

Rochelle

Feinstein

**THE
TODAY SHOW**



Rochelle Feinstein

The Today Show

Seit über vier Jahrzehnten untersucht die in New York geborene und lebende Künstlerin Rochelle Feinstein (* 1947, Bronx, New York) die tradierten Regeln abstrakter Bildsprachen, indem sie eine Vielzahl an Medien – darunter Druckgrafik, Fotografie, Plastik, Collage, digitale Verfahren sowie alltägliche Materialien wie Pappe, Klebeband, Bilderwagen und Einkaufsstützen – in komplexen, miteinander verflochtenen Werkgruppen zu Gemälden zusammenführt.

Feinstein ist keine gestische Malerin im klassischen Sinne. Vielmehr interessiert sie sich für die malerische Geste als Bedeutungsträger innerhalb des Vokabulars der Abstraktion. Ihre Kompositionen entstehen durch komplexe, additive und technologisch vermittelte Verfahren: UV-Drucke, Collagen oder digitalisierte Skizzen, die malerische Spontaneität simulieren. Für Feinstein wird Malerei zu einem kritischen Werkzeug, um Bild, Sprache und gesellschaftliche Zustände miteinander zu verbinden.

Mit *The Today Show* präsentiert das Ludwig Forum Aachen – in Kooperation mit der Secession in Wien und dem Kunsthaus Glarus – die erste institutionelle Einzelausstellung von Rochelle Feinstein im Rheinland. Rund 30 neue Arbeiten, die überwiegend zwischen 2021 und 2025 entstanden sind, liefern Einblicke in die vielseitige Auseinandersetzung der Künstlerin mit abstrakter Malerei und deren Verflechtung mit sozialen und politischen Realitäten.

Den Auftakt der Ausstellung bildet das großformatige Diptychon *Tagged* (2019), das historische Fotografien von Boxkämpfen zeigt, die zwischen Mitte der 1930er- und Mitte der 1940er-Jahre im faschistischen Italien in Rom und Mailand stattfanden. Feinstein reproduzierte die Fotografien als Siebdrucke, ordnete sie in filmstreifenartigen Rastern auf der Leinwand an und ergänzte sie um zusätzliche Raster in Regenbogenfarben. Die Bilder dokumentieren populäre Sportereignisse und verweisen zugleich subtil auf alltägliche soziale Aktivitäten innerhalb eines gesellschaftlichen Ausnahmezustands. Der Boxkampf wird zur Metapher für anhaltende Konflikte – eine Allegorie für Feinsteins eigene künstlerische Praxis, die einerseits an Traditionen der abstrakten Malerei anknüpft, diese jedoch zugleich hinterfragt und unterläuft.

Im Zentrum der Ausstellung steht eine Gruppe von Gemälden aus dem Jahr 2024, die ebenfalls in der Zusammenführung und Überlagerung verschiedener Verfahren entstanden sind. Während Feinstein daran arbeitete, stieß sie zufällig auf Collagen der New Yorker Malerin Lee Krasner (1908–1984), ihre *Eleven Ways to Use the Words to See* (1976/77). Die Serie ist ein Beispiel für Krasners Technik des „Recyclings“ – also der Wiederverwendung und Überarbeitung von eigenen Arbeiten, die sie, wie auch Rochelle Feinstein, mit den Namen von Zeitformen und Modi von Verben betitelte. In *Present Perfect*, *Present Continuous*, *Simple Present* oder *Present Conditional* (LK) greift Feinstein diesen Ansatz auf und kombiniert bemalte Leinwände mit collagierten Siebdruckfragmenten auf Musselin, basierend auf mit Tusche auf Kompositionspapier ausgeführten Pinselstrichen. Sowohl im Dialog mit dem Werk von Lee Krasner als auch aus ihrem tiefen Interesse für den gegenwärtigen Moment heraus – wie nicht zuletzt im Titel *The Today Show* sichtbar – schafft Feinstein abstrakte bildnerische Übersetzungen von Zeitformen der Gegenwart.

In der raumgreifenden Installation *Curtains* (2025) wiederum, einer ortsspezifischen Arbeit, die eigens anlässlich des Ausstellungsteils im Ludwig Forum produziert wurde, werden Pinselstriche in dem für Feinstein seit 2017 charakteristischen Regenbogenspektrum, als Muster wiederholt, auf Stoff übertragen. In Form eines Vorhangs führt die Arbeit durch die Ausstellung und markiert gleichzeitig deren Ende.

Feinstein verbindet mit *The Today Show* erstmals die ganze Bandbreite an sprachlichen Gesten und künstlerischen Verfahren, mit denen sie arbeitet, als Momentaufnahmen der Gegenwart – Techniken, die bislang spezifischen Projekten und der Präsentation von einzelnen Werkserien vorbehalten waren, etwa die Regenbogenpalette, die über Collage und Siebdruck vermittelte malerische Geste, das Raster oder die Verwendung von Fotografie.

Ihre Arbeiten, so die Künstlerin, hätten „ebenso viel mit Malerei zu tun wie mit den sozialen und politischen Umbrüchen, die wir aktuell erleben“. Feinstein aktiviert die Abstraktion als relationales Feld: Ihre Malereien entstehen durchweg im sich ständig wandelnden Hier und Jetzt von Politik, Popkultur und Kunstgeschichte. „Meine Arbeit ist

weder ein Placebo für Traumata, Selbstfürsorge oder Heilung, noch schafft sie illusionistische Räume – das überlasse ich anderen. Meine Hoffnung ist es, einen Raum zur Reflexion über den aktuellen Zustand der Kultur zu eröffnen, vermittelt durch die Sprache der Malerei.“ Der Titel *The Today Show* spielt ironisch auf die bekannte US-amerikanische Frühstücksfernsehsendung auf NBC an und kritisiert mit künstlerischen Mitteln die zunehmende Verschmelzung von Nachrichten und Unterhaltung zu Infotainment.

The Today Show bildet den Abschluss eines Ausstellungszyklus am Ludwig Forum Aachen, der der abstrakten Malerei gewidmet ist. Die Reihe begann 2023 mit Ulrike Müllers *Monument to My Paper Body*, deren Wandmalereien auch weiterhin zu sehen sind, und wurde mit Amy Sillmans Ausstellung *Oh, Clock!* bis zum 31. August 2025 fortgeführt.

For over four decades, New York born and based artist Rochelle Feinstein (b. 1947, Bronx, NY) has mined the conventions of abstraction in the context of rapidly shifting cultural, political, and media landscapes by integrating a wide range of media—including printmaking, photography, sculpture, collage, digital techniques, and everyday materials such as cardboard, tape, trolleys, and shopping bags.

Feinstein is not a gestural painter in the traditional sense. Rather, she is fascinated by the painted gesture as a bearer of meaning within the vocabulary of abstraction. Her compositions emerge through complex, additive, and technologically mediated processes: UV printing, collages or digitized sketches that simulate painterly spontaneity. For Feinstein, painting becomes a critical tool to interweave image, language, and social conditions.

With *The Today Show*, the Ludwig Forum Aachen—in cooperation with the Secession in Vienna and Kunsthaus Glarus—is presenting Rochelle Feinstein’s first institutional solo exhibition in the Rhineland. Featuring around 30 large-scale new works, created primarily between 2021 and 2025, the exhibition offers profound insights into Feinstein’s rigorous engagement with abstraction.

The exhibition opens with the large-scale diptych *Tagged* (2019), which features historical photographs of boxing

matches held in Rome and Milan during the mid 1930s to the mid 1940s under Italian fascism. Feinstein reproduced the photographs as silkscreen prints, arranged them in film-strip-like grids across the canvas, and painted additional grids in rainbow hues. The images document popular sporting events, yet they subtly allude to everyday social activities within a state of exception. The boxing match becomes a metaphor for ongoing conflict—an allegory for Feinstein’s own artistic practice, which both draws on and disrupts the traditions of abstract painting.

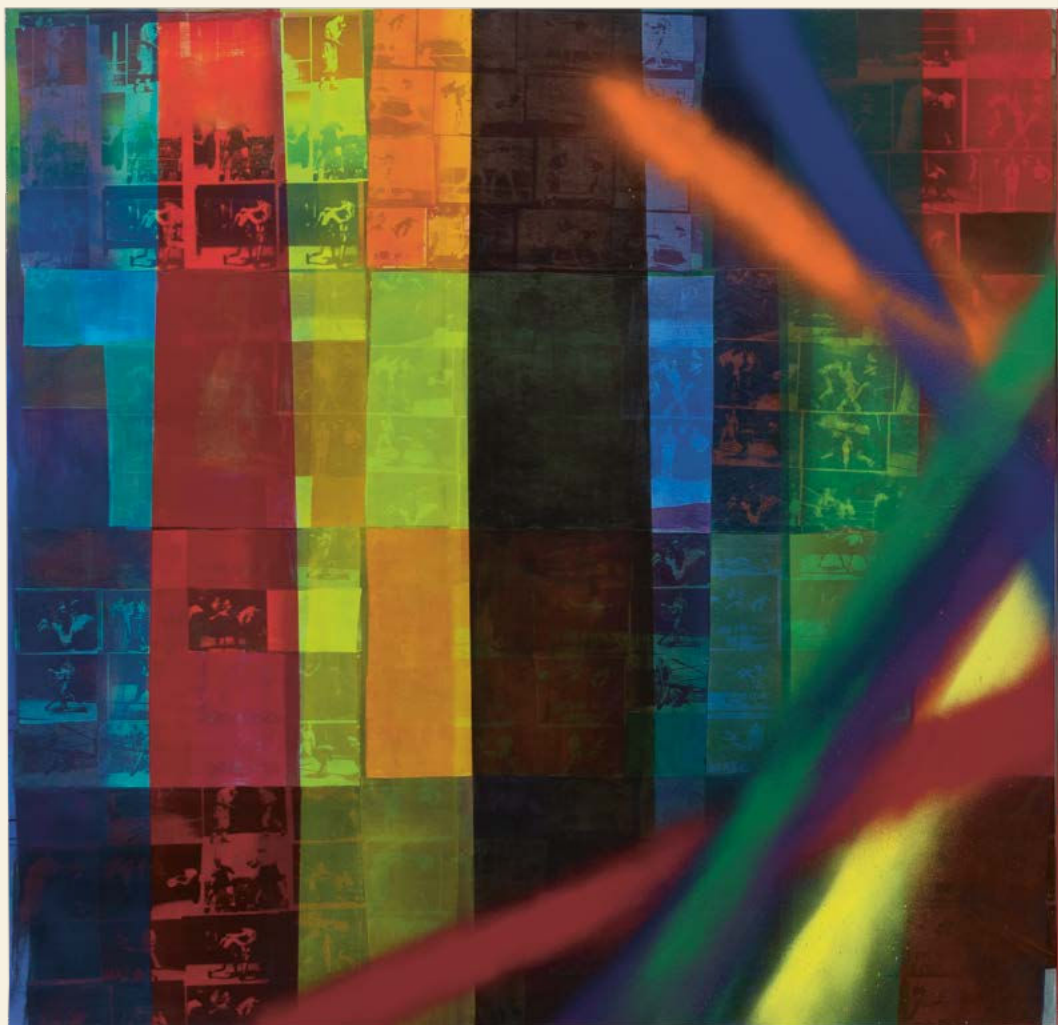
In the centre of the exhibition is a group of paintings created in 2024 using layered and combined techniques. While working on them, Feinstein serendipitously encountered the collage series *Eleven Ways to Use the Words to See* (1976/77) by New York painter Lee Krasner (1908–1984). Krasner’s series exemplifies her method of “recycling”: repurposing and reworking her own earlier artworks, titled after verb tenses and grammatical modes. In *Present Perfect*, *Present Continuous*, *Simple Present*, and *Present Conditional (LK)*, for instance, Feinstein has echoed this approach by combining painted canvases with collaged screen printed fragments on muslin, which are, in turn, based on ink brushstrokes made on composition paper. Both in dialogue with Krasner and grounded in a deep engagement with the present—reflected in the exhibition’s title *The Today Show*—these paintings translate various present tenses into visual abstractions.

The site-specific installation *Curtains* (2025), produced especially for the Ludwig Forum, further explores this logic. Here, brushstrokes in Feinstein’s characteristic rainbow spectrum, a recurring element since 2017, are repeated as patterns printed on fabric. Hung in the form of a curtain, the work guides visitors through the exhibition while simultaneously marking its end.

With *The Today Show*, Feinstein is bringing her full range of painterly gestures and artistic strategies, developed across different series and projects, together for the first time. Techniques previously deployed in specific contexts—such as the rainbow palette, painterly gestures mediated through collage and screen print, the grid, or the use of photographic imagery—are now interwoven in a comprehensive and cohesive manner. The exhibition captures Feinstein’s multilayered techniques

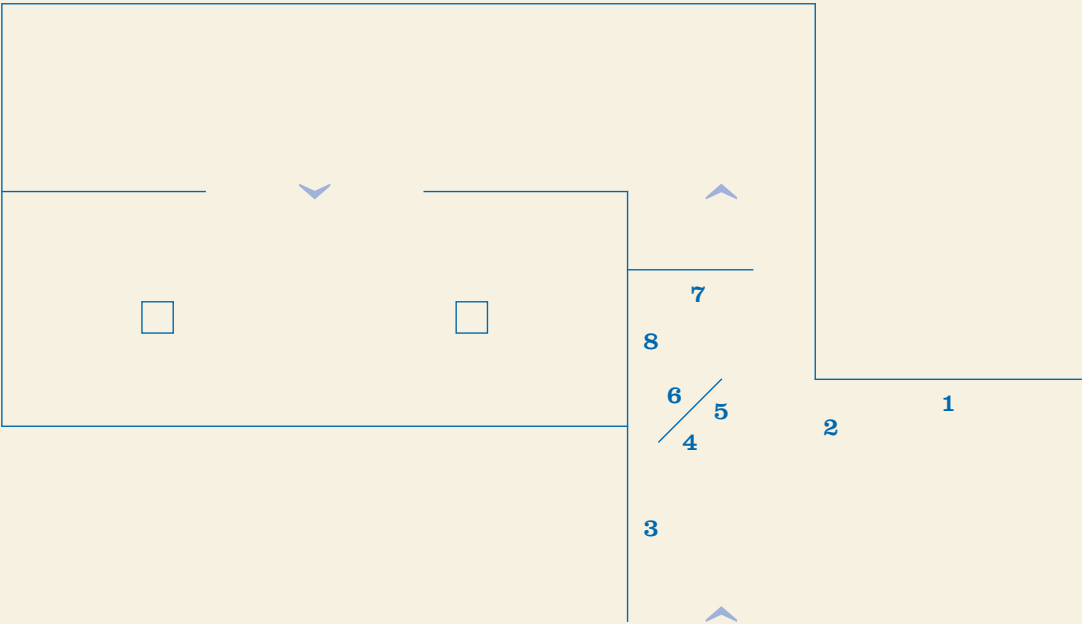
and material combinations as snapshots of the present moment. Her work, she suggests, is “... as much about painting as it is about the social and political upheaval we’re living through.” Feinstein activates abstraction as a relational field: her works consistently emerge in an ever evolving present of politics, pop culture, and art history. “My work is not a placebo for trauma, self-care, or healing, nor does it offer illusionistic space—I leave that to others. My hope is to open up a space for reflection on the current state of culture, conveyed through the language of painting.” The title *The Today Show* not only alludes, with irony, to the popular US morning infotainment show, but also critiques the increasing collapse of news and entertainment—a phenomenon Feinstein addresses via artistic means.

The Today Show marks the conclusion of a multipart exhibition cycle at the Ludwig Forum Aachen dedicated to abstract painting. It began in 2023 with Ulrike Müller’s *Monument to My Paper Body* (whose wall paintings remain on view) and continues with Amy Sillman’s *Oh, Clock!* (on view through August 31, 2025).



