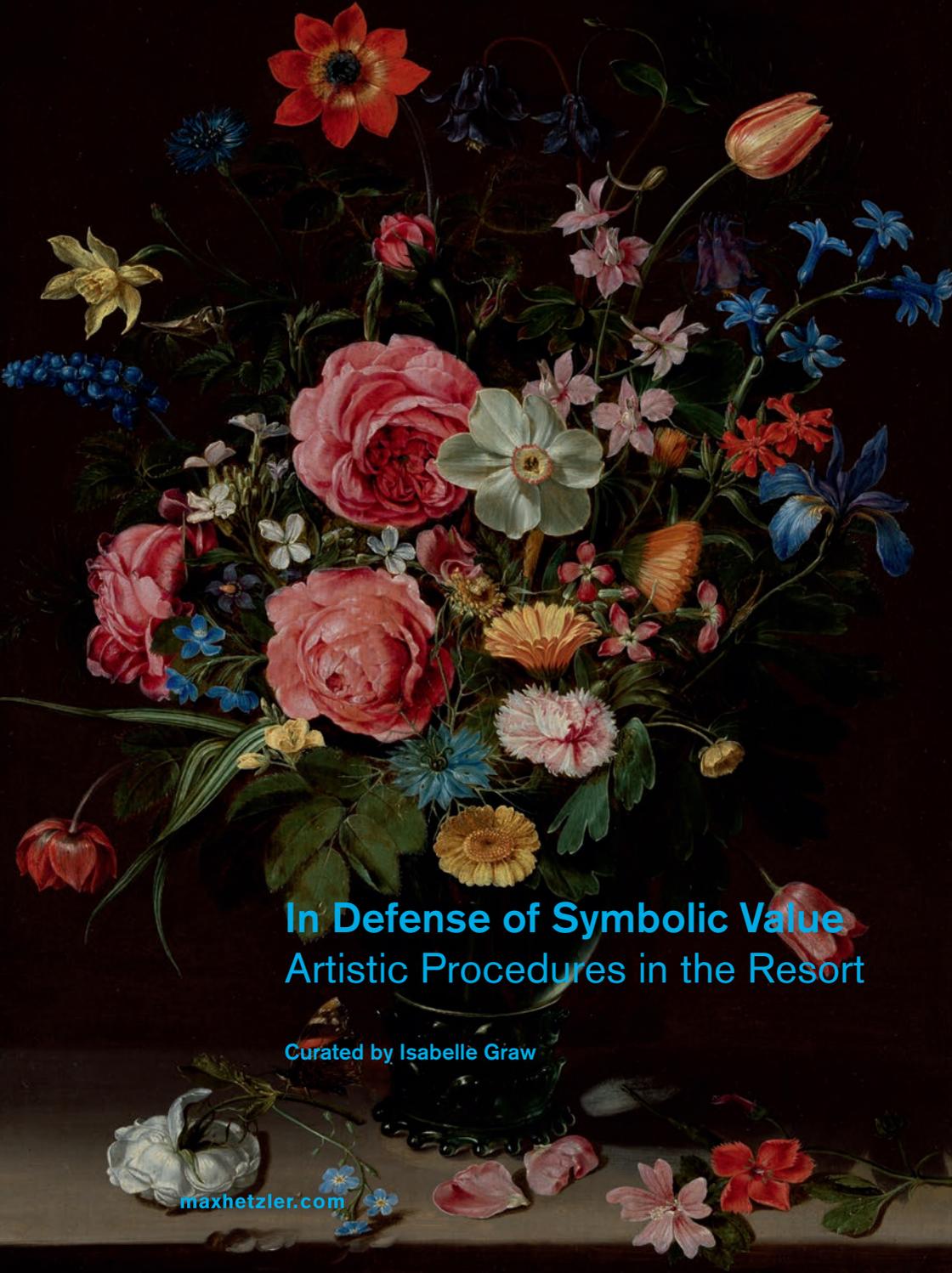


Galerie Max Hetzler



**In Defense of Symbolic Value
Artistic Procedures in the Resort**

Curated by Isabelle Graw

maxhetzler.com

In Defense of Symbolic Value Artistic Procedures in the Resort

Merlin Carpenter, Jutta Koether, Valentina Liernur,
Kerry James Marshall, Albert Oehlen, Adam Pendleton,
Avery Singer, SoiL Thornton, Rosemarie Trockel,
Soundtrack: Jens-Uwe Beyer.

Curated by Isabelle Graw

Theoretischer Hintergrund

Der Kunstbetrieb hat in den letzten Jahren wieder einmal einen Strukturwandel durchlaufen. Während sich die Aktivitäten seiner Akteur*innen einerseits zunehmend ins Netz verlagern, haben einige Mega-Galerien andererseits ihre Filialen in analogen Luxusresorts wie Aspen, Monaco oder Menorca eröffnet, wo ihre wohlhabenden Kund*innen unter sich bleiben. Für diese Entwicklungen, die die Bedingungen von künstlerischer Produktion und Rezeption wesentlich beeinflussen, habe ich den Begriff „Resortisierung“ geprägt.¹ „Resortisierung“ bedeutet den Abschied von dem Habermas'schen Ideal einer kritischen Öffentlichkeit, der traditionell die Bewertung von Kunst obliegt.² Denn das analoge Luxusresort öffnet nur für die ökonomische Elite ihre Pforte, die sich die Anreise und den Aufenthalt leisten kann. Zwar könnten theoretisch alle, die über einen Internetanschluss verfügen, über die sozialen Medien am Geschehen teilhaben. Tatsächlich hält man sich aber auch dort – etwa auf Instagram – in einer resortähnlichen *Bubble* auf, in der Vera King zufolge digitale *connectedness* mit sozialen Beziehungen verwechselt wird.³ Der Preis für die Sichtbarkeit auf solchen Plattformen besteht in der Verdeckung jener sozialen Kontexte, die künstlerische Arbeiten erst symbolisch bedeutungsvoll machen. Auch im Luxusresort ist es mangels kritischer Öffentlichkeit schwierig, nachzuvollziehen, was in künstlerischen Arbeiten jeweils symbolisch auf dem Spiel steht – ohne dass sich allerdings deren Bedeutung in diesen Kontexten jemals erschöpfen würde.

Ausstellungskonzept

Die Ausstellung *In Defense of Symbolic Value* untersucht vor diesem Hintergrund, was es für künstlerische Arbeiten bedeutet, wenn sie zunehmend zwischen Luxusresorts und digitalen Bubbles zirkulieren. Der Fokus liegt dabei speziell auf den Praktiken, die innerhalb der kommerziellen Sphäre verortet sind. Wie lässt sich im Luxusresort der Symbolwert der Kunst bestimmen – also der Wert einer andernorts ausgehandelten symbolischen Leistung –, wenn diejenigen, die diesen Wert traditionell ermitteln, dort abwesend sind? Online sind zudem an die Stelle des Symbolwerts quantitativ messbare Errungenschaften getreten (die Anzahl von Likes, Followern, bzw. die Marktpreise).

Theoretical background

In recent years, the art market has once again undergone a structural change. While, on the one hand, its actors have partly migrated into the digital realm, some mega-galleries, on the other hand, have opened their branches in analogue luxury resorts such as Aspen, Monaco or Menorca, where their wealthy clients may keep to themselves. I have coined the term ‘resortisation’ for these developments, which significantly influence the conditions of artistic production and reception.¹ ‘Resortisation’ means saying goodbye to the Habermasian ideal of a critical public sphere, which is traditionally responsible for evaluating art.² In contrast, the analogue luxury resort opens its gates only to the economic elite who can afford the journey and the stay. Theoretically, everyone with an internet connection could participate in the events via social media. However, even there – on Instagram, for example – one remains in a resort-like bubble in which, according to Vera King, digital connectedness is confused with social relationships.³ The price of visibility on such platforms is the obfuscation of the social contexts which make artworks symbolically meaningful. Even in the luxury resort, the lack of critical evaluation makes it difficult to comprehend what is symbolically at stake in artistic practices – which is not to say that their meaning is ever entirely bound up with those contexts.

Exhibition concept

Against this backdrop, the exhibition *In Defense of Symbolic Value* explores what it means for artistic practices to increasingly circulate between luxury resorts and digital bubbles. A specific focus is placed on practices taking place within the commercial sphere. The exhibition asks: How can the symbolic value of art – that is, the value of its symbolic accomplishment that is negotiated elsewhere – be determined in the luxury resort when those who traditionally determine this value are absent? Online, symbolic value has been replaced by quantitatively measurable achievements (the number of likes, followers, or market prices). *In Defense of Symbolic Value* counters this tendency to quantify art by insisting on the non-numeric measurability of symbolic value. Precisely because its relevance seems to decline both online and offline, symbolic value is declared here to be the central artistic

In Defense of Symbolic Value legt Widerspruch gegen diese Tendenz zu einer Quantifizierung der Kunst ein, indem auf dem nicht numerisch messbaren Symbolwert beharrt wird. Gerade weil es online und offline immer weniger auf ihn anzukommen scheint, wird der Symbolwert hier zum zentralen, immer wieder neu auszuhandelnden künstlerischen Einsatz erklärt. *In Defense of Symbolic Value* richtet damit den Blick auf das, was speziell die Kunst unter Resortbedingungen leistet.

In der Ausstellung sind die Werke von 9 Künstler*innen zu sehen, die sich mal mehr und mal weniger explizit mit dem aktuellen Shift hin zu einer resortisierten Kunstökonomie auseinandersetzen. Den Arbeiten ist gemein, dass der besagte Wandel in der Zirkulationssphäre in ihnen sichtbar wird. Mitunter spielen sie auf ihr eigenes wertgenerierendes Potential an: Sei es, dass sie die neuen Bedingungen des Resorts als Material aufgreifen, sei es, dass sie allegorische Bilder für die Dynamik dieser speziellen Phase des Kapitalismus entwerfen. Einige Arbeiten operieren mit Zeichen oder Sprache, so als würden sie der aktuellen „Bewertungsgesellschaft“ (Steffen Mau) etwas Diskursives entgegensetzen. Andere spielen auf die Bedeutung sozialer Kontexte an, so als würden diese den Wegfall von Kontextwissen im Resort kompensieren. Dem Siegeszug der digitalen Kultur wird ebenfalls Rechnung getragen, etwa mittels digitaler Verfahren oder in Form von Anspielungen auf die neuen Beziehungsformen der sozialen Medien.

Angesichts der unter Resortbedingungen gestiegenen Bedeutung von Distribution und Zirkulation wird in dieser Ausstellung der Schwerpunkt auf die Produktion, auf die künstlerische Arbeit gelegt. Deren sichtbare Spuren verweisen auf die Besonderheit der Ware Kunst. Zwar neigen Kunstwerke wie finanzielle Assets dazu, ihre Arbeitskontexte zu verdecken und abzuspalten – dies um so mehr, wenn sie in einer finanzierten bzw. resortisierten Ökonomie zirkulieren. Doch anders als Assets vermögen Kunstwerke den Eindruck zu erwecken, dass sie mit den Eigenheiten künstlerischer Arbeitswirklichkeiten angereichert sind, was sie zu Assets der besonderen Art macht. Im Resort kommt es folglich sowohl zu einer Abstraktion von künstlerischer Arbeit, auf deren Spezifik es dort nicht ankommt, als auch zu einer Fetischisierung dessen, was sie angeblich (oder faktisch) von anderen Formen der Arbeit unterscheidet. Um die im Resort sowohl verdeckte als auch fetischisierte künstlerische Arbeit symbolisch in die Ausstellung zu integrieren, wurden die teilnehmenden Künstler*innen gebeten, den Sound ihres Arbeitsprozesses (mitunter in abstrahierter Form) aufzunehmen. Der Musiker Jens-Uwe Beyer hat diese Tonaufnahmen zu einem Soundtrack komprimiert, der in der Ausstellung als eine Art akustische Klammer fungiert. Alle an *In Defense of Symbolic Value* beteiligten Künstler*innen nutzen Malerei (oder Malerei ohne Malerei) als ihre Kunstform. Dieses

accomplishment – one that has to be situatively negotiated again and again. The exhibition thus focuses on that which art achieves under resort conditions.

In Defense of Symbolic Value presents the works of nine artists who deal, some more explicitly than others, with the current shift towards a resortised art economy. What the works on view have in common is that the current change in the sphere of circulation becomes visible in the artworks themselves. Some works allude to their own value-generating potential, either by taking the new conditions of the resort as their material or by producing allegorical images of this particular phase of capitalism. Some works operate with signs or language, as if intending to counter the current 'evaluation society' (Steffen Mau) with something more discursive. Further artists allude to the importance of social contexts, compensating for the loss of contextual knowledge in the resort. Finally, the triumph of digital culture is also taken into account, in some instances by incorporating digital processes and in others by alluding to the new forms of social interactions generated by social media.

