

Interview: Josh Smith, Achim Hochdörfer

[1: Oral History]

*Achim Hochdörfer: Wir sprachen über Oral History und über den Stellenwert mündlicher und anekdotischer Zeugnisse für die Konstruktion der Kunstgeschichte. Wir sprachen über Tratsch und Klatsch sowie in diesem Zusammenhang über das Format Interview als eine Möglichkeit, Aspekte einer künstlerischen Position zu kommunizieren.*

Josh Smith: Ich mag Interviews, weil es Spaß macht, ein Gespräch zwischen zwei Leuten mitzuverfolgen. Und in einem Buch füllt man damit sehr schnell viele Seiten. Einen Essay musst du Satz um Satz, Absatz um Absatz verfassen. Ein Interview lässt sich schnell niederschreiben, zwei oder drei Seiten auf einmal. Ja, ich halte es für ein gutes Format, weil du über Dinge sprechen kannst, die normalerweise unerwähnt bleiben – das passiert zufällig.

*Achim Hochdörfer: Seit dem Beginn der Moderne haben sich ganz unterschiedliche Typen von Interviews etabliert. Da sind zunächst diejenigen, die als ernsthafter Versuch einer Artikulation und Übersetzung der Kunstwerke und der zugrunde liegenden Denkweise gelesen werden wollen.*

Josh Smith: In dieser Hinsicht mag ich die Interviews sehr gern, die David Sylvester mit Francis Bacon geführt hat. Beide sind so britisch, und in ihren Aussagen ist vieles implizit enthalten. Beide sind irgendwie „ältlich“ und setzen zahlreiche Dinge voraus; und sie gehen sehr streng miteinander um. Gut finde ich auch die Bruce-Nauman-Interviews. Er hält alles sehr einfach, schafft es aber, eine ganze Menge großer Ideen auf simple Weise zu thematisieren. Das ist, glaube ich, das Beste, was Kunst heute für uns leisten kann – in Anbetracht der Tatsache, wie kompliziert alles ist und wie beschäftigt alle sind. Was mich betrifft, gefällt mir die Vorstellung, interviewt zu werden, weil ich die Transkription im

[1: Oral History]

*Achim Hochdörfer: We spoke about oral history and about the importance of oral and anecdotal testimonies for the construction of art history. We talked about gossip and the format interview as a way of communicating aspects of an artist's position.*

Josh Smith: I like interviews because it's fun to hear two people talk and it takes up a lot of space in a book really quickly. In an essay you have to construct each sentence and each paragraph. An interview allows you to write two or three pages really quickly. Yeah, I think it's a great format because you can talk about things you don't normally talk about and it happens accidentally.

*Achim Hochdörfer: These days there are so many different types of interviews. First of all there are the serious ones, in which you can literally observe the "struggle" to articulate and to translate artworks and the underlying strategies.*

Josh Smith: In this respect I really like the David Sylvester and Francis Bacon interviews. They are both typically English and a lot of the stuff that they are saying is implied. They are both sort of "oldish" and take a lot of stuff for granted; they are both very heavy-handed with each other. I also like the Bruce Nauman interviews. He keeps it very simple, yet somehow manages to bring up a lot of big ideas in a very simple way. I think that's one of the best things art can do for us today because of how complicated everything is and how busy everybody is. As for myself being interviewed; I like the idea of doing it because I can read it and criticize it afterwards. Also, it makes me uncom-

Nachhinein lesen und kritisieren kann. Aber es ist mir auch unangenehm – also gibt es einen Teil in mir, der Dinge mag, die mir unangenehm sind.

*Achim Hochdörfer: Jasper Johns hat das Interviewformat in eine Art Sprachspiel gewendet, indem er den Interviewer involviert. Er verschiebt den Sinn der gestellten Fragen, deckt Missverständnisse auf oder setzt mit seinen Antworten an Nebensächlichkeiten an. Er zeigt, wie Bedeutung konstruiert wird und wie sie wiederum an Bedeutung verlieren kann. Darauf aufbauend, hat Warhol Interviews dazu verwendet, den ganzen Kontext einer künstlerischen Persona zu exponieren. Er spielt mit all den Erwartungen, die an die Rolle des Künstlers in unserer Gesellschaft gebunden sind; und vor allem spielt er mit dem Mythos, hinter die Fassade eines künstlerischen Subjekts und seiner Intentionen schauen zu können. Glaubst du nicht, dass solche expressionistischen Erwartungen unter Umständen zu Missverständnissen führen?*

Josh Smith: Dass solche Dinge passieren, gefällt mir. Wenn etwas schief läuft, falls das passiert, dann gehe ich damit um. Falls jemand was Gemeines macht, soll er nur – ich werde wahrscheinlich was Blödes sagen. Ich möchte einen Fehler begehen, ich lebe für Fehler. Das ist so wie bei meiner Website mit den hochauflösenden Bildern: Wenn die jemand missbräuchlich verwenden will, dann los, mach es. Ich möchte sehen, was du tust, ich warte darauf ... Und auch bei meiner Arbeit begehe ich Fehler, meine ganze Kunst ist für mich ein Fehler. Ich bessere dauernd Fehler aus. Wenn ich in einer Arbeit welche sehe und sie nicht gleich korrigieren kann, dann tue ich das in der nächsten. Ich denke, dass Kunst für mich viel mit dem Kontrollieren von Fehlern zu tun hat, mit dem Verständnis, dass sie passieren werden, und mit dem Lernprozess, diejenigen zu bündeln, die deine Vorstellungen befördern, damit zumindest alle Fehler in die gleiche Richtung weisen. Sie sollten wenigstens dem Geist deiner Arbeit entsprechen; die Fehler stehen nicht rechtwinklig zu dem, was du zu tun versuchst, sondern eher parallel.

fortable and so there is a part of me that likes things that make me uncomfortable.

*Achim Hochdörfer: Jasper Johns turned the format interview into a sort of language game. He involves the interviewer, shifts the emphasis of the questions, uncovers misunderstandings or gives trivial answers. He shows how meaning is constructed and how it changes. Warhol took this approach further and used interviews to expose the entire context of an artistic production. He plays with the expectations associated with the role of the artist in society and above all he plays with the myth that we can see behind the facade of an artist and his intentions. Don't you think that these expressionist expectations can lead to misunderstandings?*

Josh Smith: I like it when things like that happen. When things go wrong, if that happens, then I'll deal with it. If somebody does something mean with the interview they can go ahead and do that, and I'm probably going to say something stupid. I want to make a mistake. I live for mistakes. It's the same with my website and the high resolution images. If somebody wants to take advantage of these then go ahead and do it. I want to see what you are going to do; I'm waiting to see... and with working too, I make mistakes; my whole art is a mistake to me. I'm constantly correcting mistakes. When I see mistakes, and I can't correct them in that piece, I will correct them in the next piece. I think art for me is a lot about controlling mistakes, understanding that mistakes are going to happen and just learning how to streamline them. At least then all mistakes are going in the same direction. Mistakes should be, at least, in the spirit of what you are trying to do. Mistakes aren't perpendicular to what you are trying to do; they are more parallel.

*Books breed like flies and die as fast*

For some artists – a rare breed of artists – books are an opportunity to make another gesture, to push forward into new places by complicating the relationship to past works. Here, the book is not a backward looking catalogue, it is a confusing, boundless mess of questions. This is the type of book Josh Smith makes.

In the early twentieth century the instructors of the Bauhaus, particularly Walter Gropius, championed artists involving themselves with trade industries: product and fabric design, furniture building, architecture, publishing, theater staging. One of the ideas behind this was to root experimentation in the craft of making and practice, not in the reflective space of thinking and theory. Smith's practice is of this tradition. He is a painter, print-maker, draftsman and bookmaker without clear prioritization or hierarchy. All are made on mass and produced by hand. Smith's method is to find "what might work where," as he once explained it.

There are a couple perfect-bound artist's books by Smith, and some saddle stitched titles, but by far the majority of the publications I've seen use variations of a simple Japanese bookmaking technique of 4-6 holes and string or thread for binding. Edition sizes for the later format books range from 1-100. Smith's methods of producing the books are important because they are crafted, in the sense of displaying handy work, in opposition to the clean machined production of industrialized labor or the artists' books associated with '70s conceptual art.

The contents of the books are often original drawings, photocopies of drawings, photocopies with added pencil scribbles, collages, or scraps of matter. One book, simply penciled "Josh Smith May 1, 2004" on its plain white cover, is a  $\frac{3}{4}$  of an inch think bound collection of cut pages from the New

York Post newspaper. It contains no drawings; in fact, there seem to be no discernable decisions by Smith anywhere between the covers, just seemingly random newspaper fragments. The book is an edition of 30, but one must assume that every copy is in fact unique. Just, per chance, one of the more extreme examples of what we could say about all of Smith's books: once the pages are put together and the cover is slapped on, it is the binding that transforms the contents into a book. One collated collection of chance clippings, a book of faces, another of doodles, brushstrokes, or zig-zag scribbles. The action of collecting pages, choosing a title, deciding on the print run, and binding the book is the work.

But the stubborn old woman just answered,  
"When names perform a function, that's fiction."  
— Rae Armantrout, "A Story", from *Made to Seem*

Ours is a publish or perish world, where names fix matter. Smith's prolific and without-pause-publishing regime rivals that of horror schlockmeister Stephen King's. Much has been made of Smith's use of his name as a generative mark or compositional beginning for paintings. His books do not consistently share the same use of his name as a formal device, but the name does serve as a framing device. Unlike Stephen King, Josh exhibits no desire for aliases and nom de plumes to divest corners of his output—every volume is clearly attributed to Josh Smith, each new entry is the latest of the "Josh Smith" publications to be digested now, no matter how nonsensical. Like the name of a series or a recurring character in pulp literature, "Josh Smith" becomes a quick reference to aid anticipation of the forthcoming installment: "I finished the latest Josh Smith mystery."

"Josh Smith" as a line of production does not equal "Josh Smith" as a brand that guarantees production standards. Some photocopies appear light, some

dark and smudgy, pages and pages of drawings look to have been executed with reckless abandon. Based on the inconsistency, Smith is accused of over-production. It might be his training as a printmaker that settled his constitution comfortably with editions, variation, and serial production, allowing him to shrug off such concerns. The contents are equally great, funny, engaging and ridiculous, the name on the cover tells you what you are buying, even if it tells you nothing. The result is that his books, in particular, expose all methods for the adjudication of value and worth between artistic gesture, value, and production as subjective and ungrounded.

Artist/critic John Miller brilliantly covered this relationship in his essay "The Mnemonic Book: Ed Ruscha's Fugitive Publications":

"The paradox facing any artist who makes mechanically reproducible work (books, photos, videos, films or multiples of any kind) is that, despite the obligatory claims made for it, demand lags far behind supply. Full-tilt mechanical reproduction quickly outstrips the market for the individual producer's work. Given the way mass entertainment is presently configured in terms of demographics and profitability, non-unique artwork can't compete without reintroducing some promise of exclusivity: limited editions, etc. Then the value of the negated reproducible object becomes purely invidious, valuable simply because someone else can't afford one."

Smith's publications are not precisely atuned to Miller's analysis. For one, Smith's books are not generated at "full-tilt mechanical production," they are a mixture of mechanical reproduction and the hand-made singular. This mixture does implicate Smith's books in Miller's rather negative assessment of the intrusion of the "promise of exclusivity" into the production of multiples. Where Smith's

books complicate the use of edition size, exclusivity and value is the rather scattershot approach to quality and content. The publications are crafted diligently and expertly while discarding the special craftsmanship by which the market can identify and value a handmade item over a mechanically produced item. Likewise the reliance of photocopies makes the editions mechanically reproduced at the most crass level, where the promise of quality from copy to copy is nonexistent. These are books, they are mass-produced and they are unique and the variance that qualifies each copy as original proves near negligible. If, following Miller's analysis, it is unethical for a mechanically reproducible object to be made more valuable simply as a result of limiting the edition size, perhaps this fact can be remedied in part by constantly producing randomly individualized copies and varying editions sizes according to no discernable system to devalue the ethics usually ascribed to handworked labor.

Later in his essay, Miller rightly quips "Overall, the system will do anything to assimilate waste before it is forced to acknowledge waste of any kind." Following Miller's lead, and maybe I fool myself here, Smith's entire practice to date questions this system, or at the least makes a mockery of the idea of valued gestures, excess labor and production waste. Posters and prints are recycled into collages and paintings, old announcement posters become ground for the latest announcement poster, drawings are photocopied for book pages, even used palettes become exhibited paintings after their work as a surface on which paint is mixed for the "real" paintings is finished.

Smith's practice is a taunt. You could dedicate yourself to tracking down and collecting all Josh Smith books, but why would you? You could try to determine the best of the editions, but why would you? I am reminded of my many hours spent in basement punk rock or noise music shows, check-

ing the merch table, trying desperately to make sense of the many 7inch tour singles, cassettes, hand-printed shirts, 'zines and LPs. By the time I check my pocket to see how much money I can part with, inevitably something amazing has disappeared. Whatever I did manage to purchase guaranteed at least 3 minutes of bliss. The stuff wasn't produced in a volume to guarantee availability through the entire tour nor to be exclusive, the production numbers were a quirky balance of four requirements: to document the now, cohere to what the band could afford to spend for production, how much hand labor they were willing expend, and finally, to not be a burden on tomorrow's production. The items provide cash to get to the next concert and press the next record. When any one items runs out, there is labor and shelf space to spare for the next. This is not a clear critique of the market as much as a way of working in a space where the market barely functions; the cracks of capital's rules. Of course, some collector out there wants it all, still, anyone can fake a photocopy, and in looking to locate and fix yesterday's expended labors that collector will miss tomorrow's.

Accept what you find. Smith will continue to produce endless variations in small batches with no predictable schedule of release dates. Like a punk band on the road, some markets will be flooded with publications, others will never see product. Some productions will be clean and tight, others sloppy and loose. No matter, Smith is getting the work started and done and moving on. All labor is equally debased to the buyer who misses out, all labor is esteemed to the buyer who gets the goods, and therefore all is pernicious in value. This expanding marketplace of babel sets its own production quotas; demand be damned. And Josh Smith could be the beaming guy on the corner holding the handlettered sign reading "Will work for work."

kein Bild? Öl oder Acryl auf Leinwand: Das wäre wohl ein Bild. Absichtsloses Gekleckse ist kein Hindernis (ebenso wie das lebens-begleitende Gekritzel, das Smith praktiziert). Einmal oder ein paarmal Kleckse als Kunst ausstellen reicht aber nicht, sonst würde man unweigerlich auf die Stufe zurückfallen, der Künstler könnte sich für unbeabsichtigt Gelungenes entschieden haben. Es muss auf Dauer gestellt sein, als immer wiederkehrende Praxis, um seine volle konzeptuelle Wirkung zu entfalten.

Vorgefundene Flecken stehen seit der Antike unter Beobachtung; auch Leonardo vermochte in Mauerflecken künftige Schlachtengemälde zu entdecken. Systematisches Klecksen gibt es aber erst seit dem 18. Jahrhundert: Der Engländer Alexander Cozens (1717–1786), hauptsächlich Zeichenlehrer mit Schülern aus den besseren Kreisen, schlägt in Traktatform ein Verfahren vor, Landschaftsbilder aus selbst angefertigten „blots“ herauszulesen, rasch und nachlässig hingetupften Tintenflecken, die in sich das Potenzial ausformulierter Landschaften bergen. Bewusst kunstlos, quasi „naturalisiert“, wird ein Reservoir ungeahnter Möglichkeiten erzeugt. Im Mikrokosmos des Fleckengewitters lassen sich, mit Forscherblick ergründet, die Formen der Natur aufspüren und liefern frischen Stoff für die Kunst. Rohstoffquelle ist der Künstler selbst, im undurchsichtigen Zusammenspiel mentaler und motorischer Vorgänge. Die Herstellung von „Zufallsbildern“ war in der Welt und wurde im 19. Jahrhundert teils spielerisch, teils experimentell, aber nie als ausstellungswürdige Kunst praktiziert. Keine Strömung, sondern „Inseln“ einer Praxis des Klecksens, mit Namen wie William Turner oder Gustave Moreau verbunden, auch mit auffallend vielen Autodidakten, besonders aus Literatur und Dichtung (Victor Hugo, Justinus Kerner, George Sand). Was bei Malern ab Cozens noch eine Zwischenstation der Bildentstehung oder ein Katalysator künstlerischer

Erfindung war, wird im 20. Jahrhundert, mit Jackson Pollock kulminierend, in die Selbstständigkeit entlassen, ideell aufgeladen als Produkt einer imaginierten Einheit von Künstler, Kunst, Natur. Letzten Punkt sehen wir heute weit nüchterner, auch wenn der Mythos der Unmittelbarkeit immer noch Strahlkraft besitzt. Die Freude am Fleck ist mittlerweile auch ohne Beiwerk zugelassen, konzeptuelle Stringenz unter Umständen ratsam. In der Version von Josh Smith: unverdrossen malen, weitermalen, vom Malen wollen malen, heillos und hoffnungsfroh zugleich.

*Rolf Wienkötter*

There are certain rules to public performances

1. Sharp things are dangerous.
2. Two, and two only
3. Arrogance....It'll get ya

But the crowd needed something more,  
I went for three  
I actually had three in the air, and man they were  
way up there  
I waited for them to fall  
One in my cup, one in my mouth, pretty standard  
but what about the third, where will that go?  
Something I should have considered before  
Did I forget to mention, I'd had more than a few  
tonight

Where could it be?  
It was missing, gone, somewhere else, not to be  
found,  
and that's when it hit me

*Todd Karp*

## [2: Verborgene Pfeile]

*Achim Hochdörfer: Was hat es mit dem Titel Hidden Darts auf sich?*

Josh Smith: Den habe ich verwendet, weil ich mir verborgene Pfeile durch Dinge vorgestellt habe, die man nicht sehen, aber fühlen kann, wobei auch das Gegenteil möglich ist: Dinge, die du sehen, aber nicht fühlen kannst. Die Bedeutung ist nebulös ... der Titel ist mir irgendwie untergekommen, ein Rap-Album von Ghostface Killah heißt so.

*Achim Hochdörfer: Ghostface Killer?*

Josh Smith: Das schreibt man so: „Ghostface“ zusammen, „Killah“ am Ende mit a und h statt mit e und r.

*Achim Hochdörfer: Oh, ich habe Hidden Darts eher mit einer Anspielung auf eine konzeptuelle Strategie in Verbindung gebracht, die eine hintergründige Aggressivität oder Cleverness impliziert.*

Josh Smith: Das ist auch richtig. Ich denke, du kannst voraussetzen, dass sich *Hidden Darts* auf eine ganze Menge Kunst bezieht – und auf Dinge, die mit Sehen zu tun haben. Ich habe die Möglichkeit, für etwas, das ich tue, einen Titel zu verwenden, und ich muss einen wählen, der mir nützlich und brauchbar erscheint, nicht einen harmlosen, sinnlosen, der nur ein Scherz ist oder so. Es gibt immer irgendwas, das du nicht wirklich sehen kannst ... Ich nehme die Gelegenheit wahr, benütze diese Bühne, um das zu meinem Titel zu machen.

*Achim Hochdörfer: Und die implizite Aggressivität?*

Josh Smith: Die ist mir bewusst. Ich sehe in meiner Arbeit Dinge, von denen ich nicht weiß, dass sie da sind. Also, gerade bei dieser Installation, die ich

## [2: Hidden Darts]

*Achim Hochdörfer: What about the title Hidden Darts and its implications?*

Josh Smith: Yeah, I used it because I would imagine *Hidden Darts* as things you can't see but you can feel. It could also be the opposite—things you can see but you can't feel. It has a nebulous meaning. I came across it, from the title of an album. The phrase is the title of a rap album by Ghostface Killah.

