

MERETS FUNKEN

DIE SAMMLUNG
GEGENWARTSKUNST
TEIL 2

MERET'S SPARKS

THE COLLECTION OF
CONTEMPORARY ART
PART 2

KUNST
MUSEUM
BERN

KERBER ART



... IM GESPRÄCH KATHLEEN BÜHLER MIT ELISABETH LLACH

Elisabeth Llach (* 1970 in Neuchâtel; lebt und arbeitet in La Russille) studierte an der École cantonale d'art in Lausanne und arbeitet neben einzelnen Objekten, Installationen und Performances bevorzugt mit den Medien Malerei und Zeichnung. Ihre gegenständlichen Gemälde entstehen in umfangreichen Serien zum gleichen Thema – wie kürzlich *Ne t'inquiète pas*, *Öl*, *Stilleben* oder *Vagues* – in jeweils gleichbleibendem Format. Sie sind geprägt von einer virtuosen zeichnerischen Technik und düsteren Atmosphären, in denen die Stimmung ins Abgründige oder Groteske kippt. Hauptrolle spielen weibliche Figuren, welche Llach entweder in der Kunstgeschichte, in Filmen oder allgemein in der Alltagskultur wie in Mode- und Designzeitschriften findet und in theatralische Szenarien einbaut. Elisabeth Llach verfremdet und verdichtet ihre Vorlagen und bringt darin ähnlich wie Honoré Daumier in seinen Gemälden gleichzeitig bissige Kritik sowie grosses Mitgefühl zum Ausdruck. Das Surreale besteht in der Zusammenführung von unterschiedlichen Kontexten, ungeachtet ihres logischen Zusammenspiels. Dieses Vorgehen erzeugt Absurdität, symbolisch-psychologische Resonanz und ver-rät eine andere Form von Wirklichkeitsauffassung.

Wie kam es zum neuen Format in deiner Werkserie Vagues (Wellen), das die Breite betont und wie ein Film oder Panorama wirkt? Ich hatte Lust, das Bild in die Breite zu ziehen, damit sich das Narrative darin besser entfalten kann. Ich empfinde es ein bisschen wie eine Theaterbühne, auf der sich etwas entwickelt. Das Format und die Komposition sind meine formalen Möglichkeiten, eine Mise-en-scène zu entwerfen. Ausserdem entdeckte ich dieses extreme Breitformat bei meinen Recherchen zum Art-Brut-Künstler Henry Darger.

Welche Idee steht hinter dem Titel Vagues?

Die Idee hinter dem Titel basiert darauf, dass man nie genau weiss, wo die Wellen aufhören und die nächsten beginnen. Es gibt Untiefen und man ist hypnotisiert von der endlosen Bewegung. Ich arbeite immer in Serien, nicht zuletzt weil dies impliziert, dass es keinen Schluss gibt, es sind lediglich Segmente eines Themas. Hier beispielsweise in *Vagues 16* geht es um die Vielfalt von weiblichen Körpern. [Abb. S. 174]

Wenn du Figuren wiederholst, sind das dann variierende Verkörperungen desselben Prinzips oder sind es wirklich verschiedene, wenngleich sich ähnlich sehende Personen?

Es kann beides sein. Es können Figuren auf einer Theaterbühne sein oder es ist eine nach innen gerichtete Perspektive,

... IN CONVERSATION KATHLEEN BÜHLER WITH ELISABETH LLACH

Elisabeth Llach (* 1970 in Neuchâtel, lives and works in La Russille) studied at the Ecole cantonale d'art in Lausanne. Her preferred media is painting and drawing, but she also makes objects, installations and performances. Her paintings are created in extensive series based on the same subject – such as the recent *Ne t'inquiète pas*, *Oil*, *Still Life*, or *Vagues* – all in a similar format. They are characterised by skilful drawing and a sombre atmosphere, which often lends the works an impenetrable or grotesque tone. The main protagonists are female characters, which Llach finds in art history, movies or popular culture such as fashion and design magazines, and then places against a theatrical backdrop. Llach distorts and compresses the original images and, in a similar way to the work of Honoré Daumier, conveys both harsh criticism and great compassion. The surreal is created by combining different contexts without regard for their logical congruity. This process creates an element of absurdity as well as symbolic and psychological associations, while unveiling a different form of interpreting reality.

How did you arrive at the new format in your work series Vagues (Waves), which emphasizes width, and functions like a film or panorama?

I wanted the image to become wider, meaning longer, so that the narrative could have more space to unfold. I see it a bit like a theatre stage where things can develop. The size and composition are the formal ways that allow me to create a mise-en-scène. I discovered this extreme wide format while I was researching Art Brut artist Henry Darger.

What is the idea behind the title Vagues?

The title is based on the way you never know when or where one wave stops and the next one begins. There are shoals and it is easy to get hypnotized by the continuous movement. I always work in series, and not only because it implies that there is no end – it means each piece is just one segment of an idea. For example, *Vagues 16* is about the various forms of the female body [fig. p. 174].

When you repeat figures are they varying incarnations of the same principle, or are they really different, although they seem to be similar people?

It can be both. It can either be about characters on a stage, or it might be an inward-looking perspective when a character imagines performing different actions. You can see it very

**LINKS UND FOLGENDE DOPPELSEITE / LEFT AND FOLLOWING PAGES:
AUSSTELLUNGSANSICHTEN MIT WERKEN VON / EXHIBITION VIEWS WITH WORKS BY ELISABETH LLACH,
LEONOR FINI UND / AND MERET OPPENHEIM**



Vagues 16, 2012

wenn eine Figur in Gedanken verschiedene Handlungen ausprobiert. Man kann es sehr individuell betrachten, denn ich möchte niemandem eine Interpretation aufzwingen. Ich selbst bin zwar jeweils vom Thema besessen, das zu diesen Resultaten führt, doch liegt es mir fern, eine Lesart vorzuschreiben. So wie auch ich die Freiheit haben möchte, Kunst frei für mich zu betrachten, soll für die Betrachter meiner Kunst der Freiraum bestehen, mit ihrem eigenen Erfahrungshintergrund in die Werke einzutauchen. Beispielsweise gibt es Elemente, die zwar auf die Kunstgeschichte verweisen, doch sehen sie nicht alle, dafür sehen sie andere Geschichten. Der Bezug zur kunsthistorischen Referenz und zum Bild sind sehr lose. Manchmal arbeite ich mit wohlbekanntem Bildvorlagen, die in den Medien gerade sehr verbreitet sind, doch in einigen Jahren wird dieser Bezug vergessen sein und muss das Werk ohne dieses Wissen auskommen.

Da du aber oft mit Stereotypen arbeitest, also mit Figuren, die geradezu Teil des kulturellen Gedächtnisses sind, kann es dir wirklich einerlei sein, was die Betrachter darin sehen? Geht es nicht auch darum, auf die Mechanismen von Stereotypen hinzuweisen? In dem Sinne repräsentieren die Vagues die Bilderfluten, die uns überschwemmen?

Das auch. Natürlich gehe ich keineswegs naiv in meiner Auswahl vor.

Hier hat es auch Referenzen an Meret Oppenheim. Du zeigst die zusammengebundenen Schuhe des Objekts Ma gouvernante.

individually, because I don't want to force an interpretation on the viewer. I am always obsessed with the subject in question, which is ultimately what leads to these results, but it's not my intention to impose a reading on anyone. Just as I would like to have the freedom to view art freely, I also wish the same freedom for someone viewing my work to be able to delve into the work from his or her own personal background. For example, there are elements that might point to the history of art, but viewers don't see all of them, but they might see other stories. The art historical references and the reference to the image itself are very open. Sometimes I work with well-known pictorial templates that are being widely reported in the media at that moment, but these references will be forgotten in time. The work has to be able to stand alone without this previous knowledge.

Since you often work with stereotypes, meaning characters that are actually part of cultural memory, can a viewer's interpretation really be that unimportant to you? Is it not also about emphasizing the mechanisms behind stereotypes? In that sense, the Vagues represent the flood of images with which we are all inundated? Amongst other things. But of course I'm not naive about what I select.

There are also references to Meret Oppenheim. You show the attached shoes in the object My Nurse.

That's right. At first they could be seen very clearly. Now they are only a vague shadow. I like this work of Meret Oppenheim

Das stimmt. Zuerst waren sie ganz deutlich zu sehen. Jetzt ist es nur noch ein undeutlicher Schatten. Ich mag dieses Werk von Meret Oppenheim sehr, deshalb wollte ich verhindern, dass es zu illustrativ oder symbolisch wirkt. Aus diesem Grund habe ich es mehr angedeutet als abgebildet.

Welche Idee von Realität steht dahinter? Was hat die Kombination von unterschiedlichen, auf den ersten Blick nicht zusammengehörenden Elementen mit der Wirklichkeit zu tun?