In view of the growing importance of the spheres of distribution and circulation, this exhibition puts the emphasis on production, namely, on artistic labour. Visible traces of this labour point to the specificity of the art commodity. Like assets, artworks tend to eclipse and split off from their labour contexts once they circulate in a financialised or resortised economy. But unlike assets, artworks are able to suggest that they are enriched with the working reality of their author, which turns them into assets of a special kind. In the resort, therefore, we encounter both an abstraction from artistic labour, whose specificity gets eclipsed here, as well as a fetishisation of that which supposedly or in fact distinguishes it from other forms of labour. In this exhibition, in order to symbolically integrate the equally concealed and fetishised artistic labour in the resort, the participating artists were asked to record the sound of their working process (sometimes in an abstracted form). The musician Jens-Uwe Beyer has compressed these recordings into a soundtrack that functions as a kind of acoustic bracket for the exhibition. All artists included in *In Defense of Symbolic Value* use painting (or, in some cases, painting without painting) as their medium. The popularity of this 'success-medium' has been unbroken under resort conditions; even after the much-invoked dissolution of the arts, painting still finds itself at the top of the artistic hierarchy, as exemplified by its continued prosperity on the auction market. If only for this reason, painterly practices are well positioned to engage in the reflection of value generating processes. They look back on a long history in this respect – a history of value reflection that can be traced back to the early modern period and that is continued with this exhibition.

„Erfolgsmedium“ hat auch unter Resortbedingungen Konjunktur – Malerei steht auch nach der vielbeschworenen Entgrenzung der Künste immer noch an der Spitze der Hierarchie, etwa im Auktionswesen. Schon aus diesem Grund sind malerische Praktiken gut positioniert, um Wertreflexion zu betreiben. Sie blicken diesbezüglich auf eine lange Geschichte der malerischen Wertreflexion beginnend in der Frühen Neuzeit zurück, die mit dieser Ausstellung fortgeführt wird.

Resortsensible Praktiken bei Merlin Carpenter, Jutta Koether, Valentina Liernur, Kerry James Marshall, Albert Oehlen, Adam Pendleton, Avery Singer, SoIL Thornton und Rosemarie Trockel

Mit Blick auf die soeben beschriebene „Resortisierung der Kunstökonomie“ (online und offline) stellt sich jetzt natürlich die Frage, was es für die sogenannte „Galeriekunst“ bedeutet, wenn sie verstärkt zwischen digitalen ‚Bubbles‘ und Luxusresorts zirkuliert. Und wie gehen Künstler*innen mit dem schwindenden Einfluss vormaliger Wertakteur*innen – zum Beispiel von Kunstkritiker*innen und Kunsthistoriker*innen – um? Wie wird die daraus resultierende Abwesenheit von Kontextwissen kompensiert? Auch der erwähnte Siegeszug quantitativer Kriterien (die Anzahl der Likes und Follower*innen oder die Marktpreise) müsste Folgen haben für die künstlerische Produktion, da das in ihr symbolisch auf dem Spiel Stehende dadurch in den Hintergrund tritt.

Dass es im Folgenden vor allem malerische Praktiken sind, denen ich resortsensible Gesten und Verfahren bescheinige, ist sowohl Ausdruck meiner eigenen „Liebe zur Malerei“⁴ als auch dem Medium selbst geschuldet, in dem seit der Frühen Neuzeit eine Vielzahl an markt- und wertreflexiven Gesten vollzogen werden. Damit will ich allerdings nicht sagen, dass andere Kunstformen für die Verhandlung der aktuellen Resortbedingungen ungeeignet sind. Im Gegenteil: Auch nicht-malerische Praktiken wie etwa die institutionsbezogenen Interventionen von Cameron Rowland und Andrea Fraser können fragwürdige Zustände in einer von der Macht des Geldes regierten Kunstwelt aufdecken (wie etwa Nachleben der Sklaverei bei Rowland oder die Gegenwart von Trump-Anhänger*innen in US-amerikanischen Museumsvorständen bei Fraser).

1 Vgl. I. Graw: „Willkommen im Resort. Sechs Thesen zum neuerlichen Strukturwandel des künstlerischen Feldes und über dessen Folgen für die Wertbildung“, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 127: „Resortization“, September 2022, S. 43-70.

2 Zwar ist diese alte „kritische Öffentlichkeit“, wie sie Habermas favorisierte, in einen problematischen, weil nationalstaatlichen Rahmen eingelassen. Sie ist zudem geprägt von kolonialem

Resort-sensible practices in the work of Merlin Carpenter, Jutta Koether, Valentina Liernur, Kerry James Marshall, Albert Oehlen, Adam Pendleton, Avery Singer, SoIL Thornton and Rosemarie Trockel

In view of the described ‘resortisation of the art economy’, the question now naturally arises as to what it means for so-called ‘gallery art’ to increasingly circulate between digital ‘bubbles’ and luxury resorts. In the same vein, one might ask how artists deal with the dwindling influence of former agents of the evaluation process – art critics and art historians, for instance. How is the resulting reduction of contextual knowledge compensated for? The aforementioned triumph of quantitative criteria (the number of likes, followers, or achieved market prices) also has consequences for artistic production, since what is symbolically at stake is now relegated to the background.

The fact that the following exhibition primarily declares painterly practices as resort-sensible gestures speaks not only to my personal ‘love of painting’, but likewise testifies to the history of the medium itself, in which a multitude of market and value reflexive gestures have been carried out since the early modern period.⁴ Yet, this is not to say that other art forms are unsuitable for negotiating current resort conditions. On the contrary, non-painterly practices, such as the institution-sensible interventions of Cameron Rowland and Andrea Fraser, can similarly expose questionable conditions in an art world governed by the power of money and systematic racism (Rowland exposes the afterlives of slavery, while Fraser points to the presence of Trump supporters on U.S. museum boards).

1 I. Graw, ‘Welcome to the Resort. Six Theses on the Latest Structural Transformation of the Artistic Field and its Consequences for Value Formation’, in *Texte zur Kunst*, no. 127, September 2022, pp. 43–70.

2 Admittedly, this old ‘critical public sphere’, as favoured by Habermas, is embedded in a problematic nation-state framework. It is also shaped by colonial thinking and heteronormative premises. Nevertheless, despite these deficits and exclusions, this public sphere at least represents a framework within which its shortcomings can be discussed and theoretically eliminated.

3 See ‘Das Unbehagen ist ein erster Ansatzpunkt’ Interview with the sociologist and social psychologist Vera King at the start of the conference ‘Das vermessene Leben’: <https://aktuelles.uni-frankfurt.de/gesellschaft/das-Unbehagen-ist-ein-erster-Ansatzpunkt/>

4 I. Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie eines Erfolgsmediums*, Berlin: Diaphanes, 2017.

Denken und heteronormativen Prämissen. Doch trotz dieser Defizite und Ausschlüsse stellt diese Öffentlichkeit immerhin einen Rahmen dar, innerhalb dessen ihre Mängel diskutierbar werden und theoretisch ausgeräumt werden könnten.

3 Vgl. „Das Unbehagen ist ein erster Ansatzpunkt“, Interview mit der Soziologin und Sozialpsychologin Vera King zum Auftakt der Tagung „Das vermessene Leben“, in: <https://aktuelles.uni-frankfurt.de/gesellschaft/das-unbehagen-ist-ein-erster-ansatzpunkt/>.

4 Vgl. I. Graw: *Die Liebe zur Malerei. Genealogie eines Erfolgsmediums*, Berlin: Diaphanes, 2017.

Artists

Merlin Carpenter

Jutta Koether

Valentina Liernur

Kerry James Marshall

Albert Oehlen

Adam Pendleton

Avery Singer

SoiL Thornton

Rosemarie Trockel

Soundtrack: Jens-Uwe Beyer

American Wall, 2023

Rosemaries Trockels Beitrag zu dieser Ausstellung – ein schwarz-weißes Diptychon-Portrait des jungen Sigmar Polke – handelt von Einflusszonen, Wertbildungsprozessen und der Spezifik künstlerischer Arbeit. Beginnend in den späten 1970er Jahren war Polke ein wichtiger Einfluss für Trockel und viele ihrer Kolleg*innen aus der Kölner Kunstszene. In puncto räumliche Absonderung könnte man diese Szene als ein Kunstresort *avant la lettre* charakterisieren. Nur regierte damals in Köln im Unterschied zu den heutigen Resorts noch der Symbolwert. Polke galt nicht etwa aufgrund der Marktpreise seiner Arbeiten als relevant, sondern wegen seiner radikalen künstlerischen Haltung. Mit seinen Textil- und Punktebildern war es ihm zum Beispiel gelungen, die Lektionen aus Fluxus und Pop Art für eine produktive „Misshandlung“ der Malerei aufzugreifen und weiterzutreiben. Polke gehörte auch zu den wenigen deutschen Künstler*innen, deren Arbeiten damals in den USA rezipiert wurden. Trockels Titel *American Wall* erinnert an die Bedeutung des Durchbrechens der „amerikanischen Mauer“ speziell für Künstler*innen der europäischen Nachkriegsavantgarde. Wer dauerhaft über Markterfolg verfügen wollte, musste in New York ausstellen. Das Modell Polke ging aber aus heutiger #MeToo-Sicht auch mit Problemen einher. Zuletzt hat Jutta Koether Polke zu einem „Bad Dad“ erklärt, zu einer allseits bewunderten Vaterfigur also, die andere zugleich aber auch massiv beleidigte und vor allem Frauen schlecht behandelte.⁵ Diese Widersprüche und Abgründe des „Bad Dad“ Polke werden auch bei Trockel sichtbar: Sein Gesichtsausdruck ähnelt dem eines jugendlichen Delinquenten, von dem eine ungeheure Intensität ausgeht. Dass Polke und seine männlichen Kollegen zuweilen für aggressive Posen optierten, muss allerdings auch im damaligen Kontext der verdrängten NS-Geschichte ihrer Vätergeneration gesehen werden: *Dagegen* richtete sich ihre Wut. Die von Polke im Portrait eingenommene Haltung wirkt dabei gar nicht machohaft, sondern lässt eher an den Typ

Rosemarie Trockel's contribution to this exhibition – a black and white diptych portrait of the young Sigmar Polke – deals with zones of influence, processes of value formation, and the specificity of artistic production. Beginning in the late 1970s, Polke was an important influence for Trockel and many of her contemporaries in the Cologne art scene. In terms of spatial segregation, this scene could be characterised as an art resort *avant la lettre*. In contrast to today's resorts, symbolic value still ruled in Cologne. Polke was considered relevant not because of the market prices of his works, but rather because of his radical artistic stance. With his textile and dot paintings, for instance, Polke succeeded in taking up – and even extending – the lessons of Fluxus and Pop art in favour of an assault on conventional painting. What's more, Polke was one of few German artists whose work was received in the United States. Trockel's title *American Wall* references the importance of breaking through this wall for artists from the European post-war avant-garde. After all, anyone who wanted to enjoy lasting market success had to exhibit their work in New York. From today's #MeToo perspective, however, the Polke model was also accompanied by problems. Most recently, Jutta Koether declared Polke to be a 'bad dad' – a universally admired paternal figure who at the same time belittled others and, above all, mistreated women.⁵ The contradictions and chasms of the 'bad dad' Polke are visible in Trockel's work: his facial expression resembles that of a juvenile delinquent, from whom a tremendous intensity emanates. The fact that Polke and his male colleagues sometimes opted for aggressive poses must, however, also be considered in the context of the repressed Nazi history of their fathers' generation; this was what their rage was directed against. Polke's attitude in this portrait does not seem macho-like, but is reminiscent of the type of 'manipulative softie' embodied by the actor Fabrice Luchini (who resembles Polke) in

„manipulativer Softie“ denken, wie ihn der ähnlich wie Polke aussehende Schauspieler Fabrice Luchini in Eric Rohmers Film *Vollmondnächte*, 1984, verkörpert.

Auch durch die Dopplung des Polke-Portraits, die formal mit dem *Double Elvis*, 1963, von Andy Warhol kommuniziert, unterscheidet sich Trockels Arbeit von einer gewöhnlichen Hommage. Speziell aufgrund der kleinen Abweichungen zwischen den Bildvarianten (das eine Portrait ist schwarz-weiß, das andere ist in einem zarten Farbton gehalten) sieht sich die Betrachterin dazu ermuntert, eine Position der reflexiven Distanz einzunehmen. Wie Polke und Warhol hat auch Trockel oft für mechanische Verfahren optiert, die das traditionelle Prinzip „Autorschaft“ rekonfigurieren und erweitern. Am deutlichsten zeigt sich der Einfluss Polkes wohl in Trockels Strickbildern. Nur besteht der Unterschied darin, dass Polke mit seinen Textilbildern auch noch eines der wenigen weiblich kodierten Terrains besetzte, während Trockel eine bislang abgewertet weil gegenderte Tätigkeit aufwertete, indem sie das Stricken mechanisierte und zur Trägerin modernistischer Bildsprachen erklärte. Auch die Herstellung des Polke-Diptychons hat Trockel delegiert, indem sie es bei professionellen Maler*innen in China in Auftrag gegeben hat, die es auf der Basis einer fotografischen Vorlage anfertigten. Die Portraits sind dadurch mit der konkreten Arbeit dieser Maler*innen angereichert. Wie in einer resortisierten Kunstökonomie üblich, verdecken die Bilder ihre Herstellungsbedingungen aber auch. Entscheidend ist hier, dass Trockel diese Versuchsanordnung nicht nur *initiierte*, sondern dass sie die fotografische Vorlage auch in der Manier von Gerhard Richters *48 Portraits*, 1972, bearbeitete, was ihre Rolle der singulären Autorin dieses Werks unterstreicht. Zudem steckt die Arbeit unter einer pinken Plexiglashaube, so als habe Trockel Polke in den Brutkasten gelegt, der sein Antlitz aber auch in sakrales Licht taucht. Es ist Trockels künstlerische, in diesem Fall immaterielle Arbeit, auf die es letztlich ankommt, jedoch ohne dass die Arbeit der Ausführenden in diesem Diptychon vollständig ausgelöscht würde.

Eric Rohmer's film *Full Moon Nights*, 1984.

