

W&K
FINE ART

JUDIT REIGL
ENTRÉE-SORTIE

JUDIT REIGL
ENTRÉE-SORTIE



JUDIT REIGL
ENTRÉE-SORTIE

W&K
FINE ART

WIENERROITHER & KOHLBACHER
1010 VIENNA, STRAUCHGASSE 2, AUSTRIA

SHEPHERD W&K GALLERIES
58 EAST 79TH STREET, NEW YORK, NY 10075, USA

TEL. +43 1 533 99 77 FAX +43 1 533 99 88
office@austrianfineart.at www.austrianfineart.com

W&K
EDITION

Special thanks to Maurice Goreli, Sabine and Philippe Boudreaux

between two states but belonging to none

The Paintings of Judit Reigl

by Marcia E. Vetrocq

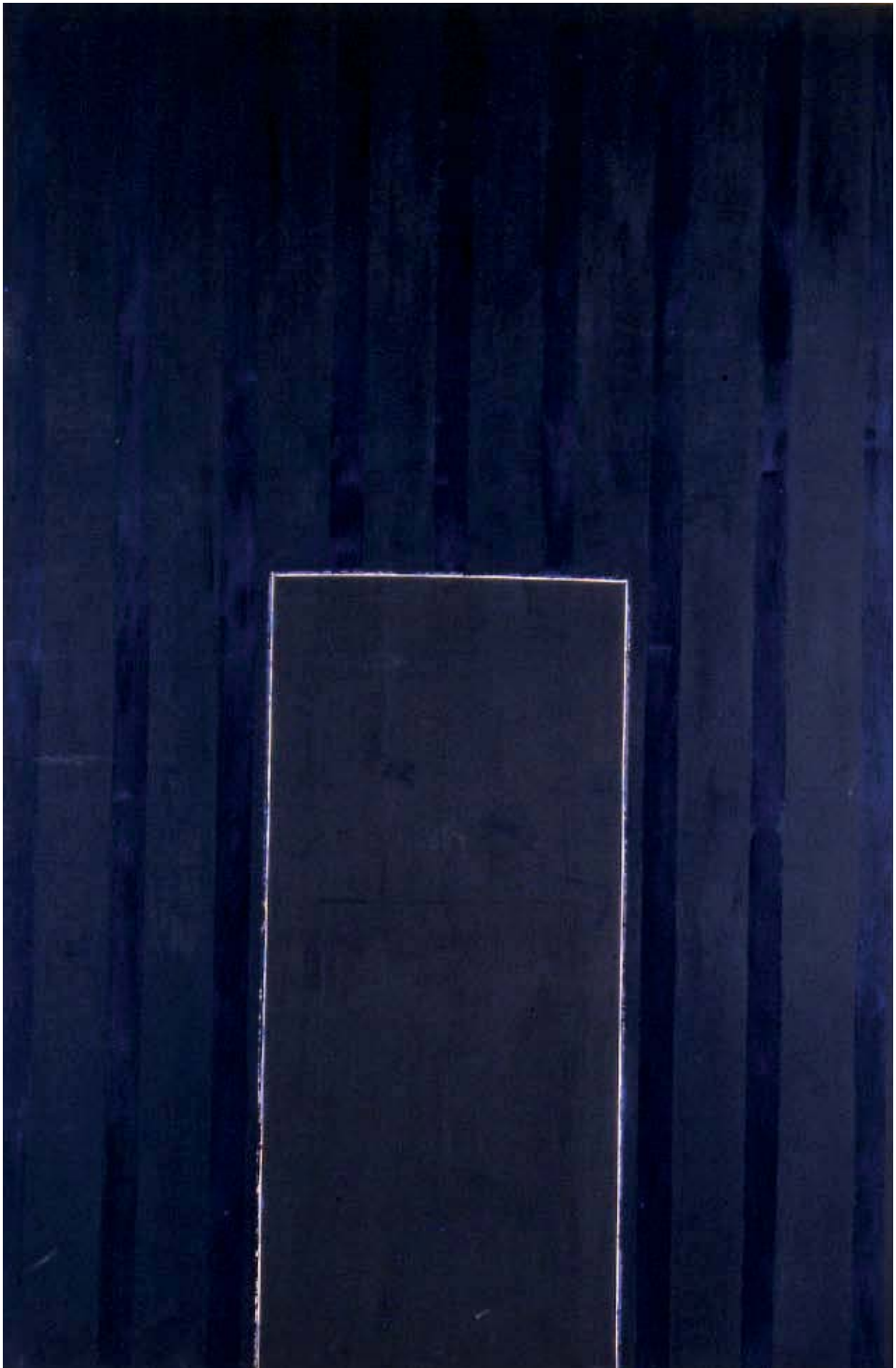
I

In one of the 17th century's most dazzling feats of artistic legerdemain, Velázquez made the deep and soaring space of his studio in the Real Alcázar of Madrid appear on a great plane of canvas: *Las Meninas*. Velázquez further claimed the space in front of the canvas for his illusion. He portrayed himself gazing outward and revealed the object of his attention—the king and queen—by capturing their reflections in a beveled mirror positioned on the studio's rear wall. The mirror hangs beside an open door, and in the passageway beyond the door stands the queen's chamberlain, who draws aside a drape to expose a rectangle of light. The chamberlain pauses. Is he entering or exiting? We cannot be sure. But we see that another spatial realm lies beyond the studio, through the image, "behind" the canvas. The mirror tells us who is standing right before Velázquez's eyes. The door opens to another space that will remain a mystery to ours.



Diego Rodríguez de Silva y Velázquez
Las Meninas, or The Family of Felipe IV, ca. 1656
Oil on canvas, 318 cm x 276 cm
© Museo Nacional del Prado, Madrid

Judit Reigl
Entrée-Sortie, 1986
Mixed media on canvas, 295 x 195,5 cm
Bourg-en-Bresse, Musée du monastère royal de Brou



Eleven centuries before Velázquez painted *Las Meninas*, a mosaicist in the church of San Vitale in Ravenna portrayed a different royal court—that of the Empress Theodora. Like the Spanish queen’s chamberlain, a member of Theodora’s retinue draws back a drape in a doorway, revealing not light but an immeasurable darkness. Did the imperial party just arrive or is it preparing to depart? Entrance or exit? We cannot be sure. But for all the formality and frontality of the 6th-century composition, the presence of Theodora and her attendants seems as momentary as the jets of water that spray in the stone fountain shown nearby. The black portal beckons. Whatever lies through the doorway and beyond the image remains unseen and unknown.



Empress Theodora and attendants, mosaic, 6th century
Basilica of San Vitale, Ravenna, Italy

Judit Reigl
Entrée-Sortie, 1986
Mixed media on canvas, 300 x 195 cm
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York



Ravenna was one of the most important stops on a revelatory pilgrimage to Italy undertaken in 1947–48 by the young Hungarian painter Judit Reigl. In the course of an extensive exchange during the summer of 2013, her 90th summer, Reigl recalled that in Ravenna she climbed the scaffolds of restorers who were repairing the damage of the recent war and was granted a privileged, intimate look at the mosaics in Sant'Apollinare Nuovo. She confirmed, too, that the sight of the black portal in the Theodora mosaic of San Vitale is one of several long-ago experiences that found their way, unbidden but insistent, into the image of the doorway in the 1986–89 series of paintings called *Entrance-Exit (Entrée-Sortie)*.¹

The *Entrance-Exit* canvases present a portal that is centered, frontal, roughly life-size, proximate, and open. In basic formal terms, the paintings comply with modernist doctrine: each is an abstract field delimited by line and color, its flatness uncompromised by the modeling and perspectival illusionism that had reached a magical apogee in *Las Meninas*. But Reigl's *Entrance-Exit* series also defies or—perhaps better—ignores the modernist proscription against the image. To propose a passage *through* the canvas is to sidestep any fretting about the falsification of depth *on* the surface. And why does a door exist if not for the human body to pass through it?

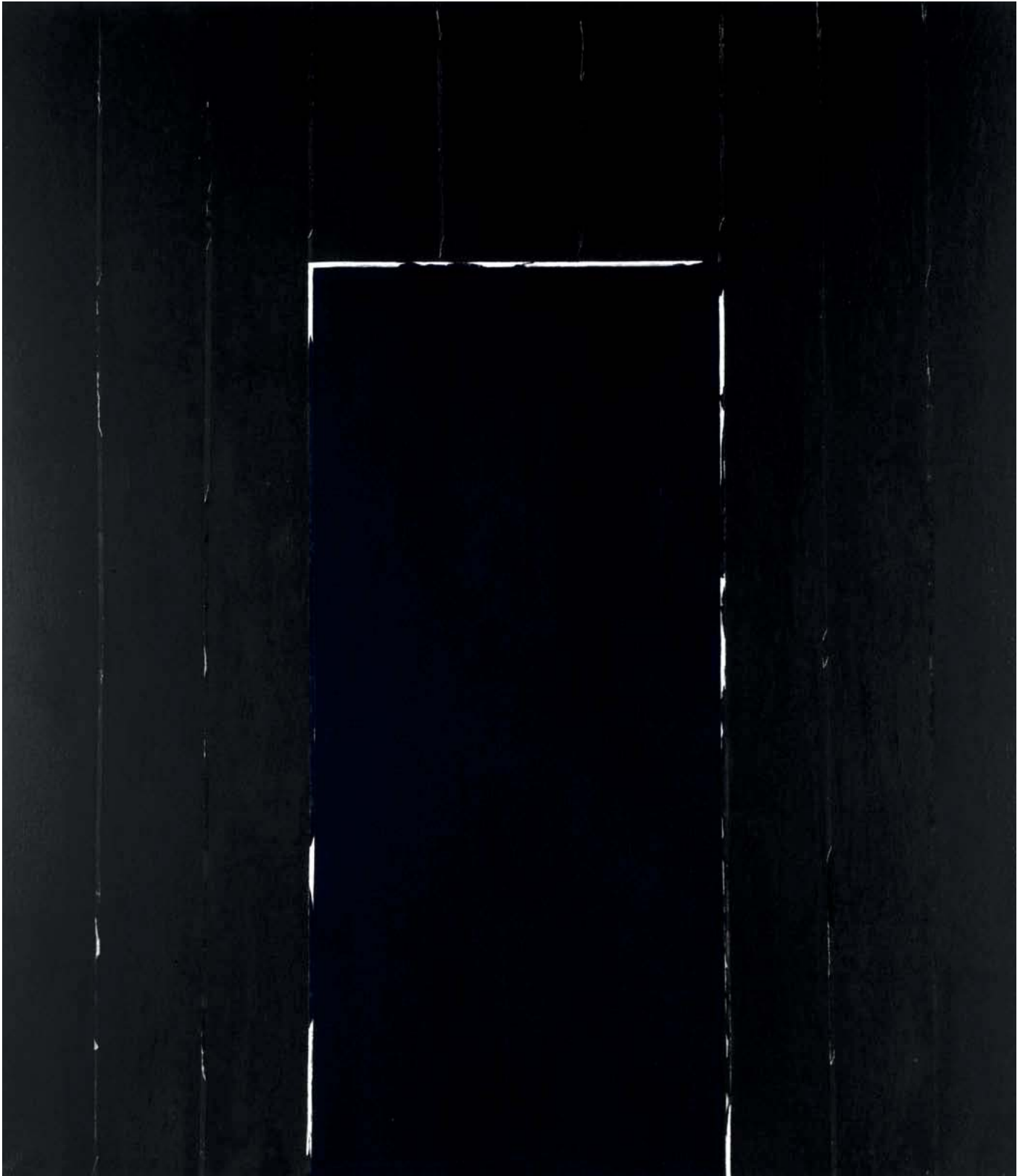
Judit Reigl

Entrée-sortie, 1986

Mixed media on canvas, 220 x 195 cm

MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, France

Photo: Faujour Jacques



The audacity of painting an open doorway lies in a dual proposition: the canvas is a permeable plane and the viewer is embodied and mobile. These propositions exceed the purely visual premise that the painting is a window which frames a scene for a stationary viewer. During his Cubist-inspired flirtation with abstraction, Matisse painted *French Window at Collioure* (1914), an arrangement of narrow planes of color that signify a pair of tall, glass-paneled doors which have opened upon a black void. This is arguably Matisse's least ingratiating and most radically confrontational canvas, not least for implicitly daring the viewer to make the next move.



Henri Matisse

Porte-fenêtre à Collioure, Sept.-Oct. 1914

© Succession H. Matisse

© Centre Pompidou, MNAM-CCI,

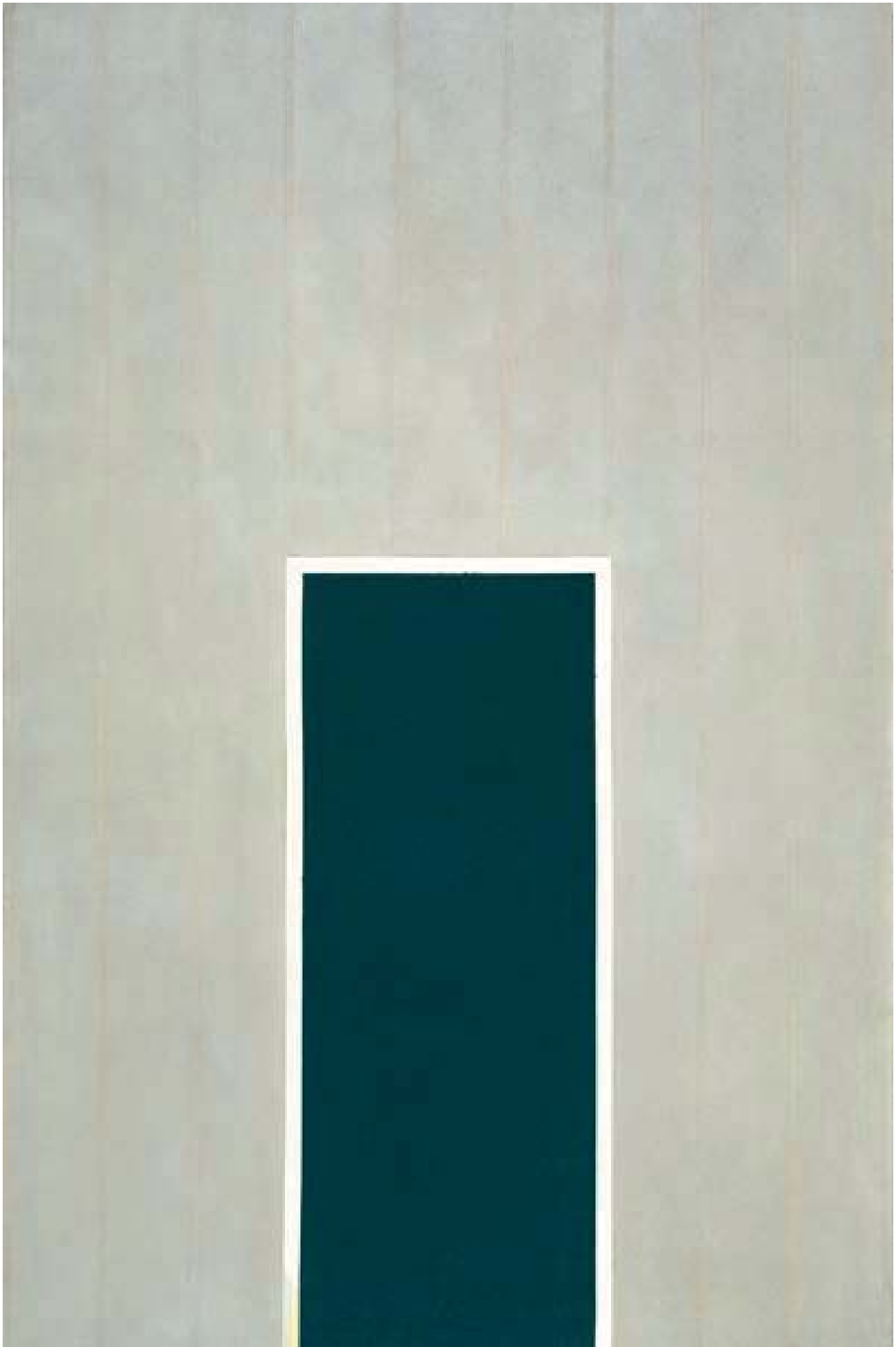
Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat

Judit Reigl

Entrée-sortie, 1988

Mixed media on canvas

300 x 220 cm



In 1957, Picasso created dozens of riffs on *Las Meninas*, compositions that eradicate every trace of Velázquez's illusionism until the picture lies as flat and jagged as a child's puzzle. But the open studio door and the figure of the chamberlain retain their specificity, reliably pointing the way through the painted surface. Twenty years later, as the grip of modernist dogma was beginning to loosen, Brice Marden broke with pure abstraction by painting blocky horizontal and vertical elements that evoke an architecture of posts and lintels. Among his most celebrated paintings is the 18-panel *Thira* (1979–80), whose name is the Greek word for door. Yet in *Thira*, as in Marden's other post-and-lintel works of the 1970s and 1980s, the verticals primly abut one another to consistently defend against any visual penetration.



Pablo Picasso
Las Meninas, Cannes, August 17th, 1957
 Oil on canvas, 194 x 260 cm
 © Museu Picasso, Barcelona. Gasull Photography.

