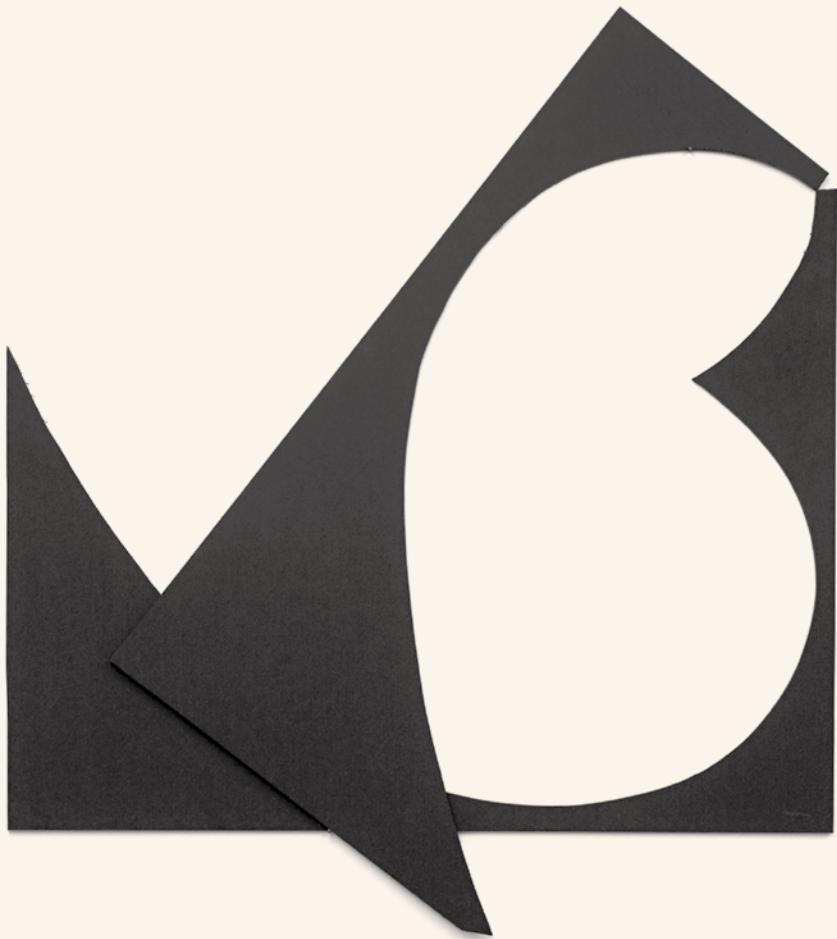


L'ARTISTE, LE MODÈLE ET LA PEINTURE

Agnieszka Brzeżańska



L'ARTISTE, LE MODÈLE ET LA PEINTURE

Agnieszka Brzeżańska

FOREWORD

The golden amulet of a mermaid with windswept hair, a sword, and shield (the heraldic of the city of Warsaw) hangs in a barred window; behind it is a clothes iron; the bare behind of a weathered female statue is accented with a subtle flourish of flesh-colored paint; a young woman impregnated by a gymnastic ball stuffed under her patterned skirt holds herself like an exotic bird flaunting her feathers; an old woman sits on a bench in a snow-covered park. Next to her, perch several peacocks whose relaxed plumage resembles that of a fur-clad lady.

These mysterious photographs by Agnieszka Brzeżańska focus the gaze on quotidian details or the nearest surroundings, in which feminine forms are made subtly visible. Amongst themselves, these forms exhibit hardly any similarities: their connection is not made through any prescribed order, concepts or definitive selection of motifs. Their correlation remains rather accidental and forms playful associations in the immediacy of the spectator's reception.

"The subject for Agnieszka is always performative. It comes out of motion, action and reaction."¹ Organic, morphological forms and, at times, hints of modernist vocabulary appear frequently in Brzeżańska's two-dimensional surface paintings, drawings, and collages. They remain instable and unfinished, devoted to the process: the repetition and variation is what makes the content evident. ". . . [T]he gesture of making signs and giving meaning is captured before it is accomplished."² As such, she experiments and plays with a gesture of choreographic rhythm, clarity, and spontaneity in various (artistic) mediums, from which she springs to and fro, and willingly mixes together. This becomes visible in her photographed text quotations taken from books as well as in the photographs of her own paintings, which are, at times, depicted as if they were object trouvés; for example, when they are placed on the floor in the corner of a room.³ Thus she subverts the status of a certain medium, and here, in particular, the (supreme) status allocated to painting slips in. In her exhibitions, works of various mediums are displayed together, and, in this way, disparate and mutually activating versions of commentary on the basic theme are presented.

A similar strategy has been appropriated by Agnieszka Brzeżańska in this newly published book *L'artiste, le modèle et la peinture* designed by Janek Bersz. This is the first monographic publication concerning the artist's work. "The title [of the book] was taken from a poster for a Picasso exhibition [...] that Brzeżańska photographed and used as the poster for her own show⁴ (and the accompanying book). This photographic ready-made, accentuating the rain-smudged lettering of the Picasso poster, is more than just a game with the gender identity of the classical European avant-garde. Once more invoking the fundamental components of traditional theories of representation: the subject, the object and the medium, Brzeżańska stressed her commitment to splitting apart the frames and principles of representation."⁵

In lieu of installation views that document past exhibitions, this artist book offers a compelling succession of illustrated works of Brzeżańska's photographs, paintings, and videos, whose non-hierarchical order, cross references, and direction (of thought), process, and decentralization are emphasized. The kinked collaged heart on the cover of *L'artiste, le modèle et la peinture* was done with an eye towards Brzeżańska's heart paintings and the musical video *Heart Play*.⁶ The heart can also be thought of as a form in motion, one with an intention, goal or consideration.

Before the works with the heart as a subject were created in 2009, there were other overarching themes which Brzeżańska employed in her exhibitions: the unintended flash in photography, the idea of the double or the "Moon and Venus" theme of her most recent Berlin exhibition.⁷ The seemingly scientific photographs and paintings in this exhibition are reminiscent of the contemplative night scenes of the German Romantics. Like them, Brzeżańska's work is about more than simply a scientific perspective. The Dresden painter, doctor, and philosopher Carl Gustav Carus once emphasized that the hierarchy established by science—that the sun provides light and the moon only reflects it—was for him not acceptable and instead he propagated a "loving interaction" between both stars.

"What the head separates is brought together again with feelings."⁸ Thus Brzeżańska explores less the concept of painting as an object of contemplation, and rather perceives the spiritual, feeling, and lust side of art as a possible expansion (of consciousness and) of rational thought. In this way, in one of Agnieszka Brzeżańska's (anonymously) photographed book quotations (one of Brzeżańska's frequent methods where the photographed text passages are exhibited together with other photos, paintings, and videos), ...she cites a comment about the work of the American painter Mary Heilmann: "*Save the Last Dance for Me* works only because of Heilmann's willingness to be embarrassed with the results of her explorations of the relationship between sentiment and the sentimental."⁹

Brzeżańska's preference for mirrors and mirroring her own body reminds us of another important American artist: the experimental filmmaker Maya Deren, who has recently been mentioned in the context of one of Brzeżańska's exhibitions.¹⁰ Maya Deren's most famous films are camera choreographies, images in movement and rhythm. For Deren, as for Brzeżańska, the female form is a central object of her research. She also shares with Deren a preference for the tension between the spiritual and the ethnographic—as it is expressed in a further text quotation: "When the anthropologist arrives, the gods depart."¹¹

Agnieszka Brzeżańska was a guest of the Berlin DAAD artist-in-residence program in 2008/2009. We are very pleased that her long-planned publication *L'artiste, le modèle et la peinture* could be realized during her stay in Berlin, as a cooperation between the artist, Sternberg Press, and the DAAD artist-in-residence program. In particular, we'd like to thank the artist for her efforts in putting together the publication. Also, our thanks to Caroline Schneider of Sternberg Press for her commitment, patience, and development of the publication, as well as Janek Bersz for the graphic design.

Ariane Beyn

1 Andrew Renton, p. 10 of this publication.

2 Agata Araszkiewicz, "Blight and Delight." An unpublished text about Brzeżańska's work.

3 P. 88: *Untitled (Marszałkowska)*, 2007, inkjet print on cotton paper, 41 x 29 cm.

4 "Agnieszka Brzezanska: L'artiste, le modèle et la peinture," Broadway 1602, New York, 2007. See p. 23: *L'artiste, le modèle et la peinture*, 2007, digital photograph.

5 Agata Araszkiewicz, "Blight and Delight," ibid.

6 P. 59: *Heart Play*, 2009, DVD (3'49"), still.

7 "Agnieszka Brzeżańska: Venus Conjunct," Galerie Kamm, Berlin, 2009.

8 Carus in a letter, see the review of the exhibition "Der Mond" at the Wallraf-Richartz-Museum Cologne. Christina Tilmann, "Himmelskörper und Seelenspiegel," *Tagesspiegel* (12 April 2009), <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ausstellungen/Mond-Ausstellung;art2652,2771689>.

9 P. 78: *Untitled (Terry R. Myers, Mary Heilmann: Save the Last Dance for Me)*, 2008, digital photograph. The passages refers to Heilmann's famous abstract pink-black painting called *Save the Last Dance for Me* from 1979.

10 Quinn Latimer, "Agnieszka Brzezanska," *frieze*, no. 127 (Nov-Dec 2009), www.frieze.com/issue/review/agnieszka_brzezanska/.

11 P. 68: *Untitled (Maya Deren, Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti)*, 2008, digital photograph.

PAINTING IN PARALLEL

Andrew Renton

I

She comes late to painting. Late, in the sense that so much of the territory has been fought over: won, lost, enabled, disfigured, reconfigured, and abstracted. It's too late for painting. Which, in turn, begs the question why you might still hold a place for it in your heart, why desire figures so strongly before you even begin to articulate it. She comes late to it and, therefore, is not obliged to the site of painting as a contested space. She finds a place for herself in the debris of it all; an act of faith that painting might still be able to work as painting within the space that fought for it.

It begins with the unresolved problem of a genre that will never work through itself. As reluctant as you may be to retread issues of the genre's demise or its devolution from a point of origin, or towards its logical modernist conclusions, you cannot resist its persistence. Even in its absence, there is a place for painting. Or at least a place in parallel to the history you know too well.

Not that it is accurate to think of Agnieszka Brzeżańska as a painter, as such. Although she paints, the activity is part of a portfolio of interventions, markers, annotations, none of which would appear to have priority. You might think of her work as performative, but even that would be to prioritize one moment or one set of criteria over another. There is a continuity to her practice, as the work remakes and reconfigures itself over and again. If it is ever about painting, even momentarily, she will always undermine its authority. (And yet you feel—you believe—that she loves the space of the painting, what it might contain and what it might mean to witness or accompany it.)

You might almost speak of it as a type of found painting. Or you imagine that she embraces a realm of objects which have disinvested the hand's priority. Until she cannot resist the hand that reenters the realm of making.

You might speak of this as painting without origin, even when the terms of art history are clearly set out and the artist is more than equipped, fully-versed. That is, painting as such is a given within our vocabulary, even at its most abstracted, it cannot not signify. At the very least it signals itself as its own genre, knowing enough—just enough—to determine a form that must be negotiated in the world. The medium is too specific. It is always overdetermined.

However hard you might try other vocabularies, it is never not a painting. But with this in mind, the obligation to its historical precedent might be momentarily distanced or disconnected. If the burden of any painter is to carry her debt to history, then Agnieszka would appear to paint without burden. Because she wishes to operate without consequence? Painting without origin. Thus painting without end.

You might speak of this as painting without idea or preconception. That is, there is no subject to the painting. This is not to speak of resemblances or nominal acts of figuration, but a consistent resistance to the subject within the painting. Painting is subject enough. But even the notion of painting's ability to form the meaning of the work is exhausted within art history. Again, Agnieszka's paintings are not about that site of expression. This might imply that there was some authority to the gesture, a truth to the mark made on the canvas.

If Agnieszka inherits this legacy, it is an anxious inheritance. The history, predominantly male, rarely sees the difficulty in marking the space of play, that is, the object or painting itself. In this history, mark making is not taxing, either in terms of technique or in ethical terms. Ethics is invoked, here, because the act of painting and, indeed, the act of reading the painting, is always an ethical one. It is about positioning. The artist and, in turn, the viewer is positioned not only in front of the painting, but also in the context in which the painting is viewed. And still further, in relation to every painting that found itself on display before this one: positioning is both physical and conditional.

Agnieszka's contention is that she has moved outside of the painting. She is no longer its subject. As a woman, she has moved within a century or so from being exclusively the object of contemplation

to being the maker. The painter who stands in front of the painting. It is not so much that the subject of painting has been lost—it was lost long ago—but that both form and content are rooted in a collective memory of art and its making. Agnieszka's subtle repositioning dislocates the object slightly from that history, but not so far as to make the object unrecognizable for what it is. Instead, the shift changes the way the work is made and the way that it might be observed or read. Who makes the work is, for the first time, readable not in the content within the frame, but in the acting upon or against it.

It is important, even at this late stage of the argument, not to think of this painting as being ironic. Irony has been used as a solution, perhaps short-lived, to allow us to look again at this medium so prescribed by generic obligations to a form as well-worked and particular as painting. But irony is not at work here. Perhaps in its place we might see a kind of reflected, refracted, virtual, version of painting. According to this model, the object of contemplation is always indirectly observed, and the act of observation itself becomes embedded within the work. The "image" in the painting, such as it is, can never be fully rendered. Things get in the way.