Tagged, 2019
[Markiert]





Raum/Room 1

1 Tagged, 2019

[Markiert]

Siebdruck auf Kozopapier und Acryl, Öl, Lackspray auf
Leinwand / Silkscreen on kozo paper and acrylic, oil, enamel
spray on canvas

Diptychon / Diptych:

182,9 × 188 cm; 208,3 × 213,4 cm

In dem großformatigen Diptychon *Tagged* (2019) werden Druckgrafik, Malerei und Fundmaterial überlagert. Die Arbeit basiert auf Feinsteins zufälliger Entdeckung historischer Fotografien von Boxkämpfen, die in Rom und Mailand während der Hochphase des italienischen Faschismus, zwischen Mitte der 1930er- und Mitte der 1940er-Jahre, stattfanden. Die Künstlerin interessierte die vielschichtige komplexe Symbolik dieser Fotografien: Auf den ersten Blick erscheinen sie als Dokumente eines populären Sportereignisses, bei näherer Betrachtung verweisen sie auf alltägliche Aktivitäten innerhalb eines gesellschaftlichen Ausnahmezustands. Umgetrieben von dieser Entdeckung reproduzierte Feinstein die Fotografien als Siebdrucke, komponierte sie auf der Leinwand zu filmstreifenartigen Rasterstrukturen und kombinierte sie mit weiteren Rasterstrukturen in den Farben der Regenbogenpalette. So dient das Raster in *Tagged* nicht nur als strukturierendes Instrument, sondern es verweist auch auf wiederkehrende Konventionen der abstrakten Malerei sowie auf die Mechaniken der Bildreproduktion in Printmedien. Der Boxkampf als Symbol für endlose Konflikte und Konfrontationen kann entsprechend als Allegorie für Feinsteins eigene künstlerische Praxis gesehen werden, die einerseits an die traditionellen Konventionen der abstrakten Malerei anknüpft, diese aber gleichzeitig zu hinterfragen und zu erweitern sucht.

The large format diptych *Tagged* (2019) layers printmaking, painting, and found materials, and is based on Feinstein's discovery of historical photographs of boxing matches that took place in Rome and Milan during the mid 1930s to the mid 1940s under Italian fascism. The artist recognized the multi-layered symbolism within these photographs: initially they appear as documents of popular sporting events, but on closer inspection they refer to everyday social activities within a state of exception. Compelled by this discovery, she reproduced the photographs as silkscreen prints, applying them on

the canvas in filmstrip-like grid structures, and combining them with rainbow palette grids. In *Tagged*, the grid not only serves as a boundary for pictorial space, but also refers to the conventions of abstract painting as well as to the mechanics of image reproduction in print media. The boxing match as a symbol of endless conflict and confrontation can be seen as an allegory for Feinstein's own artistic practice, binding the traditional conventions of abstract painting together, whilst simultaneously seeking to question and expand them.

2 Golden Moments Silver Linings 1, 2021–2024

[Goldene Momente Silberstreifen 1]

Handgefärbtes Garn, Gouache, Aquarell auf laminiertem Polaroidfilm, Krokodilklemmen auf Draht / Hand-dyed yarn, gouache, watercolour on laminated Polaroid film, alligator clips on wire

Höhe variabel, ca. / Height variable, approx. 77,8 × 12,7 cm

Courtesy die Künstlerin und / the artist and Galerie Francesca Pia, Zürich / Zurich

Die Mobiles *Golden Moments Silver Linings* entstanden in Anknüpfung an Feinsteins Serie *Dawns* (siehe S. 37–40). Sie bestehen aus übermalten Polaroids und Postkarten, die in herkömmlichen Fotohalterungen für den Privatgebrauch, wie sie in Discount-Kaufhäusern oder auf Plattformen wie Amazon erhältlich sind, befestigt und mit regenbogenfarbenem Garn umspannt sind. Die Arbeit ist um den Begriff „dawn“ (Morgendämmerung) konzipiert, von welchem ausgehend Feinstein künstliche Intelligenz einsetzte, um Fotografien von Morgendämmerungen zu erstellen. Die Ergebnisse, die auf ihrem Computerbildschirm erschienen, fotografierte sie mit einer Polaroid-Kamera. Dabei verwendete sie spezielle Editionen von Polaroid-Filmen, die als „Golden Moments“ („Goldene Momente“) und „Silver Linings“ („Silberstreifen“) vermarktet werden und das fotografische Bild mit emotional aufgeladenen Farbfiltern inszenieren, in welchen Erfahrung visuell kodiert wird. In Kombination mit Filmpostern der beiden *Red Dawn*-Versionen im Postkartenformat arrangierte sie die Polaroids auf dem Kopf stehend: „[...] Dort, wo sie meiner Ansicht nach auch gerade sein sollten, wo ich uns alle gerade sehe. Das macht sie in gewisser Weise apokalyptisch: Sie sind nicht, wie sie sein sollten.“



Golden Moments Silver Linings, 2021–2024
[Goldene Momente Silberstreifen]

The *Golden Moments Silver Linings* mobiles were produced as a continuation of the *Dawns* series. They consist of partially painted Polaroids attached to conventional photo holders designed for private use that are available in discount department stores or on platforms such as Amazon and are laminated and attached with rainbow-colored yarn. The work is conceptually constructed around the term “dawn”. She photographed the results from her computer screen with a Polaroid camera, using special editions of Polaroid film marketed as “Golden Moments” and “Silver Linings,” framing the photographic image with emotionally charged color filters, visually codifying and staging experience. In combination with *Red Dawn* movie posters in postcard format, she arranged the Polaroids upside down: “[...] where they should be, where I feel we are right now. Still apocalyptic in a way: they’re not as they should be.”

3 Memory Hole #4, 2003–2024

[Gedächtnisloch #4]

UV-Druck, Acryl, Siebdruck auf Musselin auf Leinwand /

UV print, acrylic, silkscreen on muslin on canvas

127 × 106,7 cm

Die Serie der *Memory Holes* (2003–2024), aus der sechs Teile in der Ausstellung im Ludwig Forum zu sehen sind, ist ein charakteristisches Beispiel für Feinsteins langjährige Beschäftigung mit der Druckgrafik.

„Ich habe schon immer mit Druckgrafik gearbeitet, ich habe als Grafikerin angefangen und mich mein ganzes Leben lang damit beschäftigt. Für mich ist die Druckgrafik nicht unbedingt auf eine Art Lithografie, Radierung, Siebdruck oder Holzschnitt beschränkt, sondern das Medium hat sich mit digitalen Möglichkeiten weiterentwickelt. Ich arbeite viel mit digitalen Druckverfahren, aber immer in Kombination mit Malerei.“

Die Serie begann als Experiment und entstand über viele Jahre, entwickelte sich dabei zu einem mehrstufigen Prozess. Während eines Aufenthalts in Rom im Jahr 1998 sammelte Rochelle Feinstein handelsübliche, gemusterte Einkaufstüten. 2003 wurde sie eingeladen, in einem Workshop Digitaldrucke auf Leinwand anzufertigen, und beschloss, mit diesem Sammlungskonvolut von Einkaufstüten zu arbeiten. Sie platzierte sie auf einem Scanner und experimentierte daraufhin mit radialen Photoshop-Lichtfiltern, die durch die

Henkel der Tüten hindurchschien, vergrößerte die Scans und druckte sie im UV-Verfahren. Die so entstandenen Leinwände trug sie in verschiedenen Ateliers, die sie über die Jahre bezogen hatte, mit sich herum, setzte die Arbeit daran aber nie fort. Erst Jahre später stieß sie durch ein Gespräch zufällig auf den Begriff des „memory hole“ (Gedächtnisloch). Diese Wortkombination ist psychologisch wie auch politisch anwendbar und beschreibt Manipulationsmechanismen von Erinnerungen. In dem dystopischen Roman *1984* von George Orwell (1949) wird dieses Konzept erstmals literarisch beschrieben: In einem totalitären Gesellschaftssystem verschwinden unerwünschte Erinnerungen und historische Realitäten zugunsten einer kontrollierten Umdeutung in einem metaphorischen Loch. Die zufällige Entdeckung dieses Begriffs gab Feinstein, die sich daraufhin an die Jahre zuvor angefertigten UV-Druckgrafiken auf Leinwand erinnerte, den Anstoß zur Konzeption der Serie. In einem ersten Schritt übermalte sie diese mit Acrylfarbe und überdeckte damit die ursprüngliche Form fast vollständig. In einem zweiten Schritt überzog sie die Malschicht mit Siebdrucken auf Musselinstoff, die auf Fragmenten von Tuschezeichnungen auf liniertem Papier basierten (*Memory Hole #1–#3*), wie auch mit besprühtem und zerschnittenem Karton, den sie auf die Leinwand collagierte (*Memory Hole #4*). Jede Schicht der Arbeit verkörpert hierbei eine Erinnerung, die wie in einem Palimpsest schrittweise unter mehreren Überlagerungsprozessen begraben wird. Die Serie veranschaulicht beispielhaft das Zusammenspiel von Sprache, Kunstproduktion und Druckgrafik, das dem Werk von Rochelle Feinstein innewohnt, wobei die resultierenden Arbeiten als buchstäbliche Manifestationen von Gedächtnislöchern erscheinen.

The series *Memory Holes* (2003–2024), of which six parts are on display in the exhibition at Ludwig Forum, is characteristic of Feinstein's long term engagement with printmaking: "I've always played with print, I started out as a printmaker and have been involved in it my entire life. To me, printmaking is not necessarily limited to a kind of lithography, etching, silkscreen or woodcut, but the media has grown as digital media. I work a lot with digital printing processes, but always combined with painting."

The *Memory Holes* series started as an experiment and was created over a period of many years that became a multi staged

process. Feinstein collected commonly used patterned shopping bags during a stay in Rome in 1998. In 2003 she was invited to make digital prints on canvas in a workshop, and decided to work with the bags. Placing them on a scanner, Feinstein experimented with Photoshop's radial light filters that spilled through the bags' handles. The files were enlarged and UV printed. Feinstein carried them with her from studio to studio over a period of 20 years unsure of what to do with them. It was only recently, upon stumbling across a conversation about the phenomena of "memory holes", that she was reminded of the prints. The term *memory hole*, which can be applied both psychologically and politically, refers to the manipulative mechanism of memory. George Orwell's dystopian novel *1984* (1949) describes the concept, for the first time in literature, in relation to totalitarian social systems in which unpleasant memories and historical realities disappear into a metaphorical hole in favor of controlled reinterpretations. This idea of 'memory holes' inspired her to this series: first she painted over the UV prints with acrylic paint so that the prints were almost completely covered and, in a second step, she added to the surfaces with silkscreen printed pieces of muslin fabric. The latter are based on fragmented ink drawings on composition paper (*Memory Hole* #1-3, #5-6), as well as on spray painted and cut up cardboard collaged onto the canvas (*Memory Hole* #4). Each layer of the work embodies a memory that has been gradually buried by several layering processes in the manner of a palimpsest. This series exemplifies the intersection of language, art production and print-making inherent to the work of Rochelle Feinstein, with the resulting works materializing as literal manifestations of memory holes.

4 Memory Hole #6, 2003–2024

[Gedächtnisloch #6]

5 Memory Hole #2, 2003–2024

[Gedächtnisloch #2]

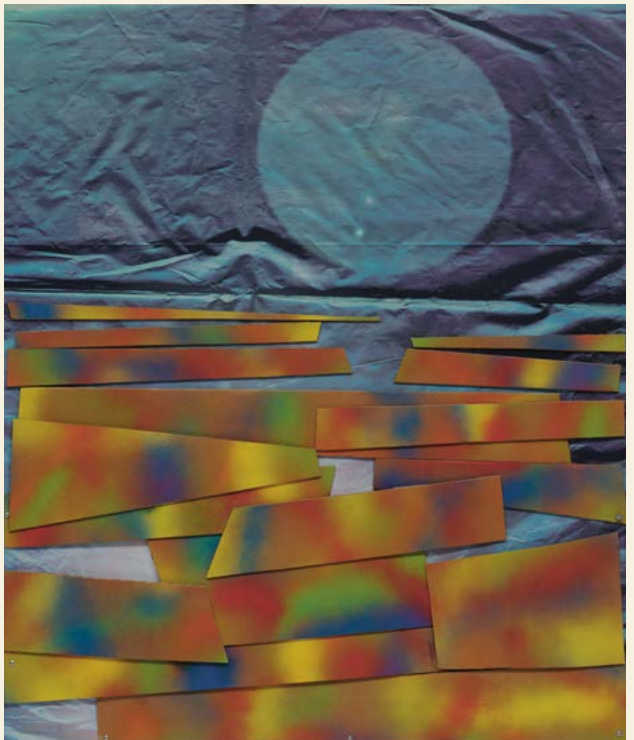
UV-Druck, Acryl, Siebdruck auf Musselin auf Leinwand /

UV print, acrylic, silkscreen on muslin on canvas

Je / Each 127 × 106,7 cm



Memory Hole #5, 2003–2024
[Gedächtnisloch #5]



Memory Hole #4, 2003–2024
[Gedächtnisloch #4]

6 Endpapers 1, 2021

[Vorsatzblätter I]

UV-Druck auf Leinwand / UV print on canvas

106,7 × 106,7 cm

Endpapers („Vorsatzblätter“) (2021) verdeutlicht Einsteins kontinuierliche Auseinandersetzung mit den Motiven Geste, Raster und Form, mit Abfallprodukten der Kunstproduktion sowie mit den Möglichkeiten von Druck- und Reproduktionsverfahren. Im Zentrum der Arbeit stehen Spuren von auf liniertem Papier abgewischten Pinseln, eine Technik, die sie seit 2010 anwendet. Als Reaktion auf ihre damaligen Beobachtungen während der globalen Finanzkrise, die später als *Great Recession* („Große Rezession“) bezeichnet wurde, hatte sie begonnen, nur noch Materialien zu verwenden, die sie bereits besaß – so lange, bis deren Vorräte vollständig ausgeschöpft waren.

Während des Malprozesses werden Pinsel oft auf Papier oder Stoff abgewischt, um Farbwirkungen zu testen oder überschüssige Farbe zu entfernen. In *Endpapers* beschloss Einstein, diese Spuren entgegen konventionellen Wertzuschreibungen nicht als Abfallprodukte zu kategorisieren, sondern sie wiederzuverwenden. Sie digitalisierte die zufällig entstandenen gestischen Pinselstriche und setzte daraus entnommene Fragmente als UV-Druckgrafiken neu zusammen. Auch wenn es sich um rein zufällig entstandene Nebenerscheinungen eines eigentlichen Malprozesses handelte, die keine inhärente Bedeutung hatten, erkannte sie deren unmittelbare Beziehung zur Geste und deren ästhetischem Wert in der abstrakten Kunst. Erst indem sie diese zufälligen Erzeugnisse in reproduktive Druckverfahren übertrug, erhielten sie Bedeutungen: „[...] Es setzt das Wesen der Schöpferin, ihre Identität, als wesentlichen Bestandteil der Geste voraus. Das Ganze wird dadurch verflacht und auf bloße Wiederholung reduziert – Wiederholung über Wiederholung über Wiederholung. Genau an diesem Punkt wurde der Einsatz der Druckgrafik zu einem wichtigen Teil dieser Arbeit – um etwas zu schaffen, das wie eine gestische Malerei aussieht, aber keine ist.“

Endpapers (2021) is an example of Einstein's exploration of gesture, grid, shape, the waste products of art production, and the possibilities within printing and reproduction methods. The work centers around the functional act of wiping excess

ink off a brush onto composition paper. Feinstein began incorporating these random marks since 2010 while working on a project called *The Estate of Rochelle F.*, during the global economic crisis later termed the Great Recession. In response to global developments she started to only use materials that she already possessed buying nothing new, until all the materials were exhausted.

When painting, brushes are often wiped on paper or cloth in between in order to test the color or remove excess paint. In *Endpapers*, rather than categorizing these traces of an actual painting process as waste products, Feinstein decided to recycle the resulting marks. She digitized these unintentional outcomes and recomposed sections as UV prints. Even though they were “just random marks” on lined composition paper that had no inherent meaning, she recognized their immediate relation to gesture and its aesthetic value in abstract art. By transferring these randomly created traces of painting to reproducible printmaking processes, meaning is created: “[...] It takes the nature of the maker, their identity, as a significant element of the gesture, and it really flattens the whole thing out into repetition, after repetition after repetition ... This is where using printmaking also became an important part of this work—to make something that looks like a gestural painting but is not one.”

