

Ulrich Lamsfuß:

“... parce que je le remarque.
...because I take notice of it.”

Interview par/by Claudia Seidel

Claudia Seidel

Née en 1968 à Stockach, Allemagne. Etudes d'histoire de l'art et de sciences politiques à Stuttgart. Depuis 1994, activités freelance auprès du Centre de design de Stuttgart et le MAK Museum pour les Arts appliqués de Vienne. Critique d'art pour *Frame* et *Flash Art*. Depuis 2004, Manager assistant de la collection Daimler/Chrysler Stuttgart/Berlin. Assistant de recherche, interviews et contributions pour diverses publications. Membre fondateur de *bittedanke.org*, un réseau consacré au thème de "la vérité est le travail".

1968 born in Stockach, Germany. Studies in art history and political science at Stuttgart. Since 1994, freelance activities among others for the Design-Center Stuttgart, curatorial assistance at MAK-Museum for Applied Arts Vienna. Art critic for *Frame* and *Flash Art*. Since 2004, Assistant Manager of the Daimler/Chrysler Collection Stuttgart/Berlin. Research assistant, interviews and contributions for several publications. Founding of *bittedanke.org*, a network on the subject of 'truth is work'.

CS - *Monsieur Lamsfuß, nous allons peut-être commencer cette interview par quelques détails biographiques. Depuis quand utilisez-vous la photographie comme base exclusive de votre peinture ?*

UL - Au début des années 1990, pendant mes études aux Beaux-Arts, j'ai traversé une crise. En voyant ces étudiants totalement repliés sur eux-mêmes et essayant tant bien que mal de se libérer de ce blocage, j'ai compris qu'une vie fondée sur des motifs n'est, elle aussi, qu'une utopie. Je ne voulais plus avoir aucun rapport avec cette illusion, et c'est ce que j'ai fait.

Je travaillais pour une petite entreprise de démolition à Kreuzberg, je m'y occupais de destruction. Dans mon cas, cela m'a été très utile. Sur un chantier, il y avait un conducteur d'excavatrice particulièrement communicatif. Il m'a appris qu'il se levait parfois à quatre heures du matin pour peindre un peu avant d'aller travailler. Il avait beaucoup d'autres hobbies encore. Il peignait des tigres dans la savane, des éléphants dans la steppe, etc. On peut penser ce que l'on veut de lui et de ses tableaux, mais il avait quelque chose que je n'avais pas : une motivation toute simple, évidente et sincère.

Le week-end suivant, j'ai réalisé une peinture de l'actrice Heike Makatsch à partir de la couverture du magazine *O30* (magazine de la ville de Berlin) et j'étais ravi de l'aspect contemplatif de ce nouveau "hobby" et de son énergie. C'était au cours de l'hiver 1995.

CS - *Votre peinture se situe donc entre les notions de destruction et d'évidence. Existe-t-il selon vous un lien entre les deux ? Peindre d'après un modèle existant revient-il à détruire un sujet ? Ou bien cela consiste-t-il plutôt à rendre évidente la raison pour laquelle un sujet peut devenir sujet ?*

UL - Je ne tiens pas à trop exagérer la dimension de destruction. A une certaine époque de ma vie, la destruction a été mon gagne-pain et une façon de me libérer. En réalité, je trouve qu'on a déjà suffisamment détruit. Par ailleurs, je ne détruis que l'idée de paternité d'une œuvre, ce qui n'est pas vraiment une nouveauté aujourd'hui, c'est précisément très évident. Sous cet angle, on peut aussi considérer mon travail d'un point de vue criminologique : seul celui qui a un motif – ou un mobile* – est vraisemblablement le coupable. Ce qui m'intéresse, dans l'art, c'est la motivation – en termes plats : le motif ou le sujet. Il m'arrive souvent de ne pas comprendre l'art parce que je ne comprends pas le mobile. Je crois qu'il y a beau-

CS - *Mr Lamsfuß, perhaps we should begin the interview with some biographical details. How long have you been using almost exclusively camera-ready artwork of all kinds for your painting?*

UL - At the beginning of the 90s, I went through a really heavy fit of art-school rage. Looking at all the art students totally wrapped up in themselves and trying somehow to get out of this bind, it was clear to me that a motivated life is only an utopia like any other. I wanted nothing more to do with this illusion – and that's what I've done.

I worked for a small wrecking company and was busy with destroying things. That came in quite handy in my situation. On one of the construction sites, there was a driver of the excavator who was very communicative. It so happened that this driver, for example, got up at four in the morning to do a bit of painting before going to work. He had a lot of other hobbies. He painted tigers in the bush, elephants in the savanna, etc. Whatever you may think about him and his paintings, at least he had something that I didn't: a quite simple, evident and honest motivation.

The next weekend I painted the actress Heike Makatsch from the cover-picture of *O30* (Berlin city magazine) and was really happy about the contemplative aspect of my new "hobby" and how full of strength it was. That happened in the winter of 1995.

CS - *So your painting is embedded between concepts of the destructive and the evident. Is there a connection for you between the destructive and the evident? Does painting from an existing motif destroy that motif? Or does this kind of depiction have more to do with showing why a motif really becomes a motif in the first place?*

UL - I really would not like to over-emphasize the destructive element. Destruction came at a particular time as a way of making a living and freeing myself. Actually I find that quite enough was destroyed already. Besides, all I destroyed was the idea of authorship, which is in fact nothing really new, but just very evident.

Seen from that angle you could look at my work using the methods of criminalistics: whoever has a "motif"* (if you'll excuse the pun) is probably the perpetrator. What interests me in art is motivation, to put it bluntly, the motive. There's a lot of art I don't understand because I don't understand the motivation. I think the criminal profiler and some-

*Note du traducteur : En allemand, Lamsfuß fait un jeu de mot sur "motif" qui signifie à la fois "motif" dans l'art et "mobile" dans la criminalité.

*Translation note: In German, Lamsfuß plays with the ambiguity of the word "motif." This word means both "motif" (as a subject or theme in art) and "motive" (as the goal of someone's action).

Bode Museum, 2000

Huile sur toile,
200 x 200 cm

Oil on canvas,
78 3/4 x 78 3/4 in.



coup de points communs entre une personne qui regarde de l'art et un enquêteur, ou un *profiler* de police. Bref, peindre d'après une image, c'est avant tout avoir une motivation et ne plus avoir besoin d'alibis : un motif, c'est un motif, un point c'est tout.

