

MALEREI OHNE MALER

EIN GESPRÄCH MIT WADE GUYTON

ISABELLE GRAW: Zu Beginn unseres Gesprächs würde ich gerne deinen Malereibegriff diskutieren, denn deine Arbeiten entstehen mithilfe von Druckern: ein Pinsel kommt bei ihnen gar nicht zum Einsatz, ja du berührst sie nicht einmal. Trotzdem druckst du auf grundierte Leinwände, und du hältst am Keilrahmenbild als Format fest. Deine Werke werden aus diesem Grund häufig als Malerei klassifiziert, wie zuletzt etwa im Rahmen der Münchner Ausstellung »Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter« (2015/2016), bei der auch einige deiner Arbeiten zu sehen waren. Bereiten dir solche Klassifizierungen Probleme?

WADE GUYTON: Nein; aber zunächst würde ich gern klarstellen, dass ich mich noch nie mit der Bezeichnung »Maler« identifiziert habe. Zu diesen Malereien bin ich durch das Nachdenken über Kunstobjekte und über die Sprache gekommen, die deren Rahmenbedingungen festlegt. Konzeptuelle Kunst und Fotografie waren für mich persönlich weit attraktiver als die Materialität der Farbe oder die physischen Tätigkeiten des Zeichnens oder Malens. Um das Jahr 2001 herum wurde mir klar, dass die von mir produzierten Objekte einfach eine Menge Platz beanspruchten, außerdem konnte ich mir auch die Kosten für die Dunkelkammer, für das Filmmaterial oder das Papier für Abzüge nicht mehr leisten. Ich hatte also nicht nur konzeptuelle, sondern auch ökonomische Entscheidungen zu treffen. Das Zeichnen mit dem Drucker ging für mich der Herstellung der Malereien voran. Ich beschloss, anstelle der eigenen Hände den billigen Tischdrucker zu benutzen, der in meinem Atelier stand. Ich zog Bilder aus dem Internet, schrieb in Microsoft Word, scannte Gegenstände oder Abbildungen aus Büchern und druckte die Bilder erst auf leere Papierbögen, dann auf herausgerissene Buchseiten. Alte Kunstbücher, die ich als Recherchematerial benutzte, wurden damals zur Grundschrift, auf die ich diese Markierungen und Bilder druckte.

Und als ich mich an den Gedanken gewöhnt hatte, diese Arbeiten als Zeichnungen zu betrachten, dachte ich mir, »na gut, vielleicht bin ich ja auch kein Maler, aber wie würde ich wohl ein Gemälde herstellen?« Also hielt ich am Drucker als Werkzeug fest und veränderte das Trägermaterial. Ich kaufte grundierten Leinenstoff – und seither verwende ich immer dieses gleiche Material. Für mich ging es um die Frage, wie man ein Gemälde herstellen konnte, ohne ein Maler zu sein und ohne eine persönliche Verbundenheit mit der Geschichte der Malerei zu empfinden. Ebenso wenig war ich jemals an Ersatz-Malerei interessiert, die sich nur über sie lustig macht, oder an Versuchen, Malerei zu infiltrieren, um sie irgendwie zu untergraben. Eher wollte ich herausfinden, wie man etwas im Atelier tun kann. Mein Interesse, nur mit der Technologie des Computers, mit dem »Office«-Teil des Ateliers zu arbeiten, einschließlich dem Beantworten von E-mails, überschneidet sich mit meiner...

GRAW: ... mit deiner Lebenswelt?

GUYTON: ... und mit meiner physischen Anwesenheit im Atelier! Meine ersten Versuche waren noch nicht so zerdehnt wie diese dort [*zeigt auf einen Stapel von Arbeiten in einer Atelierecke*], sie waren auf unbehandeltes Leinen gedruckt, das ich frei von der Wand herunterhängen ließ. Die Bilder bestanden aus schwarzen Linien oder rudimentären, in Word gezeichneten Formen, die ich mit gescannten Bildern kombinierte, wie etwa mit den roten und grünen Streifen, die ich benutze, mit älteren Zeichnungen oder mit eingescannten Gegenständen. Ich habe diese Malereien immer eher als fotografische Objekte verstanden – der Drucker wurde schließlich als Nachfolgetechnologie der Dunkelkammer-Fotografie entwickelt.

GRAW: Wenn das Drucken eine Möglichkeit ist, die Gegenstände in deiner Umgebung aufzuzeichnen, könnte man auch sagen, dass es die Art und Weise speichert, wie du lebst und deine Zeit verbringst. Deine Arbeit kommuniziert zudem auch mit der Geschichte mechanisch hergestellter Gemälde. Ich denke etwa an Andy Warhols Siebdrucke und daran, wie er das künstlerische Produktionsverfahren einer technischen Vorrichtung