7 Palette, 2024

[Palette]

Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas

Diptychon / Diptych:

Je / Each 101,6 × 96,5 cm

Das Diptychon *Palette* wird von zwei Motiven dominiert, die sich durch nahezu alle Arbeiten in der Ausstellung ziehen: Regenbogen und Raster. Seit 2017 arbeitet Rochelle Feinstein mit der Farbpalette des Regenbogens. Dieses Farbschema der sieben Spektralfarben wird universell in den verschiedensten Bereichen visueller Kultur eingesetzt: in der Werbeindustrie, bei Kinderspielzeug, in der Mode, als Symbol für soziale Bewegungen sowie in Diagrammen und schematischen Datenvisualisierungen. Seine kulturelle Verwendung wird allgemein mit Vielfalt, Zuversicht, Hoffnung und Frieden assoziiert. Feinstein beobachtete, dass die Beliebtheit dieser Farbsymbolik parallel zu den wachsenden politischen und

sozialen Spannungen in den USA und weltweit deutlich zunahm: „[...] Genau deswegen habe ich mich für diese Farben entschieden. Ich will sie auf andere Weise einsetzen, nämlich an Stellen, an denen es um Spaltung und Chaos geht. [...] Ich denke, je schlimmer die Situation wird, desto beherrschender treten die Regenbogen auf.“

Neben dem Motiv des Regenbogens bestimmt das Raster eine große Anzahl der Arbeiten in der Ausstellung. Für Feinstein vereint es als kompositorisches Element und visuelles Thema entscheidende Anliegen ihrer künstlerischen Auseinandersetzung. Sie nutzt es, um modernistische Annahmen über die abstrakte Malerei des 20. Jahrhunderts mit Populärkultur und vielfältigen angewandten Praktiken in Beziehung zu setzen. In der westlichen Kunstgeschichte gilt das Raster als Emblem der Moderne, welches unter anderem die Loslösung der Malerei von der Figur hin zur Abstraktion zu Beginn des 20. Jahrhunderts einleitete. Über diese kunsthistorischen Implikationen hinaus lässt sich Feinsteins Interesse am Raster auch auf ihre eigene Biografie zurückführen. Ursprünglich als Illustratorin ausgebildet, arbeitete sie in der Werbebranche, bevor sie sich der bildenden Kunst zuwandte: „Da ich aus der Welt der Werbung in die Kunstwelt kam, war mir klar, dass sich das Raster überall wiederfindet – in dem Bildschirm, auf den wir gerade schauen, in unserer Sprache, in allem, was produziert wird. Mir wird klar – das ist die Stelle, [über die ich] die wirkliche Welt in die Kunstwelt übertragen kann.“ Auf diese Weise durchbricht Feinstein die Grenzen zwischen Malerei, Druckgrafik und Alltagsmaterialien, um die Erfahrung gegenwärtiger Zustände visuell und materiell zu verdichten.

Palette (2024), a diptych, introduces two motifs that are present in the majority of the works by Rochelle Feinstein that are currently being presented at Ludwig Forum: the rainbow and the grid. Feinstein has been working with the rainbow as a color palette since 2017, universally applying a color scheme consisting of its seven spectral hues to a range of subjects within visual culture; the advertising industry, children's toys, fashion, as a symbol of social movements, as well as in diagrams and schematic data visualizations. The rainbow's cultural use is generally associated with diversity, confidence, hope, and peace. Feinstein has observed a significant increase in the popularity of this symbolic color palette alongside

increasing political and social tensions in the US as well as globally: “[...] The contrast between the celebration and the reality is so great—that’s why I chose those colors. I want to really deal with them in a different way: with disruption and chaos. [...] I think as bad as things get, the rainbows become [...] even more dominant.”

A second element that delineates many of the works on view is the grid, it allows Feinstein to explore crucial concerns of her artistic inquiries. She implements the grid to relate modernist assumptions about abstract painting of the 20th-century to popular culture and various applied practices. In Western art history the grid, an emblem of modernism, is widely perceived as a tool that, among other functions, facilitated the detachment of painting from the figure at the beginning of the 20th century. Alongside these art historical implications, Feinstein’s interest in the grid can also be traced back to her own biography. Trained as an illustrator, she worked in the advertising industry before becoming a visual artist: “Arriving at art from a world of advertising, I was aware that the grid is within everything—in the screen we are looking at, in our language, in everything that’s produced. I realized that this is the place I can go and bring the real world into the art world.” Thus, she blurs the boundaries between painting, print-making, and everyday materials, to—materially as well as visually—condense the experience of present conditions.

8 Henny Penny, 2023

[Henny Penny]

Siebdruck auf Musselin und Kozopapier und Acryl auf Leinwand / Silkscreen on muslin and kozo paper and acrylic on canvas

83,2 × 83,2 cm

Henny Penny übersetzt epische Literatur in Bildkompositionsverfahren. Die kleinformatische Leinwand besteht aus mehreren Schichten von Malerei und Siebdruckgrafiken digitalisierter Pinselstriche. Der Titel bezieht sich auf das europäische Volksmärchen *Henny Penny* (siehe S. 24–26), auch bekannt als *Chicken Little*, das erstmals im 19. Jahrhundert verschriftlicht wurde und besonders in den USA weithin bekannt ist. Es behandelt die Themen Hysterie, Panikverbreitung und eine allgegenwärtige Angst vor der Apokalypse und zeichnet sich durch seine kumulative Erzählstruktur aus. Die Hauptfigur,



Henny Penny, 2023
[Henny Penny]

Henny Penny, ein Huhn, glaubt, nachdem ihr eine Eichel auf den Kopf gefallen ist, dass die Welt untergeht, und begibt sich auf die Reise, um dem König die schreckliche Nachricht zu überbringen. Unterwegs schließen sich ihr immer mehr Tiere an, bis die immer größer werdende Gruppe auf einen Fuchs trifft, der vorgibt, ihr den Weg zu zeigen, sie aber stattdessen in eine Falle lockt.

Henny Penny (2024) translates epic literature into painting and printmaking processes. The composition on a canvas somewhat small in format consists of multiple layers of painting and silkscreens with digitized brush marks. The title refers to the European folk tale *Henny Penny* (see p. 26–29), also known as *Chicken Little*, which was firstly transcribed in the 19th century and is a widely known tale in the United States today. It addresses the theme of scaremongering and the ever-present anxiety about the apocalypse, and is strongly characterized by its cumulative narrative structure. The main character Henny Penny, a chicken, is convinced that the end of the world is near after an acorn falls on her head, and she promptly sets off to inform the king of the dreadful news. More and more animals join her on her journey, and the growing group encounters a fox who pretends to show them the way but instead lures them into a trap.

Henny Penny Eines Tages sammelte Henny Penny, das Huhn, Körner in der Scheune, als – plumps! – ihr eine Eichel auf den Kopf fiel. „Ach du meine Güte!“, sagte Henny Penny. „Die Welt geht unter! Ich muss es dem König sagen.“

Also ging Henny Penny los, und sie ging und ging, bis sie auf Cocky Locky, den Hahn, traf. „Wohin gehst du, Henny Penny?“, fragte Cocky Locky. „Oh! Ich gehe zum König, um ihm zu sagen, dass die Welt untergeht“, sagte Henny Penny. „Darf ich mitkommen?“, fragte Cocky Locky. „Natürlich“, sagte Henny Penny. So gingen Henny Penny und Cocky Locky weiter zum König, um ihm zu sagen, dass die Welt untergeht.

Sie gingen weiter, und weiter, und weiter, bis sie Ducky Daddles, die Ente, trafen. „Wohin geht ihr, Henny Penny und Cocky Locky?“, fragte Ducky Daddles. „Oh! Wir gehen zum König, um ihm zu sagen, dass die Welt untergeht“, sagten Henny Penny und Cocky Locky. „Darf ich mitkommen?“, fragte Ducky Daddles. „Natürlich“, sagten Henny Penny und Cocky Locky. So gingen Henny Penny, Cocky Locky und Ducky Daddles weiter zum König, um ihm zu sagen, dass die Welt untergeht.

Sie gingen weiter, und weiter, und weiter, bis sie Goosey Poosey, die Gans, trafen. „Wohin geht ihr, Henny Penny, Cocky Locky und Ducky Daddles?“, fragte Goosey Poosey. „Oh! Wir gehen zum König, um ihm zu sagen, dass die Welt untergeht“, sagten Henny Penny, Cocky Locky und Ducky Daddles. „Darf ich mitkommen?“, fragte Goosey Poosey. „Natürlich“, sagten Henny Penny, Cocky Locky und Ducky Daddles. So gingen Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles und Goosey Poosey weiter zum König, um ihm zu sagen, dass die Welt untergeht.

Sie gingen weiter, und weiter, und weiter, bis sie Turkey Lurkey, den Truthahn, trafen. „Wohin geht ihr, Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles und Goosey Poosey?“, fragte Turkey Lurkey. „Oh! Wir gehen zum König, um ihm zu sagen, dass die Welt untergeht“, sagten Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles und Goosey Poosey. „Darf ich mitkommen, Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles und Goosey Poosey?“, fragte Turkey Lurkey. „Oh, natürlich, Turkey

Lurkey“, sagten Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles und Goosey Poosey. So gingen alle zusammen, Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey und Turkey Lurkey, weiter zum König, um ihm zu sagen, dass die Welt untergeht.

Sie gingen weiter, und weiter, und weiter, bis sie Foxy Woxy, den Fuchs, trafen. „Wohin geht ihr, Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey und Turkey Lurkey?“, sagte Foxy Woxy zu Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey und Turkey Lurkey. „Wir gehen zum König, um ihm zu sagen, dass die Welt untergeht“, antworteten Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey und Turkey Lurkey. „Oh! Aber dies ist nicht der Weg zum König, Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey und Turkey Lurkey“, sagte Foxy Woxy. „Ich kenne den richtigen Weg, soll ich ihn euch zeigen?“ „Oh, natürlich, Foxy Woxy“, sagten Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey und Turkey Lurkey. Also gingen Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey, Turkey Lurkey und Foxy Woxy alle zusammen los, um dem König zu sagen, dass die Welt untergeht.

Sie gingen weiter, und weiter, und weiter, bis sie zu einem engen, dunklen Loch kamen. Das war der Eingang zu Foxy Woxys Bau. Aber Foxy Woxy sagte zu Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey und Turkey Lurkey: „Das ist die Abkürzung zum Königspalast. Ihr werdet schnell dort ankommen, wenn ihr mir folgt. Ich gehe voran, und ihr hinter mir her, Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey und Turkey Lurkey.“ „Aber sicher, natürlich, zweifellos, warum nicht?“, sagten Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey und Turkey Lurkey.

Also ging Foxy Woxy in seinen Bau und wartete auf Henny Penny, Cocky Locky, Ducky Daddles, Goosey Poosey und Turkey Lurkey. Als Erster ging Turkey Lurkey in den dunklen Bau hinein, doch kaum war er drin, da –

„Wumm!“

Foxy Woxy schnappte nach Turkey Lurkeys Kopf und warf sich seinen Körper über die linke Schulter. Dann ging Goosey Poosey hinein, und –

„Wumm!“

Ihr Kopf war ab, und Goosey Poosey landete neben Turkey Lurkey. Dann watschelte Ducky Daddles hinterher, und –

„Wumm!“

Foxy Woxy trennte Ducky Daddles den Kopf ab und warf ihn zu Turkey Lurkey und Goosey Poosey. Auch Cocky Locky stolzierte in den Bau, und kaum war er drin, da –

„Wumm!“

Aber Cocky Locky kräht noch jedes Mal, ob es euch gefällt oder nicht, und so hatte er eben noch Zeit für ein letztes „Ki-ke-rik–“, bevor er neben Turkey Lurkey, Goosey Poosey und Ducky Daddles auf den Schultern des Fuchses landete.

Als Henny Penny gerade in den dunklen Bau hineinging und Cocky Locky krähen hörte, dachte sie bei sich:
„Ach du meine Güte! Es ist wohl schon Morgengrauen. Zeit, mein Ei zu legen.“

Sie drehte sich um und lief zu ihrem Nest davon. So entkam sie, aber sie erzählte dem König niemals, dass die Welt unterging!

*Henny Penny. Volksmärchen,
Urheberrecht frei zugänglich.
Hier verwendete Fassung: Joseph Jacobs (Hrsg.):
„English Fairy Tales“. G.P. Putnam's Sons,
New York, London, 1892.*

One day Henny-penny was picking up corn in the rickyard when—whack!—an acorn hit her upon the head. “Goodness gracious me!” said Henny-penny, “the sky’s a-going to fall; I must go and tell the King.”

So she went along, and she went along, and she went along, till she met Cocky-locky. “Where are you going, Henny-penny?” says Cocky-locky. “Oh! I’m going to tell the King the sky’s a-falling,” says Henny-penny. “May I come with you?” says Cocky-locky. “Certainly,” says Henny-penny. So Henny-penny and Cocky-locky went to tell the King the sky was falling.

They went along, and they went along, and they went along, till they met Ducky-daddles. "Where are you going to, Henny-penny and Cocky-locky?" says Ducky-daddles. "Oh! We're going to tell the King the sky's a-falling," said Henny-penny and Cocky-locky. "May I come with you?" says Ducky-daddles. "Certainly," said Henny-penny and Cocky-locky. So Henny-penny, Cocky-locky, and Ducky-daddles went to tell the King the sky was a-falling.

So they went along, and they went along, and they went along, till they met Goosey-poosey. "Where are you going to, Henny-penny, Cocky-locky, and Ducky-daddles?" said Goosey-poosey. "Oh! We're going to tell the King the sky's a-falling," said Henny-penny and Cocky-locky and Ducky-daddles. "May I come with you?" said Goosey-poosey. "Certainly," said Henny-penny, Cocky-locky, and Ducky-daddles. So Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, and Goosey-poosey went to tell the King the sky was a-falling.

So they went along, and they went along, and they went along, till they met Turkey-lurkey. "Where are you going, Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, and Goosey-poosey?" says Turkey-lurkey. "Oh! We're going to tell the King the sky's a-falling," said Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, and Goosey-poosey. "May I come with you, Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, and Goosey-poosey?" said Turkey-lurkey. "Oh, certainly, Turkey-lurkey," said Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, and Goosey-poosey. So Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, Goosey-poosey, and Turkey-lurkey all went to tell the King the sky was a-falling.

So they went along, and they went along, and they went along, till they met Foxy-woxy, and Foxy-woxy said to Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, Goosey-poosey, and Turkey-lurkey, "Where are you going, Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, Goosey-poosey, and Turkey-lurkey?" And Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, Goosey-poosey, and Turkey-lurkey said to Foxy-woxy, "We're going to tell the King the sky's a-falling." "Oh! But this is not the way to the King, Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, Goosey-poosey, and Turkey-lurkey," says Foxy-woxy; "I know the proper way; shall I show it you?" "Oh, certainly, Foxy-woxy," said Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, Goosey-poosey, and Turkey-lurkey. So Henny-penny, Cocky-locky,

Ducky-daddles, Goosey-poosey, Turkey-lurkey, and Foxy-woxy all went to tell the King the sky was a-falling.

So they went along, and they went along, and they went along, till they came to a narrow and dark hole. Now this was the door of Foxy-woxy's burrow. But Foxy-woxy said to Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, Goosey-poosey, and Turkey-lurkey, "This is the short cut to the King's palace: you'll soon get there if you follow me. I will go first and you come after, Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, Goosey-poosey, and Turkey-lurkey." "Why, of course, certainly, without doubt, why not?" said Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, Goosey-poosey, and Turkey-lurkey.

So Foxy-woxy went into his burrow, and he didn't go very far but turned round to wait for Henny-penny, Cocky-locky, Ducky-daddles, Goosey-poosey, and Turkey-lurkey. Now Turkey-lurkey was the first to go through the dark hole into the burrow. He hadn't got far when—

"Hrumph!"

Foxy-woxy snapped off Turkey-lurkey's head and threw his body over his left shoulder. Then Goosey-poosey went in, and—"Hrumph!"

Off went her head and Goosey-poosey was thrown beside Turkey-lurkey. Then Ducky-daddles waddled down, and—

"Hrumph!"

Foxy-woxy had snapped off Ducky-daddles' head and Ducky-daddles was thrown alongside Turkey-lurkey and Goosey-poosey. Then Cocky-locky strutted down into the burrow, and he hadn't gone far when—

"Hrumph!"

But Cocky-locky will always crow whether you want him to do so or not, and so he had just time for one "Cock-a-doo-dle d—" before he went to join Turkey-lurkey, Goosey-poosey, and Ducky-daddles over Foxy-woxy's shoulders.

