

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 : double negative = doppelt negativ

Autor: Cotter, Suzanne / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680628>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

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

Double Negative

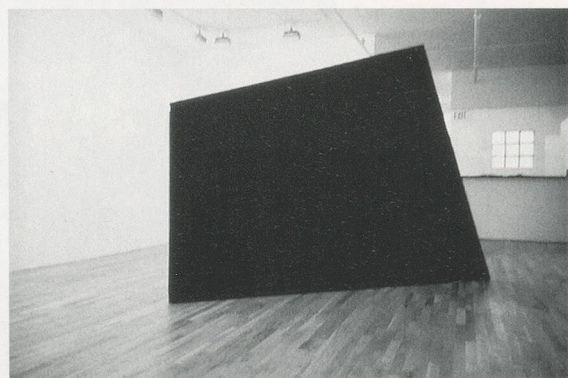
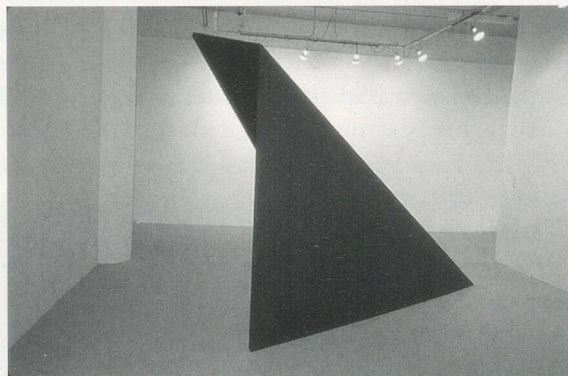
SUZANNE COTTER

In 2007, a work by Wade Guyton appeared, intriguingly, in the exhibition *Very Abstract and Hyper Figurative* at Thomas Dane Gallery in London's St. James. In a play on the conventions of curatorial display, curator Jens Hoffmann presented what were, ostensibly, small-format paintings by over forty contemporary artists based in Europe and the U.S. Taking his cue from Marcel Broodthaers' MUSEUM OF MODERN ART, DEPARTMENT OF EAGLES (Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles, 1968–1972), Hoffmann arranged the paintings in two free-standing display cases, as if part of an anthropological or ethnographic collection of artefacts. True to the museological conceit, the paintings were classified by type, either "figurative" or "abstract." In the vitrine devoted to abstraction alongside paintings by Laura Owens, Albert Oehlen, and others, was a work by Guyton, a small primed and stretched canvas printed over in black ink with a repeating motif of Xs.

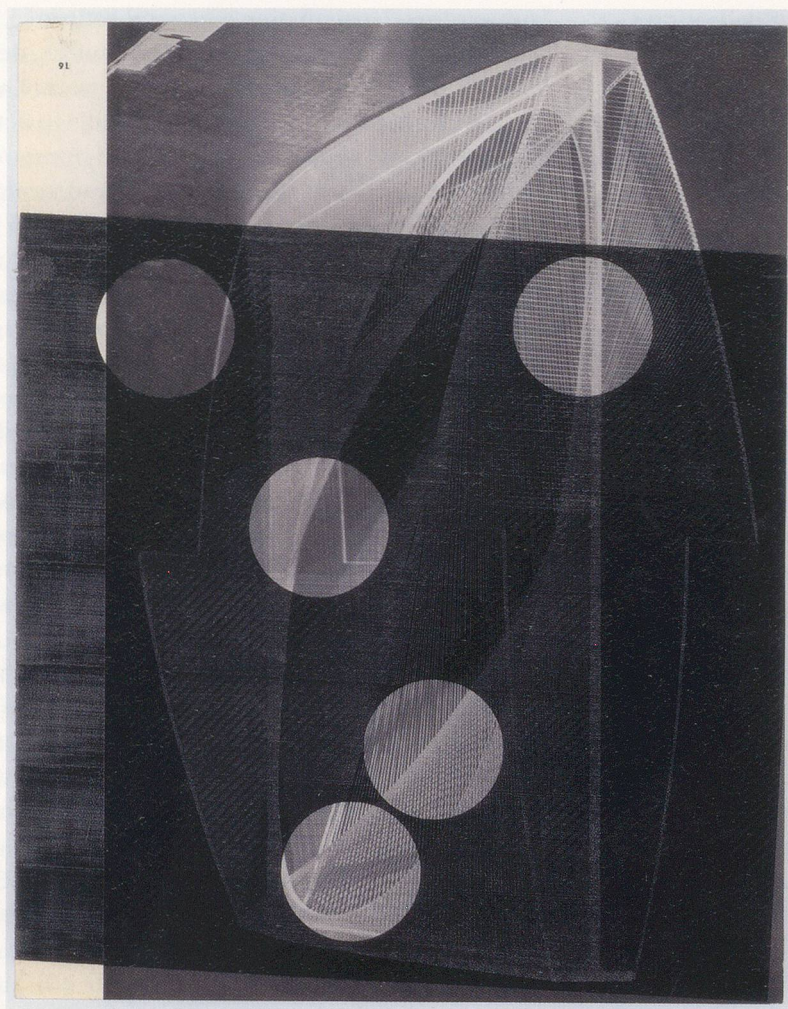
For anyone familiar with the ambivalent nature of Guyton's practice, it was both amusing and typical that he would take part in an exhibition that was purportedly about painting today, albeit one based on an ambiguous curatorial ploy piggy-backed on the critical project of Broodthaers from almost forty years earlier. One can certainly imagine Guyton being attracted to the Belgian artist's absurdist mimicking of curatorial practice in his museum enterprise, which undermined the very meaning of classi-

SUZANNE COTTER is Senior Curator and Deputy Director of Modern Art Oxford.

WADE GUYTON, *FRAGMENT OF SCULPTURE THE SIZE OF A HOUSE (BLACK PLYWOOD)*, 2002, plywood, 8 x 12 x 10' / *FRAGMENT EINER SKULPTUR VON DER GRÖSSE EINES HAUSES (SCHWARZES SPERRHOLZ)*, Sperrholz, 2,4 x 3,6 x 3 m.

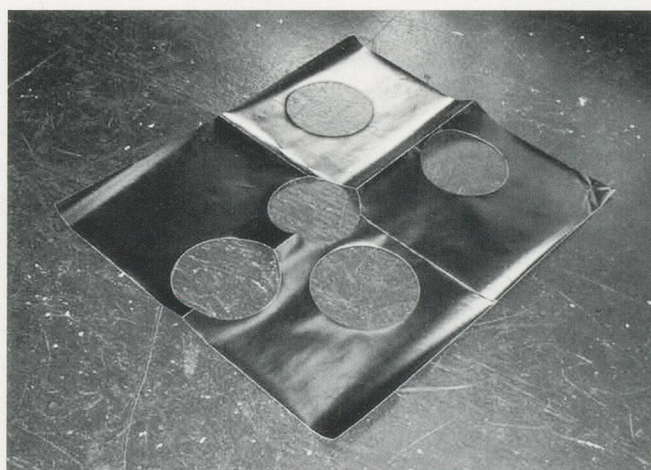


WADE GUYTON, *FRAGMENT OF SCULPTURE THE SIZE OF A HOUSE (BLACK PLYWOOD)*, 2002, plywood, 7 x 10 x 5' / *FRAGMENT EINER SKULPTUR VON DER GRÖSSE EINES HAUSES (SCHWARZES SPERRHOLZ)*, Sperrholz, 2,1 x 3 x 1,5 m.



WADE GUYTON, UNTITLED (16),
2007, Epson DURABrite inkjet on book
page, 9 7/8 x 7 1/2" / OHNE TITEL,
Inkjet auf Buchseite, 25 x 19 cm.

