

GLADSTONE GALLERY

Oliver Koerner von Gustorf, "Der Garten Eden des Carroll D.," *BLAU*, Summer 2016

BLAU



6 EURO

# BLAU

DAS FOTOARCHIV  
DES DANIEL BLAU  
GENERATION  
BASELITZ

SOTHEBY'S, DER MARKT,  
DIE KRISE UND ICH  
HERZOG WÜRTTEMBERG

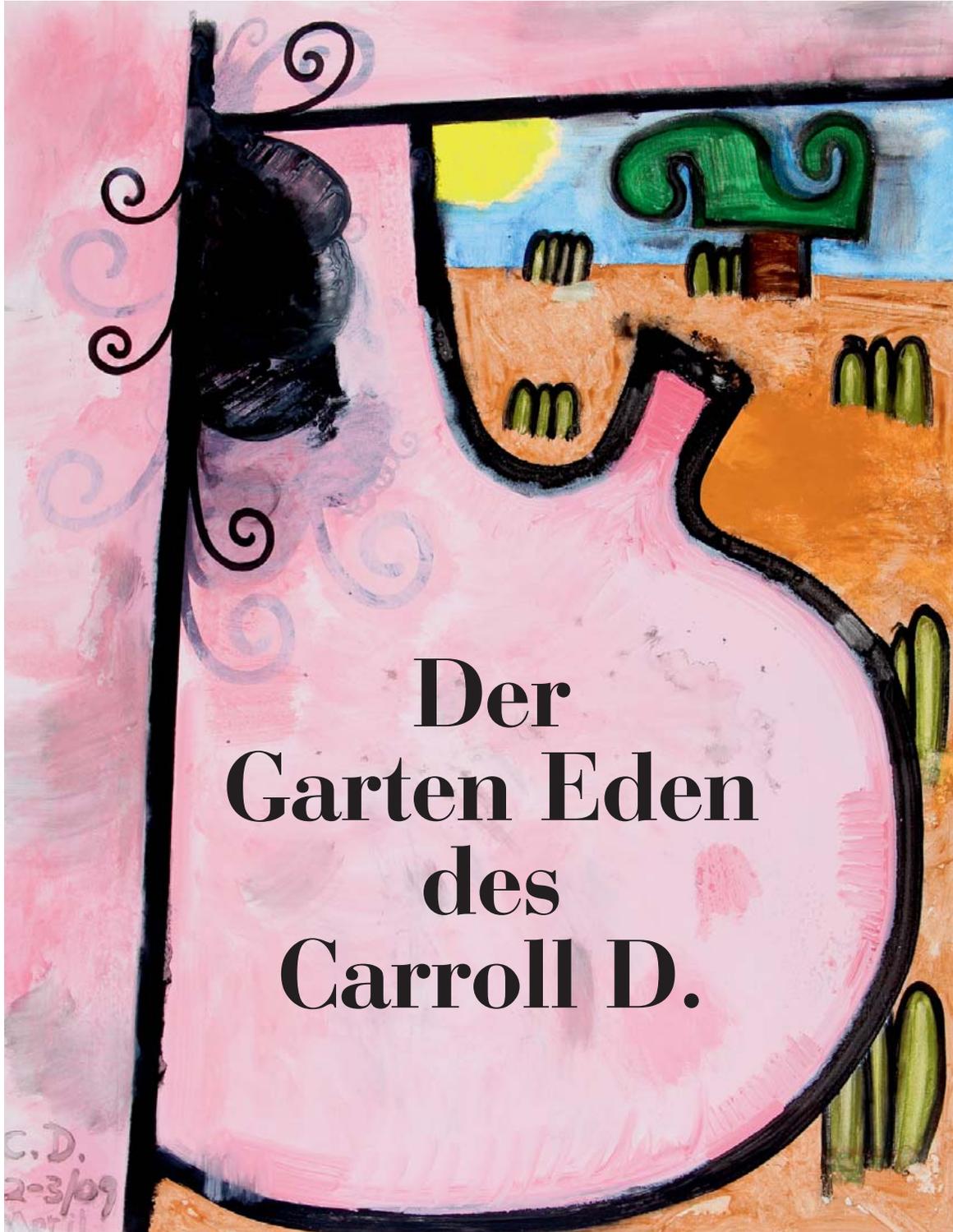
DIE GNADE DER  
FRÜHEN GEBURT  
HAROLD ANCART

