

MARIA LALIĆ

LANDSCAPE PAINTINGS

Eine Ausstellung der Galerie Renate Bender, München

30. Juni bis 30. Juli 2011

An exhibition at Galerie Renate Bender, Munich

June 30 to July 30, 2011



Studio der Künstlerin mit den zu feinstem Pigment
vermahlenden, gesammelten Erden
Artist's studio with jars of pigments ground from earths collected

INTERACTION OF MATERIAL, PAINT AND COLOR:

Notizen zum Werk von Maria Lalić

Dass eine Farbe, abhängig der Beleuchtung, unter der sie gesehen wird, in unterschiedlichen Farbtönen erscheinen kann, ist eine Erfahrung, die wir jederzeit machen können, doch nur selten zulassen; denn ohne die Fähigkeit, Farben unter unterschiedlichen Bedingungen als konstant wahrnehmen zu können, wäre uns die Orientierung in der Welt in hohem Maße erschwert. So gibt die uns angeborene so genannte Farbkonstanzleistung einen eindeutigen Hinweis darauf, dass das Farbsehen eine konstruktive Leistung des Gehirns ist, bei der Sinnesreize, also zum Beispiel von einer Oberfläche ins Auge reflektierte Lichtstrahlen, in spezifischer Weise zu dem verarbeitet werden, was wir dann mit dem Namen einer Farbe oder als Bild bezeichnen. Wie weitgehend die Wahrnehmung von den „Rechenleistungen“ des Gehirns beeinflusst wird, zeigen die Untersuchungen zum Zusammenhang zwischen Farbwahrnehmung und Sprache: Denn obwohl Farben, rein physikalisch betrachtet, kontinuierlich ineinander übergehen, ordnen wir sie in Kategorien ein; doch sind

diese Kategorien nach Sprachräumen unterschiedlich zugeschnitten, so dass es, je nach Sprachraum, nicht nur unterschiedliche Namen für bestimmte Farben gibt, sondern Farben mehr oder weniger differenziert wahrgenommen werden, und einige Sprachräume bestimmte Farben überhaupt nicht kennen. Andererseits scheint festzustehen, dass es quer durch alle Kulturen nur eine begrenzte Anzahl von grundlegenden Farbbezeichnungen gibt, und dass diese sich im Laufe der Geschichte verändert haben und ändern. Wie immer jedoch die Ergebnisse solcher wissenschaftlichen Untersuchungen zu bewerten und einzuordnen sind: Bemerkenswert bleibt, dass sie durchweg die differenzierten und vielfältigen Erfahrungen und Einsichten unberücksichtigt lassen, die über die künstlerische Auseinandersetzung mit der komplexen Qualität der Farbe gewonnen wurden.

In diesem Zusammenhang liegt es nahe, an die Farbuntersuchungen von Josef Albers zu denken, der die Relativität der Erscheinungsweise von Farben nicht als Abweichung von einer Norm, sondern als ihre spezifische Wahrheit verstand, und, um diese näher bestimmen zu können, zwischen *factual fact* – der Far-

be als einem messbaren, physikalischen Sachverhalt – und dem *actual fact* – der gesehenen Farbe als einem psycho-physischen Erfahrungswert unterschied. Doch so bedeutend Albers' Untersuchungen zur Dynamik zwischen der faktischen Gegebenheit und der aktuellen Erscheinung von Farben für das Verständnis des Phänomens waren: In seiner Malerei, so vor allem in seiner ab 1950 entstandenen, umfangreichen Serie *Hommage to the Square*, blieb Albers der traditionellen europäischen Malerei verpflichtet, insoweit er sich ausschließlich an *color*, der Farbe als einem Erscheinungs- und Sichtbarkeitswert und deren interaktiven Wirkungen: dem Anschein von Farbmischungen und räumlichen Wirkungen, nicht aber an Farbe als *paint*, also an ihrer materiellen Beschaffenheit interessiert zeigte.

Farbe als eine bestimmte Substanz, als *material fact* und als *paint*, ist dagegen das Thema von Maria Lalić, das sie in verschiedenen, groß angelegten Serien seit über zwanzig Jahren systematisch entfaltet. Dabei schließt ihre Arbeit an die Untersuchungen von Josef Albers an, doch setzt sie an die Stelle einer *Interaction of Color* die *Interaction*

of Material, Paint and Color und stellt so zumindest einen Teil von Albers' Werk sozusagen vom Kopf auf die Füße. Denn ihre Gemälde bringen die Farben der Wirklichkeit als spezifische *material facts* und *paint* ins Spiel und ermöglichen es auf diese Weise, die Zusammenhänge und Wechselwirkungen der faktischen wie aktuellen Erscheinungsformen von Farben auf der Basis und als Modulationen ihrer jeweils konkreten materiellen Eigenschaften zu erfahren. Maria Lalić hat sich damit nicht nur als Malerin ein eigenständiges künstlerisches Forschungsfeld im Bereich der konkreten Kunst eröffnet; vielmehr legt sie mit ihren Arbeiten eine empirische Basis für die kritische Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Untersuchungen zur Farbe, die deren Materialität in aller Regel ignorieren – auch wenn dies von Wissenschaftlern nicht wahrgenommen werden dürfte, weil, wie bei vielen künstlerischen Forschungen, ihre Ergebnisse nicht quantifizierbar sind, sondern an die unmittelbare Auseinandersetzung mit den Gemälden gebunden bleiben.

