

Sigrid von Lintig

Schwimmer

Immer wieder Sonntags

Malerei von 2010 bis 2012

Verlag Robert Mertens, Aachen

Schwimmer

Swimmers



Schwimmer I

2011, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand

Zu den neuen Bildern der Sigrid von Lintig

Ein altes Handwerk ist die Malerei, das zu lehren sogar Akademien gegründet wurden. Dagegen überwiegt zum Schwimmen die Meinung, es genüge, ein Kind in das Wasser zu werfen, es werde sich zu helfen wissen wie die meisten anderen Tiere. Aber wen interessiert, was in einem Menschen geschieht, der mit einem weichen Pinsel Öltropfen auf einer ebenen Fläche verteilt, dessen Augen und Hand in Farben schwerelos „schwimmen“, den muss der Schwimmer faszinieren, der unter Wasser 9/10 seines Körpergewichts, seinen vertikalen Halt und seine Kopfkontrolle verliert, der Stress, Angst, Verspannungen der Muskeln erleidet, ehe sein Innenohr ein neues Gleichgewicht herstellt; der sich dann im Wasserraum orientieren, gegen den hydrostatischen Druck ausatmen, sich der sanften Massage durch die Strömungen überlassen wird. Adrenalin wird sein Blut überschwemmen, er wird Glück empfinden. So der Maler.

Er weiß, dass er sinkt, aber er muss sich empor bewegen - in allen Techniken und Stilen des Schwimmens. Insgeheim wünscht er, auf dem Wasser zu gehen - wie die Jesus-Christus-Echse.

Hinunter dagegen zieht es nicht nur die Perlentaucher, sondern alle jene Wasserjungfrauen, Quellnymphen und Nereiden, Amphitrite und Undine, die liebende Männer in die Tiefe locken.

(Undine hat einer Erkrankung des zentralen Nervensystems den Namen gegeben, in der die autonome At-

mungskontrolle aussetzt.) <http://de.wikipedia.org/wiki/Erkrankung> und <http://de.wikipedia.org/wiki/Nerven>

Der Mensch kann im Wasser nicht leben, er ertrinkt; wer sterben will, ertränkt sich. Ihn erwartet in der Unterwasserwelt ein Paradies, das in den Märchen beschrieben wird. Der Maler, der an seinem Meisterwerk scheitert, wird es verbrennen und sein Atelier auf immer verlassen (Honoré de Balsac, Das Unbekannte Meisterwerk).

Die Malerin Sigrid von Lintig schwimmt, täglich besucht sie seit einigen Monaten ein Hallenbad in Aachen, so wie sie seit römischen Zeiten existieren, und die dort auch schwimmen, sind Freunde geworden. Ein Kreis von Mädchen taucht nach ihren Wünschen, und Hunderte von Fotos sind entstanden.

(Dem Kunsthistoriker fällt das Gemälde „Türkisches Bad“ von Dominique Ingres ein, eine schwüle Männerfantasie über dicht gedrängte weiche nackte Frauleiber in einer feuchtwarmen orientalischen Halle.

Szenen in Freibädern, Seen und an Meeresstränden sind häufiger gemalt worden. Der Psychologe fragt: Warum badet sie so geplant regelmäßig? und wird nach Verletzungen in ihrem Leben suchen, von denen sie sich reinigt.)

Sigrid von Lintig malt wie sie schwimmt, oder besser: sie denkt Malen, wie sie schwimmt. Mondrian, so stelle ich mir vor, denkt Malen festländisch, er komponiert ein Bild mit Streichhölzern auf einer Tischplatte.

Es „ozeanisch“ zu denken heißt, es mit Haaren zu kom-

ponieren. Mondrian bewältigt einen Widerspruch: er bewegt flüssiges Öl mit einem weichen Haarpinsel, um feste, hart begrenzte eckige Formen zu umreissen. Unzählige Maler handeln bis heute wie er. Mondrian nutzt eine zweidimensionale Geometrie, er hat sich nicht von Euklid und Pythagoras, aber von den Regeln der Zentralperspektive befreit. Dagegen erlaubt „ozeanisches“ Denken, mit weichen Pinselhaaren wässrige Dispersionen von Acryl, die reine Farbpigmente tragen, auf einer Leinwand auszubreiten, als malte man Wasser. Das ist, was Sigrid von Lintig malt: einen Wasserraum jenseits der Zentralperspektive und ohne Horizont, Menschen im und unter Wasser.

Es entsteht aber keine Mimesis wie bei jener Bildtafel eines Kirschbaums, die Zeuxis dem Apelles in einem Garten zeigte, gegen die sich die Spatzen warfen, um die Früchte zu pflücken. Die Bilder nähren keine Illusion, weil sie aus jeder Entfernung anders wahrgenommen werden. Aus nächster Nähe zeigen sie nur noch Strudel und Wellen, Energien, die wie elektrische Ströme über die Leinwände huschen.

Die Bewegungen des Wassers, seine unfassbare Geigenständlichkeit, seine Lichtreflexe, ihre Brechungen im Widerstand menschlicher Körper haben zahlreiche Fotografen ebenso fasziniert wie Sigrid von Lintig. Sie haben alle technischen Erfindungen von Bokeh-Linsen, dem „Gaussian Blur“ bis hin zu 3D-Effekten und der Holografie genutzt, um seine Ausdrucksvielfalt zu nutzen. Aber sie haben nicht verhindern können, dass die glatten Oberflächen von Fotopapier, Cibachrome,

Ilfochrome-Kopien oder Bildschirmen den Blick des Betrachters so filtern, als schaute er durch eine Fensterscheibe. So geben auch die Abbildungen auf Sigrid von Lintigs Webseite nur einen oberflächlichen Eindruck ihrer Bilder.

