



Drowning Devil, 2005
Öl auf Leinen / oil on linen
99 x 83,8 cm

Dirty Clown. Sean Landers

„I make my best art when I feel shame of when I’m lonely, depressed or pissed off. Happiness is not fertile ground. God what a cliche I am.“ (Sean Landers, aus „Self-Something“, 1994)

Kann man Bilder einfach so aufschreiben? Selbstporträts als Notate auf Leinwand herstellen? *Sean Landers* hat Text auf Leinwand zum Arbeitsprinzip erhoben. Dabei verknüpft er konzeptuelle Form und persönliche „Handschrift“ zu oft peinlich direkten Bild-Mitteilungen, bei denen der Betrachter zum Leser, aber unweigerlich auch zum Voyeur werden muss. Auch in seinen Videos und Skulpturen thematisiert sich Landers am liebsten selber – und ob’s dabei ehrlich mitteilsam oder clever inszeniert zugeht, ist von Fall zu Fall zu entscheiden. Von *Hans-Jürgen Hafner*

65

Can pictures simply be written down? Self-portraits be produced as notes on canvas? *Sean Landers* has raised text on canvas to a working principle. In doing so he connects conceptual forms and personal “handwriting” to often painfully direct picture-messages, where the viewer has to become a reader and inevitably also a voyeur. In his videos and sculptures as well, Landers likes to make himself his theme – and whether it is a matter of honest information or clever staging has to be decided from case to case. By *Hans-Jürgen Hafner*

Am Anfang war das Wort. Okay. Ich gebe ja zu, um mit einem Text zu starten, ist das ein ziemlich pathetischer Einstieg. Andererseits, nachdem sich dieser Text ausführlich Sean Landers widmen soll, kann die Messlatte eigentlich gar nicht hoch genug hängen. Denn der amerikanische Künstler scheint, was die Pathos-Kiste, aber auch jedes weitere, noch so abgegriffene Klischee zwischen Genie und Wahnsinn, Höhenflug und Versagensangst anbelangt, ein Meister zu sein: Großkünstler in Sachen gezielter Seelenstrips ebenso wie Experte in großen Gesten.

Ständiges Thema von Sean Landers Kunst ist Sean Landers: Sein Künstlersein, Ängste und Neurosen, Sexleben und Größenwahn, Reflexionen über Kunst und Betrieb und darin eingenommene Rollen, Fragen der Identität und der Akzeptanz beim Publikum werden in seinen Arbeiten durchgespielt. Und dafür scheint ihm jedes Medium recht zu sein. Egal, ob Malerei oder Video, Bronze oder im Do-it-yourself-Verfahren auf Audiokassetten getapete Karaoke-Versionen zeitloser Pop-Klassiker. Im Zentrum seiner Produktion steht allerdings unangefochten der Text: ein stetiger Schreib- und Redefluss, der Buchseiten und Notizzettel ebenso füllt wie – vor allem – großformatige Leinwände. Landers schreibt diesen Dauerwortfluss jedoch nicht einfach nur auf. Er inszeniert seine „Logorrhö“ als Malerei. Die über und über beschriebenen Leinwände sind, wenn man so möchte, zum Markenzeichen des Künstlers avanciert. Seit etwa 1993 ist (mit Ausnahme nur-figurativer Phasen; laut Landers auch Zeiten „selbst verordneter Schreibhemmung“) so ein sehr umfangreiches Werkkonvolut verschiedenster Textbilder entstanden. Dabei wurden in zunehmend komplexer Weise Text, malerische Umsetzung und Bildmotive in Beziehung gebracht.

Das mittelgroße „Career Ego“ (1999) entwickelt z. B. eine inhaltlich verdichtete, Text und figürliche Motivik vermittelnde Szene. Das Bild dominiert eine groteske Gestalt: ein Zwerg mit Riesenohren, der von einer großflächig schnell gepinselten Handfläche, wie von einer Bühne aus, in ein Mikro spricht. Die Figur (das karrieristische Alter Ego des Künstlers) ist mit Bierbauch und Pimmelchen ins Profil gesetzt, plärrt mit manischem Blick seine Selbstanklagen in die Runde. Kulisse dieser Selbstantiblüssung bildet die stilisierte Skyline von Manhattan; das „Script“ dafür ist mit ornamentalem Schwung darüber gelegt, vermittelt so formal zwischen Figur und Grund und „erzählt“ das Thema.