Da sich, wie eingangs angedeutet, unser Weltbildapparat, das Gehirn, gegen die Inkonsistenz von Sinnes-

eindrücken geradezu sträubt, muss sich eine Untersuchung gerade auch von Farben von Vorwissen und Konventionen mit Bezug auf ihre Wirkungen unabhängig zu machen versuchen. Denn nur so besteht eine Chance, ihre spezifischen Eigengesetzlichkeiten ergründen zu können und buchstäblich nicht vorhersehbare Erfahrungswerte zur Anschauung kommen zu lassen. Maria Lalić hat zur Lösung dieses erkenntnistheoretischen Problems das auf den ersten Blick paradox anmutende, doch ebenso effektive wie überzeugende Konzept entwickelt, gerade das sprachlich fixierte Vorverständnis von Farbe, das heißt, um frühere Formulierungen aufzugreifen, die Farbe als *literal fact* zum Kriterium für die Untersuchung der Farbe als *material fact* zu machen. So sind drei „literarische“ Aspekte von Farbe – Bezeichnung, Zeit und Ort – die Kriterien, auf denen die Künstlerin ihre malerischen Untersuchungen aufbaut und über die sie ihre konkrete Auseinandersetzung mit der Farbe als *material fact* in einen Diskurs mit der älteren und jüngeren Maleritradition zu bringen versteht.

Maria Lalić begann 1986 mit der Serie *Colour and Metal*, in der sie das Verhältnis zwischen der Farb-

keit bestimmter Metalle und den Farbwerten der aus ihnen herstellbaren Pigmente zum Thema machte. Die Grundeinheit dieser, um traditionelle Bildkonventionen ziemlich unbekümmerten Gemälde aus dieser Serie ist immer eine Kombination von mindestens zwei Elementen, einem Streifen Metall und einem gleichbreiten Streifen Malerei mit einer aus dem Metall gewonnenen Farbe. Ausgehend von dieser Grundeinheit entwickelt die Künstlerin komplexe Bilder, sei es so, dass sie einen Metallstreifen mit zwei unterschiedlichen, aus dem Metall gewonnenen Farben oder zwei oder mehr Metalle und die entsprechenden, ähnlich anmutenden Farben miteinander in Beziehung setzt, doch dabei die verschiedenen Elemente immer so kombiniert, dass trotz der Unterschiedlichkeit der Materialien perfekte, einheitliche Flächen entstehen. Die technische Perfektion ist allerdings die Voraussetzung dafür, dass mit den Bildern ein Reichtum farblicher Valeurs zur Anschauung kommt und sich eine *interaction of color, paint and material* entfalten kann, denen mit Sprache nicht mehr beizukommen ist, sondern die nur in der Anschauung erfahren werden kann. Maria Lalić Gemälde entziffern die farbige

Wirklichkeit der Metalle vor der Künstlichkeit der aus ihnen gewonnenen Farben oder sie fokussieren die unterschiedliche Farbigekeit der Metalle auf einen künstlich gewonnenen Farbwert; sie spielen nachgerade virtuos aus, dass ähnliche Malfarben von sehr unterschiedlich farbig erscheinenden Metallen abstammen oder unterschiedlich erscheinende Malfarben auf farblich ähnlich wirkende Metalle bezogen werden können: Aus der Entfaltung und Gegenüberstellung der im Metall gebundenen Farbwerte mit den aus ihnen hergestellten Farben baut die Künstlerin mit ihren Bildern eine überaus differenzierte Palette materieller Farbwerte auf, die zusätzliche Aspekte da gewinnt, wo sie die spezifische materielle Struktur der Metalle, zum Beispiel durch das Polieren der Oberflächen, gegenüber dem Opaken der satten Ölfarbe ins Spiel bringt.

Einen anderen Charakter haben die monochromen *History Paintings*, die in den Jahren 1994 bis 2004 entstanden. Dennoch haben sie einen Bezug zur *Colour and Metal*-Serie. Denn auch für die *History Paintings* war der Ölfarbensatz, den der Farbenhersteller *Winsor & Newton* entwickelt hat, der Ausgangspunkt.

Doch wurden hier die Farben nicht auf ihre materiellen Ursprünge und die entsprechenden Namen bezogen, sondern nach einem anderen *literal fact*, dem historischen Auftreten und Gebrauch von Pigmenten, also im Sinne einer chronologischen Abfolge organisiert, und dazu in sechs, wissenschaftlich abgesicherte Kategorien aufgeteilt (Höhlenmalerei, Ägyptische, Griechische, Italienische Malerei und Malerei des 18./19. und 20. Jahrhunderts): Auf der Basis dieser und zusätzlicher eigener Recherchen zu den Eigenschaften der verschiedenen Pigmente realisierte Maria Lalić schließlich insgesamt 53 großformatige Gemälde. Sie sind jeweils aus Lasuren der Farben aufgebaut, die in den verschiedenen historischen Phasen den Malern zur Verfügung standen, erscheinen jedoch als monochrome Gemälde in unterschiedlichen, sehr eigentümlichen Farbtönen, die die Paletten der verschiedenen historischen Phasen in sich inkorporieren. Versteht es die Künstlerin auf diese Weise, mit ihrer Gemäldeserie eine vollständige Geschichte der Farben zur Anschauung zu bringen, so gibt sie ihren Betrachtern darüber hinaus auch die Möglichkeit, die Geschichte der einzelnen Gemälde als ein Geschichte von Lasuren zu erfahren,

indem sie an den Rändern der Gemälde die einzelnen Farbschichten, aus denen der monochrome Gesamtfarbtönen entsteht, ablesbar macht.

