

Bosch & Banisadr
Ali Banisadr: We Work in Shadows



Gemäldegalerie
der Akademie der bildenden Künste Wien

Bosch & Banisadr

Ali Banisadr: We Work in Shadows

Julia M. Nauhaus

Bosch & Banisadr

Ali Banisadr: We Work in Shadows

Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna

2019

Inhalt/Contents

Einführung	7
Welten in Welten – Hieronymus Bosch und Ali Banisadr	15
Bildteil/ Art Works	33
Introduction	51
Worlds in Worlds – Hieronymus Bosch and Ali Banisadr	59
Biographie / Biography	77
Ausstellungen (Auswahl)/ Exhibitions (Selection)	78
Monographien / Monographs	80
Werke in öffentlichen Sammlungen/ Works in Public Collections	81
Preise und Auszeichnungen/ Awards	81
Zur Autorin / Author	82
Dank/ Thanks	84

Einführung

Hieronymus Bosch und das »Wiener Weltgericht«

Das Herzstück der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien ist das Triptychon mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts von Hieronymus Bosch (um 1450/55–1516). Das dreiteilige Altarwerk zählt zu den weltweit bedeutendsten Kunstwerken der Zeit um 1500. Das »Wiener Weltgericht« gibt bis heute Rätsel auf und ist der unbestrittene Publikumsmagnet der Sammlung.

Geboren wurde der Künstler als Jheronimus van Aken um 1450/55 in 's-Hertogenbosch. Später nahm er den Namen seiner Geburtsstadt an und nannte sich Jheronimus Bosch (dt. Hieronymus). Bereits sein Urgroßvater war Maler, Bosch und seine Brüder lernten in der Werkstatt des Vaters ihr Handwerk. Der Künstler heiratete eine vermögende Frau und zählte zur Elite der etwa 20 000 Bürger_innen seiner Heimatstadt. Er war Mitglied der »Illustren Liebfrauenbruderschaft«, die sich der Marienverehrung verschrieben hatte. Durch diese Bruderschaft verfügte der Künstler über ein großes Netzwerk. Seine Auftraggeber zählten zum Hochadel, auch der Habsburger Philipp I., genannt der Schöne (1478–1506), der 1506 eine kurze Zeit König von Kastilien war, gab Werke bei Bosch in Auftrag.

Heute werden etwa 20 Gemälde, fast alle mit religiöser Thematik, und ebenso viele Zeichnungen als eigenhändige Werke Boschs angesehen. Das *Weltgerichts-Triptychon* ist das zweitgrößte Gemälde von Hieronymus Bosch und wird – auch wenn es nicht signiert ist – seit dem 19. Jahrhundert unzweifelhaft als eigenhändiges Werk des Meisters angesehen. Dennoch dürften auch Werkstattmitarbeiter an der Ausführung des großen dreiteiligen Flügelaltars beteiligt gewesen sein, wie dies im 15. Jahrhundert, aber auch noch in den folgenden Jahrhunderten üblich war.

Die drei inneren Flügel zeigen von links nach rechts folgende Darstellungen:

Auf dem linken Flügel ist ganz oben zu sehen, wie Luzifer und die abtrünnigen Engel aus dem Himmel verstoßen werden. Gottvater selbst wacht darüber. Die gefallenen Engel verwandeln sich in insektenähnliche Mischwesen und fallen in den Garten Eden. Von unten nach oben sind hier die Erschaffung Evas aus der Rippe Adams, der Sündenfall, also die Verführung Evas durch die Schlange, und die Vertreibung aus dem Paradies durch den Erzengel Gabriel dargestellt.

Entgegen der malerischen und theologischen Tradition stellt Bosch auf der Mitteltafel seines Altars nicht Christus als Weltenrichter mit dem Erzengel Michael, der die guten und schlechten Seelen wägt und in das himmlische Paradies oder die Hölle schickt, dar. Christus sitzt auf einem Regenbogen im oberen Fünftel, umgeben von der Muttergottes links und Johannes dem Täufer rechts sowie den zwölf Aposteln.

In der linken oberen Ecke ist ein winziger Lichtfleck zu sehen – der Eingang in das himmlische Paradies, in das nur ganz wenige Seelen gelangen. Der Großteil der Menschheit wird von Dämonen und Teufeln für seine Sünden bestraft.

Die Bestrafung der sieben Todsünden malt Bosch in der Mitteltafel detailreich aus. In vielen Szenen sind Dämonen, Mischwesen und Teufel zu sehen. Im Mittelalter glaubte man, dass der Sünder durch die begangene Sünde bestraft wird. So sehen wir unten links einen nackten Mann, der sich der Sünde der Völlerei schuldig gemacht hat und von einem roten Teufel mit einer Flüssigkeit abge-



1 Hieronymus Bosch: *Weltgerichts-Triptychon*, um 1490–um 1505, Öltempera auf Eiche, ca. 164 x 127 cm (Mitteltafel), ca. 164 x 59 cm (je Seitenflügel), Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

füllt wird, die aus einem Trichter in das grüne Fass fließt – es handelt sich um Urin. Viele Szenen zeigen Sünder, die aufgespießt, zersägt oder anderweitig gequält werden, das große Messer unten rechts ist das Symbol für die Todsünde des Zorns.

Auf dem rechten Flügel setzen sich die Qualen der Sünder in der Hölle fort, beide Tafeln verbindet Bosch durch eine dunkle Landschaft im Hintergrund, in der Feuer und Brände lodern und die eine Endzeitstimmung ausstrahlt (Abb. 1).

Auf den Außenseiten des Altars sind zwei Heilige in Grisaille – Grau-in-Grau-Malerei – dargestellt. Die Grisaille-Malerei wurde im 15. Jahrhundert gern für die Außenseiten von Altären verwendet, denn so war die Überraschung über die leuchtende Farbigkeit der inneren Tafeln, die nur an Sonn- und Feiertagen zu sehen waren, umso größer (Abb. 2).

Hieronymus Bosch hat auf den linken Flügel den Heiligen Jacobus den Älteren gemalt. Er ist an der Muschel auf seinem Pilgerhut erkennbar und trägt einen Pilgerstab. Jacobus gilt als Pilgerheiliger und Nationalheiliger Spaniens, wo die berühmteste ihm geweihte Kirche in Santiago de Compostela – über seinem angeblichen Grab – steht.

Der Heilige auf dem rechten Seitenflügel wurde lange Zeit als Heiliger Bavo gedeutet, jüngste Forschungen erkennen in ihm überzeugend den Heiligen Hippolyt(us). Dieser, der Name bedeutet »Pferdebefreier«, erlitt das Martyrium der Vierteilung durch Pferde und lebte wohl um 200 n. Chr. Er gilt als bedeutender Kirchenvater.

Der Heilige Hippolyt wird auf zwei Altären, ebenfalls in Grisaille, ganz ähnlich dargestellt: Das erste Triptychon befindet sich in der St.-Salvator-Kathedrale in Brügge und wurde um 1470 von Dirk Bouts begonnen, von Hugo van der Goes vollendet und von Aert van den Bossche um 1508 vergrößert. Das zweite Triptychon, ebenfalls um 1490 entstanden und heute im Museum of Fine Arts in Boston, stammt von einem unbekanntem Brüsseler Maler. Beide Altäre sind also wenig früher oder zur selben Zeit wie Boschs »Wiener Weltgericht« entstanden, und was sie mit diesem ferner verbindet, ist ihr Auftraggeber: Hippolyte de Berthoz. Jüngste Forschungen machen es höchst wahrscheinlich, dass dieser, er war Kämmerer am burgundischen Hof und starb 1503, das »Wiener Weltgericht« bei Bosch bestellte.

Dennoch bleibt vieles im Dunkeln, denn wir wissen nicht, wo sich der Altar befand, bevor er 1659 in einem Inventar von Erzherzog Leopold Wilhelm von Habsburg, Statthalter in Brüssel, auftauchte. Um 1787 erwarb Graf Lamberg-Sprinzenstein das Werk – unter dem Namen Pieter Bruegels d. J. (des sogenannten »Höllens-Bruegels«) – aus der kaiserlichen Sammlung, und durch sein Legat gelangte es im Jahr 1822 in die Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste Wien.

Dort ist es heute das unbestrittene Highlight und Herzstück der Sammlung. Boschs Phantasie-reichtum, die leuchtende Farbigkeit im Inneren wie die Grisaille-Malerei in feinsten Grau- und Braun-Abstufungen sowie die hohe malerische Qualität beeindruckten Besucher_innen, Kunsthistoriker_innen und Künstler_innen bis heute.

Die Ausstellungsreihe

Die Ausstellungsreihe *Korrespondenzen* zeigt Bezüge zwischen dem Werk des niederländischen Malers und dem anderer Künstler_innen auf und setzt in regelmäßiger Folge Kunstwerke zu seinem Weltgerichts-Altar in Beziehung. So werden überraschende Verbindungen zwischen dem 500 Jahre alten Triptychon und Werken in unterschiedlichen Medien – seien es Gemälde, Graphiken, Skulp-



2 Hieronymus Bosch: *Weltgerichts-Triptychon*, Außenflügel, um 1490–um 1505, Öltempera auf Eiche, ca. 164 x 59 cm (je Flügel), Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

turen, Videoarbeiten oder Fotografien – sichtbar. Die Perspektive auf Bosch wechselt. In der Gegenüberstellung mit Arbeiten anderer Künstler_innen können die Betrachter_innen immer wieder neue Facetten in Boschs Meisterwerk entdecken.

Begonnen wurde die Reihe im Mai 2017 mit dem in Tilburg – 20 Kilometer von Boschs Heimatstadt 's-Hertogenbosch entfernt lebenden – Sjon Brands, dessen poetische und dadaistische Paradiesvögel Frohsinn in die ernste Altmeistergalerie in der Akademie am Schillerplatz brachten. Brands' Vogelgeschöpfe bestehen aus Radoröhren, Straußenfedern, Kerzenständern und vielen anderen Fundstücken, die der 1948 geborene, studierte Maschinenbauer zu gefiederten Charakteren wie dem *Regenflöter* oder dem *Domphoorn* zusammensetzt. Gemeinsam mit dem Künstler wurden Vogel-skulpturen ausgesucht, die Ähnlichkeiten und Bezüge zu Boschs *Weltgerichts-Triptychon* aufweisen. Brands' Skulpturen versammeln menschliche Eigentümlichkeiten und Laster und transformieren Boschs moralische Botschaft, die Warnung vor den sieben Todsünden, auf hintersinnig-humorvolle Weise.

Im neuen Quartier der Gemäldegalerie während der Sanierung des Akademie-Gebäudes am Schillerplatz im Theatrumuseum hing das 4 x 6,90 m große Gemälde des Berliner Malers Jonas Burgert von November 2017 bis Anfang April 2018 dem *Jüngsten Gericht* gegenüber. Burgert, Jahrgang 1969, zählt zu den wichtigsten Künstlern der figurativen Malerei in Deutschland. Auf dem Tableau *Ihr Schön* aus dem Jahr 2016 finden sich Mischwesen ebenso wie ein Gewimmel von übereinandergeschichteten und ineinander verschlungenen Figuren. Bei Bosch und Burgert gibt es keine zusammenhängende Erzählung, Figuren und Szenen sind aneinandergereiht, die Besucher und Besucherinnen müssen sich erst zurechtfinden in den »Wimmelbildern«. Ähnlich wie Bosch baut Burgert zudem seine Gemälde auf dunklen Hintergründen auf und verwendet leuchtende Farben.

Als erste (weibliche) Künstlerin präsentierte die junge, 1981 in Wien geborene Anna Hofbauer im Frühjahr 2018 ihre Installation. Zum ersten Mal wurden abstrakte Arbeiten, Steindrucke auf Papier, Bosch gegenübergestellt und zum ersten Mal handelte es sich um Werke, die eigens für die Ausstellung in der Gemäldegalerie erarbeitet wurden. Zu den Steindrucken, die das Ergebnis von Spaziergängen und abstrahierender Systematik der Künstlerin bilden und die auf Holzleisten angebracht sind, gesellte sich eine »Pop-up-church«, die an Kirchenbänke erinnert und darauf verweist – die Skulptur ist aus dem Untergestell einer Couch hergestellt –, dass das Fernsehen und die Welt der Medien heutzutage die Kirche ersetzen.

Die 1952 in Tübingen geborene Textilkünstlerin Alraune hat sich auf wiederum andere Weise mit Hieronymus Boschs Weltgericht auseinandergesetzt: Ihre Objekte greifen das Thema der Sünden-Qualen, die Grausamkeit, die bei Bosch zu sehen ist, auf, und so hieß der Untertitel ihrer Ausstellung denn auch *Alraune: Textile Höllenqualen*. Die Verbindung zu Bosch geschieht bei ihr aber nicht illustrativ, sondern vor allem über die Titel ihrer Werke. Auch Alraune hat sich monatelang in Boschs »Wiener Weltgericht« vertieft und Objekte teils neu genäht, teils umgenäht. So entstand eine *Bosch-Seelenwaschmaschine* oder das Objekt *Gott sieht alles*, ein von einem Messer – Symbol des Zorns bei Bosch – durchbohrtes Ei. Ein humorvoller Reflex auf Boschs Paradiesflügel war *Was wäre passiert, wenn die Schlange Eva einfach verschlungen hätte?*

Die fünfte der *Korrespondenzen* stellte vier großformatige Gemälde des 1957 in Moskau geborenen Malers, Graphikers und Schriftstellers Maxim Kantor Hieronymus Boschs Altar an die Seite. Neben einer *Versuchung des Heiligen Antonius* aus dem Jahr 2015, der *Flucht nach Ägypten* und *Bürgerkrieg* stand vor allem das im Sommer 2018 vollendete *Jüngste Gericht* Kantors im Fokus. Das große Gemälde präsentierte die sehr persönliche, biographisch geprägte Interpretation des Malers, der sich in jüngerer Zeit intensiv mit christlichen Themen auseinandersetzt. Für den Künstler findet das Jüngste Gericht täglich statt, weshalb sein Werk die Mitglieder seiner Familie zeigt – sieben Menschen ohne jede Beziehung zueinander, jeder für sich allein. Trotz des flammend roten Raums, in dem die Familienmitglieder sich befinden und eingeschlossen sind, kann es den Betrachter, die Betrachterin ob dieser Darstellung einer »Anti-Familie« kalt den Rücken herunterlaufen.

2019 begann die Ausstellungsreihe mit der Präsentation einer großformatigen Arbeit von Maria Legat, die sie eigens für die *Korrespondenzen* schuf. Die 1980 in Villach geborene Künstlerin studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien und schloss ihr Malerei-Studium 2018 mit dem Diplom ab. Für die Ausstellung in der Gemäldegalerie malte sie das 29. Bild ihrer 2014 begonnenen Serie mit dem Titel *Und zur Lage der Welt*. Maria Legat reflektiert die sozialpolitischen Spannungsfelder unserer Zeit und stellt Fragen nach dem Zustand und der Zukunft unserer Welt. Themen wie atomare Gefahr, fortschreitender Klimawandel, Geschlechter- und Reproduktionsfragen beschäftigen die Künstlerin. Ihr Gemälde besteht aus assoziativen Bildelementen, die vom Betrachter, der

Betrachterin ein genaues und langsames Sehen fordern. Genau wie auf Boschs *Weltgerichts-Triptychon* entdecken wir immer mehr Details, je länger wir vor Legats – in Belgien handgewebter – Leinwand stehen. Wie bei dem niederländischen Maler gibt es keine einfachen Antworten, eine pessimistische Sicht auf die Lage der Welt und Kritik an der Gesellschaft verbinden Bosch und Legat. Für die Malerin war der Aufenthalt in der Gemäldegalerie eine geliebte Zwischenzeit auf dem Weg in ihr Atelier im oberen Stock des Akademiegebäudes am Schillerplatz. So erscheint es folgerichtig, dass die Gemäldegalerie die erste museale Präsentation von Maria Legat realisiert hat.

Susanne Kühn (geb. 1969 in Leipzig) wurde in erster Linie von den Grau in Grau gemalten Außenflügeln von Boschs *Weltgerichts-Triptychon* angeregt, weshalb sie sich entschied, ihre beiden für die *Korrespondenzen* in Wien gemalten Diptychen in Schwarz-Weiß-Tönen zu belassen und nur wenig Farbe eingesetzt hat. Kühns Gemälde changieren auf faszinierende Weise zwischen Malerei und Zeichnung. Sieht man genau hin, so erkennt man insbesondere auf den Außenflügeln des Bosch-Altars, welcher hervorragender Zeichner Bosch war. Auch deshalb ergibt die Kombination von Susanne Kühns neuen Diptychen *Robota II* und *Beastville* einen spannenden Dialog mit Boschs Meisterwerk.

