



*Untitled, 2003*  
Enkaustik auf Leinwand und Holz mit Collage  
und Objekten / *encaustic on canvas and wood*  
with collage and objects, 95 x 127 x 12 cm

# Jasper Johns

»Das ist mir einmal passiert. Ich wurde Cartier-Bresson vorgestellt und verbrachte den ganzen Abend damit, ihn mit Mr. Breton anzusprechen.«<sup>1</sup>

31

»That happened to me once – I was introduced to Cartier-Bresson and spent the whole evening calling him Mr. Breton.«<sup>1</sup>

von / *by*  
Daniel Baumann

Das Beste an einem James-Bond-Film ist die Anfangsszene, wie sie in wenigen Minuten Grundstimmung und Rhythmus der Geschichte festlegt, um die Betrachterinnen und Betrachter zu packen und an sich zu binden. Lassen wir uns darauf ein, so gehen wir einen Pakt ein, von dem wir erwarten, dass er eingehalten wird: Wir wollen bekommen, was uns angekündigt wurde. Gleichzeitig verlangen wir nach mehr, nämlich dass der Pakt auf überraschende Weise modifiziert und unterlaufen wird, ohne dass er jedoch grundsätzlich bedroht würde. Wir wünschen, dass der Film mit unseren Erwartungen spielt, was in den meisten Fällen auf ein Spiel mit den Regeln des Genres hinausläuft. Zwar hat sich die Kunst des 20. Jahrhunderts nicht wie ein Bond-Film entwickelt, aber auch sie hat davon gelebt, das Verhältnis zwischen Werk und Rezipienten umzudeuten. Dabei kam es zu vielen radikalen Brüchen, zum Beispiel Bertolt Brechts Einführung des V-Effekts (des Verfremdungseffekts), der den Pakt zwischen Werk und Publikum in ähnlicher Weise erschütterte wie Marcel Duchamps Einführung des Ready-mades oder Jean-Luc Godards Filme der 1960er Jahre.

Eine Möglichkeit, sich einem Kunstwerk zu nähern, besteht folglich darin, sich zuerst darüber klarzuwerden, welchen Pakt es mit uns schließen will. Wir halten kurz inne, analog zu jenem erfahrenen Bergretter, der erzählte, dass er bei seiner Ankunft am Ort eines Unfalls nie loseile, sondern sich hinsetze und seine Pfeife anstecke, um einen Überblick zu gewinnen – wohl wissend, dass die Schwierigkeiten erst jetzt beginnen. Was aber passiert, wenn das Kunstwerk sich weigert, einen Pakt zu schließen, weil es die Frage nach dem Pakt zum Pakt macht?

32

»David Sylvester: Aber die Farbe als Ganzes ist mehr als das Ergebnis davon, dass Sie bestimmte Pinselstriche machen und eine Anordnung finden, die Sie manchmal zufriedenstellt? Jasper Johns: Wovon soll sie denn sonst das Ergebnis sein, wenn nicht davon?

Also gut, davon. Aber ist das alles? Also, alles, was sie ist, ist, was immer du zu sagen gewillt bist – alles, was sie ist, ist, was immer du über sie sagst; wie immer du sie einsetzt, das ist es, was sie ist. Ich glaube, die Erfahrung, Malerei zu betrachten, schließt mit ein, Farbe einzusetzen, das Bild als etwas zu nehmen, das existiert. Dann neigt man dazu, sich vorzustellen, dass das, was man sieht, vom Künstler auch beabsichtigt war. Ich weiß nicht, ob das so ist. Ich denke, man arbeitet und tut, was man tut, und dann betrachtet man es und sieht, was man sieht. Und ich glaube nicht, dass die Form eines Bildes von vornherein feststeht, ich glaube, sie entsteht, während das Bild gemacht wird; und das kann jede Form annehmen. Ich glaube, es ähnelt dem Leben, und zwar insofern, als in einer bestimmten Zeitspanne, sagen wir von zehn Jahren, alles, was man vielleicht beabsichtigt, ganz anders sein wird. Wenn die Zeit erst einmal um ist – sodass man vielleicht nicht das tut, was man vorgehabt hatte, und man sicher viel mehr tut, als man vorgehabt hatte. Aber wenn man diese Zeit gelebt hat, dann kann man irgendeine Aussage darüber machen; aber diese Erfahrung unterscheidet sich von der Erfahrung, die Zeit zu leben. Und ich denke, die Erfahrung, ein Bild zu betrachten, unterscheidet sich von der Erfahrung, ein Bild zu planen oder eine Bild zu malen. Und ich denke, die Aussagen, die man über fertige Arbeiten macht, unterscheiden sich von den Aussagen, die man über die Erfahrung der Arbeit selbst machen kann.

