

Justine Otto

Justine Otto

Halbpension
Half Board

KERBER EDITION YOUNG ART

museum
**franz
gertsch**

S. / p.

7 Vorwort / Preface

9 Justine Otto: Eine alchemistische Dramaturgie

Justine Otto: Alchemical Dramaturgy

Jean-Christophe Ammann

19 Auf Messers Schneide. Die prekäre Balance zwischen
Leben und Tod in der Malerei von Justine Otto

*On a Knife's Edge. The Precarious Balance between
Life and Death in the Painting of Justine Otto*

Anna Wesle

78 Biografie / Biography

80 Impressum / Colophon



Vorwort

Die polnisch-deutsche Künstlerin Justine Otto wurde 1974 in Zabrze (Polen) geboren und kam im Alter von acht Jahren nach Deutschland. Während ihres Studiums ab 1996 bei Peter Angermann und Michael Krebber an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste – Städelschule in Frankfurt am Main war sie zeitweise an den Städtischen Bühnen Frankfurt am Main im Bereich Bühnenbild und Kunstgewerbe tätig. 2003 wurde sie zur Meisterschülerin im Fach Freie Malerei ernannt. Seit 1998 stellt Justine Otto ihre Gemälde regelmäßig im In- und Ausland aus und gilt als wichtige Vertreterin der zeitgenössischen Malerei.

Die Ausstellung im Museum Franz Gertsch ist Justine Ottos erste Ausstellung in der Schweiz: Wir freuen uns, ihre faszinierenden, schaurig-schönen Gemälde einem neuen Publikum vorstellen zu können. Die Abbildungen in diesem Katalog stimmen weitgehend mit den ausgestellten Werken überein.

Wir danken der Künstlerin Justine Otto und ihrem Galeristen Enno Wallis herzlich für die engagierte Zusammenarbeit bei der Vorbereitung dieses Projekts. Ein großer Dank geht außerdem an unsere privaten Leihgeber und Sponsoren.

Jean-Christophe Ammann und Anna Wesle

Preface

The Polish-German artist Justine Otto was born in Zabrze, Poland, in 1974 and came to Germany at the age of eight. Starting in 1996, while a student of Peter Angermann and Michael Krebber at the Staatliche Hochschule für Bildende Künste (Städelschule) in Frankfurt am Main, she was active in the workshops for stage sets and props at the Städtische Bühnen Frankfurt am Main. She was made a master student in free painting in 2003. Justine Otto has been exhibiting in Germany and abroad since 1998 and is widely regarded as a leading exponent of contemporary painting.

The exhibition at the Museum Franz Gertsch is Justine Otto's first show in Switzerland. We are delighted to have this opportunity to present her fascinating, uncannily beautiful paintings to a new audience. The works illustrated in this catalogue are by and large identical with those presented in the show.

Our sincerest thanks go to Justine Otto and to her gallerist Enno Wallis for working so intensively with us on the preparation of this project. We are also deeply grateful to all the private lenders and sponsors who have made this show possible.

Jean-Christophe Ammann and Anna Wesle

1 kick a hole in the sky, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 105 x 71 cm

*Wenn nicht anders angegeben, befinden sich
alle Werke im Besitz der Künstlerin.
If not mentioned otherwise, all works are in
the possession of the artist.*



Justine Otto: Eine alchemistische Dramaturgie

Jean-Christophe Ammann

„Es gab einmal eine Burg ... nein, es musste nicht unbedingt eine Burg sein, es konnte sich ebenso gut um etwas anderes handeln – um eine Fabrik, eine Bank oder ein Spielkasino. Und der Wächter konnte ebenso gut ein Nachtwächter wie ein Mann aus der Leibgarde sein. Jedenfalls war dieser Wächter auf einen feindlichen Angriff gefasst und ließ nie in seiner Wachsamkeit nach. Eines Tages erschien der erwartete Feind. Dies war also der entscheidende Augenblick, und der Wächter blies Alarm. Seltsamerweise reagierten die eigenen Truppen überhaupt nicht darauf; und so überwältigte der Feind den Wächter mit einem einzigen Schlag, und dieser sah mit schwindendem Bewusstsein den Feind wie der Wind durch die Tore, über die Mauern, in die Häuser jagen, ohne dass ihn jemand daran gehindert hätte. Nein, das heißt: ‚wie der Wind‘ war die Burg und nicht der Feind. Der Wächter hatte, gleich einem verdorrten Baum in der Wildnis, eine Illusion bewacht.“¹

In Justine Ottos Katalog *helter skelter* (2011) habe ich meinem Staunen über ihre Werke Ausdruck verliehen. Jetzt versuche ich über ihre Dramaturgie nachzudenken. Natürlich ist diese nicht von der Malerei zu trennen: Ein Duktus aus Fleisch und Blut, zärtlich, grausam und wild.

Vor einigen Jahren erzählte mir ein Bekannter von einer kurzen Geschichte aus der Feder des japanischen Schriftstellers Yukio Mishima (1925–1970). Da ich sie nicht ausfindig machen konnte, gebe ich sie aus dem Gedächtnis wieder. Ein Mann führt seinen Freund in einen fast klösterlich abgeschirmten Hain. In dem Hain gibt es fünfzig Päonien, die ein weiser, in die Jahre gekommener Gärtner einzeln betreut. Er zeigt in schlichten Worten, wie er beispielsweise die Stiele für die schweren Blüten verstärkt, diese durch Häubchen vor Unbill und zu starkem Regen schützt. Nach dem Besuch klärt der Mann seinen Freund über den Gärtner auf. Im Krieg habe dieser den Rang eines Obersten, also eines Regimentskommandeurs bekleidet. Die fünfzig Päonien entsprächen

Justine Otto: *Alchemical Dramaturgy*

Jean-Christophe Ammann

‘There was a castle. No. It wasn’t necessarily a castle, it could be anything: a factory, a bank, a gambling house. So the guard could be either a watchman or a bodyguard. Now the guard, always prepared for the enemy attack, never failed in his vigilance. One day the long-expected enemy finally came. This was the moment, and he rang the alarm signal. Strangely enough, however, there was no response from the troops. Needless to say, the enemy easily overpowered the guard in one fell swoop. In his fading consciousness he saw the enemy sweeping like the wind through the gates, over the walls, and into the buildings unhindered by anyone. No, it was the castle, not the enemy, that was really like the wind. The single guard, like a withered tree in the wilderness, had stood guarding an illusion.’¹

In the essay that I wrote for Justine Otto’s *helter skelter* catalogue (2011), I tried to put into words the amazement that fills me at the sight of her paintings. My focus here will be on their inherent dramaturgy. Not that the stagecraft can be separated from the painting, of course; Otto’s style is too flesh-and-blood for that. But it is tender, too – tender, cruel, and wild.

Some years ago, an acquaintance of mine told me of a short story by the Japanese writer Yukio Mishima (1925–1970). Having been unable to find the original, I shall attempt to reconstruct it from memory: a man takes his friend into a secluded, almost cloistered, garden. Growing in the garden are fifty peonies, tended by a wise old gardener who is already advanced in years. In the simplest of terms, he explains to the two men how he supports the heavy flowers’ bending stalks and how he dresses the blooms themselves in little hoods to protect them against heavy rainfall and other blows of fate. After the visit, the man tells his friend about the gardener. In the war, he had the rank of a colonel in command of a whole regiment, he says. The fifty peonies stood for the fifty Chinese whom he had single-handedly beheaded with his own sword.

genau den fünfzig Chinesen, die der Oberst eigenhändig mit dem Schwert enthauptet habe.

Weshalb erinnere ich mich an diese Geschichte? Weil es ein Vorher und Nachher gibt. Der Oberst tut auf eine skurrile Art und Weise Buße. Päonien sind wie Chrysanthemen oder Magnolien in Japan kulturell codiert.

In Justine Ottos Werken gibt es Schilderungen, die das Vorher und Nachher implizieren, im Moment der Begebenheit diese aber auch in der Schwebe halten.

Was tun die drei Frauen, die mithilfe von sechs Trockenhauben unter Laborbedingungen einen überdimensionierten Stechapfel heranzüchten (*zeit für plan b*, Kat. 2)?

Stechäpfel sind hoch giftig. Sind es Medizinerinnen oder Terroristinnen, Hexen oder Rächerinnen? – Was tun die drei leicht bekleideten jungen Frauen, die in einem völlig heruntergekommenen Gebäude über Schläuche eine sehr giftige Substanz in Flaschen abfüllen (*smelter*, Kat. 20)? Wie beim Stechapfel braucht es den Hinweis der Künstlerin: Für die rote Flüssigkeit verwendete sie ein fluoreszierendes Pigment. Im einen wie im anderen Fall sind die Frauen unbekümmert, arbeiten konzentriert, ja liebevoll. Die Konsequenzen des Tuns könnten dramatisch, ja katastrophal sein. Das Nachher ist offen, aber infiziert.

„La rivoluzione siamo noi“, schrieb Joseph Beuys einmal auf ein großformatiges Foto, auf dem er dezidiert vorschreitet. In *gesangverein liederkranz* (Kat. 19) ist das Nachher eingetroffen. Die Frau kauert auf einem Schemel, hält das Schild, fröhlich und aufmüpfig, wie eine Ortstafel in die Höhe. Der „Gesangverein Liederkranz gegr. 1840“ ist in Frauenhände übergegangen. Der muffige Raum, an den Wänden verblichene Tiergeweihe, wird von etwas dümmlichen, buchstäblichen Pappkameraden eingenommen. Einer kotzt sein Elend sogar auf den Boden. Ist das feministisch gedacht? Ich denke eher kulturhistorisch. Justine Otto räumt auf mit dumpfer Gesinnung, deren Folgen bekannt sind.

Das eigentlich Verstörende an den Bildern von Justine Otto ist eine Form des Gedächtnisverlustes. Das Vorher und Nachher wird in einem Zustand beklemmender Dauer aufgehoben. Max Liebermann hätte in Stil und Tonalität das Bildchen malen können: Frauen in langen Kleidern mit Hauben als Kopfbedeckung betreuen Bäume in einem Kinderwagen, in einer Tischvertiefung und in hochbeinigen Kinderbetten. Der Raum in *o. t. (école des arbres)* (Kat. 38) erinnert an ein Schulzimmer zu kaiserlichen Zeiten.

Why do I recall this story? Because it tells of a before and an after. The colonel is doing penance for his sins, albeit in a rather bizarre way. Like chrysanthemums or magnolias, peonies in Japan are culturally coded.

Similarly, Justine Otto depicts scenes that imply the existence of a before and an after, which in the painting itself are kept in a state of suspense.

Three women appear to be using six hood dryers to cultivate excessively large Datura under quasi-laboratory conditions in *zeit für plan b* (time for plan b, cat. 2). But what are they really doing?

Datura, commonly known as angel’s trumpets, are extremely poisonous. So are these women medical researchers or terrorists, witches or avenging angels? And what are we to make of the three scantily clad young ladies in a completely dilapidated building who are apparently using hoses to bottle a potentially poisonous substance (*smelter*, cat. 20)? Here, too, we need a tip-off from the artist; it comes in the form of the fluorescent pigment used to paint the mysterious red liquid. In the one case, as in the other, the women seem carefree and are working with great concentration – one might almost say with love. The consequences of their actions could be dramatic, even tragic. The aftermath is left open, but it is already infected.

‘La rivoluzione siamo noi,’ Joseph Beuys once wrote on a blown-up photo of himself, resolutely marching ahead. In Otto’s work *gesangverein liederkranz* (local choral society, cat. 19), the aftermath has already happened. A woman crouching on a stool cheerfully – brazenly, even – holds aloft a sign in the style of a German place-name sign announcing that the ‘Gesangverein Liederkranz gegr. 1840’ (local choral society est. 1840) is now in exclusively female hands. The stuffy room, its walls bristling with bleached trophies, is in fact in the hands of idiotic-looking, cardboard cut-out comrades, one of whom is vomiting on the floor. Is this a feminist tract? To my mind it is more general in scope. Otto is in fact addressing the kind of facile ideologies whose consequences we know only too well.

