

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

Heft: 83: Collaborations Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool

Artikel: Wade Guyton : the new black = das neue Schwarz

Autor: Rothkopf, Scott / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680627>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

WADE GUYTON, UNZUTLEH (HAUS TREIS (62),
2002, Epoca DEBAGRI (1) nicht an book page,
7/1/10 x 10/1/10 / 1/10 / 1/10 / 1/10 auf
Buchseite, 49,1 x 26,2 cm.

62

W A D E
G U Y T O N

l. Haus Treis

Gleich... gesch

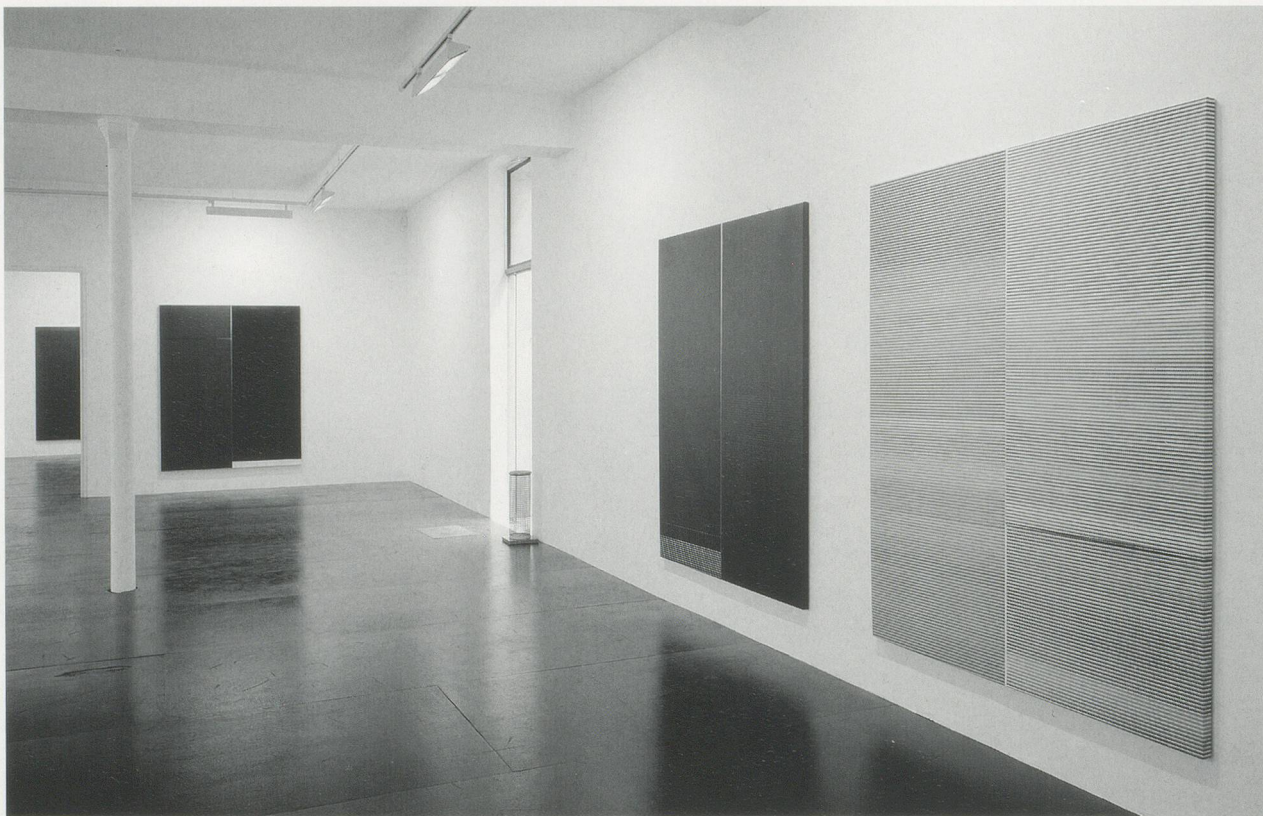
als Gegensatz die W

Fachwerk

Wade Guyton

THE NEW BLACK

SCOTT ROTHKOPF



Forgive me for beginning with an imaginary *New Yorker* cartoon. Two sketchily drawn men stand facing a pair of nearly identical, large black canvases. The caption below them reads: "Well, the one on the right is a failure, but the one on the left is clearly a masterpiece." Now, forgive me for following with a confession: I'm one of the guys and Wade Guyton is the other. We're in Guyton's studio parsing the rela-

SCOTT ROTHKOPF is a senior editor of *Artforum*.

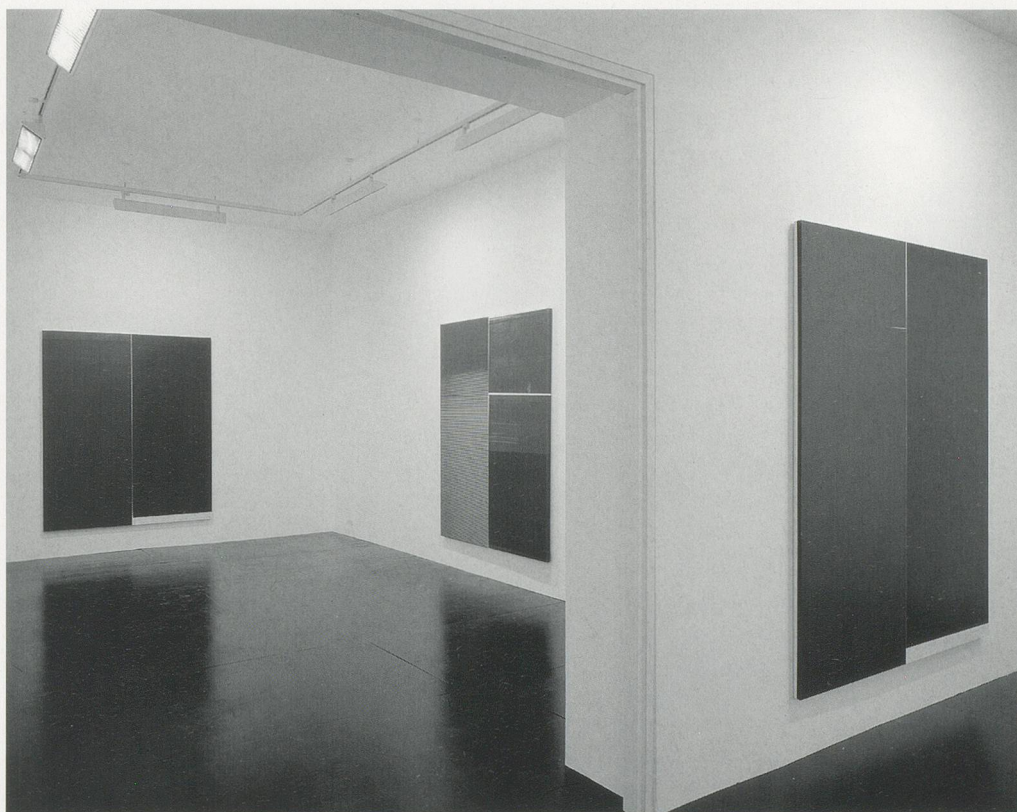
tive merits of his new series of black paintings, and I can't help feeling a bit like the butt of a withering joke, perhaps the dapper man studying a quasi-Pollock in Norman Rockwell's 1962 canvas *THE CONNOISSEUR* or the beleaguered protagonist of *Art*, the nineties Broadway hit that turns on the dated conundrum of whether a plain white canvas can count as art. You'd have to be a hidebound reactionary at this point to think that it couldn't, but you'd also have to be a touch crazy to spend the better part of an after-

WADE GUYTON, installation view / Installationsansicht, Galerie Chantal Crousel, Paris, 2008. (ALL IMAGES COURTESY OF WADE GUYTON)

noon, as Guyton and I did, puzzling over the successes and failures within a group of strikingly similar canvases, all identical in size and covered almost entirely with wide swaths of fuliginous ink. The problem was not so much that one could log long hours examining the paintings (we're accustomed to doing precisely that with Reinhardts or Rymans) but rather that any one of them might be deemed qualitatively

metric forms. To create paintings, he figured, he needed only to replace paper with canvas—a support that had long been the de-facto signifier of the medium, whether or not paint happened to be involved. As in many of his drawings, Guyton rendered simple colored bars and grids in Microsoft Word, and he passed unprimed linen through his printer several times so that chance would determine

WADE GUYTON, *installation view / Installationsansicht*,
Galerie Chantal Crousel, Paris, 2008.



better than any other. On what basis were such value judgments to be made? And if the criteria could, eventually, be discerned, what would that tell us about a group of canvases that seemed to push Guyton's painterly practice to both its formal and conceptual outer limits?