The doubling of Polke's portrait, which formally communicates with Andy Warhol's *Double Elvis*, 1963, also distinguishes Trockel's work from an ordinary homage. The small variations between the two images (one in black and white, the other in a delicate shade of colour) encourage the viewer to adopt a position of reflexive distance. Like Polke and Warhol, Trockel has often opted for mechanical processes that reconfigure and extend traditional notions of 'authorship'. Polke's influence is probably most evident in Trockel's knitted pictures. Yet, the difference lies in the fact that Polke's textile pictures occupied one of the few female-coded terrains, while Trockel revalorised an activity that had hitherto been devalued due to its gendering. By mechanising knitting, Trockel declares it to be the bearer of modernist visual languages. She also delegates the production of the Polke diptych by commissioning it from professional painters in China, who made it using a photographic template. As a result, the portraits are enriched with the labour of these painters. However, as is usual in a resorted art economy, the pictures also conceal the conditions of their production. What is decisive here is that Trockel not only initiated this experimental arrangement, but also reworked the photographic template in the manner of Gerhard Richter's *48 Portraits*, 1972, thereby underscoring her role as the singular author of this work. Moreover, the work is concealed under a pink Plexiglas bonnet, as if placing Polke in an incubator which, however, also bathes his face in sacred light. It is Trockel's artistic (and in this case also immaterial) labour which ultimately matters, albeit without completely erasing the work of the other executors in this diptych.

⁵ Vgl. J. Koether: „Bad Dad“, in: *Alibis: Sigmar Polke, 1963-2010*, New York: The Museum of Modern Art, 2014, S.188-195.

⁵ J. Koether, 'Bad Dad', in *Alibis: Sigmar Polke, 1963–2010*, exh. cat., New York: The Museum of Modern Art, 2014, pp. 188-195.



American Wall, 2023

A they, sie und er gehen into a room(s), and try to identify who's welche, 2023
Assisted Cleansing/tactile gap glue (372 of 1,000,000), 2020 – ongoing
ring leader (road to 74 years~ Dictionaries show a progression for "queer."
The 1949 printing of Webster's New Collegiate Dictionary lists just one slang
usage for "queer": "Counterfeit money."), 2023

Die Bilder, die SoiL Thornton für diese Ausstellung produziert hat, handeln von der Macht und Gewalt identitärer Zuschreibungen. Der Titel der einen Arbeit – *A they, sie und er gehen into a room(s), and try to identify who's welche* –, in der lattenrostartige Holzplatten wie abstrahierte Figuren vertikal „auftreten“, ruft folgendes Paradox auf: Einerseits gehört es zu den wichtigen politischen Errungenschaften in öffentlicher Kommunikation, dass sich die Pronomen „they/them“ für nicht-binäre und gender non-conforming Personen allmählich auch im (englischsprachigen) Mainstream etablieren. Auf diese Weise wird auf der Ebene der Sprache anerkannt, dass Nonbinarität die Dichotomie zwischen „he“ und „she“ hinter sich lässt. Andererseits hat aber auch das Pronomen „they“ zur Folge, dass Menschen (fremd-)identifiziert werden. Man geht gemäß Thorntons Titel in einen Raum hinein und möchte wissen, „who's welche“ – wer ist wer? Nun haben Thorntons minimalistisch anmutende Latten aber alle die gleiche Länge, wodurch sie ein universalistisches Menschenbild propagieren, in dem alle gleichwertig sind und über die gleichen Rechte verfügen. Zugleich wurde am oberen Ende jeder Latte eine grüne Viehmarke montiert, mit der sie auf eine numerisch ausgedrückte Differenz festgeschrieben wird. Jeder „Figur“ wird hier eine Zahl zugewiesen, dank derer sie wiedererkennbar ist. Gewöhnlich werden solche Viehmarken den Nutztiere zur Identifikation ins Ohr geschossen. Somit wird bei Thornton jeder Klassifizierungsprozess zu einem gewaltvollen Akt erklärt. Und insofern als sich die Unterschiede zwischen diesen Latten-Figuren in Zahlen ausdrücken, wird auch auf die Realität einer „Bewertungsgesellschaft“ (Steffen Mau) aufmerksam gemacht. Kulturelle Relevanz wird in einer solchen Gesellschaft primär an der Anzahl von Likes, Follower*innen oder Marktpreisen festgemacht. Die Wertbildung ist hier datenbasiert.

Formal kommuniziert Thorntons Arbeit mit den *Pochette d'allumette*-Bildern von Raymond Hains. Denn auch bei Hains treten die Streichhölzer wie Stellvertreter menschlicher Gruppierungen auf. Nur liegt hier der Akzent auf den Gruppendyna-

The paintings by SoiL Thornton produced for this exhibition are about the power and violence of identity attributions. The title of one work, *A they, sie und er gehen into a room(s), and try to identify who's welche*, in which slatted wooden panels appear vertically like abstracted figures, invokes the following paradox. On the one hand, the pronouns they/them, used to refer to non-binary and gender non-conforming persons, are an important political achievement in public communication and are gradually becoming established in the (English-speaking) mainstream. By using them, our language can acknowledge how non-binarity transcends the dichotomy of 'he' versus 'she'. On the other hand, the pronoun 'they' may have an othering effect. According to Thornton's title, one walks into a room and wants to know 'who's welche' – who is who? Yet, Thornton's minimalist slats are all the same length, propagating a universalist image of humanity in which everyone is equal and has the same rights. At the same time, green cattle marks affixed to each of the slats pin them down to a numerically expressed difference. Here, each 'figure' is assigned a number which allows it to be recognised. Usually, such tags are shot into the ears of farm animals for identification. Thus, Thornton's work declares every classification as an act of violence. By expressing difference in numbers, Thornton draws attention to the reality of a so-called 'evaluation society' (Steffen Mau). In such a society, cultural relevance is determined by the number of likes, followers, or market prices. In this world, the formation of value is based on data.

Formally, Thornton's work resonates with Raymond Hains' *Pochette d'allumettes*. In Hains' work, too, the matches appear as stand-ins for human groupings. In these works, the focus is on group dynamics, inclusions and exclusions, presences and absences. By contrast, Thornton's wooden slats demonstrate that there is no escape from the processes of identification and classification. This is all the more true in a resorted

miken, auf Ein- und Ausschlüssen oder An- und Abwesenheiten. Thorntons Holzplatten mit Erkennungsmarken demonstrieren hingegen, dass es aus dem Prozess des Identifiziert- und Klassifiziertwerdens kein Entrinnen gibt. Dies gilt natürlich erst recht in einer resortisierten Kunstökonomie, in der die symbolische Bedeutung hinter dem Marktwert zurücksteht. Aber auch der Marktwert kann Abwertungsprozesse durchlaufen, was Thornton mit seiner ortsspezifischen Dosen-Arbeit *Assisted Cleansing/tactile gap glue (372 of 1,000,000)* unterstreicht. Dieses unverkäufliche und mit der Zeit immer weiter anwachsende Werk besteht aus von Autos plattgefahrenen Dosen, die Thornton seit 2020 dort sammelt und zeigt, wo seine Ausstellungen stattfinden. Mit diesen Dosen wird nicht nur auf eine von der Kunstwelt verdrängte Ökonomie verwiesen, in der arme Menschen Dosen sammeln und von geringem Dosenpfand leben. Auch der Prozess der Wertsteigerung von Kunstwerken wird zu etwas jederzeit rückgängig Machbarem erklärt. Denn plattgefahrene Dosen sind nicht mehr eintauschbar.

Thorntons Arbeit *Ring leader (road to 74 years~ Dictionaries show a progression for "queer." The 1949 printing of Webster's New Collegiate lists just one slang usage for "queer": "Counterfeit Money.")* gibt uns bereits durch ihren langen Titel zu verstehen, dass emanzipatorische Errungenschaften und der jeweilige Backlash heute nah beieinanderliegen. Zwar lässt sich, wie dem Titel zu entnehmen, das Ergebnis sozialer Kämpfe an den Fortschritten im Verständnis des Konzepts „queer“, wie sie in den Wörterbüchern festgehalten werden, ablesen. Doch zugleich wird „queerness“ im Sinne einer Identität jenseits der Kategorien „Mann“ und „Frau“ oder „heterosexuell“ und „lesbisch/schwul“ ebenso wie im Jahre 1949 auf dem Kunstmarkt nur wenig Vertrauen entgegengebracht. Thorntons Gemälde zeigt ein Op-Art-Motiv, eine an Bridget Riley erinnernde bräunliche Spirale. Diese klassische optische Täuschung wirkt wie ein Sinnbild für das im Titel erwähnte Falschgeld. Thornton hat Aloe-Vera-Gel auf verbranntes Holz aufgetragen, wodurch eine epidermisartige Oberfläche entstanden ist, die ähnlich aussieht wie Haut. Dieses Bild scheint wie ein verkapttes Selbstportrait von Thornton zu funktionieren, es zieht uns in einen Bedeutungsstrudel hinein – ein häufiger Effekt von Thorntons Arbeiten. Der resortisierten Kunstökonomie wird ihr mangelndes Vertrauen in all das zurückgespiegelt, was nicht eindeutig klassifizier- und festlegbar ist.

art economy, where market value takes precedence over symbolic meaning. But market values can also undergo processes of devaluation, as Thornton's site specific can-work *Assisted Cleansing/tactile gap glue (372 of 1,000,000)* demonstrates. This ongoing work (which is not for sale) consists of cans which have been flattened as a result of being run over by cars. Thornton started collecting the cans in New York and has since continued to add to the work every time it is exhibited somewhere. The cans point to another economy (one which is largely repressed by the Art Economy), whereby poor people have to collect cans in order to live off the small deposit they receive when returning them. The increasing monetary value of artworks is also shown to be something that can be undone at any time. After all, flattened cans are not exchangeable.

Through its long title alone, Thornton's work *ring leader (road to 74 years~ Dictionaries show a progression for "queer." The 1949 printing of Webster's New Collegiate Dictionary lists just one slang usage for "queer": "Counterfeit money.")* conveys the close relationship between emancipatory achievements and their respective backlash. As the work's title suggests, it is true that the outcomes of social struggles can be observed in our advanced understanding of the concept of queerness, as recorded in present-day dictionaries. At the same time, however, queerness – as an identity beyond the categories of 'man' and 'woman' or 'heterosexual' and 'lesbian/gay' – is still given relatively little credence in the art market, just as it was in 1949. Thornton's painting features an Op Art motif: a brownish spiral reminiscent of Bridget Riley. This classic optical illusion serves as a symbol for the counterfeit money mentioned in the title. By applying aloe vera gel to burnt wood, Thornton creates an epidermis-like surface which is reminiscent of skin. This work seems to function as a self-portrait in disguise, drawing us into a vortex of meaning as many of Thornton's works do. The lack of confidence in everything that cannot be clearly classified or defined, as is so typical for the resorted art economy, is reflected back to it.



ring leader (road to 74 years~ Dictionaries show a progression for "queer." The 1949 printing of Webster's New Collegiate Dictionary lists just one slang usage for "queer": "Counterfeit money."), 2023

A they, sie und er gehen into a room(s), and try to identify who's welche, 2023

Assisted Cleansing/tactile gap glue (372 of 1,000,000), 2020 – ongoing

u.b.B. 18, 2022
u.b.B. 15, 2020

Die in dieser Ausstellung gezeigten „unverständlichen braunen Bilder“ von Albert Oehlen befeuern die Suche der Betrachter*innen nach Wiedererkennbarem und Sinn im selben Maße wie sie diese massiv behindern. Zunächst einmal ist die Verlockung groß, in „u.b.B. 18“ eine im Sessel sitzende Figur im Profil hineinzuprojizieren, die ihrem Spiegelbild (oder einer nur in braunen Umrissen angedeuteten Figur) gegenüber sitzt, wie in vergleichbaren Bildern von Picasso. Der voluminöse und sich als Farbmasse nach vorne drängende „Sessel“ erinnert zudem an Cézannes berühmtes Portrait des lesenden Vaters von 1866. Oehleins Gemälde verdankt sich auf dieses Mal einer sichtbaren Versuchsanordnung, abzulesen etwa an seiner Aufteilung in zwei Bildhälften oder an der in ihm omnipräsenten Farbe Braun, und wirkt doch zugleich wie in Auflösung begriffen. Es zeugt von einem Abwärtssog: So droht das sich über sein Motiv senkende Braun alles unter seinem „Matsch“ zu begraben. Zugleich ist die Farbe „Braun“ bei Oehlen sehr beredt: Sie beschwört die Herkunft der Pigmente aus der Erde und ruft skatologische Assoziationen herauf. Man könnte sagen, dass dieses Bild sichtbar sprachlich verfasst ist und sich doch nicht vordergründig auf eine Bedeutung festlegen lässt. So scheint schon die in ihm verwendete Farbe Lachs „Körperliches“ zu verheißen, um zugleich gerade nicht wie ein Inkarnat zu funktionieren. Auch „u.b.B. 15“ lässt Assoziationen an einen Rückenakt aufkommen, wobei Figürliches und Körperliches hier wieder nur angedeutet, aber nicht bestätigt werden. Ebenso gut könnte man es mit Variationen von bräunlichen Farbzonen zu tun haben, die den Blick auf zwei weitere „Bilder im Bild“ – einem modernistisch-abstrakten Streifenbild und einer grünlichen Landschaft – im Hintergrund verstellen. Es wirkt so, als sei ein Vorhang über all das geworfen worden, was Eindeutigkeit oder Wiedererkennbares verheißt. Man wird bei Oehlen zudem unablässig darauf verwiesen, dass seine Arbeiten nicht etwa aus einer rein „immanenten Logik“ resultieren, sondern sich eher den Entscheidungen seines Urhebers verdanken, die er von außen an sie heranträgt. Das wirkt dann zuweilen so, als hätte