What is really disturbing about Otto’s paintings is a form of memory loss. Before and after are suspended to make way for a kind of oppressive continuum. In terms of both style and tonality, the picture could have been painted by Max Liebermann: women clad in long dresses and bonnets are shown tending trees in a pram, in a well

Handelt es sich um ein Experiment der Kriegs- oder Volkswirtschaft oder ist wie im ovalen Bild *o. t. (weide meine lämmer)* (Kat. 25) das kollektive Gedächtnis aus den Fugen geraten, kollabiert. Denn was sollen die Lämmer in einem klinischen Saal in Kinderbetten auf Rädern? Eines wird eben von einer Krankenschwester auf einem Tisch stehend untersucht.

Vielleicht ist es wirklich so, dass solche Bilder (auch) Metaphern sind für jene „medizinischen“ Experimente, die mit Menschen im „Dritten Reich“ angestellt wurden. Das nicht Vorstellbare hat stattgefunden. Der Oberst in Mishimas Erzählung kann sich sein Tun im Nachhinein nicht erklären. Er verlagert seine Schuld jahrein, jahraus in die demütige, aufopfernde Pflege der Päonien.

Das Kollabieren des kollektiven Gedächtnisses ist ein Splittern des individuellen Bewusstseins unter Bedingungen einer gesteuerten Amnesie.

Es gibt auch eine ironische Komponente, die die Erkenntnis des Absurden zur Schau stellt, etwa im Sinne von: Im Nachhinein ist man klüger. Fast altmeisterlich gemalt erscheinen die neun Figuren in dem kleinen, ovalen Bild *o. t. (rotnase)* (Kat. 32). Ein Bild aus „alten Zeiten“, ein Familienbild. Vorne im Zentrum sitzen Vater und Mutter. Der Vater, in Uniform, Offizier, sehr selbstbewusst mit verschränkten Armen, die Mutter, etwas schwergewichtig, behäbig, hinter ihnen stehend ein Sohn, auch er in Uniform, rechts und links von den Eltern zwei Mädchen, das eine im Matrosenkleidchen. Ist es ein Urlaubsbild aus dem Ersten Weltkrieg? Jede der Figuren trägt eine rote Clownsnase. Das Debakel wird antizipiert. Das Nachher vorweggenommen. – Man könnte jetzt sagen, dass die Künstlerin für diesen Akt der Verulking verantwortlich sei. Aber das stimmt nicht! Das Bild ist so gemalt, dass sich die Protagonisten selbst, einvernehmlich die Nase aufgesetzt haben. Ganz im Sinne von Bertold Brechts Ironiebegriff, dass die Protagonisten auf der Bühne mehr wissen als das Publikum im Zuschauerraum.

(Die Fotojournalistin Anja Niedringhaus hat am Thanksgiving Day 2003 den US-Präsidenten George W. Bush im Kampfanzug inmitten seiner Soldaten in Bagdad aufgenommen. Er trägt demonstrativ und strahlend eine Platte mit einem Truthahn und Obst. Nur: Truthahn und Obst sind aus Kunststoff.)

Auf einem anderen ovalen Bild, *o. t. (näherinnen)* (Kat. 24), sitzen und stehen sechs Frauen an einem Tisch. Der Raum gleicht einer Dachkammer mit schräg eingesetz-

in the middle of a table, and in children’s cots mounted on stilt-like legs. This room in *o. t. (école des arbres)* (untitled [école des arbres], cat. 38) recalls a classroom from the days of the German empire.

Is this some war economy experiment, or has the collective memory run amok and collapsed, as in the oval painting *o. t. (weide meine lämmer)* (untitled [graze my lambs], cat. 25)? Or what business do all those lambs have in a clinical-looking ward full of cots on wheels? One of them is actually standing on a table being examined by a nurse!

Perhaps all of these works and others like them are (at the same time) metaphors for the pseudo-medical experiments that were performed on real human beings during the Third Reich. The unthinkable did indeed happen. The colonel in Mishima’s tale cannot explain his actions in retrospect. All that he can do is channel his guilt, year in year out, into the humble, self-effacing act of tending peonies.

The collapse of the collective memory is a splintering of individual consciousness in a state of controlled amnesia.

There is an ironic component, too – a parading of our awareness of the absurd – as if to say: we are all wiser after the event. The nine figures in the small, oval painting called *o. t. (rotnase)* (untitled [rednose], cat. 32) are rendered almost in old masterly fashion. This is a relic of the past, a family portrait in which father and mother have pride of place at the front. Clad in his officer’s uniform with folded arms, the father is bursting with self-confidence; his wife, by contrast, is heavily built and sluggish-looking; behind them is a son, likewise in uniform, and to the right and left of the parents are two girls, one of whom is sporting a little sailor’s frock. Is this a holiday snap from the First World War? Each of the figures wears the red nose of a clown. The debacle is anticipated. The aftermath is already a part of the present. You could of course say that it is the artist herself who is responsible for this act of ridicule. But that is not true! The picture is painted in such a way that it is the protagonists themselves who put on their noses – true to a Brechtian concept of irony, in which the protagonists on the stage know more than the audience in the auditorium.

(On Thanksgiving Day, 2003, the photojournalist Anja Niedringhaus snapped US President George W. Bush clad in full combat gear on a visit to the US troops stationed

tem Oberlicht. Das Bild ist in dunklen Grüntönen gemalt. Die Frauen tragen lange Gewänder, schauen diagonal hinüber zur Künstlerin. Es sieht so aus, als hätte jede eine Nähmaschine vor sich. Erneut denkt man an die Zeit des Ersten Weltkrieges. Gearbeitet wird für die Soldaten an der Front. Vergleichbar zum vorausgegangenen Bild, haben sich die Frauen lange Spitznasen aus Pappe aufgesetzt, dies mit derselben Absicht wie im genannten Familienbild.

Sinn und Bedeutung lassen sich extrapolieren. Zum einen wird die Usurpierung von Macht bloßgelegt. Zum anderen können die Billigprodukte aus dem Fernen Osten ins Visier genommen werden. (Wohlgermerkt: dies nur als Möglichkeit einer Lektüre.)

Aber Justine Otto lässt sich nicht auf einen Nenner bringen. Ihr Aktionsradius ist weit gespannt, wenn auch das Subversive, in unterschiedlichen Färbungen, eine Konstante darstellt. Auch in Form einer Wiederbelebung, das Nachher als Projektion enthaltend. In *declare independence* (Kat. 6) sieht man im Vordergrund eine leicht bekleidete junge Restauratorin, die sitzend an den Schwanzwirbeln eines Dinosauriers arbeitet. Kopfhörer liegen auf dem Boden, eine alte Schreibmaschine, Instrumente. Hinter ihr sieht man das Skelett eines Mini-Dinosauriers, im Format eines Spielzeugs. Sollte es der Restauratorin gelingen das Skelett in Gänze herzustellen, könnte es vielleicht wieder in Fleisch und Blut auferstehen. Diese Interpretation ist der Künstlerin nicht fremd, denn die Wiederbelebung, die Regenerierung, der Kreislauf sind ihrem Schaffen inhärent.

So auch in *falscher hase* (Kat. 12). Ein kniendes Mädchen in einer desolaten, glühend schön gemalten Architektur schaut einem ausgestopften Fischreiher in die Augen. Er hat den Kopf zu ihm gewendet. Ihre Blicke begegnen sich auf Augenhöhe. Es ist, als würde das Mädchen den Reiher hypnotisieren, mit Leben erfüllen, ins Leben zurückrufen wollen.

Die ausgestopften Vögel – solche gibt es bei der Künstlerin zu Hause – im Gemälde *schatzi* (Kat. 11) sind nicht Relikte, es sind auch keine Fetische. Es sind Erinnerungen in der Gegenwart an die Spannweite zwischen Leben und Tod, an die Phantasmen dessen, was wir mit Natur bezeichnen, erleben und erleiden, eingebunden in den unaufhörlichen Prozess des Vergänglichen, dem das Begehren und die Macht, das Abgründige und Anarchische eingeschrieben sind.

in Baghdad. Bush is shown beaming at the soldiers, demonstratively carrying a platter laden with turkey and fruit – only both turkey and fruit are made of plastic.)

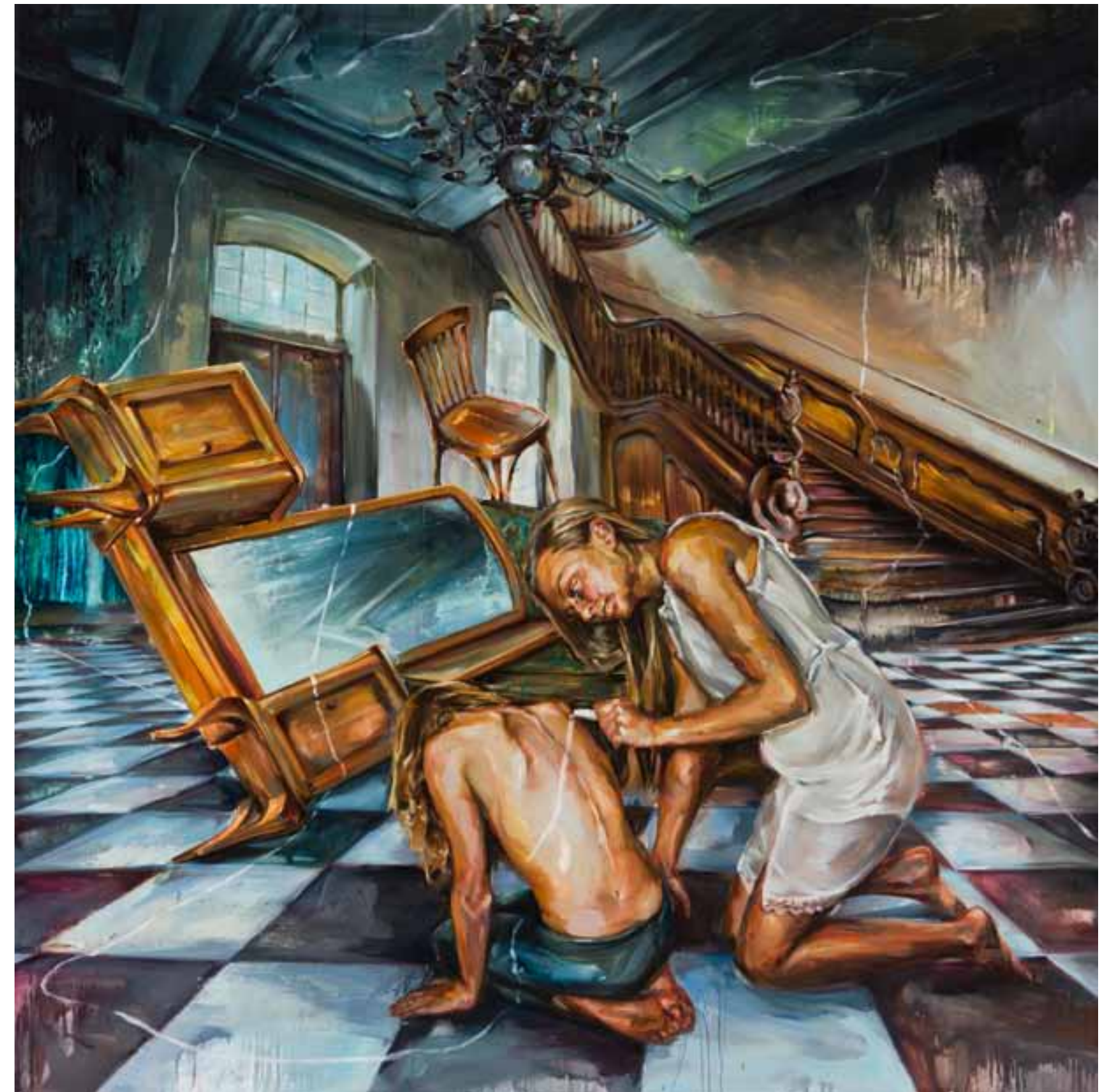
Another oval painting, *o. t. (näherinnen)* (untitled [seamstresses], cat. 24), shows six women sitting and standing around a table. The room looks like a garret painted in various shades of green and illuminated by the incident light from a sloping skylight. The women, all of whom are clad in long robes, are gazing askance at the artist. It looks as if each had a sewing machine in front of her. Once again, we are transported back to the days of the First World War when seamstresses were kept busy making uniforms for soldiers at the front. As in the previous picture, the women in this one are wearing false noses – with much the same intention and impact as in the family portrait described above.

