

Evelyn Plaschg

POSSESSIONS



Possessions

Evelyn Plaschg

VORWORT

Possessions

Evelyn Plaschg

UND DANKSAGUNG

PREFACE AND ACKNOWLEDGEMENTS

p.8

S.6

Ann-Kathrin Eickhoff

Milan Ther

ES IST

IMMER

PERSÖNLICH, NIE

UNIVERSELL

IT'S ALWAYS PERSONAL,
NEVER UNIVERSAL

p.14

S.10

Melanie Ohnemus

SOUND SO VIELE CADMIUMGELB,

TEILE TITANWEISS, ALIZARINROT,

ULTRAMARINBLAU, ETC.

SO AND SO MANY PARTS TITANIUM WHITE,
CADMIUM YELLOW, ALIZARIN RED,
ULTRAMARINE BLUE, ETC.

p.88

S.84

Ariane Müller

VORWORT

Ann-Kathrin Eickhoff (Kuratorin)
und Milan Ther (Direktor)

DER KUNSTVEREIN NÜRNBERG – Albrecht Dürer Gesellschaft freut sich, Evelyn Plaschg diesen Katalog zu widmen. Er erscheint anlässlich ihrer Ausstellung *Possessions*, die dank der großzügigen Unterstützung der Marianne und Hans Friedrich Defet Stiftung im Kunstverein Nürnberg im Frühling 2021 realisiert werden konnte. In ihrer Ausstellung übersetzt Plaschg die Erfahrung eines sozialen Raumes, in dem Körperlichkeit konstruiert und real wirksam ist.

DIE PUDRIGEN OBERFLÄCHEN

der Papierarbeiten von Plaschg changieren – abhängig von den Lichtverhältnissen – zwischen matt und brillant und machen die Arbeiten selbst zu fragilen ‚Körpern‘, die durch Berührungen – durch das Ausstellen, Lagern und Präsentieren – abfärben; eine beginnende Auflösung der Arbeiten. Ausgehend von

Fotografien übersetzt Plaschg die abge-lichteten Körper in Zeichnungen, die dann wiederum mit Pigmenten ausgearbeitet werden. Auch wenn ihre Arbeitsweise zu einer malerischen Praxis tendiert, durch die

I'm not interested in my emotions insomuch as their being mine, belonging only, uniquely, to me.¹

eine innerliche Gefühlswelt nach außen getragen wird, wirken die Pigmente doch wie Filter, Linsen, welche die Körper und ihre emotionalen, spirituellen Zustände verklären. Farbe hat hier eine transitive Funktion – sie verfremdet die realistisch gemalten Körper, und gleichzeitig gibt sie vor, Zugang zu einem gefühlten mentalen Zustand zu verschaffen: Euphorie, Wärme, Enttäuschung, Leichtigkeit, In-

timität, Wut, Scham – rot, pink, blau, grün, lila, orange, gelb.

DAS DRAMA spielt sich an der Oberfläche ab: Es handelt sich um einen Prozess der Ablösung von einer imaginierten Gemeinschaft. Fast jede Szene der Serie *Euphoria*, ein von HBO seit 2019 produziertes Coming-of-Age-Drama, ist eingefärbt – tiefes Lila, Pink, kaltes Blau. Es wird ein Farbraum geschaffen, in dem die Charaktere ihre Emotionen ausleben. Das auffällige und sich mit jeder Folge ver-

gefestigten Identität, eines vermeintlich gesetzten Subjekts und von dessen Lebenswelt – die Verletzlichkeit seiner nach außen gewandten Oberfläche. Plaschgs Praxis entwickelt einen porösen Solipsismus, der in den Arbeiten selbstreflexiv aufgebrochen wird. Auch wenn sich Körper, Personen auf den Papierbahnen überlappen, bleiben sie doch für sich; und gleichzeitig wirken sie unbegrenzt, nach außen offen.

DIESE AUSSTELLUNG ist als Teil des Marianne-Defet-Malerei-Stipendiums realisiert. Unser Dank gilt insbesondere Hermann Meyer, Julian Rottner Defet und Annette Oechsner für ihre freundschaftliche Verbundenheit, die gemeinsame Arbeit und die Ermöglichung des Stipendiums.

EVELYN PLASCHG (*1988 in Gnas, Steiermark, lebt und arbeitet in Wien) studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien und an der École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Ihre malerischen und zeichnerischen Arbeiten wurden zuletzt im Belvedere 21 und im Kunstraum Pina in Wien gezeigt. Die Ausstellung im Kunstverein Nürnberg – Albrecht Dürer Gesellschaft ist ihre erste institutionelle Einzelausstellung.

ändernde Make-up füllt die Umrisse ihrer Gesichtszüge aus, illustriert ihre inneren Zustände auf der Oberfläche ihrer Gesichter. Nur vermeintlich dekliniert die Serie die Stereotypen jeder jemals gedrehten Teenager-Serie durch, denn es wird schnell klar, dass es hier neben Gefühlen auch um neue Räume der Sucht, sexuellen Identität, Körperbilder und Dating-Apps geht. Während die Oberflächen der Serie schillern, werden auf ihnen gleichzeitig die atemlosen Stufen

UND DANKSAGUNG

medialisierter Lebenswelten verhandelt.

DER TITEL der Ausstellung im Kunstverein Nürnberg – *Possessions* – setzt hier an, verweist auf den materiellen Besitz, auf dessen Oberfläche und auf das Besessen-Sein, das verinnerlichte Objekt. Die Arbeiten von Plaschg zeigen die Durchlässigkeit einer

PREFACE

Ann-Kathrin Eickhoff (Curator)
and Milan Ther (Director)

KUNSTVEREIN NÜRNBERG – Albrecht Dürer Gesellschaft is pleased to dedicate this catalog to Evelyn Plaschg. It is published on the occasion of her exhibition *Possessions*, which could be realized at Kunstverein Nürnberg in spring 2021 thanks to the generous support of the Marianne and Hans Friedrich Defet Stiftung. In her exhibition, Plaschg translates the experience of a social space where the construction of corporeality has candid effects.

THE POWDERY SURFACES of Plaschg's works on paper oscillate—depending on the lighting conditions—between matte and glossy, turning the works themselves into fragile “bodies” whose pigments rub off when touched, exhibited, or stored. They start to dissolve. Working from photographs of bodies, Plaschg

translates these images into drawings, which are then elaborated with pigments. While her working method tends toward a painterly practice in which an inner emotional world is carried outward, the pigments act like filters, lenses that transfigure the bodies and their emotional, spiritual states. Here, color has a transitive function—it alienates the realistically painted bodies, and at the same time purports to give access to a felt mental state: euphoria, warmth, dis-

appointment, lightness, intimacy, anger, shame—red, pink, blue, green, purple, orange, yellow.

THE SURFACE plays out a drama—a process of withdrawing from an imagined community. Almost every scene in HBO's 2019 coming-of-age drama series *Euphoria* is strongly hued—deep purple, pink, cold blue. A color space is created in which the characters act out their emotions. The striking makeup, which changes every episode, fills in the outlines of their features, illustrating their inner states on the surface of their faces. Although the series superficially cycles through

the stereotypes of every teen series, it becomes visible that, in addition to feelings, it is also about contemporary forms of addiction, sexual identity, body images, and dating apps. The surfaces shimmer as the breathless stages of *Euphoria's* mediated environments are negotiated through them.

THIS IS WHERE THE TITLE of the exhibition at Kunstverein Nuremberg—*Possessions*—takes its cue, referring to material possession, to its surface and to being possessed, the internalized object. Plaschg's works show the permeability of a consolidated identity, of a supposedly fixed subject and its lifeworld – the vulnerability of its outward-facing surface. Plaschg's practice unfolds a porous solipsism that she self-reflexively breaks

open in the works. Even though bodies and persons overlap on her sheets of paper, they remain to themselves; yet seem unlimited and open to an outside.

THIS EXHIBITION was realized with the support of the Marianne-Defet Malerei-Stipendium. Our special thanks go to Hermann Meyer, Julian Rottner Defet, and Annette Oechsner for their friendship and for working with us to make the exhibition and residency possible.

EVELYN PLASCHG (b. 1988 in Gnas, Styria, lives and works in Vienna) studied at the Academy of Fine Arts Vienna and the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Her paintings and drawings were recently shown at Belvedere 21 and Kunstraum Pina in Vienna. The exhibition at Kunstverein Nürnberg – Albrecht Dürer Gesellschaft is her first institutional solo show.

AND ACKNOWLEDGEMENTS

**I'm not interested in my emotions insomuch
as their being mine, belonging only, uniquely, to me.**¹

¹ PAUL B. PRECIADO, *TESTO JUNKIE*,
THE FEMINIST PRESS, 2013, p. 11.