Albert Oehlen's *unverständliche braune Bilder* included in this exhibition fuel the viewer's desire to search for something recognisable and meaningful while simultaneously hindering it. Firstly, it is tempting to read recognisable forms into *u.b.B. 18*; one might see a figure in profile, seated in an armchair and facing its mirror image (or a further figure hinted at in brown outlines), as in comparable paintings by Picasso. The voluminous 'armchair', which emerges from the composition as a mass of colour, is also reminiscent of Cézanne's famous portrait of the reading father from 1866. Once again, Oehlen's painting is the result of an experimental set-up, as illustrated, for instance, in its division into two halves or in the omnipresence of the colour brown. But at the same time the painting seems to be in the process of dissolution. It testifies to a downward pull – the brown sinks over its subject and threatens to bury everything under its 'mud'. At the same time, the colour brown speaks volumes in Oehlen's work: it evokes the pigment's origins in the earth and also provokes scatological associations. One might say that this image is linguistically composed, and yet it cannot be superficially pinned down to a meaning. The use of salmon colour, for instance, seems to promise a certain physicality but does not function as a flesh tone. Similarly, *u.b.B. 15* provokes associations of a nude, although the figurative and corporeal are once again only hinted at, not confirmed. We might as well be dealing with variations of brown zones of colour that obscure the viewer's access to two other 'pictures within the picture' in the background – a modernist abstract striped picture and a greenish landscape. It seems as though a curtain has been thrown over all that which promises unambiguity or recognisability. With Oehlen, one is constantly reminded that his works do not result from a purely 'immanent logic', but rather are the product of their creator's decisions, which he applies to the work from the outside. At times, it seems as though a painting programme guides the brush.⁶ The traces of artistic labour, with which one is confronted here, always appear in inverted commas. It is as if the work acknowl-

ein Malereiprogramm den Pinsel geführt.⁶ Die Arbeitsspuren, mit denen man sich hier konfrontiert sieht, stehen denn auch immer unter Anführungszeichen. So als würde der Tatsache Rechnung getragen, dass die konkrete Arbeit des Künstlers im Zuge von Markt- und Austauschprozessen zu abstrakter (und damit wertbildender) Arbeit wird. Oehleins Gemälde wappnen sich auf diese Weise für die Transaktionen in der Zirkulationssphäre. Indem sie die Hoffnung auf physische Nähe zu den Arbeitsprozessen ihres Urhebers zugleich wecken und enttäuschen, gehen sie produktiv mit den Bedingungen der resortisierten Kunstökonomie um.

edges that, in the course of market and exchange processes, the artist's concrete labour becomes abstract (and therefore value-creating). Oehlen's paintings thus arm themselves for the transactions which take place in the sphere of circulation. By simultaneously stimulating and thwarting the desire for physical proximity to the labour of their creator, these works deal productively with the conditions of the resortised art economy.

⁶ Vgl. hierzu Albert Oehleins Aussage: "I think like a painting program sometimes" in: „In Conversation Albert Oehlen and Mark Godfrey" in: *Gagosian Quarterly*, 7. April 2021: <https://gagosian.com/quarterly/2021/04/07/conversation-albert-ohelen-and-mark-godfrey/>

⁶ See Albert Oehlen's declaration: 'I think like a painting program sometimes' in 'In Conversation: Albert Oehlen and Mark Godfrey', in *Gagosian Quarterly*, 7 April 2010: <https://gagosian.com/quarterly/2010/04/07/conversation-albert-ohelen-and-mark-godfrey/>



u.b.B.18, 2022



u.b.B.15, 2020

Free Fall (Study), 2022
Free Fall (Study), 2022

Avery Singers Arbeiten für diese Ausstellung verhandeln den Status des Portraits in einer digitalen Ökonomie. Als historische Folie für das grau-bläuliche *Free Fall (Study)* diene Duchamps kubistischer *Akt, eine Treppe herabsteigend*, 1912, was die der digitalen Sphäre entnommenen Motive (eine Wendeltreppe und herumfliegende Körperteile) verdeutlichen. Speziell das umgedrehte Bein signalisiert, dass Singers Akt in Auflösung begriffen ist und kopfüber die Treppe herunterstürzt. Das Thema „Akt, eine Treppe herabsteigend“ hat inzwischen eine lange Geschichte. Während es Duchamp noch darum ging, die mimetische Darstellung der menschlichen Figur zugunsten eines maschinenartigen Wesens hinter sich zu lassen, beharrte Gerhard Richter Jahre später mit *Emma (Akt auf einer Treppe)*, 1966, auf der repräsentativen Funktion des Portraits, wobei auch in diesem Fall aufgrund der fotografischen Vorlage ein gewisser Automatismus mitschwang. Zuletzt variierte Jana Euler den Topos des eine Treppe heruntersteigenden Aktes auf originelle Weise in *Nude Climbing Up the Stairs*, 2014. Denn im Unterschied zu Duchamp und Richter steigt bei Euler eine geschlechtlich nicht eindeutig identifizierbare Figur in Rückenansicht die Treppe *hinauf*, so als sollte Duchamps gegenderter Abgesang auf das Portrait rückgängig gemacht werden. Bei Singer hingegen wird das Artificielle der Duchamp'schen Maschinenästhetik noch weiter zugespitzt, und zwar durch die digitalen Ursprünge ihrer Bildsprache. Der in seine Einzelteile zerfallene Körper scheint in einen malerischen Strudel hineingeraten zu sein, der ihn in ein dunkles Chaos hinabreißt. Die Schatten an der Wand zeugen zudem von einer Lebenswirklichkeit, die nur noch als ihr digitalisiertes Zerrbild zu haben ist. Denn wenn sich die Menschen für ihre Selbstdarstellung und ihre Interaktionen auf die Algorithmen der Sozialen Medien verlassen, verlieren sie die Kontrolle darüber. Singers anderes Bild *Free Fall (Study)* wirkt auf den ersten Blick optimistischer, da es sich um das Portrait einer digitalen Doppelgängerin von ihr handelt. Nur stürzt auch diese Figur, kontextlos schwebt sie durch den digitalen Raum.

Avery Singer's works for this exhibition negotiate the status of the portrait in a digital economy. Duchamp's *Nude Descending a Staircase*, 1912, serves as the historical foil for the bluish-grey *Free Fall (Study)*, as evidenced by the motifs (a spiral staircase and whirling body parts) which Singer takes from the digital sphere. The upturned leg in particular signals that Singer's nude is in the process of disintegrating, tumbling head-first down the stairs. The theme of the 'nude descending a staircase' has accrued a long history. While Duchamp was still concerned with leaving behind mimetic representations of the human figure in favour of a machine-like being, Gerhard Richter's *Emma (Nude on a Staircase)* of 1966 insisted, years later, on the representative function of the portrait. Nonetheless, in Richter's case, too, the use of a photographic template resulted in a certain automatism. Most recently, Jana Euler's *Nude Climbing Up the Stairs*, 2014, varied the topos of the nude descending a staircase in an original way. In contrast to Duchamp and Richter, Euler's work depicts a gender-ambiguous figure from the back, climbing up a staircase as if to undo Duchamp's gendered farewell to portraiture. In Singer's work, on the other hand, the artificiality of the Duchampian machine aesthetic is further sharpened by the digital origins of her pictorial language. This body, disintegrated into its partially missing individual parts, seems to be caught up in a painterly whirl which drags it down into dark chaos. The shadows on the wall testify to the reality of a life world which can only be understood in the form of its digitalised, distorted image. For when people rely on the algorithms of social media for their self-expression and interactions, they lose control over it. At first glance, Singer's other painting, *Free Fall (Study)* – a portrait of her digital doppelgänger – seems more optimistic. Yet, this figure has also fallen and floats though digital space without context.

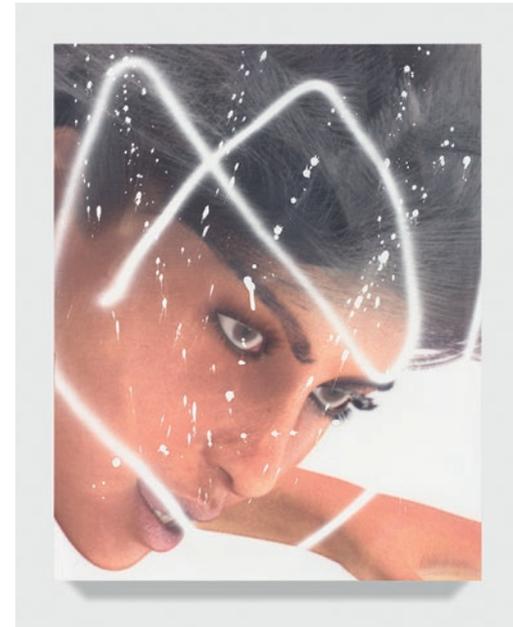
The graffiti lines and paint splatters, sprayed onto the canvas robotically, anchor this painting in the tradition of technologically generated images. Moreover, the process of mechanical spraying

Die roboterhaft mechanisch auf die Leinwand gesprühten Graffitilinen und Farbspritzer verankern dieses Bild in der Tradition technologisch generierter Bilder. Mit dem mechanischen Sprühverfahren wird zudem Singers Arbeitswirklichkeit aufgerufen, von der sich das Motiv des herabstürzenden Frauenkopfes aber auch buchstäblich löslöst. Mit weit geöffneten, starren Augen blickt dieses Gesicht entsetzt auf das, was vor ihm liegt – eine Welt in der Dauerkrise. Man könnte in dieser herunterschwebenden Frau eine digitale Variante des mittelalterlichen Hexenmotivs erkennen, denn auch den Hexen wurden übernatürliche Kräfte zugeschrieben. Indem Singers Figur nicht nur stürzt, sondern auch fliegt, erhebt sie sich zudem über andere, wofür sie – analog zu den Hexenprozessen im Mittelalter – in der Online-sphäre bestraft werden wird. Tatsächlich scheint diese Figur ihrem zukünftigen Tribunal entgegenzuschweben.

invokes the realities of Singer's labour process, from which the motif of the falling woman's head seems to literally detach itself. With wide-open, staring eyes, this face gazes in horror at what lies before it: a world in permanent crisis. One could read this descending woman as a digital variant of the medieval witch motif – a figure to whom supernatural powers are attributed. What's more, by simultaneously falling and flying, Singer's figure raises herself above others – an act for which she will be punished in the online sphere, as witches were during Middle Age trials. Indeed, this figure seems to float towards her future judgement.



Free Fall (Study), 2022



Free Fall (Study), 2022

Untitled (WE ARE NOT), 2022–2023
Untitled (WE ARE NOT), 2022

In Adam Pendletons *We Are Not*-Bildern wird die Negation groß geschrieben. Zwar beschwören sie ein universelles Wir („we“) herauf. Nur wird von diesem „we“ im selben Atemzug immer wieder gesagt, dass es *nicht* das sei, was man sich unter ihm vorstellt. Auf malerischen Negationswänden prangen die im Graffiti-Stil gesprühten Wörter „We are not“, wodurch identitäre Projektionen und verkürzende Zuschreibungen an diesen Flächen abprallen. Pendletons *We Are Not*-Bilder verweigern sich dem fragwürdigen Kurzschluss, dass mit ihrem „we“ die Schwarze Community schon deshalb gemeint sein müsse, weil Pendleton selbst ein Schwarzer Künstler ist. Das „we“ bei Pendleton ist jedoch in erster Linie *nicht* und bleibt von daher unbestimmt. Statt eine imaginäre Gemeinschaft idealistisch zu feiern, geschieht in Pendletons *We Are Not*-Bildern zweierlei: Einerseits wird das kollektive „we“ in Zeiten, wo der Sozialstaat versagt, zu einem Hoffnungsträger, zu einer berechtigten Projektionsfläche erklärt. Und zugleich weisen diese Bilder durch ihre Symbolsprache auf die düstere Flipside von Kollektiven hin: Das „we“ ist bei Pendleton sichtbar kein Paradies, sondern eingebettet in visuelle Formationen, in denen symbolisch Machtbeziehungen, Hierarchien und Projektionen verhandelt werden. Denn in einer resortisierten Kunstökonomie wäre es naiv, idealistisch auf Utopien zu setzen, die das Negative, das die Menschen hier auch antreibt (Aggressionen oder Neid) gewaltvoll ausblendet.