WADE GUYTON, UNTITLED, 2007,
offset on paper, 34 1/2 x 29 3/4" /
OHNE TITEL, Offset auf Papier, 87,6 x 75,5 cm.



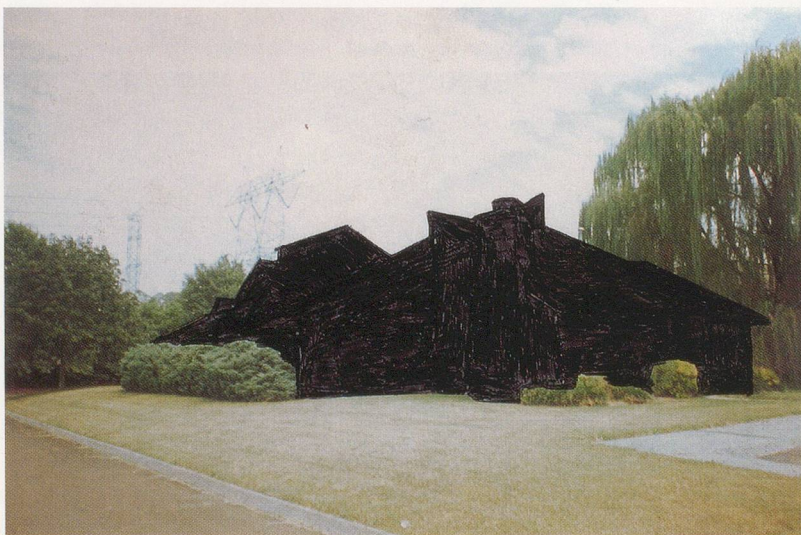
fication and reduced the objects in its collection to a relationship of multivalent equivalence.

Guyton is an avowed conceptualist, attracted to forms and structures that, in his words, "contain their own internal logic."¹ While it is true that his use of an ink-jet printer—from his inaugural forays printing letters of the alphabet in standard computer fonts over pages from books on twentieth century art and design, to his recent ink-jet-printed, stretched linen works—has invited discussion of his work in painterly terms, Guyton's practice encompasses a broader formal and conceptual terrain than strictly painting. His early elaborations of sculptural or sculpture-like form, his provocative recycling of the tropes of Modernism and its contaminations (by which I mean contemporary art practice since the 1960s, although especially artists such as Dan Graham and Robert Morris), not to mention his staged, improvised readings, collaborative work, and publications with Continuous Project, point to a more complex and distinctly un-medium-specific practice, one to which Rosalind Krauss' term "post-medium" might more aptly apply.²

Guyton's practice has consistently defied easy categorization, operating instead from within an accumulation of formal and conceptual slippages. He uses terms such as "unease," "embarrassment," and

"awkwardness" articulating a general reticence, what Johanna Burton has termed, "a neutral deportment,"³ which has come to define his work. Guyton also confesses to having "no natural skills in actually making things" and that he received most of his knowledge about art through books and reproductions. His earliest works suggest a parody of modernist, minimalist, and post-minimalist forms, made from the simplest of materials and most basic of gestures. As a graduate student at Hunter College in New York in the late 1990s, he made objects using found photographs. For his graduate thesis exhibition, he created a floor piece using parquet tiles in the form of a solid block, or platform, obstructing one of the entrances into the gallery space. A mirrored, rectangular column extending from floor to ceiling stood along its side—its structural possibilities supposedly usurped by the dematerialized action of its reflective surface.

In the early 2000s, Guyton's literal blocking of space became a hypothetical "blacking out" of space, as he began to combine sculptural dimensionality with reproductions of architectures, interiors, and modernist sculptures, filling in, for example, the contours of a photograph of a suburban house with a black marker. The resulting *DRAWING FOR A SCULPTURE THE SIZE OF A HOUSE* (2001) became a model



WADE GUYTON, *DRAWING FOR SCULPTURE THE SIZE OF A HOUSE*, 2001, marker on photograph, 4 x 6" / *ZEICHNUNG FÜR EINE SKULPTUR VON DER GRÖSSE EINES HAUSES*, Marker auf Photographie, 10,1 x 15,2 cm.

for a series of planar plywood structures, painted black and propped up by pieces of 2 x 4, which represented fragments of the scale of the proposed house-sized sculpture. In turn, the act of drawing over existing photographic images would become the impetus for his "Printer Drawings," at which point Guyton began using a simple office printer as a means of mark-making, while introducing a system of chance that was to prove generative.

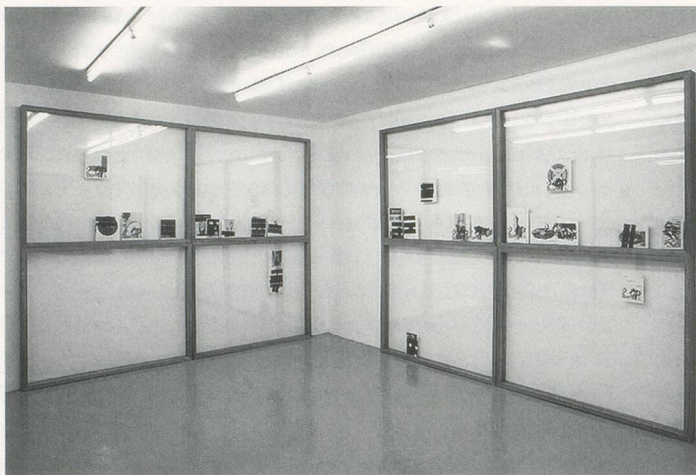
At the same time as he was making his "fragments," he expanded his repertoire to include vertical towers made from mirrored panels alternating between gold and black Plexiglas, works that articulated his interest in fragments and voids. Elaborating on the willed "dumbness" of his earlier propositions, he also drew on the found photograph, primarily from books and art magazines, reframing moments from the history of Modernism and Conceptualism, producing what might be considered cultural-artefact-turned-sculpture. NEW DESIGN (2003) replicates (in hinged oak) the structure of one of Dan Graham's pavilions for viewing videos (NEW DESIGN FOR SHOWING VIDEO, 1995). Instead of creating an architecture in which subjective perception is implicit to the work, Guyton produced a free-standing, linear framework that resembled a set of interconnecting door thresholds. Instead of investing the work with a promise of intersubjectivity (as did Graham), Guyton produced a structure for the viewer to merely walk through. Similarly, with his "Action Sculptures," he removed the seat and back of one of Marcel Breuer's patented Cesca chairs (this time a real one rather than a photograph) and bent its tubular chromed steel frame into a freestanding linear form that could assume a variety of poses.

Guyton's confounding of the relationship between "form and function" or "figure and ground" has been a persistent quality in his work. Like the repetitive labeling in Broodthaers' *Museum* collection, Guyton's forms are recycled in a continuing array of contexts: a sculpture, an imprint, a horizontal, a vertical, on a plinth, on the floor. Early on, he used the figure X as a structure to create works that were both architecturally scaled and, at the same time, physically vulnerable. Proposing to exist as interventions in either buildings or landscapes, these

forms were also eminently reproducible. As with his earlier "fragments," the X sculptures relate as much, if not more, to the space of the image, be it of an architectural interior or of sculpture in a public setting. These casual gestures of insertion, predicated on a supposedly neutral if not anonymous form, would come to invite a variety of readings, the most obvious being that of cancellation or negation. Trumping his X with the letter U, he assumed yet another variable and outwardly reflecting form. The U sculpture, as either a three-dimensional object or two-dimensional sign, functions as an emblem of reproducibility. Like the X, the letter U (along with other pre-existing motifs) would find its way into the two-dimensional realm of ink-jet registration.

