

ANLÄSSLICH VON
ROCHELLE FEINSTEIN
THE TODAY SHOW
KUNSTHAUS GLARUS
16. 3. – 22. 6. 2025

Interview mit Rochelle Feinstein
von Melanie Ohnemus

MO Meine erste Frage klingt vielleicht etwas allgemein, aber ich möchte trotzdem gerne bei den Vorstellungen ansetzen, die hinter deiner Ausstellung liegen. In welchem Kontext hast du *The Today Show* konzipiert, wie lange hast du daran gearbeitet? Kannst du die verschiedenen Aspekte beschreiben, aus denen sich die Ausstellung aus deiner Sicht zusammensetzt?

RF Schon seit langem will ich mit meiner Arbeit etwas von dem darstellen, was das alltägliche Leben ausmacht. Vielleicht im Sinne einer Aufzeichnung der Ereignisse in einem bestimmten Moment. Das kann entweder etwas sehr Subjektives oder auch etwas Persönliches sein, das mir begegnet ist, oder auch etwas, das sich weit ausserhalb meiner selbst befindet. Es hat mit all dem zu tun, was sich an einem bestimmten Ort oder was sich draussen in der Welt abspielt. Und das ist vor allem durch eine visuelle Sprache in unterschiedlichen Abstraktionsformen geschehen, denn die Abstraktion interessiert mich tatsächlich am meisten. Auch die Herausforderung, weiter abstrakte Bilder zu malen, die diese Art Aufzeichnung sichtbar gemacht haben. Das bildet die Grundlage für *The Today Show*. Der entscheidende Zusammenhang für diese Ausstellung geht auf das Jahr 2015

zurück, bezieht sich also auf das Jahr kurz vor der Präsidentschaftswahl in den Vereinigten Staaten. Danach hatte ich 2017 eine Ausstellung, die den Titel *Who Cares* trug – das erwartbare Fragezeichen wurde bewusst weggelassen. Die Alltagssprache ist eine Bedeutungsträgerin. Worte und Sätze sind bei der Herstellung jeder Arbeit unverzichtbar, denn Sprache und Form werden als eng miteinander verknüpft erlebt. Es gibt zwei verschiedene Formen. Die eine ist nachvollziehbar, etwas, das wir miteinander teilen, eine andere ist die Abstraktion, die von jeder visuellen Erfahrung viel weiter entfernt ist. Um das Jahr 2015 begann sich eine Veränderung abzuzeichnen. In den Vereinigten Staaten fand sie schon seit langem statt, vor allem in der politischen Landschaft, die sich definitiv in eine nativistische und populistische Richtung entwickelte, und danach kam dann Trump als perfektes Trojanisches Pferd, in dem rechtsextreme Rassisten, Populisten, Antifeministen und Abtreibungsgegner Unterschlupf fanden... das alles hatte schon lange vor sich hin geköchelt. Ich glaube, dort habe ich angesetzt, um mich stärker auf Dinge ausserhalb meiner persönlichen Reichweite zu konzentrieren, die mit der ganzen Landschaft, mit dem Wandel des demokratischen Aussenbildes zu tun hatten. Das habe ich als erschreckend und unerwartet erlebt. Vermutlich dachten die meisten Neoliberalen, alles würde sich ewig so weiterschleppen... doch nein, das hat es eben nicht getan.

The Today Show bildet da in gewisser Weise den Höhepunkt, denn ich befasse mich schon seit einigen Jahren mit der ganzen Situation um Trump, mit dem allgemeineren Bild dessen, was zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen vorgeht. In gewissem Sinn begann ich von da an, jeden Tag über *The Today Show* nachzudenken. Doch eigentlich kam diese spezielle Ausstellung zustande, weil ich von einer der Galerien, mit denen ich zusammenarbeite, eingeladen wurde, einen Stand für eine Kunstmesse zu entwickeln. Natürlich wollte ich aber nicht sechs Monate meines Lebens mit der Arbeit für eine Messekoje

verbringen, die dann nur drei oder vier Tage lang zu sehen ist. Die Frage war also, was ich in Anbetracht all dessen eigentlich tun wollte. Und inzwischen war alles so düster geworden... Eigentlich wollte ich, glaube ich, unterschiedliche Sprachen zusammenbringen, mit denen ich jeweils arbeite, die ich allerdings sonst Ausstellung für Ausstellung – eher wie eigenständige Elemente – aufeinander hätte folgen lassen. Hier wollte ich sie alle in einer Ausstellung zusammenführen, um dann eine Art Chaos, eine Brüche, ja sogar eine brutale Veränderung zu zeigen. Ich wollte mich mit der Sprengung der Verhältnisse befassen. Aber wie sollte ich das tun? ... Bewege ich mich eigentlich noch im Rahmen deiner Frage?

MO Ja sicher. Und dabei erfahre ich auch ein paar Neuigkeiten. Etwa dass du üblicherweise verschiedene sprachliche Gesten oder Bestandteile für eine spezifische Werkserie reservierst oder sie für andere Projekte aufsparst.

RF Genau, da war zum Beispiel eins der Elemente, das auch in der *Today Show* auftaucht. Im Jahr 2020 habe ich einmal eine Ausstellung mit dem Titel *Fredonia!* gemacht, da ging es um die Wahl, und um die Unruhen zuvor in Washington, D.C. Dabei arbeitete ich mit einer Palette, in der sich einzig und allein Regenbogenfarben befanden. Wie ich diese Bestandteile für die *Today Show* zusammenbringe, ist eindeutig eine Fortführung davon, denn seit 2020 habe ich nur mit diesen sieben Farben gemalt. Das war für mich die einzige Herausforderung – so zu arbeiten, wie ich das tue, und dabei nur eine eingeschränkte Farbpalette einzusetzen, die so beliebt ist; also, weil die Farben von so vielen Menschen auf so positive Weise verwendet werden – denn so etwas finde ich einfach nur bescheuert. Sicher, ich gönne den Leuten, die Farben ganz nach ihrem Willen zu nutzen, wenn nur nicht der Kontrast zwischen deren Partystimmung und der Wirklichkeit so riesig wäre – und genau deswegen habe ich mich für diese Farben entschieden. Ich will sie auf andere Weise einsetzen, nämlich an Stellen, an denen es um Spaltung und Chaos geht.

- MO Du willst also den unschuldigen Sinnbezug der Regenbogenpalette für deine Zwecke benutzen? Eigentlich wohnt ihr ja eine seltsame Kraft inne, die dafür sorgt, dass sie nicht zerstört wird. Benutzt du sie vielleicht deshalb? Weil sie deine Bedeutungsverschiebungen absorbieren, das Chaos überleben kann?
- RF Ich denke schon. Ich glaube, je schlimmer die Dinge werden... , oder jedenfalls aus meiner Sicht – also ich bin da nicht zynisch, sondern vielleicht eher pragmatisch – werden die Regenbögen umso beherrschender, je schlimmer sie werden.
- MO Ich will darauf hinaus, dass du schon damit eindeutig auf die Betrachtenden zählst und sie in gewisser Weise auch ansprichst. Du sprichst sie sozusagen durch den Regenbogen an.
- RF Klar, ich verlasse mich gern auf die Betrachtenden – das klingt jetzt wie ein Widerspruch, wenn ich einerseits sage, dass ich eine abstrakte Künstlerin bin und ich mich andererseits gerne auf die Betrachtenden beziehe. Das sind tatsächlich sehr wichtige Bestandteile meiner Arbeit, bei der ich zum Beispiel recht obskure Formen wie ein Rasterbild verwende, ohne dabei einen Gegenstand darzustellen. Und wie adressiere ich dann eine:n Betrachter:in, eine:n einzelne:n Betrachter:in? Um noch einmal auf den Regenbogen zurückzukommen: Die Farben haben für die Betrachtenden eine klare Bedeutung, alle erkennen die Regenbogenfarben wieder – auch wenn sie ihnen gar nicht in der Form eines Regenbogens begegnen. Der andere Aspekt ist die Frage nach dem, was ich darstelle. Nun, ich stelle gar nichts dar. Ich bin eine abstrakte Künstlerin, doch das konventionellste Werkzeug – nennen wir es jetzt mal einen konventionellen Regenbogen, wie er eben bei Regenbogen-Farbstiften, bei Regenbogen-Hoodies, bei Regenbogen-Wasweissich auftaucht – ist vermutlich ein Zeichen für den Wunsch nach Glück. Umgekehrt ist eine Abstraktion, das Zeichen der Geste auch etwas, das sich unmittelbar als Abstraktion erkennen lässt. Ich habe nicht etwa immer schon mit der Geste an sich gearbeitet – denn ich bin keine gestische Künstlerin und will