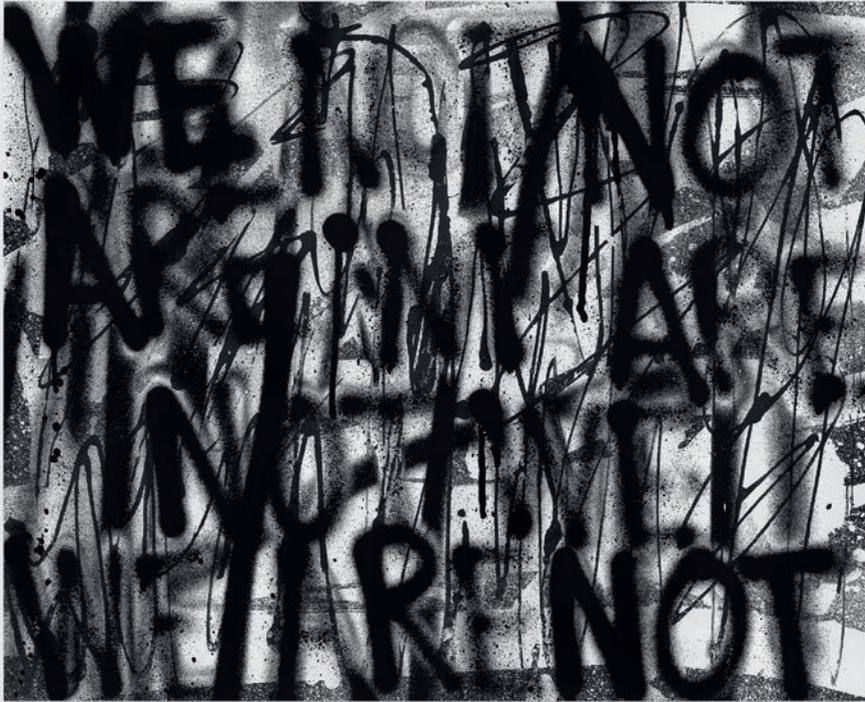
Auch wenn Pendletons Bilder durch ihre Sprachförmigkeit an die linguistischen Propositionen der Conceptual Art denken lassen, sind sie doch keine visuellen Sprechakte. Jede potentielle Aussage tritt in Form einer malerischen Geste auf und wird dadurch verunreinigt. Bedeutung wird aufgerufen und gleich wieder zurückgenommen. Und im selben Maße, wie Pendleton bestimmte Spekulationen aushebelt – etwa über die Aussagen der Bilder und der angenommenen Identität ihres Urhebers – , sieht man sich durch die Verwendung von Spraypaint unmittelbar von diesen Bildern adressiert. Mehr noch: Diese Bilder haben einen Sound, sie rufen uns etwas zu und

In Adam Pendleton's *We Are Not* paintings, negation is writ large. These images conjure up a universal 'we' but, in the same breath, repeatedly declare that this 'we' is not what one imagines it to be. The graffiti-style words 'We are not' are emblazoned on picturesque walls of negation, ensuring that identitarian projections and reductive attributions bounce off their surfaces. Pendleton's *We Are Not* images refuse to accept the reductivist conclusion that this 'we' must necessarily refer to the Black community, simply because Pendleton himself is a Black artist. First and foremost, Pendleton's 'we' is not and thus remains indeterminate. Instead of idealistically celebrating an imaginary community, the *We Are Not* images do two things: for one, the collective 'we' is proclaimed to be a bearer of hope, a justified surface for projection in times when the welfare state is failing. At the same time, the symbolic language of these images points to the dark flip-side of collectives; the 'we', for Pendleton, is not an isolated paradise, but on the contrary is deeply embedded in the very pictorial formations in which power relations, hierarchies and projections are symbolically negotiated. In a resorted art economy, after all, it would be naïve to rely on utopias which violently mask the negatives (aggression or envy) that drive people as well.

Even if Pendleton's pictures, in their linguistic form, are reminiscent of the linguistic propositions of Conceptual Art, they are not visual speech acts. Instead, every potential statement is contaminated by its appearance in the form of a painterly gesture. Meaning is invoked and immediately withdrawn. Moreover, while Pendleton eliminates certain speculations – about the statements of the pictures and the assumed identity of their creator, for instance – the use of spray paint means that the viewer is directly addressed. What's more, these images have a sound, they call out to us and yet their meaning cannot be pinned down. The central function of negation in Pendleton's work is also demonstrated by the relationship of the two images to each other: one (the darker) is the negation of the other

lassen sich doch nicht auf Bedeutung festlegen. Von der zentralen Funktion der Negation in Pendletons Werk zeugt auch das Verhältnis der beiden Bilder zueinander: Das eine (dunklere) ist die Negation des anderen (helleren) und umgekehrt. Während die Lesbarkeit des helleren Bildes durch dessen schwarze Schrift auf weißer „Wand“ erhöht wird, saugt das dunkle Bild die Wörter in seinen Bildgrund hinein. Auch ornamentale Zonen, gesprühte Farbspritzer oder herunterlaufende Farbe erzeugen ein malerisches Gewebe, dessen dichte Materialität uns davor warnt, die in ihm aufscheinenden Wörter für bare Münze zu nehmen.

(the lighter), and vice versa. While the legibility of the lighter picture is enhanced by its black writing on a white 'wall', the darker picture draws the words into its background. Ornamental zones – sprayed splashes or drips of paint – also create a painterly fabric whose dense materiality warns us not to take the words appearing in it at face value.



Untitled (WE ARE NOT), 2022–2023



Untitled (WE ARE NOT), 2022

Rome Wasn't Sacked In a Day, 2020
Screenshot Of What She Said, 2020

Die beiden Bilder von Merlin Carpenter gehören zur Serie der „Steam Engine“-Bilder, die Carpenter zum ersten Mal bei Longtang in Zürich 2021 präsentierte. Zur Eröffnung wurde der Ausstellungsraum mithilfe einer Nebelmaschine in Dampf getaucht. Man konnte also kaum etwas erkennen. Der Musiker Acolytes produzierte dazu einen Soundtrack *Stress II*, der in diesem Rahmen an Zugeräusche erinnerte. Die unsichtbar gewordenen Exponate existierten folglich nur in Form akustisch generierter Erinnerungsbilder. Bei Licht betrachtet scheint mir einer der Vorzüge dieser Werke von Carpenter darin zu bestehen, dass sie sowohl ihre Historisierung als auch ihren Gegenwartsbezug selbst in die Hand nehmen. Als Bildträger dienen karierte Wachstücher, die an in italienischen Trattorien oder Bierzelten benutzte rot-weiß-karierte Tischdecken denken lassen. Dass soziale Zusammenkünfte an großen Tischen für den Wertbildungsprozess der Kunst nach wie vor von Bedeutung sind, scheint in diesem Material metaphorisch festgehalten zu werden. Mit den Wachstüchern nimmt Carpenter aber auch Bezug auf seine eigene Geschichte in der Kölner Kunstszene der 1990er Jahre – damals hatten nämlich Textilbilder Konjunktur. Zugleich steht ihr Motiv – eine Dampflok respektive deren grob umrissene Räder – aber auch emblematisch für bewegte und rapide sich verändernde Zeiten. Künstlerische Strategien, die in den 1990er Jahren noch situativ angemessen erschienen, werden heute in einem anderen Licht gesehen, mitunter gelten sie sogar als problematisch. Manchmal muss man wohl wie Carpenter den sozialen Kontext, der einen prägte, hinter sich lassen, ohne dabei jedoch seine Prägung zu negieren.

Carpenter hat das Motiv der Dampflok mit besonderem Fokus auf deren Räder *diagrammatisch* dargestellt, wodurch die Maschine zu einer mit Konkretem angereicherten Abstraktion mutiert. Mit groben, schwarzen Pinselstrichen wurden die Konturen der Räder fett umrissen. Zwei Koppelstangen hat Carpenter in *Screenshot Of What She Said* rot gemalt, so als würde die malerische Dimension dieser Bilder inmitten ihrer ansonsten

The two paintings by Merlin Carpenter belong to the series *Steam Engine*, first presented at Longtang in Zurich 2021. At the opening, a fog machine immersed the exhibition space in steam. You could hardly make anything out. A track by the musician Acolytes, *Stress II*, was reminiscent of train sounds in this context. The paintings, which gradually became invisible, consequently existed only in the form of acoustically-generated memories. Seen in the light of day, one of the strengths of these works seems to me to be the fact that they take their historicisation and their reference to the present into their own hands. Checkered oilcloths serve as backgrounds, calling to mind the red and white tablecloths at Italian trattorias or beer halls. This material metaphorically captures the sense that social gatherings at large tables are still of importance for processes of value generation in the art world. With the tablecloths, Carpenter also refers to his own history in the Cologne art scene of the 1990s – a time in which textile paintings were quite popular. At the same time, the paintings' motif – a steam engine, or rather its roughly outlined wheels – is also emblematic of turbulent and rapidly changing times. The artistic strategies which seemed appropriate in the 1990s are now seen in a different light. Occasionally they may even be considered problematic. Sometimes, as Carpenter does, we must leave behind the social context that shaped us, albeit without negating its imprint.

Carpenter depicts the locomotive, with special focus on its wheels, diagrammatically, thereby mutating the machine into an abstraction which is enriched by the concrete. The wheels' contours are boldly outlined with coarse, black brushstrokes. In *Screenshot Of What She Said*, Carpenter has painted two coupling rods in red, as if to emphasise the painterly aspect of these images in the midst of their otherwise graphic quality. The image of the locomotive wheels in motion can be read as an allegory of the condition of a capitalism which is constantly changing and cannot be pictorially fixed or immobilised.

eher graphischen Anmutung hervorgehoben. Das Motiv der Dampflok in Bewegung lässt sich als Allegorie eines ständig sich verändernden Kapitalismus lesen, der sich nicht bildlich fixieren oder gar stilllegen lässt.

Aufgrund von Carpenters abstrakter Formensprache verweist die mobile Dampflok darüber hinaus auf einen weiteren, ebenso bedeutenden historischen Einschnitt – auf den gegenwärtigen Umbruch hin zur digitalen Ökonomie. So wie die Erfindung der Dampflok die Überwindung größerer Distanzen erlaubte, hat sich die Zirkulation des Kapitals in der digitalen finanzierten Wirtschaft massiv beschleunigt.

Dass Carpenters Dampflokräder zugleich keine Substanz zu haben scheinen *und* über illusionistische Tiefe verfügen, verweist auf den Doppelcharakter der Arbeit im Prozess der Wertschöpfung. Denn die Arbeit ist hier konkret und abstrakt zugleich. Entsprechend hat sich auch Carpenters konkrete Arbeit in diesen Bildern in abstrakte Arbeit verwandelt, in etwas, das nur in vermittelter Form auftritt, weshalb sie letztlich unergründlich bleibt.⁷ Carpenters Bilder halten uns ihre Arbeitsrealität vor, um sie zugleich zu etwas künstlerisch Inszeniertem zu erklären. Selbst für ihn ist seine Arbeit obskur, wie Carpenter kürzlich in seinem Preetext zur Ausstellung der „Steam Engine“-Bilder treffend festhält.⁸ In diesem Text formuliert er nicht nur eine scharfe Kritik an digitalen Plattformunternehmen à la Instagram. Er unterstreicht zudem, dass seine „Steam Engine“ Bilder auch um die neue Realität der Sozialen Medien kreisen. Unser Leben und unsere Arbeit werden hier auf eine Weise repräsentiert, die sich unserer Kontrolle entzieht. Wir können unserer Onlinepersona nichts entgegensetzen. Carpenters Bilder sind jedoch nicht als Versuch zu verstehen, der Krise zu entkommen. Im Gegenteil: In seinen „Steam Engine“-Bildern wird die Krise zu einer Bedingung online und offline erklärt, mit der es umzugehen gilt. Dabei erweist sich unsere Sicht auf die neue Lage als notwendig von Projektionen durchzogen und wie vernebelt.

In light of Carpenter's abstract formal language, the mobile steam locomotive also refers to another, equally important historical turning point – the current shift towards the digital economy. Just as the invention of the steam locomotive made it possible to traverse greater distances, the circulation of capital has massively accelerated in the digital financialised economy.

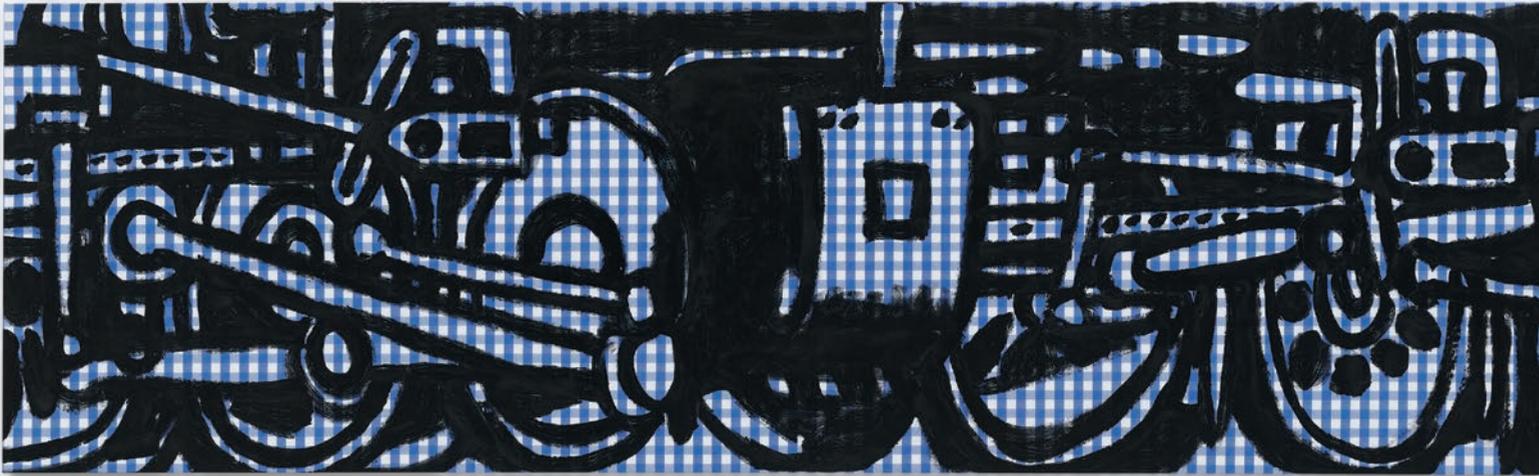
The fact that Carpenter's diagrammatic wheels lack substance while simultaneously possessing illusionistic depth points to the double character of labour in the process of value formation. Labour, here, is both concrete and abstract. Accordingly, these images might be said to transform Carpenter's physical work into abstract labour – something which appears only in a mediated form and therefore remains ultimately unknowable.⁷ Carpenter's pictures withhold their labour from the viewer and, at the same time, announce this reality as something which is artistically staged. Even for the artist, his work remains obscure, as recently noted in the press release accompanying Carpenter's exhibition of his *Steam Engine* images.⁸ In this text, Carpenter not only formulates a vehement critique of digital platform companies such as Instagram, but also emphasises that his *Steam Engine* images revolve around the new realities of social media. Here, our lives and work are represented in a way that is beyond our control. We cannot control our online persona. Carpenter's paintings, however, are not to be understood as attempts to escape this crisis. On the contrary, his *Steam Engine* images suggest this crisis is one to be reckoned with, online and offline. In so doing, our view of this new situation is shown to be permeated by our own projections and obscured by clouds.