Auch die Serie der *Landscape Paintings*, die Maria Lalić parallel zu den *History Paintings* zu entwickeln begann, baut auf den Tubenfarben der Firma *Winsor & Newton*, also einem konventionalisierten Farbsatz auf, doch ging die Künstlerin hier der lokalen Herkunftsbezeichnungen der Farben, wie zum Beispiel *Preußisch-Blau* oder *English Green*, buchstäblich nach, indem sie die entsprechenden Orte besuchte, dort Erdproben nahm und diese in ihrem Atelier zu Farben verarbeitete. Zusätzlich recherchierte sie, wiederum ausgehend vom *literal fact* der Farbnamen, historische Landschaftsdarstellungen der entsprechenden Orte und gewann so das Konzept für ihre Gemälde: Wie bei Serie *Colour and Metal* sind sie eine Gegenüberstellung von jeweils zwei gleich großen Farbflächen, doch konfrontiert sie hier die künstlich hergestellte Malfarbe (zum Beispiel das *Paris Blue*) mit der von ihr selbst hergestellten Farbe aus der am jeweiligen Ort vorgefundenen Erde (hier von der Spitze der *Île de la Grande Jatte in Paris*)

und realisiert ihre Gemälde exakt in den Dimensionen des Bildes, das sie als historische Referenz mit Bezug auf die entsprechenden Orte wählte (hier: *Georges Seurat, Die Brücke bei Courbevoie, 1886/87*).

Mit den *Landscape Paintings*, die bisher entstanden, zielt Maria Lalić, wie sie selbst erklärt, auf eine konkrete, nicht-gegenständliche Landschaftsmalerei, mit der sie eine Brücke zwischen einerseits den Landschaftsdarstellungen und andererseits solchen künstlerischen Arbeiten zu schaffen versucht, die, wie beispielsweise bei der *Land-Art*, in unmittelbarer Auseinandersetzung mit der Natur entstanden, oder sie, wie beispielsweise im *New York Earth Room* von Walter de Maria oder in herman de vries' *Erdausreibungen*, unbearbeitet zum Thema machen. Dabei sucht sie, wie sie betont, eine explizit malerische Auseinandersetzung mit der Natur, will also die Erde eines bestimmten Orts als *material fact* zum Anlass und Gegenstand von Malerei zu machen, um deren Farbe mit den konventionalisierten Farbvorstellungen und Farben, die mit dem jeweiligen Ort verbunden sind und für die die Tubenfarben stehen, konfrontieren zu können. Indem sie Erde zu *paint*

verarbeitet und deren *color* in eine Interaktion mit den kultivierten *colors* der Tubenfarben bringt, geht es der Künstlerin hier mithin um nicht weniger als um eine radikale Revision der Landschaftsmalerei durch Malerei mit dem *material fact*; wie überhaupt und im Hinblick auch auf die anderen Werkgruppen, um ein radikales *Beginning Again*, vergleichbar dem, das Marcia Hafif 1971/78 in ihrem programmatischen Essay zur Konkreten Kunst forderte. Doch im Unterschied zu dieser ist es Maria Lalić nicht um eine Reflexion des Malakts zu tun, sondern um einen unverstellten Blick

auf die eigentümliche Farbigkeit der Materien, aus der die Welt besteht. Dass es einer umfassenden Kenntnis der maltechnischen Mittel und ihrer Verwendung im Zuge der Geschichte der Malerei sowie einer außerordentlich kultivierten Malerei bedarf, um die Farben der Wirklichkeit zur Anschauung zu bringen, mag paradox erscheinen, begründet jedoch die besondere Position, die das Werk von Maria Lalić nicht nur im Rahmen der Konkreten Kunst, sondern in der Geschichte der Malerei einnimmt.

Michael Fehr



INTERACTION OF MATERIAL, PAINT AND COLOUR:

Notes on the Work of Maria Lalić

The fact that a colour, depending on the lighting in which it is seen, can appear as different tones is something we can experience at any time, but which we rarely permit; for without the ability to perceive colours under different conditions in a constant way, our bearings in the world would be extremely impeded. Hence, our innate, so-called colour constancy performance indicates that perceiving colours is a constructive achievement of the brain, in which sensory stimuli, for example light rays, reflected from a surface to the eyes are processed in a specific manner, something we then designate with the name of a colour or an image. Studies on the connection between colour perception and language reveal the great extent to which perception is influenced by the brain's "calculation performances": For even though colours, viewed in a purely physical way, continuously merge with each other, we categorize them. These categories, however, vary according to language areas, so that – depending on the language area – there are not only different names for cer-

tain colours, but colours are perceived in more or less differentiated ways, and some language areas are not even familiar with certain colours. On the other hand, it seems to be certain that across all cultures there is only a limited number of basic colour designations, and that these have changed during the course of history and still undergo changes. No matter how the results of these scientific studies are assessed and classified, though, what remains remarkable is that they all neglect the differentiated and varied experiences and insights gained by artistic examinations of the complex quality of colour.