Was Maria Legat und Susanne Kühn augenfällig miteinander verbindet, ist die Auseinandersetzung mit Themen wie Technologisierung unserer Welt und zunehmender Umwelterstörung, aber es gibt auch Bilddetails, die einander ähneln: Wenn sich bei Maria Legat eine weibliche behaarte Figur mit leuchtend roter Kappe aus einem Tierkostüm befreit, sich aus diesem herauschneidet und nicht auf den männlichen Retter wartet, ist dies eine feministisch-kämpferische Botschaft. Ebenso selbstbewusst zeigt sich Susanne Kühn auf *Beastville* mit ihrem Selbstporträt in einem Affenkostüm. (Abb. 3 bis 9)



3 Bosch & Brands. Sjon Brands: *Vögel*
Foto: Sjon Brands



4 Bosch & Burgert. Jonas Burgert: *Ihr Schön*
Foto: Lisa Rastl



5 *Bosch & Hofbauer. Anna Hofbauer: Drucke*
Foto: Lisa Rastl



6 *Bosch & Alraune. Alraune: Textile Höllenqualen*
Foto: Lisa Rastl



7 *Bosch & Kantor. Maxim Kantor: Das Jüngste Gericht*
Foto: Sophie Tiller



8 *Bosch & Legat. Maria Legat: Und zur Lage der Welt*
Foto: Claudia Rohrauer



9 *Bosch & Kühn. Susanne Kühn: Beastville*
Foto: Reinhard Nadrchal

Welten in Welten – Hieronymus Bosch und Ali Banisadr



Ali Banisadr: *The Magians*, Detail, 2009, Öl auf Leinwand, Diptychon gesamt: 182,9 x 274,3 cm, Privatsammlung / Courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg

Ali Banisadr wurde 1976 in Teheran geboren. Seine Familie verließ den Iran, als er zwölf Jahre alt war. Die Emigration führte über die Türkei nach San Diego, dann nach Modesto und San Francisco in Kalifornien, wo Banisadr die High School besuchte. Seine ersten künstlerischen Inspirationen in Amerika fand er zunächst in der Graffiti Community von San Francisco, die in den 1990er Jahren die innovativste in den USA war. Nach einem anfänglichen Psychologie-Studium in San Francisco zog Banisadr nach New York und besuchte die School of Visual Arts, wo er sein künstlerisches Handwerk lernte und unter anderem die Klasse für bildende Kunst und Illustration besuchte. Um seine Technik weiter zu verbessern, schrieb er sich an der New Yorker Kunstakademie ein, die für ihre Wiederbelebung des traditionellen akademischen Kunstunterrichts bekannt war.

Inzwischen hat sich der Künstler auch international einen Namen gemacht und seine eigene unverwechselbare künstlerische Handschrift entwickelt.

Es ist ein schöner Zufall, dass das Het Noordbrabants Museum 2019 die erste Museumsausstellung mit Werken Banisadr in Europa ausgerichtet hat, und so reisen fünf Gemälde aus der Schau *Foreign Lands* direkt aus Hieronymus Boschs Geburtsstadt 's-Hertogenbosch nach Wien, wo sie dem *Weltgerichts-Triptychon* des niederländischen Meisters gegenübergestellt werden. Das sechste Gemälde kommt aus einer Ausstellung in den USA.

Ali Banisadr zählt zu den Künstlern, die sich für ein weites Spektrum an Literatur, Philosophie und Musik interessieren. Seine persischen Wurzeln spielen eine eher unbewusste Rolle in seinem Werk, auch wenn ihm selbstverständlich persische Miniaturmalerei und Literatur vertraut sind und frühere Werke durchaus an persische Miniaturen erinnern.¹ Ebenso ist der Maler von den deutschen Philosophen Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche fasziniert. Der Titel eines Gemäldes von 2006 spielt auf das Meisterwerk des Lyrikers T. S. Eliot an: *The Waste Land*, auch den irischen Dichter William Butler Yeats schätzt Banisadr. Es ist von verschiedenen Autor_innen immer wieder auf Vorbilder Banisadr, von Bosch und Bruegel über die venezianischen Maler Tintoretto und Veronese oder den Spanier Goya bis hin zu Max Beckmann, Otto Dix, David Hockney oder Neo Rauch, hingewiesen worden.² Dies soll hier nicht wiederholt werden.

Da die direkten Bezüge zur Kunst anderer Maler im Werk Banisadr abgenommen haben, je mehr er seinen eigenen Stil gefunden hat und je mehr sich dieser in den letzten Jahren veränderte, soll es im Folgenden um zwei Dinge gehen: einerseits um die Bezüge zwischen den ausgestellten Gemälden Banisadr zu Hieronymus Boschs 500 Jahre altem Meisterwerk mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts, andererseits um die Besonderheit der Malerei des amerikanischen Künstlers, dessen Kunst ohne Musik nicht denkbar ist.

¹ Vgl. hierzu Ekhtiar 2012 und Anfam 2018, S. 8. Ekhtiar, S. 4, verweist auf Schlachtenszenen in einem illustrierten Manuskript des persischen Nationalepos *Schāhnāme* (das sog. »Buch der Könige«) von Firdausi aus dem 16. Jahrhundert, das viele Reiter und Schlachtenszenen zeigt.

² Z. B. Ekhtiar 2012, Hobbs 2015 und 2019 oder Anfam 2018 sowie die Interviews mit Banisadr in den Ausstellungskatalogen London 2015 und 2018 (Groys 2015 und Azimi 2018). Siehe die Auflösung der Kurztitel auf S. 30.

Zunächst ist ganz allgemein zur Beziehung zwischen Bosch und Banisadr festzuhalten, dass sich letzterer seit Langem für die Kunst des Niederländers interessiert und sogar einen seiner Geburtstage vor dem »Wiener Weltgericht« verbracht hat, mehrere Stunden in der Betrachtung dieses unerschöpflichen Werkes versunken. In einem Interview hat Banisadr bekannt:

»Boschs Werk spricht zu mir, wie das keine andere Malerei tut. Bosch war ein Sozialkritiker, und zur selben Zeit hat er etwas verstanden, das bis heute nicht ausdeutbar ist. Ich bin fasziniert von seiner Beziehung zum Okkulten, zum Unbekannten.«³

Frühere Gemälde des Künstlers wirken »bosch-artiger« als die neueren Bilder. Auf den ersten Blick fallen sofort die Mischwesen ins Auge, die Gemälde beider Künstler bevölkern. In einem Interview hat Banisadr die Überzeugung geäußert, dass seine Mischwesen durch die allegorische Satire *Shahr-e Ghese* von Bijan Mofid (1935–1984) aus dem Jahr 1967 inspiriert sind und er immer daran interessiert gewesen sei, Dinge zu kreieren, die nicht existieren. Man könne Elemente sehen, die man kenne und andere, die man nicht klar definieren oder bezeichnen könne. »Man kann nicht sagen ›oh, das ist ein Hase‹ oder ›das ist ein Fisch‹«, heißt es weiter. »Aber diese Wesen haben fischartige Elemente oder vogelartige. Ich war auch immer interessiert an mythologischen Kreaturen, altägyptischen Gestalten oder jenen aus dem Nahen Osten. Sie waren auch halb Tier, halb Mensch, manchmal repräsentierten sie Gott. Wenn man das Tier in Menschen zeigt, sagt das auch etwas darüber aus, was man in Bezug auf sie fühlt...«⁴

Zugleich haben Banisadr's Mischwesen etwas mit New York zu tun, wo Menschen aus vielen unterschiedlichen Kulturkreisen leben. Der Künstler hat sich immer für diesen »melting pot« interessiert, für ihn ist es ein Ort, wo man »Welten innerhalb von Welten« erleben kann. Hier sieht er eine Ähnlichkeit zu seinen Bildern, in denen unterschiedliche Einflüsse und Dinge zusammenkommen, aus denen er hybride Figuren erschafft.⁵

Die Landschaft ist in den neueren Werken Banisadr's zurückgetreten. In Boschs *Weltgerichts-Triptychon* spielt sie eine große Rolle: In der Paradiesestafel ebenso wie in der durchgehenden, apokalyptischen Brandlandschaft im Hintergrund von Mittel- und Höllentafel, beide miteinander verbindend, aber vor allem wohl in der Darstellung des Heiligen Jacobus des Älteren, der durch eine überaus feinmalerisch gestaltete Landschaft wandert, die für die Zeit um 1500 eine erstaunliche Tiefenwirkung aufweist und in der erzählerische Szenen von Raub, Mord und Totschlag ebenso eingebettet sind wie die idyllische Szenerie mit Schilfrohr und Tieren zu Füßen des Heiligen. (Abb. 1 bis 3)

In Banisadr's neueren Gemälden ist keine konkrete Landschaft zu erkennen, der Raum ist nicht mehr definiert. Klar sind Oben und Unten voneinander abgegrenzt, dennoch fließen diese zwei Bildhälften punktuell ineinander über und überschneiden sich.

Auch wenn Bosch uns mehr Anhaltspunkte für eine scheinbar konkrete Landschaft gibt, ist es bei ihm dennoch nicht eindeutig, wo sich die Bestrafung der sieben Todsünden in der Mittel- und Höllentafel abspielt. Es ist eine felsige, undefinierte Landschaft, im Mittelgrund taucht ein Fluss auf, im Hintergrund Seen, auch Gebäude, es ist schwer, sich durch diese labyrinthische Landschaft zu finden. Neben dem Wasser sind mehrfach Feuer und Brände zu sehen, überall aber auch menschliche

³ Übersetzt nach: Azimi 2018, S. 21.

⁴ Paraphrase und Übersetzung ebda.

⁵ Dies sagt Banisadr in der Audiotour des Het Noordbrabants Museums in 's-Hertogenbosch (Track 8). Ich danke Geertje Jacobs, Leiterin der Sammlungen im Het Noordbrabants Museum, sehr herzlich, die mir diese zugänglich gemacht hat.



1, 2, 3
Hieronymus Bosch: *Weltgerichts-Triptychon*, Details aus der Mittel- und Außentafel mit dem Heiligen Jacobus d. Ä., um 1490–um 1505, Öltempera auf Eiche, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien



4 Ali Banisadr: *The Magians*, 2009, Öl auf Leinwand, Diptychon gesamt: 182,9 x 274,3 cm, Privatsammlung / Courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg

Wesen, die von Dämonen und Teufeln verfolgt oder gequält werden. Die Landschaft ist nicht »von dieser Welt«, sie ist phantastisch und verdankt sich der Phantasie Boschs.

Bei Banisadr sind es Landschaften wie in *The Magians* (Abb. 4) oder *The Charlatans* von 2009, in denen sich oft kämpfende Menschen und Hybridwesen tummeln. Diese Gemälde sind klar in Vorder-, Mittel- und Hintergrund aufgeteilt, das Grün deutet eine Wiese an, aber auch ein Fluss ist in beiden Bildern auszumachen. Der Himmel hat eine blaue Farbigkeit, etwas, das in den zehn Jahre später entstandenen Werken nicht mehr der Fall ist.

Die Bilder um 2008/09 weisen eine ähnliche »Wimmelbildhaftigkeit« auf wie in Boschs »Wiener Weltgericht« oder dem *Garten der Lüste*.

Im Laufe der letzten Jahre hat sich der Maßstab der Figuren bei Banisadr geändert, sie sind größer geworden. Auch wenn bei genauerer Betrachtung immer noch viele Figuren und Mischwesen auszumachen sind, ist ihre Anzahl reduziert. Die Bilder sind insgesamt abstrakter.

Wie bei Bosch gibt es bei Banisadr keine durchgehende Erzählung, das Auge des Betrachters, der Betrachterin wandert über die gesamte Bildfläche. Banisadr betont, es sei ihm wichtig, keine zentrale Szene, keine zentrale Figur zu malen, um die sich das Bild aufbaut.⁶ Auch hier gibt es eine Verbindung zu Bosch: Die Szene, die dem Wiener Altarwerk den Namen gegeben hat, ist auf der

⁶ Banisadr betont, es sei ihm ein Anliegen, dass jede Ecke des Bildes genauso interessant wie der Rest ist und dass er keine Hierarchie möchte, sondern das Gefühl von Bewegung. Er möchte, dass der Wind das ganze Bild durchweht. Vgl. Southern 2015.



5 Ali Banisadr: *Black*, 2007, Öl auf Leinwand, 71,1 x 61 cm, Privatsammlung



6 Hieronymus Bosch: *Weltgerichts-Triptychon*, Detail aus der Paradiesestafel, um 1490–um 1505, Öltempera auf Eiche, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

Mitteltafel weit nach oben gerückt worden: Christus als Weltenrichter mit den Aposteln, der Muttergottes und den zum Jüngsten Gericht blasenden Engeln. Der Erzengel Michael, fester Bestandteil der Ikonographie des Jüngsten Gerichts, fehlt. Auf diese Szene fällt der Blick erst spät. In den vier Fünfteln des Bildes darunter gibt es keine zentrale Stelle. Das Auge der Betrachtenden wandert auch hier von Figur zu Figur, von Szene zu Szene, versucht zu entschlüsseln und zu enträtseln. Dies gelingt bei Bosch ebenso wenig wie bei Banisadr. Beide Maler verweigern sich eindeutigen Antworten, sie beobachten und stellen die von ihnen geschaffenen Welten zur Diskussion. Für Banisadr ist dies das hauptsächlich Verbindende seiner Kunst mit Bosch: das Kreieren von Welten, die so nicht existieren, die jedoch zum Nachdenken über die Welt, die uns umgibt, anregen. Beide Künstler überschreiten die Grenzen zwischen Realität und Phantasie, zwischen Raum und Zeit.

Die Werke von Bosch wie von Banisadr kann man sowohl aus einer größeren Entfernung wahr- und aufnehmen als auch aus der Nähe: Man erlebt entweder einen Gesamteindruck aus der Ferne oder sieht bei der Betrachtung aus der Nähe klarer die vielen Details und Figuren und entdeckt immer Neues.

Interessant erscheint mir, dass in Banisadrs Werk mehrfach Triptychen vorkommen (beispielsweise *Fravashi*, 2013, und *Ran*, 2014; *At once*, 2015, besteht aus drei Teilen, die jedoch in der Installation nicht wahrnehmbar sind). In Arbeiten auf Papier, die 2010 entstanden, kommen drei senkrechte Farbstreifen vor.⁷ Auch dies ist eine Korrespondenz zu Hieronymus Bosch. Das Gemälde *Black* von 2007 erinnert zudem an den Engelssturz auf dessen Paradiesestafel (Abb. 5 und 6). Doch wenden wir uns den Gemälden zu, die Ali Banisadr für die *Korrespondenzen* in Wien ausgewählt hat.

⁷ Vgl. die Werke *1 S*, *4 S*, *5 S* oder *1 M* in: Ausst.-Kat. London 2018, S. 178, S. 181, S. 182 und S. 188.

We Work in Shadows

Banisadr selbst verweist bei diesem Bild (vgl. S. 34/35) auf Dantes Inferno in der *Göttlichen Komödie*, auf die Unterwelt, das Schattenreich, durch das Dante wandelt. Darauf spielt auch der Bildtitel an; doch sieht der Künstler diese Assoziation eher lose, denn es geht ihm nie um eine Illustration. Wie auf vielen Bildern fallen Partien mit parallelen Linien, in diesem Fall in horizontaler Richtung, auf. Sie trennen den Vordergrund – vor den Linien, die eine Art Zaun bilden könnten, bewegen sich die Gestalten – von einem nicht definierten »Dahinter«, aber es handelt sich auch um zwei horizontale Bildhälften. Banisadr erzählt selbst, dass er viel in Brooklyn durch die Straßen geht. Einmal hat er Rollgaragentore mit einer horizontalen Linienstruktur gesehen, die er in seinen Bildern immer wieder aufnimmt und die ihm hilft, die Bildkomposition zu strukturieren.

Die Figuren im Vordergrund sind schattenartig-verschwommen, sie scheinen dicht aneinandergedrängt zu sein und überlagern sich, sie sind in Blau- und Violetttönen gehalten, Orange und Grün kommen hinzu. Am rechten Bildrand scheint eine Gestalt auf oder hinter einem Feuer zu stehen, das durch viele gelbe Striche angedeutet ist. Es sind die Feuer der Unterwelt, Höllenfeuer wie auf Boschs *Weltgerichts-Triptychon* oder in Dantes Hölle. Und die Figur scheint zudem ein Buch zu halten – vielleicht Dantes Dichtung?

Während die untere Bildhälfte sehr dicht gemalt ist, wirkt die obere Bildhälfte heller und leichter. Die in dunkleren Farben gehaltenen Figuren verwandeln sich, auf der hellen Grundierung der Leinwand befinden sich im oberen Teil verwischte braune Streifen und Farbspritzer, es gibt eine eindeutige Aufwärts-Richtung. Das Transformatorische zwischen Unten und Oben ist in vielen Gemälden Banisadr von Bedeutung. Zugleich hat der obere Teil etwas wesentlich Dynamischeres, auch Chaotischeres. Beide Bildhälften haben einen vollkommen unterschiedlichen Klang, die untere klingt laut, nach Hitze und Feuer, die obere leiser bis hin zu verschwebenden Seufzern in hohen Tönen zum oberen Bildrand hin.

Der Titel *We Work in Shadows* verweist neben Dante auch auf unsere digitalisierte, globalisierte Welt. Halten wir uns nicht auch oft genug in einem virtuellen Schattenreich auf?

