

Rudolf Stingel : autobiography of a painting = Autobiographie eines Gemäldes

Autor(en): **Bonami, Francesco / Himmelberg, Wolfgang**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2006)**

Heft 77: **Collaborations Trisha Donnelly, Carsten Höller, Rudolf Stingel**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680966>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Autobiography of a Painting

FRANCESCO BONAMI

Marcel Duchamp used to say “bête comme un peintre” (stupid like a painter). Literally the translation would read “beast as a painter,” but we know he meant stupid. It’s not hard to believe Duchamp’s self-effacing quote. In fact, to avoid being stupid he stopped painting. In reality he never truly gave up painting, he just didn’t paint, avoiding brushes and canvases. But his *LARGE GLASS* is the ultimate painting, and his last work, *ÉTANT DONNÉS* (1946–1966), at the Philadelphia Museum, is nothing but a painting kept at a distance from the viewer. The three-dimensional aspect of *ÉTANT DONNÉS* may be symbolic, but what we peek at through the barn’s door is a real, if not regressive, painting. The painter’s wet dream is always to be able to quit painting, and yet to remain a painter. Rudolf Stingel is no exception to this nocturnal, onanistic fantasy.

The late eighties were stuck into painting like a body fallen into quicksand. Rudolf Stingel, as many other artists of his generation—entrapped between conceptual art, minimalism, and the overwhelming,

FRANCESCO BONAMI is the Manilow Senior Curator at Large and of the MCA Chicago and the Artistic Director of Centro Arte Contemporanea Villa Manin, Fondazione Pitti Immagine Discovery, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

reactionary return to painting—was facing the dilemma: embrace the new wave of appropriationists, neo-geo’s, and photography-based conceptualism, or insist on the by now shrinking path of neoexpressionism, that was receding after the rape of the market. Neither were appealing options to him. In a kind of Albrecht Dürer hubris (in 1525 Dürer published his *Painter’s Manual* or *Underweysung der Messung*), Stingel produced his own *Instructions* (1989), a series of photographs collected into a small manual explaining step-by-step, in several languages, how to make a real “Rudolf Stingel” silver painting. What was interesting and intriguing was the fact that if you had followed the artist’s instructions, you would not have produced or created your own “Rudolf Stingel” but would have made a painting for Rudolf Stingel. The idea of “instructions” was misleading; they were not teaching you how to paint, but were tricking you into learning how to do a painting for someone else. The instructions were so mechanical that they were in no way jeopardizing Stingel’s authorship or the authenticity of his work. Stingel’s feat was to reverse Walter Benjamin’s theory, creating a chance to teach the mechanics of producing the “aura” of his art works. He erased the very idea of the copy because every painting, following his instructions, would



RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 1994–1996. cast bronze, 18 x 19 x 9" / OHNE TITEL, Bronzeguss, 45,7 x 48,3 x 22,9 cm.

(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

have come out as a true original. It could be said that he challenged Thomas Kinkade, the "Painter of Light," through abstraction rather than figuration. Stingel's ambition was not Kinkade's, selling ten million of his cottage paintings, but was rather to imagine ten million people doing his paintings for him. I like to indulge in the perverse idea that, in fact, the silver paintings that could be created following the small, "stupid" booklet printed by Stingel could, in a likely moment of creative despair, sublimate the very idea of Kinkade's cottage paintings into the purest glimmer of light. Kinkade's megalomaniacal nightmare of being "everybody's painter" was crushed by Stingel's unappealing, orange book of instructions, which provided everybody with the opportunity to create his paintings.

Stingel, not Kinkade, understood the true nature of the idea of a "cottage" painting: the ambush of "aura" over the artificiality of the picturesque. While Kinkade exploits the viewer's frustration, mocking the idea of the "perfect painting," inadvertently, Stingel intersects the viewer's desire, not to be the artist, but to understand the mechanics behind the artist's process and to have the opportunity to experience it directly. Kinkade reduces wonder to taste—bad taste—while Stingel's process manufactures wonder. Stupidity is, after all, the incapacity of resisting wonder. Shrewdness is the obsession of controlling wonder through taste. Painting is the endless struggle between stupidity and shrewdness, between wonder and taste. Kinkade's paintings are the biography of taste; Stingel's are the autobiography of wonder. Painting can either aim at the picturesque, the cottage, the plurality of bad taste, the underdeveloped childhood inside the average viewer, or strive to be a great work of art, hence the triumph of resolution, the monological and mature expression of a single artistic intention. In terms of economics, Thomas Kinkade is definitely not stupid, but that's also why he is not a painter, while Stingel is both stupid and a painter. That's why Kinkade is doomed to the cottage and to the canvas, while Stingel, like Duchamp, can escape both and still be able to create "painting," as he has done with carpet, rubber, tinfoil, and Styrofoam. My insistence to compare these two unlikely figures, Kinkade and Stingel, who belong to com-