„I dreamed Roberta Smith was my mother. I really did. This is not a strategy (sic!). Yes it is. No it's not.“ (Sean Landers, aus „Fart“, 1993)

Trotz einer seit den frühen 90er Jahren lückenlosen Karriere, die regelmäßige Galerien-Vertretungen in den USA, Europa und Japan, aber auch recht konsequent die Teilnahme an Gruppenausstellungen einschließt, und trotz großer Aufmerksamkeit wenigstens der amerikanischen Kunstkritik, die jeden Move in der Laufbahn Landers' sensibel verbucht, hält sich der Erfolg des Künstlers auf institutioneller Ebene bislang in Grenzen. Genauso sieht's mit einer Rezeption seines immerhin materialstarken und vielseitig zwischen den Medien und Genres jonglierenden Werks außerhalb einer (noch dazu spezifischen) New Yorker Szene aus. **Mit jeder neuen Ausstellung, so scheint es nämlich, hat er seine Produktion formal wie thematisch nachjustiert, beachtliche Hakenschläge inklusive,** wenn er 1996/97 ganz auf sein Markenzeichen „Text“ zugunsten regressiv-cartoonesischer Figuren im Großformat verzichtet. Und es scheint, dass der Künstler – das Publikum immer wachsam im Blick – frühere Reaktionen einbezieht und verwertet. Zusätzlich nimmt es Landers über eine smarte Einladungskartenpolitik, selbst verfasste Pressetexte und sogar Kritiken (wie Mitte letzten Jahres in einer Ausgabe des britischen Kunstmagazins „frieze“) auf sich, Wahrnehmungsmuster und Rezeptionshaltung seiner Arbeitsentwicklung/Ausstellungspraxis gegenüber zu lancieren. Zu vermerken ist jedoch:

In the beginning was the Word. Okay. I admit that's a rather pathetic way to begin an article. But, bearing in mind that this article is to be devoted to Sean Landers, the crossbar really can't be set too high. Because this American seems to be a true master as far as the pathos tool-box and every other cliché is concerned, no matter how hackneyed it might be, hovering somewhere between genius and madness, flying high and the fear of failure: a Great Artist in relation to carefully aimed soul-stripping and an expert in grand gestures.

The consistent topic in the art of Sean Landers is Sean Landers: his artistic life, fears and neuroses, sex-life and megalomania, thoughts about art and business and the roles adopted in both, questions of identity and acceptance by the public are all played out in his work. And for that purpose every medium seems to be good enough for him whether it be painting or video, bronze or self-made karaoke versions of timeless pop classics on audio-cassettes. But in the centre of his productions is, without doubt, the text: a constant flow of writing and talking, book pages and scraps of notepaper, all as full as – especially – large-format canvases. **Landers doesn't simply write down this unending flow of words, but stages his "logorrhoea" as painting.** The canvases covered over and over again with writing have become, if one so will, the artist's brand. Since about 1993 in this way (with the exception of pure representational phases; according to Landers times of “self-imposed writer's block”) a very large portfolio of many sorts of text pictures has come into existence. In the course of time, text, painterliness and pictorial motifs have been related to each other in increasingly complex ways.

The medium-sized *Career Ego* (1999) develops, for example, a scene that is compressed in terms of content, conveying both text and representational motifs. A grotesque shape dominates over the picture: a dwarf with huge ears speaking from a large-surfaced, rapidly brushed hand, as if from a stage, into a microphone. This figure (the careerist alter ego of the artist), seen in profile with a beer belly and a little penis, chatters its self-abuse at the audience with a manic gaze. The backdrop to this self-exposure is the stylised skyline of Manhattan; the “script” is spread across it with an ornamental flourish, thus formally binding the figure and its background and “telling” the story.