SOMMER 2016  
EIN KUNSTMAGAZIN  
**Nr. 12**

**Carroll  
Dunham**



GLADSTONE GALLERY



**Der  
Garten Eden  
des  
Carroll D.**

**HEIS/DIRT/TWO**  
2009, Mixed Media auf Leinwand, 168 x 130cm

GLADSTONE GALLERY



(HERS) NIGHT AND DAY #2  
2009, Acryl auf Leinwand, 168 x 130 cm

# GLADSTONE GALLERY



CARROLL DUNHAM IN SEINEM HAUS IN CONNECTICUT

Seine ältere Tochter Lena definierte mit ihrer Serie *Girls* das Frauenbild in den USA neu, die jüngere Grace ist eine feministische Aktivistin, Ehefrau Laurie Simmons Mitbegründerin der „Pictures Generation“. Und Carroll Dunham? Hat sich ein nur von Frauen bevölkertes Universum geschaffen. Mit Pornografie hat das natürlich nichts zu tun, wie er *Oliver Koerner von Gustorf* erklärt. Mit Malerei hingegen alles

Wenn man New York gen Norden verlässt und sich dabei in der Bronx verfährt, sieht man es, dieses wirklich arme Amerika: Scharen von Obdachlosen, von Alkohol und Junkfood aufgedunsenen Teenagern, die sich endlose Straßen mit Billigläden, Schildern von Subway oder Wendy's und dem Rekrutierungsbüro der U.S. Army entlangschleppen. Dann in Yonkers kleine Eigenheime mit eingezäunten Grünstreifen, bis an der Interstate 95 die riesigen Betonklötze von Co-op City auftauchen, Hochspannungsleitungen, die sich durch Täler ziehen. Mir fällt Walt Whitmans uramerikanische Ode an das arbeitende Volk, an die Mütter und Väter der jungen Demokratie ein: *I Sing the Body Electric*.

Wo die Stadt in Vororte übergeht, mehrt sich der Wohlstand. Die Anwesen und Rasenflächen werden größer, die Ortschaften lichter. Plötzlich hat man das Gefühl, auf dem Land zu sein. Meine Freundin Liz, mit der ich aufgebrochen bin, um Carroll Dunham in seinem Haus in Connecticut zu treffen, biegt ab, um nach einem Diner zu suchen. Beiläufig erwähnt sie, dass die Clintons hier irgendwo ihre Stiftung haben. Als das Navigationsgerät uns auf immer schmalere und kurvige Landstraßen höher in die Berge führt, wird die Landschaft sogar an diesem grau-verregneten Frühlingstag irreal schön, wie in einem David-Lynch-Film. Truthähne huschen zwischen Büschen hervor, Wasserfälle, Stauseen und rot leuchtende Farmhäuser säumen den Weg. In Kent, der Kleinstadt vor unserem Ziel, bietet jeder zweite Laden Antiquitäten oder selbst gebaute Möbel an. Schaut man genauer hin, bemerkt man, wie exklusiv diese heile Welt ist: In den Einfahrten stehen SUVs, an alten, aufwendig restaurierten Holzhäusern sind Überwachungskameras montiert.

Carroll Dunham, oder „Tip“, wie ihn seine Freunde nennen, wohnt Kilometer entfernt, in einer gottverlassenen Gegend. Von der ehemaligen Privatschule aus dem späten 19. Jahrhundert hat man einen Panoramablick auf die Berge. Das Backsteingebäude gleicht einem monumentalen Puppenhaus. Der Künstler schaut aus der Haustür und verkündet, dass er noch etwa eine Stunde Zeit habe. Eine Stunde. Nicht viel, um nach Tausenden Kilometern Anreise über seine Frauenbilder zu sprechen, an denen er seit fast einem Jahrzehnt arbeitet – diese Gemälde, Zeichnungen und Drucke von achselbehaarten, badenden, an Bäumen hangelnden, reitenden Superweibern, die inmitten paradiesischer Flora und Fauna dem Betrachter unbeschwert ihre pinken, schwarz umrandeten Genitalien und gespreizten Pobacken entgegenstrecken, ganz so als wären wir Hunde, die sich am Hinterteil erkennen. Bei Hunden spricht der Fachmann vom „Analgeseit“. Bei Dunhams zumeist gesichtslosen Frauen scheint es tatsächlich, als wäre das Antlitz in die Körperöffnungen des Unterleibs verrutscht, in diese Löcher, Schamlippen, Backen, die kurvig grinsen, schreien, sich wie Augenbrauen anheben oder Schmolllippen formen.

