

Lise Soskolne – Humour Then

3. September – 1. November 2020

Die folgenden Texte sind von Lise Soskolne anlässlich der Ausstellung im Kunstverein Nürnberg – Albrecht Dürer Gesellschaft verfasst worden.

Humour Now

Dieses Gemälde entstand an ein oder zwei Tagen im Jahr 2005, indem ich schmale Farbroller statt Malpinsel verwendet habe. Ein Farbroller ist für das Verteilen von Ölfarbe über große Flächen effizienter als ein Pinsel und er verblendet die Farben nahtloser ineinander. Der Text, *Humour Now*, wurde wenige Tage später aus einem Impuls heraus hinzugefügt, indem die beiden Worte aus dem Ausgangsmaterial, *humor* und *amour*, miteinander verschmolzen. Das Quellenmaterial kam 2005 von einer Google-Bildersuche nach „michel houellebecq“, dem französischen Autor. Ein paar Seiten innerhalb der Suchergebnisse fand ich einen digitalen Flyer für eine Literaturveranstaltung in Belgien im Jahr 2000, die *Saint Amour* hieß. Er zeigte Lichtblitze, die aus einem würfelförmigen Lesesessel herausschossen, montiert vor einem roten Hintergrund. Inzwischen als „Rolls-Royce der literarischen Abende“ bezeichnet, umfasste *Saint Amour* die „Liebes-, Lust- oder liebenden Worte“ von Houellebecq und sieben anderen Autorinnen und Autoren. Nachdem ich *Humour Now* gemacht hatte, begann ich, den Begriff „mort d’amour“ nachzuschlagen. Eines Tages suchte ich „mort d’amour“ zusammen mit „chairs“ (Sessel) und stieß auf diesem Weg auf das Bild, aus dem *Humour Then* 2006 entstand. Heute, zwanzig Jahre nach der Literaturveranstaltung *Saint Amour* von 2000, ist das Top-Suchergebnis für „saint amour michel houellebecq“ der Film von 2016, in dem Gérard Depardieu die Hauptrolle des Jean spielt und Michel Houellebecq den Besitzer des Gästehauses. *Humour Now* wurde 2018 bei Kimberly-Klark (NY) und dann nochmals 2019 bei The Mishkin (NY) ausgestellt.

Two Heads

Dieses Bild kommt von *Planète* (Planet), einem französischen Magazin des fantastischen Realismus, produziert zwischen 1961 und 1972 von Jacques Bergier und Louis Pauwels. Ich fand *Planète* bei Strand Books in der Fremdsprachenabteilung, aber hie und da tauchte eine Ausgabe wegen seines merkwürdigen Formats von ungefähr 6x6 Zoll (rund 15x15 cm) auch in der Abteilung Kleine Bücher auf. *Two Heads* wurde ohne Kampf oder Fehler innerhalb eines Tages im Jahr 2002 während einer herausfordernden Übergangsphase fertiggestellt. Ich versuchte, zur gegenständlichen Malerei und einem eigenen Stil zurückzufinden, nachdem ich sechs Jahre nicht mit Bildern oder Malpinseln gearbeitet hatte, so dass das Magazin *Planète* mit dem Erfolg von *Two Heads* für mich einen mythischen Stellenwert annahm. Davon überzeugt, dass *Planète* den Schlüssel zur Zukunft der erfolgreichen Bildproduktion darstellen würde, nahm die Suche nach weiteren Ausgaben in Antiquariaten mehr Zeit in Anspruch, als ich im Studio verbrachte – ich war abhängig. Nachdem ich nur drei gefunden hatte, ging ich zur New York Public Library und fotokopierte Seiten aus der dortigen Sammlung. Irgendwie schienen die Gemälde nie zu funktionieren. Ich erweiterte die Suche, um alle möglichen kleinen Bücher einzuschließen, internationale Bücher, Handelsjournale, Witze-Bücher, psychologische

Illustrationen und Werbung. Diese ersetzen *Planète* und zeitigten bessere Ergebnisse. Das Problem mit *Planète* war, dass seine Illustrationen schon zu sehr wie Gemälde waren. Gemälde, vom fantastischen Realismus ausgehend, erschufen noch mehr fantastischen Realismus, was nicht das war, wonach ich suchte. Das Bild, das *Two Heads* wurde, trägt eine französische Bildunterschrift. Sie lautet *Un + un = un / Je pose 1 et je retiens Dieu*. Auf Google-Englisch bedeutet dies *One + one = one / I put 1 and I hold back God* (Eins + eins = eins / Ich lege 1 und ich behalte Gott). *Two Heads* wurde zuerst 2018 bei The Meeting (NY) gezeigt und dann 2019 bei The Mishkin (NY).