CS - *J'ai quelques doutes en ce qui concerne la paternité d'une œuvre et sa destruction. L'auteur, c'est-à-dire l'acteur et l'agissant, continue d'exister, quels que soient ses mobiles. Je pense que, dans un premier temps, la destruction de l'auteur a été un argument bien construit pour faire comprendre que l'histoire ou l'historiographie ne doit pas se limiter aux seuls noms et biographies des acteurs. Je pense aussi qu'une œuvre peut être interprétée individuellement, abstraction faite de son producteur créatif, ce qui, en conséquence, renforcerait le rôle de la "victime" – lecteur ou spectateur. Ce cas de destruction de l'auteur est vraisemblablement un malentendu. Après tout, vous effectuez vous aussi un choix dans la masse des images possibles. Dans cette mesure, vous avez donc vous aussi, dans un premier temps, une activité de profiler. Le choix des images dépend-il du fait que vous compreniez ou non la motivation qui se cache derrière un tableau ?*

UL - Ce que vous dites est bien sûr exact ; il s'agit cependant moins pour moi d'analyser que de bien mettre les choses en pratique. D'abord, ce qui m'intéresse c'est la diversité du monde, se l'approprier et en tirer des leçons. Je suis quelqu'un de plutôt moral mais j'aime bien tout ce qui est marginal, je suis peut-être, de manière tout à fait classique, un "*angry young man*" qui s'agace du fait que plus rien ne l'agace. Mais par ailleurs, je m'intéresse aussi à l'iconographie. Si l'on doit peindre un sujet, il faut qu'il ait, d'une manière ou d'une autre, ce qu'il faut pour devenir théâtral. Je ne peux pas peindre n'importe quoi. Ça n'est cependant pas aussi facile que ça en a l'air. J'étudie le sujet, le motif, j'ai tendance à le décomposer par la peinture, à le "dé-peindre". Je relève chaque petit détail et c'est en cela que la qualité de l'image source est essentielle : sa résolution, son piqué, sa coloration, etc. Après, on voit tout cela.

De ce point de vue, je peux peindre un motif parce que je le comprends ou, justement, parce que je ne le comprends pas du tout, parce que je le trouve bon ou parce qu'il m'énerve, en un mot : parce que je le remarque. Il faut qu'il soit resté accroché à mon filtre ; ensuite, malheureusement, il devient biographique. J'aime l'idée qu'on ne sache pas précisément qui est l'émetteur, et que l'on doive par conséquent se sou-

one looking at art have a lot in common. So painting from an existing motif has mainly to do with being motivated and not needing any more alibis. A motif is a motif is a motif.

CS - *Maybe, but as far as authorship and its destruction are concerned, I have my doubts. The author, or perpetrator, is still there, whatever the motive. I think the destruction of the author was at the outset a successfully constructed argument to make clear that history or, if you like, history as a science is not to be limited to the names and biographies of historical actors or perpetrators. It has also made clear that a work can be interpreted independently of the personality of its creator, which in turn strengthened, at least theoretically, the role of the "victim", the reader or the observer of art. In this matter of destroying the author, we are probably dealing with a misunderstanding. After all, you do make a decision when you choose from among the mass of pictures.*

So to that extent, you also act as a profiler whose choice of pictures is guided by whether you understand the motivation behind a picture – or not?

UL - What you're saying is of course right, but I am less interested in analysing than getting things right in practice. On the one hand, I am interested in diversity, in appropriating the world and learning from it. I am quite moralistic, but I also enjoy the deviant, perhaps I'm quite classically an angry young man who gets angry that there's nothing to get angry about any more.

On the other hand, I'm also interested in iconography. So when a motif is to be painted, it must somehow also have what it takes to become theatrical. I cannot paint everything. But that's not as easy as it sounds. I examine the motif and am inclined to dis-paint it. Every little detail is noticed, so that the source of the picture does actually matter in the sense of its resolution, optical sharpness, colourfulness, etc. Afterwards you see everything. Looked at this way, I can paint a motif because I understand it or just because I don't understand it at all, because I like it or because it annoys me – I can paint it because I take notice of it. It must get lodged in my filter and there, unfortunately, it becomes biographical.

I like the idea that you don't know exactly who is sending something and therefore you have to take care of how you receive it. You have an event that you have to manage and classify for yourself. And

Escada Fall/Winter
Collection 2005/06 –
Gold – 2005

Huile sur toile,
160 x 250 cm
Oil on canvas,
63 x 98 1/2 in.



cier de sa propre réception : on se trouve face à un événement que l'on doit gérer et classifier soi-même. Et c'est précisément cet événement qui m'intéresse, moi aussi. Dans ce processus, chacun vit son propre "malentendu", il n'y a pas d'objectivité. Bien sûr, je redeviens naturellement l'auteur, c'est évident, mais un auteur plus complexe, plus décomposé, plus multidimensionnel. Mon désir le plus cher n'est pas de témoigner de quelque chose ou, pire encore, de l'exprimer, mais de m'occuper, d'être productif, de travailler de façon autonome, décidant moi-même ce que je fais. Par ailleurs, il m'arrive aussi, de temps en temps, de créer des originaux, c'est-à-dire que je produis le motif moi-même, s'appropriant ainsi toute possibilité de concept.

CS - Vos reprises d'images préexistantes mènent donc, si l'on pense à Elaine Sturtevant ou à Richard Pettibone, à une autre piste dans l'histoire de l'appropriation et de la reproduction de l'image. Quelles sont vos relations avec les auteurs des photographies sur lesquelles vous travaillez ?

UL - Normalement, je connais l'origine des images et je les indique en mentionnant le nom du photographe ou de l'auteur dans le titre (par exemple Ulrich Lamsfuß, 2007 ; *Escada Fall/Winter Collection 2005/06 – Gold*). Elles sont aussi numérotées à la suite. Lorsque je ne peux pas trouver le photographe ou l'auteur, je cite la source (par exemple Ulrich Lamsfuß, 2006 ; *GEO nr. 10 Okt. 1994, Keilkopf Wasserfrosch 1 (Rana Sphenocephala)*).

