

# MARCIA HAFIF

*Im Gespräch mit John Silvis in Laguna Beach, Kalifornien*



Marcia Hafifs konsequentes, methodisches Kunstschaffen erstreckt sich über fast 70 Jahre. Im Ausstellungskatalog „The Inventory: Painting“, der 2015 anlässlich einer Retrospektive ihrer Werke im Laguna Art Museum erschien, wurde ihre Vorreiterrolle in der Malerei gewürdigt. In einer Zeit, in der die Digitalisierung der Bildwelt neue Fragen über die Bedeutung von Bildern und die Wertigkeit der künstlerischen Handschrift aufwirft, stößt ihr Œuvre auf neues Interesse. Hafif sieht sich selbst nicht als Malerin: „Ich experimentiere mit Farbe, um zu sehen, was passiert.“ In dieser Herangehensweise ist sie beispielgebend für viele zeitgenössische Künstler, wie etwa Channing Hansen, der in seinen „Strick-Gemälden“ das Medium Malerei durch die Verwendung von Faden und Rahmen dekonstruiert. Seine Werke wurden 2014 gemeinsam mit Hafifs Bildern in der Ausstellung „Made in LA“ im Hammer Museum in Los Angeles gezeigt. In Wien wird die Künstlerin von der Galerie Hubert Winter vertreten.

**JOHN SILVIS:** Wie ist die Idee zu Ihrer Werkserie „The Inventory“ entstanden?

**MARCIA HAFIF:** 1971 zog ich nach New York, weil ich hoffte, dort Kontakt mit anderen Malern zu schließen. Aber es gab nicht viele Gleichgesinnte, die gestaltlose Malerei war unter den Minimalisten nicht mehr gefragt. Für mich war trotzdem klar: Ich möchte malen, also werde ich auch einen Weg finden! Ich kann mich noch erinnern, wie ich am 1. Jänner 1972 aufwachte und mir überlegte: Wenn ich Farben und Formen nicht zusammenführen kann, dann werde ich etwas Grundlegenderes ausprobieren. Der erste

Schritt waren vertikale Bleistiftstriche auf Papier. Ich begann ganz oben an der Kante und zog den Strich bis ganz an die untere Kante, manchmal setzte ich auch an einer anderen Stelle auf dem Papier an. So ging das einen Monat lang, bis ich Farbe einzusetzen begann. Als ich eine quadratische Leinwand vor mir hatte, stellte sich plötzlich die Frage: Welches ist jetzt die obere Kante? Ich zeichnete einen Rand ein und malte ihn systematisch auf der Vorderseite der Leinwand mit Acrylfarbe in vertikalen Pinselstrichen aus. Dazu wählte ich vierzehn verschiedene Farben aus einer herkömmlichen Farbpalette aus, ohne zu wissen, wie sie aussahen. Jede dieser vierzehn Leinwände mit dem Titel „Acrylic Paintings“ (1972) war einer Farbe gewidmet. Die Frage, wo das Bild aufhört, war gelöst: Für mich hörte es an der Kante auf.

**JS:** Sie stellten 1972/73 auch die Werke „An Extended Gray Scale“ fertig.

**MH:** Ich überlegte mir, welche grundlegenden Elemente Künstlern sonst noch zur Verfügung standen. So begann ich mit Graustufen zu arbeiten. Sie zählen zu den Richtwerten für Künstler und Designer. Grauwerte sind meistens in eine zehnstufige Skala unterteilt. Ich wollte wissen, wie viele Stufen ich rein visuell unterscheiden konnte, also mischte ich verschiedene Mengen an Weiß, Schwarz und Grau, bis sich keine Unterschiede mehr wahrnehmen ließen. Daraus entstanden 106 Werke. Fergus McCaffrey hat sie 2015 auf der Art Basel Unlimited alle gezeigt.

