

Hubert
SCHMALIX

walking

Hubert SCHMALIX

walking

Verkaufsausstellung
14. Oktober bis 19. November 2022
Preise auf Anfrage

Sales exhibition
14 October to 19 November 2022
Prices upon request



Lobkowitzplatz 1, A-1010 Wien, Mo–Fr 10–18 Uhr, Sa 11–14 Uhr
T +43 1 513 14 16, F +43 1 513 76 74, zetter@galerie-albertina.at
www.galerie-albertina.at

SMOLKA CONTEMPORARY

Lobkowitzplatz 3/Spiegelgasse 25, A-1010 Wien
Mo–Fr 11–18 Uhr, Sa 11–14 Uhr
T +43 1 512 23 14, office@smolkacontemporary.at
www.smolkacontemporary.at



Hubert Schmalix wird 70!

Um einem Ereignis wie diesem einigermaßen gerecht zu werden, haben die Galerie bei der Albertina ▪ Zetter und Smolka Contemporary beschlossen, dem Geburtstagskind gemeinsam eine Ausstellung auszurichten.

Die beiden Galerien liegen direkt nebeneinander im Herzen der Wiener Innenstadt und sind seit zwei Generationen freundschaftlich miteinander verbunden.

Wir freuen uns sehr über diese Zusammenarbeit und vor allem über die wunderbaren Bilder von Hubert Schmalix, die wir in unseren Galerien zeigen dürfen!

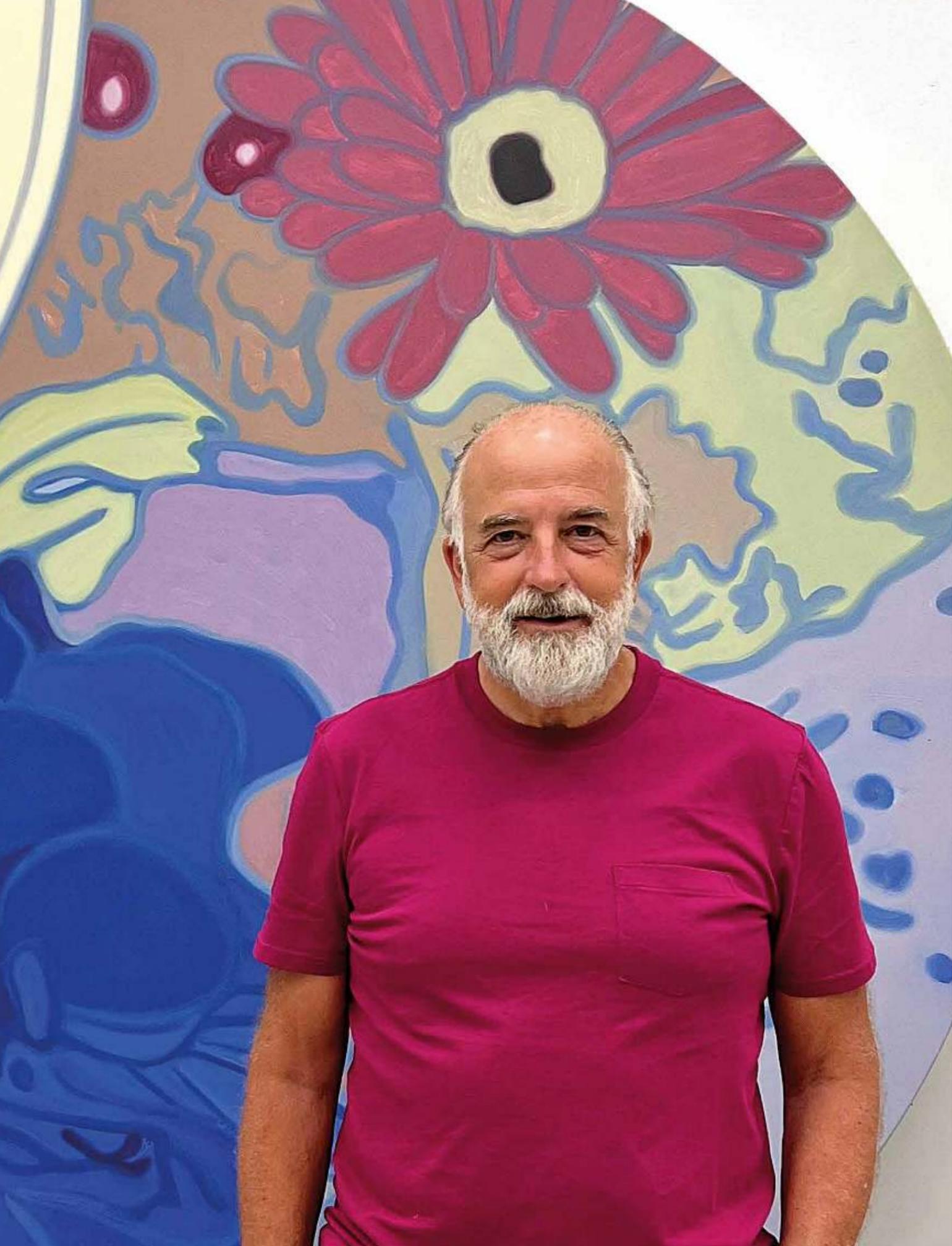
Hubert Schmalix turns 70!

In order to do justice to an event such as this, the Galerie bei der Albertina ▪ Zetter and Smolka Contemporary have decided to organise a joint exhibition devoted to the 'birthday boy'.

Both galleries are located right next to each other in Vienna's inner city and have been linked in friendship over two generations.

We are very pleased about this collaboration and above all about the wonderful pictures by Hubert Schmalix that we can show in our galleries.

Katharina Zetter-Karner & Elisabeth Melichar



Hubert SCHMALIX

HUBERT SCHMALIX wurde 1952 in Graz geboren.

- 1970 besucht Schmalix die Sommerakademie Salzburg, bei Prof. Szyszkowitz. Abschluss mit dem Preis der Sommerakademie
- 1971 Aufnahme in die Akademie der bildenden Künste Wien Während seines Studiums an der Akademie der bildenden Künste (er studierte bezeichnenderweise Grafik) geht er daran, ein malerisches Konzept zu entwickeln. Dabei ist ihm MARIA LASSNIG, die damals noch in New York verweilt, Wegweiserin. Schon seine frühen Bilder zeichnen ihn als einen besonderen Koloristen aus, der in einer neuen, unvoreingenommenen Weise vom Gegenständlichen ausgeht.
- In den 1970er und 1980er Jahren wird HUBERT SCHMALIX einer der erfolgreichsten österreichischen Praktiker der Malerei, damals „Wild“, oder auch „Transavanguardia“ genannt. WILFRIED SKREINER, damals Leiter der NEUEN GALERIE in Graz, war ein wichtiger und unermüdlicher Förderer dieser neuen Kunstrichtung.
- 1977 beginnt die Galerie ARIADNE mit der Präsentation von Hubert Schmalix.
- 1979 heiratet SCHMALIX FRESNAIDA MORALES und reist in der Folge jährlich auf die Philippinen.
- 1980 wird Schmalix von HARALD SZEEMANN und ACHILLE BONITO OLIVA zur ersten „APERTO“-Ausstellung auf der BIENNALE VENEDIG eingeladen. Daraufhin beginnt eine lange Zusammenarbeit mit der Galerie KRINZINGER.
- Ein halbjähriger Aufenthalt 1983 auf den Philippinen verändert seine Malweise. SCHMALIX beginnt ausschließlich seine Frau, FRESNAIDA, zu malen. Er vereinfacht seinen Bildaufbau durch die Motivreduktion und reduziert das Kolorit auf wenige Farben.
- 1985 mietet SCHMALIX mit THOMAS STIMM ein großes Fabrikareal an der Donau in Wien. Dies bietet vielen Künstlern Arbeitsräume, darunter ALOIS MOSBACHER, MANFRED WAKOLBINGER, EVA SCHLEGEL, ERWIN WURM und JOHANNA KANDL.
- 1987 zieht er nach LOS ANGELES. Hier entstehen weiterhin Bilder von seiner Frau, doch bald wendet er sich, durch Aufträge in Kirchen, auch dem Thema der Christusdarstellung zu. Durch die Sicht auf die scheinbare Endlosigkeit des Häusermeeres von Los Angeles beeindruckt, beginnt SCHMALIX eine große Serie von „Häuserbildern“.
- 1995 stellt SCHMALIX im Museum moderner Kunst in Wien aus. Das Ehepaar ESSL kauft aus dieser Ausstellung eine große Anzahl von Bildern. Dieser Ankauf ermöglicht Schmalix, sich in Los Angeles endgültig niederzulassen. Daraufhin mehrere Male Einladungen zu einer Gastprofessur an der University of California (UCLA)
- 1999 gründet Schmalix mit Roger Herman die Galerie „Black Dragon Society“, eine Ausstellungsstätte für junge Künstler.
- 2007 zeigt die NEUE GALERIE in Graz eine große SCHMALIX-Retrospektive, von CHRISTA STEINLE kuratiert.
- 2015 lädt INGRIED BRUGGER SCHMALIX ein, im KUNSTFORUM WIEN mit Kurator FLORIAN STEININGER seine neuesten Bilder zu zeigen. In dieser Ausstellung präsentiert SCHMALIX Bilder seiner Frau vor Teppichhintergründen und das erste Mal Landschaften. Diese Landschaften sind geprägt von klischeehaften Motiven: Berg, Almhütte, Wasserfall, sprudelnde Bäche, angeschwemmtes Holz.

SCHMALIX hat an der Akademie der bildenden Künste Wien und an der UCLA unterrichtet.

HUBERT SCHMALIX was born in Graz in 1952.

- In 1970 Schmalix attends the Sommerakademie Salzburg, under Prof. Szyszkowitz. Upon completion receives the Sommerakademie prize
- In 1971, accepted at the Academy of Fine Arts Vienna During his studies at the Academy of Fine Arts (significantly, he studied graphic art), he sets about developing a painterly concept. In this, MARIA LASSNIG, at the time still living in New York, leads the way for him. His early paintings already mark him out in particular as a colourist, who in a new, detached way takes the figurative as his starting point.
- In the 1970s and 1980s, HUBERT SCHMALIX becomes one of the most successful Austrian practitioners of painting, at the time known as 'Wild' or 'Transavanguardia'. WILFRIED SKREINER, at the time head of the NEUE GALERIE in Graz, was an important and tireless advocate of this new movement in art.
- In 1977, the Galerie ARIADNE begins its presentation of Hubert Schmalix.
- In 1979, SCHMALIX marries FRESNAIDA MORALES, and as a result travels to the Philippines every year.
- In 1980, Schmalix is invited by HARALD SZEEMANN and ACHILLE BONITO OLIVA to the first 'APERTO' exhibition at the VENICE BIENNALE. This signals the beginning of a long collaboration with the Galerie KRINZINGER.
- A six-month stay on the Philippines in 1983 changes his painting method. SCHMALIX begins to paint exclusively his wife, FRESNAIDA. He simplifies the composition by reducing the motif and limits the work to a few colours.
- In 1985, SCHMALIX rents large factory premises on the Danube in Vienna, together with THOMAS STIMM. This offers working space for many artists, including ALOIS MOSBACHER, MANFRED WAKOLBINGER, EVA SCHLEGEL, ERWIN WURM and JOHANNA KANDL.
- In 1987, he moves to LOS ANGELES. Here, more pictures of his wife are created. However, due to commissions in churches, he soon turns to the theme of depicting Christ, too. Impressed by the sight of the apparently endless sea of houses in Los Angeles, SCHMALIX begins a large series of 'house pictures'.
- In 1995, SCHMALIX exhibits works in the Museum moderner Kunst in Vienna. The ESSL couple buy a large number of pictures from this exhibition. This purchase enables Schmalix to definitively settle down in Los Angeles. Subsequently invited several times to be visiting professor at the University of California (UCLA).
- In 1999, Schmalix, together with Roger Herman, founds the Galerie 'Black Dragon Society', an exhibition venue for young artists.
- In 2007, the NEUE GALERIE in Graz shows a large SCHMALIX retrospective, curated by CHRISTA STEINLE.
- In 2015 INGRIED BRUGGER invites SCHMALIX to show his latest pictures in the KUNSTFORUM WIEN, with the curator FLORIAN STEININGER. In this exhibition, SCHMALIX presents pictures of his wife against rug backgrounds, and landscapes for the first time. These landscapes are characterised by cliché-ridden motifs: mountain, alpine cabin, waterfall, bubbling brooks, washed-up wood.

SCHMALIX has taught at the Academy of Fine Arts, Vienna, and at the UCLA.

Im Freien, am Teppich und zwischen den Blumen

Zu einigen Motiven in der Malerei von Hubert Schmalix

„Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur!
Wie glänzt die Sonne!
Wie lacht die Flur!“

Johann Wolfgang von Goethe, „Mailied“

Wenn das so ist, steht einem Ausflug im offenen Wagen nichts im Wege. Die Luft ist klar, der Blick und das Panorama sind atemberaubend, die Landschaft fliegt vorbei wie im Film. Das Auto als optischer Apparat. Edward Hopper zeigt bereits 1946 seine Frau – die Malerin Josephine Nivison – im Auto malend. Das Interieur ist dabei gut sichtbar und die Fenster definieren den Bildausschnitt – Berge, Bäume, Himmel. Wie hier hielt Hopper auf vielen seiner Bilder den Eindruck eines Blickes aus dem Autofenster fest. Zahlreiche Markenbezeichnungen von großen amerikanischen Autoherstellern gaben stets Hinweise auf die visuelle Wahrnehmung – Bay View, Belvedere, Bellevue, Bel Air, Biarritz. Einige davon waren davor schon als Namen von europäischen Schlössern bekannt. Es war den Autobauern klar, dass man in solchen Fahrzeugen nicht nur eine Wegstrecke absolviert. Vielmehr gibt man sich gleitend dem visuellen Genuss hin und betrachtet die Landschaft. Wie bei einem Spaziergang wähnt man sich dabei der Natur näher. Schilder am Straßenrand mit Aufschriften wie „Scenic view“ oder „Photo-point“ helfen dabei, die malerischen Spots nicht zu übersehen. Was man dabei sieht, sind Bilder – visuelle Muster, die man aus unzähligen Fotos, Bildbänden, Ansichtskarten, Prospekten und Reproduktionen von Kunstwerken kennt. Wir haben gelernt, wie eine schöne Gegend auszusehen hat, welche Elemente dafür verantwortlich sind. Etwa zur Entstehungszeit von Hoppers Bild schreibt Max Horkheimer: „Ein Spaziergang durch die Landschaft ist nicht mehr notwendig; und so wird der Begriff der Landschaft selbst, wie sie von einem Fußgänger erfahren wird, sinnlos und willkürlich. Die Landschaft verfällt gänzlich zum Touring-Erlebnis.“ Aber war es nicht der beginnende Tourismus, der den ästhetischen Genuss von Landschaft erst ins allgemeine Bewusstsein hob? Rousseaus Sichtweise, wonach die Natur das sei, was dem Fortschritt geopfert werde, nimmt vorweg, dass man sich noch Generationen später aufmachen wird, um das Verlorene zu suchen. Die Kunst wird dabei weiterhin Hilfestellung geben, wird mahnende Dystopien entwickeln und erlösende Idyllen anbieten.

Grob gesehen, galt grundsätzlich immer das Gegensatzpaar „Naturlandschaft“ und „Kulturlandschaft“, das sich innerhalb der Malerei durch die Jahrhunderte weiter ausdifferenzierte – „heroische“ und „idyllisch-arkadische“ Landschaft beispielsweise. Aspekte aus der Ästhetik – das „Naturschöne“, das „Kunstschöne“ und das „Erhabene“ – haben den Begriff Landschaft weiter verdichtet. In Kants Vorstellung vom „Erhabenen“ wird dem Menschen eine Möglichkeit in Bezug auf die Landschaft bzw. die Natur eröffnet. Das „Erhabene“ ist für ihn der Inbegriff dessen, was den Menschen überfordert. Es übersteigt gleichsam unser Auffassungsvermögen und wird zur Bedrohung. In der ästhetischen Konfektionierung allerdings – im Bild oder aus sicherer, entspannter Distanz wahrgenommen – entsteht daraus positive Emotion. Ist das von der Natur ausgehende Bedrohungsszenario im Bild gefangen, so ist die Wildnis gezähmt, die Gefahr gebannt. In der Kunst der Romantik beispielsweise spielten oft schroffe Gebirgsformationen, wilde Gewässer, stürmische Himmel, Wetterkapriolen und dramatisches Licht eine zentrale Rolle und erzeugten im Publikum die entsprechende Gefühlstiefe, bevor der Realismus gegen jedwede Idealisierung eintrat.

Man sieht schon, die Vielfalt dessen, was uns umgibt, scheint grenzenlos zu sein. Vor allem aber wurde und wird sie höchst unterschiedlich eingeschätzt und beschrieben. Wenn wir uns heute der Natur bzw. der Landschaft nähern, haben wir es längst mit anderen, nämlich ökologischen, sozialen und ökonomischen Faktoren zu tun. Die aktuelle Kunst ist offensichtlich an realen Prozessen, Veränderungen und verbessernden Resultaten interessiert und findet dabei Formulierungen im Performativen, in der Projektästhetik und im Kontext einer postkonzeptuellen Medienkunst. Das Bild selbst ist schon lange nicht mehr vorrangiges Ziel der Künstler*innen. Das trifft vor allem die klassischen Sparten wie Malerei oder Skulptur, während die Entwicklung beim technikbasierten Bild im Zuge der Digitalisierung explodiert. Die visuellen Potenziale der Malerei können sich nur sehr langsam ins Bewusstsein des Publikums einschleichen.



Es sind langsame Medien, die aber im Laufe ihrer langen Geschichte unzählige visuelle Vorstellungen in uns bestimmt und etabliert haben. Im Medium der Malerei werden nach wie vor visuelle Fragen gestellt bzw. diskutiert, nicht solche des realen Lebens.

