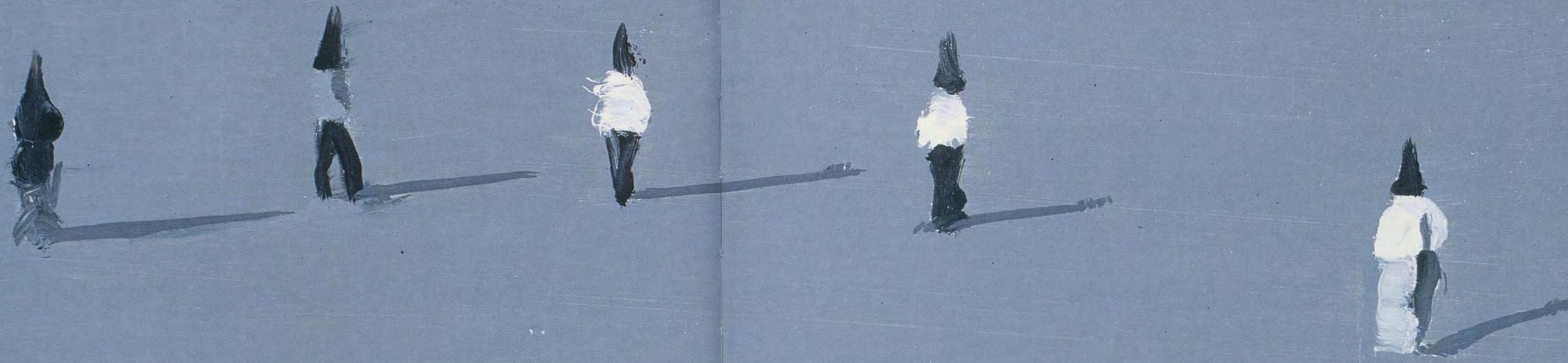


WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, oil on canvas, 9 1/2 x 11 7/8" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 24 x 30 cm



W i l h e l m

S a s n a l



WILHELM SASNAL, E.B., 2003, oil on canvas, 21<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 21<sup>3</sup>/<sub>8</sub>" / Öl auf Leinwand, 55 x 55 cm.

ADAM SZYMCZYK

Die frühen, vor 2000 entstandenen Bilder von Wilhelm Sasnal stellen oft einzelne Objekte dar: irgendein Lebensmittel, ein Werkzeug, ein Schallplattencover. Das Inventar der abgebildeten Sujets stammt aus der unmittelbaren Umgebung; manchmal haben diese Dinge einen Preis, dann gleichen die Bilder Werbeplakaten von Supermärkten. Aber auch Ereignisse sind solch vorgegebene Daten: die Katastrophe eines russischen Unterseeboots, ein Gipfeltreffen, die zufällige Begegnung mit einem Freund auf der Strasse. Die Aufzählung stellt eine gewisse Ordnung in der Welt her, bringt sie aber gleichzeitig auch durcheinander. Die Welt in diesen Bildern ist die eines zugleich aufmerksamen und zerstreuten Beobachters der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit, ist jedoch manchmal von Ironie, Untertreibungen, Lügen und Irrsinn durchzogen. Es ist eine flüchtig katalogisierte und in synthetischen Formen festgehaltene Welt, in Umrissen nachgezeichnet und benannt – sehr persönlich und eigenwillig, aber doch unter Verwendung eines allgemein verständlichen Vokabulars aus Medienzitaten, Songtexten und realen Elementen.

Die neueren Bilder sehen etwas anders aus. Anstelle der gegenständlichen Ansichten mit ihrer plakativen Kraft zeigen sie rätselhafte dicke Farbspritzer oder die Sicht verdeckende Wischer, undeutliche Stellen und weiss gehöhte Flächen. Das Konkrete hat an Bedeutung verloren, die Farben sind dunkler geworden, ehemals unverblümt raue Flächen haben nun einen fettigen Glanz und der Farbauftrag lässt Spuren breiter Pinsel oder eines Stofflappens erkennen. Diese Bilder wirken in ihrer ganzen Lebendigkeit und narzisstischen Selbstgenügsamkeit wesentlich weniger zurückhaltend, dennoch scheint dieser befreite malerische Gestus auf die schiere Diskreditierung jeglicher Form malerischen Ausdrucks ab-

ADAM SZYMCZYK ist Leiter der Kunsthalle Basel und lebt in Basel.