CS - Est-ce que l'utilisation d'artistes ou d'œuvres connues (par exemple Thomas Struth et cette photo de sa Paradise Series que vous avez peinte) joue un rôle dans votre œuvre ? Ils y sont intégrés et placés au même niveau que, par exemple, un corps brûlé, des Africains squelettiques, les campagnes Escada ou d'autres scénarii picturaux. C'est du moins l'impression que l'on tire de vos expositions, dans lesquelles les sujets les plus divers se télescopent. J'ai de nouveau à l'esprit l'image de ce peintre/conducteur d'excavatrice qui évacue et trie de nouveau le terriil formé par les tableaux accumulés au cours des deux mille dernières années. Toutes les images qui arrivent devant vos filtres esthétiques ont donc, dans un premier temps, la même qualité (séduisantes, motivantes) ou la même absence de qualité (non séduisantes, démotivantes) ?

UL - Vous faites allusion à mon exposition *Le regard agnostique*, en 2004, chez Max Hetzler à Berlin. Le corps brûlé est une photographie de mode de

precisely this event interests me. In this everyone has his own "misunderstanding", there is no objectivity. So then I am of course once again the author, obviously, but just in a more complex, more broken up, more multi-dimensional way. My strongest longing was not to testify to something or, even worse, to express it, but just to be busy, to be productive, to work autonomously. Besides, I do occasionally produce originals, that's to say, I produce the motif myself and thus undermine the possibility of a concept.

CS - Your recourse to camera-ready artwork leads accordingly, if one thinks of Elaine Sturtevant or Richard Pettibone, to another path in the history of appropriation of motifs and reproduction of images. How do you deal with the originators of your images?

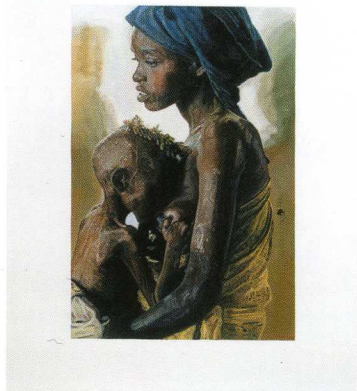
UL - Normally I know the origin of the pictures and name them after the photographer or originator (e.g. Ulrich Lamsfuß, 2007: *Escada Fall/Winter Collection 2005/06 – Gold*). They are also numbered consecutively. If I can't find the photographer or originator, I name the source (e.g. Ulrich Lamsfuß, 2006: *GEO nr. 10 Okt. 1994, Keilkopf Wasserfrosch 1 (Rana Sphenocephala)*).

CS - Do known artists or works of art play a role in your work inasmuch as they – for example with Thomas Struth, a photo painted by you from his Paradise Series – become evened out and levelled between burned corpses, emaciated Africans, Escada fashion campaigns and other pictured scenarios?

This would at least be the impression taken from your shows, in which the most diverse motifs collide with each other. In this respect the image of that painter excavator-driver comes to my mind again who clears up and sorts out the heap of pictures accumulated over the last 2,000 years. All the pictures that pass through your aesthetic filter, do they all begin equally good (attractive, motivating) or equally bad (unattractive, demotivating)?

UL - You're referring to my 2004 show, *The Agnostic View*, at the Max Hetzler Gallery in Berlin. The burned corpse is a fashion photo by Stefan Jellheden (Ulrich Lamsfuß, 2004: *Stefan Jellheden – Brennender Mann (Louis Vuitton)*), which is all about the burning man's shoes. They're Louis Vuitton. I placed this picture opposite the Magnum photo of an African woman nursing her baby

Chris Steele-Perkins,
Mutter und Kind im
Krankenhaus,
Somalia 1992,
(Magnum) – 2004
Huile sur toile,
120 x 95 cm
Oil on canvas,
47 1/4 x 37 1/2 in.



Stefan Jellheden [Ulrich Lamsfuß, 2004 : *Stefan Jellheden – Brennender Mann (Louis Vuitton)*] dont le sujet essentiel est en fait les chaussures d'un homme qui brûle. Ce sont des Louis Vuitton. À cette image, j'oppose la photographie, prise par l'agence Magnum, d'une Africaine qui allaite [Ulrich Lamsfuß, 2004 : *Chris Steele-Perkins, Mutter und Kind im Krankenhaus, Somalia 1992, (Magnum)*]. Bref: la fiction rencontre la réalité, le faux rencontre le fait.

Je n'aimerais pas du tout que quoi que ce soit s'égalise. Je trouve au contraire qu'en appliquant le même traitement à toutes ces images on souligne la diversité de chacune d'entre elles. Pendant le vernissage, les visiteurs se sont ainsi divisés entre partisans du *Paradise* de Struth [Ulrich Lamsfuß, 2004 : *Thomas Struth, Paradise #7, Daintree/Australia, 1998, New Pictures from Paradise*] et fans du tableau de Jahcoozi [Ulrich Lamsfuß, 2004 : *Brox+1/Ulrich Lamsfuß, Jahcoozi*], une pochette de disque que j'ai conçue. C'est une image de barricades à laquelle j'ai ajouté toutes les absurdités possibles, toutes celles que j'ai eu envie de peindre un jour. Cette division montre bien que rien, ici, n'est nivelé de quelque manière que ce soit. Elaine Sturtevant ou Richard Pettibone ont un intérêt fondamental pour la copie. Vu d'aujourd'hui, cela nous parvient sous une forme quasi-didactique.

CS - *Je ne qualifierais pas de simple volonté didactique l'intérêt fondamental de Sturtevant pour la copie. Elle refoule l'auteur au profit de l'idée de l'image, c'est son principe. Cela peut donner une impression superficielle de didactisme, mais on y trouve la capacité d'entrer dans l'art par nécessité.*

UL - Je ne disais pas du tout ça dans un esprit critique. Elle a découvert ici quelque chose de tout à fait radical, et l'a ensuite mis en œuvre de manière tout aussi radicale. Elle a été la première, au XX^e siècle, à attaquer vraiment, sur le fond, l'idée romantique de l'auteur. C'était nécessaire.