Judit Reigl
Entrée-sortie, 1987
 Mixed media on canvas
 300 x 220 cm

Brice Marden
Thira, 1979-1980
 Oil and wax on canvas, 244 x 460 x 6,5 cm
 © ADAGP, Paris
 © Centre Pompidou,
 MNAM-CCI, Dist.
 RMN-Grand Palais / Droits réservés

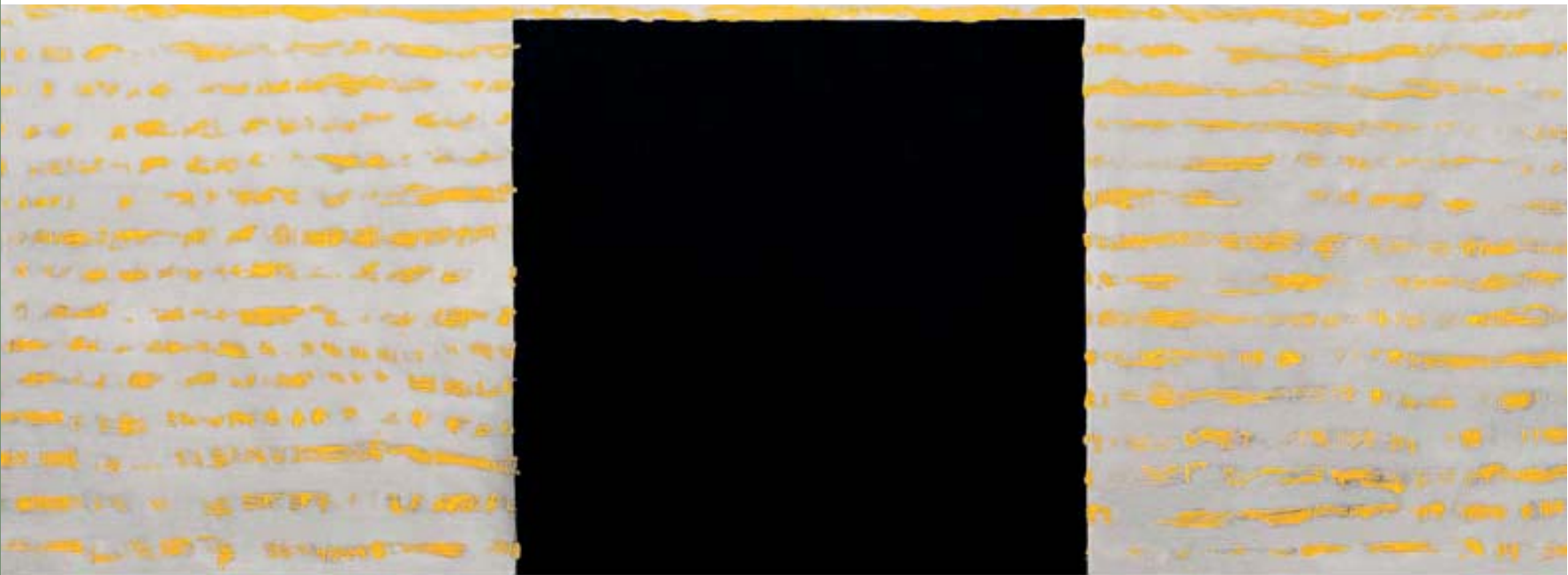




The thrust and parry of modernist criticism was far from Reigl's thoughts when she painted the *Entrance-Exit* series. Each of the works is the outcome of her engagement with technical challenges. Reigl never sets out to demonstrate a theory of painting, to tell a story, or to exorcise her psyche. But just as the Surrealist concept of automatism helped her disengage from the constraints of literary representation in the 1950s, so, too, does she recognize that memory and desire infiltrate her work. Asked about the visit to San Vitale, Reigl disclosed that it was in front of the Theodora mosaic that she met Betty Anderson, then a British art student, who would become her life companion until Anderson's death in 2007. Poring over a reproduction of the mosaic, with its knotted drape bright against the black passage, Reigl recalled being taken as a small child to the Church of Our Blessed Lady in Budapest. When the curtain that covered the Baroque tabernacle was drawn aside, the little girl was terrified by the dark recess.

No illustrative intention connects these remembrances to the conception of the *Entrance-Exit* series. Reigl describes such remote memories as "embedded," part of the fabric of her being. She understands their stealthy but durable influence only retrospectively, at a distance from the studio, where she is wholly immersed in making her art. Yet even before the portal declared itself outright in the first *Entrance-Exit* paintings of 1986, a black quadrilateral that reads as a passageway had appeared sporadically in her work.

In a 1978 conversation with the painter Christian Sorg, Reigl noted that the passageway had a way of appearing whenever the thick accrual of paint on canvas came to feel like an



Judit Reigl

Déroulement, 1975

Mixed media on canvas, 220 x 600 cm

obstacle. She mused about the likely connection between her need to create a visual escape through the surface and her own very real escape from behind the Iron Curtain:

At first, the border appeared to me in 1950 as a hermetically sealed door: padlocked. I had to force it open at any cost, or die there trying. Who knows if the fact that I managed to break through is the reason why the often recurring “doors” in my painting are invariably openings; they are never barred.²

The story of Reigl's flight from Hungary has been related in numerous essays, most of which rely on the artist's jubilant reminiscence, "Temps vrai, temps légal," written in December 1975.³ In it, she describes the frustration of eight failed attempts and the terrors of barbed wire, guard dogs, and landmines. In the dramatic momentum of that story, it is easy to overlook the fact that Reigl *paused* in the no man's land between East and West, at the edge of a cornfield, at the "threshold of Austrian territory." During that interval she took stock of her absolute freedom: "the ground (where I remain for a few more minutes) between two states but belonging to none is not the symbol but the reality of my existence." Reigl experienced the fullness of her liberation not in Paris—her ultimate destination—but in the cornfield, where she exults, "no passport, no visa, no luggage, no money, no identity, truly free, I start my new life . . . Vita Nuova." Reigl savors the threshold. The in-between. The passage to the unknown. Exit and entrance.

Judit Reigl
Entrée-sortie, 1989
Mixed media on canvas
300 x 220 cm



II

The *Entrance-Exit* series comprises more than 20 canvases, the majority of them tall rectangles, though some are more square in proportion. A framed central zone in each indicates an opening. The opening typically rises directly from the bottom edge of the canvas, offering a passageway that is bluntly grounded, but some of the compositions feature a band of painted canvas between the edge and the opening, as if to emphasize the decision to step up and pass through. Reigl permits a small number of these canvases to be hung with the erstwhile bottom at the top. Inverted, the paintings present a portal set high in a wall, a position that recalls the barn doors, reachable only by ladders, which she saw in the Italian countryside.

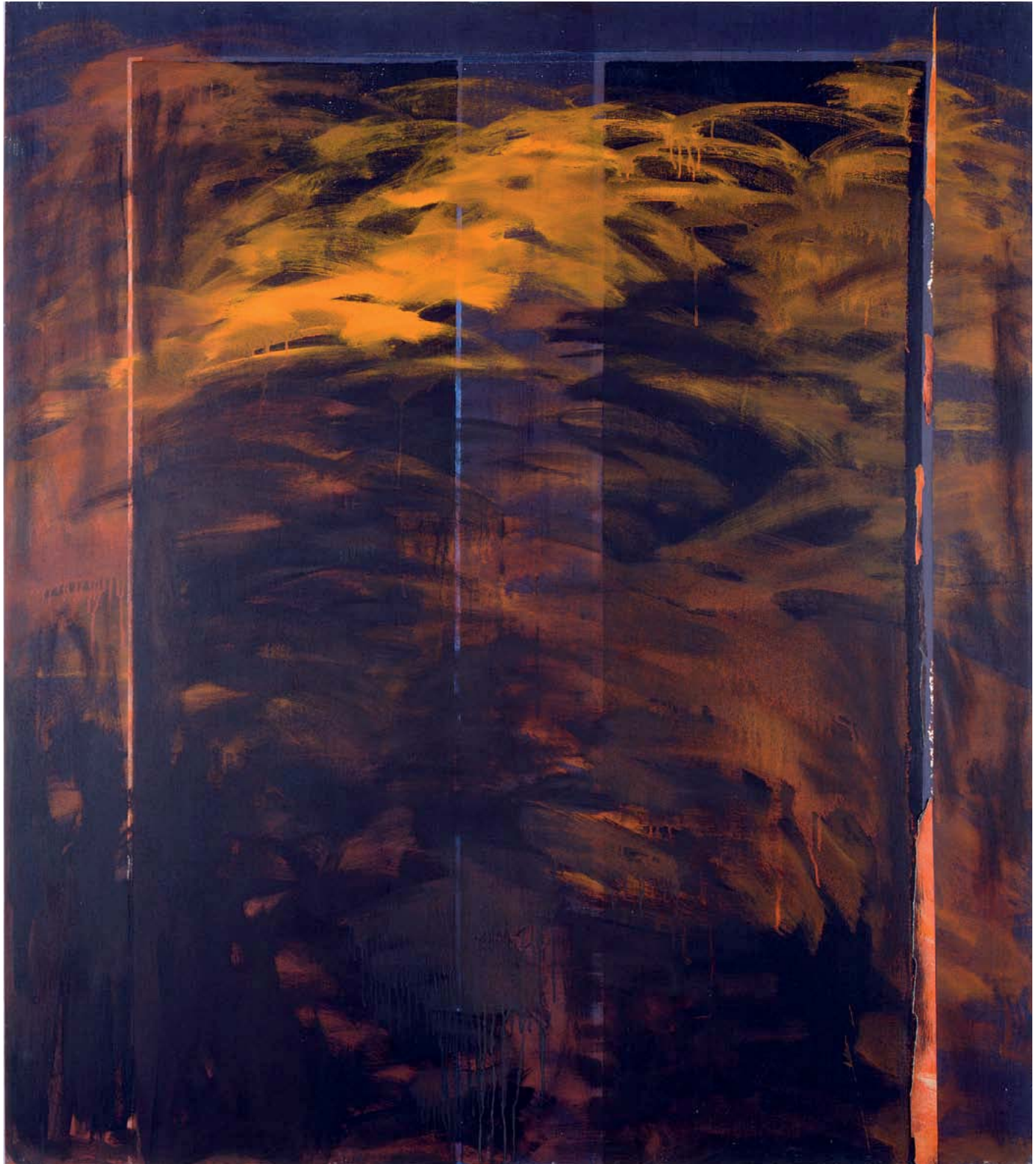
Every *Entrance-Exit* is executed over an earlier painting that Reigl deemed unsuccessful, a painting from a previous series in which the surface—banded and mottled in long, irregular vertical stripes—had grown clotted and intransigent. Reigl would lean the unsatisfactory painting against the studio wall and apply masking tape to outline the portal. Wielding an assortment of tools, she built layers of color within the frame of tape or over the surrounding field, which became a de facto wall. Reigl had used masking tape before, but *Entrance-Exit* is the only series in which she left the tape in place, intact or partially peeled away. The boundary of tape creates a slight relief, enhancing the suggestion that an immaterial expanse

lies beyond the portal's frame. Where strips of tape have been removed, the exposed canvas reads as light that gleams around and through the aperture.

Black was the first color to occupy the *Entrance-Exit* doorways, just as in the earlier paintings where a black opening had appeared to relieve Reigl's sense of being oppressed by her own composition. Black remained the prevailing color for the portals, even as green, copper, a glowing maize, and other hues followed. Reigl never mixes her paint before application. The surfaces present pure hues or invented colors that result from a reiterative process of applying paint, scraping the surface, overlaying another color, scraping again, addition, subtraction. Some *Entrance-Exit* doorways retain the pattern of the underlying painting. The surrounding wall may be a field of solid color, sometimes incised with vertical lines that evoke a surface of long, fitted boards. Where the original pattern occupies the wall area, and particularly when the markings have been enriched by metallic paint, the ribbon verticals resemble wallpaper. When the stripes are uncommonly broad and oriented horizontally, they resemble the veining of marble. Scored with a grid of widely spaced lines, the surface recalls the stone revetment of a medieval façade.

Four of the *Entrance-Exit* paintings are subtitled. Like the joyful exclamation “Vita Nuova” that concludes Reigl’s account of escaping to the West, the subtitles testify to the enduring imprint of her year in Italy. Three paintings from 1988, all with crisply defined black portals, share the title *Entrance-Exit. Venice*. In one, the dominant color is Venetian Red; in another, Veronese Green; and, in the third, a rose tint characteristic of the lagoon city that Reigl devised by working a thin stratum of Pozzuoli Red over a strong white base. From the same year comes *Entrance-Exit/Sorrowful Door (Entrée-Sortie/Porta Dolente)*. The subtitle refers to the third canto of the *Inferno*, when Dante stands at the gates of Hell, and it was appended some time after the painting was completed, as Reigl assessed the flamelike quality of the palette and agitated surface.

Judit Reigl
Entrée-Sortie/Porta Dolente, 1988
Mixed media on canvas
221 x 195.5 x 3 cm
Collection FRAC Centre, Orléans



Two years into the development of the *Entrance-Exit* series, Reigl was surprised to discover a figure standing within the framework of tape on a canvas. It was a nude male figure, little more than a contour but firmly in place. The male body had appeared in her work before, but this time it was uninvited. With the wry humor of a fabulist, Reigl describes her resistance to the intruder, his persistent return, and then his escape from the canvas:

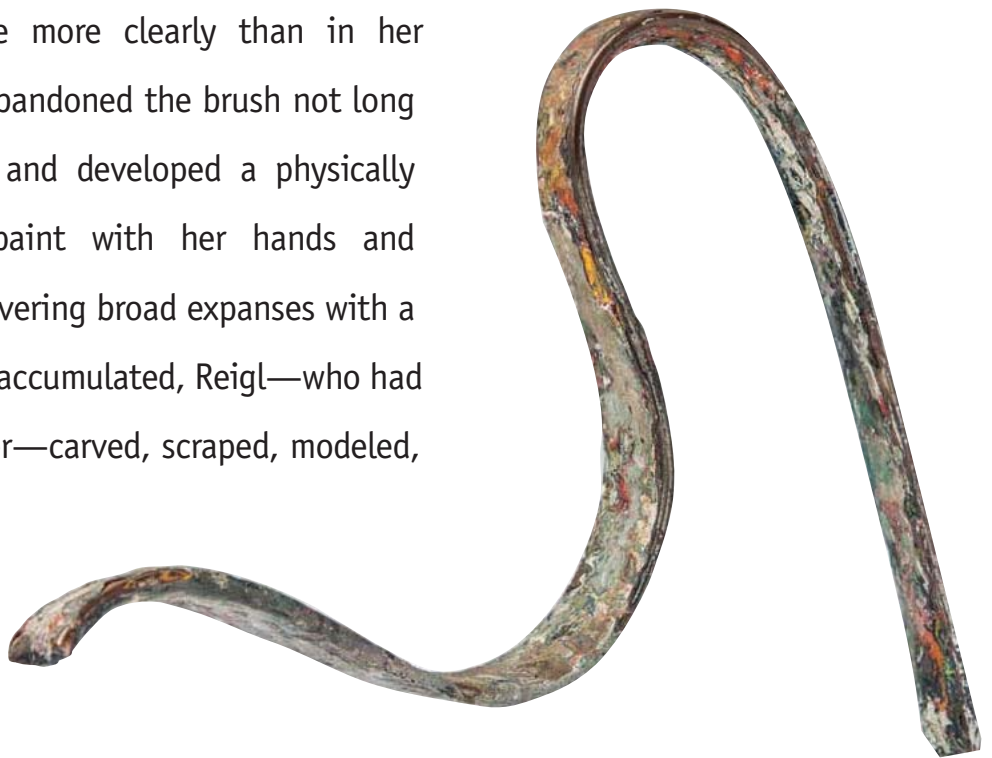
The human figure appears and imposes itself, at first static, erect. I erase it; it reappears. I scratch it out; it emerges again through a quick, spontaneous writing, repeated one hundred times, suppressed one hundred times, buried. Finally, a violent pictorial energy explodes the architectural structure and spews out the figure diagonally, as if trying to push it right off the canvas. The surface becomes a true palimpsest. Here is *Entrance-Exit* transformed into *Facing*. . .⁴

In this manner, the *Entrance-Exit* series gave rise to and, for a time, coincided with the *Facing... (Face à...)* series of 1988–90. Erect and stationary but never quite touching the ground, the body occupied the open portal. Then—not unlike the young Reigl—it demanded to be released. In successive paintings, Reigl eliminated the framework of tape that surrounds the portal. As the *Facing...* series developed, the distinction between aperture and wall evaporated, leaving behind a field of pure space. The painted body surges upward, first straight and then diagonally, to be free.

III

For all their coherence as a series, the *Entrance-Exit* paintings are materially and conceptually bound to the works that came before and after. Reigl's oeuvre is marked by a complex rhythm of recurrence within progression, and it is unified by her abiding determination to materialize boundless space and unimpeded movement in her art. The means and the impediments are one and the same: everything depends on manipulating the physical substance of paint and on the action of her own body. By Reigl's reckoning, she fails more often than she succeeds. She paints her way to and through a problem, and then beyond the comfort of the solution to the next problem. Dissatisfaction, not success, is the spur to paint again.

A defiance of complacency and convention is fundamental to Reigl's nature and is expressed nowhere more clearly than in her unorthodox studio practices. She abandoned the brush not long after leaving Hungary for France and developed a physically engaged process, flinging the paint with her hands and massaging it into the canvas, or covering broad expanses with a blade or wooden lath. As the paint accumulated, Reigl—who had made clay sculptures as a youngster—carved, scraped, modeled, and incised the material using improvised tools: the faceted stopper from a Chanel No. 5 flacon, scrap metal, a twisted length of curtain rod. With few exceptions, she relied on unmixed commercial paint.