ES IST

IMMER PERSÖNLICH,

ERSTE SELBSTPORTRÄTS von Künstlerinnen markierten den Beginn der Emanzipation von der ausschließlichen Bestimmung des weiblichen Körpers als Modell. Zudem fungierten sie als Manifestationen des Berufsstands der Künstlerin. Es dauerte jedoch noch eine Weile, bis das Genre sich soweit nutzbar machen konnte, um lesbar und für die Ausführenden künstlerisch flexibel zu werden. Denn die Künstlerinnen wussten nichts voneinander und jede, die die bestehenden Normen durchbrach, fing alleine von Neuem an.

DIESE ERSTEN SELBSTPORTRÄTS waren Malereien und zumeist in traditioneller Weise mit einem Spiegel hergestellt. Sie zeigten die Künstlerin wie ihre männlichen Kollegen, mit Pinseln, Leinwand und anderen Insignien ihrer Zunft. Erst später kamen Porträts ihrer selbst im Atelier, oder ein Porträt des Ateliers selbst, in Verbindung mit einem persönlichen Gegenstand wie etwa ihrem Sonnenschirm hinzu. Das Genre erfuhr eine zusätzliche Erweiterung, indem sich die Künstlerinnen selbst, als Ausführende, in Verbindung mit einem Modell porträtierten. Waren dies alles Ermächtigungen, die unglaublichen Mut erforderten, so waren sie doch bis dahin auch Kopien von männlichen Konzepten der künstlerischen Selbstdarstellung. Es galt anfänglich allein, das Territorium zu erobern.

NIE UNIVERSELL ¹

¹ GEORGE MELLY, PREFACE. IN: PHILIP CORE, *CAMP. THE LIE THAT TELLS THE TRUTH*, PLEXUS PUBLISHING LIMITED, LONDON, 1984, S. 5.

MIT AUFKOMMEN DER PSYCHOANALYSE veränderte sich der Blick auf das Selbst. Das Bewusstsein darüber, dass gesellschaftliche Vorstellungen und Codes es beeinflussen, brachte vermehrt Darstellungen hervor, die das Selbst mit introspektiver Konzentration erforschten, und dies auch zum Grund und Willen des Dargestellten deklarierten. Die ersten Zeichnungen des eigenen nackten Körpers entstanden, ebenso wie malerische Portraits, im Freien oder mit Transgender-Merkmalen. Auf dieser Basis entwickelte sich eine gewisse Ausweitung des Genres im Allgemeinen, aber im Speziellen für Künstlerinnen, die mit dem Hinzukommen der Erfindung der Fotografie weitere Ansichten und Konzepte ihrer selbst sichtbar machten. Manche behaupten, sie brachten die Welt der Ideen und Vorstellungen in humanere Bahnen. Das sei dahingestellt, sicher ist jedoch, dass das Genre durch die Erweiterung der formalen und technischen Bedingungen um eine Vielzahl von Äußerungen, konzeptuellen Verschiebungen und autobiografischen Impulsen reicher geworden ist. Die Entwicklungsmöglichkeiten formaler Überlegungen zur Selbstbestimmung in diesem Genre scheinen währenddessen für und durch die Künstlerinnen ausformuliert. Wieso also nach über fünfhundert Jahren von Männern und davon inkludiert einhundert Jahren von Frauen gemalter Selbstporträts, Frauen- und Männerakte, noch weitere hinzufügen? Weil die Leben vergehen.

DIE PERFORMATIVE SELBSTIMAGINATION aber muss sein, denn sie büßt unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, nie an Dringlichkeit – zumindest sicher nicht für den*die Ausführende*n – ein. Die Darstellung des Selbst – nackt oder bekleidet – ist immer persönlich und nie universell. Das Genre des Selbstporträts ist als Geste intimer Selbstbeobachtung banal und aufrührend zugleich. Es ist eine performative Untersuchung des eigenen Ausdrucks, aber auch ein gewählter, oft in Bezug zur wahrgenommenen Realität den*die Ausführende*n stehender Akt des Sich-Einbringens, des aufrührerischen Kommentierens. Das Selbstporträt konspiriert

in gewisser Weise mit dem*der Betrachter*in, zwingt ihn*sie dazu, Empathie oder Andersartigkeit nachzuvollziehen. Auch, den möglichen Grund zu erforschen, warum diese Person im Bild sich genau so zeigt, wie es festgehalten ist. Der*die Betrachter*in ist demnach nicht exkludiert, selbst dann nicht, wenn er*sie ausschließlich die technische Ausführung des Porträts betrachtet. Selbstporträts sind generell komplex, kommunizieren aber ohne Umschweife. Sie erinnern an die Grundzüge von Philip Cores *Camp*. Sie verdecken und enthüllen zugleich etwas, sie sind defensiv, aber auch aufdringlich – und wirken dadurch etwas befremdlich. Fremd ist jedoch erfrischend, weil die Anziehungskraft darin liegt, innerhalb bloßer, dargebotener Augenscheinlichkeit eindeutige Intensionen letztlich zu verweigern.

IT'S ALWAYS

Melanie Ohnemus

PERSONAL,

THE FIRST SELF-PORTRAITS by women artists marked the beginning of emancipation from the exclusive designation of the female body as a model. Moreover, they functioned as manifestations of women artists as professionals. However, it would take a while before the genre developed its full advantages, becoming sufficiently legible and artistically flexible for the executants. For the women artists knew nothing of each other, each of them who broke with the existing norms found herself starting from scratch.

THESE FIRST SELF-PORTRAITS were paintings and mostly made in the traditional way using a mirror. They showed the artist like her male colleagues, with brushes, canvases, and other insignia of her craft. It was only later that women artists portrayed themselves in the studio, or their studios themselves, sometimes in combination with personal objects such as parasols. The genre was further expanded when women artists portrayed themselves, as executants, in connection with a model. While these were all empowerments that required incredible courage, they were also, until then, copies of male concepts of artistic self-portrayal. Initially, the only thing that mattered was conquering the territory.

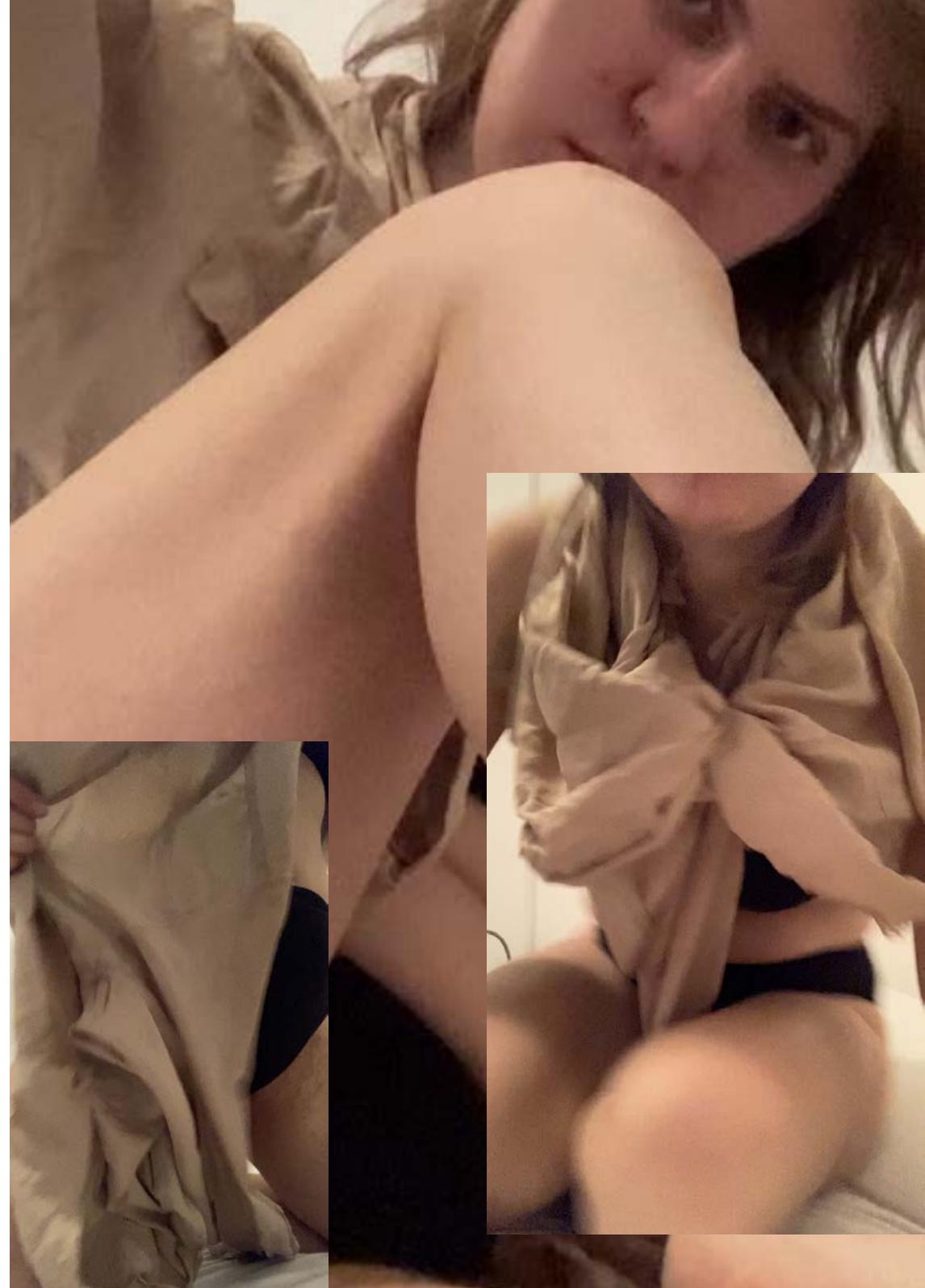
WITH THE ADVENT OF PSYCHOANALYSIS, the view of the self changed. The awareness that social ideas and codes influenced the self increasingly led to representations that explored the self with introspective concentration, and also declared this to be the reason and will of what was depicted. This brought about the first drawings of women artists' own naked bodies as well as painterly portraits outdoors or with transgender features. On this basis, a certain expansion of the genre emerged in general, but especially for women artists who, with the supervening invention of photography, visualized other views and conceptions of themselves. Some claim they shifted the world of ideas into a more humane direction. This remains to be seen, but it is certain that the expansion of formal and technical conditions enabled a multitude of