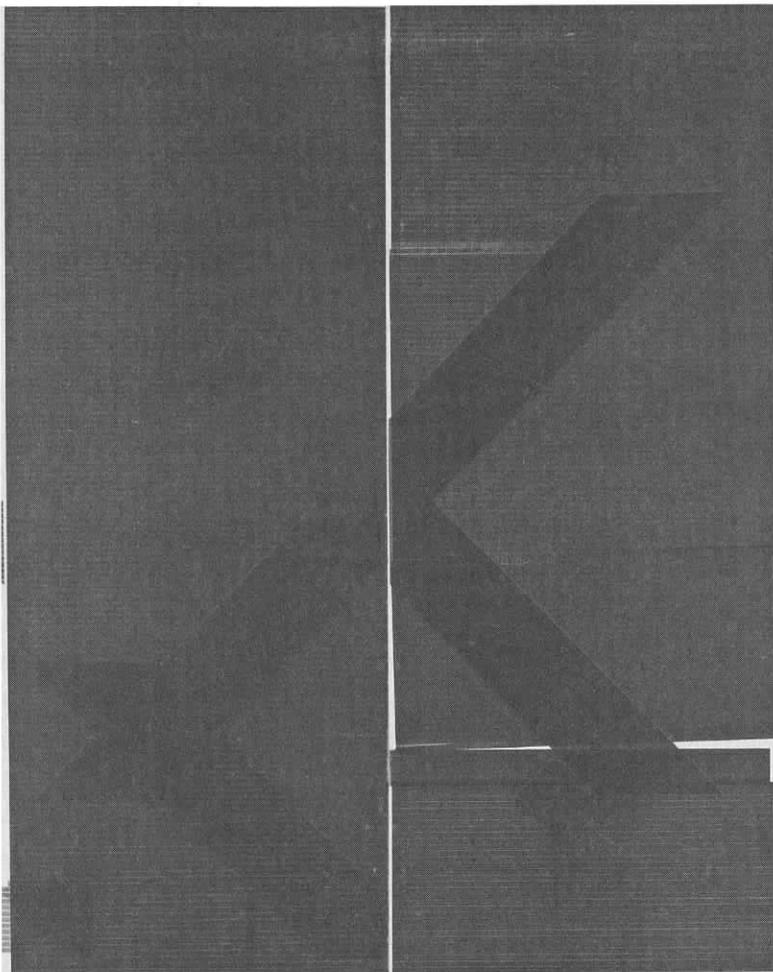


Abb. 21: Wade Guyton, *Untitled*, 2007.

überlässt. Warhol ließ Fehler bewusst zu, er kultivierte sie sogar – und du tust nun dasselbe: krumme Linien, Flecken, Unregelmäßigkeiten, nicht zueinander passende Hälften, Tropfspuren und aufbrechende Farboberflächen lässt du nicht nur zu, sie sind genau genommen das, was deine Arbeit ausmacht. Wenn du »Fehler« auf diese Weise zulässt, greifst du

allerdings auch auf eine malerische Sprache zurück, die mittlerweile recht konventionell erscheint.

GUYTON: An genau dieser malerischen Sprache war ich nie und bin ich auch jetzt nicht interessiert. Ich weiß schon, für andere ist sie durchaus wichtig. Für mich ist es aber interessanter, darüber nachzudenken, was die Malerei selbst konstituiert. Im 20. Jahrhundert ging es darum, die Grundzüge dessen zu bestimmen, was Malerei sein konnte. Als Kategoriebegriff ist sie ganz schön dehnbar und belastbar. Bislang ist noch jeder absichtsvolle Angriff auf die Malerei von der Malerei selbst vereinnahmt worden.

GRAW: Genau, all die historischen Versuche, Malerei gegen Malerei zu wenden, haben nur zu deren Wiederbelebung beigetragen.

GUYTON: Stimmt. So wie ich weiß, dass ich kein Maler bin, weiß ich auch, dass es sich bei meinen Arbeiten um Malerei handelt.

GRAW: Fehler oder Zufälle zuzulassen gilt traditionell als eine Möglichkeit der Untergrabung von Autorschaft und künstlerischer Autorität. Ich glaube jedoch eher, dass es die Fehler sind, durch die das Künstlersubjekt in den Prozess zurückgebracht wird. Denn es ist ja der Künstler, der üblicherweise jene Fehler auslöst oder beibehält, durch die seine Autorität (scheinbar) untergraben wird. Viele Künstler, Michael Krebber zum Beispiel, haben in den 1990er-Jahren Zufälligkeiten und Fehler fetischisiert.³⁵ Ich frage mich, welches künstlerische Potenzial ein solches Verfahren unter diesen Umständen noch haben kann – gehört es nicht zu einem inzwischen recht konventionellen malerischen Repertoire?

GUYTON: Ich fetischisiere Fehler und Zufälle jedenfalls nicht. Ich habe vielmehr oft das Gefühl, dass sie jenseits ihres rein faktischen Charakters keinerlei Bedeutung haben. Tatsächlich gebrauche ich die Wörter »Fehler« oder »Zufall« gar nicht. Solche Begriffe werden dem Werk nur von der Kunstkritik entgegengebracht. Im Herstellungsprozess gibt

es bestimmte Momente, etwa wenn die Druckköpfe ausgetrocknet sind, wenn die Leinwand aus der Führungsschiene rutscht und ich sie wieder geradeziehen muss, um den Druck fertigstellen zu können. So etwas könnte man schon als Herstellung eines zufälligen Ereignisses verstehen, denn es kann zu einem überdruckten oder zu einem leeren Bereich führen.

GRAW: Aber ist nicht der absichtsvoll provozierte Fehler – das Überdrucken, die nicht passenden Hälften eines Bildes – genau die Stelle, an der sich das Künstlersubjekt doch wieder bemerkbar macht? Könnte man nicht sagen, dass gerade im Fehler noch etwas wie ein Rest menschlicher Entscheidungsmacht oder Handlungsfähigkeit zu spüren ist?

GUYTON: Möglich. Aber Fehler werden auch oft vermieden. Und natürlich bemerkt man die vermiedenen Fehler nicht, weil sie, na ja, weil sie eben vermieden wurden [*lacht*]. Es gibt also wahrscheinlich sehr viele Katastrophen, die sich im Herstellungsprozess der Dinge hätten ereignen können. Das bedeutet aber, dass diejenigen Züge, die letzten Endes sichtbar bleiben oder einem anderen als Fehler erscheinen, möglicherweise keineswegs als Fehler zu bezeichnen sind. Das Problematische an der Vorstellung vom Fehler ist doch, dass sie von einem noch nie erreichten Ideal ausgeht.

GRAW: Richtig – die Rede von Fehlern setzt eine ästhetische Norm voraus, die es in der modernen Kunst nicht gibt. Die Norm, von der dein Werk abweiche, die gibt es nicht. Die Fehler sind die Norm.