CS - *Au cours de l'entretien, vous avez utilisé une fois le terme zermalen, "dé-peindre", ou "détruire par la peinture", pour désigner votre technique. De ce point de vue, la photographie de mode fournit, je suppose, un matériau de base très gratifiant. L'essentiel, dans ce métier, c'est la qualité de l'éclairage, le jeté d'un pli, tout ce rêve de luxe, de beauté parfaite. À moins qu'autre chose vous ait attiré vers la campagne Escada sur laquelle se basent vos dernières peintures ?*

UL - Quand je parle de "destruction par la peinture",

[Ulrich Lamsfuß, 2004: *Chris Steele-Perkins, Mutter und Kind im Krankenhaus, Somalia 1992, (Magnum)*]. So: fiction meets fact or rather fake meets fact.

I don't in any way want anything to be "evened out". On the contrary, I find that by treating them all the same way, the differentness of the individual picture will be emphasized. That's why, at the opening, there was a split among the visitors between the fans of Struth's *Paradise* [Ulrich Lamsfuß, 2004: *Thomas Struth, Paradise #7, Daintree/Australia, 1998, New Pictures from Paradise*] and fans of the Jahcoozi picture [Ulrich Lamsfuß, 2004: *Brox+1/Ulrich Lamsfuß, Jahcoozi*], a record-cover I designed, showing a barricade picture to which I added all kinds of nonsense I had always wanted to paint. This split shows that in this case nothing is evened out. Elaine Sturtevant and Richard Pettibone are very fundamentally interested in copying. Looked at from today, it comes over almost didactic.

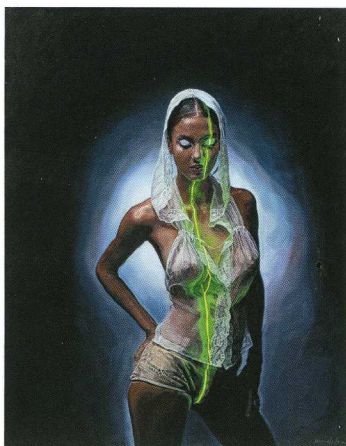
CS - *I would not call Sturtevant's fundamental interest in the copy mere didacticism. She displaces the creator in favour of the picture-concept, that's her approach. That may sound didactic on the surface but it possesses the potential to force oneself to get involved in the art.*

UL - I didn't mean that negatively. She really has discovered something quite fundamental and then gone through with it in a correspondingly quite fundamental manner. She was the first one in the 20th century who really basically attacked the romantic idea of authorship. That was necessary.

CS - *During our conversation, you used the term dis-paint in order to describe your way of painting. In this respect fashion photography, I assume, provides very gratifying material, since that profession is concerned with especially good lighting, the arrangement of a garment's folds, in fact with this whole high-end longing for perfect beauty. Or did something else interest you in the Escada campaign at the base of your latest works?*

UL - By dis-paint I mean above all my personal style, which registers every little pimple and most often accentuates it more strongly. Not to let freckles look like a bad case of acne and to turn hair into spaghetti is a great challenge for me. The Escada-pictures are of course incredibly opulent. At the

Neongirls 1,
Seb Janiak, Game
Light 1 – 2003
Huile sur toile,
140 x 110 cm
Oil on canvas,
55 x 43 1/4 in.



je pense avant tout à cette attitude consistant à enregistrer le moindre petit bouton sur la peau et, dans la plupart des cas, à l'accentuer par contraste. Ne pas faire ressembler des taches de rousseur à une crise d'acné, ou encore des cheveux à des nouilles, c'est pour moi un grand défi. Les tableaux Escada sont bien sûr d'une opulence incroyable. En même temps, la mode est si incroyablement incroyable. Mais le plus fou, c'est que les modèles posent parfois leurs pieds sur le bord du tableau et portent ainsi, avec une admirable légèreté, un regard ironique sur l'illusion. C'est ça qui m'a attiré.

CS - D'accord. Je résume : tout mettre au même niveau n'est pas votre intention. Struth reste Struth, une couverture de disque reste une couverture de disque et une photographie Magnum reste une photographie Magnum. Mais est-ce que la peinture souligne vraiment leur différence ? Peut-on répondre à cette question en constatant l'approbation ou le rejet du public face à telle ou telle de ces peintures ? Ou bien tout cela ne débouche-t-il pas simplement sur des opinions ou des questions de goût ? L'un aime la nature, l'autre la catastrophe. Les modèles de vos tableaux ne sont-ils pas déjà différents en soi ? À commencer par le motif, ou mieux encore, par l'idée, par le message qui veut se transmettre ou que l'on veut transmettre et que l'image doit transporter ?

UL - Je ne tiens pas du tout à déterminer tout cela aussi précisément. De ce point de vue, je n'ai pas de responsabilité. Et après tout, en quoi l'oiseau s'intéresse-t-il à l'ornithologue ? Par ailleurs, c'est lorsqu'on ne sait pas où l'on va que l'on va le plus loin. Mais j'aimerais que la réception soit problématique, déstabilisée, qu'il y ait des pièges et des malentendus potentiels. Cela crée de la distance et de l'incertitude entre le médium et le récepteur, bien que le tout, dans sa vieille familiarité picturale, puisse superficiellement apparaître comme un divertissement étrangement simple.

CS - Les images qui vous servent de modèles sont-elles le plus souvent des photos ou des reproductions photographiques ? Vous est-il déjà arrivé de vous installer au musée avec un chevalet ? Berlin a quelques ressources pour ceux qui veulent creuser l'histoire de l'art, notamment ceux qui s'intéressent à l'iconographie.

UL - Le plus souvent, j'utilise des magazines, parce qu'ils représentent une sorte de lieu commun. Je travaille exclusivement dans mon atelier. J'en ai besoin pour réussir à me retirer du monde. Mais

same time, the fashion in them is so unbelievably unbelievable. But the craziest thing is how the models sometimes put their feet on the edge of the picture and, with wonderful ease, mock the illusion. I found that really provocative.

CS - I see, let me sum up briefly. You don't intend to even things out: Struth remains Struth, a record-album cover remains a record-album cover and Magnum photography remains Magnum photography. Does the painting of particular pictures really emphasize their differentness? Can this question find an answer in observing the public's favourable or unfavourable response to one of the paintings? Or doesn't that just come down to an initial opinion of taste? One person loves nature, another one loves disasters. Isn't your camera-ready artwork from the outset already differentiated? Starting with the motif or, better still, with the idea, with the message – whether self-assigned or commissioned by someone else – which the picture is supposed to carry?

UL - I don't want to know that so precisely. In this I am quite irresponsible. And in the end: why would the bird be interested in the ornithologist? Anyway, you get further if you don't know where the path leads.