¹ GEORGE MELLY PREFACE. IN: PHILIP CORE, *CAMP: THE LIE THAT TELLS THE TRUTH*, PLEXUS PUBLISHING LIMITED, LONDON, 1984, P. 5.

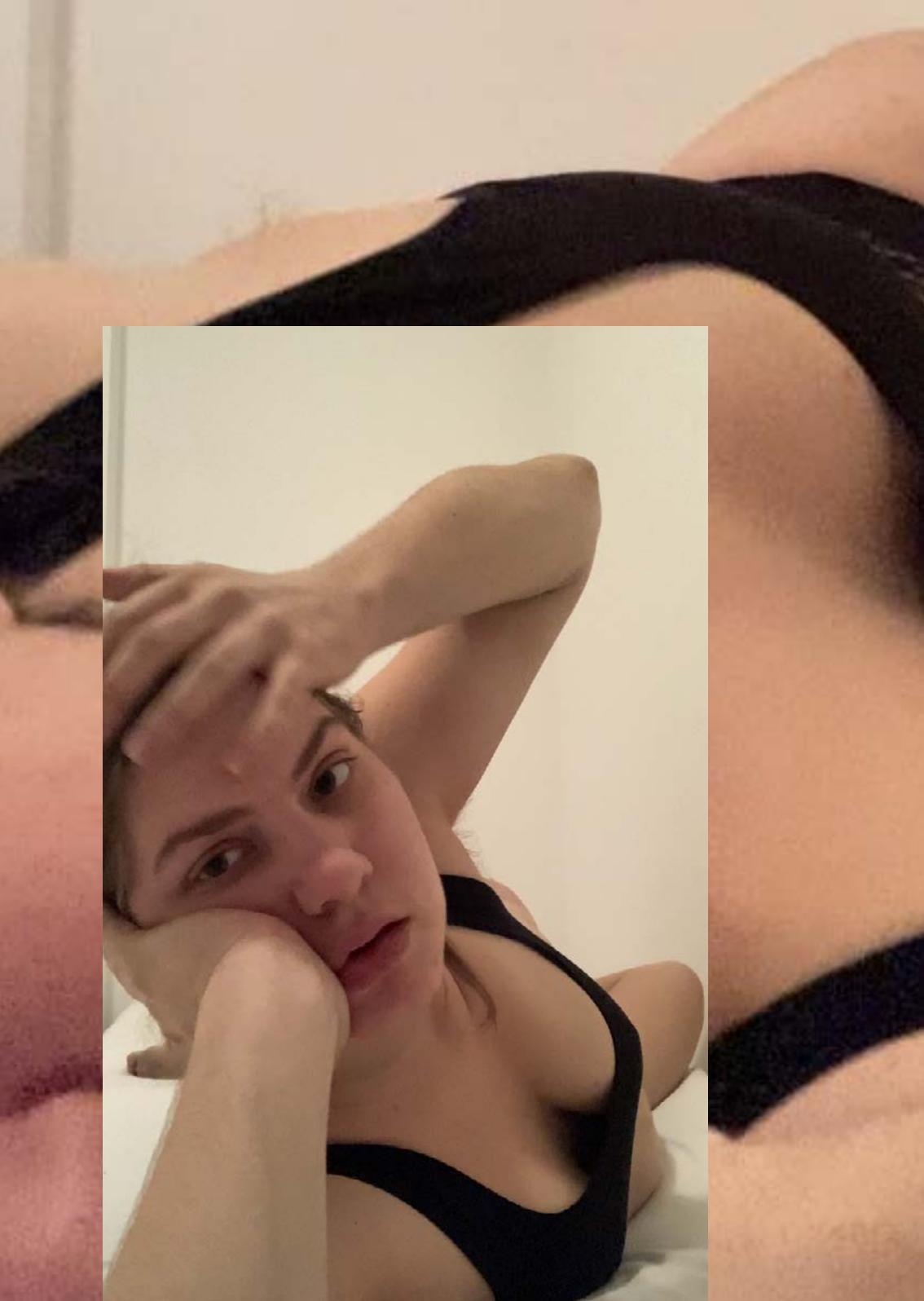
NEVER UNIVERSAL¹

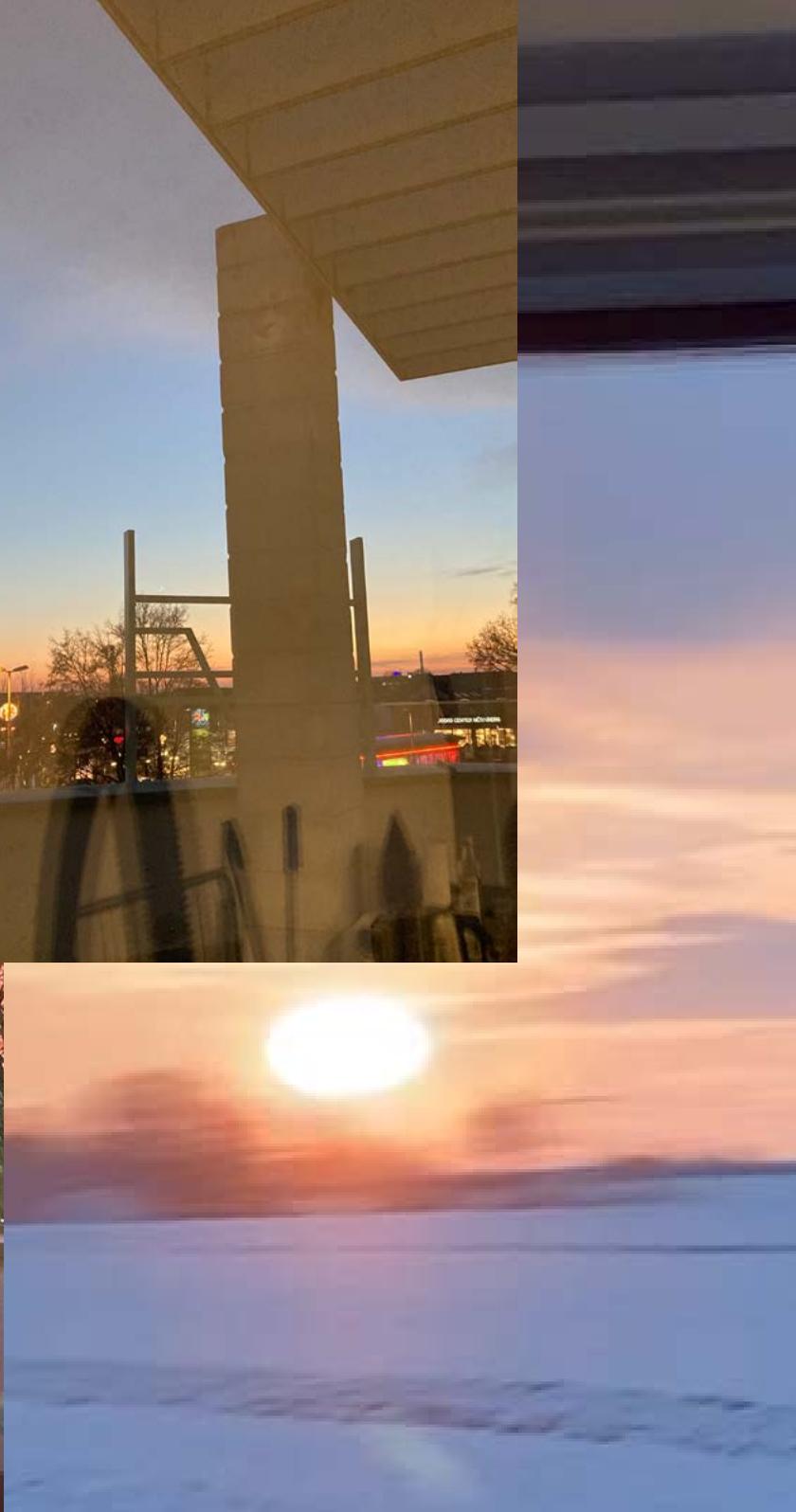
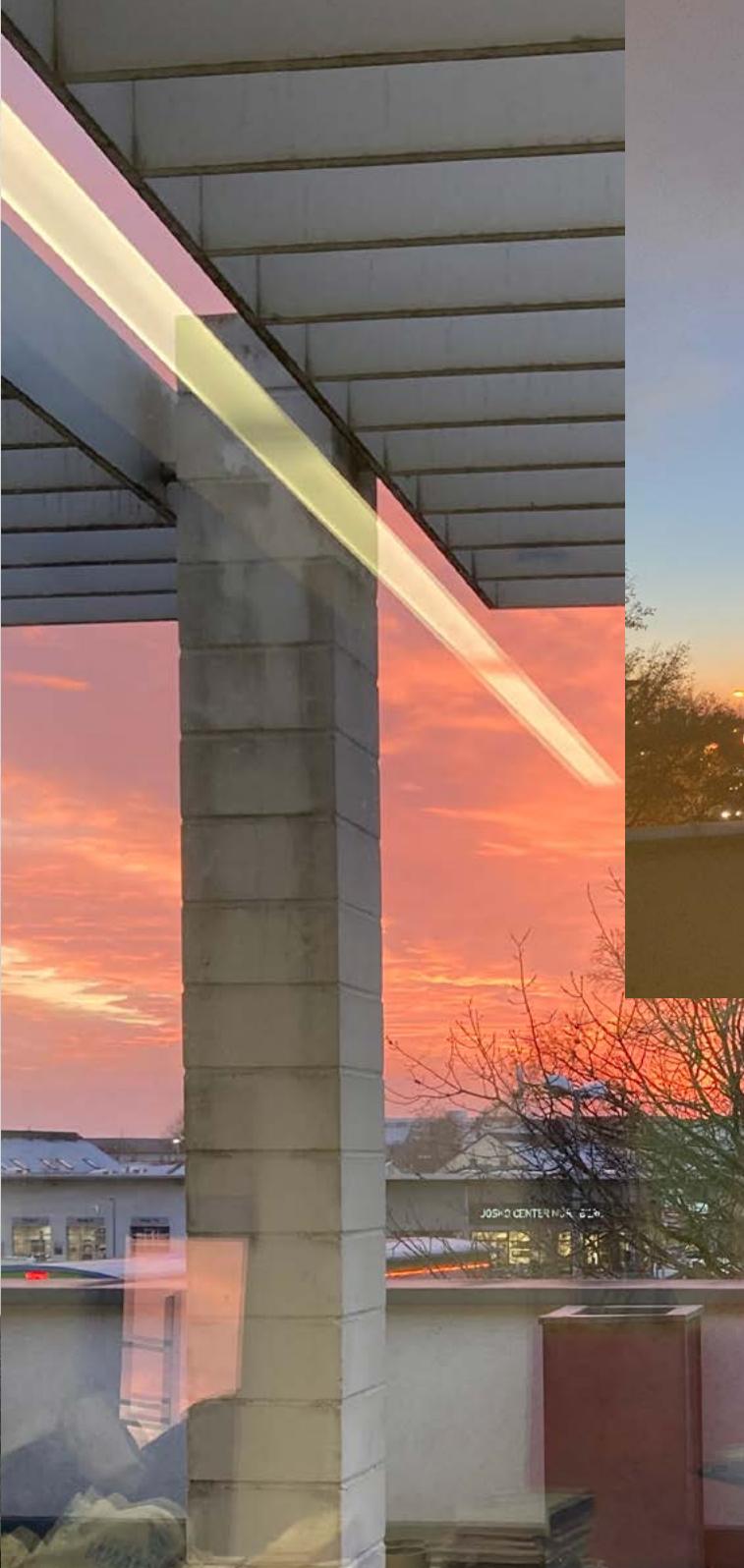
expressions, conceptual shifts, and autobiographical impulses, by which it was enriched. Meanwhile, the possibilities for developing formal reflections on self-determination in this genre seem to have expired. So why bother adding something to more than five hundred years of male self-portraits and nudes painted by men, including the one hundred years of self-portraits and nudes painted by women? Because lives pass.

THERE IS STILL A NEED for performative self-imagination, because, when seen from this point of view, it never loses its urgency—at least surely not for the executant. The representation of the self—nude or clothed—is always personal, never universal. As a gesture of intimate self-observation, the genre of the self-portrait is both banal and stirring. It is a performative examination of one's own expression, but also a deliberate act of involving the self in relation to the executant's perceived reality—an inflammatory commentary. The self-portrait in a way conspires with the viewer, forcing them to comprehend empathy or otherness. Also, to explore the possible reason why this person in the painting shows themselves in exactly the way they are captured. Thus the viewer is not excluded, even if they only observe the portrait's technical execution. Self-portraits are generally complex, but communicate without beating around the bush. They are reminiscent of the basic features of *Camp*. They simultaneously conceal and reveal, they are defensive but also intrusive—and thus seem somewhat alien. Foreign, however, is refreshing, because the attraction ultimately lies in refusing clear intentions within what seems superficially self-evident.