mich auch nicht für das gestische Arbeiten entscheiden – ausser bei diesem Projekt. Ebenso wie der Regenbogen, ist zumindest in meiner Welt, in der ich zeitgenössische abstrakte Malerei beobachte, das Gestische an vielen anderen Stellen auf sehr prominente Weise zurückgekommen. Die Geste als individuelles Zeichen der Künstlerin oder des Künstlers wird als eine universelle Geste verstanden. Die Bedeutung habe ich nie verstanden, weigere mich dagegen, sie einzusetzen, denn sie weckt so viele Emotionen oder projiziert oder führt einen emotionalen Austausch zwischen Künstler:in und Betrachter:in herbei, eben ganz so, wie der Regenbogen in der Kultur funktioniert. Ich denke, Markierungen und Zeichen setzen bleibt bedeutungslos, es sei denn, es wäre eine erworbene Bedeutung.

In den USA und in vielen anderen Ländern ist die Politik gerade sehr konservativ geworden. Ich glaube, abstrakte Malerei hat sich ebenfalls in diese Richtung entwickelt, schliesslich ist gestische Malerei gerade wieder sehr, sehr beliebt. Ich habe mich dafür entschieden, vielerlei Gesten immer wieder neu und auf verschiedene Weisen zu reproduzieren und zu schauen, ob ich von dort etwas schaffen kann, das nicht einer universalistischen Zuschreibung unterliegt, sondern vielmehr für etwas stehen kann, dass wirklich chaotisch ist.

MO Ich glaube, im Zusammenhang der Malerei kann man zu sehr interessanten Ergebnissen kommen, wenn man über Gesten und über Sprache spricht. Findest du, dass diese Gesten, die aus einem konservativeren, vielleicht eher populistischen Umfeld stammen, nicht vielleicht schon per se nicht die besten sind?

RF Naja, ich könnte nicht sagen, was jetzt eine wirklich gute Geste wäre. Ich habe nicht vor, eine ganze Praxis der Kunstproduktion und der Kunstgeschichtsschreibung einfach so auszulöschen oder mit einem Bann zu belegen. Das hier ist persönlicher. Es geht um das Gefühl, das ich mit Gesten verbinde. Und dass es ein grosses Problem ist, das es zu lösen gilt. Ich bin ziemlich sicher, dass wir hier jetzt nicht über Pollock oder de Kooning sprechen

wollen. Die wären einfach zwei Beispiele für die Grundlagen des Begriffs der gestischen Malerei. Ich erinnere mich noch, wie ich in der Marian Goodman Gallery meine erste Ausstellung mit Werken von Gerhard Richter gesehen habe. Das war 1985, vielleicht auch 1983. Das waren gigantische Gemälde, die er auf dem Boden gemalt hat, mit riesigen Rakeln, die er über dicke Farbmassen zog. Und ich fand sie fantastisch. Sie sahen aus wie gestische Gemälde – die aber genauso gemacht waren, wie sie für mich sein mussten – in ihnen begegnete ich etwas, das sich so anfühlte, wie ich es bei der Weitergabe von Gesten in der Malerei empfand, wenn etwas «schön gemacht» wird, aber ohne dass das subjektive, gefühlsmässige Element da gewesen wäre. Hier ging es um Malerei – nicht um grossartige Malerei. Noch nicht mal um *gute* Malerei. Die Arbeiten in der *Today Show* haben, glaube ich, ebenso viel mit Malerei wie mit dem Chaos zu tun, in dem wir uns gerade gesellschaftlich und politisch befinden.

MO In deinem Werk ist ein besonderes Engagement für die Malerei eindeutig erkennbar. Zugleich werden in deiner Malerei viele Bestandteile der Popkultur über verschiedene Medien eingebaut – über Siebdruck, das Einsetzen von Objekten oder Fotos... wie gehst du mit diesen narrativen Elementen im Medium der Malerei um – wie bindest du sie wieder an das Medium selbst zurück? Kennst du die Versuchung, dich mitunter von der Malerei wegzubewegen? Wie schaffst du es, der Malerei die Treue zu halten?

RF Seit meiner frühen Kindheit habe ich mich schon zur Malerei hingezogen gefühlt, denn ich war der Auffassung, selbst abstrakte Malerei sei ein kulturelles Zeugnis von irgendetwas, und dass ich das unbedingt verstehen wollte. Ich stamme nicht aus einem Hintergrund, der mit Malerei zu tun gehabt hätte – seit meiner Arbeit in der Werbewirtschaft und in vielen anderen Jobs – noch vor meinem sechsundzwanzigsten Geburtstag – wusste ich um die Geschäftswelt; mir war klar, wie dort alles funktioniert und was man selbst dazu tun musste. Wie sich herausstellte, brachte

ich die richtigen Voraussetzungen mit, um zu verstehen, wie in diesem Kontext alles läuft. Und dann liebte ich aber auch die Kunst – ich studierte an der Abendschule, nur um festzustellen, dass Malerei das einzige war, das ich nicht verstand. Und das hat mich dann gepackt. Ich liess diese Arbeitswelt hinter mir, ich verliess meinen Mann und ich beschloss, Malerei in Vollzeit zu studieren. Denn schon als Kind hatte ich viel Zeit damit verbracht, Dinge zu verstehen und zu verstehen, wie sie funktionieren. Ich habe mich immer irgendwie angepasst, ganz gleich, worum es ging. Ich fand das so interessant, weil doch die Kunst in allen Kulturen einen so wichtigen Platz hat: sie kann eine Botschaft, ein visuelles Symbol, eine Aufzeichnung sein. Ich fühlte mich einfach deshalb zur Malerei hingezogen, weil ich sie nicht verstand. Deshalb fällt es mir auch nicht schwer, bei der Malerei zu bleiben, weil ich sie nie wirklich verstehe. Es gibt immer wieder etwas Neues, das ich erst verstehen lernen muss. Und das bedeutete für mich auch zu verstehen, wie jene andere Welt, aus der ich stamme, die reale Welt, zu einem Teil der anderen Welt der Hochkultur werden kann. Und in dieser Welt fand ich am Anfang des 20. Jahrhunderts die Auslöschung der Figur faszinierend – als die Abstraktion zum reinen Ausdruck von etwas wurde, das sonst in der Kunst unbekannt war. Und ich dachte mir, aha, das gilt also als höchste und fortschrittlichste Form der Moderne. Ich dachte, in den Club möchte ich unbedingt eintreten, aber ich will mich nicht an seine Regeln halten. Hier liegt der Ursprung meiner Faszination für die Rasterstruktur. Und auch für die Frage, wie man es schaffen kann, einen Fuss von der einen Welt in eine andere Welt zu setzen. Da ich aus der Welt der Werbung in die Kunstwelt kam, war mir klar, dass sich das Raster überall wiederfindet – in dem Bildschirm, auf den wir gerade schauen, in unserer Sprache, in allem, was produziert wird. Mir wird klar – das ist die Stelle, zu der ich Zugang habe und die wirkliche Welt in die Kunstwelt übertragen kann. Da fällt einem das Engagement leicht, wenn man diese Position einnimmt.

MO Also dank welcher Regeln auch immer, wenn sie sich nur in einem Meta-Sinn nutzen lassen. Wenn man darüber in Bezug auf *The Today Show* nachdenkt, wenn man sich fragt, wie du dich in dem Bereich zwischen Raster, Regeln und Chaos orientieren kannst, führt uns das zu der Frage, wie du bestimmen kannst, was deine Arbeit vermittelt. Wie sie funktioniert, ohne dass dabei lediglich ein weiterer Chaoszustand gezeigt wird. Wie gehst du mit Elementen aus der wirklichen Welt um, etwa bei deinem Bezug auf *Red Dawn* [einem Kalter-Krieg-B-Actionfilm aus dem Jahr 1984, von dem 2012 ein Remake gemacht wurde] oder bei den Baumwolltüchern, die du direkt aus der Verpackung für deine Gemälde [in der *Dawn*-Serie, 2022–24, die sich auf den Film bezieht] übernimmst? Wie wichtig ist für dich die endgültige Anordnung der figurativen und abstrakten Bestandteile in deinen Arbeiten, wie sie sich zueinander und wie sie sich zu den Betrachtenden verhalten?