It is of significance that X is one of the most rudimentary marks of acknowledgment or signature. For Guyton, the notion of authorship is a pertinent question, whether it be the distance he assumes with regard to making the work or his varying artistic roles: as himself, as Guyton/Walker, or a part of the publishing collective Continuous Project. History—as it is authorized and perpetuated through the archive and document (their circuits of distribution)—underpins the absurdist, parasitical interventions of Continuous Project, be it through its elegantly folded bulletins or the re-enactments of transcribed events from past artistic moments performed by a complicit cast of characters. Here, Guyton espouses the collaborative process, personal anonymity, and a spirit of masquerade.

It has been argued by Scott Rothkopf that Guyton's aesthetic operates on the threshold of information, simultaneously reflecting and offering a critique of contemporary spectatorship: "For artists and critics of Guyton's generation—one for which there was no 'Life Before Pictures'—the concept of a world made up of representations *en abîme* seems so natural as to be taken less as received wisdom than self-evident fact."⁴ Rothkopf is referring to Douglas Crimp's influential exhibition *Pictures* and essay of the same title from the late 1970s. But it is also worth considering Guyton's oeuvre thus far as having exploited many of the ideas on processes of anti-form articulated a decade earlier by Robert Morris. In his "Notes on Sculpture," Morris writes:



WADE GUYTON, *UNTITLED* No. 2, 2006, 10 drawings (Epson DURABrite inkjet on book pages), 4 frames (oak and Plexiglas), 94 1/2 x 118 1/8 x 3 1/2"; *UNTITLED* No. 3, 2006, 13 drawings (Epson DURABrite inkjet on book pages), 4 frames (oak and Plexiglas), 94 1/2 x 118 1/8 x 3 1/2", installation view, La Salle de Bains, Lyon / *OHNE TITEL* Nr. 2, 10 Zeichnungen (Inkjet auf Buchseiten), 4 Rahmen (Eiche und Plexiglas), 240 x 300 x 8,9 cm; *OHNE TITEL*, Nr. 3, 13 Zeichnungen (Inkjet auf Buchseiten), 4 Rahmen (Eiche und Plexiglas), 240 x 300 x 8,9 cm, Installationsansicht.

"The notion that work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance." He goes on to declare, "This reclamation of process refocuses art as an energy driving to change perception... What is revealed is that art itself is an activity of change, of disorientation and shift, of violent discontinuity and mutability, of the willingness for confusion even in the service of discovering new perceptual modes."⁵⁾

There is a biographical as well as academic link here, as Guyton took classes with Morris in his Combined Media department at Hunter. According to Guyton:

"At the time I think I was trying to locate exactly some kind of crack in art and forms I was familiar with... I was really entering that program without any formal training or hands-on, art-making experience—only some art history and lots of theory and criticism. My guess is that because Morris was always asking himself philosophical questions and never seemed committed to ways of making things, in the way Judd as a contemporary did (or anyone else for that matter), he somehow had some sympathy for me..."

Nor is it irrelevant that the name "Continuous Project" has been borrowed from the title of Morris' published writings—although the coincidence of nomenclature can't necessarily be considered a form of homage. More so, it is a part of his reverberating,

playful, reflexive strategy of using acknowledged cultural moments as basic formal elements. Many of the tenets of Morris' discussions on sculpture and "anti-form" find fresh interpretation in Guyton's approach. In Morris' words:

"Considerations of ordering are necessarily causal and imprecise and unemphasized. Random piling, loose stacking, hanging... Chance is accepted and indeterminacy is implied, as replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion."⁶⁾

Similar is Krauss' definition of medium "as a recursive structure, that is, some of the elements of which will produce the rules that generate the structure itself."⁷⁾ This description further illustrates how we might consider Guyton's conceptual practice, the formal imbrications of which would seem to culminate in the most recent works.

Following Morris' line of thinking on materials and process, it is not unreasonable to suggest that Guyton uses the ink-jet printer as a brush in the same way Pollock used sticks. Critic David Frankel has described Guyton as a "virtuoso of the ink-jet the way Pollock was a virtuoso of the pour..."⁸⁾ Just as the process for Pollock was inherently sympathetic to the physical properties of enamel paint—it pours, it drips, its splatters—the Epson printer provides the ideal properties for Guyton's use of reproducibility

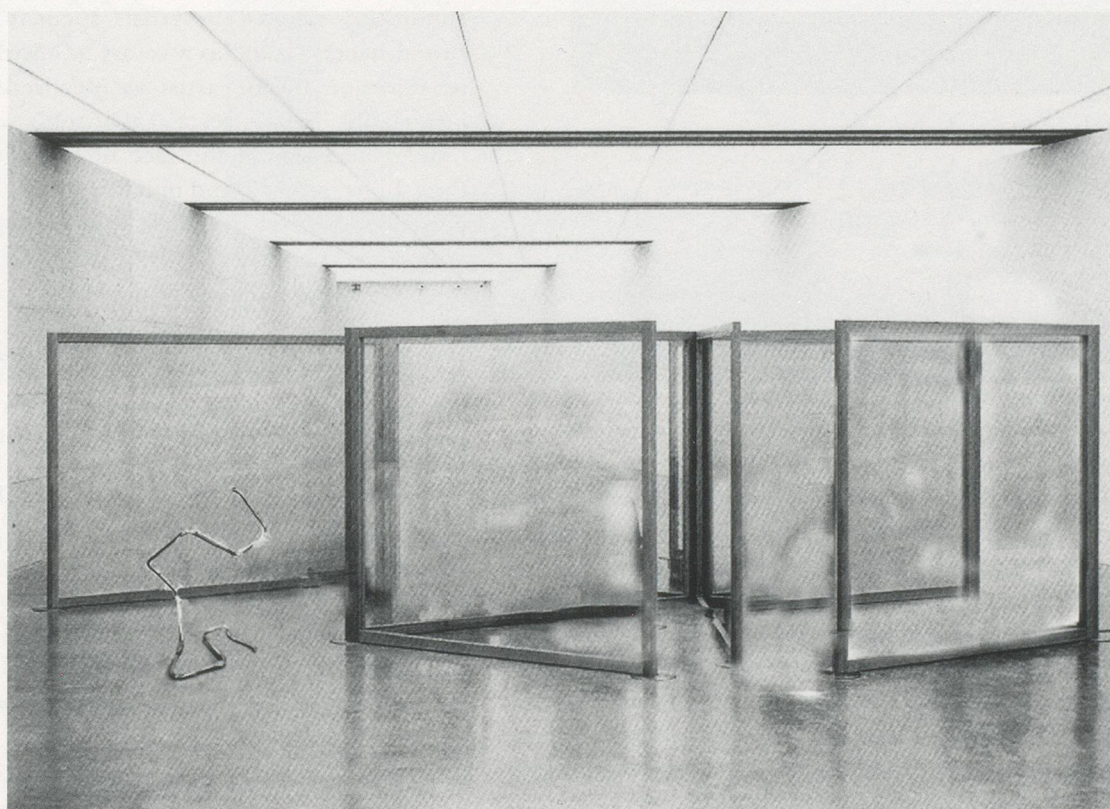
as a formal and conceptual device. The disruptions to the printing process caused by the folded, primed canvas produce what might be interpreted as the work's expressivity. But, true to Guyton's position of "neutrality," the printer's stutters, starts, and registration failures (caused when folded fabric gets caught and tugged loose from its rollers) are, in fact, the result of unpredictable moments of mechanical distress.