But what or who blocks your point of view?

II

Painting as a type of parallel experience. Or rather, the experience of the painting as a deferred reflection of itself. You come to it late, with a sense that you cannot come to it at all. This is not about the exhaustion of painting or an issue of painting at its end, or even painting's self-saving irony. Again, there is no irony here. Rather this is a painting in parallel, always with one eye askance, questioning precedents that seem to have blocked the view.

A painting of and in shadows, where the body flows into the work it is making. Wholly or partially implicated, even as it casts a shadow.

You cannot begin to verify what is before you; nonetheless, you are wholly immersed within it. You seek some form of stability in this image. But as you adjust yourself according to sight-lines, you cannot take in the whole field or frame. You get in the way of yourself. An un-still life that resists framing. A study in motion that is somehow contained within a framework of unstable borders.

And yet the body's encounter with the work does not break the illusion, since illusion here is posited within that framework of visual instability. The work reveals its own making. In this way, it only functions as illusion should you choose to go along with the strategy. Do you read the shadow on the canvas, for example, as obfuscation? Or does the shadow signal the diachronic nature of the painting, as you intermittently look over your shoulder to see what causes the irregular shading here and there?

With painting, the gaze is, of necessity, indirect. The gaze, hard won, is always embodied as the so-called subject of the painting. It gets in the way. It is an embodied act, not simply to do with looking. And if this is so, how can you lose sight of yourself?

Without form or closure you move through the space of the painting as if it had no beginning or end. Unmarkable boundaries that protrude far beyond the relative flatness of its surface. This is in contrast to what you know about it, and everything you thought you knew of it before.

You might wish to resort to a history that insists that the work, if you dare determine it as such, must have some kind of beginning and end, must have borders. A framing in some way, when it is always already established that the image, if you can even hope to call it such, will overflow beyond those bounds. But this is an unreliable illusion.

Without limits, the painting still pulls strands of its own making together in order to determine some reading, some trace of itself. The form might yet be unresolved, but it holds some markers of recognition nonetheless, however much it trails behind what it first set out to represent, what it believes it still does.

III

You cannot help but understand the encounter as an ethical one, despite the apparent ruptures caused by your entry into the scene. (You never would have wanted to disturb it, or render it less still, but you cannot help yourself.)

Somewhere between the eye of the painter and the viewing body. Or the body that perceives as if unsighted. These encounters of the painter, of the observer, are not dissimilar. Open, incomplete. The object of contemplation yields only gaps in the trail it leaves behind, standing somewhere in place of whatever moment or turning point began this perpetual process that designates what we deem an object to be. A painting that might have unfurled itself into a history of sorts, but then it becomes its own obstruction perpetually deferring legibility and recognition. And so you keep moving, across the surface. A body on its way, marking its trail and its return within an already marked and remarkable space.

You determine the image before you in terms of yourself, your body. You are implicated, even as its formalization eludes you. It is embodied to the extent at least that you might understand it in terms of your own. But this is not defined in terms of resemblance. It is not a description of your body, as such, although there are often accidents of representation within the work. Rather, it is a description of the body at work, the body in motion. The painting defines (and is defined by) the body's actions upon it. You approach it, therefore, with some sense of that history of making. And all the while, the approach itself is something of an unmaking. Overpainting, obscuring, masking, undoing, are marks with their own history.

This unmaking, conscious or otherwise, has something to do with what you recognize of the object, with what you know of it already. That is to say, you never come to the encounter without some sense of the object, its precedents, or some of its constituent parts, in advance. There are moments of recognition for you. You cannot help yourself.

Or you might wish to configure it another way, in that you come to the work somehow belatedly, after the fact. You come to it out of time. Its moment has passed. Or it appears as a sort of deferred return, and what remains before you is residual. Substantive, freestanding. Indebted, but without its point of origin.

IV

Where does the work reside? You speak in terms of the surface of the work, of the surface being acted upon. Surface and materiality combine to describe not simply the subject, as such, but also the experience of its being painted. The subject for Agnieszka is always performative. It comes out of motion, action, and reaction. But it is marked and re-marked in several stages.

You could not comfortably say that the painting, for example, occurred at the level of the paint, much as you might wish the investment and faith in the medium. Rather the painting is ungraspable, unseeable. It is, literally, a virtual image. It resists documentation or a reflexive rendering of itself. But that is precisely what Agnieszka attempts to do. The photograph of the painting: *in situ*, improvised, subjective, unreliable. An image of an image. There are precedents for this, of course. History has images rendered in paint from photographs and, in turn, rephotographed into a kind of willed flatness, a complex return to origins. But Agnieszka, here, recognizes that every look, every gaze is cumulative, and renders the image or surface still more complex. Indeed, there is even a case for seeing the image of the image, without its source, without its point of origin. A lost image before you, without return.

A lost image still paradoxically visible. But does this necessarily insist that the subject is lost also? Not lost so much as detached to the point of becoming freestanding, independent. The obligation here is to understand the painting that does not reveal itself easily as nevertheless not engaged in any wilful act of encryption. You might go so far as to say that there is no abstraction, as such, in Agnieszka's paintings, despite appearances.

Rather the painting stands apart from its subject or points of origin. You define it not so much as a beginning, or the creation of something from nothing, but as a moment of disjunction, a turning point where the eye realizes that there is something from which to turn away. A signposted exit where the escape is marked through rupture or disjunction.

Because disjunction is still harder won in the painting, the givenness of the territory can create the illusion of resolution, as if the medium itself was sufficient to justify the activity in its name. That is, the painting would appear, at first glance, to be a contained site, framed or bordered. But you know, at least, that the border is constantly being tested, even as an integral part of the activity of painting. There are excursions you might not see and incursions you might not wish for. The frame notionally defines a field of play, but collapses with close inspection of any sort. The question might be whether you would be able to read the painting without the device of a notional frame or border. What type of object might it be, without limits, without image or illusion?

But strangely enough it persists. Persistent in that it survives this displacement; the painting might be understood not only as an agent of representation, but as a site that constitutes space for itself. Not subject, then, but *subjectile*. Itself an unstable term that would seem to refer to the grounds of the image, where the work of painting takes place. A site both conceptual and material, rendered visible somewhere between the two.

London, February 2009

VORWORT

Der goldene Anhänger mit dem Bildnis einer Meerjungfrau mit wehendem Haar, Schwert und Schild – das Wappen der Stadt Warschau – hängt in einem Gitterfenster, hinter dem ein Bügeleisen abgestellt ist; am Rand einer Straße steht eine verwitterte weibliche Statue, deren entblößter Hintern durch eine subtile fleischfarbene Bemalung hervorgehoben ist; eine junge Frau hat ihren gemusterten Rock mit einem Gymnastikball ausstaffiert und präsentiert sich wie ein exotischer Vogel sein Gefieder; eine alte Frau sitzt in einem verschneiten Park auf einer Bank. Neben ihr hocken einige Pfauen mit herabhängenden dichten Federkleidern und sehen wie in Pelze gehüllte Damen aus.

Die rätselhaften Fotografien von Agnieszka Brzeżańska verbindet der Blick auf Details des Alltäglichen oder der nächsten Umgebung, in denen Formen von Weiblichkeit subtil sichtbar werden. Diese weisen untereinander kaum Ähnlichkeiten auf, ihre Verbindung wird auch nicht durch eine Ordnung, ein Konzept oder eine bestimmte Motivwahl geschaffen. Ihr Zusammenhang ist eher zufällig und bildet sich spielerisch assoziativ und unmittelbar in der Rezeption des Betrachters.

„Das Thema ist für Agnieszka immer performativ. Es entsteht aus der Bewegung, Aktion und Reaktion heraus.“¹ In Brzeżańska's Malerei, mit der sich Andrew Renton in dem hier publizierten Text ausführlich beschäftigt, in ihren Zeichnungen und Collagen – tauchen vielfach amorphe, organische Formen auf, in denen manchmal das Vokabular der Moderne anklingt. Sie bleiben jedoch flüchtig und unvollendet, dem Prozess verhaftet. Ihr Gehalt – das, was sie darstellen – wird gerade in der Wiederholung und Variation erst evident. „[...] the gesture of making signs and giving meaning is captured before it is accomplished.“² So testet und bespielt sie mit einem choreographisch-rhythmischem, auf Klarheit und Spontaneität abzielenden Gestus unterschiedlichste Medien, zwischen denen sie mühelos hin und her springt und auch gerne vermischt. Davon zeugen die erwähnten Text-Passagen ebenso wie die Fotografien ihrer Gemälde, die letztere wie objets trouvés präsentieren – in der Ecke eines Zimmers auf dem Fußboden abgestellt³ – um so den (Vormacht-) Status des jeweiligen Ausgangsmediums zu unterlaufen. In der Vielfalt der Medien zeigen sich dem Betrachter auf diese Weise divergierende, sich gegenseitig befriedigende und kommentierende Fassungen eines Grundthemas.

Ähnlich geht Brzeżańska in dem vorliegenden Katalog *L'artiste, le modèle et la peinture* vor, der ersten umfassenden monographischen Publikation zum Werk der Künstlerin. „The title [of the book] was taken from a poster for a Picasso exhibition [...] that Brzeżańska photographed and used as the poster for her own show⁴ (and the accompanying book). This photographic ready-made, accentuating the rain-smudged lettering of the Picasso poster, is more than just a game with the (gender) identity of classical European avant-garde. Once more invoking the fundamental components of traditional theories of representation: the subject, the object and the medium, Brzeżańska stressed her commitment to splitting apart of the frames and principles of representation.“⁵

Anstelle von Installationsansichten, die vergangene Ausstellungen dokumentieren, bietet das Buch eine spannungsreiche Abfolge von Brzeżańska's Gemälden, Fotografien und Videos in einer nicht-hierarchischen Anordnung, die Querverweise und (Denk-)Bewegung, Prozesshaftigkeit und Dezentralisierung betont. Das eingeknickte Herz der Collage auf dem Umschlag ist besonders im Wissen um Brzeżańska's Herz-Bilder und um das Musikvideo „Heart Play“⁶ auch als eine Form „in Bewegung“ zu denken.

Vor den 2009 entstandenen Herz-Arbeiten gab es in der Vergangenheit noch andere Motive, die Brzeżańska ihren Ausstellungen vorangestellt hat: ungewollte Blitz-Reflexionen in der Fotografie, die Idee der Doppelung oder das Thema „Mond und Venus“ in ihrer jüngsten Berliner Ausstellung.⁷ Die dort präsentierten – teils naturwissenschaftlich anmutenden – Fotos und Gemälde erinnern an die kontemplativen Nachbilder der deutschen Romantiker. Ähnlich wie diesen geht es Brzeżańska um mehr als einen naturwissenschaftlichen Blick. Der Dresdner Maler, Arzt und Philosoph Carl Gustav Carus betonte einst, dass er die von der Wissenschaft etablierte Hierarchie – die Sonne gibt das Licht, der Mond reflektiert es nur – nicht gelten lassen wolle, sondern eine „liebende Wechselwirkung“ zwischen beiden Gestirnen sehe. „[...] was der Kopf trennt, führt das Gefühl wieder zusammen.“⁸

Brzežańska interessiert weniger das Bild als Objekt der Kontemplation, sondern vielmehr die spirituelle, gefühls- und auch lustbetonte Seite der Kunst als mögliche (Bewusstseins-) Erweiterung des rationalen Denkens. In einer der vielen von der Künstlerin aus Büchern abfotografierten (anonymen) Textpassagen zitiert sie einen Kommentar zum Werk der US-amerikanischen Malerin Mary Heilmann: „Save the Last Dance for Me works only because of Heilmann's willingness to be embarrassed with the results of her explorations of the relationship between sentiment and the sentimental.“⁹

Brzežańska's Vorliebe für Spiegel und körperliche Selbstbespiegelungen erinnert an eine weitere wichtige Künstlerin aus den USA, die Experimentalfilmerin Maya Deren, die jüngst im Zusammenhang mit einer Ausstellung von Brzežańska genannt wurde.¹⁰ Derens berühmteste Filme sind Kamera-Choreografien, Bewegung und Rhythmus in Bildern, deren zentraler Untersuchungsgegenstand, wie bei Brzežańska, die weibliche Form ist. Mit Deren teilt Brzežańska auch eine Vorliebe für das Spannungsverhältnis zwischen dem Spirituellen und dem Ethnografischen. So verkündet ein weiteres Textzitat: „When the anthropologist arrives, the gods depart.“¹¹

Agnieszka Brzežańska war 2008/09 Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD. Wir freuen uns, dass im Rahmen ihres Aufenthaltes in Berlin die lange geplante Publikation *L'artiste, le modèle et la peinture* als Kooperation zwischen der Künstlerin, Sternberg Press und dem Berliner Künstlerprogramm realisiert werden konnte. Ganz besonders danken möchten wir der Künstlerin für ihren leidenschaftlichen Einsatz bei der Zusammenstellung der Publikation. Caroline Schneider von Sternberg Press gilt unser Dank für ihr Engagement für dieses Buchprojekt sowie Janek Bersz für das Grafikdesign.

Ariane Beyn

1 Andrew Renton, S. 18 in dieser Publikation.

2 Agata Araszkiewicz, „Blight and Delight“, unveröffentlichter Text zu Brzežańska's Arbeiten von 2009.

3 S. 88: *Untitled (Marszałkowska)*, 2007, Inkjetdruck, 41 x 29 cm.

4 Agnieszka Brzežańska, *L'artiste, le modèle et la peinture*, Broadway 1602, New York, 2007. S. 23: *L'artiste, le modèle et la peinture*, 2007, Digitalfotografie.