Banisadr selbst empfindet gegenüber dem digitalen Raum Ambivalenz. Einerseits interessiert es ihn, wie diese digitale Welt uns beeinflusst und verändert. Er versucht, sie als Werkzeug zu benutzen statt selbst ein Werkzeug zu werden und in den Klauen des Internets und der sozialen Medien unterzugehen. Gleichzeitig deprimiert es ihn, dass viele Menschen es vorziehen in einer »Cloud-Welt« anstelle einer realen Welt zu leben.⁸

Banisadr vereinigt in *We Work in Shadows* die Jahrhunderte miteinander, löst die Grenzen zwischen der *Göttlichen Komödie* des italienischen Dichters Dante, der im 13./14. Jahrhundert lebte, und unserer heutigen Welt auf. Die Leinwand fungiert als Zeitmaschine, so Banisadr selbst.⁹ Der Künstler hat zudem darauf hingewiesen, dass die Verwendung von Punkten, oft blau und rot – sie sind in den braunen Flächen und Pinselstrichen in der oberen Bildhälfte zu sehen –, auf die Pixel der digitalen Bildwelt anspielt.¹⁰

⁸ Übersetzt nach Azimi 2018, S. 22.

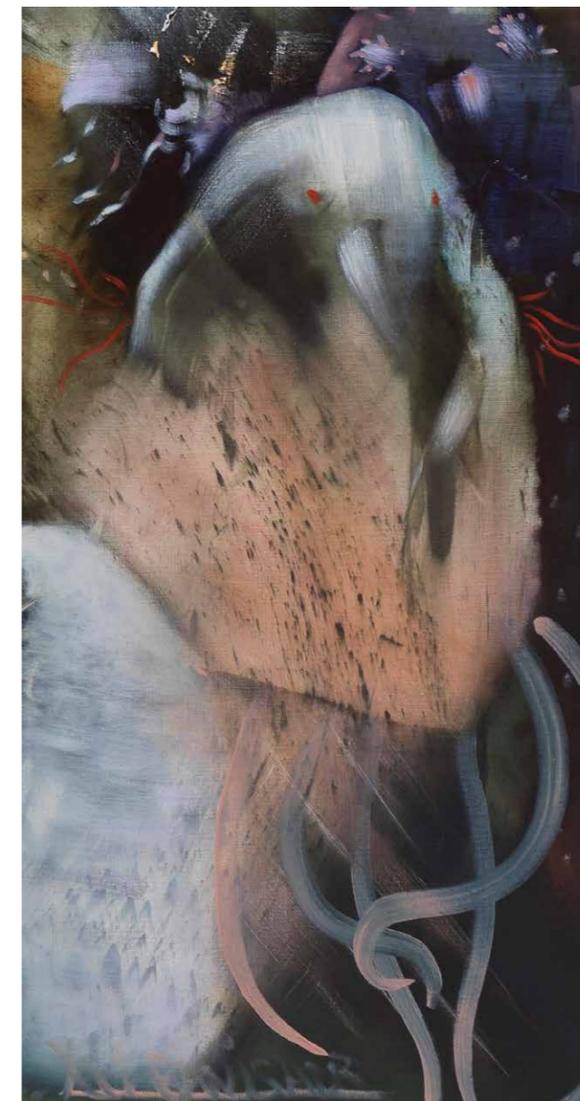
⁹ Dies hat Banisadr in einem Gespräch mit der Autorin am 5. April 2019 gesagt. An dieser Stelle möchte ich dem Künstler sehr herzlich danken, dass er mich und meine Kollegin Claudia Bauer ausführlich durch seine Ausstellung *Foreign Lands* in 's-Hertogenbosch geführt und mich in seine Gedankenwelt und seine Malerei eingeführt hat.

¹⁰ Vgl. auch das Gemälde *Motherboard* (2013), das schon im Titel auf den Computer, der unsere heutige Welt dominiert, verweist.

Homo Deus

Ali Banisadr denkt viel über unsere heutige Lebenswelt und die Zukunft nach. *Homo Deus* ist der Titel eines Bestsellers des israelischen Geschichtswissenschaftlers Yuval Noah Harari, der 2015 erschienen ist. Auch Banisadr beschäftigt Themen wie künstliche Intelligenz, Genmanipulation, aber auch die Steuerung des Menschen im und durch das Internet, die Digitalisierung, der Mensch als Humankapital.

Homo Deus (vgl. Abb. S. 38/39) ist ebenfalls in zwei horizontale Bildhälften unterteilt, die jedoch farblich mehr miteinander verbunden sind. Auch hier spielt Transformation eine Rolle: Der Elefant am rechten Bildrand verwandelt sich, nur der Oberkörper ist deutlich erkennbar, während der Unterkörper in tintenfischähnliche Formen übergeht (Abb. 7). Am linken Bildrand sitzt eine Figur, halb Vogel, halb Mensch (vgl. Detail S. 32). Die Konturen verschwimmen, einzelne Hybridwesen



⁷ Ali Banisadr: *Homo Deus*, Detail, 2018, Öl auf Leinwand, 208,4 x 305,1 cm, Privatsammlung / Courtesy of Blain|Southern

lösen sich nur langsam aus der Fläche der Farben. In der Mitte der unteren Bildhälfte fällt eine Fläche mit blauen und roten Punkten ins Auge, der erneute Verweis auf die »Verpixelung« unserer Welt. Es scheint das Schwarz beherrschend, Hararis Zukunftsvision ist düster, gleichermaßen eine Kritik am Silicon Valley und Aufrütteln-Wollen. Letzteres ist vielleicht auch ein Anliegen Banisadr, der sich jedoch immer als Beobachter sieht, der keine fertigen Antworten liefert.

Die Verwandlung der Figuren sieht Banisadr parallel zu der Manipulation des Menschen, Harari sieht in der Zukunft eine völlig neue Spezies und malt sich das Universum als aus Datenströmen bestehend aus, die mittels Algorithmen miteinander verknüpft sind. Je mehr sich der Mensch Technik und Wissenschaft, Digitalisierung und Internet ausliefert, umso mehr verliert er seine Menschlichkeit.

Die obere Bildhälfte ist erfüllt von großen Vogelflügeln, man meint Vogelgeschrei und schlagende Schwingen zu hören. Vögel assoziiert Banisadr mit Freiheit, doch auch wenn die obere Bildhälfte in helleren Farben gehalten ist, so ist sie zugleich durchsetzt von dunkleren Partien. Es scheint mir keine eindeutig hoffnungsvolle Vision zu sein, die Banisadr in *Homo Deus* auf die Leinwand gebracht hat; er scheint eher von Zweifeln geplagt als von Gewissheiten.

The Game of Taming

Die Figuren und Wesen auf Banisadr's Bildern schauen uns in der Regel nicht an. In *The Game of Taming* (vgl. S. 42 / 43) bilden sie eine kompakte Masse, es könnte sich um einen Karnevalszug handeln. Helle Rosa- und Violettöne herrschen vor, kombiniert mit warmem Orange und einem gelben Boden. Auffällig hier sind mehrere Partien, in denen der Künstler klar definierte Ornamente auf die darunter liegende Farbschicht setzt, die Figur links hat einen orangen Mantel an, auf den sternartige Formen gemalt sind, rechterhand ist ein Gewand mit blauen, kreisförmigen Ornamentformen zu sehen, die in der Mitte einen Strich haben und dadurch wie eine Art Auge wirken. Links ist eine Figur in einem lila Mantel mit dem Kopf eines Pelikans zu sehen, sie hält einen Pinsel und ist ein Selbstbildnis des Künstlers. Man kann hier auch an ein Mischwesen im unteren Teil der Mitteltafel von Bosch's Triptychon denken (Abb. 8 und 9). Banisadr schreibt zu dem Selbstporträt in *The Game of Taming*:

»Eine vogelähnliche Kreatur, erinnernd an ein prähistorisches Tier, das vielleicht von einem Dinosaurier abstammt, aber wie immer kann es auch eine Metapher für den Maler sein, der ein altes Mittel benutzt, um über die heutige Zeit zu sprechen.«¹¹

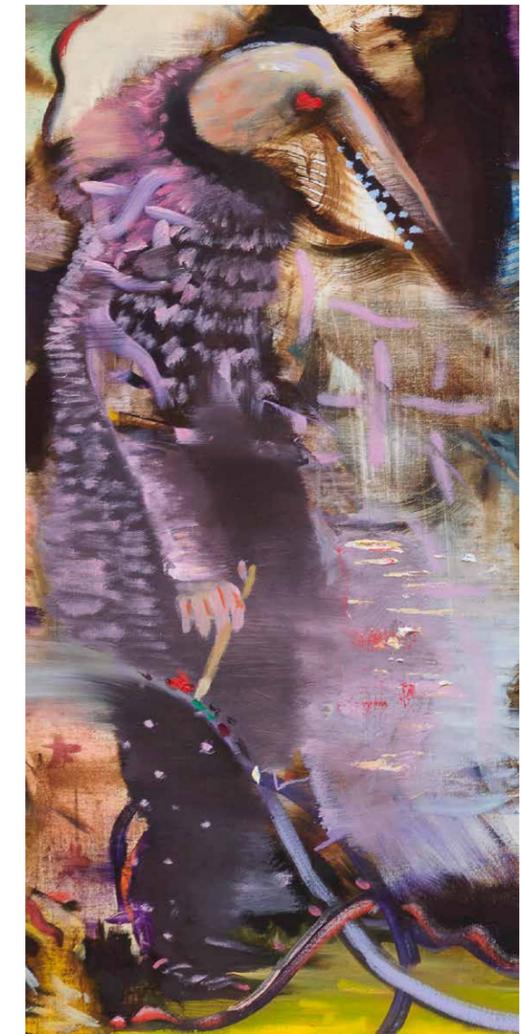
Die Figuren und Mischwesen wirken auf diesem Bild spielerisch, weniger bedrohlich und bedroht als auf den beiden anderen Bildern, die Farbigkeit ist freundlicher.

Der obere Teil ist vorwiegend weiß, hell und luftig, im Gegensatz zu den anderen beiden Gemälden jedoch klar getrennt, die Figuren auf der unteren Bühnen-Ebene scheinen sich entweder nach rechts zu bewegen oder in der Bewegung stillgestellt zu sein. Es gibt keine Verwandlungsbewegung nach oben. Gegen den rechten Bildrand zu könnte man an Luftschlangen beim Karneval denken, die nach oben geworfen werden. Der Karneval bietet die Möglichkeit zur Verwandlung,

¹¹ Übersetzt nach Oloomi 2018, S. 14.



8 Hieronymus Bosch: *Weltgerichts-Triptychon*, Detail aus der Mitteltafel, um 1490–um 1505, Öltempera auf Eiche, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien



9 Ali Banisadr: *The Game of Taming*, Detail, 2018, Öl auf Leinwand, 168 x 223,9 cm, Privatsammlung / Courtesy of Blain|Southern

die Teilnehmenden können in andere Rollen schlüpfen, andere Personen als im Alltag sein, es gibt keine Grenzen zwischen Mann und Frau, Reich und Arm. Ali Banisadr sieht seine neueren Bilder eher als Darstellungen eines Spektakels auf einer Bühne, als Vorstellung. Insbesondere die Politik sieht er als »Bühnenspektakel«, als Spiel, als Show.¹² Der Künstler ist dabei Schauspieler, Regisseur, Bühnenbildner und Autor zugleich.

¹² Vgl. dazu u. a. Azimi 2018, S. 20.

Bandit, Foot Soldier und Three

Den drei großformatigen, vielfigurigen, dichten und intensiven Gemälden sind in der Ausstellung drei kleinere an die Seite gestellt, die sich auf einzelne Figuren konzentrieren: *Bandit*, *Foot Soldier* und *Three* (vgl. S. 46–48).

Three zeigt die obere Hälfte von drei stehenden Vogelfiguren, sie erinnern entfernt an Max Ernst, dessen Alter Ego der Vogel Loplop war und auf dessen Gemälden immer wieder Figuren in Feder- gewändern auftauchen. Max Ernst zählt zu den Künstlern, die Banisadr sehr schätzt. Für ihn mag hier aber ebenso *Die Konferenz der Vögel* (auch: *Vogelgespräche*), ein mystisches Epos des persischen Dichters Farid du-Din Attar (ca. 1145–1221), eine Rolle spielen. 2018 hat Banisadr einem Gemälde den Titel *Language of Birds* gegeben. In früheren Bildern verwendete der Maler oft eine Darstellung aus der Vogelperspektive. Das Motiv der Vögel verbindet Banisadr aber auch wiederum mit Bosch, bei dem nicht nur auf fast jedem seiner Gemälde eine Eule zu sehen ist, sondern auch häufig Vogel- schwärme zu bemerken sind, wie beispielsweise auf der Mitteltafel des *Weltgerichts-Triptychons* (Abb. 10).

Der »Bandit (Räuber)« und der »Fußsoldat« sind Bilder, in denen sich Ali Banisadr auf eine Gestalt, ein Ereignis konzentriert. Sie erscheinen quasi als Details, herausgezoomt aus den großen Gemälden, sind sehr dicht und kompakt. Beide sind fast einfarbig, *Bandit* in Brauntönen, *Foot Soldier* in Graugrüntönen, und korrespondieren damit mit den Außenflügeln von Boschs Altar, den Grisaille-Malereien. *Bandit*, das an ein gewalttätiges Handgemenge denken und auf dem sich keine Einzelfigur erkennen lässt, erinnert zudem an die »Räuberszenen« auf der Jacobus-Tafel. Banisadr zeigt uns eine kreisförmige Bewegung, ein Knäuel (Abb. 11 und 12).

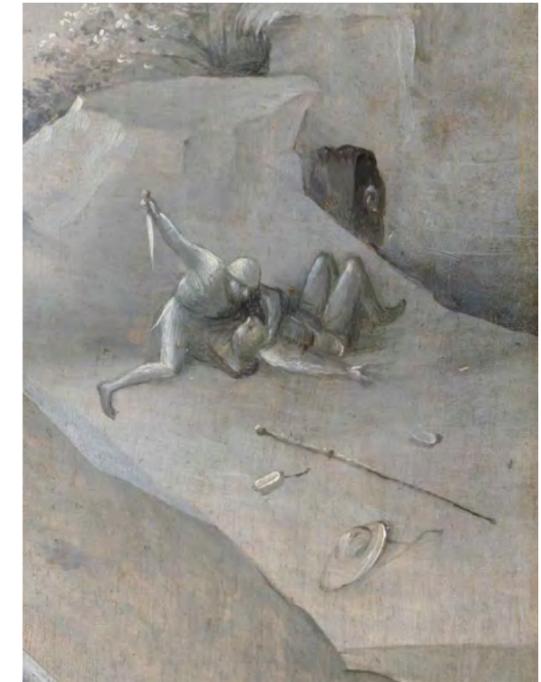
Foot Soldier erinnert an die geharnischten Figuren auf der Mitteltafel des *Weltgerichts-Triptychons*, in der Haltung aber durchaus auch an Dürers berühmten Holzschnitt *Melencolia*. Wieder sehen wir die horizontalen Linien, die hier an ein Gitter erinnern, die Figur wirkt in sie eingespannt.



10 Hieronymus Bosch: *Weltgerichts-Triptychon*, Detail aus der Mitteltafel, um 1490–um 1505, Öltempera auf Eiche, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien



11 Ali Banisadr: *Bandit*, Detail, 2015, Öl auf Leinwand, 25,4 x 20,3 cm, Privatsammlung / Courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg



12 Hieronymus Bosch: *Weltgerichts-Triptychon*, Detail aus dem Außenflügel mit dem Heiligen Jacobus d. Ä., um 1490–um 1505, Öltempera auf Eiche, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

Neben vielen sehr bunten Gemälden hat Banisadr immer wieder Werke geschaffen, in denen eine einzige Farbe vorherrscht, so oftmals das Blau wie in *Melencolia I* (2012), *Beyond the Sea 1* (Abb. 13), 2 und 3 (2017), *Trust in the Future* (2017), *The Levanter* (2017) oder in *The Third Space* von 2014, das in seiner braunen Farbigkeit *Bandit* ähnelt, jedoch »kubistischer« wirkt. Auch unter den Papierarbeiten gibt es viele weitestgehend einfarbige Werke.¹³

In Banisadr's Werk spielt Farbe eine immense Rolle, er selbst hat beobachtet, dass sich sein Zugang zur Farbe geändert hat, seitdem er die Farben selbst herstellt und mischt. Er beschäftigt sich intensiv mit der Geschichte und Bedeutung der Farbe¹⁴ – etwas, das ihn mit Wassily Kandinsky (1866–1944) verbindet, auch wenn Banisadr die Farben wohl nicht nach so strikten Regeln wie Kandinsky in seinen abstrakten Werken verwendet.

¹³ So entstand 2015 eine Serie von Kohlezeichnungen in Schwarz-Weiß, Zeichnungen in brauner Tusche, die den Titel *Seven* tragen oder aber die Tuschzeichnungen der Serie *World Upside Down* (vgl. Abb. 14), die sich teilweise auf Blau oder Schwarz beschränken, vgl. Ausst.-Kat. London 2018, ab S. 154.