S  
C  
H  
L  
A  
M  
M

zuzielen. Manche Bilder zeigen etwa eine «durchhängende, Falten werfende Leinwand» oder eine schlaffe, schlecht aufgespannte Leinwand; andere sind mit dramatischen Rissen übersät; wieder andere sind im Prinzip monochrome Bilder oder vielmehr ziemlich schlecht gemalte Kopien monochromer Leinwände in Schwarz oder Grau. Dabei wird ein ganzes Repertoire an Mitteln aufgeboten, um die ursprünglich wohl «ziemlich guten» Bilder zu «zerstören»: Porträts, bei denen die Gesichter ausgelöscht und durch «ausgeschnittene» weisse Rechtecke ersetzt sind; monochrome Bilder mit Fingerabdrücken darauf, wie wenn sich ein Blinder an ihnen entlang-

getastet hätte; Leinwände, die aufgeschlitzt, durchgerieben, löchrig oder sonstwie beschädigt sind; Bilder, die Verfaulendes, Verschüttetes zeigen, organische Säfte, die versickern, oder aber das pockennarbige Antlitz Martin Luthers. Eine Seuche ist ausgebrochen und frisst die gemalte Welt von innen auf. In den drei Jahren, seit sie einem internationalen Publikum bekannt sind, haben Sasnals Bilder eine heftige Metamorphose durchgemacht, eine Art kontrollierte Schwindsucht. Die neueren Bilder sind insofern barocker als ihre Vorgänger, als sie von Würmern zerfressen und dem Verfall preisgegeben sind. Häufig stossen wir darin auf primitivere Lebensformen wie Pilze, Schimmelpilze, Algen. Das Parasitäre ist das Leitprinzip dieser Malerei, die sich am liebsten dort einnistet, wo das Leben einst üppig gedieh und voller Bedeutung war, heute jedoch abhanden gekommen, erstorben und erstarrt ist.

WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, oil on canvas, 43 5/16 x 51 3/16" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm.



So ein Ort ist zum Beispiel die Kirche, und zwar aus vielerlei Gründen. Die auf den Kopf gestellten bläulichen Kuben polnischer modernistischer Kirchen, von denen die Farbe herunterläuft (etwa UNTITLED, 2001), wirken – wie die Darstellungen toter Tiere in anderen Bildern – blasphemisch, ja beinahe elegisch. Auf einem drei Jahre später entstandenen Bild, UNTITLED (2004), erinnert die schwarze Fassade einer Kirche an den ausgebreiteten Mantel von Batman mit dunkelblauem Himmel im Hintergrund und fledermausartigen Krallen, die an den Ecken des gotischen Gebäudes vorspringen. Innen und aussen sind die Kirchen entvölkert, dafür voller Details von persönlicher Bedeutung: ein banales Bodengitter im Kirchenschiff, «in welches der Priester einst eine Hostie fallen liess»; ein düsterer, an eine mittelalterliche Festung erinnernder Beichtstuhl; eine schwarze Fensterrosette, die wie ein Visier oder Suchradar Gottes aussieht; Lampen in der Sakristei, die zu Insektenköpfen schrumpfen; ein krummer Blitzableiter, der über einer Landschaft mit sich dahinschlängelndem Fluss aufragt; ein Seiteneingang in der grauen Mauer wie die Schiesscharte eines verlassenen Bunkers. Die Kirche ist eine menschenleere Maschine, die militärisch wirkt und Entfremdung produziert. Zur Serie der Bilder mit Kirchendetails gehört auch das Porträt eines weissen Ziegenbocks vor einem grünen Hintergrund aus breiten Pinselstrichen. Das Teufelswesen ruht gelassen und würdig wie ein Lamm.