In this respect, it suggests itself to call to mind the colour explorations of Josef Albers, who understood the relativity of ways in which colours appear not as a deviation from a standard but as their specific truth and, so as to define them in more detail, he distinguished between *factual fact* – colour as a measurable, physical fact – and *actual fact* – perceived colour as a psychophysical empirical value. Yet as seminal as Albers' studies on the dynamism between factual fact and the current appearance of colours may have been for the understand-

ing of this phenomenon, in his paintings, especially in his comprehensive series *Homage to the Square* created from 1950 onwards, Albers adhered to traditional European painting insofar as he was merely interested in *colour* as a fact of appearance and visibility along with its interactive effects – the appearance of colour mixtures and spatial effects – but not in colour as *paint*, meaning its material constitution.

Colour as a specific substance, as material fact and as paint, is the theme of Maria Lalić's work, which she has been systematically unfolding in various large-scale series for more than twenty years. Her work takes up the explorations of Josef Albers, yet she replaces the *Interaction of Colour* with the *Interaction of Material, Paint and Colour*, thus placing at least part of Albers' work from its head on its feet, as it were. For her paintings bring into play the colours of reality as specific *material facts* and as *paint*, thus enabling one to experience the links and interactions of the factual and actual forms of appearance of colours on the basis and as modulations of their respective, concrete, material features. Not only as a painter has Maria

Lalić opened up an independent space of artistic research in the field of Concrete Art; with her works she additionally lays the foundations for a critical examination of scientific studies on colour, which usually ignore its materiality, even if this may not be perceived by many scientists because – as is the case with a number of artistic explorations – their results are not quantifiable but remain tied to directly dealing with the painting.

Since, as indicated above, our apparatus for conceiving the world, the brain, all but resists the inconsistency of sensory impressions, an examination of colours must attempt to free itself from previous knowledge and the conventions regarding their effects. Only in this way can an opportunity be provided to explore its inherent rules and elucidate its literally unforeseeable empirical values. To solve this epistemological problem, Maria Lalić developed the equally effective and convincing concept – which at first sight appears paradoxical – of taking up precisely the preconception of colour fixated on language, i.e., earlier formulations, in order to make colour as *literal fact* the criterion of examining colour as *material fact*.

The three “literary” aspects of colour – designation, time and place – are therefore the criteria on which the artist bases her painterly explorations and through which she places her concrete dealings with colour as *material fact* in a discourse with older and more recent traditions of painting.

In 1986 Maria Lalić began with the series *Colour and Metal*, in which she addressed the relationship between the colours of certain metals and the chromaticity of the pigments that can be produced from them. The basic unit of the paintings in this series, which are quite unconcerned with traditional picture conventions, is always a combination of at least two elements, a strip of metal and an equally wide strip of painting using a colour gained from the metal. Based on this basic unit, the artist develops complex pictures, either by setting a metal strip in relation to two different colours gained from the metal or two or more metals and the corresponding, similar colours, while always combining the different elements in such a way that – despite the difference between the materials – perfect, uniform surfaces are created. This technical perfection is the precondition for display-

ing a richness in colour values with the pictures and for unfolding an *interaction of colour, paint and material*, which language can no longer convey and which can only be experienced through perception. Maria Lalić's paintings decipher the colour reality of the metals prior to the artificiality of the colours gained from them, or they place the focus of the various colours of the metals on an artificially derived chromaticity; they demonstrate in a virtuoso way that similar metal colours are derived from metals that appear to have very different colours, or that metal colours which appear different can be gained from metals seeming to have similar colours. By unfolding and juxtaposing the colour values bound in the metal with the colours produced from them, the artist creates with her pictures a highly differentiated palette of material colour values that is augmented by additional aspects where the specific material structure of the metals is brought into play, for example by using polished surfaces to contrast the opaque quality of the rich oil paint.

The monochrome *History Paintings*, created between 1994 and 2004, possess a different character. But

they do stand in relation to the *Colour and Metal* series because the starting point of the *History Paintings* was also the use of oil paint organised as a colour chart by the paint manufacturer *Winsor & Newton*. Yet in this case the colours were not related to their material origins and the corresponding names, but instead organised according to another *literal fact*, the historical emergence and use of pigments, i.e., in the sense of a chronological sequence, and to this end divided into six, scientifically secured categories (Cave painting, Egyptian, Greek, Italian painting, painting of the 18th/19th century and painting of the 20th century): Based on this and on additional research of her own on the qualities of different pigments, Maria Lalić created a total of 53 large-format paintings. They are composed of glazes of all the colours that were available to the painters in each of the various historical phases, yet they appear as monochrome paintings in different, highly peculiar hues that incorporate the palettes of the different historical phases. While the artist thus succeeds in displaying a complete history of colours with her series of paintings, she additionally gives viewers the opportunity to experi-

ence the history of the individual paintings as a history of glazes by making the individual colour layers, which make up the monochrome, overall colour tone, readable on the edges of the paintings.

The series of *Landscape Paintings*, which Maria Lalić began developing parallel to the *History Paintings*, is built upon the standard tube colours of a number of artists colour makers, i.e., a conventionalized set of colours, but in this case the artist literally pursued the colours' local designations of origin, e.g., *Prussian Blue* or *English Green*, by visiting the respective places, taking samples of the earth there and processing them to make paint in her studio. In addition, and again based on the *literal fact* of the colour names, she researched historical landscape depictions of the respective locations and thus obtained a concept for her paintings: As with the *Colour and Metal* series, they are juxtapositions of two equally sized colour surfaces, yet here she confronts the artificially produced paint (e.g., *Paris Blue*) with the paint she produced herself from the earth found on site (in this case from the top of the *Île de la Grande Jatte* in Paris) and realised her paintings

precisely in the dimensions of the picture that she selected as an historical reference to the corresponding location (in this case: *Georges Seurat, The Bridge at Courbevoie, 1886/87*).

