

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2015)

Heft: 97: Andrea Büttner, Camille Henrot, Abraham Cruzvillegas, Hito Steyerl

Artikel: Andrea Büttner : the woodcut revisited = Wiedersehen mit dem Holzschnitt

Autor: Moshayedi, Aram / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680246>

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: 15.01.2026

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

ARAM MOSHAYEDI

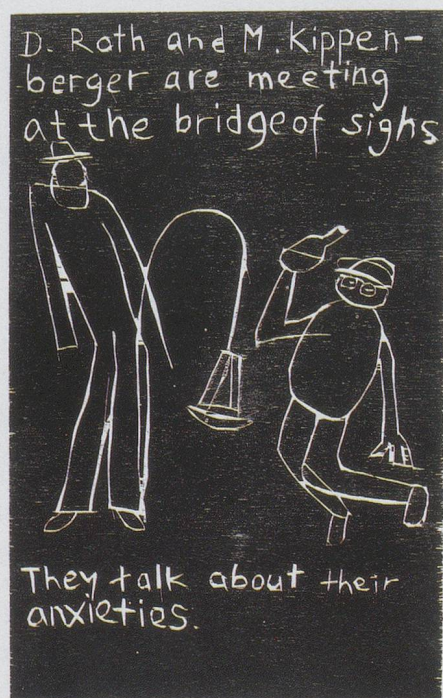
ANDREA
BÜTTNER:

THE WOODCUT REVISITED

My first encounter with the work of Andrea Büttner was at the Mandrake, an artist-run bar in Los Angeles, where one of her woodblock prints hangs on the wall. Its rough-hewn white letters, tightly squeezed into a black rectangular background, announce ALL MY FAVOURITE ARTISTS HAD PROBLEMS WITH ALCOHOL (2005). Installed above a table at the bar's only booth, the line reads as a sales pitch to the Mandrake's typical clientele—young artists and art students who identify success in the art world with the legends of superstar addicts like Kippenberger, Büttner's compatriot, and LA's own Jason Rhoades. Leaving aside the cliché of the modernist tortured soul, the statement—in the context of Büttner's practice—reflects an interest in human weakness as well as Büttner's own identification with the figure of the artist as inherently flawed.¹⁾ Beyond this, the work hints at a deep discomfort with the discourse of autobiography and authorship.

Büttner began making woodcuts in the 1990s, when the previous decade's wave of neo-expression-

ARAM MOSHAYEDI is a curator at the Hammer Museum, Los Angeles.





Left page / linke Seite: ANDREA BÜTTNER, D. ROTH AND M. KIPPENBERGER ARE MEETING AT THE BRIDGE OF SIGHS, 2006, woodcut, 23 5/8 x 11 7/8" / D. ROTH UND M. KIPPENBERGER TREFFEN SICH BEI DER SEUFZERBRÜCKE, Holzschnitt, 60 x 30 cm. (PHOTO: ANDY KEATE)

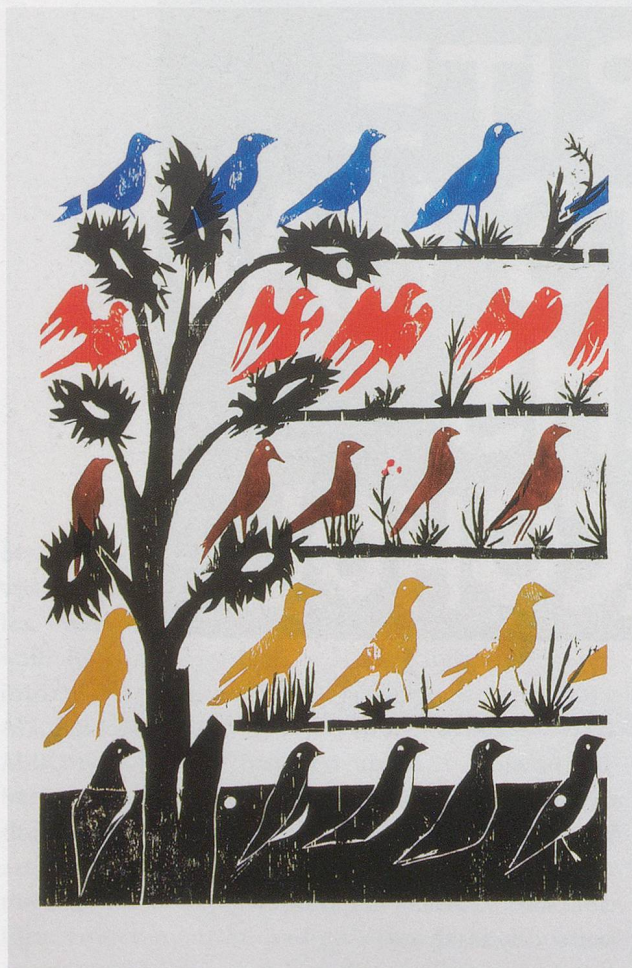
ism in Germany gave way to a revival of conceptualism, and deconstruction took over academe. "I started making woodcuts because they were the most uncool thing I could do," Büttner has said.²⁾ The medium was a favorite of the ultimate macho German painter, Georg Baselitz; furthermore, as woodcuts require intensive labor and tend to result in "something beautiful, something like an auratic object," they were out of critical favor.³⁾ A seemingly reactionary move, Büttner's woodcuts would appear to stand apart from the rest of her work, which ranges