But I would like it if the reaction is problematic, insecure, if there are snares and potential misunderstandings. That creates a distance and uncertainty between medium and recipient, although the whole thing, superficially, can make for uncannily neat entertainment in its old picturesque familiarity.

CS - Is your camera-ready artwork mostly photographs or photographic reproductions? Or did you ever go to the museum with your easel? Berlin has plenty to offer if you like to dig into art history, especially if you are interested in iconography.

UL - I mostly use magazines, because there's something commonplace about them. I work exclusively in my studio. I need that for successful escapism. But I have been thinking for some time now about submerging into the time before colour photography. The ivory-tower aspect of high art has always made me put that off in view of the grandeur of the Old Masters. But for a long time I've wanted to paint a Caravaggio.

CS - Which is why I asked about photos and reproductions as camera-ready artwork. When it comes to

Jeff Koons, Made in Heaven 1 – 2005
 Jeff Koons, Made in Heaven 2 – 2005
 Huile sur toile,
 50 x 35 cm chaque
 Oil on canvas,
 19 1/2 x 14 in. each



je songe depuis longtemps déjà à plonger dans l'époque qui a précédé la photographie couleur. La tour d'ivoire du "grand art" et le caractère éminent des maîtres anciens m'ont toujours freiné mais cela fait longtemps déjà que je veux peindre un Caravage.

CS - C'est pourquoi je posais la question des photos ou des reproductions comme modèle du tableau. Quand il s'agit de "détruire par la peinture", les surfaces lisses ou mates des reproductions dans les magazines doivent tout de même être un matériau fantastique. Cela ne peut qu'entretenir la fantaisie, d'ajouter à cette surface lisse quelques crevasses de peinture. Pour que, par exemple, les cheveux n'aient pas seulement l'air de nouilles mais fassent l'effet que produiraient des nouilles. De ce point de vue-là, un Caravage fonctionnerait vraisemblablement, mais un Rubens ou un Rembrandt? Manet pourrait être intéressant? Ou Turner? David? Titien? Giotto? Dürer? Qu'est-ce qui vous attire chez les maîtres anciens? Le type de peinture qu'ils pratiquent, ou bien leur approche spécifique d'un thème déterminé? Qu'est-ce qui vous intéresse spécialement dans l'iconographie?

UL - Un bon éclairage, beaucoup de contraste et de visibilité sont très gratifiants. J'ai vraiment des problèmes lorsque cela devient plus diffus. Je peins justement en ce moment un groupe d'enfants qui courent dans les eaux du tsunami et tendent les bras pour récupérer des bouteilles d'eau jetées depuis l'hélicoptère (Ulrich Lamsfuß, 2007: Eugene Hoshiko (AP), Tsunami/Banda Aceh, 2004 (Stern 1/2006)). Un vrai groupe de personnages classiques. Le tout est pris en photo numérique, avec un zoom puissant. Dans mon travail de décomposition par la peinture, le numérique occupe vraiment une place prédominante. Mais en réalité, je suis quelqu'un qui tente de percer la surface.

Au cours de ma formation initiale à Düsseldorf, la professeure de sculpture Luise Kimme m'a dit qu'au fond, je suis un sculpteur et que, de ce fait, je m'essaie à construire les choses de manière tridimensionnelle. Cela signifie que plus les tableaux ont une fonction de médiation, c'est-à-dire plus le médium a un style directeur, plus cette fonction de médiation apparaît au premier plan. Et ce qui m'intéresse est davantage le mensonge, donc l'espace de pensée pictural réussi dans lequel je "gèle" abruptement les différents motifs. Des peintres comme David, Dürer, Caravage s'offrent ainsi à moi, alors que, dans le cas de Turner ou Manet, je

motifs being dis-painted, the glossy or smoothed over surfaces of reproductions in magazines must be terrific material. It must be real fun, treating this glossiness with a certain amount of paint furrows. So that hair does not just look like spaghetti but turns into spaghetti. A Caravaggio could probably work in the same way, but how is it with a Rubens or a Rembrandt? Manet could also be quite interesting. And Turner? David? Titian? Giotto? Dürer? What attracts you to the Old Masters? Their style of painting or a specific way they handle a certain subject? What, then, interests you particularly about iconography?

UL - Good lighting, strong contrasts and visibility are very gratifying. I really have problems when it gets more hazy. Right now I am painting a group of children who are running through a tsunami high tide and reaching out for bottles of water thrown out of a helicopter (Ulrich Lamsfuß, 2007: Eugene Hoshiko (AP), Tsunami/Banda Aceh, 2004 (Stern 1/2006)). A really classic group of figures. The whole thing is digitally photographed with a powerful zoom. While I dis-paint this the digital aspect forces itself into the foreground. But actually I'm someone who tries to penetrate the surface.

At my art classes in Düsseldorf, the sculpture teacher Luise Kimme told me I am really a sculptor and therefore try in painting to construct things three-dimensionally. That means that the more medium-oriented the pictures are, i.e. the more the actual medium contributes to the picture's overall appearance, the more these medium-related aspects force themselves into the foreground of my paintings. And I'm interested more in the actual lie, the success of the space of painterly thinking in which I shock-freeze the particular motifs. So painters like David, Dürer and Caravaggio would be fine, whereas with Turner and Manet I would have to grapple with a too obvious formalism.

What interests me in iconography is when nudes in back-views, which look as if by Picabia, are actually taken from a photo campaign for perfume, in other words from advertising (Ulrich Lamsfuß, 2005: Wayne Plant, Jasmin).

Or that the zombie from a Kathryn Bigelow film (Ulrich Lamsfuß, 2003/2006: Kathryn Bigelow, Near Dark (Filmstill)), in the exhibition *The Raw and the Cooked*, Lombard-Freid Projects, New York, 2003 and again in the exhibition *Glass Bees*,

Kathryn Bigelow,
Near Dark (Filmstill)

2006

Huile sur toile,
90 x 73 cm

Oil on canvas,
35 3/8 x 28 3/4 in.



devrais me battre avec un formalisme trop manifeste. Ce qui m'intéresse, dans l'iconographie, c'est que les nus de dos, qui rappellent beaucoup Picabia, sont empruntés à une série de photos pour du parfum, c'est-à-dire, au bout du compte, à la publicité (Ulrich Lamsfuß, 2005 : *Wayne Plant, Jasmin*). Ou que le zombie sorti d'un film de Kathryn Bigelow (Ulrich Lamsfuß, 2003/2006 : *Kathryn Bigelow, Near Dark (Filmstill)*), dans l'exposition *The Raw and the Cooked*, Galerie Lombard-Freid Projects New York, 2003 et en réédition, à l'exposition à la Galerie Daniel Templon Paris, 2007), est en réalité un martyr ou un saint Sébastien moderne. Bref, c'est ce qui m'intéresse, c'est que nous tournions en rond, que nous trahissions éternellement les mêmes problèmes et qu'aujourd'hui cela serve seulement de toile de fond pour vendre des sous-vêtements.