Gegenständlichkeit gibt mir anhand von nicht existierenden Dingen ein Bild der Welt. Jedes Bild ist Vehikel für etwas anderes und sehr komplex in seiner Sprache. Es kann immer multiple Bedeutungen haben. Die Malerei von Meret Oppenheim beispielsweise verstehe ich gut in ihrer Neigung zur Innenschau. Für mich hat das auch etwas Melancholisches. An der Oberfläche bleibt das Gemälde zwar realistisch, aber durch die Malweise wird diese Wirklichkeit transformiert. Denn auch wenn ich ein Gemälde male, das etwas real Existierendes repräsentiert, ist es nicht mehr die Realität selbst. Deshalb muss ich Motive malen, die etwas mit dem Zeitgefühl und mit meiner Wahrnehmung zu tun haben. Die tägliche Bilderflut beeinflusst unser Denken und hinterlässt Spuren in der Erinnerung. Ich spiele damit, dass unsere Auswahl von Bildern auf Gefühlen basiert, und komponiere sie furchtlos, wenn nicht sogar brutal miteinander. Dies spiegelt das chaotische Ballett unserer Zeit wider.

Beruht darauf deine Verwendung von weiblichen Körpern als Motiv?

Ich habe mich immer für weibliche Körper interessiert, nicht zuletzt weil es das am häufigsten dargestellte Motiv in der Kunstgeschichte ist und als Projektionsfläche so viele Fantasien und Ideale widerspiegelt. Als Künstlerin schreibe ich mich nun in diese Tradition ein, ohne jedoch diesen Phantasmen und Stereotypen zuzustimmen. Dennoch suche ich mit meinen Zeichnungen und Gemälden einen Angriffspunkt in dieser Tradition, von wo aus ich attackiere. Das Stereotyp interessiert mich insofern, als es etwas transportiert und eine verkürzte Sprachform ist.

Kunsthistorisch gesehen waren weibliche Körper oft Symbole und Allegorien für etwas anderes. Was mich bei deinen Werken beeindruckt, ist deine zeichnerische Virtuosität. Deine Darstellungen weiblicher Körper haben etwas Zugespitztes und Übertriebenes. Heute tendieren auch die Werbebilder immer mehr zu manie-

very much, so I didn't want to be too illustrative or symbolic. Which is why I implied rather than represented it.

What notion of reality is it based on? What does the combination of different and, at first glance, unrelated elements have to do with reality?

Representation based on non-existing things gives me a picture of the world. Each image is a vehicle for something different and very complex in its language. It can always have multiple meanings. I can well understand Meret Oppenheim's painting, for example, in its general tendency to look inward. I also think there is a melancholic aspect to it. On the surface, the painting is realistic, but the way it is painted transforms this reality. Even if I paint a painting that represents something existent in reality, it is no longer reality itself. Which is why I have to paint things that deal with the sense of our time and my own perception. The daily flood of images influences our thinking and leaves traces in the memory. I play with the notion that our selection of images is based on emotions, and then I boldly, if not brutally, mix them together – which in turn reflects the chaotic ballet of our times.

Is this what your use of the female body is based on?

I've always been interested in women's bodies, especially because the female body is the most frequently represented motif in art history, and it reflects how it is used as a projection surface for so many fantasies and ideals. As an artist I now add to this tradition, but without approving the fantasies and stereotypes. Nevertheless, with my drawings and paintings, I'm looking for a strategy to attack this tradition. The stereotype interests me as a linguistic vehicle or a type of shorthand communication.

Art historically speaking, the female figure has often served as an allegory or a symbol. What impresses me about your work is your drawing skill. Your depictions of the female body are pointed and exaggerated.

Today, advertising images increasingly favour mannerized, elongated bodies and limbs. The more I look at my works, the more the figures look like dolls that are unreal figures, with which I hunt down reality through the force of exaggeration. Mastering their bodies refers to a contemporary unease, the atmosphere of the images is pessimistic – not very happy. I have no conscious intention, no image programme. Only the selection and orchestration of the characters is done deliberately. Much happens by chance.

ristisch gestreckten Körpern und überlangen Gliedmassen. Je mehr ich meine Werke betrachte, desto mehr erscheinen mir die Figuren als Puppen: irrealen Figuren, bei denen ich kraft der Übertreibung die Realität entlarve. Die Beherrschung ihrer Körper verweist auf ein zeitgenössisches Unbehagen, die Atmosphäre der Bilder verrät Pessimismus. Es ist nicht sehr freudvoll. Ich habe zwar keine bewusste Absicht oder ein Bildprogramm. Nur die Wahl und Orchestrierung der Figuren geschieht bewusst. Daneben geschieht vieles auch per Zufall.

Dein Vorgehen erscheint mir wahrlich als Obsession, die auf die kulturelle Obsession mit dem weiblichen Körper antwortet. Deine künstlerische Sensibilität verrät ein durchgängiges Bewusstsein dafür, wie der weibliche Körper instrumentalisiert wird. Indem du mit deinen Figuren noch eins draufsetzt, legst du das Gift dieser Instrumentalisierung offen. Stehen für dich eher die Aneignung und Neuinterpretation bestehender Körperbilder oder die Kritik daran im Vordergrund?

Es ist eine Mischung aus beiden. Beim Malen entstehen stets neue Fragen nach dem zeitgenössischen Status des Körpers. Indem ich Bilder aus verschiedenen Epochen kombiniere, befragt die eine Epoche die andere. Das muss nicht unbedingt streng geplant sein. Was hingegen deutlich ist, ist meine Spannung während dem Malen, bei dem ich fühle, dass ich etwas auf der Spur bin.

Du schaffst immer wieder alptraumhafte Atmosphären, in denen sich Erspürtes Bahn bricht.

Das plane ich nicht einmal im Voraus. Beispielsweise fange ich immer mit dem Hintergrund, dem Rahmen an, wie wenn ich die Bühne für das Geschehen bereiten würde, und lasse mich vom Malerischen selbst leiten. Erst danach setze ich die Figuren auf das vorbereitete Territorium, ich springe sozusagen ins Bild hinein. Dann kommen meine gesammelten Bilder von Körpern, Gegenständen, Architektur etc. zum Einsatz. Diese Figuren tragen Botschaften in sich. Auch das Wissen, dass ein Bild fertig ist, geschieht sprunghaft. Plötzlich habe ich dann das Gefühl, dass es reicht und eine gewisse Spannung erzeugt wurde. Meine Malerei ist nicht konzeptuell, sondern entwickelt sich sehr intuitiv.

Darin sehe ich Parallelen zum Schaffen von Meret Oppenheim, welche ebenfalls sehr intuitiv vorgeht und gleichzeitig sehr präzise war.

Für mich ist Intuition sehr präzise. Da gibt es nichts Schwammiges. Die Erscheinung des Motivs im Prozess der Bildwer-

I see your approach as a type of obsession that responds to the cultural fixation with the female body. Your artistic approach shows a constant awareness of how the female body is exploited. Your figures add yet another layer to this, and expose just how poisonous this exploitation really is. Are you primarily interested in the appropriation and reinterpretation of existing images of the body, or the criticism of it?

It is a mixture of both. When I'm painting, new questions always arise concerning the contemporary status of the body. Because I combine images from different eras, one epoch is always questioning another. That's not specifically or strictly planned. What is clear, however, is the excitement I feel when I'm painting and I know I'm onto something.

You create nightmarish atmospheres again and again that allow a feeling to surface.

That's not planned in advance. For example, I always start with the background, the frame, as if I'm setting the stage for events, and then I let the act of painting take the lead. I jump into the picture only after the pieces are placed on the prepared territory, so to speak. That's when I add my collection of images of bodies, objects, architecture, and so on. These figures contain messages. Even realizing that a picture is finished happens suddenly. I get the abrupt feeling that enough is enough and a certain tension is created. My painting is not conceptual; it develops very intuitively.

This is where I see parallels to the work of Meret Oppenheim, who also worked very intuitively but also very precisely.

I believe intuition is very precise. There is nothing nebulous about it. The appearance of the motif in the process of becoming an image is a clear-cut procedure. My thoughts evolve simultaneously with the picture. The original images are only the source, the starting point, and they have nothing to do with the painting afterwards, because they've been transformed. Painting is something different, something unique. Painting has its own reality. It loads motifs with meaning. This process also leads to self-knowledge. I learn something about myself afterwards. Controlling tools and compositional elements do not exist alone, for the beauty of the gesture. I loathe virtuosity or skill as an empty gesture or applause of hash marks. Of course, I work in painting, with effects, but I develop my characters from something ambiguous. Painting is considered to be a web of lies just because it creates its own reality. But it often reveals a more convincing truth than

dung geschieht mit Präzision. Meine Gedanken entwickeln sich parallel zur Bildwerdung mit dem Bild zusammen. Die Bildvorlagen sind nur die Quelle, der Ausgangspunkt, der nachher nichts mehr mit dem Gemälde zu tun hat, weil er transformiert wurde. Die Malerei ist etwas Anderes, etwas Eigenes. Die Malerei hat ihre eigene Realität. Malerei lädt die Motive mit Bedeutung auf. Mir dient dieser Prozess auch zur Selbsterkenntnis. Ich lerne im Nachhinein etwas über mich. Die Beherrschung der Werkzeuge und der Gestaltungselemente existiert nicht an sich, für die Schönheit der Geste. Ich verabscheue die Virtuosität als leere und Beifall heischende Geste. Natürlich arbeite ich in der Malerei mit Effekten, doch entwickle ich meine Figuren aus dem Vagen heraus. Gerade weil sie ihre eigene Realität schafft, gilt Malerei als Lügengebilde. Doch offenbart sich darin oftmals eine überzeugendere Wahrheit als in einer Fotografie. Meine Malerei ist vielschichtig, wie die Wahrheit auch. Sie bleibt immer in Bewegung und zeigt uns nicht nur einen Sachverhalt, sondern auch die damit verknüpften Gefühle.