*Achim Hochdörfer: Ghostface Killer?*

Josh Smith: Here's how you spell it: Ghostface Killah

*Achim Hochdörfer: Oh, I thought that Hidden Darts was an allusion to a conceptual strategy and its underlying aggressiveness or cleverness.*

Josh Smith: All that's true. I think that you can imply that *Hidden Darts* refers to a lot of art and to things that involve seeing. I have the opportunity to title something that I am doing and I have to choose a title that I feel is a useful title, not an innocuous meaningless title that is just a joke or something. There are things all the time that you can't really see... I'm using the opportunity, the stage, to use that word as the title.

*Achim Hochdörfer: And the implied aggressiveness of the title?*

Josh Smith: I'm aware of it. I see things in my work that I don't know are there. So especially for this work that I am making for your show here

für die von dir kuratierte Ausstellung hier in Wien erarbeite, weiß ich, dass ich etwas mache, das ich vorher noch nicht gemacht habe. Ich weiß, dass ich auf die Ausstellung hinarbeite. Ich mache etwas, das ich nicht verstehe, weiß dabei aber sehr gut, dass in meinen Arbeiten ein gewisser Unterton mitschwingt; Dinge, die ich nicht angelegt habe, kommen an die Oberfläche. Das sind Dinge, die nur aufgrund des Kontexts und des Stils da sind. Mein Gehirn arbeitet auf eine sehr einfache Weise – ich sehe etwas, und ich setze es unmittelbar ein. Ich nehme etwas und bringe es mit etwas anderem in Verbindung. Und daraus ergeben sich all die anderen Dinge. Aber ich verstehe, was du gemeint hast, dass da nämlich ein finsterner Aspekt in meiner Arbeit ist, und der hat seinen Ursprung woanders ... ich weiß, dass ich wahrscheinlich irgendwie ein böswilliger Mensch bin. Eine starke Motivation ist für mich Rache, aber nicht auf eine heimtückische Art. Ich werde das sehr direkt machen.

*Achim Hochdörfer: Hidden Darts erinnert mich auch an Roland Barthes' Theorie des „punctum“. In seinem Buch über Fotografie, Die helle Kammer, unterscheidet er zwischen dem „studium“ und dem „punctum“ als zwei verschiedenen Weisen des Betrachtens. Mit „studium“ meint Barthes den ganzen Komplex eines kunstgeschichtlichen Blicks: das Erlernen der Komposition, das Studieren des sozialen und politischen Kontexts eines Bildes et cetera. Dagegen versucht das „punctum“, das Begehren im Bild zu lokalisieren. Zumeist weiß man ja nicht, warum einen ein bestimmtes Bild anspricht und berührt. Barthes gebraucht dabei ganz wörtlich die Metapher eines Pfeils, der aus dem Bild heraus ins Auge schießt.*

Josh Smith: Ja, das stimmt, da bewege ich mich. Ich vergesse, dass mein Gehirn auf eine seltsame Weise arbeitet. Dein Gehirn nimmt lediglich Dinge auf und organisiert sie in einer bestimmten Art. Ich versuche andauernd, aus der Unordnung irgendeinen Sinn zu gewinnen. Die Themen und die Dinge, die ich fühle,

in Vienna, I know that I am making something that I have not made before. I know I am working towards the show. I'm doing something I don't understand knowing full well that my work has a certain undertone; stuff comes up from underneath it that I didn't put there. It's just stuff that is there because of the context and the style. My brain functions in a very simple way – I just see something and I put it there. I just take something and put it on something. All this other stuff comes from that. But I do understand what you said about there being an aspect to my work that is sort of sinister and that comes from another place. I know I'm sort of a malicious person probably. I think I am motivated a lot by revenge, but I'm not going to do it in a sneaky way. I'm going to do it in a very straightforward way.

*Achim Hochdörfer: The title Hidden Darts reminds me of Roland Barthes' theory of the punctum. In his book about photography he writes about the 'studium' and the 'punctum' as two ways of looking at images 'Studium' is basically the way art history functions: you study and look at the composition, learn about the time, the socio-political context, etc. 'Punctum' seeks to localise the desire behind a picture. We don't usually know why we like and are moved by a particular picture. Barthes uses the image of an arrow that comes out of the picture and hits you in the eye.*

Josh Smith: Yeah that's right, I walk that line. I forget that my brain works in a strange way. Your brain just absorbs things and organizes them in a certain way. I am always trying to make some sense out of the mess; the issues and things I feel are real to me. I struggle with all this stuff and then

sind real für mich. Ich schlage mich mit all dem Zeug herum, und dann, weißt du, kommt die Zeit, Kunst zu machen. Mein bewusstes Ich ist schonungslos, innerlich winde ich mich dauernd und stelle mich infrage. Ich kämpfe und versuche, Dinge von mir zu verstecken, aber die kommen dann an anderer Stelle zum Vorschein. Ich bin misstrauisch gegen mich und andere. Ich weiß auch nicht ... Kunst blickt nicht zurück, urteilt nicht.

it becomes time to make some art. My conscience is relentless, I am always cringing and questioning myself inside. I fight and try to hide things about myself but these things come out in other places. I am mistrustful of myself and of others. I don't know... art does not look back, it does not judge.

If Josh weren't such a great artist he could have been a writer. You can sense it by listening to him speak, for he writes and speaks alike. He is so dark and funny, angry, in revolt, excited, sad; his demonstrative protesting and provoking goes into extremes of word-play and expansive rants like no one I know. Luckily, despite the anger, almost rage, he makes me laugh, and others, too. He can entertain small or large dinners for hours. Josh is also extremely generous. Always welcome to come by for a chat or a drink, I wonder "when does he make all this work?" Maybe it is because he habitually works on 10 or 100 pieces at once that he has amassed such a large oeuvre for an artist his age. He never stops working and has developed an open, flowing system into which everything seems to naturally fall, and this is a lightness, particular to him and his art. It is seductive; it puts me into a beautiful state of mind when I'm around him or his work. A few months ago, he painted – or, better, he began painting – a leaping fish. He has started to paint many of them, always arcing in a diagonal, from the upper left hand corner of the canvas to the lower right one. Somewhere in this curving fish a faint letter can still be deciphered, a leftover from his name paintings, maybe a hook to hold on to. This leaping fish might mark a current challenge as Josh tries to figure out what to do with figurative painting – a fish out of his element, but thrilled to be in mid-air. I can't wait to see a finished leaping fish painting; it may point to where Josh's work will go next.

*Bettina Funcke*

## Verlässigkeit

*Verlässlichkeit.* The word is difficult to translate. I have laboriously specified “thanks to which,” “by the force of which,” “in virtue of which” because the relation is not that of a formal condition of possibility to its conditioned object or of a more profound foundation to what it founds, but of a sort of experience. An experience, let us say for the moment, of *reliability*: you can count on the product. The product is reliable. It is useful only if we can trust in its reliability. [...] That which is *verlässig* deserves confidence, faith, or credit. In this case, the credit is anterior to any symbolic contract forming the object of an agreement signed (explicitly or not) by a nameable subject. It goes back to an engagement or commitment<sup>1</sup>

Auf den Seiten davor schreibt Derrida im ständigen Verweis auf Heideggers *Der Ursprung des Kunstwerkes* über eine dreifache Nutzlosigkeit, Unbrauchbarkeit der *Drei Paar Schuhe* von van Gogh. Die Nutzlosigkeit, Unbrauchbarkeit des Produkts (der Schuhe), des Werks (der Malerei für die gegebene Untersuchung der Nützlichkeit), aber auch die Nutzlosigkeit und Unbrauchbarkeit, über den eingeschlagenen Weg des Denkens zu einem Erfassen von Nützlichkeit, Dienlichkeit zu finden. Dieser Text, auf den ich hier kurz Bezug nehme, bietet Überlegungen an zum Verhältnis von einem Produkt (als allgemeinem Artefakt) und Malerei (als Produkt) und der Frage, welche Wahrheiten in der Malerei aufscheinen könnten. Ich werde hier jedoch, diesmal, nicht über Malerei schreiben und wende mich so von den Fragen dieses Textes ab, während mir diese einleitende Passage als Ausgangspunkt durchaus nützlich erscheint, um zu anderen Fragen zu gelangen.

Vorab lässt sich sagen, dass es in den Arbeiten von Josh Smith keine Schuhe zu sehen gibt, jedoch des Öfteren Material wie etwa Zeitungsseiten

oder -schnipsel, Postkarten, Einladungskarten oder Bilder, die aus dem jeweiligen Gebrauch genommen wurden, um ihnen eine andere Art der Nützlichkeit oder auch Nutzlosigkeit angedeihen zu lassen, sie in eine andere Zirkulation von Mehrwert zu übertragen (indem sie zu Elementen von Malerei werden, einer differenten Lesweise, Kontextualisierung zugeführt et cetera). Es wäre im Falle von Smiths Arbeiten auch möglich, über die potenzielle Nützlichkeit von Malerei als Plakat zu schreiben, die Bedeutung von Malerei im Siebdruck oder des Siebdrucks als Malerei, und man könnte sich jedenfalls in die Frage von Farbpfützen und gemalter Schrift vertiefen. Ich möchte hier jedoch nicht nach der Malerei, sondern nach den Verweisen fragen, die in dieser gemalten Schrift oder geschriebenen Malerei aufscheinen, da mich dies zurückbringt in diesen hier gegebenen Raum und zu den eingangs zitierten Zeilen. Diese Schrift ruft gemalterweise oft Namen auf, zumeist den eigenen (oder handelt es sich hier zugleich um eine Signatur?), die Namen bestimmter Räume (oft Galerien, Ausstellungshäuser, aber auch die USA als vielfach besetzten Raum), wechselnde wie sich wiederholende Titelgebungen und manchmal auch die Namen anderer. Diese Namen, Benennungen neigen dazu, eine Szene der Arbeit aufzurufen, eine Community und ihre Orte, eine Art Diagramm zu erstellen von einem Netzwerk an Beziehungen und Zusammenhängen.

Ein Netzwerk an Beziehungen, das anders auch hier wiederkehrt, auf den Seiten dieses Kataloges, wenn in differierenden Erzählungen und unterschiedlichen Bezüglichkeiten zu dieser Person, zu dieser Signatur, Josh Smith, eine ebenso fragmentierte wie permanent sich verschiebende, vielleicht auch widersprüchliche Subjektposition evoziert wird. Diese wiederum schreibt sich so in bekannter Weise – als Sammlung von Erzählungen, die ein KünstlerInnensubjekt rahmen und der Person wie dem Werk dadurch auch Wert zuschreiben –

in eine spezifische (Kunst-)Geschichte ein. Doch nicht nur das Subjekt, auch das Produkt wird sich vervielfältigen, indem es immer schon eine Zusammenführung einzelner Beiträge, Äußerungen ist, ein Text unter vielen, indem es als Katalog erscheint et cetera. Doch auch dieses Bemühen, Kommunikation zu kommunizieren, wird sich als ein vielfältiges Produkt zeigen. Denn wiederholt wurde formuliert, dass unter den gegenwärtigen postfordistischen Bedingungen auch jenes Bemühen als Produktion verstanden werden kann, als immaterielle, affektive Arbeit, als Konstruktion, Ingangsetzen von gesellschaftlichen Netzwerken und Strömen. Doch ist dies keine einfache Aufgabe und verlangt und birgt jeweils spezifische Bedingungen, die dann wiederum diesem Produkt der immateriellen, affektiven Arbeit unterschiedliche Bedeutungen, Wertimplikationen zuweisen würden. Denn es liegt im mehrdeutigen Begriff der immateriellen und/oder affektiven Arbeit, dass sie die Mehrwertproduktion im Zeichen des postfordistischen Kapitalismus ebenso trägt wie das Versprechen auf Entunterwerfung.<sup>2</sup> Wie jedoch kann hier differenziert werden?

Hier kehre ich zurück zur Frage der Nützlichkeit und Brauchbarkeit, und wenn Derrida dann weitergeht im Durchdenken der Nutzlosigkeit, Unbrauchbarkeit, so verweist er schließlich auf das, was gewissermaßen noch vor dem Produkt als seine Nützlichkeit, Dienlichkeit erscheint, das, was die Nützlichkeit des Produkts trägt, selbst wenn es nutzlos, unbrauchbar scheint, und so zugleich seine Bedingung ist: *Verlässlichkeit*.

*This summer I am doing a show at MUMOK, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, MuseumsQuartier, Museumsplatz 1, A-1070 Vienna, in Vienna, the title of the show is "Hidden Darts," there will be a publication for this show. For the text I am asking some friends to write a few paragraphs describing a hidden dart without using the words*

*"hidden" or "dart." I can then take all of those different testimonials and pair them with individual collages, so every work in the show will have a vague and open-ended explanation attached to it. I think you know 2 or 3 paragraphs is fine, but if you want to write a poem or do a little line drawing or something, that would probably be okay. The book will be b/w. You can be anonymous if you would like. Just use your imagination and don't worry about it. I need these as soon as possible because I want to get going on this. The reason I am asking you is because I trust you and do not care what you email me, I know it will probably be something interesting. If it doesn't work... Please call or email if you want to ask me something. Thanks, Josh*

So möchte ich also zurückkommen auf dieses Wort *Verlässlichkeit*, das zuvor bereits mit den schwerwiegenden Begriffen "trust", "confidence", "faith" und "credit" in Verbindung gebracht wurde, ich möchte darauf zurück kommen, da ich mich frage, was nun, bezogen auf diese kleine Wortgruppe, die *Verlässlichkeit* dieses Produkts hier wäre. Die *Verlässlichkeit*, die im gegebenen Raum dieses Buches hergestellt wird, die *Verlässlichkeit*, die ich vielleicht selbst einbringen könnte. Und ich frage mich, ob *Verlässlichkeit* womöglich von vornherein korrumpiert wäre, wenn dieser vorausgehende symbolische Vertrag auf einem Vertrauen oder einem Glauben gründen würde, die ungesichert sind, fragil. Was wäre etwa, wenn eine Einladung nur aufgrund eines Gerüchts lanciert würde und wenn du, die du mitunterzeichnest, diesen symbolischen Vertrag auf derselben Ebene eingehen würdest, indem du dem Geflüster einer Community folgst. Was, wenn es keine vorangehende, geteilte Erfahrung gäbe, keinen Austausch, der diesem Akt hier vorausgehen würde. Was würde *commitment* dann meinen, unter den Bedingungen dieses vagen Deals? Klar, da muss es „credits“ irgendeiner Art gegeben haben. Doch welche Beziehung stellen sie her? Oder nehmen

sie nur als vorläufige Trägerfiguren, zirkulierend für einen Tauschwert oder einen Mehrwert, der sich noch einstellen könnte, Bedeutung an? Könnte man dann noch auf die Verlässlichkeit dieses Produkts zählen (in diesem Fall, hier, ein Text), auf die Verlässlichkeit derjenigen, die dieses Produkt erstellt, auf die Verlässlichkeit derjenigen, die es entgegennehmen, weiteraufbereiten und rahmen? Wäre dann mein *commitment* eines gegenüber dem vorausgehenden Akt (der Annahme dieses Auftrags zu schreiben), der Fiktion dieser Community, dem Begehren, Teil davon zu sein, der Verlockung einer Signatur? Wäre dieses *commitment* eines auf einem affektiven Level oder auf einem normativen Level? Möchte ich diesmal hier wirklich verlässlich sein, nützlich, Brauchbares abliefern? Wie könnte mein *commitment* in diesem Fall überhaupt aussehen? Ist es eine Chance? Würde es nicht in jedem Fall eine leere Geste bleiben, ein allzu lächerliches Bemühen um Mehrwertproduktion im Zeichen von immaterieller Arbeit, eine unglückliche Begegnung? Wen würde es kümmern und wer würde die Verantwortung übernehmen? *There is naïveté in ignoring the right of those questions. There is no less naïveté in confining oneself to them.*<sup>3</sup>

Vielleicht also müsste ich ganz woanders beginnen, zuvor. Vielleicht müsste ich einen ganz anderen Anfang wählen. Vielleicht aber könnte mein *commitment* auch eines diesem anderen Wort gegenüber sein: *verlässig*. Ein Wort, das wie ein Versprecher scheint, eine falsche Übertragung, ein Schreibfehler. Ein Wort zudem, das ein anderes Wort nachklingen lässt: „verlassen“. Und würde ich eine Übersetzung ins Englische versuchen, dann würde auch dieses Wort sich in seinem Sinn splitten – und als *abandoned, deserted* wie aber auch *lonesome, friendless* wiederkehren. *Abandon this space, cancel the text, withdraw any relation*. Das, fürwahr, könnte eine Art des *commitment* sein. Vielleicht jedoch entspricht schon die Nutzlosig-

keit, Unbrauchbarkeit dieser Sprache, nämlich des Deutschen, nämlich dieses Jargons, meiner *Verlässigkeit*. Denn sehr wohl scheint mir dieser Text nun wie ein fehlerfreudiges Spiel, eine schiefe Adressierung, ein ambivalenter Versuch, mit allen möglichen Tricks und Bluffs dann doch *verlässig* zu sein.

Anmerkungen:

1 Jacques Derrida, „Restitutions of the truth in pointing [pointure]“, in: ders., *The Truth in Painting*, Chicago 1987, S. 255–382, hier: S. 348.

2 Siehe dazu etwa: Michael Hardt, „Affective Labor“, Onlinedokument [[http://www.vinculo-a.net/english\\_site/text\\_hardt.html](http://www.vinculo-a.net/english_site/text_hardt.html)], 2008-07-02.

3 Derrida, a. a. O., S. 344.

*Tanja Widmann*

ich weiss nicht mehr, durch wen ich josh schmidt kennenlernte, jedenfalls wurde viel über ihn gesprochen und den namen merkt man sich. dann sah ich bilder von ihm in paris und später erwarb ich dann von ihm und möchte noch ein grösseres dazu.

*Franz West*

The sound of thrashing the air in Yashima  
The sound of Kabura-ya shot by Nasu-No-Yoichi  
thrashing the air

At that moment, many samurai warriors felt that  
the arrow would pierce the fan by hearing the  
sound of the Kabura-ya without actually seeing the  
action.

The Genji samurai, Nasu-No-Yoichi, is a well-  
known historical figure who brilliantly shot off the  
target of a fan set by his enemy Heike at the battle  
of Yashima.

(Note: Kabura-ya is a kind of Japanese arrow,  
which makes sound when it is shot.)

屋島に空を切る音

那須与一の放った鏑矢が空を切る音

その時、多くの武士はきっと実際その矢を見る手ではなく、矢が空を切  
る音を聞き、矢が扇を貫いた手を感じたのでしょう。

那須与一という人は、源氏と平家の「屋島の戦い」にて、平家が立てた  
扇の的を、見事射落としたことで有名な源氏方の武士。

*Yoshii Hiromi*





I guess the last place I remember much of anything was at the Turnaround. It was a weeknight but I didn't go to school or have a job so I was drinking with money I had borrowed from my mom's purse. I was at the Sand Bar as usual seeing if anyone else would show up. The floor was covered in peanut shells and the only sound was people mumbling through conversation and the video poker machines in the corner. Occasionally a pool ball would hit another ball and there would be a click or the dull thud of a ball hitting the bumper or falling in a pocket. It was the same weather it always is, foggy and cold. For some reason it was still windy which is a little strange for a foggy night but not unheard of.