ANDREA BÜTTNER, ALL MY FAVOURITE ARTISTS HAD PROBLEMS WITH ALCOHOL, 2005, woodcut, 16 1/2 x 25 1/2" / ALLE MEINE LIEBLINGSKÜNSTLER HATTEN ALKOHOL-PROBLEME, Holzschnitt, 42 x 65 cm.

(PHOTO: ANDY KEATE)

widely across media and is indebted to the lineages of Conceptual art, performance, and video. Yet, as evidenced by the print discussed above, Büttner's woodcuts comment on the medium's history while simultaneously expressing an ambivalence toward aesthetic judgment, in particular, that moment when critique calcifies into dogma and the particularities of personal modes of inquiry become canonized. Her prints should thus be regarded as another articulation of the school of art that privileges idea over representation, even as they reintroduce a rich

ANDREA BÜTTNER, *SERMON TO THE BIRDS*, 2010, woodcut, diptych, each 70 ⁷/₈ x 47 ¹/₄ " / *VOGELPREDIGT*, Holzschnitt, Diptychon, je 180 x 120 cm. (PHOTO: DARIO LASAGNI)



and vibrant visual logic to the analytical process of making.

Büttner's woodcuts often explore themes found in her work in other media. Communities of faith, a longstanding interest, form the focus of the videos *LITTLE WORKS* (2007) and *LITTLE SISTERS: LUNAPARK OSTIA* (2012); similarly, she has created numerous woodcuts that incorporate Christian iconography

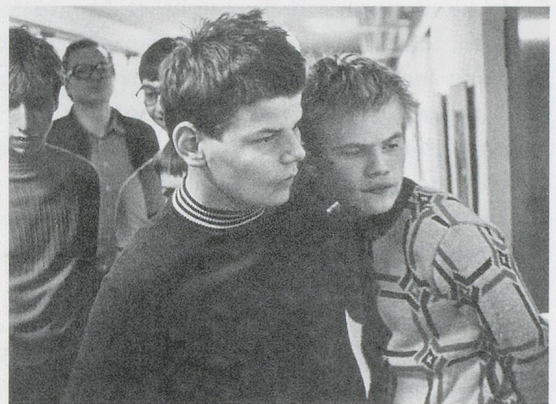
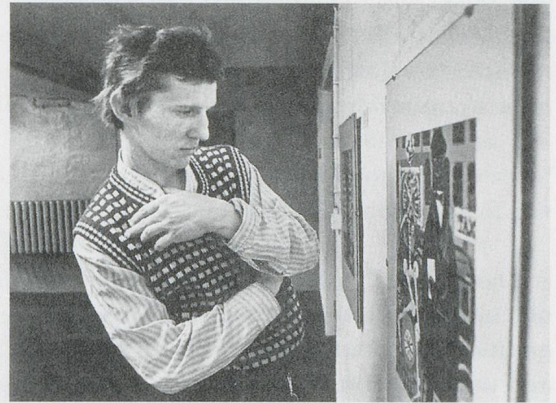
or refer to biblical scenes. These prints hark back to the medium's medieval beginnings in northern Europe, when it was employed for the mass reproduction of religious illustrations. One intricate, five-color diptych, *VOGELPREDIGT* (Sermon to the Birds, 2010), depicts St. Francis of Assisi preaching to birds sitting in a tree; *UNTITLED (THREE KINGS)* (2012) is based on a twelfth-century stone carving of the wise

