

RUDOLF STINGEL

Parkett 77 – 2006



RUDOLF STINGEL / FELIX GONZALEZ-TORRES, CAPRI, 1994, installation view /
Installationsansicht, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Austria. (PHOTO: JOHANN KOINEGG)

RUDOLF STINGEL

PORTRAIT OF THE ARTIST AS A SELF-PORTRAIT

CAY SOPHIE RABINOWITZ

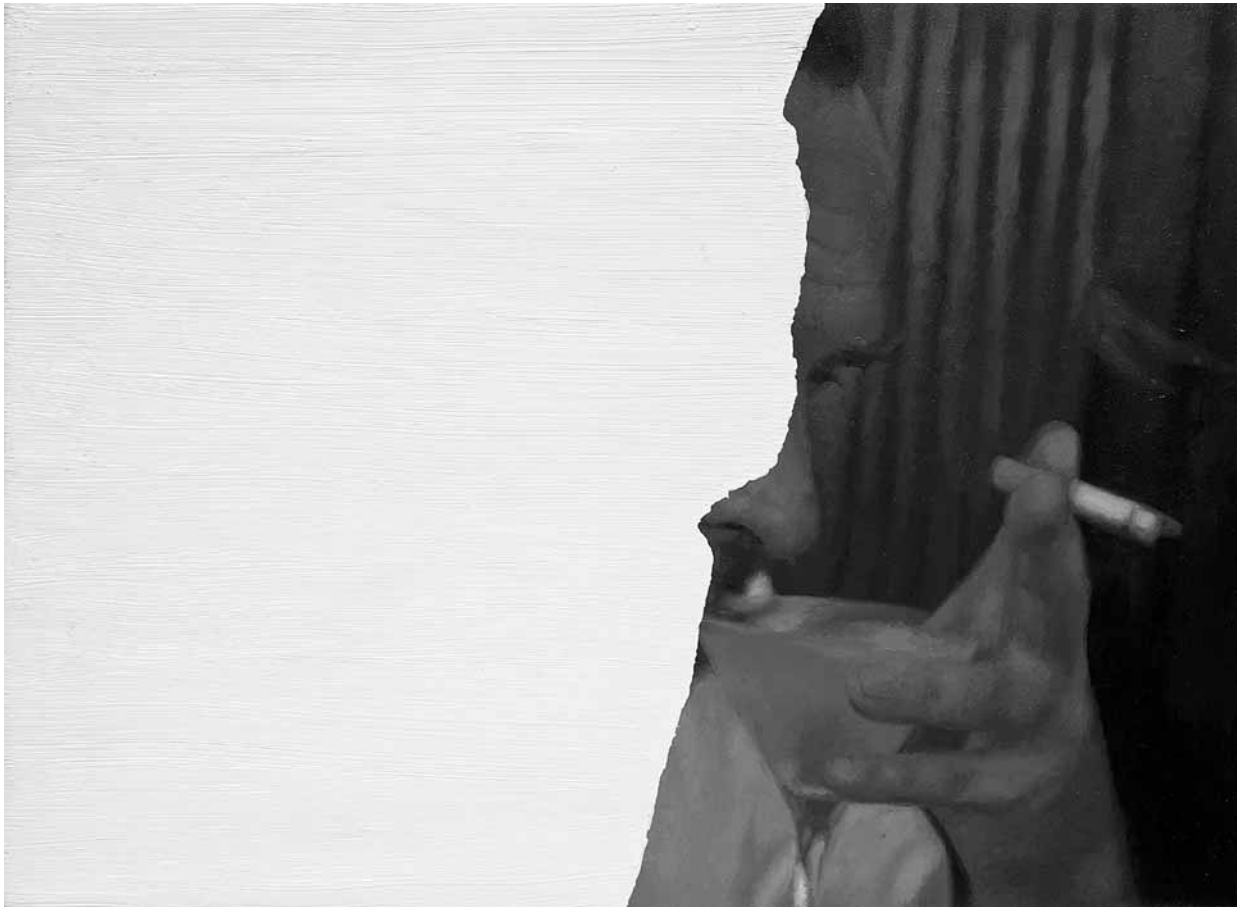


In the sixteenth century, Michel de Montaigne produced a collection, *Essais*, with himself as the subject. Montaigne's way of reading and understanding involves turning back towards the self, an on-going process of discovery between outward and interior reality, a practice literary critic Richard L. Regosin has compared to the painter's act of self portraiture: "The distance opened between the self as subject and object to create that perspective which makes the painting possible in the first place also serves to alienate the painter from himself, to bring the identity of that self 'out there' into question because it is an 'other.'"¹⁾ By making self-knowledge and self-representation his primary concern, the author becomes involved as both