I made it about half way through my glass of beer and decided I was done. It was eleven thirty and it was Tuesday so it seemed unlikely anyone I knew and that I wanted to see would show up. So I left, feeling slightly proud that I could leave a half full beer at the bar. This proving I wasn't a full blown alcoholic. I walked out of the bar and took a left heading down toward the beach. The streetlights glowed orange in the fog and on the damp pavement. The fog was turning more to a mist and the transformers were starting to hum. In the Summer at the coast the transformers hum like this when we haven't had full blown rain in a few weeks. I walked past the two remaining stores and through the empty parking lot to the railing that overlooks the beach.

I couldn't see much. Just the very end of the waves reaching the light that spilled from the streetlights onto the wet sand. I could hear the waves and the occasional car passing back up toward the main road. I turned and walked home.

*Alex Hubbard*

My most recent art work is an homage to Marcel Duchamp. My collaborator on the piece was my close friend Walter Arensberg. I placed a ball of twine into a metal apparatus that holds the ball snugly in place. I asked Walter to loosen the apparatus and place an object in the center of the ball of twine. He accomplished this same task for M. Duchamp in 1916.

I do not know what object Walter placed amid the twine. I cannot, for example, comment on whether Walter has placed the same object in my homage that he placed in M. Duchamp's original work. I am able to report, however, that the piece makes a satisfying rattle when it is shaken.

Yale University Press recently published a 900-page collection of essays in which distinguished art historians speculated on the mystery at the center of M. Duchamp's Readymade. I can only hope that my homage generates even 10% of that scholarly discourse.

*Richard Gerrig*

### [3: Pop Expressionismus]

Josh Smith: Expressives ist mir komplett zuwider, ich finde das eklig; ich mag es nicht, wenn Leute beim Fitnesstraining grunzen oder wenn Tennisspieler Schreie ausstoßen. Ich kann Tanzen nichts abgewinnen, nicht einmal Musik bedeutet mir besonders viel. Für mich sollte das privat bleiben; nun bin ich allerdings Künstler und drücke in meiner Kunst vieles aus, aber zumindest versuche ich, es zu tarnen oder abzuschwächen. Und wenn etwas zum Vorschein kommt, etwas, das du als expressiv oder so bezeichnen würdest, dann ist das nur ... das ist das Nebenprodukt eines Prozesses, nicht der direkte Ausdruck. Jeglicher Ausdruck ist durch einen Filter geschickt worden, einen „Expressionsfilter“, um ein logisches Resultat zu bekommen. Es ist nicht nur rein und frei, sondern irgendwie begründet und logisch. Auf eine gewisse Weise wirken die *Palette Paintings* expressiv, sie sind jedoch Nebenprodukte eines anderen gemalten Bildes.

*Achim Hochdörfer: Aber du benützt die Sprachmittel expressiver oder expressionistischer Kunst.*

Josh Smith: Ja, aber ich bin nicht mehr oder weniger expressiv als irgendjemand anders. Eine Konzeptkunstarbeit – ein beschriebenes Schreibmaschinenblatt – trägt von einem Künstler ebenso viel in sich wie meine *Name Paintings*.

*Achim Hochdörfer: Aber wenn du expressionistische Zeichen oder Markierungen verwendest, bringst du dann nicht automatisch den ganzen Fragen- und Problemkomplex einer „authentischen“ und existenziellen Präsenz des Autors ins Spiel?*

Josh Smith: Ich denke, dass ich mich lediglich der Geschichte der Kunst und all der Expressivität bediene, die Leute vor mir entwickelt haben. Ich verwende diesen Stil nur. Aber da die expressiven Markierungen in meinen Bildern so gut etabliert

### [3: Pop Expressionism]

Josh Smith: The idea of expressionism completely embarrasses me. I think it's gross and I don't like it when people grunt when they are working out at the gym or when tennis players yell. I don't like dancing! I don't even like music that much! To me it should be private and, that being said, I'm an artist and I express a lot of things in my art but I always, at least, try to camouflage or temper this. And if things do come out... things that you define as being expressive or something... it happens because it is a bi-product of a process, it's not a direct expression. All the expression has been put through a filter, an 'expression filter', so it comes out in a logical way. It's not just pure and free but somehow justified and logical. Somehow the *Palette Paintings* look expressive but they are bi-products of another painting.

*Achim Hochdörfer: But you use the language of expressive or expressionist art.*

Josh Smith: Yes, but I'm no more or less expressive than another person. A piece of conceptual art, for example a typewriter page with text on it, has just as much on it about an artist as my *Name Paintings* do.

*Achim Hochdörfer: But if you use Expressionist signs or markings, do you not automatically address the entire problem of the authentic existential existence of the artist.*

Josh Smith: I think I'm just taking advantage of the history of art and all the expressiveness that people have established before me. I'm just using this style. But hopefully the fact that the expressive marks in my paintings are so well established

sind, hoffe ich, dass sie fast wie Schreibmaschinenbuchstaben funktionieren – „A, B, C“ könnte ebenso gut eine Zickzacklinie, ein Kreis oder eine gekrümmte Form sein. Ich versuche, ein sehr expressives Alphabet an Formen, Farben und Linien zu entwickeln und diese dann übereinander zu legen. Und ebenso versuche ich in den *Name Paintings*, die Expressivität auf eine Weise zu standardisieren, dass sie zu einer Sprache wird, die ich benützen kann, um tatsächlich konkrete Dinge zu zeigen. Dabei bediene ich mich dieses Alphabets des Expressionismus, das all die Künstler aus den Dreißigern, Vierzigern und Fünfzigern etabliert haben. Ich glaube, meine Kenntnis der Kunstgeschichte bedeutet, dass ich in der Lage bin, einen raschen Blick über die Dinge zu werfen und dabei Kleinigkeiten zu entdecken, die ich für das verwenden kann, was ich tue oder nicht tue.

*Achim Hochdörfer: Und die Collagen?*

Josh Smith: Die Collagen werden flach auf einem Tisch gemacht. Waagrecht. Ich halte das für wirklich wichtig.

*Achim Hochdörfer: Auch wenn du sie bemalst?*

Josh Smith: Ja, wenn ich sie bemale, rinnt die Farbe nicht. Das ist dann eher eine Pfütze als eine Malerei. Für gewöhnlich bemale ich sie nicht, weil alles durcheinander geraten und ineinander laufen würde. In erster Linie ist es wichtig, dass die Collagen die exakt gleiche Größe wie die Malereien haben, damit die Ideen von den einen zu den anderen in gewisser Weise überlaufen. Die Collagen funktionieren, weil ich nichts zerschneide, ich verwende nur ganze Blätter, etwa eine Zeitungsseite, und die lege ich über irgendwelche Poster oder Ähnliches. In Wirklichkeit geht es mir darum, Zeugs zu verwenden, das ich nicht wegwerfen will, das so herumliegt. Das ist meine Art, etwas zu bewahren und Sachen, die ich gemacht habe, auf andere Weise zu benützen und zu versuchen, Dinge vor dem Mülleimer zu retten.

means that they might almost function as typewriter letters—‘A,’ ‘B,’ ‘C’ might as well be a zigzag, a circle or a loopy shape. I try to make, establish, a very expressive alphabet of shapes and shapes of colour and lines and just layer this. The same with the *Name Paintings*, I try to standardise the expressiveness in a way that it becomes like a language that I can use to show really concrete things. When I do that I’m taking advantage of all these artists from the 1930s, 1940s and 1950s who established this alphabet of expressiveness. I guess my knowledge of Art History means that I can just scan over things and see little things that I can apply to what I do, or don’t do.

*Achim Hochdörfer: And your collages?*

Josh Smith: The collages are made flat on a table – horizontally. I think that’s really important.

*Achim Hochdörfer: Even when you paint on them?*

Josh Smith: Yes, if I paint on them then it doesn’t run. It’s more like a puddle than a painting. I generally don’t paint on the collages because it would get all messy and it would run together. First of all, it’s important that the collages have the exact same scale as the paintings so the ideas sort of bleed into each other. The thing that makes the collages work is that I don’t cut anything, I just use whole sheets. Like a whole newspaper or just a page, and I put it down over some posters or something. What I’m really trying to do is use things that I don’t want to throw away; things that are just floating. It’s my way of saving things and using things that I’ve made in other ways and trying to keep them from becoming trash. Also, when I’m making the collages flat I can’t really see them while I’m mak-

Das Hauptsächliche ist: Wenn ich meine Collagen flach herstelle, kann ich sie während der Arbeit nicht wirklich sehen. Ich versuche lediglich, die Oberflächen zu bedecken, und dann lasse ich sie trocknen, und am nächsten Tag stelle ich das Ganze auf; dadurch ist der gesamte Gedankenprozess der Herstellung der Collagen von ihrer Betrachtung getrennt. Der Zweck liegt darin, all diese Dinge zu nehmen und zusammen in eine Zeitkapsel zu werfen und einfach festzuleimen. Ich versuche, nichts mit irgendeiner Bedeutung zu verwenden. Ich würde niemals etwas benutzen, das zum Beispiel mit dem Todestag Martin Luther Kings zu tun hat. Ich verwende nur Sachen, die mir zufällig unterkommen, nichts Persönliches. Dinge, die ich gut gemacht finde, gut designt. Bei den Collagen kommt mir vor, sie wären gar nicht von mir. Auf gewisse Weise, so scheint mir, habe ich ihnen gegenüber keinerlei Besitzansprüche, ich fühle mich für sie nicht persönlich verantwortlich.

*Achim Hochdörfer: Das erinnert mich an Robert Rauschenberg und vor allem an Leo Steinbergs Konzept der „Flachbett-Bildebene“. Er versucht damit, ein alternatives Erklärungsmodell zu Greenbergs modernistischem Bildbegriff zu entwerfen. In der westlichen Tradition, so Steinberg, wurden Bilder immer als die Welt repräsentierend gedacht, eine Art von „Raum der Welt“, der mit der aufrechten menschlichen Haltung korrespondiert. Selbst der Kubismus und der abstrakte Expressionismus sind noch diesem Modell verpflichtet. Es wird noch immer auf etwas Bezug genommen, das durch den Sinnesapparat in einer normalen aufrechten Haltung erfasst wird. Insofern affirmiert die Bildfläche seit der Renaissance Vertikalität als die wesentlichste Bedingung. Mit Rauschenberg ist jedoch etwas Neues gekommen. Zwar kann man auch seine Bilder vertikal hängen, aber vergleichbar mit alltäglichen Gegenständen hängen sie nicht mehr von der Kopf-bis-Fuß-Relation ab. Das „Flachbett-Bild“ vollzieht seine Anspielungen durch harte Fakten. Steinbergs These ist es, dass die Bildoberfläche nicht*

ing them and this is another main thing. I'm just trying to get these surfaces covered and then I let them dry and then the next day I'll stand them up, so the whole thought of making is separated from looking at them. The purpose is meant to just take all these things and just smash them together into a time capsule and just glue them down. I try not to use anything with any meaning. For example, I would never use anything from the day when Martin Luther King was killed or something. I just use things that are floating around but not things that are personal to me. I would use things that I find well made or well designed. I don't feel like I made them. In a way I don't feel any ownership over these, I don't feel personally responsible for them.

*Achim Hochdörfer: That reminds me of Robert Rauschenberg and especially of Leo Steinberg's remarks about the flatbed picture plane. He is trying to design an alternative explanation to Greenberg's modernistic concept of a picture. In the Western tradition, says Steinberg, pictures were always thought of as representations of the world, a "world space" that corresponds to honest human behavior. Cubism and Abstract Expressionism still abided by this model. The reference is still to something perceived by the senses in a normal fashion. To this extent, verticality has been the most important condition since the Renaissance. Rauschenberg introduced something new. His pictures can be hung vertically, but they don't have a top-bottom relationship like conventional objects. The references in a flatbed picture are to "hard facts". According to Steinberg, the picture is no longer an analogy of our visual perception of nature but of "operational processes".*

*mehr länger eine Analogie zur visuellen Erfahrung der Natur ist, sondern zu „operationalen Prozessen“.*

Josh Smith: Ja, als ich während meiner Ausbildung zum ersten Mal Werke von Rauschenberg sah, nahm ich an, er wäre ein junger Künstler, aber dann fand ich heraus, dass er alt war und diese ganzen Arbeiten in den Fünfzigern und Sechzigern gemacht hatte. Ich kam zur Einsicht, dass sich Kunst nicht wesentlich verändert hat. Bloß weil ich etwas mache, heißt das nicht, dass es noch niemals zuvor gemacht wurde. Ich glaube, wenn du jung bist und etwas tust, dann denkst du: „Das ist großartig“ – und dann kommst du drauf, jemand hat das schon vor fünfzig Jahren gemacht. Bevor ich Rauschenbergs Arbeiten kennen gelernt hatte, dachte ich, alles machen zu können, und als ich sie sah, wurde mir bewusst, dass es nicht darum geht, *was* du tust, sondern *wie* du es machst und wie es in den Kontext passt. Ich glaube, Rauschenberg öffnete mir die Augen dafür, dass Kunst zu machen sehr einfach ist – gleichzeitig aber auch nicht sehr einfach. Du beginnst zu begreifen, dass es bei Kunst mehr um Kontext und anderes geht als darum, etwas zu machen, das nach etwas aussieht. Kunst dreht sich vielmehr um Dinge, die du nicht sehen kannst. Ich denke, von Rauschenberg habe ich gelernt, dass ein expressionistischer und ein konzeptueller Zugang keine unüberbrückbaren Gegensätze sein müssen. Künstler in den Sechzigerjahren wie Rauschenberg und Warhol – die „pop-expressionistischen“ Künstler –, ich verfolge einen recht ähnlichen Weg wie sie, weil es mir gefällt, Expressionismus mit Lesen und Denken zu mischen.

*Achim Hochdörfer: Die ganze Tradition expressionistischer Kunst ist infiziert von einem männlichen Unterton, ganz besonders der abstrakte Expressionismus. Glaubst du, dass die „Pop Expressionisten“ sich von diesem maskulinen Zug unterscheiden?*

Josh Smith: Yeah, when I first saw Rauschenberg's work in school I assumed that he was a young artist but then I found out he was old and he made all this work that I'm looking at in the 1950s and 1960s. I realized art hasn't changed a lot. Just because I'm doing something doesn't mean that it's never been done before. I think when you are young and doing something, you think "it's great" – and then you realize this person did it 50 years ago. I think, before I saw Rauschenberg, I thought I could do anything and when I saw him I realized that it's not about *what* you do but about *how* you do it and how it fits into the context. I think Rauschenberg just opened my eyes that making art is very easy and yet at the same time it was very difficult. You start to learn that art is more about context and other things than just making something that looks like something. It has more to do with the stuff you can't see. I think I took from him that there doesn't have to be a gap between an expressionist and a conceptual approach. Artists in the 60's like Rauschenberg and Warhol – the "pop expressionist" artists – I pretty much got into their 'lane of the road' because I like mixing expressionism with reading and thinking.

*Achim Hochdörfer: The whole tradition of expressionist art is somehow infected by a masculine undertone, especially through Abstract Expressionism. Do you think that the Pop Expressionists differ from this masculine aspect?*

Josh Smith: „Männlich“ wird gern gleichgesetzt mit „machohaft“. Ich glaube, es gibt in der Kunstgeschichte genügend Macho-Malerinnen. Mir kommt vor, dass Künstler, die in Bezug auf Größe und Details ins Extrem gehen, durchwegs Machos sind. Das mag daran liegen, dass sie große Sachen machen oder wirklich kleine, detaillierte. Dieses ganze Posieren dient nur dem Erlangen von Aufmerksamkeit. Machismo, denke ich, verschärft das Problem; ich versuche, in meiner Arbeit alles Flamboyante oder Machohafte zu vermeiden. Falls ich doch bestimmte „Macho-Manöver“ durchführe, schwäche ich sie nach Möglichkeit immer irgendwie ab.

*Achim Hochdörfer: Ich finde es sehr schwierig, über abstrakte Kunst in geschlechtsspezifischen Begriffen zu denken, ohne in genau diejenigen Fallen zu geraten, die man ja eigentlich vermeiden wollte. Nehmen wir Helen Frankenthaler: Natürlich liegt es nahe, ihre Arbeitsweise als einen Versuch zu deuten, den abstrakten Expressionismus zu feminisieren. Sie sitzt in der Mitte der horizontal liegenden Leinwand und „schafft sich einen Ort“; sie gießt die Farbe aus einer Kanne auf die Leinwand und verschmiert sie und berührt sie mit ihren Händen et cetera. Aber gleichzeitig fühlt man eine gewisse Peinlichkeit, diese Qualitäten als geschlechtsspezifische zu adressieren.*

Josh Smith: Was abstrakte Malerei betrifft, da würde ich gerne einer Post-Gender-Generation angehören. Männliche versus weibliche Kunst – so möchte ich niemals denken. Vielleicht sollte ich, aber ich ziehe es vor, in der Kategorie *Menschen*, ob männlich oder weiblich, zu denken, so wie ich bei Tieren im Allgemeinen nicht in geschlechtsspezifischen Kategorien denke.

*Achim Hochdörfer: Gleichwohl haben Künstlerinnen wie Eva Hesse, Louise Bourgeois, Lee Bontecou, Linda Benglis und Joan Snyder einen Umgang mit abstrakter Kunst entwickelt, der ganz andere Imaginationsmöglichkeiten eröffnet als jene „Ökonomie der*

Josh Smith: Male is thought to mean the same thing as macho. I think there are plenty of macho women painters in art history. I think that artists on the extremes of scale and detail are all macho, whether it is because they make huge things or because they make really small detailed things. All that posturing is a just a way to get attention. Macho I think is more the problem. I try to avoid any sort of flamboyant or macho stuff in my work. If I do use some “macho manoeuvres,” I always try to temper them somehow.

*Achim Hochdörfer: It's difficult to speak about abstract forms in terms of male versus female without falling into the very trap you're trying to avoid. If you think of an artist like Helen Frankenthaler, you could of course read her working method as an approach to feminising Abstract Expressionism: sitting right in the middle of the canvas and “creating a space”; and from there she pours the paint from a can, smearing and touching it. But at the same time it's somehow embarrassing to make these qualities gender-specific.*

Josh Smith: When it comes to abstract painting, I would wish to be part of a post-gender generation. I would never like to think about male versus female art. Maybe I should but I prefer to think of *people*, male or female, like animals rather than humans.

*Achim Hochdörfer: At the same time, artists like Eva Hesse, Louise Bourgeois, Lee Bontecou, Linda Benglis and Joan Snyder have developed an approach to abstract art that opens up different possibilities for the imagination than the “economy of*

Verausgabung“, die für die prozessorientierte Tradition so prägend war. Sie haben ganz andere Wege gefunden, „expressiv“ zu sein und eine Sprache der Umstülpungen, Faltungen, exzentrischen Öffnungen und herausquellenden Materialien zu etablieren, die das Geschlecht des betrachtenden Individuums in multipler Weise adressieren.

effort” typical of the process-oriented tradition. They have found completely new ways of being “expressive” and of creating a language of inversions, folds, eccentric openings and oozing materials that address the sex of the observer in a number of ways.

## *On embarrassment*

Josh's statement that he is completely embarrassed by expressionism stopped me in my tracks. I realized that I too make a link between expressionism and embarrassment, but a different one.

It is clear why anyone may regard expressionism with suspicion – its problems are almost too cliché to bring up: the bad politics, the vulgar taste, the empty sign of personal authenticity, and all the rest. But if a modern painter already comes equipped with some cold, hard critical thinking and certain punk feelings like hatred, she or he could maybe find something useful or even required about embarrassment. In fact, embarrassment could be used as a procedure, a tactic or a diagnosis. Josh's mechanisms are quite different from mine, but I'm sure we have something in common.