Man ist versucht, ihr Werk dem „Fotorealismus“ oder „Hyperrealismus“ zuzuordnen, einer Bewegung gegenständlicher Malerei, die vor 50 Jahren entstand, als Maler in Europa und den Vereinigten Staaten sich mit den jungen Technologien der Bildauflösung, -komprimierung, -übertragung im Fernsehen und im World Wide Web auseinandersetzen. Es erschien ihnen einfach, die fotografische Schärfe der Bildwiedergabe in großen Bildformaten zu übertreffen (Chuck Close, Richard Estes) oder die „Poesie der Unschärfe“ durch Malweisen oder farbmaterielle Effekte zu erreichen (Gerhard Richter, Franz Gertsch, Malcolm Morley, Richard Artschwager). Wasser und Menschen im Wasser sind nicht in den Mittelpunkt ihrer Interessen gerückt.

Einige ihrer Bilder provozieren gern die Illusion, Fotografien zu sein. Jean Olivier Hucleux hat sogar gewünscht, seine Friedhofsbilder in einem dunklen Raum wie große Diaprojektionen zu zeigen. Diese Illusion entsteht, wenn sich die Malerei verleugnet.

Nichts ist den Bildern Sigrid von Lintigs ferner.

Man möchte ihr die Behauptung in den Mund legen: „Flüssige Farbe auf Leinwand, sonst nichts.“ Einmal hat sie sich ein Zugeständnis an die Romantisierung des Motivs erlaubt: das Mädchen im weißen Kleid, „er-

trunken wie Ophelia, die Braut Hamlets". Sonst ist nichts da als das Schwimmbecken mit seinen Kachelwänden und die schwimmenden Körper im Wasser. Die Illusionen sind so stark aufgelöst, dass in den Strudeln und Strömungen der Farben die Menschen sich bewegen oder bewegt werden, energisch ausgreifen oder leblos sinken, sich bäumen oder kauernd fallen, zwischen Zuständen des Verschwindens und Erscheinen schweben, als wären die Bilder Alices Spiegel in eine andere Welt – eine „ozeanische“ Welt, in der die Sternzeichen der Fische, des Krebses und des Skorpions über die Kunst der Malerei herrschen.

Wolfgang Becker, Aachen im Januar 2012
zur Ausstellung in der Galerie Freitag 18.30
vom 2. bis zum 30 März 2012

Swimming - Painting - Swimming

Wolfgang Becker
On the new paintings of Sigrid von Lintig

Painting is an old craft, even academies were founded to teach it. The prevalent view on swimming however is, that it is enough to throw a child into water, for it to help itself like most other animals. But who is interested in what happens inside someone spreading drops of oil with a soft brush on an even surface, eyes and hand 'swimming' weightlessly in paints, must be fascinated by the swimmer, who loses 9/10 of his body weight, his vertical hold and his head control under water, suffers stress, fear, muscle tension before his inner ear produces a new equilibrium; to then find his bearings in the water space, breathing out against the hydrostatic pressure, surrendering to the gentle massage by the currents. Adrenalin will flood his blood, he will experience happiness. The painter likewise.

He knows he is sinking, but he has to move upwards - using all of swimming's techniques and styles. He secretly wishes he could walk on water - like the basilisk.

Drawn downwards on the other hand are not only the pearl divers, but also all those mermaids, spring nymphs and nereids, Amphitrite and Undine, who tempt loving men into the depth. (Undine lent her name to a disorder of the central nervous system in which autonomous breathing is suspended). Man cannot live in water, he drowns; he who seeks death, drowns himself. In the underwater world a paradise is expecting him that is described in fairy

tales. The painter who fails over his masterpiece, will burn it and will leave his studio forever (Honoré de Balzac, *The Unknown Masterpiece*).

Sigrid von Lintig, the painter, swims, she has been visiting an indoor pool in Aachen daily for months now, as they exist since Roman times, and her fellow swimmers there have become friends. A group of girls dives to her directions and hundreds of photos are created.

(The art historian remembers Dominique Ingres 'Turkish Bath', a sultry male fantasy over soft naked women's bodies tightly pressed together in a muggy oriental hall. Scenes in open air baths, lakes and on beaches have been painted frequently. The psychologist asks: Why does she bathe so regularly? and will be looking for the violations in her life, that she is cleansing away).

Sigrid von Lintig paints like she swims, or better: she thinks painting like she swims. I imagine Mondrian thinks painting in mainland fashion, he composes a painting with matches on a table top. To think it 'oceanically' means composing it with hair. Mondrian tackles a contradiction: he moves liquid oil with a soft brush, to outline solid, sharply limited angular shapes. To this day, innumerable painters have acted like him. Mondrian uses a two-dimensional geometry, he hasn't liberated himself from Euclid and Pythagoras, but from the rules of central perspective. 'Oceanic' thinking however, makes it possible to spread watery acrylic dispersions carrying pure color pigments with soft bristles on a canvas as if painting water. That is what Sigrid von Lintig paints: a water space beyond

central perspective and without horizon, human beings in and under water.

But no mimesis develops as with that panel of a cherry tree that Zeuxis showed Apelles in a garden, against which sparrows threw themselves in order to pick the fruit. The paintings don't feed an illusion, because they are perceived differently from every distance. Close up they only display vortices and waves, energies that flit across the canvases like electric currents. The movements of water, its inconceivable concreteness, its light reflexes, its refractions in the resistance of human bodies have fascinated countless photographers alongside Sigrid von Lintig. They all deployed technical inventions from Bokeh lenses and Gaussian blur to 3D effects and holography to utilise its expressivity. But they have not been able to avoid that the smooth surfaces of photographic paper, Cibachrome and Ilfachrome copies or screens filter the observer's gaze so that he seems to be looking through a window. Similarly the illustrations on Sigrid von Lintig's web site only give a superficial impression of her paintings. The temptation exists to file her work under 'photo-realism' or 'hyper-realism', a movement of representational painting which emerged 50 years ago when painters in Europe and the USA explored the young technologies of image resolution, compression and transmission through TV and the world wide web.