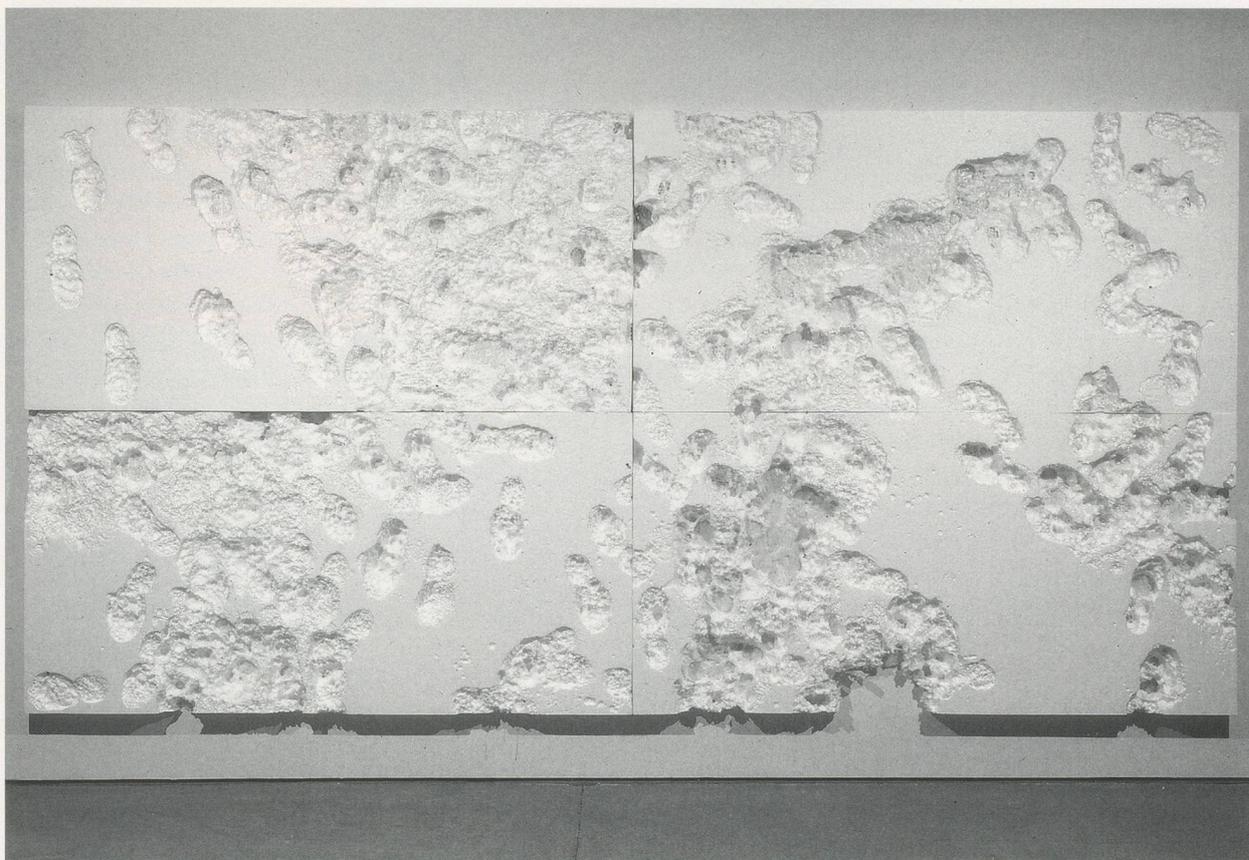
pletely different visual worlds, is an attempt to stress that the mechanics of painting can lead to two different outcomes: one that is defined by the rules of taste and the exploitation of frustration, and the other belonging to the realm of wonder and desire.