⁷ Vgl. M. Carpenter: „Steam Engine“, September 2022: www.merlincarpenter.com/SteamEngine.htm

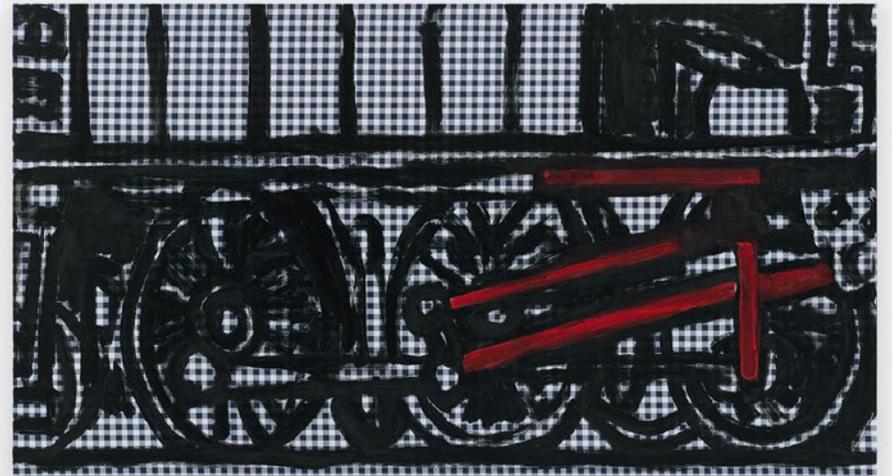
⁸ Ebd.

⁷ M. Carpenter, 'Steam Engine', September 2022: www.merlincarpenter.com/SteamEngine.htm

⁸ *ibid.*



Rome Wasn't Sacked In a Day, 2020



Screenshot Of What She Said, 2020

Mora, 2022
Selfie, 2022

Die Bilder, die Valentina Liernur für diese Ausstellung produziert hat, kreisen um Selbstbilder in einer digitalen Ökonomie. In *Mora*, mit grob-flüssigem Pinselstrich gemalt, ist der Oberkörper einer ihr Handy festhaltenden Figur in Frontalansicht zu sehen. Das Bild ist in braun-grau-weißlichen Farbtönen gehalten, was die Figur darauf leblos und lebendig zugleich wirken lässt. Das viele Grau des Bildhintergrunds, in dem vertikale grau-weiße Streifen einen undurchdringlichen Vorhang bilden, lässt an eine Mauer aus Malerei denken. Zugleich werden mit punktuellen Farbakzenten in Orange und Hellrosa – stellvertretend für Nagellack oder Lippenstift – flüchtige Lebenszeichen gesendet. Wie schon bei Édouard Manet sehen wir uns auch bei Liernur durch sichtbar sämige Pinselstriche und cremig aufgetragene Farbe unausgesetzt darauf hingewiesen, dass wir es mit Malerei, sprich mit den Spuren eines malerischen Arbeitsprozesses zu tun haben. Auch Manet hat die Farbe wie Make-up auf die von ihm Portraitierten aufgetragen, wie Carol Armstrong in einer brillanten Studie darlegt.⁹ Manet stellte dadurch nicht nur seine große Vertrautheit mit weiblichen Schmink- und Boudoirritualen unter Beweis, sondern demonstrierte, dass man als Maler in die Gesetze der Mode eintauchen muss, will man die moderne Gesellschaft verstehen. Auch die von Liernur in *Mora* Portraitierte ist offenkundig fashionaffin, was ihr in Stufen herabfallendes langes Haar oder ihre enganliegende, hochgeschlossene Bluse vermittelt. Als zentraler Akteur in diesem Portrait figuriert jedoch das Handy in ihrer Hand, das mit ihrem Körper zu verschmelzen scheint. Moras Blick wirkt träumerisch-abwesend, so als halte sie sich in einer anderen Welt auf, etwa auf TikTok oder bei Snapchat mit ihren Freund*innen kommunizierend. Für ihr Gegenüber ist sie jedenfalls nicht erreichbar, sie blickt demonstrativ an uns vorbei. Es wäre jedoch verkürzt, Liernurs Portrait als Beleg für den pathologischen Befund eines generalisierten „attention deficit syndroms“ des Subjekts in der digitalen Ökonomie zu lesen. Es zielt weniger

The paintings Valentina Liernur has produced for this exhibition revolve around self-portraits in a digital economy. In *Mora*, an image painted with coarse, fluid brushstrokes, the upper body of a figure holding her mobile phone is presented in frontal view. The picture is rendered in tones of brown, white and grey, making the figure seem both lifeless and alive. The many greys in the painting's background, where vertical stripes form an impenetrable curtain, evoke a wall of painting. At the same time, punctual accents of colour in orange and light pink – conjuring nail varnish or lipstick – act as fleeting signs of life. As in the work of Édouard Manet, Liernur's sumptuous brushstrokes and creamy application of paint continually remind us that we are dealing with painting, i.e. with the traces of a painterly working process. In a similar manner, Manet applied paint to his subjects like make-up, as pointed out by Carol Armstrong in her brilliant study.⁹ In doing so, Manet not only proved his extensive familiarity with female make-up and boudoir rituals, but also demonstrated that painters who want to understand modern society must immerse themselves in the laws of fashion. As conveyed by her long cascading hair and fitted high-necked blouse, the woman depicted by Liernur in *Mora* is clearly fashion-savvy. Yet, the central actor in this portrait is the mobile phone in her hand, which seems to merge with her body. Mora's gaze is dreamy and absent, as if she were in another world, communicating with friends on TikTok or Snapchat. In any case, she is not available to the viewer, but rather demonstratively looks past us. Nevertheless, it would be shortsighted to read Liernur's portrait as evidence of a generalised 'attention deficit syndrome' resulting from the digital economy. The work aims less at cultural criticism and instead seems to engage in a kind of fascination analysis. After all, it is Mora's distant facial expression which makes her so engaging. This figure makes the viewer understand that life in a digital bubble can be thoroughly appealing. It is tempting to

auf Kulturkritik und scheint stattdessen eine Art Faszinationsanalyse zu betreiben. Denn „Mora“ ist gerade aufgrund ihres abwesenden Gesichtsausdrucks so einnehmend. Diese Figur gibt der Betrachterin zu verstehen, dass das Leben in einer digitalen Bubble ausgesprochen angenehm sein kann. Es ist verführerisch, mit seinem Handy die Flucht vor dem tristen analogen Alltag anzutreten. Doch der Preis für die digitale Verbundenheit mit anderen ist die in diesem Portrait ebenfalls anklingende Vereinzelung und Isolierung des Subjekts. „Mora“ scheint aus ihren gesellschaftlichen Determinanten herausgetreten zu sein, verbunden ist sie nur mit der digitalen Sphäre.

Entscheidend ist hier allerdings, dass das Handy bei Liernur als *gemaltes* in Erscheinung tritt, so als würde die analoge Malerei gegenüber der digitalen Vernetzung das letzte Wort haben. Dieses Bild ist zwar durch seine reduzierte Farbpalette gut gerüstet für seine Zirkulation auf den einschlägigen digitalen Plattformen der Kunstwelt – allen voran natürlich Instagram. Es lässt sich aber auch als Allegorie einer Situation lesen, in der weniger etablierte Künstler*innen auf Instagram präsent sein *müssen*, wenn sie nicht in Vergessenheit geraten wollen. Merlin Carpenter hat kürzlich zu Recht festgestellt, dass die Kunstwelt ihre Plattformfunktion an Soziale Medien abgetreten hat.¹⁰ Demnach gibt es gar keine Kunstwelt im herkömmlichen Sinne mehr – eine Realität, auf die sich Liernur einzulassen und mit der sie selbstbestimmt umzugehen scheint. Weder wird das vernetzte Leben bei ihr verteidigt, noch wird es glorifiziert. Es wird schlicht zu einer gegenwärtigen Bedingung erklärt, zu der wir uns verhalten müssen. Der Titel von Liernurs anderem Bild *Selfie* verrät, dass es sich hier um ein Selbstportrait digitaler Herkunft handelt. Es zeigt das partiell von einem Kopftuch verdeckte Gesicht der Künstlerin im Halbprofil, wobei die eigentümliche Perspektive typisch ist für Selbsterkundungen qua Selfie. Auf besagtem Kopftuch prangen diffuse Zeichen, die sprachlich wirken und doch unentzifferbar bleiben. Die Malerei wird auf diese Weise zu einer Sprache erklärt, die anderen Diskursregeln folgt als das gesprochene Wort. In *Selfie* werden zudem die individuellen Merkmale der Künstlerin zugunsten eines stark verwischten verallgemeinerten Eindrucks gedämpft, so als würde die Figur „Ich bin alle“ sagen. In diesem Selfie stecken wir folglich alle drin.

use one's cell phone to escape the dreariness of everyday analogue life. But the price of being digitally connected to others is the subject's isolation and loneliness – states to which this portrait alludes. Mora seems to have stepped out of her social determinants and is connected only to the digital sphere.

What is decisive here, however, is that the cell phone in Liernur's work is painted, as if giving analogue *painting* the last word over digital networking. Admittedly, this image's reduced colour palette makes it well suited to be circulated on the art world's relevant digital platforms – the first and foremost, of course, being Instagram. Nevertheless, it can also be read as an allegory of a situation in which less established artists need to be present on Instagram if they don't want to be forgotten. Merlin Carpenter recently noted, rightly so, that the art world has ceded its function as a platform to social media.¹⁰ According to this line of reasoning, the art world in the conventional sense no longer exists – a reality with which Liernur engages in a self-determined manner. Networked life is neither defended nor glorified in her work. It is simply declared a present condition to which we must relate. The title of Liernur's other painting, *Selfie*, reveals that this is a self-portrait of digital origin. It shows the artist's face in half-profile and partially obscured by a headscarf, a peculiar perspective which is typical of self-explorations via selfie. On said headscarf are emblazoned diffuse signs that seem linguistic and yet remain indecipherable. Painting is thus declared a language that follows different rules of discourse than the spoken word. In *Selfie*, moreover, the individual characteristics of the artist are muted in favour of a diffused and generalised impression, as if the figure were pronouncing: 'I am everyone.' As a result, this selfie has all of us in it.

9 Vgl. C. Armstrong: "Facturing Fertility, Fashioning The Commodity: Between Nana and La Vie Moderne" in: Dies.: *Manet Manette*, New Haven: Yale University Press, 2002.

9 C. Armstrong, "Facturing Fertility, Fashioning the Commodity: Between Nana and La Vie Moderne", in *Manet Manette*, New Haven: Yale University Press, 2002.