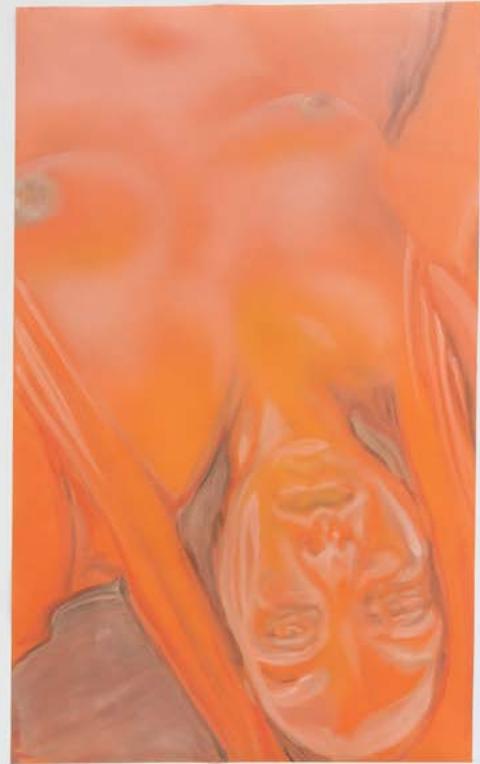








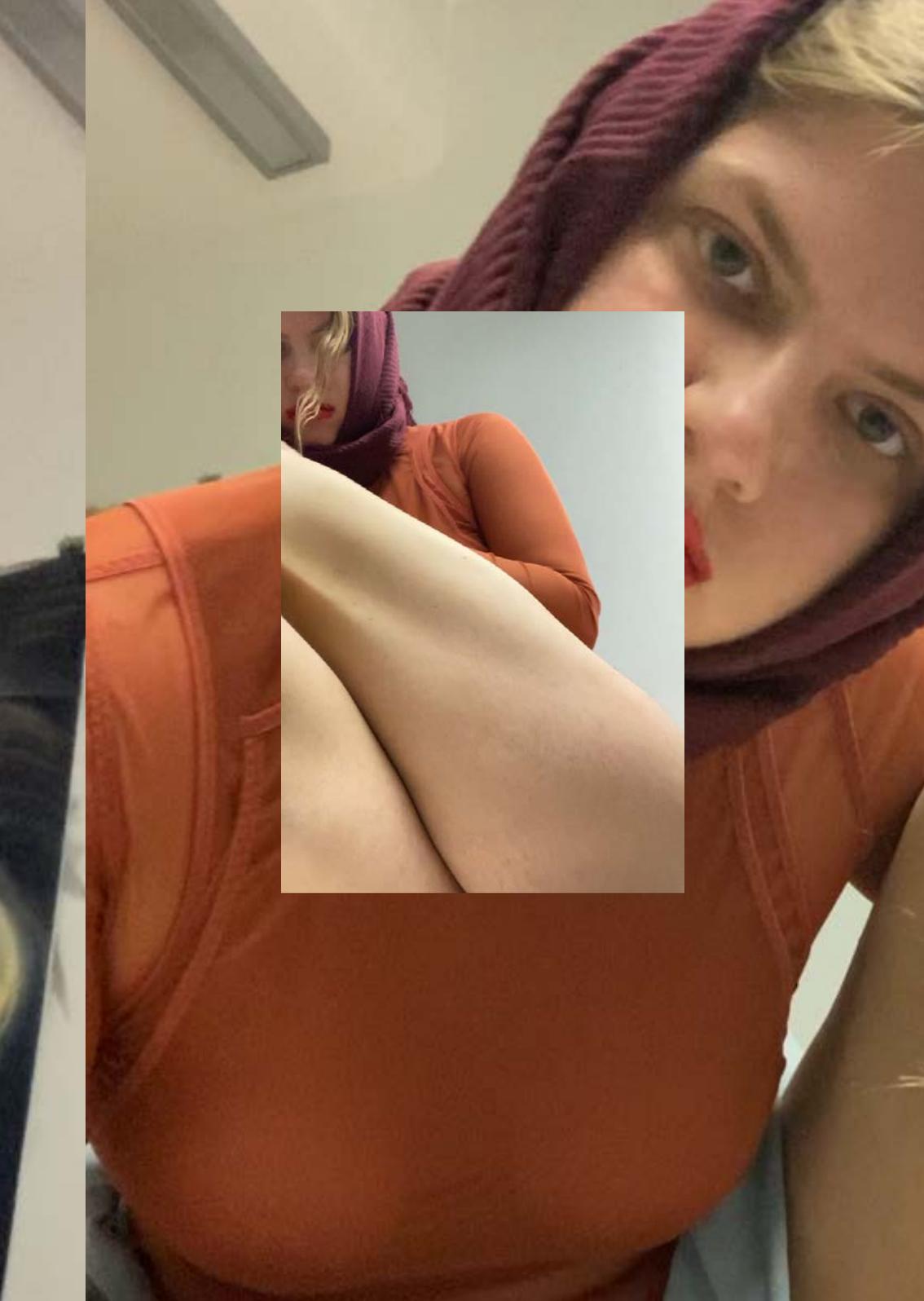


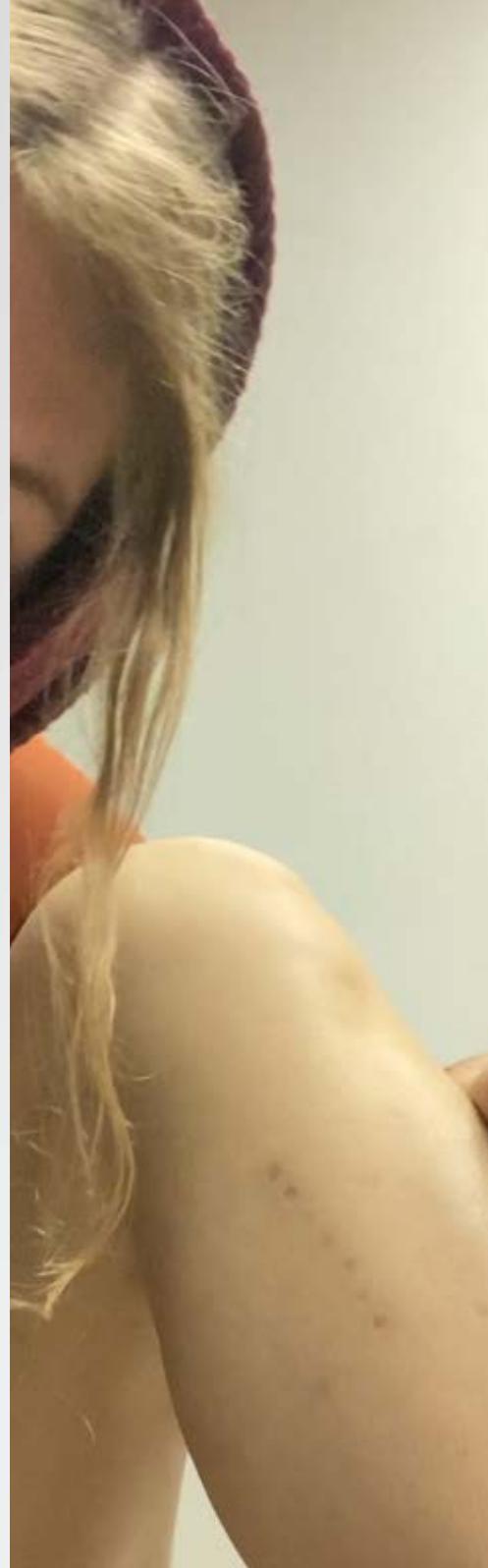






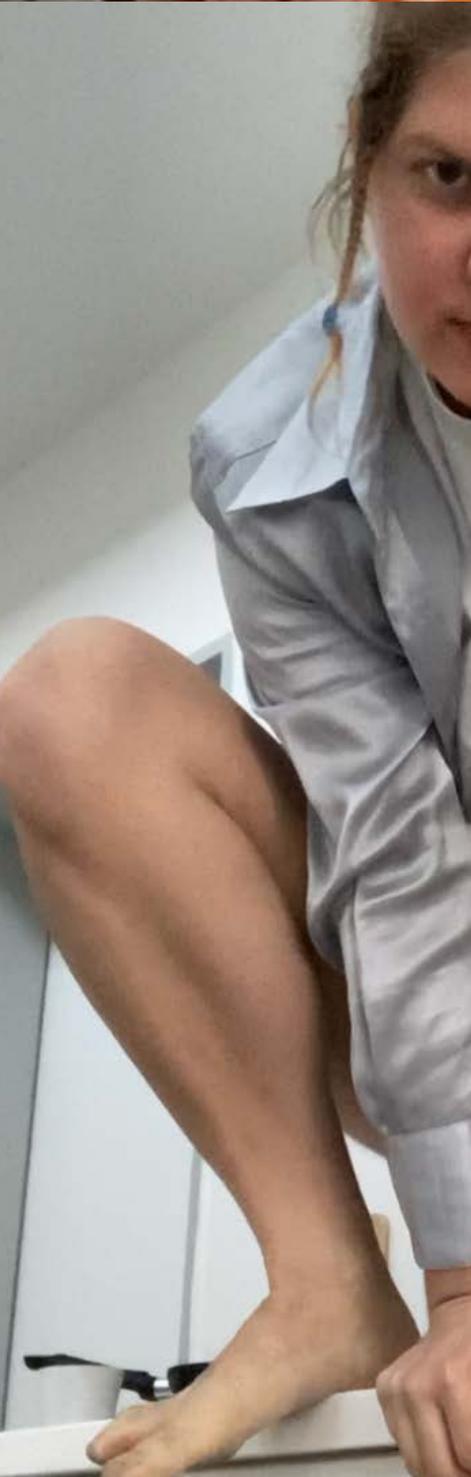
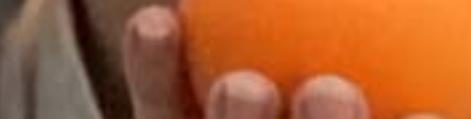