GUYTON: Diese Ereignisse sind nur ein Teil davon. Und ich verstehe durchaus das Theatralische einiger dieser »Fehler«. Manchmal bringt es etwas, sie zu betrachten, manchmal aber auch nicht. Ob man also diejenigen mit Bedeutung belegt, deren Betrachtung etwas bringt, wird dann womöglich zu einer ästhetischen oder einer malerischen Fragestellung. In meinem Werk gibt es eigentlich eine ganze Menge Dinge, die ich nicht so gerne betrachte. Das ist vielleicht etwas Persönliches. Manchmal will

ich aber genau das betrachten, was für eine Betrachtung nicht so viel verspricht.

GRAW: Indem du aber einige Fehler gutheißt und andere nicht, triffst du inmitten eines automatischen, anti-ästhetischen Verfahrens, das malerische Fertigkeiten eigentlich auszuschließen scheint, ästhetische Entscheidungen. Letzten Endes ist also das subjektive, willkürliche Geschmacksurteil des Künstlers doch von Bedeutung.

GUYTON: Diese Bedeutung kann es durchaus haben! Sicher, es gibt Gemälde von mir, die ich mag und solche, die ich nicht mag. Es gibt gute und schlechte. Und in der Welt draußen gibt es auch eine Menge schlechte.

GRAW: Und die entlässt du trotzdem in die Welt?

GUYTON: Scheint so... Denen begegne ich später und dann sage ich mir, »Oh ja, das hätte so nicht rausgehen dürfen. Aber ist schon okay«... [*lacht*]

GRAW: Kannst du denn die Kriterien benennen, nach denen du entscheidest, ob ein Bild hinaus in die Welt soll oder nicht?

GUYTON: Nein. Diese Kriterien verändern sich im Laufe der Zeit. Wie ich über das Werk denke, verändert sich. Ich verändere mich. Umstände und Kontexte verändern sich, und man reagiert, wie auch die eigene Arbeit, auf diese veränderten Umstände. Ich habe bemerkt, dass ich Dinge, die ich früher einmal abgelehnt habe, inzwischen einer näheren Beschäftigung für würdig erachte. Bei anderen Gelegenheiten waren Dinge vielleicht allzu attraktiv, allzu interessant anzuschauen, und ich wollte damals eben, dass das Kunstwerk eine ganz andere Haltung vermittelt.

GRAW: Vielleicht wolltest du, dass es nicht zu malerisch wird?

GUYTON: ... oder nicht zu expressiv. Das kommt vor, ja.

GRAW: Gerade *drippings* wurden schon als manieristisches Vokabular betrachtet, als sie bei der zweiten Generation der Abstrakten Expressionisten exzessiv eingesetzt wurden.

GUYTON: Diese malerischen Effekte, und besonders die *drippings*, können Betrachter oft davon abhalten, sich das Werk wirklich anzuschauen oder über es nachzudenken. Deswegen stellen sie für mich eher Hindernisse dar, als dass ich sie als Bedeutungsträger oder nützliche Manierismen verstehen könnte. Jetzt, da ich älter bin, steht das Werk stärker in der Welt, ich habe das Gefühl, dass ich mich dem früher Verworfenen wieder zuwenden oder meine bisherigen Positionierungen überprüfen kann. Ich kann mit verschiedenen Haltungen zu meiner Arbeit spielen.

GRAW: Vielleicht hat der Widerwille, mit dem du dich der Identitätszuschreibung des Malers entziehst, mit jener Verschiebung vom Maler zum Künstler zu tun, die sich im 18. Jahrhundert ereignete und die Nathalie Heinich 1993 in ihrem bahnbrechenden Buch »Du peintre à l'artiste« beschrieben hat.³⁶ Damals assoziierte man das Metier des Malers noch mit dem Handgemachten, mit Handwerk und Kunstfertigkeiten – doch als die Maler zu Künstlern wurden, stieg auch ihr intellektuelles Ansehen um ein Vielfaches. Auch in deiner Arbeit gibt es eine merkbliche Zurückweisung traditioneller Fertigkeiten.

GUYTON: Ich kann dieser Argumentation folgen, aber es ist durchaus nicht so, dass ich mich vor dem Handwerklichen fürchtete oder mich nicht dafür interessierte, und ich vertrete da keine ideologische Position. Als ich damit begann, diese Objekte auf eine besondere Art herzustellen, war das nicht Ergebnis der Verarbeitung irgendeiner besonderen Malereigeschichte, von der ich mir vorstelle, dass auch andere Maler sie verarbeitet haben. Deshalb würde es mir falsch und wenig wahrhaftig erscheinen, wenn ich diese Malereigeschichte nun mit einem Mal für mich beanspruchte.



Abb. 22: Wade Guyton, *Untitled*, 2015.

GRAW: Und doch gibt es eine Malereigeschichte, zu der deine Arbeit in Beziehung steht: die Geschichte der Negation von Malerei und der daraus resultierenden Hinwendung zu konzeptueller Malerei, die ihren Anfang bei Marcel Duchamp nahm und sich bis zu Künstlern wie Sigmar Polke oder Albert Oehlen erstreckt. Duchamp positionierte sich gegen Malerei und stellte dabei doch Quasi-Gemälde her, wie etwa das *Große*

Glas (1915–1923), um das vielleicht bekannteste zu nennen.³⁷ Sigmar Polke oder Albert Oehlen hinterfragten auch die Vorstellung vom Maler, der intentionale »interne« Entscheidungen trifft. An deren Stelle traten absurde externe Handlungsanweisungen, wie etwa die Befehle jener »höheren Wesen«, die einem bei Polke begegnen, die die Gestalt seiner Bilder zu bestimmen schienen. Als du gerade davon sprachst, dass deine Arbeiten aufzeichnen, wovon du umgeben bist – die Bücher, die du auf deinem Tisch oder auf dem Desktop deines Computers liegen hattest –, fühlte ich mich an Polkes und Oehlers Methode erinnert, externe Parameter (zumindest scheinbar) über die Ästhetik ihrer Werke entscheiden zu lassen. Du stehst also inmitten einer malerischen Tradition!