the subject and the object of his presentation, a creative process inherently complicated by being self-reflexive. While related historically to the religious conventions of introspective autobiographical epiphanic literature, most notably Augustine's *Confessions*, Montaigne's conversation is secular. His new genre was neither critique nor commentary, in his words "interpretations of interpretations" and "books upon books ... [e]very place swarms with commentaries; of authors there is great scarcity."²⁾

In many respects this renaissance literary self-portrait is comparable to Rudolf Stingel's contemporary painted self-portraits. Though Stingel is best known for his many works of critique and commentary, works he has described as "taking on the subject of painting,"³⁾ his most recent works differ. With the newest painted self-portraits, Stingel has abandoned the critical engagement with and examination of the system of painting that dominated his prac-

CAY SOPHIE RABINOWITZ is *Parkett's* Senior New York Editor.



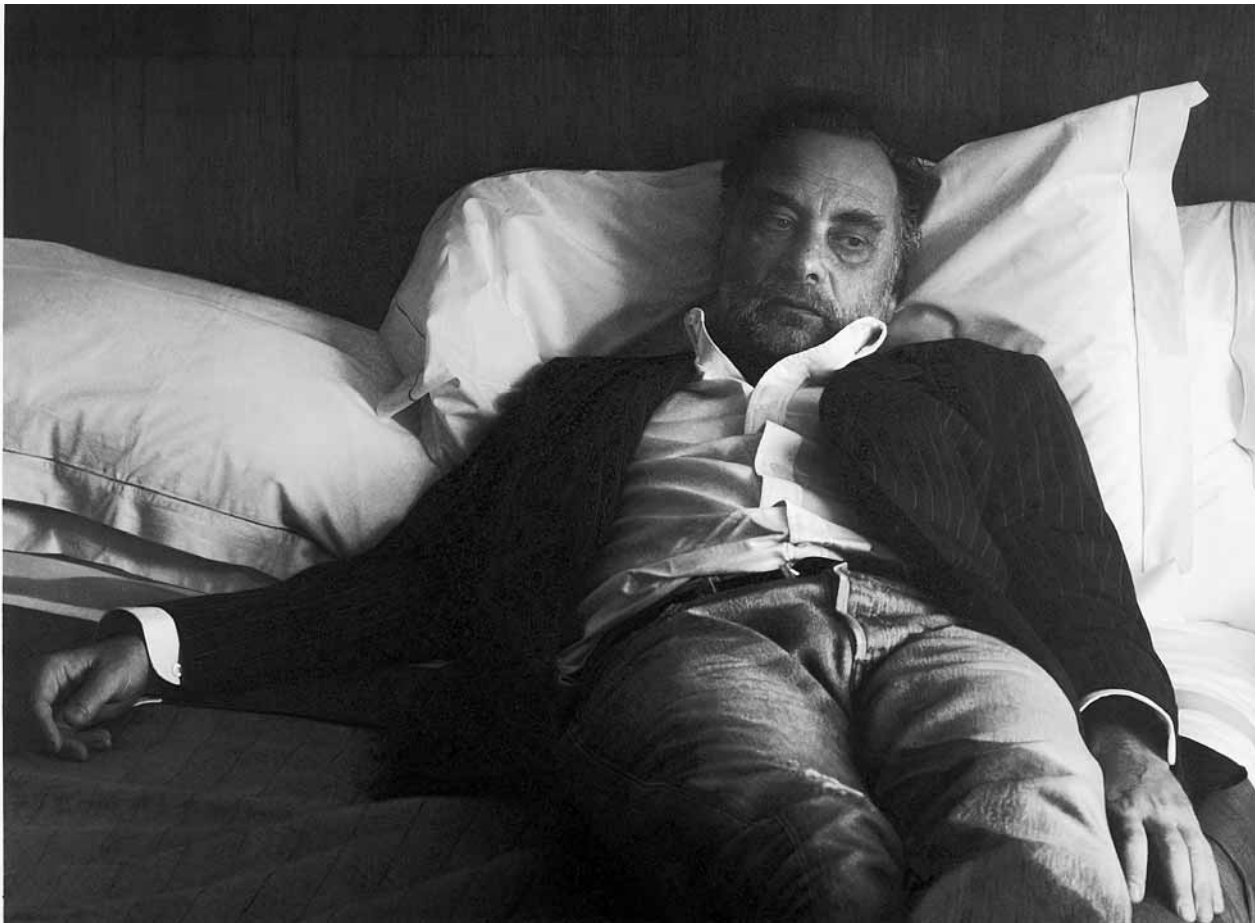
RUDOLF STINGEL, *UNTITLED (AFTER SAM)*, 2006, oil on canvas 15 x 20 1/2" / *OHNE TITEL (NACH SAM)*, Öl auf Leinwand, 38,1 x 52,1 cm. (PHOTO: TOM POWEL, PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