¹⁴ Vgl. in Azimi 2018, S. 18. David Anfam merkt an, dass die Etymologie der Farbbezeichnung Ultramarin auf den lateinischen Wörtern von *ultra* (beyond/jenseits) und *mare* (sea/Meer) beruht. In den Gemälden mit den Titeln *Beyond the Sea* (Jenseits des Meeres) setzt der Künstler somit diese Etymologie in den Bildtitel um und schafft so eine enge Verbindung von der Wortbedeutung mit der Darstellung der in Blau gehaltenen Bilder. Vgl. Anfam 2018, S. 7, dort auch Fußnote 20.



13 Ali Banisadr: *Beyond the Sea 1*, 2017, Öl auf Leinwand, 40,6 x 40,6 cm, Courtesy of Sperone Westwater, New York



14 Ali Banisadr: *World Upside Down 7*, 2018, Tusche auf Papier, 61 x 76,2 cm, Sammlung des Künstlers

Klang und Musik im Werk Ali Banisadr

Ali Banisadr besitzt wie Kandinsky eine besondere Fähigkeit: Beide Künstler verfügen über die Gabe der Synästhesie, bei der sich sonst getrennte Sinnesempfindungen miteinander verknüpfen. Nach Aussage des US-amerikanischen Anthropologen, Linguistikers und Synästhetikers Sean A. Day existieren 80 verschiedene Formen von Synästhesie. So gibt es Menschen, die einer Person eine Farbe oder Ziffer zuordnen oder den Wochentagen bestimmte Farben. Bei Banisadr und Kandinsky handelt es sich darum, dass beide Farben mit Klängen verbinden.¹⁵

Es lohnt ein genauerer Blick auf Kandinsky, um zu erkennen, in welcher Weise Musik und Klang für das Werk von Ali Banisadr entscheidend sind.

Kandinsky brachte 1912 sein Buch *Klänge* heraus, das 38 Prosagedichte, 12 farbige und 44 Schwarz-Weiß-Holzschnitte enthält und in 345 Exemplaren im Münchner Piper-Verlag gedruckt wurde. Es zählt zu den ikonischen Künstlerbüchern des 20. Jahrhunderts; Exemplare kosten heute auf dem Kunstmarkt zwischen 20 000 und 25 000 Euro.

Einerseits ging es Kandinsky um den reinen Klang der Sprache und der Wörter; er griff damit dem Dadaismus vor. Andererseits ordnete er den einzelnen Farben tiefere Bedeutungen, Sinnes-

¹⁵ Zur Synästhesie bei Banisadr siehe ausführlich Hobbs 2019. Banisadr hat berichtet, dass er manchmal Personennamen mit Farben assoziiert oder ihm beim Essen Farben in den Sinn kommen. Vgl. auch die Informationen auf der Homepage der Deutschen Synästhesie-Gesellschaft e. V. unter www.synaesthesia.org (zuletzt eingesehen am 20.7.2019).

eindrücke und Klänge zu, ordnete Farbklänge zu Farbsymphonien. Zum Beispiel verband er grelles Gelb mit hohen Trompetentönen, helles Blau mit der Flöte oder dunkles Blau mit dem Cello. Dem Blau ordnete er zudem die Eigenschaften weich und aromatisch zu, wohingegen Gelb als scharf und stechend charakterisiert wurde. Kandinsky setzte Farben mit Klängen, Gerüchen und Formen in Verbindung. Seine Gemälde ordnete er in drei Gruppen: Improvisationen, Impressionen und Kompositionen – Begriffe aus der Musik. Für Kandinsky war Musik das »schöpferische Maximum« schlechthin und etwas Absolutes. Er konstatierte:

»Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten. Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.«¹⁶

Für Ali Banisadr spielt Musik auf andere Weise eine immense Rolle. Beim Malen hört er Musik, doch sie beeinflusst das entstehende Gemälde nicht. Er malt also nicht zu Musik, setzt nicht Klang in Malerei um. Ob er Bach oder Hiphop hört, hat auf die Gestaltung des Gemäldes keinen Einfluss. Banisadrs Musikgeschmack reicht von klassischer Musik, so liebt er beispielsweise Chopin, bis zu Pink Floyd, Philip Glass und Filmmusik, beispielsweise von Max Richter, der seinerseits Musik »als ein Zusammenspiel aus Farben, Klängen und Gefühlen sieht«¹⁷, und zusätzlich zu seinen Musikkompositionen auch Klanginstallationen erarbeitet.

Entscheidend ist etwas anderes: Der Künstler hört als erstes Klänge, oft chaotisch und laut, sie leiten ihn durch das Werk. Er ordnet diese Töne und Klänge im fortschreitenden Malereiprozess. Ali Banisadr beschreibt dies so:

»Wenn ich mit einem Gemälde beginne, basiert dies immer auf einem inneren Klang. Sobald ich den Pinsel ansetze, beginnt der Klang, und ich komponiere das Werk auf Basis der Klänge, die ich höre, wenn ich male. Es ist diese Kraft, die das gesamte Gemälde treibt und die mir hilft, das Werk zu komponieren und alles zusammenzubringen.«¹⁸

Die Töne verändern sich dabei von hart und maschinen-artig bis zu leisen Tönen in Landschaft oder Wasser. Auf diese Weise verschwimmen auch die Grenzen von Zeit und Raum – so, wie dies der Fall sein kann, wenn man in einem Live-Konzert vollkommen von der Musik ergriffen ist. Am Anfang hört Banisadr einzelne Töne, die Musik entwickelt sich langsam, die verschiedenen Malschichten bilden die Orchesterpartitur.

Diese enge Verbindung von Ton/Klang und Malerei hat ihren Ursprung in Banisadr Kindheit. Während des Iran-Irak-Krieges, als er mit der Familie oft genug in den Keller flüchtete, um vor den Bomben sicher zu sein, begann der Junge, die Geräusche der Sirenen, die Detonationen der Bomben in Zeichnungen aufs Papier zu bringen. Dies erzählte ihm später seine Mutter. Er selbst erinnerte sich erst wieder daran bei einem Besuch der Schlachtfelder in der Normandie. Auf einmal hörte er den Krieg, den er selbst als Kind erlebt hatte. Seitdem folgt er in seiner Malerei den Klängen und ein Betrachter, eine Betrachterin mit Affinität zu Musik kann Banisadr Bilder hören.

¹⁶ Kandinsky in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, die Banisadr sehr schätzt. Hier zitiert nach Schichirewa 2004, S. 18.

¹⁷ Siehe Wikipedia-Eintrag zu Richter, zuletzt eingesehen am 20.7.2019.

¹⁸ Übersetzt nach Hobbs 2015, S. 9.

Da Banisadr in seiner Malerei dem Klang folgt, ist es verständlich, dass er stets nur an einem Gemälde arbeitet, nicht an mehreren gleichzeitig wie viele andere Künstler_innen. Ali Banisadr erzählt, dass, wenn er an einem Bild malt, alles mit diesem zu tun hat. Alles, was er liest, sieht oder erlebt, hat Auswirkungen und Einfluss auf das Bild, vor allem, wenn er nicht weiterkommt und nach Lösungen sucht. In einem Gespräch hat der Künstler gesagt, dass er seit 2015 geduldiger geworden ist, indem er mehr auf das hört, was die Malerei selbst ihm sagt und mit mehr Geduld auf Problemlösungen wartet, nichts mehr erzwingt.¹⁹

In Bezug auf die Musik, die er im Studio als Hintergrundmusik hört und auf die innere Musik, die ihn durch das Gemälde führt, hat der Maler erklärt, dass jede Linie, jede Farbe, jede Textur, jede Form ihren eigenen Klang hat. Aber auch die Figuren, Tiere, Hybridwesen haben ihre eigenen Töne, die sie dem Maler mitteilen, wie Noten einer Orchesterpartitur. Er hört auf diese Klänge und Töne, um die Komposition in eine Harmonie zu bringen.²⁰ Rhythmus und Luft fließen durch diese. Banisadr denkt permanent an diese Klänge und die durch das Gemälde fließende Luft, um sicherzustellen, dass nichts den Energiefluss stoppt.

Der Klang der Hintergrundmusik und die Musik des Gemäldes sind für Banisadr wie eine innere Welt, die durch den Kopf fließt, aber nicht unbeeinflusst von der äußeren Welt ist. Der Maler befindet sich zwischen diesen Welten und am besten fühlt er sich in einem Zustand von Meditation und Trance, wenn interne und externe Klänge ineinander fließen und vielleicht in diesem Moment überhaupt keine Zeit existiert.²¹

Wichtig ist zudem die Bewegung beim Malen, die bei den großen Gemälden eine körperliche Erfahrung ist. Diese Bewegung teilt sich den Betrachtenden mit: Farben und Formen sind in einer dynamischen Bewegung von oben nach unten oder kreisförmig wie in *Bandit*.

Ali Banisadr's Werke sind gekennzeichnet von einer großen Offenheit, er überschreitet die Grenzen von Mensch, Natur, Technik und Tier sowie zeitliche und kulturelle Grenzen. Die in vielen Bildern festzustellenden horizontalen Bildhälften, die Erde und Himmel, aber auch Himmel und Hölle symbolisieren können, verschwimmen ebenfalls oft miteinander.

In seinen Gemälden stehen Partien mit sehr dünn und lasierend aufgetragener Farbe neben solchen mit dick aufgetragener Farbe. Daneben gibt es strukturierte und gekratzte Flächen. Dies macht den besonderen Reiz beim Betrachten aus, den keine Abbildung in einem Buch wiedergeben kann.

Im Interview mit Boris Groys äußerte Banisadr, dass seine Malerei sich zwischen Chaos und Ordnung bewege. Er versuche eine Ordnung aus dem Chaos heraus zu gestalten. Es beginne chaotisch und alle Figuren würden später aus diesem Chaos herauswachsen.²² In diese Figuren versetzt sich der Künstler körperlich hinein, er folgt dem, was sie von ihm fordern. Wenn er mit einem Gemälde beginnt, weiß er nicht, wie es aussehen wird. Der Zufall spielt eine große Rolle.²³

Bewegung und Fluss sind immens wichtig für Banisadr, deswegen möchte er keinen Bildmittelpunkt, der Blick der Betrachtenden soll im Bild »wandern«. Es darf keine Blockierung geben, Farbe und Form und deren Energie sollen fließen. Der Maler gibt dabei keine Richtung des Sehens vor,

¹⁹ Gespräch mit dem Künstler am 5. April 2019.

²⁰ Banisadr hat im Interview mit Azimi betont, dass es zwar Spannungen und Konflikte in seinen Bildern gibt, aber auch Harmonie, »Harmonie in Fragmenten«: »Ich werfe alles auf die Leinwand und dann versuche ich alles zusammenzubringen, einen Sinn daraus zu machen.« Übersetzt nach Azimi 2018, S. 17.

²¹ E-Mail an die Autorin vom 18. Juli 2019.

²² Vgl. Groys 2015, S. 21.

²³ Vgl. hierzu das Interview mit Azimi 2018, S. 17.

seine Kunst braucht den Betrachter und die Betrachterin, denn in ihm / ihr bildet sich die Geschichte. Für die Komposition ist wichtig, dass sie das Leinwandformat ausfüllt, jedoch nicht sprengt. Alles wird kompositorisch zusammengehalten, es gibt keine Figuren, die aus dem Bild nach links oder rechts hinausschauen.

Die Herausforderung für den Maler ist, dass der Betrachtende stehen bleibt und sich auf das Bild einlässt, sich Zeit zur Auseinandersetzung nimmt und nicht nach einem kurzen Blick weitergeht.

Der Künstler sieht sich oft als Hofnarr, der die Dinge beobachtet und kommentiert, sie auf den Punkt bringt. Je weniger der Künstler selbst in die Dinge involviert ist, je mehr er ein Außenstehender bleibt, umso kritischer kann er sein.

Seit jeher ist es eine der Aufgaben der Kunst, zu beobachten, auf negative Entwicklungen, aber auch auf Schönheit aufmerksam zu machen, zu warnen oder, wie Paul Klee es formulierte: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar« (in *Schöpferische Konfession*, 1920); in Ali Banisadr's Worten: »Das unbekannte Territorium ist es, das wert ist entdeckt zu werden.«²⁴

Kunst hat immer neue und andere Welten geschaffen, auf der Leinwand ebenso wie in den Betrachtenden. In diese Welten einzutauchen laden sowohl Hieronymus Bosch als auch Ali Banisadr ein.

²⁴ Übersetzt nach Hobbs 2015, S. 18.

Verwendete Literatur

Anfam 2018

David Anfam: The Marriage of Heaven and Hell. In: Ausst.-Kat. London 2018, S. 5–9.

Ausst.-Kat. London 2015

Ali Banisadr. One Hundred and Twenty Five Paintings. Hrsg. von Blain|Southern. Katalog zur Ausstellung: Ali Banisadr. At Once. London, Blain|Southern, 11.2.–21.3.2015. London 2015.

Ausst.-Kat. London 2018

Ali Banisadr. Volume Two. Hrsg. von Blain|Southern. Katalog zur Ausstellung: Ali Banisadr: The World Upside Down. London, Blain|Southern, 29.9.–17.11.2018. London 2018.

Azimi 2018

Negar Azimi: In conversation with Ali Banisadr. In: Ausst.-Kat. London 2018, S. 17–22.

Ekhtiar 2012

Maryam Ekhtiar: We Haven't Landed on Earth Yet. In: We Haven't Landed on Earth Yet. Hrsg. von Alessandra Bellavita und Anna Maria Koppenwallner. Ausst.-Kat. Salzburg, Galerie Thaddaeus Ropac, Mai bis Juli 2012. Salzburg 2012, S. 4f.

Groys 2015

Boris Groys: In conversation with Ali Banisadr. In: Ausst.-Kat. London 2015, S. 21–29.

Hobbs 2015

Robert Hobbs: Assaying the In-Between. In: Ausst.-Kat. London 2015, S. 9–19.

Hobbs 2019

Robert Hobbs: The art of sensation. In: Ali Banisadr: Foreign Lands. Hrsg. von Het Noordbrabantse Museum 's-Hertogenbosch. Ausst.-Kat. 's-Hertogenbosch, Het Noordbrabantse Museum, 6.4.–25.8.2019. Zwolle 2019, S. 9–19.

Oloomi 2018

Azareen Van Der Vliet Oloomi: Ali Banisadr: Painter of the void, architect of infinity, builder of labyrinths, etc. In: Ausst.-Kat. London 2018, S. 11–15.

Schichirewa 2004

Olga Schichirewa: Kandinsky und der Russische Spiritualismus. In: Wassily Kandinsky. Der Klang der Farbe. 1900–1921. Hrsg. von Evelyn Benesch u. a. Ausst.-Kat. Wien, BA-CA Kunstforum, 18.3.–18.7.2004; Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 31.7.–19.9.2004. O. O. 2004, S. 13–21.

Southern 2015

Graham Southern: Foreword. In: Ausst.-Kat. London 2015, S. 7.