Then

Das Bild in diesem Gemälde ist einem Buch mit dem Titel *Impact – Photography for Advertising (Wirkung – Fotografie für Werbung)* entnommen, publiziert von Eastman Kodak im Jahr 1973. Das Foto wurde von Rudy Muller geschossen und entstammt einem Kapitel namens 'Portfolio – In the Studio' (Portfolio – Im Studio). Das Vorwort des Kapitels lautet wie folgt: *Illustrations, to be commercially stimulating, do not necessarily have to deal with commercial subjects. Many of the photographs which follow were created as experiments or simply because the photographer wanted to make them. They serve as idea sources for the future. (Abbildungen müssen, um kommerziell zu stimulieren, nicht unbedingt etwas mit kommerziellen Themen zu tun haben. Viele der folgenden Fotografien wurden als Experimente erschaffen oder einfach, weil der Fotograf sie machen wollte. Sie dienen als Ideenquelle für die Zukunft.)* *Then* entstand 2006. Es teilt seine Maße mit zwei anderen Gemälden in dieser Ausstellung. Wie bei ihnen wurde hier die Farbe mit schmalen Rollern aufgetragen und wie sie entstand es innerhalb von ein oder zwei Tagen. Das Wort *THEN* wurde danach hinzugefügt. Es lautete ursprünglich *HUMOUR THEN*, aber an dem Bild war nichts witzig, weder damals (then), noch jetzt (now). Und wenn das Bild nicht witzig war, was war es dann? Wenn Eastman Kodak hoffte, dass Rudy Mullers Fotografie ein Ideenquell für die Zukunft wäre, dann hatte die Zukunft des Jahres 2006 Schwierigkeiten, dies zu verstehen. Wird die wehrlose Rose schützend umfassen oder läuft sie Gefahr, durch die starke Hand eines Mannes zerknautscht zu werden – oder sollte sie als die starke Hand eines Schwarzen Mannes gelesen werden? Ich fragte mich, ob Rudy Muller oder eigentlich irgendein kommerzieller Fotograf je ein Bild zeigen könnte, ohne eine Argument dafür anführen zu müssen. Und ich fragte mich, ob ein Bild je auf irgendeine andere Weise gelesen werden könnte. Könnte es ein Gemälde? Könnte es ein Maler? Könnte ich es? Dies ist das erste Mal, dass *Then* ausgestellt wird.

Eyeballs/Eggs

Dieses Gemälde wurde 2006 innerhalb eines Tages fertiggestellt, aber es entstand nach einem langen Kampf mit einem anderen Gemälde und über diesen hinaus. Jener Kampf fand mit dem Quellenmaterial des Gemäldes statt, das sich bis heute dem Gemaltwerden widersetzt – vor allem in Farbe. Ein Fundstück der Begriffssuche „mort d'amour“, besteht das Bild aus einem weißen Frauenakt in Stiletto, den Kopf zurückgeworfen, über einem Skelett thronend, das mit überkreuzten Beinen ausgestreckt unter ihr sitzt und die Arme reckt. Der Hintergrund ist vollkommen schwarz, das Skelett ist vollkommen weiß, und die Frau ist fleischfarben – das heißt, sie ist eine Kombination von Neapelgelb, Titanweiß und Kadmiumrot. Das Problem mit diesem Bild war immer, dass es als Gemälde nie mehr als die Kopie einer Fotografie werden konnte, die wiederum von Anfang an nie real war. Spuren des Versuchs, es funktionieren zu lassen, damals mit einem roten und orangefarbenen Hintergrund, der leicht nach Außen hindurchscheint und dem Grau und Weiß etwas Körper verleiht, sind unter der Oberfläche von *Eyeballs/Eggs* noch erkennbar. *Eyeballs/Eggs* wurde