5 Agata Araszkiewicz, „Blight and Delight“, a.a.O.

6 S. 59: *Heart Play*, 2009, DVD (3'49"), Standbild.

7 Agnieszka Brzežańska, *Venus Conjunct*, Galerie Kamm, Berlin, 2009.

8 Carus in einem Brief, vgl. dazu die Rezension der Ausstellung *Der Mond* im Wallraf-Richartz-Museum Köln, Christina Tilmann, „Himmelskörper und Seelenspiegel“, *Tagesspiegel* (12. April 2009), <http://www.tagesspiegel.de/kultur/ausstellungen/Mond-Ausstellung;art2652,2771689>.

9 S. 78: *Untitled (Terry R. Myers, Mary Heilmann: Save the Last Dance for Me)*, 2008, Digitalfotografie. Die Passage bezieht sich auf Heilmanns berühmtes abstraktes pink-schwarzes Gemälde *Save the Last Dance for Me* von 1979.

10 Quinn Latimer, „Agnieszka Brzežanska“, *frieze*, Nr. 127 (Nov.-Dez. 2009), http://www.frieze.com/issue/review/agnieszka_brzezanska/.

11 S. 68: *Untitled (Maya Deren, Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti)*, 2008, Digitalfotografie.

PAINTING IN PARALLEL

Andrew Renton

I

Sie kommt spät zur Malerei. Spät in dem Sinn, dass dieses Territorium schon so heiß umkämpft, so vieles gewonnen, verloren, ermöglicht, entstellt, rekonfiguriert und abstrahiert worden ist. Es ist zu spät für die Malerei. Was wiederum zu der Frage führt, warum sie immer noch berührt, warum das Verlangen eine so große Rolle spielt, bevor man es überhaupt artikuliert. Sie kommt spät hinzu und muss sich daher keinen Platz erstreiten. Sie findet ihren Platz in den Trümmern des Ganzen: einfach indem sie daran glaubt, dass Malerei innerhalb des abgesteckten Terrains immer noch als Malerei funktionieren kann.

Es beginnt mit den ungelösten Problemen eines Genres, das nie zur Ruhe kommen wird. So abgelehnt man einerseits sein mag, den Niedergang und die Rückentwicklung dieses Genres seit seiner Entstehung anzuerkennen, so sehr man andererseits seine logischen modernistischen Schlussfolgerungen anzuerkennen bereit ist: seiner Beständigkeit kann man nicht widerstehen. Sogar in ihrer Abwesenheit gibt es einen Platz für die Malerei. Oder zumindest einen Parallelplatz in einer Geschichte, die man schon zu gut kennt.

Man sollte Agnieszka Brzeżańska nicht als Malerin an sich begreifen. Obwohl sie malt, ist diese Tätigkeit nur ein Teil ihres Werks bestehend aus Interventionen, Markierungen, Anmerkungen, von denen keine einen Vorrang zu haben scheint. Man könnte ihre Arbeit auch als performativ bezeichnen, aber selbst das würde ein Moment oder eine Reihe von Kriterien anderen gegenüber vorrangig behandeln. Die Stetigkeit in ihrer Arbeitsweise besteht in der ständigen Überarbeitung des bereits Geschaffenen. Sobald es, wenn auch nur vorübergehend, um Malerei geht, unterminiert sie grundsätzlich deren Autorität. (Und trotzdem spürt man – glaubt man –, dass sie den Bereich der Malerei liebt, mitsamt allem, was er beinhalten könnte und was es bedeuten könnte, diesen zu erleben oder zu begleiten.)

Man könnte beinahe von einer gefundenen Malerei sprechen. Oder sich vorstellen, dass sie sich dem Reich der Dinge zuwendet, die sich der Herrschaft ihrer Hand entziehen. Zumindest solange, bis sie diese Hand nicht mehr davon abhalten kann, ins Reich des Machens zurückzukehren.

Man könnte dies als eine Malerei ohne Ursprung bezeichnen, sogar wenn die Bedingungen der Kunstgeschichte klar vorgegeben sind und der Künstler überbegabt und von höchster Könnerschaft ist. Der Begriff der Malerei ist in unserem Wortschatz so geläufig, dass sie sogar in ihrer abstraktesten Form nicht ohne Signifikat sein kann. Die Malerei weist sich immer und grundsätzlich als eigenes Genre aus, gibt immer zumindest genug Preis, dass eine Form entsteht, die es in die Welt hinauszutragen gilt. Das Medium ist zu spezifisch. Es wird stets über-definiert.

Wie sehr man auch nach anderen Begrifflichkeiten sucht, es ist nie keine Malerei. Daher darf die Verpflichtung gegenüber dem historischen Vermächtnis auch durchaus vorübergehend vernachlässigt werden. Begreift man die Verpflichtung eines Malers gegenüber der Geschichte als Last, dann scheint Agnieszka ohne Last zu malen. Weil ihre Arbeit ohne Folgen bleiben soll? Eine Malerei ohne Ursprung. Also auch eine Malerei ohne Ende.

Man könnte ihre Malerei eine Malerei ohne Idee oder Vorgedanken nennen. Das heißt, diese Malerei hat keinen Gegenstand. Nicht im Sinne von Ähnlichkeiten oder nominellen Konfigurationen, sondern im Sinne eines ständigen Widerstands gegen ein Sujet innerhalb des Bildes. Malen ist Gegenstand genug. Aber selbst die Vorstellung vom Akt des Malens, der die Bedeutung der Arbeit formt, ist innerhalb der Kunstgeschichte erschöpft. Um es noch einmal zu sagen, in Agnieszkas Bildern geht es nicht um diese Form von Ausdruck, denn dies würde implizieren, dass der Geste eine Autorität innewohnt oder dem Zeichen auf der Leinwand eine Wahrheit.

Falls Agnieszka dieses Erbe annimmt, dann ist es ein Besorgnis erregendes. Die Geschichte, überwiegend männlich geprägt, sieht selten die Schwierigkeit, den Spielraum zu bezeichnen, also das

Objekt oder die Malerei an sich. In dieser Geschichte ist das Markieren nicht beschwerlich, weder hinsichtlich der Technik noch der Ethik. Ethik kommt hier ins Spiel, weil das Malen, wie auch das Lesen des Bildes, immer Ethik impliziert. Es geht um die Positionierung. Der Künstler, und in der Folge auch der Betrachter, steht nicht nur vor dem Bild, sondern auch in dem Kontext, in dem das Bild gesehen wird. Weiterhin steht er in Bezug zu jedem Bild, das vorher an diesem Ort gezeigt wurde: Positionierung ist sowohl räumlich als auch als Ergebnis unterschiedlicher Bedingungen zu verstehen.

Der Reibungspunkt bei Agnieszka ist, dass sie sich aus dem Bildraum hinausbewegt hat. Sie ist nicht mehr selbst Gegenstand der Betrachtung, nicht mehr Sujet der Malerei, sondern ist zu dessen Schöpferin geworden und behauptet als Frau in der Malerei somit einen Stellungswechsel, wie ihn erst das letzte Jahrhundert hervorgebracht hat. Die Malerin steht vor ihrem Bild. Es geht nicht so sehr darum, dass das Thema des Bildes verloren gegangen ist – das ist es schon seit langem –, sondern darum, dass Form und Inhalt in einem kollektiven Gedächtnis der Kunst und ihrer Herstellung verwurzelt sind. Agnieszkas feinsinnige Umpositionierung verschiebt das Objekt von seinem Platz in dieser Geschichte, aber nur gerade soweit, dass es immer noch als solches erkennbar ist. Die Verschiebung ändert jedoch sowohl die Art und Weise, wie die Arbeit gemacht, als auch wie sie wahrgenommen und gelesen wird. Der Erzeuger wird zum ersten Mal nicht über den Inhalt innerhalb des Rahmens entschlüsselt, sondern darüber, wie dafür oder dagegen gehandelt wird.

Es ist wichtig, in dieser fortgeschrittenen Phase der Argumentation keine Ironie in diese Malerei hineinzulesen. Ironie mag vielleicht kurzfristig eine Möglichkeit sein, einen frischen Blick auf ein von gattungsmäßigen Verpflichtungen geprägtes Medium zu werfen, das so handwerklich und besonders ist wie die Malerei, aber um Ironie geht es hier nicht. Vielleicht sehen wir hier stattdessen eher eine reflektierte, gebrochene, virtuelle Version der Malerei. Nach diesem Modell wird das Objekt immer indirekt wahrgenommen und die Wahrnehmung selbst wird zum Bestandteil der Arbeit. Das „Bild“ im Bild, so wie es ist, kann nie vollständig wiedergeben werden. Dinge kommen in die Quere.

Aber was oder wer blockiert unseren Blickwinkel?

II

Malerei als eine Art Parallel-Erfahrung. Oder eher die Erfahrung des Bildes als verschobene Spiegelung seiner selbst. Man kommt erst spät dazu, mit dem Gefühl, überhaupt nie anzukommen. Es geht hier weder um die Erschöpfung der Malerei oder ihr Ende, noch um eine ironische Selbst-Rettung des Bildes. Nochmals, es gibt hier keine Ironie. Eher geht es um eine parallele Malerei, die immer mit einem misstrauischen Auge die Vorgänger infrage stellt, die den Blick verstellt haben.

Ein Bild von und im Schatten, da, wo der Körper in die Arbeit eingebracht wird, die er herstellt. Ganz oder teilweise verwickelt, sogar während er einen Schatten wirft.

Man findet keine Möglichkeit, nachzuprüfen, was sich vor einem befindet, aber trotzdem geht man völlig darin auf. Man will diesem Bild eine gewisse Festigkeit geben. Man richtet sich an den Sichtlinien aus, aber kann nicht das ganze Feld oder den ganzen Rahmen erfassen. Man kommt sich selbst in die Quere. Ein Nicht-Stillleben, das sich einer Begrenzung widersetzt. Eine Studie in Bewegung, die irgendwie innerhalb eines Gerüsts aus instabilen Grenzen stattfindet.

Und trotzdem wird beim Zusammentreffen von Körper und Werk die Illusion nicht gebrochen, da die Illusion in dieses visuell instabile Gerüst gesetzt ist. Die Arbeit gibt ihren eigenen Schaffensprozess Preis. Sie funktioniert also nur als Illusion, falls man bereit ist, dieser Strategie zu folgen. Liest man beispielsweise den Schatten auf der Leinwand als Trübung? Oder signalisiert der Schatten die diachronische Natur des Bildes, während man immer wieder über seine Schulter blickt, um herauszufinden, was denn die unregelmäßigen Schattierungen hier und dort hervorrufen?

Beim Malen ist der Blick notwendigerweise indirekt. Der Blick, mühsam erkämpft, ist im sogenannten Gegenstand der Malerei in eine konkrete Form gefasst. Er ist eine verkörperte Handlung, die mehr ist als bloßes Sehen. Er kommt dazwischen. Und wenn dem so ist, wie kann man sich selbst dabei aus dem Blick verlieren?

Man bewegt sich ohne Form oder Abschluss durch den Bildraum, als hätte er weder einen Anfang noch einen Ende. Nicht markierte Grenzen heben sich weit von der eher flachen Oberfläche ab. Und das im Kontext zu dem, was man darüber weiß und von dem man dachte, dass man es schon vorher gewusst hätte.

Man hat vielleicht den Wunsch, auf die Geschichte zurückzugreifen, die darauf beharrt, dass das Werk, wenn man es so zu nennen wagt, irgendeinen Anfang und Ende, irgendwelche Grenzen haben muss. Irgendeine Form von Rahmen, auch wenn von vornherein klar ist, dass das Bild, falls man es überhaupt als solches bezeichnen kann, über diese Grenzen hinausdringen wird. Aber das ist eine unzuverlässige Täuschung.

Grenzenlos zieht das Bild noch die Fäden seiner eigenen Herstellung zusammen, um eine Lesart, eine Spur seiner selbst festzulegen. Die Form ist vielleicht noch immer ungelöst, aber trotzdem gibt es Hinweise zur Wiedererkennung, wie sehr das Bild auch dem hinterherhinken mag, was es zunächst zu zeigen vorhatte, vielleicht immer noch zu zeigen glaubt.

III

Man kann die Begegnung nicht anders als ethisch interpretieren, trotz der offensichtlichen Brüche, die durch das Betreten der Szene verursacht werden. (Man hätte sie eigentlich nie stören oder die Ruhe beeinträchtigen wollen, aber man kann nicht anders.)

Irgendwo zwischen dem Auge des Malers und dem sehenden Körper. Oder dem Körper, der wahrnimmt, als ob er selber nicht wahrgenommen würde. Die Begegnungen des Malers, des Beobachters, sind einander nicht unähnlich. Offen, unvollständig. Der Gegenstand der Betrachtung bringt nur Lücken in der Spur hervor, die er hinterlässt. Eine zurückbleibende Nachwirkung, die den Zeit- oder Wendepunkt markiert, an dem dieser ewige Prozess begonnen hat, den wir zum Gegenstand bestimmt haben. Ein Bild, das sich in die Geschichte hineingeworfen hat, aber dann zu seinem eigenen Hindernis wird und sich fortwährend der Lesbarkeit und Anerkennung verweigert. Und so bewegt man sich weiter, über die Oberfläche. Ein Körper in Bewegung, der seinen Hin- und Rückweg durch einen schon bezeichneten und ausgezeichneten Raum markiert.