Einem Maler wie Hubert Schmalix sind die Themen nicht so wichtig. Ihn interessiert die Formdiskussion, die sich beim Malen ergibt. Der Prozess des Malens selbst, der entspannt und kalkuliert abläuft, leitet ihn. Entsprechend beschränkt er sich auch meist auf klassisch anmutende Sujets – Akte, Landschaften, Blumen, Städtebilder. Diese bringen eine ganze Palette von kulturhistorischen Konnotationen mit sich und jedes davon hätte eigentlich seine eigene Subgeschichte. Schmalix malt keine amerikanischen Landschaften, vielmehr sind es Idealisierungen, die man auch in Relation zu Walt Disney sehen könnte, dessen Bildvorstellungen von einem dichten Geflecht aus Jugendstil, Art déco, Akademiemalerei des 19. Jahrhunderts sowie Buchillustrationen und dem Kino des beginnenden 20. Jahrhunderts bestimmt sind. Oft wurde dabei eine ländliche Vergangenheit beschworen, ähnlich wie bei europäischen Künstlern des 19. Jahrhunderts – beispielsweise Wilhelm Busch oder Ludwig Richter. Disney griff diese Romantisierung eines vorindustriellen Deutschlands als idyllischen Ort, den man schon aus der Malerei und der angewandten Kunst dieser Zeit kannte, auf. Die rückwärts-gewandte Sehnsucht und Betonung von Werten wie Gemütlichkeit, Wohlbehagen und Herzlichkeit eignete sich bestens für seine Comic- und Märchenwelten.

Die Vorbilder von Hubert Schmalix sind nicht weit weg von denen Walt Disneys. Der Blickwinkel jedoch ist ein anderer. Für Schmalix scheint das „Verlorene“ in den Idyllen weniger zu finden zu sein als in der Malerei selbst. Seine arkadischen Landschaften sind formelhaft – sie erfüllen aber gleichzeitig auch eine Erwartungshaltung, wie ein Gemälde zu sein hat. Die großen, eigentlich bereits zu Ende diskutierten Themen der Malereigeschichte helfen dem Maler heute verblüffenderweise, sich des Erzählerischen zu entledigen. So kann das eigentlich Malerische stärker in den Vordergrund treten. Die Entscheidung, welche Farbe mit welchem Auftrag an welche Stelle zu setzen ist, ist dem Künstler wichtiger als beispielsweise die topografische Festlegung einer gemalten Szene. Alles kann heute omnipräsent sein, und mithilfe der digitalen Medien kann auch alles überall wahrgenommen werden. Damit werden Bildsujets überall auf der Welt wiedererkannt und im jeweiligen Kulturbewusstsein des Publikums eingeordnet. Man hat gelernt, welche visuellen Elemente es braucht, um eine entsprechende Szenerie, ein Gemälde entstehen zu lassen. Die Landschaften von Hubert Schmalix zeigen das eindrucksvoll. Bausteinartig fügt er ein ästhetisches Element zum anderen, bis das Bild selbstverständlich an ein Ende kommt. Meist fühlt man sich dann – zumindest bei den Landschaften – in einer Art Idylle, deren realen Gehalt man nicht für möglich hält, obwohl doch alle Details genau so existieren. Ein kleines Haus in den Bergen, die schroff im Hintergrund emporragen und vielleicht an der Spitze noch von der Abendsonne in warmes Licht getaucht werden, während der Bach gemächlich durch das Zentrum des Bildes in den Vordergrund mäandert. Dazu noch in der Wiese liegendes Totholz, ein Holzzaun und vielleicht Felsbrocken, die vereinzelt herumliegen. Alles in Fläche und Kontur aufgelöst, nicht in Lokal-farben, flach, keine Dreidimensionalität. Ein Sujet kann auch mehr-

mals wiederkehren – leicht verändert, in anderer Farbgebung. Doch es sind nicht die vielen verschiedenfarbigen Maos und Marilys, die hier anklingen. Warhol und die Pop Art mögen das serielle Arbeiten erweitert und es damit auch für nachfolgende Generationen legitimiert haben. Warhol: „My fascination with letting images repeat and repeat – or in film’s case, ‚run on‘ – manifests my belief that we spend much of our lives seeing with observing.“² Für Schmalix ist Warhols Position möglicherweise zu pessimistisch. Man kann sich eine Landschaft real anschauen und darin bereits das Bild erkennen, man beschneidet sein Blickfeld imaginär wie einen Bildausschnitt und nimmt selektiv wahr. Im Zeitalter des Smartphones, das mehr Fotoapparat als Telefon ist, wird ohnehin fast ausschließlich in Bildmotiven gedacht. Die Welt – die Landschaft, die Natur – wird in dem Moment ganz verfüg- und konsumierbar, in dem sie zum Bild vergegenständlicht wird. Wenn unsere Umgebung zum Bild geworden ist, können wir mit den ästhetischen Elementen dieses Bildes auch spielen, sie kreativ einsetzen. Man versteht daher auch, warum Hubert Schmalix zwar gegenständlich malt, das aber durchaus abstrakt empfindet. Das Figurale bringt ihn erst in den Prozess des Malens. Er benötigt gleichsam einen Vorwand, um zu malen. Man ist wieder an Horkheimer erinnert, der die Formalisierung der Landschaft und damit eine Entfremdung von der Natur konstatiert, wenn er schreibt: „Wir können nicht behaupten, daß das Vergnügen, das ein Mensch etwa an einer Landschaft hat, lange anhielte, wenn er a priori davon überzeugt wäre, daß die Formen und Farben, die er sieht, bloß Formen und Farben sind; daß alle Strukturen, in denen sie eine Rolle spielen, rein subjektiv sind und keinerlei Beziehung haben zu irgendeiner sinnvollen Ordnung oder Totalität; daß sie einfach und notwendigerweise nichts ausdrücken.“³ Auch das klingt zu kulturpessimistisch. Für Schmalix ist es von zentraler Bedeutung, sich nicht in erster Linie mit den Fragen des Narrativen zu beschäftigen, sondern mit der Malerei an sich, womit Horkheimer sogar eine prägnante Beschreibung dessen liefert, was der Künstler macht.

Auch die Blumenbilder von Hubert Schmalix gehören in diesen Kontext. Produkte aus der Natur, längst kultiviert, in Vasen präsentiert, dem Interieur angehörend, sind Blumen für uns ebenso zu Bildern geworden. Schmalix stellt sie ohne Verortung dar – keine Vase, schon gar keine Naturumgebung – nur die Blüten, Blätter und Stängel. Sie beziehen sich damit sowohl auf die Tradition des Stilllebens als auch auf die Fotografie – Robert Mapplethorpe bezeichnete beispielsweise Blüten als die Geschlechtsorgane der Pflanzen. Entsprechend erotisch aufgeladen sind seine Blumenfotos. Auch die Blumendarstellungen von Hubert Schmalix haben einen erotischen Unterton, sind nicht so unschuldig, wie sie prima vista erscheinen mögen. Sie sind darin seinen Akten nicht unverwandt. Die selbstverständliche Erotik, die diese ausdrücken, scheinen auch die Blumen für sich zu beanspruchen. Das eine wird bedeutsam für die Wahrnehmung des anderen. Eine ähnliche Art von Doppeldeutigkeit finden wir in Warhols „Flowers“, 1964. Sie basieren auf einer einzigen Fotovorlage aus einer Fotozeitschrift und sind als Reaktion des Künstlers auf seine Porträtserie „Thirteen Most Wanted Men“ von 1964 entstanden. Warhol hätte kein kontrastreicheres Motiv als diese Hibiskus-Blüten wählen können. Er führte beide Serien im selben quadratischen Format aus, was ihre Relation auf formaler Ebene unterstreicht. Schmalix setzt nicht eines gegen das andere, sondern überträgt eher die sinnliche Lust des einen auf die des anderen.

„The soul of the apartment is the carpet.“

Edgar Allan Poe

Florales bzw. der Natur Angehöriges findet sich üblicherweise auch in den Ornamenten auf Teppichen – formalisierte, schematisierte, archaische, geistige und religiöse Manifestationen. Parallelen zwischen modernen künstlerischen Intentionen und fremden Ausdrucksformen faszinieren uns heute und bestimmen den Blick. Wie bei anderen Artefakten (Masken, Fetischen etc.) hat auch beim Teppich das Interesse von Künstler*innen eine kulturelle Verschiebung bewirkt. So sind sie nicht mehr Belege heidnischer Unwissenheit oder pittoreske Raritäten. Vielmehr wurden sie durch einen Prozess kultureller Aneignung zu Werken der Kunst und damit unserem kulturellen System unterworfen. Somit sind diese geknüpften Textilien als multifunktionales Element längst Teil des westlich-abendländischen Kulturraums, genauso wie sie natürlich die Kultur- und Geistesgeschichte ihrer islamisch-orientalischen Herkunftsländer repräsentieren – ein kultureller Hybrid.

Für Hubert Schmalix, der sich in einer intensiven Phase seiner Kunst mit dem Teppich – meist in Verbindung mit weiblichen Aktdarstellungen – beschäftigt hat, ein weiterer Versuch des formalen Zugangs. Zweidimensionalität (Teppich) im Kontrast zu Dreidimensionalität (Akt). Lange Jahre hat er seine Akte meist vor indifferenten monochromen Hintergründen positioniert. Nur der variierende Farbauftrag lockerte die homogene Fläche auf. Niemals entstand dabei ein konventioneller Raum. Die Akte sind, wie auch die Teppichbilder, oft in perspektivischer Darstellung gemalt und erzeugen dadurch eine gewisse Diskrepanz bzw. Spannung zum Umraum. Steigen sie aus ihm hervor oder versinken sie in ihm oder schweben sie über ihm? Die Kleinteiligkeit von Teppichmustern ist besonders dazu angetan, sich in solchen Flächen zu verlieren. Die Komplexität derartiger Muster hat den Künstler herausgefordert. Malen wird in dem Moment, wie Knüpfen, zu einem langwierigen Prozess, der sich bei diesen Bildern im Künstler bewusst ereignet hat. Er wollte gleichsam die Routine brechen, sich auf etwas Gegensätzliches und doch für ihn Bekanntes einlassen. Teppichdarstellungen in Gemälden haben in der abendländischen Kultur eine sehr lange Tradition. Der Teppich – das sehen wir auch hier bei Schmalix – vermittelt durch seine linearen Muster und die oft klare Farbigkeit den Reiz der Bewegung, des Schwebestandes und der Vielschichtigkeit der Ornamentik, wie man sie im Gemälde nicht erreicht. Schmalix stört diese Ordnung oft und er bricht sie, genauso wie er sie auch bewusst einsetzt, um Bewegung zu erzeugen. Er folgt weder der genauen Musterführung, die dem Teppich grundsätzlich eigen ist, noch seiner üblicherweise strengen Farbgebung. Stattdessen geben ihm die festgelegten Muster die Möglichkeit zu improvisieren. Wie ein Jazz-Musiker kann er die bestehenden Ornamentstrukturen wie Phrasen zerlegen und neu ordnen bzw. farblich umorganisieren. Das Grundmuster bleibt erhalten, während dessen Auflösung weit gehen kann. Die stereotypen Akte, die wiederum in ihrer gewohnten Haltung zwischen Isolation und Entspannung verharren, scheinen mit den Ornamenten in seltsamer Weise verbunden zu sein. Zweifellos sind sie formal gegenüber dem Teppich fremd. Sie scheinen im Teppich keinen solchen zu sehen wie wir, sondern eher ein Geflecht innerer Bedingtheiten bzw. eigener psychischer Dispositionen, über die wir nur rätseln können. Dabei ist

der Ort des Teppichs in gewisser Weise ambivalent. In ihm manifestiert sich der mythisch-religiöse Zusammenhang einer Gemeinschaft. Die nomadischen Gesellschaften, deren Wohnraum limitiert ist, verdichten im Teppich nicht nur Funktionen, sondern auch spirituelle Aspekte. Der Teppich ist ein besonderer Ort – spirituell aufgeladen, Schutz spendend. Für Schmalix mag der Teppich eine Stellvertreterrolle einnehmen, denn sein Interesse an der Kunst des 19. Jahrhunderts ist allgemein ausgeprägt. Außer auf Teppiche beruft er sich auch auf andere Formen des Ornaments. So sind etwa die farbigen Glasfenster mit ihren Bleistegen, die im Klassizismus erneut zur Blüte kamen, ebenso ein Bezugspunkt für seine Malerei wie auch grundsätzlich für seine Auseinandersetzung mit dem Ornamentalen und dem Zweidimensionalen. Malerei und Dekoration gehören für ihn untrennbar zusammen. Matisse, dessen Faszination für Teppiche bekannt ist, versuchte die zweidimensionale Struktur des Teppichs zu nutzen, die unterschiedlichen Bildgründe einander anzunähern, gleichsam die Tiefe an die Fläche zu binden. Matisse sah darin eine Hinwendung zum Ornament. Immer wieder betont er die bestimmende Rolle des Dekorativen in seiner Malerei. Längst ist die Malerei zu einer Art Metasprache geworden. Sie funktioniert, wie bei Hubert Schmalix, als Element der Selbstreflexion.

Im Bewusstsein des postmodernen Diskurses, unter Mitnahme der Verve der 1980er Jahre, kam der Künstler 1987 in Los Angeles, seinem neuen Lebensmittelpunkt, an. Dort entwickelte er diese relaxte und stetige Arbeit an seiner Kunst. Unablässig geht er täglich ins Atelier und malt, muss malen, malt an mehreren Bildern gleichzeitig, erledigt damit gleichsam einen Prozess.

Die Bildfindungen, das Arbeiten am Motiv, die tatsächliche sinnliche Lust am Kreativen passiert allerdings beim Zeichnen und beim Malen kleinformatiger Gouachen. Dort kann er nahezu ortsunabhängig sehr entspannt agieren. Dort experimentiert er mit dem Farbauftrag, mit dem Grad an realistischer Darstellung. Der Künstler scheint im kleinen Format einfach sehr frei und ohne prämeditatives Kalkül zu arbeiten, bevor er sich dann am Großformat mit der Umsetzung dessen beschäftigt, was zuvor in der Zeichnung oder im Kleinformat gelungen ist.

Wieder zurück im Auto, erzählt der Countrysänger Hank Williams, wie er sich seine Himmelfahrt vorstellt und wählt dabei den interessanten Blickwinkel aus einem fliegenden Cadillac mit gläsernem Boden: „And I was drifting, too and gaining altitude. Pretty soon I was just beneath the woolly gray clouds looking down in the jumble of snow-covered fields, faint rectangles spreading away across the rolling country like scattered manuscript pages, defined by feathered snow along the fence lines.“⁴

1 Max Horkheimer, Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Frankfurt a. M. 2007, S. 51

2 Leeron Hoory, „The Story Behind Andy Warhol’s *Flowers*“, in: <https://gardencollage.com/inspire/art-design/andy-warhol/> [Zugriff: 12.8.2022]

3 Max Horkheimer, a. a. O., S. 51

4 Dave Hickey, „A Glass-Bottomed Cadillac“, in: Air Guitar. Essays on Art & Democracy, Los Angeles 1997, S. 130



Out of doors, on rugs and between flowers

On several motifs in the painting
by Hubert Schmalix

'How gloriously
Nature gleams for me!
How the sun sparkles!
How the field laughs!'