Call me sentimental but my tendency is to steer myself directly into the very heart of expressionist embarrassment and see what's there. Let me give you a practical example. Let's say you go to someone's studio, someone very sophisticated and up-to-date, and after showing you many trophy paintings that look really cool and sophisticated, they sheepishly reveal this one last weird painting that they have turned to the wall... and it's an ugly brown one with an embarrassing image on it, and it turns out to be the one you like the most. And when you tell the painter this, she or he brightens up because you have given an embarrassing and off-limits painting the permission it needed to live. But really, it IS the best painting in the room because it's the one where you feel the strangest edge, the most out-there and unafraid quality, the painting that goes to a really weird bad place without the baggage of shame or guilt. This is not a painting for everyone, mind you. This painting is perverse, and in being so, it expresses aggression. Well, that's how I've come to like and think of a

certain kind of expressionism.

Of course this could merely put embarrassment in a kitsch category of so-bad-it's-good—which is something that Josh is constantly playing with. But this is more than a strategy of kitsch: it is an awareness of history, in its way, because it is a double negative position, a position from which a certain kind of critical theory has already been absorbed and the artist is trying to go further, to make an object or have an attitude or find a place to stand that has not been sanctioned by art bureaucrats. This is the cliff edge one feels around for.

Embarrassment is therefore a sign that one is at risk of exposing one's feelings, which is a good thing especially if these feelings are ugly and contradictory. I look for these complications in Josh's paintings. He has built an infrastructure that is shored up with analysis and calculation, but nevertheless it leaks out the back with painterly desire and instinct. And it is for this reason that I care about his work so much. I don't like any work that isn't equally one thing as another: as revealing as it is concealing; as cold as it is heartfelt, as hating as it is loving.

Three memories: the first time I saw a Josh Smith show it was a whole room of handmade Xeroxed books, with a kind of Twombly-meets-Wool vibe, but with a particular Josh Smith sloppiness and excessiveness. The books were all stapled together by hand, and each one was made of scribbles and signatures that were basically unreadable. I loved them and I bought one, totally not knowing who this person was. I think it was twenty bucks for a book.

The next time I saw a Josh Smith show that I really loved was at Reena Spaulings. He filled the room with painted stools and mirror paintings (dark centers with, I think, dots around them). I felt it

was the best use of that space I had ever seen. I deeply regret not buying one of those paintings on the stools.

One of the more recent times I saw Josh was at his last Lühring Augustine show, where I gushed to him that seeing his show made me need to run home and paint, and he remarked to me cryptically, "You worry too much." I took it a bit too much to heart and tried for a week not to "worry." Then I went right back to worrying. I wish I could make paintings with the speed, the brashness, the audacity, the not-caring that Josh puts forth. But I'm a struggler, and I spend all my time struggling and wrestling with layer after layer of destruction in my work. However, I take incredible heart in the fact of his paintings being out there, challenging me to be more flippant, maybe more stylish, certainly more open to embarrassment. I'm not sure if I've come closer to him in my attitude or if he's letting more expression out than he really wants to or knows.

*Amy Sillman*

*Broke*

I stand the violence behind the lens  
Neither for nor against, the apposite  
Vestige of a lonely experience

Where the gap is breached and two become friends  
I stand, the willingness to death defend  
The torn remnant of something serious

The words I have, but not the sentiments  
To make significant declarations  
Join sensations to principles

Bronze skeleton kings and shrouded figures  
Scenes cast in relief. This makes no sense  
Embrace facts: all of this is vanity

\*

“I stand” is the delusion and the hype  
The want and necessity of power  
A muddled art of all-inclusive scope

Fear draws the map to no strong commitments  
Only to vague indications of ends  
The light fragrance of weather's delirium

Forebodings and drain-like presentiments  
Unable to offer a prediction  
To find forms for conflicting tendencies

Wax anatomical figures, organs  
Bones, muscles, and veins. I can't feel my feet  
How can I overcome my vanity?

\*

Sit relax shape yourself to park benches  
Become the s of a hissing serpent  
Present passers-by a poor example

The coiled repose of a sleeping logic  
Poised to rebuff unwanted intrusion  
Wrapped around its own preoccupations

Holding energy in preparation  
I'm a spring twisted against unwinding  
To become a contemplative sculpture

I no longer stand for anything. Can't  
Won't, don't know which or why, inconsequent  
A directionless ornamental plant

*Gregg Bordowitz*

## *Bilder sind*

Manche Bilder bohren Löcher in die Wand, andere verständigen sich mit deren Flächigkeit. Wieder andere hängen zwar da, streng vertikal, doch scheint es ihnen gegen den Strich zu gehen: Sie wollen vielleicht lieber auf einem Tisch oder am Boden liegen, vielleicht auch horizontal an die Decke geheftet werden. Einige bevorzugen Zwischenstellungen: Innerlich (vielleicht auch äußerlich) lehnen sie irgendwo an der Wand, loten den Raum zwischen Boden und Wand aus oder schmiegen sich in Raumecken. Entspanntes Herumhängen gewisser Bilder.

Große Frage der Orientierung des Bildes: zu mir her oder von mir weg, vertikal oder horizontal. *Zu mir her* wie ein Gesicht, das mich anblickt; *von mir weg* wie der Blick durch ein Fenster; *vertikal* wie ich selbst, wenn ich stehe; *horizontal* wie der Plan einer Lage. Der Vergleich mit dem Gesicht verweist auf das Bild als Anblick (Kultbild). Der Vergleich mit dem Fenster verweist auf das Bild als Durchblick (Perspektive). Der Vergleich mit dem Lageplan verweist auf das Bild als Artikulation von Nachbarschaftsverhältnissen. Der Weg dahin führt durch die Felder.

Zunächst das weite Feld der Felder erkunden: Spielfelder, Schlachtfelder (Generalsperspektive), Tempelbezirke; bestellte und unbestellte Felder; Synthese von Gesicht und Feld im Gesichtsfeld. Dann die wechselnden Bezüge des *Bilds* zum Feld bestimmen. Das Bild erscheint *in* einem Feld oder es *ist* eines. *Im* Feld kann es Statue sein oder Nabel. Oder es markiert (oder hütet) die Grenze des Feldes. *Als* Feld kann es offen sein oder geschlossen, vertikal (wie ein Gesichtsfeld) oder horizontal (wie ein Spielfeld et cetera). Zu all dem noch die Begriffe der *Figur* und des *Grundes* hinzunehmen und wechselnde Kombinationen durchprobieren: Figur und

Grund, Figur und Feld. Das Verhältnis von Figur und *Grund* ist ein Verhältnis des Davor und Dahinter. Fragen der Tiefe oder Flächigkeit, dazwischen verborgene Pfeile. Das führt zu einer *Phänomenologie* des Bildes. Das Verhältnis von Figur und *Feld* ist ein Verhältnis von innen und außen, Einschluss und Ausschluss. Fragen der Grenze und der Nachbarschaft. Auch Positionswerte berücksichtigen (wohin setze ich den Springer?). Das führt zu einer *Topologie* des Bildes.

*Erste Aufgabe* einer Bildtheorie: unter der Phänomenologie eine Topologie hervorholen. Verhindern, dass die alte Figur-Grund-Differenz über Feld und Rahmen gestülpt wird. *Zweite Aufgabe* einer Bildtheorie: die Topologie durch ein phänomenologisches Blinzeln verwirren. Das verborgene Monster ausfindig machen, das die Topologie des Bildes immer schon bewohnt haben wird? Besser auf sich beruhen lassen.

*Wolfram Pichler*

#### [4: Künstlergemeinschaft]

*Achim Hochdörfer: Wir haben über Fehler gesprochen, intentional produzierte oder zumindest in Kauf genommene Fehler. Man könnte in diesem Zusammenhang auf Cy Twombly verweisen, der das Auslöschen und Ausstreichen einer Markierung zu einem Teil seines Arbeitsprozesses erklärt.*

Josh Smith: Twombly und seine Freunde wie Rauschenberg und Johns haben es sich herausgenommen, den Prozess des eigenen Denkens und Bearbeitens offen zu legen. Diese Künstler machten diese Seite von sich sichtbar. Es gibt eine zunehmend stärker werdende Tendenz, die Geschichte dessen zu zeigen, was man gemacht hat, die Grundierung zu zeigen. Diese Entwicklung reicht von Picasso, Gorky über de Kooning bis zu Cy Twombly, ganz grob gesagt. Und Rauschenberg, er hat das auch getan. Seine *Dirt Paintings* zum Beispiel, Dinge, die offensichtlich nicht gemacht wurden. Es gibt eine Geschichte von Rauschenbergs Aufenthalt im Haus von John Cage. Während Cage nicht zu Hause war, übermalte Rauschenberg eine seiner Arbeiten und verwandelte sie in etwas anderes, und Cage war echt wütend. Das zeigt, dass sie diese Arbeiten nur machten, um sie selbst anzuschauen. Sie dachten, wenn etwas für sie selbst nicht interessant wäre, warum sollte dann jemand anders es anschauen wollen.

*Achim Hochdörfer: Trotz aller Gemeinsamkeiten unterscheidet sich doch die Sensibilität der Maler des „Cage-Kreises“ – Rauschenberg, Twombly, Jasper Johns – von jener der abstrakten Expressionisten.*

Josh Smith: Ja, ich denke, es ist ein Luxus, so etwas wie eine Gruppe von Leuten zu haben, in der man sich sicher genug fühlt, um ... weißt du, es ist eine Erweiterung von dir selbst. Deine Freunde werden zu einer Erweiterung von dir, und du hast diesen Spielraum für Fehler, oder du kannst Dinge in sozialer Hinsicht ausprobieren, bevor du in die

#### [4: Artist's Community]

*Achim Hochdörfer: We were speaking about mistakes produced intentionally or at least tolerated. You could say that Cy Twombly made the erasure of a mark part of his working process.*

Josh Smith: Twombly and his friends, like Rauschenberg and Johns, gave themselves the right to show the process of thinking and editing yourself. These artists allowed that side of them to be seen. There is a growing tendency to show the history of what you're doing, showing the underpainting. This was coming—Picasso, Gorky, de Kooning and Cy Twombly—were all pretty rough. And Rauschenberg... he did it too. Take his *Dirt Paintings*—things that are obviously not made. There is a story about when Rauschenberg stayed at John Cage's house. While Cage was out of town Rauschenberg painted over one of his works and turned it into something else. Cage was really mad! It just shows you that they were really just making this work for themselves. Their thinking was that if it wasn't interesting for themselves, then why should anyone else have to look at it.

*Achim Hochdörfer: Despite all the similarities, the artists of the Cage circle – like Rauschenberg, Twombly, Jasper Johns – have a different sensibility than the Abstract Expressionists.*

Josh Smith: Yes, I think it's a luxury to have something like a group of people you feel safe enough to, you know... it's like your friends can become an extension of yourself and that you have this margin of fallibility or you can try things out socially before you try them out on a public scale. This is a real luxury that people don't very often

Öffentlichkeit gehst. Das ist ein wirklicher Luxus, den sich Leute nicht oft gestatten: ausreichend entspannt zu sein unter anderen und sich gegenseitig zu korrigieren. Das machen Leute im Allgemeinen nicht. Das Einvernehmen der Künstler rund um Cage war: „Wenn du keine Fehler machst, gehörst du nicht wirklich zu unserer Gruppe.“ Und: „Wir gehorchen nicht dieser Art von Regeln, wir sprechen nicht in Aussagesätzen, wir sprechen in Fragesätzen, wir wollen von der Welt lernen, nicht sie belehren.“ Sie bringen eine geistige Offenheit gegenüber Ideen zum Ausdruck, sie halten die Tür unverschlossen, wohingegen ein abstrakter Expressionist von Malerei auf einer sehr deklatorischen Ebene sprechen würde, etwa: zwei Quadratmeter Geste und basta. Bei diesen „Pop-Expressionisten“ findet man ein gewisses Maß an Open-End-Mentalität, sogar in Oldenburgs *Soft Sculptures*, die von Mal zu Mal ihre Form verändern. Da gibt es eine Bereitschaft, die Tatsache zu akzeptieren, dass sich die Dinge im Fluss befinden.

*Achim Hochdörfer: Die Möglichkeit, die eigene Arbeit zunächst im kleinen Kreis auszutesten, schärft auch den Sinn für Kontexte und soziale Rollenmuster innerhalb des Kunstsystems.*

Josh Smith: Wenn du irgendwo eine *Flagge* von Jasper Johns siehst, wirst du dir denken, sie könnte fast verschwinden. Du kannst auch hingehen und sie inspizieren, als ob es sich um das verdächtigste Objekt auf der ganzen Welt handeln würde. Sie anerkennt und versteht die missliche Lage, in der wir uns befinden. Der Kunstbetrachter und das Kunstobjekt. Sie erledigt ihren Job auf eine professionelle, effiziente und effektive Weise. Das wurde, glaube ich, zu einem gewissen Zeitpunkt als eine richtig amerikanische Eigenschaft begriffen. Johns hat all das als gegeben verstanden, und er scheint es immer in seine Arbeit einbezogen zu haben.

give themselves. To be relaxed enough around others and then correct mistakes; that's something people generally don't do. The artists around Cage had an understanding that if you're not making mistakes then you're not really part of the group. It's like "We don't move by that set of rules... We don't speak in declarative sentences... We speak in interrogative sentences... We want to learn from the world not teach the world." They are expressing an open-mindedness about ideas; they are not keeping the door closed. On the other hand an abstract expressionist would speak in very declarative planes of painting, like 20 sq feet of gesture and that's that! I think with these "pop expressionists", there is a level of open-endedness. Even Oldenburg's *Soft Sculptures* – you know, every time you set that down its going to be different. There is a willingness to accept the fact that things are probably going to change.

*Achim Hochdörfer: This way of testing their artworks in a limited circle also sharpened their sense for the context and social role models within the art system.*

Josh Smith: It's like if you just see a *Flag* by Jasper Johns somewhere, sometimes you'll think it can almost disappear. You can also go up and inspect it like it's the most suspicious object in the world. It recognizes and understands the awkward position we are in. The art viewer and the art object. It does it's job in a professional, efficient and effective way. This was at one point, I guess, perceived to be a real American quality. Johns understood all this as a given and seems to have always factored it into his work.

*Achim Hochdörfer: Die Arbeitsweise dieser Künstler ist wirklich sehr spezifisch. Sie schaffen eine Atmosphäre, in der jede Markierung bedeutungsvoll und zufällig zugleich ist. Sie schaffen vorgängige Regeln, die im Zuge des Arbeitens in einen komplizierten Prozess von Akzeptanz und Negation verwickelt werden. Hast du die Ausstellung Grey von Jasper Johns gesehen, die zurzeit im Metropolitan Museum läuft?*

Josh Smith: Ja. Die aggressive Zurückhaltung seines frühen Werks wurde dabei sehr deutlich. Die Bandbreite an Erkundungen, die Johns für sich unternimmt, ist sehr groß. Mir wurden die verstohlenen, belauernden Aspekte seiner Praxis ein bisschen klarer. Ebenso der Humor in den selbstkritischen Aussagen, die er über die neu entdeckte Ironie macht, ein bedeutender amerikanischer Künstler zu sein. Seine späteren Bilder, die aus den letzten paar Jahren, beruhen komplett darauf, dass er Jasper Johns ist. Wenn ein anderer Künstler diese Bilder gemacht hätte, wären sie wahrscheinlich interessant, aber sie wären unlogisch. Von ihm jedoch, dass er sie macht, älter, in der Abenddämmerung seiner Jahre als Künstler, das bedeutet geradezu, ein helles Licht auf das gesamte Feld, die gesamte Landschaft der Kunst zu werfen. Er könnte versuchen, zunehmend großformatiger und kommerzieller zu werden, aber stattdessen ist er analytischer geworden. Mir gefällt es, diese großen leeren Bilder zu betrachten.

*Achim Hochdörfer: Their method of working is very specific. They succeed in creating an atmosphere in which every mark is meaningful and insignificant at the same time. There are preliminary rules, which are involved in a complicated procedure of acceptance and negation. Did you see the Grey show by Jasper Johns, which is currently on view at the Metropolitan in New York?*

Josh Smith: Yes. It really exposed the aggressive understatedness of his early work. There are a wide range of explorations that Johns is taking for himself. I picked up on the tip-toe, stalking quality of his practice a bit more. Also the humor in the self-deprecatory statements he seems to make about the new found irony of being an important American artist. His later paintings, the ones from the last few years, are completely dependent on him being Jasper Johns. If another artist made those paintings they would probably be interesting but they would be illogical. But for him to be making them as this older, in the twilight of his years, artist it's just like shining a light on the whole plane, the whole landscape of art. He's kind of taking one for the team in a way. He could try to become more and more larger scale and commercial but instead he's become more analytical. I like looking at those big, empty paintings.

The gar is waiting in the river. Lurking in the  
weeds, he lingers.  
Comfortable. He is darkness and timeless.  
He knows what he needs to know.  
Living here a million years, he has time to make  
his choices.  
And when he attacks, he is FAST!  
Striking sideways with head and teeth! He doesn't  
sleep.  
The weeds conceal.  
Would you reveal?  
The conflict existing inside you?  
Like an invisible tail,  
Dragging down on the ground behind you?  
You don't know me and I don't know you,  
But the one who doesn't know his shadow,  
Is the one who will never be true.

*Megan Lang*

in trying to not always think of what it is, how to  
not say it how to refer to it but not mention it- it is  
always present, it is within me, piercing.

*Natalia Mager*

Projected through space  
Pierces my flesh  
Courses on its path  
Toward the unsuspecting  
Core of my heart  
Hits its mark  
Score 100  
Another hole of honor

Just as the cloth takes form  
From a seam here and  
A cinch there  
A life is shaped as emotions respond  
To the jabs and barbs  
Of everyday encounters

-----  
A steady hand to balance the thrust, a sharp  
focused eye, and a cool confidence torpedoes the  
missile dead center.

**BULLSEYE!!**

The billing, the filing, the laundry, off to work,  
meet the contractor, work-out, make dinner,  
dishes, homework....  
Helter-skelter begin again  
The pace is a flash, a blink in time  
But it's one precious life too.  
Slow the motion to a glide to freeze  
The moments and etch them in your heart.

*Tina Smith*

One-two, one-two, yo  
What the fuck is the deal, it's Toney Starks  
the kid with the lazer beam  
Yo, who want to battle the Don?  
I'm James Bond, in the Octagon, with two razors  
Bet ya'll didn't know I had a fake arm, I lost it,  
Eagle on, Kangol hat slanted, coconut, bounce to  
Morocco  
Guerilla medallions,  
When beef collide, look on the flip, buy a peniten-  
tiary kite  
Or get you bumped off from the inside  
Jaws is hanging, frauds is lifting  
They drawers on the floor complaining  
For training, ya'll still eating bacon...  
Youknowwhatimean? Tone on the come up

*Amy Pop*

They have something to do with secret agendas and covert missions. They're piercing and sharp and travel mostly in the dark or at least cloaked in the blackness of a covered space. They aim to land somewhere specific but don't always make their intended target (they usually come close though). They're underground, well-informed and don't exist in any official way. They are precise, serious and penetrating and do not seek recognition. They aren't malicious but calculated and intentional.

They're also like the archer's arrow, traveling swiftly towards its target. Here, the archer travels at night, guided only by his senses. He quietly creeps around making sure not to step on a twig. (shhhh-hhh....) If you listen closely you can hear their tails catch the wind as they woosh by. It's magical to see them because you know you're not supposed to. Like a lone firefly drifting past or a shooting star on a cloudy night.