With the *Landscape Paintings* that she has produced until now, Maria Lalić aims, as she declares, at a concrete, non-objective landscape painting with which she seeks to build a bridge between landscape depictions, on the one hand, and, on the other, those kinds of artistic works that were created in directly dealing with nature, for example Land Art, or that make nature a theme without working on it, for example the *New York Earth Room* by Walter de Maria or in herman de vries' *Erdausreibungen*. She emphasises that she pursues an explicitly painterly examination of nature, aiming to take the earth of a certain location, the *material fact*, as the occasion for and the object of painting, so as to confront its colour with the conventionalized colour conceptions and colours associated with the respective place, something for which the tube paints stand. By processing earth to *paint* and placing its *colour* in an interaction with the cultivated *colours* of the tube paints,

it is the artist's intention to radically revise landscape painting through painting with the *material fact*; and in general, regarding the other groups of work as well, what is at issue is a radical *Beginning Again*, comparable to what Marcia Hafif in 1971/78 called for in her programmatic essay on Concrete Art. But in contrast to her, it is not Maria Lalić's aim to reflect on the act of painting but to take an unobstructed view of the peculiar colours of the materials of which the world consists. It may seem paradoxical that what it takes to visualise the colour of reality is a comprehensive knowledge of painterly means and their utilisation in the history of painting, as well as an extraordinarily cultivated style of painting, but this is what forms the foundation for the special position that Maria Lalić's work has taken on not only in the framework of Concrete Art, but in the history of painting.

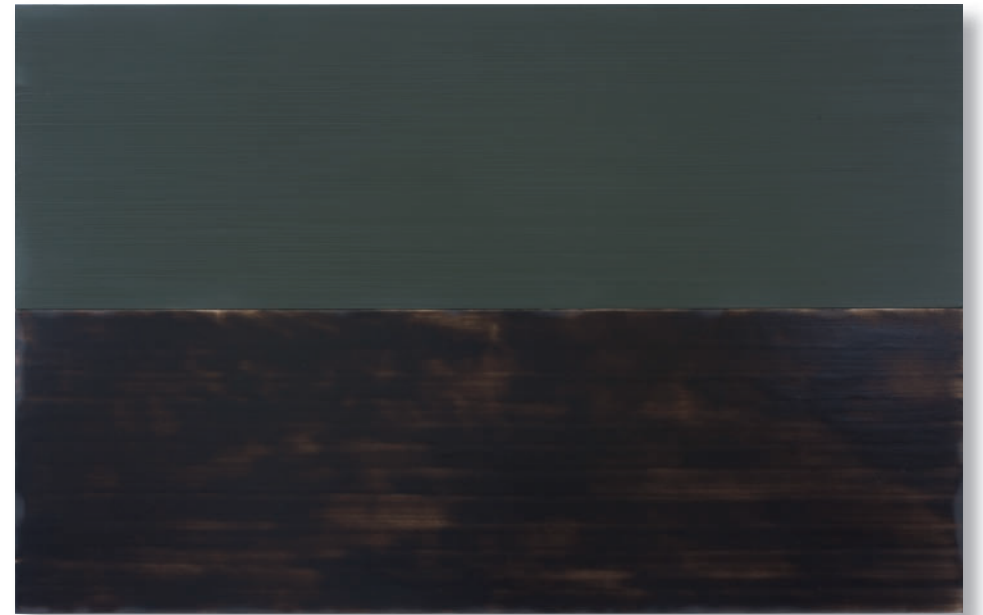
Michael Fehr

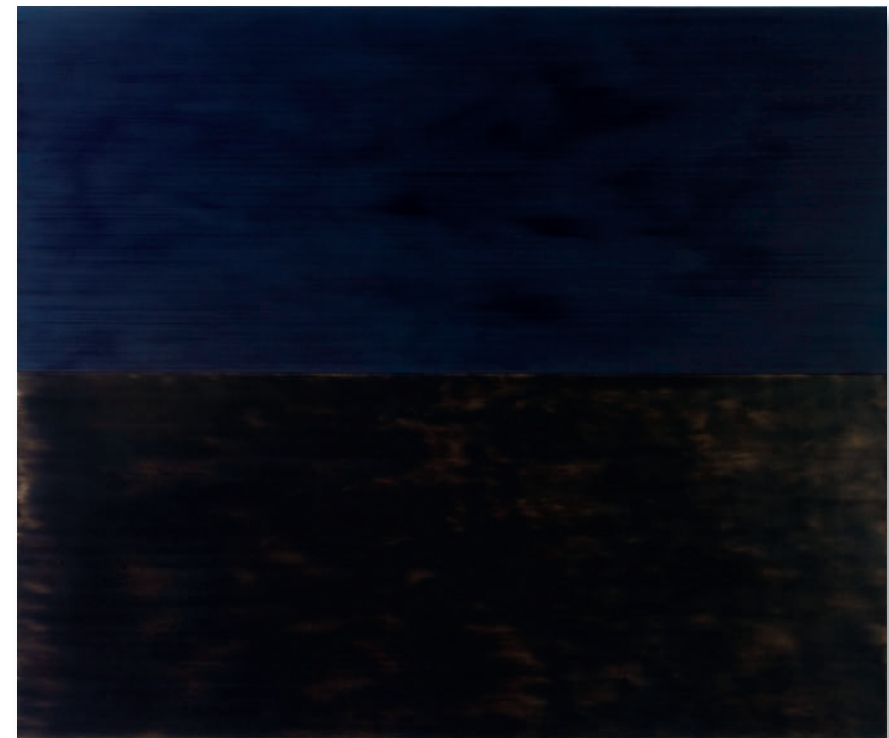
Paris Blue Landscape Painting. 2004
(The Bridge at Courbevoie. Seurat. 1886-87)
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
46.4x55.3 cm