“I dreamed Roberta Smith was my mother. I really did. This is not a strategy (sic!). Yes it is. No it's not.“ (Sean Landers, aus „Fart“, 1993)

In spite of a continuous career since the early 1990s with regular appearances in galleries in the USA, Europe and Japan, including, quite consistently, participation in group exhibitions, and in spite of the close attention of art critics, at least in America, who sensitively record every move in Landers' career, the artist's success at an institutional level has been comparatively limited until now. This is also quite clearly the case with regard to any reception of his work – which, it must be said, is strong in material and juggles variously between media and genres – outside a certain (quite specific) New York scene. For each new exhibition, it seems, he has adjusted his production both formally and thematically, including considerable changes of direction when he completely stopped using his trademark “text” in 1996-97 in favour of regressive cartoon-esque figures in a large format. **And it seems that the artist – always with an eye on his audience – integrates and uses earlier reactions.** On top of all that, by means of a clever invitation-card policy, Landers undertakes to launch press releases written by himself and even his own critical reviews (for example, in an edition of the British art magazine *frieze* in the middle of last year) in opposition to patterns of perception and attitudes to reception of his artistic development or exhibition practice. It should be noted, however, that apart from a comprehensive retrospective show in the Zurich Kunsthalle last year, Sean Landers has until now definitely been a gallery artist. Furthermore, apart from a circle of fans and especially in the German-speaking world he is largely unknown –

Luck fear, regret, 2003
Öl auf Leinen, Öl auf Leinen
142 x 198 cm



Installationsansicht / Installation view
Andrea Rosen Gallery, 1994
Foto: Oren Slov