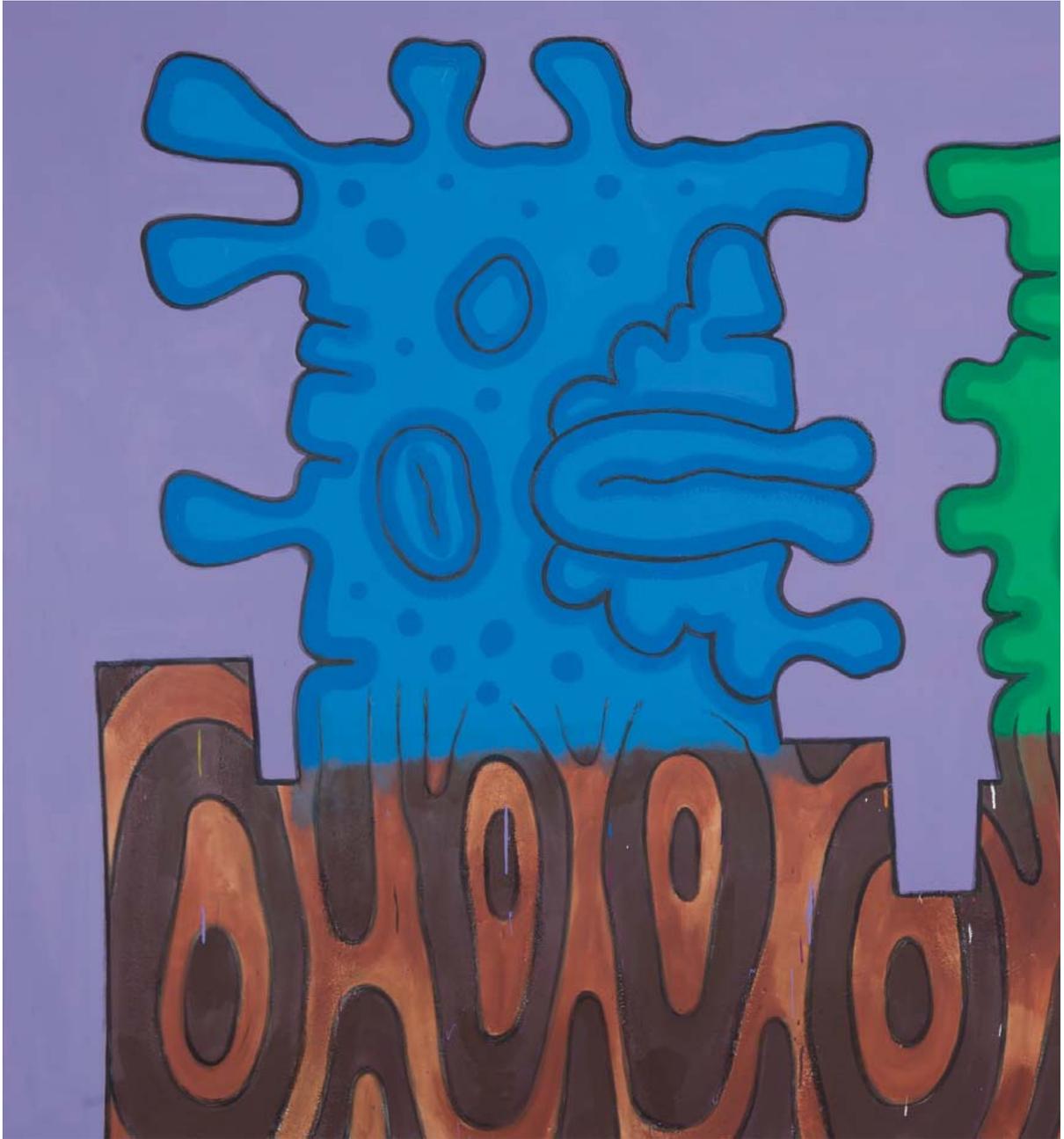
„Anal“, das ist auch ein Wort, das im Amerikanischen so viel wie „übertrieben genau“ heißt. Dunhams primitivistische Sujets stehen im Kontrast zum extrem aufgeräumten Innern des Heims einer der berühmtesten Künstlerfamilien der USA. Kein Staubkorn, nirgends. Das Dunham-Haus sieht perfekt aus, als könnte hier sofort ein Interior-Magazin fotografieren. Blanke Fußböden, weiße,