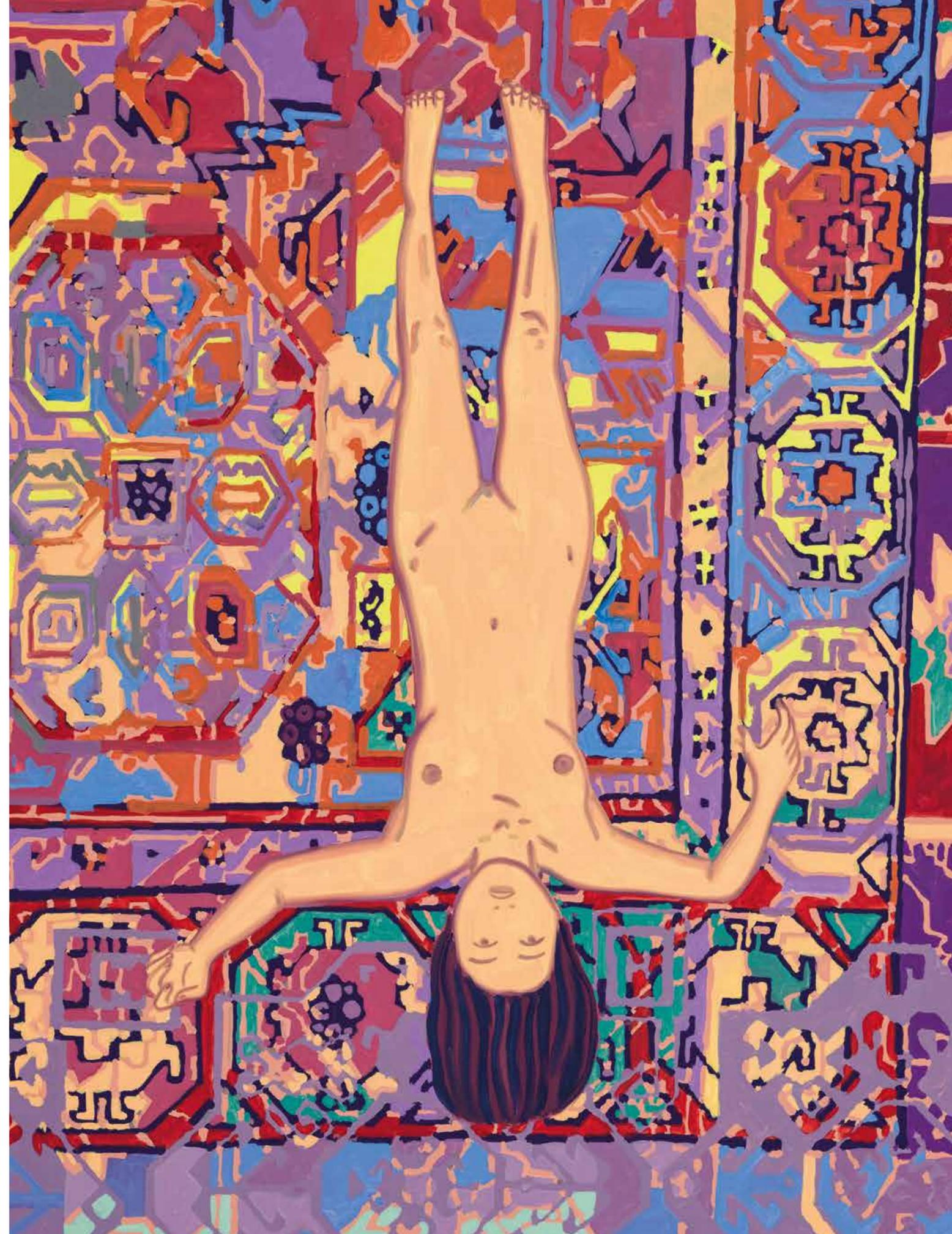
Johann Wolfgang von Goethe, 'May Song'

If it's like that, there is nothing to stop an outing in an open-top car. The air is pure, the view and panorama are breath-taking, the landscape flies past as if in a film. The car as visual apparatus. Edward Hopper shows his wife, the painter Josephine Nivison, painting in a car as early as 1946. The interior is clearly visible and the windows define the framing – mountains, trees, sky. As here, Hopper captured the impression of the view from a car window on many of his pictures. Numerous major car maker brand names gave a clue as to visual perception – Bay View, Belvedere, Bellevue, Bel Air, Biarritz. Some of them were already known previously as the names of European palaces. The car-makers knew that people do more in such vehicles than just drive from one place to another. Rather, one floats along indulging in the view and observing the landscape. Like on a walk, one imagines oneself closer to nature. Signs lining the roadside announcing 'Scenic View' or 'Photopoint' help drivers not to miss the picturesque spots. What one sees are images – visual patterns that one recognises from countless photos, picture books, postcards, brochures and reproductions of artworks. We have learned what a lovely area should look like, what elements account for that. Around the time that Hopper created his painting, Max Horkheimer writes: 'A walk through the country is no longer necessary; and thus the term country itself, as experienced by a walker, loses meaning, becomes arbitrary. The landscape degenerates completely into a touring experience.'¹ But was it not incipient tourism that elevated aesthetic pleasure in the landscape to the level of general awareness? Rousseau's viewpoint, whereby nature is that which is sacrificed for progress anticipates that generations later people will set out to search for what has been lost. Art will offer assistance in this, will develop admonitory dystopia and offer redeeming idylls.

Broadly speaking, the opposing pair of 'natural landscape' and 'cultural landscape', further differentiated over the centuries, basically held true. Examples of this would be the 'heroic' and the

'idyllic-Arcadian'. Aesthetic aspects – 'natural beauty', 'artistic beauty' and 'the sublime' – have further condensed the term 'landscape'. In Kant's understanding of the 'sublime', a possibility is offered to man with regard to the landscape and nature. For him, the 'sublime' is the epitome of that which places too great a strain on man. It exceeds as it were our perceptivity, turning into a threat. Yet in the aesthetic packaging – be it perceived in the picture or from a safe, relaxed distance – positive emotion results from it. If the threatening scenario that originates from nature is captured in the picture, then the wilderness is tamed, the danger warded off. In Romantic art, for example, rugged mountain formations, wild waters, stormy skies, freak weather or dramatic light played a central role, producing the corresponding depth of feeling in the public, before realism arose countering any form of idealisation.

It can already be seen that the variety of what surrounds us seems to be limitless. Above all, however, it is and was judged and described in a great variety of ways. When we approach nature or the landscape today, we have long since been concerned with other factors, namely ecological, social and economic ones. Present-day art is clearly interested in real processes, changes and results that bring improvement. In this, formulations are found in the performative, in project aesthetics and in the context of post-conceptual media art. The picture itself has long since ceased to be the primary goal of artists. This holds true above all for the classic genres, those of painting and sculpture, while the development in the technology-based picture has exploded in the wake of digitalization. The visual potential of painting can only creep into the public consciousness very slowly. These are slow media, though they have determined and established countless visual notions in us in the course of their long history. In the medium of painting, visual questions are still raised or discussed, not those of real life.



The themes are not so important to a painter like Hubert Schmalix. His interest lies in the discussion of form that arises in painting. He is guided by the process of painting per se, which proceeds in a relaxed and thought-through way. Accordingly, he restricts himself to the classic-seeming subjects – nudes, landscapes, flowers, city pictures. This brings with it a whole range of cultural-historical connotations and each of them would actually have its own sub-history. Schmalix does not paint American landscapes; rather, they are idealisations, as one might also see in Walt Disney, whose visual conceptions are shaped by a dense network made up of Jugendstil, Art Déco, Academy painting of the 19th century, as well as book illustrations and the cinema of the early 20th century. Often, a rural past was conjured up here, similar to European artists of the 19th century: Wilhelm Busch or Ludwig Richter, for example. Disney took up this romanticisation of a pre-industrial Germany as an idyllic place, as was already known from the painting and applied art of this period. The backward-looking desire for and emphasis on such values as congeniality, comfort and sincerity was ideally suited to his worlds of comics and fairy-tales.

The models for Hubert Schmalix are not far removed from those of Walt Disney. The perspective is different, however. For Schmalix, the ‘lost’ seems less to be found in the idylls than in the painting itself. His arcadian landscapes are formulaic – yet at the same time they fulfil expectations of how a painting is to be. Amazingly, the major themes of painting history, which actually have already been discussed conclusively, help painters today to rid themselves of the narrative. Thus, the actually painterly element can come more to the fore. The decision as to which paint should be used with which degree of application at which place is more important to the artist than the topographical determination of a painted scene. These days, everything can be omnipresent and can be perceived everywhere, too, with the help of digital media. In this way, picture subjects are recognised once again all over the world and categorised in the cultural awareness of the public concerned. We have learned which visual elements are needed to give rise to a suitable scenery, a painting. Hubert Schmalix’s landscapes show that in an impressive way. As if with building blocks, he adds one aesthetic element to the next, until the picture reaches its conclusion in a natural way. One then mostly feels – at least in the case of landscapes – in a kind of idyll, whose real substance is not considered possible, this despite the fact that all the details exist in exactly this way. A small house in the mountains, which soar up jaggedly in the background and which perhaps are still bathed in warm light at the summit from the evening sun, while the stream gently meanders through the centre of the picture in the foreground. In addition, dead wood lying in the meadow, a wooden fence and perhaps boulders strewn around. Everything dissolved in surface and contour, not in local colours, flat, with no three-dimensionality. A subject can also return many times – slightly changed, in other colours. Yet it is not the many different-coloured Maos and Marylins that resonate here. Warhol and Pop Art may have expanded serial work and thus legitimised it for future generations. Warhol: ‘My fascination with letting images repeat and repeat – or in film’s case, “run on” – manifests my belief that we spend much of our lives seeing with observing.’² For Schmalix, Warhol’s position is possibly too pessimistic. A landscape can be looked at in a realistic manner and the picture within can be

recognised; the field of vision can be pared in one’s imagination and perceived selectively. In the age of the smartphone, which is more a camera than a telephone, people think almost exclusively in terms of pictorial motif anyway. The moment it is objectified into an image, the world – landscape, nature – becomes fully available, fully consumable. If our environment has become an image, then we can play around with the aesthetic elements of this image, too, we can use it creatively. For this reason, we also understand why, though Hubert Schmalix paints representationally, he experiences it surely as abstract. It is the figurative that leads him to the process of painting in the first place. He needs as it were a pretext for painting. Once again, we are reminded of Horkheimer, who establishes the process of formalising landscape and thus alienating nature when he writes: ‘We cannot claim that the pleasure that a person has in a certain landscape, for example, would last long, if he were convinced a priori that the forms and colours he sees are merely forms and colours; that all structures in which they play a role are purely subjective and bear no relation whatsoever to any kind of meaningful order or totality; that they simply and necessarily express nothing.’³ That, too, sounds too culturally pessimistic. For Schmalix, it is of central importance not to engage first and foremost with questions of narrative, rather with painting per se. In this sense, Horkheimer actually offers a concise description of what the artist does.

Hubert Schmalix’ flower pictures also belong in this context. As products from nature, long since cultivated, presented in vases and part of the interior, flowers have likewise become images for us. Schmalix depicts them without placing them in a specific location – no vase, and certainly no natural surroundings – only the blossoms, leaves and stems. Thus, they draw upon both the tradition of still life and that of photography; Robert Mapplethorpe, for example, called blossoms the sexual organs of plants. Accordingly, his photos of flowers are erotically charged. Hubert Schmalix’ depictions of flowers have an erotic undertone, too, are less innocent than they may seem at first sight. In this, they are related to his nudes. The natural eroticism that these express is something the flowers seem to lay claim to, too. The one becomes significant for the perception of the other. We find a similar kind of self-evident ambiguity in Warhol’s ‘Flowers’ of 1964. Based on a single photo model from a photographic magazine, they arose as a reaction on the part of the artist to his 1964 series of portraits titled ‘Thirteen Most Wanted Men’. Warhol could not have chosen a more contrasting motif than these hibiscus blossoms. He executed both series in the same square format, emphasising their connection on the formal level. Schmalix does not juxtapose one with the other, rather he transfers the sensual desire of the one on to that of the other.

‘The soul of the apartment is the carpet.’

Edgar Allan Poe

Floral patterns or those from nature can usually be found in the ornamentation on rugs, too – formalised, schematised, archaic, spiritual and religious manifestations. Parallels between modern artistic intentions and unfamiliar forms of expression fascinate us

today and determine the gaze. As the case with other artefacts (masks, fetishes etc.), the artist’s interest has brought about a cultural shift with regard to the rug, too. Thus, they are no longer evidence of pagan uncertainty or picturesque rarities. Rather, through a process of cultural appropriation, they have turned into works of art, and so subject to our cultural system. In this way, these knotted textiles have long since been part of western culture as a multifunctional element, just as they of course represent the cultural and spiritual history of their Islamic, oriental homelands: a cultural hybrid.

For Hubert Schmalix, who worked with rugs during one intensive phase of art – mostly in connection with female nudes – this is a further attempt at a formal approach. The contrast is between the two-dimensionality of the rug and the three-dimensionality of the nude. For many years, he mainly positioned his nudes in front of indifferent, monochrome backgrounds. Only the varying application of paint loosened the homogenous surface. A conventional form of space was never created in the process. As with the rug pictures, the nudes are often painted in perspective, thereby creating a certain discrepancy or tension towards the surrounding space. Do they emerge from it? Or sink into it? Or hover over it? The small pieces of the rug patterns are especially made for one to lose oneself in such spaces. The complexity of patterns of this kind challenged the artist. Painting, like knotting, becomes a drawn-out process, which deliberately took place in the artist in these pictures. He wanted as it were to break the routine, to delve into something contradictory and yet for him familiar. Depictions of rugs in paintings have a very long tradition in western culture. The rug – as we see here in the case of Schmalix, too – conveys, through its linear patterns and the often-clear colours, the appeal of movement, the state of floating and complexity of ornamentation, in a way not achieved in paintings. Schmalix often disturbs this order, breaking it, just as he also consciously employs it in order to generate movement. He follows neither the precise line of the pattern that basically is particular to the rug, nor its usual stringent colour scheme. Instead, the set patterns give him the opportunity to improvise. Like a jazz musician, he can take apart the existing ornamental structures like phrases, re-ordering them and reorganising them in terms of colour. The basic pattern remains intact, while its dissolution can be far-reaching. The stereotypical nudes, which in turn persist in their customary pose located between isolation and relaxation, seem to be strangely connected with the ornaments. Without doubt, with regard to form they jar with the rug. It seems they do not see the rug as we do; rather, as a network of inner conditions or discrete

psychological states that we can only puzzle over. The location of the rug here is to some extent ambivalent. Manifested within it is the mythical-religious context of a community. The nomadic societies whose living space is limited condense both functions and spiritual aspects in the rug. The rug is a special place – charged with spirituality, offering protection. For Schmalix, the rug may assume a representative role, given his generally pronounced interest in 19th century art. Aside from rugs, he also makes reference to other forms of ornamentation. Thus, for example, the coloured stained-glass windows with their lead bars, which once again reached a high point in Classicism, are a reference point for his painting, as well as fundamentally for his engagement with ornamentation and the two-dimensional. Painting and decoration belong together for him, inseparably so. Matisse, whose fascination for rugs is well-known, attempted to use the two-dimensional structure of the rug to come closer to the various pictorial backgrounds, as it were to link depth with surface. Matisse saw here a tendency towards ornamentation. Time and again, he stresses the decisive role of the decorative in his painting. Painting has long become a form of meta-language. As in the case of Hubert Schmalix, it functions as an element of self-reflection.

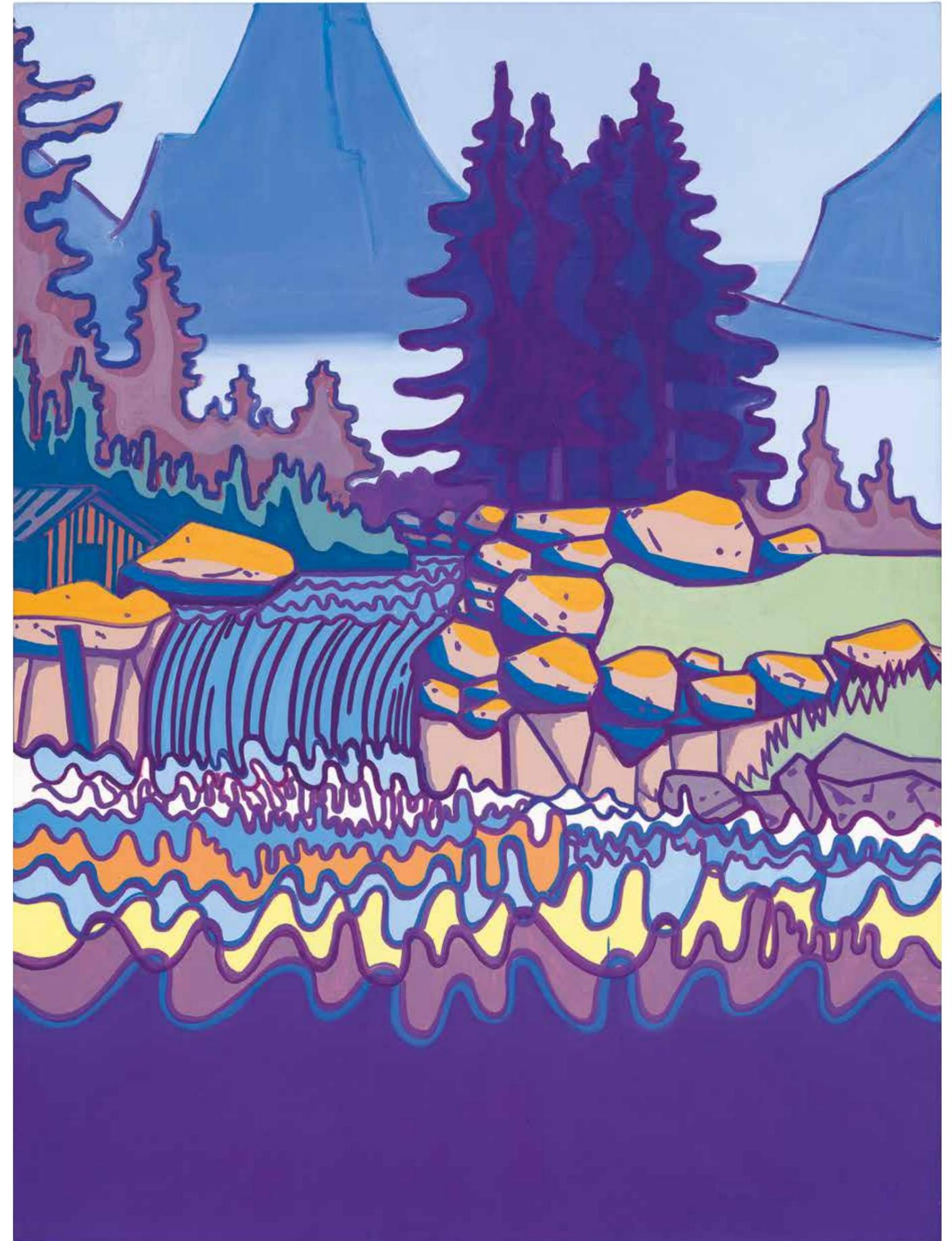
Aware of the postmodern discourse, absorbing 1980s verve, the artist arrived in Los Angeles in 1987, the new focal point of his life. There he developed this relaxed and constant working approach to his art. Tirelessly, he goes to the studio every day and paints, has to paint, paints several pictures simultaneously, thereby completing a process, so to say.