tice historically, as he has adopted a more romantic and intersubjective approach. But this return to the conventions he once critiqued still systematically involves art contexts, for Stingel inquires not just “Who am I?” but more importantly he asks himself “Who am I as an artist after all that I have produced and at this stage in my life?”

For twenty years, Stingel has made painting-related installations with non-art materials in, and in response to architecture, interiors, and its public, an oeuvre that looks more like institutional critique than autobiography. Though he no longer implicates decorative ornamentation, his most recent paintings still concern specific sites and carefully selected places of reference. In a manner that arguably evolves out of Stingel’s signature “painting” installations, such as *BLACK CARPET* (1994) at the Neue Galerie Graz and *PLAN B* (2004) at Grand Central Station in Manhattan, the recent, more conventional self-portraits, painted in oil on canvas, are staged precisely in and around specific environments, namely, the Louvre, an anonymous hotel room, and the countryside. These locations and settings serve to establish a context for the body of work.

In 2006 at Inverleith House in Edinburgh's Royal Botanic Garden, Rudolf Stingel installed five self-portraits, each titled LOUVRE (AFTER SAM), 2006, each based on the same photograph made by his friend and peer Sam Samore. This first presentation of Stingel's self-portraits was installed alongside a selection of botanical paintings commissioned by the early nineteenth-century botanist Robert Wright. Interestingly, like Montaigne, Wright was known for developing a new literary genre, though not autobiographical, which aimed to give figure to and provide fuller descriptions of botanical species. Wright hired local artists and learned lithography to produce his volumes from which the works in this exhibition were selected. Alongside these meticulous studies, which aimed to evidence distinct species identities, Stingel's five, almost-similar self-portraits look particularly scientific. As different offspring of the same original, Stingel's image(s), which consist only of a partial profile head shot magnified by the photographic lens, becomes a research subject under controlled scrutiny. The instal-

*RUDOLF STINGEL, UNTITLED (AFTER SAM), 2005–2006, oil on canvas 132 x 180" /
OHNE TITEL (NACH SAM), Öl auf Leinwand, 335,3 x 457,2 cm. (PHOTO: TOM POWEL, PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)*



lation of black-and-white oil on canvas portraits in a row, one after the other, also mimics an enlarged film strip or the presentation of film stills. This makes the series seem more like documentary.

As a romantic study of the self and of the conventions of self-examination, the self-portrait series is more equivocal than any Stingel has produced thus far. It raises more questions than it dares to answer and preserves more mysteries than it can dream of resolving. It is a body of work quite literally about being uncertain, an attempt to explore artistic self-doubt psychologically and graphically. Uncertainty is most emphatically at the core of the self-portrait painting, *UNTITLED (BIRTHDAY)*, 2006. In this work, Stingel stares pensively at his birthday cake from which a small array of melting candle flames cast a subtle glow under his chin and across his face. Settled lines cross his forehead and fold determinedly to meet the bridge of his nose that is defined by a soft shadow contrasting with the dense cobalt orb blanketing the back of the artist's right hand. Balancing between this hand's thumb and forefinger a martini marks the celebratory occasion albeit unceremoniously, for the opposite hand holds this pensive guest of honor's only companion: his cigarette with its dull ashes clinging precariously. The padded tips of this hand's fingers partly obscure one side of his face, its days-old stubbly beard, swollen eyes, and bushy brows cower. The revealed gaze remains downcast, neither intent nor distracted. If Stingel seeks something in his birthday candles' loose light, he does not appear confident that what he seeks may be found—here or elsewhere. Does this no-longer-middle-aged artist plan a private party to consider what he has accomplished and what he shall do next? Even though no guests are pictured, one senses that the artist addresses others. Firstly, he has posed for his friend, Sam Samore, who not only takes the photograph but who is also named in the title. Perhaps more importantly, Stingel presents himself to the public subsumed by self-doubt. And included in the public to observe the artist in this state is himself, who in the role of spectator becomes a self other than the one we see pictured.