erstmalig 2020 bei Svetlana (NY) gezeigt. Sein Ausgangsmaterial ist eine Schwarz-Weiß-Werbung aus den frühen 1970er Jahren für Tofranil, ein Antidepressivum, das von einem Schweizer Pharmazieunternehmen hergestellt wurde, das der Familie meines derzeitigen Vermieters gehört. Ich fand die Werbeanzeige in einem alten Exemplar des Magazins *Graphis* aus der Mitte der 1970er Jahre. In der Anzeige wird die Medikamentenbeschreibung, die sich an Ärzte richtet, entlang der linken Seite von einem der Eier überlagert. Nach der ersten Zeile, *I wish I'd never been born (Ich wünschte, ich wär' nie geboren worden)*, heißt es dort:

The fragility of the ego,
when the mind
is in depression.

There are no safe retreats –
only the thin whimper
of withdrawal.

Consider Tofranil, along
with the total care you
give depressed patients.

It helps relieve symptoms
of depression. Especially
endogenous depression.

It may even help you
bring a depressive
out of her shell.

Die Zerbrechlichkeit des Ich,
wenn sich der Geist
in Depression befindet.

Es gibt keine sichere Zuflucht –
nur das dünne Wimmern
des Rückzugs.

Erwägen Sie Tofranil, zusammen
mit der umfassenden Zuwendung die Sie
depressiven Patienten schenken.

Es hilft die Symptome der Depression
zu lindern. Vor allem bei endogener
Depression.

Es könnte Ihnen sogar helfen
eine Depressive
aus ihrem Panzer zu holen.

Humour Then

Dieses Bild von einem Barhocker, Tisch und Aschenbecher, hinterrücks beleuchtet durch ein Raster gelben und roten Lichts, wurde 2005 im Internet gefunden. 2006 gemalt, war es der zweite Versuch, mit dem Gemälde *Humour Now* von 2005 ein Wortspiel zu treiben. Es war auch mit einem schmalen Farbroller gemacht, einschließlich des blauen Schriftzugs, der über eine Pappschablone die linke Seite hinuntergerollt wurde. Bis zu diesem Jahr war die einzige andere Person, die das Gemälde gesehen hatte, der Fotograf, der es in meinem Studio dokumentierte, bevor es vom Keilrahmen genommen, aufgerollt und ins Lager gegeben wurde. Ohne Publikum war *Humour Then* humorlos. Und was war überhaupt der Witz? Da ist nichts so lustig an Barhockern und die meisten Leute mochten keine Wortspiele mehr. Ab 2012 war es immer noch nicht lustig. In dem Jahr habe ich eine Website gemacht. Ausgehend von dem digitalisierten Dia, 2006 vom Fotografen aufgenommen, schnitt ich den blauen Text in Photoshop heraus und lud das Gemälde in einen Bereich namens *Humour Now* hoch, der von der Portfolio-Plattform ArtPickle gehostet wurde. Das Gemälde wurde wieder nur zu einem Bild von einem Barhocker, Tisch und Aschenbecher, hinterrücks beleuchtet durch ein Raster gelben und roten Lichts. Sechs Jahre später fügte ich meiner Website einen neuen Bereich namens

Humour Then hinzu, gehostet von der Portfolio- und Kunsthandelsplattform Artmajeur, und kennzeichnete alles als „VERKAUFT“. Letzte Nacht, als ich mehr über den Ursprung des Barhocker-Bildes für diese schriftliche Aufzeichnung wissen wollte, machte ich eine Google-Bildersuche mit der ursprünglichen Datei, die als „barstool.www.jpg“ gelabelt war. Google fand nur ein Ergebnis – die Ankündigung meiner Ausstellung, *Humour Then*.