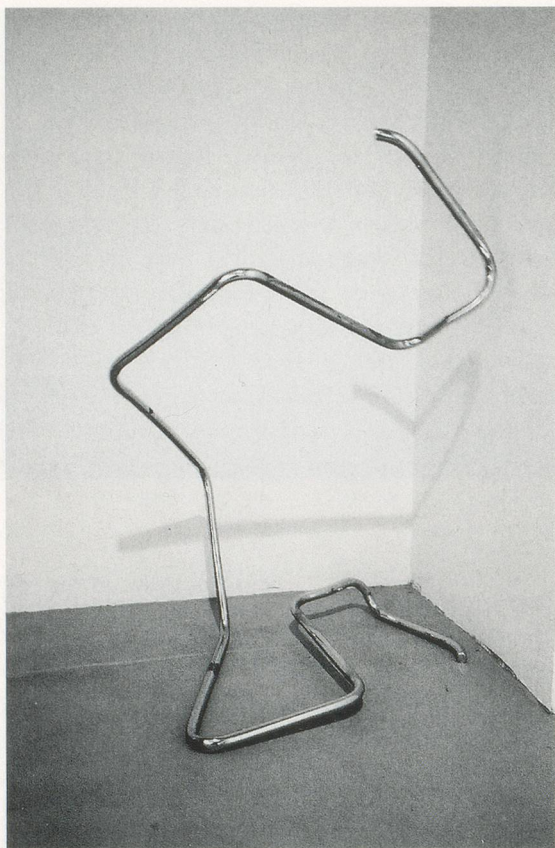
Guyton's twin exhibitions at Friedrich Petzel Gallery (New York) and Galerie Chantal Crousel (Paris) in the spring of 2008, presented a new series of black ink-jet paintings. There was no paint involved, nor "painter," unless one counts the soft-

ware that generated the X reproduced through Guyton's commercial Epson printer. The resultant impressions were made on lead-primed linen that had been folded longitudinally and passed two or more times through the printer, first on one side, then on the other. The fabric was later unfolded and mounted onto wooden stretcher bars to produce an impressive set of visual structures with a range of densities of blackness: from total saturation to a vaporous white striated with razor-thin lines of ink.

These works—from an impenetrable black broken up with a central vertical seam (revealing where the linen was folded in order to pass through the printer) to the fine, horizontal lines that repeat

WADE GUYTON, *STUDY FOR
NEW DESIGN 2002*, Photoshop document /
STUDIE FÜR NEUES DESIGN,
Photoshop-Dokument.





WADE GUYTON, UNTITLED ACTION SCULPTURE (CHAIR),
2002, steel, variable / OHNE TITEL AKTIONS-SKULPTUR
(STUHL), Stahl, variabel.

down the length of the linen's surface—flashed referential snapshots from the history of twentieth century painting: the black on black of Kasimir Malevich, the “zip” of a Barnett Newman, the existential transcendence implied by Rothko's use of pigment, or the restrained linear coordinates of Agnes Martin. While subscribing to the conventions of traditional painting in their support and presentation, it seems truer to describe them as “painting-like.” It is precisely this likeness to things-as-we-think-we-know-them that fuels Guyton's art. The galleries' press releases explained that Guyton had overlaid a second floor directly on top of the galleries' real floors com-

posed of plywood panels painted in a semi-gloss black, replicating the floor in his Manhattan studio. If the reception of the two shows emphasized painting, a less obvious read brings one full-circle back to Guyton's earlier, architecturally-scaled interventions.

There is a risk, however, of defining Guyton's output in purely formal terms, while so much is still at stake in his wide-ranging practice. Duchampian disavowal, the dematerialization of art as object, and a reframing of institutional critique in terms of the operating conditions of the site itself are some of the strategies implicated in his practice. Artistic agency becomes an act of splicing content with context. This is where Guyton's work gets its charge. Along with the elegance of his output and the artist's pose of indifference, we are compelled to interpret Guyton's eschewal of the simple description of things as an elaboration of the mechanisms of how they function. If we are to understand these mechanisms as relating to a form of healthy cynicism of the visual and its systems of circulation, then we might also see in Guyton's work an articulation of the “post-medium condition” enacted by artists such as Morris and Broodthaers, as well as a retort to current trends in its rejection of the artist as idealized, fixed, and intractable. In this respect, Guyton's work is of its time, a necessity in the face of competing imperatives. In its multiple and mutable forms, it becomes a particular kind of discourse that is both instructive and conversational, persistently eluding us while speaking something of this world.

1) This and the subsequent quote by Guyton come from e-mail exchanges with the artist in July 2008.

2) Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Walter Neurath Memorial Lecture, 1999 (London: Thames and Hudson, 2000).

3) “Rites of Silence: Johanna Burton on the Art of Wade Guyton” in *Artforum*, vol. XLVI, no. 10 (Summer 2008), pp. 364–73.

4) Scott Rothkopf, “Modern Pictures” in Yilmaz Dziewior (ed.), *Wade Guyton: Color, Power & Style* (Hamburg: Kunstverein Hamburg, 2006), p. 74.

5) Robert Morris, “Notes on Sculpture, Part 4” in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge: The MIT Press, 1993), pp. 68–69.

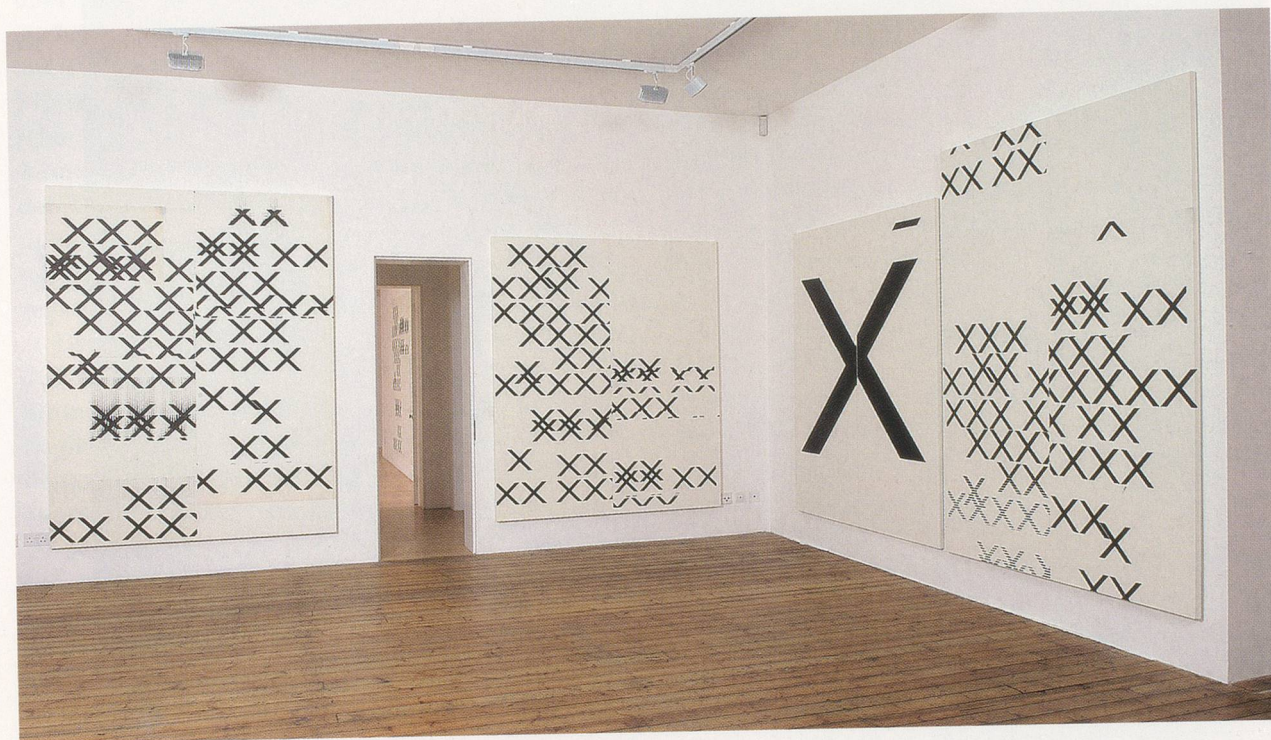
6) Robert Morris, “Anti Form” in *Continuous Project Altered Daily* (see note 5), p. 46.