ANDREA BÜTTNER, HAP GRIESHABER / FRANZ FÜHMANN,
 ANGEL OF HISTORY 25: ANGEL OF DISABLED,
 CLAASSEN VERLAG DÜSSELDORF, 1982, 2010, xerox and clip frames,
 each 16 1/2 x 23 1/4" / HAP GRIESHABER / FRANZ FÜHMANN,
 ENGEL DER GESCHICHTE 25: ENGEL DER BEHINDERTEN,
 CLAASSEN VERLAG DÜSSELDORF, 1982, 2010, Photokopien und
 Wechselrahmen, je 42 x 59,2 cm.



men visited by an angel as they sleep. Despite their devotional subjects, however, Büttner's bold images stylistically evoke the early twentieth century, when the woodcut was revived by German Expressionists.

As Büttner reflects on the position of woodcuts within the history of art, she also considers the conditions of their production and reception, a central concern throughout her work. The eight photocopies that make up *ENGEL DER GESCHICHTE 25: ENGEL DER BEHINDERTEN*, HAP GRIESHABER/FRANZ FÜHMANN, CLAASSEN VERLAG DÜSSELDORF 1982 (*Angel of History 25: Angel of the Disabled*, 2010), for instance, present archival images of groups of teenage boys from psychiatric homes looking at woodcuts by HAP Grieshaber, the renowned German printmaker who had died the previous year. The analytical lens of re-picturing the photographs allows us to see the process of interpretation between subject and object; furthermore, critic Louise O'Hare writes, the work reflects on "embarrassment as a condition of viewing."⁴ Grieshaber himself stands for another historical moment in the lineage of woodcuts that Büttner constructs: He studied art in the 1920s, was banned from exhibiting by the Nazis, and became an outspoken pacifist and political activist; more personally,



he led printing workshops at the monastery where Büttner would later attend school.

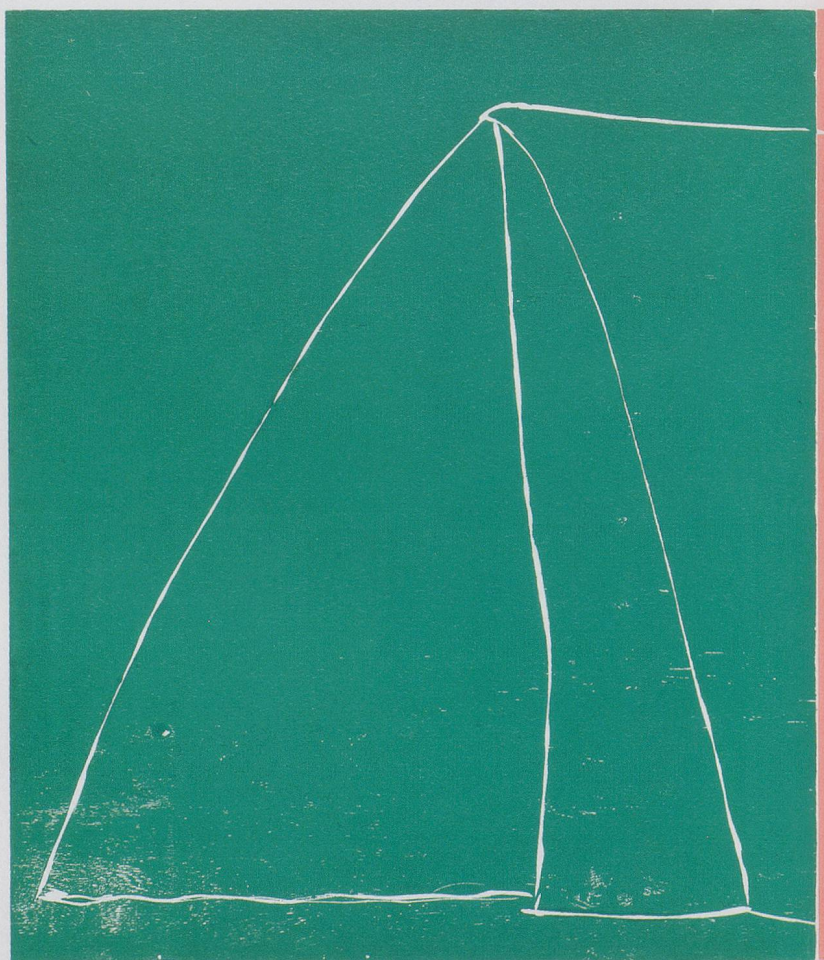
Although many of Büttner's woodcuts display the skilled technique handed down to her by way of Grieshaber, at other times, she has opted for a reduced approach: Simple lines illustrate the title subject in *TENT* (2010) and *TENT (TWO COLOURS)* (2012) while the triangular space of *CORNER* (2011) is printed from three separate boards that fit together. In these crude approximations, a formalist preoccupation is foregrounded as the communication of extraneous ideas recedes. Despite their seemingly handmade quality, however, the craggy outlines of the tents were in fact made with an angle grinder, a power tool more often employed to cut through the material entirely. The print's nearly solid fields