*Vanessa Critchell*

*Ambush*

What is it that sticks  
Within the lightless warmth,  
That strands and stops and cripples?  
What is it that twinges here  
And seizes this and gnaws  
Then says —Old bear, your claws!  
Walking, caught frozen  
for a full minute in  
stupid agony immobilised,  
Or then lying ambushed  
This side or that as if  
It wasn't yours this bag  
Of tricks, of sudden pricks.  
A daily dose of death we hear  
Bad news from afar it  
Comes then goes; creaking  
In the breeze old trees  
Give a sudden snap and shiver

*John-Paul Stonard*

One usually thinks of it as missile-like, thrown or shot to launch a self defined trajectory. On the other hand, it can inscribe a more subtle arc - to help define the curvature of a bodice in an unassuming way.

But to us its presence becomes most poignant when nestled within the multiple folds of a swath of velvet - its streamlined and pointed shape hidden by layers of undulating softness.

*Barbara Morse*

*stinging members*

dear sirs and stinging members of an insect,  
a city on a hill can not be concealed.  
even through the tapered seam one could catch  
a glimpse of the feathered priest hole. although  
the use of  
a slender missile pointed at one end was tempting.  
Damn it, where did she conceal her jewels?  
this is like hunting blind. after breaking out of jail  
she  
sprang to a start suddenly. she went to a deserted  
farmhouse  
to prevent the disclosure of recognition.  
keep out, keep secret or something another.  
avert ones gaze in shame or grief cause in stormy  
weather  
the stars are out of sight. clouds screen the stars i  
thought?  
oh slender missiles, concentric circles, the game i  
mean...  
blowguns and bullseyes, what happened.

*Ryan Ford*

## [5: Arbeitsethos]

Josh Smith: Ende 1999 hat es bei mir gebrannt; dabei wurde fast alles zerstört, was ich besessen oder gemacht hatte, jedes Archiv, jede Aufzeichnung darüber. Ich war vernichtet. Allerdings bin ich 1999 noch jung gewesen und konnte wieder von vorn beginnen. Mir wurde klar, dass sich mir eine Chance bot: Wenn ich keine dreidimensionalen Arbeiten mehr anfertige, könnte ich wesentlich mehr Kunstwerke produzieren. Alle meine Arbeiten würden ja zunächst bei mir bleiben; wenn also sämtliche Bilder die gleiche Größe hätten, würde ich für ihre Lagerung nicht so viel Platz benötigen. Ich könnte sie übereinander schichten wie Toastbrot oder einen Stoß Papier und fünfzigmal so viel unterbringen. Und obendrein: Wenn ich im Format von 1,5 mal 1,2 Metern arbeiten würde, könnte ich die Bilder im Auto transportieren. In New York sind diese 1,5 mal 1,2 Meter das größte Format, das in ein Auto passt, mit dem du dich in der Stadt bewegen kannst. Und auch für den Transport über größere Distanzen – wenn du sie verschicken willst, kannst du sie in ein Bündel packen und brauchst keine eigene Kiste für verschiedene Größen. Das ist einfach praktisch. Ich kann sie selber hochheben und tragen – und mir ist klar geworden, dass sie groß genug sind. Dieses Format ist eine gute Größe in Bezug auf Menschen, angenehm für kleine wie für große Leute, es lässt sich gut tragen, es sind ja weniger als zwei Quadratmeter. Und es ist ein standardisierter Ausgangspunkt für mich – wie das immergleiche Blatt Papier für jemanden, der schreibt. Für mich war das ein Weg, die Arbeitsanforderungen zu organisieren; ich konnte nicht dauernd das Format wechseln. Logische Überlegungen spielten bei dieser Entscheidung eine wichtige Rolle. Ich machte auch meine Keilrahmen selbst. Vor ein paar Jahren fertigte ich dreihundert auf Vorrat an. Wenn sie alle die gleiche Größe haben, ist das viel einfacher. Bei unterschiedlichen Maßen musst

## [5: Working Ethos]

I had a fire at the end of 1999 where I lost almost everything I owned or had made, all archive of it, record of it. I really got wiped out. This was when I was fortunately still really young, and I had a chance to start over. I realized I have a chance now. If I stopped making 3-dimensional work, I could make a lot more art. Anything I made was going to stay there, so I realized if I made all the paintings the same size I could stack them and they wouldn't take as much space. I could stack them like a cut loaf of bread or a stack of paper, and you could store 50 times as much. Also if I made them this size 5 x 4 feet (152.5 x 122 cm) they would fit in a car. In New York the four feet is the biggest size that would fit in a car to move around town. And also when you ship them, if you want to ship 8 paintings you can put them in a bundle and not need to build a special crate that holds different size things. It's really just practical. I can lift them myself, and I realised they were big enough. The 4x5 foot is a really good human scale size because short people or tall people would be comfortable with it and people can carry it and it's just the 20 square feet. It gives me a standard template; like a writer always has a piece of paper that would be my piece of paper. It was a way for me to organize the challenge of working; I couldn't keep changing the scale. There was a lot of logic involved in the decision. I also made all my own stretchers. A few years ago I made 300 stretchers so I wouldn't have to run out anymore. If you make them all the same size it is so much easier to make them, whereas if they were different sizes you would have to measure each one and hand craft it. Here I can make an assembly line and make a lot more quickly. If you buy the stretchers they are about 150 dollars each and if you make them they are 2 or 3 dollars worth of wood and then your labour, I could save so much money. I got 30,000 dollars worth of stretchers for 3 or 4 thousand dollars. It gave me

du jeden einzeln abmessen und eigens herstellen. Aber so kann ich wie am Fließband eine ganze Menge viel schneller anfertigen. Wenn du die Keilrahmen kaufst, kostet dich einer ungefähr hundertfünfzig Dollar; machst du sie hingegen selber, musst du für das Holz zwei oder drei Dollar ausgeben, und dann natürlich deine Arbeitszeit. Ich hab mir damit jede Menge Geld erspart – Keilrahmen im Wert von dreißigtausend Dollar für drei- oder viertausend Dollar. Und da ich sie selber hergestellt hatte, konnte ich auch leichtfertig mit ihnen umgehen, ohne mir groß darüber den Kopf zu zerbrechen. Wenn du einen Fehler machst, beginnst du einfach mit einer neuen Leinwand von neuem. Aber der Brand hatte auch den Effekt, dass ich zu hamstern begann; ich horte Dinge – das wird mir jetzt erst so richtig klar. Ich habe stapelweise Zeug, vorrätige Materialien und so, und ich lebe in ständiger Angst, dass mir etwas ausgehen könnte, es sollte niemals Wochenende sein, und, ich weiß auch nicht, dauernd bilde ich mir ein, es kommt eine Naturkatastrophe und es gibt keinen Nachschub an Malutensilien mehr.

*Achim Hochdörfer: Oh, ich habe deine Entscheidung, das Format deiner Bilder zu standardisieren, mit Andy Warhol und seiner seriellen und akkumulierenden Kunstproduktion in Verbindung gebracht.*

Josh Smith: Nein, die Sache mit dem Format hat nichts mit Warhol zu tun. Warhol hat große Arbeiten gemacht. So viel Platz habe ich nie gehabt. Mich persönlich hat immer die Idee sehr interessiert, dass du etwas bündeln kannst, das unterschiedlich ist. Mein Hintergrund waren ja Drucke, und wenn du an Drucken arbeitest, schaust du zunächst, dass du Dinge machen und sie verändern kannst. Die Idee der *Announcement Paintings* auf Leinwand ist seltsam, weil sie als Poster konzipiert sind, und ich glaube, dass ich an einem bestimmten Punkt in der Galerie Reena Spaulings einfach ein paar auf Leinwand gedruckt

the right to waste them as I had made them I didn't have to worry about them. If I make a mistake, I'll just get out another canvas. But the fire also made me a hoarder. I hoard things and I'm really just realizing this now. I have stacks of stuff, supplies and everything, I'm just afraid of running out of stuff. I don't ever want it to be the weekend, and I don't know, I always think there's going to be a natural disaster or something and there won't be any more art supplies.

*Achim Hochdörfer: Oh, I thought your decision to standardise the formats of your paintings had to do with the seriality and the accumulative art production of Andy Warhol's factory.*

Josh Smith: No, the size thing doesn't come from Warhol. Warhol made huge things. I never had that much space. I personally have always been really interested in the idea that you can make a bunch of something that is different. I came from a print making background, so when you are print making you just start to see that you can do things and change them. The idea of putting the *Announcement Paintings* on canvas is odd because they are made to be posters. I think at some point I just printed a few on canvas at Reena Spaulings. I made a show called *Make it Plain* and I did a few paintings just to clean the screens because

habe. Ich hatte dort eine Ausstellung mit dem Titel *Make it Plain*, und nur um die Drucksiebe sauber zu kriegen, machte ich ein paar Bilder – die Leinwände waren ja dort –, und ich stellte fest, dass das ein Weg war, etwas für Papier Bestimmtes in etwas Plastischeres zu verwandeln, etwas Temporäres in etwas Permanentes überzuführen, ein Zeichen innerhalb des Zeitflusses zu setzen. Ich war in Druckherstellung ausgebildet, habe immer auf Papier gedruckt, und Papier wird ja so leicht beschädigt, du legst einen Papierdruck unter dein Bett, und dann wirft ihn deine Mutter weg, oder du musst ihn rahmen lassen, und du zahlst fünfhundert Dollar oder so für etwas, das ungerahmt einen Cent gekostet hat. Das sind alles einfache, simple und logische Gründe, die meine Entscheidungen bedingen, aber das Lohnende dabei hat nichts mit diesen Gründen zu tun, sondern mit dem Endresultat, das zeigt, dass es der Mühe wert war. Die verwirrenden und komplizierten, zum Nachdenken anregenden Aspekte bei dem Ganzen sind zufällig und basieren auf dem Kontext und auf Glück, glaube ich, reinem Glück.

*Achim Hochdörfer: Das erinnert mich an Leo Steinbergs berühmten Aufsatz „Other Criteria“, in dem er die Schwierigkeiten darlegt, in einer kapitalistischen Gesellschaft den Beruf eines Künstlers oder einer Künstlerin zu beschreiben. Angesichts der Tendenz, zentrale Werte den Bedingungen von Rationalität und Pragmatismus zu unterwerfen, und angesichts des ganzen Kunstbusiness tendieren Künstler und Künstlerinnen dazu, sich wie reale Arbeiter und Angestellte zu geben. Der Traum vieler Künstler sei es, so Steinberg, etwas anderes zu intendieren und am Ende trotzdem mit Kunst in Erscheinung zu treten. Woher kommt diese Verweigerungshaltung? Ist sie lediglich Teil einer pragmatistischen Rhetorik?*

Josh Smith: Ja, das muss Teil der Rhetorik sein. Als Person schlage ich mich dauernd mit dem

the canvases were there, and I realized that it is a way that takes something which is meant to be on paper and turns it to something more plastic. It's just a way of taking something that is temporary and making it permanent; a mark in time. I was trained in print making, I always printed on paper and paper just gets ruined. It goes under your bed and then your mum throws it out or you have to get it framed and it costs like 500 dollars for something that cost 1 penny unframed. There are all very simple, logical reasons for these decisions but the worthwhileness doesn't come from those; the worthwhileness comes from the end result. The confusing and complicated thought-provoking aspects of it are all just coincidental and based on the context and luck, I think, just luck.

*Achim Hochdörfer: All this reminds me of the beginning of Leo Steinberg's famous article "Other Criteria", in which he describes the difficulties of legitimising being an artist in a capitalist society. In view of the tendency to subject key values to the conditions of rationality and pragmatism and given the art business as a whole, artists tend to act like real workers or employees. The artist's dream – that's how Steinberg puts it – is to intend something else and still come up with art. There is mostly an "initial posture of repudiation". So where does this denial come from? Is it just part of a pragmatist rhetoric?*

Josh Smith: Yes, It must just be part of the rhetoric. As a person, I struggle with the whole capitalism

ganzen Kapitalismusproblem herum. Ich wurde da hineingeboren, ich sehe viele Probleme, aber solange wir leben, wird sich daran nichts ändern. Deshalb versuche ich mein Bestes, das einzubringen, was ich anzubieten habe, und zwar dort, wo ich finde, dass es am besten hinpasst.

*Achim Hochdörfer: Aber woher rührt diese Verweigerung einer positiven und intendierten Bedeutung innerhalb einer pragmatisch angelegten Arbeitsmethode? Geht es darum, Bewusstseinsprozesse auszuschalten?*

Josh Smith: Wenn ich mir meine eigene Arbeit anschau, sehe ich keinerlei positive Bedeutungen oder Inhalte. Wäre das Gegenteil der Fall, würde ich daran arbeiten, das irgendwie abzuschwächen oder zu neutralisieren. Ich hoffe, meine Arbeit ist vielleicht einer Reflexion in einem Schaufenster vergleichbar, etwas, das im Vorübergehen wahrgenommen und anerkannt, betrachtet, verarbeitet und aufgenommen werden kann – ohne viel Aufwand und Konzentration. Auch deswegen wie ein Schaufenster, weil man jeden Tag daran vorbeigehen kann und es immer einen neuen Gedanken hervorruft, bedingt durch deine Laune, das Wetter und was hinter der Scheibe zu sehen ist, wie schmutzig das Fenster ist ...

problem constantly. I was born into it, I see many problems with it but it will not change in our lifetimes. Therefore, I do what I can to plug in what I have where I think it best belongs.

*Achim Hochdörfer: But where does this denial of a positive and intended meaning within a pragmatic working method come from? Is it a way of disconnecting conscious processes?*

Josh Smith: When I look at my own work I do not see any positive meaning and content. If I did I would work to temper or neutralize that somehow. Hopefully, what I produce could be compared to maybe a reflection in a store window; something that can be acknowledged and recognized, contemplated, processed, stored, and walked by, without a lot of effort and concentration. Also like a store window, because you can pass it everyday and it puts a different thought into your head. Depending on your mood, the weather and what's behind the window, how dirty the window is...

*My Psychic Atlas*

Do you sometimes have a cut in your mouth?

Yes.

Do you play with it?

Yes.

Does it hurt?

Yes.

When it hurts do you still play with it?

Yes.

01. Build a provisional truth
02. Be absolute sure about being unsure
03. The confusion IS the picture
04. Stage the real/ there is no backdoor
05. Painting- Vibration Oscillation Sabotage
06. Put a spell on yourself
07. Or let someone else do it
08. Embrace the Weight/ the Empire/ the Paradox/  
the Uncanny
09. Painting: Manifestation of Desire
10. Surprise yourself
11. Embarrass yourself
12. Become a superhero, a mutant
13. Kill yourself
14. Mimicry as a form of psychosis/ there is no  
centre, be inside and outside of yourself
15. Play dead
16. Be dead and play dead
17. Wait
18. Hibernate
19. Become a mirror
20. A Screen. A Void. A Threshold. A Barrier. A  
Shadow. A Mirage
21. A puddle, which reflexes nothing but light and  
dirt
22. Painting is performative realism (I declare that  
I doubt)
23. Shock
24. Pattern
25. Humor/ Laughter
26. Now be purple Now be green Now be orange

27. Belief/ Disbelief
28. Believe and stage the disbelief and stage the belief
29. Painting as performance or as performative backdrops
30. A theatre-requisite room and a V.I.P. Lounge at the same time
31. Melancholia/ Hysteria
32. Die Falschen Eltern
33. Painting: Telepathy Horror Anxiety Hypnosis
34. Death
- 35.
36. Painting: Danger Stuckness Failure
37. The left over
38. The left lover
39. Painting: Ugliness
40. Negation; build a still life with bowls of stones
41. Labor: be a conductor/ hire yourself/ be a sub-agent for your own system
42. The infinite system
43. Painting: Automatism Skepticism Disgust
44. Fake
45. Tickle
46. Water
47. Cubes/ Pyramids/ Cuboids
48. The Black Aura
49. A Ritual
50. Fluff balls/ Fuzz
51. Adele
52. Play Psychic TV
53. Silver eye shadow
54. The shadow of the milk on the edge of the cereal bowl
55. DAS INSTITUT
56. Mnymosyne Atlas (Aby Warburg)
57. Balszacs fear of photographic determination
58. Thought Forms/ Emma Kunz
59. Picabia
60. Godheads/ Powerheads/ spaces of power
61. Superbox/ the total of nothing box/ super position/ future boxes
62. Painting as signs/ codes/ emptied out signifiers

- of constant territorial demands
63. Rotation
  64. Horizontalisation
  65. The wall out of air and metal!
  66. Question the wall itself
  67. Konkrete Beiläufigkeiten
  68. I play:  
study of the eye:  
staring into the sun and blinding
  69. After image
  70. Erblindet oder hellsichtig?
  71. Nachträglichkeit - when something is dragged  
into the presence
  72. Paintings - Castlist
  73. DIY expressionism
  74. Expressionism and Obsession
  75. Paintings - Stage figures, Characters
  76. Painting as the cold reading of the psychic
  77. Painting as the haptic vision of Rath Krespel  
(ETA Hoffmann)
  78. Paintings - conspirative Society
  79. A painting without a shadow
  80. Paintings - vampires
  81. Zwang und Überschreitung
  82. Meta announcement
  83. Sphärische Wölbung
  84. Advertisement
  85. Painting: Force
  86. Double opportunism
  87. The Waiting Room
  88. 22/28/29/32/39/40/41/61/66/67/68/69/70/71/7  
2/79/85/88/92/93-97/100
  89. Sender \_\_\_\_\_ Receiver
  90. Kristallmenschen
  91. Simultaneous movement kills chaos
  92. Indifferences
  93. Paintings- Replicants
  94. Rollender Spiegel
  95. Clarification Hologram
  96. Cancellation Apparatus
  97. Dieser Satz in grauen Buchstaben
  98. Paintings: Modelle oder Ruinen?

99. Boredom

100. The stage is a white tongue

101. PS. I feel like I know her but sometimes my  
arms bend back (IOPTSY)

*Kerstin Brätsch*

Josh's studio is filled with stacks of paintings, palettes, books, announcements and so on. The stacks are piled high and they are in a constant state of motion and contact. They are moved. They are worked. They cross paths. You end up at scratch.

The process is not technical. It's raw and it is elusive. There are no preconceived ideas of what it will look like. Nothing is ever planned or forced into place. It just sort of happens and is there for a reason.

And the shuffling goes on until the work has ended. And each one somehow has the thumb print of all others upon it.

*Todd Amicon*

Paintings in various state of completion laying against the walls of the studio. One, the largest, is turned against the wall. Someone is attached to the stretcher. In some other part of the building, the cold and sharp metal is ready. Although small, and toy like, it is dangerous. Waiting for it, scary. Anticipating the potential pain is part of the game, part of the pleasure. It is dark, and silent. The wait can last, sometimes hours. Then, the smell of oil paint, of one's own body, the quivering, the cramps, the boredom, the anger, and finally the desire to get away, of course some resignation too. At some point, there will be first some distant sounds, soft steps; maybe more wait. In the end, a breathing, and, very fast, the high-pitched whistles. One after the other. The light wood of the stretcher opens into microscopic shards, the canvas is pierced, and this time, the flesh : at the shoulder and the calf. One can hope for a later reward, but it seldom comes. Tomorrow, the painting will leave for a whiter place, forgetful of this minor martyrdom.

*Anne Pontegnie*

[6: Eine abgesetzte Fernsehshow]

*Achim Hochdörfer: Du hast in New York zu Beginn längere Zeit als Assistent für Christopher Wool gearbeitet.*

Josh Smith: Ja, von 1998 bis zum Frühjahr 2006. Ich war gerade in die Stadt umgezogen und versuchte mich einzuleben. Er wollte mir nichts beibringen oder irgendwas in dieser Richtung; ich habe versucht, fünf Jahre lang hart zu arbeiten und einen guten Job zu machen. Mithilfe kontextueller Verbindungen zu meinem Wissen und meinen Vorlieben habe ich versucht herauszufinden, was sich abspielte.