RF Ich greife auf, was du sagst, und ich denke, «Chaos» war vielleicht nicht der passende Ausdruck, vielleicht wäre «Kakophonie» besser, da die verschiedenen Bestandteile in einer Form zusammengeführt werden, um etwas zu schaffen. Die Elemente in der *Today Show* enthalten unterschiedliche Formen. Das ist eine Kakophonie aus verschiedenen visuellen Sprachen. Für mich ähnelt das in gewisser Weise dem Alltagschaos, das sich in meinem Gehirn abspielt, mit all dem Lärm und einer Menge Zeug, von dem ich nichts wissen will. Manches allerdings will ich sehr genau wissen. Wenn man also alle diese Dinge zusammenführt wie bei allen *Dawns* und den anderen Bildern, in denen alle diese Gesten benutzt werden, allerdings nur, um auf einen bestimmten Punkt zu verweisen – es ist einfach eine Wiederholung nach der anderen. Was heisst das also, die Wiederholung eines bestimmten Ausdrucksmerkmals darzustellen? Also wie ich die Geste hier verwende, kann sie wirklich alles sein. Sie hat keine Bedeutung. Sie ist verflacht. Das ist dann aber wohl schon wieder eine Bedeutung.

- MO Wenn ich mit Kolleg:innen über deine Arbeiten spreche oder darüber nachdenke, lande ich irgendwie immer wieder bei einer bestimmten Beschreibung, bei einem Gefühl: «Das ist so *punk*». Von «Punk» spreche ich, wenn sich jemand Konventionen entgegenstellt und eine gewisse Ästhetik benutzt, um eine Gegenkraft zu erzeugen – eine schmutzigere und sorglosere Kraft –, aber vor allem in Bereichen, in denen sich diese Person gut auskennt, denn das ist nötig, um sich so positionieren zu können. Kannst du damit etwas anfangen? Spielt eine solche Einschätzung eine Rolle in deiner Arbeit, oder ist das nur die Projektion der Betrachter:innen?
- RF Tja, dem bin ich durchaus schon mal begegnet. Aber ich weiss nie so ganz, was das heisst. Und ich habe das nie zu klären versucht – ich weiss, dass es wohl etwas Gutes bedeuten muss. Ich denke, das hat etwas mit der Tatsache zu tun, dass ich zugleich «drinnen» und «draussen» bin... dass ich etwas nicht mit dem Mainstream Konformes tue, gerade dadurch aber Mainstream bin oder so. Es klingt gut, aber nein, auf meiner Seite folgt das keiner bestimmten Absicht. Aber vielleicht haben wir es hier auch mit einem Problem der kulturellen Übersetzung zu tun. In meiner Generation konnte es, wie du weisst, etwas äusserst Negatives bedeuten, jemand «punk» zu nennen.
- MO Ah, okay, ich verstehe – ich schätze, da liegt wirklich ein Übersetzungsproblem vor. Ich benutze den Begriff «punk» auf eine Weise, die vor allem mit einem kulturellen Lebensstil oder mit einem Statement zusammenhängt, das auf einen Bruch mit allen denkbaren gesellschaftlichen Konventionen aus ist – und ich denke vor allem an Musik. Aber ich kann auch mit der anderen Version von «punk» etwas anfangen, wenn es wie in bestimmten US-amerikanischen Fernsehserien als herablassendes Schimpfwort verwendet wird. Dann führt diese Frage also eigentlich nirgendwo hin – sehr interessant.
- RF Ja, da gibt es einen Unterschied, aber ich weiss trotzdem, was du meinst. Das habe ich schon vor längerer Zeit über mich

sagen hören, weil ich das Vergnügen hatte, mit vielen alternativen und nicht auf Profit angelegten Räumen zusammenzuarbeiten. Denn mein Werk war in einem kommerziellen Sinn nicht so akzeptiert, jedenfalls nicht so, wie solche Akzeptanz in der Kunstwelt verstanden wird. Ich habe nirgendwo hineingepasst. Ich war froh, viele produktive Arbeiten zu schaffen, die sehr frei, aber auch sehr billig entstanden sind. Innerhalb gewisser Grenzen also. Eine sehr erfolgreiche, ja sogar berühmte Freundin hat mir mal gesagt: «Weisst du, was dein Problem ist?» Ich antwortete: «Nein, was?» Darauf sie: «Du bist eine Marxistin.» Ich sagte: «Du glaubst, ich hätte keinen Erfolg in der Kunstwelt, weil ich Marxistin bin? – Da liegst du komplett falsch: ich bin Anarchistin.» Naja, das wäre dann wohl mein Punk-Anteil.

MO *Das ist dein Punk-Anteil. Und genau das meinte ich auch.*

RF *Das bin ich.*

MO *Ich hab's halt falsch gefragt.*

RF *Nein, hast du nicht. Ich hab an dieses frühere Erlebnis nie gedacht, bis wir jetzt in diesem Gespräch darauf kamen. Wie ich schon gesagt habe, ich habe das Wort «punk» mal nachgeschlagen, weil ich wissen wollte, was ich denn nun bin oder was auf meine Arbeit projiziert wurde. Meine Präsenz in Kunstinstitutionen – das ist alles sehr neu für mich. Ich finde, du schneidest da einen guten Punkt an. Ich glaube schon, dass das wichtig ist, denn früher dachten viele – beziehungsweise denken heute noch viele –, meine Werke stammten von einer sehr jungen Künstlerin. Ich finde das verrückt, denn ich glaube kaum, dass ein junger Mensch von denselben Interessen umgetrieben wird wie ich, oder dass er oder sie generationelle Gemeinsamkeiten mit mir entdecken würde. In gewisser Weise passe ich ja kaum in meine eigene Generation. Also das ist dann wohl die Sache mit der Anarchie, schätze ich. Wirklich reden möchte ich aber über Bedeutung, die durch Form generiert wird. Das ist es, was mich eigentlich antreibt. Mit dieser Einstellung verliere ich wohl einige in der Runde der Getreuen, vielleicht ist es auch ein bisschen*

zu archaisch. Aber ich denke, wenn man, wie du sagst, mehr Geduld hat und abwartet, könnte man in den Wiederholungen oder bei anderen Entscheidungen etwas entdecken, was einem merkwürdig oder ungewöhnlich erscheint. Was macht den Unterschied aus? – Und es *gibt* einen Unterschied.

MO Wie verstehst du – wie verarbeitest du Form als Bedeutung? Ist es so, als würde man unter den Bedingungen der Sprache darüber nachdenken?

RF Genau so. Es ist ein Übermittlungssystem. Man will einen Gedanken übermitteln, vielleicht auch, dass der Gedanke zu einem Satz wird.

MO Der dann mit anderen Erfahrungen und anderen sichtbaren Dingen verknüpft ist?

RF Ja. Und mit der Geschichte der Form. Wir haben gelernt, wie man spricht, wir haben gelernt, wie man schreibt, und wir haben gelernt, die Form auf eine Weise zu betrachten, die wir als vertraut erfahren, ohne das so zu benennen. Aber sie existiert in gewisser Weise als beides: als Grenze und als Freiheit – eben als Form. Als ich mich zum Beispiel bewusst für das Raster als Form entschieden habe, repräsentierte sie etwas, das es selbst war, das eine Form war, die ausserhalb des linierten Schreibpapiers existierte. So lässt sich auch beschreiben, wie wir lernen, jeder Form bestimmte Eigenschaften zuzuschreiben. Denkt man zum Beispiel an Mondrian, dann sieht man sofort, wie er das Natürliche auf die Form eines Musters reduziert. Das Bild *Broadway Boogie Woogie* [1942–43], die Repräsentation eines urbanen Raums, nutzt die Primärfarben als seine Grundbausteine, das ist sehr simpel, aber es ist keine Reduktion, vielmehr wird noch etwas hinzugefügt... Ich versuche mich mit dem, was ich sage, auf ein Beispiel aus dieser Ausstellung zu beziehen. Es gibt eine Arbeit mit dem Titel *End Papers* [2021], bei der ich das Schreibpapier zeige, auf dem ich gerade meine Aquarellpinsel abgewischt habe, das habe ich digitalisiert und dann wieder so zusammengesetzt, dass es passt. Ich habe die Linien,

die Spuren, die Gesten im Grunde auf einer glatten Oberfläche verschoben und dann massstabsgetreue gescannt. Die Bilder haben keine ureigenste Bedeutung. Gar keine. Doch wenn ich eine wiederholte, aber unterscheidbare Form in eine andere Form übertrage, dann lasse ich damit hoffentlich etwas Neues entstehen.