Zur Landkarte dieser Malerei gehören aber auch noch andere Orte: Museen und ihre Exponate, etwa die Seeminen und Maschinengewehre der Gedenkstätte auf der Westerplatte in Danzig, wo der Zweite Weltkrieg begann; Zoos, die mit ihrer künstlichen Felsenarchitektur dem Betrachter die überspannte Vision einer dem Menschen völlig untergeordneten Natur präsentieren; ausgestopfte Tiere, die als naturhistorische Ausstellungsstücke vergangenes Leben simulieren. Aber auch Schauplätze von Naturkatastrophen oder Kriegen, Ölpfützen, Lachen aus diversen sich vermischenden Flüssigkeiten: Rohöl aus einem Tanker, Flugbenzin, Salzwasser aus dem Toten Meer, Schweiß aus dem durchgeschwitzten T-Shirt nach einem Rockkonzert. Nahaufnahmen von menschlichen Haaren, menschlicher Haut und bild-

WILHELM SASNAL, SADDAM'S BASEMENT, MY BASEMENT, 2003, oil on canvas, 15 3/4 x 19 11/16" / SADDAMS KELLER, MEIN KELLER, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm.



füllenden organischen Oberflächen, die völlig unlesbar und unpersönlich werden. Körper werden ebenso zu Handlungsschauplätzen, wie geographische Orte, Landschaften oder Gebäude. Gewöhnlich nimmt der Körper so viel Raum ein, dass er sich jeder Beschreibung entzieht: Die Person füllt das Bild aus, etwa in E. B. (2003) – die Sängerin Erykah Badu –, wo man nur eine riesige schwarze Wolke und daneben etwas Hellere sieht, vielleicht eine Afromähne und ein Hals. Zweifel stellen sich ein bezüglich der Überprüfbarkeit der Angaben, die ein Medienereignis ausmachen und schliesslich eine «historische Tatsache» schaffen, die uns gewöhnlich in Form einer Photographie, Fernsehaufzeichnung oder eines Diagramms erreicht. SADDAM'S BASEMENT, MY BASEMENT (2003) ist ein dunkles Loch, in dem man etwas erkennen kann, was die militärische Presseverlautbarung als Ventilator bezeichnet; das Bild zeigt aber eigentlich nur ein paar graue Flecken und einige verschmierte Linien. Gegenüber der Präzision des Titels wirkt die mangelhafte Genauigkeit und Glaubwürdigkeit des Bildes selbst schon fast komisch. Die



WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, oil on canvas, 59 x 59" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.



WILHELM SASNAL, UNTITLED (CHURCH), 2003, oil on canvas, 15 x 18 1/8" / OHNE TITEL (KIRCHE), Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm.

Repräsentation kommt ins Schlingern, entwischt und bleibt in der Farbe stecken.

Auch wenn die jüngsten Bilder stärker verschlüsselt und schwerer zu entziffern sind, haben sie vieles mit den früheren gemein. Nach wie vor ist da die Zuneigung zum isolierten Motiv: ein Gesicht, eine Gestalt, das Detail eines Raumes, ein Tier. Viele Bilder

sind von der Photographie beeinflusst. Der Vordergrund ist über- oder unterbelichtet. Manchmal ist es, als wäre «zu wenig Licht» vorhanden, ein Vorwand für komplizierte Texturen, die nun zu einer Art Ersatzthema werden, nachdem das eigentliche Thema im Dunklen verschwunden ist. Es ist das Standardrepertoire der modernen Malerei – Motive von

Archivphotos, von Bildern aus dem Internet, Filmsequenzen. Das Archiv ist nicht nach irgendwelchen allgemeinen Regeln organisiert, es umfasst einfach Dinge, die dem Künstler aufgefallen sind. Manchmal hilft die Kenntnis der Quelle etwas zu verstehen, verhindert aber gleichzeitig jede andere Lesart: Liegt diesem Bild ein Schwarzweissphoto von Robert Smithson mit einem Bein über der Sessellehne zugrunde? Oder doch das Bild von Robert Downey Jr. in derselben Pose auf dem Titelblatt einer Zeitschrift aus dem letzten Jahr?

Neuere Bilder zeigen Gestalten, die sich mühsam vom Boden zu erheben versuchen, die auf allen Vieren kriechen, die zusammenbrechen oder ausruhen. Diese nicht sonderlich erfolgreichen Übungen entsprechen irgendwie dem Herumwühlen in der Farbe. Die Erde ist schlamm- oder staubbedeckt und die Farbschlieren, die Umriss und Körper einer Figur markieren, verschmelzen mit dem Hintergrund, den Schatten.