Sense and meaning can be extrapolated. What is revealed to us here is the usurpation of power, meaning that the target could just as well be cheap products from the Far East (although that, too, is only one of many possible readings).

But Justine Otto cannot be reduced to any one denominator. Her radius of action is wide, even if the subversive, in all its many different permutations, is one of its great constants – even in the form of resuscitation, the aftermath as projection. Sitting in the foreground of *declare independence* (cat. 6) is a skimpily clad young restorer, busy reconstructing the tail vertebrae of a dinosaur. Headphones, an old typewriter, and the tools of her trade are strewn all over the floor. Behind her is the skeleton of a toy-sized dinosaur. Were the restorer to succeed in reassembling the whole skeleton, the flesh and blood dinosaur might just come back to life. Such an interpretation would certainly not sound amiss to the artist herself; after all, resuscitation, regeneration, the cycle of life and death are all immanent in her work.

The same holds true for Otto's 2012 painting *falscher hase* (cat. 12) [a German euphemism for meatloaf, which translates literally as 'false hare', translator's note]. Here we see a girl kneeling in a desolate yet resplendently painted building, staring at a stuffed heron. The heron, it seems, has turned to face her so that they are now looking eye to eye – as if the girl were trying to hypnotize the heron or to bring it back to life.

The stuffed birds – the artist's home contains several of them – in the painting called *schatzi* (cat. 11) (a German



3 outliner, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 200 x 200 cm



Sicherlich kann und will der Oberst in Mishimas Erzählung die von ihm geköpften Chinesen nicht wieder zum Leben erwecken. Die von ihm rituell gehandhabte Beseelung der Päonien jedoch ist durchaus vergleichbar mit dem Bestreben der Mädchen, Dinosaurier und Reiher zu beleben. Dies tun sie auch in ihren Gesten in *that's what friends are for* (o. Abb.) und in *black swan* (Kat. 7).²

Beseelung/Beschwörung: Ist die Glühlampenkette, die zwei Mädchen in *gästeliste* (Kat. 13) durch ein zerfallenes Haus ziehen, nicht auch eine Beseelung? Und die Frau, die im Gemälde *outliner* (Kat. 3) mit Kreide über Decke, Wand, Boden, Möbel, Treppe und den nackten Rücken eines knienden Mädchens einen wandernden Strich zieht, im Eingangsraum eines herrschaftlichen Hauses, in dem alles kopfüber steht – ist dies nicht auch eine Beschwörung? Der Strich über den Rücken des Mädchens steht motivisch im Vordergrund. Die Frau integriert es wie alle anderen Gegenstände in ihren Handlungsablauf, so als bewege sie sich liebevoll wie unter Drogen oder in Trance, als gäbe es da einen Bewusstseinsriss, als müsste die Gewalt, die dem Haus widerfahren ist, besänftigt werden, indem die Erinnerung in den Wirrnissen des Gedächtnisses nach einer Orientierung sucht. (Wie oft habe ich versucht, auf Fotos der zerstörten Stadt Frankfurt am Main die Straßenzüge mit ihren unveränderten Namen zu erkennen – erfolglos.)

Es gibt ein Bild, *alter köder, neue farben* (Kat. 17), das auf den ersten Blick etwas plakativ erscheint. Ein Mann führt einen knienden Mann mit Sonnenbrille an der Leine. Ein anderer Mann kniet mit Kopfschmuck erwartungsvoll auf einem Stuhl. Eine Hundeleine hängt ihm um den Hals. Auf dem Rücken einer Frau kniet eine Frau. Ihr Blick ist auf eine weitere Frau gerichtet, die einen Labrador „füttert“. So wie es aussieht, riecht der Hund hungrig in einem Dunstfeld zwischen Schnauze und ihren Händen. Sie beobachtet die Reaktion der anderen hinter ihrem Rücken. Gier ist im Spiel, Nacktheit, Froufrou, sexualisierte Unterwerfung. – Aber das ist nur die eine Seite der Medaille. Die andere ist die Decke. Sie nimmt die obere Hälfte des Bildes voll in Anspruch. In einer Art barocken Umfassung kann man eine plane Weltkarte erkennen. – Jetzt fängt die Interpretationsschwierigkeit an. Wer ist der Hund, der gefüttert werden will, wer ist die Frau, die ihn füttert? Die Blicke sind obsessiv auf die beiden ausgerichtet. Ist die Frau vielleicht selbst der Köder? Gibt es eine aus der Metapher abzuleitende Erkenntnis? Kom-

term of endearment) of 2012 are neither relics nor fetishes. They are memories in the here and now of the time span between life and death, of the phantasms of what we call nature, and of all that we experience and suffer as an inevitable consequence of our own mortality – a transience which hardwires us for desire and power, desperation and anarchy.

The colonel in Mishima's story cannot, of course, bring the Chinese he decapitated back to life. But his ritual act of breathing life into his fifty peonies is certainly comparable with the efforts of the restorer to revive a dead dinosaur and the girl a stuffed heron, just as it is with the gestures in *that's what friends are for* (not in the catalogue) and *black swan* (cat. 7).²

Revival/re-invocation: surely the chain of lamps that the two girls in *gästeliste* (guest list, cat. 13) are unravelling through a dilapidated house is likewise a means of restoring life to something which is in fact defunct? And surely the woman in *outliner* (cat. 3) – who, having drawn a chalk line across the ceiling, wall, floor, furniture, and stairs of the ransacked entrance hall of a mansion, is now continuing it across the bare back of a girl who is kneeling there – is engaged in an act of re-invocation? The motif of the line across the back is deliberately positioned in the foreground. The woman drawing it has chosen to include it in her act, just as she did all the other objects in the room, as if she were drugged or in a trance, as if there were some fault line in her consciousness, as if the spirit of violence that had laid waste to the mansion might be pacified by searching frantically for orientation in the labyrinthine tracts of the memory. (How often have I tried – in vain, alas – to identify streets in Frankfurt am Main on photos of the bombed-out city!)

There is one picture, *alter köder, neue farben* (old bait, new colours, cat. 17), which at first glance looks somewhat heavy-handed. It shows one man leading another by a leash. The man playing the part of the dog is wearing sunglasses, while a third man, wearing a head-dress and sporting a dog leash around his neck, kneels expectantly on a chair. There is a female figure, too, who is kneeling on the back of another while looking at a third woman who is busy 'feeding' a Labrador, or so it seems. In fact, the dog is merely sniffing at the air between its nose and her hands, while the woman herself appears to be making a mental note of how the others behind her back are reacting. Greed is clearly a factor here, as is na-

4 laura, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 130 x 100 cm

pensiert das obsessive Verhalten der Protagonisten die Ohnmacht gegenüber Kriegen, Elend und Hunger? Geht es um eine Disproportion in der Empathie? – Ich staune immer wieder, wie es Justine Otto gelingt, schwierige Themen malerisch und motivisch derart zu behandeln, dass sie sich erst auf den zweiten Blick in ihrer Doppelbödigkeit erschließen.

Es gibt bei Justine Otto eine Strategie, Bedeutung in der Schwebe zu halten. Sie besteht darin, das Vorher und Nachher als ein schier nicht einlösbares Paradox dergestalt zu konzipieren, dass Handlungen im Abgründigen verlaufen ohne sich zu verlieren.

Ja, diese lauernde Schwebe, das verstörende Unge-
wissen, die Brutalität in Unschuld getränkt, die anarchi-
sche Sichtweise. All dies behagt mir. Vergessen wir nicht
die Zärtlichkeit in ihren großen Porträts. Sie liegen acht
Jahre zurück und reichen bis in die Gegenwart.³

Die Werke von Justine Otto sind brisant. Und so soll
es bleiben.

kedness, froufrou, and sexualized subjugation. But that
is only one side of the coin. The other side is the ceiling
dominating the top half of the work. It seems to show a
Baroque-style map of the world – but that is where the
hermeneutic difficulties begin. Who is the dog that wants
to be fed? And who is the woman feeding it? The gazes
fixed on them are obsessive gazes. Is the woman her-
self the bait? Is there something to be learned from this
metaphor? Does the protagonists’ obsessive behaviour
somehow compensate for their impotence in the face of
war, poverty, and famine? Is this a work about dispro-
portionate empathy? I am repeatedly amazed at Otto’s
ability to tackle difficult themes in paintings and motifs
whose profound ambiguity becomes apparent only on
closer scrutiny.

Keeping meaning in suspense is clearly central to Ot-
to’s strategy. Before and after are conceived as an irrec-
oncilable paradox so that actions can sink to the bottom
without disappearing altogether.

Yes, indeed, this lurking ambiguity, this troubling un-
certainty, this brutality steeped in innocence, this anarchic
view – with this I do concur. Let us not forget the
tenderness indwelling her great portraits. They were
painted eight years ago and still today touch and inform
the present.³

The works of Justine Otto are charged with tension.
Long may they remain so.

- 1 Kobo Abe, *Die Frau in den Dünen*, Edition Trigon-Film, Ennetbaden 2007, S. 138f.
- 2 Justine Otto, *helter skelter*, Kunstpreis 2010/11, Lüneburgischer Landschaftsverband, Bielefeld 2011.
- 3 Siehe Katalog *hide & seek*, Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main 2006.

- 1 Kobo Abe, *The Woman in the Dunes*, trans. E. Dale Saunders (1964; repr., London et al., 2006), pp. 159–60.
- 2 Justine Otto, *helter skelter*, Art Prize 2010–11 of the Lüneburgischer Landschaftsverband (Bielefeld, 2011).
- 3 See the catalogue *hide & seek*, Galerie Barbara von Stechow (Frankfurt am Main, 2006).





Auf Messers Schneide. Die prekäre Balance zwischen Leben und Tod in der Malerei von Justine Otto

Anna Wesle

Justine Ottos Arbeiten sind geprägt von einer Beschäftigung mit dem Leben und dem Tod, dem Sinnlichen und dem Abgründigen. Ihre Werke sind nicht narrativ, es wird nicht vom Kampf zwischen Gut und Böse erzählt. Vielmehr schafft die Künstlerin szenische Momentaufnahmen eines prekären Gleichgewichts, das dem Betrachter auch die Absurdität des Lebens zwischen Geburt und sicherem Tod vor Augen führt. Diese Szenen sind nicht nur zeitgenössisch, Justine Otto bezieht bewusst eine nationalsozialistisch oder sozialistisch geprägte Vergangenheit mit ein. Diese Vergangenheit dient als Auslöser, als Spiegel, der uns vorgehalten wird, und als Anker in der Zeit. In Justine Ottos Werken sind uns die Toten ganz nah. Die Protagonisten in den Gemälden sind oft junge Mädchen, in der Adoleszenz oder gerade darüber hinaus: Mit der Pubertät haben sie die Schwelle zwischen Leben und Tod überschritten, ihre kindliche Unschuld verloren und wissen nun um die Jugend und das Erwachsensein. Auffallend ist die Beziehungslosigkeit zwischen den menschlichen Figuren. Berührungen gibt es kaum, und wenn, signalisieren sie keine liebevolle Zuwendung. Die Schönheit und Sinnlichkeit der Malerei vermag den Betrachter nicht über diese existenziellen und oft bedrohlichen Inhalte hinwegzutäuschen.

Die großformatigen Gemälde mit Öl auf Leinwand können grob in drei Gruppen unterteilt werden: Szenen, die im Wald, in der Natur angesiedelt sind, Szenen in Innenräumen und Porträts.

In den Bildern von Justine Otto ist der Wald symbolisch aufgeladen. Es ist ein dunkler Wald, der Wald der Romantik und des Märchens. Er ist dicht und sinnlich, aber auch geheimnisvoll und bedrohlich. Alles ist möglich. Er wird von Tieren bewohnt, die gefährlich, aber auch weise sein können und manchmal fast menschliche Züge tragen.

On a Knife's Edge. The Precarious Balance between Life and Death in the Painting of Justine Otto

Anna Wesle

Justine Otto's works are defined by her preoccupation with life and death, with the sensual and the unfathomable. Her paintings are not narrative in character; they do not tell of the battle between good and evil. They are more like snapshots of a precarious balance – a balance that visualises the absurdity of the life lived between birth and inevitable death. Not all of them are scenes of modern life; Otto also makes a point of including a Nazi or Communist past. That past then serves as a catalyst or as a mirror held up to us – or is a way of anchoring the work on a timeline. The dead are very close to us in Otto's works. Her protagonists are often young girls, whether in or just beyond adolescence: puberty has taken them across the threshold of life and death; they have lost their childlike innocence and now know what it means to be a young adult. The absence of any obvious connectedness between their dramatis personae is among the most striking features of these works. There is scarcely any body contact at all, and even if there is, it certainly does not signal love. Not even the beauty and sensuality of her painting can preserve the viewer from the works' existential, and in many cases menacing, content.

