

West was called into question by this setting. In a conversation with Kate Fowle (chief curator at the Garage Museum of Contemporary Art, Moscow), unfolding Garage's politics of collecting artists' archives, she laid out possible tools towards a correction of the grand narrative of art history. Questions of collecting performance art beyond documentation or collectibles, its presentations and preservations, have been brought up by a commissioned performance and the subsequent talk by Manuel Pelmuş in response to the collection.

"A sweet little lamb" has reflected on how the collection operates. This goes far beyond sharing the collection exclusively as a precious element to gain recognition—it has revealed that it triggers something, that it can be deconstructed and expanded, that it can be shared in solidarity, extends geographies, and is to be understood as a moveable entity.

1 See: Mladen Stilinović, "Pain Opera: A conversation between Mladen Stilinović and Tihomir Milovač", in *Mladen Stilinović, Pain*, exh. cat. (Zagreb: Museum of Contemporary Art, 2003), pp. 15–20; here p. 15.

Wade Guyton

MAMCO, Genf, 12. 10. 2016 – 29. 1. 2017

von Jörg Scheller

Wären da nicht die absurden Preise des Kunstmarkts. Mehrere Millionen Dollar für schnoddrige Tintenstrahldrucke auf Leinwand, die häufig wenig mehr zeigen als den Buchstaben »X« und ein paar Schlieren. Wäre da nicht die überformende Rhetorik in den Exegesen und Beipackzetteln zu diesen Arbeiten. Im Presstext: »Radikale Modifikation von Produktions-Codes«. In einer Rezension der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: »Anarchisches Spiel im Geist des Akzelerationismus«. Wären da nicht das ostentative Understatement und der Normcore-Habitus des Künstlers, die in merkwürdigem Kontrast zum feierlichen Betrieb, in welchem er sich bewegt, stehen. Wäre also all dies nicht, vielleicht besuchte man Wade Guytons Ausstellung im Genfer Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO) ja wie ein Konzert. Vielleicht beträte man den langgestreckten, durch Treppenhaus und sanitäre Anlagen zweigeteilten Raum und lauschte seinen Bildern wie einer minimalistischen Musik – weit entfernt von Kategorien wie Form und Inhalt oder Deutung und Bedeutung, weit entfernt auch von hochfliegenden Diskursen über Kulturwandel, Digitalität, Reproduktion, Appropriation, und vor allem weit entfernt von jenen erhabenen Preisen, welche heute eine Inhaltlichkeit eigenen Rechts in der visuellen Kunst beanspruchen.

Allein, der 1972 geborene US-amerikanische Künstler reüssierte nun mal im Sums des Kunstmarkts des 21. Jahrhunderts als Galionsfigur einer jungen, der Appropriation Art nahestehenden KünstlerInnen-Generation, die, so der Presstext, »Bilder in der digitalen Ära produzieren und reflektieren«. Wenn man so will, hat diese Generation das Erbe jener KünstlerInnen angetreten, die Douglas Crimp 1977 in seiner einflussreichen Ausstellung »Pictures« versammelte: Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Roberto Longo und Philip Smith setzten sich damals mit den massenmedialen Bildern un-

ter den Vorzeichen ihrer elektronischen Reproduzierbarkeit auseinander. Nun leisten Guyton und seine KollegInnen – darunter Kelley Walker, Seth Price, Tauba Auerbach – dasselbe für die granulare Bits-and-Bytes-Gegenwart, indem sie beispielsweise, wie Guyton, Leinwände durch überforderte Drucker jagen und dergestalt Artefakte erzeugen, die formal an modernistische Abstraktion oder Konzept-Pop à la Rauschenberg erinnern, de facto jedoch dem weiten Feld der Post-Digital- oder Post-Internet-Art angehören.

Genau diese kunst- und kulturgeschichtliche, durch exorbitante Auktionspreise besiegelte Frühkanonisierung verhindert, dass man Guytons Bilder einmal nicht als zeitdiagnostische Seismografen, geschweige denn überhaupt auf sich wirken lässt. Entledigt man sich

wählte unterschiedliche Ausschnitte, Farbsättigungsgrade, Zoomeinstellungen, kombinierte jeweils zwei dieser Variationen zu hochformatigen Diptychen, fügte vier Leinwände zu einem querschnittartigen Monumentalbild zusammen und durchsetzte die Präsentation mit Drucken weiterer fotografischer Bilder, welche er mittels Photoshop ins Abstrakte und Konkrete, etwa in Kreuzformen, übersetzte. Alle Exponate sind unbetitelt und entstanden in den letzten Jahren.