Men & Memories

Dieses Gemälde entstand 2005 und wurde um 2008 von seinem Keilrahmen gelöst. Nachdem es über eine Dekade als Rolle gelagert hatte, wurde es für diese Ausstellung wieder aufgespannt, womit es erstmals überhaupt gesehen und gezeigt wird. Die Beschriftung besteht aus Ölfarbe, die über eine schwach haftende Klebeschablone, geschnitten in der Schriftart Arnold Boecklin, aufgebracht wurde. Ich habe Arnold Boecklin gewählt, weil diese Schrift der genauen Replikation des Klappentextes einer Publikation nahe kam, die ich in den Kisten mit den Ein-Dollar-Katalogen in der Kunstabteilung bei Strand Books gefunden habe. Die Kataloge waren unsortiert und mit dem Rücken nach links abgelegt, so dass man nur einen nach dem anderen durchgehen konnte. *Men & Memories* fiel aufgrund seiner Maße auf – er war größer und schmaler als die meisten der hunderten und tausenden anderen Kataloge. Rückblickend war das Durchstöbern der Kisten wie auf einer Kunstmesse zu sein, die die gesamte Geschichte der unverkauften Kunstwerke und vergessenen Künstler*innen weltweit vorstellte – ihr kollektives Erzeugnis, das nicht mehr das Papier wert war, auf dem es gedruckt war. Aus diesem Grund erschien es besser, die Kataloge nicht zu öffnen und sich nur auf die Kunst auf dem Titel zu konzentrieren. Das habe ich gemacht. Als Ergebnis habe ich mich über die Zeit und bis heute davon überzeugt, dass es sich bei *Men & Memories*, mit seinen Art-Nouveau-Lettern auf tief pinkfarbenem Hintergrund, um ein Buch mit Notenblättern zu einem fröhlichen Lied der 1930er Jahre handelte. Wie sich herausstellte ist *Men & Memories* ein Ausstellungskatalog von 1972, der Leben und Werk des englischen Malers William Rothenstein würdigt. Anlässlich seines hundersten Geburtstages bezieht sich der Titel auf seine Memoiren, *Men and Memories: Recollections, 1872-1938*. Eine geliebte Figur in der Kunstwelt seiner Tage, lebte Rothenstein von 1872 bis 1945. Er genoss hohe Anerkennung für seine Porträtmalerei, aber ebenso für seine Großzügigkeit und die Unterstützung, die er anderen Künstler*innen zukommen ließ. *Men & Memories* erinnert ebenso an seine Liebe zu Handwerk und Ornament wie daran, dass er in der Kunstakademie für seine tiefe Überzeugung eintrat, derzufolge nur jene, die erfahrene Handwerker sind, auch in der Lage wären, zu lehren.

The Work

Im Jahr 2005 gemalt, ist das Bild einem Psychologie-Band von 1979 entnommen, *Comprenda La Psicología: Una Perspectiva Personal* (Psychologie verstehen: Eine persönliche Perspektive) von Leonard Kristal. Gefunden bei Kafka's Books & Internet Café in Miami Beach um 2004, stellt es ein rares Gut als Ausgangsmaterial für Malerei dar. Voller generischer, dramatischer Farbillustrationen mit Erklärungen und Bildunterschriften in Spanisch, eine Sprache, die ich nicht lesen kann, lieferte es das Material für mindestens drei weitere Gemälde. Sein ursprünglicher Titel war *Ball and Chain*, aber ich änderte ihn zu *The Work* im Jahr 2019 für eine gleichnamige Ausstellung bei The Mishkin (NY), in der Arbeit ein zentrales Thema war. Aber da ich mich bis jetzt nie damit aufgehalten hatte, die Bildunterschrift vom Spanischen ins Englische zu übersetzen, scheint es, dass keiner der Titel, die ich gewählt hatte, das akkurat widerspiegelt, was der Autor versucht hatte, zu illustrieren. Die Bildunterschrift lautet: *En cuanto a la polémica sobre la primacia de la herencia o del ambiente*

(o del huevo y la gallina), las personas tienden a estar encadenadas a los prejuicios. In Google-Englisch bedeutet dies: *As for the controversy over the primacy of heredity or the environment (or the chicken and the egg), people tend to be chained to prejudice.* (In der Kontroverse um das Primat von Vererbung oder Umwelt (oder Huhn und Ei) tendieren die Leute dazu, ans Vorurteil gebunden zu sein.). Das Bild hatte nichts mit Arbeit zu tun. Wie konnte ich die bildliche Repräsentation von einem der weltweit meistbenutzten Clichés, Huhn und Ei, verfehlen? Entweder war es meine eigene Faulheit der Wahrnehmung oder weil niemand wirklich weiß, was zuerst kommt – das Bild oder der Text.