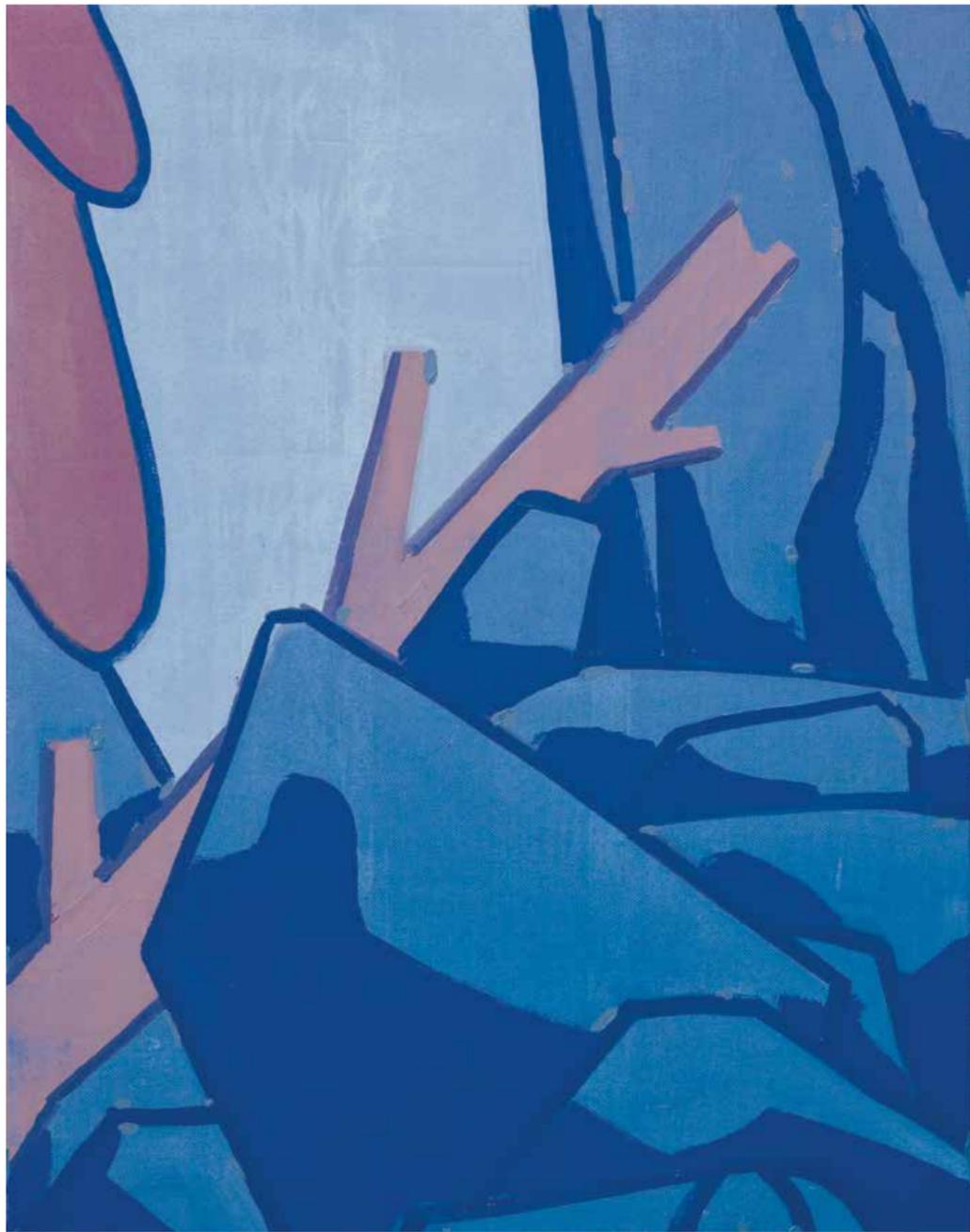
The visual inventions, the working on motifs, the actual sensual pleasure in creation, occur while drawing and painting small-format gouaches, however. He can work there in a relaxed way, virtually independent of the location. He experiments there with paint application and with the degree of realistic depiction. The artist seems simply to work very freely in the small format, without premeditation, before he then engages in large-format with executing what previously had worked in drawing or small format.

Back in the car again, the country singer Hank Williams tells of how he imagines a trip to heaven, choosing the interesting perspective of a flying Cadillac with a glass floor: ‘And I was drifting, too and gaining altitude. Pretty soon I was just beneath the woolly gray clouds looking down in the jumble of snow-covered fields, faint rectangles spreading away across the rolling country like scattered manuscript pages, defined by feathered snow along the fence lines.’⁴

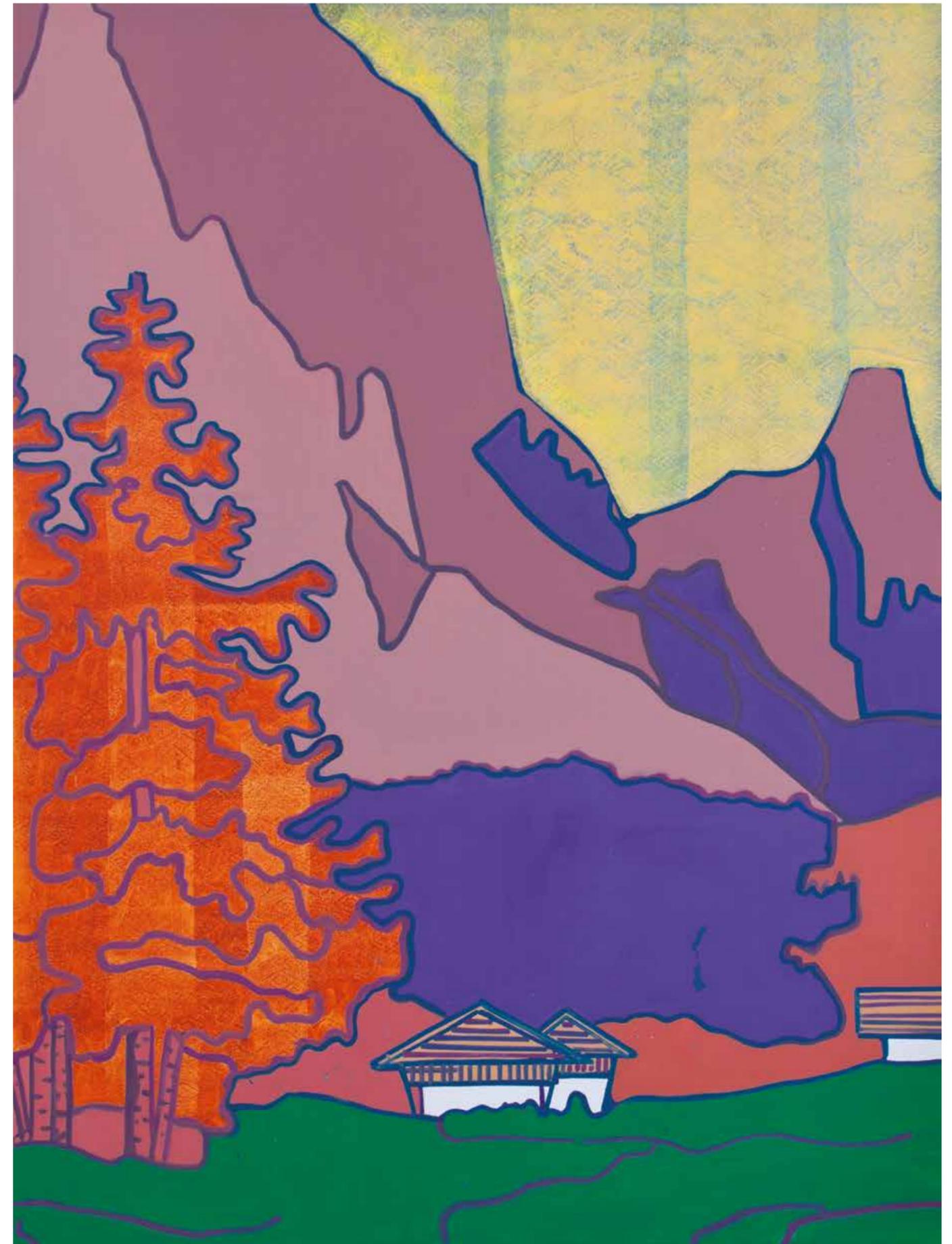
- 1 Max Horkheimer, Zur Kritik der instrumentellen Vernunft, Frankfurt am Main 2007, p. 51
- 2 Leeron Hoory, ‘The Story Behind Andy Warhol’s *Flowers*’, in: <https://gardencollage.com/inspire/art-design/andy-warhol/> [Access: 12.8.2022]
- 3 Max Horkheimer, loc. cit., p. 51
- 4 Dave Hickey, ‘A Glass-Bottomed Cadillac’, in: Air Guitar. Essays on Art & Democracy, Los Angeles 1997, p. 130

1 „For the Sleepers“ 2019
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 x 130 cm



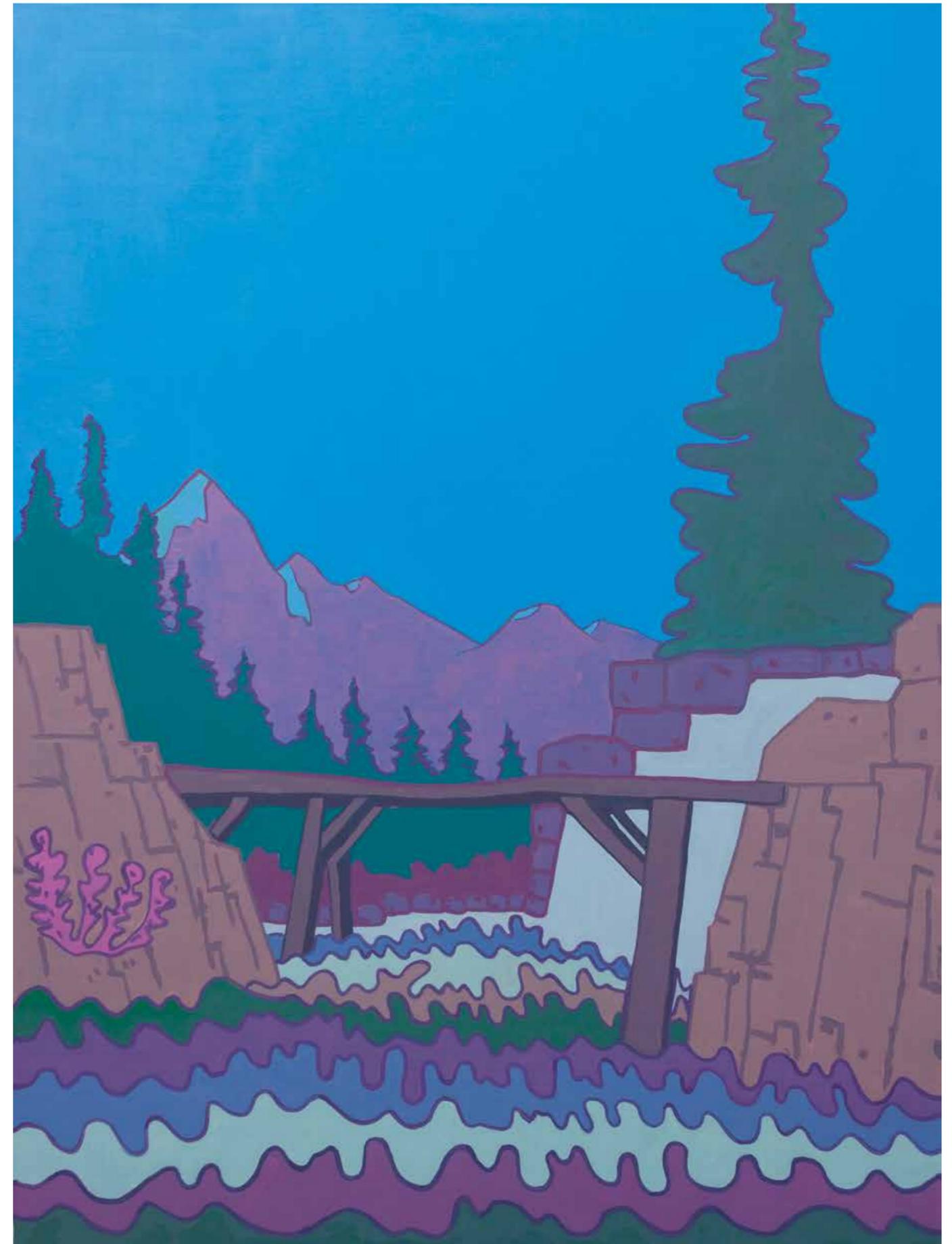


2 „Rubble“ 2019
Öl auf Leinwand Oil on canvas
90 x 70 cm



3 „Twins Plus One“ 2018
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 x 130 cm

4 „Very Emotional“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 x 130 cm



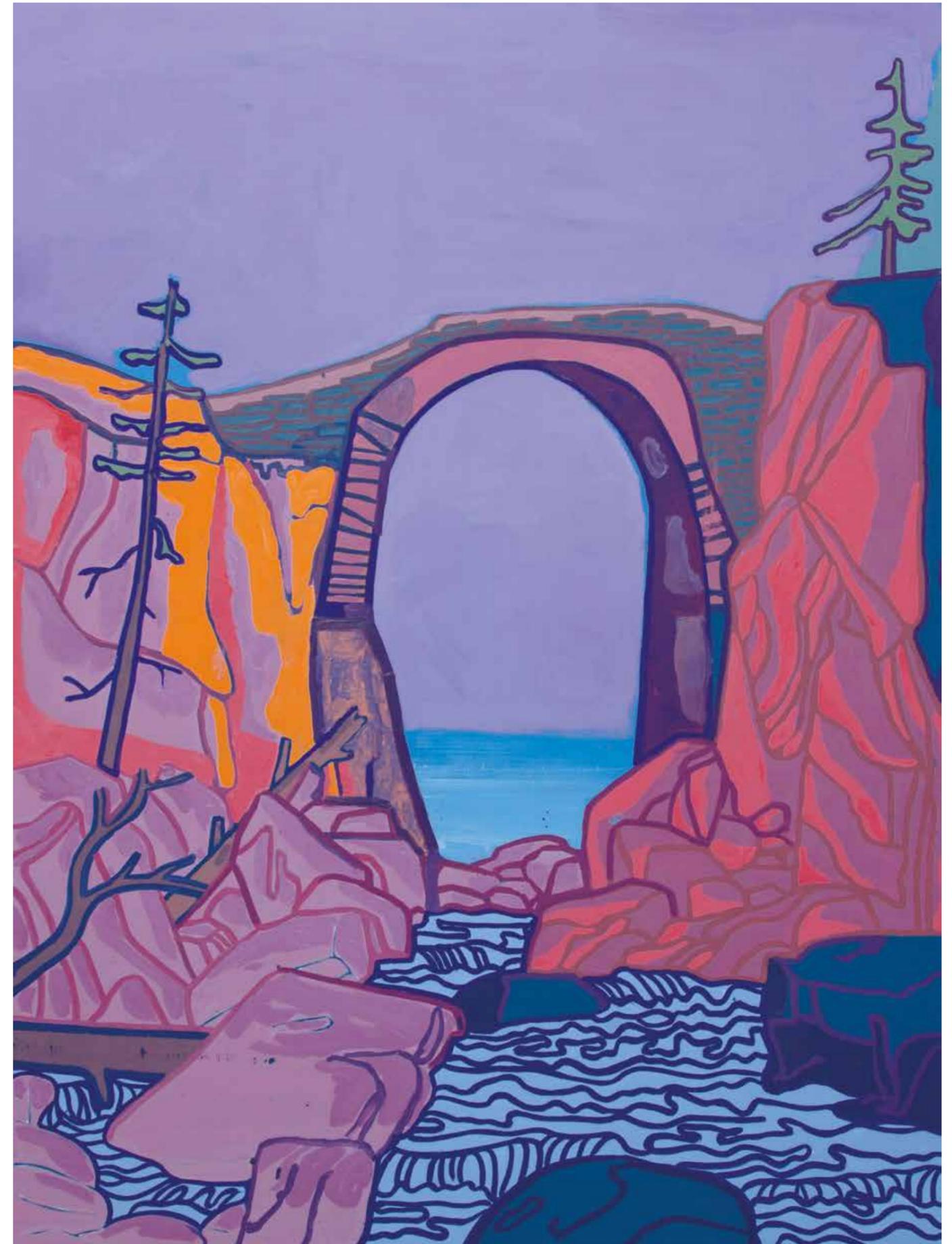


5 „Music“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
100 × 80 cm

6 „Tragic Fate“ 2018
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 × 130 cm

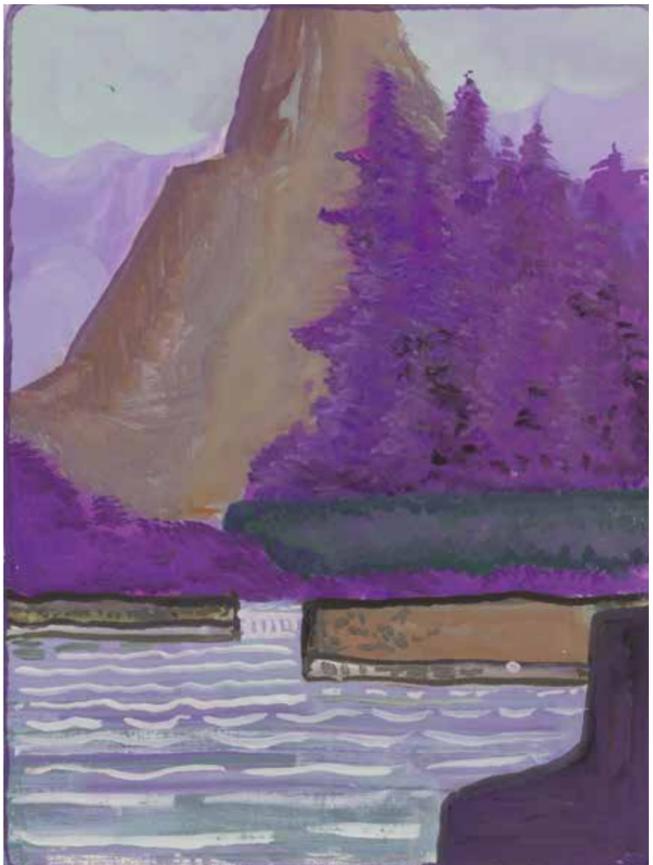


7 „Cathedral“ 2019
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 x 130 cm





8 „Series for October“ 2020
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