*Achim Hochdörfer: Hast du Christopher Wool gegenüber jemals so etwas wie „Einflussangst“ verspürt?*

Josh Smith: Nein. Ich denke, es gibt ganz bestimmt einige Einflüsse, aber nicht zu viele. Ich mache mir darüber auch gar keine Gedanken, weil ich ja Dinge von allem verwende, das mir unterkommt – ich sehe im Bereich von Christophers Kunst lediglich Möglichkeiten. Er arbeitet komplett anders als ich, nämlich direkt von Punkt A zu Punkt B – dorthin bewegt er sich. Ich bin überzeugt, dass es da jede Menge Raum für Erkundungen gibt. Christopher und ich haben gemeinsam ein Buch gemacht, in dem wir unsere Bilder gegenseitig bearbeiten, sie auf dialogische Weise überlagern und vermischen. Man lernt dabei einige Gemeinsamkeiten, aber auch die Unterschiede zu schätzen. Das ist einer der Vorzüge von Kunst: Wenn zwei Menschen ein Bild betrachten, können sie das völlige Gegenteil darüber denken – oder genau das Gleiche. Aber außerdem habe ich so viele Jahre für Christopher gearbeitet und andere, für mich neue Künstler kennen gelernt – Dieter Roth, Richard Prince und Albert Oehlen und Kippenberger –, Künstler, die Christopher persön-

[6: Cancelled Television Show]

*Achim Hochdörfer: When you came to New York, you started to work for Christopher Wool.*

Josh Smith: Yes, I worked for him from 1998 until the spring of 2006. I had just moved to a city and I was trying to get adjusted to it. He didn't try to teach me or anything but I just tried to work hard for 5 years and do a good job. I tried to use my context clues to see what was going on.

*Achim Hochdörfer: Did you have an “anxiety of influence” while working with Christopher?*

Josh Smith: On me? No. I think there are definitely some influences but I don't think that it's too much. I am not even going to worry about it because I think I take stuff from everything that I come across – all I see are possibilities within Christopher's art. He works in a completely different way than I do. He works directly from point A to point B – that's where he is going. Whereas I definitely think there is a lot of room to explore. Christopher and I did a book together in which we layered our paintings in a conversational way and blended it together. You try to relish some similarities but also the differences. That is a good thing about art: two people can look at a painting and think about it completely differently and also the same. But also, with Christopher in his studio and working there with him for so many years, I learned about other artists that I didn't know about like Dieter Roth, Richard Prince, Albert Oehlen and Kippenberger. These are artists that Christopher knows personally, and so I also assimilated a lot of their ideas and their ways of

lich kannte und kennt. Dadurch habe ich mir viele ihrer Ideen und ihrer Denksätze über Christopher und seine Haltung zu ihnen angeeignet. Christopher ist keine extrovertierte Persönlichkeit aus dieser Zeit. Auf gewisse Weise hat er das Ganze durch seine Arbeit ein- und ausgeatmet – es ist alles irgendwie da, in Schwarz und Weiß.

*Achim Hochdörfer: Hast du die Retrospektive von Richard Prince im Guggenheim gesehen?*

Josh Smith: Im Guggenheim? Nein. Darüber können wir uns privat unterhalten. Oder sollen wir es im Rahmen dieses Interviews tun?

*Achim Hochdörfer: Warum nicht?*

Josh Smith: Ich dachte, ich wüsste, was ich zu sehen bekomme. Zweifellos habe ich ein Problem damit, dass die Bilder von Prince sich über Malerei lustig machen. Prince ist ein wirklich guter Künstler, aber seine Zusammenarbeit mit Marc Jacobs ist mir auf die Nerven gegangen, ebenso diese ganzen kommerziellen Arbeiten für Leute, die Zeitschriften lesen und den ganzen Tag herumtelefonieren. Ich habe mein Vertrauen in ihn nicht verloren, wollte aber auf keinen Fall einen halben Tag vergeuden, um zur Upper East Side zu fahren und mir diese Ausstellung anzuschauen. Er ist einer meiner Lieblingskünstler, ich kann nur einfach mit den *Nurse Paintings* nicht wirklich was anfangen. Ich hege Hoffnungen in Bezug auf die *De Kooning Paintings*. Ich weiß auch nicht ... Wenn man beginnt, Malerei zu verhunzen, sie durcheinander zu bringen, ist das hart, weil es eine Einbahnstraße ist. In der Konzeptkunst kannst du dich in ziemlich jede Richtung bewegen, aber in der Malerei hast du es mit einem ebenen, flachen Viereck zu tun, du kannst also nicht so leicht in die Trickkiste greifen. Du probierst ein paar Dinge aus, und dann erkennen die Leute dein Muster. Eine Umkehr ist schwierig.

thinking through Christopher and his reaction to that. Christopher is not an extroverted personality from that era. In a way he kind of inhaled and exhaled all of it through his work – it's all sort of there in black and white.

*Achim Hochdörfer: Did you see the Richard Prince show at the Guggenheim?*

Josh Smith: At the Guggenheim? No. We can have an off the record conversation about that. Should we have it on the record?

*Achim Hochdörfer: Why not?*

Josh Smith: I thought I knew what I would see. Clearly I have some issues here with the fact that Prince's paintings mock painting. I really think Richard Prince is a good artist. But I have been annoyed with the Marc Jacobs campaigns and all this commercial work for people that read magazines and talk on the phone all day that he does. I didn't lose faith in him but I certainly didn't want to waste half a day going to the Upper East Side to go and see that show. He is one of my favourite artists, I simply have not come around to the *Nurse Paintings* yet. I am holding out hope for the *De Kooning Paintings*. I don't know, it's hard when you start messing with painting because it's a one way street. With conceptual art; you can pretty much just go in any direction but with painting you are dealing with a plain flat square, so you can't reach in to the bag of tricks as easily. You try a few things and then people start to see your pattern and it's hard to reverse it. Prince opens up all this ground with the joke paintings and then expanded it with sculptures. The joke paintings became more expressionist and then more layered, almost like Rauschenberg's. The deliberateness of all his other art seemed like it was almost art by accident

Prince hat in diesem ganzen Bereich mit den *Joke Paintings* begonnen und ihn in der Folge mit seinen Skulpturen erweitert. Die *Joke Paintings* wurden expressionistischer, dann vielschichtiger und fast den Bildern Rauschenbergs ähnlich. Das Wohlüberlegte seiner ganzen anderen Kunst schien so, als wäre es fast zufällige Kunst, wohingegen diese Bilder sozusagen „wirklich Kunst“ waren ... sie waren so direkt Kunst. Es ist die eine Sache, jedes neu erscheinende Prince-Buch zu kaufen, aber mein Interesse ist im Moment nicht stark genug, um mich uptown zu bewegen und mir eine überfüllte Ausstellung anzuschauen, von der ich annehme, dass ich sie schon gesehen habe.

(beide lachen)

*Achim Hochdörfer: Das sollte eine Fernsehshow werden.*

Josh Smith: Oh ja! Eine abgesetzte Fernsehshow!

*Achim Hochdörfer: Okay. Wie findest du Kippenberger?*

Josh Smith: Kippenberger hat sich mit seiner Arbeit wirklich immer weit hinausgelehnt und dabei auch versucht, die Kunstgeschichte und seine Stellung in ihr zu respektieren. Er ist sich über sein Potenzial als Mensch und seinen Mangel an Potenzial als Mensch völlig im Klaren. Sogar die schlechten Arbeiten, die anfangen mit den kompletten, überaus ... Jedes Bild wurde als solches zu einem Ereignis; es gibt also eine Kurve von Erfolg und Misserfolg zwischen jeder Arbeit. Kippenberger sitzt nicht rum und verplempert seine Zeit damit, Kunst zu machen, nur um Kunst zu machen. Er wird zumindest etwas tun, das er nicht versteht. Er ist ein sehr guter Künstler ... kein großartiger Maler, aber wen kümmert das schon.

whereas these paintings were sort of “really art”... they were such direct art. It is one thing to buy every Prince book which comes out, but I am currently not hooked enough to be drawn uptown, to see a crowded show that I feel like I have already seen before.

(both laugh)

*Achim Hochdörfer: This should be a television show.*

Josh Smith: Oh yes! A cancelled television show!

*Achim Hochdörfer: OK. So what do you think about Kippenberger?*

Josh Smith: Kippenberger has really always stuck his neck out with his work and trying at the same time to respect the history of art and his place in it. He has a complete understanding of his potential as a human and his lack of potential as a human. Even the bad works that started with the full-est... Each painting became an event in itself so there is a trajectory of failure and success between every work. Kippenberger is not going to sit there waste his time making art just to make art. He is going to at least make something that he doesn't understand. He is a very good artist... not a great painter, but who cares.

*Achim Hochdörfer: Albert Oehlen?*

Josh Smith: Der schüchtert mich ein, sogar mit den Arbeiten, die ich nicht gut finde. Diese neueren abstrakten Bilder werden zunehmend manierierter und irgendwie totaler, aber sie sind immer noch gut. Manchmal malt er Sachen, die zu bildhaft oder einfach zu albern sind, aber dann sage ich mir: „Was denkst du dir dabei, wenn du meinst, er kann das nicht machen? Natürlich kann er; das ist Oehlen, er kann tun, was er will.“ Er erinnert mich daran, dass ein *Mensch* den Pinsel hält, nicht irgendein Arschloch.

*Achim Hochdörfer: Und Julian Schnabel?*

Josh Smith: Von seinen Filmen kenne ich nur *Before Night Falls* and *Basquiat*. Seine Malerei, das ist einfach nicht mein Geschmack. Ich finde diese Arbeiten peinlich und daneben. Sie beziehen sich auf Amerika in einer wirklich kranken Art. Das ist die kultivierte Projektion Amerikas von sich selbst. Ich meine, wenn du in einem Magazin Bilder von ihm siehst, findest du ein oder zwei, die okay sind. Wie Tàpies. Ich schaue mir Tàpies an, weil ich lernen möchte, was ich mit meiner eigenen Kunst *nicht* machen sollte, und dasselbe würde ich von Schnabel behaupten. Durch ihn habe ich herausgefunden, was ich nicht sein will. Das ist ein anderer Planet, wie bei Matthew Barney, der ist in einem völlig anderen Rennen unterwegs als ich. Schnabels Kreativität ist sehr plump. Er ist draufgekommen, dass seine schmalzige Empfindsamkeit bei halb belichteten Filmleuten wahrscheinlich wesentlich besser ankommt als in einem Kunstkontext. Er baut gerade eine Zelluloidfestung rund um seine dickköpfigen Kunstwerke. Das ist eine gute Idee, und ich bin mir sicher, dass es bestens für ihn laufen wird. *Basquiat* konnte man sich als Film ganz gut ansehen. Ich weiß, dass einige Leute mit gewissen Dingen darin nicht einverstanden sind, aber der Film ist totale Kunstunterhaltung.

*Achim Hochdörfer: Albert Oehlen?*

Josh Smith: I'm intimidated by him, even when I don't like some of his works. These newer abstract paintings are getting really mannered and sort of all over the place, but they're still good. Sometimes he does things that are too pictorial or just too silly, but then I remind myself by saying "what do you mean saying that person can't do this stuff, of course he can do this stuff; it's him, he can do whatever he wants". He reminds me that there is a human at the end of the paintbrush not just an asshole. He just goes there.

*Achim Hochdörfer: And Julian Schnabel?*

Josh Smith: I haven't seen these movies. I saw *Before Night Falls* and *Basquiat* but not the new one. In regards to the paintings, it's just not my taste. I'm embarrassed by that work. It references America in a really sick sort of way. It's America's civilized projection of itself. I mean, image-wise in a magazine you can pick out a painting or two and it looks okay. Like Tapiès. I look at Tapiès because I want to learn what *not* to do with my own art and I would say the same thing about Schnabel. I learned what I don't want to be from him. It's a different planet, it's like with Matthew Barney, he is just running a whole different race than me. Schnabel's creativity is very heavy-handed. He realized that his schmaltzy sensitivity would probably go over much better with half-developed movie people than it would in an art context. He is in the process of building a celluloid fortress around his bullish artworks. This is a good idea and I am sure it will work out great for him. *Basquiat* was worth watching as movie. I know that people disagree with some of the things in it, but it's total art entertainment. It's just like watching an art magazine from the eighties.

Als ob man eine Kunstzeitschrift aus den Achtzigern anschauen würde.

*Achim Hochdörfer: Wenn wir schon bei Basquiat sind ...*

Josh Smith: Sehr ähnlich wie Kippenberger, aber amerikanischer, mehr Arbeiterklasse und wahrscheinlich übersättigter, desillusionierter – weniger hoffnungsvoll. Ich schau mir einmal pro Monat dieses Buch an – du weißt schon, diesen großen Katalog von ihm. Das ist, als ob man Gedichte oder so was vor sich hätte, es ist fantastisch. Ich liebe das ganze Zeug, über das er in den Malereien und Bildern schreibt. Sogar in Schwarz-Weiß ist es großartig, es ist grafisch so stark, dass dir gar nichts anderes übrig bleibt, als in das Ganze völlig hineinzukippen. Er starb mit sechs- oder siebenundzwanzig. Es wäre toll gewesen, die weitere Entwicklung seiner Kunst mitverfolgen zu können. Du kriegst eine große Adrenalindosis des gesamten Lebens eines anderen Menschen, wenn du dir dieses Buch anschaust. Ich sehe es mir gerne an, dasselbe gilt für Keith Haring. Ich liebe Keith Haring. Ich liebe die Tagebücher, ich liebe seine Kunst, ich liebe alles zusammen. Es ist großartig. Ich möchte niemals diese Kombination aus Showman und Künstler sein, aber er war ein guter Künstler. Er schaute sich etwas an und fand den besten Weg, es schnellstmöglich umzusetzen. Solche Leute sind rar. Er wusste, wie man sich aus diesem ganzen Kunstding heraushält, drübersteht. Ich sage das alles, weil ich hoffe, von den Fehlern dieser Künstler für meine eigene Kunst etwas lernen zu können. Mir kommt vor, dass Haring sich irgendwann von kommerziell orientierten Leuten und Organisationen ausgenutzt fühlte. Er erwies den Leuten so viele Gefallen, dass er an seinen eigenen großzügigen Strategien mit seiner Kunst zu zweifeln begann.

*Achim Hochdörfer: And Basquiat himself?*

Josh Smith: Very similar to Kippenberger, but more American, more working class and more jaded probably–less hopeful. I look at that book once a month, the big catalogue of his. It's like looking at poems and stuff, it's amazing! I love all the stuff he writes about in the paintings and the pictures. Even in black and white it's great. It's so graphically awesome that you can't help but be swept up in the whole thing of it. He died when he was 26 or 27. It would have been great to see where his art went. You are getting a big adrenalin shot of someone's whole life when you look at that book. I like looking at it and the same thing with Keith Haring. I love Keith Haring. I love the diaries... I love the art... I love all of it! I think it's great. I don't ever want to be this combination of a show person and an artist but he was a good artist. He could look at something and figure out the best way to do it in the quickest way. Those sorts of people are rare. He just knew how to keep above the art racket. I am saying all this because I hope I can learn from their mistakes when it comes to my own art. I feel that Haring came to feel abused by commercially minded people and organizations. He did so many favors for people that he began to doubt his own generous strategies with his art.

*Achim Hochdörfer: Elizabeth Murray im Vergleich dazu?*

Josh Smith: Sie wurde als Künstlerin wesentlich ernsthafter aufgenommen als Keith Haring, weil sie den malerischen Weg eingeschlagen hat. Sie ist abstrakter geworden, hat aber dasselbe Gefühl für Rhythmus und Zeichnung wie Keith Haring. Sie hat sich nur eben mehr innerhalb der Kunstwelt bewegt. Sie ist eine großartige Künstlerin; ich liebe die geraden, rechteckigen Zwei-D-Malereien und die Zeichnungen; das Pop-up-Buch zu ihrer Ausstellung im Museum of Modern Art vor ein paar Jahren gefällt mir auch sehr gut. Ich frage mich oft, warum sich Elizabeth Murray mit ihren Malereien in gewisse Richtungen bewegt hat und warum sie diese so eisern weiterverfolgt hat.

*Achim Hochdörfer: Und was hältst du von Agnes Martin oder Robert Ryman?*

Josh Smith: Ich finde Agnes Martin interessant, ein bisschen zu sehr mit sich selbst beschäftigt und zu Zen-orientiert für meinen Geschmack. Sie passt gut zu Robert Ryman als Abweichung von der Rauschenberg-Linie. Das Buch mit ihren Texten ist ein wirklich guter Begleiter für ihre Malereien. Ich denke, dass es mit ihrer Arbeit viele Probleme gibt. Hauptsächlich Maßstabsprobleme, würde ich sagen. Zu einem bestimmten Punkt meiner College-Zeit haben mich Agnes Martin und Robert Ryman echt beeindruckt, auch Richard Tuttle, aber dann sind mir wahrscheinlich das Wohlüberlegte und die verstohlene Selbstsicherheit auf die Nerven gegangen. Ich weiß, es ist gut und wichtig, für mich persönlich aber langweilig.

*Achim Hochdörfer: Was ist mit Amy Sillman?*

Josh Smith: Amys Arbeiten finde ich spannend. Sie sind gut auf eine Art, die mich immer überrascht. Ich nehme in ihren Werken eine wirklich

*Achim Hochdörfer: How about Elizabeth Murray in comparison?*

Josh Smith: She is a much more seriously received artist than Keith Haring; because she did go the pictorial way. She went more abstract but she has the same sense of rhythm and drawing and stuff that Keith Haring did. She just kept it more in the art world. She is a great artist; I love the straight, square 2-D paintings and the drawings and I really like the Pop-up book from her Museum of Modern Art show a few years back. A lot of times I wonder why Elizabeth Murray went certain directions with her paintings and stuck so adamantly to them.

*Achim Hochdörfer: I am wondering what you think about painters like Agnes Martin or Robert Ryman?*

Josh Smith: I think she is interesting, a little too self-absorbed and Zen for me. She fits in well with Robert Ryman as a nice little jettison away from the Rauschenberg line. The book of her writings serves as a really good companion to her paintings. I think there a lot of problems with her work. Mainly I would say these are scale problems. There was a point in college when I was really impressed with Agnes Martin, Robert Ryman and Richard Tuttle, but then the deliberateness and underhanded self-assuredness must have bugged me. I know it's good and important, but personally it's boring to me.

*Achim Hochdörfer: What about Amy Sillman?*

Josh Smith: Amy's work is always exciting to me. It is good in ways I never anticipated. There is a real tough and human honesty that I pick up in her

harte und menschliche Ehrlichkeit wahr. Die emotionalen Aspekte in Amy Sillmans Arbeit führen dazu, dass ich mein modernistisches Protokoll infrage stelle. Ich weiß nicht, ob ihre Arbeiten meiner Sensibilität näher gekommen sind oder ob meine Vorlieben sich ihrem Stil angenähert haben.

*Achim Hochdörfer: Und wenn wir auf Picasso zurückgehen?*

Josh Smith: Was Zeichnung, Malerei und Drucke angeht, war er absolut innovativ. Er hat sich teilweise bei anderen bedient, aber im großen Zusammenhang seiner Arbeit macht das alles Sinn, denke ich. Er hat die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts für sich in Besitz genommen. Aus dieser Zeit gibt es viele andere großartige Künstler, aber Picasso hat diese Jahre dominiert. Mir ist klar, warum seine Arbeit auf eine direkte menschliche Art und Weise einnehmend und abstoßend ist, seine Kunst war nämlich gleichzeitig durchdacht und naiv. Er hat mitgeholfen, einen der dramatischsten Abschnitte der Geschichte zu illustrieren.