Natürlich hat das viel mit Selbsthistorisierung, Medienreflexion und Markenbildung zu tun. Aber im Grunde begegnet man hier einer visuellen Komposition, die sich wie die Werke der Minimal Music durch die Repetition und Variation einfacher, für sich genommen banaler Motive auszeichnet. Lässt man sich auf das synästhetische Experiment ein, die Ausstellung



Wade Guyton, alle: Untitled, 2016. Installation im MAMCO, Genf, 2016. Foto: Annik Wetter, MAMCO.

ein Weilchen des mitgeschleppten Diskurs-Balastes, so stellt man fest, dass die Genfer Ausstellung im Kern einem alten musikalischen Prinzip folgt, nämlich dem der Variation eines – letztlich bedeutungslosen – Motivs. Mithin ist Guyton nicht nur ein Posterboy der Kunstmarkt-Dekadenz, wo analog zur Börsenspekulation »Profit ohne Arbeit« (Beat Wyss) versprochen wird. Seine trashige »Siegerkunst« (Wolfgang Ullrich) ist nicht nur eine geschickt positionierte Karotte, hinter der die Esel des von Anlagenotstand getriebenen Sammler-Jets und der postindustriellen Diskursproduktion hertragen. Guyton steht auch in der Tradition der Musikalisierung der Bilder, welche die serielle und abstrakte Kunst seit Claude Monet und Wassily Kandinsky kennzeichnet. Genau dieses Merkmal tritt in Genf stärker zutage als in vielen Guyton-Ausstellungen der letzten Jahre.

Gleich einem Klavierspieler, der eine Tonfolge abändert ohne ihren Grundcharakter zu verändern, hat Guyton eine – wohl eher zufällig – in seinem Atelier entstandene iPhone-Fotografie als Ausgangspunkt für die Ausstellung genommen. Das Bild zeigt zwei seiner eigenen Arbeiten in unterschiedlichen Anschnitten: die auf einem Marcel Breuer-Stuhlgestänge basierende, in der Tradition des Rectified-Readymade-Prinzips stehende Plastik »Untitled Action Sculpture (Chair)« (2001) und eines seiner jüngeren, an Ad Reinhardts Art-as-Art anknüpfenden Black Paintings. Wie es sein Markenzeichen so will, druckte Guyton diese Aufnahme mit einem Epson-Tintenstrahldrucker auf Leinwände,

musikalisch wahrzunehmen, so vernimmt man einen monotonen, durch den einen oder anderen Triller aufgelockerten Soundtrack, gespielt von einem mäßig begabten, durchschnittlich inspirierten, aber überaus konsequenten und konzentrierten Interpreten. Ohne Guyton affirmativ – er bringt das Wesen der Gegenwart auf den Punkt! – oder ideologiekritisch begegnen zu müssen – der Kunstmarktkaiser ist in Wahrheit nackt! –, erlebt man seine Bilder auf diese Weise, nämlich ohne auf ein prächtiges Gewand aus Diskurs und Kapital zu starren, in der ihnen eigenen, durchaus intendierten Nichtigkeit und Redundanz. Schließlich geht es nicht nur darum, dies zu wissen. Sondern auch darum, es zu erfahren.

Roman Schramm

Barlach Halle K, Hamburg,
21. 10. – 3. 11. 2016

Kunsthau Jsteburg,
27. 11. 2016 – 14. 2. 2017

von Jens Asthoff

Wohl kaum jemand hat in jüngerer Zeit Display und Sujet in Bezug aufs fotografische Bild derart komplex konfrontiert wie Roman Schramm.¹ Und zwar auf visuell ebenso irritierende wie verlockende Weise. Das war jetzt in zwei Einzelausstellungen, in der Barlach Halle K in Hamburg und im Kunsthau Jsteburg, zu sehen. In beiden

präsentierte Schramm neue Fotoarbeiten. Werk-auswahl und Inszenierung fielen durch den installativen Raumbezug der Arrangements unterschiedlich aus.