Man bestimmt das Bild vor sich in Übereinstimmung mit sich selbst und seinem Körper. Man ist verwickelt, obwohl einem die Formgebung fern bleibt. Eine Verstofflichung, die mindestens so weit geht, dass man sie mit seiner eigenen gleichsetzt. Aber es geht dabei nicht darum, Ähnlichkeiten auszumachen. Es ist keine Beschreibung seines Körpers an sich, obwohl innerhalb der Arbeit viele zufällige Darstellungen auftauchen. Eher ist es eine Beschreibung des Körpers bei der Arbeit, des Körpers in Bewegung. Das Bild bestimmt (und wird davon bestimmt), wie der Körper darauf reagiert. Man nähert sich ihm daher mit einem gewissen Sinn für die Geschichte seiner Erschaffung. Und die ganze Zeit über hat die Annäherung selbst etwas von einer Aufhebung. Übermalen, vernebeln, maskieren, aufheben, all das sind Markierungen mit ihrer eigenen Geschichte.

Diese Aufhebung, ob bewusst oder unbewusst, hat etwas damit zu tun, was man von dem Objekt erkennt und schon darüber weiß. Das heißt, man begegnet dem Objekt nie, ohne vorher einen Sinn für es selbst, seine Vorgänger oder seine Bestandteile gehabt zu haben. Man erfährt Momente der Erkenntnis. Das ist unvermeidlich.

Oder man möchte die Arbeit auf andere Weise konfigurieren, indem man sich ihr verspätet, erst im Nachhinein nähert. Man kommt außerhalb der Zeit. Ihr Moment ist schon vorbei. Oder es erscheint wie eine absichtlich hinausgeschobene Rückkehr, und was vor einem steht, ist ein Überbleibsel. Substanz, freistehend. Angebunden, aber seinem Ursprung enthoben.

IV

Wo ist die Arbeit? Man nimmt Bezug auf die Oberfläche der Arbeit; die Arbeitsfläche. Oberfläche und Materialbeschaffenheit vereint beschreiben nicht nur das Thema an sich, sondern auch den

Tathergang, wie es gemalt wird. Das Thema ist für Agnieszka immer performativ. Es entsteht aus der Bewegung, Aktion und Reaktion heraus. Aber es wird bezeichnet, sukzessive immer wieder aufs Neue.

Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, dass das Bild beispielsweise durch die Farbe entstanden ist, so sehr man sich die Investition und den Glauben in das Medium wünschen möchte. Das Bild ist eher ungreifbar, unsichtbar. Es ist buchstäblich ein virtuelles Bild. Es widersteht der Dokumentation oder einer gespiegelten Abbildung seiner selbst. Aber das ist genau das, was Agnieszka zu erreichen versucht. Das Foto des Bildes; *in situ*, improvisiert, subjektiv, unzuverlässig. Ein Bild von einem Bild. Selbstverständlich gibt es Vorgänger. In der Geschichte wurden Bilder von Fotografien gemalt und im Gegenzug wieder fotografiert und in eine Art gewollte Flachheit gebracht, eine aufwändige Rückkehr zu den Anfängen. Aber Agnieszka erkennt hier, dass jeder Blick, jedes Hinsehen kumulativ ist und das Bild oder die Oberfläche noch komplexer macht. Tatsächlich gibt es auch den Fall, ein Bild vom Bild zu sehen, ohne seine Quelle, ohne seinen Ursprung. Ein verlorenes Bild vor dir, ohne Rückkehr.

Ein verlorenes Bild, paradoxerweise noch sichtbar. Aber heißt das notwendigerweise, dass auch das Thema verloren ist? Nicht so sehr verloren als vielmehr soweit losgelöst, dass es unabhängig, frei stehen kann. Die Verpflichtung besteht hier darin, ein Bild zu verstehen, das sich zwar nicht leicht erschließt, aber auch nicht an einer gewollten Verschlüsselung arbeitet. Man könnte so weit gehen zu behaupten, dass es, entgegen dem Anschein, keine eigentliche Abstraktion in Agnieszkas Bildern gibt.

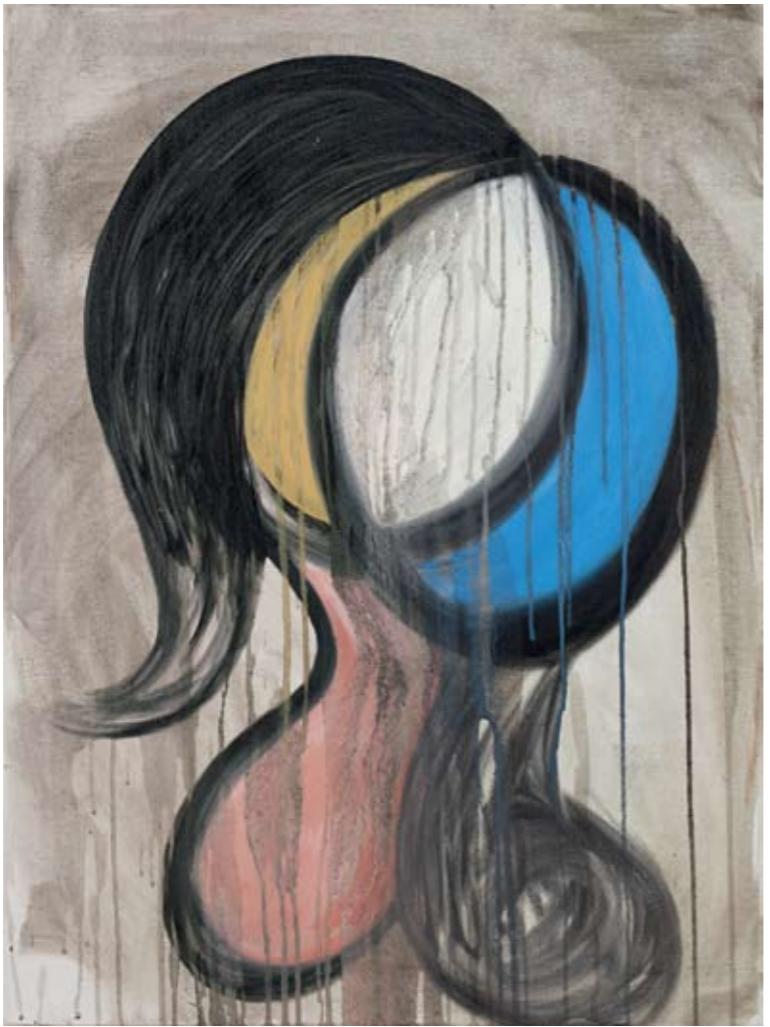
Vielmehr grenzt sich das Bild von seinem Thema oder Ursprung ab. Man definiert es nicht so sehr als einen Anfang oder eine Schöpfung aus dem Nichts, sondern vielmehr als einen Moment des Abschweifens, einen Wendepunkt, an dem das Auge wahrnimmt, dass da etwas ist, von dem es sich abwendet. Ein Ausgangsschild, auf dem der Fluchtweg durch Bruch oder Trennung gekennzeichnet ist.

Aber Trennung im Bild ist noch schwieriger zu erlangen. Die Gegebenheit des Territoriums kann eine Scheinlösung erzeugen, so als ob das Medium allein genug wäre, in seinem Namen die Aktivitäten zu rechtfertigen. Auf den ersten Blick wäre das Bild somit ein in sich geschlossener Schauplatz, der gerahmt oder begrenzt ist. Aber wenigstens wissen wir, dass die Grenze laufend überprüft wird und dies sogar integraler Bestandteil des Malens ist. Es gibt Ausgriffe, die man vielleicht nicht sieht, und Eingriffe, die man nicht herbeiwünscht. Der Rahmen bestimmt ein gedankliches Spielfeld, aber er zerfällt, sobald man genauer hinsieht. Es stellt sich die Frage, ob man das Bild ohne Zuhilfenahme eines gedanklichen Rahmens oder einer Grenze noch lesen kann. Welche Art Gegenstand kann das sein, ohne Grenzen, ohne Bild, ohne Schein?

Aber merkwürdigerweise bleibt es bestehen. In seinem Beharren darauf, dass es diese Verlagerung überlebt, kann das Bild nicht nur als ein Mittel der Darstellung verstanden werden, sondern auch als ein Ort, der sich selbst Raum verschafft. Nicht *Sujet* also, sondern *Subjekt*. Ein instabiler Begriff, der sich auf den Untergrund des Bildes bezieht, auf dem das Malen stattfindet. Ein konzeptueller wie materieller Ort, sichtbar gemacht irgendwo dazwischen.

London, Februar 2009





24



25



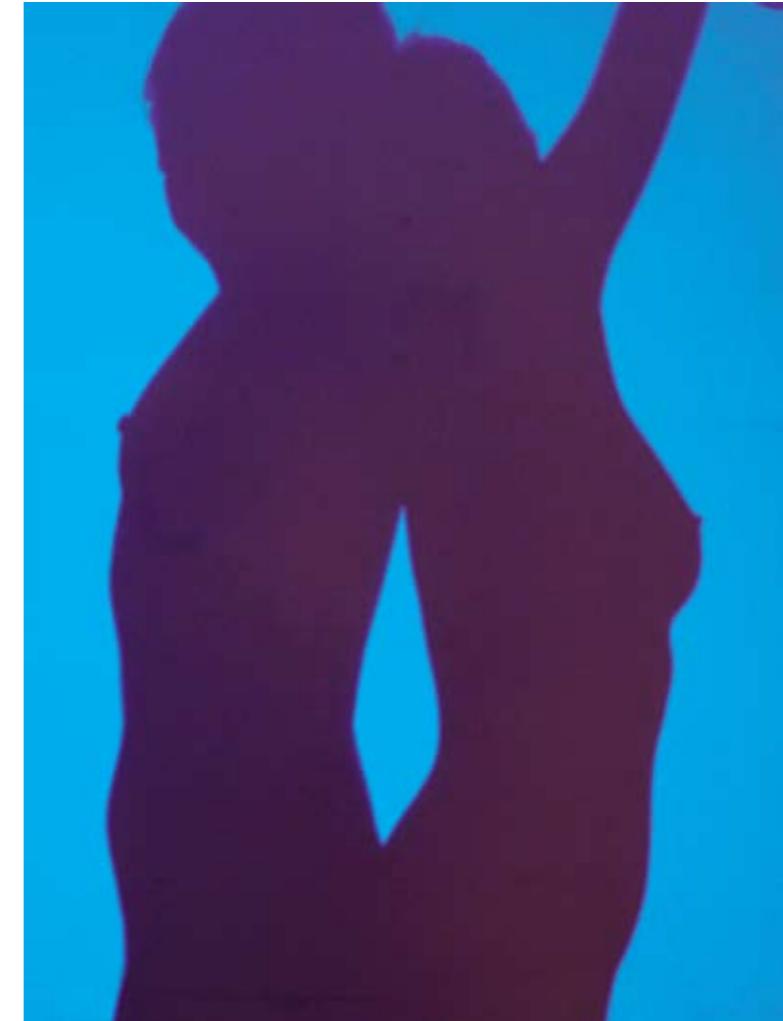
26



27

your criteria for art? Are women perhaps better at being the “subject” of art than they are at being artists, that is the muse, the poetess, the figure that inspires men? Is women’s achievement to be measured by the volume of images of women in art, rather than by their cultural production?

Do you believe there are “essential” differences between work produced by women and work produced by men? Do you think that there is such a thing as a female aesthetic? Is this related to the sex or the gender of the maker; is it a result of their nature (biology) or their social conditioning? Is it possible to maintain a distinction between a person’s sex and the kind of representations they produce? Can different kinds of art be produced by men and women? Do you think that there are essential differences between the art produced by men and women?