Danach erforschte ich mit jeder Werkserie ein neues Material oder ein neues Malverfahren, zum Beispiel Eitempera und Aquarellfarben oder

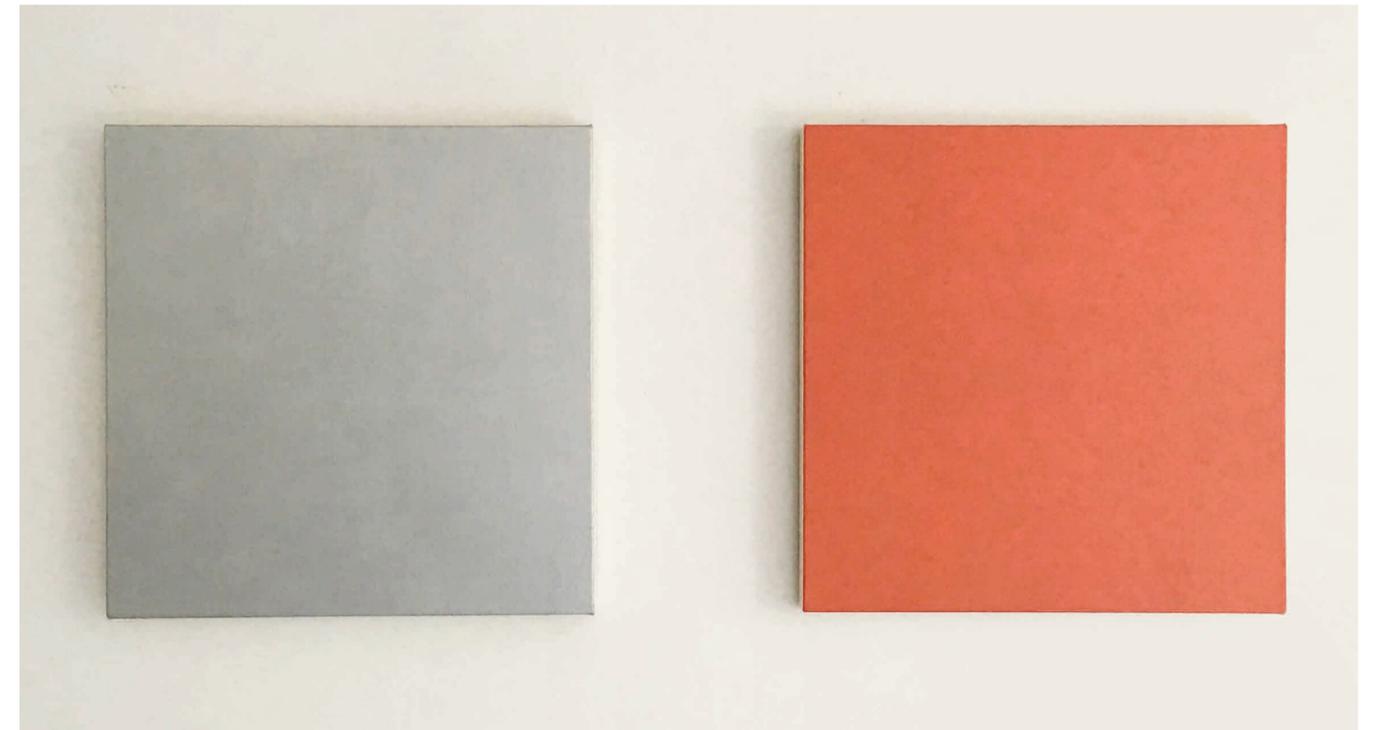
Enkaustik, und davon hing dann jeweils ab, wie ich die Oberfläche bearbeitete. Im Vordergrund meines Schaffens stand somit, neue Maltechniken auszuprobieren.

**JS:** Mischen Sie die Pigmente selbst?

**MH:** Ja. Dazu braucht man einen Glasläufer, eine Glasplatte und die Pigmente. Diese vermischt man mit Öl. Das kann manchmal mühsam sein, weil sich die Pigmente nicht immer im Öl auflösen, und dann muss man auf der Glasplatte große Mengen an Pigmenten einrühren. Die „Mass Tone“-Bilder, die 1973 entstanden, waren zum Beispiel alle in einem einzigen Farbton gehalten. Wenn ich zu wenig Farbe anrührte, musste ich das Malen unterbrechen. Das sah man aber auf dem Bild, weil jeder Abschnitt unterschiedlich trocknete. Also sorgte ich in Hinkunft dafür, immer genug Farbe anzurühren.