MO Kannst du vielleicht noch einmal erläutern, wie du mit einem abgewischten Pinsel arbeitest? Warum hast du dich dafür entschieden?

RF Das reicht eigentlich bis ins Jahr 2010 zurück, bis zur Grossen Rezession nach dem Flash-Crash. Das war eine ziemlich schreckliche Zeit. Ich will das hier möglichst knapp erzählen. Den Zusammenbruch der Finanzwelt haben die meisten als einen Schock erlebt, die Leben vieler Menschen wurden damals auf den Kopf gestellt. Der Markt, die grossen Investoren, denen ging es gut, aber allen anderen eben nicht. Ich hatte erst keine Ahnung, wie ich damit umgehen sollte. Zuerst beschloss ich, nur noch mit den Materialien zu arbeiten, die ich noch hatte, also nichts Neues zu kaufen. Ich habe damals auch einiges verloren, aber wenigstens hatte ich noch meinen Job – womit es mir besser ging als den meisten. Zu der Zeit ging ich auch zur Versteigerung des Nachlasses von James Brown – ich bin ein grosser Fan. Da ging ich ein paarmal hin. Sie liessen mich sogar den Hermelinmantel anprobieren, den er seiner Mutter geschenkt hatte. Und sie verkauften – neben seinem Flügel und all dem, was man als Nachlassstücke aus einem Leben bezeichnen würde – auch andere Sachen, etwa seine Lockenwickler oder seine auf Klopapier gekritzelten Liedtexte. Bei der Gelegenheit habe ich mich gefragt, wann eigentlich etwas zum Nachlass wird. Ab wann hat etwas einen Wert? Gut, dachte ich, mache ich eben meinen eigenen Nachlass. Und dann entschied ich mich, ausschliesslich mit dem zu arbeiten, was ich in meinem Atelier hatte, überhaupt nichts mehr zu kaufen und weiterzuarbeiten, bis ich alles aufgebraucht hatte. Die Selbstverpflichtung, nichts

mehr zu kaufen, zielte auf meine eigenen Lebensbedingungen in der Wirtschaftskrise, aber diente auch meinem eigenen Wertschöpfungsprozess, da damals niemand meine Arbeiten ausstellen wollte. Ich beschloss also, mein Werk aufzuwerten, indem ich mich sozusagen selbst tötete und mich auf meinen Nachlass konzentrierte. Es stellte sich jedoch heraus, dass zu diesem Zeitpunkt niemand *The Estate of Rochelle F.* [2011] zeigen wollte. Das war wahrscheinlich einfach zu seltsam, schliesslich war ich ja noch am Leben. Kapiert hat es jedenfalls niemand. Das brachte mich aber auf die Idee, mir mein eigenes Werkverzeichnis zu erarbeiten. Von da an habe ich lange mit Tusche und Schreibfeder gearbeitet. Für diese Arbeiten habe ich meine Pinsel an liniertem und gelochtem Schreibpapier abgewischt, das ich dann im Katalog als Vorsatzblätter benutzt habe. Die Vorsatzblätter stammen aus dieser Zeit, über deren digitale Versionen habe ich lange Zeit nachgedacht und fand sie irgendwie interessant, aber mir fiel nicht mehr für sie ein als sie für den Katalog zu verwenden. Daher kommt also dieses Abwischen der Pinsel, daher stammt mein starkes Bewusstsein für die Bedeutung des Gestischen – und für deren Stupidität, wenn ihr ästhetische Wertschätzung entgegengebracht wird.

MO Du hast also daran festgehalten, weil du daran glaubtest?

RF Ich glaube, das hatte für mich auf der visuellen Ebene etwas Überzeugendes, denn es handelte sich um zufällige Spuren, die allerdings mit dem Akt des Kennzeichnens zu tun haben, was in manchen Fällen von künstlerischem Belang sein kann.

MO Gefällt dir daran auch der praktische Handlungsaspekt, oder geht es dir eher um die Wiederholung?

RF Ich glaube, es ist die Wiederholung. Und es geht auch um ihre Umsetzung, etwas so zu drucken, dass es das Wesen der Urheberin, ihre Identität als zeichenhaften Bestandteil der Geste aufgreift, und das walzt sich sehr schön aus, wenn es wiederholt und wiederholt und nochmals wiederholt wird... Hier wurde auch die Drucktechnik zu einem wichtigen Bestandteil meiner Arbeit –

sie erlaubt mir, etwas herzustellen, das wie gestische Malerei *aussieht*, das aber ganz und gar nicht ist. An so einer Stelle kann Form zu neuen Bedeutungen führen.

MO Interessant.

RF Vielleicht.

MO Schön, dass du die Drucktechnik erwähnst. Ich würde gerne noch auf deine verschiedenen Techniken zu sprechen kommen: als Malerin arbeitest du mit dem Pinsel, du arbeitest mit Druckverfahren wie Siebdruck, mit digitalem und analogem Druck. Du bringst diese Fülle unterschiedlicher Materialien zusammen, bringst Papier auf die Leinwand auf oder verzichtest komplett auf die traditionelle Leinwand, wie bei der *Dawns*-Serie.

RF Diese Bestandteile meiner Arbeit sehe ich als Zusätze, weil sie Teil der Konstruktion meines jeweiligen Bildes sind, was nichts mit einer darstellenden Funktion zu tun hat. Sie zwingen nichts zusammen, das bereits anderswo in erkenntlicher Form existiert, eher vollziehen sie damit einen Bruch, sie sprengen sich frei. Das ist nicht mal ein *cadavre exquis*, auch wenn es in gewisser Weise einer Figuration ähnelt. Ich setze also nichts *wieder* zusammen, das schon einmal verbunden war – ich füge Neues zusammen. So entsteht ein eigener Körper aus dem Ursprungskörper. Mit Musselin arbeite ich, weil das auch Schneiderinnen bei der Entwicklung von Mustern benutzen. Es ist die simpelste Art des Mustergenerierens. Es hat viel von meinem Schreibpapier, und ich glaube wirklich, dass Form für mich zum wesentlichen Element meiner Arbeit geworden ist, aber das trifft vor allem bei dieser Arbeit zu, in der sich Form auf Form auf Form auf Form schichtet.

MO Entscheidest du, was die fertige Version eines Bildes sein soll, also wo du ansetzt, wo du schneidest, welche Formen du schon vorher herstellen musst? Oder entscheidest du das während deines Arbeitsprozesses im Atelier?

RF Nein, ich mache keine Skizzen. Das Ausschneiden und Platzieren geschieht nacheinander, Schritt für Schritt. Beim Siebdruck gibt

es viel Spielraum, weil wir da mit viel Farbe arbeiten. Bei allen Gemälden waren elf sehr grossformatige Siebe im Einsatz. Ich habe davon noch eine Menge Multiples auf diesen Musselinstoffen und auf Papier. Diese Entscheidungen finden also statt, und ich weiss nur, als ich beispielsweise gerade an der grossen Werkgruppe der sechs *Grammars* [alle 2024] arbeitete, da musste sich jedes Bild stark vom nächsten unterscheiden, weil sie natürlich alle unterschiedliche Zeitformen repräsentieren, aber alle selbst im Präsens sind, ausser den beiden, die ich mir am Ende ausgedacht habe. Sie haben sich also sehr langsam entwickelt, weil sich das eine sozusagen aus dem anderen Bild nährt. Sie nutzen die prismatische Farbordnung. Schliesslich zeigte sich, dass sie alle auf der Rasterstruktur aufbauen, was ich ursprünglich gar nicht geplant hatte, was sich erst herausgearbeitet hat, als ich am zweiten Bild gearbeitet habe – dass sie alle einer Art agrammatischem Rasterprinzip folgen.