Bohemian Green Landscape Painting. 2011
(Country in Central Bohemia. Adolf Kosarek. 1855)

Öl auf Leinwand/Oil on canvas
75x117.5 cm





Delft Blue Landscape Painting. 2005
(View of Delft. Vermeer. 1660)
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
96.5x117.5 cm

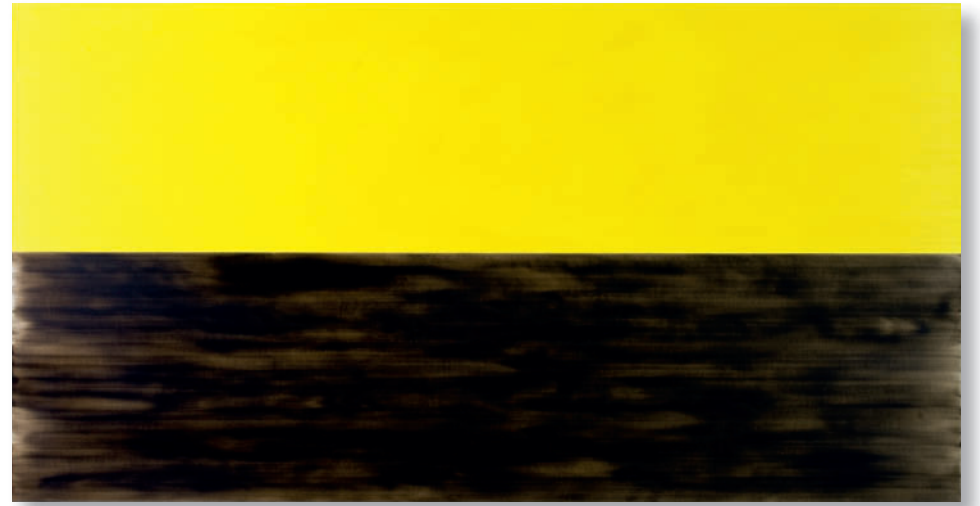
English Green Landscape Painting. 2007
(Flatford Mill. John Constable. 1816-17)

Öl auf Leinwand/Oil on canvas
101.6x127 cm





Berlin Blue Landscape Painting. 2011
(The Berlin-Potsdam Railway. Adolph Menzel. 1847)
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
42x52 cm



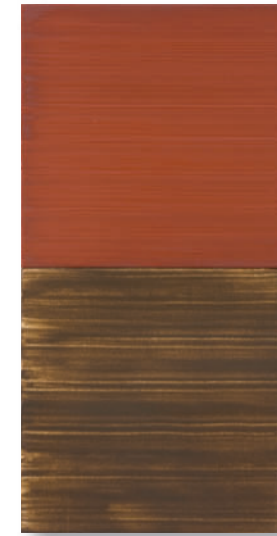
Flanders Yellow Landscape Painting. 2004
(Lamentation. Petrus Christus. C1446 - 57)
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
101 x 192 cm



Sèvres Blue Landscape Painting. 2004
(Le Chemin de Sèvres. Corot. C1855 - 65)
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
34x49 cm

Venetian Red Landscape Painting. 2011
(Street in Venice. Carl Spitzberg. C1850)

Öl auf Leinwand/Oil on canvas
31.5x16 cm





Antwerp Blue Landscape Painting. 2011
(The Quay at Antwerp. Eugene Boudin. 1874)
Öl auf Leinwand/Oil on canvas
29.2x43.8 cm



Arbeitswand im Studio der Künstlerin mit Landkarten und Fotos
von den Orten, an denen die Erden gesammelt wurden,
sowie dazugehörige Referenzgemälde.

Working wall in artist's studio showing map of earth collections
and related extant paintings.