CS - *D'après ce que vous dites, les critères différenciant le "high art" (art cultivé, moderne, d'avant-garde) et du "low art" (art populaire ou "kitsch") sont par conséquent devenus caduques ? Qu'en pensez-vous ? Après tout, peut-être n'ont-ils jamais vraiment existé, eux non plus ? Nous aurions ainsi découvert un autre malentendu. Avec votre goût pour le marginal, ce qu'on pourrait appeler le "trash" et que l'on condamne peut-être même à tort, trouve sa place dans vos toiles. En d'autres termes, existe-t-il pour vous une différence entre ce qu'on appellerait le marginal et le "trash" ?*

UL - Pour moi, le "low art" est simplement un antidote au "high art", et réciproquement. Je trouve l'interaction entre une vanité et le réalisme télévisé très féconde et aussi très réelle. Avant que les gens ne puissent se plonger dans la consternation et l'auto-compassion face à la piété et la faim (Ulrich Lamsfuß, 2004 : *Chris Steele-Perkins, Mutter und Kind im Krankenhaus, Somalia 1992, (Magnum)*), je préfère chasser à travers l'exposition l'hippopotame de Frans Lanting (Ulrich Lamsfuß, 2004 : *Frans Lanting, National Geographic 178, décembre 1990*).

Le "trash" est l'une des sections de la réalité, et le marginal n'est pas forcé d'être "trash", il peut être simplement bizarre.

CS - *Pourriez-vous nous donner un peu plus de détails ? Qu'est-ce qui est trash à vos yeux ? Quelle section de la réalité tombe selon vous dans cette catégorie ?*

UL - C'est vous qui avez utilisé le terme de "trash". Je ne trouve pas, moi, que le "trash" soit un de mes thèmes. "Trash", pour moi, c'est un terme purement négatif. L'adjectif "low" est bien meilleur de ce point

Galerie Daniel Templon, Paris, 2007) is actually a modern *Ecce Homo* or *St. Sebastian*. To see that we're going in circles, that we're endlessly dealing with the same problems and that this today, unless used otherwise, at least serves simply as a point of reference in order to sell underpants.

CS - *According to that, criteria for High and Low Art have become pointless – what do you think? Well, perhaps they have never existed. Then we would have discovered another misunderstanding. With your taste for the deviant, what people tend all too quickly to describe or even quite wrongly condemn as trash also now and then finds its place on your canvases. Put another way, is there a difference for you between what you call deviant and trash?*

UL - For me, Low Art is simply the anti-serum for High Art and vice versa. I find the interaction of *Vanitas* in art and TV realism very fertile and also very real. So before people can get themselves into a state of consternation and self pity based on the *Hunger-Pietà* (Ulrich Lamsfuß, 2004: *Chris Steele-Perkins, Mutter und Kind im Krankenhaus, Somalia 1992, (Magnum)*), I'd rather chase Frans Lanting's hippopotamus (Ulrich Lamsfuß, 2004: *Frans Lanting (National Geographic 178, Dec. 1990)*) through the exhibition. Trash is a branch of reality, and the deviant doesn't have to be trashy, but can simply be peculiar.

CS - *OK, could you elaborate on that a bit? What, for you, is trash, which branch of reality does it belong to?*

UL - You're the one who brought trash into this. I don't think that I make a subject of trash. Trash is for me really only negative. Low Art hits the mark much better, when, for example, I paint "*The Whole Poultry Family*" from a run-of-the-mill cookbook (Ulrich Lamsfuß, 2006: *Die ganze Familie Feder-vieh, Kochen - Die neue große Schule*) or flowers from a greetings card (Ulrich Lamsfuß, 2004: *Grusskarte, Zum Geburtstag herzliche Glückwünsche, "Greetings Card, Warm Congratulation for your Birthday"*). I do find that these things deserve to be painted. They also do have a specific quality, they just are real.

CS - *What's your feeling about abstract art? You've also certainly had several encounters with modernist art.*

UL - I don't feel that modernist and abstract art are

Peter Fischli/David
Weiss – Nilpferd

2003

Huile sur toile,
60 x 50 cm

Oil on canvas,
23 1/2 x 19 1/2 in.



de vue, par exemple lorsque je peins *Toute la famille gibier à plumes* à partir d'un livre de cuisine (Ulrich Lamsfuß, 2006: *Die ganze Familie Federvieh, Kochen - Die neue große Schule*) ou des fleurs devant une carte de vœux de kiosque (Ulrich Lamsfuß 2004: *Grusskarte, Zum Geburtstag herzliche Glückwünsche, "Carte de vœux. Nos meilleurs vœux d'anniversaire"*). Mais je trouve que ces choses-là méritent d'être peintes. Elles ont aussi une qualité spécifique. Elles sont réelles, justement.

CS - *Que pensez-vous de l'abstraction ? Vous vous êtes certainement déjà confronté plusieurs fois à la Modernité Classique ?*

UL - Je ne considère pas la Modernité Classique et l'abstraction comme des instruments particulièrement utiles à qui veut se confronter au présent. Je crois que si l'art abstrait inspire quelque chose aujourd'hui, c'est plutôt le nouveau design Ikea. Il est encore plus facile de le vendre par correspondance que ne le fait déjà l'art en général. Ce n'est pas pour rien que beaucoup de positions abstraites actuelles sont au moins aussi ironiques et défaitistes que la mienne. Et puis je préfère cela à la position naïve du romantisme néo-allemand, avec son flou solennel. Faire, à moitié saoul, de l'art lubrique, ça n'est pas du tout mon genre.