MO Gerade hast du ein paar Titel deiner Bilder angesprochen und erwähnt, dass du oft in Serien arbeitest – du nanntest zum Beispiel die *Grammars*-Serie, zu der etwa Bildtitel wie *Simply Present*, *Perfect Present*, *Present Conditional* gehören. Deine Titel sind immer sehr aussagekräftig und klar umrissen, sie sind eindeutig Teil deines Werks und seiner formalen Struktur.

RF Das weiss ich wirklich zu schätzen. Meine Titel kommen immer von etwas, das ausserhalb des Bildes ist, dass aber gewissermassen auch selbst das Bild ist.

MO Aber sie sind nie Zitate von irgendetwas, oder?

RF Nein, das glaube ich nicht. Sie sind einfach reale Gegenstände oder Konzepte – wie zum Beispiel die *Memory Holes* [2023–24]. Auf die Titel mit den grammatikalischen Zeitformen kam ich, als ich Arbeiten von [Lee] Krasner aus den Jahren 1977/78/79 entdeckt habe. Bei denen verwendete sie Zeichnungen, die sie in den 1930er Jahren in Hans Hofmanns New Yorker Zeichenkurs gemacht und dann fünfzig Jahre lang aufbewahrt hatte. Es gibt tatsächlich Fotos, auf denen sie bei diesen Zeichnungen zu sehen

ist, aber trotzdem habe ich sie erst vor relativ kurzer Zeit kennengelernt. Sie hat sie aus den Mappen gezogen und zerschnitten, um sie dann auf riesige Leinwände zu kleben, dann fügte sie ihre eigenen Leinwände hinzu und erarbeitete neue Kompositionen, die diese figurativen Kohlezeichnungen auf Zeitungspapier mit ihren damaligen Gemälden zusammenbrachten, und sie nannte sie «grammars»: subjektiver Indikativ, zukünftiger Indikativ etc. Im Zusammenhang der *Today Show* und als Würdigung dieser ausserordentlichen Lee-Krasner-Arbeiten habe ich dann beschlossen, bei meinen eigenen Arbeiten die Gegenwartsform zu verwenden. Alle sechs Bilder entstammen zusammen mit ihren *Trauma Buddies* [alle 2024] aus dem Präsens, mit Ausnahme der beiden Zeitformen, die ich erfunden habe, denn im Englischen gibt es ja nur vier Präsensformen. Die *Trauma Buddies*... Das hat auch einen realen Zusammenhang: Brad Pitt und George Clooney nennen sich gegenseitig so. (Ich laufe mit offenen Ohren durch die Welt, und so komme ich auf meine Titel.) Ich fand das einen äusserst merkwürdigen Begriff. Das hatte ich noch nie gehört. Ich habe es nachgeschlagen, und er existiert tatsächlich. Es gibt Menschen, die Gruppen bilden, um gemeinsam ihre Traumata zu verarbeiten. Statt also aus meinen Werken Diptychen zu machen, beschloss ich sie *Trauma Buddies* zu nennen.

MO Mir scheint, so etwas existiert nur, weil es das Internet gibt. Das vermute ich jedenfalls.

RF Das ist sicher etwas, das im Moment eine besondere Relevanz hat, damit meine ich nicht unbedingt IRL-Verhältnisse. Ich fand den Begriff passend, denn er ist den Leuten (oder zumindest einigen Leuten) vertraut.

MO Wie der Regenbogen.

RF Ganz genau. Titel wie dieser sind mir lieber als vage poetische Formulierungen oder Titel die nichts mit der aktiven Alltagswelt zu tun haben. Das ist unsere Welt, auf dieser Seite des Bildschirms oder der Bildfläche. Ich habe immer darauf geachtet, dass meine Titel von dieser Seite des Bildschirms stammen.

Deswegen die *Trauma Buddies*, die Präsensformen, die *Memory Holes* – sie passen alle in dieses Schema. Genau das gleiche mit den *Golden Moments*. *Silver Linings* [2021–24]: das sind die von Polaroid verwendeten Bezeichnungen für die Rahmenfarben bei ihren Filmen. Letzten Endes stammt also nichts von mir selbst.

MO Warum war es dir so wichtig, die Polaroids in die *Today Show* einzubeziehen?

RF Die *Dawns* hatte ich schon gemacht. Ich stiess auf diese Polaroids, bei denen sie besondere Namen für ihre rahmenden Randflächen verwenden – wie etwa *Golden Moments* oder *Silver Linings*. Und da dachte ich, okay, *Dawns* auf Stoff habe ich schon gemacht, also fotografierte ich verschiedene Bilder von Dämmerungen vom Bildschirm ab und versetzte sie als Experiment in die goldenen und silbernen Rahmungen mit diesen poetischen Bezeichnungen. Aber sie sind jetzt alle verkehrt herum installiert – dort, wo sie meiner Ansicht nach auch gerade sein sollten, wo ich uns alle gerade sehe. Das macht sie in gewisser Weise apokalyptisch: sie sind nicht, wie sie sein sollten. Einige aus der letzten Gruppe waren Bilder von Dämmerungen, die aus KI-Prozessen stammen – sie wurden also noch nicht mal von jemandem erfahren. *Golden Moments*. *Silver Linings* treten sozusagen das Erbe von vier Generationen des Bildermachens an.

MO Dieses Motiv hat einen ganz anderen Charakter als die *Trauma Buddies*, die Regenbögen oder die Dämmerungen. Das ist nicht da gleiche. Ihre Form fühlt sich für mich viel zerbrechlicher an.

RF Ja.

MO Vielleicht auch, weil sie nicht so recht hineinpassen. Das hat schon eine gewisse Brutalität.

RF Stimmt, sie passen nicht rein, ... aber dann tun sie es doch. Denn ich wollte ja Dinge zusammenbringen, die nicht aussehen, als gehörten sie zusammen. Das geschah ganz absichtlich. Ich wollte es so richtig krachen lassen, die ganze Kakophonie vermitteln. Das muss alles da sein, verräumlicht werden.

MO Das greift in den Bereich des Ausstellungsmachens über.

RF Genau. Als ich anfing, mit dem Raster zu arbeiten, fand ich, das Raster könnte etwas sein, das wie eine Art Angriffsplan sein könnte. Ich wollte die Welt des Rasters betreten, aber mit einer ganz anderen Information als Grundlage. Eine meiner Regeln – und nicht nur bei der Atelierarbeit – lautete, dass jede Arbeit für sich stehen können sollte. Keine Arbeit sollte der vorangegangenen ähneln. Als ich dann anfing, Ausstellungen zu machen, sahen alle meine Arbeiten, alle Ausstellungen immer anders aus, doch gingen sie immer von einem gemeinsamen Motiv aus. Für diese Ausstellung fiel die Entscheidung, dass nicht alles als Einzelwerk zu verstehen sein sollte. Stattdessen wollte ich Dinge zusammenführen, die nicht zueinander passen. Und tatsächlich lehnt an einem der Wagen in meiner Ausstellung in der Wiener Secession ein grosses Gemälde, das den Titel *Pathology Finds Purpose* [2024] trägt – es ist ein Riesenbild, und es lehnt fast direkt an der Wand. Es war meine Absicht, dass sich die Leute zwischen den Wagen und die Wand zwängen mussten, um es betrachten zu können. Das grosse Gemälde hing also nicht einfach an der Wand, man musste sich vielmehr in eine bestimmte Position quetschen. Die Ausstellungsidee spielte also mit all diesen Elementen.

MO Ich bin schon gespannt, wie wir das hier lösen werden – die Glarner Räume bleiben manchmal etwas unbeeindruckt von allem. Ich denke, wir brauchen da einen anderen Ansatz – und ich bin sicher, dass uns deine Arbeiten den Weg zeigen werden.

ON THE OCCASION OF
ROCHELLE FEINSTEIN
THE TODAY SHOW
KUNSTHAUS GLARUS
MARCH 16 – JUNE 22, 2025

Interview with Rochelle Feinstein
by Melanie Ohnemus

MO My first question might seem a bit broad, but I would like to start with the ideas behind the exhibition itself. What was the context for the development of *The Today Show* and how long have you been working on it? Can you describe the different aspects that constitute the show?