Das verblüffend Attraktive seiner Bilder hat einerseits mit ungewöhnlichen Motiv-Kombinationen zu tun, in denen Schramm heterogene Sphären verbindet und darüber auch klassische Genres wie Porträt, Landschaft oder Werbefotografie umdeutet und neu verfügt. Zum anderen liegt es an der typisch lose collagierenden, zum Surrealen neigenden Verknüpfung motivischer Ebenen und Elemente per Bildbearbeitungsprogramm: Schramm führt meist mehrere Fotos per Photoshop und Cinema 4D zusammen. Seine Fotografie ließe sich auch als eine Art computergestützte Malerei auffassen. Elemente aus Stilleben, Porträt und Objektfotografie erscheinen darin wie amalgamiert in mehrfach gestaffelten Bühnensituationen, künstlich generierte Bildräume treffen auf genuin fotografische Plots. »Das Collagieren im dreidimensionalen Bildraum,« so Schramm, »funktioniert komplett anders als im zweidimensionalen Layout. Die Verschiebung eines Blickwinkels ändert den Bildeindruck auf ganz andere Weise als es im Nebeneinander der Bilder geschieht.«²

Durchs collagierende Rendering sind die Fotografien bereits in sich durch Rahmungen geprägt, displayartig als Bild-im-Bild-Verschachtelungen auskomponiert. Während sie sich nach innen als motivische Räume und virtuelle Bühnen entfalten, setzt Schramm dies mit speziell gebauten Trägermodulen auch nach außen in den Realraum hinein fort: Grellfarbig-monochrome, dreiseitige Wandkonstrukte oder an Wänden lehrende Stellflächen etwa dienen als raumgliedernde Bildträger und nehmen auch visuell engen Kontakt zum jeweiligen Motiv auf. In der Hamburger Schau wurden Bilder wie »Figure and Frame« (2016), »Peach« (2016), »Triangle« (2016) oder »Tripe« (2016) auf 2,80 Meter hohen, leicht schräg an der Wand lehenden Stellflächen präsentiert, die mit Alcantara-Stoff in je unterschiedlicher Farbe bezogen waren. Neben den koloristischen Kontrasten stellt Schramm hier auch gezielt Spannung her zwischen den hyperrealen, virtuellen Oberflächen seiner Fotografien und dem haptisch-künstlichen Appeal des Mikrofaser-Vlieses. Solche Bildstelen, die er auch für die Serie »Ja« (2015) einsetzte, dort unter Verwendung verschiedenster, teils gemusterter Stoffbezüge, waren in Jsteburg ebenfalls zu sehen: »Tongue and Cucumbers« (2016) und »Sky« (2016), die er hier auf

Roman Schramm.

Roman Schramm



Mit Textbeiträgen von Thom Bettridge, Kathrin Meyer, Dominikus Müller (ger./eng.).
argobooks, Berlin 2016.
136 Seiten, 23,5 x 30 cm, zahlreiche Farbabbildungen.
€ 25,- / ISBN 978-3-942700-80-1

schmalen, eher schlicht mit hellgrauem Stoff bespannten Display-Platten präsentierte, wobei das Blau aus »Sky« durch ein hinter das Grau ver-setztes, signaloranges Panel in starken Kontrast gerückt war.

Die spezielle Räumlichkeit seiner Fotografie ist, wie Schramm selbst bekundet, von bildhauerischen Vorstellungen geprägt. Als frühes Beispiel nennt er »GEL-NOOSATRI 7« (2012), das Foto eines Turnschuhs, aufrecht gestellt und von der Sohle bis zum Obermaterial in absurder Bonbontheit farbflecktig gestylt. Schramm zeigt ihn als Skulptur, verbunden »mit dem Gedanken, dass der Schuh schon ein Jahr später längst veraltet sein würde, also etwas, das extrem zeitgenössisch ist.«

Objekte und oft auch Bilder selbst sind per 3D-Rendering skulptural inszeniert: »Athos«



Roman Schramm, Figure and Frame, Tripe, Peach, alle 2016. Installation in der Barlach Halle K, Hamburg, 2016.