Sie kommen immer wieder darauf zurück, wie etwas aufgeworfen und dann widerlegt oder wie von ihm abgewichen wird, sodass Sie stets daran interessiert sind, wie Absicht und Improvisation zusammenarbeiten. Mit anderen Worten, es scheint mir, als seien Sie ständig mit dem Zusammenspiel von Bejahung und Verneinung, von Erwartung und Erfüllung befasst, mit dem Maß, in dem die Dinge erwartungsgemäß verlaufen, und dem Maß, in

1 Jasper Johns in: Vivian Raynor, Jasper Johns: I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me., *Artnews* 72, Nr. 3 (März 1973), veröffentlicht in: Jasper Johns: *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, Hg. v. Kirk Varnedoe, New York 1996, S. 146. Übersetzung: D. B.

The best thing about a James Bond film is the first scene, in which the basic mood and rhythm of the story is laid down within a few minutes, in order to grab and keep the viewers' attention. If we allow ourselves to get involved, then we make a pact which we expect to be kept: we want to get what was advertised. At the same time we demand more, namely that, in some surprising way, the pact will be modified and undermined, yet without being fundamentally threatened. We want the film to play with our expectations, which in most cases entails playing a game with the rules of the genre. Although the art of the twentieth century did not develop like a Bond film, it did live from re-interpreting the relationship between the work of art and the recipient. In the process, there were radical breaches, for example Bertolt Brecht's introduction of the *V-Effekt* (*Verfremdungseffekt* or alienation effect), which shook the foundations of the pact between the work and the public in a similar way to Marcel Duchamp's introduction of the ready-made, or Jean-Luc Godard's films of the 1960s.

Consequently, one possibility of approaching a work of art consists in clarifying what kind of pact it wishes to make with us. We pause for a moment, like the experienced mountain rescuer who related that when he arrives at the site of an accident he never buckles down to work in a hurry, but rather sits down and lights his pipe in order to get an overview of the situation – knowing fully well that the difficulties are only now about to begin. Yet what happens if a work of art refuses to make a pact, because it makes the questioning of the pact into the pact itself?

David Sylvester: But the paint is more than the result of your making certain marks and arriving at an order which sometimes satisfies you? Jasper Johns: What is it the result of, if not that?

Well, it is that. But is that all it is? Well, all it is is whatever you are willing to say – all it is is whatever you say it is; however you can use it, that's what it is. I think the experience of looking at painting involves putting the paint to use, taking the painting as something which exists. Then, what one sees one tends to suppose was intended by the artist. I don't know that that is so. I think one works and makes what one makes and then one looks at it and sees what one sees. And I think that the picture isn't performed, I think it is formed as it is made; and might be anything. I think it resembles life, in that in any, say, ten-year period in one's life, anything one may intend might be something quite different by the time the time is up – that one may not do what one had in mind, and certainly one would do much more than one had in mind. But, once one has spent that time, then one can make some statement about it; but that is a different experience from the experience of spending the time. And I think the experience of looking at a painting is different from the experience of planning a painting or of painting a painting. And I think the statements one makes about finished work are different from the statements one can make about the experience of making it.