9 „Series for October, II“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



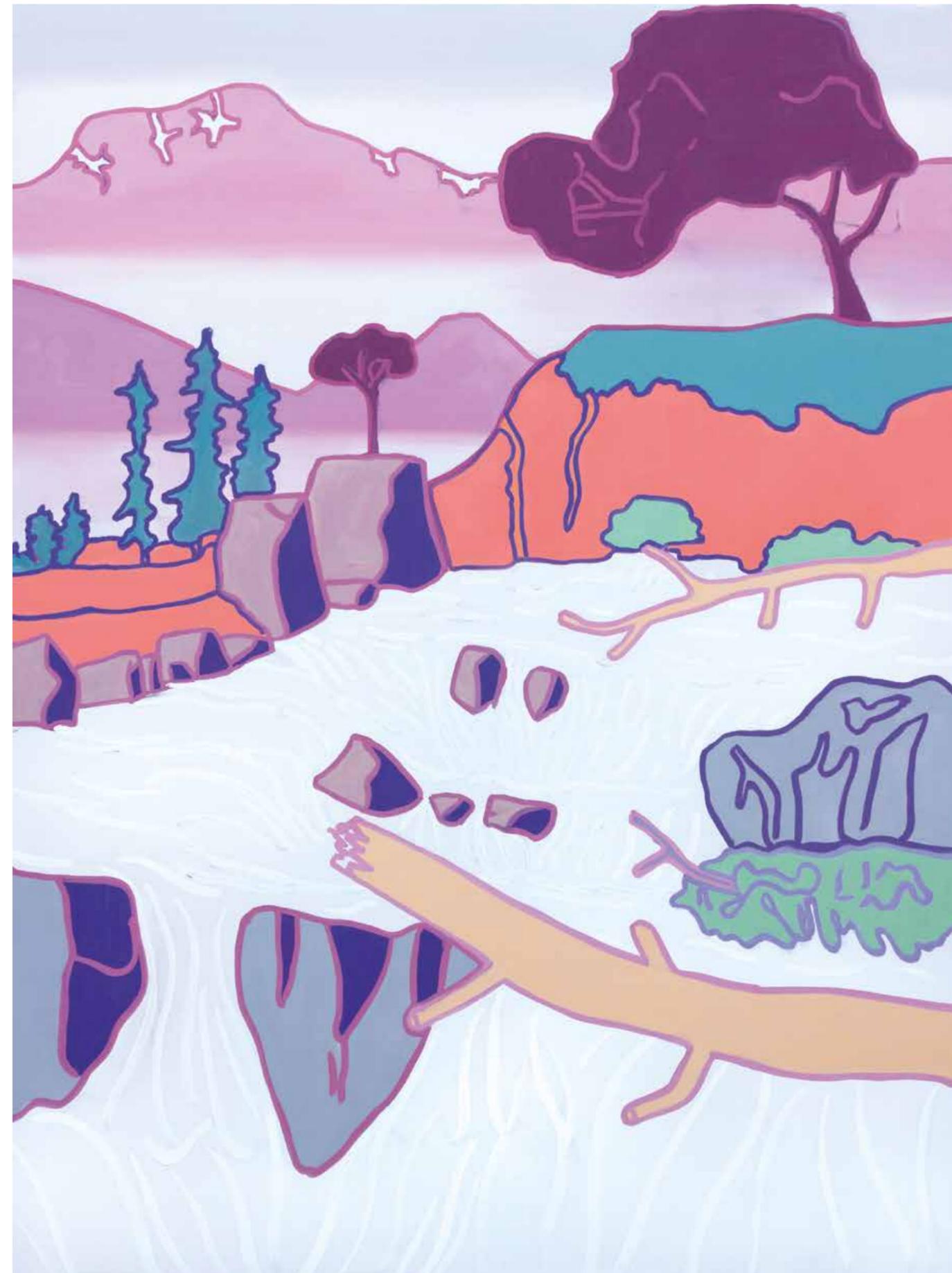
10 „Series for October, III“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



11 „Series for October, IV“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm

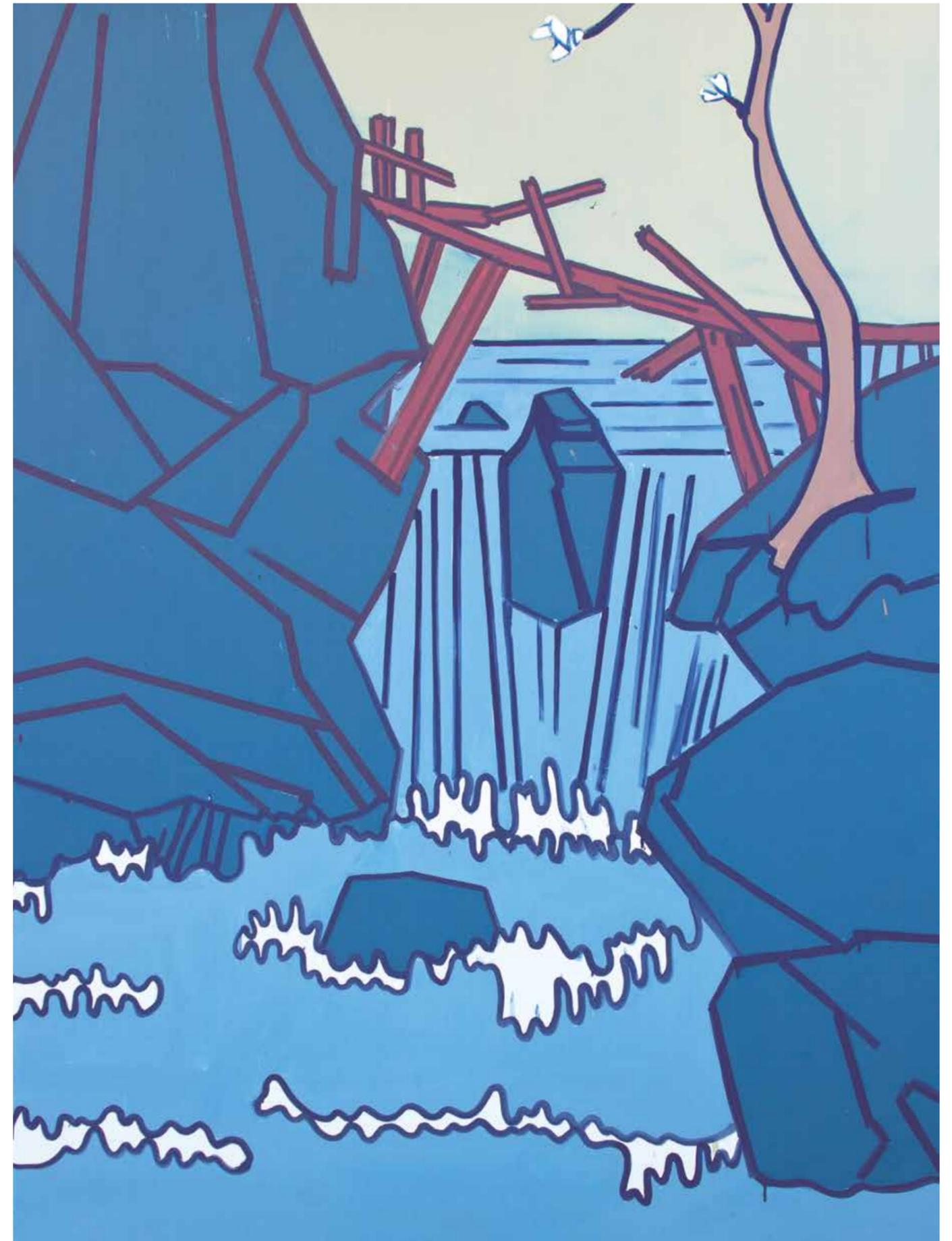


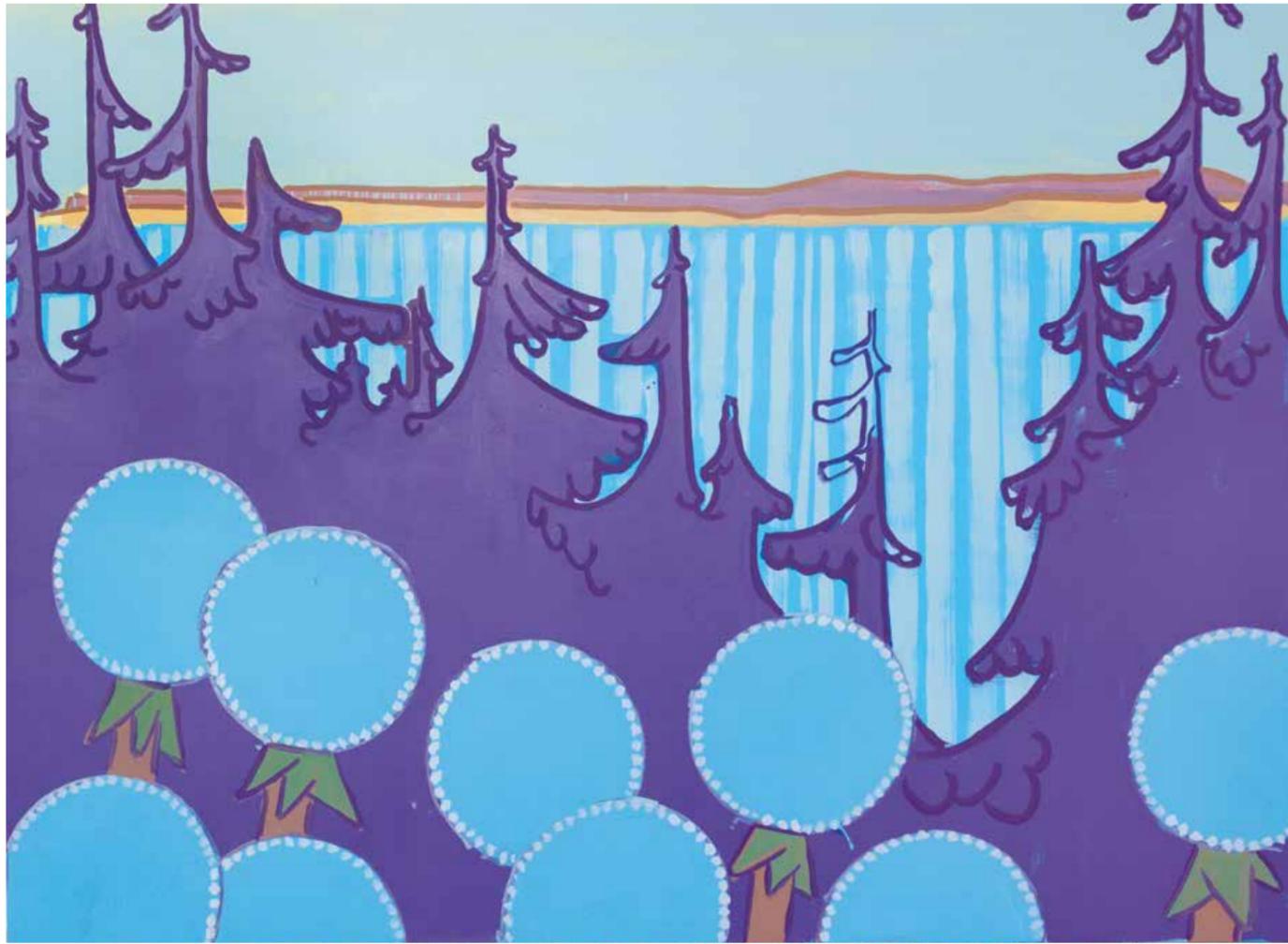
12 „Dunkle Wolke, klein“ / Dark Cloud, Small 2019
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 × 100 cm



13 „Confused, II“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 × 130 cm

14 „Totally Broken“ 2017
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 × 130 cm





15 „Flowing Wishes I“ 2022
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 x 175 cm



16 „Flowing Wishes II“ 2022
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 x 175 cm



17 „Flowing Wishes III“ 2022
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 x 175 cm



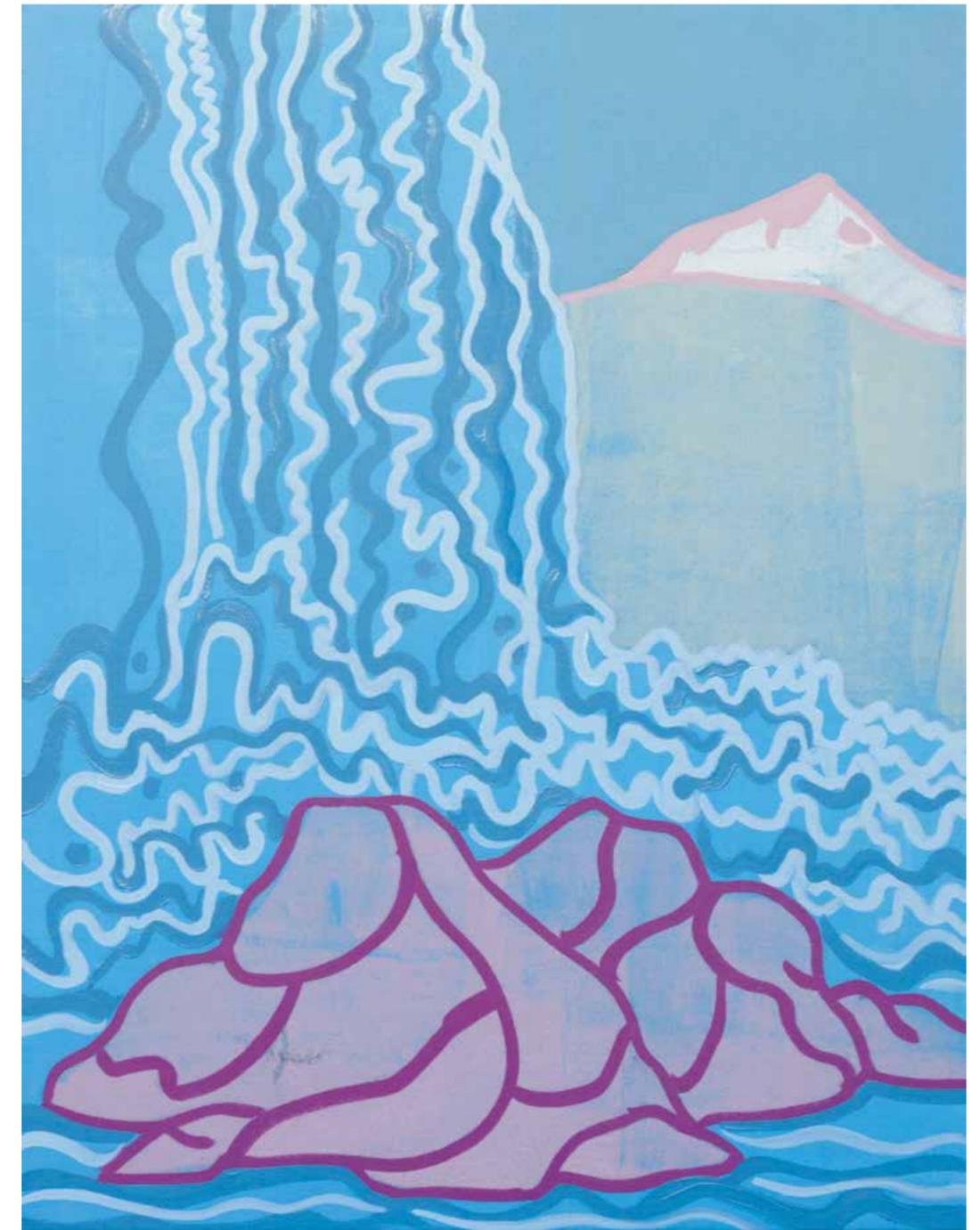
18 „Flowing Wishes IV“ 2022
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 x 175 cm

19 „Burning Bush“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 × 130 cm





20 „Nature's Gallery“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 x 100 cm



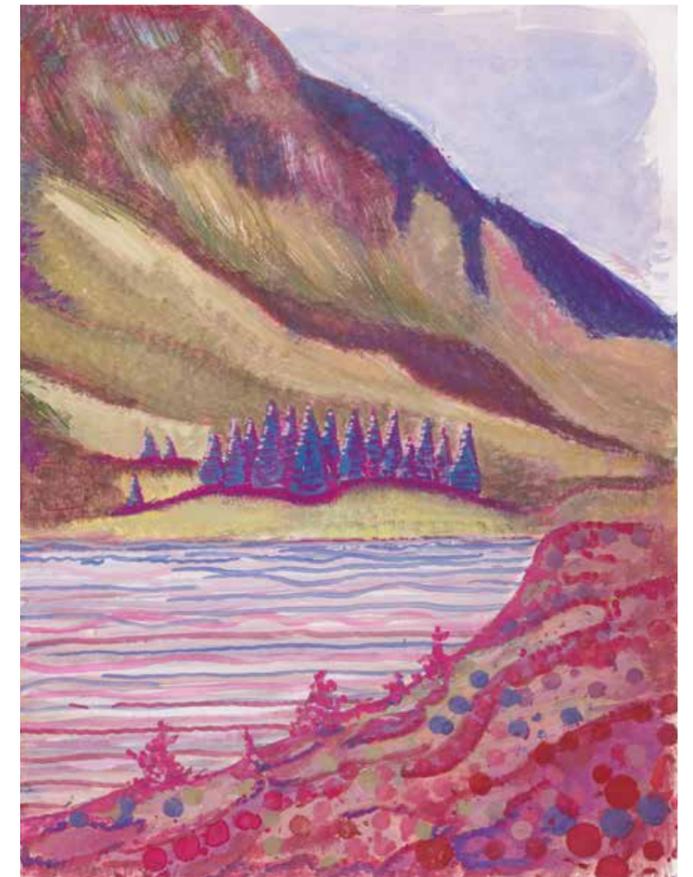
21 „Splashing Blue“ 2022
Öl auf Leinwand Oil on canvas
90 x 70



22 „Series for October, V“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



23 „Series for October, VI“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



24 „Series for October, VII“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



25 „Series for October, VIII“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