This vigorous, muscular process yielded gravity-defying compositions. Indeed, from her earliest Surrealist images to the abstractions and the resurgent figure, the elements within Reigl's paintings fly, hover, and soar. This fascination with suspended and mobile forms is often obscured by the dire postwar symbolism of the Surrealist paintings, many of which feature the low horizons, barren landscapes, and toxic skies that were pioneered by Tanguy and Ernst. An airborne squadron of grimacing beasts and monstrous riders—the Four Horsemen of the Apocalypse for the nuclear age—herald the end of times (*They Have an Insatiable Thirst for Infinity*, 1950); dozens of crystalline and curving shapes are suspended against a blue ground, as if tossed aloft by an unseen hand (*Interrogation of an Object*, 1952); an impossibly involuted form, at once brooding and lurid, clothlike and metallic, hovers in a fiery orange sky and drips blood into a photomontaged chalice that rests on an altar tended by Goyesque bats, likewise photomontaged (*Incomparable Pleasure*, 1952–53).

Then, as if she had detached the glowing edges from that grim suspended form, in 1954 Reigl leapt to abstraction with the so-called automatic writing paintings, unleashing lines of pure color that loop, hook, spiral, and race across dark, cosmic space. Traces of Matta's sparkling, fractured realms linger in these works. But in the following year, with the first *Outburst* (*Éclatement*) painting, Reigl arrived at an expression of propulsive energy that was entirely her own.

The black of interstellar space becomes the color of explosive action in the *Outburst* series of 1955–58. Walking toward the propped canvas with paint-filled hands, Reigl flung the dark matter and swiftly shaped it with tools and fingers, always using an upward motion.



Judit Reigl
Éclatement, 1956
Oil on canvas, 110 x 174 cm
Janos Gat Gallery, New York

Jagged, abruptly angled lines and fractured planes—abetted by flares of red and yellow—take precedence over the curve in centrifugal compositions that burst and streak across raw canvas. The paint retains velocity, even where it is licked up into crests and peaks. By comparison, the roughly contemporary action paintings of Franz Kline in the United States and the *informale* canvases of Emilio Vedova in Italy seem determinedly structured and earthbound.



Judit Reigl

Centre de dominance, 1958

Oil on canvas, 150 x 198 cm

Janos Gat Gallery, New York

In the course of 1958, the trajectories of the *Outburst* compositions began to curve inward, like the organization of a galaxy, until Reigl arrived at the arcing, rotational forms of the next abstract series, *Center of Dominance* (*Centre de dominance*, 1958–59). The paint is substantial—thrown and manipulated into ridges, knots, and bulbs—but the circular form at the center remains weightless, suspended, free.



Judit Reigl
Écriture en masse, 1966
Oil on canvas
162 x 112 cm
Janos Gat Gallery, New York

For the next series, *Mass Writing* (*Écriture en masse*, 1959–65), Reigl turned to a black, pitch-like material sold in bulk at building supply shops. Sometimes wrangling eight canvases at a time, she troweled on the tarry mass and allowed it to partially set. Then, rapidly scraping and carving, she finished each work in a single session, trusting spontaneity and intuition even as she accepted a high rate of failure.

While working on the *Center of Dominance* and *Mass Writing* series, Reigl recycled unsuccessful paintings as dropcloths to protect the studio floor. Over time, and inspired in part by the work of Jean Dubuffet—who turned coarse and cast-off materials into compositions of primordial power—she came to see potential in the waste-encrusted cloths. Reigl shaped and incised the surface, added more paint, and finished with a unifying wash of color into which she made additional marks. With weighty forms looming like the lunar surface or a prehistoric menhir, the aptly titled *Guano* paintings (1958–65) have an ancient, geological quality. Yet the earthy thickness, the very “slowness” of the accreted paint began to feel obstructive. In two of the *Guano* paintings completed in 1964, a vertical black rectangle appears within the blocky mass, like a door in the side of a rustic shed. Later Reigl recognized that she had painted an escape through the surface.

Judit Reigl
Guano, 1959-64
Mixed media on canvas
206 x 198 cm
Janos Gat Gallery, New York





Judit Reigl
Expérience d'apensenteur, 1966
Oil on canvas , 118 x 98 cm
Janos Gat Gallery, New York

Because each painting arises from an uninterrupted sequence of instinctive yet decisive actions, Reigl is inclined to credit the arrival of a specific form or image to the unconscious. So a passageway appeared without premeditation in the *Guano* paintings, and so the human body asserted its presence in 1966. Reigl had been working on the abstract series *Mass Writing* when its jagged zones of paint began to expand and evoke fragments of the deconstructed body. She discerned the start of a new series, *Weightlessness* (*Expérience d'apensenteur*, 1965–66), whose abstraction then yielded—despite Reigl’s resistance—to the overtly figurative paintings of *Man* (*Homme*, 1966–72). Each *Man* displays a human torso—a few are

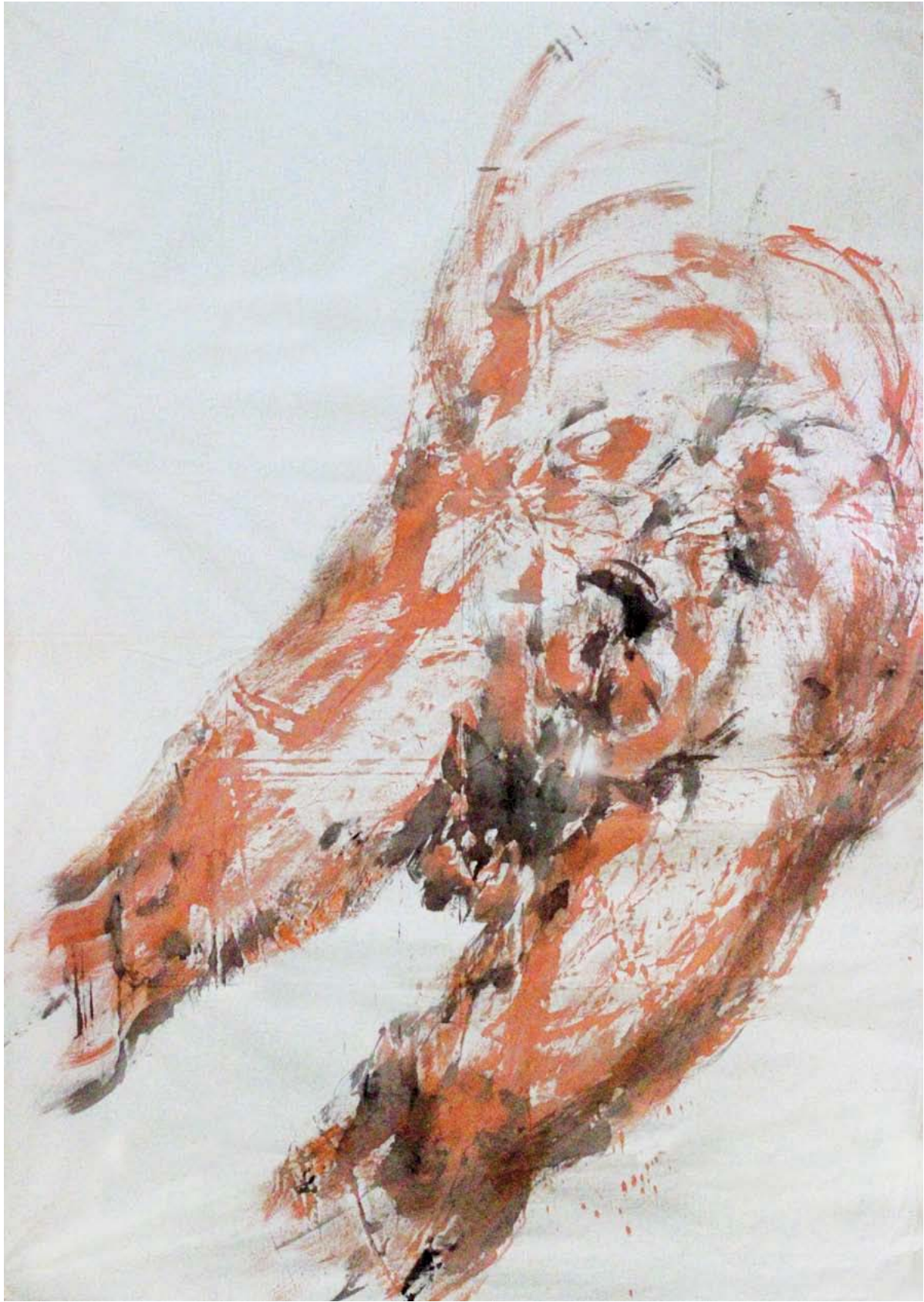


Judit Reigl
Homme, 1968
Oil on canvas, 231 x 206 cm, Janos Gat Gallery, New York

female but most are male—from neck to knee, as if the entire body could not be contained within the area allotted by the stretcher. The more naturalistic early torsos evolved into taut, angled structures of muscular vectors that point beyond the canvas. As the torso assumed trajectories once mapped by the *Outburst* paintings, Reigl found her way back to open space.

Casting off the impediment of the stretcher, Reigl realized her next series, *Drape, Decoding* (*Drap, décodage*, 1972–73), by laying thin veils of industrial cotton atop *Man* compositions and sweeping a broad, coarse brush soaked with tempera—it is the only time she has used tempera—across the cloth. The thick, raised surface below served as a relief block, and the image was transferred to the cloth as a form of monoprint. The “decoding” occurred when Reigl lifted the drape and found the image, in reverse, carried through the cloth by the paint. The emergent bodies of *Drape, Decoding* are incomplete, transparent in areas where bare fabric is exposed. Suspended unstretched, the figures appear to drift upward. From this singular lightness and motion, Reigl developed an unprecedented system for turning her own movements into painting.

Judit Reigl
Drap, décodage, 1973
Gouache on linen
332 x 114 cm
Janos Gat Gallery, New York



Reigl began by hanging a continuous perimeter of industrial cotton around her studio, stapling the top of the cloth to the wall or to the stretchers leaning there, even covering a vertical aperture that she had cut through the exterior masonry years earlier to admit natural light and facilitate the moving of large paintings. Setting aside her frontal combat with the surface, and accompanied by music, Reigl would circle the studio—a dancer—touching the fabric to make long rows of marks, using an oily commercial enamel that penetrated the cotton. Reversing the cloth, she applied acrylic paint, which traveled around and away from the enamel, water repelled by oil. The uneven rows became more regular—like writing, says Reigl—when the cotton was cut and stretched. These works gave rise to two series, *Unfolding* and the more heavily painted *Unfolding Continued* (*Déroulement* and *Suite de Déroulement* 1973–80).

Combining vast swaths of cloth, the osmotic activity of paint, and the movement of her body through the real space of the studio, the *Unfolding* series offered unequaled liberation, a condition all but free of resistance. Reigl has likened the transit of paint through the cloth to the passage of light, the wave and the particle, through a translucent membrane.⁵ Several of the compositions are uncommonly clear and exquisitely atmospheric, consisting of a single line of writing poised between unobstructed zones of color. One *Unfolding* (1976, Musée de Grenoble) is as ethereal as a Whistler nocturne, as if a string of lights and its reflection were shimmering across a marine horizon. With a few exceptions, Reigl determined which side would be the front of an *Unfolding* only after the work was finished. As she explained in 1976, she usually painted from both sides, “in an unstable and precarious equilibrium on the threshold of appearance/disappearance, at the boundary between birth and death.”⁶

p. 38 *Déroulement*, 1974, mixed media on canvas, 198 x 305 cm, W&K Fine Art, Vienna

p. 40 *Déroulement* 1975, mixed media on canvas, 195 x 300 cm, W&K Fine Art, Vienna

p. 42 *Déroulement*, 1975, mixed media on canvas, 195 x 300 cm, W&K Fine Art, Vienna

p. 44 *Déroulement*, 1976, mixed media on canvas, 130 x 195 cm, W&K Fine Art, Vienna

p. 46 *Suite de Déroulement*, 1980, mixed media on canvas, 220 x 300 cm, W&K Fine Art, Vienna

p. 48 *Suite de Déroulement*, 1981, mixed media on canvas, 220 x 320 cm, , W&K Fine Art, Vienna









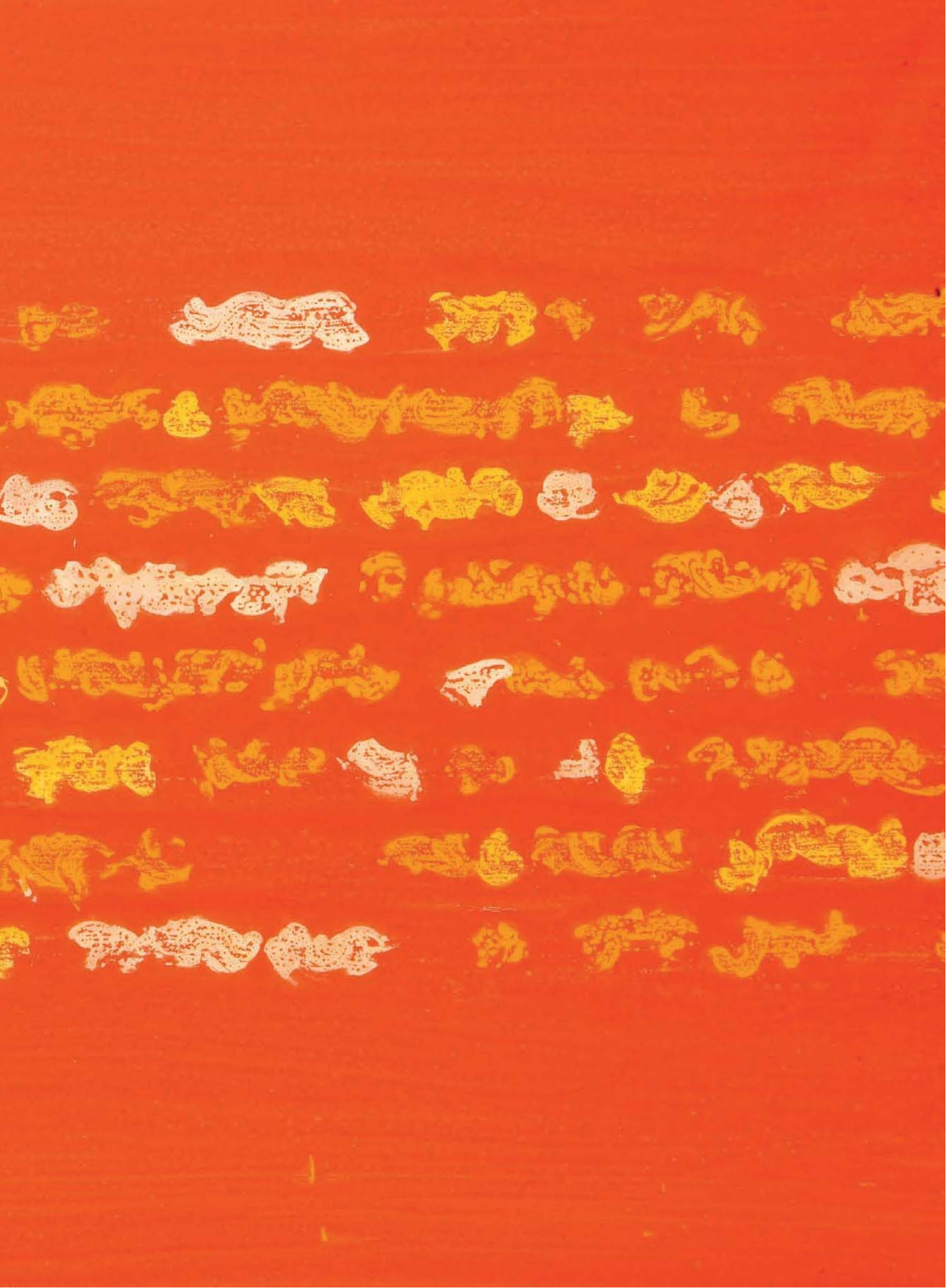




Handwritten text in a cursive script, likely Urdu or Persian, written in blue ink on aged, yellowish paper. The text is arranged in approximately seven horizontal lines, with some characters appearing to be stylized or decorative. The ink is somewhat faded and the paper shows signs of wear and discoloration.







Although Reigl experienced the luxurious intensity of the threshold and the boundary (*frontière*) while making the *Unfolding* series, the process could not forestall the inevitable encroaching sense of confinement. Seven of the *Unfolding* paintings, each about six meters wide, have a distinctive tripartite structure in which a black field interrupts the horizontal registers and creates two flanking zones. A strip of “writing” continues across the top of the black field, suggesting a lintel. As in the *Guano* series so in the *Unfolding*, Reigl had conjured a portal, an escape through the painting.

Between 1980 and 1986, Reigl produced three additional subseries within the expanded *Unfolding* category, each time with a diminishing of the sense of agency and options. Using *Unfolding* canvases that hadn’t passed muster, and listening to the music of Bach, she began the paintings called *Art of the Fugue* (*Art de la fugue*, 1980–82). Eventually the surface grew thick, and the evenly spaced bands of color above and below the registers of writing—so like musical notation now—settled into a kind of stasis. One imagines that the broad horizontal expanse itself had become, perversely, an obstacle.

Volutes, 1983, mixed media on canvas, 300 x 220 cm, W&K Fine Art, Vienna



As if prompted by the lone rectangle of daylight that shone through the perimeter of cotton in her studio, Reigl turned to a vertical orientation in the next two *Unfolding* subseries: *Volutes, Twists, Columns, Metal* (*Volutes, torsades, colonnes, métal*, 1982–83) and *Hydrogen, Photon, Neutrinos* (*Hydrogène, photon, neutrinos*, 1984–86). The long registers of color, once akin to writing, became soaring architectural supports in the first group and the accelerated pathways of elementary particles in the second. Yet the surface continued to thicken, until, as Reigl described it, “*Hydrogen*, the last of *Unfolding*, seems to be buried under the layers of paint. They solidified into a wall that had to be breached.”⁷ Breaching the wall, Reigl opened the portal of the first *Entrance-Exit* painting.