30



31

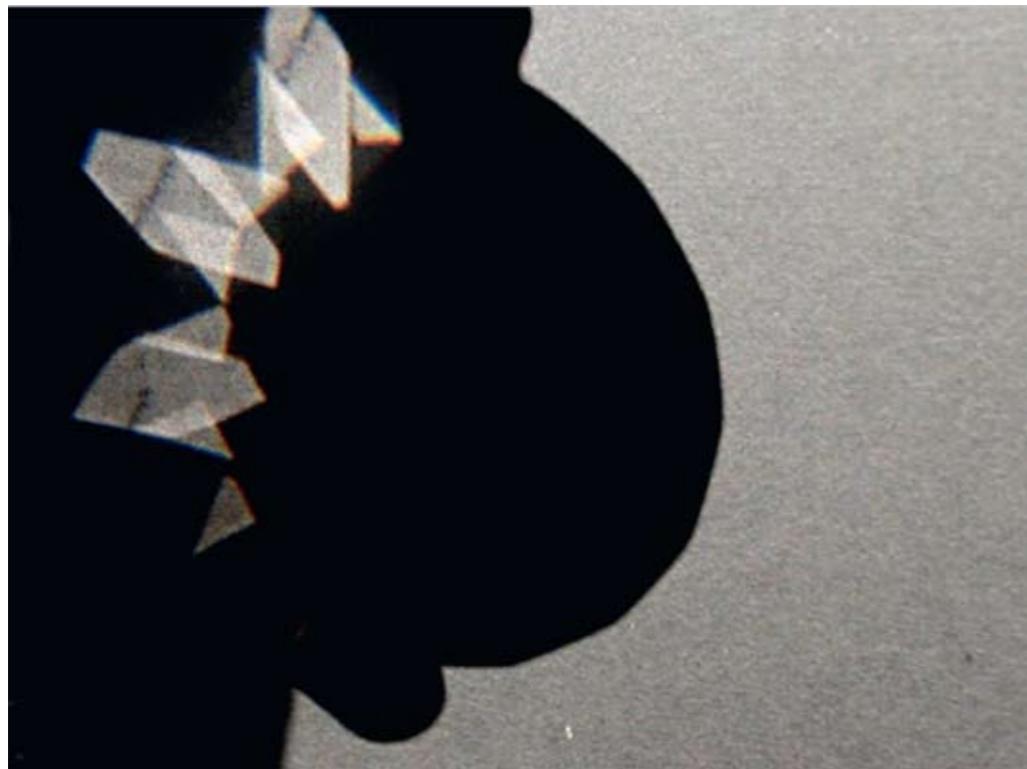


32



33

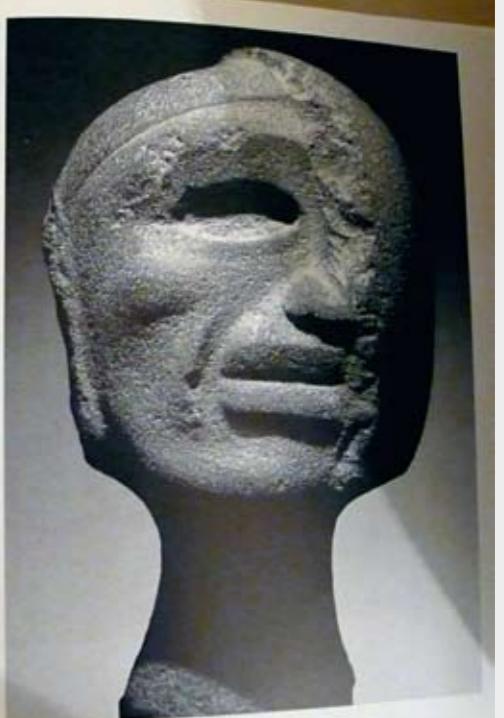




For a dozen or more millennia, art here was a shared belief in shamans' visions and developed its own tensed and compacted 'Holy Spirit' rock paintings in Utah (8), the ice kings (21), or the carved monoliths unconscious of a long history of monarchs using to prove their own right to rule by traditions – not only the Olmecs' jade- and supple clay-working we saw in the florid hieroglyphic picture styles used never, their conquering empire, bigger even by a novel extremism.

ess of filth', who hearkened to unclear fomented madness, with the moon as brother, foul Tlazolteotl gave birth to a-harvest. Little bigger than a fist, this emotional ferocity and decisiveness it lay the idea that all aspects of time, that each spawns its contrary. It was a such as the clay figures of the spring in wrappings of flayed skin that had the sun might continue to shine, it be slaughtered in Tenochtitlan's serving this mass city cult revelled in its spectacle. On this more intimate of rules – even if no human child has god bursts forth. A kind of tragic

8 Stonecarving of a face emerging from darkness, c. 350, Jalapa, Mexico. The Totonacs were a people of eastern Mexico with artistic traditions closely related to those of their Aztec neighbours and successors, but ultimately deriving from the Olmec culture two thousand years earlier. This bust carving is one striking variation on the theme of the mask-like two-sided face that occurs in Meso-American cultures ranging as far north as the Huastec and Totonac of Central America.



...and more familiar, murderous foes. With shocking swiftness,



38



39



40

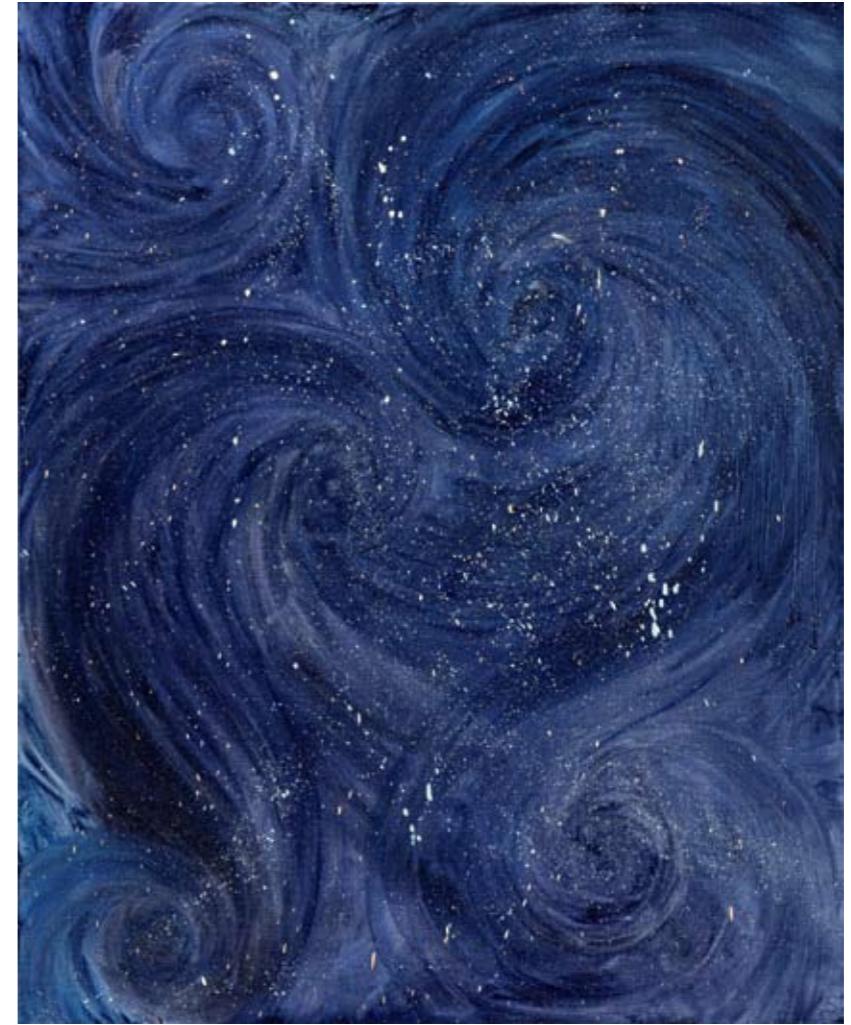


41





44



45



for a consciousness. In a nutshell: the work of art stands for a consciousness and is the trace and residue of that consciousness. Consciousness is a state of being, rather than having. It means that something is in motion. To be is the verb of movement, emotion, feelings, thoughts. But the art object – the drawing, the image – is a thing; it is static and motionless. If the work of art is the model of a consciousness, it is for us to reconstruct that consciousness from the static information supplied by the model. This is the cognitive activity that every work of art, as the model of a consciousness, demands of its interpreter (and everyone who gives attention to the work is an interpreter). Since consciousness is a form of being, and therefore always in motion, this cognitive activity can never lead to a definitive con-



48



49



50



51



52



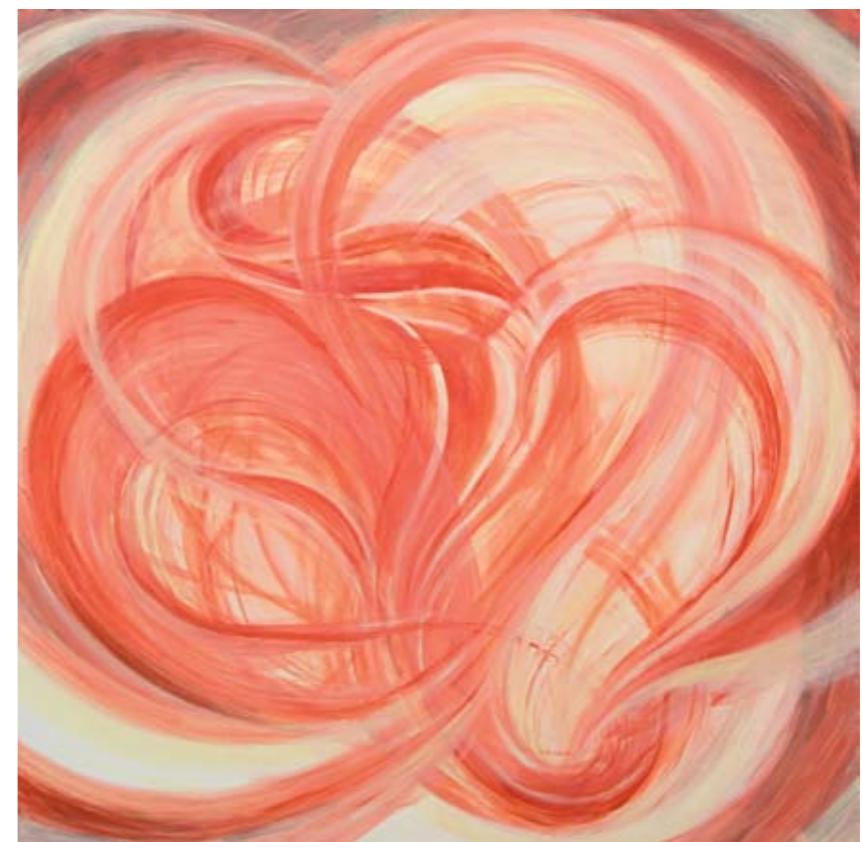
53

The study of complex networks is only the next logical step in a larger journey, the quest for a science of spontaneous order. The quest thus far has taken us from the most primitive form of coordinated behavior—a pair of identical rhythms in sync—through ever more intricate choreographies in time and space: from two oscillators to many, from identical oscillators to diverse ones, from rhythms to chaos, from global coupling to local interactions in space. The next step is to move to more general kinds of connectivity, where neighbors are defined in an abstract sense that need not be geographical. Just as the spatial coupling between nonlinear systems spawned a new form of collective behavior—self-sustaining spiral and scroll waves—that couldn't occur in simpler geometries, complex networks give rise to even richer forms of self-organization. In fact, complex networks are the natural setting for the most mysterious forms of group behavior facing science today. If the day should ever come that we understand how life emerges from a dance of lifeless chemicals, or how consciousness arises from billions of unconscious neurons, that understanding will surely rest on a deep theory of complex networks. At the moment, such a theory is almost inconceivable. But at least we know how





56



57



58



59



60



61



Is the belief in images something like the belief in ghosts? In the early days of the medium, photography, as the supposedly unmediated inscription of nature, was used to lend credibility to the existence of ghosts, ectoplasm and spiritual aura. Today scepticism towards the image may be necessary to a political education. However, it also cuts us off from large areas of experience, and from the different ways in which the past may become present. Disbelieving in ghosts and in the undead is also a way of forgetting unfinished business and closing ourselves off from anachronism.



64



65



66



67

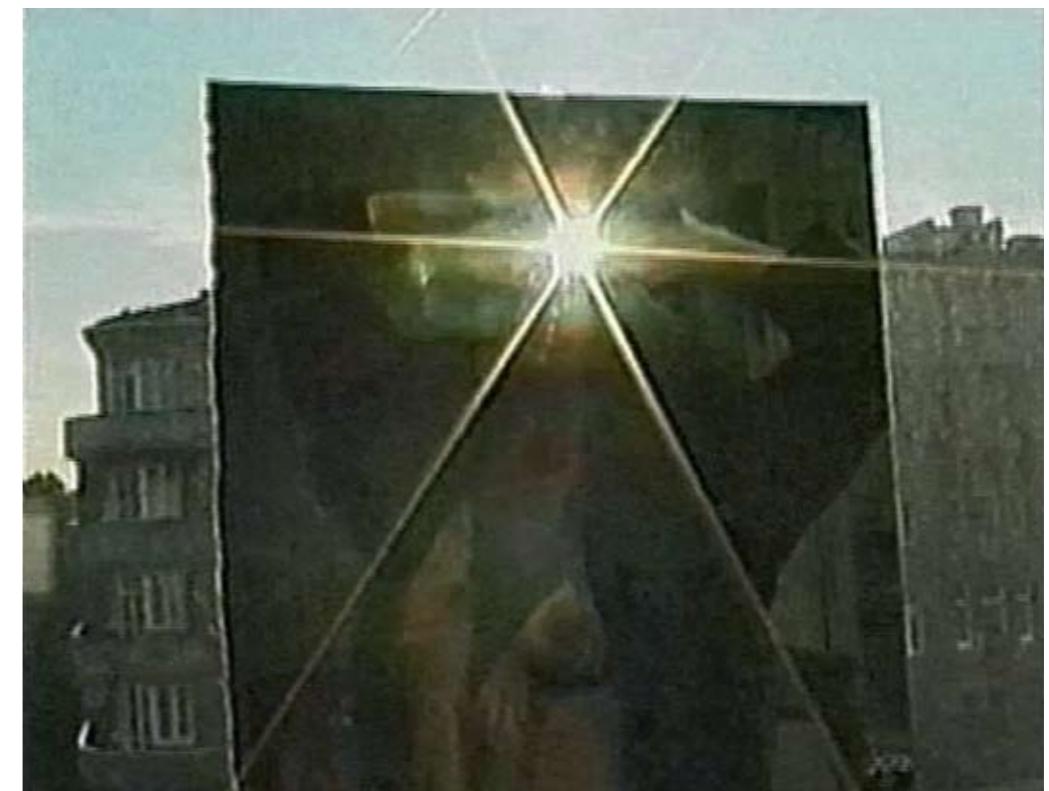
every student of philosophy knows, the object of knowledge is a function of the limitations of the subject; or, as in the Indian Gandharva Tantra, “One should worship a divinity by becoming oneself a divinity. One who has not become a divinity should not worship a divinity. Anyone worshiping a divinity without becoming a divinity will not reap the fruits of that worship.” Or again, to repeat the Haitian dictum, “When the anthropologist arrives, the gods depart.”