Homo Deus, Detail / detail, 2018, Öl auf Leinwand / oil on linen, 208,4 x 305,1 cm,
Privatsammlung / private collection / Courtesy of Blain|Southern

Bildteil

Art Works

We Work in Shadows, 2017, Öl auf Leinwand / oil on linen, 208,3 x 304,8 cm, Privatsammlung / private
collection / Courtesy of Sperone Westwater, New York

Homo Deus, 2018, Öl auf Leinwand / oil on linen, 208,4 x 305,1 cm, Privatsammlung / private collection / Courtesy of
Blain|Southern

The Game of Taming, 2018, Öl auf Leinwand / oil on linen, 168 x 223,9 cm, Privatsammlung / private
collection / Courtesy of Blain|Southern





We Work in Shadows, Detail/detail, 2017, Öl auf Leinwand / oil on linen, 208,3 x 304,8 cm, Privatsammlung / private collection / Courtesy of Sperone Westwater, New York



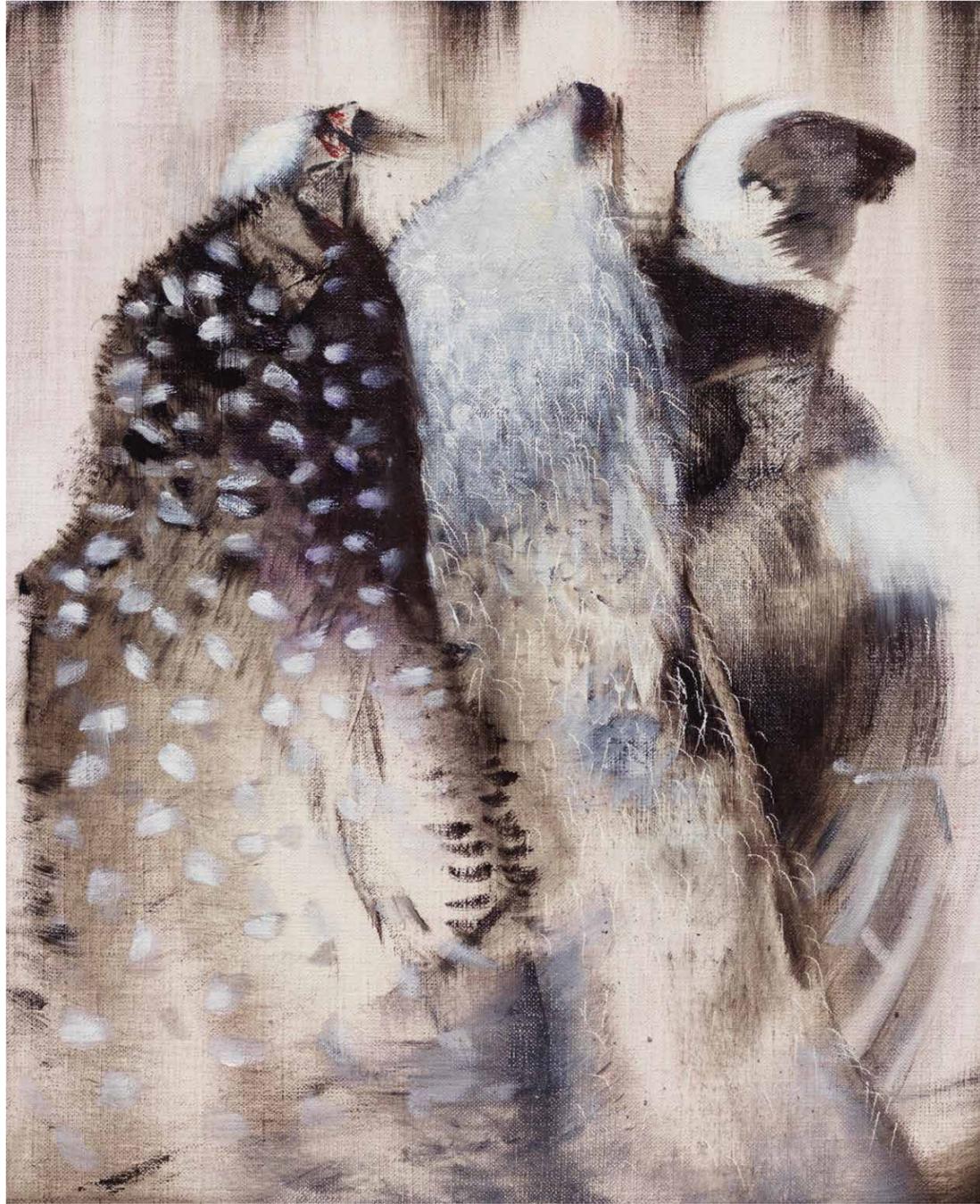


Homo Deus, Detail / detail,
2018, Öl auf Leinwand / oil
on linen, 208,4 x 305,1 cm,
Privatsammlung / private
collection / Courtesy of
Blain|Southern





The Game of Taming, Detail / detail,
2018, Öl auf Leinwand / oil
on linen, 168 x 223,9 cm,
Privatsammlung / private
collection / Courtesy of
Blain|Southern



Three, 2019, Öl auf Leinwand / oil on linen, 25,4 x 20,3 cm,
Privatsammlung / private collection / Courtesy of Blain/Southern



Foot Soldier, 2016, Öl auf Leinwand / oil on linen, 25,4 x 20,3 cm,
Privatsammlung / private collection / Courtesy of Sperone Westwater, New York



Bandit, 2015, Öl auf Leinwand / oil on linen, 25,4 x 20,3 cm, Privatsammlung / private collection / Courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg

Introduction

Hieronymus Bosch and His *Last Judgment Triptych*

The heart of the Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna is the *Last Judgment Triptych* – also known as the »Vienna Last Judgment« – by Hieronymus Bosch (c. 1450/55–1516). This altarpiece, with its central panel and two wings, is among the world's most important art works from the period around 1500 – and still has many aspects puzzling scholars today. For visitors, Bosch's *Last Judgment* altarpiece is indisputably the gallery's main attraction.

Born Jheronimus van Aken around 1450–55 in 's-Hertogenbosch, this major artist later took the name of his birthplace calling himself Jheronimus (Latin, Hieronymus) Bosch. He came from a family of painters going back at least to his great-grandfather and, just like his brother, Bosch trained in his father's workshop. After his marriage to a wealthy heiress, Bosch belonged to the elite of his home town, which had around 20,000 inhabitants. Through his membership of the *Illustre Lieve Vrouwe Broederschap* (Illustrious Brotherhood of Our Lady) dedicated to Marian devotion, he could access a large, spreading network. Bosch's patrons came from the high nobility, and even included commissions from the Habsburg prince Philip I (1478–1506), known as Philip the Fair, who was also King of Castile for a very brief time in the year of his death.

Today, there are around 20 paintings, nearly all with religious subjects, regarded as by Bosch's own hand, together with a similar number of drawings. The *Last Judgment Triptych* is Bosch's second largest work. Even though it is not signed, it has been firmly attributed as an original Bosch since the nineteenth century. Nonetheless, this does not exclude possible contributions to such a large three-winged altarpiece by his workshop assistants, as was customary practice in the fifteenth and following centuries.

The three inner wings depict a series of biblical events which can be read from left to right. Starting with the scene at the top left, God the Father set in a nimbus is supervising the expulsion of Lucifer and his dark rebel angels from heaven. The rebel angels transform into insect-like hybrid creatures and fall into the Garden of Eden. The garden scenes show, from the base of the painting, Eve created from Adam's rib, the Fall with Adam and Eve eating from the tree of knowledge of good and evil, and Archangel Gabriel driving them out of Paradise.

In contrast to the artistic and theological tradition at that time, Bosch does not dedicate the central panel (fig. 1) to a depiction of Christ as Judge of the World with the Archangel Michael dividing the good and evil souls to send them to paradise or hell. Bosch's Christ as Judge of the World is set on a rainbow near the top of the panel, surrounded by the twelve Apostles, as well as the Virgin Mary to the left and John the Baptist to the right.

A tiny patch of light at the upper left corner indicates the entrance to the heavenly paradise, only attainable for a very few souls. The vast majority of humanity must face punishment for their sins from demons and devils.

On the central panel, Bosch depicts the punishments for the seven deadly sins in detail. Many scenes contain demons, hybrid creatures, and devils. In the Middle Ages, it was believed that the punishments for sin were linked to the part of the person committing the sin. So, at the bottom left,



1 Hieronymus Bosch: *Last Judgment Triptych*, c. 1490–c. 1505, oil tempera on oak, c. 164 x 127 cm (central panel), c. 164 x 59 cm (each outer wing), The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna

a red devil holding a green barrel is forcing a naked man guilty of gluttony to drink a liquid – which is most likely urine – flowing into the barrel through a funnel. Many scenes show sinners impaled, sawn in half or tormented in other ways. The large knife at the bottom right symbolises the deadly sin of anger.

On the right wing, the torments of the sinners are continued in Hell. Bosch binds these two panels together through the dark landscape in the background, with flames and fires, and the oppressive doomsday atmosphere.

The outer wings show two saints rendered in grisaille, a technique exclusively using shades of grey. In the fifteenth century, grisaille painting was popular for the outer wings of altarpieces, since then the brilliant colours of the inner panels, only shown on Sundays or feast days, stood out even more impressively (fig. 2).

Given his pilgrim hat decorated with a mussel shell and pilgrim's staff, the figure on the left outer wing is thought to represent Saint James the Greater. James is not only a pilgrimage saint, but also Spain's patron saint. The famous church in Compostela dedicated to James is said to be built over his grave.

For a long time, the figure on the right wing was believed to be Saint Bavo. The latest research, though, convincingly argues that this is Saint Hippolytus, who was martyred by being torn apart by horses. Thought to have lived around 200 C.E., Hippolytus, whose name means »freer of horses«, was a gifted theologian and important Church Father.

A very similar figure of Saint Hippolytus, also in grisaille, is known from two other altarpieces. The first of these triptychs is in the Sint-Salvatorskathedraal in Bruges. Started by Dirk Bouts in approx. 1470, the altarpiece painting was completed by Hugo van der Goes and enlarged in or around 1508 by Aert van den Bossche. The second triptych, painted around 1490 and today in Boston's Museum of Fine Arts, is the work of an unknown Brussels artist. Both altarpieces thus date from slightly earlier than Bosch's *Last Judgment* in Vienna, or around the same time. Moreover, they all share the same patron – Hippolyte de Berthoz. From the latest research, it seems very likely that Hippolyte de Berthoz, a high-ranking official at the Burgundian court who died in 1503, commissioned Bosch's painting.

Nonetheless, we still do not know where the altarpiece was kept before its re-appearance in 1659 in an inventory of the collection of the Habsburg Archduke Leopold Wilhelm, Stadtholder in Brussels. Around 1787, Count von Lamberg-Sprinzenstein (1740–1822) acquired the altarpiece from the imperial collection as a work by Pieter Breughel the Younger (nicknamed »Hell Breughel«), and bequeathed it to Vienna's Academy of Fine Arts on his death.

Today, the altarpiece is the uncontested highlight and heart of the Academy's Paintings Gallery. Bosch's rich imagination, the work's outstanding painterly quality, the luminous colours on the inner wings and the grisaille in the subtlest tones of brown and grey, still fascinate visitors, art historians and artists today.



2 Hieronymus Bosch: *Last Judgment Triptych*, outer wings, c. 1490 – c. 1505, oil tempera on oak, c. 164 x 59 cm (each wing), The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna

The Correspondences Series

Our exhibition series explores correspondences between Bosch's altarpiece and works by a range of artists. In temporary shows at regular intervals, different artists' works are set in a dialogue with the *Last Judgment*, revealing surprising connections between the various media and works, and offering a variety of perspectives on Bosch's painting. Whether the objects on show are paintings, graphic works, sculptures, video works or photographs, these dialogues allow visitors to discover new facets of Bosch's 500-year-old masterpiece.

The series was launched in May 2017 with works by Dutch artist Sjon Brands, who lives in Tilberg, just 20 kilometres from Bosch's birthplace of 's-Hertogenbosch. With such evocative names as *Domphoorn* or *Regenfluit*, his flamboyant Dadaist birds landed with a sense of fun in the normally serious atmosphere in the Academy's Paintings Gallery on Schillerplatz. Brands, who was born in 1948 and originally studied mechanical engineering, creates his lyrical birds from radio valves, ostrich feathers, candlesticks and a multitude of other found objects. In cooperation with the artist,

the bird sculptures selected all had similarities with or references to Bosch's *Last Judgment Triptych*. Brands' sculptures are a distillation of human idiosyncrasies and imperfections and transform, in a subtly humorous way, Bosch's moral message of the fate of those committing the seven deadly sins.

With refurbishment underway at the Academy's Schillerplatz building, the Paintings Gallery has temporarily moved to the Theatermuseum – the location of the second *Correspondences* exhibition. There, from November 2017 to early April 2018, Bosch's *Last Judgment* was joined by a monumental work by Berlin-based Jonas Burgert, born in 1969 and ranked as one of the most exciting contemporary artists working with figurative painting today. Burgert's tableau *Ihr Schön (Her Beautiful)*, measuring 4 x 6.90 metres, is packed with hybrid creatures as well as figures, juxtaposed, entangled and superimposed. In terms of technique, both Bosch and Burgert move from a dark ground to a luminous brilliance. Rather than these works having a single narrative, viewers have to find their own way through the dense detail to create their own »picture« of what they see.

In its third edition in spring 2018, *Correspondences* showcased works by the Viennese artist Anna Hofbauer. Born in 1981, Hofbauer was not just the first woman artist in this series, but also created the first set of abstract works to be juxtaposed with Bosch's altarpiece, and the first works produced especially for this exhibition. Hofbauer's stone prints, the results of walks and the artist's own abstract system of signs, are set on wooden battens. They were joined by a »pop-up church« reminiscent of church pews. However, the sculpture has been constructed from the underframe of a couch, pointing out that in today's world, television and the media have replaced the church.

Born in Tübingen in 1952, the textile artist Alraune on the other hand has engaged with Hieronymus Bosch's *Last Judgment* in an entirely different way: her objects address the torments sinners are subjected to and the atrocities that can be found in Bosch's work. The subtitle of the exhibition was *Alraune: Textile Torments of Hell*. The connection to Bosch is not illustrative. Instead, it can be found primarily in the titles of her works. Alraune also spent months immersed in Bosch's Vienna *Last Judgment*, altering existing pieces and sewing new ones, creating a *Bosch soul washing machine* and the piece *God sees everything*, showing an egg pierced by a knife – a symbol of wrath in Bosch's work. A humorous response to Bosch's Garden of Eden panel was *What would have happened if the serpent had simply eaten Eve?*

Along with Hieronymus Bosch's altarpiece, the fifth *Correspondence* presented four large paintings by the painter, graphic artist, and author Maxim Kantor who was born in 1957 in Moscow. In addition to *The Temptation of Saint Anthony* from 2015, *The Flight into Egypt*, and *Civil War*, the display focused on Kantor's *The Last Judgment*, which was completed in the summer of 2018. This large painting is a very personal interpretation of the topic inspired by the painter's own life. Kantor has recently begun exploring Christian themes in depth. For the artist, the Last Judgment takes place here and now, which is why his work shows the members of his family – seven people with no obvious ties to each other, with each person in his or her own world. Despite the brilliant red room which encloses the family members, this depiction of an »anti-family« can send shivers down the spine of viewers.

In 2019, the exhibition series started off with a presentation of a large work by Maria Legat that she painted specifically for the *Correspondences* series. Born in 1980 in Villach, the artist studied at the Academy of Fine Arts Vienna and completed her diploma in painting in 2018. For the show at the Paintings Gallery, she created the 29th work in a cycle she began in 2014 titled *And on the State of the World*. Maria Legat reflects on current areas of socio-political conflict and questions the state and future of our world. Legat explores themes such as nuclear threats, climate change, and

issues dealing with gender and reproduction. Her paintings contain associative visual elements which require the viewer to spend a great deal of time looking closely at her works. As in Bosch's *Last Judgment Triptych*, the longer we stand in front of Legat's canvases, which were handwoven in Belgium, the more details we notice. Neither Bosch nor Legat present us with easy answers; they are connected by a pessimistic view of the state of the world and their criticism of society. Legat's sojourn at the Paintings Gallery was a favourite interlude on her way to her studio on the upper floor of the academy building at Schillerplatz. It is therefore logical that the Paintings Gallery was the first museum to carry out an exhibition that focused on Maria Legat's works.

Susanne Kühn (b. 1969 in Leipzig) was primarily inspired by the outer wings of Bosch's *Last Judgment Triptych*, which were rendered in shades of grey. For that reason, she decided to paint the two diptychs she created for the *Correspondences* series in Vienna in black and white, using colour only sparingly. Kühn's works intriguingly oscillate between paintings and drawings. A close examination, especially of the outer wings of Bosch's altarpiece, reveals his outstanding skill as a draughtsman. As a result, Susanne Kühn's new diptychs, *Robota II* and *Beastville*, create an exciting dialogue when seen in conjunction with Bosch's masterpiece.

A striking relationship between Maria Legat and Susanne Kühn can be found in their exploration of themes such as the increasing permeation of technology in our world and the destruction of the environment. In addition, several visual details are also similar: A militant feminist message is contained in Maria Legat's work in the form of the hairy female figure wearing a bright red cap who is cutting her way to freedom from inside an animal suit instead of waiting for a male saviour to appear. Susanne Kühn appears just self-assured wearing a monkey costume in her self-portrait *Beastville* (figs. 3 to 9).



3 Bosch & Brands. Sjon Brands: *Birds*
photo: Sjon Brands



4 Bosch & Burgert. Jonas Burgert: *Ihr Schön*
photo: Lisa Rastl



5 *Bosch & Hofbauer. Anna Hofbauer: Prints*
photo: Lisa Rastl



6 *Bosch & Alraune. Alraune: Textile Torments of Hell*
photo: Lisa Rastl



7 *Bosch & Kantor. Maxim Kantor: The Last Judgment*
photo: Sophie Tiller



8 *Bosch & Legat. Maria Legat: And on the State of the World*
photo: Claudia Rohrauer



9 *Bosch & Kühn. Susanne Kühn: Beastville*
photo: Reinhard Nadrchal

Worlds in Worlds – Hieronymus Bosch and Ali Banisadr



Ali Banisadr: *The Magians*, detail, 2009, oil on linen, diptych, 182.9 x 274.3 cm, private collection / Courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg

Ali Banisadr was born in Tehran in 1976. He left Iran with his family when he was twelve, moving first to Turkey and then to San Diego, finally settling in Modesto and San Francisco, California where he attended high school. Banisadr was initially inspired to create art by San Francisco's graffiti community, which was the most innovative in the USA during the 1990s. Banisadr began studying psychology in San Francisco but moved to New York and attended the School of Visual Arts, where he learned artistic techniques and attended classes in fine arts and illustration. To improve his technical skills, he enrolled at the New York Academy of Art, which is known for revitalizing traditional academic training.

Since that time, Banisadr has made an international name for himself by developing his own distinctive artistic style. In 2019, Het Noordbrabants Museum organized *Foreign Lands*, the first solo museum show of Banisadr's works in Europe, and it is no coincidence that five paintings from this exhibition travelled directly to Vienna from Hieronymus Bosch's birthplace of 's-Hertogenbosch. Here, they have been installed alongside the Dutch master's *Last Judgment Triptych*. The sixth painting comes from an exhibition in the USA.