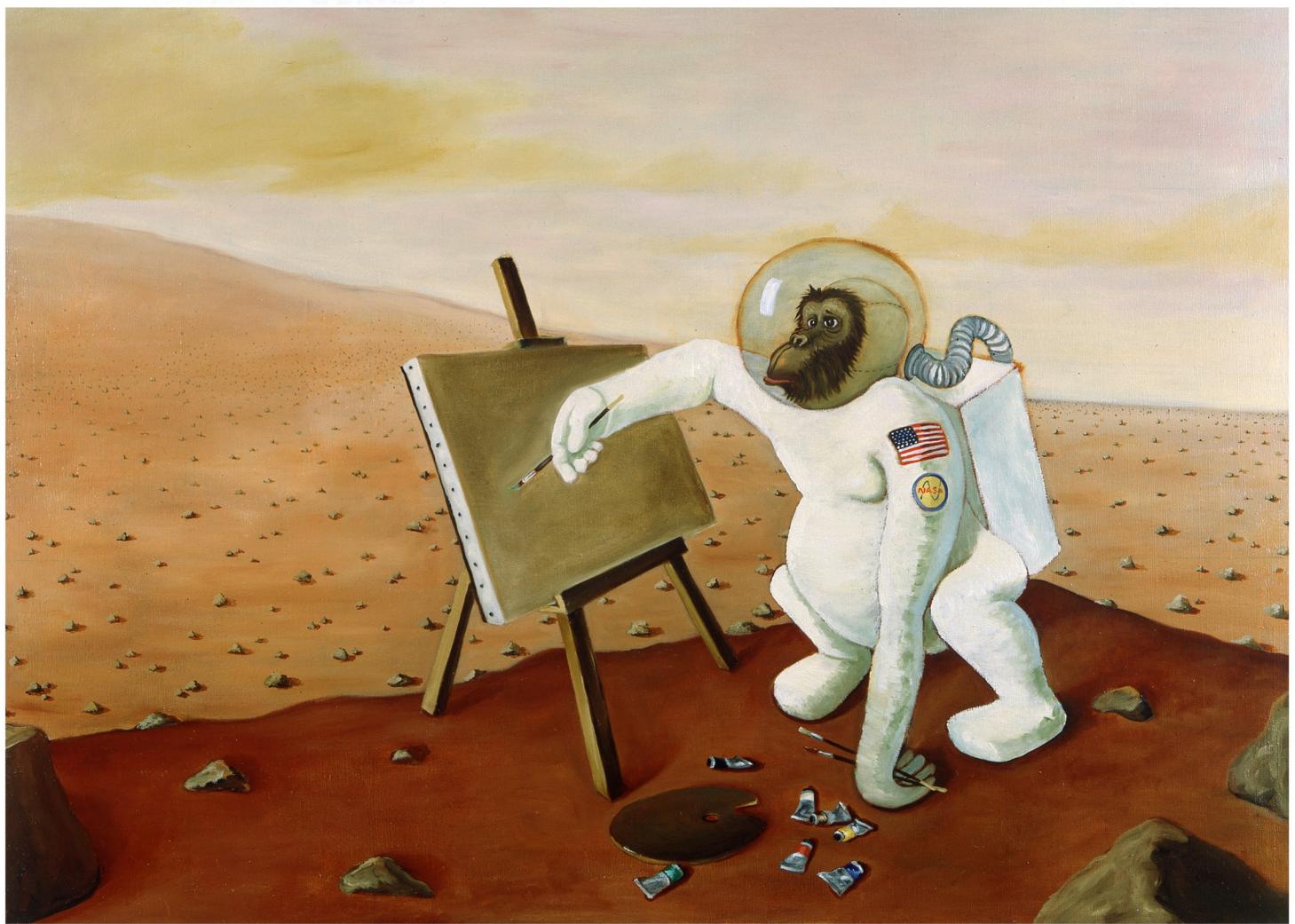


Singerie: Le Sculpteur, 1995
Bronze, 92 x 113 x 61 cm



68

Space Ape on Mars, 1997
Oil auf Leinwand / oil on canvas
153 x 213 cm



Abgesehen von einer umfassenden Überblicksschau in der Zürcher Kunsthalle im vergangenen Jahr, ist Sean Landers bislang ein ausgesprochener Galerienkünstler. Dazu kommt, dass er außerhalb von Fan-Zirkeln und gerade auch im deutschen Sprachraum weit gehend unbekannt ist – ein Schicksal, das er mittlerweile allerdings mit vielen seiner US-amerikanischen Maler-KollegInnen der mittleren Generation teilt.¹

Der Zürcher Überblick spielt auch deswegen eine besondere Rolle, weil darin bisherige Stationen und die scheinbar oft divergierenden, manchmal unvereinbaren Facetten von Landers' künstlerischer Entwicklung erstmals in Beziehung zueinander gesetzt wurden.

Gut wird z. B. sichtbar, wie der Übergang von Schreiben zum Bilder-mit-Text-Herstellen eintritt. Darin spiegelt sich auch ein veränderter Umgang mit dem Publikum, der Aspekt des Performativen in Landers' Arbeit. Andererseits will der Künstler heute vor allem in den traditionellen Disziplinen, als Maler und Bildhauer, wahrgenommen werden; beruft sich dabei aber immer auf konzeptuelle Überlegungen.

„My original idea was to make conceptual art entertaining, sloppy, emotional, human and funny. Over the years I got so far out on this conceptual limb that I went around full circle until I was a traditional artist again.“ (Sean Landers, aus dem Gemälde „The Booby“, 1998)

Hingekritzte Notationen auf Papier, selbst gemachte, sozusagen „authentische“ Videos könnten, wenn man auf Klischees steht, tatsächlich als bevorzugte Medien konzeptueller Kunst durchgehen. Dagegen wendet Landers zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit Konzeptualismus als Look, als Camouflagetechnik an und reichert die einschlägig codierten Medien mit sich, oder sagen wir, jeder Menge Selbstausdruck an. Seite um Seite füllt er das gelb getönte Papier von Anwaltsblöcken mit einer wie ein Bewusstseinsstrom in Szene gesetzten Abfolge von Gedanken, Meinungen, Erlebnissen. In seiner ersten Ausstellung bei Andrea Rosen entscheidet er sich dafür, eine riesige, fitzlig mit Tinte beschriebene² Papierbahn („Anyone's Orgasm, 1991) in Verbindung mit einer Kalenderblatt-Installation sowie ein in ein Skulpturenensemble integriertes 60-minütiges Video (und zwar ebenfalls unter dem Titel „Anyone's Orgasm“, in der Hauptrolle natürlich Sean Landers) zu zeigen. Was womöglich konzeptuell aussieht. Vielleicht an Landers' Heroen On Kawara (mit dem „I am alive“-Aspekt) und Vito Acconci (mit seiner Mischung aus Selbstentblößung und der Grenzziehung/Transgression vor/mit dem Publikum) erinnern mag.