If portraiture has been conventionally defined as a representation in some artistic medium that closely resembles a specific human model, Stingel's work portrays his own likeness as an artist in a perpetual state of uncertainty, just as Montaigne described his self-examination as uncertain: "forasmuch as I write specifically of myself and of my writings, [...] that my theme turns upon itself; I know not whether others will accept this excuse."⁴ Recorded in places one might typically find a fifty-year-old accomplished artist, the scenarios in Stingel's paintings seem performed but also real, like the best delivery of a Stanislavski method actor. One encounters the artist alone, introspective, seeking inspiration, and presumably in the process of thinking about his art. Stingel explains his recent decision to paint portraits: "After spending half my life as an artist doing research and trying to throw answers into the global questioning of art, or at least trying to participate in this discussion, I wanted to do something, something more psychological... The only activity in these paintings is self-doubt."

Just as the value of Montaigne's enterprise derives from the way he handles the medium (of text)—what he finally looks like to himself and to others depends on how he casts himself into the language—so does Stingel's likeness depend on his characteristic use of the medium (of paint). To prepare the subject to be painted in large scale, Stingel and his studio assistants divide the source image into an expanse of individual units, a grid, which is applied to the wall during production. This conventional method is used by many artists who produce photo realist paintings, but the degree to which the artist's hand comes into the paint-



RUDOLF STINGEL, *UNTITLED (BIRTHDAY)*, 2006,
oil on canvas, 15 x 20 1/2" / OHNE TITEL (GEBURTSTAG),
Öl auf Leinwand, 38,1 x 52,1 cm.

(PHOTO: TOM POWEL, PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

ing is relevant to the work's conceptual status. The quality of mark involves the translation of an aesthetic; it results from a conflict between interior and exterior. For example, another contemporary artist who works from photographs and makes a grid, Chuck Close, seems to let this struggle happen in the medium (visual blur, color, impasto, etc.), while Stingel's engagement involves an exchange of mirrored glances—a purely visual and quiet dynamic not expressed in any part of the painting's physical material.

In *UNTITLED (AFTER SAM)*, 2006 a mirror image of Stingel's close cropped head and shoulders occupies the left half of the canvas. A blurry portion of the back and side of the artist's head disappears out of the frame on the right side. A swatch of white collar graphically defines the neck and rough salt and pepper curls that curve around the single ear lobe and up to the temple. Though this is the "actual" not reflected part of the painting's detail, it is the other mirrored portion which offers more of the artist's facial features, his clothes, and the curtained background of a room without personality. Here Stingel seems desperately tired like he suffers from nights of excessive alcohol consumption. His facial hair is outgrown to the point of being a beard, not merely careless growth, which contrasts his starched shirt collar and expertly tailored pinstripe jacket. Framed by a disconcertedly furrowed brow and a slightly clenched jaw, Stingel's eyes seem to focus not only on his own self image but on the camera that capture's its reflection.

Although the body, as a whole, is subject to purposeful scrutiny, as are gestures and other movements, even analysis of facial expression and attention to the signal properties of facial features (lips, eyes, nose, and forehead) may be subject to cultural factors or artistic conventions. But Stingel's series is dominated by the sense that the artist is painting portraits of himself as the subject of the painting, and this appears to be something other than a mere rendering of a resemblance.

1) Richard L. Regosin, *The Matter of My Book: Montaigne's Essais as the Book of the Self* (Berkeley: University of California Press, 1977), p.194.

2) *The Essays of Michel de Montaigne*, XIII "of Experience," translated by Charles Cotton, edited by William Carew Hazlitt, November 1, 2004 [Gutenberg EBook #3599].

3) All artist's quotes from conversations with the author.

4) *The Essays of Michel de Montaigne*, op. cit.