Ali Banisadr is an artist who is interested in a broad range of literature, philosophy, and music. His Persian roots play a more subconscious role in his work, even though he is familiar with Persian miniature painting and literature and his early works are reminiscent of Persian miniatures.¹ The painter is also fascinated by German philosophers Arthur Schopenhauer and Friedrich Nietzsche. The title of a 2006 painting alludes to the poet T. S. Eliot's masterpiece *The Waste Land*; Banisadr also holds the Irish poet William Butler Yeats in high regard. Various authors have alluded to Banisadr's role models, who range from Bosch and Bruegel to the Venetian painters Tintoretto and Veronese, the Spaniard Goya, and Max Beckmann, Otto Dix, David Hockney, and Neo Rauch.² There is no need to repeat that here. Since direct references to other painters' art has declined the more Banisadr has discovered his own style and the more it has changed over the years, the following essay will focus on two other aspects: First, the relationship between Banisadr's paintings in this exhibition to Hieronymus Bosch's 500-year-old masterpiece depicting the Last Judgment, and second, the special aspect of the American artist's painting, which utilizes music to facilitate his art.

Let us begin with a general description of Banisadr's relationship to Bosch. The artist has been interested in the Dutch master's art for quite some time. He also spent one of his birthdays in front of the *Last Judgment Triptych* in Vienna, absorbed for several hours in contemplation of this timeless work.

¹ See Ekhtiar 2012 and Anfam 2018, p. 8. Ekhtiar, p. 4, alludes to battle scenes in an illustrated manuscript of the sixteenth-century Persian national epic *Schāhnāme* (the so-called «Book of Kings») by Ferdowsi, which depicts many horsemen and battles.

² For example, Ekhtiar 2012, Hobbs 2015 and 2019, and Anfam 2018, as well as interviews with Banisadr in exhibition catalogues London 2015 and 2018 (Groys 2015 and Azimi 2018). References can be found on p. 74.

Banisadr stated in an interview:

Bosch's work speaks to me like no other painting does. He was a social critic and, at the same time, understood something that people still can't figure out. I'm intrigued by his relationship to the occult, the unknown.³

The artist's earlier paintings are more »Bosch-like« than his later work. One immediately notices the hybrid figures that populate both artists' paintings. In an interview, Banisadr expressed the conviction that his animal-like figures were inspired by the 1967 allegorical satire *Shahr-e Ghesse* by Bijan Mofid (1935–1984) and his interest in creating things that do not exist. One can see elements of objects that one is familiar with, and others that one cannot clearly define or name. »You can't say ›oh that's a rabbit‹ or ›that's a fish‹. But they might have fish-like elements, or bird-like elements. I've also always been interested in mythological creatures, ancient Egyptian and ancient Near East figurines. They were also part animal, part human, sometimes they were representations of Gods. Showing the animal within people almost echoes the way you might feel about them...«⁴

At the same time, Banisadr's hybrid creatures form a relationship to New York, a city with people from many different cultural backgrounds. The artist has always been interested in this melting pot. To him it is a place where one can experience »worlds within worlds«. He sees similarities here to his painting, where various influences and things come together, and which he can use to create his hybrid figures.⁵

The importance of the landscape has diminished in Banisadr's more recent work. It plays a larger role in Bosch's *Last Judgment Triptych*: for example in the Garden of Eden panel as well as in the central panel with the continuous apocalyptic burning landscape that connects the background of the central panel to the wing depicting Hell. It is a key element in the depiction of Saint James the Greater, who is wandering through a finely executed landscape that shows astounding depth for the period around 1500, and it is also an essential part of the narrative scenes of robbery, murder and manslaughter that can be found alongside the idyllic scenery showing reeds and animals at the saint's feet (figs. 1, 2 and 3).

No specific landscapes can be identified in Banisadr's most recent paintings and a sense of space is no longer defined. Up and down can be clearly distinguished; however, at times these two halves of the paintings flow into each other and overlap. Although Bosch provides us with more evidence of an actual place, it remains unclear exactly where the punishments for the seven deadly sins are occurring. The central panel contains a rocky, undefined landscape; a river appears in the middle distance and lakes and buildings can be seen in the background. It is difficult to find one's way through this labyrinthine landscape. Several fiery conflagrations can be seen next to the water; everywhere human beings are being pursued and tortured by demons and devils. The landscape is not »of this world«; it is a fantasy stemming from Bosch's imagination.

In Banisadr's work, we frequently find landscapes, as in *The Magians* (fig. 4) and *The Charlatans*, both 2009, which are crawling with battles between human beings and hybrid creatures. These paintings have been clearly divided into fore, middle, and background; the green hints of a meadow

³ Azimi 2018, p. 21.

⁴ Paraphrase *ibid.*

⁵ Banisadr stated this in the audio guide at Het Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch (Track 8). I would like to thank Geertje Jacobs, Head of Collections at Het Noordbrabants Museum, for providing me with access to it.



1, 2, 3
Hieronymus Bosch: *Last Judgment Triptych*, details from the central panel and the outer wing with Saint James the Greater, c. 1490–c. 1505, oil tempera on oak, The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna



4 Ali Banisadr: *The Magians*, 2009, oil on linen, diptych, 182.9 x 274.3 cm, private collection/ Courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg

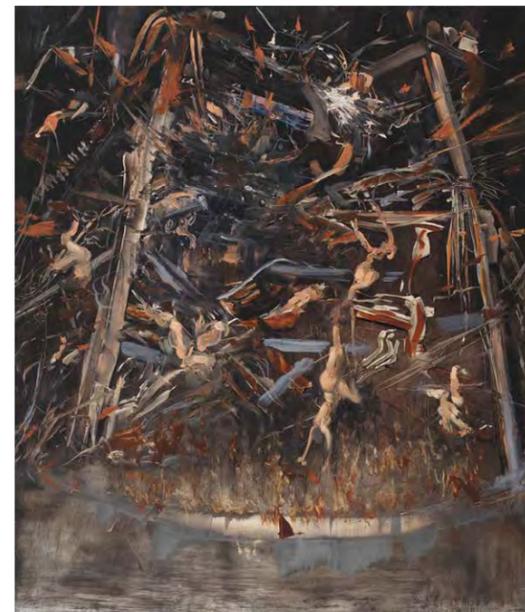
and a river can be distinguished in both images. The sky is blue – an aspect that has disappeared from the works created ten years later.

Banisadr's paintings from around 2008/09 contain teeming masses of figures similar to Bosch's *Last Judgment Triptych* in Vienna or the *Garden of Earthly Delights*.

In the past few years, the size of Banisadr's figures have changed; they are larger, and his paintings have become more abstract. Although a close look still reveals many figures and chimeras, the numbers have dwindled.

As with Bosch, Banisadr does not present us with a continuous narrative. The viewer's eye wanders across the entire surface of the canvas. Banisadr stresses his need to eschew a central scene or protagonist around which the image is arranged.⁶ This also forms a link to Bosch. The scene that gave the altarpiece in Vienna its name was placed high up on the central panel: Christ the Redeemer with the apostles, the Mother of God, and the angels sounding the Last Judgment. Archangel Michael, a fixed component of Last Judgment iconography, is missing. One notices this scene rather late. In the four-fifths of the image below, there is no central focal point; the viewer's eye wanders from figure to figure, and from scene to scene in an attempt to decipher and decrypt what is going on. Both Bosch and Banisadr are able to do this. Neither painter reveal clear answers; they observe and put the worlds

⁶ Banisadr emphasizes that he is concerned with making every corner of a painting just as interesting as the rest and that he does not want to create a hierarchy, but rather a feeling of movement. He wants the wind to blow through the entire painting. See Southern 2015.



5 Ali Banisadr: *Black*, 2007, oil on linen, 71.1 x 61 cm, private collection



6 Hieronymus Bosch: *Last Judgment Triptych*, detail from the Garden of Eden panel, c. 1490–c. 1505, oil tempera on oak, The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna

they have created up for discussion. For Banisadr, this is the main aspect that connects his art to that of Bosch: the creation of worlds that do not exist, but which encourage us to think about the world that surrounds us. Both artists cross the boundaries between reality and fantasy, space and time.

Bosch's work, like that of Banisadr, can be perceived and absorbed from a greater distance and from up close: We gain an overall impression when standing far away, but can clearly see the many details and figures up close, allowing us to discover something new.

I find it interesting that triptychs appear several times in Banisadr's work (for example *Fravashi*, 2013, and *Ran*, 2014; *At Once*, 2015, consists of three parts which are not discernible in the installation). In works on paper created in 2010, three vertical coloured strips appear.⁷ This also corresponds to Bosch. The 2007 painting *Black* is also reminiscent of the Fall of the Rebel Angels on the Garden of Eden panel (figs. 5 and 6). Let us turn to the paintings that Ali Banisadr selected for the *Correspondences* in Vienna.

We Work in Shadows

In this painting (see p. 34/35), Banisadr refers to Dante's *Inferno* in the *Divine Comedy*, the underworld and realm of shades through which Dante wanders. The title of the painting alludes to this; however, the artist sees this as a loose association since his work is never illustrative. As in

⁷ See the works *1 S*, *4 S*, *5 S* and *1 M*, London 2018, p. 178, p. 181, p. 182, and p. 188.

many images, sections fall in parallel lines, in this case in a horizontal direction. They divide the foreground – figures moving in front of lines that could form a type of fence – from an undefined »behind«, but they also form two horizontal halves of the image. Banisadr frequently walks the streets of Brooklyn. One time he saw a garage door with a horizontal structure of lines that he captures repeatedly in his images, and which helps him structure his compositions.

The figures in the foreground are shadowy blurs; they appear to be superimposed and pushing tightly against each other. They are in shades of blue and purple, along with orange and green. On the right edge, a figure appears to be standing on or behind a fire, suggested by many yellow brushstrokes. This is the fire of the underworld, the hellfire found in Bosch's *Last Judgment Triptych* or Dante's Hell. The figure also appears to be holding a book – perhaps it is Dante's poetry?

Whereas the lower half of the painting is densely painted, the upper half is brighter and lighter. The dark figures mutate; smudged stripes and splatters of brown paint appear on the lighter, upper part of the canvas with a clear upward movement. The interface between above and below is important in many of Banisadr's paintings. At the same time, the upper section is somewhat more dynamic and even chaotic. Both halves have completely different sounds, the bottom is loud, like heat and fire, the upper is softer, fading to high notes of floating sighs at the upper edge of the painting.

In addition to Dante, the title *We Work in Shadows* refers to our digitalized, globalized world. Don't we spend enough time in a virtual realm of shadows?

Banisadr is ambivalent about digital space. On the one hand, he is interested in how this digital world impacts and changes us. He tries to use it as a tool instead of being used by it and drowning in the throes of the Internet and social media. At the same time, it depresses him that so many people prefer to live in a »cloud world« instead of the real world.⁸

Banisadr unites the centuries in *We Work in Shadows*, dissolving the lines between the Italian poet Dante's *Divine Comedy*, who lived in the thirteenth and fourteenth centuries, and today's world. According to Banisadr, the canvas acts as a time machine.⁹ In addition, the artist pointed out that the use of dots, often in blue and red – which can be seen in the brown areas and brushstrokes in the upper half of the painting – suggest the pixels of digital imagery.¹⁰

Homo Deus

Ali Banisadr spends a great deal of time thinking about our environment and the future. *Homo Deus* is the title of a 2015 bestseller by the Israeli history professor Yuval Noah Harari. Banisadr also explores themes such as artificial intelligence, genetic engineering, the control of people by and through the Internet, digitalization, and the use of people as human capital.

Homo Deus (see p. 38/39) has also been divided into two horizontal spaces, which are more connected in terms of colour. Transformation also plays a role here. The elephant at the right edge is in the process of metamorphosis; only the upper body is clearly recognizable (fig. 7), whereas

⁸ Azimi 2018, p. 22.

⁹ Banisadr stated this in an interview with the author on 5 April 2019. I would like to take this opportunity to thank the artist for taking my colleague Claudia Bauer and me on an extensive tour of his exhibition *Foreign Lands* in 's-Hertogenbosch and introducing me to his intellectual world and his painting.

¹⁰ See the painting *Motherboard* (2013), which references the computers that dominate our world today in its title.



7 Ali Banisadr: *Homo Deus*, detail, 2018, oil on linen, 208.4 x 305.1 cm, private collection / Courtesy of Blain|Southern

the lower body has taken on squid-like shapes. A half-bird, half-man figure is seated on the left edge (see detail p. 32). Contours have become indistinct; isolated hybrid creatures slowly detach themselves from the coloured space. In the centre of the lower half of the image, an area of blue and red dots catch the eye – another reference to the pixelization of our world. Black appears to dominate, Harari's vision of the future is dark; it is simultaneously a criticism of Silicon Valley and a desire to rouse his readers. The last point is perhaps also a concern of Banisadr's, although he sees himself as an observer with no ready answers.

Banisadr sees parallels to the manipulation of humanity in the metamorphoses of the figures; Harari sees an entirely new species existing in the future and paints a universe consisting of data

streams that are connected by algorithms. The more people turn to technology, science, digitalization, and the Internet, the more they lose their humanity.

The upper half of the image is filled with large bird wings and one seems to hear avian cries and the beating of feathers. Banisadr associates birds with freedom, but even though the upper half of the image has been executed in lighter colours, it is still infused with darker areas. It seems to me that what Banisadr has captured in *Homo Deus* is not a vision of hope; he appears to be plagued more by doubts than by certainties.

The Game of Taming

As a rule, the figures and creatures in Banisadr's images do not look at us. In *The Game of Taming* (see p. 42/43) they form a compact mass, perhaps a carnival parade. Light pink and purple tones dominate, combined with warm orange on a yellow ground. We can discern several areas where the artist has placed clearly defined ornaments on the layers of paint. The figure on the left has an orange robe with star-like forms. On the right is a robe with circular blue ornaments with a line through the middle, making them appear to be eyes. On the left is a figure in a purple cloak with the head of a pelican. It is holding a brush and is a self-portrait of the artist. It is reminiscent of a hybrid figure in the lower part of the central panel of Bosch's triptych (figs. 8 and 9). On his self-portrait in *The Game of Taming*, Banisadr wrote:

It is a bird-like creature, linked to a pre-historic animal, which has evolved from a dinosaur perhaps, but as always it can be a metaphor for a painter, using an ancient medium to speak about the present day.¹¹

The figures and hybrid creatures appear playful in this image, less threatening and threatened than in the other two images. The colouring is friendlier.

The upper section is primarily white, light, and airy. Unlike the other two paintings, it is clearly separate. The figures in the lower area appear to be moving to the right or standing still. No rising motion signifying metamorphosis occurs. On the right of the painting, it appears as though paper streamers, like those at a carnival, are being thrown into the air. Carnivals provide an opportunity for participants to slip into other roles and become different people in their everyday lives. There are no boundaries between men and women, rich and poor. Ali Banisadr views his recent paintings as depictions of staged spectacles. He sees politics in particular as a spectacle, as a game, a show.¹² The artist is simultaneously the actor, director, set designer, and author.

¹¹ Oloomi 2018, p. 14.

¹² See also Azimi 2018, p. 20.



8 Hieronymus Bosch: *Last Judgment Triptych*, detail from the central panel, c. 1490–c. 1505, oil tempera on oak, The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna



9 Ali Banisadr: *The Game of Taming*, detail, 2018, oil on linen, 168 x 223.9 cm, private collection/ Courtesy of Blain|Southern

Bandit, Foot Soldier and Three

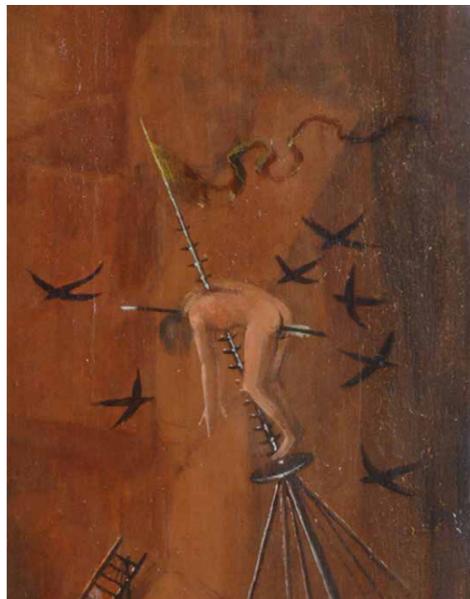
The three large, many-figured, dense, intensive paintings are reinforced by three smaller works that focus on the individual: *Bandit*, *Foot Soldier* and *Three* (see p. 46–48).

Three shows the upper halves of three standing, bird-like figures. They are vaguely reminiscent of Max Ernst, whose alter ego was the bird Loplop and in whose works figures in feathered clothing appear. Max Ernst is among the artists that Banisadr holds in high regard. *The Conference of the Birds*, a mystic epic by the Persian poet Farid ud-Din Attar (ca. 1145–1221) might also play a role. In 2018, Banisadr created a painting he titled *Language of Birds*. In earlier images, the painter frequently adopted a bird's eye perspective. The bird motif also ties Banisadr to Bosch. Not only can an owl be found in almost every painting by Bosch, but flocks of birds are also frequently present, as in the central panel of the *Last Judgment Triptych* (fig. 10).