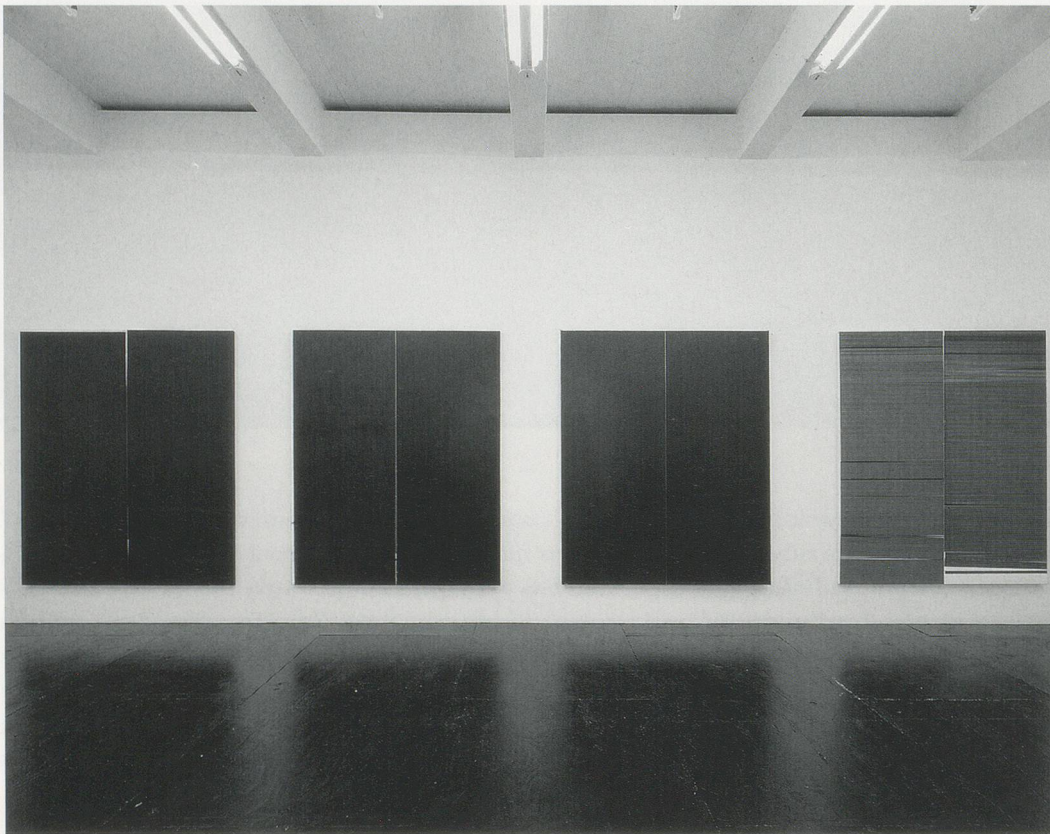
Guyton began making paintings around four years ago with the desktop inkjet printer that he had been using to produce drawings by marking the pages of old art books with letters and simple geo-

what compositions arose. But "composition" turned out to be the problem since the resultant canvases nodded perhaps too vigorously to the very abstractions—whether pre-war Russian or post-war American—that were often reproduced in his appropriated book pages, without registering critically their distance from those historical precedents. How could one know that chance—or, for that matter, the printer—was involved when the work seemed to summon, without quotation marks, the history of abstraction

and was thereby all too easily understood within a wave of more recent “neoformalist” art? What Guyton needed, he came to realize, was a resistant ground that could register his mechanical means, as well as a pictorial device that might function not just abstractly but that would also attest to its status as a pre-existing artifact, one plucked like his catalogue pages from the ever-expanding universe of pictures and their myriad reproductions.

Before long, Guyton began manipulating on his computer a limited repertoire of scanned images, such as a green-and-red striped endpaper and a row of flames from a book cover, as well as bands of Xs taken from his earlier drawings. When output with photoreproductive clarity on smooth sheets of primed linen, these motifs betrayed telling details—a printed source’s slightly yellowed paper or exag-

gerated halftone screen—that signaled their prior life as images and objects on the other side of the digital continuum. To these building blocks, Guyton would add graphic elements in Photoshop, such as pitch-black disks and candy-colored Us, which created a tension between his readymade imagery and his subjective digital interventions. Sometimes this disconnect took the form of a subtle semiotic inquiry into the visual vocabulary of his technical apparatus, as when Guyton overlaid jagged scanned and enlarged Xs with those newly and crisply typed in Photoshop. Yet each painting could never be executed exactly as planned on screen since the printer would falter as it disgorged ink onto sheets of canvas far thicker and wider than its intended supports. These “errors” in physical alignment and color consistency imbue the finished paintings with a sense



WADE GUYTON, *installation view / Installationsansicht*, Friedrich Petzel Gallery, New York, 2008.

of chance and physical process both at odds and strangely in keeping with Guyton's chosen technologies, which are known as much for their slick reproductive powers as for their inclination toward mechanical mishap.

Guyton's art has always been characterized by his particular sensitivity to these unexpected failures, as well as by a knowing wariness toward the kind of sophisticated trickiness that might seem to predestine pictorial success—and it is these paired impulses that may have helped generate his subsequent body of work. His next series of large X paintings suggested that he had grown somewhat skeptical of the brainy showiness implicit in his previous paintings' juxtaposition of different forms of visual information. To that end, he dispensed with his scanned imagery and his residual compositional quandaries, such as where to place his Us and what color they might be. He reduced his preliminary digital manipulations to the bare minimum: typing one hefty X and then hastily dividing it in two on screen. This vertical splitting was crucial because, as with many of his previous paintings, in order to run a wide sheet of canvas through his printer, now capable of covering an area some forty-four inches across, he had to fold the material in two and print each half of the image at a time. Given the difficulties in aligning the on-screen print area with its actual output, and given that the printer sucks in the material until its sensor determines the optimum point at which to begin discharging ink, the Xs wound up fractured by the canvases' central seam. Sometimes Guyton tried to correct his or his printer's mistakes by running the material through once more. Yet this usually only added another splintered fragment to the mix, so that his boldest, most literal declarations on canvas to date can also seem his most hamstrung, like exclamations caught in the throat or rickety paeans to the off-kilter beauty of twenty-first century mechanical breakdown. These paintings, more than any before them, demonstrate a level of focus and a honing of decision to such an extent that we are left with the simple record of Guyton's not-so-simple grappling with his means. But even this rather economical system still depended on a kind of projective relationship between a predetermined image (the X) and its

eventual materialization (the painting), and it was not long before the first term of this equation was pared down even further, before, that is, Guyton's screen went blank.

Guyton's black paintings, like nearly all his work thus far, were born of an accident, though this one had less an air of serendipity than of misfortune. Over the years that he had been making paintings, he had gained a subtle feeling for how various batches of his preferred pre-primed linen duck registered the marks of his printer with slight differences. Yet new shipments of the material unexpectedly failed to take the ink as he had grown accustomed, despite assurances from the manufacturer that nothing had changed. Suddenly, in the midst of his large X canvases, painting after painting failed to achieve the crispness that so crucially tied his abstractions to the quotidian technological landscape that spawned them. With a show looming, a crisis ensued, and Guyton feared he might have to abandon his signature painting process as briskly as he had adopted it. Frustrated, he drew a black rectangle in Photoshop that was roughly the proportion of one half of his double-width canvases, and he began to blot out his failed paintings with layer upon layer of black ink—an iconoclastic violence evident in the phantom Xs that lurk just barely perceptible beneath the surface of his first all-black canvases. Guyton, it turns out, had somewhat inadvertently stumbled onto the terrain of modernism's undead painting par excellence—the monochrome—a form that would ironically allow him to perpetuate rather than to terminate his still young engagement with the medium.