BILDNIS DES KÜNSTLERS ALS SELBSTPORTRÄT

CAY SOPHIE RABINOWITZ

Im 16. Jahrhundert schuf Michel de Montaigne die *Essais*, eine Textsammlung, in deren Zentrum die Betrachtung seiner selbst steht. Montaignes Art des Lesens und Verstehens beruht auf Selbsteinkehr, einem anhaltenden Entdeckungsprozess im Wechselspiel zwischen äusserer und innerer Realität; eine Praxis, die der Literaturkritiker Richard L. Regosin mit dem Selbstporträt eines Malers verglichen hat: «Der Abstand, der sich zwischen dem Selbst als Subjekt und als Gegenstand auftut, schafft einen Blickwinkel, der die Malerei überhaupt erst ermöglicht, zugleich entfremdet er den Maler von sich selbst und stellt die Identität des ‹äusseren› Selbsts in Frage, da es ein ‹Anderes› ist.»¹⁾ Indem er Selbsterkenntnis und Selbstdarstellung zu seinem Hauptgegenstand erklärt, wird der Autor zugleich Subjekt und Objekt seiner Auslegungen, ein kreativer Prozess, der durch die ihm innewohnende Selbstreflexivität noch komplexer wird. Obwohl historisch an die Konventionen der introspektiven, autobiographischen, bekenntnishaften Literatur angelehnt, insbesondere Augustins *Bekennnisse*, ist Montaignes Text säkularer Natur. Dieses neue Genre der Selbstbetrachtung ist weder Kritik noch Kommentar, Montaigne nennt es «Interpretationen von Interpretationen» und «Bücher über Bücher... Alles wimmelt von Kommentaren; an Autoren aber herrscht grosse Not.»²⁾

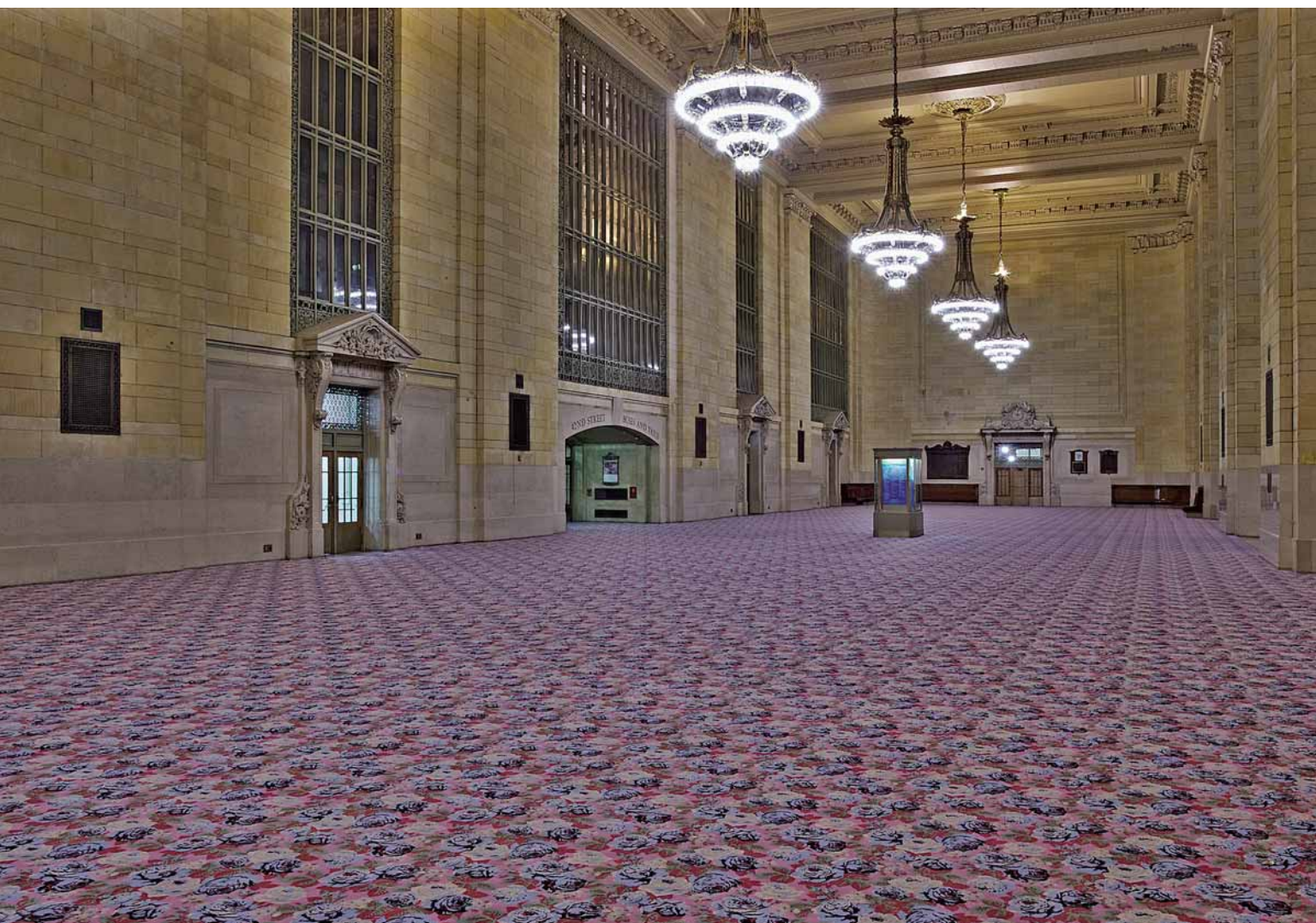
In vielerlei Hinsicht lässt sich dieses literarische Selbstporträt aus der Renaissance mit Rudolf Stingels gemalten Selbstporträts vergleichen. Zwar ist Stingel hauptsächlich für Arbeiten bekannt, die als Kritik und Kommentar fungieren – Arbeiten, in denen er sich, wie er sagt, «mit der Malerei anlegt» –, doch seine jüngsten Werke sind anders.³⁾ Mit den neuesten gemalten Selbstporträts hat Stingel sich von der Untersuchung und der kritischen Auseinandersetzung mit dem System Malerei, die sein Werk in der Vergangenheit dominierten, abgewandt und hat einen romantischeren und subjektiveren Zugang gewählt. Doch die Rückkehr zu den einst von ihm kritisierten Konventionen findet nach wie vor innerhalb des Kunstkontextes statt, denn Stingel fragt nicht allein «Wer bin ich?», sondern stellt die bedeutsamere Frage: «Wer bin ich als Künstler in dieser Phase meines Lebens, nachdem ich all dies geschaffen habe?»