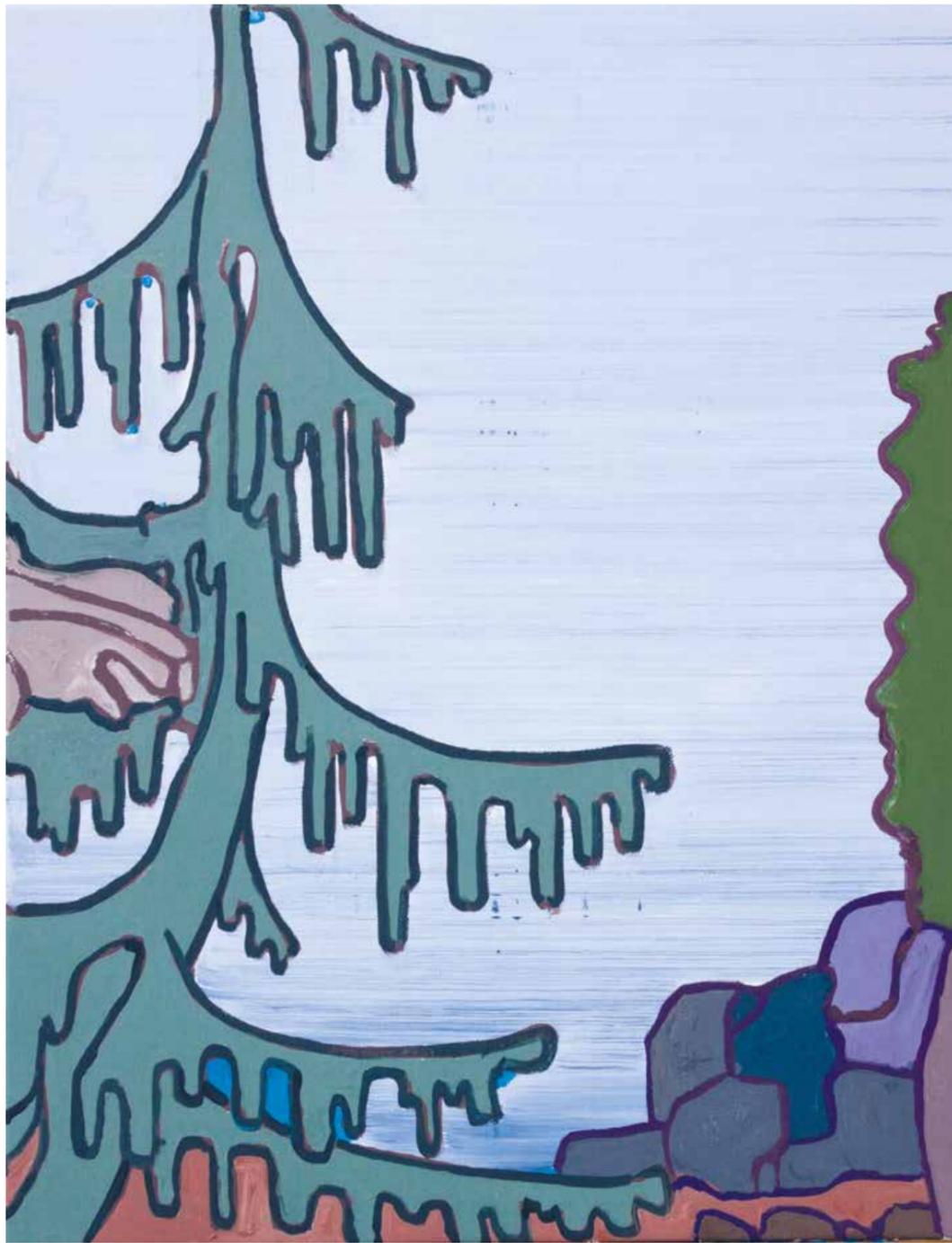
26 „Dark Wonder“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 x 100 cm



27 „Bright Wonder“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 x 100 cm

28 „What is it that Breaks Your Heart“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 x 130 cm





29 „Rainy Day“ 2019
Öl auf Leinwand Oil on canvas
90 x 70 cm

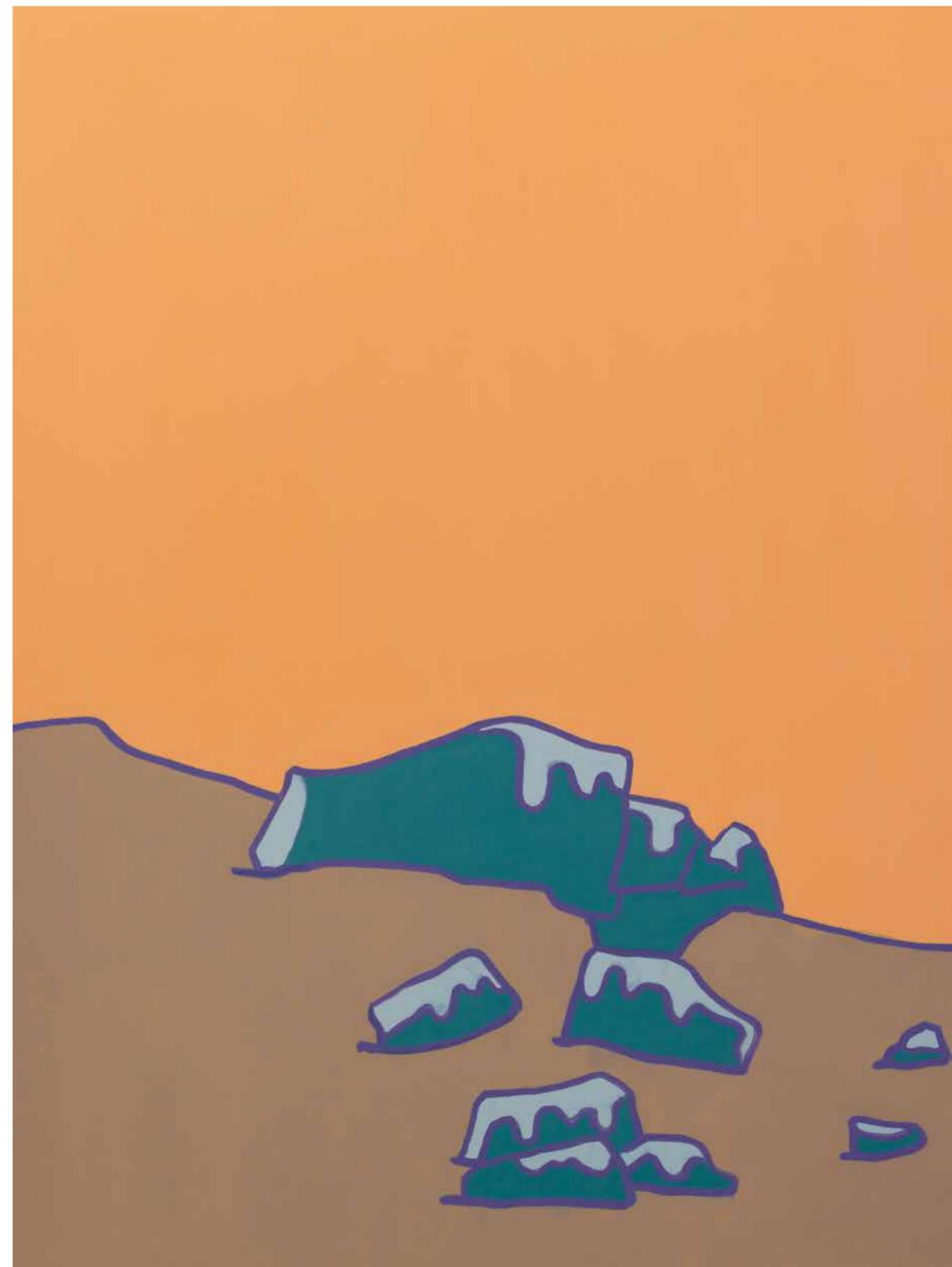


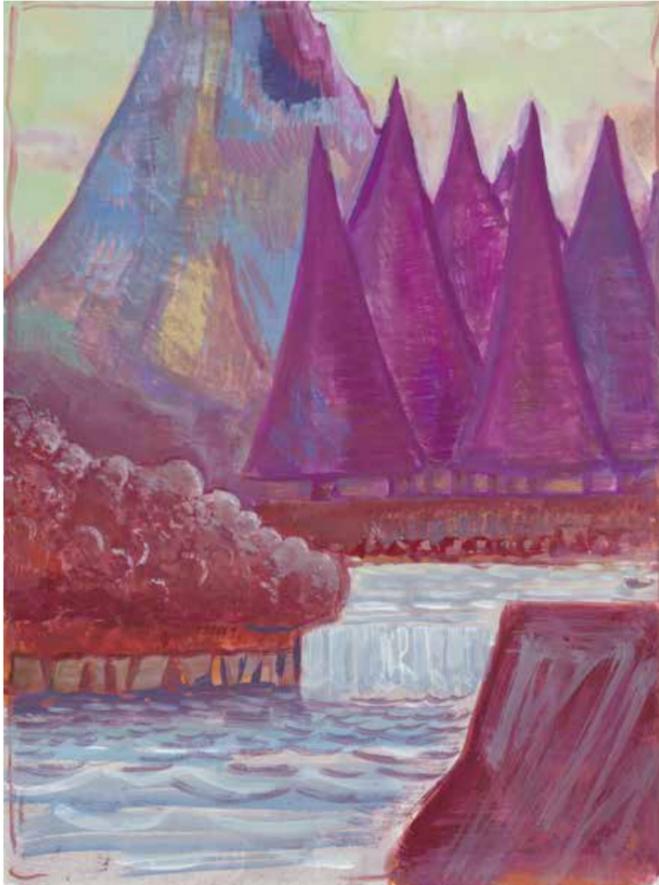
30 „White Walls“ 2018
Öl auf Leinwand Oil on canvas
90 x 70 cm

31 „Trouble“ 2019
Öl auf Leinwand Oil on canvas
90 x 70 cm

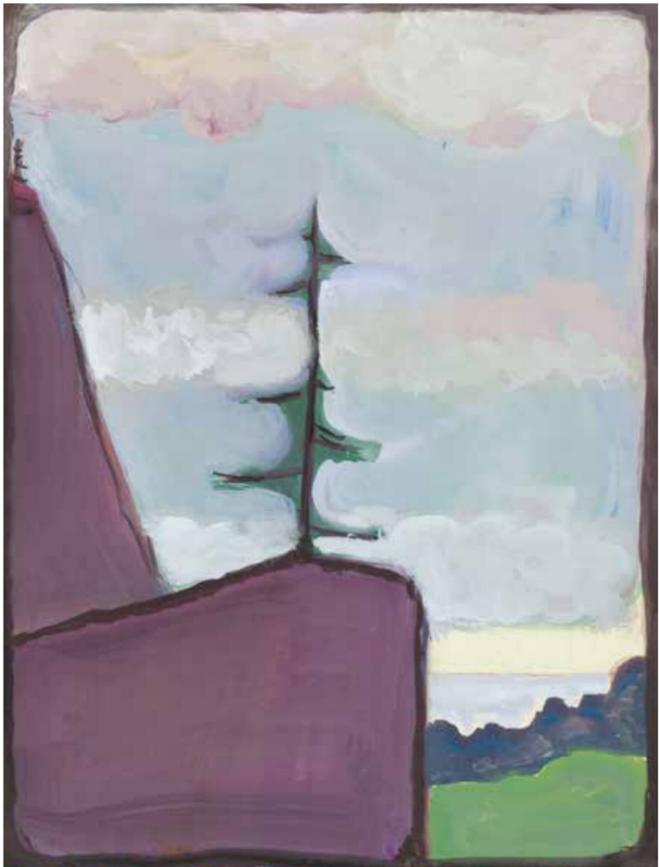


32 „Normal“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 x 130 cm





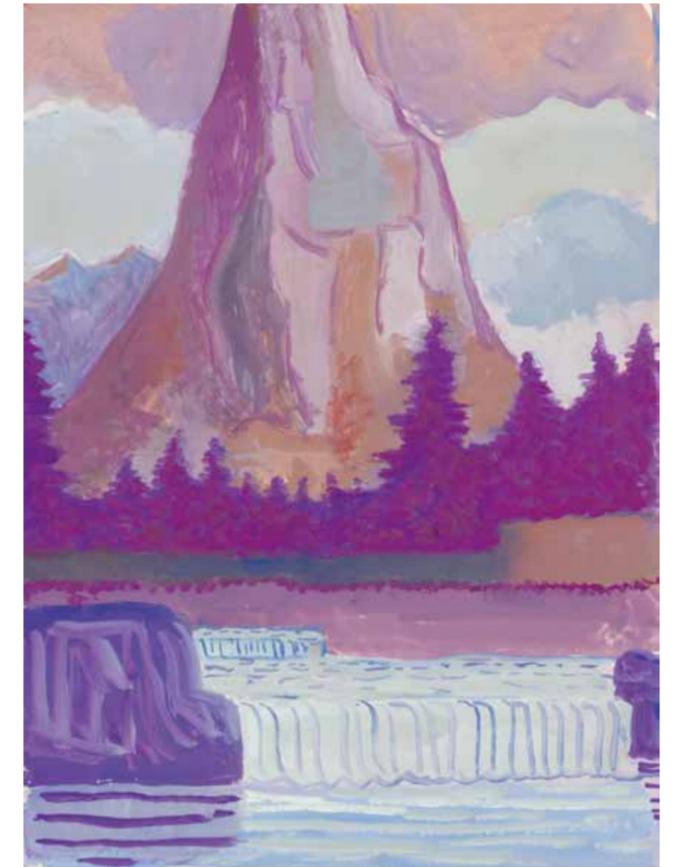
33 „Series for October, IX“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



34 „Series for October, X“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



35 „Series for October, XI“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



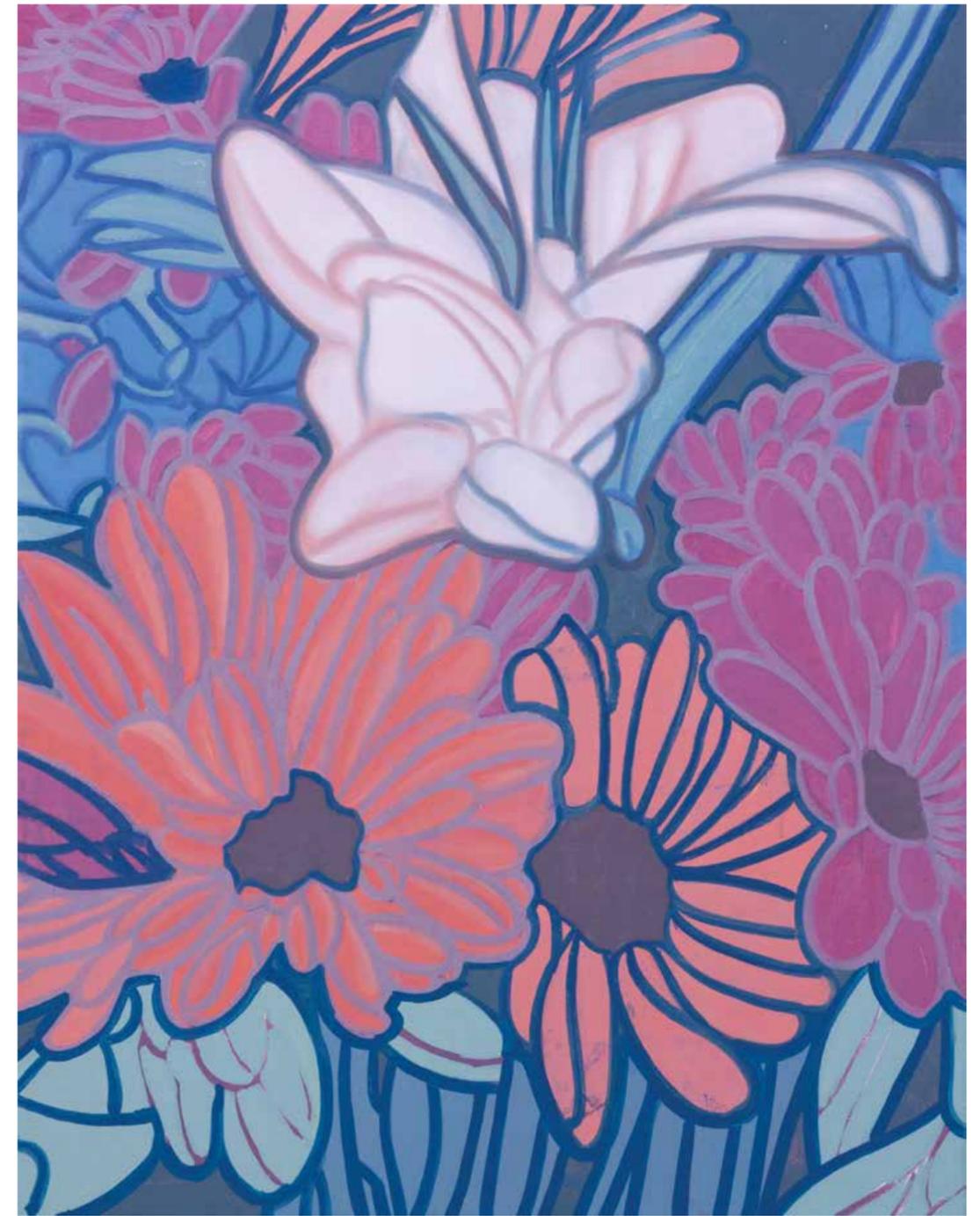
36 „Series for October, XIII“ 2022
Gouache auf Karton on cardboard
50 x 38 cm