"Ostensibly black monochromes" is the way that Guyton described his new paintings in press releases for exhibitions in New York and Paris, where they were eventually shown. The phrase was presumably meant to cast doubt on how neatly the canvases could be appended to the nearly century-old tradition of the "monochrome," and there is some validity to this hesitation, given that his printer often produces black by mixing together a range of colors that can lend the paintings a green or bluish tone. But the adverb "ostensibly" can ring a bit coy (or defensive?), as though Guyton wanted to signal his remove from the modernist tradition at the very moment

he once again appeared to veer rather too closely toward it. After all, with few notable exceptions, nearly all monochromatic paintings are only ever ostensibly so, and Guyton's are certainly no more so than those of Brice Marden, for example, which reverberate with the accumulation of their myriad waxy undertones, or those of Ad Reinhardt, which gradually reveal their variously purple or umber casts. Indeed, the fact that Guyton's paintings are only ostensibly monochromatic makes them more rather than less aligned with this vaunted (if admittedly diverse) strain of modernism, since they invite and even demand a kind of perceptual engagement that we have been well prepared for over the past hundred years, despite many artists' admirable challenges to those viewing habits over the past forty.¹⁾

Looking closely at the finished paintings, one cannot help but become trapped in a slow excavation of their surfaces. Each canvas is a patchwork accretion of multiple sooty layers, with the two halves often overprinted a different number of times so that tonal distinctions arise between them. The paintings, again like Marden's, reveal their aggregate nature most obviously at their perimeters, where two planes overlap incompletely to generate four quadrants of varying darkness, which shift from a dense, almost sticky, black, where the layers are superimposed; to a penumbral gray, where they diverge; to white, where bits of blank canvas altogether escape receiving ink. Sometimes these reserves form narrow angular slices along the left and right edges of the painting so that the whole canvas looks not orthogonal but slightly out of whack. And sometimes these rapier-thin fissures drop down the central seam, so that the painting appears on the verge of being cleaved apart. Peeking around the sides of the canvases, we find even more clues to the surfaces' strata since the various layers are generally most skewed where they round the stretcher bars. Meanwhile, Guyton often crops the tops and bottoms of the paintings so that a lopsided margin is left to demonstrate the uneven movement of the canvas' two sides as they made their way through his machine.

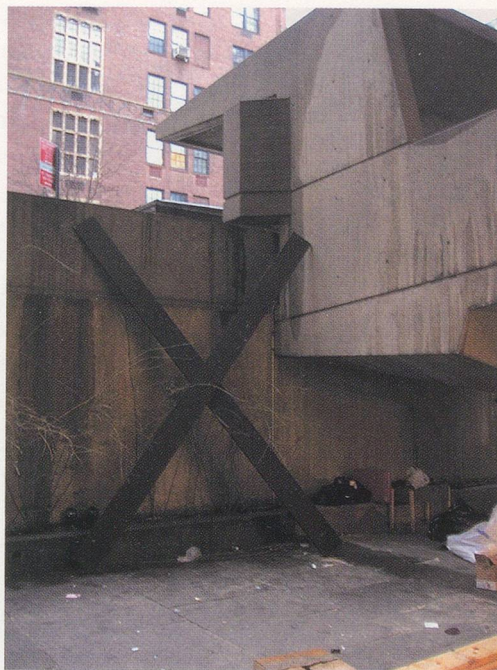
There's something slightly perverse about paying quite so much attention to the edge conditions and surface subtleties of mechanically produced canvases

by an artist whose spare, often appropriative gestures might signal altogether different concerns. Too much talk of cropping and the "framing edge" threatens to return us to the formalist discourse of Clement Greenberg and Michael Fried, as they adumbrated painting's inherent attributes in an attempt to arrive at its irreducible essence (and we could just as easily make mention of the canvases' bifurcated "deductive structure"). We're not, after all, looking at a 1960s Jules Olitski, or at Larry Poons in Emile de Antonio's 1972 documentary *Painters Painting*, as the artist faced a mammoth unstretched mess of a canvas and laughably barked at his assistants to crop just one more inch off the right or the left. Still, I couldn't help but recall this scene with slight embarrassment on that fateful afternoon when I saw the new black paintings in Guyton's studio. At the time, he seemed most drawn to those canvases that divulged clues to their material histories along their edges, to those canvases flaunting enough pictorial incident, even if arrived at by happenstance, to encourage us to linger. To encourage us, that is, to look at these paintings *as paintings*—not *ersatz* paintings or signs of paintings, but good old-fashioned modern paintings. But never too old-fashioned ones, of course.

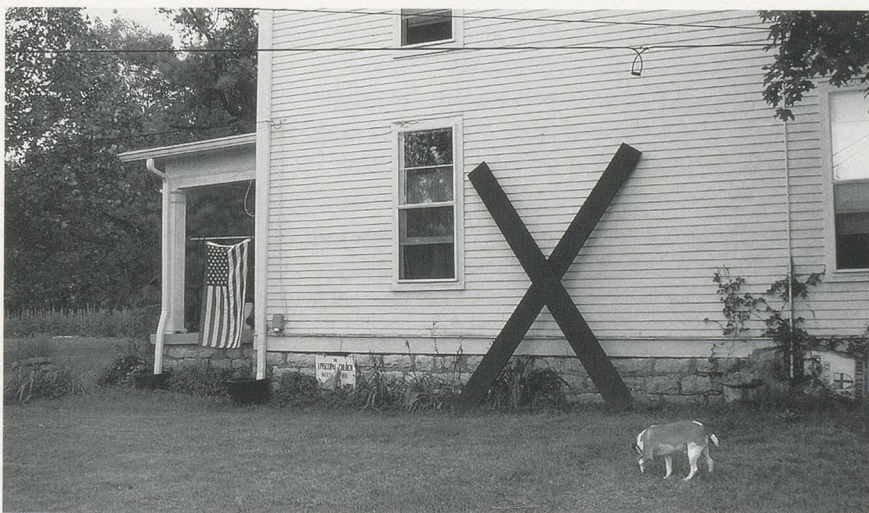
Indeed, if Guyton had waded rather deeply into the waters of the modernist mainstream, he had no more interest in blindly espousing that tradition than he had had in making poker-faced abstractions when he first ran canvas through his printer. For although he was clearly courting the painterly and perceptual conditions of "classic" modern icons, he just as clearly wanted to avoid relinquishing his hard-won critical purchase on the world of readymade images and his refracted view onto the history of received styles. This is a fine line to walk. On one side lies the peril of an ahistorical return to a kind of prelapsarian aesthetic state, and, on the other, a glib conceptualism, a danger of lampooning a mode of making and beholding that has by now been subjected to four decades of assiduous critique. Still, this latter tradition must not be forgotten in the face of Guyton's work. For as much as each painting might invoke Reinhardt or Marden, it also gestures to those artists—from Marcel Broodthaers, Piero Manzoni,

and Blinky Palermo to Sherrie Levine, Rudolf Stingel, and Richard Prince—who in their own ways challenged the primacy and sanctity of modernism's most enduring signpost. Guyton is both historically and temperamentally closer to this latter gang who understood the monochrome as the kind of ready-made Greenberg worried it might become and who treated it with a wry and disputatious irreverence.

Guyton follows this line of thought not only in his paintings' digital and mechanical conception, but also in the way he treats them as they are born. His black paintings are marred with the scrapes and scratches that form as they are extruded jerkily and head first from the printer, before being yanked across his studio floor and flipped over, only to endure this ignominious genesis once more. These scars are traces of his process, and also a beat-up rebuff to transcendence, to naïve sincerity, or merely to over refinement. The elegant grandeur of the canvases is revealed to be something of a macho bluff. If an *informe* trope of horizontality famously emerged in the tabular surfaces of Dubuffet or Twombly and in the gravitational fields of Pollock and later Warhol, it's hard to imagine any of these artists—let alone any of the monochrome makers already mentioned—dragging their canvases face down across the floor. And as if to make sure this sacrilege did not go unnoticed, Guyton recreated his own black-



WADE GUYTON, *X SCULPTURE*, 2004,
wood, Whitney Biennial, Whitney Museum of
American Art, New York / *X SKULPTUR*, Holz.



WADE GUYTON, *X SCULPTURE*,
2004, wood, Lebanon, Tennessee /
X SKULPTUR, Holz.



WADE GUYTON, *X SCULPTURE*, 2005, wood, Cincinnati, Ohio / *X SKULPTUR*, Holz.

painted, plywood studio floor in the two galleries where the canvases were shown. With each muffled and slightly destabilized step, one sensed that Guyton was hedging his bets a bit as a painter, cautioning us against taking his most abstract canvases as regressive bids for some discredited notion of autonomy and casting them instead as props or players in a slightly stagy *mise-en-scène*.