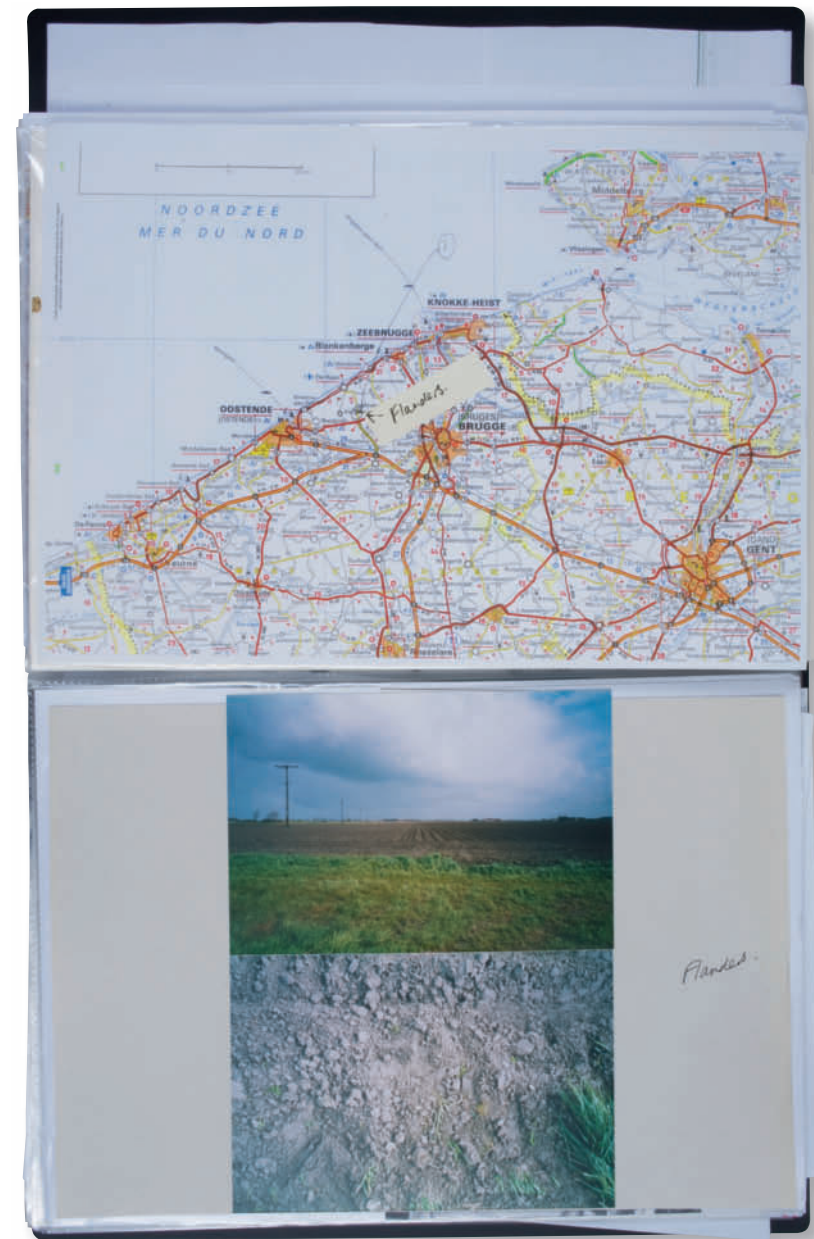
Sèvres – Frankreich/France
Sèvres Blue Landscape Painting. 2004
(Le Chemin de Sèvres. Corot. C1855–65)



Delft – Niederlande/The Netherlands
Delft Blue Landscape Painting. 2005
(View of Delft. Vermeer. 1660)



Flanders – Belgien/Belgium
Flanders Yellow Landscape Painting. 2004
(Lamentation. Petrus Christus. C1446–57)





MARIA LALIĆ

Geboren 1952 in Sheffield,
England. Lebt und arbeitet
in Bath, England

Born 1952 in Sheffield, England.
Lives and works in Bath, England

AUSBILDUNG/EDUCATION

Central School of Art, London.
BA (Hons)
Chelsea School of Art, MA
Fellow, Bath Academy of Art

EINZELAUSSTELLUNGEN/
SOLO SHOWS

1991
Todd Gallery, London.

1993
Todd Gallery, London.

1996
Todd Gallery, London. (C)

1997
Galerie Renate Bender.
Munich (C)

1997
Jensen Gallery, Wellington,
N.Z. (C)

1998
Galerie Maria Chailloux,
Amsterdam (with Jo Heijnen)

1999
Jensen Gallery, Auckland, N.Z.

2000

Galleri Christian Dam, Oslo.

2002

Galerie Renate Bender. Munich.

2005

Galerie Renate Bender. Munich.

2007

Royal Albert Memorial Museum.
Exeter.

2009

Madison Contemporary Art.
London.

2011

Galerie Bender. Munich. (C)

GRUPPENAUSSTELLUNGEN/
GROUP SHOWS

1990

Works on Paper. Todd Gallery,
London.
Homage to the Square.
Flaxman Gallery, London.

1991

Large Works/Gallery Artists.
Todd Gallery, London.
Art Junction. Nice, France.
A Painting Exhibition in Two
Parts. Todd Gallery, London.

1992

A Sense of Purpose. Mappin Gallery. Sheffield. (C)

1994

Moving into View. Recent British Painting. Arts Council of Great Britain Touring Exhibition. Myles Mehen Gallery, Darlington Arts Centre, Darlington. Chapter Gallery, Cardiff. Oriol Gallery, Mold, Clwyd.

1995

Moving into View. Recent British Painting. Arts Council of Great Britain Touring Exhibition. Newlyn Art Gallery, New Road, Newlyn, Penzance. University Gallery, University of Northumbria. Norwich Gallery, Norwich. Drumcroon Gallery, Wigan. 20 British Works on Paper 1980–1995. Victoria and Albert Museum, London (Pamphlet). Drei Frauen Konkret. Galerie Renate Bender, Munich. (C)

1996

Mostly Monochrome. Green on Red Gallery, Dublin. Inge Dick, Maria Lalić, Marylin Willis. marz galerien. Mannheim and Ladenburg.

Small Truths. A John Hansard

Gallery touring exhibition. Commencing John Hansard Gallery, Southampton (C). Continuing Todd Gallery, London. Leeds City Art Gallery, The Northern Gallery for Contemporary Art, Sunderland.

1997

Jerwood Painting Prize. Lethaby Galleries, London (C) Painting after Formalism. Jensen Gallery, Wellington.