GLADSTONE GALLERY



HORSE AND RIDER (NY X)  
2013–2015, Mixed Media and Linnen, 204 × 203 cm

GLADSTONE GALLERY



US  
1994, Mixed Media auf Leinen, 182 x 257 cm

REVUE  
##

# GLADSTONE GALLERY



weiche Sessel, Vintage-Möbel, weiß gestrichener Kamin, leuchtende Farben, Familienfotos auf dem Flügel, die Wände und Ecken voller Kunst, nicht nur von Dunham und seiner Frau, der Foto- und Filmkünstlerin Laurie Simmons, sondern auch von Zeitgenossen und Wegbegleitern. Wie etwa Markus Lüpertz oder dem Bildhauer Don Gummer, dessen Ehefrau Meryl Streep in Simmons' Film *The Music of Regret* (2006) die Künstlerin verkörperte und auch in der Nähe wohnt. Alles hier wirkt hochklassig, eine urban-künstlerische Version von Landhausstil, bei dem jedes Detail perfekt arrangiert ist.

**Dunham hört sich an, als wäre er gar nicht der Schöpfer seiner Werke, sondern ein von einem Poltergeist heimgesuchter Junge. Wenn er eine Form gefunden hat, bleibt er obsessiv dabei**

Dabei ist es gerade das Brüchige, Sexualisierte, Unorthodoxe und Neurotische, das diese Familie berühmt gemacht hat. Bereits Dunhams frühere Malerei der 80er- und 90er-Jahre sieht aus wie ein semiabstraktes Konglomerat aus Gliedmaßen, Rüsseln und Därmen, die pupsen, fressen, tropfen, sich begatten oder fressen. Seine Frau gilt neben Cindy Sherman als eine der wichtigsten Vertreterinnen der „Pictures Generation“ und hat mit ihren Filmen und inszenierten Fotografien die Abgründe des amerikanischen Bürgertums durchleuchtet. Für ihre Serie „The Love Doll“ (2009–2011) inszenierte sie eine lebensechte japanische Sexpuppe wie ein Upperclass-Girlie hier im Haus, auf der Couch, der Fensterbank, in der Badewanne – in der sonst ihre berühmten Töchter Lena und Grace baden, wenn sie zu Besuch sind.

**D**ie Comedy-Serie *Girls*, die Lena Dunham schreibt, produziert und in der sie die Hauptrolle spielt, brachte ihr nicht nur mehrere Millionen und Golden Globes ein, sie machte sie auch zur Ikone einer zutiefst verunsicherten Generation von Hipstern und Feministinnen, hinter deren coolen Fassaden sich Sucht, Neurosen und Selbsthass verbergen. Davon handelt ihr autobiografischer Ratgeber-Bestseller *Not That Kind of Girl*, in der sie auch ihre Familie porträtiert. Ihre Schwester Grace tritt als Aktivistin, Autorin und Performerin für die Rechte von Frauen, Lesben und Transgendern ein und ist in den USA bereits ein feministischer Star.

Offensichtlich lebt Dunham in einem weiblich dominierten Kosmos. Und auch die Frauen auf seinen Bildern erscheinen extrem stark. Zugleich berühren sie in ihrer offensiven Körperlichkeit auf ganz merkwürdige Weise. Im Zeitalter der Internetpornografie, der digital und chirurgisch optimierten Körper scheinen sie unpassend, wie Nudisten am Textilstrand. Tatsächlich erinnern sie an die weiblichen Gestalten, die Walt Whitman in seinem Gedicht über den elektrischen Körper besingt: „Von ihrem Hauch werde ich angezogen, als wäre ich ein kraftloser Nebel, alles versinkt außer meinem Ich und ihr; / Bücher, Kunst, Religion, Zeit, die sichtbare und feste Erde, und was vom Himmel erwartet und von der Hölle befürchtet wurde, ist jetzt vergangen; / Wilde