ANDREA BÜTTNER,
TENT (TWO COLORS), 2012,
woodcut, 56 x 91 1/4" /
ZELT (ZWEI FARBEN),
Holzschnitt, 142 x 232 cm.
(PHOTO: BRIAN FORREST)

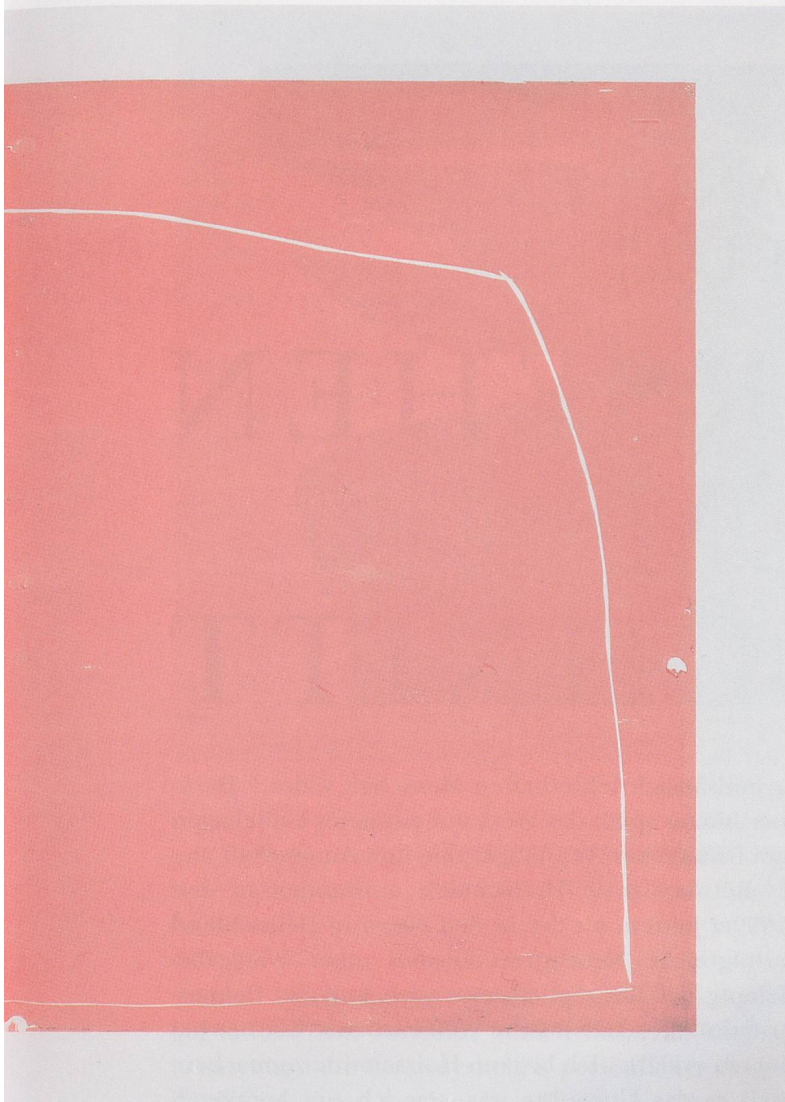
of color reveal the plywood's natural grain in a smattering of speckled dots and dark striations, recalling the "truth to materials" approach of the Arts and Crafts movement, which sought to attend to the intrinsic quality of each medium. Indeed, these woodcuts are as much representations of the plywood from which they are constructed as they are of any outside referent. In *KEYHOLE* (2013), a small white shape opens at the center of the print, presenting a stark contrast with the expanse of black ink that envelops it, which is only interrupted by a static-like noise—the irregular grain of the block's surface.