All of Otto's large oils on canvas essentially belong to one of three categories: scenes set in the forest or elsewhere in the world of nature, interiors, and portraits.

The forest in the works of Justine Otto is a symbolically charged place. Like the forests familiar to us from fairy tales and the Romantics, it is always dark and impenetrable. It is also a very sensual place, even if mysterious and slightly threatening. Everything is possible here. The animals inhabiting the forest can be dangerous but also wise, and in some cases they even bear certain human traits.

One painting that repels more than anything else is *willst du mit mir gehen, ja, nein, vielleicht* (will you go out

willst du mit mir gehen, ja, nein, vielleicht (Kat. 42) ist ein Gemälde, das überwiegend abstößt. Trotz der wunderbaren malerischen Qualität mit sinnlichen Farb- und Lichteffekten dominiert das Inhaltliche. In einer Waldlichtung steht ein Kind. Ist es hässlich oder hat es ein altes Gesicht? Ist es nur der Gesichtsausdruck, der diesen Eindruck vermittelt? Es scheint eine lange, blonde Perücke zu tragen. Unter dem blauen Kleid zeichnen sich keine weiblichen Rundungen ab, es könnte sich um ein präpubertäres Mädchen oder sogar einen Knaben handeln. Die Farbe Blau, die sonst als Farbe der Beständigkeit und des Vertrauens gilt, ist hier in ein unruhiges Muster aufgebrochen. Das Kind hat spitze, rot lackierte Fingernägel. Eine Figur aus einem Alptraum? Begleitet wird diese Gestalt von Wölfen, Hunden und Füchsen. Teils abwartend, teils kämpfend umgeben sie die im Bild übergroß wirkende Figur. Die Frage des Titels schrieb man als Teenager auf Briefchen und schob sie dem Schwarm zum Ankreuzen zu. Die hier lockende Kindfrau bzw. Jung(en)frau verheißt eher ein Verhängnis. Man kann sich gut vorstellen, wie sich diese roten Krallen ins Fleisch bohren.

Bei *zeit für plan b* (Kat. 2) sind Technik und Mensch in den Märchenwald eingedrungen. Weiß gekleidete Schwestern haben hier auf der Lichtung eine Brutstätte eingerichtet und züchten den hochgiftigen Stechapfel. In seiner Untersuchung *Anatomie der menschlichen Destruktivität* setzt der Psychoanalytiker, Philosoph und Sozialpsychologe Erich Fromm seine Begriffe der Biophilie und Nekrophilie in Beziehung zu Sigmund Freuds Lebens- und Todestrieb. Er definiert die Lebensliebe wie folgt: „Die Biophilie ist die leidenschaftliche Liebe zum Leben und allem Lebendigen; sie ist der Wunsch, das Wachstum zu fördern, ob es sich um einen Menschen, eine Pflanze, eine Idee oder eine soziale Gruppe handelt.“¹ Hier wird jedoch nicht eine positiv besetzte Nutz- oder Zierpflanze gezüchtet, es handelt sich um ein stark giftiges Nachtschattengewächs. Dies läuft der biophilen Ethik nach Fromm zuwider, denn „[g]ut ist alles, was dem Leben dient; böse ist alles, was dem Tod dient“.²

Auch *marketid* (Kat. 41) beschäftigt sich mit dem Thema von Leben und Tod. Der Titel nimmt Bezug auf die norwegische Bezeichnung für die Winter-Dunkelheit. Dargestellt ist eine Waldszene mit einem toten Fuchs: Die betörend zarte Malerei erweckt den Eindruck von Auflösung und damit Verwesung, des wieder Einswerdens des Tieres mit der Natur. Der ewige Kreislauf zwi-

with me, yes, no, perhaps, cat. 42). Despite its wonderfully painterly qualities, despite the sensuality of the colours and the light effects, what dominates this work is the content: a child standing in a clearing. Is it just ugly or does it have a prematurely aged face? Or is it perhaps pulling a face? And why the long blonde wig? Since there are no womanly curves visible underneath the blue dress, the child is presumably a prepubescent girl or perhaps even a boy. The colour blue – a hue of constancy and trust – is fragmented by an excessively busy pattern. The child has long, sharp fingernails and is wearing red nail varnish. A larger-than-life figure from a nightmare, perhaps? It is surrounded by wolves, dogs, and foxes – some of them patiently waiting, some fighting. The question asked by the title of the work is the kind of thing that young adolescents write and then present to the object of their fancy, hoping that the right box will be ticked. The child-woman or boy-woman in this work, however, is more like a figure of fate. It is not hard to imagine those red claws sinking into the flesh of anyone who comes too close.

In *zeit für plan b* (time for plan b, cat. 2) the fairy-tale forest has already been invaded by humans and machines. A white-clad sisterhood has gathered here in a clearing to cultivate poisonous angel's trumpets. In his *Anatomy of Human Destructiveness*, the German psychoanalyst, philosopher, and social psychologist, Erich Fromm, drew certain parallels between his own concepts of biophilia and necrophilia and Sigmund Freud's life and death drives. He defined his biophilia as follows: 'Biophilia is the passionate love of life and of all that is alive; it is the wish to further growth, whether in a person, a plant, an idea, or a social group.'¹ Yet the plant being cultivated here is not one with positive connotations. It is not a food crop, nor is it a thing of beauty like a flower; it is rather an extremely poisonous member of the nightshade family – which of course is completely at odds with Fromm's biophilia, since 'good is all that serves life, evil is all that serves death'.²

'Life and death' is also the theme of the painting *marketid* (cat. 41). The title is an allusion to the Norwegian word for winter darkness, the scene itself a forest with a dead fox. The extraordinary delicacy of the painting gives the viewer an impression of the animal's decomposition, its reunion with nature. The eternal cycle of becoming and decaying, the way of all flesh, is here visualised in an unusually tall format – perhaps chosen to recall human stature?

7 black swan, 2011
ÖlaufLeinwand / Oil on canvas / 100 x 80 cm
Privatsammlung / Private collection



schen Werden und Vergehen, der Weg alles Irdischen ist hier im hohen, schmalen Format (das an die menschliche Statur erinnern könnte) verbildlicht.

Schließlich wird im kleinen Werk *blinde kuh II* (Kat. 40) die menschliche Beziehungslosigkeit symptomatisch zusammengefasst: Mit Augenbinden und nicht weit voneinander entfernt stehen sich zwei junge Frauen gegenüber und finden doch nicht zueinander, nehmen keine Beziehung auf. Wie heißt es doch in der Volksballade? „Es waren zwei Königskinder, / Die hatten einander so lieb; / Sie konnten zusammen nicht kommen, ...“

Im Gegensatz zur Natur bei den Waldszenen repräsentieren die in Innenräumen angesiedelten Szenen eine Art von Zivilisation. Der Unterschied ist jedoch kein großer: Bei Justine Otto spenden die Häuser und Zimmer keine Geborgenheit. Die Dächer sind nach oben hin geöffnet, Fußböden und Treppen gebrochen und marode. Bei der kleinformatigen Arbeit *o. t. (haus)* (o. Abb.) scheint ein Haus geradezu in der Mitte auseinandergerissen zu sein. Die Perspektive tut ein Übriges, viele der Bildräume scheinen auf den Betrachter zuzustürzen. In diesen Räumen posieren Akteure. Wie auf einer Bühne haben sie aussagekräftige Stellungen eingenommen – sie erscheinen wie eingefroren, Bewegung und Entwicklung werden nicht spürbar. Die Tiere in diesen Szenen sind domestiziert oder bereits tot und ausgestopft.

Bei *lullaby* (Kat. 23) liegt ein Mädchen in einem Raum auf der Seite. Ein transparenter weißer Stoff umhüllt sie. Ist es ein Vorhang oder ein Schleier? Eine zweite Frau nähert sich der Liegenden und berührt sie vorsichtig, ihre Hand steckt in einem Gummihandschuh. Im Vordergrund des Bildes ist eine weiß lackierte Metalllampe installiert, die die Szene ausleuchtet. Die weiße Kleidung und der Handschuh rufen Erinnerungen an Werke mit Operationsszenen, etwa aus der Neuen Sachlichkeit, hervor. Der Titel des Gemäldes, „Schlaflied“, weckt widersprüchliche Assoziationen. Beide Frauen sind hellwach, und es ist nicht die friedliche Situation, in der etwa eine Mutter ihrem Kind ein Schlaflied singt. Man denkt in diesem Kontext eher an Narkose und Tod, gleichzeitig könnte das jungfräuliche Weiß und der Schleier aber auch an einen Weckvorgang denken lassen. Wird hier ein junges Mädchen erweckt, enthüllt?

Die beiden Werke *auszeit* und *halbpension* (Kat. 21, 16) sind kurz nacheinander entstanden. Beim ersten fällt sogleich die Abschüssigkeit des Raumes auf, ein Mäd-

Finally, the small-format work called *blinde kuh II* (blind man’s buff II, cat. 40) sums up the lack of connectedness between people: two young women, both of them blindfolded and standing not far apart, reach out but are unable to find each other, to engage with one another. How does the folk ballad go? ‘There once was a prince and a princess, / Who loved one another so dear. / Each other they could not possess, ...’.

Otto’s interiors, unlike her forest scenes, represent a civilisation of sorts. But the difference between the two is minimal: the houses and rooms in these paintings do not promise security. The roofs are open to the sky; the floors and staircases are either broken or rotten. The house in the small-format work called *o. t. (haus)* (untitled [house], not in the catalogue) appears to have blown apart in the middle. Perspective does the rest. Many of Otto’s interiors seem to be collapsing on top of the viewer, yet it is here in these same rooms that she has her actors pose as meaningfully as if on a stage – or rather as if rooted to the spot, as if movement and development were no longer possible. The animals appearing in these scenes are tame, dead, or stuffed.

The work called *lullaby* (cat. 23) shows a girl lying on her side in a confined space. She is wrapped in a diaphanous material rather like a curtain or a veil. A second woman is touching her cautiously from behind with a hand sheathed in a rubber glove. The scene is illuminated by the white balanced-arm lamp in the foreground. The white clothing and the glove make us think of operating theatres and the kind of scenes depicted by New Objectivity, whereas the title of the work seems to point in a very different direction. Yet both women are wide awake and the situation is hardly the kind of peaceful, bedtime scene in which a mother might sing her child to sleep. Perhaps the context has more to do with anaesthesia and death, although the virginal white and the veil might also connote an awakening. Is this a young girl about to be awakened to life? Is the veil about to be lifted?

The paintings called *auszeit* (time out) and *halbpension* (half board) (cat. 21, 16) were painted just a few months apart in 2011. Most striking about the former work is the crazy tilt of the room in which a girl is kneeling on a table. Supporting her body weight with her left hand, she is using her right to draw red lines – targets? – on the wall. Family portraits such as those that Otto frequently presents in rooms-in-rooms at exhibitions are here pre-

chen kniet auf einem Tisch. Während sie sich mit der linken Hand abstützt, scheint sie mit der rechten rote Linien – sind es Zielscheiben? – auf die Wand zu zeichnen. Familienporträts, wie sie Justine Otto oft bei Ausstellungen in eingebauten Räumen präsentiert, sind hier als Bilder im Bild präsent. Beim zweiten Werk ist die Perspektive ruhiger gestaltet, hier ist es die weibliche Figur, die sich in einer unerwarteten Lage befindet. Während Bär, Lampions und Girlande aus der Zirkuswelt zu stammen scheinen, ist das Mädchen nicht eindeutig zu verorten. Es könnte sich um das sprichwörtliche „Mädchen von nebenan“ handeln. Auf dem Rücken balancierend, zwischen Sessel und Kiste, die Girlande mit je einem Arm und Bein nach oben stemmend, scheint das Mädchen sich in dieser tänzerischen Pose selbst zu spüren, ihren Körper in der Absurdität dieser Position auszuloten.