CAY SOPHIE RABINOWITZ ist *Parkett*-Redaktorin in New York.

Seit zwanzig Jahren arbeitet Stingel mit kunstfremden Materialien an malereibezogenen Installationen in Reaktion auf Architektur, Innenräume und deren Benutzer und schuf ein Werk, das eher an Institutionskritik als an Autobiographie denken lässt. Zwar verzichtet Stingel in seinen neuen Bildern auf dekorative Ornamente, aber sie befassen sich weiterhin mit spezifischen Orten und sorgfältig ausgewählten Bezugspunkten. In deutlicher Anlehnung an seine charakteristischen «Malerei-Installationen», wie zum Beispiel BLACK CARPET (Schwarzer Teppich, 1994) in der Neuen Galerie in Graz und PLAN B (2004) im Grand Central Terminal in Manhattan, situieren sich Stingels neue, herkömmlichere, in Öl auf Leinwand ausgeführte Selbstporträts in Bezug auf spezifische Umgebungen, nämlich den Louvre, ein anonymes Hotelzimmer und eine ländliche Gegend. Diese Orte und Milieus dienen als kontextueller Rahmen für die Werkgruppe.

Im Jahr 2006 zeigte Stingel fünf Selbstporträts im Inverleith House in Edinburghs königlichem botanischen Garten. Alle Bilder basieren auf dem gleichen Photo, das von Stingels Freund und Künstlerkollegen Sam Samore aufgenommen wurde, und alle sind mit LOUVRE (AFTER SAM) (2006) gleich betitelt. Diese erste Präsentation von Stingels Selbstporträts wurde zusammen mit Illustrationen gezeigt, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom Botaniker Robert Wright in Auftrag gegeben wurden. Wright, wie Montaigne, ist interessanterweise auch für ein neues Genre bekannt, wenngleich nicht autobiographischer literarischer Natur, das darauf abzielte, Pflanzenarten plastischer und detaillierter zu beschreiben. Wright stellte lokale Künstler an und lernte die Herstellung von Lithographien, um die Bände zu schaffen, aus denen die gezeigten Arbeiten ausgewählt wurden. Neben diesen akribischen Studien, die versuchen, Unterschiede der einzelnen Pflanzenarten zu belegen, wirken Stingels fünf beinahe identische Selbstporträts ausgesprochen wissenschaftlich. Als unterschiedliche Varianten des gleichen Originals werden die Bilder, die eine photographisch vergrösserte Teilansicht von Stingels Profil zeigen, zu Forschungsobjekten unter kontrollierter Beobachtung. Zugleich imitiert die Anordnung, der in einer Reihe dicht nebeneinander gehängten schwarz-weißen Leinwände, einen vergrösserten Filmstreifen oder eine Präsentation von Standbildern und lässt die Serie beinahe dokumentarisch erscheinen.