linke Seite  
MARCIA HAFIF  
Foto: John Silvis

rechte Seite  
ATELIERANSICHT  
Foto: John Silvis





ATELIERANSICHTEN | Fotos: John Silvis



**JS:** In Ihrem wegweisenden Essay „Beginning Again“, 1978 im „Artform“ veröffentlicht, finden sich wichtige Überlegungen zum Minimalismus und zur Malerei. Eine Aussage, die mir im Hinblick auf Ihre Arbeit besonders wichtig erscheint, lautet: „Die Hängung eines monochromatischen Bildes ist äußerst wichtig. Da man sich mit diesem Bild als Objekt auseinandersetzt, hängt es stark von seiner Positionierung ab, wie sich diese Auseinandersetzung aus Sicht des Betrachters gestaltet.“ Hat das noch immer Gültigkeit für Sie?

**MH:** Die Wand ist immer Teil des Bildes, beide zusammen ergeben eine Komposition – sei es in einer Ausstellung, bei jemandem zu Hause oder sogar in meinem Studio. Wenn ich ein Bild aufhänge, überlege ich mir immer sehr genau, wohin es passt und wie die Wand ein Teil des Bildes wird. Das Bild selbst ist das Subjekt.

»DIE WAND IST  
IMMER TEIL DES  
BILDES, BEIDE ZU-  
SAMMEN ERGEBEN  
EINE KOMPOSITION.  
DAS BILD SELBST  
IST DAS SUBJEKT.«

MARCIA HAFIF

**JS:** Könnten Sie einiges zu den Film- und Foto-Projekten sagen, die Sie vor Ihrem Umzug nach New York zwischen 1969 und 1971 an der Universität von Kalifornien umsetzten?

**MH:** Nach acht Jahren in Rom siedelte ich mich in Laguna Beach in Kalifornien an. Ich wollte eine Auszeit vom Malen und andere kreative Methoden ausprobieren. Also kaufte ich mir eine Super-8-Kamera und eine Fotoausrüstung. Der erste Film, den ich produzierte, war der beste, den ich je hergestellt habe. Ich filmte in Schwarz-Weiß und hielt drei Minuten lang auf eine einzelne Wolke. Die Wolke veränderte sich langsam und zog weiter. Ein weiterer Film spielt am Pacific Coast Highway. Ich filmte dort einen jungen Mann, der am Parkplatz eines Restaurants auf- und abgeht. Ein zweiter Wagen kommt, ein weiterer junger Mann steigt aus und geht nun

mit dem anderen auf und ab. Dann kommt noch ein Auto. Eine Frau steigt aus und gesellt sich zu den zwei Männern. Schließlich überquert sie die Straße, während die beiden Männer in ihre Autos steigen und wegfahren. Daraus wurde ein sechsminütiger Film. Ein anderes Mal positionierte ich die Kamera gegenüber einem Hoteleingang, um die Aus- und Eingehenden aufzunehmen. Aber sechs Minuten lang ging niemand hinein oder heraus. Dafür fuhren viele Autos durch das Bild oder stoppten an der Kreuzung. Also überlegte ich mir, aus zwanzig Drei-Minuten-Sequenzen einen einstündigen Film zusammenzuschneiden. Ich bat einige Studienkollegen, mit mir an den Strand zu gehen. Während sie dort ein Loch gruben, ließ ich die Kamera laufen, und als sie nach einer Weile an das andere Ende des Strandes gingen, folgte ich ihnen mit der Kamera. Diese ersten Filme wurden ohne Ton aufgenommen.

**JS:** Bei den Zeichnungen und Fotografien, an denen Sie zurzeit arbeiten, wird die Bedeutung, die Sie dem Entstehungsprozess beimessen, klar ersichtlich. Welche Rolle spielen diese Medien in Ihrer Arbeit?

**MH:** Ich organisiere derzeit eine Ausstellung von Zeichnungen und Fotografien für das Pomona College Museum of Art im Jahr 2018. Die Werke, die ich dort zeigen möchte, spiegeln mein Interesse an Meditation und Natur wider. Mit den Zeichnungen möchte ich mich selbst wieder mehr dem zuwenden, was ich in der Welt wahrnehme. Ich beobachte bei meinen Spaziergängen gerne die Natur und studiere den Himmel mit dem Fernglas. Ich habe gelernt, Sternbilder wie den Krebs oder sogar Galaxien wie Andromeda auszumachen. Aber ich betreibe das nicht systematisch wie ein Biologe.