Guyton's monochromes serve, then, as tense indexes of his negotiation with these dual inheritances—a modernist fascination with formal, perceptual, and technological discovery, on the one hand, and, on the other, a more recent and more skeptical

understanding of this legacy, now distorted with reverb and parallax. This contrariety was abundantly clear when Guyton and I studied his new paintings fresh from the printer. If he prized surface subtlety in sifting the keepers from the dross, he certainly didn't want too much ostentation in this regard. In some paintings, the overlapping black veils created rectangles of varying tones, which, though beautiful, seemed a bit too fussy and grandiloquent to make the cut. One I dubbed the "Latin American," for its proximity to a southern strain of abstraction; another's planes abutted too starkly, which is to say that the picture overall was not quite stark enough.

Pictorial incident could be tolerated—and was even required—but it had to be clearly legible as accident, as when the printer's feed stuttered to create horizontal bands that lent some canvases an Op vibration reminiscent of a flickering monitor or an old TV's wonky vertical hold. In other paintings, the ink heads jammed to yield faint pinstripes evocative of ruled paper or a trippy Agnes Martin. And so, despite great variation, an underlying criterion emerged that allowed this or that canvas to make the grade. The painting should be variegated enough to attest to its underlying mechanical process and to compel one to draw close; but it should be black (or, in rare cases, white) enough to function as a monochrome, or, at the very least, it should be "all-over" enough to keep it from lapsing into the realm of compositionality that had haunted his very first works on canvas.

It's not, of course, that there's anything wrong with composition per se; a wholesale interdiction against it would be hard to justify in this age of promiscuous pluralism. But Guyton wants to lend his paintings a kind of inner logic—necessity, even—by ensuring that we don't mistake the vicissitudes of his printer's activity with his own design. In his fire, stripe, and X paintings, there wasn't really the risk of this confusion since the productive tension between a scanned or typed image and its ultimate manifestation was comparatively easy to discern. We could tell that the image came from somewhere, that it was not hatched *alla prima*, so we could know (or imagine) what went wrong. The problem with the black paintings is that there is no "image" against which to gauge this breakdown, no obviously imported source to ward against the creeping specter of "neoformalism." The answer, then, was to make the monochrome itself that image, a kind of *a priori* form against which Guyton's variations might be judged. The painting may display all the surface subtlety and perceptual intrigue of the modernist monochrome, but the very details that invite this engagement reveal the canvas strangely to be a kind of mediated, printed picture of that unmistakable paragon.

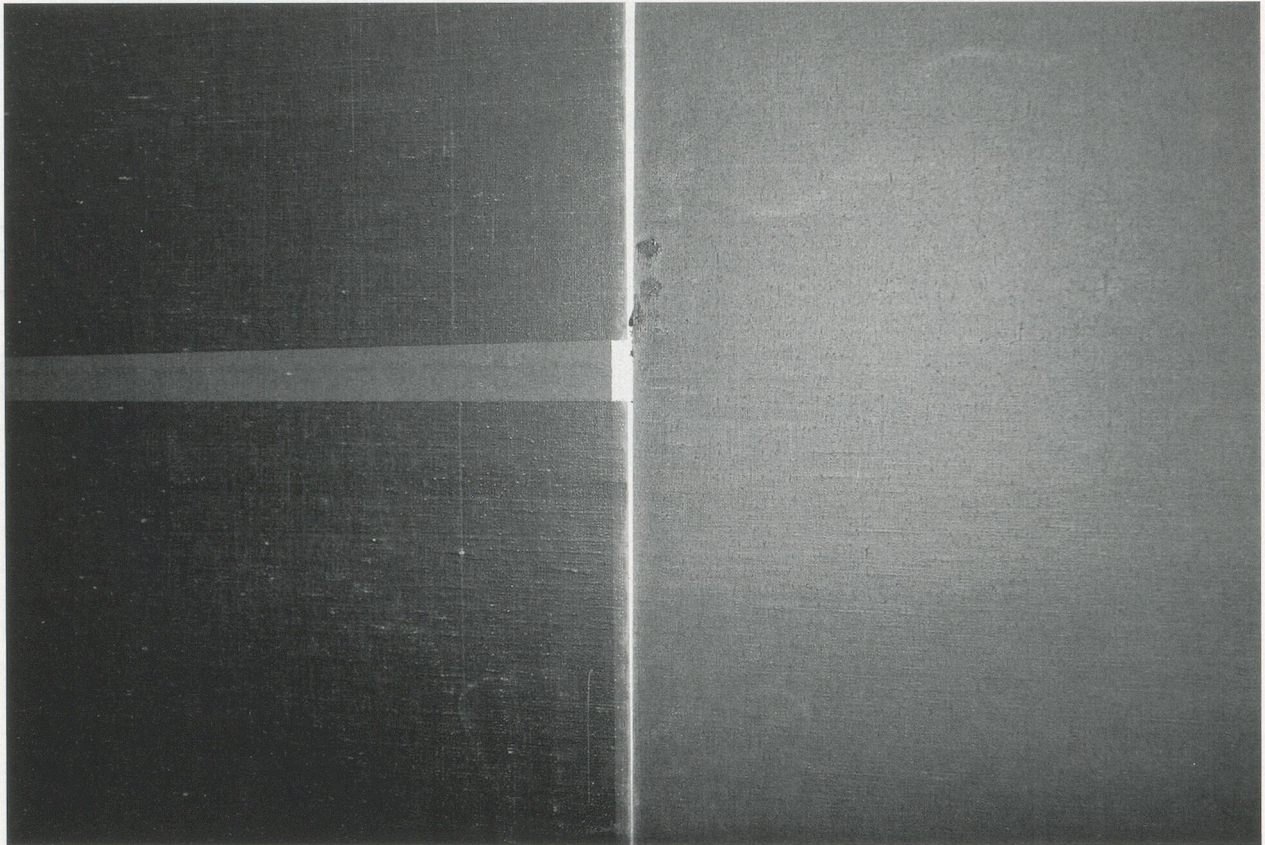
This is how Guyton's black paintings manage to retain the fundamental quotational character of nearly all his canvases to date, even as they speak more declaratively in the modernist language that

his work has long addressed. What is being recited is not an image scanned from a book but the term "monochrome," though there is never a one-to-one correspondence between this unstable concept and its utterance. The black field—thanks to its uneven margins, aggregate layers, and multiple printing errors—sits a bit uncomfortably and never quite continuously on its ground. It feels put there, printed there, on the canvas though not exactly of it. Like an actor who stumbles over his lines or a musician who misses a note, each painting represents the interface between a received idea and its imprecise manifestation in the present—a present that is as much the moment when the canvas wends its way through the printer as it is a particular art-historical and technological context. Guyton's black paintings are not *mélanges* of individual references and allusions, like so many abstractions are today; nor are they stillborn straw men or smirking stand-ins for a modernist orthodoxy that was never as univocal as many of its belated antagonists still tirelessly maintain. Rather, his monochromes suggest a way of making abstract paintings that are alive with the contingencies of their creation and delectation yet are neither innocent of the lessons of postmodernism nor duplicitous about their roots in an infinitely, if imprecisely, replicable digital DNA. Each painting is insistently aware of its distance from its graphic template and from some quasi-mythical model that we may construe only patchily from a museum's gallery, a line of text, or a crenulated JPEG on the Web. The archetype, Guyton knows, is no more fixed than its imperfectly printed instantiation, and his monochrome less absolute than self-consciously penultimate, always ready to be output once more.

1) Johanna Burton analyzes Guyton's use of the word "ostensibly" in a recent essay on the artist. Although I agree that his black paintings gesture "to monochromes without ever really getting there," I believe this to be a fundamental premise of many of the so-called monochromes that she invokes as foils for his canvases. See Burton, "Rites of Silence" in *Artforum* 46, no. 10 (Summer 2008), pp. 365–73. My understanding of the monochrome here is indebted to the writings of Yve-Alain Bois on Ad Reinhardt and Robert Ryman, and especially to his "Painting: The Task of Mourning" in *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990), pp. 229–44.

DAS NEUE SCHWARZ

SCOTT ROTHKOPF



WADE GUYTON, UNTITLED / OHNE TITEL, 2007, detail.