Ganz gleich, welches Motiv sie haben – Porträt, Landschaft, Innenansicht, Werkzeug oder abstrakte Darstellung –, die Bilder sind mit egozentrischer Intensität gemalt, von ganz nah und wie um zu zeigen, dass man bei aller technischen Fertigkeit etwas letztlich nie genau und wirklichkeitsgetreu erzählen kann. Wassertropfen am Badewannenrand und ein Donaustaudamm verdienen gleichermaßen unsere Aufmerksamkeit. Das Porträt eines Freundes- oder Liebespaares (A. & E., 2004) verbirgt mehr, als es zeigt: Die Profile überlagern sich und die Münder sind verwischt. Ein Bild, dessen Titel aus Vor- und Nachnamen des Autors besteht, zeigt den schwarzen Umriss eines Kopfes vor dem Hintergrund eines Zimmers oder Gebäudes. Diese Malerei liefert nur wenig Information, obwohl sie im Grunde figurativ ist. Und in jüngster Zeit wird sie zunehmend apophatisch: Sie verbirgt ihre Obsessionen in Figuren der Abwesenheit, der Distanz, des Mangels und der Leere. Früher war sie transparent, zeigte profane Dinge, Konsum- und Kulturgüter, Personen des öffentlichen Lebens, Dinge, die allen vertraut waren. Nach und nach rückten diese vertrauten Dinge immer näher oder wichen zurück und gerieten aus dem Blickfeld, oder aber sie blockierten es völlig. Es ist kein Zufall, dass wir in den Bildern häufig Anspie-

lungen auf die Blindheit finden, etwa im Umriss eines Kopfes ohne Gesicht, bei dem anstelle des Auges das Fragment eines anderen, kleineren Gesichtes mit zwei Augen zu erkennen ist. Und es ist auch kein Zufall, dass die meisten neueren Bilder oft mit den Fingern vollendet wurden, als ob der Tastsinn das Sehen abgelöst hätte. Auf einem der Collage-Bilder aus der Serie *Polska* (Polnische Serie), die Photos aus einer Werbebroschüre und malerische Interventionen verbindet, ist das Gesicht eines Wissenschaftlers, der ein Präparat zur Untersuchung unter dem Mikroskop vorbereitet, schwarz übermalt: Es ist wie ein Hinweis darauf, dass derjenige, der die Dinge genau sehen will, einen Preis dafür bezahlen muss.

NARUTOWICZ (2003) ist vielleicht das komplexeste Beispiel aus der Serie *Spät beweinte Persönlichkeiten*. Gabriel Narutowicz, der erste Präsident der Republik Polen, war dank den Stimmen der Linken und verschiedener Minderheitsgruppen gewählt worden. Er war kaum eine Woche im Amt, als er am 16. Dezember 1922 bei einer Vernissage in der Warschauer Nationalgalerie Zach'ta von einem fanatischen Anhänger der Rechten (Volksnationale Union), dem Maler Eligiusz Niewiadomski, erschossen wurde. Der Saal, in dem der Präsident starb, wurde später nach ihm benannt. Der Maler wurde zum Tode verurteilt. Ein Porträt Narutowiczs achtzig Jahre später ist eine Geste und der Versuch, eine alte Rechnung zu begleichen, ein symbolisches Akzeptieren eines Teils der Schuld.

Es gibt aber auch Bezüge zu zeitlich näheren Begebenheiten, zum Beispiel in dem Bild, das die riesigen schwarzen Umrisse einer Skisprungschanze zeigt, die sich drohend über der grauen Landschaft von Kielce erhebt, ein indirekter Hinweis auf Adam Malysz – den polnischen Sporthelden der letzten Jahre. Das Nebeneinander dieser beiden Porträts, des politischen Mordopfers einerseits und des Sportidols andererseits, könnte unangemessen erscheinen. Aber diese Malerei schert sich nicht um politische Korrektheit: Sie lebt von den Bildern, die diese Zeit und dieser Ort hervorbringen, und verändert sie nach ihren eigenen verworrenen und unbeständigen Regeln.