In meine Arbeit fließen auch die Eindrücke ein, die ich wahrnehme, wenn ich die Straße entlanggehe. So inspirierte mich zum Beispiel in den 1960er-Jahren eine sechseckige Form auf einem Gehsteig in Rom zu sechseckigen Malereien. Eine ähnliche Wirkung hatte etwa auch das Pflaster am Kapitolsplatz oder die Zeichnungen von Michelangelo, der den Platz gestaltete, aber auch die Farben und das Ambiente der 1960er, sei es die Mode, die Musik oder die Filme von Jean-Luc Godard und Roberto Rossellini.

Für mich stehen diese Arbeiten für bestimmte Kategorien der Malerei, die zurückführen bis zu den Grundlagen des abstrakten Rasters, des Labyrinths oder der Spirale. Sie gehören uns allen und sind losgelöst von mir als Person, weil sie außerhalb meiner Vorstellung existieren. Sie sind universell. Es ist nicht einfach, das eigene Bewusstsein zurückzunehmen und sich seiner selbst gewahr zu werden. Mir gelingt es jedenfalls nicht immer, fokussiert zu sein. Durch die Zeichnungen und Malereien fühle ich mich mit dem Leben verbunden; sie helfen mir dabei, andere Ablenkungen zu vermeiden und so einen Raum des Friedens und der Achtsamkeit zu finden.

**13.4.-29.10.2017  
TÄGLICH 10-18 UHR**

**PAVEL  
BRÁZDA**

**RETROSPEKTIVE  
ARBEITEN AUS 80 JAHREN**

**MALEREI, OBJEKTE,  
AQUARELLE, GRAFIKEN,  
ZEICHNUNGEN**

**EGON SCHIELE  
ART CENTRUM  
ČESKÝ KRUMLOV**

[www.schieleartcentrum.cz](http://www.schieleartcentrum.cz)

# NANCY HAYNES

*Im Gespräch mit John Silvis  
in Harlem, New York*



linke Seite | ATELIERANSICHT | rechte Seite | NANCY HAYNES | beide: Foto: John Silvis

Nancy Haynes' Bilder stellen unser Bewusstsein in Frage und erkunden die Möglichkeiten, wie sich mit Farbe Licht vortäuschen lässt. Richtungweisend für ihre Arbeit ist die Auffassung, dass „Raum nichts anderes ist als Licht, Licht nichts anderes als Zeit, Zeit nichts anderes als Vergänglichkeit und Vergänglichkeit nichts anderes als Illusion“. Die komplexen und doch minimalistischen Bilder, die derzeit in der Regina Rex Gallery in New York zu sehen sind, spiegeln Haynes Leidenschaft wider, die Grenzen des visuellen Bewusstseins zu erforschen.

**JOHN SILVIS:** Wie war das damals als junge Künstlerin in New York und wer waren Ihre Inspirationsquellen?

**NANCY HAYNES:** Als ich 1967 mit 19 Jahren nach New York kam, wollte ich Malerin werden, obwohl ich nicht genau wusste, was das hieß. Die ersten Berührungspunkte mit der Malerei hatte ich im Metropolitan Museum of Art, wo wir im Rahmen von Schulausflügen ein paar grundlegende Dinge über historische Gemälde erfuhren. Von da an besuchte ich regelmäßig Museen und Galerien. Im Metropolitan Museum of Art und im Guggenheim Museum gab es großartige Ausstellungen, und einige meiner Freunde stellten bei Kunsthändlern aus, wie etwa Klaus Kerress oder Dick Bellamy. Aber ich sah Bilder nicht als Objekte und stellte sie auch nicht in einen historischen Kontext. Am Anfang brachte ich mir das Wissen über Kunst selbst bei und nahm alles äußerst aufmerksam wahr. Die drei Strömungen, die damals in den 1960ern und 1970ern in Soho dominierten, waren Konzeptkunst, Minimalismus und Feminismus. Mir kam es damals so vor, als würde in jeder Ausstellung, die ich besuchte, etwas völlig Neues, Bahnbrechendes gezeigt. Jedes Ausstellungsstück, jede Veranstaltung bewirkte in meiner Auffassung von Kunst eine grund-