37 „Sweet Smell“ 2010
Öl auf Leinwand Oil on canvas
D 196 cm



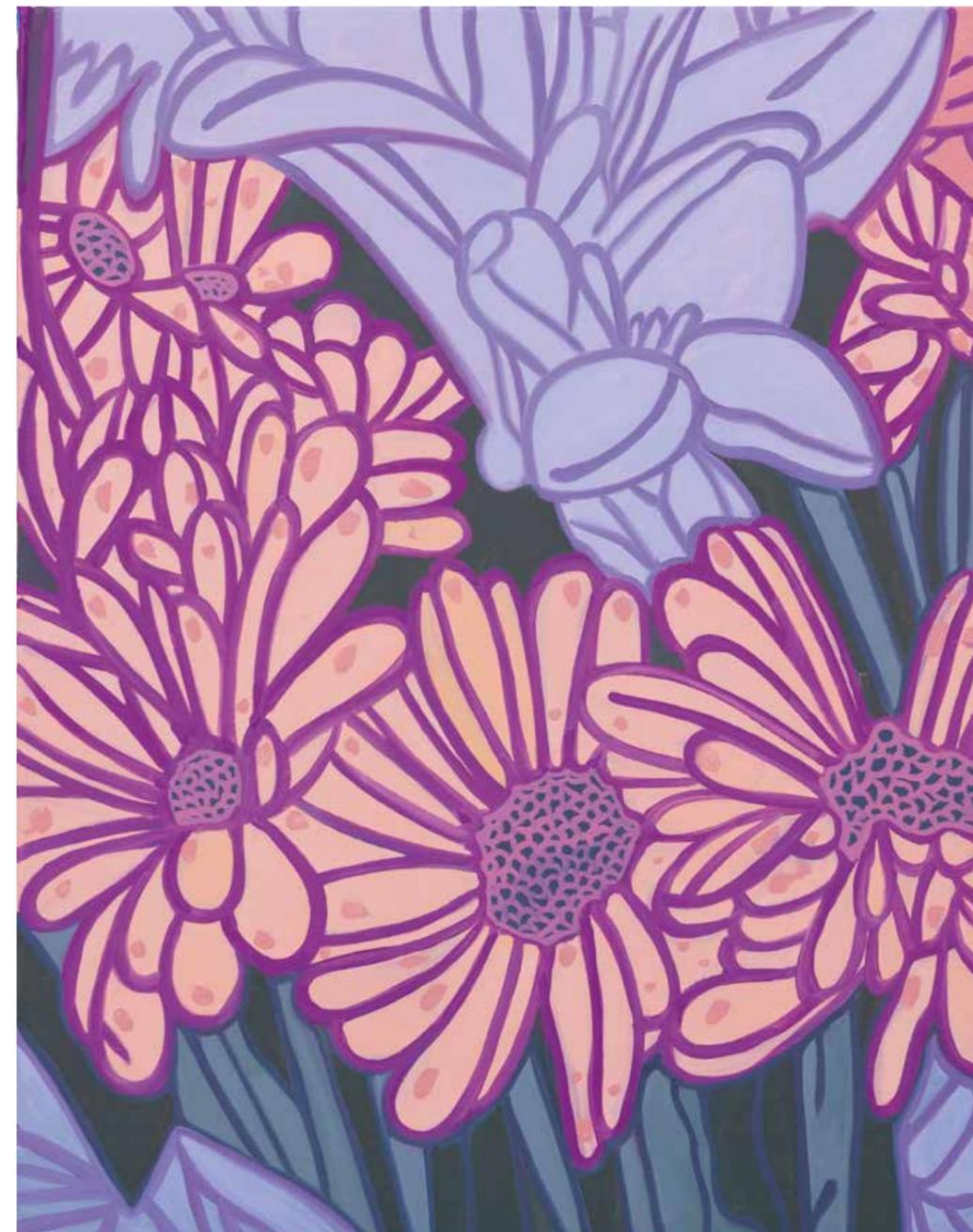
38 „Mute Witness I“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
90 x 70 cm



39 „Mute Witness II“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
90 x 70 cm



40 „I Smell More“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 x 100 cm



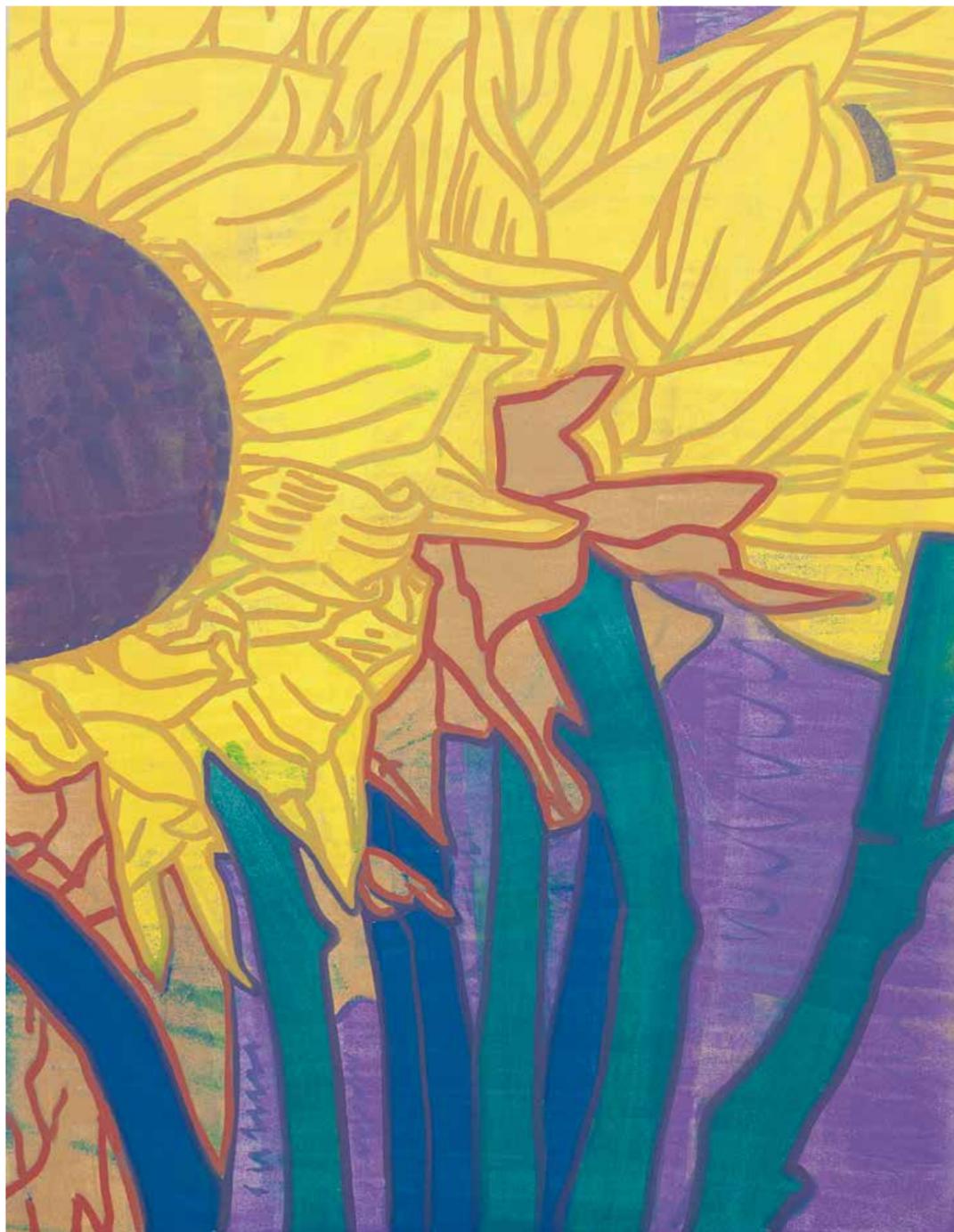
41 „Mute Witness III“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
90 x 70 cm



42 „Lines, Lines“ 2013
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 × 100 cm



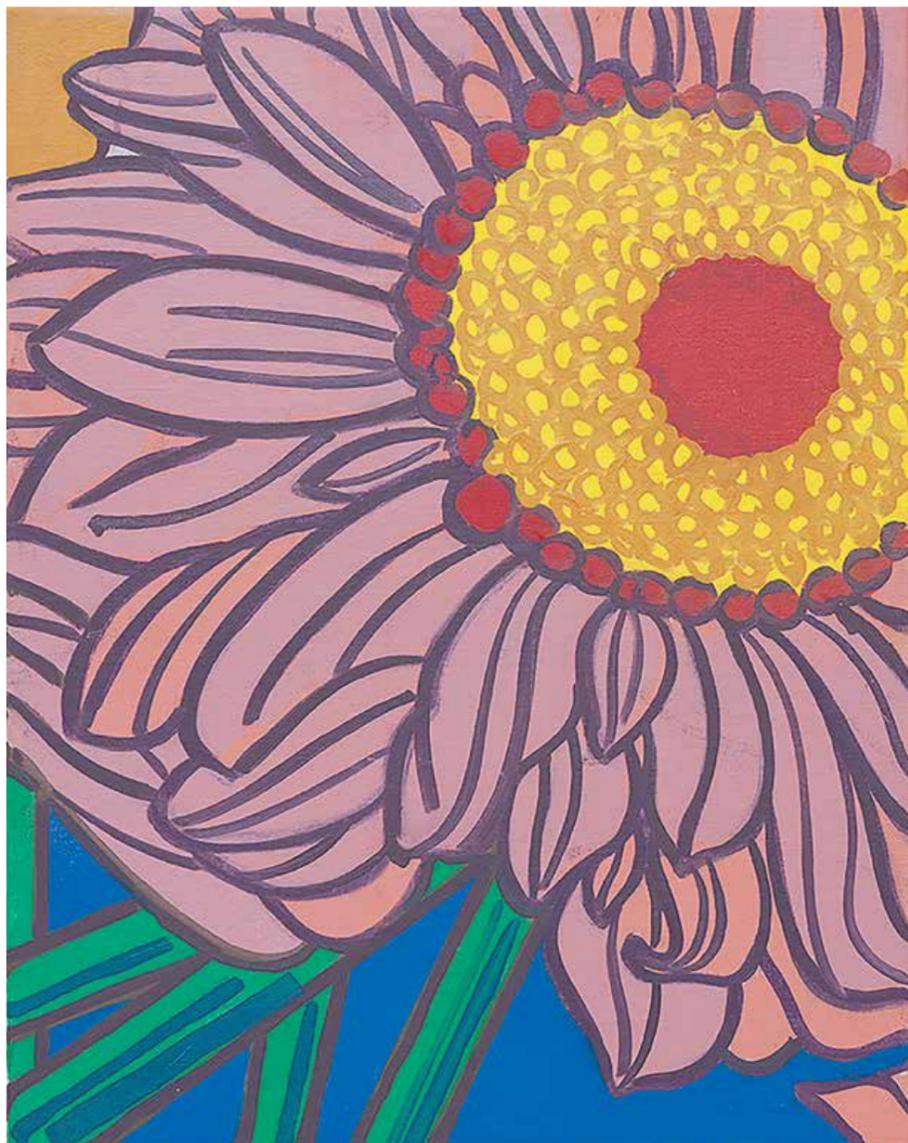
43 „Peonies“ 2013
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 × 130 cm



44 „I Make You Shine“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 × 100 cm

45 „I Make You Shine, tall“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 × 70 cm





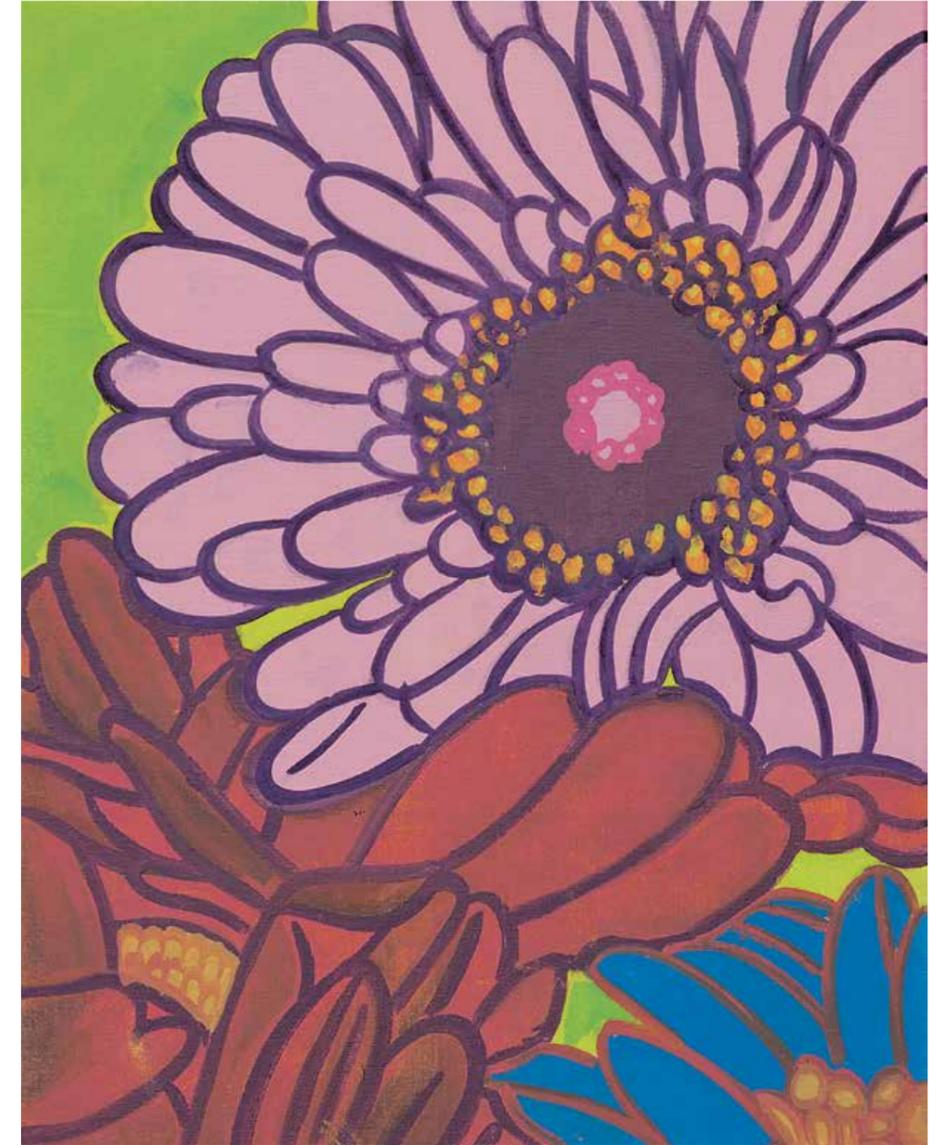
46 „Flowers I, Small“ 2022
Öl auf Leinwand Oil on canvas
70 × 55 cm



47 „Flowers I, Big“ 2022
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 × 130 cm