Bandit and *Foot Soldier* are images in which Ali Banisadr focuses on a single figure or event. They almost appear to be details taken from larger paintings which have been zoomed in on and are very dense and compact. Both are nearly monochromatic: *Bandit* is in shades of brown, and *Foot Soldier* in shades of grey, thereby corresponding to the grisaille outer wings of Bosch's altarpiece. *Bandit*, which recalls a violent brawl in which small individual figures can be identified, is also reminiscent of the robbery scenes on the Saint James panel. Banisadr shows us the movement of a circular tangle (figs. 11 and 12).

Foot Soldier recalls the armoured figures in the central panel of the *Last Judgment Triptych*, but it is also similar to Dürer's famous woodcut *Melencolia*. Once again we see the horizontal lines, like those of a grid; the figure appears restrained by them.

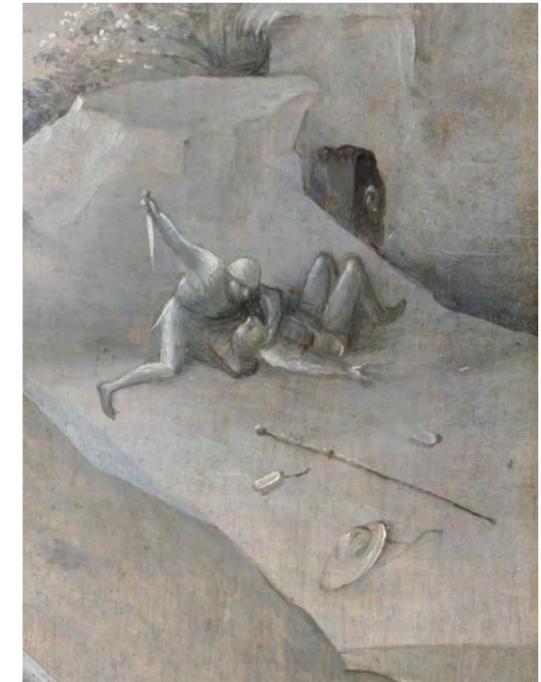
In addition to many very colourful paintings, Banisadr has created works dominated by a single colour, frequently blue as in *Melencolia I* (2012), *Beyond the Sea 1* (fig. 13), 2 and 3 (2017), *Trust in the Future* (2017), *The Levanter* (2017) and in *The Third Space* of 2014, which is reminiscent of *Bandit*



10 Hieronymus Bosch: *Last Judgment Triptych*, detail from the central panel, c. 1490–c. 1505, oil tempera on oak, The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna



11 Ali Banisadr: *Bandit*, detail, 2015, oil on linen, 25.4 x 20.3 cm, private collection / Courtesy of Galerie Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg



12 Hieronymus Bosch: *Last Judgment Triptych*, detail from the outer wing with Saint James the Greater, c. 1490–c. 1505, oil tempera on oak, The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna

with its brown colouration, although it appears to be more »cubist«. There are also many largely monochromatic works among his works on paper.¹³

In Banisadr's work, colour plays a major role. He observed that his approach to colour changed after he began making and mixing his own colours. He is very interested in exploring the history and meaning of colours¹⁴ – something that connects him to Wassily Kandinsky (1866–1944), although Banisadr does not utilize colour according to the same strict rules that Kandinsky employed in his abstract works.

¹³ In 2015, he created a series of charcoal drawings in black and white, drawings in brown ink entitled *Seven*, and ink drawings in the series *World Upside Down* (fig. 14), which are partially restricted to blue or black, see London 2018, p. 154.

¹⁴ See Azimi 2018, p. 18. David Anfaam notes that the etymology of the colour »ultramarine« derives from the Latin words *ultra* (beyond) and *mare* (sea). In the paintings titled *Beyond the Sea*, the artist translated the etymology in the painting titles, thereby creating a close connection between the meaning of the words and the depiction of the paintings in blue. See Anfaam 2018, p. 7, also n. 20.



13 Ali Banisadr: *Beyond the Sea 1*, 2017, oil on linen, 40.6 x 40.6 cm, Courtesy of Sperone Westwater, New York



14 Ali Banisadr: *World Upside Down 7*, 2018, ink on paper, 61 x 76.2 cm, collection of the artist

Sound and Music in Ali Banisadr's Oeuvre

Like Kandinsky, Ali Banisadr has a special ability: Both artists are synaesthetes, meaning they can link otherwise separate senses. According to the American anthropologist, linguist, and synaesthete Sean A. Day, there are 80 different forms of synaesthesia. There are people who have the ability to assign a colour or number to a person, or see the days of the week in certain colours. Both Banisadr and Kandinsky link colour to sound and vice versa.¹⁵

It is helpful to take a closer look at Kandinsky to better understand the key role that music and sound play in Ali Banisadr's work.

In 1912, Kandinsky published 345 copies of his book *Sounds* with R. Piper & Co. in Munich. The book contains 38 prose poems, with 12 colour and 44 black and white woodcuts. It is one of the most iconic artist books of the twentieth century; today copies sell between € 20,000 and € 25,000.

On the one hand, Kandinsky was interested in the pure sound of language and words, thereby anticipating Dadaism. On the other hand, he gave greater meaning to sensory impressions and sound, and organized colour sounds into colour symphonies. For example he linked bright yellow to high trumpet sounds, light blue to the flute, and dark blue to the cello. He gave blue

¹⁵ See Hobbs 2019 for more information on Banisadr's synaesthesia. Banisadr stated that he sometimes associates names with colours and sees colours when eating. See also information on the website of the UK Synaesthesia Association, www.uksynaesthesia.com, accessed 20 July 2019.

the characteristics of soft and aromatic; he saw yellow as being sharp and piercing. Kandinsky associated colours with sounds, smells, and shapes. He arranged his paintings into three groups: improvisations, impressions, and compositions – all musical terms. For Kandinsky, music was the »creative maximum« and had absolute qualities. He stated:

Colour is the keyboard, the eyes are the hammers, the soul is the piano with many strings. The artist is the hand that plays, touching one key or another, to cause vibrations in the soul.¹⁶

For Ali Banisadr music plays a key role in a different way. When he paints, he hears music but it does not influence the emerging painting. He does not paint music or transform sound into painting. Hearing Bach or hip hop does not have any influence on the composition of the painting. Banisadr's musical taste ranges from classical music, such as Chopin, to Pink Floyd, Philip Glass, and film music, for example works by Max Richter, for whom »music is about colour, sound, and feel«¹⁷, and who develops sound installations in addition to his musical compositions.

The key element is something else: The artist first hears sounds which are frequently chaotic and loud, and which guide him through the work. He sorts these tones and sounds into order as the painting progresses. Ali Banisadr describes this as follows:

When I begin a painting, it is always based on an internal sound. As soon as I apply the brush, the sound begins, and I am able to compose the work based on the sounds I hear as I'm painting. It is the force that drives the whole painting and helps me compose the work and pull everything together.¹⁸

The sounds change from being hard and machine-like to becoming soft sounds in landscapes or water. In this manner, the boundaries between time and space dissolve – as when one is deeply moved by the music at a live concert. In the beginning, Banisadr hears individual sounds, the music develops slowly and various layers form the orchestral accompaniment.

This close relationship between tones/sound and painting began during Banisadr's childhood. His mother told him later that when his family had to hide in a cellar to avoid bombing during the Iran-Iraq War, he began to draw the sound of the sirens and the detonations of the bombs on paper. He himself did not remember doing this until he visited the battlefields of Normandy. Suddenly he heard the war that he had experienced as a child. Since then, he has followed the sounds in his painting and viewers who have an affinity to music can listen to Banisadr's images.

Since Banisadr follows sound in his painting, it is understandable that he only works on one piece at a time, and not several as other painters do. Banisadr says that when he works on a painting, everything that he reads, sees, or experiences impacts and influences the image, especially if he is stuck and is searching for solutions.

The artist stated that since 2015 he has become more patient by listening to what the painting is telling him and has more patience to wait for a solution to the problem instead of forcing one.¹⁹

¹⁶ Kandinsky in his essay *Concerning the Spiritual in Art*, which Banisadr holds in high regard. Cited here in Schichirewa 2004, p. 18.

¹⁷ See the Wikipedia entry on Richter, accessed 20 July 2019.

¹⁸ Hobbs 2015, p. 9.

¹⁹ Conversation with the artist on 5 April 2019.

In terms of the background music that he listens to in his studio and the inner music that shapes his compositions, the painter stated that every line, colour, texture, and shape has its own sound. The figures and hybrid creatures also have their own sounds that they share with the painting like notes in an orchestral score. He listens to these sounds and tones to bring harmony to his compositions.²⁰ Rhythm and air flow through them. Banisadr is constantly thinking about these sounds and the air that streams through the painting to ensure that nothing blocks the flow of energy.

For Banisadr, the sounds of the background music and the music of the painting are like an inner world that courses through his head but that are also influenced by the external world. The painter finds himself between these worlds and he feels at his best in a state somewhere between meditation and trance, when internal and external sounds flow together and time appears to stand still.²¹

The movements he makes when painting are also important, and they represent a physical experience in the large paintings. Viewers can share this flow: Colour and shape are in dynamic motion from top to bottom, or circular as in *Bandit*.

Ali Banisadr's works are marked by a great openness that crosses the lines drawn between people, nature, technology, and animals, as well as culture and time. The horizontal halves of the images found in many paintings, which perhaps symbolize not only earth and sky, but also heaven and hell, also frequently blur together.

Areas of thinly applied glaze can be found next to thickly applied areas. In addition, some sections have been structured and scratched, making the experience of viewing the paintings especially appealing, since illustrations in a book cannot capture this texture.

In an interview with Boris Groys, Banisadr stated that his painting shifts between chaos and order. He attempts to create order out of chaos. The works begin in chaos and the figures later emerge from that chaos.²² The artist physically puts himself in these figures, and follows what they demand of him. When he starts a painting, he does not know what it will look like. Coincidence plays a major role.²³

Movement and flow are very important to Banisadr, which is why he does not want his works to have a central focal point. The viewer's gaze should roam the image. Blockages are not allowed. The energy of the paint and forms should flow. The painter does not guide the direction of the viewer's gaze. His art requires viewers since the stories are told within those who look at it. For the composition, it is important to fill the canvas completely, but not go beyond it. It is cohesive; there are no figures that extend beyond the image to the right or the left.

The challenge for the painter is to encourage the viewer to remain standing in front of the image and engage with it, taking the time to explore it instead of moving on after a single glance.

The artist often views himself as a jester who observes, comments, and summarizes. The less the artist himself is involved, the more he can remain an outsider, and the more critical he can be.

From the beginning, the task of art has been to observe, to draw attention to negative developments and beauty, and to warn. As Paul Klee said: »Art does not reproduce the visible but

makes visible.« (*Creative Credo*, 1920). Or in Ali Banisadr's words: »The unknown territory is where it is worth exploring.«²⁴

Art has always created new and different worlds, on canvas as well as within viewers. Both Hieronymus Bosch and Ali Banisadr invite us to immerse ourselves in them.

²⁰ In an interview with Azimi, Banisadr emphasized that although tension and conflict exist in his images, harmony is also present. »Harmony in fragments. I throw it all on the canvas and then I go about piecing it together, trying to make sense of it.« Azimi 2018, p. 17.

²¹ E-mail to the author, 18 July 2019.

²² See Groys 2015, p. 21.

²³ See interview with Azimi 2018, p. 17.

²⁴ Hobbs 2015, p. 18.

References

Anfam 2018

Anfam, David, ›The Marriage of Heaven and Hell‹, in London 2018, exh. cat., 5–9.

Azimi 2018

Azimi, Negar, ›In Conversation with Ali Banisadr‹, in London 2018, exh.cat., 17–22.

Ekhtiar 2012

Ekhtiar, Maryam, ›We Haven't Landed on Earth Yet‹, in *We Haven't Landed on Earth Yet*, eds. Alessandra Bellavita and Anna Maria Koppenwallner, exh. cat., May–June 2012 (Salzburg: Galerie Thaddaeus Ropac, 2012), 4–5.

Groys 2015

Groys, Boris, ›In Conversation with Ali Banisadr‹, in London 2015, exh. cat., 21–29.

Hobbs 2015

Hobbs, Robert, ›Assaying the In-Between‹, in London 2015, exh. cat., 9–19.

Hobbs 2019

Hobbs, Robert, ›The Art of Sensation‹, in *Ali Banisadr: Foreign Lands*, ed. Het Noordbrabants Museum, exh. cat., 6 April–25 August 2019 ('s-Hertogenbosch: Het Noordbrabants Museum, 2019), 9–19.

London 2015

Ali Banisadr. One Hundred and Twenty Five Paintings. ed. Blain|Southern, exh. cat. for *Ali Banisadr. At Once*, 11 February–21 March 2015, London: Blain|Southern, 2015.

London 2018

Ali Banisadr. Volume Two. ed. Blain|Southern, exh. cat. for *Ali Banisadr: The World Upside Down*, 29 September–17 November 2018, London: Blain|Southern, 2018.

Oloomi 2018

Oloomi, Azareen Van Der Vliet, ›Ali Banisadr: Painter of the Void, Architect of Infinity, Builder of Labyrinths, etc.‹, in London 2018, exh. cat., 11–15.

Schichirewa 2004

Schichirewa, Olga, ›Kandinsky und der Russische Spiritualismus‹, in *Wassily Kandinsky. Der Klang der Farbe. 1900–1921*, eds. Evelyn Benesch, et al., exh. cat., March–September 2004 (Vienna: BACA Kunstforum; Wuppertal: Von der Heydt-Museum, 2004), 13–21.

Southern 2015

Southern, Graham, foreword in London 2015, exh. cat., 7.



Foto/photo: © Julia Niebuhr

Biographie

Ali Banisadr wurde 1976 in Teheran, Iran, geboren und lebt und arbeitet in New York. Er hat seinen Masterabschluss an der New Yorker Academy of Art erhalten und seinen Bachelor of Arts an der School of Visual Arts New York. Ali Banisadr's Werk wurde international ausgestellt, der Künstler nahm an zahlreichen Gruppenausstellungen in renommierten Museen teil, darunter Frist Art Museum, Nashville (2018); Centre Pompidou, Paris (2018); Museum of Fine Arts Houston (MFA), Texas (2017); The British Museum, London (2016); Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2013); Lehmbbruck Museum, Duisburg (2013); The Metropolitan Museum of Art, New York (2012), und Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Gent (2010). Seine Werke befinden sich in öffentlichen und privaten internationalen Sammlungen, so unter anderem im Metropolitan Museum of Art, New York, im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, im British Museum, London, im Centre Pompidou, Paris, im Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, im Museum der Moderne, Salzburg, in der Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, und der Sammlung Würth in Künzelsau.

Im Jahr 2019 wurden Ali Banisadr's Arbeiten in den zwei großen Einzelausstellungen *Ali Banisadr: Foreign Lands* im Het Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch und *Micro-Macro: Ali Banisadr & Andrew Sendor* im MOCA Jacksonville präsentiert.

Biography

Ali Banisadr was born in Tehran, Iran, in 1976 and lives and works in New York. He received his MFA from The New York Academy of Art and his BFA from The School of Visual Arts, New York. Banisadr's work has been shown extensively internationally and has been the subject of numerous group exhibitions, including the Frist Art Museum, Nashville (2018); Centre Pompidou, Paris (2018); Museum of Fine Arts Houston (MFA), Texas (2017); The British Museum, London (2016); Museum of Contemporary Art, Los Angeles (2013); Lehmbbruck Museum, Duisburg (2013); The Metropolitan Museum of Art, New York (2012), and Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K), Ghent (2010). His work is in major public and private collections internationally including The Metropolitan Museum of Art, New York, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, The British Museum, London, Centre Pompidou, Paris, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, Museum der Moderne, Salzburg, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, and Sammlung Würth, Künzelsau, among others.