Painting is the symbolic battlefield where two ideas of art are continually confronting each other. To deny Thomas Kinkade's vision, and to his ten million collectors the right of an artistic legacy, would be self-defeating arrogance. After all, in a Shanghai Hotel where I was staying, above my bed was hanging a cottage painting signed by Thomas Kinkade, not a Rudolf Stingel silver painting. Yet, the subversion and invention of the mechanics of the aura in Stingel's booklet of instructions inform us that artistic practice and painting are quite a different matter than the simple pleasing of an un-informed or deformed eye, by the tyranny of taste and the addiction to the familiar and picturesque. In his stupidity, Rudolf Stingel has, at the same time, been able to defeat both the retinal experience so much despised by Duchamp and also the physicality of the conventional painting through the use of unstable, not so much unlikely, surfaces, just as Duchamp did with his *LARGE GLASS*. In fact, all of Stingel's work is about "delay," the concept Duchamp professed throughout his career. The "instructions" book is about delaying the act of painting, the manifestation of the aura and the awareness of authorship. His Styrofoam foot-print paintings are also about delay. The foot-prints descend on the surface like a bird's-eye rotation of the *NUDE DESCENDING THE STAIRCASE* (1912), and at the same time, they transform the heroic frenzy (by foot) of Pollock's dripping into a mundane act.

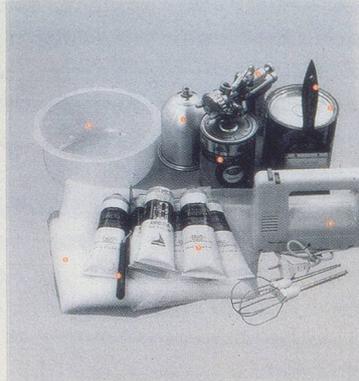
Like David Cronenberg's *A History of Violence* (2005), Rudolf Stingel's "history of painting" builds up the climax of his work through a series of delayed experiments on various surfaces. While Cronenberg's main character, Vigo Mortens, is delaying the viewer's awareness of his deep and disturbing capacity of mastering violence, Stingel's journey, similarly, delays the viewer's understanding of his amazing control over the traditional language of painting. The climax of Stingel's work is reached with his recent series of self-portraits. The subject is not what

we see—not the artist himself—but the bipolar state of the very subject of painting. We could describe this new series as the history of melancholia or of depression. Not the melancholia or depression of the individual in a narcissistic, existential indulgence, but the indulgence of the western world in celebrating its own decline through the melancholia and the depression of its own modernity. To look at these self-portraits as a departure from Stingel's former work is a mistake. This new work is one of the

many parallel paths of the same autobiography of a painting. The early silver paintings and the self-portraits are the two poles of the bipolar nature of the artist, torn between the limitless sublime and the suffocating boundaries of the mundane. With the self-portrait, Rudolf Stingel strikes the final blow to the impossible argument of Kinkade's art. The dictatorship of mediocrity cannot survive the basic survival instinct of any human being to confront wonder, while abandoning the raft of taste.



RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 2000, styrofoam, 4 elements, overall 96 x 192 x 4" / OHNE TITEL, Styropor, 4 Elemente, gesamthaft 240 x 480 x 10 cm. (PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



- Paint tank
Serbatoio vernice
Flasche Farbe
Reservoir peinture
Deposito pittura
- Compressed air gun
Pistola ad aria compressa
Spritzpistole
Pistolet à air comprimé
Pistola de aire comprimido
- Silver paint
Vernice d'argento
Silberfarbe
Peinture d'argent
Pintura de plata
- Oil paints
Colori ad olio
Ölfarben
Couleurs à l'huile
Cobreses al óleo
- Gauze fabric
Tessuto di lino
Tulle
Tissu de lino
Telo de lino
- Nettle thinner
Diluente nitro
Nitroverdünnung
Diluant nitro
Disolvente nitro
- Pure horse hair
pennbrush
Pinceau à poil de cheval
Pinsel aus reinen
Naturhaaren
Pincel de puro pelo
de caballo
- Electric mixer
Frusta elettrica
Électrique Quill
Fouet électrique
Batidor eléctrico
- Plastic bowl
Bacchetta di plastica
Plastikwanne
Bacine de plastique