It seemed easy to them to exceed the photographic focus and detail of image representation in large format paintings (Chuck Close, Richard Estes), or to accomplish the 'poetry of the blur' through painting

technique or paint effects (Gerhard Richter, Franz Gertsch, Malcolm Morley, Richard Artschwager).

Water and humans in water did not become the focus of their interests.

Some of their images enjoy creating the illusion of being photographs. Jean Olivier Hucleux even desired to show his cemetery pictures in a dark room, like large-scale slide projections. This illusion occurs when painting denies itself. Nothing is further from Sigrid von Lintig's paintings. One is tempted to put the assertion into her mouth: 'Liquid colour on canvas, nothing else'. One time she allowed herself a concession to the romanticism of the motif: the girl in the white dress, 'drowned like Ophelia, Hamlet's bride'. Otherwise there is nothing there besides the pool and its tiled walls and the swimming bodies in the water. The illusions are so strongly dispelled, that in the whirlpools and currents of the paints, humans are moving or are moved, energetically reaching out or sinking lifelessly, rearing up or falling in a crouch, floating between conditions of disappearance and appearance, as if the paintings are Alice's mirror into another world - an 'oceanic' world, in which the star signs of Pisces, Cancer and Scorpio rule over the art of painting.

Wolfgang Becker, Aachen, January 2012



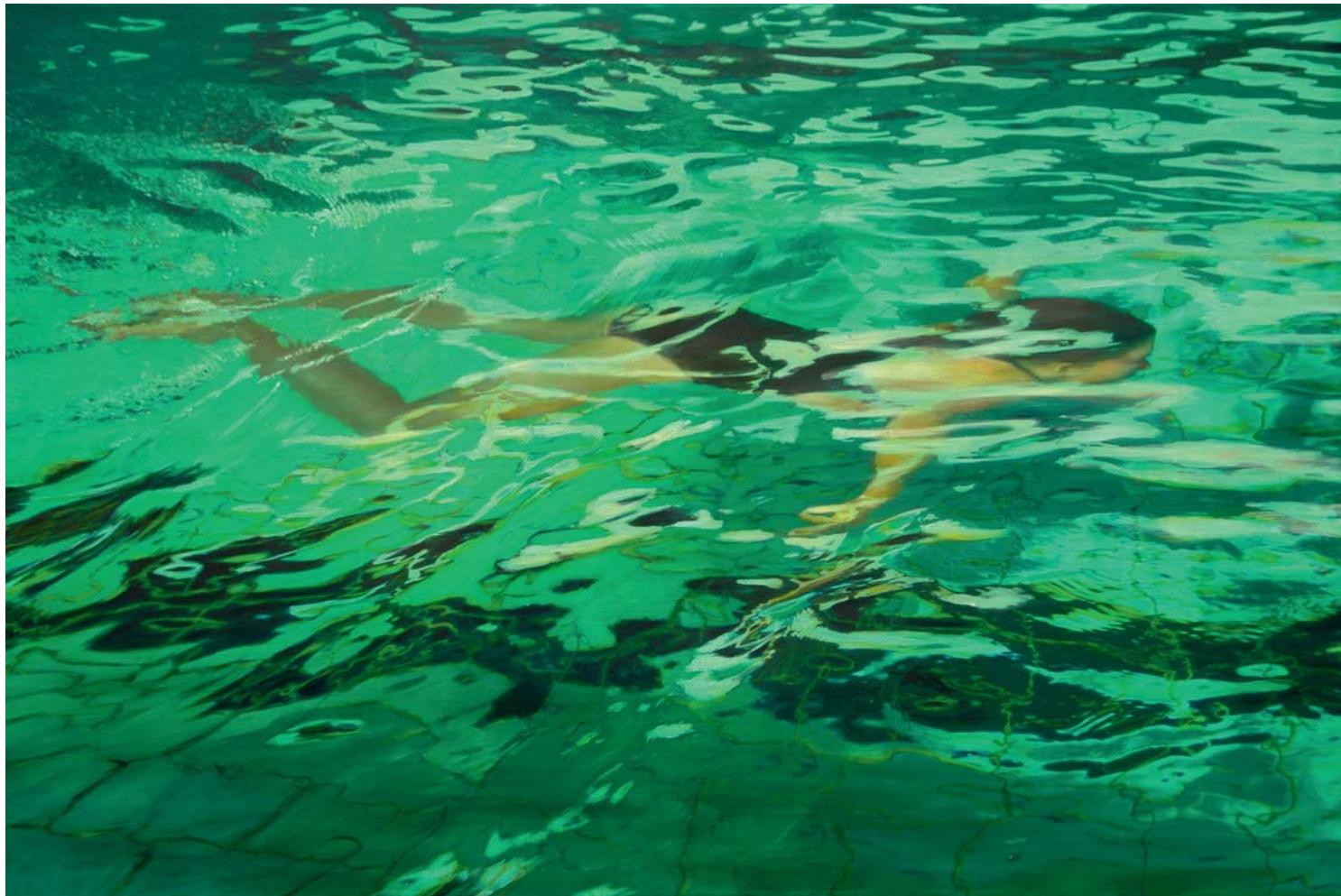
Schwimmer II

2011, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand



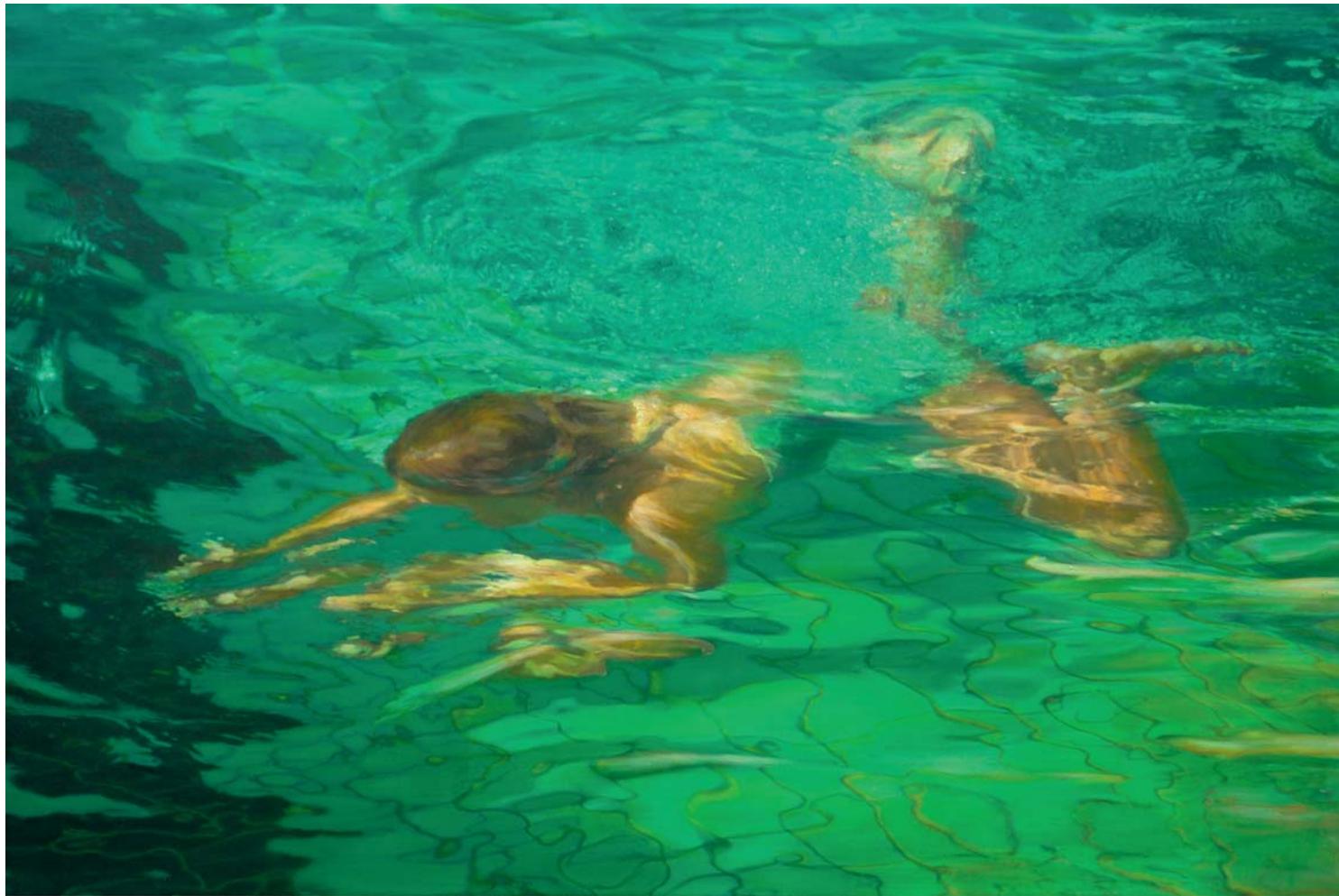
Schwimmer III

2011, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand



Schwimmer IV

2011, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand



Schwimmer V

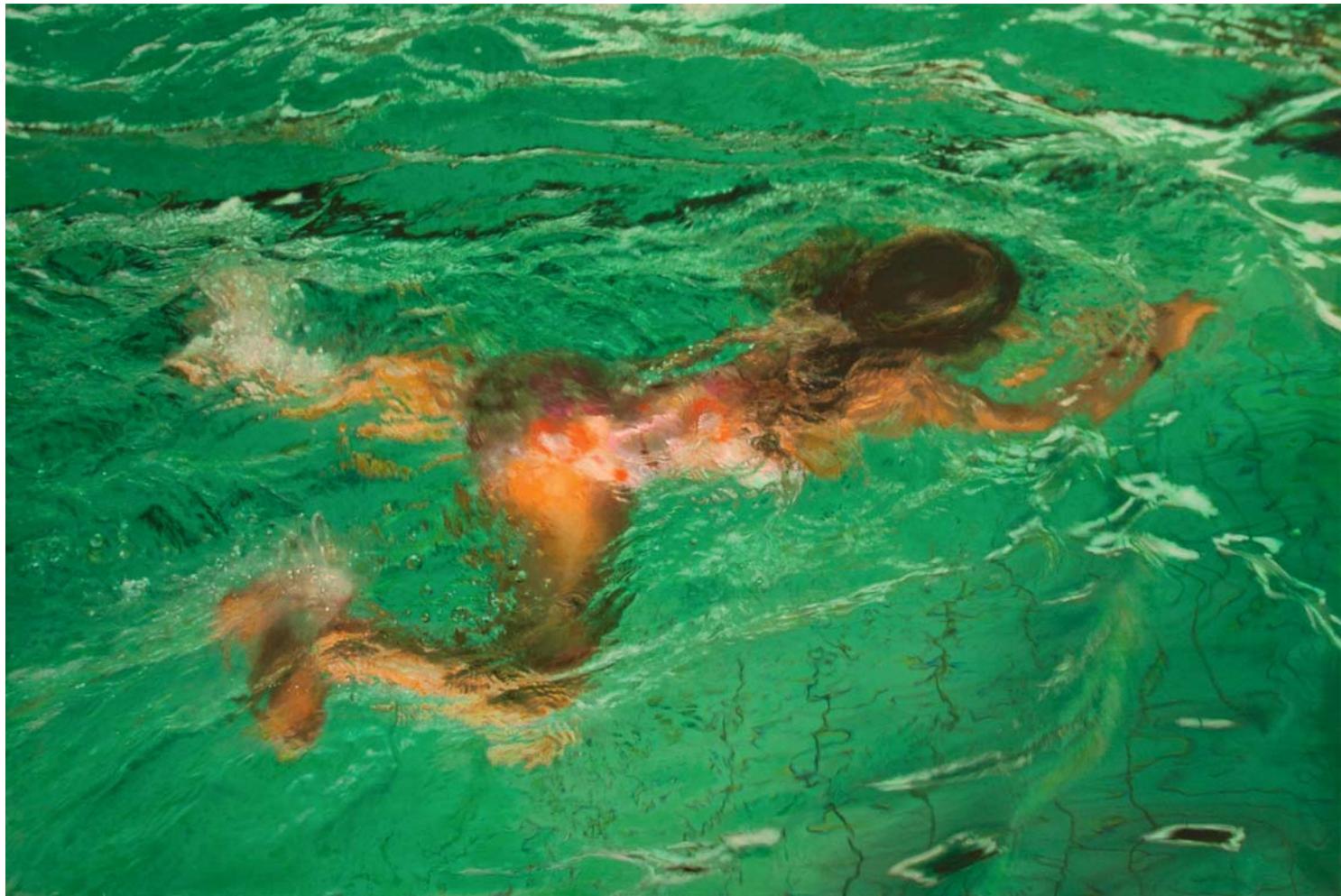
2011, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand

Schwimmer VI

2011, 120 x 180 cm

Pigment und Acryl auf Leinwand





Schwimmer VII

2011, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand



Schwimmer VIII

2011, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand

Schwimmer IX

2011, 120 x 180 cm

Pigment und Acryl auf Leinwand



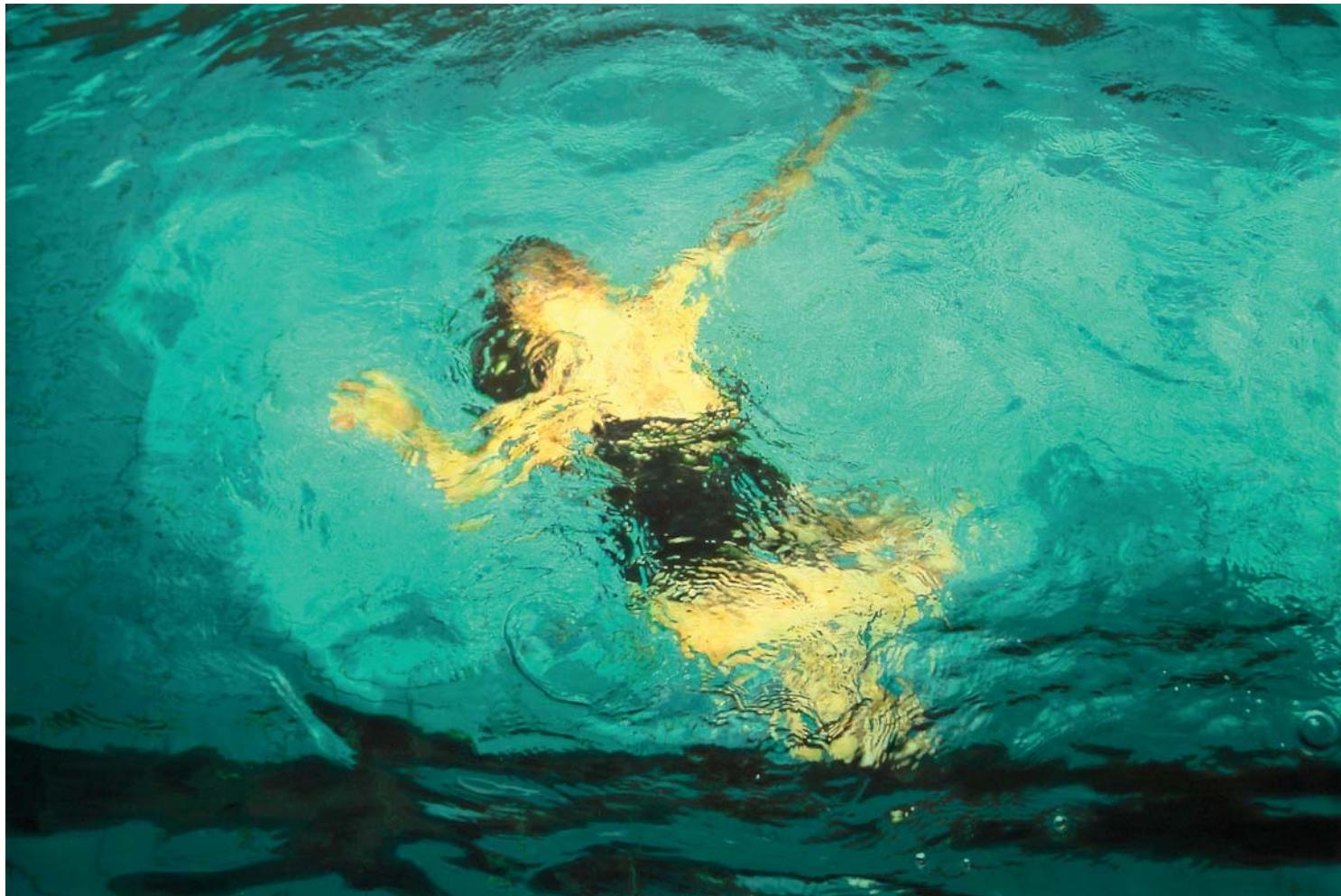


Schwimmer X
2011, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand



Schwimmer XI

2011, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand



Schwimmer XII

2011, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand



Schwimmer XIII

2012, 120 x 180 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand

Schwimmer XIV
2012, 120 x 180 cm,
Pigment und Acryl auf Leinwand



Schwimmer XV

2012, 120 x 180 cm,

Pigment und Acryl auf Leinwand



Immer wieder Sonntags

Always on Sundays

Weißen Sonntag

2010, 160 x 110 cm,

Pigment und Acryl auf Leinwand



Strukturen rund um alte Kohlezechen aus der Region, die die Städte seit dem frühen 20. Jahrhundert geprägt haben oder später Industriearchitekturen aus den vierziger bis sechziger Jahren. Es sind Orte einer reichlich ambivalenten Verheißung. Die Architektur der alten Zechenanlagen, der Verwaltungsgebäude und Fabrikhallen beschwört ihrerseits architektonische Pathosformeln: Kathedralen, Burgen und Paläste des Mittelalters, oft gepaart mit Ansätzen für eine Idealstadt. Die denkmalgeschützten Gebäude sind heruntergekommen und nur noch Zeugen eines abgestorbenen Gemeinwesens, des Verfalls einer Wirtschaftsregion.

In einer nächsten Phase finden sich bei von Lintig dann solitäre Industriebauten der vierziger bis sechziger Jahre in einer an Konrad Klapheck und Ausläufer der Pop Art erinnernden Stilisierung. Sie scheinen von einem überholten Fortschrittsoptimismus zu künden, der Vergänglichkeit der Zukunft. Schon zu dieser Zeit hat von Lintig stets Fotografien als Motivvorlagen genommen und transformierte die Methode von der Architektur schließlich auf jene kleinen, anonymen Szenen, die anscheinend Familienfotoalben entnommen sind. In ihnen thematisiert sie dann deutlicher als zuvor die fotografische Vorlage selbst, die Auseinandersetzung mit dem Medium ihrer Kunst zwischen Malerei und Fotografie.

Die Familienfotografien fungieren inhaltlich dabei ähnlich wie die Architekturen zuvor als Zeitzeugen, aber genauso wie sie in einem ambivalenten Sinn. Die Fami-

lienalben waren ursprünglich nämlich wohl auch selbst eine Art Ausdruck fortschrittlichen Familienbewusstseins, eben weil man seit den fünfziger Jahren nicht mehr versonnene illustrierte Familientagebücher schrieb, in die gesammeltes Laub, Haarlocken von Kindern oder aufgehobene Milchzähne eingefügt wurden. Die Entwicklung der Kinder und wichtige Familienergebnisse wurden jetzt unter der Maßgabe der Realitätstreue fotografisch festgehalten, um später authentisch darauf verweisen zu können: „Genau so ist es damals gewesen.“ Quasi-objektive Beglaubigungen der eigenen Geschichte, der ontologische Nachweis der eigenen Existenz und ihres Sinns – in allerbester Absicht aufgenommen, legten sie, auch wenn es nicht so gemeint gewesen sein soll, zugleich schonungslos gerade den Verfall dieser Existenz offen, die Bigotterien, die Vergänglichkeit und Angreifbarkeit der familiären Pseudoharmonie.