Again and again you return to the way in which something is posed and then contradicted or departed from, so that you are constantly interested in the way in which intention and improvisation work together. In other words, it seems to me your constant preoccupation is the interplay between affirmation and denial, expectation and fulfilment, the degree to which things happen as one would expect and the degree to which things happen as one would not expect. Well, intention involves such a small fragment of our consciousness and of our mind and of our life. I think a painting should include more experience than simply intended statement. I personally would like to keep the painting in a state of ›shunning statement‹, so that one is left with the fact that one can experience individually as one

1 Jasper Johns, in Vivian Raynor, Jasper Johns: I have attempted to develop my thinking in such a way that the work I've done is not me., *Artnews* 72, No. 3 (March 1973), published in: Jasper Johns: *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, ed. Kirk Varnedoe. New York: MOMA, 1996, p.146.



*Untitled*, 1983  
Enkaustik und Collage auf Leinwand mit  
Objekten / encaustic and collage on canvas with  
objects, 122 x 191 cm

dem die Dinge nicht erwartungsgemäß verlaufen. Also, das Absichtsvolle betrifft nur ein so kleines Bruchstück unseres Bewusstseins und unseres Verstands und unseres Lebens. **Ich denke, in einem Bild sollte mehr Erfahrung als lediglich eine absichtsvolle Aussage enthalten sein.** Ich persönlich würde das Bild gerne in einem Zustand belassen, in dem es »eine Aussage scheut«, sodass einem letztlich nichts anders übrigbleibt, als es individuell zu erfahren, so wie es einem gefällt; das bedeutet, die Aufmerksamkeit nicht in eine bestimmte Bahn zu lenken, sondern die Situation als eine Art konkretes Ding zu belassen, sodass die Erfahrung variabel bleibt.

**Mit anderen Worten, wenn Ihre Malerei sich irgendwie festlegen lässt, dann sagt sie, dass nichts festgelegt werden kann, dass nichts rein ist, dass nichts einfach ist.** Ich sage nicht gern, dass sie das sagt. Ich hätte gern, dass sie so ist.«<sup>2</sup>

Johns gab dieses Interview 1965 im Alter von 35 Jahren. Zehn Jahre zuvor hatte er die ersten »Flag«- und »Target«-Bilder gemalt, 1956 die »Alphabets«, 1958 kamen die »Numbers« sowie die Objekte »Flashlight« und »Light Bulb«. Anfang 1958 fand bei Leo Castelli seine allererste Einzelausstellung statt und wurde zum Riesenerfolg. Nur zwei Bilder fanden keinen Käufer, vier Arbeiten gingen an das New Yorker Museum of Modern Art. Diese frühen Werke begründeten Johns Ruhm, auf sie wird er in den Interviews immer wieder angesprochen, sie schufen ihm einen Platz in der Kunstgeschichte. Johns' Kunst wird bis heute als Wegbereiterin der Pop Art (Wahl des Motivs), der Minimal Art (Anti-Illusionismus) und der Concept Art (konzeptuelle Vorgangsweise) verstanden. 1969 schrieb der amerikanische Künstler Robert Morris: »Johns nahm den Hintergrund aus dem Gemälde heraus und isolierte das Ding. Hintergrund wurde die Wand. Was vorher neutral war, wurde gegenwärtig, während das, was vorher Bild war, zum Ding wurde.«<sup>3</sup> 1988 erklärte Bruce Nauman: »Ich mochte das Werk de Koonings sehr, aber Johns war der erste Künstler, der eine gewisse intellektuelle Distanz zwischen sich und den physischen Akt des Bildermalens legte.«<sup>4</sup> Und Ed Ruscha bekannte: »Es [das Bild »Target with Four Faces«] war die Atombombe meiner Ausbildung.«<sup>5</sup>