*Achim Hochdörfer: Andy Warhol?*

Josh Smith: Mir war gar nicht klar, dass er ein so berühmter Künstler ist, bis ich nach New York gekommen bin, wo er allgegenwärtig ist, eingebettet in die gesamte Struktur der Stadt. Ich lebe in der Bronx, und wenn ich im Taxi den Highway von Manhattan rauffahre, stelle ich mir vor, dass all die Warhol-Drucke und -Malereien sich aus den ganzen Häusern in den Himmel erheben – wie viele das wären und wie das wohl aussehen würde! Es gibt wahrscheinlich hunderttausend Drucke, und du kannst nicht einen davon kaufen. Ich könnte mir keinen leisten. Ich begriff, dass der Kunstmarkt, die Kunstwelt und die Kunst-Community einfach die Möglichkeit haben, gewisse ...

work. The emotional aspects of Amy Silman's work really make me question my modernist protocol. I do not know if her work has moved more towards my sensibility or if my own tastes have gone towards her style.

*Achim Hochdörfer: And going back to Picasso?*

Josh Smith: He was absolutely innovative at drawing, painting, and printmaking. He took some from others but I think that all makes sense in the trajectory of what he was doing. He owned 1900-1950. There are a lot of other great artists from those years. But he dominated those years. I understand why his work is engaging and embarrassing in straight-forward human ways, because his art was both sophisticated and naïve. He helped to illustrate one of the most dramatic periods of history.

*Achim Hochdörfer: Andy Warhol?*

Josh Smith: I didn't know he was that famous of an artist until I got to New York and I saw it everywhere! In New York, you start to realise how embedded it is into the whole structure of the city. I live in the Bronx and if I take a taxi up the highway, the side of Manhattan, I imagine if all the Warhol prints and paintings would rise out of all the buildings and into the sky, how many there would be and what it would look like. There are a hundred-thousand prints probably; and you can't buy one. I couldn't afford one. I learned that in the art market, the art world and art community it can just... if you make something that looks really good, it doesn't matter once you separate

wenn du etwas machst, das wirklich gut aussieht, ist es egal, sobald du es von dort wegnimmst, wo es gemacht wurde. Sachen, die in Warhols Factory gemacht wurden – das ist Kunst. Außerhalb seiner Factory an die Wand gehängt, werden sie zu etwas anderem. Ich meine, diese mechanischen Objekte wurden von diesem kleinen Menschen hergestellt... er hat es auf gewisse Weise geschafft, die Stadt zu einem Kunstmaterial zu machen, die Stadt als Instrument zu verwenden. Warhol war sich der Bedeutung des Kontexts bewusst, er wusste, wann man aufhört zu arbeiten und beginnt, sich umzusehen, und das ist, denke ich, ziemlich genau der Schlüssel, um Kunst zu machen: wann man aufhört zu arbeiten und beginnt, sich umzusehen, und aufhört und wieder beginnt und wieder aufhört. Die meisten wissen das einfach nicht. Ich meine, ich mache mir viele Sorgen über das Aufhören. Es ist gut aufzuhören. Ich glaube, Warhol ist das klar geworden, als er aufgehört hat, all diese Arbeiten anzufertigen – eine nach der anderen, ohne Unterlass –, und damit begonnen hat, seine Filme zu drehen, die ihm die Möglichkeit gaben, sein gesamtes Tun zu objektivieren; die Sache wurde mehr zu einem Job, das ganze Leben wurde mehr zu einem Job. Aber alles entwickelt sich.

*Achim Hochdörfer: Wenn du nochmals Christopher Wool in Relation zu diesen Positionen bringst ...*

Josh Smith: Ich nehme ihn nicht als eine Person aus der Kunstgeschichte wahr. Für mich hat er viel eher eine beobachtende Position. Christopher war der stille Mitfahrer hinten im Auto, der die vorüberziehenden Dinge betrachtet. Er malt die ganze Zeit, aber nicht in der Absicht, etwas zu übertreffen, sondern vielmehr als Referenz, während er sich beständig vorwärts bewegt. Er hat nicht versucht, Kanonen aufzufahren, er hat nur Wurfpeile eingesetzt und nicht irgendwas konventionell Kraftvolles. Kumulativ gewinnt das im Laufe der Zeit an Kraft.

it from where it was made. Stuff that was made in Warhol's factory – it's art. When you take it out of his factory and put it on the wall, it becomes something else. I mean, these mechanical objects were made by this little human... he managed in a way to make the city into an art material, using the city as a tool. Warhol knew about context, and when to stop working and start looking. I think that's probably pretty much the key to art: when to stop working and start looking, and stop and start again and stop. People just don't know that. I mean, I have a lot of anxiety about stopping. It's good to stop. I think Warhol learned that when he stopped pumping out all that work and he started making the films that allowed him to objectify the whole action of what he was doing, it became more of a job. The whole life became more of a job. But everything evolves.

*Achim Hochdörfer: And how would you position Christopher Wool in relation to all these artists?*

Josh Smith: I don't think about him as a person from history. I put him in a much more observational position. Christopher was just the quiet person in the back of the car watching everything go by. He is making paintings the whole time but not with the intention of overpowering anything but more as referencing it while still moving forward. He wasn't trying to throw cannonballs, he was just throwing darts or, you know, something not powerful in a standard way. Accumulatively, it gathers power over time.

Smell of burned seashells  
The carrier of fire

tamed by the help of three muses  
it flows through Venetian blinds water/ dirt/ wind  
(Seele/ Körper/ Geist)  
quick and steady, the intoxication

The muses, the three doors

the bluish greenish watery door:  
in comes Fishhead, the soulmaker, the vigorous  
one, through a revolving door with love and hate  
segments, marking time and making bundles with  
string, a vibrating skin ape, a doer, who can't say  
no, hanging out in the bath tub, examining the real  
feel of being underwater, only the actual moment  
is possible for him and so you stand still, i am be-  
come death, in the Greek style, that's all, just keep  
doing and believe in your beauty, act beautiful, just  
speak and act now.

the deep bass sound door:  
bowling, you are hot, you are hot, you are hot, you  
are hot, you are so hot, deep voice: you. heeeyey  
you. color burn in the eyes, turn it up, we have  
to celebrate that moment, the simple thing, the  
male body put in front of his bed this plant from  
a homeless dude for 10 bucks, you!, play hard and  
soft, dreaming the utopia, steam, who cares

the foxy red door:  
beyond the box, a room overlooking the sea, a real  
bed. improve, in time, keep it simple, just natural,  
a frame divided by four, filled with endless roads,  
daily life, propagator of progress, the conservative  
way, a story constructed with a vanishing point,  
relax

Playing the xylophone

to orchestrate the muses

one possible vision: be elegant and dangerous

second possible vision: you gonna be a really good  
bowler soon

third possible vision: a master of "Das Institut"

record laugh

synchronize

*Adele Röder*

One-two-three-four.

Hey guys.

How are you?

It's good to see everyone.

Should we just go ahead and order?

Sure.

I'm busy too, you know.

What's that?

It sounded like an insult.

Oh. I actually have a hard time hearing in my left ear.

A childhood jart accident.

Don't worry about it.

But I'm pretty sure I told you.

I had a really hard week.

Negotiated five agreements.

Traveled to Chicago.

Next week, Indianapolis and Atlanta.

No casual Fridays in the Atlanta office.

Suit and Tie.

The negotiations were pretty run of the mill.

But there's always posturing.

They tried to outsmart me on a couple of points.

But I've been doing this a long time.

I saw through them.

They were pretty young.

Oh sorry.

I thought you were interested.

Anyway, haven't lost one yet.

Even against the ivy leaguers.

I'm always extra prepared for them.

Those fucking faggots.

*Thomas P Alexander*

## [7: Aneignung und Hingabe]

*Achim Hochdörfer: Würdest du sagen, dass deine Verwendung expressionistischer Sprachmittel eine Aneignungsgeste im Sinne der Appropriation Art darstellt?*

Josh Smith: Ich *verweise* lediglich auf etablierte Konzepte und Ideen – ich erkenne an, dass sie da sind. Ursprünglich hat mich das standardisierte Konzept des Malens nicht interessiert. Der automatische Vorgang, eine aufgespannte Leinwand zu bemalen, hat mir überhaupt nicht zugesagt. Diese Art, Kunst zu machen, gibt es schon seit hundert Jahren. Mir wurde klar, dass diese Formen aus bestimmten Gründen existieren. Ich begann zu erkennen, dass es gewisse Medien gibt, so eigenartig und seltsam Gegenwartskunst auch ist – aber es gibt eine Spezifität, die in einem bestimmten Medium tatsächlich besser funktioniert als in einem anderen. Aber Appropriation Art... irgendwas dabei ist mir wirklich unheimlich. Ist es nicht gespenstisch, dass Leute einfach Dinge kopieren? Das ist wie Einkaufen ... vielleicht schrecke ich davor zurück, weil man da Ähnlichkeiten zur Geschäftswelt sehen kann, Businessaspekte und automatisierte oder selbstgerechte Aspekte und doch auch eine gewisse Ironie. Aber gleichzeitig reagiere ich darauf. Appropriation Art fordert unmittelbar zum Nachdenken heraus. Methoden der Aneignung einzusetzen ist ein effizienter Weg, sich rasch durch weitläufige Gedankenwelten zu bewegen.

*Achim Hochdörfer: Aber die Appropriation Art oder zumindest die Künstlerinnen und Künstler der so genannten „picture generation“ haben versucht, einen paradoxen Umgang mit Bildern zu etablieren: Sie wollten das Begehren und die Lust an Bildern darstellen und zugleich ihren ideologischen Gehalt exponieren und kritisieren.*

## [7: Appropriation and Dedication]

*Achim Hochdörfer: Would you say that your use of expressionistic language is an act of appropriation?*

Josh Smith: I am only acknowledging pre-established ideas. Originally I didn't care for the standard idea of painting. I was turned-off by the automatic act of just painting on a stretched canvas. These patterns of art making have been established for hundreds of years now. I realized that these forms exist for reasons. I started to see that there are certain mediums, even as weird and strange as contemporary art can be—but there is disparity that really works better in a certain medium than in another. But appropriation art... something about it really scares me. Isn't it scary that people just copy things? It's like shopping... maybe it scares me because there is a business likeness, a business quality and an automatic or self righteous quality that is involved; and also an ironic quality. But at the same time I am reacting to it. Appropriation art provokes thoughts very quickly. Using methods of appropriation is an efficient way to move quickly through large dimensions of thinking.

*Achim Hochdörfer: But appropriation art, or at least what we call the "picture generation", established a paradoxical way of dealing with images: its aim was to present the desire and yearning for pictures but also to expose and criticise their ideological content.*

Josh Smith: Mit diesem Aspekt der Appropriation Art fühle ich mich definitiv verbunden. Aber ich glaube nicht, dass ich ursprünglich so gedacht habe. Meine Vorstellungen waren wesentlich romantischer, ich war tatsächlich der Ansicht, Kunst wäre romantisch, und das ist sie jetzt auch wieder – aber nur, weil ich aus dem Gebäude heraus- und durch eine andere Tür wieder hineingegangen bin. Ich realisierte, wenn ich mich auf Malerei konzentriere, dass ich dann die Idee interessant finde, mir bestimmte Typen oder Muster der Malerei anzueignen und nicht einfach nur essenzialistisch gedachte Bilder zu machen.

*Achim Hochdörfer: Ich habe den Eindruck, dass bei dir Aneignung weniger als eine Strategie der Piraterie oder des Stehlens zum Tragen kommt, sondern eher im Sinne einer integrierenden, aufnehmenden Geste.*

Josh Smith: Ich mag nicht etwas machen, das eher nimmt als gibt. In meiner Arbeitsweise versuche ich, eine gewisse Akzeptanz der Limitierungen von Kunst darzulegen. In dieser Hinsicht bin ich ganz sicher kein Appropriationskünstler. Ich verweise auf viele Künstler und Ideen, weil das hilft, den Filterungsprozess zu zeigen, den meine Arbeit durchläuft. Ich beurteile alles, und ich bin schnell. Ich habe immer einen Plan, aber ich erwarte nicht, dass er funktioniert.

*Achim Hochdörfer: Das Austauschverhältnis scheint mir bei deiner Arbeitsweise beidseitig angelegt. Den angeeigneten Objekten und Ideen gegenüber wird eine Haltung der Zuneigung angenommen. Es ist ein Akt des Einverleibens, bei dem die komplexen Relationen von reflektierten Urteilen und persönlichen Vorlieben offen gelegt werden. Denn jede kritische Distanznahme ist von den sie produzierenden Affekten nicht abgelöst, sondern vielfältig mit ihnen verwoben.*

Josh Smith: I definitely feel linked to this aspect of appropriation art. But originally I don't think I was like that. I was much more romantic about things, I actually thought that art was romantic, and now it is again. That is because I went out of the building and came back in through another door. I realised that if I use paintings to deliver things rather than paper I became very interested in that idea to appropriate the form of a painting as opposed to it essentially being just an image.

*Achim Hochdörfer: I have the impression that in your paintings appropriation is less a question of piracy or theft but rather an gesture of integration and absorption.*

Josh Smith: I don't like stuff that takes rather than gives. In my way of working I try to establish a sort of acceptance of the limitations of art. In this respect, I am definitely not an appropriation artist. I am referring to a lot of artists and ideas because it helps to show the process of filtration that my work goes through. I am very judgmental and quick. I always have a plan but I don't expect the plan to work.

*Achim Hochdörfer: The question of exchange in your work seems two-edged to me. There is a feeling of attraction to the appropriated objects and ideas. It is an act of incorporation that exposes the complex relation between reflective judgement and personal preference. Objective criticism is not distinct from the emotions produced by it but is interweaved with them.*

Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. Aenean commodo ligula eget dolor. Aenean massa. Cum sociis natoque penatibus et magnis dis parturient montes, nascetur ridiculus mus. Donec quam felis, ultricies nec, pellentesque eu, pretium quis, sem. Nulla consequat massa quis enim.

Donec pede justo, fringilla vel, aliquet nec, vulputate eget, arcu. In enim justo, rhoncus ut, imperdiet a, venenatis vitae, justo. Nullam dictum felis eu pede mollis pretium. Integer tincidunt. Cras dapibus. Vivamus elementum semper nisi. Aenean vulputate eleifend tellus.

Aenean leo ligula, porttitor eu, consequat vitae, eleifend ac, enim. Aliquam lorem ante, dapibus in, viverra quis, feugiat a, tellus. Phasellus viverra nulla ut metus varius laoreet. Quisque rutrum. Aenean imperdiet. Etiam ultricies nisi vel augue. Curabitur ullamcorper ultricies nisi.

Nam eget dui. Etiam rhoncus. Maecenas tempus, tellus eget condimentum rhoncus, sem quam semper libero, sit amet adipiscing sem neque sed ipsum. Nam quam nunc, blandit vel, luctus pulvinar, hendrerit id, lorem. Maecenas nec odio et ante tincidunt tempus. Donec vitae sapien ut libero venenatis faucibus. Nullam quis ante. Etiam sit amet orci eget eros faucibus tincidunt. Duis leo. Sed fringilla mauris sit amet nibh. Donec sodales sagittis magna. Sed consequat, leo eget bibendum sodales, augue velit cursus nunc.

*Christopher Wool*

*Autorität und Souveränität.* Seinem griechischen Wortursprung nach ist das Authentische zunächst einer schöpfenden Person zuzurechnen: αὐθεντής ist der „Ausführende“ und der „Selbstherr“, ein „Urheber“, der mit eigener Hand etwas erschafft oder auch sein Handeln nach eigenen Maßstäben bestimmt und ausübt. Als Adjektiv gebraucht, ist das authentisch, was eigentlich, tatsächlich und wahrhaftig von einer (maßgebenden) Person oder Instanz stammt und daher auch zuverlässig, richtig und verbindlich ist. Die Eigenschaft ist nicht objektivierbar, erlernbar, trainierbar oder steigerungsfähig, sondern eine genuin substanziale, intrinsische Qualität, die meist positiv beurteilt wird und Glaubwürdigkeit, Zustimmung sowie Vertraulichkeit erzeugen kann.

*Selbstkongruenz.* Nach außen hin kann Authentifizierung als subjektive Setzung ein absichtsvolles Sichtbarmachen der eigenen Einstellungen, Entscheidungen und Erfahrungen sein. Bei Personen wird die Stimmigkeit von rationaler, emotionaler, verbaler und visueller Information bewertet. Ein authentisches Bild von sich zu machen hängt von externen Erwartungen und Zuschreibungen sowie dem möglichen Ausmaß der Identifikation eigener Intentionen mit diesen ab.

*Gütekriterium und Evidenz.* Zur Prüfung des Geltungsanspruches von Objekten oder Subjekten bedarf es mindestens einer zweiten Person, die „per Augenschein“ Echtheit und Wahrhaftigkeit verbürgen kann. Identität kann mittels Siegel, Ausweis oder Zertifikat authentifiziert werden. Schrift und Signatur können zu gültigen Beweismitteln und Quellen der Authentifizierung werden. Ein Zeitungsausschnitt kann einen bestimmten Zeitpunkt oder Ort bezeugen (vgl. Erpresserfotos).

*Serialität.* Wiederholung belegt nicht zwangsläufig einen Mangel an Authentizität, sondern kann

im Sinn von Wiedererkennbarkeit ein Mittel oder sogar die Bedingung von Authentifizierung darstellen.

*Rhetorik, Pose und ästhetische Strategie.* Es scheint ein gesellschaftliches Bedürfnis nach Authentischem zu geben. Zu dessen Befriedigung ist der Einsatz eines vermittelnden Mediums notwendig. Zeichen und Markierungen des Authentischen können in diesem Zusammenhang industrialisiert und institutionalisiert werden. Wenn Authentizität auf einen oder mehrere Rezipienten hin ausgerichtet ist, wandelt sich die Frage, ob etwas echt *ist*, zu jener, ob es echt *wirkt*, also ob die Vermittlung gelungen ist und eine Inszenierung etwas authentisch zum Ausdruck bringen kann.

*Autorschaft, Aura und Ausdruck.* In der bildenden Kunst ist das Authentische mit Vorstellungen von Originalität, Stil, Exklusivität, Unverwechselbarkeit, Unmittelbarkeit, Existenzialität, Ursprünglichkeit, Improvisation, innerer Besonderheit, Einzigartigkeit und Einheitlichkeit verknüpft. Authentizität kann als evaluative, normative und moralische Beschreibungskategorie und ästhetisches Wertekriterium eingesetzt werden. Als Gegensätze werden Fälschung, Klischee, Kitsch oder Entfremdung verstanden.

*Empirismus und Transzendenz.* Im Hinblick auf ein Kunstwerk können beschrieben werden: verkörperte Authentizität in der Werkdisposition als Absorption von Selbsterfahrung, Selbstbewusstsein, Bauchgefühl, Emotion und Affekt eines schaffenden Subjektes sowie eine authentische Manifestierung des Produktionsablaufes durch Prozessualität, Selbstreferenzialität von Material und Medium oder den Einsatz von Tautologien. Weiters erlebbare Authentizität im Bildgebrauch als Erfahrung des Rezipienten vor einem Werk in Form von Selbsterkenntnis, Aktualisierung, Aktivierung und Effekt.

*Authentizität im Detail.* Ein zunehmendes Augenmerk auf Geste, Spur, Abdruck, Berührung, Zeitlichkeit und Schichtung markiert den Übergang von der authentischen Darstellung zur Authentifizierung durch indexikalische Referenzialität. Authentizität ist dabei nur Nebenprodukt und kann nicht offensichtlich oder gewollt erzeugt werden. Zufall, Unfall und Glück sind in diesem Kontext Momente, in welchen das Authentische hervorbrechen oder sichtbar werden kann.