(Übersetzung aus dem Polnischen: Martin Zastrozny)

S  
L  
U  
D  
G  
E

Wilhelm Sasnal's earlier paintings (done before 2000) often depict individual objects: an item of food, a tool, an album cover. The outside world provides material for an inventory of images; sometimes things have a price and the paintings resemble flyers announcing supermarket sales. Likewise, events are given dates: a Russian submarine disaster, a summit conference, a chance encounter with a friend. Enumeration introduces a degree of order into the world while disorganizing it at the same time. The world in these paintings is that of an attentive and absent-minded observer of sensory reality, with occasional strands of irony, understatement, falsehood, and

ADAM SZYM CZYK is the director of the Kunsthalle Basel and lives in Basel, Switzerland.

## ADAM SZYM CZYK

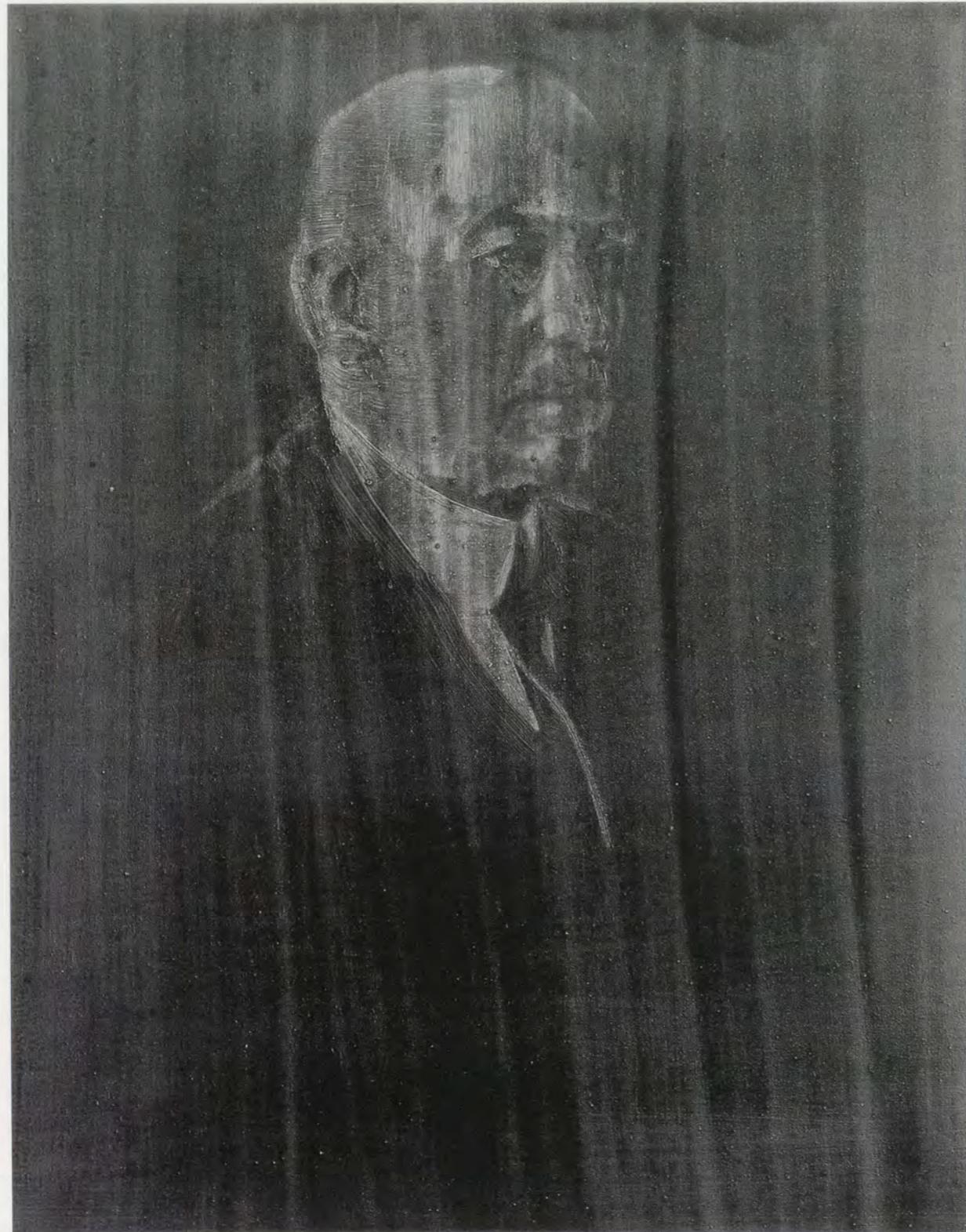
madness running through it. It is a world cursorily catalogued and recorded in synthetic forms, outlined and named—idiosyncratically yet with the use of commonplace vocabulary, quotes from the media, song lyrics, outtakes of reality.