GUYTON: Dessen bin ich mir natürlich bewusst. Aber einigen Malern merkt man die Bedeutungsschwere der Malerei an, es scheint, als ob sie in einer Schlacht stehen, und die Schwere dieser Schlacht habe ich noch nie gespürt. Ich glaube noch nicht einmal, dass ich mich in dieser Schlacht befinde. Aber mir ist klar, dass meine Arbeit in diese Schlacht einberufen wurde.

GRAW: Aber wie kannst du nicht der Tatsache Rechnung tragen, dass es sich bei der Malerei um einen historisch überfrachteten Diskurs und um eine Praxis handelt, die in der Moderne noch einmal an intellektuellem Ansehen gewonnen hat?

GUYTON: Das kann ich sehr wohl, aber das macht mich noch nicht unbedingt zum Maler. Vielleicht mache ich mir ja auch etwas vor!

GRAW: Wie schaffst du es denn, die historische Überdeterminiertheit, all das Connaisseurhafte um Malerei, die Insider-Sprache, die sie oft mit sich bringt, die malereispezifische Semiotik in Schach zu halten? Einfach indem du sagst, »Ich bin kein Maler«?

GUYTON: Vielleicht. Möglich, dass es so läuft. Die Ablehnung der Malerei ist mir letztlich auch nicht so wichtig. Inzwischen lädt man mich

immer wieder zu Malereiausstellungen ein – wie etwa zu der Münchner Ausstellung, die du erwähnt hast. Mich interessiert es durchaus, wenn sich meine Arbeiten an dieser Auseinandersetzung beteiligen, Gebrauch von dieser Sprache machen, aber ich sehe sie auch als peripher zur aktuellen Debatte, kaum in deren Mittelpunkt.

GRAW: Mit der Verwendung des Digitaldruckers und der teilweisen Delegation von Autorschaft hast du dich für ein antisubjektives Verfahren entschieden, das Autorschaft zu untergraben scheint.

GUYTON: Möglich.

GRAW: Andererseits – und das zeigt sich bei vielen malerischen Ansätzen, die mit antisubjektiven Verfahren in Verbindung gebracht wurden – scheint sich die daraus resultierende Malerei ihrerseits subjektiv zu verhalten. Dies trifft auf deine Arbeiten in besonderem Maße zu, findet man in ihnen doch all diese Spuren der Aktivität des Druckers. Diese Druckspuren, die sich der mechanischen Erzeugung verdanken, lassen deine Bilder irgendwie selbsttätig wirken – als besäßen sie einen Automatismus, der sie hervorbringt und weitermalt. Vielleicht ist das der Grund, warum deine Arbeiten zu so vielen Malereiausstellungen eingeladen werden, denn sie lassen diese von der Malerei oft genährte vitalistische Fantasie zu, sie sei lebendig und besitze ein gewisses Maß an Eigenaktivität...

GUYTON: Es ist wichtig zu erkennen, dass ich aktiv am Herstellungsprozess meiner Bilder beteiligt bin, auch wenn ich neben einer Maschine stehe, die sie in gewissem Sinn selbst herstellt. Aber wie bei allen Arbeitssituationen besteht auch hier eine Beziehung zwischen Mensch und Werkzeug.

GRAW: Ja – und du setzt den Gesamtprozess in Gang und überwachst ihn.

GUYTON: Und gelegentlich greife ich auch in ihn ein.

GRAW: Heißt das, du hältst ab und an plötzlich den Drucker an? [*lacht*]

GUYTON: Ja, manchmal schon, aber normalerweise finde ich es besser, wenn sich der Funktionsablauf selbst vollendet. Allerdings interessiert mich die Struktur des Gemachtseins dieser Bilder und die Einschränkung dieser Struktur. Ich gehe gern zur Arbeit, ich schätze einen geregelten Tagesablauf, ich mag diese Software, die Maschine, die Materialien, die ich ausgewählt habe, das alles setzt Druck hinter die Arbeit und dann hinter die Herstellung des Werks, und es zeichnet sich auch selbst und den eigenen Entstehungsprozess auf.

GRAW: Wenn du sagst, dass deine Arbeiten sich selbst und ihren eigenen Entstehungsprozess aufzeichnen, dann könnte man sie als »reenactment« und als technologisches Update zu Robert Morris' »Box with the Sound of Its Own Making« (1961) begreifen! Wenn ich dich richtig verstehe, dann lässt du manchmal die (phantasmatische) Vorstellung zu, dass das Gemälde sich selbst malt, bei anderen Gelegenheiten greifst du wiederum ein, veränderst oder korrigierst es?

GUYTON: Ja, ab und an ist es ganz gut, wenn der Künstler lebendig und absichtsvoll erscheint.

GRAW: Aber wie beeinflusst denn der Digitaldrucker deine künstlerische Subjektivität – wie würdest du deine Beziehung zu ihm charakterisieren: als einen Zweikampf?

GUYTON: Manchmal ja. Manchmal ist es ein Kampf, das kann sehr frustrierend sein, bei der Herstellung dieser Kunstwerke kann sich emotional sehr viel abspielen. Bei anderen Gelegenheiten kann alles reibungslos ablaufen. Ich habe mich noch nicht ganz und gar aus diesem Szenario entfernt. Und für mich sind viele dieser Arbeiten noch nicht abgeschlossen, bis ich Ausstellungen konzipiere, bis sie mit einem Raum oder mit Betrachtern außerhalb des Ateliers interagieren.