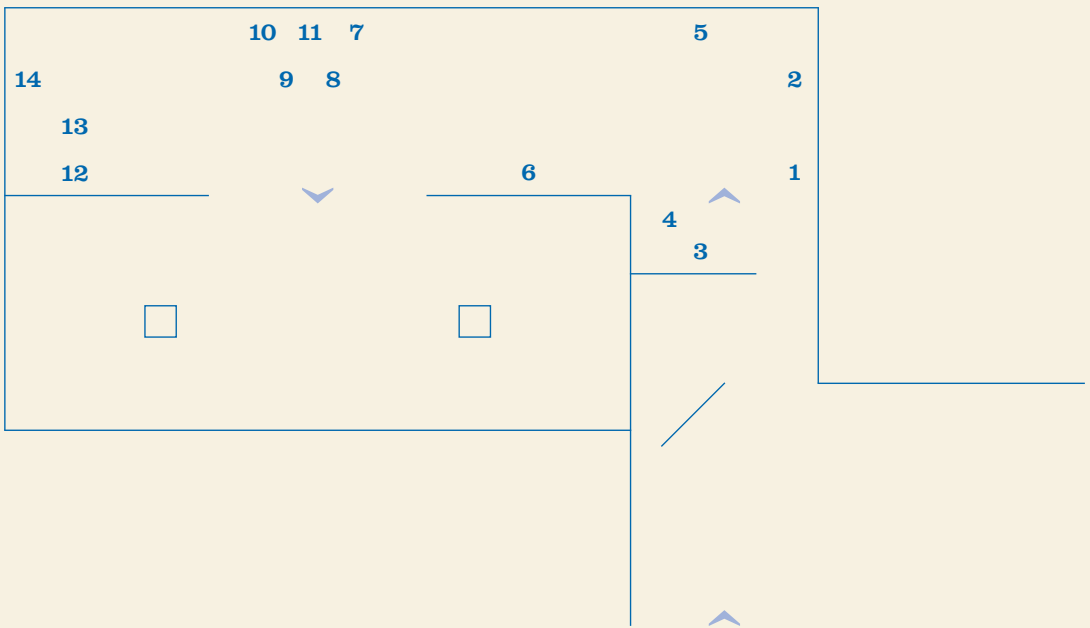
Now when Henny-penny, who had just got into the dark burrow, heard Cocky-locky crow, she said to herself:

“My goodness! It must be dawn. Time for me to lay my egg.”

So she turned round and bustled off to her nest; so she escaped, but she never told the King the sky was falling!

Henny Penny. Folk Tale,
Public Domain.

Version used in this booklet: Joseph Jacobs (ed.):
“English Fairy Tales”. G.P. Putnam’s Sons,
New York, London, 1892.



Raum/Room 2

1 Curtains, 2025

[Vorhänge]

Bedruckter Popeline-Stoff / Printed poplin fabric

Maße variabel / Dimension variable

In der raumgreifenden Installation *Curtains* (2025), einer ortsspezifischen Arbeit, die eigens anlässlich des Ausstellungsteils im Ludwig Forum produziert wurde, werden Pinselstriche in dem für Feinstein seit 2017 charakteristischen Regenbogenspektrum, als Muster wiederholt, auf Stoff übertragen. In Form eines Vorhangs führt die Arbeit durch die Ausstellung und markiert gleichzeitig deren Ende.

The site-specific installation *Curtains* (2025) has been produced especially for the Ludwig Forum. Here, brushstrokes in Feinstein's characteristic rainbow spectrum, a recurring element since 2017, are repeated as patterns printed on fabric. Hung in the form of a curtain, the work guides visitors through the exhibition while simultaneously marking its end.



Proof of *Curtains* / Testdruck für *Curtains*, 2025
[Vorhänge]

2 Mind Map, 2024

[Mind Map]

Acryl, Siebdruck auf Musselin, Kozopapier auf Leinwand /
Acrylic, silkscreen on muslin, kozo paper on canvas

101,6 × 96,5 cm

In *Mind Map* („Gedankenkarte“) (2024) eignet sich Feinstein einen Begriff an, der von einer allgemein verwendeten Methode zur Visualisierung abstrakter Konzepte stammt: Dabei werden visuelle Felder, Verzweigungen und Schnittpunkte hergestellt, um ein bestimmtes Thema zu erkunden und zu analysieren. Wie auch in ihren Serien der *Memory Holes* oder der *Trauma Buddies* veranschaulicht, greift Feinstein immer wieder auf Phrasen, Redewendungen und Begriffe zurück und nutzt additive Techniken, um materielle und visuelle Verkörperungen sprachlicher Konzepte herzustellen.

In *Mind Map* (2024), Feinstein appropriates a term that comes from a commonly employed method of visualizing abstract, conceptual and linguistic concepts by creating visual fields, branches and intersections in order to explore and analyze a specific topic. As in the series *Memory Holes* or *Trauma Buddies*, Feinstein repeatedly draws on linguistic phrases, idioms, and terms, using additive techniques to create a material as well as visual embodiment of the concept, creating its literal representation.

3 Pathology Finds Purpose, 2024

[Pathologie findet ihren Zweck]

Siebdruck auf Musselin, Acryl, Kozopapier, Öl auf Leinwand /
Silkscreen on muslin, acrylic, kozo paper, oil on canvas

182,9 × 188 cm

Zu Feinsteins wichtigsten künstlerischen Strategien gehören additive Verfahren wie Akkumulation, Schichtung und Montage, die sie entlang eines prozessorientierten Ansatzes anwendet. Diese Strategien umfassen wiederum ein breites Spektrum unterschiedlicher Techniken, darunter Malerei, Druckgrafik, Fotografie, Scan und digitale Bildbearbeitung sowie Materialien wie Leinwand, Papier, Stoff und gefundenes Alltagsmaterial.

Bei *Pathology Finds Purpose* („Pathologie findet ihren Zweck“) (2024) handelt es sich um eine Reihe von Wiederholungen:



Mind Map, 2024
[Mind Map]



Pathology Finds Purpose, 2024
[Pathologie findet ihren Zweck]

Pinselspuren auf liniertem Papier werden gescannt, digital zugeschnitten, vergrößert, im Siebdruckverfahren auf Musselin gedruckt und im Folgenden als vierfache Wiederholung auf die Leinwand übertragen. Feinstein fügt dann akzentuierte, scherenschnittartige Formen aus vorgefärbtem und siebgedrucktem Kozopapier in vier verschiedenen Anordnungen hinzu, die jeweils in einem Quadrat des vierfachen Rasters positioniert sind. Das Raster erscheint zunächst in der vorgedruckten Form des linierten Papiers, setzt sich in der subtil sichtbaren Rasterstruktur des Siebdrucks fort und wird schließlich in die formale Komposition übertragen. Auf diese Weise wird das Prinzip von Addition, Schichtung und Akkumulation in das Prinzip der Wiederholung transferiert, das bereits in der Definition des Rasters als System von identischen Elementen enthalten ist.

Feinstein's artistic strategies primarily include additive processes such as accumulation, layering, and assembling, all with a process-oriented approach. These strategies encompass a wide range of techniques including painting, print-making, photography, scanning, and digital editing, as well as a range of materials such as canvas, paper, cloth, found materials, and resin.

Pathology Finds Purpose (2024) is composed as a set of repetitions: previously created brush marks on lined composition paper are scanned, digitally cropped, enlarged, silkscreen-printed on muslin, and then transferred to the canvas as four-fold repetition. Feinstein then adds accentuated, paper-cut-like shapes of pre-colored and silkscreened kozo paper in four different arrangements, each positioned in one square of the fourfold grid. The grid first appears in the pre-printed form of the composition paper, and continues through the grid structure of the screenprint which remains subtly visible and is ultimately transferred on to the formal composition. In this way, the principle of adding, layering, and accumulating is translated into the principle of repetition and literal reproduction, which is already inherent in the definition of the grid as a systematic repetition of elements.

4 Golden Moments Silver Linings 2, 2021–2024

[Goldene Momente Silberstreifen 2]

Handgefärbtes Garn, Gouache, Aquarell auf laminiertem Polaroidfilm, Krokodilklemmen auf Draht / Hand-dyed yarn, gouache, watercolor on laminated Polaroid film, alligator clips on wire

Höhe variabel, ca. / Height variable, approx. 77,8 × 12,7 cm

Siehe S. / See p. 12

5 Boundary Issues, 2024

[Abgrenzungsprobleme]

Acryl, Sprühfarbe, Siebdruck auf Musselin, Kozopapier auf Leinwand / Acrylic, spray paint, silkscreen on muslin, kozo paper on canvas

101,6 × 96,5 cm

Courtesy die Künstlerin und / the artist and Candice Madey Gallery

In der Arbeit *Boundary Issues* („Abgrenzungsprobleme“) (2024) verschmelzen Sprache, Bild und das Arbeitsprinzip der Materialüberlagerung. Die mit Sprühfarbe in Regenbogenpalette markierte Bildfläche wird mit immer neuen Bildschichten in scheinbar unendlichen Auswucherungen aufgebaut. Der titelgebende Begriff wird so in einen künstlerischen Prozess übersetzt, der gleichzeitig die immer wiederkehrende Frage aufzuwerfen scheint, wann ein Bild wirklich fertig ist.

In the work *Boundary Issues* (2024) language, image, and the concept of material layering merge. The canvas, marked with spray paint in a rainbow palette, is built up with ever new layers of images to an apparently almost infinite extent. The term *Boundary Issues* has been translated into an artistic process that simultaneously seems to raise the ever-present question of whether a painting is ever truly complete.

6 Foreground Middle Ground Background, 2024

[Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund]

Acryl, Sprühfarbe, Garn auf Malervlies / Acrylic, enamel spray paint, yarn on drop cloth

130 × 241,3 cm

Siehe S. / See p. 41

7 Dawning, 2024

[Morgendämmerung]

Acryl, Acrylsprühlack, handgefärbtes Garn auf Baumwolltuch / Acrylic, acrylic spray paint, hand-dyed yarn on cotton drop cloth

130 × 130 cm

8 Dawned, 1984, 2022

[Gedämmert, 1984]

Acryl, Acrylsprühlack, handgefärbtes Garn auf Baumwolltuch / Acrylic, acrylic spray paint, hand-dyed yarn on cotton drop cloth

130 × 130 cm

Courtesy die Künstlerin und / the artist and Galerie

Francesca Pia, Zürich / Zurich

9 Red Dawn Sampler, 2022

[Red Dawn Probe]

Acryl, Acrylsprühlack, handgefärbtes Garn auf Stofftuch / Acrylic, acrylic spray paint, hand-dyed yarn on cotton drop cloth

130 × 130 cm

10 Double Dawned, 2012, 2022

[Doppelt gedämmert, 2012]

Acryl, Acrylsprühlack auf Baumwolltuch / Acrylic, acrylic spray paint on cotton drop cloth

130 × 130 cm

Courtesy die Künstlerin und / the artist and Galerie

Francesca Pia, Zürich / Zurich

11 Dawned, 2022

[Gedämmert]

Acryl, Acrylsprühlack auf Baumwolltuch / Acrylic, acrylic enamel spray paint on cotton drop cloth

130 × 130 cm

Courtesy die Künstlerin und / the artist and Galerie

Francesca Pia, Zürich / Zurich

Die Reihe *Dawns* („Morgendämmerungen“) (*Double Dawned*, 2012, *Dawned*, 1984, *Dawned*, *Red Dawn Sampler* und *Dawning*), die zwischen 2022 und 2024 entstand, bezieht sich auf den B-Movie-Actionfilm *Red Dawn* (1984) und dessen Neuverfilmung aus dem Jahr 2012. Die Erzählung der 1984

veröffentlichten Originalversion kreist um die Thematik einer Invasion der USA durch sowjetische, kubanische und nicaraguanische Truppen während eines fiktiven Dritten Weltkrieges, woraufhin eine Gruppe von Highschool-Schüler*innen in die Berge flieht und eine Miliz bildet, um gegen die kommunistischen Besatzer zurückzuschlagen. Die Neuverfilmung von 2012 folgt dem gleichen Motiv: Nach einer Invasion der Vereinigten Staaten durch Nordkorea flieht eine Gruppe junger Menschen in die Berge und kämpft als Guerillaeinheit gegen die Besatzer. Ausgehend von diesen Filmen, die Feinstein sowohl als romantisierte Vorstellung von bewaffnetem Widerstand als auch als US-amerikanische Urangst vor dem Verlust nationaler Souveränität interpretiert, entwickelte sie eine Reihe von Arbeiten auf Malerplane, in denen sie das typografische Emblem des Originalfilms von 1984 verwendete und in der Regenbogenpalette variierend komponierte. Indem sie sich auf die US-amerikanische Filmgeschichte als Indikator für den gesellschaftlichen Zustand des Landes bezieht, überträgt sie das Thema mit der Serie auf die Gegenwart und erarbeitet Chroniken: „Die *Dawns* sind für mich Kennzeichnungen. Sie sind Chroniken. Mein gesamtes Werk ist im Grunde eine Chronik der Zeit, in der sich mein Leben abgespielt hat.“

The *Dawn* series (*Double Dawned*, 2012, *Dawned*, 1984, *Dawned*, *Red Dawn Sampler*, and *Dawning*), created between 2022 and 2024, refers to the B-movie action film *Red Dawn* (1984) and its 2012 remake. The original 1984 version addresses the theme of an invasion of the US by the Soviet Union, Cuba, and Nicaragua during the Cold War, whereupon a group of high school students flee to the mountains and form a militia to fight against the communist occupiers. The 2012 adaptation follows the same narrative: after an invasion of the United States by North Korea, a group of young people flee to the mountains and fight as a guerrilla unit against the occupiers. Based on these movies, which Feinstein interprets as a romanticized idea of armed resistance as well as an American fear of losing national sovereignty, she developed a series of works on prefabricated drop cloth bought on Amazon in which she appropriated the typographic emblem of the original 1984 film, applied in variations of her rainbow palette. Referring to US film history as an indicator of the condition of society, she transfers the theme to the present: “So the *Dawns* are, for me, markers. They are chronicles. All of my work is basically a chronicle of the time in which my life has taken place.”





Dawned, 1984, 2022
[Gedämmert, 1984]



Dawned, 2022
[Gedämmert]

12 Drawing/Painting, 2023–2024

[Zeichnung/Malerei]

Acryl, Sprühfarbe, Garn auf Baumwolltuch / Acrylic, enamel
spray paint, yarn on drop cloth

130 × 241,3 cm

Ein Hauptanliegen Feinsteins ist seit einigen Jahren die künstlerische Auseinandersetzung mit dem aktuellen Zustand der Welt, den sie aus Alltagsbeobachtungen zu extrahieren sucht. Neben den von ihr vornehmlich genutzten Medien Malerei und Druckgrafik und deren Kombinationen setzt sie vor allem Material als Rechercheinstrument ein. Seit einigen Jahren arbeitet sie unter anderem vermehrt mit Abdeckstoffen für Malerarbeiten, Pappkarton oder Malerkrepp – konventionellen Alltagswerkstoffen, die ihr bei der Produktion von Kunst begegnen. Auch beobachtet sie seit geraumer Zeit die stetig steigende Zirkulation von Amazon-Kartons als alltägliches Phänomen, das sich im Pandemiezeitalter noch verstärkt hat und als Spiegel der Entwicklung eines globalen Zustands gelesen werden kann.

Die großformatigen Textilien *Drawing / Painting* („Zeichnung / Malerei“) (2023–24) und *Foreground Middle Ground Background* („Vordergrund Mittelgrund Hintergrund“) (2024) (siehe S. 36) enthalten zunächst zentrale Komponenten bildnerischer Produktion: *Zeichnung* und *Malerei* als Gattungen der zweidimensionalen bildenden Kunst und *Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund* als formale Elemente zweidimensionaler kompositorischer Strukturen. Gleichzeitig offenbaren die Arbeiten die Herkunft ihres Materials und die Bedingungen ihrer Herstellung. Jeden Tag zirkulieren unzählige gefaltete, in Pappe verpackte Malerplanen in Amazon-Kartons durch die globalisierte Welt. In Feinsteins Malerplanearbeiten bleiben diese Spuren, die sich durch Lagerung und Transport in die Textur des Materials eingeschrieben haben, als Rasterstrukturen sichtbar.

For several years one of Feinstein's main concerns has been an artistic examination of the current state of the world, which she seeks to extract out of everyday observations. In addition to her primary media of painting and printmaking and their combinations, she predominantly uses material as a research tool. Alongside her implementation of language and imagery, her engagement with contemporary life resonates in her

material choices. She uses so called “poor materials” as the basis of her painterly surfaces: instead of canvas, she uses simple prefabricated drop cloths, cardboard, or painter’s tape—conventional byproducts encountered during the production, storage, and transportation of her own artworks. During the last fifteen years in particular she has observed the ever increasing global circulation of Amazon boxes, which was particularly prevalent during the COVID-19 pandemic.