10 Vgl. M. Carpenter: „Steam Engine“, September 2022: www.merlincarpenter.com/SteamEngine.htm.

10 M. Carpenter, 'Steam Engine': www.merlincarpenter.com/SteamEngine.htm.



Mora, 2022



Selfie, 2022

Dream until it's your Reality, 2022
Fly Now, 2022
Untitled, 2022

Schon in ihrer Ausstellung „eVERYTHinG WiLl ChaNGe“ bei Reena Spaulings Fine Art, 2022, hat Jutta Koether qua Titel einen Paradigmenwechsel angekündigt – den Bruch mit *allem* („everything“), sprich mit den bisherigen Produktions- und Zirkulationsbedingungen. Zugleich wurde mit diesem Titel aber auch in protoavantgardistischer Manier der Anspruch erhoben, dass die Künstlerin mit der Zeit geht, dass sie nicht stehenbleibt. Die neuen Resortbedingungen kennt auch Koether aus erster Hand, da sie in New York unter anderem mit LGDR zusammenarbeitet – einer auf den Sekundärmarkt spezialisierten Galerie. Mithilfe einer architektonischen Intervention, der Verlängerung der bühnenhaften Plattform der Galerie Reena Spaulings, verlieh Koether dieser von Künstler*innen betriebenen Galerie aus dem mittleren Segment den Anstrich eines ständig räumlich expandierenden Global Players. Passend dazu wurde direkt neben dem Eingang ein minimalistisch anmutender Stapel von Koethers farbigen Yogamatten platziert, der auch in dieser Ausstellung präsentiert wird; so sollte nicht nur den ästhetischen, sondern auch den körperlichen Bedürfnissen der Besucher*innen dieser Variante eines Kunstresorts symbolisch Rechnung getragen werden. Die Rhetorik des Luxusresorts bricht auch unmittelbar in Form von aus der „Financial Times“ entnommenen Werbeslogans in Koethers Bilder herein. In *Fly Now* wird zum Beispiel das Motiv eines Privatjets in Koethers flirrende Bildsprache übersetzt. Der Jet wurde malerisch eingemeindet, heißt jetzt „Koether“ und bildet eine visuelle Kontinuität mit den koethertypischen Äpfeln, Gesichtern, Palmwedeln und Daxkurven. Durch die malerische Vereinnahmung des Jet-motivs und der Werbesprüche aus dem Luxussektor entsteht zudem der Eindruck, dass Koethers Bilder selbsttätig sprechen – so als würden sie den in der Resortsphäre weitgehend abwesenden Diskurs eigenhändig selbst in die Hand nehmen und vorantreiben wollen. Koether eignet sich Sätze aus den Luxusbeilagen der „Financial Times“ zudem handschriftlich an, überführt sie in ihre signifikante Bildsprache (Girlanden, Äpfel, Bubbles) und unterwirft sie damit den

The title of Jutta Koether's 2022 exhibition at Reena Spaulings Fine Art, 'eVERYTHinG WiLl ChaNGe', already announced a certain paradigm shift – a break with everything, including current conditions of production and circulation. In typical proto-avant-garde manner, however, this title also claimed that the artist moves with the times, that she does not stand still. Koether has firsthand experience with resort conditions; among others, the artist works with LGDR – a New York gallery specialising in the secondary market. By extending the stage-like platform of the Reena Spaulings gallery – an architectural intervention of sorts – Koether gave this mid-market artist-run gallery the appearance of a globally expanding player. In keeping with this, Koether placed a minimalist-looking pile of colourful yoga mats (also presented in this exhibition) next to the entrance to the gallery, as if symbolically taking into account both the aesthetic and physical needs of the visitors to this version of an art resort. In Koether's paintings, the rhetoric of the luxury resort also bursts forth in the form of advertising slogans, which the artist takes from the *Financial Times*. In *Fly Now*, for instance, the motif of a private jet is rendered in Koether's shimmering visual language. Renamed 'Koether', the jet is incorporated pictorially and establishes a visual continuity with Koether's signature apples, faces, palm fronds and dax curves. Moreover, the painterly appropriation of the jet motif and advertising slogans from the world of high-end luxury creates the impression that Koether's images speak for themselves – as if hoping to confront and drive forward the discourse that is largely absent from the resort sphere. Koether also appropriates sentences from the luxury supplements of the *Financial Times*, translating them into her distinctive visual language (containing garlands, apples and bubbles) by hand and thus subjecting them to the laws of her painting. In this way, she ultimately triumphs over the circumstances of the resort in which her work sometimes circulates. This is matched by the fact that the transitory, unfinished character of these airily painted pictures makes the artist's working reality, usually segregated in the resort, visible.

Gesetzen *ihrer* Malerei. Auf diese Weise triumphiert sie letztlich über die Begebenheiten des Resorts, in dem ihre Arbeit zuweilen zirkuliert. Dazu passt, dass der prozesshaft-unfertig wirkende Charakter dieser luftig gemalten Bilder die im Resort abgespaltene Arbeitswirklichkeit der Künstlerin sichtbar macht. Zugleich wird diese Arbeitswirklichkeit aber auch als etwas gezeigt, das sich unserem Zugriff entzieht: Wir können Koethers flirrender Motive nicht habhaft werden.

Zuletzt noch ein Wort zu ihrem Selbstportrait *Dream until it's your Reality*. Sein Titel zitiert einen Graffitianspruch, der sich auf dem Straßepflaster rund um den New Yorker Union Square findet. Mit dieser Durchhalteparole, die zum Weiterträumen auffordert, werden all jene bei der Stange gehalten, die sich ein Leben unter Resortbedingungen nicht leisten können. Koethers Selbstbildnis ist an Rembrandts berühmtes monumentales „Selbstportrait“ von 1658 angelehnt, welches ihn in Gewinnerpose und opulentem Gewand zeigt. Nur sein Stock und sein sorgenvoller Gesichtsausdruck lassen erahnen, dass Rembrandt damals finanziell am Abgrund stand. Entsprechend wirkt auch Koethers Gesicht vor allem im Kontrast zu ihrem ansonsten eher federnden Pinselduktus zerfurcht und wie zugemalt. Die malerische Schwere dieses Gesichts bildet einen eigentümlichen Kontrast zu ihrer von Rembrandt geliehenen „The Show Must Go On“-Pose. Nur deutet Koether anders als Rembrandt auch die Zersetzung ihres Körpers an und zwar mithilfe von auf der Bildfläche herumirrenden Trauben, die wie zersprengte Körperteile anmuten. Auch die Haltung Rembrandts hat Koether dahingehend abgewandelt, dass sie ihre Arme weit ausgebreitet und ihre Hände mit Stock überdimensioniert dargestellt hat, womit sie nun eher an eine ruhig abwartende Hirtin erinnert, die vielleicht etwas müde geworden ist. Die Botschaft lautet hier: Auch wenn zahlreiche Künstler*innen im Resort finanziell nicht mithalten können, hilft es nicht unbedingt, sich wie Rembrandt against all odds durchgehend mega-selbstbewusst und erfolgreich zu geben. Man kann hier zwar wie Koether und Rembrandt sein prächtigstes Gewand anziehen, sollte aber – das scheint mir die Lektion des Koether-Portraits zu sein – trotz finanzieller und anderer Probleme unbedingt Ruhe bewahren und auf die Kraft der eigenen Arbeit vertrauen.

At the same time, however, this working reality is exposed as something that eludes our grasp; we cannot get a hold of Koether's shimmering motifs.

Lastly, a word about her self-portrait, *Dream until it's your Reality*. The work's title quotes a graffiti slogan found on the pavement surrounding New York's Union Square. This slogan of perseverance, which calls for continued dreaming, keeps all those in line who cannot afford to live under resort conditions. Koether's self-portrait is modelled on Rembrandt's famous monumental *Self-Portrait* of 1658, which depicts the artist in a winning pose and opulent garb. Only his cane and worried facial expression suggest that Rembrandt was on the brink of financial ruin. Similarly, Koether's face looks furrowed and as if painted over, especially in contrast to her otherwise feathery brushwork. The painterly gravitas of Koether's face forms a peculiar contrast to the pose borrowed from Rembrandt, which communicates a sense of persistence, as if declaring that *the show must go on*. Unlike Rembrandt, Koether also suggests the decomposition of her body by scattering several bunches of grapes across the painting's surface like fragmented body parts. What's more, Koether has altered Rembrandt's pose by spreading her arms and enlarging her hands with which she holds a stick, making her more reminiscent of a quiet, waiting shepherdess who has perhaps become tired. The message here is: even if numerous artists in the resort can't keep up financially, it may not necessarily help to maintain a guise of exaggerated confidence and success, like Rembrandt did, against all odds. Though, like Koether and Rembrandt, you can put on your best attire, it is important – and this seems to me to be the key lesson of the Koether portrait – to always remain calm and trust in the power of your own work, despite financial and other problems.



Dream until it's your Reality, 2022



Fly Now, 2022



Untitled, 2022

History of Painting (February 6, 2007), 2018

History of Painting (May 17, 2007), 2018

2018 hat Kerry James Marshall seine Serie *History of Painting* im Herzen des Resorts gezeigt, bei David Zwirner in London. Vor allem die beiden in der jetzigen Ausstellung präsentierten Bilder verweisen auf die neue Definitionsmacht des Marktwertes und auf die Geschichte der Wertdiskriminierung innerhalb der Auktionssphäre. Auktionsergebnisse treten uns in diesen Gemälden als in der Manier der Pop-Art gemalte Sonderpreisschilder ähnlich jenen eines Supermarkts entgegen. Bezeichnenderweise hat Marshall die Preise und die Künstlernamen visuell dominanter gestaltet, als die Werke selbst, die wie austauschbare Miniaturen in Schwarz-Weiß aussehen. Durch die omnipräsenten Verkaufszahlen wird die Warenform des gemalten Bildes zu etwas Unhintergebarem erklärt. Während also die Werke zu bloßem Quellenmaterial herabgestuft werden, treten die in Zahlen ausgedrückten Auktionsergebnisse wie Figuren auf. Es wirkt so, als habe Marshall den Zahlen die Kraft der Figuren seiner figurativen Bilder geliehen. Dass die versteigerten Kunstwerke stets einem Künstler*iner Künstlerin zugeschlagen und unter einem Namen subsumiert werden, bedeutet zudem, dass wir es vor allem in der Auktionssphäre mit subjektähnlichen Kunstwaren zu tun haben. Und aus der Perspektive des Racial capitalism (Cedric J. Robinson) betrachtet rufen diese subjekthaften Waren den Verkauf menschlicher Wesen auf den „auction blocks“ in Erinnerung. Auktionen sind aus der Sicht Schwarzer Künstler*innen eng mit der Geschichte der Sklaverei verwoben und deshalb anders konnotiert.

Dass in der Auktionswelt vor allem die „financial gains“ (Lisa Schiff)¹¹ und weniger der symbolische Einsatz des Werks zählen, wird durch die Monumentalisierung der Marktpreise in Marshalls Auktionsbildern festgehalten. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, zu erwähnen, dass er diese Serie auch als Antwort auf den Auktionsrekord seines Bildes *Past Times, 1997*, konzipierte.

In 2018, Kerry James Marshall showed his *History of Painting* series at David Zwirner Gallery in London, thus at the heart of the resort. The two paintings in the present exhibition, in particular, point to the defining power of market value and the history of value discrimination within the auction sphere. In these paintings, auction results confront us as price tags, which are painted in a Pop art manner to resemble supermarket labels. Notably, Marshall gives visual dominance to the prices and artists' names rather than the works themselves, which look like interchangeable miniatures in black and white. By making sales figures omnipresent, Marshall declares the commodity form of the painted picture to be inevitable. Thus, while the works themselves are downgraded to mere source material, the auction results appear like figures. Indeed, it seems as though Marshall has lent these numbers the power of the characters in his figurative paintings. Moreover, the fact that the auctioned artworks are always attributed to an artist and subsumed under a name conveys that we are dealing with subject-like art commodities, especially in the auction sphere. Viewed in light of Racial capitalism (Cedric J. Robinson), these subject-like commodities may recall the sale of human beings on the 'auction blocks'. Auctions, from the perspective of Black artists, are intimately intertwined with the history of slavery and therefore have a different connotation.

By monumentalising auction prices, Marshall's auction paintings capture the reality that it is primarily the 'financial gains' (Lisa Schiff) and less the symbolic operation of the work which count in the auction world.¹¹ In this context, it is important to note that the artist conceived this series as a response to the auction record of his painting *Past Times, 1997* – a work which was sold for 21 million dollars at Sotheby's in 2018 to the rapper P. Diddy (Sean Combs). With his auction

Dieses Werk wurde 2018 bei Sotheby's für 21 Millionen Dollar von dem Rapper „P. Diddy“ (Sean Combs) ersteigert. Marshall scheint mit seinen Bildern symbolisch in dieses Auktionsgeschehen eingreifen zu wollen, dem er in der Realität relativ machtlos gegenübersteht.

Wichtig ist zudem, dass diese Serie auf die in der Auktionssphäre gängigen Wertdiskriminierungen aufmerksam macht. Die Titel der Bilder enthalten das Datum, an dem die in ihnen festgehaltenen Auktionsergebnisse erzielt wurden. Die Bilder sind also historisch situiert und tragen Marktgeschichte in sich. *History of Painting (February 6, 2007)* zeigt z. B. die Auktionsergebnisse der Swann Auction Galleries im Jahre 2007. Es handelt sich um ein Auktionshaus, das ausdrücklich Schwarze Künstler*innen in seinem Programm führt. Verglichen mit *History of Painting (May 17, 2007)* haben die bei Swann versteigerten Arbeiten jedoch sehr viel niedrigere Preise erzielt, was aus kunsthistorischer Sicht schwer nachvollziehbar ist. So wurde ein Bild von Norman Lewis, dem wohl einflussreichsten Schwarzen abstrakten Maler der Nachkriegszeit, für nur 67.200 Dollar versteigert, während eine Arbeit von Gerhard Richter für 149.600 Dollar unter den Hammer kam. In dieser monetären Diskrepanz zeigt sich der strukturelle Rassismus der Auktionswelt, die Arbeiten von als „Schwarz“ oder „weiblich“ markierten Künstler*innen lange Zeit mit weniger Zukunfts- und Spekulationspotential assoziierte und ihnen entsprechend nicht das für den großen Markterfolg nötige Vertrauen entgegenbrachte. Dass die Arbeiten von Künstlerinnen ebenfalls nur in Ausnahmefällen hoch gehandelt werden, daran erinnert der bei Marshall für Cecily Brown festgehaltene Auktionsrekord. Gefeierte werden Künstlerinnen in der Auktionssphäre nur dann, wenn sie die Ausnahme bleiben.

Durch die sichtbar aufwendige Malweise seiner Bilder bringt Marshall zudem die in der Auktionswelt weitgehend verdrängte Arbeitswirklichkeit der Künstler*innen ins Spiel. Zugleich lösen sich die Bilder aber auch durch ihre serielle Pop-Art-Ästhetik und ihren Malen-nach-Zahlen-Appeal von der Hand ihres Urhebers. Sie gehen auf einen Automatismus zurück, den der Künstler als gekonnt malerischen inszeniert. Mit diesen Auktionsbildern hat sich Marshall am Ende selbst in den Kanon der westlichen Malerei eingeschrieben, um zugleich deutlich zu machen, dass er sich auch innerhalb der Geschichte Schwarzer Malerei verortet.