A number of prints titled *PIANO*, also from 2013, are made from the direct application of a piano's wooden parts onto paper. The prints were first exhibited alongside *PIANO DESTRUCTIONS* (2014), a performance and video installation that contrasts gendered representations of the musical instrument. Traditionally considered an appropriate leisure pursuit for the bourgeois female, the piano became an object of aggression in works by male artists and musicians in the 1960s, variously burned, smashed, and dropped. Büttner's prints could be seen to bridge this divide: She disassembles a piano, but then uses its components to produce an attractive wall-based artwork.

Büttner's approach differs from that of Sherrie Levine, whose *Knot Paintings*, first made in the mid-'80s, demarcate the plugs embedded in plywood with



the direct application of paint or lead, forcing an encounter with their physical properties. Or think of Wade Guyton's works in wood, such as his 2008 edition for *Parkett*: a standard sheet of two-by-eight-foot plywood swathed in solid, shimmering black ink that varies in intensity according to the wood's grain. Unlike these sculptural examples, in which wood forms a base structure that is obscured by pigment, Büttner's prints provide access to the wood's image but not its material presence. The keyhole offers a view of the white surface of the paper while the flat field it pierces indexes the material upon which the entirety of the encounter relies. In truth, however,



Büttner often attempts to even out the block's surface, filling in its holes and depressions, before she makes her prints. To her, the roughness no longer looks authentically handmade but instead appears "too finished-looking"—like a Photoshop filter intended to make a digital image look like it is from a bygone era.

If ambivalence and antagonism initially led Büttner to woodcuts, her reasoning has since evolved. "I am no longer interested in reacting to commercialized visual culture," she explains. "I do the woodcuts now because I like them."⁵ Büttner's words, which propose subjective taste in place of theoretical argu-

ment, echo the relentlessly affirmative language of digital culture—Facebook and Instagram, after all, provide the ultimate forum for "liking," for pledging an allegiance to a consensus of tastes. But while woodcuts are historically associated with accessibility and populism, the medium is decidedly out of touch with the speed and spread of today's image production. Büttner's prints instead speak of slowness, materiality, and preciousness, insisting on a modesty of means seemingly at odds with the demands of the global art world.

And yet, these very qualities situate the woodcuts squarely within our contemporary moment, as the rise of the digital has been met by the forceful reassertion of the "beautiful, auratic object," which now proliferates in numerous analogue forms.⁶ Even critical discourse has shifted in parallel, as exemplified by Jan Verwoert's hypophoric proposition, "Why are conceptual artists painting again? Because they think it's a good idea."⁷ In the end, it might be impossible to maintain a contrary position in today's all-embracing, all-consuming art world. Büttner thus grapples with the very notion of what it means to be contemporary, and the contradictory demands placed on artists in the hypersphere that defines contemporary art today. If the question of relevance were to be asked of Büttner's woodcuts, the answer would probably have something to do with an uncool faith in the power of art and, paradoxically, the conceptual gestures that propel this faith forward into the future.

1) These themes have been written about at length by Martin Herbert, among others. See Herbert, "Angle of Repose: Martin Herbert on the Art of Andrea Büttner," *Artforum* (March 2015), 269.

2) Andrea Büttner, quoted in Gil Leung, "Artists at Work: Andrea Büttner," *Afterall.org* (May 25, 2010), www.afterall.org/online/artists.at.workandreaabttner (accessed August 4, 2015).

3) Büttner, quoted in *ibid.*

4) Louise O'Hare, "Not Quite Shame: Embarrassment and Andrea Büttner's *Engel der Geschichte*," *Afterall* (Summer 2014): 110.

5) Büttner, quoted in Leung.

6) See Claire Bishop, "Digital Divide: Contemporary Art and New Media," *Artforum* (September 2012), www.artforum.com/inprint/issue=201207&id=31944 (accessed August 4, 2015).