GRAW: Seit den 1990er-Jahren haben viele Maler theatralische Installations- und Präsentationsformen entwickelt, die zum integralen Bestandteil des Werks werden. Aber wie genau bist du 2007/2008 darauf gekommen, den Fußboden deines Ateliers für vier Ausstellungen in New York, Paris und Frankfurt nachzubauen?

GUYTON: Die erste dieser Ausstellung fand bei Friedrich Petzel in New York statt und es ging mir darum, die Differenz zu anderen Malereiformen in Friedrichs Galerie zu betonen. Er stellt sehr viele Maler aus, und es war nicht meine Absicht, meine Arbeiten als Ersatz-Malerei auszustellen oder so zu tun, als handele es sich bei ihnen nicht um gänzlich andere Gegenstände als etwa Bilder von Charline von Heyl oder Richard Phillips. Ich habe mir über das Leben meiner Arbeiten im Atelier und über den Übergang in die Ausstellung Gedanken gemacht. Sie sind auf ziemlich kostspieligen, von Hand grundierten Leinenstoff aus Frankreich gedruckt, es gibt also die Materialität von Malerei, auch wenn der Drucktintenauftrag vielleicht mechanisch wirkt. Ich fand es wichtig für die Ausstellung, dass dabei ein Element aus dem Atelier in die Galerie überführt wird. Oft liegen meine Arbeiten übrigens eine beträchtliche Zeit lang mit der bedruckten Seite nach unten aufeinander gestapelt auf dem Atelierboden, das ließ es mir passend erscheinen, den Fußboden und die theatralischen Elemente des Ateliers mit ins Spiel zu bringen.

GRAW: Das heißt, du hast das Atelier wie eine Bühne rekonstruiert, die schon mit deiner Malerei unmittelbar in Berührung gekommen war?

GUYTON: Ja, und der Boden wurde dann zum einzigen Bestandteil des Galerieraums, der tatsächlich bemalt worden war. Er war wie eine riesige Skulptur, die man an den Füßen spüren konnte, während man sich die gedruckten Arbeiten an der Wand anschaute.

GRAW: Eine bemalte Fußboden-Bühne zu bauen, lässt einen natürlich gleich an ortsspezifische Gesten denken, die gewöhnlich mit »Institutionskritik« assoziiert werden – Gesten, die inzwischen ziemlich klischee-

haft wirken, wie man hinzufügen müsste. Mit deiner Boden-Rekonstruktion scheint du den klischeehaft dekorativen Charakter dieser Gesten vorzuführen...

GUYTON: Sicher, das war ein sexy glänzender schwarzer Boden – nur aus Sperrholz, wie im Atelier. Wenn die Objekte an der Wand so etwas wie Konventionen der Malerei vermittelten, dann machte diese Bodenskulptur einem auch die Stelle bewusst, an der man auf durchaus konventionelle Weise in der Galerie stand. Als die Ausstellung dann zu Chantal Crousel nach Paris weiterreiste, wollte ich nicht nur die schwarzen Bilder noch einmal neu machen, sondern im Grunde die ganze Ausstellung. Wenn jedes Bild derselben Datei entstammen kann, dann können wir auch zehn Bilder mehr machen, und den Fußboden schafften wir auch nach Paris. Danach ging es in den Portikus. Die Ausstellung war wie eine Datei, die immer wieder geöffnet und ausgeführt werden kann.

GRAW: Aber warum hast du dich für diese hochwertige, handgrundierte Art von Leinwand entschieden? Weil sich das gut als Kontrapunkt zum digitalen Verfahren eignete?

GUYTON: Das war so nicht beabsichtigt, ich bin einfach in den Künstlerbedarfsladen gegangen, denn ich hatte keine Kenntnisse über Leinwand oder Leinwandstoffe im Allgemeinen, und so schaute ich mir einen Karton mit Materialproben an, und dann war es eben dieser Stoff, der sich für mich gut anfühlte. Es stellte sich heraus, dass ich mich für die teuerste erhältliche Variante entschieden hatte! Es war eine sehr vom Tastsinn bestimmte, eine sehr physische Entscheidung. Es war gar nicht unbedingt so, dass dieser Stoff besonders toll funktioniert hätte, er hatte aber nun mal zufällig genau die physischen Eigenschaften, die mir zusagten.

GRAW: Eine Materialität, die dir gefallen hat und die sich als wenig ideal für den Drucker erwies...

GUYTON: Ja, absolut. Daran habe ich jedoch gar nicht gedacht. Die mangelnde Druckerkompatibilität machte mir keine besonderen Sorgen. Aber es schuf Probleme, die ich dann zu lösen hatte. In gewisser Weise trieb dies den Werkprozess voran – weil ich unbedingt dieses eine Stück Leinenstoff haben wollte.

GRAW: Deine Arbeit wird also weder ganz und gar durch äußerliche Beschränkungen noch allein durch deine künstlerischen Absichten bestimmt.

GUYTON: Ich glaube schon, dass ich es bin, der hinter jeder Entscheidung steht. Es passieren bestimmte Sachen, bestimmte Ereignisse, die ich nicht unter Kontrolle habe, die ich aber zulasse. Ich stelle mir nur einmal vor, was wäre, wenn ich jemand anderem meine Dateien und meinen Drucker gäbe; ich glaube nicht, dass dieselben Gemälde dabei herauskämen.

GRAW: Ist dein Verhältnis zum Drucker also ein rein instrumentelles, was bedeuten würde, dass du ihn deinen ganz eigenen Zielsetzungen unterwirfst? Wird deine Subjektivität von dieser digitalen Maschine also nicht berührt oder gekennzeichnet?

GUYTON: Nein, ich sehe es so, dass da eine Zusammenarbeit stattfindet – wenn man das so ausdrücken kann. Es bin nicht nur ich, es ist aber ebenso wenig nur die Maschine, ich halte es aber ohnehin auch für einen Irrtum anzunehmen, es gäbe überhaupt jemals etwas ganz und gar Menschliches.