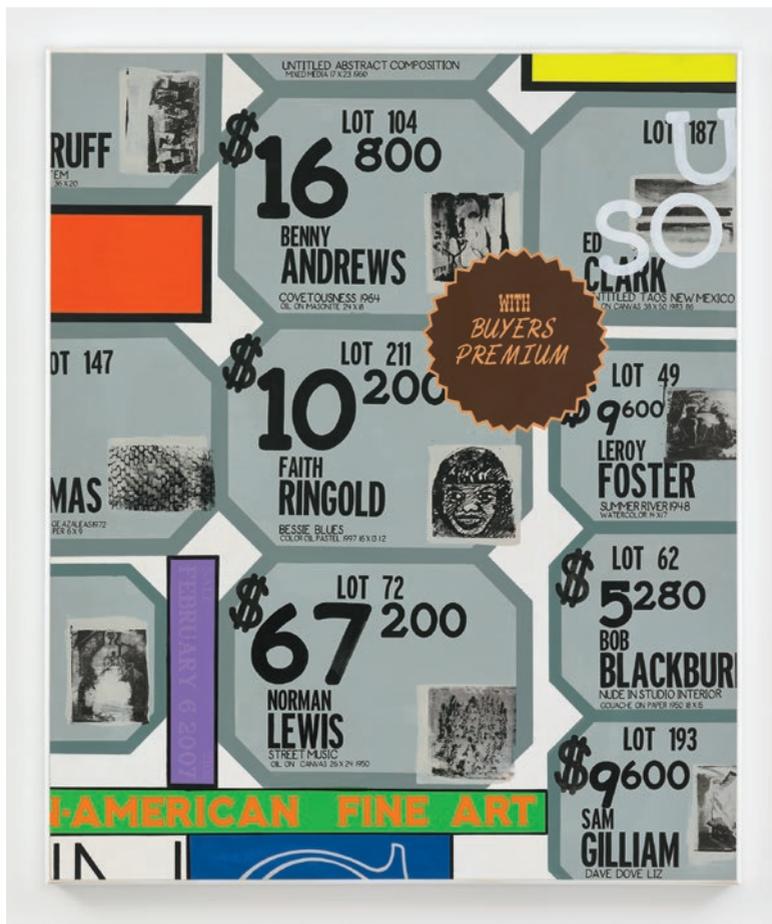
paintings, Marshall seems to intervene symbolically in this auction event, over which he has little power in reality.

It is also important that this series draws attention to the value discriminations that are common in the auction sphere. The titles of the images contain the date on which the auction results they record were achieved. In other words, the paintings are historically situated and carry market history within them. *History of Painting (February 6, 2007)*, for example, shows the results of auctions held at Swann Auction Galleries in 2007, an auction house that explicitly lists Black artists in its programme. However, compared to *History of Painting (May 17, 2007)*, the works auctioned at Swann fetched much lower prices, which is not really justified from an art historical perspective. A painting by Norman Lewis, arguably one of the most influential Black abstract painters of the postwar period, for instance, sold at auction for only \$67,200, while a work by Gerhard Richter went under the hammer for \$149,600. This monetary discrepancy reveals the structural racism inherent in the auction world, which for a long-time associated works by artists designated as Black or female with less speculative potential and accordingly did not place in them the trust that is necessary for greater market success. And the auction record for Cecily Brown that is recorded in Marshall's painting is a reminder of the fact that works by female artists have only been traded at high prices in exceptional cases. Women artists were celebrated in the auction sphere only when they remained the exception.

By means of his visibly elaborate painting technique, Marshall also foregrounds the reality and specificity of the artist's labour, which is largely suppressed in the auction world. At the same time, however, the paintings detach themselves from the hand of their creator by virtue of their serial Pop art aesthetic and their paint-by-numbers appeal. They seem to trace back to an automatism that is staged by the artist as something that is skillfully painterly. Ultimately, the auction paintings firmly inscribe Marshall in the canon of Western painting while simultaneously making evident his identification within the history of Black painting.

11 Vgl. L. Schiff, „As an Art Advisor, I've Watched 'Meme Art' Destroy All Logic in the Art Market. Here's What We Can Do About It“, *artnet*, 15. Juni 2022: <https://news.artnet.com/opinion/meme-art-op-ed-lisa-schiff-2131139>

11 L. Schiff, 'As an Art Advisor, I've Watched "Meme Art" Destroy All Logic in the Art Market. Here's What We Can Do About It', *artnet*, 15 June 2022: <https://news.artnet.com/opinion/meme-art-op-ed-lisa-schiff-2131139>



History of Painting (February 6, 2007), 2018



History of Painting (May 17, 2007), 2018

Compilation and Composition: Jens-Uwe Beyer
 Idea: Isabelle Graw
 Participants:
 Merlin Carpenter: Kettle
 Valentina Liernur: Traffic Sounds in Jorge Newbery (Buenos Aires)
 and Sounds in Comuna Los Hornillos (Cordoba)
 Jutta Koether: Sound # 436
 Rosemarie Trockel: Ingeborg Bachmann: "Ach"
gehört zu keiner Gruppe
gehört zu niemand und nichts
gehört sich selbst nicht an
gehört ihm auch der Gedanke, der ungestört
nicht an, was also

daß im Triumph aller Tore
aufgehn und herein
mit einer Musik
zieht er, der Ohnewas
und herein zieht
mit Trauer
hochgemut, zieht der
Gott, der einer ist,
zieht die Parodie,
dessen der ist,
komm ich
um der nackten
Gewalt
Und der gutgekleideten
Gewalten
zu trotzen.

Geh ich,
der einer ist,
und noch sein will
ohne Musik, ohne Trotz
sein will ich und forthin
dauern, nicht zum Trotz,
aber trotzdem.

Jens-Uwe Beyer: *In Defense of Symbolic Value* Theme, Gitarrenstück
 Avery Singer: Sounds of Painting Machine
 Albert Oehlen: Sounds while Painting
 Isabelle Graw: Reading
 Kerry James Marshall: Sounds from Tools in the Studio
 Adam Pendleton: Sounds of Extraction Machine in Painting Studio

Merlin Carpenter

Rome Wasn't Sacked In a Day, 2020
acrylic on wachstuch
125 × 412.5 cm.; 49 1/4 × 162 3/8 in.
Courtesy of the artist
Photo: def image

Merlin Carpenter

Screenshot Of What She Said, 2020
acrylic on wachstuch
125.5 × 230 cm.; 49 3/8 × 90 1/2 in.
Courtesy of the artist
Photo: def image

Jutta Koether

Dream until it's your Reality, 2022
oil on canvas
200 × 150 cm.; 78 3/4 × 59 in.
Courtesy of the artist, Galerie Buchholz
and Reena Spaulings Fine Art NY/LA
Photo: Phoebe d'Heurle

Jutta Koether

Fly Now, 2022
oil on canvas
150 × 100 cm.; 59 × 39 1/3 in.
Courtesy of the artist, Galerie Buchholz
and Reena Spaulings Fine Art NY/LA
Photo: Phoebe d'Heurle

Jutta Koether

Untitled, 2022
stacked yoga mats
61 × 182.9 × 30.5 cm.; 24 × 72 × 12 in.
Courtesy of the artist and Reena Spaulings
Fine Art NY/LA
Photo: Phoebe d'Heurle

Valentina Liernur

Mora, 2022
oil on canvas
160 × 140 cm.; 63 × 55 1/8 in.
Courtesy of the artist
Photo: Santiago Orti

Valentina Liernur

Selfie, 2022

oil on canvas
159.8 × 140 cm.; 62 7/8 × 55 1/8 in.
Courtesy of the artist
Photo: def image

Kerry James Marshall

History of Painting (February 6, 2007), 2018
acrylic on PVC, in artist's frame
184.3 × 153.8 × 7 cm.; 72 1/2 × 60 1/2 ×
2 3/4 in.
© Kerry James Marshall
Courtesy the artist and David Zwirner, London
Photo: Anna Arca

Kerry James Marshall

History of Painting (May 17, 2007), 2018
acrylic on PVC, in artist's frame
184.3 × 153.8 × 7 cm.; 72 1/2 × 60 1/2 ×
2 3/4 in.
© Kerry James Marshall
Courtesy the artist and David Zwirner, London
Photo: Anna Arca

Albert Oehlen

u.b.B. 15, 2020
oil and lacquer on canvas
230 × 200 cm.; 90 1/2 × 78 3/4 in.
© Albert Oehlen / VG Bild-Kunst, Bonn 2023
Private Collection, Berlin
Courtesy of the artist and Galerie Max Hetzler
Berlin | Paris | London
Photo: def image

Albert Oehlen

u.b.B. 18, 2022
acrylic, oil and varnish on canvas
159.2 × 183.2 cm.; 62 5/8 × 72 1/8 in.
© Albert Oehlen / VG Bild-Kunst, Bonn 2023,
Courtesy of the artist and Galerie Max Hetzler
Berlin | Paris | London
Photo: Serge Hasenboehler

Adam Pendleton

Untitled (WE ARE NOT), 2022
silkscreen ink on canvas
243.8 × 304.8 cm.; 96 × 120 in.
© Adam Pendleton

Courtesy of the artist and
Galerie Max Hetzler Berlin | Paris | London
Photo: Andy Romer

Adam Pendleton

Untitled (WE ARE NOT), 2022–2023
silkscreen ink on canvas
243.8 × 304.8 cm.; 96 × 120 in.
© Adam Pendleton
Courtesy of the artist and
Galerie Max Hetzler Berlin | Paris | London
Photo: Andy Romer

Avery Singer

Free Fall (Study), 2022
acrylic on canvas stretched over
aluminium panel
51.4 × 41.3 cm.; 20 1/4 × 16 1/4 in.
© Avery Singer
Courtesy the artist and Hauser & Wirth
Photo: Lance Brewer

Avery Singer

Free Fall (Study), 2022
acrylic on canvas stretched over
aluminium panel
127 × 152.4 cm.; 50 × 60 in.
© Avery Singer
Courtesy the artist and Hauser & Wirth
Photo: Lance Brewer

Soil Thornton

*A they, sie und er gehen into a room(s),
and try to identify who's welche*, 2023
wood with glue and livestock ear tags
and hardware on wood panel
245 × 162.5 cm.; 96 1/2 × 64 in.
© Soil Thornton
Courtesy the artist and Galerie Neu, Berlin
Photo: def image

Soil Thornton

*Assisted Cleansing/tactile gap glue
(372 of 1,000,000)*, 2020 – ongoing
vetricularly flattened aluminium cans
inside storage vessels
dimensions variable

Exhibition View, Soil Thornton, *Decomposition
Evaluation*, Kunstverein Bielefeld, 2022
Photo: Fred Dott

Soil Thornton

*ring leader (road to 74 years~ Dictionaries
show a progression for "queer." The 1949
printing of Webster's New Collegiate Dictio-
nary lists just one slang usage for "queer":
"Counterfeit money.")*, 2023
Aloe Vera gel on burned wood panel
162.6 × 147.3 cm.; 64 × 58 in.
© Soil Thornton
Courtesy the artist and Galerie Neu, Berlin
Photo: def image

Rosemarie Trockel

American Wall, 2023
oil on canvas, pink plexi
41.4 × 82.2 × 3 cm.; 16 1/4 × 32 3/8 ×
1 1/8 in.
42.4 × 83.2 × 4.8 cm.; 16 3/4 × 32 3/4 ×
1 7/8 (framed)
Courtesy Sprüth Magers
Copyright the artist and VG Bild Kunst,
Bonn, 2023

Jens-Uwe Beyer

Sounds of Artistic Labour, 2023
soundpiece (idea: Isabelle Graw)
Merlin Carpenter: Kettle
Valentina Liernur: Traffic Sounds in Jorge
Newbery (Buenos Aires) and Sounds in
Comuna Los Hornillos (Cordoba)
Jutta Koether: Sound # 436
Rosemarie Trockel: Ingeborg Bachmann: Ach
Jens-Uwe Beyer: *In Defense of Symbolic
Value* Theme, Gitarrenstück
Avery Singer: Sounds of Painting Machine
Albert Oehlen: Sounds while Painting
Isabelle Graw: Reading
Kerry James Marshall: Sounds from Tools
in the Studio
Adam Pendleton: Sounds of Extraction
Machine in Painting Studio

Imprint

Text: Isabelle Graw

Published by Galerie Max Hetzler on the occasion of the exhibition
In Defense of Symbolic Value: Artistic Procedures in the Resort,
curated by Isabelle Graw
at Galerie Max Hetzler, Bleibtreustraße 45 & 15/16, Berlin,
27 April – 10 June 2023.

© 2023 Galerie Max Hetzler, Berlin | Paris | London
maxhetzler.com

Printer: Buch- und Offsetdruckerei H. Heenemann
GmbH & Co. KG, Bessemerstraße 83-91, 12103 Berlin
Cover image: Clara Peeters, *A Bouquet of Flowers*, ca. 1612

Printed in Germany

All rights reserved

With special thanks to all the participating artists and
their galleries, Max Hetzler, Samia Saouma, Max Edouard Hetzler,
Klaus Bock, Michaela Konz, Ingrid Haug, Ellis Doolan
and the whole team of Galerie Max Hetzler.