7) Jan Verwoert, "Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea," *Afterall* (Autumn/Winter 2005), www.afterall.org/journal/issue.12/why.are.conceptual.artists.painting.again.because (accessed August 4, 2015).

ARAM MOSHAYEDI

ANDREA
BÜTTNER:

WIEDERSEHEN MIT DEM HOLZSCHNITT

Zum ersten Mal begegnet bin ich dem Werk von Andrea Büttner im Mandrake, einer von Künstlern betriebenen Bar in Los Angeles, wo einer ihrer Holzschnitte an der Wand hängt. Dessen grob geschnitzte, in einen rechteckigen schwarzen Hintergrund gepferchte weisse Buchstaben verkünden: ALL MY FAVOURITE ARTISTS HAD PROBLEMS WITH ALCOHOL (Alle meine Lieblingskünstler hatten Alkoholprobleme, 2005). Die Zeile auf dem über einem Tisch in der einzigen Nische der Bar angebrachten Holzschnitt liest sich wie ein Verkaufsslogan für die typische Klientel des Mandrake: junge KünstlerInnen und KunststudentInnen, die Erfolg in der Kunstwelt mit den Legenden von Superstar-Süchtigen wie Büttners Landsmann Kippenberger und LAs eigenem Jason Rhoades gleichsetzen. Wenn wir einmal vom Klischee der gequälten Seele des modernen Künstlers absehen, spiegelt die Äusserung – im Kontext der Büttner'schen Praxis – ein Interesse an menschlicher Schwäche wie auch Büttners eigene Identifikation mit der Figur des Künstlers als einem

grundsätzlich fehlerhaften Menschen wider.¹⁾ Darüber hinaus spielt das Werk auf ein tiefes Unbehagen am Diskurs der Autobiographie und Autorschaft an.

Büttners erste Holzschnitte entstanden in den 1990er-Jahren, als der in den 80ern in Deutschland erfolgreiche Neoexpressionismus einer Wiederbelebung des Konzeptualismus wich und die Dekonstruktion die akademische Welt eroberte. Büttner hat hierzu erklärt: «Ich begann Holzschnitte zu machen, weil es das Uncoolste war, was ich tun konnte.»²⁾ Der Holzschnitt war ein bevorzugtes Medium des supermachohaften deutschen Malers Georg Baselitz. Zudem war der Holzschnitt, der intensive Arbeit erfordert und tendenziell zu «etwas Schönerem, ähnlich einem auratischen Objekt» führt, bei der Kritik in Ungnade gefallen.³⁾ Als scheinbar reaktionärer Schritt stehen die Holzschnitte Büttners allem Anschein nach abseits von ihrem übrigen, breit gefächerten und medienübergreifenden Schaffen, das Traditionslinien der Konzept-, Performance- und Videokunst verpflichtet ist. Dennoch kommentieren Büttners Holzschnitte, wie die oben beschriebene Arbeit zeigt, die Geschichte des Mediums, während sie zugleich eine Ambivalenz gegenüber dem ästhe-

ARAM MOSHAYEDI ist Kurator am Hammer Museum, Los Angeles.



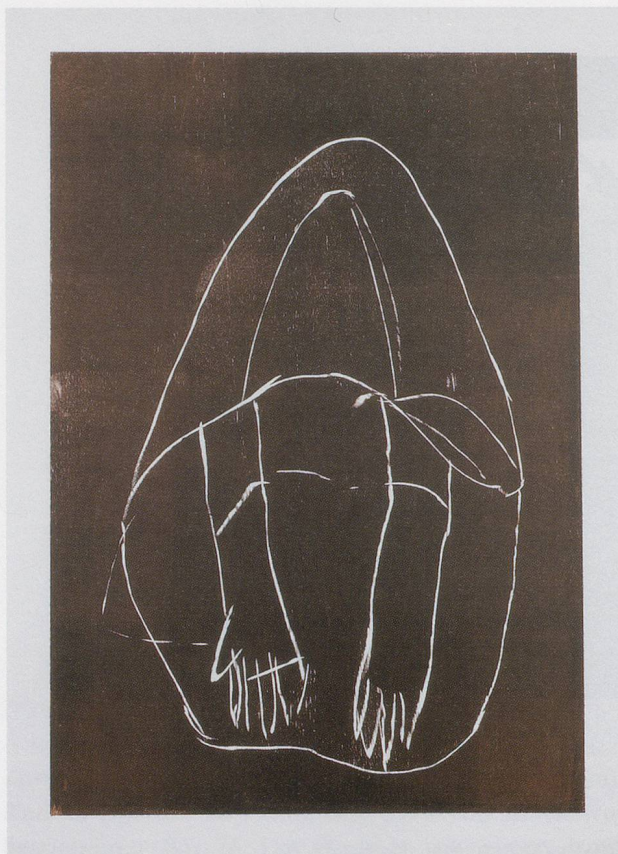
ANDREA BÜTTNER, *UNTITLED (THREE KINGS)*, 2012, woodcut, 51 1/8 x 84 1/4" /
OHNE TITEL (DREI KÖNIGE), Holzschnitt, 130 x 214 cm. (PHOTO: FREDRIK NILSEN)