Over the last year his work has been the subject of the following major solo exhibitions: *Ali Banisadr: Foreign Lands*, Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, *Micro-Macro: Ali Banisadr & Andrew Sendor*, MOCA Jacksonville.

www.alibanisadr.com

Ausstellungen (Auswahl) / Exhibitions (Selection)

Einzel- und Zwei-Mann-Ausstellungen (Auswahl) / Solo & Two-Man Shows (selection)

- 2019 *Ali Banisadr*, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, FR (in Vorbereitung / forthcoming)
Bosch & Banisadr: Ali Banisadr: We Work in Shadows, Gemäldegalerie, Akademie der bildenden Künste Wien / The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna, AT
Ali Banisadr: Foreign Lands, Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, NL
Micro-Macro: Ali Banisadr & Andrew Sendor, MOCA Jacksonville, US
- 2018 *The World Upside Down*, Blain|Southern, Berlin, DE
- 2017 *Trust in the Future*, Sperone Westwater, New York, US
- 2015 *In Media Res*, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, FR
At Once, Blain|Southern, London, UK
- 2014 *Motherboard*, Sperone Westwater, New York, US
- 2012 *We Haven't Landed on Earth Yet*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, AT
- 2011 *It Happened and It Never Did*, Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York, US
- 2010 *Evidence*, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, FR
Paintings, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, FR
- 2008 *Paintings*, Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York, US

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Group Shows (Selection)

- 2019 *We Contain Multitudes*, Galerie Isa, Mumbai, IN
- 2018 *Doodle & Disegno*, Blain|Southern, Berlin, DE
Chaos and Awe: Painting for the 21st Century, Frist Art Museum, Nashville, US
Chaos and Awe: Painting for the 21st Century, Chrysler Museum of Art, Norfolk, US
Acquisitions Recentes Du Cabinet D'Art Graphique, Centre Pompidou, Paris, FR
NGORONGORO II, Lehderstrasse 34, Berlin, DE
- 2017 *Rebel, Jester, Mystic, Poet: Contemporary Persians*, Aga Khan Museum, Toronto, CA
Rebel, Jester, Mystic, Poet: Contemporary Persians, Museum of Fine Arts (MFA), Houston, US

- 2016 *Iranian voices*, The British Museum, London, UK
My Abstract World, Me Collectors Room, Stiftung Olbricht, Berlin, DE
A Question of Perspective, Grimm Gallery, Amsterdam, NL
- 2015 *Charity for the Refugees*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, AT
- 2014 *Eurasia, A View on Painting*, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, FR
Between Worlds, Galerie ISA, Mumbai, IN
Love Me/Love Me Not: Contemporary Art from Azerbaijan and its Neighbours, Heydar Aliyev Center, Baku, AZ
- 2013 *Expanded Painting*, Prague Biennale 6, Prag / Prague, CZ
Cinematic Visions: Painting at the Edge of Reality, Victoria Miro Gallery, London, UK
Love Me/Love Me Not: Contemporary Art from Azerbaijan and its Neighbours, The 55th International Art Exhibition, Venice Biennale, Venedig / Venice, IT
A Selection of Recent Acquisitions from the Permanent Collection, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, US
Safar / Voyage, Museum of Anthropology (MOA) at The University of British Columbia, Vancouver, CA
Frauen – Liebe und Leben, Sammlung Klöcker, Lehmbruck Museum, Duisburg, DE
Disaster / The End of Days, Galerie Thaddaeus Ropac, Pantin, FR
Tectonic, The Moving Museum, Gate Village DIFC, Dubai, AE
Dynasty, Hotel Particulier, New York, US
- 2012 *Contemporary Iranian Art in the Permanent Collection*, The Metropolitan Museum of Art, New York, US
The Sound of Painting, Palazzo Saluzzo Paesana, Turin, IT
Peekskill Project V, Hudson Valley Center for Contemporary Art, Peekskill, New York, US
Hue and Cry, Sotheby's (S2 Gallery), New York, US
Lucie Fontaine: Estate Vernissage, Marianne Boesky Gallery, New York, US
Referencing History, Green Art Gallery, Dubai, AE
- 2011 *XXSmall*, Gemeentemuseum, Den Haag / The Hague, NL
East Ex East, Brand New Gallery, Mailand / Milan, IT
Visions, Monica De Cardenas, Mailand / Milan, IT
- 2010 *Hareng Saur: Ensor and Contemporary Art*, Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K), Gent / Ghent, BE
Contemporary Notes, Assar Gallery, Teheran / Tehran, IR
Ghosts (Maurizio Anzeri, Ali Banisadr, and Nick Goss), Luce Gallery, Turin, IT

- 2009 *Epic Painting*, Samek Art Gallery, Bucknell University, Lewisburg, US
Raad O Bargh, Kunstraum Deutsche Bank, Salzburg, AT
Unveiled: New Art from the Middle East, The Saatchi Gallery, London, UK
Raad O Bargh – 17 Artists from Iran, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, FR
- 2008 *Weaving the Common Thread*, Queens Museum of Art, New York, US
Utopia Dystopia, Leslie Tonkonow Artworks + Projects, New York, US
Small is Beautiful (2), Flowers Gallery, New York, US
Post Graduate Fellows Exhibition, New York Academy of Art, New York, US
- 2007 *Small is Beautiful*, Flowers Gallery, New York, US
Homecoming, New York Academy of Art, New York, US
CAA Exhibition, Hunter College / Time Square Gallery, New York, US
- 2006 *Tribeca Ball*, Skylight, New York, US
Summer Painters, Château de Balleroy, FR
- 2005 *In Exile*, Visual Arts Gallery, New York, US

Monographien / Monographs

- Ali Banisadr: Foreign Lands. Hrsg. von / Published by Het Noordbrabants Museum.
 Ausstellungskatalog / Exhibition catalogue 's-Hertogenbosch, Het Noordbrabants Museum,
 6.4. – 25.8.2019 / 6 April – 25 August 2019. Zwolle 2019.
- Ali Banisadr: Volume Two. Hrsg. von / Published by Blain|Southern. Katalog zur
 Ausstellung / Exhibition catalogue for *Ali Banisadr: The World Upside Down*. London, Blain|Southern,
 29.9. – 17.11.2018 / 29 September – 17 November 2018. London 2018.
- Ali Banisadr: Trust in the Future. Hrsg. von / Published by Sperone Westwater.
 Ausstellungskatalog / Exhibition catalogue New York, Sperone Westwater,
 4.5. – 24.6.2017 / 4 May – 24 June 2017. New York 2017.
- Ali Banisadr: In Medias Res. Hrsg. von / Published by Galerie Thaddaeus Ropac.
 Ausstellungskatalog / Exhibition catalogue Paris, Galerie Thaddaeus Ropac,
 28.11.2015 – 16.1.2016 / 28 November 2015 – 16 January 2016. Paris 2015.
- Ali Banisadr: One Hundred and Twenty Five Paintings. Hrsg. von / Published by Blain|Southern.
 Katalog zur Ausstellung / Exhibition catalogue for *Ali Banisadr. At Once*. London, Blain|Southern,
 11.2. – 21.3.2015 / 11 February – 21 March 2015. London 2015.

Ali Banisadr: Motherboard. Hrsg. von / Published by Sperone Westwater.
 Ausstellungskatalog / Exhibition catalogue New York, Sperone Westwater,
 1.3. – 19.4.2014 / 1 March – 19 April 2014. New York 2014.

We Haven't Landed on Earth Yet. Hrsg. von / Published by Alessandra Bellavita und / and Anna
 Maria Koppenwallner. Ausstellungskatalog / Exhibition catalogue Salzburg, Galerie Thaddaeus
 Ropac, 26.5. – 7.7.2012 / 26 May – 7 July 2012. Salzburg 2012.

Ali Banisadr. Hrsg. von / Published by Galerie Thaddaeus Ropac. Paris 2010.

Ali Banisadr: Paintings. Hrsg. von / Published by Leslie Tonkonow Artworks + Projects.
 Ausstellungskatalog / Exhibition catalogue New York, Leslie Tonkonow Artworks + Projects,
 30.10. – 20.12.2008 / 30 October – 20 December 2008. New York 2008.

Werke in öffentlichen Sammlungen / Works in Public Collections

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, US
 British Museum, London, UK
 Centre Pompidou, Paris, FR
 François Pinault Foundation, Palazzo Grassi, Venedig / Venice, IT
 Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, US
 Metropolitan Museum of Art, New York, US
 Miniature Museum, Den Haag / The Hague, NL
 Museum of Contemporary Art, Los Angeles, US
 Museum der Moderne Salzburg, Salzburg, AT
 Olbricht Collection, Essen, DE
 Saatchi Gallery, London, UK
 Segerstrom Center for the Arts, Costa Mesa, US
 Vanhaerents Art Collection, Brüssel / Brussels, BE
 Sammlung Würth, Künzelsau, DE

Preise und Auszeichnungen / Awards

2010 New York Foundation for the Arts Fellowship in Painting, US
 2007/08 Post-Graduate Research Fellowship, New York Academy of Art, US
 2006 Prince of Wales / Forbes Foundation Travel Grant to Normandy, at the
 Château de Balleroy, FR

Zur Autorin

Geboren 1975 in Zwickau/Sachsen. Studium von Germanistik und Kunstgeschichte in Würzburg und Padua, 2003 Promotion in Freiburg/Breisgau. Nach acht Jahren als wissenschaftliche Volontärin und Mitarbeiterin am Städtischen Museum Braunschweig von 2012 bis 2016 Direktorin des Lindenau-Museums in Altenburg/Thüringen. Seit 1. April 2016 Direktorin von Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett und Glyptothek der Akademie der bildenden Künste Wien. Kuratorin zahlreicher Ausstellungen und Autorin.

2017 initiierte sie die Reihe *Korrespondenzen* in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, in der dem *Weltgerichts-Triptychon* von Hieronymus Bosch Arbeiten von (vorerst) zeitgenössischen Künstler_innen gegenübergestellt werden.

Zudem gab sie 2016 eine erste Publikation zu diesem Werk für die Besucher_innen der Sammlung heraus und lud die Mitglieder des Bosch Research and Conservation Projects im Sommer 2017 ein, Boschs »Wiener Weltgericht« zu untersuchen.

Author

Born in 1975 in Zwickau/Saxony. She studied German Language and Literature and Art History in Würzburg and Padua; in 2003 she received her PhD in Freiburg/Breisgau.

After eight years as an academic intern and research associate at the Städtisches Museum Braunschweig, she was appointed Director of the Lindenau-Museum from 2012 to 2016 in Altenburg/Thuringia. Since 1 April 2016, she has been the Director of the Paintings Gallery, Graphic Collection, and the Collection of Plaster Casts at the Academy of Fine Arts Vienna. She is an author and has been the curator of numerous exhibitions.

In 2017, she launched the *Correspondences* series at the Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna which compares and contrasts works by contemporary artists (to date) with the *Last Judgment Triptych* by Hieronymus Bosch.

In addition, she printed the first publication on this work in 2016 for visitors to the collection and invited members of the Bosch Research and Conservation Project to examine Bosch's triptych in the summer of 2017.

Dank

An erster Stelle danke ich dem Fotografen Oliver Mark, Berlin, sehr herzlich; er hat mich bereits vor zwei Jahren auf Ali Banisadr aufmerksam gemacht, und ohne ihn wäre ich nicht auf diesen spannenden Künstler gestoßen und hätte diese *Korrespondenz* nicht ins Werk setzen können.

Bei der Ausstellungsrealisation halfen Doris Geml und Astrid Lehner von der Gemäldegalerie der Akademie sowie Tessel Peperkamp, Registrarin am Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch. Sofie Wunsch übernahm Vorbereitung und Betreuung der Veranstaltungen und die Verbreitung der Ausstellung in den Sozialen Medien. Ihnen allen danke ich herzlich. Claudia Bauer unterstützte das Projekt ebenfalls maßgeblich und über ihren eigentlichen Arbeitsbereich Presse und Marketing hinausgehend. Ihr gilt ebenfalls ein herzlicher Dank.

Ein besonderer Dank geht an Alkistis Tsampouraki, Galerie Blain!Southern, die von Seiten der Galerie für dieses Projekt verantwortlich zeichnete und ohne die die Ausstellung in Wien so nicht hätte realisiert werden können. Efcharisto para polí, liebe Alkistis!

Ich möchte ferner Graham Southern, einem der Inhaber der Galerie Blain!Southern, herzlich für die großzügige Förderung des Ausstellungsprojektes danken. Auch ohne seine Unterstützung hätte das Projekt nicht realisiert werden können.

Mein Dank gilt ebenso allen Leihgeberinnen und Leihgebern sowie den Mitarbeiterinnen der Galerien Sperone Westwater, New York, und Thaddaeus Ropac, London, Paris, Salzburg, insbesondere Grace Lerner von Sperone Westwater und Elena Bortolotti, Direktorin der Galerie Thaddaeus Ropac in Paris.

Beim Katalog übernahm Britta Berg, Braunschweig, wie gewohnt das umfassende Lektorat, bei der Manuskripterstellung half Doris Geml. Beiden danke ich sehr.

Dieter Auracher, Wien, ist verantwortlich für die gelungene Gestaltung des Kataloges, auch ihm gilt herzlicher Dank. Die Druckerei Pöge in Leipzig übernahm die Herstellung des Kataloges in gewohnter Qualität. Für die unkomplizierte Zusammenarbeit sei ebenfalls gedankt.

Last but not least gilt mein sehr herzlicher Dank Ali Banisadr, der seine großartigen Werke für diese achte *Korrespondenz* zur Verfügung stellte und mir in einem zweistündigen Rundgang durch seine Ausstellung *Foreign Lands* im Het Noordbrabants Museum im April 2019 Einblicke in seine künstlerische Arbeit gewährte und mir viele Fragen beantwortete.

Julia M. Nauhaus

Direktorin von Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett und Glyptothek
der Akademie der bildenden Künste Wien

Thanks

First and foremost, I would like to thank the photographer Oliver Mark, Berlin, who drew my attention to Ali Banisadr two years ago. Without him, I would never have become aware of this exciting artist or organized these *Correspondences*.

My thanks also go to Doris Geml and Astrid Lehner, Paintings Gallery, and Tessel Peperkamp, registrar at Het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch, for their assistance in bringing this exhibition to life, and Sofie Wunsch for organizing and overseeing events and spreading word of the exhibition on social media. Claudia Bauer supported the project in many ways. Her assistance went beyond her normal responsibilities for public relations and marketing and for that I would like to thank her.

I would especially like to thank Alkistis Tsampouraki of Blain!Southern, who was responsible for this project on behalf of the gallery and whose invaluable assistance enabled this exhibition to be held in Vienna. Efcharisto para polí, dear Alkistis!

Furthermore, my heartfelt thanks go to Graham Southern, one of the owners of Blain!Southern, for generously backing this exhibition project. This project would not have been possible without his support.

I would also like to thank all the lenders and the staff at the galleries Sperone Westwater, New York, and Thaddaeus Ropac, London, Paris, and Salzburg. In particular, my thanks go to Grace Lerner of Sperone Westwater and Elena Bortolotti, director of the Galerie Thaddaeus Ropac in Paris.

As usual Britta Berg, Braunschweig, was responsible for editing the catalogue. Doris Geml assisted in compiling the manuscript. I would like to thank them both.

My thanks also go to Dieter Auracher, Vienna, who was responsible for the excellent catalogue design. Druckerei Pöge in Leipzig produced this high-quality catalogue. I would like to thank them for our uncomplicated partnership.

Last but not least, I would like to thank Ali Banisadr, who made his magnificent works available for the eighth *Correspondences* show and who provided insight into his creative process and answered many of my questions during a two-hour tour of his show *Foreign Lands* at Het Noordbrabants Museum in April 2019.

Julia M. Nauhaus

Director of the Paintings Gallery, Graphic Collection, and the Collection of Plaster Casts at the
Academy of Fine Arts Vienna

Fotonachweis / Photography credits

Alle Werke von Ali Banisadr / All works by Ali Banisadr © Ali Banisadr, Foto / photo: Jeffrey Sturges

Alle Abbildungen von Hieronymus Bosch: *Weltgerichts-Triptychon* / All images of Hieronymus Bosch: *Last Judgment Triptych* © Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien / The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna, Fotos / photos: Bosch Research and Conservation Project / Rik Klein Gotink

Herzlicher Dank für die großzügige Unterstützung an Blain|Southern.
We would like to thank Blain|Southern for their generous support.

BLAINSOUTHERN

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Bosch & Banisadr. Ali Banisadr: We Work in Shadows* in der Reihe *Korrespondenzen* vom 6. September bis 1. Dezember 2019.

The catalogue was published in conjunction with the exhibition *Bosch & Banisadr. Ali Banisadr: We Work in Shadows* in the *Correspondences* series, 6 September–1 December 2019.

Katalog / Catalogue

Herausgeberin / Published by: Julia M. Nauhaus

Lektorat / Editing: Britta Berg, Braunschweig; Doris Geml und Julia M. Nauhaus

Übersetzungen Englisch–Deutsch / Translation English–German: Maria Schmidt, Barnsley

Übersetzungen Deutsch–Englisch / Translation German–English: Ingrid Schädler, Hamburg

Gestaltung / Design: Dieter Auracher, Wien / Vienna

Gesamtherstellung / Production: Pöge Druck Leipzig

Ausstellungsvorbereitung und Aufbau / Exhibition preparation and installation:

Doris Geml, Astrid Lehner, Julia M. Nauhaus und / and Alkistis Tsampouraki, Blain|Southern

Lichtdesign / Light design: Gustavo Allidi Bernasconi

Sekretariat / Office: Silvia Edtinger

Öffentlichkeitsarbeit, Presse und Marketing / PR, press and marketing: Claudia Bauer und / and Sofie Wunsch

Instagram: Anna Attems / Kunst für uns

Umschlag-Abbildungen / Cover illustrations

Hieronymus Bosch: *Weltgerichts-Triptychon*, Detail, um 1490–um 1505, Öltempera auf Eiche, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien / detail from Hieronymus Bosch: *Last Judgment Triptych*, c. 1490–c. 1505, oil tempera on oak, The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna

Ali Banisadr: *We Work in Shadows*, Detail / detail, 2017, Öl auf Leinwand / oil on linen, 208,3 x 304,8 cm, Privatsammlung / private collection / Courtesy of Sperone Westwater Gallery, New York



Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien zu Gast im Theatermuseum

The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna hosted by the Theatermuseum

Lobkowitzplatz 2, 1010 Wien

www.akademiegalerie.at

www.facebook.com/akademiegalerie

www.instagram.com/akademiegalerievienna

© die Autorin, Ali Banisadr und Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

© the author, Ali Banisadr, and The Paintings Gallery of the Academy of Fine Arts Vienna

ISBN 978-3-903316-02-7



ISBN 978-3-903316-02-7