GRAW: Da stimme ich dir insoweit zu, als ich auch davon ausgehe, dass menschliche Vorstellungen immer kulturell und technologisch vermittelte sind. Aber man muss nur an einen Künstler wie Frank Stella denken, der bei seinen »Black Paintings« (1958) die Bedeutung des Künstlersubjekts dadurch zu relativieren suchte, dass er sie ganz lakonisch nach der Art eines Anstreichers, auf eine fast mechanische, emotional unbeteiligte Weise malte. Genau diese Beschneidungen seiner künstlerischen

Verfügbarmacht waren es, die seinem Werk den Weg zur erfolgreichen Marke ebneten. Je weitergehend er das Menschliche und seine Subjektivität aus dem Werk ausmerzen wollte, desto stärker nahm es im Gegenzug quasi-subjektive Züge an – jedes seiner Bilder wurde »ein Stella«. Ein solcher Transformationsprozess von den antisubjektivistischen Strategien zum Branding findet auch in deinem Werk statt.

GUYTON: Die Quasi-Subjektivität der Arbeiten würde ich gar nicht unbedingt von mir weisen. Ich habe ganz klar Sachen produziert, die danach unbeabsichtigt zu Markenartikeln geworden sind. Aber ein Kunstwerk bewusst einer Markenkonzeption zu unterwerfen, das finde ich nicht so interessant.

GRAW: Man findet bei dir auch kaum Interesse für die jeweils avancierteste Technologie. Du hast einmal mit einem gewöhnlichen Bürodruker angefangen, was mich an Albert Oehlers Entscheidung in den 1990er-Jahren erinnert, bei seinen Computerbildern mit dem am wenigsten fortschrittlichen Grafikprogramm zu arbeiten.

GUYTON: Ja, und selbst diese Technologie benutze ich nicht gut genug! Der erste Tischdrucker war nur zum Ausdrucken von Texten oder Emails gedacht, also nutzte ich ihn zum Zeichnen und setzte dabei alle beim Kauf mitgelieferten Programme ein. Microsoft Word ist fürs Schreiben bestimmt, einschließlich der dazu gehörigen Formatierungsmöglichkeiten, also lasse ich das die Zeichnungen strukturieren. Den Arbeiten sieht man immer wenigstens in geringem Maße Spuren dessen an, was die Maschinen sind und welche Funktion sie eigentlich ausüben sollten. Es sind auch Multitasking-Maschinen. Diese Bilder da [*deutet auf einen anderen Stapel*] entstehen, während ich online in die *New York Times* vertieft bin.

GRAW: Das ist ein interessanter Punkt: Wenn du Nachrichten liest und sie gleichzeitig ausdrückst, dann zeichnest du damit auch deine Lebensaktivität zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt auf, der dann in

gewisser Weise in die Arbeiten einfließt. Mir scheint, du integrierst häufig dein Leben oder die Art und Weise, wie du (vermutlich) lebst und deine Zeit verbringst, in dein Werk, so etwa, als du für einige Ausstellungen deinen Atelierfußboden nachgestellt oder deine Küchenfliesen als Hintergrundgestaltung in Vitrinen verwendet hast. Gegen eine Wahrnehmung deines Werks, die ein Fehlen menschlicher Präsenz bemängelt, würde ich tatsächlich erwidern, dass es mit Spuren deiner Lebenswelt angereichert ist.

GUYTON: Das ist sicherlich ein Bestandteil meiner Arbeit: Ich baue keine Webseiten. Es geht um reale Gegenstände im realen Raum, und ein Teil ihres Lebens spielt sich mit mir im Atelier ab.

GRAW: Du hast mitunter die Leinwand über den Atelierboden geschleift. Auch auf diese Weise lässt du sie buchstäblich deine Lebens- und Arbeitsbedingungen absorbieren.

GUYTON: Na ja, sie nimmt dabei den ganzen Staub und Dreck auf.

GRAW: Genau. Und auf diese Weise reichert sie sich metaphorisch doch mit deiner Lebens- und Arbeitszeit an, wenn ich da noch mal insistieren darf.

GUYTON: Für mich sind diese Malereien auf extreme Weise physische Objekte. Ich bringe sie nah am Boden an, damit sie in Beziehung zum Körper stehen, und nicht so weit oben, wo sie sich nur auf den Kopf der Betrachter bezögen [*deutet auf einige schwarze Bilder*]: Die sind zweigeteilt, manchmal sind sie auch asymmetrisch. Ihre Größe entspricht der Spannweite meiner Arme. Ich bewege sie selbst immer wieder hin und her. Das ist ein sehr persönlicher physischer Vorgang. Ich stelle sie selbst her, da drückt niemand anderes den Knopf.

GRAW: Aber arbeiten denn diese Bilder nicht einer vitalistischen Wunschvorstellung zu, der zufolge der abwesende Künstler auf irgendeine Weise

in ihnen anwesend sein soll, auch wenn dies nur durch die Schmutzspuren aus seinem Atelier geschieht?

GUYTON: Da bin ich mir nicht so sicher. Es wäre doch albern, wenn wir jetzt sagten, dass die Kratzer auf dem Fußboden oder die Tinte, die sich ins Bild hineinfrisst, zu expressiven Gesten geraten. Oder wenn wir uns in den Schmutz von meinem Atelierboden hineinsteigerten und glaubten, der bedeute irgendwas.

GRAW: Na ja. Ich sage ja auch nicht, dass die Spuren auf deinem Atelierboden als expressive Gestik gelesen werden sollten. Aber sie liefern doch starke Indizien dafür, dass diese mechanisch produzierten Bilder in gewisser Weise mit Arbeit und Atelierleben angereichert sind.

GUYTON: Aber das Leben eines Ateliers, das ist doch auch schon sehr theatralisch.