Whose interpretation, then, of the sense and experience of a religion is to be preferred in the name of science: that of the one who has been touched and psychologically transformed by the rites, or that of the one who has not? To whom, for





70



71





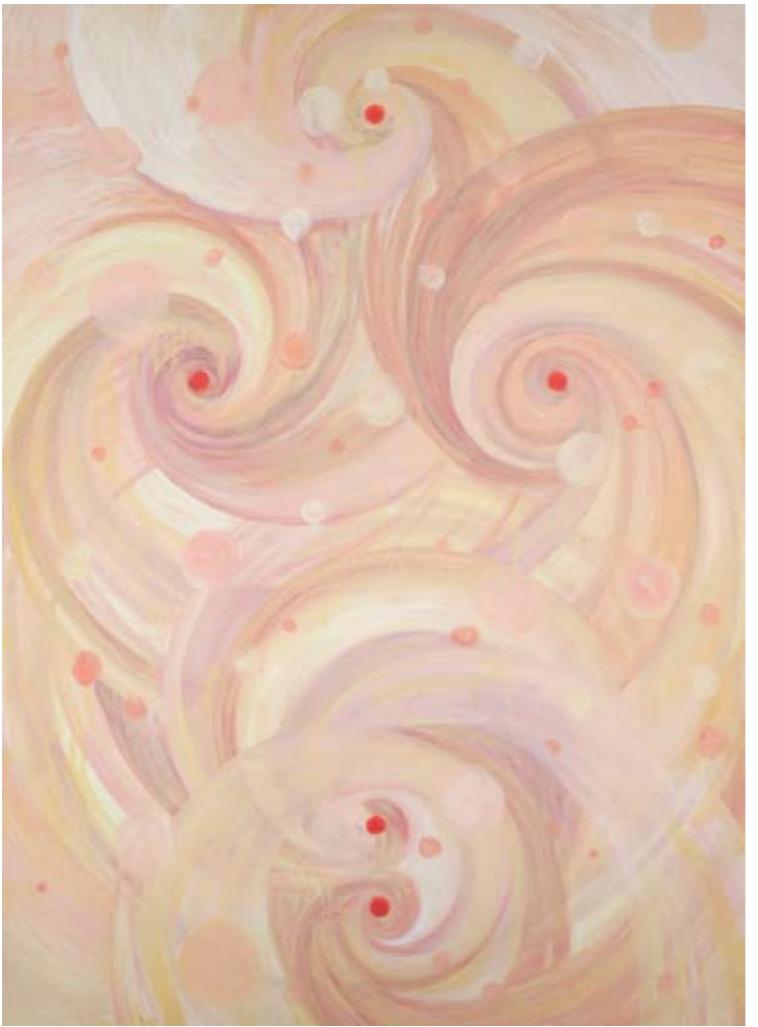
Our task is not to squeeze more content out of the work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.

The aim of all commentary on art now should be to make works of art—and, by analogy, our own experience—more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means.

10

In place of a hermeneutics we need an erotics of art.

[1964]



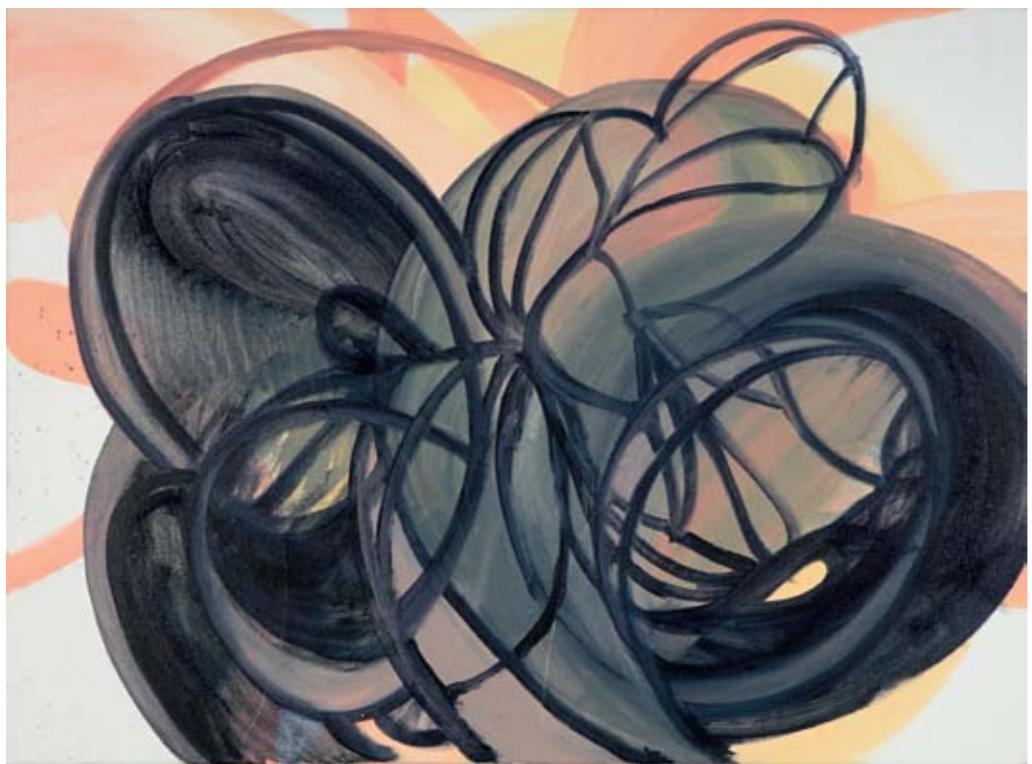
76



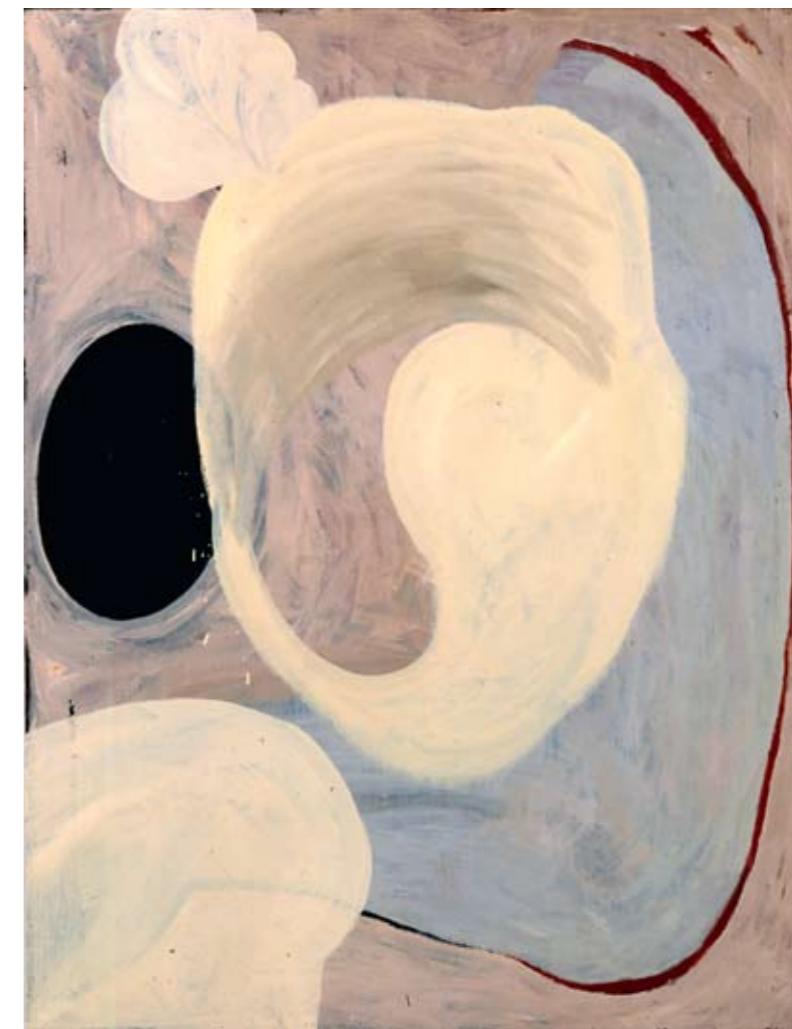
77

Save the Last Dance for Me works only because of Heilmann's willingness to be embarrassed with the results of her explorations of the relationship between sentiment and the sentimental. To celebrate emotion in painting at the end of the 1970s was one thing; to be openly nostalgic about it was something else. In this regard, her choices of colour are no accident. In 1979, if not still today, pink-and-black could only be read as New Wave, a tag given primarily to some of the music and fashion of the time, which sampled 1950s America in a nostalgic, albeit ironic and post-modern, manner. In many ways, such embarrassment has never gone away, especially in consideration of the continuing difficulties of coming to terms with the (current) condition of postmodernism, as well as with the role of biography in art.





80



81



82



83



84



85

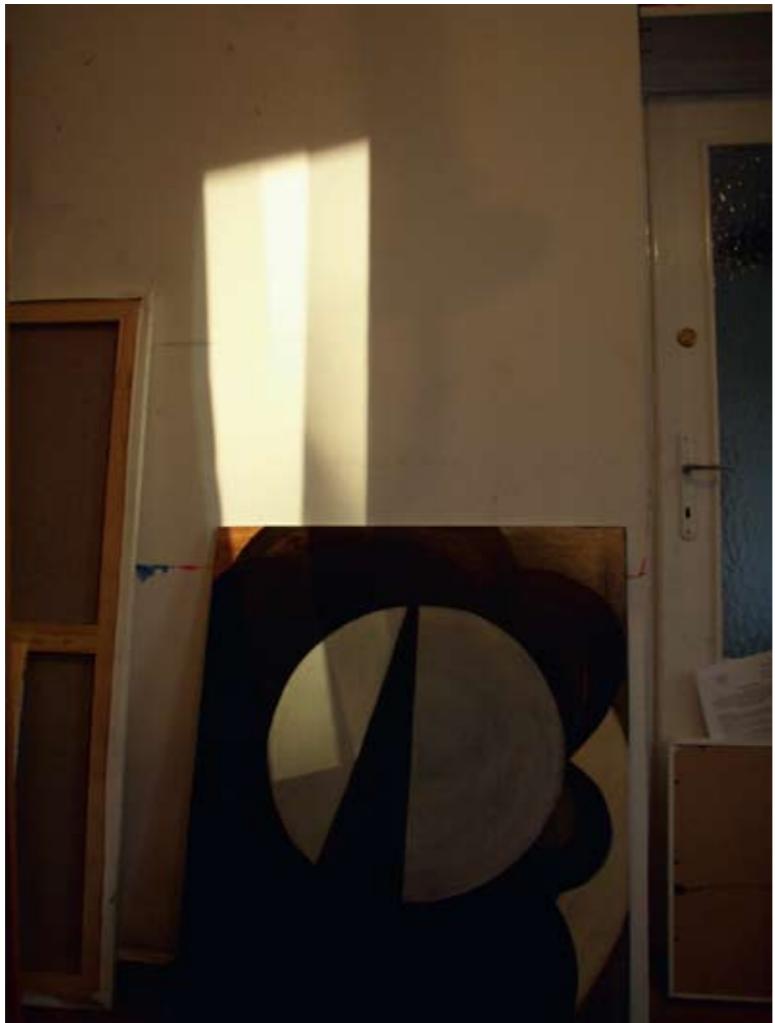


"Dreamers have a rule of thumb," he continued. "If their energy body is complete, they *see* energy every time they gaze at an item in the daily world. In dreams, if they *see* the energy of an item, they know they are dealing with a real world, no matter how distorted that world may appear to their dreaming attention. If they can't *see* the energy of an item, they are in an ordinary dream and not in a real world."

"What is a real world, don Juan?"

"A world that generates energy; the opposite of a phantom world of projections, where nothing generates energy, like most of our dreams, where nothing has an energetic effect."

Don Juan then gave me another rule of thumb:



88



89



90



91



the ground and shattering into pieces. The whole affair, in terms of that projection, is futile. In the end if one is concentrated enough they will see that it all belongs to them. The visual context of a person walking away and an emptiness left, with the mask hovering in the air for a second or so before it crashes to the ground, shows that this focus is such a waste of energy and time and that what should be focused on is what appears after the mask falls: nothing. Even if in the beginning the nothingness appears to have no substance, when an individual waits long enough and doesn't revert back to the *same old* imprints that alert the *same old thing* into action, through this nothingness they will be filled with a heart sense of beauty that will elevate their energetic mass beyond their wildest dreams, and then their ideas and imaginings will be full of excitement and positivity. I would say at this point they would wonder why they ever indulged their faculties in the *same old thing*."