Today

Today wurde über mehrere Monate im Jahr 2000 gemalt. Der weiße Hintergrund wurde in Schichten mit einem Spachtel aufgetragen, um jegliche Spur, die vom Abschaben eines darunterliegenden unvollendeten Gemäldes zurückblieb, abzudecken und zu glätten. Ohne die Textur, welche die Borsten eines Pinsels in der Farbe zurückgelassen hätten, haftete die oberste Schicht jedoch nicht an der darunter und mit der Zeit begannen die Schichten, sich aufzutrennen. *Today* wurde zuerst 2001 bei Modern Culture at the Gershwin Hotel (NY) ausgestellt und dann wieder 2018 bei The Mishkin (NY). Im Laufe der dazwischen liegenden 18 Jahre begannen große Risse auf seiner Oberfläche zu erscheinen. Ab 2019 konnten ganze Bereiche der obersten Schicht des Gemäldes ohne große Anstrengung abgehoben werden, wobei sie mit sich den schwarzen emaillierten Schriftzug fortnahmen, der mittels einer Projektion von Zwischentiteln des Stummfilms „Shagai, Soviet!“ („Vorwärts, Soviet!“) von Dziga Vertov aus dem Jahr 1925/26 aufgebracht worden war. Dieser Film ist einer von 330 Filmen, die zur Essential Cinema Repertory Sammlung des Anthology Film Archive in New York gehörten, wo ich von 1999 bis 2002 als Print Traffic Coordinator & Head Theater Manager arbeitete. Eine meiner Verantwortlichkeiten war es, Fotokopien der englischsprachigen Übersetzungen von Unter- und Zwischentiteln aus den nicht-englischsprachigen Filmen des Essential Cinemas auszuhändigen. Das Essential Cinema setzte sich zwischen 1970 und 1975 aus dem Film-Auswahlkomitee von Anthology zusammen, James Broughton, Ken Kelman, Peter Kubelka, Jonas Mekas, and P. Adams Sitney. Das Komitee bestimmte, dass die Drucksachen der Sammlung im Sinne der kinematographischen Reinheit, der Heiligkeit des Bildes und um die Absicht des jeweiligen Filmemachers zu bewahren, in keiner Weise abgeändert werden sollten, wodurch der Untertitelung letztlich ein Riegel vorgeschoben wurde. Gedruckte Übersetzungen wurden also jenen zur Verfügung gestellt, die folgen konnten oder wollten, während sie im Dunkeln der Filmprojektion Zeile für Zeile lasen. Das Essential Cinema hat über mehr als 45 Jahre Filme nach einem rotierenden Prinzip in alphabetischer Reihenfolge vorgeführt. Große Bereiche von *Today* wurden 2019 entfernt und wieder gemalt, aber die Risse erscheinen weiterhin auf anderen Bereichen seiner Oberfläche.

Bikini Girls

Die *Bikini Girls* wurden gemacht, indem Farbkleckse auf eine Leinwand aufgetragen wurden und die leere Oberseite einer anderen benutzt wurde, um die Farben ineinander zu verschmelzen, wodurch ein zweites Gemälde geschaffen wurde – eine Reflektion. *Bikini Girls* kommen aus einer Gruppe von 13 *Reflections*, die zwischen 2000 und 2001 entstanden. Die meisten waren Schwarz-Weiß-Porträts, entnommen aus einem Fotoband der französischen Fotografin Thérèse Le Prat von 1963 mit dem Titel *Faces and Destinies (Gesichter und Schicksale)*. Ihre übergroßen Fotografien fingen französische Theaterschauspieler in ihren Rollen ein und zwar zu Momenten des höchsten Ausdrucks. Von einem langen Gedicht eingeleitet – gleichermaßen geziert, selbst-seriös und ernsthaft – sind das Buch und die Bilder selbst außerordentlich schön. *Here are*