Inspiziert durch die Besichtigung eines verfallenen Hotelgebäudes aus der Belle Époque tauchen in den Gemälden Justine Ottos seit 2011 vermehrt ehemals elegant vertäfelte und möblierte Innenräume auf.

Bei *outliner* (Kat. 3) sind Schönheit und Vergänglichkeit des Raumes in eine fragile Balance gebracht. Mobiliar und fein gestaltete Holzterrasse scheinen (im Gegensatz zu Wänden und Decke) vom Zahn der Zeit weitgehend unberührt, sind aber perspektivisch und räumlich aus den Fugen geraten. Zwei menschliche Figuren knien im Vordergrund. Das eine Mädchen scheint mit weißer Kreide eine wandernde Linie durch den ganzen Raum gezogen zu haben, die sich jetzt über den Rücken des jüngeren Mädchens fortsetzt. Das englische Verb „to outline“ bedeutet „etwas umreißen, skizzieren, etwas zusammenfassen“. Wird hier eine Lebenslinie entworfen? Oder sollen vielmehr die Dinge zusammengehalten, mit der Linie zusammengefügt werden? Wo beginnt diese Linie und wo endet sie? Der Offenheit und dem zerbrechlichen Gleichgewicht des Bildinhalts entsprechen die genaue Ausgewogenheit zwischen den sphärischen Blautönen des Raumes und dem warmen Braun der Holzeinrichtung.

Bei *falscher Hase* (Kat. 12) treffen Natur und Zivilisation aufeinander, stehen sich Leben und Tod Auge in Auge gegenüber. Der Dachstuhl des Hauses ist zum Himmel hin offen, die Natur erobert sich das Terrain zurück. Eine junge Frau kniet übergroß im Zentrum des Bildes und blickt auf einen ausgestopften, etwas räudigen Graureiher. Oder blickt der Reiher sie an? Folgt man der

sented as pictures-in-pictures. The perspective in the second work is somewhat calmer, although here, too, it is a female figure who is shown in an unexpected predicament. Whereas the bear, lanterns, and bunting appear to come from a circus, the girl herself is much more difficult to identify and could even be the proverbial ‘girl next-door’. Balancing on her back between an armchair and a crate, bracing an arm and a leg in an effort to keep the bunting aloft, she seems to have attained a state of heightened self-awareness. It is as if her dancer’s pose had at last enabled her to reconnect with her own body – and by extension with the absurdity of her position.

Since visiting a ruined Belle Époque hotel in 2011, Otto has been incorporating more and more elegantly panelled and furnished interiors into her works. The painting called *outliner* (cat. 3), for example, balances the beauty of an interior with its transience. While the furnishings and fine wooden staircase have by and large been spared the ravages of time (unlike the walls and ceiling), something has definitely gone awry in terms of perspective and depth. Two human figures are kneeling in the foreground. One is a girl who has just drawn a white chalk line across the room, as far as we can gather, and who is now continuing it across the back of her younger companion. The title tells us that she is outlining something – but what? Is this the thread of life? Or is it an attempt to tie things together – by joining them up, as it were? Where does the line start and where does it end? The open-ended quality and fragility of the motif are reflected in the fine balance of colours: the ethereal shades of blue and the warm brown hues of the wooden furnishings.

When nature and civilisation clash in *falscher Hase* (a German euphemism for meatloaf, which translates literally as ‘false hare’, cat. 12), life and death look each other in the eye. The roof of the house is open to the sky, and nature is already reclaiming lost terrain. The disproportionately large young woman kneeling at the centre of the picture is staring at a rather scruffy-looking stuffed heron. Or is the heron looking at her? Viewers who read this work in traditional Western style, in other words from left to right, might well draw such a conclusion.

The title *alter köder, neue farben* (old bait, new colours, cat. 17) is a piece of angler lore. But who is being baited here? The viewer, perhaps, with that old perennial theme of sexuality in art? Or the people in the painting? And is the theme here really sexuality per se, or rather

westlichen Leserichtung von links nach rechts, könnte man das fast annehmen.

Der Titel *alter köder, neue farben* (Kat. 17) bedient sich eines Begriffs aus der Anglersprache. Wer soll hier geködert werden? Der Betrachter mit dem alten Thema der Sexualität in der Kunst? Oder die Personen im Bild? Ist die Sexualität an sich gemeint, das älteste Gewerbe der Welt, das in immer neuen Spielarten aufgenommen wird? Inhaltlich scheint es hier auf den ersten Blick um Dominanz und Unterwerfung zu gehen, um die Beziehung zwischen den dargestellten Personen. Bei genauerer Betrachtung wird jedoch schnell klar, dass diese Personen hier gar nicht wirklich miteinander agieren. Ein Mann führt einen anderen an einer Leine, der sich hinter einer Sonnenbrille verbirgt. Ein weiterer Mann hockt allein auf einem Stuhl. Eine Frau kniet auf dem Rücken einer anderen, beide schauen jedoch unbeteiligt in die Ferne. Einzig der große, schwarze Hund ist der jungen Frau zugewandt – diese schenkt ihm jedoch keine Aufmerksamkeit. Das hier ist keine sexuelle Interaktion, bei der aus Sadismus und Masochismus Freude und Lust entstehen könnten. Wir haben es hier vielmehr mit Frauen und Männern zu tun, die posieren. Wie im modernen Tanztheater von Pina Bausch agieren diese Personen hier zu einem Thema. Geht es um Sehen und Blindheit? Um Ernst und Lächerlichkeit?

Am meisten Kommunikation und liebevolle Zuwendung finden erstaunlicherweise in einem kleineren Werk statt, das nur ausgestopfte Vögel zeigt. Bei *schatzi* (Kat. 11) sind zwölf präparierte Vögel in einer Nische angeordnet. Dank des dynamischen Pinselstrichs wirken sie sehr lebensnah, in variierenden Körperhaltungen scheinen sie beinahe paarweise einander zugewandt und im Dialog miteinander zu stehen. Auf den Brettchen, auf die sie montiert sind, ist anstatt einer Artenbezeichnung jeweils „schatzi“ und die römischen Ziffern I bis XII zu lesen. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass die Künstlerin hier auf die zwölf Apostel verweisen möchte. Mit dieser symbolischen Zahl verbindet sich eher eine Folge von Generationen oder eine Sippschaft wie bei ihren kleinerformatigeren „Familienbildern“.

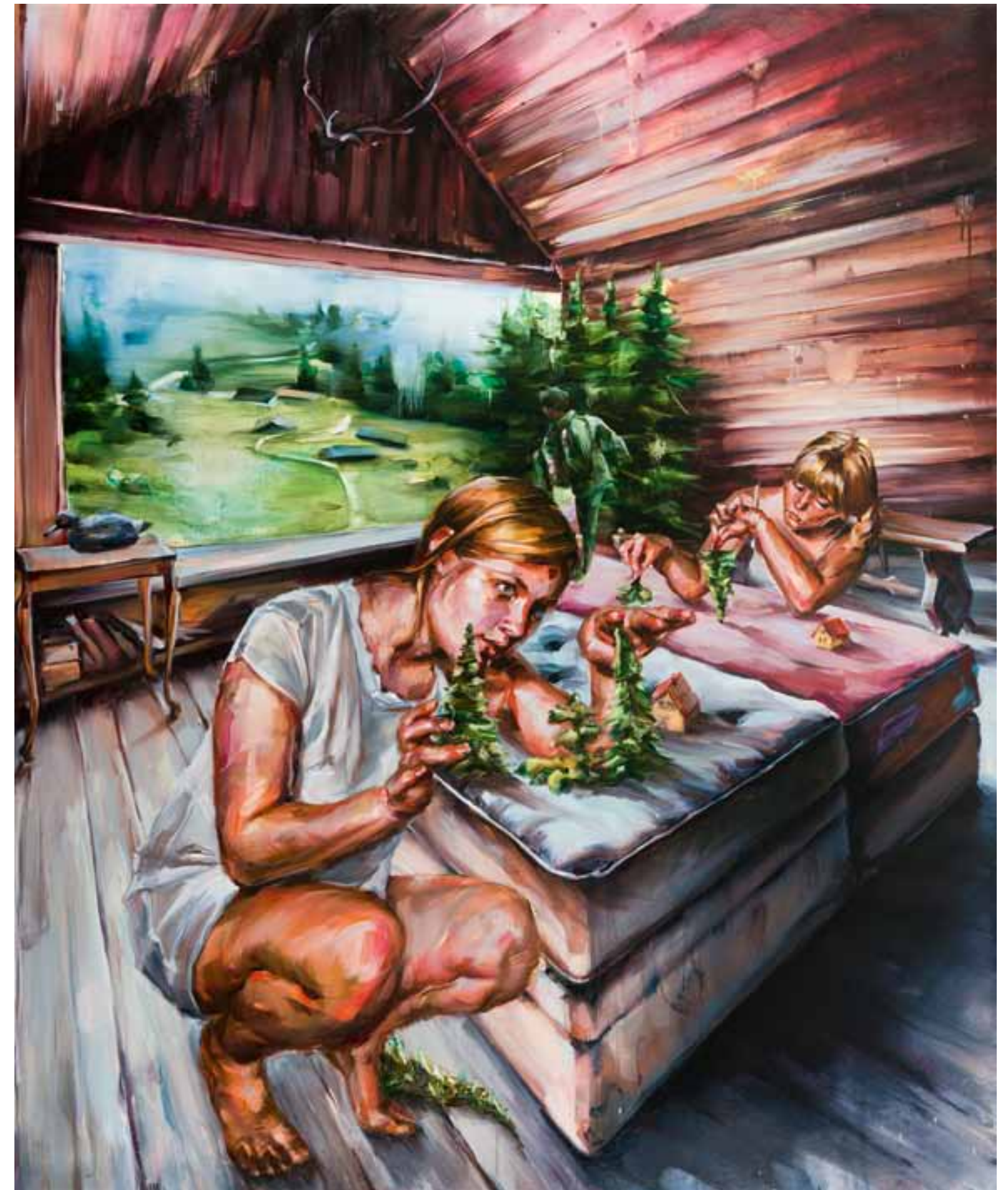
Bei den Porträts legt Justine Otto das innere Ich der Dargestellten bloß. *laura* (Kat. 4) schaut mit geweiten Augen und leicht geöffneten Lippen in die Welt. Sie staunt im Angesicht dessen, was war und ist und kommt. In diesem Porträt ist alles enthalten, was das Leben aus-

the oldest profession in the world in all its many different guises? A cursory glance seems to tell us that this is a work about dominance and submission, about the relationship between the six people depicted here. We have to linger a little longer, however, to realise that these people are not in fact interacting at all. One man is leading another – wearing sunglasses – by a leash, while another is waiting patiently, perched on a chair. One woman is kneeling on the back of another while both gaze apathetically into the far distance. Only the large black dog has turned to face the young woman – but its gaze is not reciprocated. There is no sexual interaction here at all, no sadism or masochism that might generate pleasure and desire. What we are rather looking at are men and women posing. Like in Pina Bausch's modern dance theatre, these are people acting out a theme: Sight and blindness? Solemnity and frivolity?

Astonishingly, the closest we ever get to genuine communication and loving care and attention in Otto's oeuvre is a small work called *schatzi* (cat. 11) that shows nothing but stuffed birds – twelve of them arranged in a niche. Thanks to the dynamic brushstroke, they look very much alive, and because of their different postures, they seem almost to be grouped in pairs, facing each other as if engaged in dialogue. The boards on which they are mounted tell us nothing of the Latin genus and species; instead they are all labelled 'schatzi' (a German term of endearment) and numbered in Roman numerals from I to XII. That the artist wanted to evoke associations with the Twelve Apostles does not seem very likely. The symbolic number twelve probably has more to do with a lineage or a clan, as in her small-format 'family pictures'.

Otto's portraits set out to expose the inner self. *laura* (cat. 4), for example, gazes wide-eyed at the world, her lips slightly parted in astonishment at what was, what is, and what is yet to come. The portrait contains everything that makes life what it is. Another portrait, *white* (cat. 22), cannot be interpreted in such a universal way. Is the girl's white face a facial mask or has she been made up to look like a clown? We sense a great emptiness behind the mask – as if whatever inner life the girl may have once enjoyed had been extinguished. Is life a farce? What remains after the show is over?