Du löst damit ja auch etwas aus.

Ich höre den Leuten gerne zu, was sie darüber denken, doch überschneidet sich das nicht unbedingt mit meinen eigenen Gedanken. Es sind ihre Anteile, ihre Gefühle, ihre Überlegungen. Im Idealfall nehmen sich die Leute Zeit, meine Malerei anzuschauen, weil sie auf diese Weise etwas über die Welt, über sich selbst und vielleicht auch über mich erfahren.

Sind es Kommentare zu einer bestimmten Wirklichkeit oder ist es eine Art von entfesselter Wahrnehmung? So wie die Surrealisten Zugang zu einer befreiten und überdrehten Realität finden wollten, im Sinne eines Freiraums für das Denken?

Dieser Freiraum besteht nur schon darin, dass ich innerhalb der Malerei alles miteinander verbinden kann, ob es sich nun um ein Gemälde von Pietro Longhi aus dem 18. Jahrhundert handelt, in dem Venezianer ein Rhinoceros betrachten, oder um ein Werk von Robert Gober, das ich zitiere. Egal aus welchem Jahrhundert sie stammen, zirkulieren die Ideen frei in meinen Werken. [Abb. S. 182]

Welche Rolle spielt die Farbe Schwarz darin?

Schwarz ist eine Farbe, die allem Kontur verleiht. Sie kontrastiert wie eine scharf geschliffene Klinge. Dann hüllt sie auch wieder ein und gibt einen undurchdringlichen Hintergrund. Im Zusammenspiel mit gezieltem Licht erlaubt sie theatralische Hervorhebungen. Das Schwarz hat Tiefe und Raum, es enthält

a photograph. My painting is complex, as is the truth. It is always in motion, and shows us not only facts but also the feelings with which it is associated.

But you definitely trigger something.

I like to hear what people think about it, but it doesn't necessarily relate to my own ideas. It is their interests, their feelings, their thoughts. Ideally, people take time to look at my painting, because that way they learn about the world, about themselves and about me.

Are there comments on a certain reality, or is there some kind of unleashed perception? Just as the Surrealists wanted to gain access to a liberated and exaggerated reality, in the sense of an open space for thinking?

This space is created by my combining everything together in a painting, whether it be a painting by Pietro Longhi from the 18th century, where Venetians are looking at a rhinoceros, or a work by Robert Gober that I quote [fig. p. 182]. Ideas circulate freely in my work, regardless of what century they originate from.

What role does the colour black play in it?

Black is a colour that gives everything contour. It contrasts like a sharpened blade. Then it envelops again to form an impenetrable background. It can create theatrical emphasis, in combination with targeted light. Black has depth and space, containing things that are still hidden from the eye. As in black-and-white movies, it adds more conciseness and readability to objects. Shades of grey, on the other hand, model space and give volume to the imagined dimension.

The light in your paintings is not very flattering; it is rather garish and ominous.

This corresponds to my own perception of things. My work revolves around the dysfunctional, the human, the imperfect. This is precisely the breach into which I want to enter.

There is a specific reference to Hans Bellmer's dolls in your current work.

As objects, they are wonderful, even though they are twisted and mutilated. I often think this about art: beauty lies in exactly this form of relentless truth. Of course there are also moments of hope in Bellmer's work as well as relaxation, but, yes, ultimately he created monsters.

Dinge, die dem Auge noch verborgen sind. Wie im Schwarz-Weiss-Film gibt es den Gegenständen mehr Prägnanz und Lesbarkeit. Grautöne hingegen modellieren den Raum und geben der mentalen Dimension ein Volumen.

Das Licht in deinen Gemälden ist jedoch nicht sehr schmeichelnd, sondern eher grell und unheilvoll.

Das entspricht meiner Wahrnehmung. Meine Arbeit kreist um diejenigen Dinge, die nicht funktionieren, um das Menschliche, nicht Perfekte. In jene Bresche möchte ich hineinspringen.

In deiner aktuellen Arbeit gibt es eine spezifische Referenz an Hans Bellmers Puppen.

Als Objekte sind sie wunderbar, obwohl sie verdreht und verstümmelt sind. Das geht mir in der Kunst oft so, dass Schönheit für mich gerade in dieser Form von schonungsloser Wahrheit liegt. Natürlich gibt es bei Bellmer auch Momente der Hoffnung und Entspannung, doch schaffte er letztlich Monstren. [Abb. S. 189]

Sie sind noch schwerer zu ertragen als Cindy Shermans Puppen.

Hans Bellmers Puppen sind faszinierend, seltsam und berühren durch ihre Fragilität, aber auch durch ihre Kraft. Er hat eine Form für das Verdrehte und Angepasste von Frauen gefunden, welche für mich der Wahrheit sehr nahekommt.

Wie kommt es zu deiner Begeisterung für das Medium Malerei?

Kunsthistorisch betrachtet ist die Malerei uralte und gerade deswegen auch wieder spannend. Es gilt immer noch als veraltet zu malen. Dennoch wünschte ich mir, es gäbe mehr Beachtung für die Malerei. Denn Malen ist ein so vielfältiges Tätigkeitsfeld. Es verlangt eine andere Form der Konzentration beim Schauen. Die Komplexität der Lektüre von Malerei wäre Grund genug, dass man sich vermehrt auf sie besinnt. Neben der Frage, weshalb mich Klischees interessieren, gibt es ja auch die Frage nach der Malerei: der Wahl der Farben, des Formats, des Farbauftrags, der Geschwindigkeit – was bedeutet das alles? Weshalb die Gegenständlichkeit? Sobald ich zu malen beginne, befinde ich mich in höchster Anspannung und gebe mich in meine Welt. Dazu gehört auch der Umgang mit vorhandenem Bildmaterial. Wir befinden uns in einer Epoche der Bilderflut und der Verfügbarkeit von Bildern. Deshalb meine Vorgehensweise der Wiederaneignung dieser Bilder, der Neukomposition von Bildern aus den verschiedensten Jahrhunderten und Kontexten.

They are more difficult to take than Cindy Sherman's dolls.

Hans Bellmer's dolls are fascinating, strange and touching in their fragility, but also in their force. He has found a form for the twisted and adjusted aspects of women, which I believe comes very close to the truth [fig. p. 189].

Where does your enthusiasm for the medium of painting come from?

From an art history point of view, painting is an ancient medium – which is why it is very exciting again. Painting, however, is still considered outdated. But I wish there was more respect for it. Because painting is such a diverse realm. It calls for a different form of viewing concentration. The fact that the interpretation of painting is so complex is reason enough to think deeply about it. In addition to the question of why I'm interested in clichés, there's also the question of painting itself: the choice of colours, format, paint application, speed – what does it all mean? Why figuration? Once I start painting, I enter a space of ultimate excitement and exist in another world. This includes the use of existing footage. We are in an age of the flood and availability of images. Hence my re-appropriation of these images, the new composition of images from different centuries and contexts.

That reminds me of the Surrealist projects such as collages, the turning off of internal censorship, combining the most unlikely contexts regardless of logic so as to circumvent an initial absurdity and arrive at truer statements.

Of course there is a predilection for certain subjects, but after that it's just painting and no longer primarily about the subject. My skill and precision serve the memory of a pre-image that triggered certain feelings in me that I would like to recall. Because in painting everything is fiction, everything has the same degree of truth. I absorb one story that emerges in other stories.

Would you say that you're dragging out some kind of a 'cultural subconscious'?

I hope so. This is dreaming with open eyes.

What role do the animals play?

Animals appear in my work often. They function as a mirror of humans and as an element that reminds us of instinct. Conversely, animals are exploited by humans as grotesque or as a contrast to civilization. The animal ultimately tells us

Das erinnert mich an das surrealistische Vorhaben, etwa in Collagen, die innere Zensur auszuschalten, die unwahrscheinlichsten Kontexte ungeachtet ihrer Logik zusammenzubringen, um in der auf den ersten Blick abwegigen, absurden Konstellation an wahrhaftere Aussagen heranzukommen.