This material impetus is present in the two large format textiles *Drawing / Painting* (2023–24) and *Foreground Middle Ground Background* (2024). These are works that both refer to central components of pictorial production in their titles: *Drawing / Painting* and *Foreground Middle Ground Background*. At the same time, their materiality, the simple non-stretched, foldable drop cloth, also nods to the conditions inherent to art production and the economies of art handling as much as to the global increase of online shopping. Every day, countless millions of folded pieces of drop cloth, packed in cardboard, circulate through the globalized world in Amazon boxes. In Feinstein’s drop cloth works the folds remain visible as grid structures inscribed in the texture of the basic material.

13 Golden Moments Silver Linings 3, 2021–2024

[Goldene Momente Silberstreifen 3]

Handgefärbtes Garn, Gouache, Aquarell auf laminiertem

Polaroidfilm, Krokodilklemmen auf Draht / Hand-dyed yarn, gouache, watercolor on laminated Polaroid film, alligator clips on wire

Höhe variabel, ca. / Height variable, approx. 77,8 × 12,7 cm

Siehe S. / See p. 12

14 Curtains, 2025

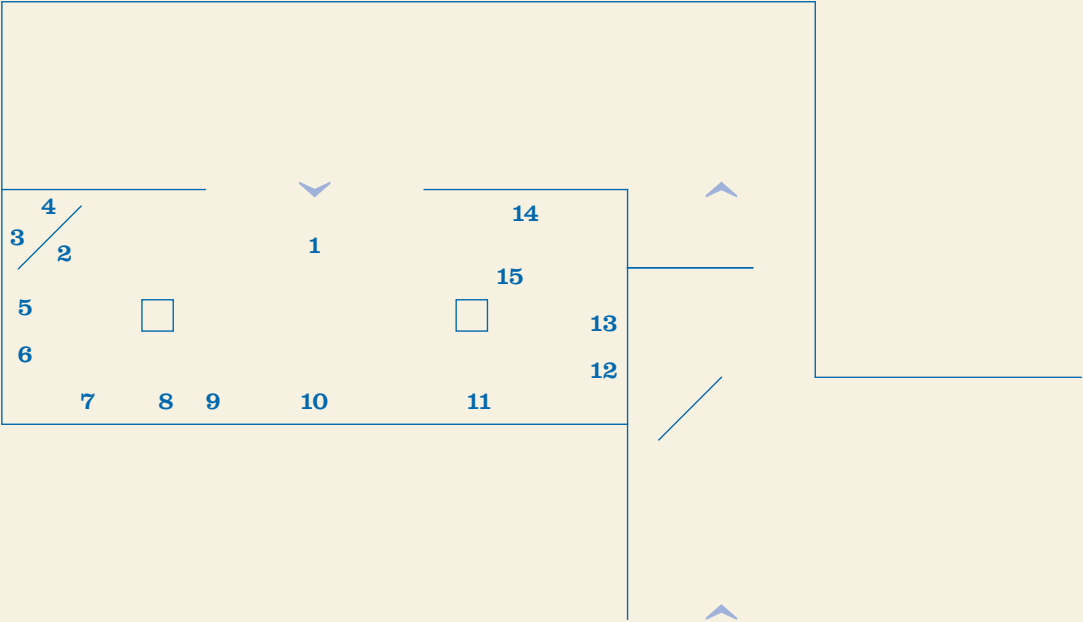
[Vorhänge]

Bedruckter Popeline-Stoff / Printed poplin fabric

Maße variabel / Dimension variable

Siehe S. / See p. 31





1 Embedded, 2024

[Eingebettet]

Acryl, Lackspray und Farbe auf Stofftuch, Harz / Acrylic, enamel spray and paint on drop cloth, resin

127 × 130 cm

Die Bodenarbeit *Embedded* („Eingebettet“) (2024) besteht aus einem in Regenbogenpalette eingefärbten und in Harz eingegossenen Stück Malerplane. Die geringwertige, einfache Qualität des Stoffes bleibt darin deutlich sichtbar, während seine charakteristischen Eigenschaften der Leichtigkeit und Durchlässigkeit durch die Schwere und Festigkeit des Harzgusses überschrieben werden.

The floor piece *Embedded* (2024) consists of a drop cloth with Feinstein's typical rainbow palette, but cast in resin. The low, simple quality of the fabric remains visible, while its characteristic properties of lightness and permeability are overwritten by the heaviness and dimensional stability of the resin casting.

2 Memory Hole #3, 2003–2024

[Gedächtnisloch #3]

3 Memory Hole #1, 2003–2024

[Gedächtnisloch #1]

4 Memory Hole #5, 2003–2024

[Gedächtnisloch #5]

UV-Druck, Acryl, Siebdruck auf Musselin auf Leinwand /

UV print, acrylic, silkscreen on muslin on canvas

127 × 106,7 cm

Siehe S. / See p. 14

5 Present Indicative (LK), 2024

[Präsens Indikativ (LK)]

7 Present Imperative, 2024

[Imperativ]

8 Present Conditional (LK), 2024

[Konditional Präsens (LK)]

10 Present Continuous, 2024

[Erweitertes Präsens]

11 Present Perfect, 2024

[Perfekt]

12 Simple Present, 2024

[Präsens]

Acryl, Siebdruck auf Musselin und Kozopapier auf Lein-

wand / Acrylic, silkscreen on muslin and kozo paper on canvas

213,4 × 208,3 cm

In *Simple Present*, *Present Perfect*, *Present Continuous*, *Present Imperative*, *Present Indicative (LK)* und *Present Conditional (LK)*, die Feinstein als *Grammars* (Grammatiken) bezeichnet, wird Grammatik zur Form. Während der Arbeit an mittelformatigen Leinwänden im Jahr 2024 stieß Feinstein zufällig auf Collagen der US-amerikanischen Künstlerin Lee Krasner (1908–1984), die zu einer Serie mit dem Titel *Eleven Ways to Use the Words to See* gehören. Diese entstand Mitte der 1970er-Jahre und ist ein Beispiel für die von Krasner häufig angewandte Technik des „Recycling“, eine künstlerische Methode des Zerstörens, Überarbeitens und Wiederverwendens. In der Serie zugehörigen Arbeiten wie *Imperfect Indicative*, *Imperative*, *Present Subjunctive* und *Past Conditional* (alle 1976) verwendete Krasner frühe Kohlezeichnungen auf Zeitungspapier, die sie in den 1930er-Jahren während ihres Studiums bei dem Künstler Hans Hofmann angefertigt hatte. Während einer Unterrichtsstunde hatte Hofmann eine ihrer Zeichnungen vor den Augen



Lee Krasner, *Imperfect Indicative*, 1976–77

[Imperfekt Indikativ]

ihrer Kommiliton*innen zerrissen, und erst später entdeckte Krasner ähnliche Arbeiten aus dieser Zeit wieder, die erhalten geblieben waren. Sie begann, sie zu zerschneiden, auf Leinwände zu collagieren und mit neueren Malereien zu kombinieren. Indem sie die daraus entstandenen Arbeiten mit den Namen grammatikalischer Modi und Zeitformen betitelte, verwies sie auf ihre eigene Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Das „Recycling“ ihres Frühwerks wurde so zu einem buchstäblichen Akt der Neuerfindung ihrer selbst. Für ihre eigenen *Grammars* kombinierte Feinstein Acrylmaleien mit Fragmenten von Siebdrucken auf Musselin, die auf Pinselspuren auf liniertem Papier basierten. Sowohl im Dialog mit Lee Krasners Werk, deren Serie sie in einem fortgeschrittenen Stadium ihrer eigenen Arbeiten zufällig entdeckt hatte, die sie daraufhin *Grammars* nannte, als auch als Ergebnis ihres tiefen Interesses für den gegenwärtigen Moment – das sich bereits im Titel der Ausstellung, *The Today Show*, ankündigt – schuf sie bildhafte Interpretationen von Zeitformen der Gegenwart, die sie in Gefüge aus Schichtungen umwandelte.

In *Simple Present, Present Perfect, Present Continuous, Present Imperative, Present Indicative (LK)*, and *Present Conditional (LK)*, which Feinstein refers to as *Grammars*, grammar becomes form. While working on several medium format canvases in 2024, Feinstein came across collages by the American artist Lee Krasner (1908–1984) belonging to a series titled *Eleven Ways to Use the Words to See*. Created in the mid 1970s, this series is an example of Krasner’s frequently used technique of “recycling,” an artistic method in which she destroyed, reworked, and reused works. In related works such as *Imperfect Indicative* (1976), *Imperative* (1976), *Present Subjunctive* (1976), and *Past Conditional* (1976), Krasner used early charcoal drawings on newsprint paper that she had made in the 1930s while studying under the artist Hans Hofmann. During a class Hofmann tore up one of her drawings in front of her fellow students, and it was only later that Krasner rediscovered similar drawings from that period that she had preserved. She began cutting them up, collaging them onto canvases and combining them with more recent paintings. By titling the works with grammatical modes and tenses, she was referring to her own past, present, and future. The “recycling” of her early work thus became a literal act of reinventing herself. For her own *Grammars* series, Feinstein combined painted canvases with silkscreens of brush strokes on composition



Present Indicative (LK), 2024
[Präsens Indikativ (LK)]



Trauma Buddies, Violet, 2024
[Trauma-Kumpel, Violet]

paper, from which she had extracted individual sections. Both as a dialogue with Lee Krasner's work, whose series she had discovered in an advanced stage of her own trajectory that she refers to as *Grammars*, and resulting from her deep interest for the present moment—as seen in the *The Today Show*—she created pictorial interpretations of several present tenses.

6 Trauma Buddy, Violet, 2024

[Trauma-Kumpel, Violett]

9 Trauma Buddy, Green, 2024

[Trauma-Kumpel, Grün]

13 Trauma Buddy, Red, 2024

[Trauma-Kumpel, Rot]

UV-Druck auf Polyester, blaues Malerband / UV print on fabric, blue painters tape

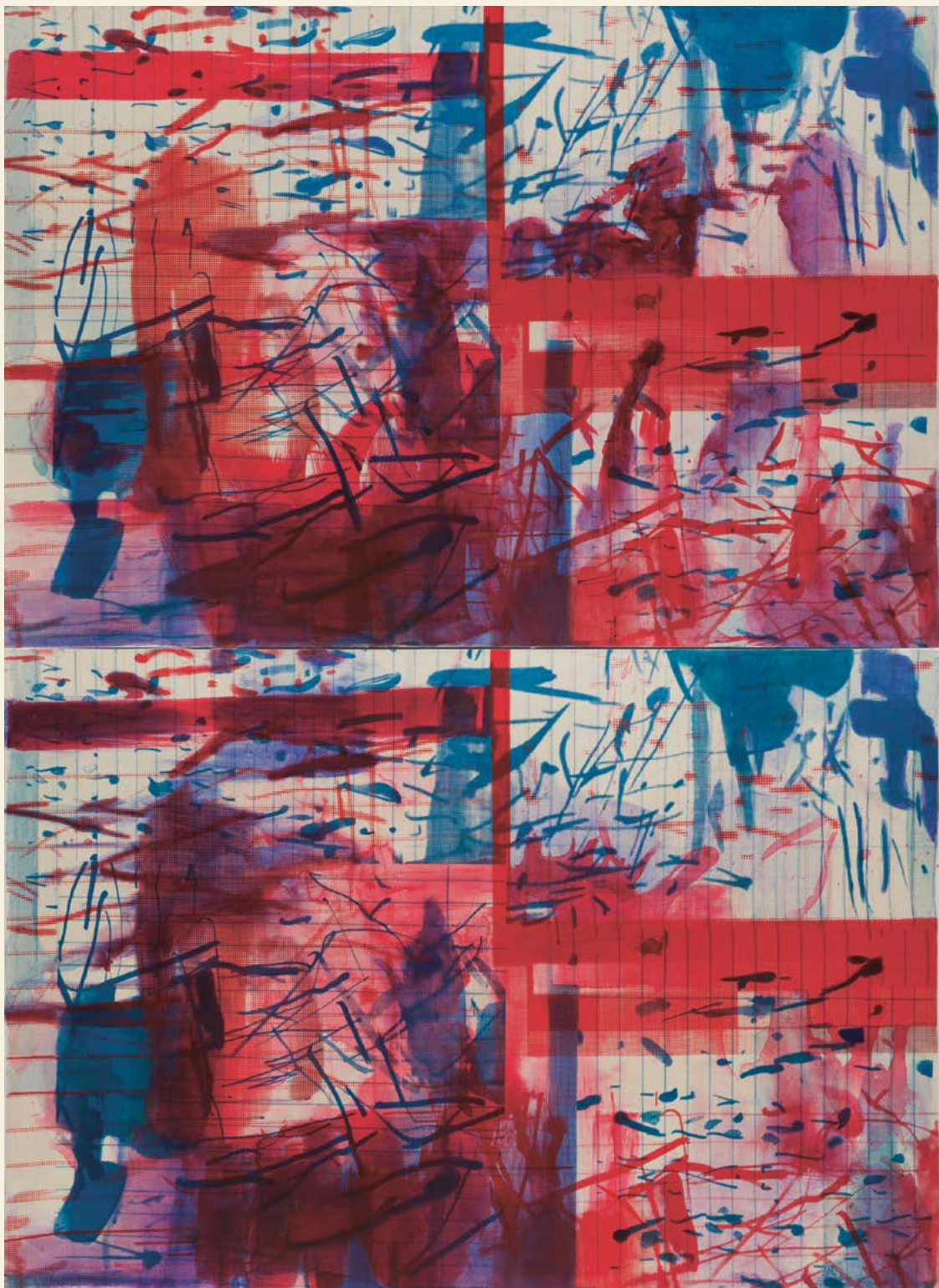
Maße variabel / Dimensions variable

Vier der sechs *Grammars* (*Present Conditional* (LK), *Present Indicative* (LK), *Present Perfect* und *Simple Present*) werden jeweils gemeinsam mit einer Arbeit aus der Serie der *Trauma Buddies* („Trauma-Kumpels“) gezeigt. Sie bestehen aus Rasterkompositionen von seriellen UV-Druckgrafiken malerischer Gesten, die unmittelbar an der Wand installiert sind. Diese Gesten stammen aus der gleichen Sammlung wie die ihrer Gegenstücke – der *Grammars* – und stellen so visuelle und thematische Verbindungen zwischen den beiden Werkgruppen her. Feinstein stieß auf den Begriff durch Zufall in der Boulevardzeitschrift *TMZ* (*Thirty Mile Zone*), welche berichtete, dass sich die beiden Schauspieler Brad Pitt und George Clooney als „trauma buddies“ bezeichnen. Er beschreibt Menschen, die sich durch ihre Traumata miteinander verbunden fühlen. Wie viele der in der Ausstellung gezeigten Arbeiten stehen Feinsteins *Trauma Buddies* beispielhaft für die Übersetzung von Sprache in künstlerische Prozesse. Seit den 1990er-Jahren sammelt sie Phrasen und Redewendungen, die ihr oft als Ausgangsmaterial für ihre Arbeiten dienen oder deren Entdeckung in bereits laufende Arbeitsprozesse eingreift: „Ich interessiere mich für mnemonische Sprache. Die Grundlagen dessen, was wir verstehen, und wie wir sie verwenden und was wir denken, das sie bedeuten, das ist etwas, das ich in den letzten Jahren erforscht habe und das sich wie ein roter Faden durch meine Arbeit zieht.“

Mit dieser Serie untergräbt Feinstein Konventionen von Malerei, Bildproduktion und Ausstellungspraktiken auf mehreren Ebenen. Was auf den ersten Blick als unmittelbarer künstlerischer Ausdruck in Form von malerischer Geste erscheint, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als mechanisch wiederholtes Abbild in Form serieller UV-Druckgrafiken auf Polyester. Die gestische Form erscheint so nicht als spontaner Ausdruck, sondern als reproduziertes Zeichen. Jede der Rasteranordnungen von Druckgrafiken wird von blauem Malerkreppband eingerahmt. Dieses vermeintlich banale, ärmliche Material wird von seiner ursprünglichen Funktion als Nebenprodukt und Werkzeug der Kunstproduktion wie auch alltägliches Handwerksmaterial in die Funktion eines kompositorischen Elements und Teil der Ausstellungsgestaltung überführt, womit zugleich das jeweilige Bild in einem unfertigen, temporären und letztlich veränderbaren Zustand zu verweilen scheint.