Doch Landers agiert vor einem anderen Hintergrund. Anfang der 90er Jahre beginnt sich der Kunstmarkt langsam wieder zu erholen; neokonzeptuelle Ansätze sind en vogue, und der Zenit der genialischen Malerfürsten à la Julian Schnabel scheint überschritten. Da präsentiert Landers, nach Kritiker Jerry Saltz „an artist with a full-blown neoexpressionist ego“, seine zwischen depressivem Lamento und manischer Hymnik pendelnden Notizen zu Identität und Künstlersein, hehrer Berufung und der eigenen Unvollkommenheit. Dafür sucht der Künstler den Kontakt zum Publikum, verkürzt konsequent die Distanz zwischen sich und dem Rezipienten: indem er Bildbetrachtung auf den Leseakt herunterkürzt, „ich“ und „du“ klar adressiert und damit eine Art performativer Situation in Echtzeit generiert. Bloß: Was kann man so einem Mann eigentlich glauben, der offensichtlich – trotz allen

1 Jedenfalls gibt es, trotz globalisierten Kunstbetriebs, was den transatlantischen Kulturaustausch gerade auf Institutionsebene anbelangt, ein massives Defizit. Mit Ausnahme Einzelner, etwa George Condo oder Richard Phillips, scheint es zurzeit kaum möglich, Einzelpositionen kritisch, weil unabhängig von einer Vermittlung alleine durch ihre Galerien, und auf eine breitere Basis gestellt kennen zu lernen. Wenn Künstler wie Laura Owens oder Mark Grotjahn beinah nur über Messekojen und Gruppenschaubeteiligungen zur Diskussion gebracht werden, wird aus „amerikanisch“ ganz schnell wieder „exotisch“; wobei Randständiges so ohnehin kaum Chancen hat ...

2 Flüchtigkeitsfehler, konfuse Orthografie und wechselnde Handschriften, wie vom Affekt des Schreibens mitgerissen, dabei immer inklusive.

though this is a fate that he now shares with many of his USA fellow-painters of the middle generation.¹

This is why the Zurich overview played a special role, partly because earlier stages and the apparently often diverging and sometimes incompatible aspects of Landers' artistic development were brought into relationship with each other for the first time.

For example, it became quite clear how the transition from writing to creating pictures with texts took place. That also reflected a changed approach to the viewers, the performative aspect in Landers' work. On the other hand, the artist now wants to be seen in the traditional disciplines, as a painter and sculptor; but in doing so he repeatedly refers to conceptual considerations.

“My original idea was to make conceptual art entertaining, sloppy, emotional, human and funny. Over the years I got so far out on this conceptual limb that I went around full circle until I was a traditional artist again.” (Sean Landers, from the picture *The Booby*, 1998)

Notes scribbled on paper and self-made, “authentic” videos could be accepted, if one likes clichés, as preferred media of conceptual art. In contrast to this, at the beginning of his artistic activity Landers employed conceptualism as a “look”, as a camouflage technique, and enriched the appropriately coded media with himself, or, let us say, unlimited quantities of self-expression. Page after page, he filled the yellow-tinted paper from lawyers' pads with series of thoughts, opinions and experiences, staging them like a stream of consciousness. At his first exhibition for Andrea Rosen he decided to show a huge, scrappily scribbled² paper trail *Anyone's Orgasm*, 1991) in association with a calendar-page installation and a 60-minute video (also called *Anyone's Orgasm* and with, of course, Sean Landers in the main role) all integrated into a sculptural ensemble. And perhaps that may appear to be conceptual. Perhaps it is reminiscent of Landers' hero On Kawara (with the “I am alive” aspect) and Vito Acconci (with his mixture of self-exposure and the drawing of borders or transgression before or with the audience).