Natürlich gibt es eine Vorliebe für bestimmte Motive, doch danach ist es einfach Malerei und es geht nicht mehr primär um den Gegenstand. Meine Virtuosität und Präzision stelle ich in den Dienst der Erinnerung an ein Vor-Bild, das in mir bestimmte Gefühle ausgelöst hat, an die ich wieder herankommen möchte. Weil in der Malerei alles Fiktion ist, hat auch alles denselben Wahrheitsgrad. Ich absorbiere eine Geschichte, die in anderen Geschichten aufgeht.

Könnte man sagen, dass du auf diese Weise etwas „kulturell Unterbewusstes“ hervorholst?

Ich hoffe es. Es sind Träume mit offenen Augen.

Welche Rolle spielen dabei die Tiere?

In meinem Werk kommen oft Tiere vor. Sie fungieren als Spiegel des Menschen und als Element, das ihn an das Instinktive erinnert. Umgekehrt werden Tiere durch den Menschen als Groteskes oder als Kontrast zu seiner eigenen Zivilisiertheit instrumentalisiert. Das Tier klärt uns letztlich über uns selbst auf. Denn Tiere sind für mich das Gegenteil vom Menschen, von Berechnung, von Kontrolle und von Hintergedanken. Ich arbeite gerne mit Gegensätzen, die eine Spannung erzeugen und sich dann wie Bomben explosiv entladen.

Willst du damit die Leute wecken oder einfach eine Gegenreaktion erzeugen?

Es geht mir um das Aufwachen und Erkennen, in welchem Mist wir stecken.

In Anlehnung an Bruce Naumans Diktum könnte man sagen, dass der Künstler der Welt hilft, indem er Wahrheiten entblösst?

Genau, doch möchte ich das Aufwachen von einer ästhetisch ansprechenden Form begleiten, damit dem Betrachter der Mist nicht gleich um den Kopf fliegt. Ich möchte, dass er sich zuerst an der oberflächlichen Schönheit der Gemälde erfreuen kann und dann – wenn er genauer hinschaut – erkennt, dass er sich getäuscht hat, weil er mit unangenehmen Realitäten konfrontiert wird.

Darin sehe ich etwas geradezu Performatives: Du gibst etwas Oberflächliches zu erkennen, was im besten Fall eine noch tiefer gehende



Vagues 15, 2012

to be ourselves. Because I believe animals are the opposite of people, of calculation, of control and of ulterior motives. I like working with opposites that generate a certain tension and then explode like a bomb.

Do you want to wake people up, or just create a backlash?

It's about me waking up and recognizing the mess we're in.

According to Bruce Nauman's dictum, would you say that the artist helps the world by exposing bare truths?

Exactly, but I would like this awakening to be accompanied by the appropriate aesthetic form, so that viewers don't get trapped in the mess. I want them to be able to enjoy the surface beauty of the paintings first, before – if they take a closer look – realizing that they were mistaken, because they are actually being confronted with unpleasant realities.

I see this as something almost performative: you offer something superficial to be recognized, which triggers at best an even deeper realization. Then you must believe that art can lead to insight?

I see my work in its continuity, but I also see the pitfalls: its beauty, its power of seduction. Even though today we have a wide choice of style and gesture, it still has to follow an inner logic; it has to 'ring true'. It's very easy to be complacent in painting. My challenge is to avoid these pitfalls.

The longer I look at your works, the more I see another parallel to the Surrealists. Your exaggerations, the shrill laughter in your paintings, remind me of the Surrealist fascination with the hysterical.

Hysteria is most definitely a feeling that can be found in my paintings, and it is related to our Western, materialistic, hectic life. The world of fashion, for example, is completely hysterical. It's out of control. Despite the total subjugation

Erkenntnis auslöst. Dann glaubst du daran, dass Kunst zu Erkenntnis führen kann?

Ich sehe meine Arbeit in ihrer Kontinuität, doch sehe ich auch die Fallstricke: ihre Schönheit, ihre Verführungskraft. Auch wenn man heute über jeglichen Stil, jede Art von Geste verfügen kann, muss es einer inneren Logik folgen, muss es ‚richtig klingen‘. In der Malerei ist es sehr einfach, gefällig zu sein. Meine Herausforderung besteht darin, all diesen Fallgruben auszuweichen.

Je länger ich deine Werke betrachte, desto mehr sehe ich eine weitere Parallele zu den Surrealisten aufscheinen. Deine Übertreibungen, das schrille Lachen in deinen Gemälden erinnern mich an das Interesse der Surrealisten für das Hysterische.

Das Hysterische ist wirklich ein Gefühl, das in meinen Bildern wiederkehrt und mit unserem westlichen, materialistischen und hektischen Leben zu tun hat. Die Welt der Mode beispielsweise ist total hysterisch. Ihnen entgleitet die Kontrolle. Trotz der totalen Unterwerfung des Körpers unter ein Modediktat oder ein Schönheitsideal gibt es dieses explosive Gegengewicht. Das ist die Explosivkraft des Bildes, das durch Übertreibung und Zuspitzung an die Grenzen kommt.

Deine Kompositionen haben sehr viel mit Collage zu tun. Viele deiner Szenarien erinnern mich an Max Ernst, aber mit dem Unterschied, dass die Brüche zwischen den Bildmotiven durch die Malerei ausgeglichen werden.

Das stimmt, es sind eigentlich Collagen. Doch möchte ich nicht, dass man die Herkunft eines Bildmotivs oder den Prozess der Verarbeitung spürt. In der Malerei kann man sie nicht mehr voneinander trennen, obwohl darin gerade die Fiktion und Konstruktion besteht. Es gibt neutrale Motive und dann solche, welche schon eine Geschichte haben und Assoziationen auslösen. Malerei ist eine Sprache, ihre Motive sind Symbole. Manchmal sind es allerdings gerade die bekannten, die mich zur Verarbeitung reizen. Dann eigne ich sie mir an und verwandle sie.

Du befreist die Motive gewissermaßen von ihren traditionellen Interpretationen und Bezugsrahmen?

Ich löse sie daraus. Doch sich am Motivschatz der Kunstgeschichte zu bedienen, birgt auch gewisse Risiken. Es ist schwer, seine eigene Vision zu verfolgen und nicht der Attraktivität dieser bekannten Bilder zu verfallen. Das Bild soll nicht zu hübsch werden. Die gestalterische Virtuosität soll

of the body under a fashion statement or a beauty ideal, there is still an explosive counterweight. This is the explosive power of the image that tests limits, by means of exaggeration and the intensification.

Your compositions have a lot to do with collage. Many of your scenes remind me of Max Ernst, but with the difference that the fractures between pictorial elements are balanced by means of painting.

That's right, they are in effect collages. But I still don't want to prioritise the origins of a motif or the aspect of processing. In painting, it's not possible to separate them anymore, even if that is where fiction and design happens. There are neutral pictorial elements and then there are those that already have a history, and trigger associations. Painting is a language, and its pictorial elements or motifs are symbols. Sometimes, however, the most common ones are those that irritate me enough to make me want to use them. Then I take possession of them and transform them.

So one could say that you free the motifs to some extent from their traditional interpretations and referential frames?

I extract them. But making use of the treasures of art historical references is not without risk. It's hard to pursue one's own vision and not be seduced by attractiveness of these familiar images. The image should not become too pretty. Any compositional skill should entirely serve the statement. Secondly, it's difficult because you can't control or plan; you always have to be open for the new things this process of spontaneous combination brings. Although the fixation with the female body remains constant in my work, I'd like to always find new and surprising combinations.

Does this fixation with the female body have anything to do with you as an individual?

Not directly. But of course I subscribe to the history of the female body as a surface for projection. And as a woman I experience the confrontation between the ideal and reality on a day-to-day basis. History has often been very cruel to the female body, to everything it has supposed to represent throughout the ages, and to how women are still measured against the ideal. This is the same in all cultures.

Then your exaggerated female characters are a response to the history of painful tweaking? There are also many maimed female

ganz im Dienst der Aussage bleiben. Sodann ist es schwierig, weil man nichts planen oder kontrollieren kann, sondern sich immer wieder von Neuem diesem Prozess der spontanen Kombination aussetzen muss. Obwohl die Fixierung auf den weiblichen Körper bei mir konstant bleibt, möchte ich immer neue und überraschende Zusammenstellungen finden.

Hat diese Fixierung auf den weiblichen Körper etwas mit dir als Person zu tun?

Nicht direkt. Doch schliesse ich mich natürlich in die Geschichte der Frauenkörper, die als Projektionsfläche dienen, ein. Ich erlebe die Konfrontation zwischen Ideal und Realität tagtäglich. Die Geschichte war oft sehr grausam gegenüber dem weiblichen Körper, was er alles darstellen musste und wie die Frauen noch heute am Ideal gemessen werden. Darin gleichen sich alle Kulturen.