Four Grammars (Present Conditional (LK), Present Indicative (LK), Present Perfect, and Simple Present) are accompanied by a *Trauma Buddy* from Feinstein's *Trauma Buddies* series (2024). The *Trauma Buddies* consist of grid compositions of serial UV prints of repetitive painterly gestures made directly on the wall. These gestures originate from the same collection as those of their counterparts—the *Grammars*—thus creating visual and thematic connections between the two groups of works. Feinstein encountered the term in the tabloid magazine *TMZ (Thirty Mile Zone)*, which had reported that actors Brad Pitt and George Clooney referred to themselves and each other as *trauma buddies*. The idiom describes people who feel connected through their traumas. Like many of the works on display in the exhibition, Feinstein's *Trauma Buddies* exemplify how she translates language into her artistic process. Since the 1990s, she has been collecting phrases and idioms that often serve as source material for her works or where her discovery of them intervenes in her work processes already in progress: "I'm interested in mnemonic speech. The basics we understand, and how we use them and what we think they mean, which is something I've been exploring for the last few years and is a thread throughout my work."

With this series Feinstein subverts conventions of painting and image production. What at first glance appears to be immediate artistic expression in the form of conventional painterly gestures turns out to be mechanically repeated



Two Maps, 2024
[Zwei Karten]

impressions in the form of serial UV reproductions; gestural form that does not appear as spontaneous, singular expression, but as a reproduced sign. Each of these arrangements is framed by blue painter's tape. This seemingly banal, lowly material is transferred from its original function as a byproduct, a tool of art production and an everyday craft material, to a compositional element and part of the exhibition design, in which the image seems to linger in an unfinished, temporary, and ultimately changeable state.

14 Two Maps, 2024

[Zwei Karten]

Acryl, Siebdruck auf Musselin auf Leinwand / Acrylic, silkscreen on muslin on canvas

213,4 × 152,4 cm

Two Maps entstand kurz vor den US-Präsidentenwahlen 2024. Das Diptychon aus zwei querformatigen Leinwänden besteht aus Siebdrucken auf Musselin auf der Grundlage von Tuschezeichnungen auf liniertem Papier und setzt sich aus den Farben Rot und Blau auf weißem Hintergrund zusammen. Das Querformat der Leinwände, kombiniert mit der schematischen Aufteilung der Farbflächen in Rot und Blau, erinnert an die nach dem Zweiparteiensystem codierten Stimmverteilungskarten, die während des US-Wahlkampfes in den Medien allgegenwärtig waren und die öffentliche Wahrnehmung prägten. Die Farbverteilung wandelt sich darin entsprechend den Umfrageergebnissen, die die Verschiebung der öffentlichen Meinung anzeigen.

Mit dem Titel erinnert Feinstein an eine Serie von Gemälden und Lithografien – *Two Maps* – die der US-amerikanische Künstler Jasper Johns in den 1960er-Jahren schuf, einer Zeit, die von tiefgreifenden sozialen und politischen Spannungen geprägt war. Rückblickend stellte sie die Parallelität von Format und Bildsprache ihres gerade entstehenden Gemäldes zu Johns' Jahrzehnte zuvor entstandener Serie fest: nicht als direkte Inspiration ihrer eigenen Arbeit, sondern als intuitive Verbindung, die während des Prozesses entstanden war.

Two Maps was created shortly before the 2024 US presidential election. The diptych of two landscape format canvases consists of screen prints on muslin based on ink drawings on composition paper and are composed of the colors red and

blue on a white background. The landscape format of the canvases, combined with the schematic division of color areas into red and blue, recalls the coded colors of the US electoral maps that were omnipresent during the 2024 presidential election. The colors change as polling results indicate the drift of public opinion.

With this title, Feinstein recalls a series of paintings and lithographs—*Two Maps*—produced by Jasper Johns in the 1960s, a period characterized by deep social and political tensions. In hindsight she realized the format and imagery of the painting she was working on paralleled Johns' *Two Maps*: not as a direct influence, but as an intuitive connection that emerged during the making of the work.



Jasper Johns, *Two Maps*, 1965
[Zwei Karten]

15 Golden Moments Silver Linings 4, 2021–2024

[Goldene Momente Silberstreifen 4]

Handgefärbtes Garn, Gouache, Aquarell auf laminiertem Polaroidfilm, Krokodilklemmen auf Draht / Hand-dyed yarn, gouache, watercolor on laminated Polaroid film, alligator clips on wire

Höhe variabel, ca. / Height variable, approx. 77,8 × 12,7 cm

Siehe S. / See p. 12

AS IS: Abstraktion als Ähnlichkeit

AS IS: Abstraction as Resemblance

Rochelle Feinstein

Heute vor 22 Jahren eröffnete die von Robert Venturi und Denise Scott Brown kuratierte Ausstellung *Signs of Life: Symbols in the American City* [dt.: Lebenszeichen: Symbole im amerikanischen Stadtraum] (1976) in der Renwick Gallery des Smithsonian American Art Museum. Das einführende Statement im Ausstellungskatalog lautet wie folgt:

„Was lässt ein Haus wie ein Haus aussehen, eine Schule wie eine Schule, oder eine Bank wie eine Bank? Was lässt eine Tankstelle wie eine/n guten Nachbar*in erscheinen? *Signs of Life: Symbols in the American City* soll zeigen, dass die architektonischen Elemente symbolische Bedeutung tragen und Botschaften über die gebaute Umwelt vermitteln, die diese verständlich und dadurch im Alltag nutzbar machen.“

Meine Auseinandersetzung mit Abstraktion wird eine ähnliche Form der „Infragestellung“ annehmen, nämlich: Was lässt ein abstraktes Gemälde wie ein abstraktes Gemälde aussehen? Der Titel meines Vortrags lautet: *AS IS: Abstraktion als Ähnlichkeit* – und nicht, wie fälschlicherweise im ursprünglichen Programm dieses Panels gedruckt wurde, *AS IS: Abstraktion als Repräsentation*. Ganz gleich, ob es sich um einen metonymischen Fehler handelt oder um einen typografischen, für mich ist er ein ebenso guter Ausgangspunkt wie jeder andere. Vielleicht sind Sie mit der Erwartung hergekommen, dass hier das Thema Repräsentation verhandelt wird; womöglich ist das auch ein interessanteres Thema als das schlichte der Ähnlichkeit. Ich entscheide mich bewusst für das letztere, aus drei Gründen: Erstens impliziert die Formulierung „als Repräsentation“, dass Abstraktion der Repräsentation fremd sei; ein ALS OB statt eines WIE ES IST. Zweitens suggeriert sie, dass Abstraktion eine eindeutige Identität besitze, auf die wir uns einigen könnten. Und drittens: Wenn, wie Jacques Derrida postulierte, die Repräsentation ohnehin *immer schon*

begonnen hat, dann ist die Abstraktion ein bereits Gegebenes, sodass es keines modifizierenden Nebensatzes bedarf, um darüber zu mutmaßen, was sie „darüber hinaus“ ist.

Meine Arbeit wird von einer Vielzahl sinnlicher und kognitiver Erfahrungen bestimmt, einschließlich solcher, die aus der Malereikultur stammen, jedoch nicht ausschließlich. Meine Fragestellung beschäftigt sich daher nicht damit, *ob* Abstraktion Bedeutung hat, sondern *wodurch* ein abstraktes Gemälde im weiteren Kontext künstlerischer, historischer und sozialer Diskurse wie ein abstraktes Gemälde *erscheint*. Es ist klar, dass Abstraktion in künstlerischen Praktiken früher eine wichtige Rolle spielte; und dass sie auch heutzutage im Kontext der diskursiven Verdichtungen der letzten dreißig Jahre bedeutungsvoll ist. Was mich interessiert, ist der Moment, in dem ein abstraktes Gemälde einer/einem *guten Nachbar*in* im Sinne der Ausstellung *Signs of Life* ähnelt und damit zu etwas „Nutzbarem“ wird.

Die Bezeichnung *AS IS* [dt. *WIE ES IST*] ist für mich deshalb ein praktischeres Werkzeug, um über Abstraktion nachzudenken, weil sie in ihrer Nomenklatur bereits auf ein vergangenes Original verweist. Im Englischen bezeichnet „as is“ im Kontext des Einzelhandelsjargons einen Zustand, der nicht mehr ganz makellos ist: ein mögliches Schnäppchen. Bereits in Händen gehalten, abgenutzt, beschädigt, berührt, mag das betreffende „Ding“ ein wenig mitgenommen wirken, bleibt aber dennoch erkennbar mit seiner ursprünglichen, frischeren Form verbunden.

Sowohl der ursprüngliche Zustand als auch das *AS IS* (der Ist-Zustand) erzeugen strittige Bedeutungen von Thema und Gegenstand, die immer untrennbar mit ihrem Kontext in Verbindung stehen. Der/die zeitgenössische abstrakte Maler*in scheint heute unausweichlich das unsichtbare Stigma eines *scharlachroten Buchstabens* zu tragen, sei es selbst verschuldet, kulturell aufgezwungen oder beides zugleich (ein durchaus diskutabler Punkt).

Was sich innerhalb künstlerischer Praxis ebenso wie in ihrer kritischen Rezeption hartnäckig hält, sind zwei zentrale Motive: das organische (das sich grob als biomorphe, wahrnehmungsorientierte, essentialistische oder materialistische Herangehensweise charakterisieren lässt) und das

geometrische (das vom rein ästhetischen Ansatz bis hin zu einem neuerdings strategisch politisierten reicht). Beide Motive scheinen mir sowohl in ihrer Produktion als auch in ihrer Rezeption problematisch.

Was das organische betrifft: Wenn sich ein/e Künstler*in für diesen Weg entscheidet, wie unterschiedlich die Arbeit in ihren Ambitionen auch sein mag, wird sie häufig als „humanistisch-ehrlich“ wahrgenommen oder, mangels eines besseren Begriffs, schlicht als „schön“ eingeordnet. Beides scheint mir gleichermaßen unzureichend und herablassend, denn hier wird lediglich suggeriert, dass die Arbeit etwas Vertrautem „ähnelt“, etwas, das wir bereits kennen: ein „weiches“ Konstrukt. Eine jüngere Kollegin von mir bezeichnet diese Art von Abstraktion als „Thingism“ [dt. „Dingismus“]. Ich frage mich oft, ob sie damit nicht richtig liegt.

Was wiederum das geometrische Motiv betrifft: Künstler*innen, die sich für klare, abstrakte Formen entscheiden, welche als Träger idealistischer oder theoretischer Positionen mit bestimmten „Glaubensidealen“ in Verbindung gebracht werden, werden schnell pauschal als „Formalist*innen“ eingeordnet, ungeachtet ihrer Unterschiede und ohne dass geklärt wäre, worauf der Begriff überhaupt verweist. Wenn der/die Künstler*in sich dafür entscheidet, diese charakteristischen, ideologisch aufgeladenen Formensprachen durch Alltagsmaterialien zu kontaminieren, kann es sein, dass er/sie von sogenannten Formalist*innen als Ketzer*in verurteilt wird; und zugleich geht sie/er das Risiko ein, einstige Mitstreiter*innen zu kränken, deren stärker sozial ausgerichteter, radikal-abstrakter Absatz dann womöglich „fehlerhaft“ oder „falsch“ wäre – als zu spezifisch. In diesem Fall sind sowohl soziale Agenden (Kontexte) als auch ästhetische Ideologien die Ursachen für Missverständnisse in der Rezeption.

In beiden Fällen jedoch ist die Arbeit selbst oft zu wörtlich, zu selbstzufrieden, oder sie ist schlichtweg nicht komplex genug, um einen frischen, kritischen Zugang zu generieren. Der Zustand der Ähnlichkeit, den ich gern öfter sehen würde, wäre das visuelle Äquivalent zu einem dichten talmudischen Witz (in drei separaten Akten, deren Intensität sich bis zur Pointe steigert, bis man sich am Ende plötzlich wieder an den Anfang erinnert und mit ebendieser Erinnerung der Schluss noch genüsslicher, reichhaltiger, komischer wird).

Sowohl das organische als auch das geometrische Motiv (so erscheint es mir) dient dem Versuch, das Mysterium der Bedeutung von Abstraktion zu wahren; beide stehen in einer Geste der Selbstverteidigung im Dienst eines neuen, verbesserten Programms mit konkreten, tendenziösen Interpretationen, das man entweder versteht (wie den langatmig aufgebauten Witz) oder nicht – womit man Gefahr läuft, als Idiot*in abgestempelt zu werden.

Doch das bedeutet nicht zwangsläufig, dass die Abstraktion ein verbrauchter Schauplatz ist, sondern lediglich, dass ihr *AS IS*-Zustand viel zu selten als der buchstäbliche Schrottplatz eingesetzt wird, der er ist; ein Ausgangspunkt für ein überzeugenderes Konstrukt oder, im Sinne von *Signs of Life*, ein/e „gute/r Nachbar*in“. Wir begegnen hier nicht immer „schlechten Nachbar*innen“, aber mit meinen Nachbar*innen würde ich mir eine Beziehung wünschen, die nicht nur auf Oberflächlichkeiten beruht. Meine Auffassung ist, wie Sie mittlerweile sicher erraten haben, dass es in der Verantwortung des/der Künstler*in liegt, die größtmögliche Entsprechung zwischen Erscheinung und Wirklichkeit zu schaffen.

In *Painting as Model* spekuliert Yve-Alain Bois, die abstrakte Malerei stelle heutzutage ein Ritual der Trauer dar; die sie Praktizierenden seien die offiziellen Trauernden. Unsere unaufhörliche Wiederbelebung des Organischen oder Geometrischen wäre, um bei seinem anthropologischen Modell zu bleiben, der letzte kannibalistische Akt einer sterbenden Kultur. Er identifiziert diese Arbeitsweisen als ein „Festmahl für Kannibalen“. Ich widerspreche dem nicht grundsätzlich, möchte jedoch darauf hinweisen, dass auch gegenständliche Kunst ihre Vergangenheit konsumiert. Kunst, die das nicht tut, hätte demnach, wie es scheint, immer eine gerade erst entstehende oder neuerdings anerkannte Formensprache – wie etwa die „Outsider“-Kunst. Die Möglichkeiten für diejenigen, die bestimmte Traditionen der Malereikultur fortführen wollen, sind begrenzt, ähnlich wie bei der Unterscheidung zwischen Anorexie und Bulimie: Erstere garantiert den Tod, Letztere eine verlängerte, jedoch nicht weniger destruktive Beziehung zwischen Konsum und Entledigung. Vor diesem Hintergrund lässt sich Frederic Jamesons Bemerkung über den Film, dass das Visuelle im Wesentlichen pornografisch sei, auf die Malerei übertragen: als einen Prozess, in dem das Bild nie vollständig befriedigt, man aber trotzdem nicht

aufhören kann, zu schauen. Oder, im Fall des/der Künstler*in, der/die zugleich Produzent*in und Betrachter*in ist, als ein Festmahl für Bulimiker*innen.

Sicherlich erkennen wir, wenn eine abstrakte Malerei selbstreferenziell ist und ihren eigenen „Körper“ als Thema, Vorwand oder Kontext benutzt. Das Fortbestehen jedweder Form von Malerei muss sich in gewissem Maße auf ihre eigene „Selbstbezugnahme“ verlassen, um den/die Betrachter*in in einen Strudel der öffentlich-privaten Assoziationen zu locken, mögen diese sinnlich, psychologisch, phänomenal oder nominell sein.

Der Unterschied zwischen Arbeiten, denen dies überzeugend gelingt, und jenen, die daran scheitern (oder die schrecklich banal und beliebig sind), liegt meines Erachtens in dem Maß, in dem Künstler*innen jene Elemente formaler Konstruktion und Information einsetzen, die untrennbar mit der Kultur der Malerei verwoben sind, sowie solche, die tief in eine Kultur der Ähnlichkeit eindringen, sei es subtil oder aggressiv. Beide „repräsentieren“ Kulturen der Ähnlichkeit: sowohl das Haus als auch das Ding, „das wie ein Haus aussieht“. Die Grenzen erscheinen mir dabei weitaus elastischer, als sie gegenwärtig praktiziert werden. Nach vielen Jahren des Lehrens vermute ich, dass das Problem nicht in den Sternen liegt, sondern in uns selbst.