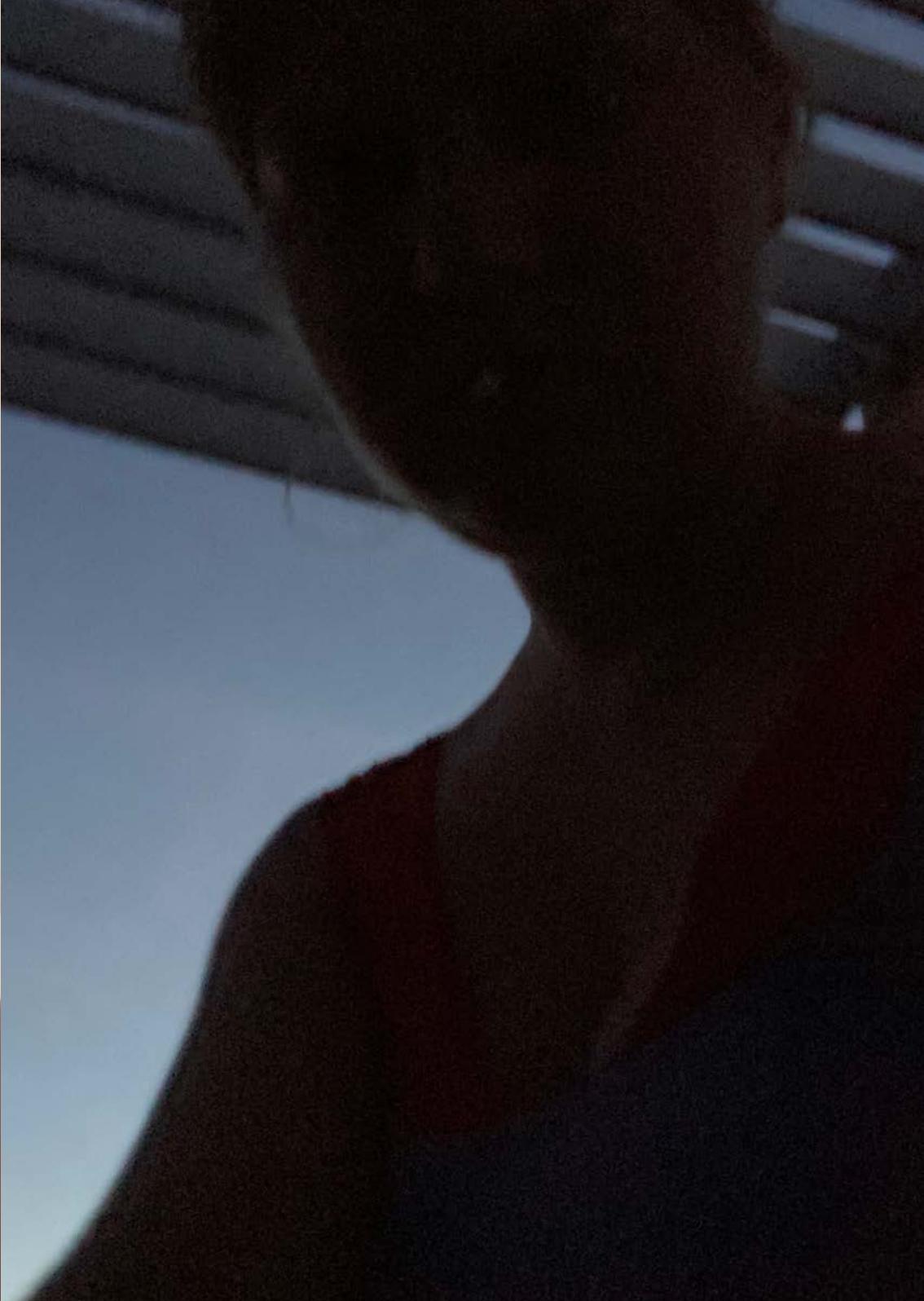




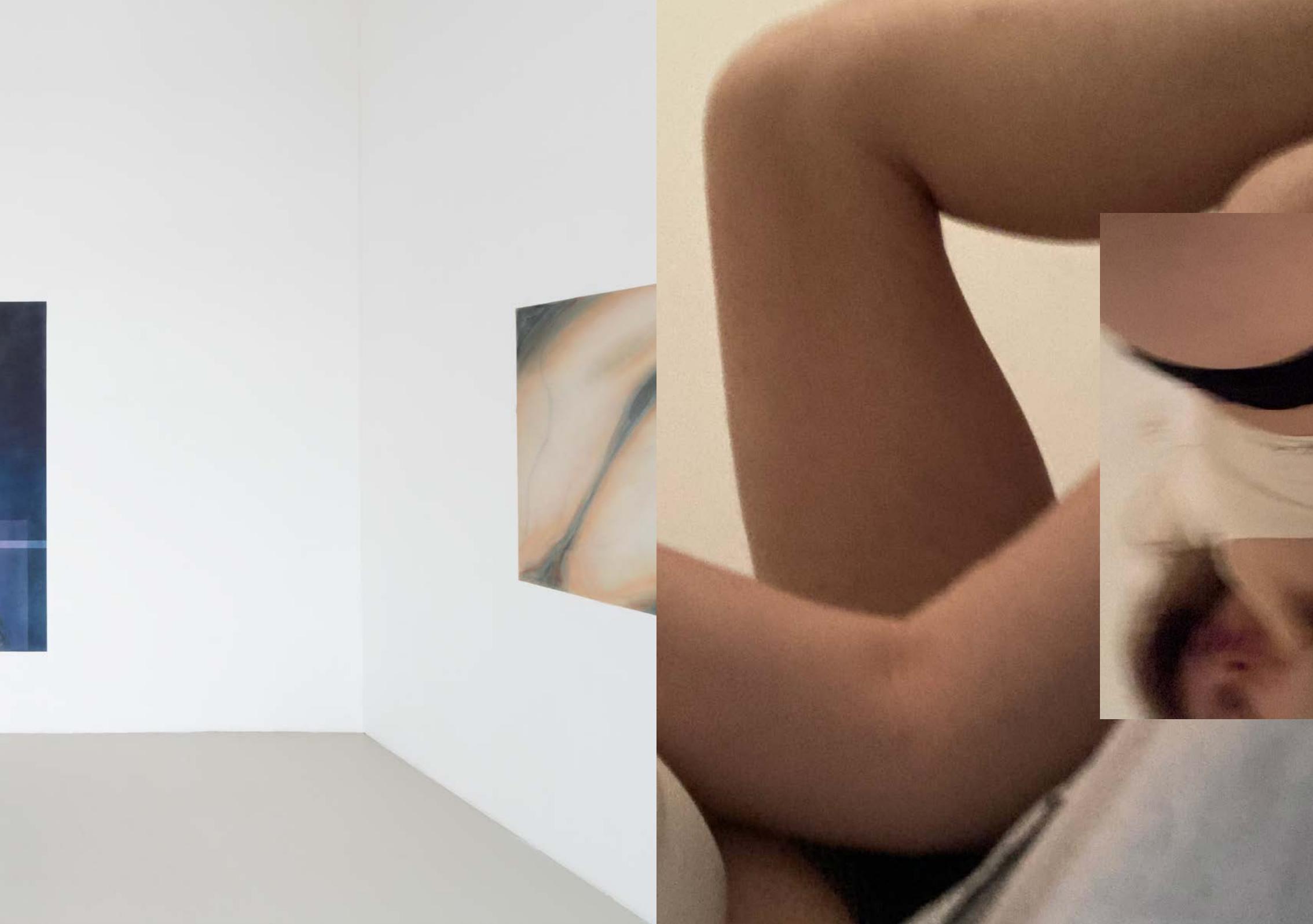








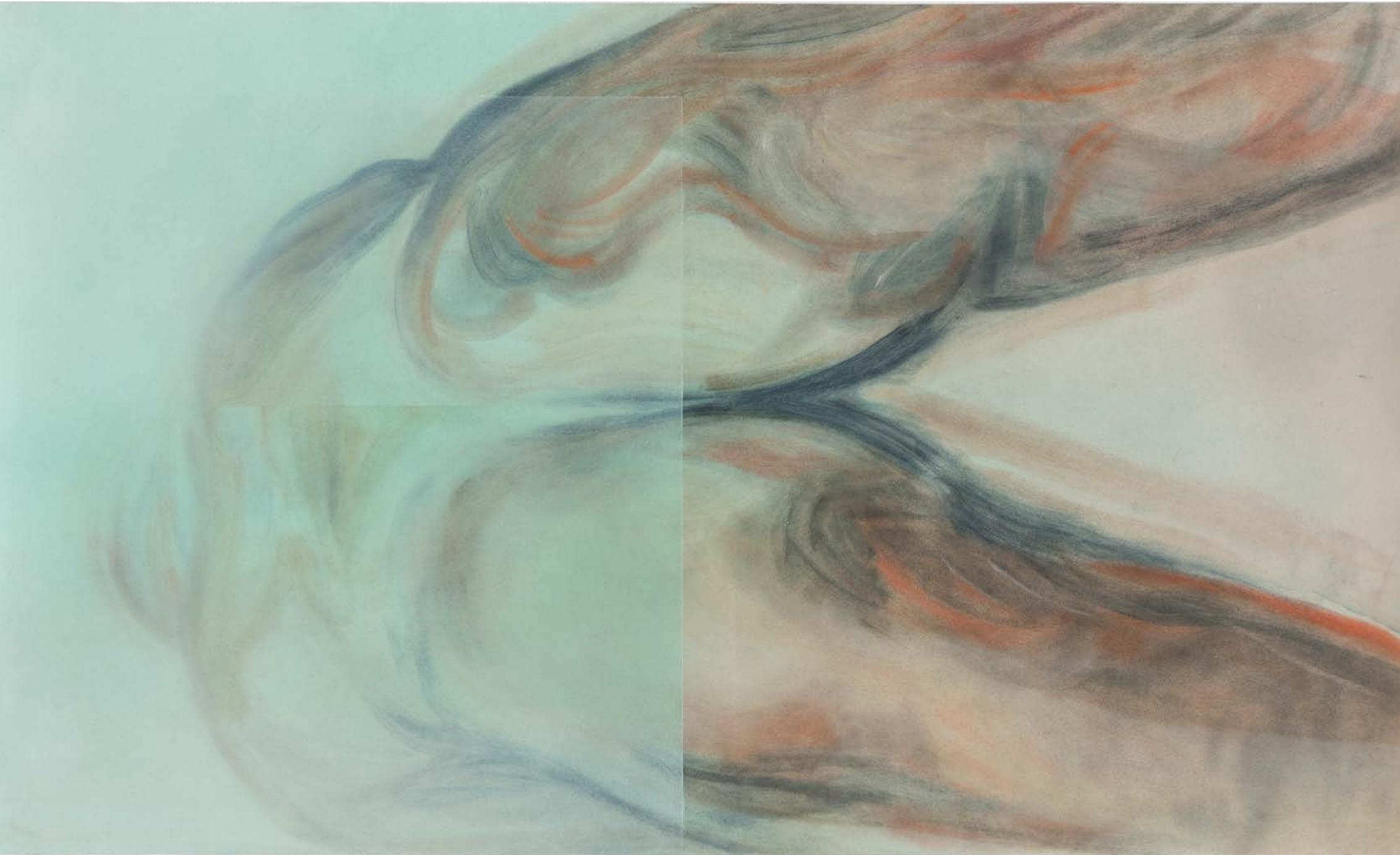




















Werke

Works

s.66
ARE YOU 2021
67 × 102,5 cm
Pigment
auf Papier
Pigment
on paper

s.68
AFFECTED 2021
67,5 × 101 cm
Pigment
auf Papier
Pigment
on paper

s.70
PROPERTIES 2021
64 × 102 cm
Pigment
auf Papier
Pigment
on paper

s.72
CORRECTION 2021
64 × 102 cm
Pigment
auf Papier
Pigment
on paper

s.74
SUCKED 2021
117,5 × 176,5 cm
Pigment
auf Papier
Pigment
on paper

s.76
THROUGH 2021
67 × 102 cm
Pigment
auf Papier
Pigment
on paper

s.78
HEAT 2021
65 × 102 cm
Pigment
auf Papier
Pigment
on paper

s.80
ISHED 2021
67,5 × 102 cm
Pigment
auf Papier
Pigment
on paper

SOUND SOVIELE CADMIUMGELB,

Ariane Müller

TEILE TITANWEISS, ALIZARINROT,

ULTRAMARINBLAU, ETC.