Recent paintings are a little different. Obvious representations, poster-like in their forcefulness, have been replaced by enigmatic splashes of thick paint or view-obscuring smudges, blurs, and white-wash. The specific now matters less, colors have darkened, once rough and unambiguous surfaces have assumed a greasy sheen, traces of thick brushes or cloth are evident in the layers of paint. These paintings, with their vibrancy and narcissistic self-containment, seem much less restrained, and yet the goal of this liberation of painterly gesture appears to be the utter discreditation of the forms expression takes in painting. Some paintings depict "drooping, crumpled canvas," or sagging canvas nailed sloppily onto the stretcher; others are covered with theatrical cracks; others still are essentially monochromes, or rather imperfectly painted copies of monochrome canvases in black or gray. This end is achieved through a whole range of devices "spoiling" what were probably "perfectly good" paintings: portraits where the faces have been erased and replaced with "cutout" white rectangles; monochrome paintings with fingermarks on the canvas as if a blind person had been groping and feeling his way along a wall; paintings that have been slashed, worn through, pierced, or otherwise damaged; paintings showing things rotting, liquid spilling, organic substances oozing, or the pockmarked face of Martin Luther. Disease has broken out and is gnawing away at the painted world.

In the three years since they became known by the international public, Sasnal's paintings have undergone a convulsive metamorphosis, a controlled waning of sorts. Recent paintings are more Baroque than their predecessors in that they have become infested



WILHELM SASNAL, UNTITLED, 2004, oil on canvas, 21<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 17<sup>11</sup>/<sub>16</sub>" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 55 x 45 cm.



WILHELM SASNAL, NARUTOWICZ, 2003, oil on canvas, 19 11/16 x 15 3/4" / Öl auf Leinwand, 50 x 40 cm.

with worms, riddled with decay. Lower forms of life: fungi, mold, and algae appear surprisingly often here. A parasitic *modus operandi* is the guiding principle of this painting, which dwells on areas where life—once real, abundant, and full of meaning—has withdrawn, paused, come to a standstill.

Churches are one such place, and for many reasons. The upside-down bluish blocks of modernist Polish churches with paint running down their sides are, like the images of dead animals in other paintings, both blasphemous and nearly elegiac. In a painting done three years later the black facade of a church resembles a batcape spread out against the dark blue sky with bat-like claws protruding from the corners of the Gothic edifice. Church interiors and exteriors are barren, rife with details of a personal significance such as a banal grate in the floor of the aisle “into which the priest once dropped the Host,” a dark confessional resembling a medieval fortress, a black rose-window looking like the sight of God’s rifle or a radar screen, lamps in the sacristy morphing into insect heads, a twisted black lightning rod looming above a landscape with a meandering river, or the side entrance in a gray wall like the gunner’s slit of an abandoned bunker. The church is a desolate machine of military aspect producing alienation. Another painting belonging to the series of church details is the portrait of a white billy goat on a background of broad green brushstrokes. The diabolical animal reclines with the poise and dignity of a lamb.

There are other places on the map of Sasnal’s paintings: museums with exhibits such as the sea mines and machine guns at the Hall of Memory in Westerplatte where the first shots of World War II were fired, zoos with their make-believe stone architecture offering an exalted vision of Nature totally subject to Mankind, or stuffed animals at natural history exhibitions simulating bygone existence. Sites of natural disaster or war, oil slicks, puddles of spilt liquids flow into one another: it could be crude oil from a tanker, jet fuel, the salt water of the Dead Sea, or sweat drenching a mosher’s T-shirt. Close-ups of human hair and skin, of organic surfaces, fill the canvas until it becomes illegible and impersonal. Bodies are the scene of the action to the same extent as geographical locations, landscapes, and architecture.