Three delicate portraits of young girls that are especially enchanting in this context are *o. t. (anna)*, *o. t. (clare)*, and *o. t. (josephine)* (all 2011 and untitled)





9 o. t. (clare), 2011
Öl auf Malplatte / Oil on fibreboard
30 x 20 cm



10 o. t. (josephine), 2011
Öl auf Malplatte / Oil on fibreboard
30 x 20 cm

macht. Ein weiteres Porträt, *white* (Kat. 22), ist nicht ganz so universell lesbar. Trägt das Mädchen hier eine weiße Gesichtsmaske oder weiße Clownsschminke? Hinter der Maske ist eine große Leere zu spüren, das innere Leben scheint wie ausgelöscht. Ist das Leben eine Farce? Was bleibt, wenn die Vorstellung vorüber ist?

In diesem Kontext verzaubern drei zarte Mädchenporträts: o. t. (*anna*), o. t. (*clare*) und o. t. (*josephine*) (Kat. 35, 9, 10). Ihre Welt ist noch in Ordnung, die Mädchen wurden zart und unmittelbar in ihrer Wirkung vom Pinsel der Künstlerin eingefangen. Diese zeitlosen, positiven Darstellungen vermitteln ein Element der Hoffnung in der ansonsten eher kalten Welt der Justine Otto.

In ihren Ausstellungen schafft Justine Otto oft eingebaute Räume, in denen sie ihre kleinformatigen Werke präsentiert. Unerwartet findet sich der Besucher plötzlich in einer beengenden, tapezierten und muffig wirkenden Großmutterstube wieder. Die Mustertapete, das abgewetzte Mobiliar, aber vor allem die dichte Hängung der kleinen Arbeiten bewirken einen klaustrophobischen Effekt, der noch durch die im Besucher aufkeimenden, nicht immer angenehmen Kindheitserinnerungen verstärkt wird. Es müssen nicht unbedingt eigene Erinnerungen sein. Der jüngere Besucher mag auch an seine Eltern denken oder an Bildmaterial aus Filmen. Die dargestellten Sippschaften vermitteln eher eine bedrohliche Vergangenheit als ein Geborgensein im Schoß der Familie.

Einige kleinformatige Werke rufen Assoziationen zum „Dritten Reich“ hervor. Säuglingsstationen lassen an „Lebensborn“-Heime denken – wobei bei Justine Otto hier Lämmer und Bäume gepflegt werden (o. t. (*weide meine lämmer*), Kat. 25, und o. t. (*école des arbres*), Kat. 38). Näherinnen in Dachstuben und ein Mann mit einer ganzen Sammlung von Augäpfeln evozieren Gegenstände aus Menschenhaut und die Menschenversuche des KZ-Arztes Josef Mengele (o. t. (*näherinnen*), o. t. (*hasenfabrik*) und o. t. (*ophthalmologe*), Kat. 24, 30, 28). Auch die meist in grün und beige gehaltenen Szenen mit teils geisterhaften jungen Mädchen und Knaben, in der Schule (o. t. (*kopffabrik*), o. t. (*übergabe*) und o. t. (*klassenzimmer*) (Kat. 31, 29 und 27)) bei Prozessionen (o. t. (*prozession*), Kat. 26) oder beim Tanz um den Maibaum (o. t. (*maibaum*), Kat. 33) erinnern an diese dunkle Zeit und verursachen beim Betrachter ein mulmiges Gefühl in der Magengrube. Die teilweise absurde Ausstattung

(cat. 35, 9, 10). Their world is still intact, and the artist captures the effect they have on us with both tenderness and immediacy. These are timeless, upbeat works that convey an unusual element of hope in the otherwise rather chilly world of Justine Otto.

Otto's exhibitions often feature rooms-in-rooms housing the artist's small-format works. Suddenly, we find ourselves in an interior that is just as close and confined as the rooms we remember from visits to granny or a great-aunt as children. Patterned wallpaper, worn furnishings, and walls full of tiny pictures have a claustrophobic effect that is further amplified by the childhood memories – not all of them pleasant – evoked in the viewer. Nor do the memories have to be our own. Younger visitors might think of their own parents or of images from films. The clans portrayed in the works themselves convey a past that looks more threatening than secure in the bosom of the family.

Many of these small-format works conjure up associations with the Third Reich. The rows of newborns are redolent of the Nazis' eugenic Lebensborn programme, even if in Otto's works it is lambs and trees rather than children that are being nurtured (o. t. (*weide meine lämmer*) [untitled (graze my lambs)], and o. t. (*école des arbres*) [untitled (école des arbres)], cat. 25, 38). The seamstresses in the attic and a man with a large collection of eyeballs recall the objects made of human skin and 'medical' experiments performed on live individuals by the notorious concentration-camp doctor, Josef Mengele (o. t. (*näherinnen*) [untitled (seamstresses)], o. t. (*hasenfabrik*) [untitled (hare factory)], and o. t. (*ophthalmologe*) [untitled (ophthalmologist)], cat. 24, 30, 28). The scenes rendered in green and beige, some of them featuring spectral young girls and boys at school (o. t. (*kopffabrik*) [untitled (head factory)], and o. t. (*übergabe*) [untitled (handover)], as well as o. t. (*klassenzimmer*) [untitled (classroom)]), processions (o. t. (*prozession*) [untitled (procession)]), or maypole dancing (o. t. (*maibaum*) [untitled (maypole)] (cat. 31, 29, 27, 26, 33)) likewise recall this dark period and leave viewers with an uneasy feeling in the pit of the stomach. The absurd costumes worn by the figures with long Pinocchio-style noses or the red nose of a clown (o. t. (*näherinnen*), and o. t. (*rot-nase*) [untitled (red nose)], cat. 24, 32) do nothing to ameliorate our sense of deep unease.

To be added to these multi-figural scenes are those which look like old-fashioned family portraits, such as



mancher Figuren mit langen Pinocchio- oder roten Clownsnasen (*o. t. (näherinnen)*) und *o. t. (rotnase)*, Kat. 24, 32) kann das Unbehagen nicht mindern.

Zu diesen vielfigurigen Szenen kommen auch Darstellungen, die wie altmodische Familienporträts wirken. Ein missmutiges Ehepaar (*o. t. (ehepaar)*, Kat. 34), eine ganze Familie, Vater und Sohn in Uniform (*o. t. (rotnase)*, Kat. 32) – wird hier zur Auseinandersetzung mit der eigenen Familienvergangenheit angeregt?

Sigmund Freud entwickelte in seiner psychoanalytischen Forschung eine Trieblehre, in der der Lebens- und der Todestrieb eine entscheidende Rolle spielen.³ Bei der Betrachtung der Werke von Justine Otto beschleicht einen das Gefühl, dass diese beiden Triebe, die Libido und der Destruktionstrieb, Eros und Thanatos, bei ihrer Kunst essenziell sind. Die Liebe und die Lust, das Überleben und die Fortpflanzung werden bei ihr vor allem durch die Schönheit der jungen Protagonistinnen, durch die Natur und Tierwelt vermittelt. Auch in der sinnlichen Qualität der oft betörend schönen malerischen Ausführung ist dieser Lebenstrieb spürbar. In der Menschenwelt und in den zwischenmenschlichen Beziehungen dominiert eher das unterschwellig aggressive und destruktive Element.

Laut Freud strebt der Todestrieb nach der Vernichtung des Lebendigen, nach Stillstand, und kann sich auch in Regression oder Aggression äußern. Eine Spielart der nach innen gerichteten Regression könnte sich etwa in der Fetischisierung unbelebter Dinge manifestieren. Sind so die ausgestopften Tiere im Werk von Justine Otto zu verstehen, etwa bei *falscher hase* und *schatzi* (Kat. 12, 11)? Sind sie Fetische, die es erlauben, den Tod auf andere zu übertragen? Oder kommt hier sogar eine Variante der nicht-sexuellen Nekrophilie nach Fromm ins Spiel, „das leidenschaftliche Angezogenwerden von allem, was tot, vermodert, verwest und krank ist“?⁴ Eine Form der nach außen gerichteten Aggression, der Sadismus oder Sadomasochismus, kann ebenfalls in der Bildwelt von Justine Otto verortet werden. Während es sich bei *alter köder, neue farben* (Kat. 17) um eine offensichtliche Anspielung handelt, ist diese Tendenz bei den anderen Werken subtiler vorhanden. Man denke etwa an *willst du mit mir gehen, ja, nein, vielleicht, zeit für plan b*, *o. t. (ophthalmologe)* und *o. t. (klassenzimmer)* (Kat. 42, 2, 28, 27).

Nach der psychoanalytischen Lehre gehören der

the discontented couple (*o. t. [ehepaar]* [untitled (married couple)], cat. 34), or another of a whole family with father and son in uniform (*o. t. [rotnase]*, cat. 32). Is Justine Otto calling on us to grapple with our own family past?

In the course of his psychoanalytic investigations, Sigmund Freud developed a theory of drives in which Eros and Thanatos play a key role.³ Viewing the works of Justine Otto, it is hard not to believe that these two urges – the libido, on the one hand, and the destructive urge, on the other – are essential to her work. Love and lust, survival and procreation, are conveyed in the form of beautiful young women, and in the world of nature and animals, while Eros is also present in the sheer sensuality of Otto’s exquisitely beautiful brushwork. What dominates in the world of humans and in interpersonal relations, however, is latent aggression and destruction.

According to Freud, the death wish that seeks stasis and the annihilation of all life can also manifest itself in regressive or aggressive behaviour. One form of inward-looking regression might be the fetishisation of inanimate things. Is this how we are to understand the stuffed animals in Otto’s works, such as those in *falscher hase* and *schatzi* (cat. 12, 11), for example? Are they fetishes that allow us to project death onto something else? Or are we dealing here with the variant of nonsexual necrophilia, which Fromm defined as the ‘passionate attraction to all that is dead, decayed, putrid, sickly’?⁴ Nor do we have to look far to find a form of outward-looking aggression – sadism or sadomasochism – in Otto’s works: while the references in *alter köder, neue farben* (cat. 17) are unambiguous, the same tendencies are more subtly present in several other works, including *willst du mit mir gehen, ja, nein, vielleicht, zeit für plan b*, *o. t. (ophthalmologe)*, and *o. t. (klassenzimmer)* (cat. 42, 2, 28, 27).

Eros and Thanatos, according to psychoanalytic theory, are both part of what it means to be human and ideally keep each other in check. Both come to the fore in the interpersonal realm of sexuality, for as the writer, sociologist, and philosopher Georges Bataille well knew, ‘there can be no ecstasy without at least the prospect of death and annihilation – be it only in the far distance’.⁵ Love and death, pleasure and pain, were inextricably intertwined even in the world of the Marquis de Sade, as described in his novel *Justine* of 1787.⁶ The artist, who bears that same name, visualises these two urges for us and

Lebens- und der Todestrieb zum menschlichen Dasein und halten sich im Idealfall die Waage. In zwischenmenschlichen Beziehungen kommen etwa im Bereich der Sexualität oft auch beide zusammen. Der Schriftsteller, Soziologe und Philosoph Georges Bataille formulierte: „Wir erreichen die Ekstase nicht, wenn wir nicht – und sei es nur in der Ferne – den Tod, die Vernichtung vor uns sehen.“⁵ Bereits in der Welt des Marquis de Sade, entworfen in seinem Roman, der den Vornamen der Künstlerin trägt, *Justine* (1787), sind Liebe und Tod, Lust und Schmerz, untrennbar miteinander verbunden.⁶ Die Künstlerin führt uns die beiden Triebe in verschiedenen Ausprägungen und ihrer prekären Balance vor Augen. Oder, um Bataille noch einmal sprechen zu lassen: Justine Ottos Werke kreisen um „die Identität des Seins und des Todes“, um das Wissen, „das sich in dieser leuchtenden Perspektive und der endgültigen Finsternis vollendet“.⁷

1 Erich Fromm, *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Stuttgart 1975, S. 331.
2 Ebd.
3 Vgl. Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905, GW., Bd. 5), *Triebe und Tribschicksale* (1915, GW., Bd. 10), *Jenseits des Lustprinzips* (1920, GW, Bd. 13), *Das Ich und das Es* (1923, GW, Bd. 13), *Das ökonomische Problem des Masochismus* (1924, GW, Bd. 13), *Das Unbehagen in der Kultur* (1930, GW, Bd. 14).
4 Fromm (wie Anm. 1), S. 301.
5 Georges Bataille, „Vorwort“, in: *Das obszöne Werk*, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 57–61, hier S. 59.
6 Donatien Alphonse François Marquis de Sade, *Justine oder Das Unglück der Tugend*, Gifkendorf 1990.
7 Bataille (wie Anm. 5), S. 58.

the precarious balance between them in a wide range of scenes. Or to put it another way, as does Bataille, Justine Otto’s works turn on ‘the identity of being and of death’, on the knowledge ‘that the illuminating perspective and the ultimate darkness render complete’.⁷

1 Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness* (New York, 1973), p. 406.
2 Ibid.
3 Cf. Sigmund Freud, *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905), *Instincts and their Vicissitudes* (1915), *Beyond the Pleasure Principle* (1920), *The Ego and the Id* (1923), *The Economic Problem of Masochism* (1924), and *Civilization and Its Discontents* (1930).
4 Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness* (see note 1), p. 369.
5 Georges Bataille, ‘Vorwort’, in *Das obszöne Werk* (Reinbek near Hamburg, 2012), pp. 57–61, here p. 59 (translation by Bronwen Saunders).
6 The Marquis de Sade, *Justine, or the Misfortunes of Virtue*, trans. John Phillips (Oxford, 2012).
7 Bataille, *Das obszöne Werk* (see note 5), p. 58.