REVUE

45

# GLADSTONE GALLERY



**FIRST PINE**  
1982, Mixed Media auf Pinienholz, 145 × 122 cm

REVUE  
46

# GLADSTONE GALLERY

Fühlfäden, unbändige Blitze zucken hervor; die Erwidern gleichfalls unbändig; / Haare, Busen, Hüfte, Krümmung der Beine, lässig hinfallende Hände, ganz aufgelöst ...“

Ich erzähle Dunham, welche Probleme ich zunächst mit seinen Bildern hatte, auf denen die Frauen doch irgendwie verfügbar erscheinen, dem männlichen Blick ausgesetzt, objektiviert. „Der erotische Aspekt überdeckt vielleicht das Eigentliche, um das es hier geht“, antwortet er. Hager und durchtrainiert sitzt der 66-Jährige in seiner blauen Strickjacke auf der Couch. Jedes Wort wägt er genau ab, völlig konzentriert auf seine Arbeit. „Ich fühle da gar keine Verbindung zwischen Pornografie und meinem Nachdenken über Malerei. Sie hat rein gar nichts damit zu tun, was ich über die nackte Menschheit denke. Als ich noch jünger war und meine Intention nicht ganz so deutlich, sprachen die Leute im Zusammenhang mit meinem Werk von Cartoons. Jetzt wollen sie darüber in Begriffen von Pornografie reden. Immer wird da als Referenz etwas bemüht, das sich außerhalb der Malerei befindet. Dabei ist es wirklich nur Malerei.“

Um seinen formalen Ansatz zu verstehen, muss man wissen, dass Dunham in den Achtzigern begann, auf Holzfüßen zu malen und aus den Verläufen der Maserung und den Astlöchern abstrakte, organische Formen zu entwickeln. Er ist der Schöpfer eines Universums, das sich aus sich selbst generiert. Eine Form bringt quasi die nächste hervor, wobei das Werk dem Künstler diktiert, wie es weitergeht. Aus den frühen Formen der Achtziger, die anmuten wie eine archaische Ursuppe, kristallisieren sich im Laufe von Jahren Organismen, Amöben, Rüsselwesen. Aus den Rüsseln werden Penisse, die Dunham in den Neunzigern wütenden Mackern ins Gesicht setzt, die Anzüge, Zylinder und Pistolen tragen. Auch die comicitigen Planeten, die zur selben Zeit entstehen, sind wütend: Auf ihnen schlachtet sich alles Lebende ab, wie in einem Karussell des Leidens und der Zerstörung.

„Die früheren Werke, die entstanden, bevor die Frauen auftauchten, waren noch ein zusammengepappter Haufen von Zeug. Ich machte nicht den geringsten Versuch, so etwas wie plausible Figuren zu kreieren. Den Schwanz, der aus einem Kopf ragte, habe ich selbst nie ganz verstanden. Dabei blieb er für fast zehn Jahre in meiner Arbeit.“ Dunham hört sich an, als ob er gar nicht der Schöpfer seiner Werke ist, sondern ein Junge, der von einem Poltergeist heimgesucht wird. Der radikale Ansatz ist klar: Es gibt kein Sujet, keine persönliche oder kollektive Erfahrung, kein unterbewusstes Bild, das unterdrückt wird. Und wenn Dunham eine Form gefunden hat, an der er arbeiten kann, dann bleibt er geradezu obsessiv dabei. „Ich versuche, immer das zu hören, was mein Werk mir vorschlägt, mit ihm in Einklang zu sein.“

Die Bilder, die dabei hochgespült werden, verstören. Eines von Dunhams bekanntesten Gemälden *Square Mule* (2006) zeigt einen durchgeknallten, hermaphroditischen Gangsterdämon, der sich eine Pistole in den Anus schiebt, um abzurücken. Die kunstgeschichtlichen Vorläufer für diese Figur sah der amerikanische Kunstkritiker Jerry Saltz etwa bei Robert Mapplethorpe, der sich mit einer in den Hintern eingeführten Ochsenpeitsche fotografierte, oder in Picassos Bild seiner Geliebten Marie-Thérèse Walter, die sich eine Blume aus dem Hintern zieht. Zugleich sah Saltz in diesem



SQUARE MULE

2006, Mixed Media auf Leinen, 190 x 190 cm

Hybrid aus Selbstmordattentäter, autoerotischem Banker und verwundeter Bestie aber auch etwas anderes: den Zustand der USA. Er beschrieb Dunhams Mule als einen „kollektiven Körper mitten in einem psychischen Bürgerkrieg“.