Als romantische Studie des Selbst und der Konventionen der Selbstbefragung ist die Serie der Porträts zweideutiger als alle vorherigen Werke Stingels. Sie stellt mehr Fragen, als sie zu beantworten versucht, und enthält mehr Rätsel, als sie jemals zu lösen imstande wäre. Die Werkgruppe handelt recht wörtlich vom Ungewissen, sie ist ein Versuch Selbstzweifel psychologisch und darstellerisch zu erkunden. Am nachdrücklichsten steht die Ungewissheit im Mittelpunkt des Bildes UNTITLED (BIRTHDAY) (Ohne Titel, Geburtstag, 2006). Das Gemälde zeigt einen nachdenklichen Stingel, der auf seinen Geburtstagskuchen blickt, dessen langsam schmelzende Kerzen einen sanften Glanz unter sein Kinn und über sein Gesicht werfen. Tiefe Falten überziehen die Stirn und überwerfen sich an der Stelle, wo sie auf die Nasenwurzel treffen, ihre sanften Schatten bilden einen deutlichen Kontrast zum tiefen Kobaltblau, das den Rücken der rechten Hand des Künstlers umgibt. Zwischen Daumen und Zeigefinger hält sie ein Martiniglas in der Balance – ungezwungener Ausdruck der Festlichkeit des Anlasses, in der anderen Hand der einzige Begleiter des gedankenverlorenen Geburtstagskindes: eine Zigarette, die Asche – prekär – kurz vor dem Fall. Die weichen Fingerspitzen dieser Hand verdecken Teile des Gesichts, den Stoppelbart, das geschwollene Auge und die zusammengekniffenen buschigen Brauen. Das sichtbare Auge blickt nach unten, weder aufmerksam noch zerstreut. Falls Stingel im fahlen Licht der Geburtstagskerzen nach etwas sucht, so scheint er nicht zuversichtlich, dass er es auch finden wird; weder hier noch anderswo. Plant



RUDOLF STINGEL, PLAN B, 2004, printed nylon carpeting, dimensions variable, installation view Grand Central Terminal, New York / bedruckter Nylontepich, Format variabel, Installationsansicht. (PHOTO: TOM POWEL, PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)



RUDOLF STINGEL, UNTITLED, 2005, oil on canvas, 118 x 118 x 2" / OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 299,7 x 299,7 x 5,1 cm. (PHOTO: PAULA COOPER GALLERY, NEW YORK)

dieser Künstler reiferen Alters eine Party, um zu prüfen, was er bisher geleistet hat und was er als nächstes tun soll? Selbst wenn keine Gäste sichtbar sind, spürt man doch, dass der Künstler sich an andere wendet. Zum einen posiert er für seinen Freund Sam, der nicht nur das Photo geschossen hat, sondern auch im Titel erwähnt ist. Aber vielleicht noch wichtiger: Stingel präsentiert sich einem Publikum als von Selbstzweifel überkommen, er wird zum Betrachter seiner selbst – natürlich eines anderen, als wir abgebildet sehen.