Hydrogène, 1984, mixed media on canvas, 300 x 220 cm, W&K Fine Art, Vienna



IV

It is tempting and romantic but, in the end, erroneous to cast Reigl as a heroic isolate, working at a remove from the painting culture of her time. From the moment of her arrival in Paris in 1950, she became conversant with the early 20th-century avant-garde and with the art of her contemporaries, from Dada and Surrealism to the canvases of Wols, Dubuffet, and, by 1955, the American Abstract Expressionists.⁸ During subsequent decades, painting in France as elsewhere saw the advent of conceptual strategies and political agendas, the implementation of repetitive processes that mirrored mass production, and the widespread discounting of the painter's subjectivity. Reigl grasped the situation and kept to her own course.

Given the turbulent physicality of Reigl's practice, it's not surprising that she was drawn to the work of Dubuffet. She recalls seeing, probably in a 1973 exhibition, his sand-encrusted, fork-raked *Door with Couch Grass* (*Porte au chiendent*, 1957), which he had pieced together using fragments cut from his earlier paintings.⁹



Jean Dubuffet

Door with Couch Grass (*Porte au chiendent*), October 31, 1957

Oil on canvas, mounted on canvas, 189.2 × 146 cm

Solomon R. Guggenheim Museum, New York

© 2013 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris

Judit Reigl

Entrée-Sortie, 1986

Mixed media on canvas, 300 × 195 cm

(C) ADAGP

(C) Centre Pompidou, MNAM-CCI,
Dist. RMN-Grand Palais / Georges Meguerditchian



She felt a different kinship with Yves Klein, admiring his rejection of both the finitude of the canvas and the confinement of the body. The acrobatic buoyancy of works such as Klein's *People Begin to Fly* (1961) suggests an ease that was far from the strenuous abstract painting which engaged Reigl at the time. But later, after the *Facing...* series, Reigl began to multiply the figure—though, rather like the Trinity, the many bodies were one body—in the paintings she titled *A Body in Plural* (*Un corps au pluriel*, 1990–92). Now Reigl's levitating bodies are more serene than Klein's sailing figures. They rise effortlessly, contours unencumbered by matter, not unlike the ascendant figures in Michelangelo's *Last Judgment* (1536–41) or El Greco's *Resurrection, The Opening of the Fifth Seal of the Apocalypse* (1608–14). Reigl had found a way to embody an experience she had once sought in abstraction: weightlessness.

Invoking Michelangelo and El Greco here is not a critical device. In a very real way, Reigl's relationship with the art of the past is as keen and fruitful as her relationship with the art of her contemporaries. Perhaps more so. The poet and critic Marcelin Pleyne has compared the solitary figure in the doorway of Reigl's earliest *Facing...* paintings to a souvenir photograph from 1947–48 that hangs in her studio and shows a Roman catacomb fresco of Lazarus emerging from his tomb.¹⁰ Asked recently about the Lazarus fresco, Reigl responded that an even deeper impression



had been made by the Lazarus depicted in the mosaics of Sant'Apollinare Nuovo.

The Raising of Lazarus, mosaic, 6th century
Church of Sant'Apollinare Nuovo, Ravenna, Italy

Judit Reigl
Face à..., 1989–92
Mixed media on canvas, 160 x 150 cm
W&K Fine Art, Vienna



Bound in bright white cloth, the risen Lazarus of the mosaic stands in the black doorway of his tomb. Among Reigl's paintings, beginning with the *Facing...* series, are works that show a standing figure repeatedly crossed by lines which, she says, are meant to indicate the winding cloth of Lazarus as it loosens, falls away, and releases the living body. How can we not think of Reigl in her studio, encircled by white cotton, dancing the *Unfoldings* into being? The cloth grows thick and tight with paint, until, like Lazarus, she is released—or, more precisely, she releases herself—through the open portal of *Entrance-Exit*.

Discussions of the recurring portal have led Reigl to weigh the influence of sights and experiences that preceded her escape from Hungary. The coat of arms of Kapuvár, the town of her birth, features the gateway to a mighty fortress that stood there until its destruction in the 18th century. Reigl recalls being little more than a toddler in Budapest when she accompanied her mother on visits to the grave of her father, who had died when she was three years old. They would pass a tomb with a carved nude figure that was entering the darkness framed by a black marble portal. One stone hand reached back toward the living. Later, though still too young to read, Reigl inquired about the letters inscribed at the cemetery entrance. She was told that the words were "We Shall Rise Again." It was the promise of resurrection, which the child could not fathom at the time but whose first instance is the story of Lazarus.

For all the associations with the tomb and the tabernacle, with Dante, Lazarus, and the Resurrection, one senses that the fundamental issue for Reigl is not the eternal soul but the

human spirit embodied in the here and now. She has spoken ruefully of the rarity with which the body serves as the ideal tool for making art.¹¹ In 1985, Reigl composed an impressionistic text, a syncopated and eccentric inventory of the body, each body, every body, from molecule to celestial body, and, in art, from the Venus of Willendorf to the body as painted by Giotto, Piero, Grunewald, Rembrandt, Courbet, Cézanne, Dubuffet. It is an onrushing history of the body that ends with her own. Summarizing the essential human paradox, Reigl writes, “Body: the most perfect instrument and the most tragic obstacle.”¹²

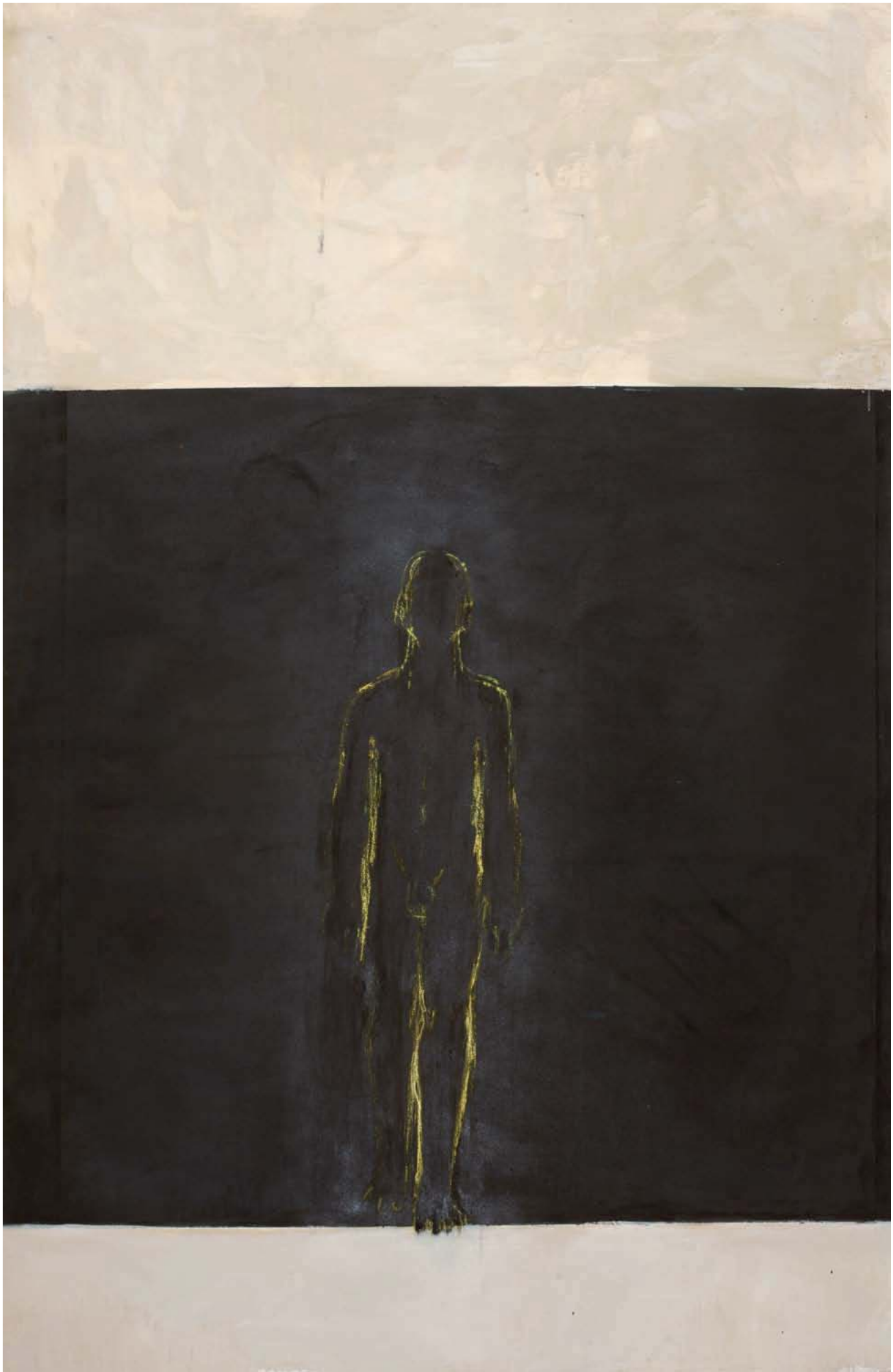
There is a sense in which the different series that constitute Reigl’s oeuvre, so convenient for the curator, are misconstrued as categories and containers. The series are more like territories that Reigl crosses on her way to the next border, the next threshold. From this perspective, the paintings that defy the norm—the outliers and experiments and hybrids—have much to tell us. In one *Facing...*, which was painted over a 1975 *Unfolding* some time after 1983, Reigl sets the body in a field that is not the usual monochrome but is divided horizontally into three unequal bands of color. A squarish zone of black surrounds and fills the delicately delineated body. Above, there is a pale terra cotta; below, a putty grey. The figure assumes the stance of a kouros, hands to the hips, left foot advancing. Unlike the other bodies in Reigl’s *Facing...* paintings, the feet touch the ground, which is to say they touch the border between grey and black. The left foot breaches that border, bringing the body forward, as if it were leaving the uncanny black void to enter our space. It is a reversal of the movement to which the viewer is invited by the open portal in each *Entrance-Exit* painting.

With this exceptional *Facing...*, Reigl painted an absolute distillation of the modernist problem posed a century earlier by Cézanne with his monumental *Bather* (c. 1885). Cézanne painted a frontal figure, flattened by an outline and locked in the surface by the colors it shares with the landscape and sky. Yet the bather's left foot advances, like that of a kouros, as if Cézanne wished to insist, contrary to the fact of the canvas plane, that the painted figure is a body in space. Reigl's *Facing...* goes further. There is no recourse to the tradition of the bather, no reassuring naturalism of landscape and sky. Reigl has stripped the body of everything but form and will, and positioned it exactly as she once declared herself to be: "between two states but belonging to none." It is the human condition—uncertain, ardent, transitory, and driven by yearning.



Paul Cézanne
The Bather, c. 1885
 Oil on canvas, 127 x 96,8 cm
 Lillie P. Bliss Collection
 The Museum of Modern Art, New York

Judit Reigl
Face à..., undated
 Mixed media on canvas, 300 x 196 cm
 Shepherd W&K Galleries, New York



- 1 During the summer of 2013, a lengthy conversation between the painter and the author—sustained by emails, telephone calls, and the intermediation of a friend—yielded a wealth of recollections, many included in this essay, which bear on the genesis and interpretation of Reigl’s art.
- 2 Judit Reigl interviewed by Christian Sorg in “Evident/caché/actualisé/latent,” *Document sur*, no. 2/3, October 1978.
- 3 Judit Reigl, “Temps vrai, temps légal,” *Art Press International*, no. 5, March 1977.
- 4 Judit Reigl interviewed by Yves-Michel Bernard, *Kanal*, no. 6, March 1990.
- 5 Judit Reigl in conversation with Jean-Paul Ameline, published online by *Art in America*, April 2009, available at <http://www.judit-reigl.com/?english/texts-and-interviews/unfolding-a-conversation-between-jean-paul-ameline-and-judit-reigl.html>.
- 6 Judit Reigl, “Mes toiles récentes,” written in December 1975, published in the exhibition catalogue *Judit Reigl*, Galerie Rencontres, Paris, 1976.
- 7 Reigl in conversation with Ameline, op. cit.
- 8 In “Mes toiles récentes,” op. cit., Reigl wrote, “It was around 1955 that I started to hear about them [the Americans] at Drouin. Later, I showed with De Kooning, Kline, and other American abstract expressionists in 1964 in New York, at the International Awards at the Guggenheim Museum, then in 1967–68 at the Carnegie Awards in Pittsburgh. For me, the school of Paris always remained foreign, stifling. My first exposure to Rothko, Newman, Still, and De Kooning felt like a deep breath. It was gratifying to discover, in the early sixties, the vast expanse of the abstract expressionists, which I paralleled. I may not be one of them but I feel close to them.”
- 9 Dubuffet’s painting was completed in October 1957, sent to the Pierre Matisse Gallery in New York for exhibition in February 1958, and purchased by the Guggenheim Museum in early 1959. The painting returned to Paris in 1973 as part of the Guggenheim-organized exhibition “Jean Dubuffet: A Retrospective,” which was shown at the Centre National d’art contemporain (the Grand Palais).
- 10 Marcelin Pleyne, *Judit Reigl*, Paris, Adam Biro, 2001, pp. 15 and 111.
- 11 Judit Reigl, text published in *Cahiers de psychologie de l’art et de la culture*, no. 16, 1990.
- 12 Judit Reigl, “Corps. Question d’échelle,” *Cahiers de psychologie de l’art et de la culture*, no. 11, 1985.

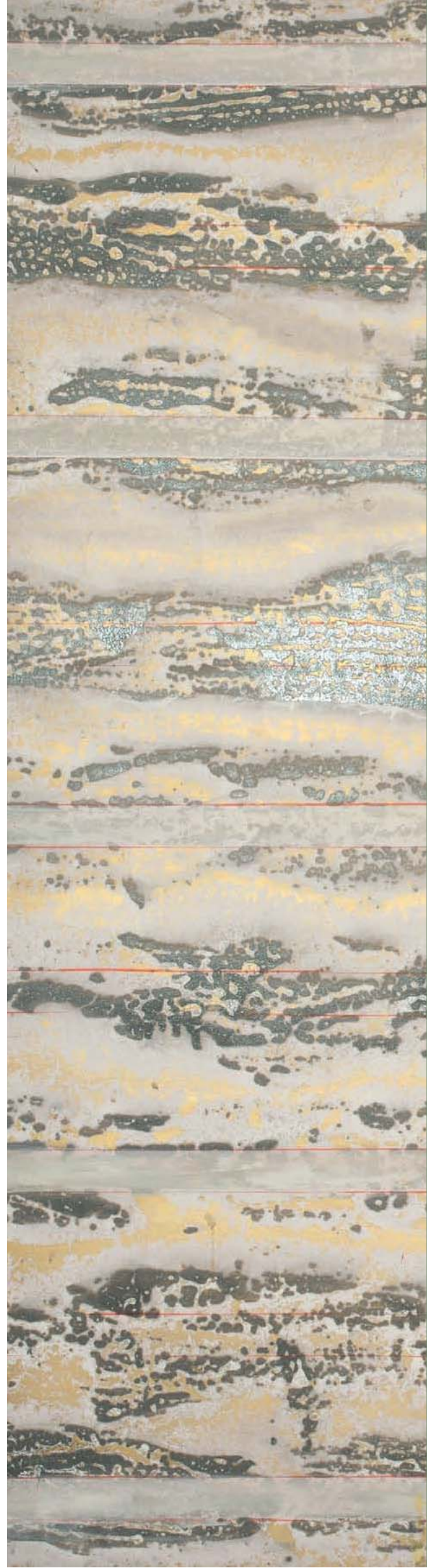
1986-89 | Entrée-Sortie

Entrée-Sortie, 1987
Mixed media on canvas, 300 x 220 cm
Shepherd W&K Galleries, New York





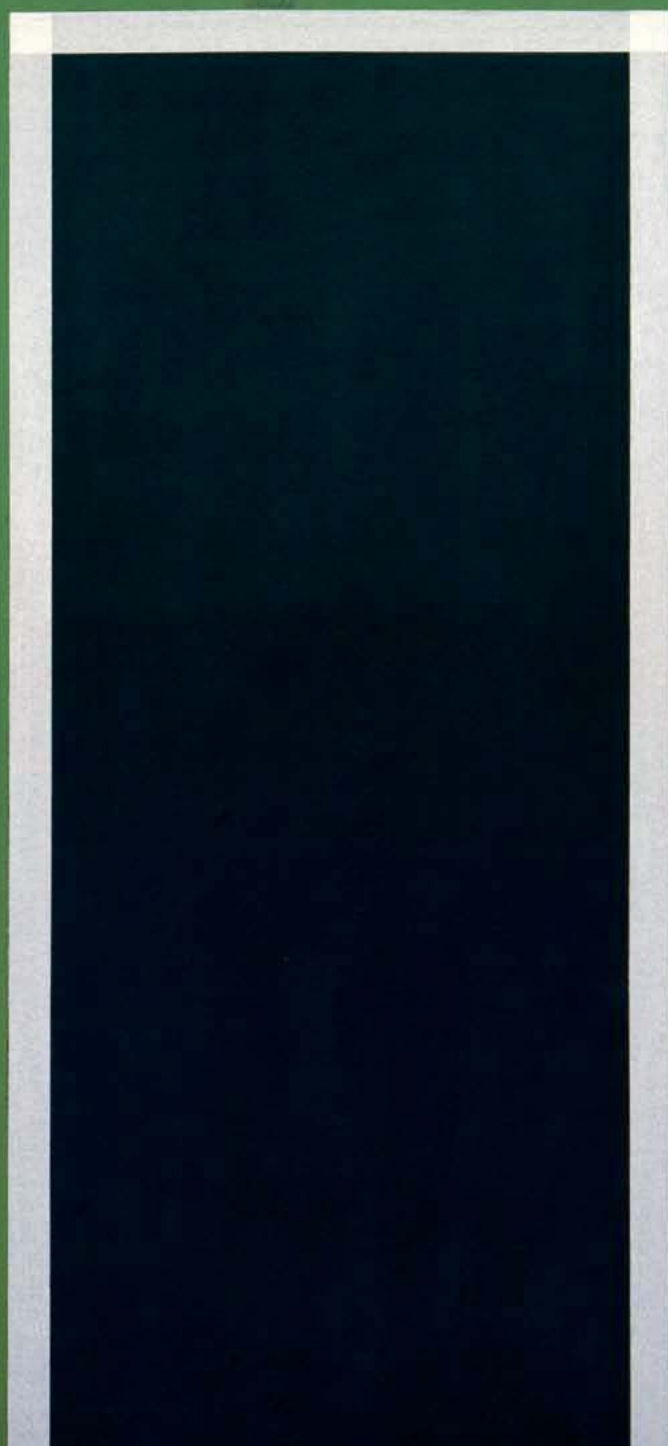
Entrée-Sortie, 1987
Mixed media on canvas, 195 x 195 cm
Shepherd W&K Galleries, New York