CS - *La facilité avec laquelle l'abstraction géométrique est vendable par correspondance est devenue manifeste avec les rideaux de douche à la Mondrian - c'était déjà dans les années 1980, je crois. On a peine à croire que cet art ait un jour été révolutionnaire. On pourrait effectivement dire que ce type d'arme n'est plus assez affûté pour faire face au temps présent. Mais attention : quel temps présent, au juste ? Pourquoi le formalisme surgit-il tout d'un coup ? Si encore il était ironique... ou mieux, s'il se présentait sous une forme teintée d'ironie. Mais il est souvent assez dépourvu d'humour. Toute cette rupture ironique dans l'art finit peu à peu par ennuyer. Le néoromantisme est lui aussi brisé par l'ironie. Ici, là et ailleurs, tout est brisé par l'ironie. La devise du postmoderne : teinté d'ironie. Il faut s'en imprégner, à la manière de Thomas Bernhard. Teinté d'ironie. Une phrase sur trois, que ça aille ou non, parler de rupture ironique. Alors, quel temps présent ?*

UL - Bonne question. Si l'une de mes expositions pouvait répondre à cette question, j'en serais très heureux. Je me la pose en permanence. L'art est tou-

particularly helpful tools for dealing with the present. I believe abstract art today does more in the way to inspire new Ikea designs. It conveys itself much easier than art in general does anyhow. It's not for nothing that many present-day abstract positions are at least just as ironic and defeatist as mine. I also prefer that to the naïve position of German neo-Romanticism with its solemn fuzziness. Making super hot art in a state of half-drunkenness doesn't work at all.

CS - *Just how easily geometric abstract art can be conveyed became obvious with Mondrian-style shower curtains, already in the 1980s, I think. It's hard to believe that this art had ever been revolutionary. In view of that you could really describe this art now as a blunt weapon with which to confront the present. But wait: what present are we talking about? Why, then, is formalism suddenly looming up? If it's supposed to be ironic - or rather, turning up ironically refracted, then it is very often with only little humour. All this ironic refraction in art is slowly getting to be really boring. Neo-Romanticism is also ironically refracted. Here, there, everywhere, everything ironically refracted. Post-modernism's dictum: Ironically refracted. I have to absorb that, like Thomas Bernhard. Ironically refracted. At the end of every third sentence, whether it fits or not, talk about ironic refraction. So, which present?*

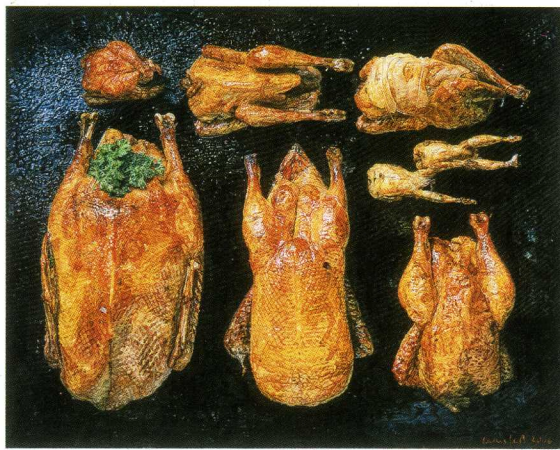
UL - Good question. If one of my shows were to find an answer to this question, I'd be very happy. I ask myself that all the time. Art is always good whenever it produces the present. The present is open - formalism closed, and I think most people are tired of this question in the face of overpowering and powerless history. They turn towards the present to the extent that they can behave affirmatively towards the market (how do I get a hit?). It's not a matter of questions but of strategic positioning in the economy of attention-grabbing - and in quite exemplary fashion. I also have the impression that in the meantime the market has become so big that you have to simplify positions and repeat or formalize them as long and as often as possible until they win through. But as I said, I'm a defeatist or at least a sceptic. And anyway, I observe the same thing in myself.

CS - *Good, on that subject a perhaps somewhat audacious theory: does the market's economy of attention-*

Die ganze Familie
Federvieh (Kochen -
Die neue große
Schule) – 2006

Huile sur toile,
75 x 95 cm

Oil on canvas,
29 1/2 x 37 3/8 in.



jours bon quand c'est lui qui produit le temps présent. Le temps présent est ouvert, le formalisme est fermé, et je pense que la plupart en ont assez de cette question, face à une histoire hyperpuissante et impuissante. Ils se tournent vers le temps présent dans la mesure où ils ont un comportement affirmatif à l'égard du marché (comment réussir un gros coup?). Il ne s'agit pas de questions, mais de positions stratégiques dans l'économie de l'attention, et ce de manière tout à fait exemplaire.

J'ai aussi l'impression que le marché a atteint de telles dimensions, aujourd'hui, qu'il faut simplifier les positions et les répéter aussi longtemps et souvent que possible, c'est-à-dire les formaliser, pour qu'elles s'imposent. Mais comme je l'ai dit, je suis défaitiste ou au moins sceptique. De toutes façons, c'est un phénomène dont je fais aussi l'expérience personnelle.

CS - Bien, sur ce point j'ai une thèse un peu risquée : l'économie de l'attention qui régit le marché rend-elle aveugle à la réalité des images ? Lorsque les modèles posent les pieds sur le bord du tableau, on parle de la frontière entre la réalité de l'intérieur et celle de l'extérieur du tableau. On peut considérer le tout comme un gag, point final. Mais, rapporté à l'ensemble du tableau, cela commence justement à devenir passionnant.

UL - Celui qui veut voir cela peut aussi le voir. Le problème est le suivant : la vérité, c'est du travail. Et la plupart des gens ne travaillent pas volontiers. Ces tableaux Escada, c'est de l'Helmut Newton déguisé. Et puis cette publicité ne se prend même pas elle-même au sérieux – cela, elle le fait à la manière d'une vanité. On traite la pure apparence – avec cela, on peut tout faire sortir de ses gonds. Le monde comme fiction/fake. Tralala - Escada.

CS - L'an passé, je crois, vous avez en quelque sorte "vu double". Vous avez exposé les mêmes images, la même exposition, la même présentation, dans deux lieux différents, un à New York et l'autre à Los Angeles. Quelle question vous a-t-on posée le plus fréquemment à ce propos ?