But Landers is acting against a different background. At the beginning of the 1990s the art market slowly begins to recover; neo-conceptual ideas were en vogue, and ingenious painter-princes à la Julian Schnabel seemed to have passed their zenith. At this moment, according to the critic Jerry Saltz, Landers presents himself as “an artist with a full-blown neoexpressionist ego”, with his notes on identity and artist existence swinging between depressive lamentation and manic hymns, sublime vocation and his own imperfection. Consequently the artist seeks contact with the audience, consistently closing the distance between himself and the recipient by condensing the viewing of a picture into the act of reading, addressing “I” and “you”, and in this way generating a kind of performative situation in real time. But: how much can we believe of a man who is quite clearly – in spite of all authentic colouring, from slips of the pen to a real erection on video (to be seen in *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, 1993) – always mindful of the effect on the recipient?

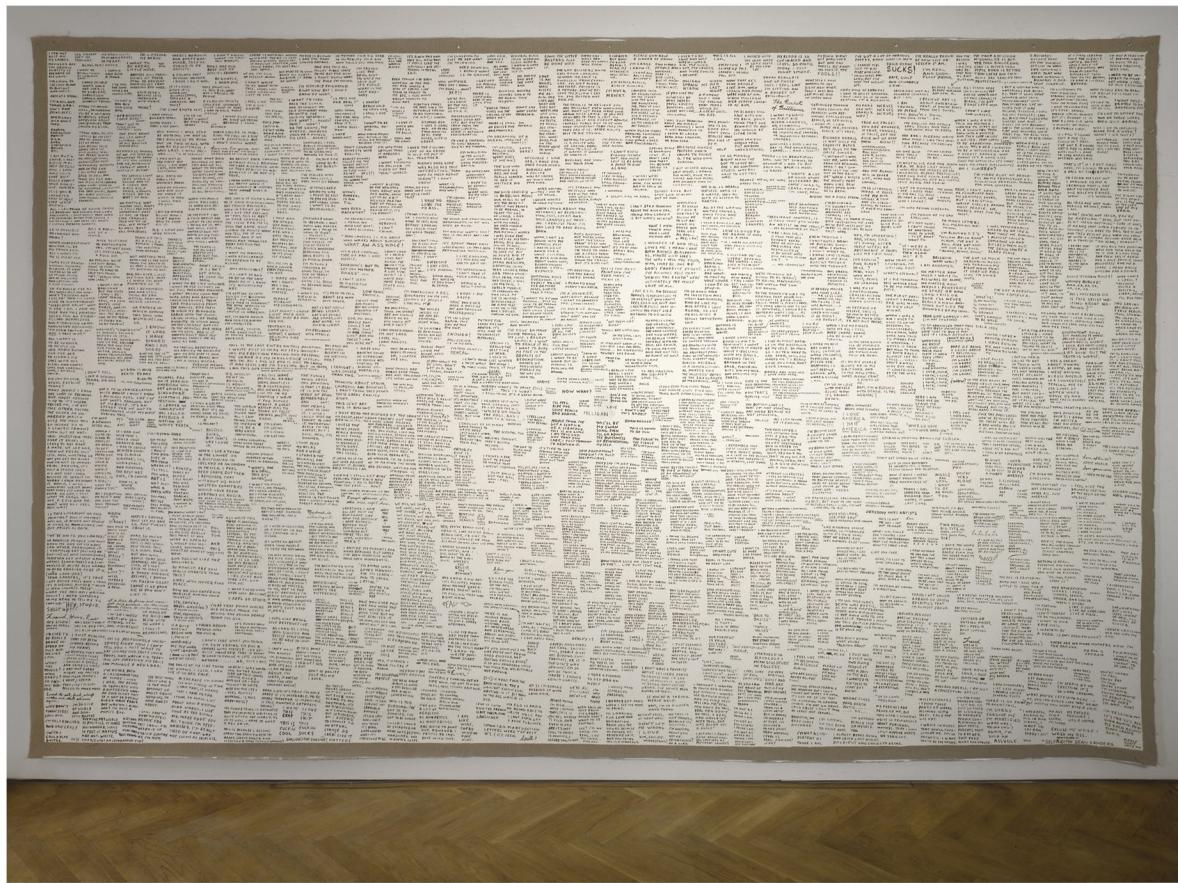
“I'm a loser Baby, so why don't you kill me?” (Beck)

Changes of strategy, using different media in parallel, the cultivation of many styles, and even the avoidance of style as a style have long

1 In any case, in spite of a globalised art industry, as far as transatlantic cultural exchange is concerned there is a massive deficit, especially at the institutional level. With some isolated exceptions, such as George Condo or Richard Phillips, it seems scarcely possible to come to know individual critical positions on a broader basis, apart from information conveyed by the galleries. When artists such as Laura Owens or Mark Grotjahn are presented for discussion virtually only at art fairs and group exhibitions, “American” can very quickly become “exotic” again, and marginal figures don't stand any chance of recognition ...