48 „Flowers II, Small“ 2022
Öl auf Leinwand Oil on canvas
90 x 70 cm



49 „Flowers III, Small“ 2022
Öl auf Leinwand Oil on canvas
70 x 55 cm

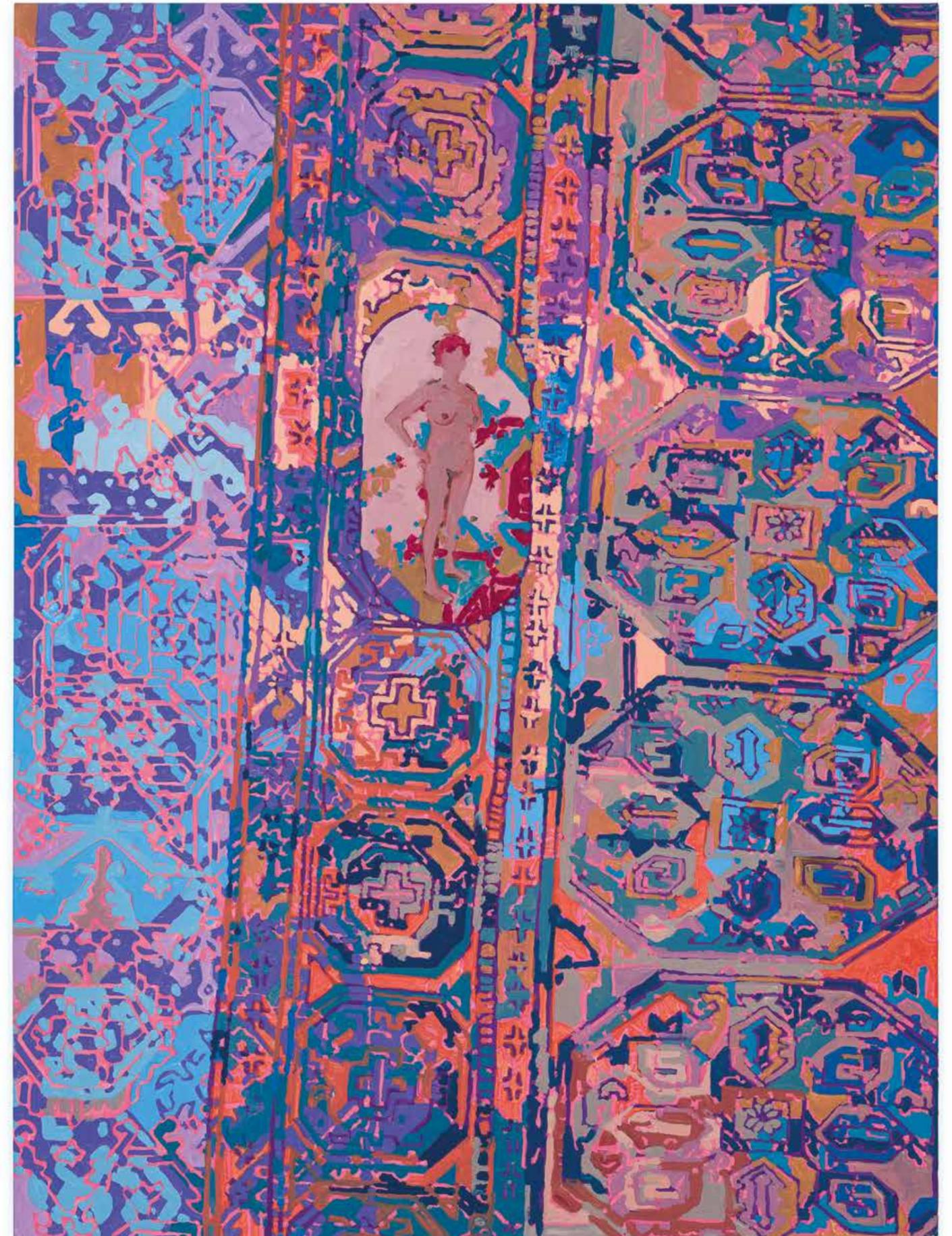


50 „Iris I“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
70 × 55 cm



51 „Iris II“ 2021
Öl auf Leinwand Oil on canvas
70 × 55 cm

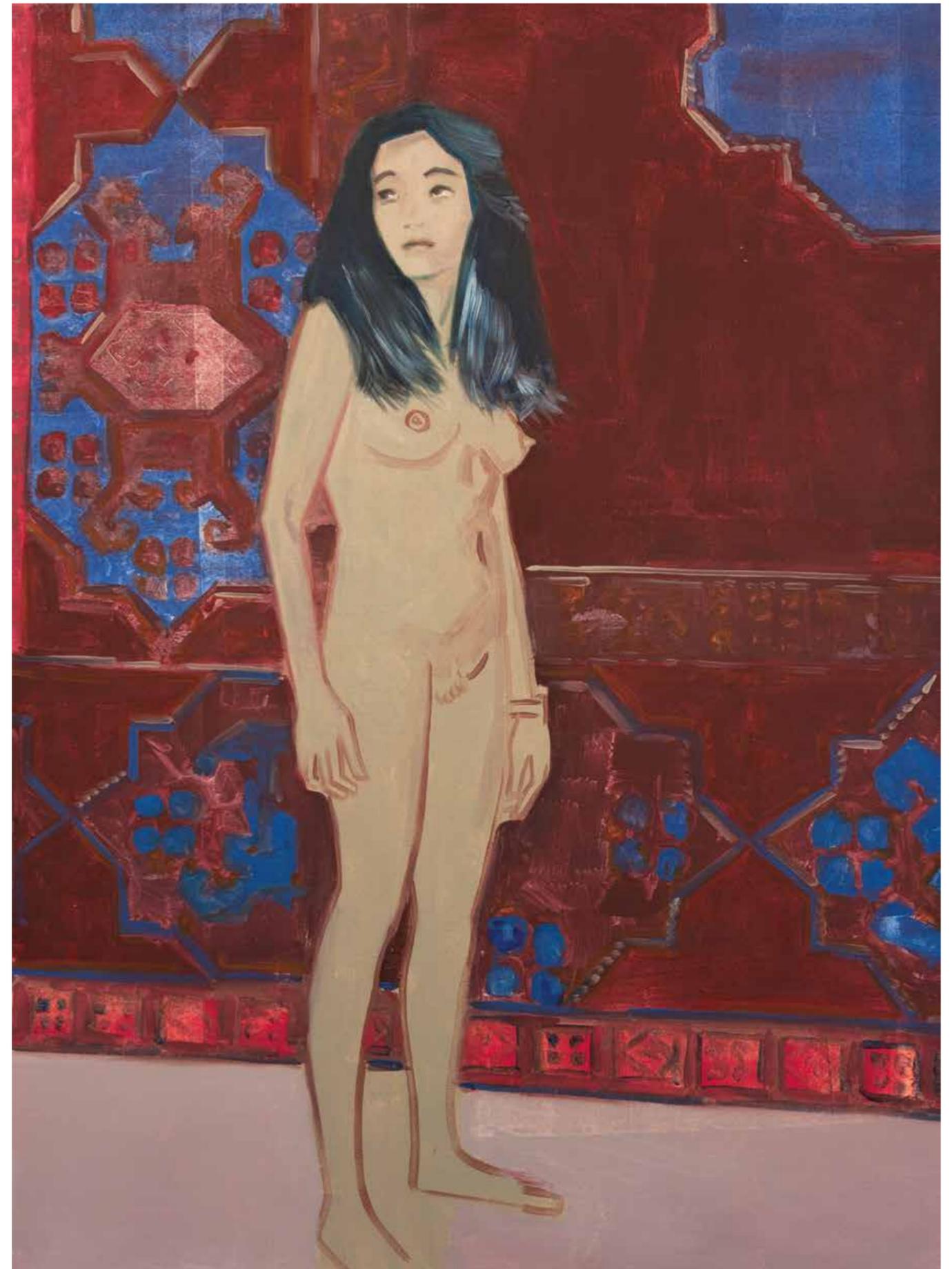
52 „Enclosed“ 2014
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 × 130 cm



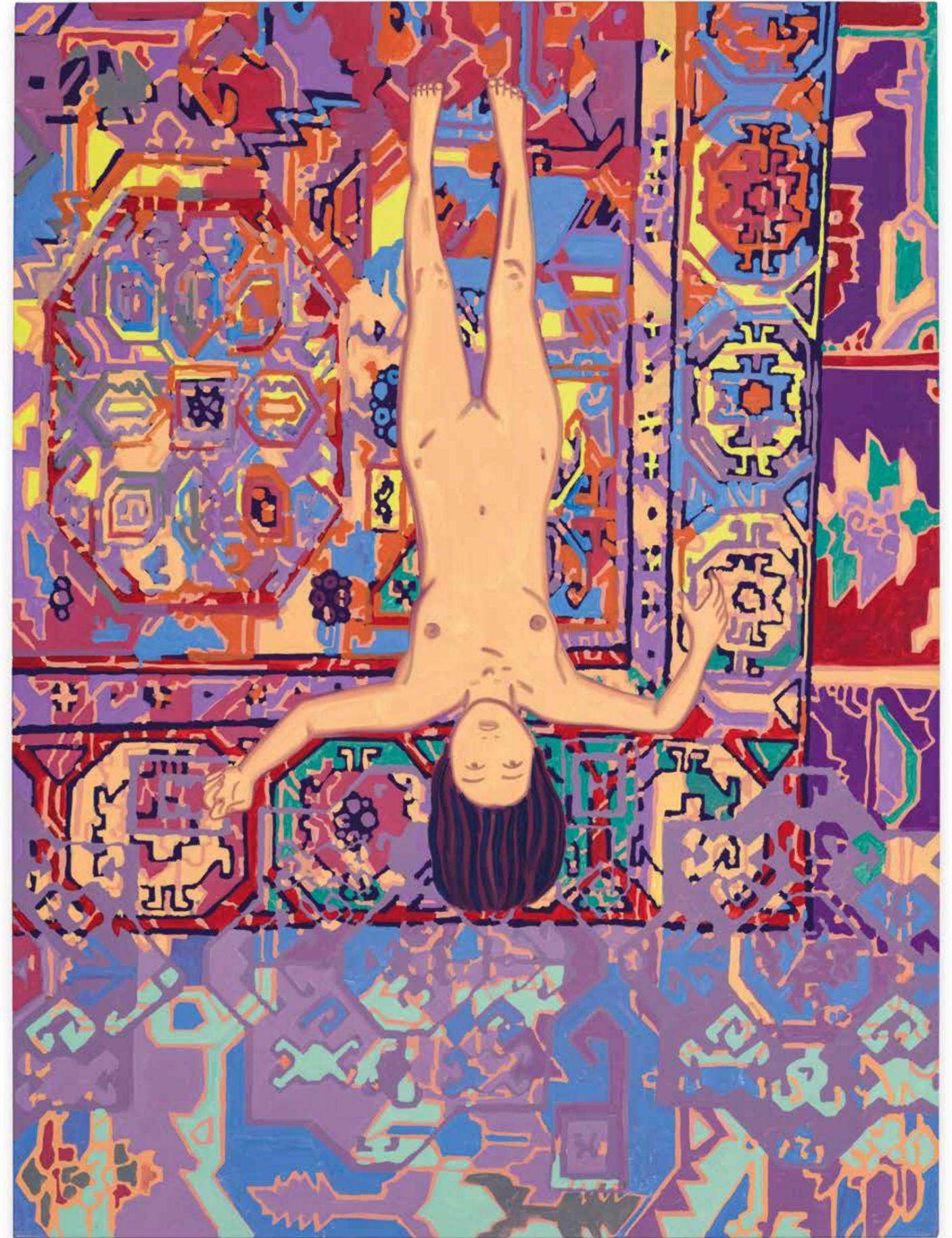


53 „Silence Grows“ 2014
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 x 100

54 „Distant“ 2007
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 x 130 cm



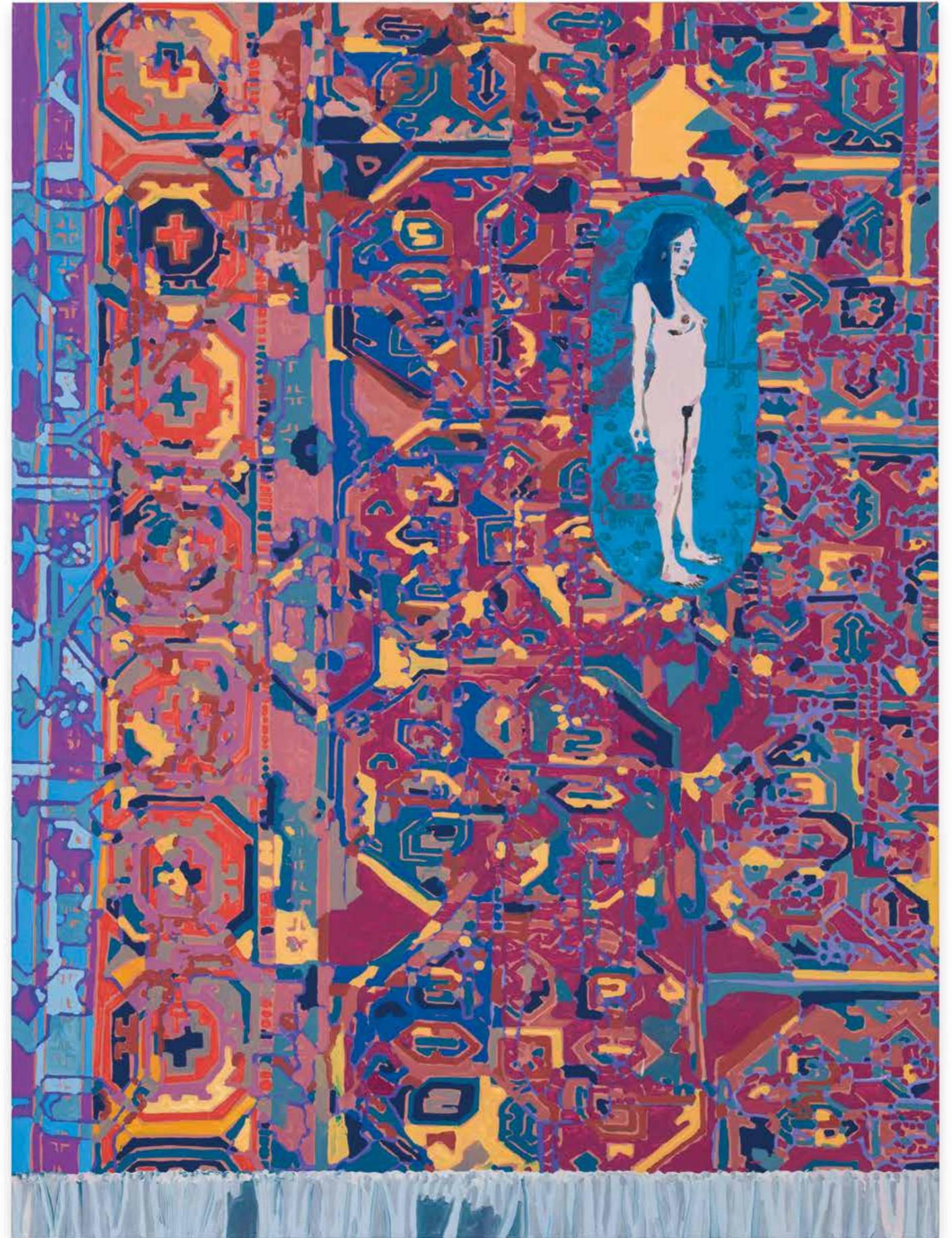
55 „More than Memory, Right Arm Up, Small“ 2014
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 × 130 cm





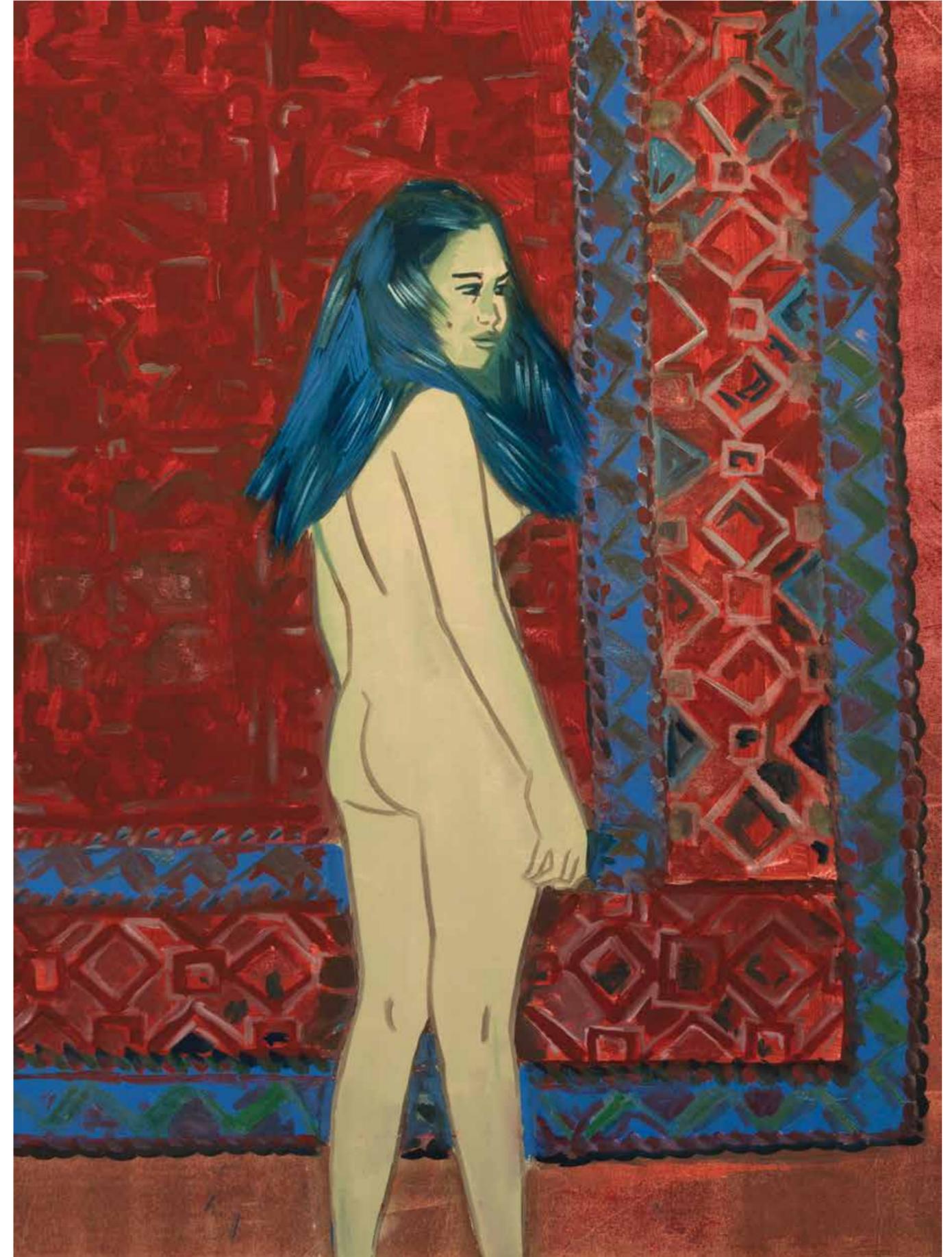
56 „Reduced“ 2013
Öl auf Leinwand Oil on canvas
137 x 366 cm

57 „Rug II“ 2014
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 × 130 cm





58 „Framed“ 2013
Öl auf Leinwand Oil on canvas
130 x 100 cm



59 „Figure“ 2007
Öl auf Leinwand Oil on canvas
175 x 130 cm

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
This catalogue is published on the occasion of the exhibition

Hubert SCHMALIX *walking*

Herausgeber und Eigentümer **Publisher and proprietor**

Galerie bei der Albertina • Zetter GmbH
A-1010 Wien, Lobkowitzplatz 1
Tel. +43 1 513 14 16, Fax +43 1 513 76 74
zetter@galerie-albertina.at
www.galerie-albertina.at

Smolka Contemporary • Wilhelm Smolka KG
A-1010 Wien, Lobkowitzplatz 3/Spiegelgasse 25
Tel. +43 1 512 23 14
office@smolkacontemporary.at
www.smolkacontemporary.at

Redaktion **Editors:** Katharina Zetter-Karner, Elisabeth Melichar,
Nicoletta Müller
Text: Günther Holler-Schuster
Wissenschaftliche Mitarbeit **Research:** Sophie Höfer
Lektorat **Copy-editing:** Cornelia Malli
Übersetzung **Translation:** Andrew J. Horsfield
Grafik-Design **Graphic design:** Maria Anna Friedl

Bildredaktion **Photo editor:** Nicoletta Müller
Fotos **Photos:** Nicolas Shake
kunst-dokumentation.com / Manuel Carreon Lopez
Lithografie **Lithography:** Graphisches Atelier Neumann, Wien

Druck **Printing:** Graphisches Atelier Neumann, Wien

ISBN 978-3-9504824-2-3

© Galerie bei der Albertina • Zetter GmbH, 2022
© Smolka Contemporary • Wilhelm Smolka KG, 2022

Angaben ohne Gewähr **Information is supplied without liability**



SMOLKA CONTEMPORARY