RF For a very long time now, my intention in the work has been to represent something of what daily life is like. Like a record of what is happening at that moment. And that could be either something very subjective or something personal that happened to me or something that is very much outside of me. That is to do with what's going on locally or in the world. But all of that has been done through visual language in the forms of abstraction, because abstraction is really what interests me most. And the challenge to continue to make abstract paintings that presented this kind of record. That's the groundwork for *The Today Show*. The context for this exhibition is rooted in 2015, the year leading-up to the US Presidential election. After that, I had an exhibition in 2017, *Who Cares*; deliberately excluding the question mark. Demotic speech carries meaning. Words and phrases are integral to the making of each work as language and form are an interconnected experience. Two different forms. One is understandable, something we share, and another abstraction which is a lot

more remote from a visual experience of anybody. So, around 2015, something started changing. It had been changing for a long time in the States, noticeably in the political landscape, which was turning definitely nativist, populist, and then Trump came along being the perfect kind of Trojan horse for all this kind of rightwing racism, populism, anti-feminism, anti-abortion ... all that had been stewing for a long time. I started there, I think, to really focus more on things that were outside of me personally and had to do with the landscape, the change of the democratic picture. It was pretty horrifying and unexpected. I guess most neoliberals, thought we were just going to go along like this forever ... but, you know, no, we did not. *The Today Show* kind of culminates a lot of this because I've been dealing with the Trump situation or the wider picture of what's happening among populations for some years now. In a sense, I started thinking about *The Today Show* kind of every day. But most recently this particular show came together because I was invited by one of the galleries I work with to do a booth at an art fair. And I thought, well, I don't want to really spend six months of my life working on an art fair booth that will be only present for three or four days. So, I thought the question was, what did I want to do in light of all this? And things had gotten so grim ... I thought, what I really want to do is bring together a number of different kind of languages that I work in, which normally would be designated for one show and then another show—more kind of discrete elements, bring these together in one show and really kind of present a kind of chaos, rapid change, brutal change even. I wanted to deal with disruption. But how would I do that? Am I still in the line of the question?

MO Yes, perfectly. I'm also learning new things. Like that you normally reserve different gestures or elements for a specific series or withhold them for different projects.

RF Exactly, there was for example one of the elements that also

appears in *The Today Show* in particular. In 2020, I did a show called *Fredonia!*, that was about the election, and the riots in D.C. before. There, I started using a palette which was solely based on that of the rainbow. Putting together these components for *The Today Show* is definitely a continuation of this since I've only worked in those seven colors since 2020. That has been the sole kind of challenge for me; to work the way I work and use just a very limited palette, because the palette is so aspirational and these colors are widely used by so many people in such a positive way—I just think it's such bullshit. I mean, I grant people their right to use colors however they choose to, but the contrast between the celebration and the reality is so great—that's why I chose those colors. I want to really deal with them in a different way: with disruption and chaos.

MO So are you trying to mobilize the innocence of the rainbow palette? Actually, it has a strangely inherent strength to it that seemingly keeps it from being destroyed. Is that also maybe why you used it? Because it can absorb the shifts you subject it to and survive the chaos?

RF I think so, because I think as bad as things get, or in my view—you know, I am not a cynical person, I think I'm pragmatic on that—the rainbows become as bad as it gets even more dominant.

MO I also just want to point out that you are clearly already counting on and addressing the viewer in some way. Like you are kind of getting at them via the rainbow.

RF Yes, I like certainly to count on the viewer—it sounds like a contradiction to say I'm an abstract artist and I like to kind of count on the viewer. Those are actually very big elements in my work, using this kind of fairly obscure form like a grid painting without a representation of an object. And how do I then address any viewer, one viewer? And so, to go back to the rainbow: the colors signify something to people who are looking at the paintings, because people *will* recognize colors of the rainbow—even when they are not used as a rainbow. And the other part of this is the

question: what am I representing? Well, I'm not representing anything. I'm an abstract artist, but the most conventional tool—let's call it a rainbow conventional for the moment, as used in rainbow pencils, rainbow hoodies, rainbow-everything—is a sign of desire for happiness, I suppose. So conversely, an abstraction, the mark of the gesture, is also something that's immediately recognizable as abstract, I have not worked with the gesture per se, forever—I'm not a gestural artist, and I don't choose to work gesturally—except in this project. Like the rainbow, I think gesture in many instances, at least in my world of observing contemporary abstract painting, has come back in a very big way. The gesture, the individual mark of the artist, is considered a universal gesture. I've never understood this meaning but reject using it as it brings so much emotion, or projects, or sets up an emotional exchange between the artist and viewer; sort of how the rainbow operates in the culture. I mean, mark making doesn't really have meaning unless it's an acquired meaning. In the US, and in many other countries, politics have become very conservative. I think that abstract painting has also gone that way as gestural painting has become, again, very, very popular. I decided to reproduce many gestures over and over again, in many ways, and see if I can make something from these without this meaning of universality, and instead, represent something that's really chaotic.

MO I think talking about gestures and language in the context of painting can lead to some very interesting things. Do you think these gestures that have been “commandeered” by more conservative, maybe populist purposes are in any case not really good ones to begin with?

RF Well, I don't know what would make a good gesture. It is not my intention to just eliminate, or banish a whole practice of art making and art history. This is more personal. The subject is my feeling about gesture. And that it is a big problem to get over. I think we certainly don't want to talk about Pollock, and not

about de Kooning now. They are just two examples of what this notion of gestural painting is built upon. I remember the first time I saw a Richter show at Marian Goodman Gallery. It was in 1985, I think, or 1983. It was those gigantic paintings that he did on the floor, made with huge swipes pulled across thick slabs of paint. And I thought these were fantastic. They looked like gestural paintings—but made exactly the way I needed them to be—I found in them something that felt the way I felt about painting inheritance of gesture, i.e., the making “something beautiful,” but without the subjective or emotive element being present. The subject was painting—not great painting. Not even good painting. The work in *The Today Show*, I think, is about painting as much as it’s about the chaos of where we are now as a society and in politics.

MO In your work, this specific commitment to painting is very much evident. At the same time numerous elements from popular culture are integrated via different mediums, such as silkscreened images, objects, photos ... how do you navigate these narrative elements within the medium of painting—like how do you tie them back to the medium itself? Is there a temptation to move away from painting at times? How do you stay committed?

RF Since I was a young kid I was always drawn to painting because I thought that even abstract painting is a cultural record of something and was something that I wanted to understand. I come from a non-painting background—I knew about the commercial world and how things happened and how to do whatever since I worked in advertising and a lot of different jobs before I was twenty-six, out of necessity. It turned out I was good at knowing how things worked in this context. And then I loved art—I studied at night school and realized that painting is the one thing I didn’t really understand. And that’s what took hold of me. I left that world of working, and I left my husband, deciding I was going to go to school full time to study painting, because I had spent so much of my life, even as a child, trying to understand things, and how

things worked. I kind of always adapted, you know, to whatever. And I thought, this is so interesting because art occupies such an important place in all cultures: it's a message, it's a visual symbol, it's a record. I just felt drawn to painting because I didn't understand it. For this reason, it's not hard for me to stay committed because I don't ever really understand it. There's always something else to understand. And that for me, that also meant understanding how that other world I came from, the real world, enters into this other world of high culture. And then within that world, I found the elimination of the figure in the early twentieth century fascinating, as abstraction became a pure expression of something unfamiliar in art. And I thought, aha, this was held as the highest, most progressive form of Modernism. And I thought, I want to get in—I want to get into that club, but I don't want to play by those rules. This is the origin of my fascination with the grid. And also with the question about how do you get one foot from one world into the other world. Arriving at art from a world of advertising, I was aware that the grid is within everything—in the screen we are looking at, in our language, in everything that's produced. I realized that this is the place I can go and bring the real world into the art world. It's very easy to stay committed if that's your position.

MO So thanks to whatever rules if they can be used in meta ways. Thinking about this in terms of *The Today Show* and how you navigate the field there between grid, rules, and chaos raises the question: How do you control what your work conveys? I mean so that it's not just representing another chaos. How do you balance elements from the real world like the reference to *Red Dawn* [1984 action-drama film, remade in 2012] or the drop cloths you use straight from their packaging for your paintings [*Dawn-series* (2022–24), the works allude to the film]? How important is the final constellation of figurative and abstract elements for the works and what they convey between each other but also to the viewer?