„Immer wieder Sonntags kommt die Erinnerung“ heißt es in dem Schlager von Cindy und Bert von 1978, der wahrscheinlich auch im Radio bei von Lintigs dudelnden und der Ausstellung hier ihren Titel gibt. Der Familiensonntag war zu jener Zeit noch ein Begriff für familiäre Zusammengehörigkeit, die Eltern hatten Zeit, gemeinsam mit den Kindern wurde etwas unternommen und eventuell besondere Sachen angezogen, Sonntagskleider, die sich immer ein wenig merkwürdig auf der Haut anfühlten. Es war der geheiligte Tag der Familie, auch wenn man nicht an Heiligtümer oder den lieben Gott glaubte. Man kann das Prinzip des Familiensonntags

ausdehnen auf die Familienurlaube, die Sommerferien, Freizeiten allgemein. Aus Kindersicht Momente einer vielleicht ekstatischen Ausgelassenheit, aber zugleich in der Rückschau durchzogen mit den Ernüchterungen der familiären Krisen, den unausweichlichen Ekelphasen vor der Überinszenierung von Harmonie und Konvention, der Dressur durch einen banalisierten Zeitgeist. Die Fotografien sind Merkzeichen von privaten Utopien oder ihrer Restbestände, künstlicher Paradiese, von denen Foucault als den Grundlagen für die Dispositive der Macht schrieb.

Die Malerei selbst ist, wie die Pseudorealität der Fotografien, Teil dieses Spiels. Zum einen enttarnt die Malerei die Fotografie als pseudorealistische Bilder. Zum anderen enttarnt sie in ihren Zitaten der fotorealistischen Schärfe oder Unschärfe sich selbst als Bestandteil eines solchen künstlichen Paradieses, einer Vorstellung von Kunst und Handwerk, in der es noch authentische Kunst, eine ehrliche künstlerische Handschrift gibt. Der Kunstmarkt heute lebt zu großen Teilen von dieser großen Projektion des Als Ob. Von Lintigs Bilder spiegeln diesen Wert und diesen Gebrauch in einer vielschichtigen Reflexion. Man soll ihnen nicht trauen. Oder besser: man soll sich selbst vor ihnen nicht trauen.

Der Begriff des Konzeptuellen wird heute gern dann zur Hilfe geholt, wenn man lieber schweigen und das nichtssagende Wort Kunst lieber vermeiden möchte. Aber der Begriff des Konzeptuellen ist ebenso aufgeweicht. Von Lintigs Bilder als konzeptuelle Malerei zu

bezeichnen, könnte eigentlich nur bedeuten, dass sie den Duktus des Malens nur noch zum Schein aufrecht erhält, um den Blick seiner eigenen Sehgewohnheiten zu überführen. Wer jedoch sieht, hört und spürt, wie sie malt, weiß, dass tatsächlich und ganz reell Lust am Malen dahintersteht. Es hat eben auch hier alles mindestens zwei Seiten.