faces, masks of the soul, scrutinizing anxious or calm their destiny (Hier sind Gesichter, Seelenmasken, angstvoll oder ruhig ihrem Schicksal entgegenblickend), schrieb sie. Als Gemälde im Jahr 2000 in New York jedoch bewirkten sie kaum mehr als mich mit einer Möglichkeit zu versorgen, die unironische Schönheit des Buchs visuell zu konsumieren, aber das war alles. Und dann steckte eine Farbkatalog von Venus Swimwear im Briefkasten. Mir erschienen das Model und die Fotografie wie von einer ähnlichen Schönheit und so entschied ich mich, es zu probieren und malte sie. Es klappte. Ein paar der *Bikini Girls* wurde 2001 bei Modern Culture at the Gershwin Hotel (NY) im Rahmen einer Gruppenausstellung, die *This is the Modern World* hieß, gezeigt. Alle drei *Bikini Girls* wurden 2019 bei The Mishkin (NY) ausgestellt.

Three frames from Jeanne Dielman

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles ist der Titel eines narrativen Films von von Chantal Akerman aus dem Jahre 1975. In ausgedehnten Echtzeit-Einstellungen dokumentiert der Film drei Tage im häuslichen und Arbeitsleben einer Frau. Jeder Tag wird von Zwischentiteln gerahmt, die dieses Gemälde zeigt, das 2020 als Faksimile einer früheren Version geschaffen wurde, die ich 1998 gemalt hatte. *Jeanne Dielman* wurde erstmals 1999 im Artists Space (NY) gezeigt und dann kurz darauf verkauft. Es war das erste von insgesamt zwei Malen, dass ein Kunstsammler meine Arbeit gekauft hat. Ich habe seinen Bedingungen zugestimmt und als Bezahlung einen Hotelgutschein akzeptiert, ausgestellt über eine äquivalente Summe und einlösbar auf einer schwer zu erreichenden karibischen Insel. In den Jahren seit dem Verkauf schaffte ich es nicht dorthin, aber ich habe den Deal nie vergessen und fragte mich immer, was mit meinem Gemälde passiert ist. Dann kam im Jahr 2017 eine Anfrage vom Artists Space, die Arbeit wieder auszustellen. Ich fand meine Kopie des gefaxten Kaufvertrags. Er hielt fest, dass der Verkauf nicht abgeschlossen sei, bis der gesamte Hotelgutschein eingelöst war. Das Gemälde gehörte noch mir. Das Problem war, dass der Sammler *Jeanne Dielman* 2012 aus den Augen verloren hat und nicht länger wusste, wo sie war.

A Feminist Issue Is

Text und Titel dieses Gemäldes von 2005 sind dem Magazin *Spokeswoman* geschuldet, Band 9, Nummer 12, veröffentlicht im Juni 1979. Sie wurden einer Kolumne im Gesundheitsteil entnommen, die den Titel *Nuclear Power: A Feminist Issue (Kernenergie: Eine feministische Frage)* trug. Das Bild des Gemäldes fand ich im Magazin *Graphis* in einer Ausgabe von 1972, die Beispiele einer erfolgreichen deutschen Werbekampagne des Modehauses C&A Brenninkmeyer vorstellt. Ursprünglich als ganzseitige Zeitungsanzeige gedruckt, ist auf der Kopie zu lesen: *für heute 10 / uhr drucken wir beide daumen*. Auf Google-Englisch heißt dies: *for today 10 o'clock we print both thumbs (für heute 10 Uhr drucken wir beide Daumen aus)*. Die beiden Daumen sahen aus als würden sie gerade eine Bombe zur Detonation bringen, aber jenseits davon verband sich die Beziehung zwischen Bild und Sprache in diesem Gemälde mit einem inneren Kampf darum, zwei sehr verschiedenen Sorgen zu versöhnen, die ich zu jener Zeit mit mir trug, nämlich Martin Kippenberger und soziale Bewegungen. Auf dem Titelbild der *Spokeswoman* war das Porträt der Schornsteinfegerin Shannon Hall zu sehen. Die Unterschrift eines zweiten Bildes von Hall auf dem Innencover, auf dem sie neben einem Kamin posiert und eine Reinigungsbürste hält, lautete: *Cover: Shannon Hall, one of the few female chimney sweeps in the country, runs her non-traditional, woman-owned business from headquarters in Nottingham, NH, where she is active in the Chimney Sweep Guild.* (Titelbild: Shannon Hall, einer der wenigen weiblichen Schornsteinfeger im Land, führt ihr nicht-traditionelles, Frauen-eigenes Unternehmen von der Firmenspitze in Nottingham, NH, aus, wo sie in der Schornsteinfeger-Innung aktiv ist.) Halls Bild wurde später zu einem