RF I'm taking in what you're saying, and I think that chaos is perhaps the wrong word, but cacophony would be better, as the disparate parts are put together in one form to make something. The elements in *The Today Show* contain different uses of form. It's a cacophony of different visual languages. It kind of resembles what for me feels like the chaos of everyday, kind of jangling around in my brain, all this constant input of noise and a lot of things that I don't want to hear. But some of them I do want to hear. So in a way, putting all these things together like all *Dawns*, and all these other paintings which use all this gesture, but to no point other than to point—it's just a repetition after repetition. So what does it mean to represent repetition of a so-called expressive mark? Well, as I use it here gesture really can be anything. It doesn't have meaning. It's flattened out. That, I suppose, is a meaning.

MO When talking with colleagues or thinking about your work, a specific description or feeling about it always comes up: "it's so punk." To me, "punk" is when someone goes against convention using a certain aesthetics that create an opposing force—a dirtier and more carefree one—but where they know the territory well, which allows them to take such a stance. What do you make of this? Does this assessment play a conscious role in your work or is this just a viewer's projection?

RF Well, this has come up a few times. But I never really know what it exactly means. And I never really looked it up—I just know it must be a good thing. I thought it might have something to do with the fact that I'm inside, but I'm outside ... doing something not mainstream while I am mainstream or something. That sounds good, but no, it's not conscious on my part. But maybe there is also a cultural translation problem happening with this. For my generation, you know, calling someone a punk could mean something specifically negative.

MO Ah, okay I understand—I think then this is really a translation problem. I am using the term "punk" in a way that is mainly

associated with a cultural lifestyle or statement that seeks to cut all strings with societal conventions—I am also thinking of music. But I can also relate to the other “punk” version from certain American TV series. So this question doesn’t really go anywhere—very interesting.

RF Yes, this is different, but I still know what you are referring to. I was told that quite a long time ago, because I’ve had the pleasure of working with a lot of alternative and non-profit spaces. Because my work has not been commercially viable, at least in the way in which the art world strategizes viability. I didn’t fit in anywhere. I was very happy doing a lot of very productive work by doing it very freely, but very cheaply, as well. With limits. And a friend of mine at that time, who was extremely successful, famous even, said to me: “You know what your problem is?” and I said: “No, what’s my problem?” And she said: “You’re a Marxist.” And I said: “You mean that’s why I don’t have success in the art world because I’m a Marxist?” I said: “You’re absolutely wrong; I’m an anarchist.” I mean, so I guess that is the punk part of me.

MO That is the punk part. And that’s what I was talking about!

RF That’s me.

MO I just asked the wrong way.

RF No, you didn’t. I didn’t even think about applying this earlier experience until we figured it out in this conversation. Because I have, as I said, looked up the word “punk” because I wanted to know what I was being, or what my work was being projected onto. My institutional presence: it’s all very recent. I mean, that’s a good point that you raised. And I think it is important because in earlier times, or even now, people thought my work is made by a really young artist. And I say that’s crazy. I don’t think a young person could or would be compelled by the same interests as mine or share generational histories. I may not even align with artists of my own generation. And so anyway, that’s the anarchism stuff, I guess.

What I want to really talk about is meaning through form. That's the thing that drives me. I may lose a lot of people with that position, perhaps it's a bit archaic. But I think if you stay just long enough, as you say, and look, you might find something in the repetitions or other specific decisions that seem odd or unusual. What's the difference? And there is a difference.

MO How do you explain or how do you absorb form as meaning? Is it like thinking about it in terms of language?

RF That's what it's like. It's a delivery system. You want to deliver a thought and maybe the thought to become a sentence.

MO Literally reconnected to other experiences and other visual things one sees?

RF Yes. And to history of form. And, you know, we've learned how to speak, we learned how to write, and we learned how to look at form maybe in a way that is perceived of as familiar without naming it. But it does exist as kind of both: a limit and a freedom—as form. When I deliberately chose the grid as a form, for example, it represented something that as itself, as a form which existed outside of the lined composition paper. This also describes how we learn to ascribe certain qualities to any form. If you think of Mondrian for example, the reduction from nature into pattern form is clear. *Broadway Boogie Woogie* [1942–43] as an urban representation, primary colors as fundamental building blocks is very basic yet not reductive, it's adding ... I'm trying to think of an example from this show of what I am saying. There's one piece in the show called *End Papers* [2021], which shows those composition papers on which I just wiped watercolor brushes off, then digitized, and recomposed “as is.” The lines, the marks, the gestures basically moved around on a flat surface and then a made-to-scale scan. There is no inherent meaning to those images. None. But then, as one repetitious, yet distinct form translated into another format, I hope, might make some new meaning happen. But maybe that's not the best example ...

MO Can you talk a bit more about the technique where you paint with a wiped-off brush? Why do you choose to paint like this?

RF It actually goes back to 2010, after the crash, the Great Recession. It was a pretty dreadful time. I'll try to make this a very short story. It meant so much to have the financial world collapse, lives were completely upturned. The market, the big guys, they all did fine but nobody else was. I asked myself how do I deal with this? I decided to use all the materials I had and not buy anything. I also lost a lot in that time, but I at least had a job—so I was better off than many people. At that time, I'd also gone to the estate sale of James Brown—I am a big fan. I went a few times. They even let me try on the ermine coat that he gave his mother. They even had for sale items like his hair curlers and the lyrics he wrote on toilet paper, alongside his piano and what you might call legitimate artifacts related to one's life. And so I had to ask myself the question: when does something become an estate? And when does something have value? I thought, okay, I'm going to do my own estate, and decided to use everything I had in my studio, not buy one thing, and keep working until I used everything. This commitment to not buy anything was both in respect of the condition of economic crisis as an instrumental way to create my own value because nobody would show my work at that point. I decided to give my own work value by kind of killing myself and creating my estate. As it turned out, no one would show *The Estate of Rochelle F.* [2011] work at that time because it was too odd, because I was still alive; in any case, they didn't get it. That's when I decided to make my own catalogue raisonné. It was all using India ink and a crow quill pen. For these works I wiped off my brushes on lined, three-hole, composition paper and used them as endpapers in the catalogue. The endpapers are from this time, and I have been hanging onto those digital files for a very long time thinking they were very interesting, but I didn't know what I could do with them more than create endpapers for the catalog. So that's where the wiping

of the brush part came from, and when I started really having feelings about gesture and the stupidity of gesture itself accruing aesthetic value.

MO So you stuck with it because you believed in it?

RF I believe there was something that visually compelled me, because they were just random marks, but they related to mark making, which in some cases could be art. There was something that stuck with me. And I continued to make something of it.

MO Do you also like the practical act of doing it, or rather the repetition of it?

RF I think it is the repetition. And also to make it, and to print it so that it takes the nature of the maker, their identity, as a significant element of the gesture, and it really flattens the whole thing out into repetition, after repetition after repetition ... This is where using printmaking also became an important part of this work—to make something that looks like a gestural painting but is not one. Here is where the form might make new meanings.

MO Interesting.

RF Maybe.

MO Thanks for bringing up printmaking. I wanted to talk about your various techniques: you use painting with a brush, you work with printmaking like silkscreen, analog and digital prints. You add all these different materials together, you add paper to the canvas, or even do away with the traditional canvas, as is the case with the *Dawns*.

RF I think of these parts of my work as additives because they're part of the construction of my picture, which is not a representation. They're not reassembling something that exists already into another recognizable form, but it's kind of fracturing it, disrupting it. It's not even an exquisite corpse, but it kind of resembles a figure. So I'm not reassembling something—I'm assembling. It creates its own body out of its body. I mean, there's a simple reason why I work with muslin—it is what a dressmaker uses to make patterns. It's the most basic way of beginning a pattern.

It's very much like that composition paper, and I do think that that's where the form part comes in for me as a very essential element in my work, but particularly in this work that layers form on form on form on form.

MO Are you deciding what the end version of a picture is, like where to stop and where to cut and what forms to create beforehand?

Or do you decide that while working in the studio?