Carsten Probst, Berlin

zur Ausstellung „Immer wieder Sonntags“
in der Galerie Freitag 18.30
vom 4. bis zum 26 Februar 2011

On the exhibition "Immer wieder Sonntags"
(Sunday after Sunday), at 'Galerie Freitag 18.30',
Aachen, 2011

Seeing Sigrid von Lintig's current paintings, one first notices in some the meticulously executed retro elements of 70s design that, though maybe seeming like clichéd accessories, do play a starring role. These are items of children's or youngsters' clothing or the floral fabric of a sun lounger, the persistent flowers on bathroom tiles or car bodies, they are hairstyle and eyewear fashions. The stylistic link of the paintings themselves to American photorealism or to the blurs of Gerhard Richter's "capitalist realism" are references to that period. Although these ephemeral decorative features, subject to fashions, enjoy an almost evocative immortalisation here, they don't do so because of a delayed attempt by von Lintig to follow a pictorial fashion of the 90s, the era when e.g. Cosima von Bonin introduced Poul Gernes' psychedelic circle motifs to the lounge and party culture of the young art scene of the post-reunification Rhineland.

Then the association with the 70s stood under a completely different sign to today; it was a reflex-like meditation on utopia and critique of capitalism, when talk everywhere was of the end of ideologies, of the final victory of the free market and of totally open systems. During that time Beat Wyss wrote in his book "Die Welt als T-shirt" (The World as a T-shirt) fittingly, that the assertion "Everything is art" does indeed

apply: "Art is decoration and criticism, boot-licking and revolution, everything at the same time and thus as neutral as floral motif wallpaper".

With Sigrid von Lintig in the year 2010-11 this temporal nexus of the post-reunification period is relinquished, of no more interest. Although she raids personal and friends' family photo albums for her paintings, the private world here has nothing to do with the public exposure of broken parental homes as with the Young British Artists nor with a suggested enthusiasm for the terrorist 'German Autumn'. Von Lintig's stand on her subjects seems to have stayed true to itself independently of the marks in time set in her paintings.

With some paintings this begins in recent times, in them historical time has progressed further already. The design of the finely grooved planks of the jetty on one of the bathing lake paintings characteristically only existed since the 90s in that shape, the same applies to the swimsuit fashion. Looking at the smaller formats of the last couple of years, one detects other, earlier times, the 60s and 50s. And making the effort to research von Lintig's paintings since the 90s, you discover in her early works urban structures around old regional collieries which have marked the cities since the early 20th century or, later, industrial architecture from 40s - 60s. They are locations of largely ambivalent promise. For their part the architecture of the old collieries, the administrative buildings and factory halls evoke architectural emotional set-pieces full of pathos: Cathedrals, castles and palaces of

the Middle Ages, often coupled with rudiments of an ideal city. The listed buildings are run-down and only remain witnesses of a dead community, of the decay of an economic region.

In a following phase of von Lintig's work solitary industrial buildings from the 40s to the 60s are found, of a stylisation that recalls Konrad Klapheck and Pop Art offshoots. They seem to announce an obsolete optimism of the future, its impermanence. Even then von Lintig was using photographs as subjects and finally transforming the architectural method into those small, anonymous scenes which seem lifted from photographic albums. In them she addresses clearer than before the photographic motif itself, the confrontation with the medium of her art between painting and photography.

Similar to the architectures before them, the family photographs function contextually as witnesses, but precisely like them they do it in an ambivalent sense. The family albums themselves were originally a kind of expression of progressive family consciousness, because since the 50s no one composed contemplative, illustrated family diaries into which collected leaves, children's locks or saved milk teeth were inserted. The children's development and important family events were now recorded under the proviso of realism, in order to be able to authoritatively state: "That's exactly how it used to be". Quasi-objective certifications of one's own history, the ontological evidence of one's existence and its meaning - recorded with the

best of intentions, they disclosed unwillingly, yet mercilessly, the decay of that existence, the bigotries, the impermanence and vulnerability of familial pseudo-harmony.

"Immer wieder Sonntags kommt die Erinnerung" (Every Sunday there is the memory) was the line in the Cindy and Bert's popular hit from 1978, which probably was playing on the radio at von Lintig's and here lends the exhibition its name. in those times, the family Sunday used to be a term for familial togetherness, parents had time, activities were done with the children and possibly special items were worn, Sunday clothes which always felt a bit strange on the skin. It was the sanctified day of the family, even if you didn't believe in sanctuaries or the Lord almighty.

The Sunday principle can be extended to family trips, summer holidays, leisure time in general. From children's vantage point moments of possibly ecstatic exuberance, but in retrospect also pervaded by the disillusionment of family crises, the inescapable phases of disgust at the over-orchestration of harmony and convention, the dressage by a banalised zeitgeist. The photographs are markers of private utopias or of their leftovers, artificial paradises, which Foucault wrote about as the basis of the dispositif of power. Painting is, like the pseudo-reality of photographs, part of this game. While painting unmasks photography as pseudo-realistic pictures it also exposes itself in its quotes of photorealistic focus or blur as an ingredient of such an artificial paradise, an idea of art

and craft, in which there is still authentic art, an honest artistic signature. The art market today lives to a large extent off this great projection of the 'as if'. Von Lintig's paintings mirror this value and its use in a multi-layered reflection. They are not to be trusted, better still: one shouldn't trust oneself before them. The conceptual is today summoned where it might be preferable to remain silent and better to avoid the bland word 'art'. But the notion of the conceptual is also diluted. To describe von Lintig's canvases as conceptual painting, could only mean that she is maintaining the *ductus* of painting purely for appearance's sake, to convict the gaze of its own visual habits. Who however sees, hears and feels how she paints, knows that there is indeed real delight in painting behind it. Even here everything has at least two sides.