GRAW: Ja – wir begegnen da ja auch nicht dem Leben »wie es wirklich ist«, sondern einer inszenierten Version davon. Aber dein Werk leistet der Fantasie – dieses Wort verdient hier eine Unterstreichung – Vorschub, man könne auch dann noch irgendwie des Lebens seines Autors habhaft werden, wenn es sich um ein extrem depersonalisiertes, cooles Bild handelt. Ich sage ja nicht, dass Sammler tatsächlich so denken!

GUYTON: Keine Ahnung, wie die denken!

GRAW: Wie in deinem Werk Farbe – oder besser: Tinte – eingesetzt wird, trägt meines Erachtens ebenfalls zu diesem Eindruck bei. Die Druckertinte wird direkt auf die Leinwand aufgetragen, was den Erhalt ihrer Materialität gewährleistet. Ähnlich wie Stella die Farbe direkt aus der Dose einsetzte, um ihre taktile Wirkung zu erhalten. Du gestattest diesen Tintenpigmenten doch auch, ihr Potenzial zur Entfaltung zu bringen.

GUYTON: [*lacht*] Schon möglich! Aber viele Bilder sind nur schwarze Malereien. Manchmal setzt sich das Schwarz aus all diesen unterschiedlichen Farben zusammen. Außerdem mischt und schichtet der Drucker die Farbe ganz methodisch – das mag ja vielleicht sehr »Stella« sein, aber...

GRAW: Was meinst du mit »methodisch«?

GUYTON: Bei einigen Malereien sind zum Beispiel die Schlieren zu erkennen. Das sind die Spuren, die der Druckerkopf macht, wenn er sich von links nach rechts vor- und zurückbewegt. Jede Tintenschicht wird einzeln aufgetragen. Sie sind also nicht auf die gleiche Weise gemischt, wie man sie auf einer Palette anmischen würde. Vielmehr vermischen sie sich auf der Oberfläche durch ihre Nähe zueinander. Jede Einzelschicht ist dünn. Jeder Tintenpunkt ist winzig.

GRAW: Vorhin hast du auf die Strukturverwandtschaft zwischen deinen Malereien und dem Schreiben angespielt – beides, sagst du, gründet sich auf das Ausdrucken von Texten. Eigentlich verweist das doch auf das, was Schriftsteller und Maler gemeinsam haben: das leere Blatt, mit dem sie sich konfrontiert sehen. Nun hat es ja historisch gesehen sehr viele Malerinnen und Maler gegeben, die diese Analogie zwischen Malen und Schreiben weit vorangetrieben haben, man denke etwa an Cy Twombly, Agnes Martin oder Christopher Wool. Auch in deinem Werk kommt Sprache auf die Leinwand, zum Beispiel bei den Bildern, auf denen Buchstaben wie X und U zu sehen sind. Indem sie zu Sprache – oder zu Text – werden, funktionieren diese Bilder beinahe wie linguistische Propositionen – sie scheinen geradezu zu sprechen. Als ich das erste Mal eines deiner X-Bilder sah, dachte ich auch an Ronald Bladens Skulpturen und an das X als typischen Bestandteil eines minimalistischen Vokabulars.

GUYTON: Es gibt massenweise Arbeiten, in denen das X auftaucht – es ist einfach eine sehr grundlegend abstrakte minimalistische Form. Mir hat gefallen, dass man das X linguistisch, aber auch gestisch deuten kann. Man konnte es als Negation oder als Bezeichnung eines bestimmten

Punktes sehen. Es ist in unserer Generation – etwa bei den X-Men, der Xbox oder bei der Generation X – ein allgegenwärtiges Zeichen. Es ist fließend, es ist leer, und zudem hat es eine physische Präsenz, die an das Anthropomorphe grenzt. Analphabeten benutzen es als Unterschrift. All das mit einem einzigen Buchstaben.

GRAW: Zieht man die vielfältigen Bedeutungsebenen des X in Betracht, dann ist es, als spräche das Bild, in dem es zu sehen ist. Und was spricht, wird üblicherweise als lebendig betrachtet. Und schon wieder finde ich eine Andeutung jener Lebendigkeit in deinem Werk, von der ich anscheinend so besessen bin!

GUYTON: Das ist schon in Ordnung! Sie sind ja tatsächlich lebendig!

GRAW: Nur handelt es sich eben auch um eine digitale Form von Lebendigkeit – ich frage mich, wie sich digitale Technologie auf deine Subjektivität als Künstler auswirkt, wie sie sie möglicherweise verändert.

GUYTON: Ich glaube, dass sich unsere Subjektivität ganz allgemein verändert hat, denn wir leben unter ganz anderen Bedingungen als noch vor einem Jahrzehnt. Wir befinden uns, was unsere visuellen Eindrücke oder unsere Erfahrungen betrifft, so viel stärker in einem digitalen Raum als vor zehn, fünfzehn Jahren. Eine künstlerische Subjektivität von der ganz gewohnten alten Subjektivität eines westlichen Menschen zu unterscheiden, ist dabei sehr schwierig. Keine Ahnung, wo da die Grenzen verlaufen.

GRAW: Zugegeben, die individuelle Künstlersubjektivität kann man kaum von historischen Idealbildern von Subjektivität abgrenzen. Aber vielleicht ist ja in der digitalisierten Welt die Distanz zum alten bürgerlichen Subjekt, das vermeintlich Herr im eigenen Hause war, das souverän, ungebrochen und ungeteilt sein sollte, nur noch gewachsen. Nicht nur sind wir gesplante, unvollkommene und beschädigte Subjekte, unsere Subjektivitäten tendieren zudem auch noch dazu, in all diesen

technologischen Gerätschaften aufzugehen, die ihrerseits verändern, wie wir gehen, handeln, Kontakte knüpfen und funktionieren.