*Floskeln.* Sobald ein Vokabular der authentischen Expression entwickelt, standardisiert, historisiert, stilisiert und fetischisiert worden ist, kann dessen Einsatz nur mehr naiv, selbstgerecht oder konservativ wirken. Es folgt die Kritik der Authentizität. Gleichzeitig bleibt diese eine Konstante gesellschaftlicher Legitimierung, welche trotz Negation und Bruch nicht umgangen werden kann.

*Reflexive Authentizität.* Die Unmöglichkeit einer Kritik der Authentizität im Sinne einer Überwindung spricht für eine Verteidigung, Neubestimmung und positive Besetzung von Kategorien des Authentischen. Gefordert ist eine Metaebene der (Kritik der) Authentizität – ein zynischer, konterkarierender, überformter Umgang, ein Gestus der raffinierten, differenzierten, aggressiven oder misstrauischen Aneignung und Verwendung.

*Scheitern, Zweifel, Fehler, Lücken und Unfertiges.* Gefühle von Unabgeschlossenheit, Akzeptanz der eigenen Begrenztheit und Distanz gegenüber dem eigenen Werk sind Motive der Narration von Authentizität. Mit pragmatischen Erklärungen kann man persönlich getroffene Entscheidungen begründen, ohne diese inhaltlich legitimieren zu müssen. Souveränität und Autorität werden zunehmend von der Authentifizierung durch Selbstentblößung, Banalisierung, Marginalisierung und Devianz abgelöst.

*Elisabeth Fritz*

JOSH SMITH. JOSH SMITH. JOSH SMITH. My first encounter with Josh Smith was an encounter with his name -- a cumbersome signature repeatedly inscribed on separate sheets of otherwise blank paper, each precariously hung from a clothesline in a room in an artfair. I suppose there was something remarkably resonant about those otherwise unremarkable works. At the time, "it" struck me as a liminal gesture that had spatial implications -- hinting in some way a Duchampian cat's cradle entanglement as in *Mile of String* (1942). The later inscriptions, brushstrokes, and splat, splat, splats characteristic of the thereafter palette paintings became even more curious -- in my own mind as abject secretions of what could only be interpreted as the afterbirth of painting.

Why JOSH SMITH didn't initially eclipse from memory might have something to do with how these sketched markings reminded me of how very profound and strange the experience of writing could be. In the way that Maurice Blanchot claimed that literature begins at the moment when literature becomes a question, JOSH SMITH proposed a conundrum -- painting as a question or perhaps, painting as becoming a question. As a serial monogamist of sorts, JOSH SMITH ocularly connotes the proper names of art without succumbing to mere quotation. Collage paintings integrating shreds of newspaper and other tactile paper fragments could recollect Paul Thek's newspaper paintings and sketchbooks from the 1980s or, for that matter, his Announcement paintings -- the decollagists Dufrene, Villegle, and Hains. In the compositions with bold brushstrokes that evoke some primal vision of abstract expressionism, one could imagine a Pollock gone all Gauguin. In the infamous palette work, it's not impossible to imagine the artist's act of squeezing the very last paste of pigment from a tube onto a palette, and from there, abandoning any follow up gesture. This, as Thierry de Duve so eloquently put

it, to invert the kinship between painting and the tube of paint to understand that “before color engenders normal painting, it is born out of a readymade tube. And so the choice of a readymade is analogous to that of a tube of paint, because the tube of paint was readymade in the first place.”

Painting as a readymade? That’s not it. The procedural rendering of a painting as a readymade? No. Whatever it is that defines Josh as JOSH SMITH, his work retreats from the usual doom that looms over painting to offer the alternative - the usefulness of painting to help rethink painting. A structuralist pointing to a signifying practice? Whatever it/he/she is, part of the experience of perceiving Josh’s work is to be taken to an altogether recognizable place while, at the same time, being led to another – one not registered on the GPS system of coordinates of the literary and pictorial.

My initial understanding of JOSH SMITH as an insoluble scrawl eventually evolved into my regard for Josh Smith, an artist who considered painting goddam seriously, an artist even in love with the very idea of painting - its pure visuality and will toward abandonment. The artist’s gift in the form of Agnes Martin: Writings wouldn’t fall too far from the tree - “ I suggest that people who like to be alone, who walk alone, will perhaps be serious workers in the art field.” I thought about that, as Josh swam the Oslo fjord - no longer a name hanging from a clothesline, but a trout.

*Marta Kuzma*

## [8: Gefühl]

*Achim Hochdörfer: Es scheint einen grundlegenden Unterschied zwischen der heutigen Malerei und dem Hype des Neoexpressionismus in den 1980er-Jahren zu geben, welcher maßgeblich von einer zynischen Reaktion auf die Debatten um das Ende der Avantgarde und das Ende der Geschichte getragen wurde. In dieser Situation konnte die Malerei nur als Maskerade oder als Endspiel überleben, als rhetorische Pose und Pastiche.*

Josh Smith: Richtig, es gibt eine 1980er-Generation, die Köln-Generation, wo man diese Kombination eines sehr schwergewichtigen Expressionismus mit einem totalen Zweifel an Kunst findet. Was mich persönlich betrifft, ich ahme das in keiner Weise nach. Ich versuche, mich von all dem fern zu halten. Ich glaube an Emo und an Emotionen. Mein Problem mit Achtzigerkunst, besonders mit dem Neoexpressionismus, ist, dass sie sagen: „Ich habe Recht, und du hast Unrecht.“ Für mich ist der Neoexpressionismus keine richtige Malereigattung. Mir scheint, dass der Begriff ein Mittel war, eine Anzahl von Leuten zusammenzufassen, mit dem Zweck, irgendeine schnell gemachte Synthese einer Idee vorwärts zu treiben.

*Achim Hochdörfer: Mitte der 1960er-Jahre wurde im Zuge des Aufkommens von Minimal und Pop Art ein facettenreicher Diskurs über Malerei verdrängt. Es kam zu einer polemischen Reduktion und Kanalisierung, deren Folge war, dass sich Künstler und Künstlerinnen allein in Opposition zum abstrakten Expressionismus, zu den Beat-Poeten und den ganzen Malereidebatten der Fünfzigerjahre profilieren konnten. Ein Künstler wie Andy Warhol wurde als cool, oberflächlich, „anti-emo“ aufgefasst. Im Rückblick jedoch lassen sich auch ganz deutliche Kontinuitäten ausmachen. So richtet sich das Augenmerk der Warhol-Rezeption in den letzten Jahren mehr und mehr darauf, wie sehr Warhols*

## [8: Feeling]

*Achim Hochdörfer: There appears to be a fundamental difference between painting today and the hype of Neo Expressionism in the 1980s, which was driven by a cynical reaction to discussions on the end of the avant-garde and the end of history. Because of the dominant mood then painting could only “survive” as masquerade, endgame scenario, rhetorical pose and pastiche.*

Josh Smith: Right, there is a 1980s generation – the Cologne generation – where you can find this combination of very heavy-handed expressionism and a complete disbelief in art. For me personally, I don't mimic it in any sort of way. I try to stay away from all that. I believe in emo and emotion. The problem I have with 1980s art, especially Neo Expressionism, is that it says “I am right and you are wrong”. But I do not think of Neo Expressionism as a real genre of painting. It seems to me that the phrase was a way to group a bunch of people together, in order to propel some quickly formed synapse of an idea forward.

*Achim Hochdörfer: Looking back to the mid 1960s, Minimal and Pop Art stifled the rich discourse on painting. In the course of this polemical canalisation artists were in a way forced to declare their position in opposition to the Abstract Expressionists and Beat Poets with their existentialist approach to “feeling”. An artist like Andy Warhol was perceived as cool, superficial, “anti-emo,” whereas if you step back you can see a certain continuity. You can see how much his art production is driven by emotions like shame or anxiety, and how he unfolds in his paintings and films a whole universe of emotional production in our society.*

*Kunstproduktion auf Affekte wie Scham oder Angst ausgerichtet ist and wie er in seinen Bildern und Filmen ein ganzes Spektrum an Affektproduktion in unserer kapitalistischen Gesellschaft untersucht und zum Ausdruck bringt.*

Josh Smith: Das ist richtig. Ich würde sagen, das stimmt ganz genau. Ich habe ihn immer als einen sehr expressiven Künstler gesehen. Die Siebdrucke oder die Brillo-Kartons habe ich niemals als Gegensatz zum abstrakten Expressionismus aufgefasst. Das ist mir gar nicht in den Sinn gekommen. Wenn ich eine Warhol-Reproduktion sehe, auf einem Poster oder etwas, das sehr grafisch eingesetzt wird ... das ist wie die Johns-Flagge, die perfekte Johns-Flagge – Warhol und Johns arbeiteten unter der Annahme, dass, wenn sie an etwas arbeiten, dann wird unmittelbar etwas passieren.

*Achim Hochdörfer: Aber wie kommen Erfahrung und Emotion ins Bild? Von Merleau-Ponty bis Lacan gab es eine lange Tradition von Ansätzen in der Malereitheorie, die zu erklären versuchen, wie Empfindungen und Erfahrungen ins Kunstwerk gelangen und von dort zum Betrachter – eine Tradition, die in der Malereidebatte der letzten Jahrzehnte sehr vernachlässigt wurde.*

Josh Smith: Ich bringe die Formen auf die Leinwand, und dann sehe ich die Gefühle, ich lege die Gefühle nicht in die Formen, bevor ich sie gemalt habe. Ich schreibe die Geschichte nach dem Malen. Ich nehme diese abstrakten Motive – Linien, Punkte, Schnörkel, Farbformen, Zickzacklinien – und schichte sie. Die Gesten könnten alles sein, und ich versuche, es auf die richtige Weise zu machen. Diese Bilder haben genauso viel Gefühl wie expressionistische, bloß wurden sie umgekehrt gemacht. Es ist mir unangenehm, mit meinen Emotionen zu beginnen, also kommen sie als Zweites. Auf gewisse Weise male ich mit einem Sicherheitsnetz. Selbst wenn die Emotion

Josh Smith: That's true. I would say that's exactly right. I always saw him as a very expressive artist. I never read any of those silk-screens or Brillo boxes as being anti AbEx. It didn't occur to me. When I see a Warhol reproduction, on a poster or something used in a very graphic way... it's like Johns' *Flag*, the perfect Johns *Flag*– I just ignore that it's something done to get attention but the real things are of course present. Warhol and Johns worked under the assumptions that if they worked then things will happen.

*Achim Hochdörfer: But how can you put experience or emotions into a painting? There is an entire tradition which claims that something of the experience or world view of the maker is stored in the artwork, a tradition that seems to me very neglected in the painting theory of the last decades.*

Josh Smith: I put down the forms and then I see the emotions; I don't put the emotions in the form before I put them down. I write the story after the painting. I take these motifs of abstraction like lines, dots, squiggles and shapes of colors and zig zags and just layer them. The gestures could be anything and I am going to try to do it in the right way. These paintings just have as much emotion as an expressionist painting, except they were made in reverse. I am not comfortable putting my emotions first, so I put them second. In a way, I do my paintings with a safety net. Even if the emotion doesn't come through, the painting would still have value. I am trying to make a point

nicht durchkommt, hat das Bild einen Wert. Ich versuche, deutlich zu machen, dass Gefühle nicht unbedingt aus dem Inneren kommen müssen. Ich weiß nicht – offenbar verstehe ich das selber nicht. Mir entgehen dauernd Dinge, und wenn ich arbeite, entgehen mir ... versehentlich rutscht mir etwas durch, das wirklich lächerlich ist oder expressiv, und die Schuld liegt bei mir. Natürlich passiert das, und es wird auch in Zukunft passieren. Es gehört zu meiner Kunst, diesen Fehler zu machen – die Deckung aufgeben und etwas zulassen, das uns zu viel erzählt und ohne festgelegtes Ende und direkter, als dir lieb ist. Viele meiner Entscheidungen bezüglich des Sujets basieren auf dem, was ich fühle. Aber was ich persönlich fühle, ist der beste Weg zu tarnen, was ich zu tun versuche.

*Achim Hochdörfer: Diese Diskussionen könnten zu einem Überdenken der in Vergessenheit und zum Teil ja völlig zu Recht in die Kritik geratenen Kategorie der „Authentizität“ führen – einer Kategorie, die auf eine Verschränkung von ästhetischen und ethischen Debatten zielt. Soweit ich sehe, wurden solche Ansätze von Minimal und Pop verdrängt und konnten im Neoexpressionismus nur in verzerrter Form als Zynismus oder Parodie wiederkehren.*

Josh Smith: Ich weiß nicht. Ich versuche, die Frage ehrlich und nicht korrekt zu beantworten: Ich sehe so viele Probleme und unvollständige Gedanken in dem, was ich sage. Vielleicht gibt es von Zeit zu Zeit einen Lichtstrahl von Klarheit, aber nichts Vollständiges. Der Unterschied, wie du deine Fragen stellst und wie ich sie beantworte, ist sehr groß. Deine Fragen sind klar, aber was ich zu ihnen sage, kommt sehr oft nicht einmal in die Nähe einer Beantwortung. Meine größte Angst in Bezug auf diese Diskussion ist, dass sie die zerbrechliche Existenz meiner Arbeit untergraben könnte. Obwohl es vielleicht so aussieht, strotzt meine Arbeit nicht vor Selbstsicherheit, Schwung und Absolutheit. Zweifel sind der

that emotion can come from other places besides internal emotion. I don't know—I obviously don't understand. I miss things all the time, and when I'm working I'll miss... I'll accidentally let something through that is really ridiculous or that is expressive and it's my fault. Of course that is going to happen and keep happening. It is part of my art to make that mistake and letting your guard down. Letting something happen that tells us too much and open-ended and in a more direct way than you would like. A lot of the decisions I make about the subject are based on what I feel. But what I feel personally is the best way to camouflage what I am trying to do.

*Achim Hochdörfer: These discussions could lead to a re-thinking of unfashionable and much criticised categories like "authenticity"; categories that seek to combine aesthetic forms with an ethical quality. As far as I can see these categories were wiped out entirely by Minimal and Pop and only returned in Neo Expressionism in a distorted, cynical way.*

Josh Smith: I don't know. I try to answer the question honestly rather than correctly. I see so many problems and incomplete thoughts within the things that I say. There may be some bursts of clarity, but nothing complete. There is so much difference between the way you ask the questions and the way I answer them. Your questions are clear, but my responses often do not even come close to answering them. My biggest fear with this discussion is that it just undermines the fragile existence of my work. Though it may appear so, my work is not flooded with confidence, momentum, and absoluteness. It is mostly doubt and the continual arrival at the point where doubt emerges and begins to settle into existence. I like the way doubt

Hauptbestandteil – und das beständige Anlangen an dem Punkt, wo die Zweifel auftauchen und beginnen, sich festzusetzen. Ich mag, wie Zweifel sich anfühlen. Hingegen mag ich es nicht, selbstsicher zu sein. Selbstsicherheit ist grob und einfach. Selbstsicherheit führt zu einem Ende, und ich bin nicht daran interessiert, an ein Ende zu kommen.

feels. I do not like feeling confident. Confidence is coarse and easy. Confidence leads to an end; and I am not interested in getting to an end.

Die Palettenbilder von Josh Smith: alle gleich und natürlich alle verschieden. Dutzende von ihnen sind auf der Website des Künstlers abrufbar. Klickt man auf „Full size“, bauen sie sich auf, in höchster Vollendung, sprich: sehr hoher Auflösung, als visuelle Unanfechtbarkeit. Malmaterial, ganz bei sich und doch ganz knapp Bild geworden. Die Palette als das, was der Aufbereitung dient, findet sich selbst in perfekter Aufbereitung. Natürlich handelt es sich nicht um Paletten im engeren Sinn, sondern um Leinwände, als Paletten verwendet für andere Bilder, die ebenfalls abrufbar sind. Das kann man durchaus als ökonomisch sinnvolle Maßnahme begreifen, auf diese Weise geht am wenigsten verloren, an Material, aber auch an Potenzial, aus Material Kunst zu generieren. Oder anders: Eine Vorstufe wird fruchtbar gemacht. Da war in Sachen Malerei vielleicht noch etwas offen. Bevor man es der Nachwelt überlässt, jedes bekleckerte Fitzelchen posthum zu auratisieren (zuletzt zum Beispiel bei Francis Bacon), nimmt man die Sache besser selbst in die Hand. Die Kolonisierung des künstlerischen Schaffensprozesses ist ja weit gediehen, keine Regung, keine Facette, die nicht schon zum Konzept geworden wäre. Bei Josh Smith herrscht totale Gleichberechtigung. Was auch immer vom Werken des Künstlers Zeugnis ablegen könnte, es genießt denselben Rang: die Einladung, das Plakat, die Zeichnung, das Gemälde, das Skizzenbuch, das Icon im Internet. Und alles ist von Künstlerhand gemacht, mit Materialien, die den gesamten kunsthistorischen Fluch und Segen mit sich herumschleppen, in einem „Stil“, der einst seismografischen Zugang zur Künstlerseele oder anderen transzendenten Regionen versprochen hat, in der Folge recht gnadenlos entsorgt wurde und hier wieder aufgewirbelt wird, zu einer malerischen Betriebsamkeit, die sich arglos gibt und dennoch die Geschichtlichkeit der Mittel klar im Auge hat.

Die Palettenbilder von Josh Smith sind alle spektakulär schön. Man muss sie aber so sehen wollen. Und man muss sie vergrößert haben oder ganz nah rangehen. Ich kenne sie nur von der Website des Künstlers. Ein Bild, und zwar ein beliebiges, wie im Tiefflug abzutasten, wenn der Bildschirm, in höchster Auflösung, vielleicht nur ein Achtel der gesamten Fläche zeigt, macht das Geschmiere zum Augenschmaus, die handwerkliche Verlotterung zum fraktalen Abenteuer, zwangsläufig geradezu, unter der Bedingung allerdings, man ist visuell ausreichend erregbar. Abstrakt-expressionistische Mikro Dramen spielen sich hier ab, kleine Beben, Stürme, Verwehungen, Erosionen, Überschwemmungen. Die Struktur der Leinwand, der Fluss der Farbe, das Auftreffen des Pinsels entscheiden unzählige Grenzen, Zerfaserungen, Konfrontationen, Durchdringungen und Vorherrschaften, eine Uferlosigkeit nach innen. Was hat der Macher damit zu tun? Zu wenig, um sich mit Fragen bildimmanenter Qualitäten herumschlagen zu müssen (Komposition und ähnlich „altmodische“ Dimensionen), zu viel, um sich ungehindert dem freien Spiel der Kräfte (= Natur) hingeben zu dürfen. Unverdienter visueller Reichtum, verursacht, aber nicht erwirtschaftet. Der Zufall in der Kunst: Ist das die Tradition, in der wir uns hier befinden?

Zufall in der Kunst gibt es nicht, nur das Spiel mit der Idee des Zufalls. Zufall in der Kunst ist immer ein Zufall, für den man sich entschieden hat, also kein Zufall. Das Künstlerische wandert in den Auswahlprozess oder, in der radikalsten Form, in die Grundsatzentscheidung, alles zulassen zu wollen, was einem zufällt, gleichwohl nach Rahmenbedingungen, für die man sich wiederum entschieden haben muss. Die Palettenbilder von Josh Smith verwerten demonstrativ ein Stadium, das kein Bild entstehen lassen soll, das nur Werkzeugcharakter haben soll auf dem Weg zum Bild. Was ist schon ein Bild?, könnte die Frage lauten, oder: Was ist