Man verzeihe mir, dass ich mit einem imaginären *New Yorker*-Cartoon beginne. Zwei schemenhaft skizzierte Männer stehen vor zwei fast identischen, grossen schwarzen Gemälden. Die Legende darunter lautet: «Na ja, das rechts ist misslungen, aber das links

SCOTT ROTHKOPF ist Senior Editor bei *Artforum*.

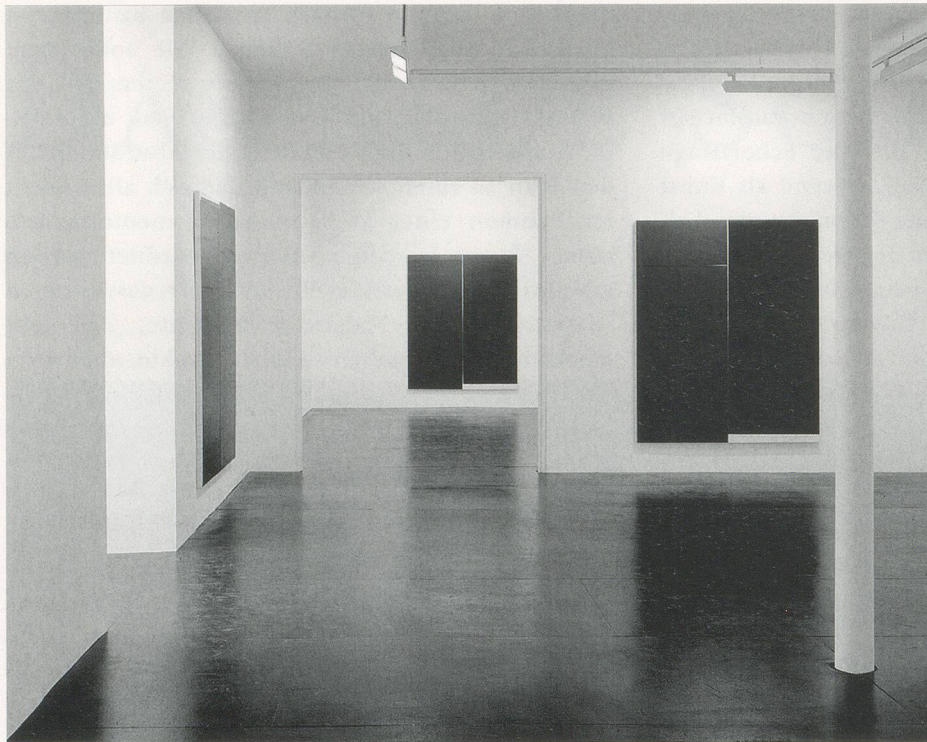
ist zweifellos ein Meisterwerk.» Verzeihen Sie auch, wenn ich zudem gestehe, dass ich der eine dieser Typen bin und Wade Guyton der andere. Wir befinden uns in Guytons Atelier und analysieren die jeweiligen Vorzüge der Bilder aus seiner neuen Serie schwarzer Gemälde, und ich kann mir nicht helfen, ich komme mir vor wie das Opfer eines abgestande-

nen Witzes, wie der gepflegte Herr, der in Norman Rockwells Bild *THE CONNOISSEUR* (1962) einen Pseudo-Pollock studiert, oder der geplagte Protagonist in Yasmina Rezas Stück *Kunst*, dem Broadway-Hit der 90er-Jahre, das sich um die alte Scherzfrage dreht, ob eine schlichte weisse Leinwand als Kunst gelten kann. Man müsste heute schon ein ziemlich verbohrter Reaktionär sein, um der Meinung zu sein, dass sie das nicht kann, aber man muss schon auch etwas verrückt sein, um – wie Guyton und ich – fast einen ganzen Nachmittag damit zuzubringen, über Gelungenes und Misslungenes innerhalb einer Gruppe auffallend ähnlicher Bilder zu rätseln, die alle gleich gross und fast vollständig mit breiten Streifen russfarbener Tinte bedeckt sind. Das Problem war weniger, dass man Stunden und Stunden mit der Prüfung der Bilder verbringen konnte (bei Werken von Reinhardt oder Ryman sind wir es gewohnt, genau dies zu tun), sondern dass jedes von ihnen als für qualitativ besser befunden werden könnte als die anderen. Auf welcher Grundlage liessen sich solche Werturteile fällen? Und wenn solch ein Kriterium tatsächlich ermittelt werden konnte, was würde uns das über eine Gruppe von Bildern veraten, die Guytons Malerei an ihre äussersten formalen und konzeptuellen Grenzen zu treiben schienen?

Guyton begann vor etwa vier Jahren Gemälde mit demselben Desktop-Inkjet-Drucker zu erzeugen, mit dem er früher Zeichnungen machte, indem er Seiten aus alten Kunstbüchern mit Buchstaben und einfachen geometrischen Formen kombinierte. Um Gemälde zu machen, dachte er, brauchte er lediglich das Papier durch Leinwand zu ersetzen – ein Trägermaterial, das lange Zeit als Referenz für dieses Medium schlechthin galt, egal, ob in Verbindung mit Farbe oder ohne. Wie bei vielen seiner Zeichnungen erzeugte Guyton in Microsoft Word einfache farbige Balken und Raster und liess dann ungrundierte Leinwand mehrmals hintereinander durch seinen Drucker laufen, so dass der Zufall bestimmte, welche Kompositionen sich ergaben. Doch die «Komposition» erwies sich als Problem, da die so entstandenen Leinwände vielleicht etwas zu sehr in die Nähe genau jener Abstraktionen – im Vorkriegsrußland oder Nachkriegsamerika – gerieten, die häufig auf seinen übernommenen Buchseiten abgebildet waren, ohne

dabei ihre kritische Distanz zu diesen historischen Vorläufern deutlich zu machen. Wie sollte man erkennen, dass der Zufall – oder, in diesem Fall, der Drucker – involviert war, wenn das Werk ohne Anführungszeichen die Geschichte der Abstraktion auf den Plan zu rufen schien und dadurch allzu leicht im Rahmen einer Welle neuerer «neoformalistischer» Kunst begriffen und eingeordnet werden konnte? Guyton wurde schliesslich klar, dass er einen strapazierfähigen Malgrund brauchte, der sein mechanisches Vorgehen sichtbar machte, aber auch ein Malwerkzeug, das nicht nur abstrakt funktionierte, sondern gleichzeitig seinen Status als bereits bestehendes Artefakt aufzeigte, ein Artefakt, das, wie seine Katalogseiten, aus dem stetig sich ausbreitenden Universum der Bilder und ihrer myriadenfachen Reproduktionen entnommen war.

Es dauerte nicht lange und Guyton begann auf seinem Computer ein begrenztes Repertoire eingescannter Bilder zu bearbeiten, zum Beispiel grün-rot gestreifte Vorsatzblätter, eine Flammenreihe von einem Buchumschlag oder auch aus dem wiederholten Buchstaben X bestehende Linienmuster, die er seinen älteren Zeichnungen entnahm. Wenn diese Motive mit der Deutlichkeit von Photoreproduktionen auf glattem grundiertem Leinenstoff ausgedruckt wurden, gaben sie vielsagende Details preis – etwa, dass das Papier einer gedruckten Vorlage leicht vergilbt war oder dass eine zu starke Halbtonrastierung verwendet wurde. Diese Details verwiesen auf das frühere Leben der Motive als Bilder und Objekte auf der anderen Seite des digitalen Kontinuums. Diesen Bausteinen fügte Guyton mithilfe von Photoshop graphische Elemente hinzu, wie pechschwarze löchrige Scheiben und den Buchstaben U in süßlichen Farben, die eine unterschwellige Spannung zwischen dem Readymade-Bildvokabular und seinen subjektiven digitalen Interventionen erzeugten. Manchmal nahm dieser Bruch die Form einer subtilen semiotischen Erforschung des Bildvokabulars seiner technischen Hilfsmittel an, wie in dem Fall, wo Guyton schartige, eingescannte und vergrösserte X-Buchstaben mit in Photoshop fein säuberlich neu gedruckten überlagerte. Aber keines der Bilder konnte exakt wie auf dem Bildschirm geplant ausgeführt werden, da der Drucker jeweils ins Stottern kam, wenn er



WADE GUYTON, *installation view / Installationsansicht*,
Galerie Chantal Crousel, Paris, 2008.