Gemälde mit dem Titel *The First Female Chimney Sweep (Der erste weibliche Schornsteinfeger)*. *Spokeswoman* war eine Zeitschrift mit Sitz in Washington, DC, die Themen zum Wohl der Frauen abdeckte. Heute nicht mehr bestehend, existiert sie nur noch als die *Spokeswoman Magazine Printed Materials Collection* an der Smithsonian Institution. Lediglich weniger als einen halben Quadratmeter oder 4 Boxen messend, gehört zu der Sammlung keine einzige Ausgabe des Magazins *Spokeswoman*. Stattdessen besteht die Sammlung aus Material, das vom Magazin während seines aktiven Zeitraums zusammengetragen wurde. Es dient „als Fenster in die Welt der Feminist*innen und Frauenrechtsaktivist*innen von 1972 bis 1980 und die diskutierten Themen beinhalten die wichtigsten Rechts- und anderen Fragen ihrer Zeit.“ *A Feminist Issue Is* wurde erstmals 2019 bei The Mishkin (NYC) gezeigt.

(b)light, derived from a painting by Michael Patterson

(b)light, derived from a painting by Michael Patterson entstand spät im Jahr 2019 nach einer dreijährigen Unterbrechung des Malens. Nachdem so viel Zeit verstrichen war, bestand der einzige Weg zu beginnen in einem Bild, von dem aus ich arbeiten wollte. Das Ausgangsmaterial ist das 6/14 Cover eines Magazins namens *Chronogram, Arts. Culture. Spirit*. Als ich das Gemälde erstellte, war ich mir nicht bewusst, dass *Chronogram Media* seinen Sitz in Kingston, NY hatte und *es als regionaler Vordenker diente*. Ich wusste nicht, dass *Chronogram Inhalte publiziert, die von über 2,5 Millionen Lesern im ganzen Hudson Valley, den Berkshires und dem Drei-Staaten-Gebiet gelesen werden, oder dass es Ideen durch intelligente Erzählkunst zum Leben erweckt*. Alles was ich sah, als ich dieses Bild anschaute, war außerordentliche Titelkunst-Illustration, die eine unglaubliche Tiefenschärfe und hinreißende Farben hatte. Als das erste Gemälde, das ich seit Jahren machen würde und ohne besonderen Grund dachte ich, dass dies alles ist, was ich wissen musste. Und dann, gerade als sich das Gemälde der Fertigstellung nach Wochen des täglichen Malens und Wiedermalens näherte, traf eine Einladung von Pujan Karambeigi ein, etwas zu einer Gruppenausstellung beizutragen. Daher fühlte ich mich verantwortlich herauszufinden, woher das Quellenmaterial stammte, so dass ich "Chronogram magazine 6/14" suchte. Und da war es. Das Titelbild von *Chronogram* war keine Illustration—es war ein Gemälde von einem Künstler. Und nicht nur war es ein Gemälde, es war lediglich der Ausschnitt einer viel größeren Malerei, die wiederum nur eine innerhalb einer ganzen Serie anderer Gemälde des Künstlers Michael Patterson von jungen Frauen war, die in fleckigem Licht durch öffentliche Parks schlenderten. *(b)light* wurde 2019 bei Kai Mitsumiya (NY) und 2020 bei Svetlana (NY) gezeigt.

Lise Soskolne

Übersetzung: Cornelia Kastelan