2 Always including slips of the pen, confused orthography and changing handwriting, as if carried away with the emotions of writing.

Self-Something, 1994
Oil on Leinwand / oil on canvas
274,3 x 426,7 cm



Along, 1996
Oil on Leinwand / oil on canvas
182,9 x 243,8 cm



authentischen Kolorits, vom Schreibfehler bis zur echten Erektion im Video (zu sehen in „Italian High Renaissance and Baroque Sculpture“, 1993) – immer auch rezeptionsorientiert auf den Effekt hinarbeitet?

„I'm a loser Baby, so why don't you kill me?“ (Beck)

Strategienwechsel, das parallele Bedienen unterschiedlicher Medien, das Pflegen vieler Stile, ja Stilvermeidung als Stil haben sich gerade auch im Zuge einer Kritik der Autorschaft und der Authentizität längst als kulturelle Technik etabliert. Und es ist keineswegs mehr zu befürchten, dass das Publikum krasse Stil- oder Strategieänderungen innerhalb eines künstlerischen Werdegangs mit Skepsis oder Ablehnung quittiert. Die Türen sind weit geöffnet – für Textbilder, die eigentlich Figurationen sind, buchstäblich mit Geschichten und Anekdoten vollgemalt, und für Videos, die offen (dabei Rosalind Krauss' berühmten Essay „Video: The Aesthetics of Narcissism“ von 1976 mit affirmativer Verachtung strafend) den Topos „Narziss, unheilbar“ pflegen: wenn Landers die Posen berühmter Skulpturen (in verschiedenen Erektionszuständen) imitiert oder – frei nach Bruce Naumanns Videostudien am Nullpunkt kreativer Studiotätigkeiten – den Künstler im Atelier gibt, der uninspiriert mit Tanzen, Singen und Grimassenschneiden die Zeit tot schlägt.

Die Haltung des „Jetzt erst recht!“ scheint vieles von Sean Landers'

Kunst zu motivieren. So auch seine figurativ-emblematischen (na ja, das ist jetzt vielleicht ein wenig zu hochgestochen) Gemälde, in denen er mit stereotyp für Künstlerfantasien und Sexprobleme eingesetzten Platzhaltern – Clown-Figuren, Schimpansen, Karnickel etc. – seine Storys zu sentimental-traurigen Ohne-Worte-Witzen, Pop-Allegorien auf die ewig ewigen Fragen transformieren will. Oder Ewigkeit – wieder ganz buchstäblich zu nehmen – über Bronzeskulpturen herstellen.

„If you take failure too often, it becomes ...“

„No, it's not faking failure. It's trying and failing. It is failure. Failure is a story I want to tell, because it's a story that everybody knows, a story that everyone lives, but no one wants to own.“⁴³

Kein Wunder, dass sich der Künstler ein Pantheon seiner Helden zurechtzimmert. Sich dazu in einer Serie von Picasso-Pastiches (2001) mit dem spanischen Großmeister auf Du und Du begibt, seine Signatur „einschreibt“ in einen von Picabia entlehnten Stil-/Motiv-Mix oder fantastische bzw. geisterhafte Porträts seiner Helden (?), von René Magritte bis zu einem fahl aus der Vergangenheit herüberblickenden Martin Kippenberger (beide 2003), produziert.

Im Anfang war das Wort. Sean Landers, der irischstämmige Katholik, redet nach wie vor. Neuerdings mit selbstparodistischen Zügen auf Bildern, die seine Worte, aus dem Kontext gelöst, wie Echos mit der Illusion von Tiefenraum inszenieren. Ob sie irgendwann Gottes Ohr erreichen?