1998

Clear and Saturated. Arti et Amicitiae. Amsterdam (C) Painting after Formalism. Jensen Gallery, Auckland. Material Konzept Konstrukt. Kunstverein, Steyr. Touring to Berchtold-Villa, Salzburg, and Forum Konkrete Kunst, Erfurt. (C) Syngligt : England – Sverige. Galerie Konstruktiv Tendens. Stockholm. Works on Paper. Jensen Gallery, Auckland. Small Works. Green on Red Gallery, Dublin.

1999

„wie weiss ist wissen die weisen“. Galerie Renate Bender. Munich. „White Out“ Gallery Fine, London.

2000

„Blue“ The New Art Gallery, Walsall. (C) „Farbzeit“ Verein für aktuelle Kunst. Oberhausen. 10.10.2000 marz galerien. Mannheim. Five Positions of European Painting, Galerie Renate Bender, Munich. 10.10.1, (2) (3) (4). marz galerien. Ladenburg.

2001

Line Up, London. galleryfine2. Base Metal. Gf2, London.

2002

A Szin Onallo Elete. Colour – A life of its own. Mucsarnok Kunsthalle. Budapest. (C) Classified, Tate Modern, London.

2003

Seeing Red. An International Exhibition of Non Objective Painting. Hunter College, Times Square Gallery, New York. (C)

2004

Robert Davies, Caroline de Lannoy, Maria Lalić. Hirsch Contemporary Art, London. C6 H10 05 Works on Paper. Jensen Gallery, Auckland NZ. Die Farbe hat mich II (nicht nur rot) Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen. Germany.

2006

Artists and Alchemists. Sherborne House. Dorset. (C)

2008

Die Faszination der Farbe Rot. Galerie Renate Bender Drawing. James Brooks, Layla Curtis, Claude Heath, Maria Lalić, Jem Southam. Madison Contemporary Art. London.

2010

Monochrome 1. Galerie Renate Bender Munich

CATALOGUES (C)

1992

A Sense of Purpose. Mappin Gallery. ISBN 0-86321-159-3
Text – Michael Tooby.

1995

drei frauen konkret?
Galerie Renate Bender.
Text – Eugen Gomringer.

1996

Maria Lalić. History Paintings.
Todd Gallery.
ISBN 1-873043-11-2
Text – Nicholas de Ville.
Small Truths. Repetition and the Obsessional in Contemporary Art. John Hansard Gallery.
ISBN 0854-326-189
Text - Nicholas de Ville.

1997

Maria Lalić. History Paintings.
Galerie Renate Bender.
Text – Nicholas de Ville.
Maria Lalić. The Lead Fall Paintings. Jensen Gallery.
ISBN 0-473-04745-4
Text – Allan Smith.
Jerwood Painting Prize.
Text – Judith Bumpus.

1998

Clear and Saturated. Arti et Amicitiae. ISBN 90-72612-25-6
Texts – Christine Sluysmans, Sotirakis Charalambou, Jose Luis Brea.

1999

Material Konzept Konstrukt.
Forum für Konkrete Kunst.
ISBN 3-85252-214-5
Texts – Heidi Bierwisch/Peter Volkwein/Heinz Gappmayr/
Britta E Buhlmann/Sigurd Rompza/Peter Assman.

2000

Blue. The New Art Gallery, Walsall. ISBN 0-94665252X
Texts – John Gage/Michael Tooby
Die Farbe hat mich.
Karl-Ernst-Osthaus Museum, Hagen ISBN 3-88474-927-7
Texts – Dr Michael Fehr/
Dr Karin Stempel

2003

A Szin Onallo Elete. (Colour – A life of its own). An exhibition of Hungarian and International Monochrome Painting.
Mucsarnok.
Budapest texts – Livia Paldi/
Michael Fehr/Maria L Molnar/
Janos Sturcz

46

2004

Seeing Red ISBN 3-89770-194-4
Texts - Michael Fehr/Sanford Wurmfeld + 11 other essays.
Tate Women Artists
ISBN 1-85437-311-0
Alicia Foster

2006

Artists and Alchemists.
text – Bryony Bond
Contemporary British Women Artists. Rebecca Fortnum.
978-1-84511-224-0

2011

Maria Lalić. Landscape Paintings.
Galerie Renate Bender.
Text: Michael Fehr

PUBLIC COLLECTIONS

Arts Council of England
Department of Trade and Industry
Deutsche Bank
Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen
Tate Gallery
Victoria and Albert Museum
Museum für Konkrete Kunst,
Ingolstadt

COMMISSIONS

1999

Equitable House. 45-47 King William Street, London. EC1

2011

Royal Albert Memorial Museum.
Exeter.

AWARDS

1994

GW Melhuish Award. South West Arts.

1997

British Council Grant. Travel to New Zealand.

47

IMPRESSUM/IMPRINT:

Herausgeber/Editor:
Galerie Renate Bender
Maximilianstr. 22/II
D-80539 München
Telefon: +49-89-307 28 107
Telefax: +49-89-307 28 109
galeriebender@gmx.de
www.galerie-bender.de

Textbeitrag/Text:
Dr. Michael Fehr

Übersetzung/Translation:
Karl Hoffmann

Fotografie/Photography:
Andrew Southall

Lithografie, Satz/
Lithography, typesetting:
Appel Grafik München GmbH

Auflage/Edition: 1.000
Mai/May 2011

© Galerie Renate Bender und
Autoren/and Authors