legende Veränderung. Ich kann mich zum Beispiel erinnern, als ich Eva Hesses Arbeiten zum ersten Mal sah: Die starke und gleichzeitig nur andeutungsweise wahrnehmbare feministische Prägnanz ihrer Werke und ihr visuelles Wahrnehmungsvermögen beeindruckten mich sehr.

**JS:** In der aktuellen Ausstellung ist auch Ihr bahnbrechendes „Pocket Painting“ von 1974 zu sehen. Inwiefern veränderte es Ihre Sicht von Bildern als Objekten?

**NH:** Die Idee zur Bezeichnung „Pocket Painting“ kam mir durch die Arbeit in der Musikinstrumentenabteilung des Metropolitan Museum of Art. Es gab dort kleine, „pochettes“ genannte französische Taschengeigen. Ursprünglich fertigte ich meine Bilder so klein an, um sie leicht in einer Schachtel transportieren zu können, wenn ich durch das Land reiste. Auch an die Materialfrage ging ich sehr nüchtern heran: Die Farbe des Materials, zum Beispiel Schieferstein oder Kupfer, bestimmte die Farbe der Arbeit. Das Bild sollte sein eigenes Wesensmerkmal widerspiegeln – eine Art von Anti-Malerei. Diese kompakten Bilder waren eindeutig vom russischen Konstruktivismus und vom Kubismus beeinflusst, mir gefiel vor allem ihre Dreidimensionalität und dass man sie rundum betrachten konnte. An diesen Kleinbildern arbeitete ich in den Anfangsjahren in New York, manchmal kehre ich aber auch heute noch zu diesem Format zurück.

Bei einem meiner Besuche des Mauritshuis Museums in Den Haag sah ich Rembrandts „Die Anatomiestunde“ aus 1632. Dieses Bild hat in mir den Wunsch geweckt, die Oberfläche einer Malerei visuell zu durchdringen. Während ich im Laufe der Jahre immer wieder zu diesem Bild zurückkam, wurde die Idee des Durchdringens, des Blicks hinter die Oberfläche, immer stärker.

**JS:** Wie entwickelte sich Ihre Vorstellung von Malerei in der Folge?

**NH:** Ein anderes für mich bedeutendes Werk – wahrscheinlich dasjenige, das ich am ehesten mit mir nehmen würde, wenn ich mich entscheiden müsste – ist „Third Rail“, das 1984 entstand. Es besteht aus zwei Rechtecken und zwei Quadraten. Eines der zwei vertikalen Rechtecke ist aus Blattgold, das andere besteht aus Farbe, die im Dunkeln leuchtet. Sie bilden eine Art Klammer. Von den Quadraten ist eines in sehr dick aufgetragenem Schwarz gehalten. Die rebschwarze Ölfarbe, die ich verwende, ist sehr ausdrucksstark, mit einer gewissen Weichheit und Durchlässigkeit, die fast so wirkt, als könnte man in sie hineingreifen. Das andere Quadrat besteht aus unbearbeitetem Leinen mit einer dünnen Schicht Wachs darauf, um ihm eine gewisse Tiefe zu geben. Dieses Bild vermittelt verschiedene Ansichten von Licht in der Malerei, gleichzeitig repräsentiert es vier Formen von nicht Vorhandenem und beschäftigt sich mit Leere. Ab da begann ich mich intensiv mit den Aspekten der Leuchtkraft zu beschäftigen.