Tinte auf Leinwandstücke spie, die viel dicker und breiter waren, als die bestehenden Papierspeicher vorsahen. Diese «Fehler» in der physikalischen Ausrichtung und Farbkonsistenz verleihen den fertigen Bildern einen Touch von Zufälligkeit und physikalischer Prozesshaftigkeit. Dieser steht zugleich im Widerspruch und in seltsamem Einklang mit Guytons Wahl seiner technischen Hilfsmittel, die ebenso für ihre exzellenten Wiedergabemöglichkeiten bekannt sind wie für ihre Tendenz zu mechanischen Fehlleistungen.

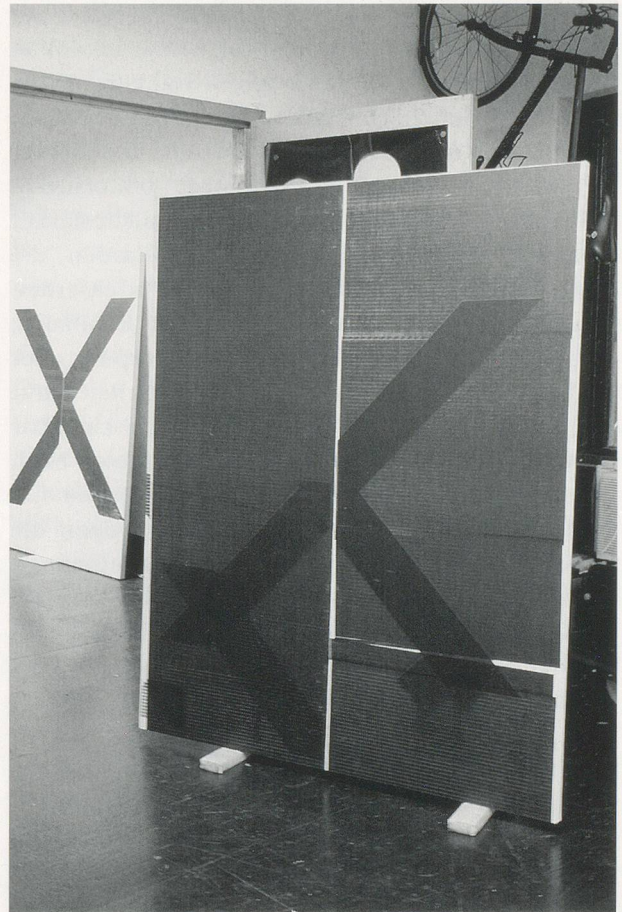
Guytons Arbeit hat sich schon immer durch seine besondere Sensibilität für solch unerwartete Missgeschicke ausgezeichnet und auch durch eine wissende Zurückhaltung gegenüber der raffinierten Verwickeltheit, die dem Gelingen eines Bildes unter Umständen vorauszugehen scheint. Und vielleicht ist es diese Kombination verschiedener Impulse, die zur Entstehung dieses anschließenden Werkkomplexes beigetragen hat. Seine nächste Serie grosser X-Bilder legt nahe, dass er gegenüber der intelligenten

Angeberei, die der Gegenüberstellung verschiedener Formen visueller Information in seinen früheren Bildern anhaftet, eine gewisse Skepsis entwickelt hat. So verzichtete er auf sein eingescanntes Bildvokabular und die verbliebenen kompositorischen Fragen, wie etwa, wo seine Us zu platzieren wären und in welcher Farbe. Er reduzierte seine vorbereitenden digitalen Manipulationen auf ein absolutes Minimum: Er tippte ein kräftiges X und teilte es auf dem Bildschirm sofort in zwei Hälften. Diese vertikale Spaltung war entscheidend, denn, wie bei vielen seiner früheren Bilder, musste er das Trägermaterial falten und jede Bildhälfte einzeln drucken, wenn er ein breites Stück Leinwand durch seinen Drucker führen wollte – der mittlerweile eine Fläche von rund 110 cm Breite zu bedrucken vermochte. Wegen der Schwierigkeit, den Druckbereich auf dem Bildschirm mit dem tatsächlichen Druck in Übereinstimmung zu bringen, und aufgrund der Tatsache, dass der Drucker das Material so lange einzieht, bis sein Sensor den optimalen Punkt bestimmt hat, an dem

er Tinte zu spucken beginnt, wurden die X-Buchstaben an der Mittellinie der Leinwand entlang ihrer eigenen Mittellinie verschoben und unterteilt wiedergegeben. Manchmal versuchte Guyton diesen oder andere Druckerfehler zu korrigieren, indem er die Leinwand noch einmal durchlaufen liess. Doch gewöhnlich kam dadurch lediglich ein weiteres Splitterfragment hinzu, sodass seine bisher kühnsten, wortgetreusten Aussagen auf Leinwand auch als seine am heftigsten verstümmelten gelten können, wie im Hals stecken gebliebene Ausrufe oder stotternde Lobgesänge auf die schräge Schönheit der mechanischen Pannen des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Diese Bilder demonstrieren intensiver als die früheren einen so hohen Grad an Konzentration und eine so fein abgestimmte Entschlusskraft, dass wir uns mit der schlichten Aufzeichnung von Guytons alles andere als einfachem Ringen mit seinen technischen Mitteln konfrontiert sehen. Doch selbst dieses ziemlich ökonomische System war noch von einer Art projektiver Beziehung zwischen einem vorbestimmten Bild (dem X) und seiner materiellen Umsetzung (dem resultierenden «Gemälde») abhängig, und es dauerte nicht lange, bis der erste Term dieser Gleichung noch stärker zurückgestutzt wurde, bis Guytons Bildschirm schliesslich ganz leer war.

Wie fast alle seiner bisherigen Arbeiten entstanden die schwarzen Bilder aus einem Zufall heraus, obwohl es diesmal weniger ein glücklicher Zufall als ein Unglücksfall war. Im Lauf der Jahre hatte Guyton ein feines Sensorium dafür entwickelt, dass verschiedene Ballen seines bevorzugten grundierten Leinengewebes die Zeichen des Druckers leicht unterschiedlich aufzeichneten. Doch neue Lieferungen desselben Materials nahmen die Tinte unerwarteterweise nicht so auf, wie er es gewohnt war, trotz der Versicherung des Herstellers, dass nichts geändert

worden sei. Inmitten der Produktion seiner grossen X-Leinwände erreichte plötzlich ein Bild nach dem anderen nicht mehr die Klarheit und Schärfe, die seine Abstraktionen so entscheidend mit der alltäglichen Technologie verknüpfte, welche sie hervorbrachte. Da eine Ausstellung bevorstand, entstand daraus eine Krise und Guyton fürchtete, er müsse sein charakteristisches Malprozedere ebenso brüsk wieder fallen lassen, wie er es sich angeeignet hatte. Frustriert zeichnete er in Photoshop ein schwarzes Rechteck, das ungefähr den Proportionen einer Hälfte seiner doppelt so breiten Leinwände entsprach, und begann seine verunglückten Bilder mit Lage um Lage schwarzer Tinte auszulöschen – ein ikonoklastischer Gewaltakt, der an den phantomhaften X-Formen abzulesen ist, die kaum mehr sichtbar unter der Oberfläche seiner ersten schwarzen Lein-



WADE GUYTON, *Studio view, New York.*

wände lauern. Guyton war, so stellt sich heraus, unversehens auf das Terrain des untoten Gemäldes der Moderne schlechthin geraten, auf das Terrain der Monochromie, einer Form, die ihm ironischerweise erlauben sollte, seine noch junge Beschäftigung mit diesem Medium weiterzuführen, statt sie aufgeben zu müssen.