Porträtkunst wird üblicherweise als möglichst lebensnahe Darstellung eines menschlichen Modells in einem künstlerischen Medium definiert. Stingels Arbeiten zeigen den Künstler selbst in einem konstanten Zustand der Ungewissheit, so wie Montaigne seine Selbstbetrachtungen als ungewiss bezeichnete: «weil ich ja absichtlich und ausdrücklich bloss über mich und über mein Schreiben ... schriebe, sich mein Thema also von vornherein um sich selber drehe – ob diese Entschuldigung jeder gelten lassen wird, weiss ich nicht.» Die Situationen in Stingels Porträts zeigen Orte, an denen man einen fünfzigjährigen Künstler erwartet und doch sind sie zugleich real und inszeniert, wie die besten Darbietungen eines Stanislawski-

Schauspielers. Der Künstler erscheint allein, in sich gekehrt, nach Inspiration suchend und vermutlich in Gedanken über seine Kunst. Stingel erklärt seine Entscheidung, Porträts zu malen, wie folgt: «Nachdem ich mein halbes Leben als Künstler damit verbracht habe, zu forschen und Antworten in die globale Befragung der Kunst zu werfen oder mich zumindest an der Diskussion zu beteiligen, wollte ich etwas machen, etwas Psychologischeres ... Die einzige Aktivität in diesen Bildern ist der Selbstzweifel.»

So wie der Anspruch von Montaignes Unterfangen in der Handhabung seines Mediums (Text) liegt – wie er vor sich selbst und anderen erscheint, hängt davon ab, wie er sich selbst zur Sprache bringt –, so folgt die Bedeutung von Stingels Ebenbild aus der Handhabung seines Mediums: der Malerei. Zur Vorbereitung der Übertragung auf ein grosses Format unterteilen Stingel und seine Assistenten das Ausgangsphoto in ein Raster, das während der Produktion auf die Leinwand übertragen wird. Diese gängige Methode wird von vielen Malern photorealistischer Gemälde verwendet, aber das Mass, in dem die Handschrift des Künstlers in der Malerei sichtbar bleibt, hängt vom konzeptuellen Status des Kunstwerks ab. Die Eigenschaft des Strichs umfasst eine ästhetische Übersetzung; sie ist bedingt vom Konflikt zwischen innerer und äusserer Welt. Ein anderer zeitgenössischer Künstler, der auf der Basis von Photographien und mit Rastern arbeitet, ist Chuck Close. Aber Close trägt diesen Konflikt im Medium aus (in Verwischungen, Färbung, Impasto und so weiter), während Stingels Einsatz auf einem Austausch gespiegelter Blicke beruht – eine leise und rein visuelle Dynamik, die im malerischen Material keinen Ausdruck findet.

Auf der rechten Hälfte des Bildes UNTITLED (AFTER SAM) (2006) markiert eine verschwommene Seiten- und Rückansicht von Stingels Kopf den Bildrand, während die linke Hälfte vom enggefassten Spiegelbild von Kopf und Schultern dominiert wird. Ein weisser Hemdkragen markiert im nicht reflektierten Teil des Bildes visuell den Hals und die grau melierten Locken wickeln sich um das eine sichtbare Ohr bis zum Haaransatz. Doch es ist die andere, gespiegelte Hälfte, die eine bessere Ansicht des Gesichts des Künstlers, seiner Kleidung und des verhangenen Hintergrundes eines anonymen Zimmers bietet. Stingel scheint deutlich übermüdet, als hätte er nächtelang getrunken. Die Bartstoppeln kontrastieren mit dem gestärkten weissen Hemdkragen und dem nadelstreifen massgeschneiderten Jackett. Stingels von sorgenvoll zusammengezogenen Brauen und einem angespannten Kinn gerahmte Augen scheinen nicht auf sein Bild im Spiegel zu blicken, sondern auf die Kamera, die seine Spiegelung erfasst.

Der Körper als Ganzes, samt seinen Gesten und Bewegungen, ist Gegenstand einer sorgfältigen Analyse und natürlich ist der Gesichtsausdruck und dessen massgebliche Faktoren (Lippen, Augen, Nase und Stirn) kulturellen Bedingungen und künstlerischen Konventionen unterworfen. Doch Stingels Serie erweckt den Eindruck, als ob der Künstler sich selbst zum Gegenstand seiner Malerei macht und dass es dabei nicht etwa um blosser Wiedererkennbarkeit geht.

(Übersetzung: Christian Rattemeyer)

1) Richard L. Regosin, *The Matter of My Book: Montaigne's Essais as the Book of the Self*, University of California Press, Berkeley, 1977, S.194.

2) Michel de Montaigne, *Essais*, übersetzt von Hans Stilett, XIII «Über die Erfahrung», (Frankfurt: Eichhorn Verlag, 1998), S. 539.

3) Alle Äusserungen des Künstlers aus Gesprächen mit der Autorin.