Angesprochen auf die Nähe zur Malerei des großen Philip Guston, der sich aus politischem Protest vom Abstrakten Expressionismus verabschiedete und monströse Körperbilder malte, distanziert sich Dunham: „Zweifelloos hat er, gemeinsam mit anderen Leuten, großen Einfluss darauf, wie ich über Malerei denke. Aber Gustons Verhältnis zum Bildgegenstand ist völlig anders, da er thematisch über seine Arbeiten nachdachte. Er hat eine ganze Zeichnungsserie zu Richard Nixon gemacht. Das ist Lichtjahre davon entfernt, wie in meiner Arbeit der Bildgegenstand zustande kommt.“

Im Gegensatz zu Dunhams Macho-Alpträumen der frühen Zweitausender wirkt der in den letzten Jahren entstandene Bilderkosmos mit seinen Badenden, Bäumen, Hunden, Pferden, auffliegenden Krähen pantheistisch, geradezu versöhnlich. Warum er gerade jetzt, in unserer von Wirtschaftskrisen, ökologischen Katastrophen, Kriegen und Flüchtlingsströmen geprägten Welt solch paradiesische Bilder schafft, kann er nicht sagen. „Während ich an den Bildern arbeite, erlebe ich sie als völlig selbstreferenziell. Erst wenn ich Jahre später zurückblicke, kann ich sehen, wie die Veränderungen in meinem Leben mit ihnen korrespondieren.“

Fast störrisch schütteln seine Badenden ihre Haare, liegen da wie die Schwestern der halb nackten Frauen auf Manets *Frühstück im Grünen* (1863) oder das Modell von Courbets *Der Ursprung der Welt* (1866). Die männlich dominierte Malereigeschichte der Moderne ist voll von nackten Musen. In Dunhams Kosmos sind die Männer allerdings verschwunden. In den blühenden vorzeitlichen

# GLADSTONE GALLERY



LATE TREES #4 (FALLEN)  
2011-2012, Mixed Media auf Leinwand, 106 x 151 cm

# GLADSTONE GALLERY

oder postapokalyptischen Landschaften, in denen auch van Goghs Sternenhimmel aufscheint, sind die Frauen ganz sich selbst überlassen. Geblieben ist nur der machtlose männliche Blick. Wo zuvor geschlachtet und getötet wurde, herrscht jetzt Mütterlichkeit. Doch wie zum Beweis des Gegenteils führt Dunham uns hoch in ein Dachatelier, in dem er an einer neuen Zeichnungsreihe arbeitet. Aus den Frauen sind inzwischen langhaarige, bärtige Männer geworden, die über Steppen toben, ineinander verkeilt wie wilde Tiere. „Sie ringen“, erklärt er. „Sie ficken“, sagt Liz ruhig. Alle lachen.

„Wir alle haben eine Mutter. Dieses Gefühl sollen die Bilder der Badenden vielleicht vermitteln. Ich benutze den Begriff des Archetyps für diese Figuren“, erzählt Dunham später. „Bestimmt nicht, weil ich ein großer Anhänger von C. G. Jung bin. Ich finde nur, diese Bezeichnung passt zu Dingen, die größer sind als individuelle Menschen oder die Kategorien menschlicher Erfahrung beschreiben. Malerei ist ein Weg, diese Erfahrung festzuhalten und ihr zugleich eine formale Qualität zu geben.“

Dunhams Malerei will keine Themen behandeln, sondern Formen entwickeln. „Avatare“ nennt er die Tiere, Pflanzen und Figuren, die immer wieder in neuen Varianten auftauchen. „Wenn du sie dir ansiehst, hat ihre Qualität rein gar nichts mit Beobachtung zu tun, null“, sagt Dunham. Er könne zum Beispiel Liz und mich auf der Couch gar nicht abzeichnen, das sei ihm auch viel zu blöd. „Die Figuren sind wie ein Code für die Dinge, ein unendlich anpassungsfähiges Vokabular.“