tischen Urteil zum Ausdruck bringen, besonders gegenüber dem Moment, wenn Kritik zum Dogma erstarrt und die Besonderheiten persönlicher Frage-modi kanonisiert werden. Ihre Druckgraphiken sollten deshalb als eine weitere Äusserung jener Kunst-richtung gesehen werden, die die Idee gegenüber der Darstellung privilegiert, selbst wenn sie wieder eine reiche, lebhafte visuelle Logik in den analytischen Prozess des Machens einführen.

Büttners Holzschnitte setzen sich oft mit Themen auseinander, die innerhalb ihres Schaffens in anderen Medien wichtig sind. Glaubensgemeinschaften, für die sie sich schon seit Langem interessiert, stehen im Mittelpunkt der Videoarbeiten *LITTLE WORKS* (Kleine Werke, 2007) und *LITTLE SISTERS: LUNAPARK OSTIA* (Kleine Schwestern: Lunapark Ostia, 2012). Sie hat ebenso zahlreiche Holzschnitte geschaffen, die auf eine christliche Ikonographie

verweisen oder sich auf biblische Szenen beziehen. Diese Druckgraphiken blicken zurück auf die mittelalterlichen Anfänge des Mediums, als dieses für die massenhafte Vervielfältigung von religiösen Illustrationen verwendet wurde. Ein komplexes fünffarbiges Diptychon mit dem Titel *VOGELPREDIGT* (2010) stellt den zu Vögeln in einem Baum predigenden heiligen Franziskus von Assisi dar. *UNTITLED (THREE KINGS)* (Ohne Titel [Drei Könige], 2012) beruht auf einer Steinskulptur aus dem 12. Jahrhundert, die die Weisen zeigt, die im Schlaf von einem Engel heimgesucht werden. Trotz ihrer religiösen Motive beschwören Büttners kühne Bilder stilistisch das frühe 20. Jahrhundert, als der Holzschnitt von den deutschen Expressionisten wiederbelebt wurde.

Im Zuge ihrer Reflexion über die Stellung des Holzschnitts innerhalb der Kunstgeschichte berücksichtigt Büttner auch die Bedingungen seiner



ANDREA BÜTTNER, *BEGGAR*, 2015,
woodcut, 59 x 50" /
BETTLER, Holzschnitt, 150 x 127 cm.
(PHOTO: JAKA BABNIK)

Produktion und Rezeption, ein zentrales Anliegen in ihrem gesamten Werk. So zeigen die acht Photokopien, aus denen *ENGEL DER GESCHICHTE 25: ENGEL DER BEHINDERTEN*, HAP GRIESHABER/FRANZ FÜHMANN, CLAASSEN VERLAG DÜSSELDORF 1982 (2010) besteht, Archivbilder von Gruppen männlicher Jugendlicher aus psychiatrischen Pflegeanstalten beim Betrachten von Holzschnitten von HAP Grieshaber, dem namhaften deutschen Graphiker, der im Jahr zuvor gestorben war. Die analytische Linse der Abbildung der Photos erlaubt es uns, den Prozess der Deutung zwischen Subjekt und Objekt zu sehen. Zudem, so die Kritikerin Louise O'Hare, reflektiert das Werk über «Betretenheit als eine Bedingung der Betrachtung».⁴⁾ Grieshaber selbst steht für einen weiteren historischen Moment in der Traditionslinie des Holzschnitts, die Büttner konstruiert. Er studierte in den 1920er-Jahren Kunst, wurde von den Nazis mit Ausstellungsverbot belegt und entwickelte sich zu einem entschiedenen Pazifisten und politischen

Aktivisten. Auf einer persönlicheren Ebene leitete er Graphikworkshops in dem Kloster, wo Büttner später die Schule besuchen sollte.