Als «scheinbar schwarze Monochromien» bezeichnete Guyton seine neuen Bilder in Presstexten zu Ausstellungen in New York und Paris, wo sie schliesslich gezeigt wurden. Der Ausdruck sollte vermutlich Zweifel daran wecken, dass sich diese Bilder nahtlos an die fast ein Jahrhundert alte Tradition der «Monochromie» anschliessen; dieses Zögern hat seine Berechtigung, wenn man bedenkt, dass Guytons Drucker Schwarz erzeugt, indem er ein ganzes Farbspektrum mischt, was den Bildern einen grünlichen oder bläulichen Ton verleiht. Doch das Adverb «scheinbar» mag etwas kokett (oder defensiv?) klingen, als ob Guyton seine Distanz zur Tradition der Moderne genau in dem Moment signalisieren wollte, wo er einmal mehr in allzu grosse Nähe zu ihr zu geraten schien. Schliesslich sind, mit wenigen bemerkenswerten Ausnahmen, fast alle monochromen Gemälde immer nur scheinbar monochrom, und auf Guytons Bilder trifft das gewiss nicht stärker zu als auf jene von, sagen wir, Brice Marden, die durch die Anhäufung ihrer unzähligen wächsernen Untertöne oszillieren, oder jene von Ad Reinhardt, die nach und nach ihre diversen Purpur- oder Umbra-Schattierungen enthüllen. In Wahrheit stärkt die Tatsache, dass Guytons Bilder nur scheinbar monochrom sind, die Verbindung zu dieser hoch gelobten (wenn auch facettenreichen) Laune der Moderne eher, als dass sie sie schwächt, denn die Bilder laden zu einer engagierten Wahrnehmungshaltung ein, auf die wir im Lauf der letzten hundert Jahre gut vorbereitet worden sind (obwohl viele Künstler diese Sehgewohnheit während der letzten vierzig Jahre auf bewundernswerte Weise in Frage gestellt haben), ja sie verlangen diese geradezu.¹⁾

Schaut man sich die fertigen Bilder genauer an, verfängt man sich unweigerlich in einer langsamen visuellen archäologischen Untersuchung ihrer Oberflächen. Jede Leinwand ist eine Patchworkstruktur aus mehreren russigen Schichten, wobei die beiden

Hälften oft unterschiedlich viele Male überdruckt wurden, sodass tonale Unterschiede zwischen ihnen bestehen. Die Bilder enthüllen ihr Zusammengesetztsein – wiederum wie jene von Brice Marden – am deutlichsten an den Rändern, dort wo zwei Ebenen sich nicht ganz perfekt überlappen und ein Kreuz bilden, das vier unterschiedlich dunkle Quadranten entstehen lässt; diese reichen von dichtem, fast klebrigem Schwarz, wo die Schichten übereinanderliegen, zu halbdunklem Grau, wo sie voneinander abweichen, bis zu Weiss, an Stellen, wo die Leinwand gar keine Tinte abbekommen hat. Manchmal bilden diese Aussparungen schmale Winkelflächen am linken und rechten Rand des Bildes, so dass die ganze Leinwand nicht rechtwinklig wirkt, sondern wie leicht aus der Balance gebracht. Und manchmal verlaufen diese Risse, dünn wie ein Florett, entlang der mittleren Nahtstelle, sodass der Eindruck entsteht, das Bild könne jeden Moment in zwei Teile zerbrechen. Schaut man sich auch die Kanten der Leinwände von allen Seiten genau an, finden sich noch mehr Hinweise für den Schichtaufbau der Farbflächen, denn die verschiedenen Lagen sind im Allgemeinen dort am stärksten verzerrt, wo sie über die Greiferschienen liefen. Inzwischen beschneidet Guyton seine Bilder häufig am oberen und unteren Ende, sodass ein einseitig abfallender Rand zurückbleibt, der auf die ungleichmässige Bewegung verweist, welche die beiden Leinwandseiten auf ihrem Weg durch den Drucker durchlaufen haben.

Es hat etwas leicht Perverses, der Beschaffenheit der Ränder und den Feinheiten der Oberfläche mechanisch produzierter Bilder so viel Aufmerksamkeit zu schenken, zumal bei einem Künstler, dessen sparsame, oft appropriative Gesten womöglich ganz andere Interessen andeuten. Zu viel Gerede über Bildbeschneidung und den «Rand als Rahmen» droht uns auf den formalistischen Diskurs zurückzuwerfen, den Clement Greenberg und Michael Fried führten, als sie die der Malerei inhärenten Attribute zu umreissen suchten, um zu deren irreduziblem Wesen zu gelangen (ebenso gut liesse sich hier auch die gegabelte «deduktive Struktur» der Bilder anführen). Schliesslich betrachten wir hier keinen Jules Olitski aus den 60er-Jahren und auch keinen Larry Poons in Emile de Antonios Dokumentarfilm *Pain-*

ters *Painting* (Malende Maler, 1972), wo der Künstler sich einem riesigen Durcheinander unaufgepannter Leinwand gegenüber sah und seinen Assistenten lächerlicherweise anschnauzte, nochmals drei Zentimeter rechts oder links wegzuschneiden. Dennoch fiel mir an jenem schicksalhaften Nachmittag, als ich die neuen schwarzen Bilder in Guytons Atelier sah, unweigerlich – und das war mir etwas peinlich – genau diese Szene ein. Damals schien Guyton am meisten zu jenen Leinwänden hingezogen zu sein, die Hinweise auf ihre materielle Entstehungsgeschichte entlang ihren Rändern preisgaben, zu den Bildern, die genügend malerische Vorgänge – selbst wenn sie sich durch Zufall ergeben hatten – offen zur Schau stellten, um uns zum Verweilen zu ermuntern. Das heißt, uns zu ermuntern, diese Gemälde als Gemälde zu betrachten – nicht als Ersatzgemälde oder Zeichen für Gemälde, sondern als gute alt(modisch)e moderne Gemälde; natürlich nicht wirklich altmodische Gemälde.

Auch wenn Guyton ziemlich tief in den Wassern des modernen Mainstream gewatet war, ging es ihm ebenso wenig darum, sich blind an diese Tradition zu binden, wie es ihm um nichts preisgebende Abstraktionen ging, als er seine ersten Leinwände durch den Drucker laufen liess. Denn obwohl er eindeutig mit den malerischen und wahrnehmungsspezifischen Gegebenheiten «klassischer» Ikonen der Moderne flirtete, wollte er ebenso klar vermeiden, seinen schwer errungenen kritischen Ansatz gegenüber der Welt der Readymade-Bilder und seine gebrochene Sicht auf die Geschichte überlieferter Stile wieder preiszugeben. Das ist ein schmaler Grat. Auf der einen Seite droht die Gefahr eines ahistorischen Rückfalls in eine Art ästhetischen Zustand vor dem Sündenfall, und auf der anderen Seite ein aalglatte Konzeptualismus, die Gefahr, eine Form des Schaffens und Erhaltens zu verhöhnen, welche mittlerweile vier Jahrzehnte lang beharrlich der Kritik unterzogen wurde. Doch letztere Tradition darf angesichts von Guytons Arbeit nicht vergessen werden. Denn so sehr jedes Bild an Reinhardt oder Marden erinnern kann, verweist es auch auf Künstler – von Marcel Broodthaers, Piero Manzoni und Blinky Palermo bis zu Sherrie Levine, Rudolf Stingel und Richard Prince –, die auf ihre eigene Weise das Primat und

die Unantastbarkeit dieses nachhaltigsten Eckpfeilers der Moderne in Frage stellten. Guyton steht sowohl historisch wie vom Temperament her der zweiten Gruppe näher; sie betrachtete die monochrome Malerei als genau die Art von Readymade, zu der sie, laut Greenberg – der sie entsprechend ironisch, streitlustig und respektlos behandelte –, zu verkommen drohte.

Guyton folgt dieser Denkweise nicht nur im digitalen und mechanischen Konzept seiner Bilder, sondern auch in der Art, wie er während des Entstehungsprozesses mit ihnen umgeht. Seine schwarzen Bilder sind verunstaltet durch Kratzer und Schrammen, die entstehen, wenn sie ruckweise und kopfüber aus dem Drucker gezogen und dann auf den Atelierboden geworfen und gewendet werden, um diesen schmachvollen Prozess ein weiteres Mal über sich ergehen zu lassen. Diese Narben sind Spuren der Arbeitsweise des Künstlers und auch eine kaputte Absage an Transzendenz, naive Aufrichtigkeit oder auch nur an übertriebene Raffinesse. Die elegante Grandiosität der Leinwand wird als eine Art Macho-Bluff enttarnt. Wenn in den tafelförmigen Bildern von Dubuffet oder Twombly oder in den Gravitationsfeldern Pollocks und später Warhols ein informeller Tropus der Horizontalität besonders hervortrat, so kann man sich nur schwer vorstellen, dass einer dieser Künstler – geschweige denn, einer der bereits genannten Schöpfer monochromer Bilder – seine Leinwände, bemalte Seite nach unten, über den Boden schleifte. Und wie um sicherzustellen, dass dieses Sakrileg nicht unbemerkt blieb, bildete Guyton seinen eigenen, schwarz bemalten Schichtholzplatten-Atelierboden in den beiden Ausstellungsräumen nach, in denen die Bilder gezeigt wurden. Mit jedem vernebelnden und leicht schwankenden Schritt spürte man, dass Guyton sich als Maler nach allen Seiten absicherte und uns davor warnte, seine abstraktesten Bilder als rückwärts-gewandtes Plädoyer für einen in Verruf geratenen Autonomiebegriff aufzufassen, sondern sie vielmehr als Requisiten oder Schauspieler in einer theatralischen Inszenierung verstanden wissen wollte.