Die Sprengkraft von Johns' frühen Bildern bestand darin, dass er sehr unterschiedliche Rhetoriken aufgriff, sie weder gegeneinander ausspielte noch in eine Synthese überführen wollte, sondern urteilslos nebeneinander stehen ließ, als würden sie ihn nichts angehen. Johns' Malweise war sinnlich, verhalten expressiv und konnte als typisches Allover verstanden werden. Sie diente jedoch nicht wie im damals die Szene dominierenden Abstrakten Expressionismus der Übertragung einer existenziellen Befindlichkeit, sondern der Wiedergabe von Motiven (Flagge, Zielscheibe, Buchstaben, Zahlen), die unmöglich mit Individualität und Empfindung in Verbindung gebracht werden konnten. Die Bilder ließen keine Rückschlüsse auf die Biografie des Künstlers zu, und sie waren nicht an einer Auseinandersetzung mit Kunstgeschichte und Populärkultur interessiert. Generisch und ohne spezifische Bedeutung, präsentierten sie sich – und tun es bis heute – als Anordnungen von Farben und Formen, die wir jedoch nie unabhängig von ihrem immensen kulturellen Stellenwert und dessen Netzwerk von Referenzen betrachten können. **Die Bilder schlugen wie Bomben ein, weil sie sich jeglichen Kommentars enthielten, und zeigten, dass das Nebeneinander des Unvereinbaren sehr wohl möglich war.** Die Kunst

pleases; that is, not to focus the attention in one way, but to leave the situation as a kind of actual thing, so that the experience of it is variable.

In other words, if your painting says something that could be pinned down, what it says is that nothing can be pinned down, that nothing is pure, that nothing is simple. I don't like saying that it says that. I would like it to be that.<sup>2</sup>

Johns gave this interview 1965, at the age of thirty-five. Ten years beforehand he had painted the first *Flag* and *Target* pictures, in 1956 *Alphabets*, and in 1958 had produced *Numbers* and the objects *Flashlight* and *Light Bulb*. At the start of 1958 he had his very first solo exhibition at Leo Castelli's and had become a huge success. Only two pictures were not purchased and four of the works went to the New York Museum of Modern Art. These early works laid the foundations for Johns' fame, he was repeatedly questioned about them in interviews and they created a place for him in art history. To this very day, Johns' art is regarded as having been a forerunner of Pop Art (choice of motif), Minimal Art (anti-illusionism) and of Concept Art (the conceptual approach). In 1969 the American artist Robert Morris wrote: »Johns took the background out of painting and isolated the thing. The background became the wall. What was previously neutral became actual, while what was previously an image became a thing.«<sup>3</sup> In 1988 Bruce Nauman explained: »I loved de Kooning's work, but Johns was the first artist to put some intellectual distance between himself and his physical activity of making paintings.«<sup>4</sup> **Ed Ruscha admitted that »It [Target with Four Faces] was the atomic bomb of my education.«**<sup>5</sup>

The explosiveness of Johns' early pictures lay in the fact that he adopted very varied rhetorical stances, yet neither played them off one against another nor sought to fuse them together in a synthesis, but rather left them standing there next to one another without passing judgement on them, as if they had nothing to do with him. Johns' way of painting was sensual, guardedly expressive and might be regarded as a typical »allover« technique. However, unlike Abstract Expressionism, which was dominating the scene at that time, this was not used to transmit an existential state of being, but rather in order to reproduce motifs (flags, targets, letters, numbers), which it was impossible to connect with individuality and sensation. **The pictures allowed no conclusions to be drawn about the artist's biography and displayed no interest in coming to terms with art history and popular culture.** They presented themselves – and still do so today – generically and without any specific significance, as arrangements of colour and forms, which we can nevertheless never view independently of their immense cultural status and its network of references. The pictures struck the scene like a bombshell, because they refrained from making any commentary whatsoever and showed that a juxtaposition of the irreconcilable was indeed possible. It had become a tenet of modern art and its reception that an artwork had to be either for or against something, that it had to develop its language in opposition to something else, like a manifesto or in a radically new way, or both. Johns' early work so thoroughly refused to continue this tradition that at the beginning it was described as being neo-Dadaist.