Warhol schrieb in *The Philosophy of Andy Warhol*:

„Ich habe immer gern mit Resten gearbeitet, mit Dingen, die übrig geblieben sind. Sachen, die aussortiert wurden und von denen alle dachten, dass sie nichts taugen. Ich fand, dass gerade darin viel komisches Potenzial steckt. Es war wie eine Art Recycling. Für mich lag schon immer viel Humor in dem, was übrig bleibt. Wenn ich einen alten Esther-Williams-Film sehe, in dem hundert Mädchen gleichzeitig von ihren Schaukeln springen, denke ich daran, wie wohl das Casting war. Und an all die Aufnahmen, in denen vielleicht ein Mädchen nicht den Mut hatte, zu springen, als sie sollte. Ich stelle mir vor, wie sie als Einzige auf der Schaukel sitzen bleibt.“

Er erklärt, dass es auf dem Schneidetisch derart viele Reste, Outtakes, gebe, dass ihm immer ein unendlicher Vorrat an Material zur Verfügung stand. Auf die zeitgenössische Kunst bezogen verstehe ich das folgendermaßen: Jede Arbeit ist im

Grunde ein Überrest. (Die Abstraktion – das, was alle für „NICHT GUT“ halten – hat das Potenzial, „SEHR GUT“ zu werden.) Demnach wäre also der einzige schlechte Rest eine Arbeit, die ihrem ursprünglichen Zustand am meisten gleicht. Der Austausch zwischen Macher*in und Betrachter*in kann nicht auf einem Geflecht von Beziehungen beruhen, die sich aus verinnerlichten Fähigkeiten zur Wahrnehmung, aus der Metapher oder dem „rein Visuellen“ speisen (als ob so etwas je existiert hätte oder existieren könnte) oder aus „symbolischen Werten“, denn das wäre kein Rest, sondern eine Repräsentation der „Mahlzeit“ selbst! Vielmehr geschieht wirkliche Wahrnehmung und Erkenntnis als Erinnerung dann, wenn ein Gemälde anderen Gemälden ähnelt, wie ein guter Rest oder ein/e gute/r Nachbar*in. Michael Baxandalls Begriff der „kulturell relativen Wahrnehmung oder des [kulturell relativ] kognitiven Stils“ bezieht sich auf die narrative Malerei des 15. Jahrhunderts. Man könnte damit jedoch genauso über die Entstehung einer narrativen Abstraktion spekulieren, die sich seit beinahe einem Jahrhundert herausbildet. Der/die Betrachter*in, der/die eine Ähnlichkeit zwischen einem abstrakten Gemälde und einem klassischen Werk von Malewitsch oder Mondrian erkennt, hat eventuell die Fähigkeit, Veränderungen innerhalb dieser Erzählung wahrzunehmen und gleichzeitig neue Zusammenhänge zu verstehen, die das Gesehene ihm/ihr nun präsentiert. „AS IS“ bezeichnet die Angewohnheit des Bewusstseins, Geschichten so wahrzunehmen und zu verarbeiten, dass wir darin zugleich Publikum und Teilnehmende sind, während es Materialien erster und zweiter Ordnung zu verschiedenen Konstellationen zusammenfügt. Die Vertrautheit eines Gemäldes (oder eines Dings, eines Hauses, einer Tankstelle) mit einer jüngeren oder älteren Vergangenheit wird immer von einer Erinnerung begleitet – wir haben es gesehen, vielleicht sogar gespürt.

Vor Kurzem sah ich eine Frau mit einer Mondrian-Stofftasche auf einem U-Bahnsteig. Ich erinnerte mich an das Mondrian-ähnliche Etuikleid, das ich in meiner Jugend immer trug. Gleich darauf spulte ich innerlich vor, zu der aktuellen Präsentation dieser Malereien im MoMA; dann zurück zu einem alten *New Yorker*-Cartoon, in dem zwei Männer einen späten Mondrian betrachten und einer den anderen fragt: „Ist das der Weg zur 57th Street?“; und schließlich zu meiner frühesten Erinnerung an diese Gemälde und ihre ursprüngliche Hängung im MoMA. Die Abfolge meiner

Wahrnehmungen ist nicht besonders geistreich, aber sie führte immer wieder zurück zu den Gemälden, und der Prozess des Erinnerns war für mich durchweg ein Genuss. Das Eingehen der Abstraktion in gängige alltägliche soziale Praktiken und profane Produktionsmodi war im frühen modernistischen Verständnis von Abstraktion undenkbar oder zumindest unwahrscheinlich, da diese darin symbolisch für die ideale Beziehung zwischen Kunst und Leben steht. Das ist eine kulturelle Gegebenheit, *wie sie ist*. Und wenn man dieses *AS IS* akzeptiert, lässt sich die Kluft zwischen den Erscheinungsbildern der Abstraktion von einst und von heute besser nachvollziehen. W.J.T. Mitchell spricht in diesem Zusammenhang von der Entstehung eines intimen Raums des kollektiven Wissens und der Wiedererkennung zwischen Wahrnehmenden und Teilnehmenden. Wir alle bringen unsere eigenen kulturellen Prägungen in die Interpretation, den Genuss (oder die Ablehnung) eines Bildes mit ein.

Vielleicht haben Sie gemerkt, dass mich besonders die Verunreinigungen beschäftigen, die in die Abstraktion hinein- und aus ihr heraussickern; Vergnügen, Sinnlichkeit, Dekoration, das Lyrische, Verfeinerung, Witz und Materialität sind hiervon keineswegs ausgenommen. Doch 22 Jahre nachdem Venturi und Scott Brown fragten, was eine Tankstelle „wie eine/n gute/n Nachbar*in“ erscheinen lässt (heute hieße es vielleicht eher: „Runter von meinem Grundstück!“), können wir nun fragen: Wie sieht Abstraktion aus, oder welchen Dingen ähnelt sie gerade nicht? Ich nehme an, es würde mich freuen, wenn mehr Malerei das exzessive Bedeutungsfeld zu schätzen wüsste, in dem sich die Abstraktion befindet.

Zum Schluss habe ich noch zwei anekdotische Anmerkungen: 1937 produzierte Sam Goldwyn *Dead End*, einen Film über Klassenkonflikte in der Großstadt. Da er ursprünglich eine Theaterproduktion für den Broadway gewesen war, ließ man für die Filmversion ein Bühnenbild bauen, das die Rückseite eines Gebäudes am Sutton Place nachbildete, das an einen Slum angrenzte. Goldwyn ging täglich durch das Set und sammelte den zurückgelassenen Müll ein. Der Regisseur William Wyler beschwerte sich; der Film brauche für eine realistische Wirkung gerade den Schmutz. Goldwyn antwortete: „Keine schmutzigen Slums, nicht in meinem Film!“ Goldwyn hatte eindeutig Erwartungen an die amerikanische Identität und große Ambitionen, sie mitzugestalten. Ich

verwende seine Aufräumaktion hier metaphorisch, um das historische Verständnis zu veranschaulichen, nach dem die Abstraktion als vorsätzliche Verweigerung oder Widerstand gegenüber der alltäglichen Unordnung aufgefasst wird.

Mittlerweile scheint der Schmutz ein *AS IS*, ein Ist-Zustand zu sein. In die Abstraktion(en) wurde so oft eingebrochen, dass sie der Repräsentation ähnelt bzw. ähneln. Vor Kurzem habe ich einen Vortrag eines von mir sehr bewunderten Malers besucht: David Reed. Er begann mit Dias von Caravaggios *Berufung des Heiligen Matthäus* und wies darin auf Bildbereiche hin, die für ihn von besonderem Interesse waren. Danach zeigte er einige seiner eigenen neuen Arbeiten sowie eine Videoarbeit, in der eines seiner Gemälde in einer Szene aus *Vertigo* auftaucht, hineinmontiert in Scotties Schlafzimmer. Am Ende schlug er den Bogen zu einer Installation seiner Malereien im Spiegelsaal der Neuen Galerie in Graz. Das brachte ihn dazu, über Spiegelungen und Erscheinungen nachzudenken, sowohl in Bezug auf Vampirfilme als auch auf die Malerei. Zwei Tage danach sprach ich mit ihm. Ich sagte ihm, dass sein Vortrag brillant gewesen war, nicht zuletzt deshalb, weil er eine Stunde und zehn Minuten lang über seine Arbeit gesprochen hatte, ohne ein einziges Mal das Wort „Abstraktion“ zu benutzen. Er antwortete: „Ach wirklich? Wie interessant.“ Was für ein verführerischer Gedanke.

Rochelle Feinstein, *Abstraktion als Ähnlichkeit*,
Tagungsbeitrag präsentiert auf der 86. Jahrestagung
der College Art Association in Toronto, Kanada, 26.2.1998.

Twenty-two years ago today, the exhibition *Signs of Life: Symbols in the American City* opened at the Smithsonian Institution, Renwick Gallery (1976), curated by Robert Venturi and Denise Scott Brown. The introductory statement of the exhibition catalog reads as follows:

“What makes a house look like a house, a school look like a school, or a bank like a bank? What makes a gasoline station look like a good neighbor? *Signs of Life: Symbols in the American City* is intended to show that the elements of architecture have symbolic meaning and give messages about the environment that make it comprehensive and therefore usable by people in their daily lives.”

My discussion of abstraction will take a similar form of inquiry, i.e., what makes an abstract painting look like an abstract painting. The title of my talk is: *AS IS: Abstraction as Resemblance*, and not, *AS IS: Abstraction as Representation*, as it was incorrectly printed in the initial program for this panel. Whether a metonymic error, or a typographical one, it is as good a place as any for me to begin. Perhaps you've come here expecting a discussion of "representation," perhaps that is a more interesting topic than the homely one of resemblance. I choose the latter term for three reasons: first, the phrase "as representation" infers that abstraction is alien to representation: an AS IF, rather than an AS IS. Secondly, that abstraction has a singular identity that we can agree upon. And lastly, if, as Jacques Derrida maintained, *representation has always already begun*, then abstraction is an *already*, without the need for a modifying clause to suggest what it is "in addition" to itself.

My work is determined by an accumulation of perceptual and cognitive experiences that include painting culture but are not exclusively of it. So, my inquiry is not engaged in a question of whether abstraction *has* meaning, but, in what makes an abstract painting *resemble* an abstract painting in the larger context of artistic, historical, and social discourses. We know that abstraction *had* meaning in the context of earlier practices, as well as having one now in the context of the critical mass of the last thirty years. What interests me is when an abstract painting resembles a *good neighbor*, in terms of the *Signs of Life* exhibition, and, consequently, is "usable" in life. The AS IS nomenclature, as it "already" suggests a past original, is a more practical tool for me to use to think about abstraction. In the vernacular of retail, "AS IS" announces a less than sterile state: a possible bargain. Handled, worn, damaged, touched, a "thing" may be a bit kicked about but still recognizable as related to its initial, fresher form.

Both the original and "AS IS" states generate arguable meanings of content and subject, always married to context. The abstract painter seems fated, now, to be burdened by the weight of an invisible Scarlet Letter, either self-inflicted, culturally imposed, or both (a point open to debate). What has persisted from within the practice and by its critics are these two central motifs: the organic (which can be briefly characterized as biomorphic, perceptual, essentialist or materialist

approaches), and the geometric (from the straightforward aesthetic approach to the recent strategically politicized one). These motifs seem fraught with problems, both in their making and in their reception.

Regarding the *organic*: often, if an artist chooses this path, however varied the ambitions, the work is received as “humanist-sincere” or classed, for lack of a better term, as “beautiful.” These seem equally insufficient and dismissive; suggesting only that the work “resembles” something familiar, something we already know about: a “soft” construct. A young artist I know labels this kind of abstraction “Thingism.” I often wonder if she’s right.

On the other hand, regarding the *geometric*, artists who choose the straightforward abstract form associated with certain “ideals of belief,” as a support for idealistic or theoretical positions, might be mushed together as “formalists,” despite their differences or without consensus about what exactly either term might mean. If the artist chooses to contaminate these signature ideological forms with everyday materials, she/he might be condemned by the so called “formalists” as a heretic, while running the risk of offending erstwhile fellow travelers because their agendas for a more socialized-leaning radical abstraction might be the incorrect wrong one — too specific. Here, social agendas (the contexts) are as much a part of reception misunderstanding as are aesthetic ideologies.

In each case, however, the work itself often is too literal, too self-congratulatory or fails to be made complex enough to engender a fresh critical approach. The State of Resemblance I would enjoy seeing would be the equivalent of a dense, visual Talmudic joke (with three distinct acts, building in intensity until the joke’s conclusion at which point you suddenly remember its beginnings, and with that remembrance the end becomes more satisfying, richer, funnier.)

Both the *organic* and *geometric* motifs (as is apparent to me) are invested in defending abstraction’s mysterious meanings in a gesture of self-defense, employed in the service of a new, improved program with concrete, partisan meanings that we *get*, like that lengthily sequenced joke — or risk being idiots if we don’t.

But this does not necessarily mean that *abstraction* is a used-up site. Only that its “AS IS” state is too rarely utilized as virtual landfill, from which to launch a more interesting architecture or, in the sense of *Signs of Life*, a “good neighbor.” They are not necessarily “bad neighbors,” but as my neighbors, I would hope for more than superficial relations. My view, as you have surely guessed by now, is that it’s the artist’s responsibility to create the fullest correspondence between appearances and actualities.

In *Painting as Model*, Yves Alain Bois suggests that abstract painting now represents a ritual of mourning; it’s practitioners the official mourners. Our continued resurrection of the *organic* or *geometric*, then, using his anthropological model, is the last cannibalistic act performed by a dying culture. He identifies these practices as a “feast for cannibals.” I don’t necessarily argue with this, but would like to point out that representational art also consumes its past. The art that does not do so, it would seem, could only be an emergent or newly acknowledged form, such as “Outsider” art. The choices are few for those who want to sustain certain traditions of “painting” cultures, not unlike the distinction between anorexia and bulimia: the former insuring certain death, the latter a prolonged, but no more rewarding, reciprocal relationship between eating and evacuation. With this description in mind, Frederic Jamison’s remark, regarding film, that the “visual is essentially pornographic” may be applied to painting, as a process in which you are never fully satisfied with the image yet are compelled to continuous gazing, or as in the artist’s case, as both producer and beholder, as a feast for bulimics.

Certainly, we recognize abstract painting that references its own “body” as subject, pretext, or context. The persistence of painting, in whatever fashion, must rely on its own “self-referentiality” to some degree to encourage or coax the consumer of the object into a circle of an association both private and public — perceptual, psychological, phenomenal, or nominal.

The distinction between the work that does this well and that which fails (or is more annoyingly merely commonplace) is the degree to which any artist (I believe) uses those elements of formal construction and information that are inseparable

from painting culture, as well as those that cut deeper into a culture of resemblance at large whether subtly or aggressively. Both “represent” Cultures of Resemblance: both the house and the thing “that looks like a house.” These boundaries seem infinitely more elastic to me than as they are now practiced. I suspect that, after many years spent teaching, the problem is not in the stars, but in us.

Warhol remarked in *The Philosophy of Andy Warhol*:

“I always like to work on leftovers, doing the leftover things. Things that were discarded, that everybody knew were no good, I always thought had a great potential to be funny. It was like recycling work. I always thought there was a lot of humor in leftovers. When I see an old Esther Williams movie and a hundred girls are jumping off their swings, I think of what the auditions must have been like and about all the takes where maybe one girl didn’t have the nerve to jump when she was supposed to, and I think about her left over on the swing.”

Those leftovers on the editing room floor, those out-takes, he explains, are so numerous that an endless supply of material is always available. I understand this to mean, as applied to contemporary practice, that all work is essentially a leftover. (That *abstraction*, what everybody knows is “NO GOOD,” has the possibility to be made “VERY GOOD.”) The only bad leftover, to use his example, would be work that most resembles its original state of being. The exchange between the maker and the viewer cannot be contingent upon a set of relationships dependent upon the internalized abilities of perception, metaphor, of the “purely visual” (as if such a thing does or could have existed) or “symbolic values”, because that would not be a leftover but a representation of the “meal!” Instead, true perception and cognition as remembrance occurs when a painting resembles other paintings as a good leftover, or a good neighbor. Michael Baxandall’s term of “culturally relative perception or cognitive style” concerns narrative painting of the 15th century. However, one could speculate about the constitution of a narrative abstraction that has been evolving for almost a century. The viewer, recognizing a resemblance between an abstract painting and a classic Malevich or Mondrian, might be relied upon to perceive of alterations to that narrative while receiving contiguous new information presented by objects they now perceive. “AS IS” is a habit of mind to receive and process histories in which we are

simultaneously audience and participant, creating variable applications for first- and second-hand substances. The familiarity of a painting (or a thing, house, or gas station) to a recent or vintage past brings with it a memory — we have seen it, maybe even felt it.