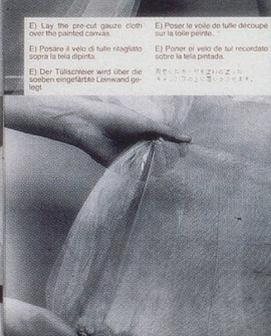
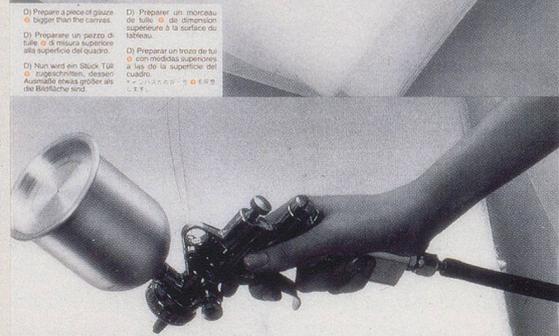


- A) Take several tubes of oil paint & choose at random (the number of tubes will vary according to the look of the painting), and squeeze their contents into the bowl.
- A) Prendere alcuni tubetti di un colore ad olio, sceglierli a piacere (il numero dei tubetti varierà in rapporto alla grandezza del quadro) e spremere il contenuto dentro l'apposita bacchetta.
- A) Prendre quelques tubes d'un color à l'huile & choisir à son gré (le nombre de tubes variera en rapport à la grandeur du tableau) et faire le contenu dans la bassine appropriée.
- A) Tomar algunos tubos de un color al óleo, escoger a su gusto, (el número de tubos variará en relación con las dimensiones del cuadro) y sacar el contenido dentro de la expresa cubeta.



INSTRUCTIONS
ISTRUZIONI
ANLEITUNG
MODE D'EMPLOI
INSTRUCCIONES

RUDOLF STINGEL



- G) Take the compressed air gun which has been filled with silver paint & spray the surface of the canvas evenly from right to left, and left to right, working down towards the bottom.
- G) Prendere la pistola ad aria compressa & spruzzare uniformemente l'intera superficie del telaio da destra a sinistra, da sinistra a destra, procedendo verso il fondo.
- G) Mit der mit Silberfarbe gefüllten Spritzpistole wird gleichmäßig besprüht, sowohl von rechts nach links, als auch von links nach rechts, wobei man sich dabei von oben nach unten bewegt.
- G) Cogere la pistola de aire comprimido, que se ha cargado precedentemente con color plata, & y esparcir uniformemente toda la superficie de la tela, de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, procediendo de arriba hacia el fondo.
- H) Attach an handle to the support of the canvas & lean it on a table.
- H) Danach wird der Tülschreiber an einen senker überstehenden Rahmen gerammt und behütet man von dem behandelten Blechtische abgehoben.

- E) Lay the pre-cut gauze cloth over the painted canvas.
- E) Posare il velo di tulle ritagliato sopra la tela dipinta.
- E) Der Tülschreiber wird über die beiden empfindlichen Leinwand gelegt.
- F) Pass a spatula over the gauze to make it adhere perfectly to the layer of fresh oil paint.
- F) Passer une spatule sur le tulle de manière à le faire adhérer parfaitement à la couche de couleur fraîche.
- F) Passar una spatula sobre el tulle para que éste se adhiera perfectamente al estrato de color fresco.
- F) Passar una spatula sobre el tulle para que éste se adhiera perfectamente al estrato de color fresco.

- H) Take hold of a corner of the gauze cloth, which sticks out from the canvas, gently lift it up until you have completely removed it from the canvas.
- H) Agarrar un cabo de tul que sobresale del cuadro y levantarlo con mucho cuidado lentamente hasta liberar la tela.
- H) Danach wird der Tülschreiber an einem senker überstehenden Rahmen gerammt und behütet man von dem behandelten Blechtische abgehoben.

RUDOLF STINGEL, INSTRUCTIONS, 1989, silkscreen on paper, 4 panels, each 42 1/2 x 30 5/8" / ANLEITUNG, Siebdruck auf Papier, je 17,9 x 77,8 cm. (PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