Entrée-Sortie, 1986/87
Mixed media on canvas, 200 x 195 cm
Shepherd W&K Galleries, New York

Entrée-Sortie, 1986
Mixed media on canvas, 300 x 220 cm
W&K Fine Art, Vienna



Entrée-Sortie, 1986
Mixed media on canvas, 300 x 195 cm
W&K Fine Art, Vienna



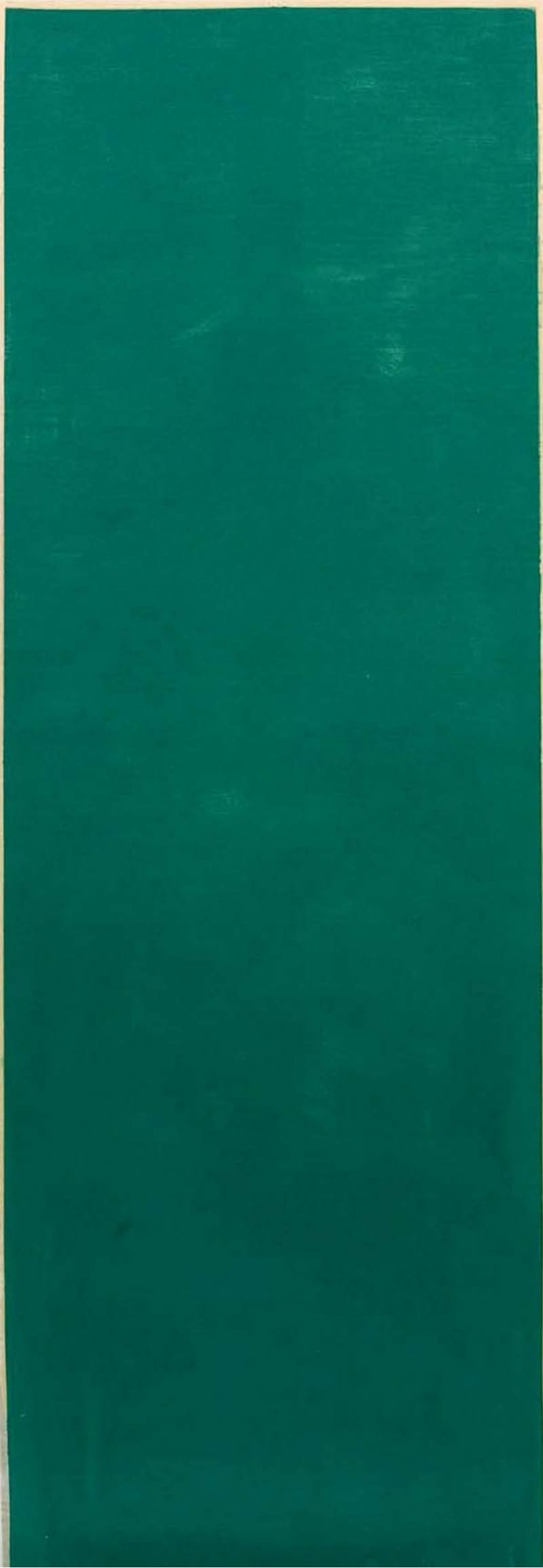
Entrée-Sortie, 1986
Mixed media on canvas, 160 x 150 cm
W&K Fine Art, Vienna



Entrée-Sortie, 1987
Mixed media on canvas, 300 x 200 cm
W&K Fine Art, Vienna



Entrée-Sortie, 1988
Mixed media on canvas
195 x 195 cm, W&K Fine Art, Vienna



Entrée-Sortie, 1988
Mixed media on canvas, 220 x 195 cm
Shepherd W&K Galleries, New York





Entrée-Sortie, 1989
Mixed media on canvas, 162 x 155 cm
W&K Fine Art, Vienna



Zwischen zwei Staaten aber keinem angehörig – *die Gemälde von Judit Reigl*

von Marcia E. Vetrocq

I

Mit einem der kühnsten Kunstgriffe brachte Velazquez im 17. Jahrhundert den tiefen, hohen Raum seines Studios im Real Alcázar in Madrid auf die Fläche einer großen Leinwand: *Las Meninas*. Velazquez beanspruchte auch den Raum *vor* der Leinwand für seine Tricks. Er malte sich selbst, aus dem Bild herausschauend, und zeigte den Gegenstand seiner Betrachtung - König und Königin - im geschliffenen Spiegel an der Rückwand des Studios. Neben dem Spiegel öffnet sich eine Tür auf deren Schwelle der Kammerherr der Königin steht. Er rafft einen Vorhang zur Seite, Licht fällt in einem hellen Rechteck ein. Der Kammerherr hält inne. Kommt er oder geht er? Man weiß es nicht. Aber man sieht, dass jenseits des Studios noch ein Raum liegt. Wir blicken durch das Bild hindurch, "hinter" die Leinwand. Der Spiegel zeigt uns, wer direkt vor Velazquez' Augen steht. Die Tür öffnet sich zu einem Raum, der für uns ein Geheimnis bleibt.

Elf Jahrhunderte vor Velazquez' *Las Meninas*, schuf ein Mosaik-Künstler in der Kirche San Vitale in Ravenna einen anderen königlichen Hof – den der Kaiserin Theodora. Wie der Kammerherr der spanischen Königin hält eine Person aus Theodoras Gefolgschaft einen Vorhang in einer Tür zur Seite, aber es fällt kein Licht herein sondern unergründliche Dunkelheit. Ist die kaiserliche Entourage gerade angekommen, oder machen sie sich bereit wegzugehen? Eingang oder Ausgang? Wir wissen es nicht. Doch trotz der formelhaften Frontale dieser Komposition aus dem 6. Jahrhundert erscheint die Anwesenheit von Theodora und ihrem Gefolge ebenso flüchtig wie der Wasserstrahl in einem steinernen Brunnen daneben. Das dunkle Tor lockt. Was immer hinter dem Durchgang und jenseits der Darstellung liegt, bleibt unsichtbar und unerkennbar.

Ravenna war einer der wichtigsten Orte für die junge ungarische Künstlerin Judit Reigl, während einer Pilgerreise nach Italien 1947/ 48, die einer Offenbarung gleichkam. In einem intensiven Gespräch im Sommer 2013, ihrem neunzigsten Sommer, erinnerte sich Reigl an Ravenna. Restaurateure reparierten gerade die Schäden aus dem zweiten Weltkrieg; sie durfte auf deren Gerüste klettern und aus nächster Nähe die Mosaik von Sant' Apollinare Nuovo betrachten. Sie bestätigte auch, dass der Anblick des schwarzen Portals im Theodora Mosaik in San Vitale einer jener weit zurückliegenden Eindrücke war, der schließlich - ungebeten aber unabweisbar - seinen Weg in das Bild eines Tores fand das einem ganzen Zyklus von Bildern aus den Jahren 1986 - 89 den Namen gab: *Entrée-Sortie*.¹

In den *Entrée-Sortie* Bildern steht im Zentrum ein Portal, frontal, mehr oder weniger lebensgroß, nah, und offen. Die Bilder der Serie erfüllen die formalen Grundsätze der Moderne: jedes Bild ist abstrakt, definiert von Linie und Farbe, in seiner Flächenhaftigkeit unbeeinträchtigt von der Kunst des Modellierens und der Illusion der Perspektive, die in *Las Meninas* solch einen magischen Höhepunkt erreicht hatte. Aber Reigls *Entrée-Sortie* Serie definiert auch - oder besser: ignoriert die Achtung des Gegenstandes in der Moderne. Sie deutet einen Weg *durch* die Leinwand an, das heißt sie schlägt sich gar nicht erst herum mit der vorgetäuschten Tiefe *auf* der flachen Oberfläche. Und wozu braucht man ein Tor, wenn man nicht hindurch gehen kann?

Die Kühnheit eine offene Tür zu malen, beruht auf zwei Vorgaben: die Leinwand ist eine durchdringbare Fläche und der Betrachter hat einen beweglichen Körper. Diese Vorgaben gehen über die Annahme hinaus, dass rein visuell das Bild ein Fenster ist, das eine Szene für einen stationären Betrachter einrahmt.

Als Matisse mit kubistisch inspirierter Abstraktion flirtete, malte er *French Window at Collioure* (1914). Ein Arrangement schmaler Farbflächen deutet Glastüren an, die sich in ein schwarzes Vakuum öffnen. Von allen Bildern Matisse's hat es zweifellos den wenigsten Charme und bereitet die größten Schwierigkeiten, nicht zuletzt weil es den Betrachter dazu zwingt, den nächsten Zug zu machen. Als Picasso 1957 Dutzende Versionen von *Las Meninas* schuf – Kompositionen die jede Spur von Velazquez' Täuschungsmanöver ausrotten, bis das Bild flach und eckig am Boden liegt wie das Puzzle eines Kindes – bewahrte er doch die offene Studio-Türe und die Figur des Kammerherren. Zuverlässig weisen sie den Weg durch die gemalte Fläche. Zwanzig Jahre später, als sich das Dogma der Moderne zu lockern begann, trennte sich Brice Marden von der reinen Abstraktion. Er malte Blöcke von horizontalen und vertikalen Elementen die eine Architektur von Pfosten und Sturz suggerieren. Eine seiner berühmtesten Bilder ist die achtzehnteilige *Thira* (1979-80), auf Griechisch "Türe". Aber in *Thira*, sowie in anderen Pfosten- und Sturz-Arbeiten Mardens aus den 70er und 80er Jahren rücken die Vertikalen eng aneinander, um den Eingang gegen jede visuelle Durchdringung mit Nachdruck zu verteidigen.

Als Reigl den Zyklus *Entrée-Sortie* malte, dachte sie bestimmt nicht an die Pfosten-und-Sturz-Mentalität modernistischer Kritik. Jedes ihrer Werke entstand aus ihrem Kampf mit technischen Problemen. Reigl will keine Theorie der Malerei demonstrieren, keine Geschichte erzählen und keinen Seelenzustand verarbeiten. Aber so wie der Automatismus der Surrealisten sie in den 50er Jahren von den Zwängen narrativer Darstellung befreite, so begreift sie auch, dass Erinnerung und Sehnsucht ihre Werke beeinflussen. Befragt über ihren Besuch in San Vitale erinnert sich Reigl, dass sie vor dem Theodora Mosaik Betty Anderson begegnete, eine englische Kunststudentin, die ihre Lebenspartnerin wurde, bis zu Andersons Tod im Jahre 2007. Grübelnd gebeugt über eine Reproduktion des Mosaiks mit dem geknoteten Vorhang vor dem schwarzen Durchgang, erinnert sich Reigl, dass sie als kleines Kind in die Liebfrauenkirche in Budapest mitgenommen wurde. Als der Vorhang vor dem Tabernakel zur Seite geschoben wurde erschrak das kleine Mädchen vor der schwarzen Höhle.

Keine illustrierende Absicht führt von dieser Erinnerung zu dem Konzept des *Entrée-Sortie* Zyklus. Reigl beschreibt die frühen Erinnerungen als "eingewebt" in den Stoff ihres Lebens. Die unterschwellig, aber auch bleibenden Erinnerungen ergeben erst im Rückblick Sinn, aus der Distanz des Studios, wo sie völlig darin aufgeht, ihre Kunst zu machen. Und doch: noch ehe das Tor sich in ihren ersten *Entrée-Sortie* Bildern von 1986 deutlich präsentierte, gab es schon sporadisch schwarze Vierteilungen die man als Durchgang sehen kann. In einem Gespräch mit dem Maler Christian Sorg im Jahre 1978 bemerkte Reigl dass der Durchgang immer dann erschien, wenn die dicken Farbschichten auf der Leinwand ein Hindernis wurden. Sie spielte mit dem Gedanken, dass ihr Drang, einen visuellen Fluchtweg zu schaffen, etwas mit ihrer Flucht aus der Welt hinter dem eisernem Vorhang zu tun hatte:

„Zuerst erschien mir die Grenze im Jahre 1950 als hermetisch versiegeltes Tor: abgesperrt mit einem Vorhängeschloss. Koste es was es wolle ich musste es aufbrechen, oder bei dem Versuch sterben. Wer weiß, ob die Tatsache, dass ich ausgebrochen bin, nicht der Grund ist, weshalb die vielen Türen in meinen Bildern ausnahmslos Öffnungen sind; sie sind nie verriegelt.“²²

Die Geschichte von Reigls Flucht aus Ungarn wurde in vielen Essays erzählt. Die meisten beruhen auf der Erinnerung der Künstlerin, "*Temps vrai, temps légal*", geschrieben im Dezember 1975.³³ Sie beschreibt darin die Frustration nach acht misslungenen Versuchen, die Todesangst vor Stacheldraht, Spürhunden und Minenfeldern. Die Geschichte ist so dramatisch, dass man leicht übersieht wie Reigl im Niemandsland zwischen Ost und West eine *Pause* einlegt, am Rand eines Maisfeldes "an der Schwelle des österreichischen Gebietes." In diesem Moment erkannte sie ihre absolute Freiheit: "der Boden (auf dem ich ein paar Minuten lang verharrete) zwischen zwei Staaten, keinem von beiden angehörig, ist nicht das Symbol, sondern die Realität meiner Existenz." Reigl empfand die Fülle ihrer Befreiung nicht in Paris – ihrem endgültigem Ziel – sondern im Maisfeld, wo sie jubelt: "kein Pass, kein Visum, kein Gepäck, kein Geld, keine Identität, wirklich frei, mein neues Leben beginnt... Vita Nuova." Reigl genießt die Schwelle. Das Dazwischen-Sein. Den Durchgang zum Unbekannten. Ausgang und Eingang.

II

Der Zyklus *Entrée-Sortie* umfasst über zwanzig Bilder, die meisten sind hohe Rechtecke, einige verhältnismäßig mehr quadratisch. Eine gerahmte zentrale Zone deutet eine Öffnung an. Die Öffnung erhebt sich meistens direkt vom unteren Rand der Leinwand; sie bietet einen Durchgang an der zweifellos auf dem Boden ruht. Einige Kompositionen zeigen allerdings einen Streifen bemalter Leinwand zwischen dem unterem Rand und der Öffnung, als bedürfe es einer Entscheidung, darüber zu steigen und weiter zu gehen. Reigl hat nichts dagegen, wenn einige dieser Bilder mit der Unterseite nach oben gehängt werden. Kopfüber stellen diese Bilder ein Tor hoch oben in einer Wand dar, wie ein Scheunentor, zu dem man nur über eine Leiter kommt. Reigl sah das auf dem Land in Italien.

Jedes *Entrée-Sortie* Bild ist eine Übermalung eines früheren Bildes, das Reigl für unzureichend hielt. Ein Bild von einer früheren Serie – das mit langen unregelmäßig vertikalen Streifen zusammengehalten wurde – war verklumpt und erstarrt. Reigl lehnte das unbefriedigende Bild an die Studiowand und markierte das Tor mit breitem Kreppband. Während sie mit allerlei Werkzeug hantierte, baute sie Schicht um Schicht Farbe innerhalb des Kreppband-Rahmens auf, manchmal auch außerhalb, sodass eine de facto Wand entstand. Reigl hatte auch früher schon Kreppband verwendet, aber *Entrée-Sortie* ist der einzige Zyklus in dem sie das Kreppband belassen oder teilweise abgelöst hat. Die Abgrenzung verleiht eine Art Erleichterung, sie betont die Vorstellung, dass jenseits des Durchgangs eine immaterielle Weite existiert. An den Stellen wo das Kreppband entfernt wurde, erscheint die blanke Leinwand als Licht, das in und um die Öffnung schimmert.

Schwarz war die erste Farbe die sich in den Toren von *Entrée-Sortie* zeigte. Dies gilt auch für andere frühe Bilder in denen eine Öffnung erschien, eine Art Erleichterung gegen den Druck ihrer eigenen Komposition. Schwarz blieb die vorherrschende Farbe für die Portale, selbst als grün, Kupfer, glühender Mais, und anderen Farbtöne folgten. Reigl mischt ihre Farben nie bevor sie beginnt zu malen. Die Oberflächen bestehen aus reinen oder erfundenen Farben, die sich aus einem Prozess der Wiederholung ergeben: Farbe wird aufgetragen, abgekratzt, mit einer anderen Farbe übermalt, wieder abgekratzt, Addition, Subtraktion. Einige *Entrée-Sortie* Bilder bewahren das Muster der darunter liegenden Arbeit. Die Wand neben der Tür kann einfarbig sein; manchmal sind vertikale Linien darin eingegraben, die Assoziationen mit einem langen Bretterboden hervorrufen. Wo das ursprüngliche Muster im Bereich der Wand durchkommt und besonders wenn die Markierungen mit Metallfarben verstärkt wurden wirken die senkrechten Flächen wie Tapeten. Wenn die Streifen ungewöhnlich breit und horizontal sind, ähneln sie den Adern von Marmor. Ein eingekratztes Gitter aus weit von einander verlaufenden Linien erinnert an die Stein-Verkleidung einer mittelalterlichen Fassade.