Dann sind deine überdrehten Frauenfiguren eine Reaktion auf die Geschichte schmerzhafter Anpassungen? Es gibt ja auch bei Meret Oppenheim viele versehrte Frauenkörper, man denke nur an die Geneviève-Figur ohne Arme, welche von Fachleuten als Allegorie auf ihre Machtlosigkeit gedeutet wird.

Ich interessiere mich für den zerbrechlichen weiblichen Körper, weil ihn die Geschichte und ihre Manipulationen schwächte. Diese Geschichte ist noch nicht zu Ende. Mittlerweile sind es ziemlich konstruierte Körper, weil sich das Ideal längst verselbstständigt hat. Irgendwie befinden wir uns in der Sackgasse. Weibliche Schönheit wirkt leer, langweilt und erinnert mehr und mehr an Roboter. Man kann heute seinen Körper wie eine Skulptur modellieren. Weibliche Körper wirken weiblich und männlich zugleich. Diese Macht, die wir über Körper haben, interessiert mich. Obwohl das körperliche Leiden deswegen nicht verschwunden ist. Nur die Hülle verändert sich.

Arbeitest du neben der Malerei immer auch parallel an Objekten und Installationen?

Nein, nur wenn ich bei einer Ausstellung den Raum dazu bekomme.

Es wäre ja eigentlich ein logischer Schritt von der Bühne in den Vagues in die Dreidimensionalität.

Eine wirkliche Bühne mit Darstellern, Bühnenbild, Dekor etc. verschlingt enorme Mittel. Das ist in meiner Malerei viel einfacher zu bewerkstelligen, ohne dass meiner Einbildungskraft

figures in Meret Oppenheim's work: just think of the armless Geneviève figure, which experts have interpreted as an allegory for the powerlessness of women.

I am interested in the fragile female body, because it has undermined the history and its manipulations. And this history is still continuing. In the meanwhile, a rather constructed body has emerged because the ideal has long since become the norm. We've somehow landed at an impasse. Feminine beauty looks empty, bored, and more and more robotic. Today, you can mould a body like a sculpture. The female body is both male and female at the same time. I'm interested in the power we have over our bodies. Even though this doesn't do away with physical suffering. We only transform the shell.

In addition to painting, do you still do objects and installations? Not really; only when I have the space to do so for an exhibition.

In the Vagues, it would actually be a logical step from the stage into three-dimensionality.

A real stage with performers, set design, props, etc. would demand enormous resources. It's much less complicated to achieve results in my painting, where I don't have to set limits on my imagination. On the other hand, I'm becoming more interested in the space where my painting is shown and where the viewer is. I would really like to merge the viewer's space with the space of the image more.

Do you mean to imply that the viewer's space is already included in the image space?

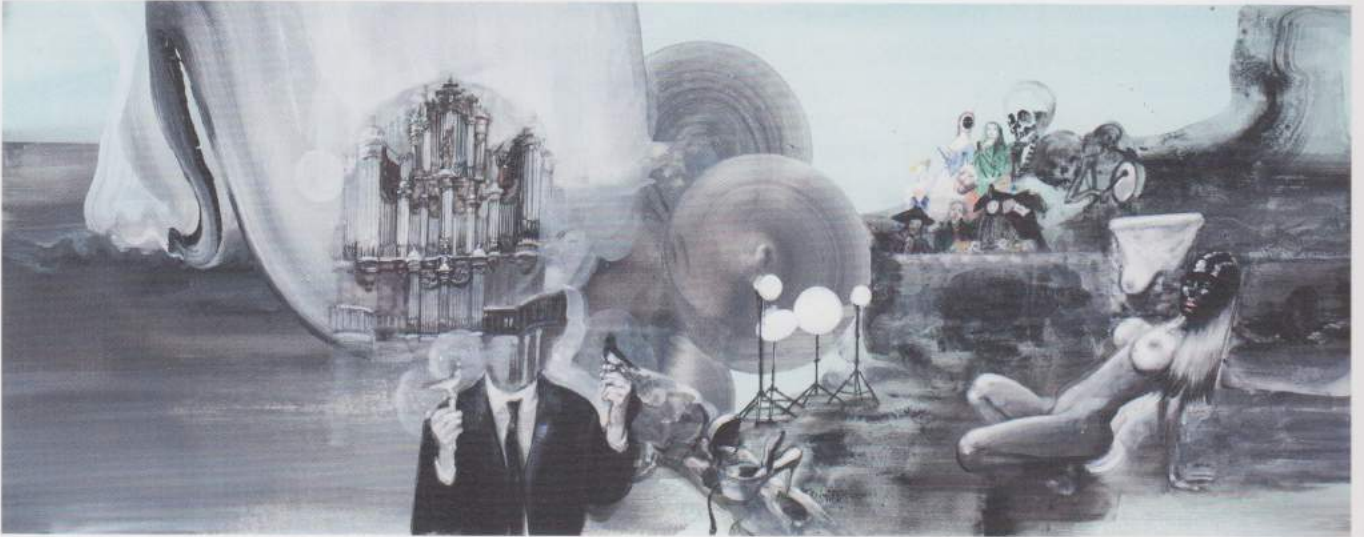
This awareness should be evoked in the viewers. They should ask themselves 'Where am I?' and not only view an image from a distance. The image is not just a window into another world; it is part of our world.

Is this why you do performances?

A collection of coincidences resulted in my first performances being about figures in my paintings becoming real.

And you are always the performer?

It is an interesting experience, because I become part of the picture. I transform myself into an object that can be examined without restraint.



Vagues 14, 2012

Grenzen gesetzt werden. Hingegen interessiert mich zunehmend der Raum, in dem meine Malerei ausgestellt wird und in dem sich auch der Betrachter befindet. Ich habe tatsächlich Lust, den Bildraum noch stärker mit dem Betrachterraum zu verschränken.

Das impliziert, dass der Betrachterraum bereits im Bildraum enthalten ist?

Dieses Bewusstsein soll im Betrachter wachgerufen werden. Er soll sich fragen „Wo bin ich?“ – und nicht nur aus Distanz ein Bild anschauen. Das Bild ist nicht einfach ein Fenster in eine andere Welt, sondern Teil unserer Welt.

Führst du aus diesem Grund Performances auf?

Das war eine Frucht von Zufällen, dass eine meiner ersten Vorführungen daraus bestand, Figuren aus den Gemälden in die Realität steigen zu lassen.

Du bist aber immer selbst die Performerin?

Es ist eine interessante Erfahrung, da ich dabei Teil des Bildes werde. Ich wandle mich selbst zum Objekt, das hemmungslos gemustert werden kann.

Wie fühlt sich das an? Ist es befreiend?

Es ist ziemlich heftig. Man spürt die Zuschauer auf ganz andere Weise. Der Blick ist nicht mehr gegenseitig, sondern macht dich zum Objekt. Als Objekt hast du andere Aufgaben, als als

How does that feel? Is it liberating?

It's pretty intense. You sense the audience very differently. The view is no longer mutual; it turns you into the object. As an object, you have other tasks than a human being. This is a strange experience and also gives you the possibility to be temporarily something completely different.

Now I would like to speak about sound. You plan to use sound in your exhibition at the Kunstmuseum Bern. Sound is a three-dimensional and time-related element. It penetrates and creates a space. What does it mean to you?

It fills the room, creates moods, and adds additional layers to an artistic work. I like working with bass tones, because they possess something deep and masculine. I also like real animal sounds from, for instance, bees or birds.

Vagues 14 contains the sound of organ pipes. What role do they play?

This work makes an appeal to the sense of hearing by means of painting. An organ is monumental and somewhat authoritarian. Its vibrations enter the body. But the organ also has something baroque. It embodies baroque excess, vitality, masquerade and decoration. There are no blank spaces. It overwhelms and takes your breath away.

Is that related to your ideas for the two rooms in the museum that will be dedicated to your work?

Mensch. Das ist eine seltsame Erfahrung und gibt dir zugleich die Möglichkeit, für kurze Zeit etwas total anderes zu sein.

Jetzt möchte ich gerne noch auf den Ton zu sprechen kommen. Du planst ja, in deiner Präsentation im Kunstmuseum Bern Geräusche einzusetzen. Ton ist ein plastisches und ein zeitbezogenes Element, es durchdringt und schafft einen Raum. Was sagt er für dich?

Er füllt den Raum, versetzt uns in Stimmungen und fügt einer bildnerischen Arbeit weitere Schichten hinzu. Ich arbeite gerne mit Basstönen, weil sie etwas Tiefes und Männliches haben. Ausserdem gefallen mir reale Tiergeräusche etwa von Bienen oder Vögeln.

In Vagues 14 kommen Orgelpfeifen vor. Welche Rolle spielen sie? Hier appelliere ich mittels Malerei an den Hörsinn. Eine Orgel ist monumental und wirkt autoritär. Die Vibrationen erfassen den ganzen Körper. Ausserdem strahlt die Orgel für mich etwas Barockes aus. Barock verkörpert Exzess, Vitalität, Maskerade und Dekoration. Es gibt darin keine Leerräume. Du wirst von ihm überwältigt und er raubt dir den Atem.