7) Krauss (see note 2), p. 7.

8) David Frankel, “Wade Guyton: Friedrich Petzel Gallery” in *Artforum*, vol. XLVI, no. 7 (March 2008), p. 358.

Doppelt Negativ

SUZANNE COTTER

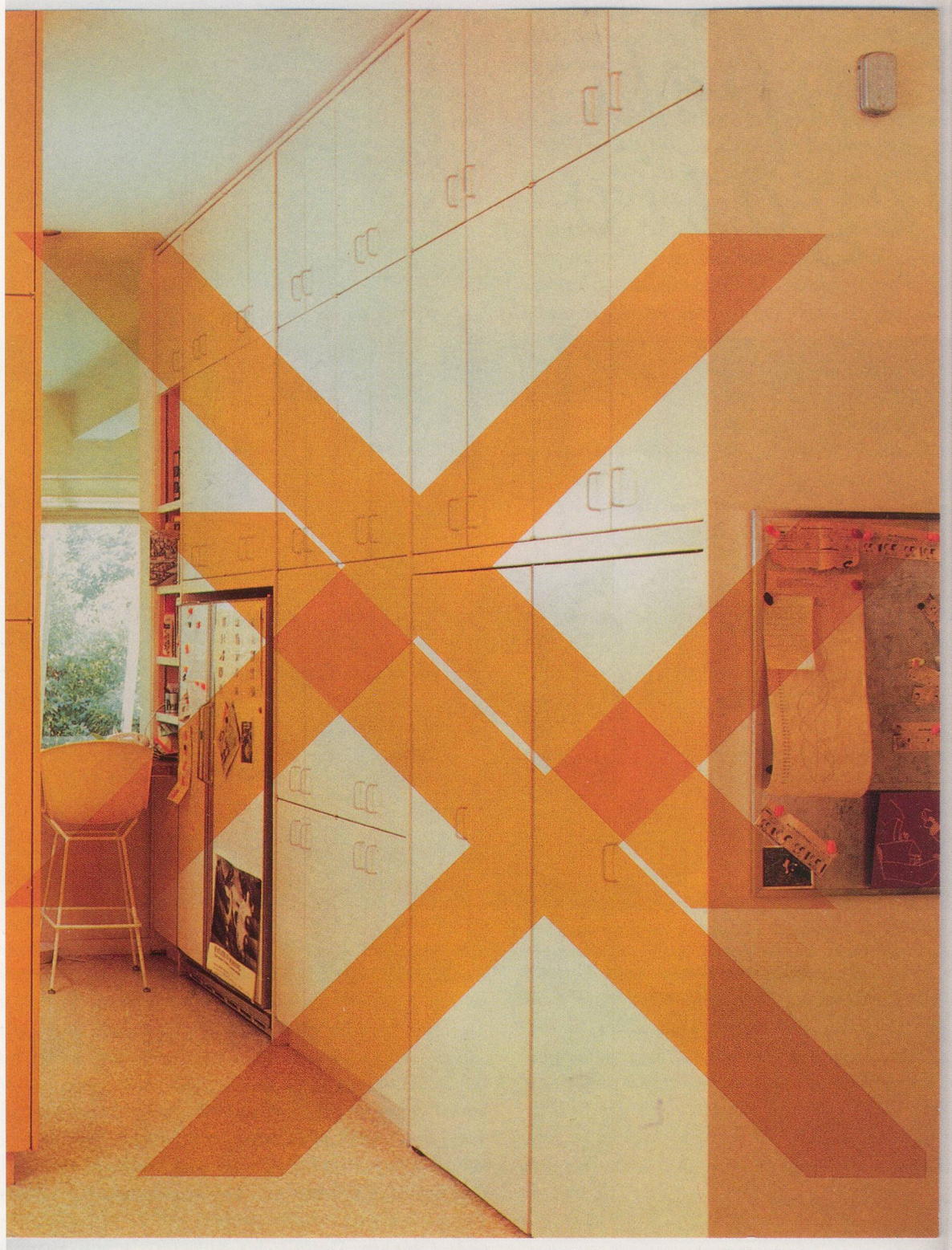


Im Jahr 2007 tauchte eine Arbeit von Wade Guyton überraschenderweise in einer Ausstellung mit dem Titel «Very Abstract and Hyper Figurative» in der Thomas Dane Gallery in London auf. In einem Spiel mit den Konventionen einer kuratierten Ausstellung zeigte Jens Hoffmann, der Organisator der Schau, kleinformatige Gemälde von mehr als vierzig Gegenwartskünstlern aus Europa und den USA. In An-

SUZANNE COTTER ist leitende Kuratorin und stellvertretende Direktorin von Modern Art Oxford.

WADE GUYTON, *Installation view / Installationsansicht, westlondonprojects, London, 2006.*

lehnung an das von Marcel Broodthaers während der Jahre 1968–1972 ausgearbeitete MUSÉE D'ART MODERNE ordnete Hoffmann die Bilder in zwei freistehenden Vitrinen an, als wären sie Teil einer Sammlung anthropologischer oder völkerkundlicher Objekte. Getreu der museologischen Grund-



WADE GUYTON, UNTITLED, 2002. Epson DURABrite inkjet on book page, 9 x 11" / OHNE TITEL, Inkjet auf Buchseite, 22,9 x 28 cm.

idee wurden die Bilder nach Gattungen als «gegenständlich» oder «abstrakt» eingeteilt. In der dem Abstrakten gewidmeten Vitrine befand sich neben Gemälden von Laura Owens, Albert Oehlen und anderen auch ein Werk von Guyton, eine kleinformatige grundierte und auf einen Keilrahmen aufgespannte Leinwand, der in schwarzer Farbe ein sich wiederholendes X-Muster aufgedruckt war.

Wer mit der Ambivalenz von Guytons künstlerischen Praxis vertraut ist, war zugleich amüsiert und gar nicht überrascht, dass er in einer Ausstellung über zeitgenössische Malerei vertreten war, wenn auch einer mit einem kuratorischen Dreh, der sich auf das knapp vierzig Jahre zurückliegende kritische Projekt von Broodthaers bezog. Dass die absurdistische Imitation kuratorischer Praxis des belgischen Künstlers, der in seinem Museumsprojekt den Sinn der Klassifizierung gerade aushöhlte und die Objekte der Sammlung auf eine Beziehung der polyvalenten Gleichwertigkeit reduzierte, für Guyton ihre Reize besass, konnte man sich gut vorstellen.