RF No, I don't sketch. All cutting and placement happens by one step leading to another step. And in the silk-screening process, there's a lot of play that happens as we use a lot of color. There were eleven very large format screens involved in all the paintings. I still have many multiples left on these muslins and the paper. So those decisions happen and all I know is I'm working on the large group of the six *Grammars* [all 2024], and each one had to be very different than the other because they are all representative of different tenses, of course, but all in the present tense, except for the two I made up at the end. They developed very slowly, as one kind of feeds off the other. Their palette is the prismatic one. They actually ended up being all based on a grid, which was not what I set out to do, but that just became clear by the time I did the second one, that they would be guided, in a sense, by a kind of ungrammatical grid.

MO So you just touched now on some of the titles of your paintings and that you often work in series—you mentioned the *Grammars*-series, which includes titles like *Simply Present*, *Perfect Present*, *Present Conditional*, etc. Your titles are always quite potent and distinct and are very much part of the work and their formal structure.

RF Really appreciate that. All my titles come from something that's outside the painting, but also is the painting sort of.

MO But they are never taken as a quote from somewhere, right?

RF No, I don't think so. They are just real things or concepts—like the *Memory Holes* [2023–24] for example. The titles with grammar tenses came when I discovered these [Lee] Krasner

pieces from around 1977/78/79. She used the drawings she did in Hans Hofmann's drawing class in the 1930s in New York, which she'd stored for fifty years. There are images of her actually working on them, yet somehow, I didn't know about these until quite recently. She pulled them out and cut them apart, mounting them on huge canvases and then added her own canvases and made new compositions that combined these figure drawings in charcoal on newsprint with her then paintings titling them all as grammars: subjective indicative, future indicative, and so on. For *The Today Show* and in acknowledgement of these extraordinary Lee Krasner pieces I decided that I would use the present tenses for my works. All six paintings, along with their *Trauma Buddies* [all 2024], come from the present tense, with the exception of two tenses I invented because there are only four forms of the present tense in English. *The Trauma Buddies*... That's also a real thing: Brad Pitt and George Clooney call each other trauma buddies. (I keep my ears open, and this is how I get my titles.) I thought, what a curious term. I never heard of it. I did look it up, and yes, it does exist. There are people who form groups to explore their traumas together. So rather than make these as diptychs, I decided to call them *Trauma Buddies*.

MO I'm thinking this is something that only exists because of the internet. That's what I'm guessing.

RF It's for sure something that has some relevance right now, which is not necessarily IRL, you know. I just thought it's a term that is familiar to people—or some people—and it just seemed right.

MO Like the rainbow.

RF Yes, exactly. I rather want these kinds of titles than vaguely poetic ones, or titles that had nothing to do with the active, everyday world. That's our world, this side of the screen, or picture plane. I was always deliberate about making my titles part of this side of the screen. So, trauma buddies, the present tenses, memory holes—they all are in use. Also, *Golden Moments*. *Silver Linings* [2021–24]: they are Polaroid's names for the color of

the frames they make in their films. So, none of it really comes from me.

MO Can you explain why adding the Polaroids was important for *The Today Show*?

RF I had already been doing the *Dawns*. I somehow came across these Polaroids where they have special names for their various framings, like Golden Moments, and Silver Linings. And I thought, okay, since I've done dawns already on fabric, I just started photographing different dawns from the computer, putting them in golden moments, silver linings, like as an experiment. But they are installed now all upside down—where they should be, where I feel we are right now. Still apocalyptic in a way: they're not as they should be. Some from the recent group I made are dawns that are all done from AI—so they are not even experienced. *Golden Moments*. *Silver Linings* inherits sort of four generations of picture making.

MO There's a different quality to this motif than the trauma buddies, the rainbows, or even the dawns. They are not the same. To me their form feels more fragile.

RF Yes.

MO Maybe because they also don't really fit in? And there's a kind of brutality to this?

RF True, they don't fit, but they do. Since I wanted to bring together these things that did not look like they belong together. This was totally intentional. I wanted to really fuck it up, bring all the cacophony in. It all must be there, becoming spatialized.

MO It's getting into the realm of exhibition making.

RF Exactly. When I started working with the grid, I identified the grid as something that would serve as a plan of attack. To enter the world of the grid but enter in with different information. One of my rules—not just working in the studio—was that each work would be discrete. Not one work would look like the work that preceded it. And then when I started having shows, all my work and all the shows have always looked different, but they

were tied together with a motif. For this show it was decided that not everything would be a singular work. But that instead I would bring together things that didn't go together. And in fact, leaning on one of the trolleys in the Secession show is a big painting, called *Pathology Finds Purpose* [2024]—it is a really big painting, and it's almost pressed against the wall. People had to squeeze in between the trolley and the wall to look at it. That was deliberately placed there. So you didn't have a big painting on a wall, but you had to scooch around to see this thing. So really the idea of the exhibition itself was playing with all those parts in that way.

MO I'm interested in seeing how we'll deal with that—the rooms in Glarus make a somewhat less impressionable impact. I think we'll need another approach—I'm sure the works will guide us.

IMPRESSUM / COLOPHON

ANLÄSSLICH VON / ON THE OCCASION OF
ROCHELLE FEINSTEIN
THE TODAY SHOW
16 .3. – 22. 6.2025 / MARCH 16–JUNE 22, 2025
KUNSTHAUS GLARUS

Das Interview zwischen Rochelle Feinstein und Melanie Ohnemus fand am 7.1.2025 via Zoom statt. /
The interview between Rochelle Feinstein and Melanie Ohnemus took place via Zoom on January 7, 2025.

HERAUSGEBER / PUBLISHER: KUNSTHAUS GLARUS

EDITOR UND KONZEPT / EDITOR AND CONCEPT: MELANIE OHNEMUS
TEXT / TEXT: ROCHELLE FEINSTEIN, MELANIE OHNEMUS
GESTALTUNG / DESIGN: ANNA LENA VON HELLDORFF
SATZ / TYPESETTING: BENEDIKT REICHENBACH
ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: CLEMENS KRÜMMEL
KORREKTORAT / PROOFREADING: ERIK SMITH

TEAM / TEAM

DIREKTORIN / DIRECTOR: MELANIE OHNEMUS
KOMMUNIKATION / COMMUNICATIONS: ANN-KATHRIN EICKHOFF
ADMINISTRATION / ADMINISTRATION: KRISTINA KAMPMANN
TECHNIK / TECHNICIAN: STEFAN WAGNER
TECHNISCHE ASSISTENZ / TECHNICAL ASSISTANT: SIMON SCHERRER
KUNSTVERMITTLUNG / ART EDUCATION: MARA DANZ
BUCHHALTUNG / ACCOUNTANT: JOLANDA MENZI
EMPFANG / RECEPTION: SELVETE KRASNIQI, MATEJ POLAK, ERIKA SIDLER,
EMA STREIFF, KARIN STUCKI, JESSICA ZIMMERMANN

VORSTAND / BOARD

KASPAR MARTI (PRÄSIDENT / PRESIDENT), SUSANNE JENNY WIEDERKEHR
(VIZEPRÄSIDENTIN / VICE PRESIDENT), FRED JAUMANN, BERNARD LIECHTI,
BERNADETTE MELI SBRIZ, NADINE SPIELMANN, CHRISTOPH ZIMMERMANN

DANK DER KÜNSTLERIN AN / THE ARTIST WOULD LIKE TO THANK:

Melanie Ohnemus, Eva Birkenstock, Damian Lentini, Candice Madey, Bridget Donahue, Francesca Pia,
Leo Lencsés, Hannah Hoffman, Tyler Murphy, Nina Johnson für ihre unermüdliche Unterstützung bei
dieser Ausstellung / for their tireless support of this exhibition.

DIE AUSSTELLUNG UND DAS VERMITTLUNGSPROGRAMM WURDEN GEFÖRDERT VON / THE EXHIBITION AND THE EDUCATIONAL PROGRAM ARE KINDLY SUPPORTED BY:

Kanton Glarus SWISSLOS Kulturfonds, Stiftung Anne-Marie Schindler, Ernst und Olga Gubler-Hablützel
Stiftung, Glarner Kantonalbank, Stiftung für ein starkes Glarnerland, KFN Netstal, Gemeinden Glarus,
Garbef Stiftung, Beisheim Stiftung, Kamm Bartel Stiftung, Max Kohler Stiftung, Glarner Gemeinnützige.