Geht das einher mit deinen Vorstellungen für die zwei Räume, die du im Kunstmuseum bespielen wirst?

Auf der einen Seite sehe ich einen sehr ruhigen, nüchternen, lichten Raum, während auf der anderen Seite die düsteren Kräfte walten. Der bedrohliche Raum wird allerdings nicht zugänglich sein, sondern man kann nur stückweise wie in eine Puppenstube hineinsehen. Vielleicht wird dies das Kinderzimmer von Meret, in dem man wie in einem Traum den Boden nicht erkennen kann. Hier wird das Licht wie in meiner Malerei betonen, herausheben und inszenieren.

Welche Rolle spielen darin die Werke von Meret Oppenheim, die du ausgesucht hast?

Die Objekte werden Platzhalter von Ereignissen sein. Die Handschuhe oder das Stilleben mit der ausgestopften Ratte werden kleine Geschichten wachrufen. [Abb. S. 170]

Hast du keine Angst, dass die Objekte zu sehr einen Fetisch-Charakter bekommen?

Darin besteht sicher eine gewisse Gefahr. Doch wird sich das erst beim Einrichten zeigen. Hier gilt wie bei der Malerei: Man muss hineinspringen, in Bewegung bleiben und sich einen Weg suchen.

On the one hand, I see a very quiet, sober, clear space, with dark forces governing the other side. Visitors won't be able to enter the threatening space; they will only be able to see fragments of it from the outside, similar to the way in which you look at a dollhouse. Perhaps this is the nursery of Meret, where, as in a dream, you can't see the floor. In this space, the light will function as it does in my paintings. It will emphasize, highlight and dramatize.

What role do the Meret Oppenheim pieces you have chosen play?

The objects will be a placeholder of events. The gloves or the masks should evoke little stories [fig. p. 170].

Are you not worried that the objects might take on a fetish-like character?

There is surely a risk of that happening. But that will become clear during the installation of the work. It will function the same way as painting: you have to jump in, keep moving and find a pathway.

ELISABETH LLACH – WERKE

Kathleen Bühler

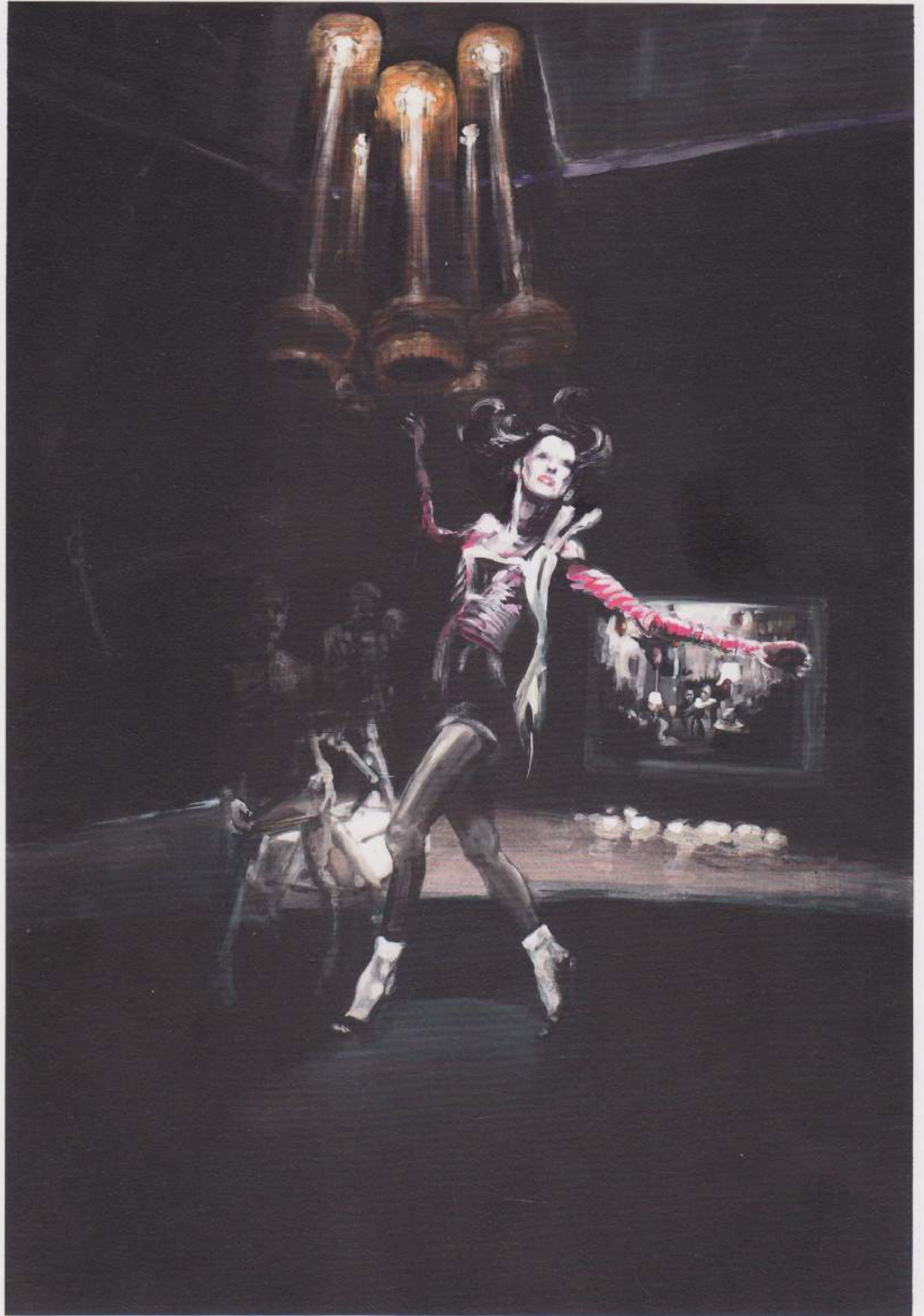
Auf den ersten Blick haben die Werke von Elisabeth Llach wenig mit Meret Oppenheims Schaffen zu tun. Denn anders als diejenigen der älteren Künstlerin sind Llachs Gemälde und Zeichnungen unverwechselbar in ihrer individuellen Handschrift, zeigen einen virtuosen Stil und bilden thematische und formale Gruppen – wie beispielsweise *Öl* (2008/09), *Ne t'inquiète pas* (seit 2006), *Vagues* (2011/12) oder *Et-jamais-ne-revient* (seit 2012) –, in denen ein Thema über längere Zeit hindurch verfolgt oder vielmehr gesammelt wird, wie es die Kuratorin Catherine Pavlovic formuliert: „The most appropriate term to describe her work would be to call it a collection, a term that implies the putting together of objects or images according to open criteria, and where the relationship between the images is capable of being constantly renewed. [...] While there is not really a theme that emanates from these sets of works, [...] we do nonetheless find a certain similarity in the treatment of the ambiances and a recurrence of certain motifs. [This] constitutes a way of completing or undoing by resonance what is found in the single image.”¹ Anders als Meret Oppenheim, die ihre Themen mit originären poetischen Bildfindungen artikuliert, die sowohl figürliche wie abstrakte Elemente verbinden können, arbeitet Elisabeth Llach mit unterschiedlichen fotografischen und kunsthistorischen Bildvorlagen, die sie zu einem eigenen Kosmos zusammenfügt. Dabei interessiert sie weniger das exakte Bildzitat – um etwa einen Kommentar zum ursprünglichen Kontext abzugeben – als vielmehr die Möglichkeit, über diese Motive als ein Vokabular zu verfügen und damit ihrerseits eigenständige Welten zu konstruieren. Ihre eigenwillige Kombinatorik lässt sich jedoch mit derjenigen von Meret Oppenheim vergleichen, welche als weitere Gemeinsamkeit ebenfalls vorab inhaltsbezogen arbeitet und gestalterische Mittel sehr überlegt und sparsam einsetzt.