11 schatzi, 2012
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 70 x 100 cm
 SØR Rusche Sammlung / Collection, Oelde/Berlin



12 falscher hase, 2012
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 140 x 180 cm
 SØR Rusche Sammlung / Collection, Oelde/Berlin



13 gästeliste, 2012/13
Ölauf Leinwand / Oil on canvas / 220 x 150 cm

- 14 dauerbrenner, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 220 x 200 cm
- nächste Seite / following page:
- 15 pinhead, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 160 x 240 cm









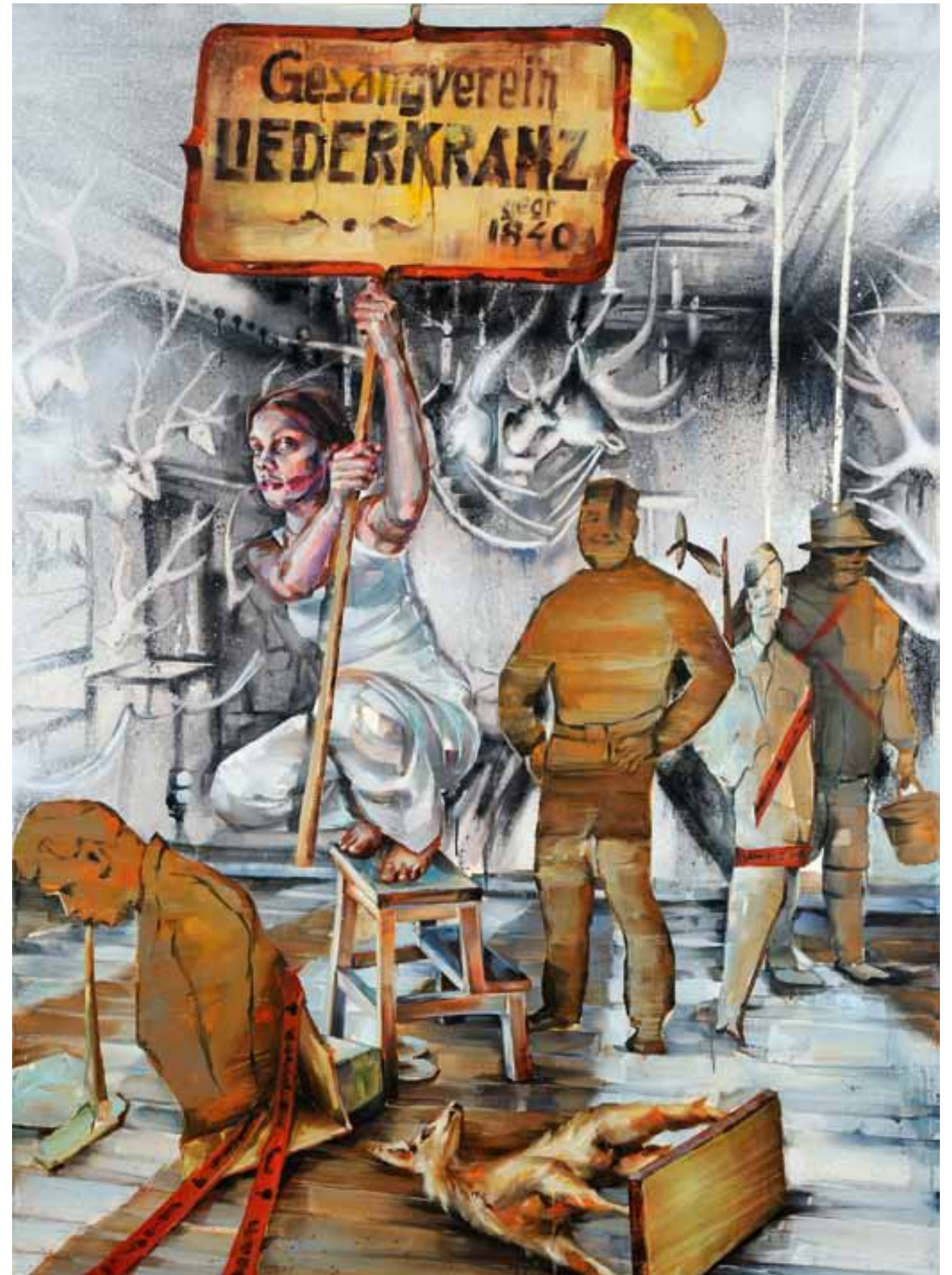
16 halbension, 2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 230 x 140 cm
Sammlung / Collection Dr. Dirk Hamann, Hamburg



17 alter köder, neue farben, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 200 x 220 cm
Sammlung / Collection Ines & Jürgen Graf



18 we do not have a dinosaur, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 210 x 150 cm





20 smelter, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 240 x 160 cm





22 white, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 60 x 50 cm

23 lullaby, 2008
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 155 x 100 cm







24 o. t. (näherinnen), 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 50 x 70 cm

25 o. t. (weide meine lämmer), 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 50 x 70 cm



- 26 o. t. (prozession), 2011/12
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 24 x 30 cm
- 27 o. t. (klassenzimmer), 2011/12
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 24 x 30 cm
- 28 o. t. (ophthalmologe), 2011/12
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 24 x 30 cm
SØR Rusche Sammlung / Collection, Oelde/Berlin



29 o. t. (übergabe), 2011/12
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 24 x 30 cm

30 o. t. (hasenfabrik), 2011/12
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 24 x 30 cm

31 o. t. (kopffabrik), 2011/12
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 24 x 30 cm





32 o. t. (rotnase), 2011
ÖlaufMalplatte / Oil on fibreboard
 30 x 40 cm

33 o. t. (maibaum), 2011
ÖlaufMalplatte / Oil on fibreboard
 30 x 40 cm

34 o. t. (ehepaar), 2011
ÖlaufMalplatte / Oil on fibreboard
 30 x 40 cm





35 o. t. (anna), 2011
Öl auf Malplatte / Oil on fibreboard
30 x 20 cm

36 o. t. (eselsfrau), 2011
Öl auf Leinwand / Oil on fibreboard
30 x 20 cm
SØR Rusche Sammlung / Collection, Oelde/Berlin





- 37 o. t. (aronstab), 2011
ÖlaufMDF / Oil on fibreboard
 40 x 30 cm
- 38 o. t. (école des arbres), 2011
ÖlaufMDF / Oil on fibreboard / 28 x 36 cm
SØR Rusche Sammlung / Collection, Oelde/Berlin





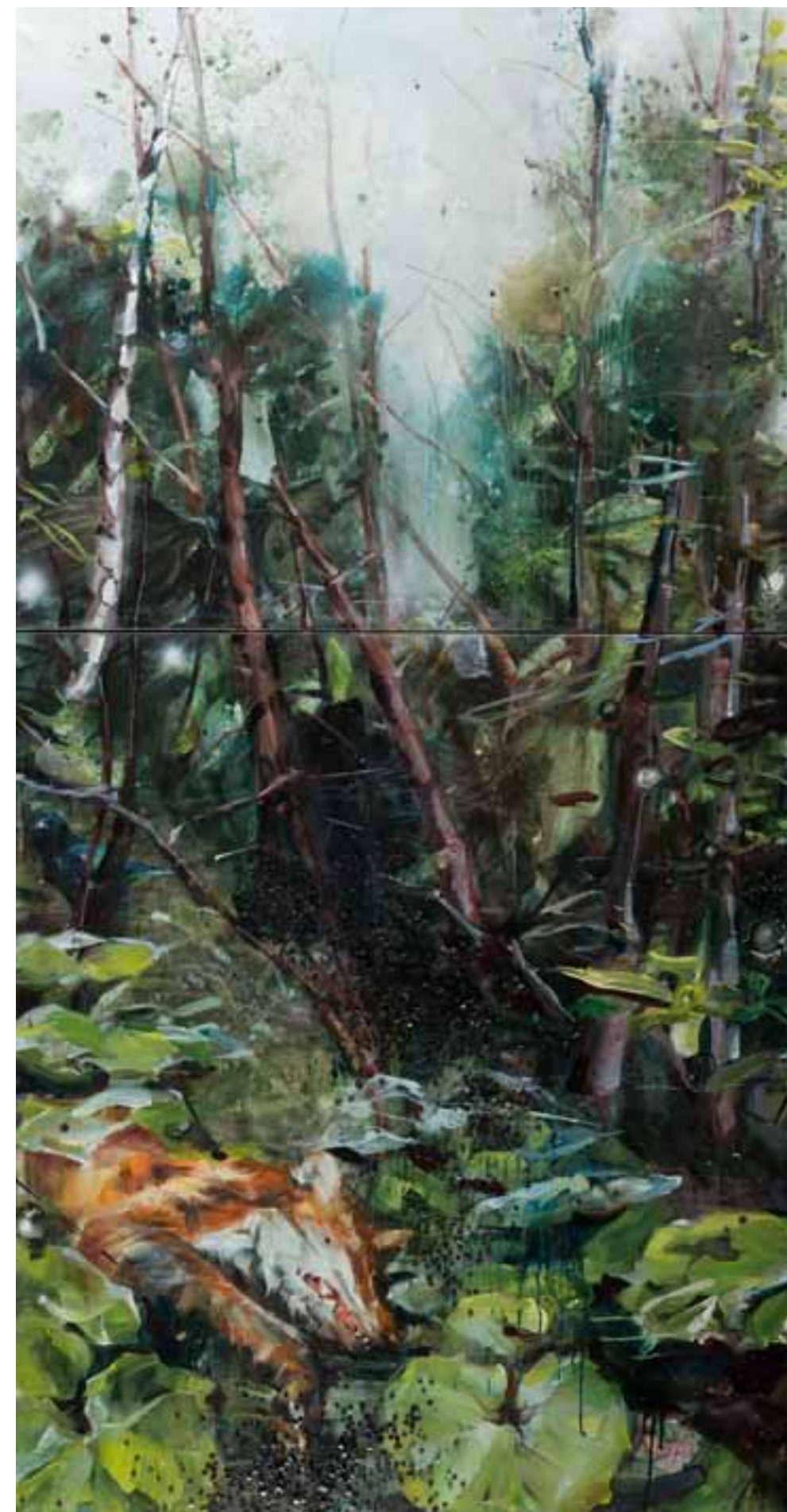


39 rhinozeros, 2013
Ölauf *Leinwand / Oil on canvas / 150 x 100 cm*



40 blinde kuh II, 2012
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 50 x 60 cm

41 morketid, 2011
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 232 x 120 cm





42 willst du mit mir gehen, ja, nein, vielleicht, 2008
Öl auf Leinwand / Oil on canvas / 200 x 150 cm

Biografie / Biography

1974 Geboren in Zabrze, Polen / Born in Zabrze, Poland

1996–2003 Studium an der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste – Städelschule, Frankfurt am Main, bei Professor Peter Angermann und Professor Michael Krebber / Studied at the Staatliche Hochschule für Bildende Künste – Städelschule, Frankfurt am Main, under Peter Angermann and Michael Krebber