In the 1960s Johns' art continued to develop in a variety of directions. There were the large-scale collage paintings, such as *Diver* (1962) or *According to What* (1964), the map pictures, culminating in *Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World)* (1967-71), the surprising lead reliefs, various series of graphic prints, the charcoal drawings of *Studies for Skin* (1962), as well as new versions of *Flags* and *Targets*. From 1972

2 Interview mit David Sylvester, in: Jasper Johns, »Ziele auf maximale Schwierigkeiten beim Bestimmen dessen, was passiert ist: Interviews, Statements, Skizzenbuchnotizen, Hg. v. Gregor Stemmerich, Amsterdam, Dresden 1997, S. 59 f.

3 Robert Morris, »Notes on Sculpture, IV: Beyond Objects«, in: *Artforum*, Nr. 7/8 (April 1969), S. 50. Zit. in: Kirk Varnedoe, »Feuer – Johns' Werk in seiner Wirkung auf amerikanische Künstler«, in: *Jasper Johns, München, New York 1997*, S. 97.

4 Bruce Nauman, zit. in: Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*, New York 1988, S. 23 (dt. Basel 1988, S. 23). Zitat wiederausgedruckt in: Kirk Varnedoe, »Feuer – Johns' Werk in seiner Wirkung auf amerikanische Künstler«, a. a. O., S. 94.

5 Ed Ruscha, zit. in: Kirk Varnedoe, »Feuer – Johns' Werk in seiner Wirkung auf amerikanische Künstler«, a. a. O., S. 93.

2 Interview with David Sylvester, recorded for the BBC in June 1965 in Edesto Beach, South California. This excerpt was published in Jasper Johns Drawings, exh. cat. (London: Arts Council of Great Britain, 1974), pp. 7–19.

3 Robert Morris, »Notes on Sculpture, IV: Beyond Objects«, in: *Artforum*, no. 7/8, April 1969, p. 50. Quoted in Kirk Varnedoe, »Fire: Johns' Work as Seen and Used by American Artists«, in *Jasper Johns, Munich, New York 1997*, p. 97.

4 Bruce Nauman, quoted in: Coosje van Bruggen, *Bruce Nauman*, New York 1988, p. 23. Quote reproduced in: Kirk Varnedoe, »Fire: Johns' Work as Seen and Used by American Artists«, in *Jasper Johns, Munich, New York 1997*, p. 94.

5 Ed Ruscha quoted in Kirk Varnedoe, »Fire: Johns' Work as Seen and Used by American Artists«, in *Jasper Johns, Munich, New York 1997*, p. 93.



*Study for Merce, 2002*  
Enkaustik auf Leinwand und Holz mit Collage  
und Objekten / encaustic on canvas and wood  
with collage and objects, 85 x 78 x 14 cm



*Bushbaby*, 2003  
Encaustik auf Leinwand und Holz mit Objekten /  
encaustic on canvas and wood with objects  
168 x 110 x 9 cm

der Moderne und ihre Rezeption hatten sich darauf festgelegt, dass ein Kunstwerk für oder gegen etwas sein musste, dass es seine Sprache in Opposition zu entfalten hatte, manifesthaft, radikal neu oder beides zusammen. Johns' Frühwerk verweigerte sich dieser Tradition so grundlegend, dass es anfänglich mit Neo-Dada bezeichnet wurde.