Für eine Ausstellung in der John Good Gallery im Jahr 1989 stellte ich ein mehr als fünf Meter großes monochromes Bild her, das im Dunkeln leuchtet. Die Leuchtkraft der dunklen Farbpigmente ist so stark, dass der Betrachter das Gefühl hat, in dem Bild zu verschwinden. Ich habe dafür gleich zwei – leicht ironisch gemeinte – Titel gewählt: Der eine ist „Horror Vacui“, der andere bezieht sich auf die angeblich letzten Worte Kafkas: „Lemonade, everything was so infinite.“ Gelb ist eine entsetzlich schwierige Farbe, aber auf dieser Skala scheint es alle Aspekte zu umfassen, mit denen ich mich befasste: Illusion, Unendlichkeit, Abwesenheit und Vergänglichkeit. Es entstehen zwei unterschiedliche Realitäten, je nachdem, ob die im Dunkeln leuchtende Farbe künstlich beleuchtet wird oder ob man sie nur im Umgebungslicht betrachtet. Es ist, als gäbe es ein Bild

im Inneren und eines außerhalb, ein einzigartiges, raumähnliches, grün leuchtendes Schwefelfeld.

Hier geht es um zwei Anschauungen: absolute Wahrheit und konventionelle Wahrheit; absolute Realität und konventionelle Realität. Absolute Realität hat mit Illusion zu tun, und wenn man Realität so definiert, kommt man zu dem Schluss, dass das, was wir in einem bestimmten Moment erleben, tatsächlich eine Illusion ist. Es gibt kein inhärentes Dasein. Das führt zu komplexen Themen wie der Leere, der Beschaffenheit des Nichts, und genau mit diesen Begrifflichkeiten beschäftige ich mich derzeit in meinen Arbeiten.

**JS:** Die im Dunkeln leuchtenden Bilder waren also der Ursprung der „Fugitive Drawings“, die Sie 2015 in der Ausstellung in der Regina Rex Gallery zeigten?

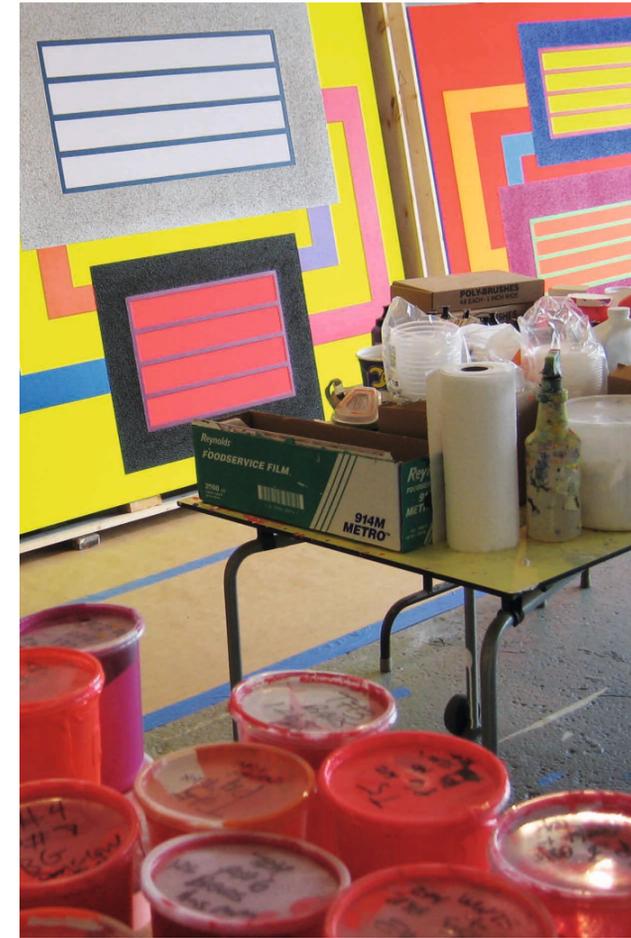
**NH:** Die „Fugitive Drawings“ hingen rund um eine Skulptur herum, die ich „The Saints Lectern“ nannte. Die gesamte Komposition steht dafür, wie sich unser Gedächtnis entwickelt und eine interne Datenbank an visueller Bildsprache

aufbaut. Die Kunst beeinflusst diesen Prozess, bei dem sich ein ungeordnetes enzyklopädisches Inventar an Wissen und Erfahrungen bildet. Die auf den leuchtenden Hintergrund aufgetragenen Bleistiftzeichnungen liegen übereinander und zeigen künstlerische Quellen, die mich im Laufe der Zeit inspirierten: Motive von Matisse und Malewitsch, Annie Albers' geometrische Webteppiche, Zeichnungen des Architekten Lebbeus Woods oder ein Bild von Mary Heilmann. Mit den „Fugitive Drawings“ möchte ich das ansprechen, was der Neurowissenschaftler Gerald Edelman das „zweite Bewusstsein“ nennt – die Vorstellung, dass man zwischen Realität und laut Edelman „erinnerter Gegenwart“ hin- und herwechselt. In meinem Fall hat mich das Archiv der Kunsterinnerungen zu dem gemacht, was ich bin.