Als übergeordnetes Interesse kristallisiert sich in Elisabeth Llachs Werken die Rolle der Frau heraus, anders als bei Oppenheim, die dieses Thema engagiert kulturpolitisch, jedoch nicht bildnerisch verfolgte. Llachs Universum ist mit Frauen bevölkert: Kleine Mädchen, Femmes fatales und exzentrische Diven bilden ihr Personal, die Männer sind nur in Nebenrollen anwesend. Llachs Figuren sind spärlich bekleidet bis ganz nackt oder exaltiert kostümiert und kommunizieren einen von allen Facetten geprägten mimischen und gestischen Ausdruck. Aufgrund der dramatischen Beleuchtung, der ausdrucksstarken Gestik und Mimik sowie der Konzentration der Handlung auf expressive Schlüsselmomente ist den Bildern von Elisabeth Llach unübersehbar etwas Theatralisches eigen. Doch selbst in der auf den ersten Blick

ELISABETH LLACH – WORKS

At first glance, Elisabeth Llach's work has little to do with Meret Oppenheim's. Unlike those of the older artist, Llach's paintings and drawings are unique in their individual style. They display a skilled virtuosity, and form thematic and formal groups – seen with works such as *Öl* (Oil) (2008/09), *Ne pas t'inquiète* (since 2006), *Vagues* (2011/12) or *Et-jamais-ne-revient* (since 2012) – in which a theme is pursued over a long period of time, or rather collected, as formulated by curator Catherine Pavlovic: “The most appropriate term to describe her work would be to call it a collection, a term that implies the putting together of objects or images according to open criteria, and where the relationship between the images is capable of being constantly renewed. [...] While there is not really a theme that emanates from these sets of works, [...] we do nonetheless find a certain similarity in the treatment of the ambiances and a recurrence of certain motifs. [This] constitutes a way of completing or undoing by resonance what is found in the single image.”¹ Unlike Meret Oppenheim, who articulated her themes with original poetic imagery and was able to combine both figurative and abstract elements, Elisabeth Llach works with different photographic and art-historical pictorial templates that merge to form their own unique cosmos. She is less interested in a precise quotation of the image – that would serve to comment on the original context – but rather in the opportunity to use these motifs as a vocabulary so as to construct independent worlds. Her idiosyncratic combinatorics can, however, be compared with those of Meret Oppenheim's, who (as a further commonality) also worked in a content-related way, and carefully considered and sparsely employed her creative means.

The role of the woman emerges as a main interest in Elisabeth Llach's works, in contrast to Oppenheim, who was involved on this level culturally and politically but did not pursue it in her art. Llach's universe is peopled with females: little girls, femmes fatales and eccentric divas form her personnel, while men are present only in minor roles. Her figures are scantily clad, naked, or exaltedly dressed up in costume, and they communicate all facets of expression. The dramatic lighting, the revealing gestures and facial expressions, and the concentration on expressive key moments lend Elisabeth Llach's paintings a clear essence of the theatrical. However, even in the seemingly exuberant *mise-en-scène*, the artist remains disciplined in her means. She uses colour with great subtlety, executes the surroundings and backgrounds of her



ELISABETH LLACH
ÖL 16, 2009

überschwänglichen Inszenierung diszipliniert die Künstlerin ihre Mittel: Sie verwendet Farbe sehr zurückhaltend, lässt die Umgebung und den Hintergrund ihrer Motive nur summarisch in Erscheinung treten und setzt das zuweilen grelle Licht lediglich punktuell ein, was wiederum an eine bühnenartige Ausleuchtung erinnert.

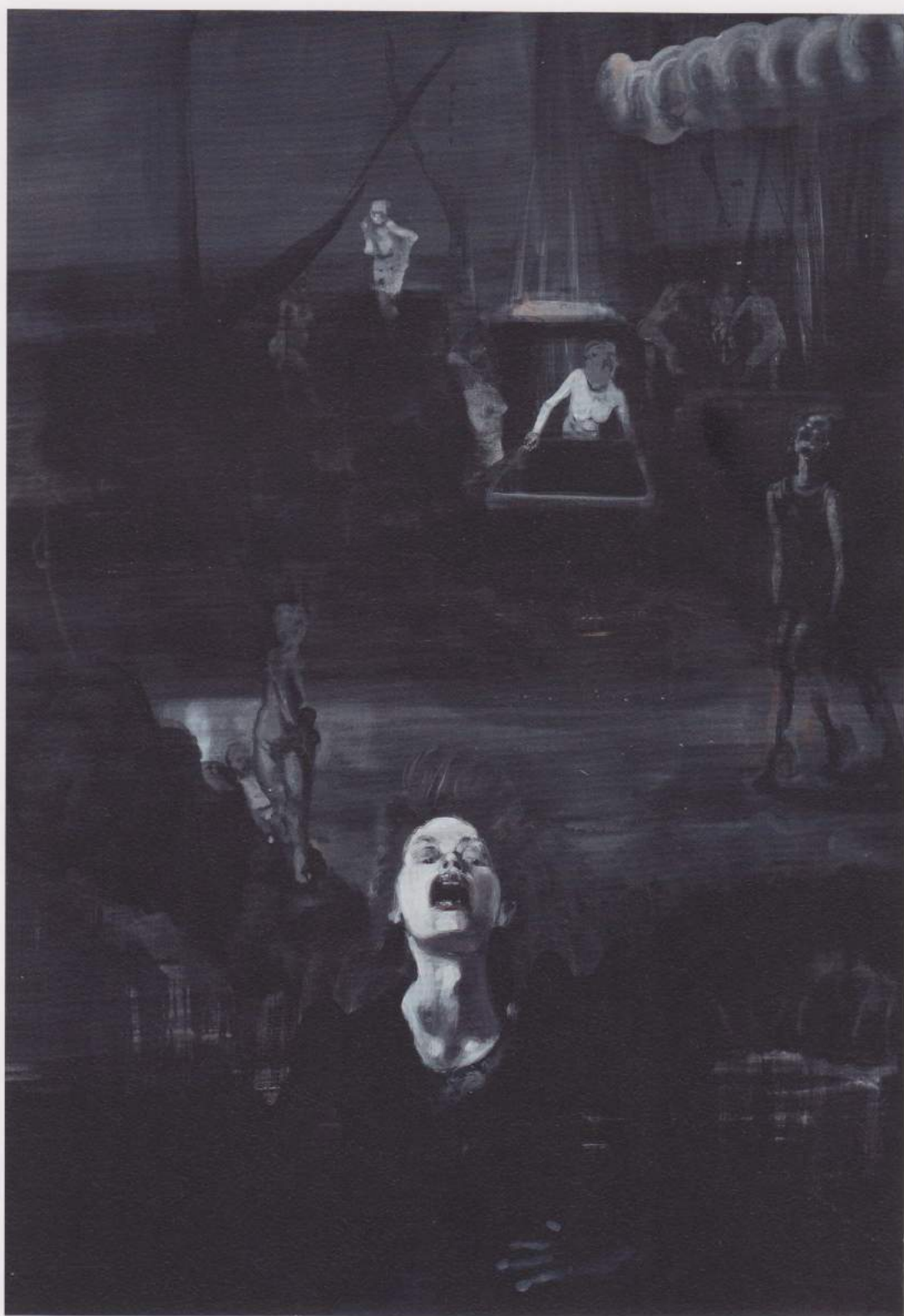
Während Meret Oppenheim sich nur indirekt mit Frauenschicksalen etwa in den verklausulierten Selbstthematizierungen der *Steinfrau*, den *Genoveva*-Arbeiten oder auch den Hommages zu Bettina Brentano und Karoline von Günderode beschäftigt und sie Gewalt an Frauenkörpern nur am Rande beispielsweise anhand der *Abendkleid mit Büstenhalter-Collier* [Abb. S. 195] darstellt, schält sich dies als weiteres wichtiges Thema bei Elisabeth Llach heraus. Zu diesem Zweck setzt Elisabeth Llach den Realismus als tatsachenbestätigende Beglaubigung – es sieht so realistisch aus, also muss es wohl real existieren – und zugleich in aggressiver Übertreibung ein. Ihre Frauen haben überlange Körperglieder, unproportionierte Körperformen, überdimensionierte Münder und überspannte Gesichtszüge. Die Künstlerin unterstreicht damit die Hysterie, welche unseren täglichen Umgang mit weiblichen Körpern und ihrer Inszenierung prägt, und sie deutet die Gewalt an, die ihnen angetan wird, um gewissen überdrehten Idealen von Weiblichkeit zu entsprechen. Llach verwendet als Vorlage Modebilder aus Frauenzeitschriften, die sie manieristisch zu-spitzt und dabei die Konsumbilder von ihrem Konsumversprechen trennt. Die geradezu hysterisch kompilierten Arrangements sind tatsächlich schwierig zu konsumieren, jedoch erinnert das ebenfalls offensichtliche, sarkastische Vergnügen der Künstlerin an den faszinierend-grotesken Geschöpfen an André Bretons Vorstellung ‚konvulsivischer Schönheit‘. In seinem Roman *Nadja* (1928) deklariert er: „Die Schönheit wird konvulsivisch sein, oder sie wird nicht sein.“ Surrealistische Schönheit muss erschüttern, erregen und verstören. Analog zum Geschlechtsverkehr soll sie erotisch, berstend und magisch wirken. Damit entspricht sie weder dem bürgerlichen Ideal des harmonischen Gegenentwurfs noch der romantischen Hingabe ans Zerrissene und wird für die Surrealisten idealerweise vom hysterischen Anfall verkörpert.²

Elisabeth Llachs aktuelle Werkserie dehnt den Motivfundus auf weitere Quellen aus. In *Vagues 10* (2011) erscheint eine verdrehte Puppe von Hans Bellmer (1934) neben dem Kopf *Untitled #225* (1990) aus den *History Portraits* von Cindy Sherman, flankiert von hüpfenden Gymnastikerinnen aus Leni Riefenstahls *Olym-*

compositions so they appear only very sketchily, and places the sometimes harsh lighting extremely selectively – which also calls stage-like lighting to mind.