POPULÄRE FILME MIT MALERN IM ZENTRUM, hier als Beispiel *Das Mädchen mit dem Perlenohrring*, lassen ihre Protagonisten verschiedene Kurzzusammenfassungen über das Farb-Sehen vortragen. Das sind intensive Höhepunkte der Filme, Anteil vermittelnd am darin behaupteten großen Geheimnis, dem Eigentlichen des Malens (dagegen kenne ich keinen Film, in dem ein Maler sich, so wie Tischbein - Goethes Malerfreund - in seinen Tagebüchern, darüber freut, dass ihm eingefallen ist, Perseus eine Fackel in die Hand zu geben, oder so etwas Ähnliches). Wieder im Fall von *Das Mädchen mit dem Perlenohrring* geht es darum, wo denn überall Farbe sein soll und wie sie da ist. Das ist nicht grau, nicht

blau! Schau genau, schau genauer! usw. - Fällt mir ein, dass, falls Malerinnen vorkommen, es noch mehr als in den Malerfürsten-Filmen um Biografien geht. Man hat besser eine, eine Biografie; am besten viele, große, tragische, wendungsreiche Liebesgeschichten, meine zwei Referenzen hier sind Dora Carrington - der Film heißt *Carrington* - und Frida Kahlo. Der Film heißt *Frida*. Beide waren queer, beide, fällt mir nun auf,

sterben in ihrem Film. Nur steht diese biografische Notwendigkeit eines bunten Privatlebens quer zur Beschreibung des wirklichen Lebens der Malerinnen, zitiert als Kommentar eines Zeitgenossen in Ross Kings Manet-Biografie - mir nicht mehr erinnerlich, wer es gesagt haben soll - über all die armen Maler des ausklingenden 19. Jahrhunderts, die einfach tagein, tagaus, stundenlang, in ihren schlecht

gelüfteten Ateliers arbeiteten, und wenn sie mal rausfahren, dann um gleich wieder sich mit der Staffelei täglich, nur halt im Freien, abzumühen; und zusätzlich kleinbürgerlichstes Privatleben.

DIE ÖSTERREICHISCHE MALERIN Maria Lassnig hat die Farbwahrnehmung, die in *Das Mädchen mit dem Perlenohrring* von dem Schauspieler formuliert wird, der Jan Vermeer darstellt, „vertikales Sehen“ genannt. Aufgrund des Adjektivs vertikal denke ich mir dieses Sehen wie das - eben vertikale - Aufziehen von Farbspektren, die, wenn man sie wie eine Ziehharmonika wieder zusammenpressen oder ineinander schieben würde, im Gesamten jeweils eine Farbe ausmachen. Das wäre die Entsprechung im Sehen zum Hören der Ober-töne eines Klang. Das ist beides physisch möglich. LSD Mandalas sind so aufgebaut (Hier eine Trip-Beschreibung [aus dem Internet]: „Du verschmierst dieses akustische Geröll auf deine Haut, als ob es eine Salbe wäre. Du schaust runter auf deine Hände, nur um zu sehen, wie sie in Richtung Boden zerfließen und sich in einer fleischigen Pfütze sammeln.“)

EINE ART AUSEINANDERGEFALTETE FARBE,

die an Gilles Deleuzes Buch, *Die Falte (Le Pli)* denken lässt, in dem zum einen sprachlich, vor allem aber auf der inhaltlichen Ebene, alles in alles gefaltet ist, das Meer in die Fische, die Fische ins Meer. Oder eine bestimmte Farbe in Farbe an sich, in Möglichkeiten von Farbe, oder eine Farbe hineingefaltet in Farbdreck, also das, was passiert, wenn Farbe sich plötzlich gegenseitig aus-xt. Sich das Licht wegnimmt, völlig versumpft/verstumpft.

DANN WAR ES DAS TECHNISCHE Bild, die Pixelfotografie als additives Farb- Erzeugendes, und/oder, auf einer anderen Ebene, war es schon immer Intimität, oder auch jene Intimität, die darin besteht, die eigene Hand aus der Nähe und durch das gesamte Leben hindurch aus der Nähe zu betrachten und betrachten zu können, die Haut so bunt machte, jenseits des Farbmischschemas (Haut = so undsoviele Teile Titanweiß, Cadmiumgelb, Alizarinrot, Ultramarinblau, etc.).

SIEHT MAN DIESE BUNTHEIT in der eigenen Oberfläche oder in der des Anderen, ist man relativ nah an ihr dran. (Intimität, oder – aber ich verwerfe das jetzt für diesen Fall – es wäre eben ein technisches Bild). Man sieht etwas aus großer Nähe, so wie ich, vor mir, meine tippenden Hände. Und wie wieder woanders geschrieben stand, denke ich mir während ich meinen tippenden Händen zusehe, dass sie bunter und bunter werden werden, und das wird dann das sein, was man altern nennt.

BEI WENIGER, DÜNNER WERDEN-DEM LICHT faltet sich die Farbe zunehmend nur noch zwischen Weiss und Schwarz, rund um sich selbst auf, als wäre sie die einzige Demarkationslinie, die einzige Entscheidung zwischen Tag und Nacht, die es noch zu treffen gilt. Dieses Auf-fältern rund um eine Farbe (in der Reihe der Bilder erscheint es dann wieder als Farbspektrum) in Evelyn Plaschgs Bildern erinnert mich an Fred Motens Vortrag erst gestern, in dem er Curtis Mayfields Lied *Choice of Colors* zitierte, die ersten Zeilen:

**If you had a choice of color
Which one would you choose my brothers
If there was no day or night
Which would you prefer to be right**

UND HIER, WIE MOTEN AUSFÜHRTE, liegt ja der wichtige Teil der Frage im zweiten Teil dieser Strophe. Die eigentliche Frage bei dieser Frage nach der Wahl, my brothers, – und brothers schrieb er hoffentlich nur wegen der Reimbarkeit von brothers und color, also my sister hier nun auch – ist: *if there was no day or night*. No day or night, also kein Tag oder Nacht, kein Weiss oder Schwarz, keine Unterschiede, keine bereits definierte Differenz, was würdest du dann wählen? Wohin richtest du dein Begehren in einer Welt, die nicht trennt, kategorisiert, separiert? Für was entscheidest du dich dann? Fragte Fred Moten. Im Ungefähren für eine Welt fragend, in der die Vielheit nicht die Möglichkeit der Trennung zwischen den Einzelnen bedeuten würde, sondern das Begehren auf das jeweils Andere, gespiegelt im Prozess des Werdens im eigenen Blick. Ein wenig wie die Wesen auf Evelyn Plaschgs Bildern, die Hybride sind, zwi-

schen ihrem Blick auf sich selbst in Details wie den Händen und ihrem Blick auf jemand anderen, gefasst in *einem* Strich, der diese beiden Blicke zu einem Bild zusammensetzt, in dieser Auffältelung einer Farbe in ein Spektrum. Ein Versuch der Differenzierung ohne Separation.

SO AND SO MANY PARTS

Ariane Müller

TITANIUM WHITE, CADMIUM YELLOW,

POPULAR FILMS featuring male painters—*Girl with a Pearl Earring* (2003), for example—have their protagonists re-

ALIZARIN RED,

cite various summaries of how they perceive color. These are intense climaxes in the films, letting audiences catch a glimpse of the films' supposed secret: the essence of painting. By contrast, I've never heard of a film in which a painter like Tischbein—Goethe's painter friend—rejoices in their diaries about

ULTRAMARINE BLUE, ETC.

their epiphany to put a torch in Perseus' hand, or some other such thing. Back to the *Girl with a Pearl Earring*, it's about the places everywhere where there's supposed to be paint and how they got there. It's not gray, it's not blue! Look closer, look closer! etc. I've noticed that if there are women painters, it's more about biographies than in the Painter Princes films. You better do have a biography; preferably many big, tragic love stories full of twists and turns. My two references here are Dora Carrington—the movie is called *Carrington* (1995)—and Frida Kahlo. The movie is called *Frida* (2002). Both were queer, both, it strikes me now, died in their film. But this biographical need for a colorful private life is at odds with the description of painters' real lives. A contemporary in Ross King's biography of Manet—I can't remember who exactly said it—speaks of all the poor painters at the end of 19th century who simply worked day in, day out, for hours on end, in their poorly ventilated studios, and when they went out, it was just to toil with the easel outdoors; and on the side, they had the most petit-bourgeois private life.