**JS:** Wie wirkt sich die Vorstellung von einem zweiten Bewusstsein auf Ihre Arbeit aus?

**NH:** Das ist sicherlich etwas, was meine Arbeit derzeit prägt. Das zweite Bewusstsein geht, wenn

ich das richtig verstanden habe, über die Traumdeutung und das, was wir in unserem ersten Bewusstsein wahrnehmen, hinaus. Unter Letzterem versteht man allgemein die Wahrnehmung der unmittelbaren Umgebung einschließlich unserer Gefühle. Das zweite Bewusstsein hingegen entspricht eher der Art und Weise, wie sich Träume auf verschiedenen Ebenen unserer Erinnerung festsetzen; die „Fugitive Drawings“ sind gewissermaßen eine visuelle Umsetzung davon. Das zweite Bewusstsein wirkt auch auf meine derzeitigen Arbeiten rund um den Begriff Illusion. Um Raum in einem zweidimensionalen Bild darzustellen, muss man bekanntlich mit der Illusion von Licht arbeiten. Im Avatamsaka-Sutra gibt es ein Zitat über Malerei und das Wesen der Realität, das ich sehr tiefgründig finde: „Der Verstand kennt keine Malerei, die Malerei kennt keinen Verstand, und trotzdem gibt es ohne Verstand keine Malerei.“ Wenn ich also als Konzeptkünstlerin bezeichnet werde, dann deshalb, weil ich bei meiner Arbeit von diesen Überlegungen ausgehe.



linke Seite | NANCY HAYNES | Red Orange Scaffold, 2000/01  
Öl auf Leinen, 61 x 72 cm | © Nancy Haynes und Galerie Hubert Winter, Wien  
rechte Seite | ATELIERANSICHT PETER HALLEY | Foto: Peter Vogel

## PETER HALLEY

Peter Halley, geboren 1953 in New York, arbeitet seit den frühen 1980er-Jahren im Stil der geometrischen Abstraktion. Halley interpretiert diese jedoch nicht im Sinne einer Gegenstandslosigkeit, vielmehr ist das von ihm entwickelte ikonografische System aus geometrischen Zeichen ein Ausdruck der Ordnung, die in unserer postindustriellen Gesellschaft jeden Aspekt unseres Lebens bestimmt. Seine Bilder sind so gleichsam abstrakte Allegorien, in denen häufig eine effektvolle, schillernde Farbigkeit dominiert. Im Vorjahr lud der damalige Direktor der Schirn Kunsthalle, Max Hollein, Halley zu einem Ausstellungsprojekt ein. Ausgehend von den räumlichen Gegebenheiten der Rotunde im Museum entwickelte der Künstler eine mehrteilige Installation. „Peter Halley war schon vor 30 Jahren seiner Zeit weit voraus“, betonte Max Hollein damals im Interview. „Mit seinen ‚Prison‘ und ‚Cell Paintings‘ manifestierte er die Logiken, Abhängigkeitsverhältnisse und Organisationsformen des sozialen Raums. Seine Arbeiten haben eine starke seismografische Qualität: In seinen geometrisch-abstrakten Bildern und seinen ortsspezifischen Installationen wirft er einen analytischen und kritischen Blick auf die Raum-, Kommunikations- und Organisationsstrukturen, die den Lebensalltag der Menschen dominieren. Heute, da unser Leben von Algorithmen der Digitalindustrie und von oberflächlichen Reizen der Medienwelt geprägt und verändert wird, stehen wir mitten in einer Halley'schen Komposition.“



## WALTER SCHMÖGNER

7. Juni - 15. Juli



## HERBERT ALBRECHT

22. Juli - 2. September