Autobiographie eines Gemäldes

FRANCESCO BONAMI

Marcel Duchamp pflegte zu sagen: «Dumm wie ein Maler», «Bête comme un peintre». Die wörtliche Übersetzung wäre: «Biest wie ein Maler», aber wir wissen, dass er «dumm» meinte. Es fällt nicht schwer, Duchamps auch auf ihn selbst gemünztes Zitat für authentisch zu halten, gab er doch das Malen auf, um nicht dumm zu sein. Tatsächlich gab er die Malerei nie wirklich auf, er malte nur einfach nicht, hielt sich von Pinseln und Leinwänden fern, doch sein GROSSES GLAS ist das ultimative Gemälde, und sein letztes Werk, ÉTANT DONNÉS (1946–1966) im Philadelphia Museum, ist nichts anderes als ein Gemälde, das den Betrachter auf Distanz hält. Der dreidimensionale Aspekt von ÉTANT DONNÉS ist nur symbolisch, doch was wir durch das Scheunentor hindurch erspähen, ist ein echtes und in der Tat regressives Gemälde. Der feuchte Traum des Malers ist immer derselbe: Die Malerei aufgeben zu können und dennoch Maler zu bleiben. Auch Rudolf Stingel teilt diese nächtliche, onanistische Phantasie.

Die späten 80er Jahre steckten in der Malerei fest wie ein in Treibsand gefallener Körper. Wie viele andere Künstler seiner Generation war Rudolf Stin-

gel zwischen Concept Art, Minimal Art und der überwältigenden, reaktionären Rückkehr zur Malerei gefangen und stand vor dem Dilemma, entweder auf der neuen Welle der Appropriationisten, Neo-Geos und des «photographischen» Konzeptualismus zu reiten oder auf dem, nach der Vereinnahmung durch den Markt, enger werdenden Weg des Neo-expressionismus fortzuschreiten. Keine dieser Optionen war vielversprechend. In einer Art Albrecht Dürer nacheifernden Hybris (Dürer hatte 1525 sein Handbuch der Malerei veröffentlicht, *Underweysung der Messung*) schuf Stingel seine «painting's instructions», eine Folge von zu einem kleinen Handbuch zusammengestellten Photographien. In dieser Anleitung wurde Schritt für Schritt in mehreren Sprachen erklärt, wie ein echtes «Rudolf Stingel»-Silbergemälde gefertigt wird. Das Interessante und Faszinierende war die Tatsache, dass, hätte man die Anweisungen befolgt, das Ergebnis nicht ein «Rudolf Stingel», sondern ein Gemälde für Rudolf Stingel gewesen wäre. Der Begriff «Anleitung» war irreführend; unter dem Vorwand, ihm werde beigebracht, wie man malt, sollte der Leser lernen, wie man ein Gemälde für eine andere Person produziert. Die Anweisungen waren so technisch gehalten, dass Stingels Urheberschaft oder die Authentizität seines Werks nicht im Geringsten gefährdet waren. Stingels Meisterleistung war es, Walter Benjamins Theorie

FRANCESCO BONAMI ist Manilow-Kurator am MCA Chicago, der künstlerische Direktor des Centro Arte Contemporanea Villa Manin, Fondazione Pitti Immagine Discovery, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

umzukehren und eine Möglichkeit zu schaffen, die Technik der Produktion der «Aura» seiner Kunstwerke zu lehren. Er eliminierte die blosser Idee der Kopie, weil jedes nach seinen Anweisungen gefertigte Gemälde ein echtes Original gewesen wäre. Man könnte sagen, dass er Thomas Kinkade, den figurativen «Maler des Lichts», herausforderte, und zwar mit den Mitteln der Abstraktion.¹⁾ Kinkades Ehrgeiz, zehn Millionen seiner Cottage-Gemälde zu verkaufen, war Stingels Sache nicht, er stellte sich stattdessen vor, wie zehn Millionen Menschen seine Gemälde für ihn produzierten. Ich schwelge gerne in der perversen Vorstellung, die Silbergemälde, die anhand der kleinen, «dummen», von Stingel in einem verzweifelten Moment kreativer Ausweglosigkeit veröffentlichten Broschüre geschaffen werden, könnten die blosser Idee der Kinkadeschen Cottage-Gemälde in den allerreinsten Lichtschimmer sublimieren. Kinkades grössenwahnsinniger Albtraum, jedermanns Maler zu sein, zerstob unter Stingels nicht gerade ansprechendem, orangefarbenem Büchlein, dessen Anweisungen jedermann die Möglichkeit gaben, seine Gemälde zu schaffen.