1997–2000 Tätigkeit an den Städtischen Bühnen Frankfurt am Main, Bereich Bühnenbild und Kunstgewerbe / Employed by the Städtische Bühnen Frankfurt am Main, stage and set design

2003 Ernennung zur Meisterschülerin im Fach Freie Malerei / Appointed Master Student in Free Painting

Preise / Awards

2011 Kunstpreis des Lüneburgischen Landschaftsverbandes e. V. Kulturförderpreis Bildende Kunst des Landkreises Lüneburg

2006 Volker-Hinniger-Preis 2005, Stadtgalerie Bamberg – Villa Dessauer

2004 Jahreskunstpreis des Frankfurter Vereins für Künstlerhilfe e. V.

2000 AEG – Kunstpreis Ökologie, ehem. Kapselfabrik, Nürnberg / Nuremberg

Stipendien / Grants

2010 NES – Artist Residency Skagaströnd, Island, Arbeitsstipendium durch das Künstlerhaus Lukas Anniversary Exhibition, Skagaströnd, NES-Studio, Island / Iceland

2000 DAAD – Auslandsstipendium an der Accademia di Belle Arti di Brera, Mailand / Milan

Einzelausstellungen (Auswahl) / Solo Exhibitions (Selection)

2013 Halbpension, Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Schweiz / Switzerland (K / cat.)

2012 zähne und krallen, Kunsthalle Jesuitenkirche, Aschaffenburg smelter, Museum Kloster Kamp, Kamp-Lintfort pinhead, Kunstverein Aurich e. V. auszeit, Polarraum Hamburg

2011 Gesangverein Liederkranz, Junge Kunst e. V., Wolfsburg (K / cat.) blutsverwandtschaften, Historisches Museum Schloss Gifhorn helter skelter, Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main

2010 zeit für plan b, Galerie Caprice Horn, Berlin Polarraum, Hamburg

2009 zeit für plan b, Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main (K / cat.)

2008 zähne und krallen, Galerie Martin Mertens, Berlin

2007 Überführung, Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main

2006 Kunstverein Niebüll e. V. hide & seek, Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main (K / cat.)

2003 geh’ doch heim little girl, 1822-Forum der Frankfurter Sparkasse, Frankfurt am Main (K / cat.)

2002 Liebeslust/Liebesfrust, Pro Familia, Nürnberg / Nuremberg

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group Exhibitions (Selection)

2013 Bettina von Arnim und zurück, basis, Frankfurt am Main

2012 Eros & Thanatos, Sammlng Rusche, Baumwollspinnerei Leipzig (K / cat.) utopia, Kunstverein Eisenturm Mainz e. V. so zwischendrin, Dachauer Galerien und Museen, Neue Galerie, Dachau private suite, polarraum Hamburg

2011 Nominiertenausstellung des Kunstpreises des Lüneburgischen Landschaftsverbandes e. V., Schloss Celle That’s what friends are for ..., Neuer Kunstverein Aschaffenburg e. V. ausgeträumt, Kunstverein Markdorf e. V., Stadtgalerie (K / cat.) Kunsthalle macht Schule, Kunsthalle Darmstadt (K / cat.) Große Kunstaussstellung Halle (Saale) 2011, Kunsthalle Villa Kobe, Kunst Halle e. V., Halle (Saale)

2010 Frauenzimmer, Galerie Uwe Sacksofsky, Heidelberg Weibsbilder, Galerie Z, Stuttgart Leben, Lieben, Leiden, Kunstverein Celle e. V. (K / cat.) „Besammelt“ und geschätzt, Sammlung Rausch, Polarraum, Hamburg Powerhaus, Power Galerie, Hamburg 12. Cairo Biennale

2009 Liebeslust und Lebenslast – der inszenierte Alltag, Sammlung SØR Rusche, Schloss Corvey Menschenbilder, Werke aus der Sammlung SØR Rusche, Museum Abtei Liesborn des Kreises Warendorf Nominiertenausstellung des Kunstpreises des Lüneburgischen Landschaftsverbandes (Heinrich-Heine-Haus, Lüneburg), Galerie im Theater an der Ilmenau, Uelzen, und Historisches Museum Schloss Gifhorn In between – die Kunst, erwachsen zu werden, Künstlerverein Walkmühle e. V., Wiesbaden Art Chicago Art Karlsruhe palmbeach3, Palm Beach, Florida

2008 Fluchten, Künstlerverein Walkmühle e. V., Wiesbaden (K / cat.) Preview Berlin Art Bodensee Arte Fiera, Bologna Art.Fair 21, Köln / Cologne Art Miami

2007 my generation, Kunsthaus Essen Ins Licht gerückt, Neuer Kunstverein Aschaffenburg e. V. (K / cat.) Die Sammlung Rausch. It takes something to make something, Portikus, Frankfurt am Main (K / cat.)

2006 Zurück zur Figur. Malerei der Gegenwart, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München / Munich (K / cat.) palmbeach3, Palm Beach, Florida Art Karlsruhe Neue Bilder, AusstellungenHalle Schulstraße 1a, Frankfurt am Main

2005 Berlinische Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Preisträgerausstellung zum Förderpreis Bildende Kunst der Schering Stiftung, Berlin (K / cat.) Kunst Köln / Cologne Art Karlsruhe Art Frankfurt summer in the city, Galerie Vömel, Düsseldorf Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main

2004 4 painters, Galerie Rekord, Berlin AusstellungsHalle Schulstraße 1a, Frankfurt am Main

2003 Absolvenz, Städel Museum, Frankfurt am Main (Absolventenausstellung / graduate exhibition)

2002 Lieblingsbilder, AusstellungsHalle Schulstraße 1a, Frankfurt am Main Lange Nacht der Museen, Altes Hauptzollamt, Frankfurt am Main

2001 VASISTAS, Technische Universität, Istanbul Darmstädter Sezession auf der Mathildenhöhe Darmstadt (Endkandidatenausstellung für den Preis der Darmstädter Sezession / finalist exhibition for the Darmstädter Sezession Prize)

1998 Stuttgart; 17.7.1956 – Salem (Wis.) / USA, 3.3.1977, Portikus, Frankfurt am Main

(K) Katalog / (cat.) catalogue

Kataloge / Exhibition Catalogues

The Great Female Artists: From the Middle Ages To The Modern Era, hrsg. v. / ed. by Reinhard Fuchs [= Women in Art; 1, 520 Masterpieces of Visual Art], Horn 2013

Eros und Thanatos, hrsg. v. / ed. by Matthias Bleyl u.a. / et al., Leipzig 2012

Kunsthalle Darmstadt macht Schule. Motive von Erziehung und Autonomie, Ausst.-Kat. / exh. cat. Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt 2012

Ausgeträumt, hrsg. v. / ed. by Verena Titze, Kunstverein Markdorf, Ausst.-Kat. / exh. cat. Stadtgalerie Markdorf, Friedrichshafen 2011

Justine Otto. helter skelter, hrsg. v. / ed. by Lüneburgischer Landschaftsverband, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2011

salon der gegenwart, Ausst.-Kat. / exh. cat., hrsg. v. / ed. by Christian Holle, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2011

Große Kunstaussstellung Halle (Saale), Ausst.-Kat. / exh. cat. Kunsthalle Villa Kobe, KUNST HALLE e. V., Halle (Saale) 2010

Leben Lieben Leiden. Frauenbilder junger Künstlerinnen, hrsg. v. / ed. by Alexandra Socher, Ausst.-Kat. / exh. cat. Kunstverein Celle, Bielefeld/Leipzig/Berlin 2010

In between. Die Kunst erwachsen zu werden, Ausst.-Kat. / exh. cat. Künstlerverein Walkmühle, Wiesbaden, Wiesbaden 2009

Fluchten, hrsg. v. / ed. by Christiane Erdmann, Ausst.-Kat. / exh. cat. Künstlerverein Walkmühle, Wiesbaden, Wiesbaden 2008

Die Sammlung Rausch, hrsg. v. / ed. by Nikola Dietrich, Ausst.-Kat. / exh. cat. Portikus, Frankfurt am Main/Köln/Cologne 2007

Ins Licht gerückt 4, hrsg. v. / ed. by Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Ausst.-Kat. / exh. cat. Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Aschaffenburg 2007

Justine Otto. hide & seek, hrsg. v. / ed. by Barbara von Stechow, Ausst.-Kat. / exh. cat. Galerie Barbara von Stechow, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 2006

Zurück zur Figur. Malerei der Gegenwart, hrsg. v. / ed. by Christiane Lange, Florian Matzner, Ausst.-Kat. / exh. cat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München / Munich, München u. a. / Munich et al. 2006

Förderpreis Bildende Kunst der Schering Stiftung 2005, hrsg. v. / ed. by Schering Stiftung, Berlin, Ausst.-Kat. / exh. cat. Berlinische Galerie, Berlin 2005

Justine Otto. geh’ doch heim little girl, Ausst.-Kat. / exh. cat. 1822-Stiftung der Frankfurter Sparkasse, Frankfurt am Main 2003

Stuttgart, 17.7.1956 – Salem (Wis.)/ USA, 3.3.1977, hrsg. v. / ed. by Angelika Nollert, Ausst.-Kat. / exh. cat. Portikus, Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1998

Impressum / Colophon

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung:

This catalogue is published on the occasion of the exhibition:

Justine Otto
Halbpension
Half Board

23. März bis 1. September 2013
23 March to 1 September 2013

**museum
franz
gertsch**

Museum Franz Gertsch
Platanenstrasse 3
3400 Burgdorf
Switzerland
Tel. +41 (0) 34 421 40 20
Fax +41 (0) 34 421 40 21
info@museum-franzgertsch.ch
www.museum-franzgertsch.ch

Ausstellung / Exhibition:

Kuratoren / Curators:

Jean-Christophe Ammann
und / and Anna Wesle

Geschäftsführender Direktor /
Managing Director:
Arno Stein

Direktionsassistentin /
Assistant to the Director:
Nadja Imhof

Sponsorship, Marketing, PR:
Benjamin Dodel

Ausstellungstechnik / Technical Support:
Daniel Vögele,
Beat Herrmann

Katalog / Catalogue:

Herausgeber / Editors:
Jean-Christophe Ammann
und / and Anna Wesle

Lektorat / Copyediting:
Deutsch / German:
Ilka Backmeister-Collacott
Englisch / English:
Dawn Michelle d'Atri

Übersetzung / Translation:
Bronwen Saunders

Gestaltung / Design:
Klaus-Peter Plehn, Kerber Verlag, Bielefeld
Justine Otto

Projektmanagement /
Project Management:
Stephanie Crisu, Katrin Günther,
Kerber Verlag, Berlin

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.dnb.de>
abrufbar.

The Deutsche Nationalbibliothek
lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed
bibliographical data is available on the
Internet at <http://dnb.dnb.de>.

Gesamtherstellung und Vertrieb:
Printed and published by:
Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld
Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
info@kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
D.A.P., Distributed Art Publishers, Inc.
155 Sixth Avenue, 2nd Floor
New York, NY 10013
Tel. +1 (212) 627-1999
Fax +1 (212) 627-9484

KERBER-Publikationen werden weltweit
in führenden Buchhandlungen und
Museumsshops angeboten (Vertrieb in
Europa, Asien, Nord- und Südamerika).
KERBER publications are available in
selected bookstores and museum shops
worldwide (distributed in Europe, Asia,
South and North America).
Alle Rechte, insbesondere das Recht auf
Vervielfältigung und Verbreitung sowie
Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses
Werkes darf in irgendeiner Form ohne
schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.
All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced,
translated, stored in a retrieval system or
transmitted in any form or by any means,
electronic, mechanical, photocopying or
recording or otherwise, without the prior
permission of the publisher.

Fotonachweis / Photo credits:

Thorsten Scherz (Reprofotografie /
reproduction photography), Bernhard
Förster (Bildbearbeitung / lithography),
Bernhard Strahm (Raumaufnahmen /
exhibition views)

Umschlagabbildung / Cover illustration:

Justine Otto, *waldesruh*, 2013,
2013, Öl auf Leinwand / oil on canvas,
180 x 150 cm

© 2013 Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin,
Künstlerin und Autoren / Artist and
Authors

ISBN 978-3-86678-808-4
www.kerberverlag.com

Printed in Germany

Ursula Wirz-Stiftung