Guytons monochrome Bilder dienen denn auch als spannungsgeladene Verzeichnisse seiner Auseinandersetzung mit diesem doppelten Vermächtnis –

einer modernen Begeisterung für formale, wahrnehmungsspezifische und technische Entdeckungen einerseits, und einem neueren und skeptischeren Verständnis dieses mittlerweile durch Echos und Parallaxen verzerrten Erbes andererseits. Dieser widerige Umstand war mehr als deutlich, als Guyton und ich seine frisch dem Drucker entronnenen Bilder studierten. Wenn er auch die Feinheiten der Oberfläche würdigte, indem er «das Gold von der Schlacke trennte», so wollte er damit keine Zelebration verbinden. In manchen Bildern liessen die überlappenden schwarzen Schleier Rechtecke in unterschiedlichen Farbtönen entstehen, die, obwohl sie schön aussahen, etwas zu peinlich genau und gelungen waren, um die Auswahl zu überstehen. Einem gab ich den Übernamen «Lateinamerikaner», wegen seiner Nähe zu einer südamerikanischen Spielart der Abstraktion; die Flächen eines anderen stiessen zu stark aneinander, das heisst, das Bild insgesamt wirkte nicht stark genug. Malerische Zwischenfälle wurden toleriert – waren sogar vonnöten – aber sie mussten klar als Zufall erkennbar sein, etwa, wenn die Zufuhr des Druckers ins Stottern kam und horizontale Bänder entstehen liess, die einigen Leinwänden eine Op-Art-ähnliche Vibration verlieh, die an einen flimmernden Bildschirm erinnerte oder an die mangelhafte vertikale Bildstabilität eines alten Fernsehgerätes, bei dem die Bilder ins Rollen geraten. Bei anderen klemmten die Druckköpfe und produzierten blasse Nadelstreifen, die an liniertes Papier oder an ein Agnes-Martin-Bild auf einem LSD-Trip denken lassen. Und so schälte sich, trotz der grossen Unterschiede, ein Grundkriterium heraus, das der einen oder anderen Leinwand zu bestehen erlaubte. Das Bild musste vielfältig genug sein, um vom zugrunde liegenden mechanischen Produktionsprozess Zeugnis abzulegen, und sollte einen veranlassen, näher zu treten; dabei musste es schwarz (oder in seltenen Fällen weiss) genug sein, um als monochrom durchzugehen, oder musste zumindest so einheitlich sein, dass es nicht ins Reich des Kompositionellen abglitt, das in Guytons allerersten Arbeiten auf Leinwand noch herumgespukt hatte.

Das will natürlich nicht heissen, dass Komposition *per se* falsch ist; ein umfassendes Verbot liesse sich in dieser Zeit des bunt zusammengewürfelten Pluralis-

mus kaum rechtfertigen. Guyton möchte seinen Bildern jedoch eine Art innere Logik – ja sogar Notwendigkeit – verleihen, indem er sicherstellt, dass wir die Tücken seines Druckers nicht mit seiner eigenen gestalterischen Tätigkeit verwechseln. In seinen Feuer-, Streifen- und X-Bildern bestand die Gefahr dieser Verwechslung nicht, weil die produktive Spannung zwischen einem gescannten oder getippten Bild und seiner abschliessenden Umsetzung vergleichsweise einfach zu erkennen war. Man konnte sehen, dass das Bild von irgendwoher stammte, dass es nicht von A bis Z selbst ausgebrütet war, und deshalb konnte man erkennen (oder sich vorstellen), was schiefgelaufen war. Die Schwierigkeit bei den schwarzen Bildern besteht darin, dass kein solches «Bild» vorhanden ist, an dem sich die Störung messen liesse, keine offensichtlich importierte Quelle, die es vor dem lauernden Gespenst des «Neoformalismus» zu schützen gilt. Die Lösung bestand darin, die Monochromie selbst zu diesem Bild zu machen, zu einer Art Form *a priori*, anhand der Guytons Variationen beurteilt werden können. Das Gemälde mag dieselbe Subtilität der Flächengestaltung und dasselbe faszinierende Spiel mit der Wahrnehmung an den Tag legen wie das monochrome Bild der Moderne, aber es sind die einzelnen Details, die uns zur Beschäftigung mit ihm einladen und die Leinwand auf seltsame Weise als eine Art vermitteltes, gedrucktes Abbild dieses unverkennbaren Vorbildes entlarven.

So gelingt es den schwarzen Bildern Guytons, den grundlegenden Zitatcharakter fast all seiner bisherigen Bilder beizubehalten, obwohl sie die Sprache der Moderne, mit der er sich in seinem Werk seit Langem befasst, direkter aufgreifen als bisher. Zitiert wird nicht ein aus einem Buch eingescanntes Bild, sondern der Begriff «Monochromie», obwohl es nie eine Eins-zu-eins-Entsprechung gibt zwischen dieser verschwommenen Idee und ihrer Ausdrucksform. Die schwarze Fläche sitzt – dank ihren unregelmässigen Rändern, übereinanderliegenden Schichten und vielfältigen Druckfehlern – etwas unbequem und nie direkt angrenzend auf ihrer Unterlage. Man hat das Gefühl, dass sie dorthin versetzt, auf die Leinwand gedruckt worden ist, aber nicht wirklich mit ihr verbunden, ein Teil von ihr ist. Wie ein Schauspieler,

der über seine Zeilen stolpert, oder ein Musiker, der eine Note falsch spielt, stellt jedes Bild eine Schnittstelle zwischen einer empfangenen Idee und ihrer ungefähren Umsetzung in der Gegenwart dar – einer Gegenwart, die ebenso dem Moment entspricht, in dem die Leinwand sich ihren Weg durch den Drucker bahnt, wie einem spezifischen kunsthistorischen und technologischen Kontext. Guytons schwarze Bilder sind keine Mischung aus individuellen Referenzen und Anspielungen wie so viele Abstraktionen heute; sie sind auch keine totgeborenen Strohmänner oder grinsende Doubles einer modernen Orthodoxie, die nie so einstimmig war, wie viele ihrer nachträglichen Gegner noch immer unermüdlich behaupten. Vielmehr deuten seine Monochromen eine Möglichkeit an, abstrakte Gemälde zu schaffen, die von den Zufälligkeiten ihrer Entstehung und ihres Gefallens leben, aber dennoch nicht unberührt sind von den Lektionen der Postmoderne und uns nichts vormachen über ihren Ursprung in einer unendlich, wenn auch nur ungefähr replizierbaren digitalen DNA. Jedes Gemälde ist sich der Dis-

tanz zu seiner graphischen Schablone und zu seinem quasi mythischen Vorbild, das wir nur ansatzweise aus dem Ausstellungsraum eines Museums, einer Textzeile oder einem verpixelten JPEG-Bild aus dem Internet konstruieren können, nachdrücklich bewusst. Der Archetyp, das ist Guyton klar, ist nicht bestimmter festgelegt als das jeweils unvollkommen gedruckte konkrete Beispiel: sein weniger absolutes, denn selbstbewusst vorletztes monochromes Bild, jederzeit bereit, ein weiteres Mal ausgedruckt zu werden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) In einem kürzlich erschienenen Text analysiert Johanna Burton Guytons Gebrauch des Wortes «scheinbar». Ich stimme mit ihr überein, dass seine schwarzen Gemälde auf die Monochromie verweisen, ohne jemals ganz dort anzukommen; aber ich denke, dies liesse sich von den meisten monochromen Werken sagen, die sie als Beispiele anführt. Siehe Burton «Rites of Silence», *Artforum* 46, Nr. 10 (Sommer 2008), S. 365 ff. Mein Verständnis von Monochromie verdankt sich den Schriften von Yve-Alain Bois über Ad Reinhardt und Robert Rauschenberg, «Painting: The Task of Mourning», in *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1990, S. 229–244.

WADE GUYTON, *Biennale de Lyon, Museum of Contemporary Art, Lyon, 2007.*