Usually the body takes up so much space that it defies description; the person fills the canvas entirely, as in E.B. (2003)—Erykah Badu—where all that is seen is an enormous black cloud with something lighter off to one side: an Afro and a nape? Doubts arise as to the verifiability of data which comprise a media event and ultimately create a “historical fact” which we usually absorb in the form of a photograph, a diagram, or television footage. SADDAM’S BASEMENT, MY BASEMENT (2003) is a dark pit in which we can identify what the military press release referred to as a ventilator, but the picture primarily depicts a patchwork of gray blots with a handful of smeared lines. Contrasted with its title, the image’s lack of precision and credibility produces an almost comical effect. The representation slips, slides, and gets stuck in the paint.

Though more deeply coded and harder to decipher, the latest paintings have much in common with earlier ones. An affinity for the discrete motif: a face, a figure, a detail of an interior, an animal. Many paintings were inspired by photography: the foreground is over- or underexposed; it is often as if the painting “lacked light,” and this provides an excuse to complicate the texture which acts as something of a surrogate subject now that the proper one has been obscured. This is the standard repertoire of contemporary painting—motifs taken from archival photographs, images found on the Internet, film stills. The archive is not organized according to any general principles; it contains various items that have caught the eye. Sometimes familiarity with the source aids in understanding while precluding other readings: was this image taken from a black-and-white photograph of Robert Smithson seated in a chair with his leg hanging over the armrest or from the cover of last year’s magazine showing Robert Downey, Jr. in the same pose?

Recent paintings depict figures struggling to get to their feet, crawling around on all fours, collapsing, or resting. These not entirely successful exercises correspond in some way to sloshing around in paint. The ground is covered in mud or in dust, smears of paint delineating the outline and body of a figure blend in with the background and the shadows.

Whatever their subject—a portrait, a landscape, an interior, a device, or an abstraction—the works are all painted with an egoistic intensity, up close, showing that, technical prowess notwithstanding, little can be done to render something exactly and faithfully. Drops of water flowing down the edge of a tub and the river Danube are equally worthy of attention. A portrait of two friends or lovers (A.&E., 2004) conceals more than it exposes: the profiles overlap and the mouths are smudged. One painting, the title of which is the painter's name and surname, depicts a black outline against the background of what is either a room or a building. Precious little information can be gleaned from painting despite its essentially figurative nature. Recently its idiom has grown apophatic: concealing its obsessions in figures of absence, remoteness, deficit, and emptiness. Earlier it had been transparent, depicting mundane objects, consumer goods, the products of culture, public figures, things known to all. Gradually these familiar things came closer or receded, going beyond the field of vision or blocking it entirely. It is no coincidence that the paintings contain numerous references to blindness, as in the outline of a faceless head that has part of a smaller face with two eyes placed where its eye should be. Nor is it a coincidence that the finishing touches on the most recent paintings have been done with the fingers, as if touching had replaced looking. One of the collage paintings in the *Poland* series of painted over photographs from a promotional album is the face of a scientist preparing a specimen for viewing under a microscope, which has been painted black as if to indicate that there is a price to be paid in exchange for seeing things clearly.

NARUTOWICZ (2003) is perhaps the most complex image in the "late lamented figures" series. Gabriel Narutowicz was the first president of the Republic of Poland, and owed his election to left-wing and minority voters. His term in office lasted barely a week. On December 16, 1922, Narutowicz was shot dead at an opening in Zach'ta, Warsaw's national art gallery, by a right-wing fanatic, the painter Eligiusz Niewiadomski. The room in which the President was killed now bears his name. The painter was sentenced to death. A portrait of Narutowicz eighty



WILHELM SASNAL, *UNTITLED (CHURCH)*, 2003,  
oil on canvas, 59 x 59" /  
*OHNE TITEL (KIRCHE)*, Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm.

years later is an attempt at settling the score, a symbolic acceptance of one's share of the blame.

There are also references to more contemporary events, as in the painting with the huge black bulk of the old ski jumping tower looming over the gray landscape of Kielce, which indirectly alludes to Adam Malysz—the Polish sports hero of the last few seasons. However inappropriate juxtaposing portraits of a victim of political assassination and a sports idol might seem, this painting cares little for political correctness. It feeds on images produced by this time and place, and modifies them according to its own baffling, ever-changing rules.

(Translation from the Polish: Artur Zapalowski)

WILHELM SASNAL, *UNTITLED*, 2004, oil on canvas, 11 13/16 x 9 7/16" / *OHNE TITEL*, Öl auf Leinwand, 30 x 24 cm.