Seit den Achtzigern verkörpert Dunham einen sehr zeitgemäßen Künstlertyp, der auch für Magazine wie *Artforum* schreibt oder Ausstellungen kuratiert. Er gehört zur Aristokratie der New Yorker Kunstszene neben Malergrößen wie Julian Schnabel, Eric Fischl oder David Salle. Er hat in führenden Galerien wie Sonnabend oder Metro Pictures ausgestellt. Das Whitney widmete ihm Ende

der Neunziger eine große Retrospektive. Heute vertritt ihn neben Gladstone in New York, Blum & Poe in Los Angeles und Gerhardsen Gerner (Oslo und Berlin) auch Eva Presenhuber in Zürich, wo er gerade seine Monotypien zeigt. Dennoch hat er in Europa noch keine große Retrospektive gehabt.

Als er Dunhams Bilder Mitte der Neunziger zum ersten Mal gesehen habe, erzählt sein Berliner Galerist Atle Gerhardsen, habe er nicht nur wegen des Namens Carroll gedacht, der Künstler sei eine Frau. Tatsächlich ist Dunhams Werk heute in seiner gelassenen und schrulligen Attitüde viel näher an US-Malerinnen, die derzeit den Diskurs bestimmen, etwa Laura Owens oder Charline van Heyl, als an vielen seiner männlichen Zeitgenossen. Vielleicht ist es an der Zeit, es auch einmal in diesem Kontext zu zeigen.

**M**it traditionellen Mitteln und großem Augenmerk auf das Handwerk erschafft Dunham eine absolut zeitgemäße Kunst. Spricht man mit jungen Künstlern, sind die pinselschwingenden Gesten, die magische Berührung der Leinwand und das klassische Malerimage völlig verpönt. Für sie geht es viel eher darum, Distanz zur Leinwand und zum „authentischen“ Ausdruck zu schaffen. Zugleich aber sehnt sich die Kunstszene nach Authentizität, gräbt immer wieder Outsider und übersehene Positionen aus, um Leben in die formalen Debatten zu bringen.

Dunham malt konzeptionell und zugleich wie ein Outsider. Nie setzt er große malerische Gesten ein, immer hält er Abstand zum Pathos. Seine Bilder, die aus der Entfernung grafisch, fast wie Poster wirken und aggressiv ins Auge springen, zersetzen sich bei der Annäherung, zerfallen in abstrakte, gestische Formen, Bleistiftlinien, fragile Abdrücke von Holzmaserungen. Seine Obsession hat System – alles wird in der Zeichnung oder als Monotypie über Jahre hundertfach durchdekliniert. Zugleich entstehen aus dieser formalen Herangehensweise psychologisch aufgeladene Bilder, die unterdrückte und peinliche Erfahrungen hochspülen. Immer wieder betont Dunham im Gespräch, wie wichtig ihm das Handwerk, die persönliche, physische Annäherung an die Malerei ist. Er arbeitet ohne Assistenten. Die Begegnung mit seinen Werken hat auch für den Betrachter eine sehr körperliche Dimension. Es geht um Nähe, Distanz, Intimität. Man sieht Dunhams Frauen und weiß, dass man auch selbst nackt ist. Wir blicken in seinem gesamten Werk auf Körper, die das Ergebnis einer schamlosen Befragung der Kunstgeschichte und des eigenen Selbst sind. Sie tragen dabei unendlich viele Partikel sozialer Realität in sich.

Als wir abends über vollgestopfte achtspurige Highways wieder nach New York reinfahren, fühlt es sich geradezu so an, als würden wir in die Welt der wütenden Männer und Schwanznasen zurückkehren. Das Haus auf dem Hügel, die kleinen Städtchen mit weißen Kirchen und Coffeeshops, all das Aufgeräumte und Wohlhabende erscheint merkwürdig fern. Dunhams Landschaften mit ihren Badenden sind ebenso wenig paradiesisch wie seine früheren Werke, schießt es mir durch den Kopf. Sie sind voller beunruhigender Spannung, gespalten zwischen utopischem Feminismus und latentem Sexismus, Paradies und Postapokalypse, Schöpfung und Zerstörung. Haare fliegen auf, Hände recken sich zur Sonne. Die Ruhe ist eine Ruhe vor dem Sturm. Man spürt ihn bereits durch die Bäume fegen.