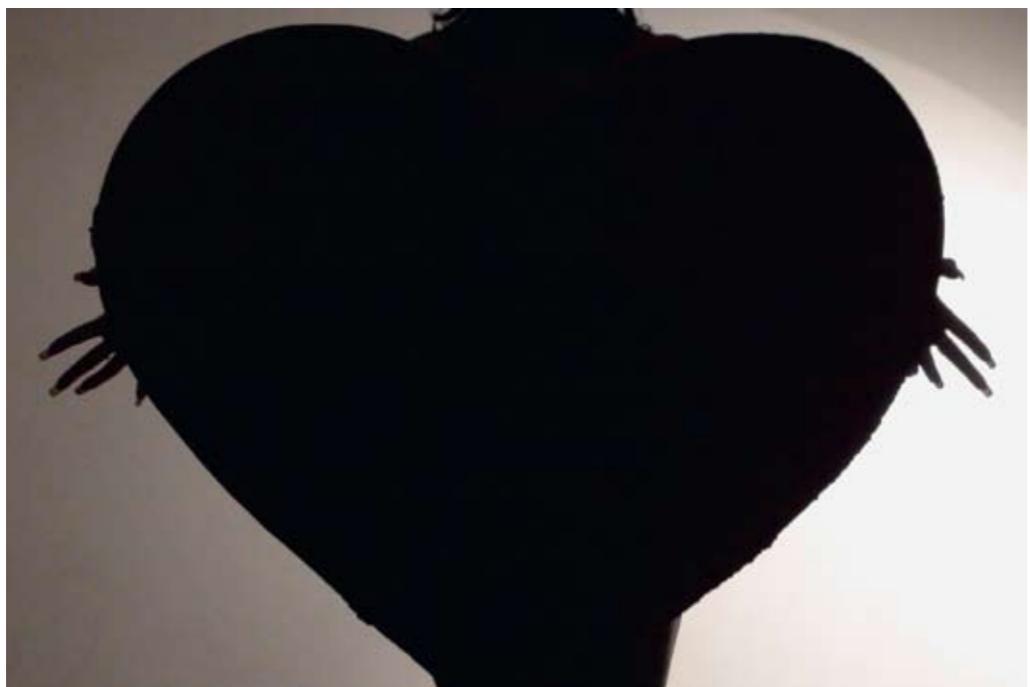




96



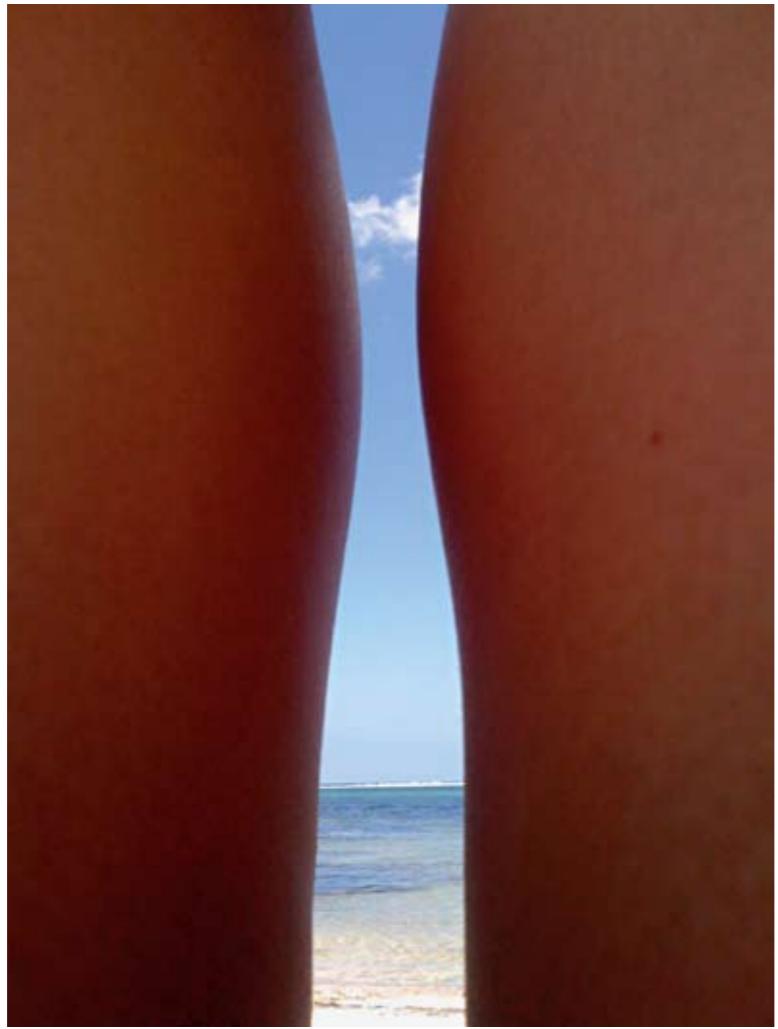
97



98



99



100



101



INDEX



Cover
Heart-less, 2009
 Cardboard / foam cutout
 90 x 90 cm
 Photograph: Gunnar Meier



p. 26
Portrait, 2007
 Oil on canvas
 46 x 61 cm
 Photograph: Szymon Rogiński



p. 23
L'artiste, le modèle et la peinture, 2007
 Digital photograph



p. 27
Untitled (Virginia Woolf), 2007
 Inkjet print on cotton paper
 112 x 88 cm

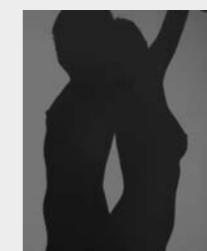


p. 24
Portrait, 2008
 Oil on canvas
 81 x 60 cm
 Photograph: Szymon Rogiński

your criteria? Are women perhaps better at being the "whole" *jeet* of art than they are at being artists, that is the *model*, the *painter*, the figure that inspires men? Is women's achievement to be measured by the number of images of women in art, rather than by the cultural products? Do you believe there are "essential" differences between work produced by women and work produced by men? Do you think that there is such a thing as a female aesthetic? Is this related to the sex or the gender of the maker; is it a result of their nature (biology) or their social conditioning? Is it possible to maintain a distinction between a person's sex and the kind of representations they produce? Can a woman be a good artist?



p. 25
Untitled (Xilitla), 2006
 Digital C-print
 29 x 40 cm



p. 29
Untitled (Anetta and Lucia), 2007
 Inkjet print on cotton paper
 90 x 70 cm



p. 30
Untitled, 2009
Oil on canvas
120 x 150 cm
Photograph: Gunnar Meier



p. 31
Untitled (Marysia), 2006
Digital C-print
33 x 45 cm



p. 32
Untitled (Marek), 2006
Digital C-print
33 x 45 cm



p. 33
Moon, 2006
Digital C-print
45 x 60 cm



p. 34
Untitled, 2007
Oil on canvas
100 x 81 cm



p. 35
Nude, 2006
Acrylic on canvas
116 x 89 cm
Photograph: Andy Keate



p. 36
Untitled (Emma Kunz), 2007
Inkjet print on cotton paper
112 x 88 cm



p. 37
Untitled (Julian Bell, Mirror of the World: A New History of Art), 2008
Digital photograph



p. 38
Tunnel Like a Tail, 2006
Acrylic on canvas
100 x 120 cm
Photograph: Mariusz Michalski



p. 39
Abstraction, 2006
Oil on canvas
89 x 116 cm
Photograph: Szymon Rogiński



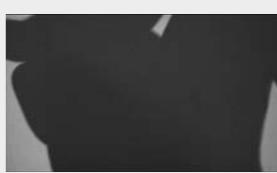
p. 40
Self-Portrait with a Crystal, 2007
Inkjet print on cotton paper
112 x 88 cm



p. 41
Untitled (Warsaw), 2005
Digital C-print
20 x 28 cm



p. 42
Untitled (Nude Yellow), 2008
Oil on canvas
80 x 100 cm
Photograph: Jens Ziehe



p. 43
Blue Movie, 2007
DVD (4'19") still



p. 44
Nude, 2006
Acrylic on canvas
70 x 50 cm
Photograph: Tim Thayer



p. 45
Starry Night, 2009
Oil on canvas
100 x 81 cm



p. 46
Infinity, 2008
 Oil and acrylic on canvas
 150 x 220 cm
 Photograph: Szymon Rogiński

for a consciousness. In a nutshell: the work of art stands for a consciousness and is the trace and residue of that consciousness. Consciousness is a state of being, rather than having. It means that something is in motion. To be is the verb of movement, emotion, feelings, thoughts. But the art object – the drawing, the image – is a thing; it is static and motionless. If the work of art is the model of a consciousness, it is for us to reconstruct that consciousness from the information applied by the model. This is the cognitive activity that every work of art, as the model of a consciousness, demands of its interpreter (and everyone who gives attention to the work as an interpreter). Since consciousness is a form of being, and therefore always in motion, the cognitive activity can never lead to a conclusion.

p. 47
Untitled (Harald Szeemann, "More Than Art; Tied into Primal Mud and Mystic Light," in Emma Kunz), 2008
 Digital C-print
 29 x 40 cm



p. 48
Subjective Trinity, 1996-2006
 Oil on canvas
 140 x 90 cm



p. 49
Photogenic Painting, 2006
 Acrylic on canvas
 72 x 100 cm
 Photograph: Mariusz Michalski



p. 50
Je veux saluer la beauté!, 2008
 Digital photograph



p. 51
Untitled (Żoliborz, Warszawa), 2003
 Digital C-print
 21 x 29 cm



p. 52
Self-Portrait with an Alien, 2007
 Inkjet print on cotton paper
 28 x 15.75 cm



p. 53
Occultation, 2009
 Oil on canvas
 150 x 120 cm
 Photograph: Jens Ziehe

The study of complex networks is only the next logical step in a logic journey: the quest for a science of spontaneous order. The quest that has taken us from the most primitive form of coordinated behavior—a pair of identical rhythmic *in sync*—through ever more intricate choreographies in time and space: from two oscillators to many, from identical oscillators to diverse ones, from rhythmic to chaotic, from global unison to local interactions. The quest for a science of spontaneous order is the quest for symmetry, where symmetries are defined in a abstract sense that need not be geographical, just as the spatial coupling between nonlinear systems spawned a new form of collective behavior—self-reinforcing spiral and “solitonic” waves—that couldn’t occur in simpler geometries; complex networks give rise to even richer forms of self-organization. In this quest, the most important lesson is the need for the most open-minded form of group behavior, facing the unknown. If the day should ever come that we understood how life emerges from a dance of idiosyncratic chemicals, or how consciousness arises from billions of unconscious neurons, that understanding will surely rise on a deep theory of complex networks. At the moment, such a theory is almost inconceivable. But at least we know how.

p. 54
Untitled (Steven Strogatz, SYNC), 2008
 Digital C-print
 29 x 40 cm



p. 55
Untitled (Mexico, D.F.), 2007
 Digital C-print
 22 x 15 cm



p. 56
Untitled, 1997-2006
 Oil on canvas
 145 x 110 cm



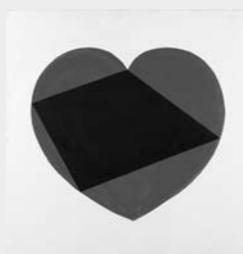
p. 57
Heart Dance, 2009
 Oil on canvas
 100 x 100 cm
 Photograph: Gunnar Meier



p. 58
Portrait, 2007
 Oil on canvas
 65 x 73 cm
 Photograph: Szymon Rogiński



p. 59
Heart Play, 2009
 DVD (3'49") still



p. 60
Heart, 2008
 Oil on canvas
 80 x 80 cm
 Photograph: Szymon Rogiński



p. 61
Agony of the Abstraction, 2003
 Acrylic on canvas
 97 x 130 cm



p. 62
Painting Which Kills, 2003
Acrylic on canvas
114 x 146 cm



p. 66
Sabbath, 2007
Oil on canvas
46 x 61 cm
Photograph: Szymon Rogiński



p. 70
Untitled (Zoliberz, Warszawa), 2003
Digital C-print
29 x 40 cm



p. 74
Untitled (Budapest), 2001
Digital C-print
29 x 40 cm

Is the belief in images something like the belief in ghosts? In the early days of the medium, photography, as the supposedly unmediated inscription of nature, was used to lend credibility to the existence of ghosts, ectoplasm and spiritual aura. Today scepticism towards the image may be necessary to the art of education. However, it also cuts us off from large areas of experience, and from the different ways in which the past may become present. Disbelieving in ghosts and in the undead is also a way of forgetting unfinished business and closing ourselves off from anachronism.

p. 63
Untitled (Michael Newman, Richard Prince: Untitled [couple]), 2008
Digital photograph



p. 67
Death and the Maiden, 2004
Acrylic on canvas
60 x 81 cm
Photograph: Mariusz Michalski



p. 64
Something, 2007
Oil on canvas
60 x 73 cm
Photograph: Szymon Rogiński

every student of philosophy knows, the object of knowledge is a function of the limitations of the subject; or, as in the Indian Gandharva Tantra, "One should worship a divinity by becoming oneself a divinity. One who has not become a divinity should not worship a divinity. Anyone worshiping a divinity without becoming a divinity will not reap the fruits of that worship." Or again, to repeat the Haitian dictum, "When the anthropologist arrives, the gods depart." Whose interpretation, then, of the sense and experience of a religion is to be preferred in the name of science: that of the one who has been touched and psychologically transformed by the rites, or that of the one who has not? To whom, for

p. 68
Untitled (Maya Deren, Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti), 2008
Digital photograph



p. 71
Paris, 2001
DVD (2'05") still

Our task is to... work of art, much less to squeeze more content into the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing in its purity. The task of all commentary on art now should be to make works of art—and, by analogy, our own experience—more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what a means.