GUYTON: Ja, und deshalb erschien es mir logischerweise sinnvoll, wenn das Kunstwerk selbst eine ähnliche Subjektivitätskrise durchzumachen hätte. Ich brauche mir zum Beispiel nur diese Wand hier mit all diesen verschiedenen Malereien anzuschauen. Ihre Formate sind alle einheitlich, aber bei jedem von ihnen – ob es sich nun um eine Fotografie meiner Stuhl-Skulptur, um ein monochromes Bild, um ein X, um ein Bild meines Atelierbodens oder um die Nachrichten des Monats Dezember handelt – kann mein Verhältnis zu dessen Herstellung ein ganz und gar anderes ein.

GRAW: Für mich ist das faszinierend, hier so viele deiner Bilder stoßweise an die Wand gelehnt zu sehen. Mich hat schon mal ein anderer (wenn auch horizontaler) Stapel begeistert, ein Stapel aus Bildern von Martin Kippenberger, der auf einem Foto aus dem Jahr 1978 in »Kippenbergers Büro« zu sehen ist. Sobald man Gemälde stapelt, werden sie zur Skulptur, sie lassen sich als solche ästhetisch nicht mehr erfahren, stattdessen haben sie sich in ein verpackbares, austauschbares und handelsfertiges Produkt verwandelt. Aber dann kann man sie potenziell auch immer noch an die Wand hängen und betrachten. Ich habe noch nie so viele Bilderstapel gesehen wie in deinem Atelier!

GUYTON: Der Drucker ist auf Hochtouren gelaufen. Meine letzten Ausstellungen sind schon ein paar Jahre her, deswegen stapeln sie sich zurzeit. Es ist also unvermeidlich, dass ich sie so stapel. Sie im Atelier zu einem Fetisch zu machen, interessiert mich eigentlich nicht so sehr. Sie müssen sich an die Missachtung gewöhnen, der sie da draußen in der Wirklichkeit begegnen werden. Sie fühlen sich allerdings ganz wohl dabei, wenn sie so hin- und hergeräumt werden, wenn sie so miteinander und auch mit mir reden müssen. In einer Galerie oder einem Museum oder auch in der Nachbarschaft anderer Werke werden sie sich ganz anders ausdrücken

müssen und andere Rollen spielen lernen. Für den Augenblick ist der Stapel eine ganz gute Struktur.

GRAW: Versuchst du denn in gewissem Maße zu kontrollieren, wie sie behandelt und wie sie distribuiert werden?

GUYTON: Tatsächlich verlassen nur wenige Bilder das Atelier. Und man kann eben auch nicht alles kontrollieren. Man tut, was man kann, und trotzdem kann immer alles den Bach runtergehen. Die Kunstwelt besteht nun einmal aus zahlreichen konfligierenden Interessen. Kunstwerke gehen auf ganz unterschiedliche Weisen in die Welt hinaus. Es passieren Sachen mit den Werken, die ich so ganz bestimmt nie gewollt hätte. Diese Entwicklungen finden später im Atelier eine Auflösung. Das ist eine Art, dem Kunstwerk wieder zu neuer Geltungsmacht zu verhelfen.

MENSCHLICHE GESTALTEN MIT MALERISCHEM APPEAL

ÜBER ANTHROPOMORPHISMUS, SCHAUFENSTERPUPPEN UND MALEREI
IN DEN ARBEITEN VON ISA GENZKEN UND RACHEL HARRISON

Die Sehnsucht nach der menschlichen Figur oder genauer, nach der Möglichkeit, sie in eine künstlerische Arbeit hineinzuprojizieren, ist derzeit in der Kunstwelt recht ausgeprägt. Schon die allgegenwärtigen Schaufensterpuppen-Skulpturen zeugen von dem Bedürfnis nach einer Kunst, die um den Menschen kreist und seine Lage in der neoliberalen Ökonomie gleichsam stellvertretend an Schaufensterpuppen beschreibt. Auch die jüngste Konjunktur der anthropomorphen Inszenierungen eines Kai Althoff, die zuletzt im MoMa (2016/2017) ausgestellt wurden, spricht für ein großes Interesse an derartigen Allegorien menschlicher Zustände.

Ich möchte hier einen etwas anderen Zugang vorschlagen und am Beispiel der Arbeiten von Isa Genzken und Rachel Harrison darlegen, dass es heute oft – wie schon in den 1960er-Jahren – die Rhetorik des Minimalismus ist, mit der die Gegenwart eines (in Wahrheit abwesenden) Menschen suggeriert wird. Speziell die frühen Assemblagen dieser Künstlerinnen weisen eine minimalistische Formensprache auf. Seither wurden sie allerdings zunehmend mit Requisiten wie Fitnessgeräten, Vitaminpillen, Kleidungsstücken oder Schirmen ausgestattet, was ihnen einen deutlich anthropomorphen Zug verlieh. Wenn Harrisons unförmige Objekte beispielsweise auf dem Tisch eines Konferenzzimmers »sitzen« (wie zuletzt in der Ausstellung bei Kraupa Tuskany Zeidler 2016) oder wenn Genzkens Rollkoffern (in ihrer Venedig-Installation »Oil«, 2009) eine Jacke übergehängt wurde, beflügelt dies die Fantasie, dass es sich bei diesen Assemblagen um »Quasi-Subjekte« handelt, die die Zwänge einer neoliberalen Ökonomie (wie etwa Selbstoptimierung qua Fitness oder den Mobilitätsimperativ) gleichsam stellvertretend für uns auf sich genommen haben.

Mit »Quasi-Subjekt« ist hier gemeint, dass sich diese Objekte (scheinbar) wie Subjekte aufführen, sie »benehmen« sich wie handelnde Ichs; treten so auf, als wären sie ihrerseits Träger von Zuständen und Wirkungen. Einige von ihnen lassen sich auch als Allegorien eines *beschädigten* Quasi-