In den 1960er Jahren entwickelte sich Johns' Kunst in sehr unterschiedliche Richtungen weiter. Es entstanden die großen Collage-Gemälde wie »Diver« (1962) oder »According to What« (1964), die »Map«-Bilder, welche in »Map (Based on Buckminster Fuller's Dymaxion Air Ocean World« (1967–71) gipfelten, die überraschenden Bleireliefs, verschiedene druckgrafische Serien, die Kohlezeichnungen der »Studies for Skin« (1962), aber auch neue Versionen der »Flags« und »Targets«. Ab 1972 konzentrierte sich Johns' Schaffen immer stärker auf ein neues Motiv, die Schrägschraffuren, ein abstraktes Muster, dem er zufällig begegnet war. Anfang der 1980er Jahre nahm die Arbeit eine unerwartete Wendung, seine Bilder wurden plötzlich narrativ und stark selbstbezüglich: Sie stellen Wände dar, auf denen u. a. seine eigenen Werke zu sehen sind. Mit der Serie »Season« (1985/86) führte er eine Ich-Figur in die Kompositionen ein, die viele für Jasper Johns halten. 1988 schreibt die »New York Times«: »Die Biennale von Venedig 1988 ist die Biennale Jasper Johns' – des bekanntesten, einflussreichsten und wahrscheinlich vielschichtigsten amerikanischen Malers der letzten 30 Jahre. Kein anderer auf der 43. Biennale vertretener Künstler reicht an ihn heran. [...] Unter den in Venedig versammelten amerikanischen Kuratoren, Kritikern, Sammlern und Kunsthändlern findet sich so gut wie keiner, der ihm nicht den höchsten Respekt zollte. Nach allgemeiner Ansicht ist er der größte amerikanische Künstler seit Jackson Pollock.«<sup>6</sup>

Johns' Kunst wird verehrt und von unzähligen Interpretationen begleitet, obschon ihr dies nichts bedeutet. Sie ist in hohem Maß selbstbezüglich, hermetisch, anti-essenzialistisch und anti-existenzialistisch, sie interessiert sich für phänomenologische Vorgänge, ist tief geprägt von seiner Faszination für malerische Prozesse und das Werk Marcel Duchamps und will gleichzeitig Distanz, Affirmation, Verweigerung und Gleichgültigkeit. Die Begegnung mit Johns' Bildern ist eine Begegnung mit einem Vakuum, dessen Zweck nicht ersichtlich gemacht wird. Sie offerieren keinen Pakt, stellen ihn auch nicht infrage, sie sind indifferent, weil sie davon ausgehen, dass alles austauschbar, verschiebbar, wiederholbar und veränderbar ist. Sie haben Ähnlichkeiten mit der Heimatlosigkeit des Umherschlebens, wie wir ihr in Buster Keatons Filmen begegnen, welche diesen Zustand endlos variieren, natürlich im wörtlichen Sinn, physisch und akrobatisch, aber auch im übertragenen Sinn.

Laut Mel Bochner interessierte sich Eva Hesse bei Johns' Arbeiten für »den Punkt, wo das Formale und das Perverse aufeinandertreffen«. Ihrer Meinung nach lag die »geheime Kraft von Johns' Werk« in der Art und Weise, wie er unbeseelte Objekte sexualisierte, und zwar durch »seine zärtliche Erotik im Umgang mit Materialien«. <sup>7</sup> Für die amerikanische Malerin Elizabeth Murray wiederum zählen Johns' spätere Werke wie »Racing Thoughts« (1983) »zu den traurigsten Bildern, die ich jemals gesehen habe«, da sie das Bild des alleine in der Badewanne liegenden Künstlers beschwören und damit »alles, was mit Ängsten, Hoffnungen und Fehlschlägen zu tun hat, aufs Anschaulichste auf den Punkt bringen«. <sup>8</sup>

<sup>6</sup> Jasper Johns, München, New York 1997, S. 356.

<sup>7</sup> Zit. in Kirk Varnedoe, »Feuer – Johns' Werk in seiner Wirkung auf amerikanische Künstler«, a. a. O., S. 101.