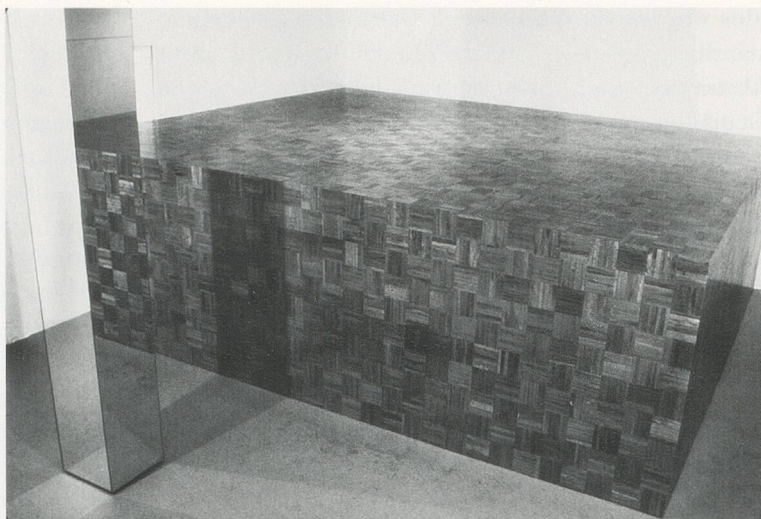
Denn Guyton ist ein bekennender Konzeptualist, der sich zu Formen und Strukturen hingezogen fühlt, die, wie er es ausdrückt, «ihre eigene innere Logik enthalten».¹⁾ Es stimmt zwar, dass die Verwendung eines Tintenstrahldruckers – zunächst in Form von Seiten aus Büchern über Kunst und Design des 20. Jahrhunderts, die er mit Buchstaben des Alphabets in gängigen Computerschriften bedruckte, und in jüngerer Zeit in Form von mit dem Tintenstrahldrucker bearbeiteten und anschliessend aufgespannten Leinwänden – eine Betrachtung seines Werkes unter malerischen Gesichtspunkten nahelegt, doch Guytons künstlerische Praxis umfasst ein breiteres formales und konzeptuelles Terrain, das über die Malerei hinausgeht. Seine frühen Ausarbeitungen plastischer – oder der Plastik nahekommender – Formen, sein provozierendes Recycling der Topoi der Moderne und ihrer Verunreinigungen (womit die zeitgenössische künstlerische Praxis seit den 60er-Jahren, insbesondere aber Künstler wie Dan Graham und Robert Morris gemeint sind), ganz zu schweigen von seinen inszenierten, improvisierten Vorträgen, seinen Gemeinschaftsarbeiten und seinen Publikationen im Rahmen von Continuous Project, deuten auf eine komplexere, keineswegs nur

an eine bestimmte Ausdrucksform gebundene künstlerische Praxis hin, eine Praxis, die sich wohl eher im Sinne von Rosalind Krauss als «post-medium» bezeichnen liesse, also als eine Kunst, die die Ausdrucksmittel per se überwunden hat.²⁾

Guytons Arbeiten spotten von jeher konsequent einer einfachen Einordnung und funktionieren vielmehr durch formale und konzeptuelle Verschiebungen. Er benutzt Begriffe wie «Unbehagen», «Verlegenheit» und «Ungeschicklichkeit» zur Umschreibung einer allgemeinen Zurückhaltung; Johanna Burton spricht in diesem Zusammenhang von einer «neutralen Haltung»,³⁾ die sein Werk heute definiert. Guyton gesteht zudem, dass ihm jegliche Begabung, konkret Sachen zu machen, abgehe und dass sein Wissen über Kunst grösstenteils Büchern und Reproduktionen entnommen sei. Seine frühesten Arbeiten vermitteln den Eindruck von Parodien des Formenvokabulars der Moderne, des Minimalismus und Postminimalismus unter Verwendung der schlichsten Materialien und elementarsten Gesten. Während seines Kunststudiums am Hunter College in New York Ende der 90er-Jahre machte er Objekte unter Verwendung vorgefundener Photos. Im Rahmen seines Abschlussprojektes gestaltete er eine Ausstellung, für die er eine Bodenarbeit aus Parkett-Teilen in Form eines massiven Blocks oder Podests schuf, das einen der Eingänge zum Ausstellungsraum versperrte. Eine mit Spiegeln verkleidete, vom Boden bis zur Decke reichende rechteckige Säule stand daneben, wobei deren Potenzial als tragendes Element durch den entmaterialisierenden Effekt der reflektierenden Oberfläche scheinbar aufgehoben wurde.

Anfang der 2000er-Jahre wurde aus Guytons Raumblockade ein hypothetisches «Ausblenden» von Raum: Er begann, den skulpturalen Raum mit Reproduktionen von Bauwerken, Interieurs und modernen Plastiken zu kombinieren und etwa auf einem Photo die Umrisse eines Vorstadthauses mit einem schwarzen Markierstift auszufüllen. Das Ergebnis, *DRAWING FOR A SCULPTURE THE SIZE OF A HOUSE* (2001), wurde zum Modell für eine Folge von aus flachen Teilen gebauten Sperrholzkonstruktionen, die schwarz gestrichen und mit Holzpfeilen abgestützt wurden und fragmenthaft die Dimensio-

WADE GUYTON, UNTITLED, THE ROOM
MOVED THE WAY BLOCKED, 1998, *parquet*
wood floor, 16 x 15 x 15' / OHNE TITEL,
ZIMMER VERSCHOBEN WEG BLOCKIERT,
Parkettboden, 4,9 x 4,5 x 4,5 m; MIRRORED
COLUMN, 1998, *mirror, wood*, 18 x 18 x 168" /
VERSPIEGELTE SÄULE, *Spiegel, Holz*,
45,7 x 45,7 x 426,7 cm.



nen der geplanten Plastik von der Grösse eines Hauses verkörperten. Das Überzeichnen von vorhandenen photographischen Bildern wiederum gab den Impuls zu seinen «Printer Drawings», bei denen Guyton anfang, einen einfachen Tintenstrahldrucker als Zeichenmittel zu verwenden und dabei ein Zufallssystem einführte, das sich als produktiv erweisen sollte.

Zur gleichen Zeit, als er seine «Fragmente» schuf, erweiterte er sein Repertoire um senkrechte Türme, die aus verspiegelten und abwechselnd goldfarbenen und schwarzen Plexiglasplatten aufgebaut waren – Arbeiten, in denen sein Interesse an Fragment und Leere zum Ausdruck kam. Daneben entwickelte er die gewollte «Dümmlichkeit» seiner früheren Projekte weiter, indem ihm überwiegend in Büchern und Kunstzeitschriften vorgefundene Photographien als Grundlage dienten, um Augenblicke der Geschichte der Moderne und der Konzeptkunst neu zu interpretieren. Das Ergebnis waren, wenn man so will, zu Plastiken gewordene kulturelle Artefakte. NEW DESIGN (2003) ist eine Nachbildung (aus drehbaren Eichenholzplatten) eines Pavillons von Dan Graham zum Anschauen von Videoarbeiten (NEW DESIGN FOR SHOWING VIDEO, 1995). Statt ein Bauwerk zu schaffen, bei dem die subjektive Wahrnehmung in das Werk mit einbezogen ist, schuf Guyton ein frei stehendes, lineares Gerüst, das einer Reihe

miteinander verbundener Türschwellen glich. Statt das Versprechen einer Intersubjektivität in der Arbeit anzulegen (wie dies Graham tat), schafft Guyton für den Betrachter einfach nur ein Gebilde zum Begehen. Entsprechend entfernte er, im Rahmen seiner «Action Sculptures», die Sitzflächen und Rückenlehnen der von Marcel Breuer gestalteten Cesca-Stühle (diesmal ein echter Stuhl und kein Photo) und verbog das verbleibende Stahlrohrgestell zu einem vollplastischen linearen Gebilde, das verschiedenste Posen einnehmen kann.