Stingel, nicht Kinkade, war es, der die wahre Natur der Idee eines «Cottage»-Gemäldes verstanden hatte: der Einsatz einer hinterhältigen «Aura» gegen die Artifizialität des Pittoresken. Während Kinkade die Frustration des Betrachters ausschaltet und die Idee des «perfekten Gemäldes» verhöhnt, geht Stingel beiläufig auf den Wunsch des Betrachters ein, die dem künstlerischen Prozess zugrunde liegenden Mechanismen zu verstehen und, ohne selbst Künstler sein zu wollen, unmittelbar erfahren zu können. Kinkade reduziert das Staunen auf Geschmack, schlechten Geschmack, während Stingels Verfahren Staunen entstehen lässt. Dummheit ist schliesslich nichts anderes als die Unfähigkeit, dem Staunen zu widerstehen. Schlaueheit ist die Obsession, Staunen durch Geschmack kontrollieren zu wollen. Malerei ist der endlose Kampf zwischen Dummheit und Schlaueheit, zwischen Staunen und Geschmack. Kinkades Gemälde sind die Biographie des Geschmacks; Stingels die Autobiographie des Staunens. Die Malerei kann entweder auf das Pittoreske abzielen, das Cottage, die Pluralität schlechten Geschmacks, die unterentwi-



ckelte Kindheit im Durchschnittsbetrachter, oder aber auf ein grosses Kunstwerk – daher der Triumph der Entschlossenheit, der monologische und reife Ausdruck einer einzelnen künstlerischen Intention. In ökonomischer Hinsicht ist Thomas Kinkade alles andere als dumm, aber darum ist er auch kein Maler; Stingel dagegen ist dumm und ein Maler. Darum ist Kinkade zum Cottage und zur Leinwand verurteilt, während Stingel – wie Duchamp – beidem entfliehen und dennoch Maler bleiben kann, auch wenn er mit Spannteppichen, Gummi, Alufolie und Styropor arbeitet. Warum dieser hartnäckige Vergleich zweier unvereinbarer Figuren, Kinkade und Stingel, die in völlig verschiedenen visuellen Welten leben? Ich möchte deutlich machen, dass die Mechanismen der Malerei zu zwei völlig verschiedenen Ergebnissträngen führen können: Die einen Ergebnisse stehen unter dem Zeichen der Herrschaft des Geschmacks und der Ausnutzung der Frustration, die anderen gehören ins Reich des Staunens und Wünschens.

Die Malerei ist das symbolische Schlachtfeld, auf dem zwei Vorstellungen von Kunst einander gegenüberstehen. Thomas Kinkades Vision nicht gelten zu lassen und seinen zehn Millionen Sammlern das

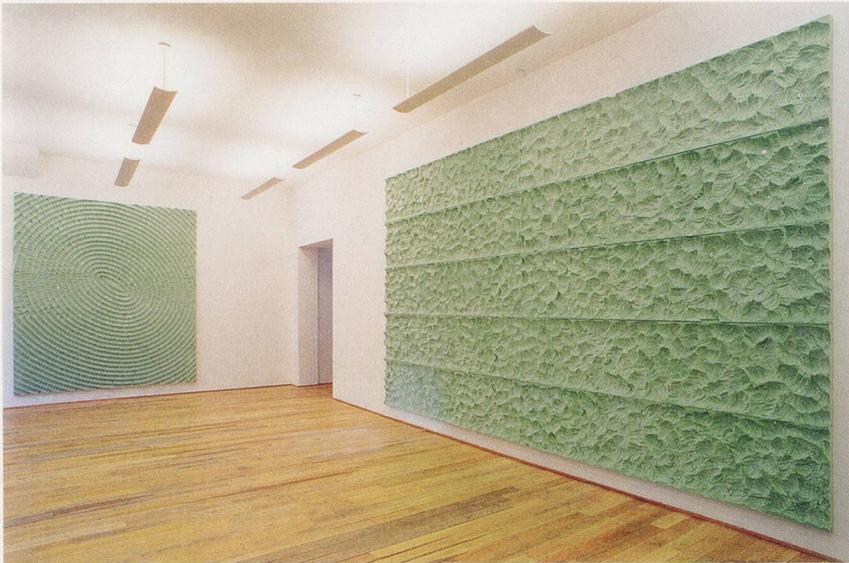
Recht auf ihre ästhetische Vorlieben abzusprechen, wäre ins Leere führende Arroganz: In einem Hotel in Shanghai, in dem ich abgestiegen war, hing über meinem Bett ein von Thomas Kinkade signiertes Cottage-Gemälde, nicht etwa ein Silbergemälde von Rudolf Stingel. Die subversiven Mechanismen der «Aura» in Stingels Anweisungen zeigen jedoch, dass künstlerische Praxis und Malerei etwas ganz anderes sind als einfach ein ungeschultes oder durch die Tyrannei des Geschmacks und die Sucht nach dem Vertrauten und Pittoresken verzerrtes Auge zu erfreuen. Und gleichzeitig hat seine Dummheit Rudolf Stingel in die Lage versetzt, die von Duchamp so verachtete «retinale» Kunst und die Materialität der konventionellen Malerei mit Hilfe instabiler – gar nicht mal so sehr «merkwürdiger» – Oberflächen zu überwinden, so wie es Duchamp mit DAS GROSSE GLAS getan hatte. Tatsächlich geht es in Stingels ganzem Werk um Verzögerung und damit um das Konzept, das Duchamp sein Leben lang beschäftigte. In der *Anleitung* geht es um die Verzögerung des Akts des Malens, um die Manifestation der Aura und das Bewusstsein für Urheberchaft. Auch in seinen Styropor-Fussabdruckgemälden geht es um Verzögerung.



RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 1993, oil and enamel on canvas, 99 x 66 1/16" / OHNE TITEL, Öl und Email auf Leinwand, 252,1 x 167,7 cm.
(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 1994, oil and enamel on canvas, 60 x 60" / OHNE TITEL, Öl und Email auf Leinwand, 152,4 x 152,4 cm.
(PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



RUDOLF STINGEL, exhibition view /
Ausstellungsansicht, Galleria Massimo
de Carlo, Milan, 1999.

(PHOTO: GALLERIA MASSIMO DE
CARLO, MILAN)

Wie in einer rotierenden Sicht auf NUDE DESCENDING THE STAIRCASE (Akt, eine Treppe herabsteigend, 1912) gehen die Fussabdrücke auf die Oberfläche nieder, und gleichzeitig transformieren sie die heroische Raserei des nur wenige Schritte entfernten Pollockschen Drippings in einen prosaischen Akt.

Wie David Cronenberg in seinem Film *History of Violence* baut Rudolf Stingel in seiner «History of Painting» die Klimax seines Werks durch eine Folge verzögerter Experimente auf verschiedenen Oberflächen auf. Während Cronenbergs Hauptdarsteller, Viggo Mortensen, mit Hilfe seiner Verzögerungstaktik den Zuschauer über lange Zeit im Ungewissen über die gewalttätige Vorgeschichte der von ihm verkörperten Figur lässt, bedient Stingel sich einer ähnlichen Taktik, um seine erstaunliche Beherrschung der traditionellen Sprache der Malerei erst mit der Zeit zutage treten zu lassen. Die Klimax seines Werks erreicht Stingel mit einer neueren Folge von Selbstporträts. Das Thema ist nicht das, was wir sehen, ist nicht der Künstler selbst, sondern die Bipolarität der Malerei als solcher. Man könnte diese neue Folge als die Geschichte der Melancholie oder der Depression bezeichnen. Nicht die Melancholie oder Depression

in der narzisstischen, existentiellen Hingabe eines Individuums, sondern das hingebungsvolle Schwelgen der westlichen Welt in ihrem eigenen Untergang durch die Melancholie und die Depression ihrer eigenen Modernität. Es wäre ein Fehler, diese Selbstporträts als eine Abkehr von Stingels früherem Werk zu betrachten. Sie stellen einen der vielen parallel verlaufenden Wege derselben Autobiographie eines Gemäldes dar. Die frühen Silbergemälde und die Selbstporträts sind die zwei Pole der bipolaren Natur des Künstlers, hin und her gerissen zwischen dem grenzenlosen Erhabenen und den erstickenden Grenzen des Profanen. Mit dem Selbstporträt läutet Rudolf Stingel die letzte Runde im Kampf gegen die haltlose Argumentation der Kunst Kinkades ein. Die Diktatur des Mittelmasses hat keine Chance gegen den grundlegenden Überlebensinstinkt eines jeden menschlichen Wesens, sich auf das Staunen einzulassen, sobald es das Floss des Geschmacks verlassen hat.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Thomas Kinkade, amerikanischer Genremaler, seine Gemälde (und vor allem Reproduktionen) von historisierenden Landschaftsidyllen sollen schätzungsweise in jedem zehnten amerikanischen Haushalt hängen.

RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 2000, styrofoam, 120 x 96 x 2" / OHNE TITEL, Styropor, 304,8 x 243,8 x 5 cm. (PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