While Meret Oppenheim addressed the theme of women's fate only indirectly, in works such as the camouflaged self-thematization of *Stone Woman*, the *Geneviève* works, or the homages to Bettina Brentano and Karoline von Günderode, and although she portrayed violence against women's bodies in passing – as, for example, in *Evening Dress with Bra-strap Necklace* [fig. p. 195] – these issues emerge as important subjects in Elisabeth Llach's work. For this purpose, Llach employs realism as factual validation – it looks very real, so it must really exist – and also in aggressive exaggeration. Her women have long limbs, disproportionate body shapes, oversized mouths and extravagant features. The artist underlines the hysteria that characterizes our daily interaction with female bodies and their *mise-en-scène*, and she points to the violence to which they are subjected in order to meet certain inflated ideals of womanhood. She uses fashion images from women's magazines as a template, which she then exaggerates in a Mannerist manner, thereby dissociating the commercial images from their commercial promise. The hysterically compiled arrangements are actually difficult to take in, but the obvious sarcastic pleasure that the artist takes in the fascinating and grotesque creatures recalls André Breton's idea of 'convulsive beauty'. In his novel *Nadja* (1928), Breton declared: 'Beauty will be convulsive or will not be at all.' Surrealist beauty must convulse, excite and disturb. Analogous to sex, it should be erotic, bursting and magical. It does not correspond to the bourgeois ideal of a harmonious alternative or to a romantic devotion to the riven, and for the Surrealists is ideally embodied by hysterics.²

The archive of motifs in Elisabeth Llach's current body of work expands to include other sources. In *Vagues 1* (2011) a twisted puppet by Hans Bellmer (1934) appears next to the head *Untitled #225* (1990) from the *History Portraits* by Cindy Sherman, and is flanked by hopping gymnasts from Leni Riefenstahl's film *Olympia* (1938). [fig. p. 189] Llach's absurd compilation of motifs span epochs and different cultural fields, and fluctuates between incantation and displacement. It is hard to tell whether the well-known figures from cultural history appear in the plan as invoked authority figures or as an unleashed driving force. Objects also play an increas-



ELISABETH LLACH
ÖL 21, 2009

pia-Film (1938). Llachs absurde Zusammenstellung von Motiven quer durch Epochen und kulturelle Felder hindurch schwankt dabei zwischen Beschwörung und Verdrängung. Man weiss nicht recht, ob die bekannten Figuren aus der Kulturgeschichte als aufgerufene Autorität auf den Plan treten oder als entfesselte Triebkraft. Zunehmend spielen auch Objekte eine tragende Rolle. In *Vagues 3* (2011) tauchen Orgelpfeifen aus dem Hintergrund auf und stehen Filmleuchten wie eine Gruppe von Menschen zusammen. Einzelne hochhackige Frauenschuhe sind neben der Bienenwachsplastik *Untitled (Torso)* (1990) von Robert Gober zu einem Stillleben gruppiert, während die venezianische Maskengesellschaft aus dem Gemälde *Die Ausstellung eines Rhinoceros in Venedig* (ca. 1751) von Pietro Longhi das Geschehen fasziniert verfolgt. [Abb. S. 182] Totenschädel und Schatten verleihen der Konstellation eine düstere Grundstimmung, während die einzelnen Schauplätze wie Alpträume aus den Tiefen des Bildes aufsteigen. Die Mikrohandlungen erinnern an Halluzinationen eines Drogenrausches und sind gleichzeitig von einer vorurteilsfreien Spiellust getragen. Während Meret Oppenheim ihre Träume hauptsächlich als Kompass nutzte, um ihre innere Entwicklung zu verfolgen,³ und aus dieser Treue gegenüber den inneren Bildern ihren Stil ständig anpasste, befindet sich Elisabeth Llach auf den Spuren der Surrealisten, welche gesellschaftliche Wirkung anstrebten. Jene glaubten „an die Allmacht des Traumes [...] zur Lösung der hauptsächlichlichen Lebensprobleme [...]“.⁴⁴ So weit würde Llach wohl nicht gehen, jedoch entblößen ihre intuitiv zusammengesetzten Kompilationen des täglichen visuellen Mahlstroms unangenehme Zerrspiegel der Wirklichkeit, wengleich durch die manische Virtuosität poetische Verletzlichkeit durchscheint.

Für die Ausstellung *Merets Funken* realisiert Elisabeth Llach eine zweiteilige Installation mit einer Tag- und einer Nachtseite. In zwei sich gegenüberliegenden, identischen Kabinetträumen zeigt sie zum einen ihre *Vagues* im leicht gefärbten Ausstellungslicht als Morgendämmerung. Auf der Gegenseite hingegen entsteht ein verwinkeltes nachtschwarzes Kabinett mit grossen Schaukästen, die jedoch nur durch schmale Schlitzlöcher einsehbar sind. Die Decke ist tief gehängt und dem klaustrophobisch niedrigen Schlafzimmer Meret Oppenheims in der Casa Costanza in Carona nachempfunden. In den Schaukästen sind Assemblagen von Werken Llachs zusammen mit Masken, Objekten und Gemälden Meret Oppenheims zu einer surrealistischen Schatzkammer arrangiert. Auch hier verfährt die Künstlerin wie in ihren Bildern, indem sie die Werke Oppenheims in ihren eigenen künstlerischen Kosmos integriert.

ingly major role. In *Vagues 3* (2011) organ pipes emerge from the background, and film lights stand together like a group of people. Individual high-heeled women's shoes are placed next to the beeswax sculpture *Untitled (Torso)* (1990) by Robert Gober and are grouped so as to form a still life, while the Venetian mask society from the painting *Exhibition of a Rhinoceros at Venice* (ca. 1751) by Pietro Longhi follows the scene with fascination. [fig. p. 182] A skull and shadows give the constellation a dark mood, as the individual audience seats rise like nightmares from the depths of the painting. Llach's micro-actions are reminiscent of drug-induced hallucinations and are simultaneously accompanied by unbiased playfulness. While Meret Oppenheim used her dreams mainly as a compass to track her own inner development, and constantly adapted her style out of loyalty to these inner images, Elisabeth Llach is on the trail of the Surrealists who sought to make an impact on society: those who 'believed in the omnipotence of the dream [...] to solve the main problems of life [...]'.⁴⁴ Although perhaps Llach would not go as far as this, her intuitively assembled compilations of the daily maelstrom of visual information lay bare an unpleasant, distorted reflection of reality, even though poetic vulnerability shines through the manic virtuosity.

For the exhibition *Meret's Sparks*, Elisabeth Llach is realising a two-part installation with a day and a night side. In two opposing identical cabinet spaces she shows her *Vagues* in faintly tinted exhibition lighting reminiscent of dawn. On the opposite side, however, is a labyrinthine night-black cabinet with large display cases that are only visible through narrow slits. The ceiling is low and designed to recreate Meret Oppenheim's claustrophobic bedroom at Casa Costanza in Carona. In the showcases, assemblages of Llach's works, together with masks and paintings by Meret Oppenheim, are arranged into a surrealistic treasure chamber. Again, the artist proceeds, as in her paintings, by integrating Oppenheim's works into her own artistic cosmos.



**ELISABETH LLACH
VAGUES 10, 2012**

-
- 1 Catherine Pavlovic, „Don't worry“, in: *Elisabeth Llach. Alles wird gut*, hrsg. von Musée cantonal des Beaux-arts Lausanne und Sang Bleu éditeurs, Lausanne 2009, S. 157.
 - 2 Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film, München 2006, S. 50 f.
 - 3 *Meret Oppenheim. Aufzeichnungen 1928–1985. Träume*, hrsg. von Christiane Meyer-Thoss, Bern/Berlin 1986, S. 5 f.
 - 4 André Breton, „Erstes Manifest des Surrealismus“ (1924), in: ders., *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 1968 (12. Aufl., 2009), S. 27.

-
- 1 Catherine Pavlovic, „Don't worry“, in: *Elisabeth Llach. Alles wird gut*, ed. Musée cantonal des Beaux-arts Lausanne and Sang Bleu éditeurs, Lausanne 2009, p. 157.
 - 2 Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*, Munich 2006, p. 50 f.
 - 3 Meret Oppenheim, *Aufzeichnungen 1928–1985. Träume*, ed. Christiane Meyer-Thoss, Bern/Berlin 1986, p. 5 f.
 - 4 André Breton, „Erstes Manifest des Surrealismus“ (1924), in: *Die Manifeste des Surrealismus*, Hamburg 1968 (12th edition, 2009), p. 27.