(2016) etwa setzt dem Heiligen Berg mit einem handgeformten, gelb bemalten Nachbau aus Salztein ein Denkmal – in stiller Ironie, aber auch mit mystischer Verve, denn das plastische Häuflein Gelb, dem man ohne den Titel die berühmte Klosterstätte kaum je angesehen hätte, ruht hier, gut ausgeleuchtet, auf einem hauchdünnen weißen Blatt, das über den linken Bildrand hineinschwebend bodenlos im schwarzen Nichts platziert ist. In »Athos I – IV« (2016) führt Schramm dies weiter aus, wenn er vier Ansichten der Skulptur zum Bild verknüpft und die jeweiligen Schattenwürfe als beinahe körperhaftes Schwarz erscheinen lässt.

Banalität und Tiefe verschränken sich da wirkungssteigernd, immer wieder taucht das Handgeknetzte und Selbstgemachte in Schramms Bildern auf – Körperteile wie Nasen (»Noses«, 2016) oder Zungen (»Tongues and Strawberry«, 2016), zwei architektonisch arrangierte Stoffstückchen in »House« (2016) oder ein dreidimensional gepackelter Farbklecks (»Paint«, 2016): Solche Materialien sind ein (selbst-)ironischer Diminutiv, darüber hinaus aber für den Blick auch von einer geradezu greifbaren Einfachheit. In dieser haptischen Vertrautheit lässt Schramm seine Sujets mit dem smarten Hochglanzmedium des 3D-Bildprogramms kollidieren. Die generierte Plastizität entfaltet eine unvorhergesehene Eigengesetzlichkeit: »Figure and Frame« etwa zeigt eine kleine, selbst geformte Plastik: Ein dreifingrig-handartiges Etwas hält einen blauen Rahmen. Per Rendering

setzt Schramm drei davon ins Bild und stellt sie inklusive Schattenwurf auf blaugrünen Grund. Eine der drei verschwindet zur Hälfte am Bildrand, eine weitere ist komplett zu sehen – die dritte aber erscheint modifiziert, denn hier ist der Rahmen geöffnet, seine obere Kante weist nach links. Doch handelt es sich hier keineswegs um eine skulpturale Variante des Objekts selbst, sondern um einen Effekt des Bildprogramms, und der wirkt hier wie ein Kommentar zu Schramms zentralem Montageprinzip, der wechselseitigen Durchdringung von Motiv und Rahmen.

Ein ähnlich überraschender Effekt liegt »Tripe« (2016) zugrunde. Feingenoppte, rosa Symmetrie, die sehr organisch wirkt, so ohne Weiteres nicht einzuordnen ist und gerade deshalb fasziniert. Schramm entdeckte das Motiv – ein Stück Pansen – auf einem mexikanischen

Wochenmarkt und fotografierte es in aller Pracht der flächig gerippten Hautfältchen. Während der Bearbeitung bildete ein fehlgeleiteter Flächenfüll-Befehl das Motiv im Zentrum des gewählten Bildausschnitts erneut verkleinert ab. So erhielt das fleischige Sujet eine invertierte Rahmung durch sich selbst – und erstrahlt fortan aus einem seltsam surrealen Zwischenreich.

1 Ein Beitrag des Künstlers mit einem Essay von Pablo Larios wurde veröffentlicht in: *Camera Austria International*, Nr. 128/2014, S. 37–50.
2 Alle Zitate Roman Schramms stammen aus einem Gespräch mit dem Autor im Januar 2017.

Candida Höfer: Nach Berlin

n. b. k., Berlin, 3. 12. 2016 – 29. 1. 2017

von Rebecca Wilton

Müssen Ausstellungen gegenwärtig politisch sein? Oder, wie lassen sich künstlerische Arbeiten instrumentalisieren, um einen Kommentar zur angespannten politisch-gesellschaftlichen Gemengelage zu formulieren? Candida Höfer, bekannt für ihre großformatigen fotografischen Raumansichten überwiegend repräsentativer bürgerlicher Orte, wie etwa Bibliotheken und Museen, präsentiert im Neuen Berliner Kunst-