<sup>8</sup> Ebd., S. 105.

onwards Johns' work was increasingly concentrated on a new motif, cross hatching, an abstract pattern that he had encountered by chance. At the start of the 1980s his work took an unexpected turn and his pictures suddenly became narrative and strongly self-referential: they depict walls, on which, among others things, his own works are to be seen. With the series *Season* (1985/86) he introduced an »I« figure into his compositions, which many regarded as standing for Jasper Johns. In 1988 the New York Times wrote: »The story of the 1988 Venice Biennale is Jasper Johns – the best known, most influential and probably the most complex American painter in the last 30 years. No one else in the 34th Biennale approaches him in stature [...]. Among American curators, critics, collectors, artists and dealers in Venice, the respect for Johns is almost total. The assumption is that he is the greatest American artist since Jackson Pollock.«<sup>6</sup>

Johns' art is highly esteemed and has been accompanied by numerous interpretations, although these mean nothing to it. To a great degree it is self-referential, hermetic, anti-essentialist and anti-existentialist, is interested in phenomenological processes and deeply influenced by a fascination for painterly processes and the work of Marcel Duchamp, yet at the same time seeks distance, affirmation, refusal and indifference. The encounter with Johns' pictures is an encounter with a vacuum, the purpose of which cannot be made apparent. They do not propose a pact, nor do they question the pact, they are indifferent, because they start out from the point that everything is interchangeable, moveable, repeatable and alterable. They bear similarities with homelessness, a state in which things are continuously being pushed around, as we encounter it in Buster Keaton's films, which provide endless variations of this state, of course in a literal sense, physically and acrobatically, but also in a figurative sense.

According to Mel Bochner, what interested Eva Hesse about Johns' works was »the point of encounter between the formal and the perverse«. In her opinion the »secret power of Johns' work« lay in the way in which he sexualised soulless objects, namely through the »tender eroticism of his treatment of materials.«<sup>7</sup> For the American painter Elizabeth Murray, on the other hand, Johns' later works, such as *Racing Thoughts* (1983) are among »the saddest pictures that I have ever seen«, because they evoke the image of the artist lying in the bathtub alone and thus »get to the heart of everything related to fears, hopes and failures in the most graphic way.«<sup>8</sup> Translated by Peter Waugh +

<sup>6</sup> Jasper Johns, Munich, New York 1997, p. 356

<sup>7</sup> Quoted in Kirk Varnedoe, »Fire: Johns' Work as Seen and Used by American Artists«, in *Jasper Johns*, Munich, New York 1997, p. 101.

<sup>8</sup> Ibid., p. 105

#### AUSGEWÄHLTE AUSSTELLUNGEN (SEIT 2002) / SELECTED EXHIBITIONS (SINCE 2002)

- 05/06 *Part Object, Part Sculpture*, Wexner Center for the Arts, Columbus
- 2005 *Jasper Johns: Catenary*, Matthew Marks Gallery, NY (solo)
- Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection*, Museum of Modern Art, NY
- Ordering the Ordinary*, Timothy Taylor Gallery, London
- Drawing from the Modern 1945–1975*, Museum of Modern Art, NY
- A Quartet: Johns, Kelly, Mitchell, Motherwell*, Walker Art Center, Minneapolis
- 04/05 *Past Things and Present: Jasper Johns since 1983*, Walker Art Center, Minneapolis; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh; Institut Valencià d'Art Modern (solo)
- 2004 *Jasper Johns: Prints from the Low Road Studio*, Leo Castelli Gallery, NY (solo)
- Disparities and Deformations: Our Grottesque*, SITE, Santa Fe
- 2003 *Jasper Johns: Numbers*, Cleveland Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art (solo)
- 2002 *Ferus*, Gagosian Gallery, NY



JASPER JOHNS  
Geboren 1930 in Augusta, Georgia.  
Lebt und arbeitet in Connecticut  
und Saint Martin / 1930 born in  
Augusta, Georgia. Lives and works  
in Connecticut and Saint Martin

vertreten von / represented by  
Matthew Marks Gallery, NY  
[www.matthewmarks.com](http://www.matthewmarks.com)