UL - On m'en a posé étonnamment peu. Dans la plupart des cas, les gens ont affiché une incrédulité pouvant aller jusqu'à l'ahurissement. L'étonnement durait vraisemblablement trop longtemps pour permettre d'autres questions. Quand on m'en posait tout de même, c'était juste "Pourquoi ?" et "Comment réagissent les autres ?" Je crois aussi que *Pet Sounds*

grabbing blind people to the reality of pictures? If photo models put their feet on the edge of the picture, does this involve the border of reality between the inside and outside of the picture? You can simply see the whole thing as a gimmick and leave it at that. With reference to the whole picture, this is the point at which it begins to get really exciting.

UL - People who want to see that can see that, too. The problem is, truth is work. And most people don't like to work. These Escada pictures are Helmut Newton strangely disguised. And then, after all, this advertising does not even take itself seriously – and that like a *Vanitas*. The mere appearance becomes a subject of discussion – and you can turn everything upside down. The world as fiction or fake. Tra-la-la – Es-ca-da.

CS - I think it was last year when you did something like a double take. Same pictures, same exhibition, in two different places, New York and Los Angeles. What were the questions that were most often asked?

UL - Amazingly few questions. Mostly people were incredulous or bewildered. Stopping short in front of the picture probably took too long for them to ask questions. When somebody did ask, then simply 'Why?' and 'How do other people react?' I believe, too, that *Pet Sounds New York* and *Pet Sounds Los Angeles* (both shows in December 2006) were not properly perceived as a duplication. I must probably repeat that some time.

CS - What role do drawings play in your work?

UL - My tunnel vision is becoming increasingly narrow, i.e. I need longer and longer for the pictures. Because of that, a terrific pressure also builds up in me as a matter of fact. The drawings allow me to ventilate. I can just easily work on two or three motifs. That takes one relaxed afternoon. For a picture, it's always a straight matter of weeks, if not months. So the drawings are spontaneous, flawed, artistic, so actually a counterweight to my pictures and not the same thing in another medium. I enjoy that. Incidentally in Paris you can see my first "spin-off product": I am having bronzes cast from my art-garbage cans (squeezed out paint-tubes, frayed old brushes, old paint in cans) – traces of my work as merchandise in bronze.

CS - The last question of an interview is just as difficult as the first sentence of a manuscript. Perhaps

Eugene Hoshiko (AP),
Tsunami/Banda
Aceh, 2004
(Stern 1/2006) – 2007

Huile sur toile,
200 x 250 cm

Oil on canvas,
78 3/4 x 98 1/2 in.



New York et *Pet Sounds Los Angeles* (les deux expositions ont eu lieu en décembre 2005) n'ont pas vraiment été perçues comme des doublons. Il faudra sans doute que je refasse ça à un moment ou à un autre.

CS - Quel rôle jouent les dessins dans votre travail ?

UL - Ma vision périphérique se réduit de plus en plus, c'est-à-dire qu'il me faut de plus en plus de temps pour les tableaux. Cela me met bien sûr une pression désagréable. Les dessins ont donc une fonction de ventilation. Je peux simplement jouer de manière décontractée avec deux ou trois sujets. Cela dure le temps d'un après-midi calme. Pour un tableau, il s'agit toujours de semaines, sinon de mois. Les dessins sont donc spontanés, lacunaires, artistiques, bref, ils sont un contrepoids à mes tableaux, ce n'est pas la même chose avec une autre technique. J'apprécie cela. On peut d'ailleurs voir à Paris mon premier produit "dérivé" : je fais en ce moment mouler des bronzes à partir de la poubelle de mon atelier (tubes vides, pinces mortes, vieilles peintures en seaux) ; des traces de mon travail sous forme de marchandises en bronze.

CS - La dernière question d'une interview est aussi décisive que la première phrase d'un texte. Nous pouvons peut-être arrêter là-dessus ou sur quelques détails biographiques ? Depuis combien de temps déjà vivez-vous à Berlin ? Et combien de temps y resterez-vous ?

UL - Je vis à Berlin depuis quinze ans, et j'y suis si profondément ancré qu'il me manque une certaine vision d'ensemble. Ce que je vois, c'est que c'est une ville bon marché et qu'il y a beaucoup d'espace. La naissance de ma fille, en 2006, m'a rendu sédentaire, et j'apprécie la normalité de la vie de famille. Ma localisation ciblée, à Berlin, est importante pour moi à l'heure du "glocal". Ici, je peux ressentir l'extension de l'individu dans l'Histoire plutôt que dans le cosmopolitisme global. L'énorme histoire de Berlin, et son actualité toujours un peu fragile par comparaison mènent aussi, d'autre part, à une vantardise spécifiquement berlinoise dont je me passerais bien. Mais, au final, je vis bien ici. Un Néo-Berlinois israélien ayant fait l'expérience de Londres et de New York a formulé un superbe argument en faveur de Berlin : "Berlin est l'unique grande ville de l'hémisphère occidental dans laquelle on puisse dormir jusqu'à 14 h sans avoir mauvaise conscience." Ça ne vaut malheureusement plus pour moi. Ma fille se réveille à six heures et demie.

we should simply stop now. Or end the interview with some biographical details. How long have you been living in Berlin? How long are you going to stay?

UL - I've been 15 years in Berlin now and so deeply in it that I have lost any overview. Besides, it's cheap and there's plenty of space. The birth of my daughter in 2006 has made me sedentary and I enjoy the normality of family life. The specific location in Berlin is important to me, regarding "localize it, don't globalize it." Here I can feel the extension of the individual person into history instead of global cosmopolitanism – and I like that. The enormous history of Berlin and its comparatively still somewhat tenuous present lead on the other hand to a Berlin-specific boastfulness, which I could do without. Otherwise I like living here. An Israeli newcomer to Berlin with experience of London and New York had a terrific argument for this town: "Berlin is the only big city in the western hemisphere where you can sleep till two in the afternoon without having a bad conscience." Unfortunately, that doesn't apply to me any more. My daughter gets up at 6.30 a.m.

Traduit de l'allemand en français par Olivier Mannoni
English translation from german by Jack Altmann

Sans titre
(Spaltprodukt),
2007
Bronze,
31 x 29,5 x 19 cm,
édition de 3
Bronze
12 1/4 x 11 5/8 x 7 1/2 in.,
edition of 3

Page suivante/Next page
Wayne Plant,
Jasmin 4, détail – 2005
Huile sur toile,
130 x 165 cm
Oil on canvas
51 x 65 in.