“**VERTICAL VISION**” is the term Austrian painter Maria Lassnig uses for the kind of color perception described by the actor playing Jan Vermeer in *Girl with a Pearl Earring*. Given the adjective vertical, I think of this vision as the vertical pulling apart of color spectra, which would collapse back into a single color or another if you pressed them together or pushed them into each other like an accordion. This is the visual equivalent of hearing a sound's overtones. Both are physically possible. LSD mandalas are structured like this. From a trip report [online]: “You smear the acoustic debris on your skin as if it were an ointment. You look down at your hands, only to see them melting to the ground and pooling in a fleshy puddle.”

A KIND OF UNFOLDED COLOR that brings to mind Gilles Deleuze's book *The Fold (Le Pli)*, where everything is folded into everything—linguistically, but especially in terms of content—the sea into the fish, the fish into the sea. Or, a certain color into color itself, into the possibilities of color, or a color folded into color sludge—that's what happens when colors suddenly cancel each other out. Taking away the light, making things swampy and dull.

SINCE IT WAS THE TECHNOLOGICALLY produced image, pixel photography as an additive method of color generation, and/or, on another level, it has always been intimacy, or at least the kind of intimacy of being able to study one's own hand up close over the course of a life that made skin so colorful, beyond simple schemas for mixing colors (skin = so and so many parts titanium white, cadmium yellow, alizarin red, ultramarine blue, etc.).

YOU HAVE TO BE RELATIVELY CLOSE TO IT to see the colorfulness in one's own surface or another's. (Intimacy, or—but I'll leave that for now—we're talking about a technologically produced image). You see something from very close, like I see my typing hands before me. And like it has been written elsewhere, I think to myself as I watch my typing hands that they're going to get more and more colorful, and that will then be what they call aging.

WITH LESS, THINNING LIGHT, the color increasingly only folds together between white and black, around itself, as though it were the only line of demarcation, the only decision left to make between day and night. These little unfoldings around a color (in the series of pictures it appears as a color spectrum) in Evelyn Plaschg's pictures remind me of Fred Moten's lecture only yesterday, where he quoted the first lines of Curtis Mayfield's song *Choice of Colors*:

**If you had a choice of color
Which one would you choose my brothers
If there was no day or night
Which would you prefer to be right**

THERE, IN THE SECOND PART OF THE VERSE, is the important part of the question, as Moten pointed out. The real question in this question of choice, my brothers—

hopefully he only said brothers because it rhymes with color, and we can now say sisters too—is: If there were no day or night, no white or black, no distinctions, no predefined differences, what would you choose then? Where do you direct your desire in a world that does not divide, categorize, separate? What do you choose then? Fred Moten asked. Generally asking for a world where multiplicity would not mean the possibility of separating individuals, but the desire for the respective other, mirrored in the process of becoming in one's own gaze. A little like the creatures in Evelyn Plaschg's paintings, who are hybrids, between gazing at their own details like their hands and gazing at someone else, captured in a single stroke that combines these two gazes into one image, in this unfolding of a color into a spectrum. An attempt at differentiation without separation.

Impressum

Colophon

VORSTAND / BOARD

Peter Naumann (Vorsitzender),
 Christiane Böhm, Dr. Christoph
 Giehl, Ulrike Hammad,
 Kerstin Hiller, Max Reinhardt,
 Elke Antonia Schloter

HERAUSGEBER / EDITORS

Kunstverein Nürnberg –
 Albrecht Dürer Gesellschaft,
 Institut für moderne Kunst
 Nürnberg

REDAKTION / EDITED BY

Ann-Kathrin Eickhoff, Milan Ther

LEKTORAT / PROOFREADING

Good & Cheap Art Translators,
 Ann-Kathrin Eickhoff, Milan Ther,
 Sophia Rösch, Petra Weigle

AUTOR*INNEN / AUTHORS

Ann-Kathrin Eickhoff,
 Ariane Müller, Melanie Ohnemus,
 Milan Ther

ÜBERSETZUNG / TRANSLATION

Good & Cheap Art Translators

BUCHDESIGN / BOOK DESIGN

studio VIE – Anouk Rehorek,
 Christian Schlager, Vanessa Eck

SCHRIFT / FONT

ABC Datype Mono &
 Monument Grotesk by Dinamo
 Aloha by Newglyph

PAPIER / PAPER

Magno Gloss, 90g/200g
 Munken Lynx, 100g
 Arjowiggins Pop'Set Fawn, 240g

AUFLAGE / EDITION

100 Stück

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY

Evelyn Plaschg
 Rory Witt (Ausstellungsansichten)

BILDBEARBEITUNG / IMAGE EDITING

Rory Witt

DRUCK UND BINDUNG / PRINT AND BINDING

Walla GmbH, Wien

Evelyn Plaschg dankt herzlich/wishes to thank: Ann-Kathrin Eickhoff,
 Robert Müller, Milan Ther, Annette Oechsner, Hermann Meyer, Julian
 Göthe, Christian Schlager, Vanessa Eck, Rory Witt, Melanie Ohnemus,
 Ariane Müller, Miriam Stoney, Rachel Fäth, Florian Hofer, Katharina
 Hölzl, Fabian Leitgeb, Lukas Meßner, Studio Miyagi & La Fille d'O.

Die Künstlerin dankt außerdem für die freundliche Unterstützung des
 Katalogs der Marianne und Hans Friedrich Defet Stiftung./The artist
 further would like to thank for the kind support of the catalog the
 Marianne und Hans Friedrich Defet Stiftung.

Der Kunstverein Nürnberg dankt außerdem/further wishes to thank:
 Institut für moderne Kunst, Nürnberg, mit/with Sophia Rösch,
 Manfred Rothenberger und Petra Weigle.
 insbesondere/and especially

...

Für die großzügige Materialunterstützung in Form von Farben, Papier
 und Pinseln dankt die Stipendiatin und die Stiftung den folgenden Un-
 ternehmen/For the generous support of paint, papers, and brushes the
 scholarship holder and the foundation would like to thank the following
 companies:

(Logo) H. Schmincke & Co.GmbH & Co. KG, feinste Künstlerfarben
 (Logo) Künstlerpinselfabrik da Vinci DEFET GmbH, Künstlerpinsel
 (Logo) Hahnemühle

EVELYN PLASCHG

Die Künstlerin wurde vom Kunstverein Nürnberg - Albrecht Dürer Gesellschaft als Stipendiatin des Marianne-Defet-Malerei-Stipendiums benannt und beendet ihren Aufenthalt in Nürnberg mit der vorliegenden Publikation sowie der Einzelausstellung *Possessions* im Kunstverein Nürnberg - Albrecht Dürer Gesellschaft (13. März - 02. Mai 2021).

The artist has been nominated by the Kunstverein Nürnberg - Albrecht Dürer Gesellschaft to be the scholarship holder of the Marianne-Defet-Malerei-Stipendium and brings her stay in Nuremberg to a close with the publication and the solo exhibition *Possessions* at the Kunstverein Nürnberg - Albrecht Dürer Gesellschaft (March 13 - May 2, 2021).

MARIANNE-DEFET-MALEREI-STIPENDIUM

Zur Erinnerung an seine Frau Marianne Defet (1926 - 2008) hat Hans Friedrich Defet (1926 - 2016) das Marianne-Defet-Malerei-Stipendium gestiftet, das von der Marianne und Hans Friedrich Defet Stiftung sowie der da Vinci Künstlerpinselfabrik getragen wird. Dieses Stipendium ist jungen internationalen künstlerischen Positionen gewidmet, die vorwiegend mit dem Medium Malerei arbeiten und wird zweimal jährlich verliehen. Die Stipendiat*innen werden alternierend vom Institut für moderne Kunst Nürnberg, von der Kunsthalle Nürnberg und dem Kunstverein Nürnberg - Albrecht Dürer Gesellschaft benannt. Am Ende des fünfmonatigen Residenzstipendiums richtet die nominierende Institution der Künstlerin bzw. dem Künstler eine Ausstellung in ihren Räumen aus.

In memory of his wife Marianne Defet (1926 - 2008), Hans Friedrich Defet (1926 - 2016) has set up the Marianne-Defet-Malerei-Stipendium, which is run by the Marianne and Hans Friedrich Defet Stiftung and by the da Vinci Künstlerpinselfabrik. This scholarship is devoted to young international artists who work predominantly in the medium of painting and is awarded twice per year. The scholarship holders are appointed in alternation by the Institut für moderne Kunst Nürnberg, the Kunsthalle Nürnberg and the Kunstverein Nürnberg - Albrecht Dürer Gesellschaft. At the end of the five-month artist residency, the nominating institution organizes an exhibition for the artist on their premises.