Vier der *Entrée-Sortie* Bilder haben Untertitel. Wie der begeisterte Ausruf "Vita nuova" in Reigls Bericht über ihre Flucht in den Westen, so zeugen die Untertitel von den bleibenden Eindrücken ihres Jahres in Italien. Drei Bilder von 1988, alle mit genau definierten schwarzen Toren, tragen den Titel *Entrée-Sortie. Venise*. In einem davon dominiert die Farbe venezianisch rot, in einem anderen Veronese grün, und im dritten ein rosa Ton, typisch für die Lagunenstadt, den Reigl erfand indem sie eine dünne Schicht Pozzuoli rot über einen kräftigen weißen Grund legte. Aus demselben Jahr stammt *Entrée-Sortie. Portal Dolente*. Der Untertitel bezieht sich auf den dritten Gesang des *Inferno*, als Dante vor den Toren der Hölle steht. Reigl hat den Titel nachträglich hinzugefügt, nachdem das Bild schon fertig war, als sie die flammenartige Palette und aufgewühlte Oberfläche taxierte.

Reigl hatte den Zyklus *Entrée-Sortie* zwei Jahre lang verfolgt, als sie von einer Figur im Rahmen des Kreppband-Tores überrascht wurde. Es war eine nackte männliche Figur, nur knapp umrissen, aber ihren Platz behauptend. Männliche Körper sind schon früher in ihrem Werk erschienen, aber dieser war nicht eingeladen. Mit dem verschrobenen Humor eines Flunkerers, beschreibt Reigl ihren Widerstand gegen den Eindringling, seine ständige Wiederkehr, und schließlich seine Flucht aus der Leinwand:

„Die menschliche Figur erscheint und drängt sich auf, zuerst statisch und aufrecht. Ich radiere sie aus; sie kehrt zurück. Ich kratze sie weg; sie taucht wieder auf, aus einer raschen, spontanen Handschrift, hundertmal wiederholt, hundertmal

unterdrückt, begraben. Am Ende sprengt eine gewaltsame malerische Energie das architektonische Gebäude und spuckt die Figur aus, diagonal, als versuchte jemand sie von der Leinwand zu vertreiben. Die Oberfläche wird zum Palimpsest. *Entrée-Sortie* hat sich in *Face à* verwandelt.“⁴⁴

Auf diese Weise ergab sich aus der Serie *Entrée-Sortie* der Zyklus *Face à* von 1988-90. Zeitweise gab es zwischen beiden Serien keinen Unterschied. Der Körper besetzte das offene Tor, aufrecht und bewegungslos, aber nie ganz dem Boden verhaftet. Dann forderte er – nicht unähnlich der jungen Reigl – seine Befreiung. In den folgenden Bildern entfernte Reigl das Krepband, welches das Tor umrahmte. Während sie am *Face à* Zyklus arbeitete verlor sich der Unterschied zwischen Öffnung und Wand und ließ einen reinen Raum zurück. Der gemalte Körper schwebte nach oben, erst gerade, dann diagonal, in die Freiheit.

III

Wenn die *Entrée-Sortie* Bilder auch als Zyklus zusammengehören, so sind sie doch, in ihrer Technik und ihrem Konzept, mit den Arbeiten verbunden, die vorher oder nachher entstanden. Reigls Werke sind geprägt von einem vielschichtigen Rhythmus, in dem sich Wiederholung und Fortschreitung überlagern, und sie entstanden aus der Absicht, endlose Räume und unbehinderte Bewegungsfreiheit darzustellen. Die Mittel und Hindernisse sind ein und dieselben: Alles hängt davon ab wie sie mit der physischen Substanz der Farbe umgeht und wie ihr eigener Körper reagiert. Sie selbst glaubt, dass dies öfter missglückt als gelingt. Sie malt auf ein Problem zu und durch das Problem hindurch, und dann, den Trost des Gelingens verschmähend, auf das nächste Problem zu. Unzufriedenheit, nicht Erfolg, ist der Anstoß weiterzumalen.

Reigl ist von Natur aus weder selbstgefällig noch konventionell, was sich nirgends deutlicher manifestiert als in ihrer unorthodoxen Arbeitsweise im Studio. Kurz nachdem sie Ungarn verlassen hatte und nach Frankreich kam, gab sie den Pinsel auf und entwickelte eine Art von körperlicher Prozedur, indem sie Farbe mit den Händen auf die Leinwand warf und in die Leinwand hinein massierte, oder indem sie große Flächen mit einer Klinge oder einer Holzlatte bearbeitete. Wenn sich die Farbschichten anhäuften, schnitt sie hinein, kratzte, modellierte und grub in das Material (in ihrer Jugend hatte sie Figuren aus Ton modelliert) mit improvisiertem Werkzeug: mit dem geschliffenen Stöpsel einer Parfumflasche (Chanel No.5), mit Schrott, einer verbogenen Vorhangstange. Sie benützte fast ausnahmslos unvermischte Hausfarben.

Aus dieser energischen, physischen Arbeitsweise entstanden Kompositionen die jeder Schwerkraft spotten. Von ihren frühesten surrealistischen Bildern bis zu ihren Abstraktionen und der wiederbelebten Figur findet man tatsächlich Elemente in Reigls Malerei die fliegen, schweben, abheben. Diese Faszination mit schwebenden beweglichen Formen wird oft verdeckt von dem trübsinnigen Nachkriegs-Symbolismus der surrealistischen Gemälde, von denen viele den typisch niedrigen Horizont, fahle Landschaften und giftige Himmel aufweisen, wie Tanguy und Ernst sie vorgemacht haben. Ein luftiges Geschwader Grimassen schneidender Bestien und monströser Reiter – die vier apokalyptischen Reiter des nuklearen Zeitalters – kündeten vom Ende aller Zeiten (*Ils ont soif insatiable de l'infini*, 1950); Dutzende kristallener und geschwungener Formen heben sich von einem blauen Hintergrund ab, als wären sie von einer unsichtbaren Hand in die Luft geworfen (*Interrogation d'un objet*, 1952); eine unmöglich verdrehte Form, brütend und verführerisch, stoffartig und metallisch, schwebt in einem feurig orangenen Himmel. Blut tropft in einen als Fotomontage in das Gemälde applizierten Kelch auf einem Altar, der von Goyesquen Fledermäusen (ebenfalls als Fotomontage) bedient wird (*Volupté incomparable*, 1952-53).

Als hätte sie nur die leuchtenden Kanten dieser grimmigen schwebenden Form entfernt, stürzte sich Reigl 1954 in die Abstraktion mittels automatischen Schreibens. Linien von reiner Farbe schwingen sich, schrauben sich, verwirren sich über einem dunklen,

kosmischen Raum. Spuren von Mattas glitzernden, gebrochenen Sphären sind in diesen Werken verborgen. Doch im Jahr darauf, mit dem ersten *Éclatement* erreichte Reigl einen Ausdruck energischer Triebkraft die ganz ihr eigen war.

Der schwarze Weltraum wird zur Farbe voll Sprengkraft in dem Zyklus *Éclatement* von 1955-58. Die Leinwand stand angelehnt, Reigl ging darauf los, mit Händen voller Farbe, die sie auf die Leinwand schleuderte und rasch mit den Fingern oder einem Werkzeug verteilte, stets mit einer Bewegung von unten nach oben. Zackige Linien mit abrupten Winkeln und gebrochenen Flächen – unterstützt von rotem und gelbem Blendfeuer – verdrängen die Kurven der explodierenden Komposition die über die rohe Leinwand jagt. Die Farbe behält ihr Tempo, selbst wenn sie zu Schaumkronen und Gipfeln gerinnt. Die nahezu zeitgleiche *action* Malerei von Franz Klein in den USA und die informellen Bilder von Emilio Vedova in Italien erscheinen vergleichsweise strukturiert und erdgebunden.

Im Verlauf von 1958 wandte sich die Bahn der *Éclatement* Kompositionen allmählich nach innen, wie im Prinzip der Milchstraße, bis Reigl bei den gewölbten, rotierenden Formen des nächsten abstrakten Zyklus anlangte, dem *Centre de dominance* (1958-59). Die Farbe selbst hat Schwere – aufgeworfen und zu Rinnen, Knoten und Hügeln geformt – aber die Kreisform in der Mitte bleibt leicht, schwebend, frei.

Für die nächste Serie, *Écriture en masse* (1959-65), benutzte Reigl ein schwarzes, Pech-ähnliches Material, das in Baumärkten in Großmengen verkauft wurde. Manchmal schlug sie sich mit acht Leinwänden gleichzeitig herum, trug die teerartige Masse mit der Kelle auf und ließ sie stellenweise antrocknen. Dann vollendete sie jedes Werk in einem einzigen Arbeitsgang, indem sie rasch kratzte und schabte. Sie verließ sich auf Spontanität und Eingebung, selbst wenn dabei viele misslungene Werke herauskamen.

Während sie an den Zyklen *Centre de dominance* und *Écriture en masse* arbeitete, benutzte Reigl verworfene Leinwände als Abdeckung um den Boden im Studio zu schonen. Mit der Zeit, und zum Teil von den Werken Jean Dubuffets inspiriert – der grobes Material und Abfall in Kompositionen von uriger Kraft verwandelte – erkannte sie allmählich das Potential in den verkrusteten Leinwänden. Reigl grub in die Oberfläche und gab ihre Gestalt, fügte mehr Farbe hinzu, und überzog alles mit verdünnter Farbe, in der sie wiederum zusätzliche Markierungen anbrachte. In den, sehr treffend bezeichneten, *Guano* Bildern (1958-65) tauchen gewichtige Formen auf, wie die Oberfläche des Mondes oder prähistorische Druidensteine. Sie sind von uralter, geologischer Beschaffenheit, aber die erdige Dichte, die "Langsamkeit" der wachsenden Farbschichten wurden ein Hindernis. In zwei *Guano* Bildern, 1964 vollendet, erscheint ein vertikales schwarzes Rechteck in der schwarzen Masse, wie eine Tür in einem ländlichen Schuppen. Später erkannte Reigl, dass sie einen Fluchtweg durch die Oberfläche gemalt hatte.

Weil jedes Bild aus einer ungebrochenen Folge von instinktiven aber bestimmten Handlungen entsteht, tendiert Reigl dazu das Erscheinen einer bestimmten Form oder eines Objekts dem Unterbewussten zuzuschreiben. So erschien in den *Guano* Bildern ein Durchgang ohne vorsätzliche Ankündigung, und so bestand 1966 der menschliche Körper auf seiner Präsenz. Reigl arbeitet an dem abstrakten Zyklus *Écriture en masse* als sich die eckigen Farbzonen dehnten und an Fragmente eines dekonstruierten Körpers erinnerten. Sie erkannte, dass sich eine neue Serie anbahnte, *Expérience d'apensenteur* (1965-66), dessen Abstraktion dann – trotz Reigls Widerstand – in die offensichtlich figurativen Malereien von *Homme* (1966-72) mündete. Jedes *Homme* Bild zeigt einen menschlichen Torso – manche sind weiblich, aber die meisten sind männlich – vom Nacken bis zum Knie, als passte der ganze Körper nicht in den vom Keilrahmen vorgegebenen Raum. Die frühen, mehr naturalistischen Torsos entwickelten sich zu angespannten, eckigen Strukturen muskulöser Vektoren die über die Leinwand hinausweisen. Als der Torso auf eine Bahn geriet die zuvor von *Éclatements* beschrieben war, fand Reigl ihren Weg zurück in den offenen Raum.

Als der Keilrahmen zum Hindernis wurde gab Reigl ihn auf und kam so zu ihrer nächsten Serie: *Drap, décodage* (1972-73). Sie legt dünne Schleier kommerzieller Baumwolle über die *Homme* Kompositionen und fuhr dann mit einer breiten Bürste, die mit Tempera getränkt war – das einzige Mal, dass sie Tempera benutzte – über den Stoff. Die dicke, erhabene Oberfläche darunter diente als Relief und das Bild wurde als eine Art Monoprint auf den Stoff übertragen. Die "Entzifferung" ergab sich wenn Reigl den dünnen

Stoff abhob und das seitenverkehrte Bild fand, das die Farbe im Stoff hinterlassen hatte. Die auftauchenden Körper von *Drap, décodage* sind unvollständig und durchsichtig an den Stellen, wo der reine Stoff zu sehen ist. Wenn sie ohne Keilrahmen gehängt werden, scheinen die Figuren nach oben zu entschweben. Aus dieser Leichtigkeit und Bewegung entwickelte Reigl ein einzigartiges System mit dem sie ihre eigene Bewegung in Malerei verwandelte.

Reigl behängte zunächst den Umkreis ihres ganzen Studios mit industrieller Baumwolle. Sie heftete den oberen Rand des Stoffes an die Wand oder an Keilrahmen, die dort lehnten. Sie überspannte sogar einen vertikalen Schlitz, den sie Jahre zuvor selbst in die Mauer gehauen hatte, um Licht zu haben, damit Sie mit großen Bildern leichter umgehen konnte. Sie verzichtete auf ihren üblichen Frontalangriff auf die Leinwand und begann, mit Musikbegleitung, im Studio tanzend Kreise zu ziehen, wobei sie den Baumwollstoff berührte und lange Reihen von Markierungen mit ölhaltiger Emaillefarbe hinterließ, die den Stoff durchtränkte. Die Rückseite des Stoffes bearbeitete sie mit Acrylfarbe, die sich mit der Emaillefarbe nicht mischte, Wasser wurde von Öl verdrängt. Die unregelmäßigen Reihen wurden regelmäßiger – wie Schrift, sagt Reigl – wenn der Stoff zugeschnitten und aufgespannt wurde. Aus diesen Arbeiten entstanden zwei Serien, *Déroulement* und das dichter bemalte *Suite de Déroulement* (1973-80).

Reigl verknüpfte riesige Stoffbahnen, spürte den osmotischen Geruch der Farben, und tanzte durch den weiten Raum ihres Studios – das alles gab ihr ein Gefühl der Befreiung. *Déroulement* bot ihr einen Zustand von Freisein von allen Widerständen. Reigl sagte, wenn die Farbe durch den Stoff durchscheint, ist das wie wenn Licht einfällt durch eine durchsichtige Haut, und Wasser sich zur Welle formt.⁵⁵ Einige dieser Kompositionen sind ungewöhnlich klar und haben eine geradezu empfindliche Atmosphäre. Sie bestehen aus einer einzigen Schriftzeile die zwischen frei ausgedehnten Farbzonen verharrt. Eines dieser *Déroulement* Bilder (1976, Musée de Grenoble) ist ätherisch wie ein Nachtbild von Whistler, als schimmerte eine sich spiegelnde Lichterkette am Meereshorizont. Mit wenigen Ausnahmen brachte Reigl eine Arbeit erst zu Ende, bevor sie entschied welches die Vorderseite eines *Déroulement* Bildes sein sollte. 1976 erklärte sie, dass sie meistens auf beiden Seiten malte, in einem „unsicheren und gefährlichen Balanceakt, auf der Schwelle von Erscheinen/Verschwinden, an der Grenze zwischen Leben und Tod.“⁶⁶

Obwohl Reigl den Umgang mit Schwelle und Grenze (*frontière*) zutiefst als Luxus empfand, konnte der Arbeitsprozess das unvermeidliche Gefühl von Gefangensein nicht aufhalten. Sieben Bilder der *Déroulement* Serie, jedes ungefähr sechs Meter breit, haben eine deutlich dreiteilige Struktur, in der ein schwarzes Feld die horizontalen Eintragungen unterbricht und damit zwei Flanken schafft. Ein „Schrift“-Streifen zieht sich oben durch das schwarze Feld, wie ein Türsturz. Wie in der *Guano* Serie hat Reigl ein Portal herbeigezaubert, einen Fluchtweg durch das Bild.

Von 1980 bis 1986 schuf Reigl drei zusätzliche Sub-Serien innerhalb der immer weiter werdenden Kategorie des *Déroulement*. Jede dieser Sub-Serien ist mit dem Gefühl verringerter Ansprüche und Möglichkeiten verbunden. Sie benützte *Déroulement* Leinwände die ihr nicht gut genug erschienen, hörte Musik von Bach, und begann mit Bildern, die sie dann *Art de la fugue* (1980-82) nannte. Zuletzt wurde die Oberfläche immer dicker und die gleichmäßig verteilten Farbstreifen ober- und unterhalb der Schriftreihen – jetzt mehr wie Notenschrift – beruhigten sich zu einer Art Stasis. Man könnte glauben, dass die weite horizontale Ausdehnung perverserweise ein Hindernis geworden ist.

Als hätte das einsame Rechteck von Tageslicht, das neben dem Baumwollrand sichtbar war, ihr weitergeholfen, wandte sich Reigl in ihren beiden nächsten *Déroulement* Sub-Serien zu vertikalen Formaten: *Volutes, torsades, colonnes, metal* (1982-83) und *Hydrogene, photon, neutrinos* (1984-86). Die langen Farbbregister, vormals wie Schriftzeichen aussehend, wurden in der ersten Gruppe zu aufstrebenden Stützen und in der zweiten zu beschleunigten Wegen elementarer Teilchen. Aber die Oberfläche wurde wieder dicker, bis – in Reigls Beschreibung – „*Hydrogene*, das letzte *Déroulement* unter den Farbschichten begraben erscheint. Die Farben wurden zu einer harten Wand die es zu durchbrechen galt.“⁷⁷ Indem sie die Wand durchbrach öffnete Reigl die Tür für das erste *Entrée-Sortie* Gemälde.