Not long ago I saw a woman carrying a Mondrian tote bag on a subway platform. I recalled the Mondrian look-alike sheath dress that I wore as a girl. Then, fast-forwarded to recall the paintings as they are now installed at MoMA, then to an old *New Yorker* cartoon of two men examining a late Mondrian painting as one asks the other, “Is that the way to 57th St.?”; and finally to my earliest recollection of those paintings as they were originally installed at MoMA. My perceptual order is not particularly high minded, but I did keep returning to the paintings, and the process of recollection was entirely pleasurable. The absorption of abstraction into general social practices and mundane types of production was unlikely or unthinkable in the earlier modernist precepts of abstraction as symbolic of ideal relations between art and life. This is a condition of culture, *as is*, and if accepted, we can better comprehend the fissure between how abstraction did look and how it now looks. W.J.T. Mitchell refers to the shaping of an intimate circle between witness and participant as a collectivity of knowledge and recognition. We, all of us, bring our own culturally relative perceptions to the interpretation or enjoyment (or displeasure) of a picture.

As you might gather, I am chiefly concerned with the impurities that have infiltrated abstraction and vice versa. This does not prohibit pleasure, sensuality, decoration, the lyrical, refinement, wit, materiality. However, in the twenty-two years after Venturi and Scott Brown asked what “makes a gasoline station look like a good neighbor” (a sentence that could now be recast as “Not in my backyard!”), we can now ask what abstraction looks like or what it does not resemble. I suppose I would relish more painting that appreciates the occupied zone abstraction is situated within.

I have just two further remarks in closing, both anecdotal. In 1937, Sam Goldwyn was producing *Dead End*, a movie about urban class warfare. Originally produced on the Broadway stage, a shooting set was made to reproduce the back door of a Sutton Place building adjacent to a slum. Goldwyn would walk

every day through the set picking up the day's trash. William Wyler, the director, complained to Goldwyn that the picture needed the dirt for the sake of its realism. Goldwyn replied: "There won't be any dirty slums, not in my picture!" Goldwyn certainly had ambitions of, and for, an American identity as well as helping to shape it. I use his housecleaning metaphorically to address what has come to be seen historically as abstraction's deliberate denial of, or resistance to, a messy commonplace.

Now, it seems that the *dirt* is an "AS IS" state. And abstraction(s) has been broken in enough to resemble *representation*. I recently attended a lecture given by a painter I admire very much, David Reed. He began with slides of Caravaggio's *The Calling of St. Matthew*, of areas of particular interest to him within the painting. Then, he moved on to show some of his own recent work, and a video piece in which one of his own paintings appeared in a scene in *Vertigo*, patched into Scottie's bedroom. Eventually, his talk returned to his own paintings as installed in the Mirror Room at the Neue Galerie in Graz. This led him to think about reflections and appearances relative to both vampire movies and to painting. Two days after this lecture I spoke to him. I told him that the talk was brilliant, not the least of which was because he spent one hour and ten minutes discussing his work without once using the word *abstraction*. He replied, "I did? How interesting." It's a tantalizing thought.

Rochelle Feinstein, *AS IS: Abstraction as Resemblance*.
Paper presented at the 86th College Art Association
Conference in Toronto, Canada, February 26, 1998.

Rochelle Feinstein

* 1947, Bronx, NY, lebt in / lives in New York

Ausbildung / Education

- 1978 M.F.A. University of Minnesota, Minneapolis
- 1975 B.F.A. Pratt Institute, New York

Stipendien und Auszeichnungen (Auswahl) / Grants and awards (selection)

- 2017 Jules-Guerin-Rom-Stipendium für Bildende Kunst / Jules Guerin Rome Prize Fellowship in Visual Arts, American Academy, Rom / Rome
- 2016 Auszeichnung / Award „Besondere Ausstellung“, AICA Düsseldorf
- 2012 Ankauftspreis Kunst / Art Purchase Program, American Academy of Arts and Letters, New York
 - Advanced Study Stipendium / Fellowship, Harvard Radcliffe Institute, Cambridge
- 2001 Artist Residency, Civitella Ranieri Foundation
 - Pollock-Krasner Foundation Grant
- 1997 Louis Comfort Tiffany Foundation Stipendium / Fellowship
- 1996 John Simon Guggenheim Stipendium / Fellowship
- 1994 Yaddo Artist Residency

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo exhibitions (selection)

- 2025 *The Today Show*, Ludwig Forum Aachen
 - *The Today Show*, Kunsthaut Glarus
- 2024 *The Today Show*, Secession Wien / Vienna
- 2023 *Rochelle Feinstein*, Basel
 - *Social Club*, Studioli, Rom / Rome
- 2022 *Stabler Horizon* (Whitney Claflin & Rochelle Feinstein), Galerie Drei, Köln / Cologne
 - *You Again*, Bridget Donahue, New York; Candice Madey, New York; Nina Johnson, Miami; Galerie Francesca Pia, Zürich / Zurich; Campoli Presti, Paris; Hannah Hoffman, Los Angeles
- 2021 *Hôtel Le Lièvre* (Rochelle Feinstein & Shannon Ebner), Campoli Presti, Paris
 - *Image of an Image*, Museum of the Arts, Bronx, New York
 - *Rainbow Room/The Year in Hate*, Campoli Presti, London
 - *Research Park*, The Gallery at Michael's, Santa Monica
 - *Rochelle Feinstein*, Kunsthaut Baselland, Basel
 - *Who Cares*, On Stellar Rays, New York
- 2016 *Make It Behave*, Kestner Gesellschaft, Hannover
 - *Rochelle Feinstein*, Galerie Francesca Pia, Zürich / Zurich
 - *I Made a Terrible Mistake*, Lenbachhaus, München / Munich
 - *Rochelle Feinstein (Retrospectives): In Anticipation of Women's History Month*, Centre d'Art Contemporain, Genf

- 2014 *I'm With Her*, Gallery Diet, Miami

- *Love Vibe*, On Stellar Rays, New York

- 2013 *Rochelle Feinstein*, On Stellar Rays, New York

- *Rochelle Feinstein*, Higher Pictures, New York

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group exhibitions (selection)

- 2024 *Dietrich*, Galerie Francesca Pia, Zürich / Zurich
 - *Mother Lode: Material and Memory*, James Cohan, New York
 - *OFFSET: Robert Rauschenberg at USF Graphicstudio*, University of South Florida Contemporary Art Museum, Tampa
- 2023 *The Rejectionists: A Collaborative Benefit Auction and Exhibition*, veranstaltet von / hosted by The Drawing Center, zu sehen in der / on view at Pace Gallery, New York
 - *Fabric*, Peter Blum Gallery, New York
- 2022 *A Maze Zanine, Amaze Zaning, A-Mezzaning, Meza-9: A Benefit for Performance Space New York*, kuratiert von / curated by Ei Arakawa, Kerstin Brätsch, Nicole Eisenman, Laura Owens, David Zwirner, New York
 - *Foreland Painting Show*, JAG projects @ Foreland, Catskill, NY
 - *Painting As Is*, kuratiert von / curated by Heidi Hahn und / and Tim Wilson, Nathalie Karg Gallery, New York

- *Weeds & Spores*, kuratiert von / curated by Faye Hirsch, Alexandre Gallery, New York
- 2021 *Apma, Chapter Three*, Amorepacific Museum of Art, Seoul
- *Fire demands its Fuel*, kuratiert von / curated by Elisa Linn und / and Lennart Wolff, KM Temporaer, Drei, Köln / Cologne
 - *Benefit of the Doubt*, Deborah Schamoni, München / Munich
 - *Frida in Love and Pain*, High Line Nine, New York
- 2020 *100 Drawings From Now*, The Drawing Center, New York
- *Beauty Can Be the Opposite of a Number*, Bureau, New York
 - *When We First Arrived*, The Corner at Whitman-Walker, Washington
- 2019 *Duck or Doorknob*, kuratiert von / curated by Noam Rappaport, Ratio 3, San Francisco
- *Holly Village*, kuratiert von / curated by James Michael Shaeffer, Bodega, New York
 - *Absolute Thresholds*, kuratiert von / curated by Elisa Linn, John Miller, Lennart Wolff, Galerie Francesca Pia, Zürich / Zurich
 - *Notebook*, kuratiert von / curated by Joanne Greenbaum, 56 Henry, New York
 - *Manifest Content*, Campoli Presti, London

- 2018 *Hunter of Worlds*, kuratiert von / curated by Elise Lammer, SALTS, Basel
- *Out of Line*, September Gallery, Hudson
 - *En Plein Air*, Studioli, Rom / Rome
 - *Kein Schmerz, kein Gedanke!*, Galerie Christine Mayer, München / Munich
 - *Specific Site*, kuratiert von / curated by Renaud Regnery, Klemm's Berlin, Berlin
 - *The Tesseract*, kuratiert von / curated by Ilaria Gianni, American Academy, Rom / Rome

Publikationen (Auswahl) / Publications (selection)

- 2019 Rochelle Feinstein, *Pls. Reply: Selected Writings*, hg. v. / ed. by Sergio Bessa, Ugly Duckling Presse, New York
- 2018 Michel Obultra, *Issue 1*, Folio in limitierter Auflage / limited edition, kuratiert von / curated by Stephanie Weber / Hopscotch Reading Room, Berlin
- 2016 Rochelle Feinstein, *Ausstellungskatalog / exhibition catalogue*, hg. v. / ed. by Stephanie Weber, mit Beiträgen von / with contributions by Tenzing Barshee, Fabrice Stroun, Christina Vegh, Sergio Bessa, Buchhandlung Walther König, Köln / Cologne
- 2015 Jennifer Kabat und / and David Norr, *I'm With Her: Rochelle Feinstein*, Black Dog Publishing, London / On Stellar Rays, New York
- 2005 W.J.T. Mitchell, „Abstraction and Intimacy“, in: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, , University of Chicago Press, S. / p. 222–244

Öffentliche Sammlungen / Public collections

- Amorepacific Museum of Art, Seoul
- The Hammer Museum, Los Angeles
- Lenbachhaus, München / Munich
- Museum of Fine Arts, Boston
- Museum of Modern Art, New York
- Muscarelle Museum of Art, Williamsburg
- Mt. Holyoke College Art Museum, South Hadley
- Pérez Art Museum Miami, Miami



Rochelle Feinstein dankt / would like to thank:

„Mein besonderer Dank gilt den vielen an diesem Projekt Beteiligten. Insbesondere möchte ich Eva Birkenstock danken, die seit der frühesten Idee und über den langen Verlauf dieser Ausstellung hinweg eine Inspiration war. Ich danke Miriam Schmidt und Gesa Hüwe für unsere wöchentlichen Zooms und ihre Kreativität, Standhaftigkeit und Geduld, Thomas Spallek für die Gestaltung, die perfekt zur Haltung meiner Arbeit passt, und dem wunderbaren Team, das den Ausstellungsaufbau bei 100 Grad Hitze ohne Klimaanlage begleitet hat. Meine tiefste Dankbarkeit gilt außerdem allen Partnern, die zur Realisierung dieser Ausstellung beigetragen haben: dem Kunsthhaus Glarus, der Wiener Secession, der Barnes Foundation, der Galerie Candice Madey, der Galerie Francesca Pia und den Galerien Bridget Donahue, Hannah Hoffman und Nina Johnson.“

“Notably, I would like to thank Eva Birkenstock with whom I shared a conversation about *The Today Show* when it was just an idea of a show. She has been an inspiration through the long tail of this exhibition. I’m grateful to Miriam Schmidt, Gesa Hüwe for our weekly Zooms and their creativity, steadfastness and patience, to Thomas Spallek for his design that perfectly paired with the attitude of my works, and to the wonderful technical team, powering through the installation in 100 degree heat without air conditioning. And my deepest appreciation to all the partners at Kunsthhaus Glarus, Vienna Secession, the Barnes Foundation, Candice Madey Gallery, Galerie Francesca Pia, Bridget Donahue Gallery, Hannah Hoffman Gallery and Nina Johnson Gallery who have made this exhibition a reality.”

**Begleitheft zur Ausstellung /
Exhibition booklet**

*Rochelle Feinstein.
The Today Show*
11.07. – 14.12.2025

Kuratiert von / Curated by
Eva Birkenstock, kuratorische
Assistenz / curatorial assistance:
Miriam Schmidt

Die Ausstellung ist eine
Kooperation mit der Secession
Wien und dem Kunsthaus Glarus
statt. / The exhibition is a
cooperation with the Secession,
Vienna and Kunsthaus Glarus.

Herausgeberin / Publisher
Eva Birkenstock

Redaktion / Managing Editor
Gesa Hüwe

Texte / Texts

Eva Birkenstock (S. / p. 3–7),
Miriam Schmidt (S. / p. 11–20;
26–50)

Text S. / p. 4 Zitat aus / quote
from: Rochelle Feinstein im
Gespräch über „The Today Show“,
2024 / Rochelle Feinstein in
conversation about “The Today
Show”, 2024

Text S. / p. 4, 12, 18, 20 Zitat aus /
quote from: Melanie Ohnemus,
„Interview mit Rochelle Feinstein“:
Anlässlich der Ausstellung *Rochelle
Feinstein. The Today Show* /
“Interview with Rochelle Feinstein.”
On the occasion of: *Rochelle
Feinstein. The Today Show*, 16.3.–
22.6.2025, Kunsthaus Glarus

S. / p. 38 Zitat aus / quote from:
Justin Lieberman, Stephanie
Weber, „Rochelle Feinstein im
Gespräch“ / “Rochelle Feinstein in
conversation“, Secession Wien,
5.12.2024

S. / p. 50 Zitat aus / quote from:
Noor Brara, „Love You, Mean It.
Interview mit Rochelle Feinstein“ /
“Love You, Mean It. Interview with
Rochelle Feinstein”, Interview
Magazine, 9.4.2014

Abbildungen / Images

Lee Krasner, *Imperfect Indicative*,
1976. Collage auf Leinwand /
Collage on canvas, 198,1 × 182,9 cm.
Privatsammlung / Private
Collection, courtesy of Kasmin,
New York. Foto / Photo: Diego
Flores/Kasmin, New York.
© Pollock-Krasner Foundation /
VG Bild-Kunst, Bonn 2025
(S. / p. 46)

Jasper Johns, *Two Maps*, 1965.
Enkaustik, Öl, gefundenes Papier
und Baumwolle auf Leinwand /
Encaustic, oil, found paper, and
cotton on canvas, 228,6 × 177,8 cm.
Geschenk von / Gift of The
American Contemporary
Art Foundation, Inc., Leonard A.
Lauder, Präsident / President.
Digital image / Digitales Bild
Whitney Museum of American Art;
Licensed by / Lizenziert durch
Scala. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025
(s. / p. 54)

Fotos S. / Photos p. 17, 22, 33, 52:
Gregory Carideo

Fotos S. / Photos p. 2, 39, 43, 72, 74:
Rochelle Feinstein

Fotos S. / Photos p. 8/9, 13, 34, 40,
48, 49: Gina Folly

Korrektorat / Proofreading
Katha Schulte, Lucinda Dayhew

Übersetzung / Translation
Luzie Meyer (S. / p. 55–62)

Gestaltung / Graphic Design
Studio Thomas Spallek
mit / with Carolina Feijó &
Fabian Weins

Schrift / Type
ABC Marist
Clarendon Graphic
Blunt Wide

Druck / Print
Druck Verlag Kettler GmbH

© 2025 Ludwig Forum Aachen
Alle Rechte vorbehalten / All rights
reserved.

Ludwig Forum Aachen

Jülicher Straße 97–109
D-52070 Aachen
www.ludwigforum.de

Öffnungszeiten / Opening hours
Di–So 10–17 Uhr
Do 10–20 Uhr
Tue–Sun 10am–5pm
Thu 10am–8pm





Ludwig Forum Aachen

Jülicher Straße 97-109
D-52070 Aachen
www.ludwigforum.de 

Ein Museum der
stadt aachen