Es ist eines der nachhaltigen Merkmale von Guytons Arbeiten, die Beziehung zwischen «Form und Funktion» beziehungsweise «Figur und Grund» durcheinanderzubringen. Ebenso wie sich bei Broodthaers die Bezeichnung der «Museumssammlung» wiederholt, so werden bei ihm die Grundelemente in einer fortwährenden Reihe von Zusammenhängen wieder verwertet: als Plastik, als Aufdruck, als Horizontale, als Vertikale, auf einer Fussleiste auf dem Boden. Schon früh verwendete er das Zeichen X als Grundelement in Arbeiten mit einem architektonischen Charakter, die gleichzeitig materiell verwundbar waren. Projiziert als Eingriffe in bestehende Bauwerke oder Landschaften, waren diese Gebilde gleichzeitig in hohem Masse reproduzierbar. Wie bei seinen früheren «Fragmenten» beziehen sich die X-Plastiken auf den Raum des Bildes, sei es das Bild

eines Interieurs oder das einer Plastik im öffentlichen Raum. Diese beiläufigen, auf einer angeblich neutralen, wenn nicht gar anonymen Form basierenden Gesten der Einfügung sollten verschiedenste Interpretationen nahelegen, insbesondere die der Tilgung oder Negation. Das X noch übertrumpfend mit dem Buchstaben U, machte er sich eine weitere, veränderliche und nach aussen hin reflektierende Form zu eigen. Die U-Plastik, ob als räumliches Objekt oder zweidimensionales Zeichen, fungiert als ein Symbol der Reproduzierbarkeit. Wie das X sollte auch der Buchstabe U (neben anderen vorher vorhandenen Motiven) Eingang in den zweidimensionalen Bereich des Tintenstrahls finden.

Es ist von Bedeutung, dass das X eines der elementarsten Zeichen der Bestätigung oder Unterzeichnung ist. Für Guyton ist die Idee der Urheberschaft eine relevante Frage, sei es im Hinblick auf den Abstand, den er zwischen sich und dem Schaffensprozess legt, oder hinsichtlich seiner wechselnden künstlerischen Rollen – als Wade Guyton, als Guyton-Walker oder als Teil des Publikationskollektivs Continuous Project. Die Geschichte, wie sie durch das Archiv und das Dokument (die Verbreitungsformen von Continuous Project) beglaubigt wird und fortbesteht, bietet die Grundlage für die absurdistischen, parasitären Eingriffe des Kollektivs, ob in Form elegant gefalteter Mitteilungsblätter oder der Nachinszenierung von dokumentierten Ereignissen der Kunstgeschichte. In diesen Fällen verschreibt sich Guyton dem Prozess der Zusammenarbeit, der persönlichen Anonymität und einem Geist der Maskerade.

Scott Rothkopf hat die These vertreten, dass Guytons Ästhetik auf der Schwelle der Information agiert und die Bedingungen heutiger Zuschauerschaft gleichzeitig widerspiegelt und einer Kritik unterzieht: «Künstler und Kritiker der Generation Guytons – einer Generation, für die es ein ›Leben vor den Bildern‹ nicht gab – mutet die Vorstellung von einer aus sich endlos spiegelnden Bildern bestehenden Welt derart natürlich an, dass sie nicht so sehr als allgemein anerkannte Weisheit aufgefasst wird, sondern eher als ein für sich sprechendes Faktum.»⁴⁾ Rothkopf bezieht sich auf Douglas Crimps einflussreiche Ausstellung «Pictures» und dessen

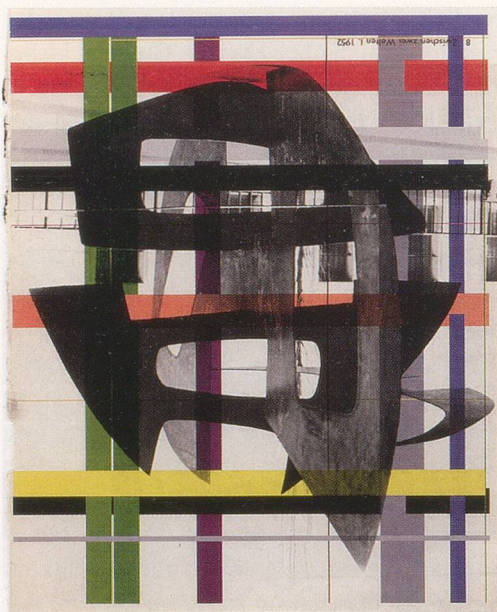
Aufsatz gleichen Titels aus der zweiten Hälfte der 70er-Jahre. Es lohnt sich aber ebenso, Guytons bisheriges Schaffen dahin gehend zu betrachten, wie es die Ideen von Robert Morris zu den Prozessen der Antiform verwertet, die dieser ein Jahrzehnt davor formuliert hatte. In seinen «Notes on Sculpture» schreibt Morris:

«Die Vorstellung, das Werk sei ein unumkehrbarer Prozess, der in ein statisches und ikonenhaftes Objekt münde, hat wenig Bedeutung mehr.» Und er fährt fort: «... im Zuge dieser Besinnung auf den Prozess wird die Kunst wieder vorrangig zu einer Kraft, die auf die Veränderung der Wahrnehmung zusteuert. Dabei wird sichtbar, dass die Kunst selbst ein Vorgang der Veränderung ist, ein Prozess der Desorientierung und Verschiebung, der gewaltsamen Zusammenhanglosigkeit und Unbeständigkeit, der Bereitschaft zu Verwirrung sogar im Dienste der Entdeckung neuer Wahrnehmungsformen.»⁵⁾

Biographisch wie akademisch besteht hier eine Verbindung, denn Guyton studierte unter Morris in dessen Abteilung für «Combined Media» am Hunter College. Guyton meint dazu:

«Damals versuchte ich wohl, irgendeinen Riss in der mir vertrauten Kunst und Formsprache ausfindig zu machen ... Ich schrieb mich für den Kurs ein, ohne dass ich über eine herkömmliche künstlerische Vorbildung oder über praktische Erfahrung mit künstlerischer Arbeit verfügte – nur über ein wenig kunstgeschichtliches und reichlich theoretisches Wissen. Ich vermute, dass Morris, weil er sich selbst immerfort philosophische Fragen stellte und sich nie einer bestimmten Art, Sachen zu machen, zu verschreiben schien, wie dies etwa ein Zeitgenosse wie Judd tat (oder im Endeffekt jeder andere Künstler), in mir irgendwie einen Gleichgesinnten zu erkennen glaubte ...»⁶⁾

Es ist nicht ohne Belang, dass der Name «Continuous Project» dem Titel der gesammelten Schriften von Robert Morris entlehnt ist – auch wenn die Übereinstimmung nicht unbedingt als Hommage zu sehen ist, sondern eher im Rahmen von Guytons beziehungsreicher, spielerischer, reflexiver Strategie, anerkannte kulturelle Momente als Grundelemente für seine Arbeit zu verwenden. Trotzdem finden sich zahlreiche Grundgedanken zur Plastik und zur Anti-



Form, die Morris ausformuliert hat, in Guytons Ansatz neu interpretiert. So heisst es bei Morris:

«Überlegungen zur Ordnung sind zwangsläufig kausal, ungenau und unbetont. Wahlloses Anhäufen, loses Aufschichten, Aufhängen, Herumreichen... Der Zufall wird hingenommen und Unbestimmtheit ist einkalkuliert, da ein Austausch automatisch zu einer anderen Konfiguration führt. Die Loslösung von vorher ausgedachten und durchgehaltenen Formen und Ordnungen ist ein positiver Anspruch.»⁷⁾

Dem entspricht Rosalind Krauss' Definition des Ausdrucksmittels «als einer rekursiven Struktur, das heisst einer Struktur, deren Elemente zum Teil die Regeln ergeben, welche die Struktur generieren».⁸⁾ Diese Umschreibung bietet einen weiteren Hinweis, wie wir die konzeptuelle Praxis Guytons betrachten können, deren formale Überlagerungen in den jüngsten Tintenstrahlarbeiten zu gipfeln scheinen.