Carsten Probst, art critic, Berlin



Dirndl

2010, 30 x 40 cm,

Pigment und Acryl auf Leinwand

Parkplatz

2010, 120 x 150 cm,

Pigment und Acryl auf Leinwand



o.T.

2010, 30 x 40 cm,

Pigment und Acryl auf Leinwand





Schwestern I
2010, 170 x 120 cm,
Pigment und Acryl auf Leinwand

Schwestern I (Variation)
2010, 170 x 120 cm,
Pigment und Acryl auf Leinwand





Schwestern II

2011, 120 x 130 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand

Schwestern III

2011, 160 x 110 cm,
Pigment und Acryl auf Leinwand



o.T.

2010, 110 x 160 cm,
Pigment und Acryl auf Leinwand





o.T.

2010, 110 x 160 cm, Pigment und Acryl auf Leinwand

o.T.

2010, 160 x 110 cm,
Pigment und Acryl auf Leinwand



Galerist

2011, 120 x 110 cm,
Pigment und Acryl auf Leinwand



Sigrid von Linitg



Geboren 1965 in Duisburg,
lebt und arbeitet in Aachen

1986 Studium Grafik-Design, FH Aachen
bei Prof. Christiane Maether und
Prof. Ulf Hegewald

1992 Studium freie Malerei, Kunstakademie Düsseldorf
bei Prof. Jan Dibbets und Prof. Konrad Klapheck

1996 Meisterschülerin bei Prof. Jan Dibbets

2006 bis 2008 Lehrauftrag an der FH Aachen,
Fachbereich Produkt-Design

Ausstellungen / Förderungen (Auswahl)

2012 Galerie Freitag 18.30, Aachen
Ostrale, Dresden

2011 Galerie Oliver Ahlers, Göttingen
Contempo Munich, München, Galerie Ahlers
Ostrale, Dresden
Galerie Freitag 18.30, Aachen
„Immer wieder Sonntags“

2010 Galerie Claus Netuschil, Darmstadt
Kunstverein Aalen
Kunstverein Villa Streccius, Landau

2009 Galerie Kulturreich, Hamburg
Galerie Oliver Ahlers, Göttingen, „Herzwolde“
Galerie Freitag 18.30, Aachen

2008 regio IT, Aachen, ARTCO Galerie, Herzogenrath
Deutsche Bank, Düsseldorf
Galerie Oliver Ahlers, Göttingen
Galerie Freitag 18.30, Aachen, „Herzwolde“

2007 Galerie Kiki Maier-Hahn, Düsseldorf
Galerie Freitag 18.30, Aachen

2006 Suermond-Ludwig-Museum, Aachen
Städtische Galerie, Speyer
Galerie Freitag 18.30, Aachen
Art Karlsruhe, Galerie Schwind

2005 Galerie Kiki Maier-Hahn, Düsseldorf
Neuer Aachener Kunstverein

2004 Galerie Oliver Ahlers, Göttingen
Galerie Oliver Ahlers, Art Cologne

2003 Neuer Aachener Kunstverein
Art Frankfurt, Galerie Oliver Ahlers

2002 Art Frankfurt, Galerie Oliver Ahlers
3ieme Salon d'Art, Eupen (B)

- 2001 DAAD New York / Pittsburgh-Reisestipendium
Emprise Art Award, NRW Forum, Düsseldorf
Kunstförderung „Raum für Kunst“, Aachen
Art Cologne, Galerie Oliver Ahlers
Art Frankfurt, Galerie Oliver Ahlers
- 1994 Neuer Aachener Kunstverein, Jahresgaben
- 1993 Ida Gerhardi Kuntpreis, Lüdenscheid,
Ausstellungsbeteiligung
ADITEC Kuntpreis, Aachen, Preisträgerin
- 2000 Kuntpreis St. Peter, Aachen
Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen
Neuer Aachener Kunstverein, „Die Kunst gesehen
zu werden“
- 1999 Darmstädter Sezession, Ausstellungsbeiteiligung
- 1998 Regionalmuseum Xanten
Förderprojekt der Nordstern-Versicherung, Köln
- 1997 Kunstverein Kulturbahnhof, Düsseldorf Eller
- 1996 London-Reisestipendium
der Kunstakademie Düsseldorf
Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen

Sigrid von Lintig
Schwimmer

Immer wieder Sonntags

Verlag . Publisher
Robert Mertens, Aachen

Herausgeber . Editor
Robert Mertens, Galerie Freitag 18.30, Aachen

Design, Layout
Jürgen Lowartz, Designbüro WeltundRaum, Aachen

Fotografien . Photos
Jürgen Lowartz, Designbüro WeltundRaum, Aachen

Übersetzungen . Translations
Costia Khoury, London

Druck . Print
AWD Druck, Alsdorf

© 2012 galerie|freitag 18.30

Robert Mertens
Steinkaulstraße 11
52070 Aachen
Tel 0049 (0)241 43591040
Web www.freitag1830.de
Mail mail@freitag1830.de

ISBN 978-3-943762-01-3

Auflage 750 Stück

Sonderedition 35 Stück
jeweils mit einem Segment eines Originalgemäldes
von Sigrid von Lintig

Unser besonderer Dank gilt Jürgen Lowartz,
Prof. Dr. Wolfgang Becker, Carsten Probst
und Costia Khoury, unseren Sammlern sowie
Freunden der Galerie Freitag 18.30.

Ebenfalls bedanken wir uns besonders bei
unseren Sponsoren:

Birte und Harry,
Harald Grünhage
plan und raum architekten

Monika und Waldemar,
Waldemar Kliesing
Sportphysiotherapie

Birgit und Hubert,
Hubert Peters
Meister und Restaurator
im Maler- und Lackierhandwerk

plan und raum



galerie | freitag 18.30