³ Caoimhín Mac Giolla Leith im Gespräch mit Sean Landers in: „Sean Landers“, Ausst.-Kat. Kunsthalle Zürich, Zürich 2004, S. 43.

HANS-JÜRGEN HAFNER ist Autor und Kritiker für zeitgenössische Kunst und Musik und lebt in Nürnberg.

SEAN LANDERS
1963 in Palmer, Massachusetts
geboren; lebt in New York/
*Born in 1963 in Palmer,
Massachusetts; lives in New York.*



been established as a cultural technique, especially during a critical attack on authorship and authenticity. And one really no longer has to fear that the public will dismiss crass changes of style or strategy within an artist's development with scepticism or rejection. The doors were opened wide for text images, which are really figurations, literally painted full with stories and anecdotes, and for videos openly cultivating the *topos* of "Incurable Narcissus" (thus defying Rosalind Krauss's famous essay "Video: The Aesthetics of Narcissism" of 1976 with affirmative scorn): when, for instance, Landers imitates the poses of famous sculptures (in various stages of erection) or – loosely following Bruce Naumann's video studies at the zero point of creative studio activities – acts out the uninspired artist passing the time of day in his studio by dancing, singing and making faces.

The defiant attitude, “Now more than ever!”, seems to motivate much of Sean Landers’ art. This includes his figurative-ideographic (well, that might be a little high-falutin) paintings, where he incorporates clown-figures, chimpanzees, rabbits etc. as placeholders for stereotypical artist fantasies and sex problems to transform his stories into sentimental-melancholy, non-verbal jokes, pop-allegories on the eternally eternal questions. Or to manufacture eternity – to be taken quite literally once again – by means of bronze sculptures.

"If you take failure too often, it becomes..."

"No, it's not faking failure. It's trying and failing. It is failure. Failure is a story I want to tell, because it's a story that everybody knows, a story that everyone lives, but no one wants to own."³

No wonder the artist is shaping up a pantheon of his heroes, entering into an intimate relationship with the great Spanish master in a series of Picasso pastiches (2001), “inscribing” his signature onto a style-motif mix borrowed from Picabia, or producing fantastic or ghostly portraits of his heroes (?), from René Magritte to a Martin Kippenberger gazing wanly out of the past (both 2003).

In the beginning was the Word. Sean Landers, a Catholic of Irish descent, is still talking, more recently with traits of self-parody on pictures that stage his words, released from their contexts like echoes with the illusion of depth of space. Will they ever reach God's ear?

Translated by NELSON WATTIE

71

³ Caoimhín Mac Giolaa Leíth in conversation with Sean Landers in: *Sean Landers*, exhibition catalogue Kunsthalle Zürich, Zurich 2004, p. 43.

HANS-JÜRGEN HAFNER is a writer and critic for contemporary art and music. He lives in Nuremberg.

AUSGEWÄHLTE AUSSTELLUNGEN / SELECTED EXHIBITIONS

- | | |
|------|--|
| 2005 | Galerie Giti Nourbakhsh, Berlin (solo) |
| 2004 | Kunsthalle Zürich (solo)
Andrea Rosen Gallery, New York
(solo, auch / <i>also</i> in 2001, 1999, 1997, 1995, 1993, 1991)
„Guardare, Pensare, Raccontare, Conservare“, Casa del Mantegna, Mantua
„Land of the Free“, Jack Hanley Gallery, San Francisco |
| 2003 | Greengrassi, London (solo)
„Influence, Identity and Gratitude“, MIT Visual Arts Center, Boston |
| 2002 | Taka Ishii Gallery, Tokyo (solo, auch / also in 2000)
„Face/Off: A Portrait of the Artist“, Kettle's Yard, University of Cambridge, UK |
| 2001 | „tele(visions)“, Kunsthalle Wien
„The Way I See It“, Galerie Jennifer Flay, Paris |
| 2000 | „Salon“, Delfina Project Space, London
Denver Art Museum, Denver
„Examining Pictures: exhibiting paintings“, Hammer Museum, UCLA, Los Angeles |

vertreten von/*represented by* Andrea Rosen, New York
Greengrassi, London
Galerie Giti Nourbakhsh

www.andrearosengallery.com
www.greengrassi.com
www.nourbakhsch.de