IV

Es ist verführerisch und romantisch, aber letztlich irreführend, Reigl die Rolle der einsamen Heldin zuzuschreiben, die mit der Kultur der Malerei ihrer Zeit wenig zu tun hatte. Von 1950 an, dem Zeitpunkt ihrer Ankunft in Paris, war sie vertraut mit der Avantgarde des frühen 20ten Jahrhunderts, mit der Kunst ihrer Zeitgenossen, von Dada und Surrealismus bis zu den Arbeiten von Wols, Dubuffet, und, seit 1955, den abstrakten Expressionisten in Amerika.⁸⁸ Während der folgenden Jahrzehnte erlebte die Malerei in Frankreich und anderswo den Beginn konzeptueller Unterfangen und politischer Anliegen, die Verwendung von Vervielfältigung als Spiegel der Massenproduktion, und die generell Absage an die Subjektivität des Künstlers. Reigl erfasste die Situation und ging ihren eigenen Weg.

Im Anbetracht der turbulenten physischen Anstrengung von Reigls Arbeitsprozess ist es nicht ertaunlich, dass sie von Dubuffets Arbeiten angezogen war. Sie erinnert sich, eine Arbeit Dubuffets gesehen zu haben - möglicherweise in einer Ausstellung von 1973 - sein sand-verklebtes, mit dem Rechen gefurchtes *Tor mit Quecke (Door with Couch Grass, 1957)*, das er aus Teilen von früheren Bildern zusammengestüekelt hatte.⁹⁹ Mit Yves Klein fühlte sie sich verwandt, sie bewunderte seine Absage sowohl an die Endlichkeit der Leinwand als auch an die Grenzen des Körpers. Der akrobatische Schwung eines Werks wie Kleins *People Begin to Fly* (1961) ist von einer Leichtigkeit die von Reigls angestrenzter abstrakter Malerei aus dieser Zeit weit entfernt ist. Später allerdings begann Reigl mit der Vervielfältigung des Körpers - obwohl die vielen Körper ein Körper waren, eher wie in der Trinität - in den Bildern die sie *Un corps au pluriel* (1990-92) nannte. Freilich sind Reigls frei schwebende Körper gelassener als Kleins fliegende Figuren. Sie erheben sich ohne Anstrengung, die Konturen frei von allem Materiellen, nicht unähnlich den himmelwärts strebenden Figuren in Michelangelos *Jüngstem Gericht* oder in El Grecos *Auferstehung, das fünfte Gebot der Apokalypse*. Reigl hat einen Weg gefunden ein Gefühl darzustellen, das sie früher mittels der Abstraktion verfolgt hatte: Schwerelosigkeit.

Michelangelo und El Greco in diesem Zusammenhang zu erwähnen ist kein Trick des Kunstkritikers. In sehr konkretem Sinne ist Reigls Verhältnis zur Kunst der Vergangenheit ebenso lebendig und fruchtbar wie ihr Verhältnis zu den Zeitgenossen. Vielleicht sogar intensiver. Der Dichter und Kritiker Marcelin Pleyne verglich die einsame Figur in der Türe von Reigls erstem *Face à* Bild mit einem Souvenir-Photo von 1947- 48 das in ihrem Studio hängt. Es zeigt ein Fresko aus den römischen Katakomben in dem Lazarus sich aus dem Grab erhebt.¹⁰ Kürzlich danach befragt, antwortete Reigl, dass ein Lazarus in den Mosaiken von Sant' Apollinare Nuovo einen noch viel tieferen Eindruck auf sie gemacht hat. Der auferstandene Lazarus, mit einem hellen, weissen Tuch umwickelt, steht im schwarzen Türrahmen seiner Gruft. Unter Reigls Bildern, beginnend mit *Face à* und anderen danach, gibt es Werke die eine stehende Figur zeigen, die mehrfach mit Linien durchkreuzt ist. Die Linien, sagt Reigl, sollen das Grabtuch andeuten, das sich löst und abfällt und den lebendigen Leib freigibt. Wie kann man nicht an Reigl in ihrem Studio denken, umgeben von weißem Baumwollstoff, tanzend die Bilder des *Déroulement* kreirend? Der Stoff wird dick und eng voller Farbe, bis Reigl - wie Lazarus - erlöst wird, oder genauer gesagt sich selbst befreit, durch das offene Tor von *Entrée-Sortie*.

Diskussionen über die immer wiederkehrende Tür lenkten Reigls Interesse darauf, den Bildern und Eindrücken aus der Zeit vor ihrer Flucht aus Ungarn mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Das Wappen von Kapuvár, ihrem Geburtsort, zeigt das Tor zu einem mächtigen Schloss, das im 18. Jahrhundert zerstört wurde. Reigl erinnert sich, dass sie als ganz kleines Kind ihre Mutter zum Grab ihres Vaters in Budapest begleitete. Er starb als sie drei Jahre alt war. Sie gingen immer an einem Grabmal vorbei auf dem eine nackte Marmorfigur ins Dunkel schreitet, eingerahmt von einem schwarzen Marmor Portal. Eine steinerne Hand greift zurück zu den Lebenden. Später, noch bevor sie lesen lernte, fragte Reigl nach der Bedeutung der Worte über dem Eingang des Friedhofs. Man sagte ihr, sie bedeuten „Wir werden auferstehen.“ Es war das Versprechung der Auferstehung, dem Kind noch fremd, aber zum ersten Mal verwirklicht in der Geschichte von Lazarus.

Bei allen Assoziationen von Grab und Tabernakel, von Dante, Lazarus und Auferstehung, hat man doch das Gefühl, dass der Grundgedanke für Reigl nicht die ewige Seele ist sondern der Geist des Menschen, verkörpert im Hier und Jetzt. Sie sagte, es mache sie traurig, dass der Körper so selten ein perfektes Werkzeug der Kunst ist.¹¹¹ 1985 schuf Reigl einen impressionistischen Text,

eine synkopierte, bizarre Auflistung des Körpers, jeden Körpers, aller Körper, vom Molekül bis zum Astralleib, und, in der Kunst, von der Venus von Willendorf bis zu den gemalten Körpern von Giotto, Piero, Grünewald, Rembrandt, Courbet, Cézanne, Dubuffet. Es ist eine überwältigende Geschichte des Körpers die bei ihrem eigenen Körper endet. Reigl schreibt, das grundsätzliche Paradox der menschlichen Existenz zusammenfassend, „Körper: das perfekte Instrument und das tragischste Hindernis.“¹²

In gewissem Sinne könnten die verschiedenen Serien, die Reigls Werk ausmachen, und die für einen Kurator so praktisch sind, als Kategorien oder Schubladen missverstanden werden. Die Serien sind eher Gebiete durch die Reigl schreitet auf ihrem Weg zur nächsten Grenze, zur nächsten Schwelle. Unter diesem Blickpunkt haben uns die Bilder, die sich gegen die Norm wehren – Abseitiges, Experimente, Hybriden – viel zu sagen. In einem *Face à* (1983 über ein *Déroulement* von 1975 gemalt) plazierte Reigl den Körper in ein Feld das nicht wie üblich monochrom gemalt ist, sondern horizontal in drei Ebenen ungleicher Farben unterteilt ist. Eine fast quadratische Zone von Schwarz umgibt und füllt den fein umrissenen Körper. Der obere Teil ist in blassem Terra-Cotta gehalten, der untere in Kitt-Grau. Die Figur hat die Pose eines Kouros, die Hände auf den Hüften, das linke Bein nach vorn. Im Gegensatz zu anderen Körpern in Reigls *Face à* stehen die Füße auf dem Boden, das heißt sie berühren die Grenze zwischen grau und schwarz. Der linke Fuß überschreitet diese Grenze, bringt den Körper vorwärts als verliesse er das unheimliche schwarze Vakuum und beträte unseren Bereich. Es ist eine Umkehrung der Bewegung in jedem anderen *Entrée-Sortie* Bild, in der das offene Tor den Betrachter einlädt hindurchzuschreiten.

Mit diesem einzigartigen *Facing* malte Reigl eine absolute Verdichtung eines Problems der Moderne das Cézanne mit seinem monumentalen *Badenden* aufgeworfen hatte. Cézanne malte eine Figur in der Frontale, flach gedrückt durch eine Umrisslinie, gebannt in die Oberfläche durch die Farben, die für Landschaft, Himmel und Körper dieselben sind. Doch das linke Bein des Badenden schreitet aus, wie bei einem Kouros, als wollte Cézanne darauf bestehen, dass die gemalte Figur, trotz der flachen Leinwand, ein Körper im Raum ist. Reigls *Facing* geht weiter. Sie nimmt nicht Zuflucht in der Tradition von *Badenden*, vergewissert uns nicht mit dem Naturalismus von Landschaft und Himmel. Reigl entzieht dem Körper alles außer Form und Wille und wählte seinen Standpunkt genau so wie sie sich einmal selbst definiert, „zwischen zwei Staaten, aber keinem angehörend.“ Es ist die Gegebenheit des Menschen – ungewiss, schwierig, vergänglich, und voll Verlangen.

- 1 Während des Sommers im Jahr 2013, brachte eine lange Konversation zwischen der Künstlerin und dem Autor - bestehend aus E-mails, Anrufen und durch die Vermittlung eines Freundes -eine Fülle an Erinnerungen hervor, welche die Entstehung und die Interpretation der Kunst von Judit Reigl beeinflussen.
- 2 Ein Interview mit Judith Reigl von Christian Sorg in „Evident/caché/actualisé/latent,“ *Document sur*, no. 2/3, Oktober 1978.
- 3 Judit Reigl, „Temps vrai, temps légal,“ *Art Press International*, no. 5, März 1977.
- 4 Ein Interview mit Judit Reigl von Yves-Michel Bernard, *Kanal*, no. 6, März 1990.
- 5 Eine Konversation zwischen Judit Reigl und Jean-Paul Ameline, online publiziert von *Art in America*, April 2009, verfügbar <http://www.judit-reigl.com/?english/texts-and-interviews/unfolding-a-conversation-between-jean-paul-ameline-and-judit-reigl.html>.
- 6 Judith Reigl, „Mes toiles récentes“, geschrieben im Dezember 1975, veröffentlicht im Ausstellungskatalog *Judit Reigl*, Galerie Rencontres, Paris, 1976.
- 7 Eine Konversation zwischen Judit Reigl und Jean-Paul Ameline, op.cit.
- 8 In „Mes toiles récentes“, op.cit., Judit Reigl schrieb, „Es war um 1955 als ich anfang über sie (die Amerikaner) bei Drouin zu hören. Später, stellte ich mit De Kooning, Kline und anderen amerikanischen abstrakten Expressionisten 1964 in New York, bei dem Internationalen Award im Guggenheim Museum, dann in den Jahren 1967- 68 bei den Carneige Awards in Pittsburgh, aus. Für mich, bleibt die Schule von Paris immer fremd und erdrückend. Mein erster Kontakt mit Rothko, Newmann, Still und De Kooning fühlte sich an wie ein tiefer Atemzug. Es war erfreulich heraus zu finden, dass in den frühen 60er, ein großer Aufschwung der abstrakten Expressionisten stattgefunden hat, welchen ich miterlebte. Ich bin vielleicht keiner von ihnen aber ich fühle mich nahezu wie sie.“
- 9 Dubuffet's Gemälde wurde im Oktober 1957 fertiggestellt, dieses wurde für eine Ausstellung im Februar nach New York in die Pierre Matisse Galerie geschickt, und in den frühen 1959 wurde dieses vom Guggenheim Museum erworben. Das Gemälde kam im Jahr 1973 zurück nach Paris in Verbindung mit der Ausstellung „Jean Dubuffet: Eine Retroperspektive“, welche im Centre National d'art contemporain (dem Grand Palais)gezeigt und vom Guggenheim Museums organisiert wurde.
- 10 Marcelin Pleynet, *Judit Reigl*, Paris, Adam Biro, 2001, pp. 15 und 111.
- 11 Judit Reigl, *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, no. 16, 1990.
- 12 Judit Reigl, « Corps. Question d'échelle », veröffentlicht in *Cahiers psychologie de l'art et de la culture*, no. 11, 1985.

Exhibitions

2013 *Judit Reigl: Drawings – Paintings*, Laurentin Gallery, Brussels **2012** *Judit Reigl in the Collection of the Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris; *Judit Reigl Chinese Ink on Paper*, Studiolo de la Galerie de France, Paris **2011** *Judit Reigl: Unfolding* Unfolding, Ubu Gallery, New York; *Judit Reigl*, Rooster Gallery, New York; *Recent works on paper by Judit Reigl*, Kalman Maklary Fine Arts, Budapest **2010** *Judit Reigl*, MODEM Center for Modern and Contemporary Arts, Debrecen; *Judit Reigl: The Unfolding of Painting*, Musée des Beaux-Arts, Nantes **2009** *Judit Reigl, Unfolding*, Janos Gat Gallery, New York **2008** *Judit Reigl: Man*, Janos Gat Gallery, New York **2007** *Judit Reigl, Unfoldings*, Galerie L'Or du Temps, Paris; *Judit Reigl, A Survey*, Janos Gat Gallery, New York **2006** *Judit Reigl, Tension 1956-2006*, Galerie de France, Paris **2005** *Judit Reigl*, Múcsarnok/Kunsthalle, Budapest **2004** *Judit Reigl*, Galerie La Navire, Brest; *Judit Reigl, Painter*, L'Arsenal, Musée de Soissons, Soissons **2003** *Judit Reigl, Painter*, Fondation pour l'art contemporain, Toulouse; *Judit Reigl in the Collections of the Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou*, Paris **2001** *Judit Reigl*, Musée de Brou Donation, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse; Galerie de France, Paris; Espace des Blancs-Manteaux (Galerie Regards), Paris **1999** *Judit Reigl, Elements of a Path*, Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, Ginals; *Judit Reigl, Out*, Galerie de France, Paris; Orangerie, Park des Célestines, Marcoussis **1994** *Judit Reigl, Around the Goreli Donation*, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, Paris **1992** *Judit Reigl*, Musée de Brou, Bourg-en-Bresse; Galerie de France, Paris **1989** *Judit Reigl (Paintings 1986-1989)*, Centre d'arts contemporains, Orléans; FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand **1985** Galerie de France, Paris; *Judit Reigl*, Musée d'Evreux, Ancien Evêché, Evreux **1984** Galerie Jolliet, Montréal **1982** Galerie Jolliet, Montréal; *Judit Reigl, The Art of the Fugue, Paintings 1980-1982*; Galerie de France, Paris **1981** Galerie Jolliet, Québec **1980** Galerie Yvon Lambert, Paris **1979** Galerie Jolliet, Québec **1978** Galerie Yvon Lambert, Paris; *Judit Reigl, Selected Paintings, 1958-1978*, Musée de Peinture, Grenoble **1976** Galerie Rencontres, Paris *Judit Reigl, Unfolding, 1973-1976; Guano, 1958-1965; Judit Reigl, ARC 2*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris **1975** Galerie Rencontres, Paris **1974** Galerie Rencontres, Paris; *Judit Reigl, Retrospective*, Maison de la Culture, Rennes **1973** Galerie Rencontres, Paris **1972** Galerie Rencontres, Paris; Maison des jeunes et de la culture de la Vallée de Chevreuse, Bures-sur-Yvette **1966** Galerie Van de Loo, Munich **1962** Galerie Fournier (Kléber), Paris **1961** *Judit Reigl*, Kunstverein, Freiburg im Brisgau **1960** Galerie Van de Loo, Essen **1959** Galerie Fournier (Kléber), Paris **1958** Galerie Van de Loo, Munich **1956** Galerie René Drouin, Paris; Drian Gallery, London **1954** Galerie de l'Etoile Scellée, Paris

Group exhibitions:

2013 *The Quality of Shadow*, 3 × 3 european artists, Ludwig Museum Deutschherrenhaus, Koblenz **2012** *Art of Another Kind: International Abstraction and the Guggenheim, 1949–1960*, Guggenheim Museum, New York **2009** *elles@centrepompidou*, Collections du Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, Paris **2008** *Sign and Texture*, Collections of the Tate Modern, London; *New Acquisitions*, Museum of Fine Arts, Houston; *Varia*, Janos Gat Gallery, New York **2007** *Gestes, Signes, Traces, Espaces (Figures de la peinture moderne française dans les Collections publiques de Normandie)*, Musée André Malraux, Le Havre; Ancien Evêché, Evreux; Musée des Beaux Arts, Caen; *La couleur toujours recommencée, Hommage à Jean Fournier, marchand à Paris (1922-2006)*, Musée Fabre, Montpellier; *Hantai – Reigl*, Galerie Daniel Malingue, Paris; *Hantai – Reigl*, Erdész & Maklary Fine Arts, Budapest **2006** *La Force de l'Art*, Grand Palais, Paris; Galerie de France, Art Paris, Grand Palais, Paris; *Le noir est aussi une couleur*, Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence; *Peintures/Malerei – Art France-Berlin (Collections du Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, Paris)*, Martin-Gropius Bau, Berlin **2004** *Antik Enteriör*, Kálmán Maklary Fine Arts, Múcsarnok/Kunsthalle, Budapest **2001** *Signs, Traces, Writings: A selection of the Department of Drawings – Recent Acquisitions of the Department of Drawings*, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, Paris **1997** *Abstractions – France 1940-1965, Paintings and Drawings in the Collections of the Musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, Musée d'Unterlinden, Colmar; *Made in France 1947-1997*, Collections du Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou, Paris **1996** *La Dimension du Corps 1920-1980* (collections du Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou), Tokyo; Kyoto **1995** *Le noir est aussi une couleur*, Galerie Maeght, Barcelona **1993** *Manifeste, Une histoire parallèle, 1960-1990*, Collections du Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; *Painting in France 1960-1980*, Musée de la Ville, Réfectoire des Jacobins, Toulouse **1992** *Automatismos paralelos: La Europa de los movimientos experimentales, 1946-1956*, Sala de exposiciones de la Comunidad de Madrid; Centro Atlantico de Arte Moderno, Las Palmas; *Recent Past in France*, Hungarian National Gallery, Budapest **1991** *André Breton*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris; Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofia, Madrid **1989** *Abstract Art 1970-1987, Pleynet/Ragon*, Galerie Adrien Maeght, Paris; *I Surrealisti, Palazzo Reale*, Milan; Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main **1986** *Venice Biennale (International Pavillon)* **1983** *Zwanzig Jahre, Kunst in Frankreich 1960-1980*, Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz, Kunsthalle Tübingen; Staatliche Kunsthalle, Berlin; *New Acquisitions of the FRAC Nord-Pas-de-Calais*, Musée des Beaux Arts, Lille **1982** *The Subject of Painting: A Selection by Paul Rodgers of nine contemporary*

painters working in France: Bishop, Cane, Devade, Dezeuze, Hantai, Nivollet, Reigl, Thiolat, Viallat, Museum of Modern Art, Oxford; Arnolfini, Bristol; Cartwright Hall, Bradford; *Homage to the Homeland*, Mücsarnok/Kunsthalle, Budapest **1981** Caillère, Hantai, Pincemin, Reigl, Tapiès, Bram Van Velde, Musée Sainte-Croix, Poitiers **1979** *Tendances de l'art en France, 1968-1978, Les Partis-pris de Marcelin Pleyne*, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris **1978** Galerie Yvon Lambert, Paris, *Aspects de l'art en France*, ART 9'78, Basel Art Fair **1977** *3 villes, 3 collections: Marseille, Grenoble, Saint-Etienne: L'avant-garde 1960-1976*, Musée d'art et d'industrie, Saint-Etienne; Musée de Peinture, Grenoble; Musée Cantini, Marseille; Centre Georges Pompidou, Paris; Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue, Ginals **1976** *Art contemporain 2*, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris **1973** *L'Espace lyrique: L'Action Painting, L'Abstraction lyrique et leurs environs*, Abbaye de Beaulieu- en-Rouergue, Ginals **1970** *Un art subjectif ou la face cachée du monde, 1944-1970*, Abbaye de Beaulieu- en-Rouergue, Ginals **1969** *L'Oeil écoute. Exposition internationale d'art contemporain*, Palais des Papes, Avignon **1967** *Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh **1964** Guggenheim International Award, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York **1963** Premier Salon international des galeries pilotes, Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne **1960** *Neue Malerei: Form, Struktur, Bedeutung*, Städtische Galerie, Munich **1958** *A propos du Baroque: Degottex, Francis, Hantai, Jaffe, Loubchansky, Mitchell, Reigl, Riopelle*, Galerie Fournier (Kléber), Paris **1957** *Toiles nouvelles: Degottex, Francis, Hantai, Hartung, Loubchansky, Mathieu, Michaux, Pollock, Reigl, Riopelle, Tobey, Wols*, Galerie Fournier (Kléber), Paris; *Lebendige Farbe, Couleur vivante: Französische und deutscher maler*, Städtische Museum, Wiesbaden; *Reigl/Sjöholm*, Drian Gallery, London **1956** *Tensions (Degottex, Hantai, Claude Georges, Reigl, Viseux)*, Galerie René Drouin, Paris **1947** Hungarian Academy, Rome **1944** VII . *National Fine Art Exhibition*, Mücsarnok/Kunsthalle, Budapest

Selected bibliography:

2013 Michel Bohbot, *The Writing-Painting of Judit Reigl*, Janos Gat, *Panta Rei (Judit Reigl or The Origin of a World)*, catalog, *Judit Reigl: Drawings – Paintings*, Gallery Laurentin, Brussels, 75 pages; Claude Lorent, *Écriture picturale*, La Libre Belgique (Art Libre), May 3; Gwennaelle Gribaumont, *Galerias françaises à Bruxelles*, LE VIF, May 17; Alain Quemin, *Judit Reigl ouvre le bal*, Journal des Arts, May 26; Vincent Delaury, *Judit Reigl*, L'Oeil, June; Gwennaelle Gribaumont, *Judit Reigl*, Collect, May; Frédéric Brébant, *Le marché de l'art ne connaît pas la crise*, Trend Tendances, February; Bernard Marcelis, *Bruxelles, une ville toujours plus attirante*, Quotidien de l'art, April 17; Alain Quemin, "En bref," Journal des arts, January 18-31; *Aurore Waucquez, De Paris à Bruxelles: la galerie Laurentin*, Juliette & Victor, May; Souren Melikian, *A Giant Among Art Fairs Spreads Its Reach*, New York Times, March 15 **2012** *22 écritures d'après musique, Judit Reigl*, Galerie de France, 24 pages; Marcia Vetrocq, *Buying Smart*, Art and Auction, May; Robert Pincus-Witten, *Judit Reigl*, Artforum International, March; Karen Rosenberg, *Outsiders as Trendsetters, "Art of Another Kind" at Guggenheim Museum*, New York Times, June 14 **2011** Janos Gat, *Panta Rei (Judit Reigl or The Origin of a World)*, Ubu Gallery, New York, 56 pages; Philippe Pigué, *Judit Reigl – Libre et indépendante*, L'Oeil, January **2010** Blandine Chavanne, Alison de Lima Greene, Guitemie Maldonado, *Judit Reigl, depuis 1950, le déroulement de la peinture*, Musée des beaux-arts de Nantes, 2010, 142 p.; Blandine Chavanne, Michel Bohbot, Janos Gat, Kalman Maklary, *Judit Reigl*, Artabsolument, special issue, October; *Judit Reigl*, volume 1, MODEM Center for Modern and Contemporary Arts, Debrecen/Kalman Maklary Fine Arts, 2010, Budapest, 300 pages; Marla Prather, *Outburst*, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Fall; Camille Morineau, *Artistes femmes – De 1905 à nos jours*, Centre Georges Pompidou; Henri-François Debailleux, *Des papiers en Reigl*, Liberation, December 13; Valerie de Maulmin, Catherine Panchout, *Judit Reigl et la spirale de la vie*, Connaissance des Arts, October; Julie Portier, *La peinture libérée*, Le Journal des Arts, December **2009** *Judit Reigl, Conversation with Jean-Paul Ameline*, Art in America online magazine, April; *Judit Reigl, Paintings 1974-1988*, Erdész Maklary Fine Arts, Budapest, 132 pages; Holland Cotter, *An Upbeat Moment for a Downtrodden Area*, New York Times, December 1; Doug McClermont, *Judit Reigl at Janos Gat Gallery*, Artnews, October; Walter Robinson, *Judit Reigl*, Artnet Magazine, July; Martha Schwenderer, *Canvassing the Neighborhood at Sunday*, The Village Voice, April 29 **2008** Adam E. Mendelson, *Varia, Janos Gat Gallery*, ArtReview, February; Agnes Berecz, *Bodies and Spaces*, catalog, *Judit Reigl, Paintings, 1961-73*, Erdesz and Maklary Fine Arts, Budapest; Jean-Paul Ameline, *Judit Reigl or the Body Writ*, catalog, *Judit Reigl: Man*, Janos Gat Gallery, New York; Michael Amy, *Introducing Judit Reigl*, Art in America, March; Marcelin Pleyne, *Judit Reigl, Déroulement et Histoire*, Erdesz and Maklary Fine Arts, Budapest; Janos Gat Gallery, New York **2007** Agnes Berecz, *Judit Reigl's Passage*, Krisztina Passuth, *Judit Reigl: Wrestling with the Canvas*, catalog, *Judit Reigl, A Survey*, Janos Gat Gallery, New York; *Gestures, Signs, Traces, Spaces (Figures)*, Musée André Malraux, Le Havre; Musée d'Evreux, Ancien Evêché, Evreux; Musée des Beaux Arts, Caen; Marie-José Van de Loo, Selima Niggel, *Aufbrüche, Galerie Van de Loo, Die ersten Jahre, 1957-1966*, Galerie Van de Loo, Munich; *La couleur toujours recommencée, Hommage à Jean Fournier, marchand à Paris (1922-2006)*, éditions Musée Fabre/Acte Sud, Montpellier; Roxana Azimi, *Reconnaissance tardive*, Le Journal des Arts, June 22; Harry Bellet, *Reigl et Hantai à nouveau réunis*, Le Monde, June 30; Nicholas Boston, *Fine Art Finds the Bowery*, The New York Observer, August **2006** Agnes Berecz, *To Write Like a Painter: Judit Reigl's Art in the 1950s, Reigl Judit*, Erdesz and Maklary Fine Arts, Budapest **2005** Jean-Paul Ameline, *Wrestling the Angel*, Julia Cserba, *About Judit Reigl*, catalog, *Judit Reigl*, Mücsarnok Publishers/Kalman Maklary Fine

Arts, Budapest; Krisztina Passuth, *Insatiable Thirst for Infinity*, Budapest, Uj Muveszet, November Parcours n°1, Collection du Macval, Musée d'art contemporain du Val de Marne, Vitry sur Seine **2004** Michel Bohbot: *Le regard foudroyé*, Éditions du Labyrinthe, Paris; Michel Bohbot: *Fort comme l'orage*, Paris, Éditions du Labyrinthe, Paris **2003** Jean-Paul Ameline: *La lutte avec l'ange*, catalog, *Judit Reigl*, Fondation pour l'art contemporain, Toulouse; l'Arsenal, Musée de Soissons, Éditions Pérégrines/Le Seuil **2003** Claude Schweisguth, *Judit Reigl, Eloge de la peinture*, Artabsolument, n°4, Spring **2001** A.F. Debailleux, *J. Reigl, hors tout*, Libération, March 7; Julia Cserba, *Reigl Judit*, Budapest, Balkon, October; Marcelin Pleynet, *Judit Reigl*, Adam Biro, Paris **1999** Geneviève Bonnefoi, *Judit Reigl, Collection artistes d'aujourd'hui*, Abbaye de Beaulieu en Rouergue, Ginals; Philippe Dagen, *Trois histoires d'évasion*, Le Monde, June 14; Georges Raillard, *Éléments d'un parcours, 1956-1987* et *Hors*, La Quinzaine littéraire, July 1 -15, n°765 **1994** Jean-Paul Ameline, *Judit Reigl/Autour de la donation Goreli*, Actualités 2, Centre Georges Pompidou, Paris; Geneviève Breerette, *Judit Reigl au Musée national d'art moderne, une respiration de la peinture*, Le Monde, July 1 **1991** Catalog, *André Breton*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, p. 448-449; Geneviève Breerette, *Au-delà du surréalisme*, Le Monde, April 25 **1990** Judit Reigl, *Tout art est heureux...*, Cahiers de psychologie de l'art et de la culture, n°16, Fall; Philippe Piguet, *Judit Reigl à Clermont-Ferrand*, L'Oeil, January **1989** Marcelin Pleynet, *Judit Reigl*, Beaux-Arts Magazine, n°74 **1988** Geneviève Bonnefoi, *Les années fertiles, 1940-1960*, Éditions Mouvements, Paris **1986** Jean-Luc Daval, *Histoire de la peinture abstraite*, Éditions Hazan, Paris **1985** Marcelin Pleynet, *Une anthologie arbitraire*, catalog, *Judit Reigl*, Musée d'Evreux, Ancien Evêché, Evreux; Judit Reigl, *Corps, Question d'échelle*, Cahier de psychologie de l'art et de la culture, n°11, Ecole nationale supérieure des Beaux Arts, Paris **1982** France Huser, *Autant en apporte le vent*, *Judit Reigl*, Le Nouvel Observateur, June 26; Marc Le Bot, *La vision marginale de Judit Reigl*, La Quinzaine littéraire, n°372; Catherine Francblin, *L'exil de Judit Reigl*, Le Quotidien de Paris, May 28; Paul Rodgers, catalog, *The Subject of Painting*, Museum of Modern Art, Oxford **1980** Pierre Cabanne, *Les espaces aériens de Judit Reigl*, Le Matin, February 12; Marcelin Pleynet, *Monet: Les nouveaux héritiers*, Connaissance des Arts, February **1979** Paul Rodgers, *Towards a Theory/practice of Painting: Abstract Expressionism and the Surrealist Discourse*, Art Forum, March; Paul Rodgers, *Towards a Theory/practice of Painting in France*, New York, Art Forum, April **1978** Marcelin Pleynet, *Les quatre dimensions d'une œuvre*, catalog, *Judit Reigl, Peintures choisies 1956-1978*, Musée de Peinture, Grenoble; Judit Reigl – Christian Sorg, *Evident/Caché/Actualisé/Latent*, Document sur, n°2/3, October **1977** Michael Gibson, *Paris, New York*, Art in America, January-February; Catherine Millet, Introduction, *Judit Reigl: Temps vrai, temps légal*, Art Press International, n°5, March; François Chevrier, *Le désir de la peinture*, Le Monde, November 3; Catalogue *3 villes, 3 collections; Grenoble, Marseille, Saint-Etienne, 1960-1976*, Musées de Marseille, Grenoble, Saint-Etienne, Centre Georges Pompidou, Paris **1976** Marcelin Pleynet, *Judit Reigl, le temps et les problèmes de l'avant-garde*, catalog, *Judit Reigl*, Galerie Rencontres, Paris; Marcelin Pleynet, *Judit Reigl, le temps et les problèmes de l'avant-garde*, Lugano, Art International, volume XX, n°7-8; Marcelin Pleynet, *Peinture, écriture et temps dans l'œuvre de Judit Reigl*, Bernard Teyssèdre, *Façon de faire, traversée du temps*, catalog, *Judit Reigl*, ARC 2, Musée d'art moderne de la Ville de Paris; Geneviève Breerette, *Reigl*, Le Monde, November 26; Art Contemporain 2, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris **1975** Michael Gibson, *Reigl, Péricaud, Thiolat*, International Herald Tribune, January 11; Marcelin Pleynet, *De la peinture comme enseigne*, catalog, *Judit Reigl, Peintures récentes*, Galerie Rencontres, Paris; Bernard Teyssèdre, *L'art, mort de l'écriture*, Le Nouvel Observateur, May 12; Michael Gibson, *Judit Reigl*, International Herald Tribune, May 24; Marcelin Pleynet, *Judit Reigl*, Art Press, n°19, July; Marcelin Pleynet, *De la peinture comme enseigne*, Lugano, Art international, volume XIX, September **1974** Jacques Schmitt, *Judit Reigl*, Art Press, n° 9, February; Jacques Schmitt, *Judit Reigl*, catalog, *Judit Reigl Retrospective*, Maison de la Culture, Rennes **1973** Geneviève Bonnefoi, catalog, *L'Espace lyrique*, Abbaye de Beaulieu-en-Rouergue Ginals; Michael Gibson, *Judit Reigl*, International Herald Tribune, June 24; *Judit Reigl*, catalog, Galerie Rencontres, Paris; Geneviève Breerette, *Les beaux draps*, Le Monde, June 7 **1972** Geneviève Bonnefoi, *Judit Reigl ou la lutte avec la peinture*, Pierre Joly, *L'espace et la mémoire*, catalog, *Judit Reigl*, Maison des Jeunes et de la Culture, Bures-sur-Yvette **1968** René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Le Livre de Poche, Paris, p.161-163 **1967** Catalog, *1967 Pittsburgh International Exhibition*, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh **1965** André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris, republication 1979, collection Folio, p.308 **1964** Catalog, *Guggenheim International Award*, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York **1963** Geneviève Bonnefoi, *Regards sur vingt années de peinture*, Lettres nouvelles, n°32, February **1961** Siegfried Bröse, *Judit Reigl*, catalog Kunstverein, Freiburg im Brisgau **1960** Michel Tapié, *Neue Malerei: Form, Struktur, Bedeutung*, catalog, Städtische Galerie, Munich; **1958** Clémens Weiler, *Judit Reigl*, catalog, Galerie Van de Loo, Munich **1957** Clemens Weiler, *Lebendige Farbe/Couleur vivante*, catalog, Städtische Museum, Wiesbaden **1956** Hubert Damisch, *Cinq œuvres nouvelles*, catalog, *Tensions*, Galerie René Drouin, Paris; *Georges Mathieu, Simon Hantai and Judit Reigl*, catalog, Galerie Fournier (Kléber), Paris; *Judit Reigl*, catalog, Galerie Fournier (Kléber), Paris **1954** André Breton, *Judit Reigl*, catalog, Galerie L'Etoile scellée, Paris (reproduction, *André Breton, Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965)

© Copyright 2013
W&K Edition
Kunsthandel Wienerroither & Kohlbacher GmbH
Strauchgasse 2, 1010 Vienna

Editors / Herausgeber: Mag. Eberhard Kohlbacher, Mag. Alois M. Wienerroither
Editorial staff / Redaktion: Mag. Andrea Glaninger–Leitner, Mag. Marie Christine Schuh

Layout, image processing and production / Layout, Bildbearbeitung und Produktion:
Dona Grafik Design, Vienna, www.donagrafik.com

Picture credit: / Abbildungsnachweis:
Reigl Studio: Philippe Boudreaux
New York: Daniel Plonsky, Zita Body
Vienna: Peter Schuhböck

Essay / Text:
© Marcia E. Vetrocq

Übersetzung ins Deutsche: Elisabeth Kashey