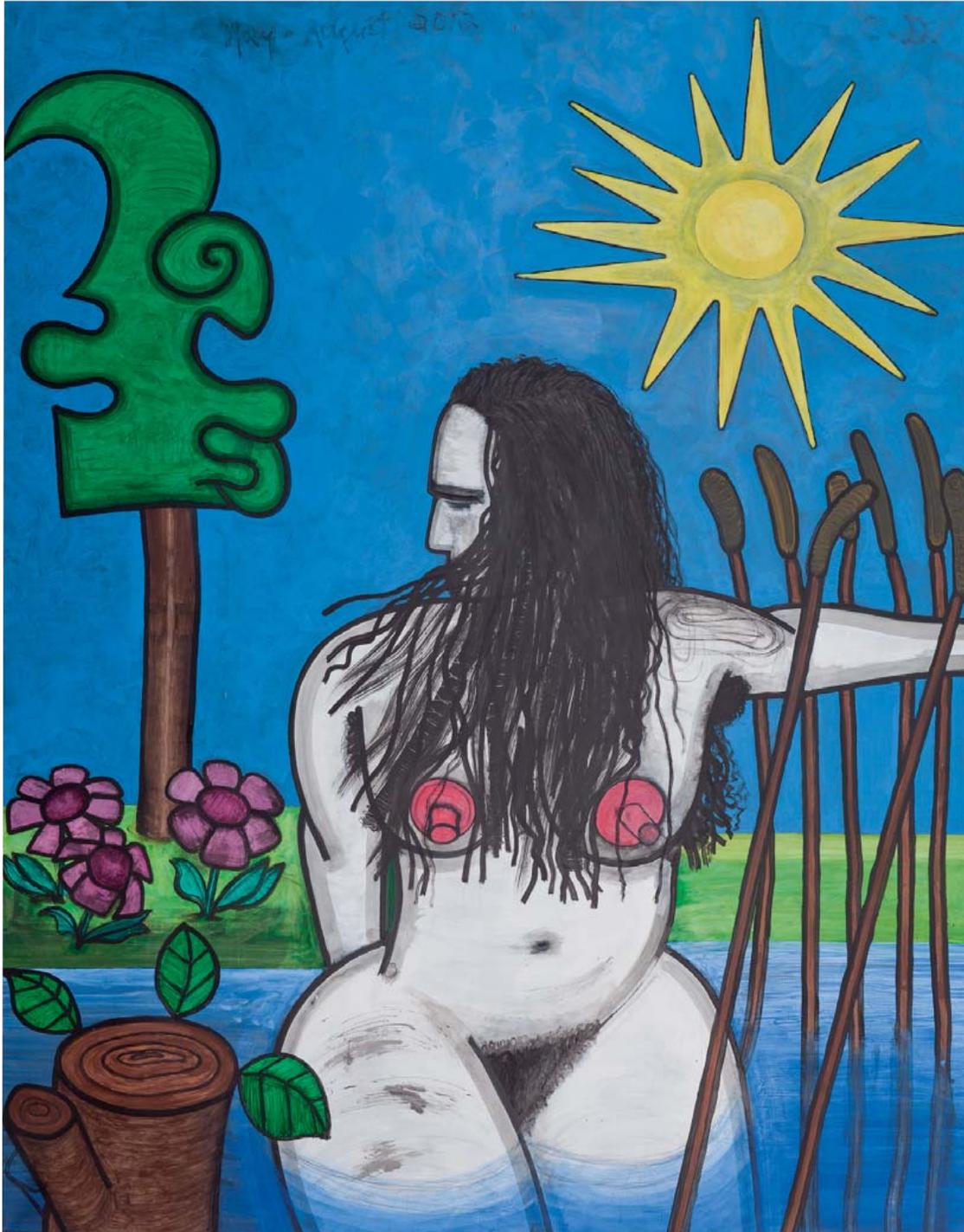


THE SUN  
1999, Mixed Media auf Leinen, 254 × 204 cm

REVUE

50

# GLADSTONE GALLERY



NEXT BATHERS, THREE (BEDS)  
2012, Mixed Media and Lotion, 199 x 156cm

GLADSTONE GALLERY



APPIA  
2000, Mixed Media and Enam, 254 X 188 cm