Wenn man den Überlegungen von Robert Morris zu Material und Prozess folgt, so ist es durchaus nicht unsinning zu behaupten, dass Guytons Verwendung des Tintenstrahldruckers für seine «Gemälde» Pollocks Verwendung von in Farbe getauchten Stöcken zum Malen entspricht. In seiner Besprechung der Ausstellung bei Friedrich Petzel bezeichnete der Kritiker David Frankel Guyton als einen «Virtuosen

des Tintenstrahls, so wie Pollock ein Virtuose des Farbschüttens war».⁹⁾ Wie Pollock die materiellen Eigenschaften der Emailfarbe entgegenkamen – sie strömt, tropft, spritzt –, so eignet sich der Epson-Drucker aufs Idealste für Guytons Verwendung der Reproduzierbarkeit als formales und konzeptuelles «Bildmittel». Die Unterbrechungen des Druckvorgangs, die durch die gefaltete und grundierte Leinwand verursacht werden, ergeben das, was man als die Expressivität des Werkes deuten könnte. Aber ganz im Sinne von Guytons Position der «Neutralität» sind das Stocken, Starten und die Aussetzer des Druckers (wenn zusammengefalteter Stoff in der Druckwalze stecken bleibt und herausgezerrt wird) tatsächlich das Resultat von unvorhersehbaren Momenten einer mechanischen Überlastung.

Im Frühjahr 2008, in den Ausstellungen bei der Friedrich Petzel Gallery in New York und Galerie Chantal Crousel in Paris, gab es eine neue Serie von schwarzen Tintenstrahlbildern zu sehen. Malfarbe spielte bei der Entstehung dieser Bilder ebenso wenig eine Rolle wie ein «Maler», es sei denn, man berücksichtigt die Software, die zur Herstellung der digitalen Dateien diente, die auf Guytons Drucker reproduziert wurde, einem Tintenstrahldrucker, wie er in Reproateliers Verwendung findet. Gedruckt wurden die Bilder auf mit Bleifarbe grundierte Leinwand, die der Länge nach zusammengefoldet worden war und auf jeder Seite mindestens zwei Mal durch den Drucker geführt wurde. Anschliessend wurde das Stück Stoff auseinander gefaltet und auf einen hölzernen Keilrahmen gespannt. Das Ergebnis ist ein Zyklus eindrücklich bildhafter Gebilde mit schwarzen Partien von ganz unterschiedlicher Dichte, die von völliger Durchtränkung bis hin zu nebelhaftem Weiss reicht, das mit haarfeinen Tintenstrichen überzogen ist.

Diese Arbeiten – von einem undurchdringlichen Schwarz, das in der Mitte von einem senkrechten Saum unterbrochen wird, der zeigt, wo das Stück Leinen gefaltet worden war, um durch den Drucker geführt zu werden, bis hin zu den dünnen waagerechten Linien, die sich über die Länge des Stoffstückes wiederholen – liessen schnappschussartige Bezüge zur Geschichte der Malerei des 20. Jahrhunderts aufblitzen: das Schwarz auf Schwarz von Kasi-

mir Malewitsch, den «zip» eines Barnett Newman, die existenzielle Transzendenz, die in Rothkos Gebrauch von Farbe angedeutet ist, oder die massvollen linearen Koordinaten von Agnes Martin. Obwohl sie, zumindest was Bildträger und Präsentationsweise angeht, die Konventionen der traditionellen Malerei aufrufen, erscheint es zutreffender, sie als «malereinah» zu beschreiben. Gerade diese Ähnlichkeit mit Dingen, wie wir sie zu kennen glauben, befeuert Guytons Kunst. Wie die Presseinfos der Galerien erklärten, hatte Guyton die Fussböden mit halbgänzend schwarz gestrichenen Holzplatten bedeckt, eine Referenz an den Holzfussboden in seinem Atelier in Manhattan. Während sich die Rezeption der beiden Ausstellungen schwerpunktmässig an der Malerei festmachte, führt eine weniger nahe liegende Interpretation uns wieder dorthin zurück, wo wir begonnen haben, nämlich zu Guytons früheren architektonischen Eingriffen.

Allerdings besteht die Gefahr, Guytons Schaffen unter rein formalen Gesichtspunkten zu definieren, obwohl es in seiner weitreichenden Praxis doch um so viel mehr geht: Eine Lossagung von Duchamp, die Entmaterialisierung der Kunst als Objekt und eine Neufassung der Kritik im Sinne der Betriebsbedingungen der betreffenden Institutionen – das sind nur einige der Strategien, die in seine Kunst hineinspielen. Künstlerische Tätigkeit wird zu einem Akt der Verknüpfung von Inhalt mit Kontext. Darin liegt das Antriebsmoment von Guytons Werk. Denn neben der Eleganz seiner künstlerischen Produktion und einer Haltung der Interesselosigkeit sind wir gezwungen, uns auf Guytons Verzicht einer einfachen Beschreibung von Dingen zugunsten einer Darlegung ihrer Funktionsmechanismen einen Reim zu machen. Wenn wir diese Mechanismen mit einem gesunden Zynismus gegenüber dem Bildhaften und seinen Verbreitungsformen verknüpfen, dann können wir Guytons Werk auch als Ausdruck einer «post-medium condition», der Überwindung der Ausdrucksmittel, auffassen, die Künstler wie Morris und Broodthaers realisierten, und zugleich als eine ablehnende Antwort auf gegenwärtige Tendenzen, den Status des Künstlers zu idealisieren. In dieser Hinsicht ist Guytons Werk zeitgemäss – eine Notwendigkeit angesichts konkurrierender Imperative. In

seinen vielen verschiedenen und sich wandelnden Formen gerät es zu einer Art von Diskurs, der zugleich lehrreich ist und Plaudercharakter hat und der sich uns beharrlich entzieht, während er zugleich irgendwie von der Welt spricht.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

- 1) Diese und nachfolgend zitierte Aussagen Guytons entstammen einer E-Mail-Korrespondenz, die die Autorin im Juli 2008 mit dem Künstler führte.
- 2) Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Walter Neurath Memorial Lecture, 1999), Thames and Hudson, London 2000.
- 3) «Rites of Silence: Johanna Burton on the Art of Wade Guyton», in *Artforum*, Nr. XLVI/10 (Sommer 2008), S. 365–372.
- 4) Scott Rothkopf, «Modern Pictures», in Yilmaz Dziewior (Hrsg.), *Wade Guyton: Color, Power & Style*, Kunstverein Hamburg, 2006, S. 74.
- 5) Robert Morris, «Notes on Sculpture, Part 4», in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993, S. 68f.
- 6) Aus einer E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit dem Künstler, Juli 2008.
- 7) Robert Morris, «Anti Form», in *Continuous Project Altered Daily* (wie Anm. 5), S. 46.
- 8) Krauss (wie Anm. 2), S. 7.
- 9) David Frankel, «Wade Guyton: Friedrich Petzel Gallery», in *Artforum*, Nr. XLVI/7 (März 2008), S. 358.