10
In place of a hermeneutics we need an erotics of art.
[1964]

p. 75
Untitled (Susan Sontag, Against Interpretation and Other Essays), 2008
Digital photograph



p. 72
Projection Test, 2007
Oil on canvas
65 x 81 cm
Photograph: Szymon Rogiński



p. 76
Abstract Nude II, 2007
Oil on canvas
100 x 73 cm



p. 65
Gymnastics, 2008
Oil on canvas
150 x 200 cm
Photograph: Szymon Rogiński



p. 69
Radiating Glory, 2002
Acrylic on canvas
130 x 97 cm
Photograph: Szymon Rogiński



p. 73
Modernist's Come, 2007
Oil on canvas
100 x 81 cm
Photograph: Szymon Rogiński



p. 77
Artemesia, 2001-2007
DVD (13'21") still

Save the Last Dance for Me works only because of Heilmann's willingness to be sentimental with the resulting explorations of the relationship between the sentimental and the sentimental. To celebrate emotion in painting at the end of the 1970s was one thing; to be openly nostalgic about it was something else. In this regard, her choices of colour are no accident. In 1979, if not earlier, Heilmann had probably only been to the '70s Wave, as given primarily to some of the music and fashion of the time, which sampled 1950s America in a nostalgic, albeit ironic and post-modern, manner. In many ways, such embarrassment has never gone away, especially in consideration of the continuing difficulty of coming to terms with the (current) notion of interdependence, as well as with the role of biography in art.

p. 78
Untitled (Terry R. Myers, Mary Heilmann: Save the Last Dance for Me), 2008
 Digital photograph



p. 82
Rasa Pań, 2006
 Digital C-print
 45 x 60 cm



p. 79
Sheily Dancing, 2007
 Oil on canvas
 100 x 81 cm
 Photograph: Szymon Rogiński



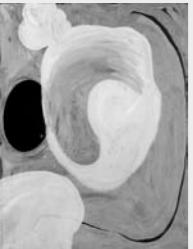
p. 83
Reversed, 2004
 Acrylic on canvas
 65 x 81 cm
 Photograph: Mariusz Michalski



p. 80
Black Flower, 2007
 Oil on canvas
 60 x 81 cm
 Photograph: Szymon Rogiński



p. 84
Heart, 2008
 Oil on canvas
 80 x 80 cm
 Photograph: Szymon Rogiński



p. 81
Oriana Fallaci, 1997-2006
 Oil on canvas
 145 x 110 cm



p. 86
Untitled, 1997-2006
 Oil on canvas
 100 x 73 cm



p. 90
Thinking Pose, 2007
 Oil on canvas
 114 x 145 cm
 Photograph: Szymon Rogiński



p. 91
Pearls and Confusion, 2007
 Oil on canvas
 220 x 117 cm



p. 88
Untitled (Marszałkowska), 2007
 Inkjet print on cotton paper
 41 x 29 cm



p. 92
Shadow (Merida), 2007
 Inkjet print on cotton paper
 21 x 28 cm



p. 89
Nude, 2008
 Oil on canvas
 100 x 81 cm
 Photograph: Szymon Rogiński



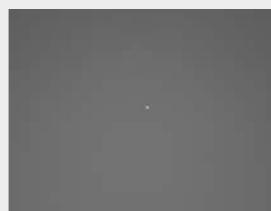
p. 93
Pan Chasing a Girl and a Pineapple, 2006
 Digital C-print
 33 x 45 cm

the process are, in terms of their projection, is futile. In the end if one the whole affair, in terms of their projection, is futile. In the end if one is concerned enough they will see that it all belongs to them. The visual contact of a mask walking over and an empress left, with the mask, is as though in the air for a second or so before it crashes to the ground, shows that this focus is such a waste of energy and time and that what should be focused on is what appears after the mask falls/moving. Even if in the beginning the nothingness appears to have no substance, when an individual waits long enough and doesn't return back to the *same old* impetus that alert the *same old thing* into action, through this nothingness they will be filled with a heart sense of beauty, and as their sense and imaginations will be full of excitement and positivity. I would say at this point they would wonder why they ever indulged these *feelings in the same old place*.

p. 94
Untitled (Lujan Matus, The Art of Stalking Parallel Perception), 2008
 Digital photograph



p. 98
Julia with a Heart (Warszawa), 2009
 Digital C-print
 22 x 28 cm



p. 102
Venus, 2009
 Digital C-print
 25 x 35.5 cm



p. 95
Dharma TV, 2004-2005
 DVD (13'21") still



p. 99
Figure, 2007
 Oil on canvas
 38 x 46 cm
 Photograph: Szymon Rogiński



p. 96
Smoke and Blood, 2006
 Acrylic on canvas
 60 x 81 cm
 Photograph: Tadeusz Mirosz



p. 100
Untitled (Majahual), 2009
 Digital C-print
 35.5 x 25 cm



p. 97
Untitled (Warszawa), 2003
 Digital C-print
 25 x 35.5 cm



p. 101
Moon Conjunct Venus, 2009
 Digital C-print
 25 x 35.5 cm

All images courtesy of Agnieszka Brzezińska

AGNIESZKA BRZEŽAŃSKA

1972 geboren/born in Gdańsk, lebt und arbeitet/lives and works in Warsaw and Berlin

1998–2001 Tokyo National University of Fine Arts and Music, Tokyo

1995–97 Academy of Fine Arts, Warsaw

1992–95 Academy of Fine Arts, Gdańsk

Stipendien / Scholarships

2008/2009	DAAD, Berliner Künstlerprogramm
2005	Büchsenhausen, Innsbruck, Austria
2004	Collegium Heleticum, ETH, Zurich
1998–2001	Japanese Government Scholarship, Tokyo
2000	Oreste Mont Escalios, Italy
2000	Platform_c, Cappadocia, Turkey
1998	Workshop and City Installation, Cheongju, Korea

Einzelausstellungen / Solo Exhibitions

2010	<i>Cosmic Equation</i> , Kunsthaus Baselland, Basel <i>Playlist</i> , DAAD Galerie, Berlin <i>Galactic Resonance</i> , HOTEL, London
2009	<i>528 Hz</i> , Karma International, Zurich <i>Venus Conjurant</i> , Galerie Kamm, Berlin
2008	<i>Nudes, Moons and Horses</i> , Karma International, Zurich <i>Pulawska 25a</i> , Warsaw
2007	<i>L'artiste, le modèle et la peinture</i> , Broadway 1602, New York
2006	<i>Tunnel like a Tail</i> , HOTEL, London <i>Warsaw for Amateurs</i> , Kordegarda – Zacheta National Gallery of Art, Warsaw <i>The opposite of the opposite. And the opposite of that</i> , Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw
2006	<i>Is nothing not enough?</i> , Broadway 1602, New York <i>Dharma TV</i> , Büchsenhausen, Innsbruck <i>Free Doom</i> , Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw
2004	<i>Agnieszka Brzezanska / Svetlana Heger</i> , ap4, Geneva
2003	<i>Agnieszka Brzezanska and Janos Fodor</i> , Platan Gallery, Budapest
2002	<i>Double Happiness</i> , Zacheta Gallery and Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw
1997	<i>It is Beneficial to Cross a Big Water</i> , Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw

Gruppenausstellungen / Group Exhibitions (Auswahl / Selection)

2010	<i>Agnieszka Brzezanska, Miriam Cahn and Mária Bartuszová</i> , Harris Lieberman, New York <i>The Berlin Box</i> , Kunsthalle Andratx / CCA, Mallorca <i>Holy shit (yelled John upon noticing the delicate colours of the sunset)</i> , curated by Fanny Gonella, PSM Gallery, Berlin <i>The Zero Budget Biennial</i> , curated by Joanna Fiduccia and Chris Sharp, Rockeby, London; Pianissimo, Milan
------	---

2009

<i>ZEIGEN. An Audio Tour through Berlin by Karin Sander</i> , Temporäre Kunsthalle Berlin, Berlin <i>Cave Painting</i> , curated by Bob Nickas, Gresham's Ghost, New York <i>Zwei Tage und drei Nächte</i> , Bel Etage, Berlin <i>The Zero Budget Biennial</i> , curated by Joanna Fiduccia and Chris Sharp, Schleicher + Lange and Carlos Cardenas Galerie, Paris <i>Sorrow Conquers Happiness</i> , No Local, Myslowice <i>Cave Painting</i> , curated by Bob Nickas, PSM Gallery, Berlin <i>Full of Empiness</i> , Bel Etage, Berlin <i>Prose Pour Des Esseintes</i> , Karma International, Zurich <i>Art in Cinema</i> , No Local on tour, Poland

2008

<i>Varsavia Saluta Roma</i> , Roma <i>Open Space Living</i> , ArtTLV, International Biennal for Contemporary art, Tel Aviv <i>Fais en sorte que je puisse te parler/mache, dass ich zu dir sprechen kann/Act so that I can speak to you</i> , Galerie Kamm, Berlin <i>Red Eye Effect</i> , Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw <i>Manual CC – Instructions for Beginners and Advanced Players</i> , uqbar, Berlin <i>Wenus Polska</i> , Krakow <i>Forum Expanded</i> , Berlin International Film Festival, Berlin
<i>Manual CC – Instructions for Beginners and Advanced Players</i> , Kronika Gallery, Bytom <i>Rencontres d'Arles</i> , Photo Festival Awards Exhibition, Arles <i>Liste</i> , Basel Art Fair <i>Walk Real Slow</i> , Anna Helwing Gallery, Los Angeles

2007

<i>Manual CC – Instructions for Beginners and Advanced Players</i> , Kronika Gallery, Bytom <i>Rencontres d'Arles</i> , Photo Festival Awards Exhibition, Arles <i>Liste</i> , Basel Art Fair <i>Walk Real Slow</i> , Anna Helwing Gallery, Los Angeles
<i>Housewarming</i> , Swiss Institute, New York <i>Farewell to Icon</i> , Anna Helwing Gallery, Los Angeles <i>SOLIDARITY, SOLITUDE</i> , Broadway 1602, New York <i>Keep passing the open windows or Happiness</i> , Galerie Gisela Capitain, Cologne <i>Private cinema</i> , Willa Warszawa, Warsaw <i>New Documentalists</i> , Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw and National Gallery of Bratislava <i>All dressed up with Nowhere to go...</i> , Sorcha Dallas, Glasgow <i>Take one</i> , Museum of Fine Arts, Houston, Texas

2006

<i>Housewarming</i> , Swiss Institute, New York <i>Farewell to Icon</i> , Anna Helwing Gallery, Los Angeles <i>SOLIDARITY, SOLITUDE</i> , Broadway 1602, New York <i>Keep passing the open windows or Happiness</i> , Galerie Gisela Capitain, Cologne <i>Private cinema</i> , Willa Warszawa, Warsaw <i>New Documentalists</i> , Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, Warsaw and National Gallery of Bratislava <i>All dressed up with Nowhere to go...</i> , Sorcha Dallas, Glasgow <i>Take one</i> , Museum of Fine Arts, Houston, Texas
<i>The Pantagruel Syndrom</i> , T1–Turin Triennial, Turin <i>EXILE: New York is a Good Hotel</i> , Broadway 1602, New York <i>Sicht der Dinge</i> , Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg

2005

<i>The Pantagruel Syndrom</i> , T1–Turin Triennial, Turin <i>EXILE: New York is a Good Hotel</i> , Broadway 1602, New York <i>Sicht der Dinge</i> , Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg
<i>Under the White and Red Flag: New Art from Poland</i> , Vilnius, Tallinn, Moscow

2004

<i>Under the White and Red Flag: New Art from Poland</i> , Vilnius, Tallinn, Moscow
<i>What is Important?</i> , 3rd Ars Baltica Triennial of Photographic Art, Kiel, Vilnius, Tallinn, Riga, Malmo, Bergen, Pori
<i>Poesis</i> , Kunsthalle Mücsarnok, Budapest
<i>The young are realists, really</i> , Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, and Bratislava at National Gallery, Warsaw
<i>Zawody Malarstkie</i> , Galeria Bielska, Bielsko-Biala, Poland

2003

<i>The young are realists, really</i> , Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, and Bratislava at National Gallery, Warsaw
<i>Zawody Malarstkie</i> , Galeria Bielska, Bielsko-Biala, Poland

2002

<i>The young are realists, really</i> , Center for Contemporary Art Ujazdowski Castle, and Bratislava at National Gallery, Warsaw
<i>Zawody Malarstkie</i> , Galeria Bielska, Bielsko-Biala, Poland

2001

L'ARTISTE, LE MODÈLE
ET LA PEINTURE
Agnieszka Brzeżańska

HOTEL **KARMA**
INTERNATIONAL **GALERIE KAMM**

Publisher / Verlag: Sternberg Press

Editor / Herausgeber: Berliner Künstlerprogramm / DAAD (Ariane Beyn, Kasha Bittner)
Editorial work / Redaktion: Tatjana Günthner
Translation / Übersetzung: April Lamm, Franz Stauffenberg
Copy editing / Lektorat: Melinda Braathen, April Lamm, Katrin Sauerländer
Graphic design / Gestaltung: Janek Bersz / www.full-metal-jacket.pl
Image editing / Bildbearbeitung: Tadeusz Mirosz
Printing and binding / Druck und Bindung: Brandenburgische Universitätsdruckerei Potsdam

ISBN 978-1-933128-98-6

© 2010 Agnieszka Brzeżańska, Sternberg Press, Berliner Künstlerprogramm / DAAD, the authors
All rights reserved, including the right of reproduction in whole or in part in any form. /
Alle Rechte vorbehalten. Abdruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Verlags.

Sternberg Press *

Sternberg Press
Caroline Schneider
Karl-Marx-Allee 78, D-10243 Berlin
1182 Broadway #1602, New York, NY 10001

www.sternberg-press.com

**DA
AD**

Berliner Künstlerprogramm / DAAD
Markgrafenstr. 37, 10117 Berlin

www.berliner-kuenstlerprogramm.de
www.daadgalerie.de

ISBN 978-1-933128-98-6