Obwohl zahlreiche Holzschnitte Büttners die gekonnte Technik erkennen lassen, die über Grieshaber auf sie gekommen ist, hat sie sich in anderen Fällen für einen reduzierten Ansatz entschieden: In *TENT* (Zelt, 2010) und *TENT (TWO COLOURS)* (Zelt [zwei Farben], 2012) verbildlichen schlichte Linien den im Titel genannten Gegenstand, während der dreieckige Raum von *CORNER* (Ecke, 2011) mit Hilfe von drei gesonderten, zusammenpassenden Platten gedruckt wurde. In diesen kruden Annäherungen rückt eine formalistische Beschäftigung in den Vordergrund, da die Vermittlung äusserer Ideen in den Hintergrund tritt. Die schroffen Umrisse der Zelte wurden aber ungeachtet ihrer scheinbaren handgemachten Beschaffenheit tatsächlich mit einem Trennschleifer gemacht, einem Werkzeug, das meistens dazu verwendet wird, das Material ganz zu durchschneiden. Die natürliche Maserung des Sperrholzes scheint in einzelnen Flecken und dunklen Streifen durch die nahezu homogenen Farbfelder hindurch, was an den Ansatz der «Materialgerechtigkeit» der Arts-and-Crafts-Bewegung erinnert, die sich der spezifischen Beschaffenheit eines jeden Mediums anzunehmen suchte. Tatsächlich sind diese Holzschnitte ebenso sehr Darstellungen des Sperrholzes, aus dem sie aufgebaut sind, wie solche eines jedweden Referenten in der Welt. In *KEYHOLE* (Schlüsselloch, 2013) tut sich in der Mitte der Graphik eine kleine weisse Form auf, die einen starken Kontrast zu der weiten schwarzen Farbfläche bildet, die sie umfängt und die lediglich durch eine Art Rauschen – die unregelmässige Maserung der Holzoberfläche – unterbrochen wird.

Einige Holzschnitte tragen den Titel *PIANO* (2013), sie entstanden durch den direkten Kontakt der hölzernen Teile eines Klaviers mit Papier. Diese Drucke wurden erstmals zusammen mit der Arbeit

PIANO DESTRUCTIONS (Klavier-Zerstörungen, 2014) ausgestellt, diese Performance und Video-Installation kontrastiert geschlechtspezifische Darstellungen von Musikinstrumenten. Stand das Pianospiele traditionellerweise für den angemessenen Zeitvertreib bürgerlicher Damen, wurde das Instrument in den 1960er-Jahren zum Gegenstand der Aggression in Arbeiten von Künstlern und Musikern, mehrmals wurde es von ihnen verbrannt, zerstört, fallen gelassen. Büttners Drucke können als Überbrückung dieser Kluft gesehen werden: Sie zerlegt das Piano, aber sie verwendet die Bestandteile für die Produktion einer attraktiven Wandarbeit.

Büttners Methode unterscheidet sich von jener Sherrie Levines, deren Mitte der 1980er-Jahre erstmals entstandene Knot Paintings im Sperrholz eingeklassene Holzstopfen durch unmittelbar aufgetragene Farbe oder Blei demarkieren. Oder man denke an Wade Guytons Arbeiten in Holz, wie seine 2008 entstandene Edition für *Parkett*: eine ganz normale, 61 x 122 cm grosse Sperrholzplatte, die ganz in schimmernde Druckerschwärze gehüllt ist, deren Intensität je nach der Maserung variiert. Im Unterschied

zu diesen skulpturalen Beispielen, bei denen Holz ein Grundgerüst bildet, das durch Pigment verdeckt wird, bieten Büttners Druckgraphiken Zugang zum Bild des Holzes, nicht aber zu dessen materieller Präsenz. Das Schlüsselloch gibt den Blick frei auf die weisse Fläche des Papiers, während das zweidimensionale Feld, das es durchsticht, das Material indexiert, auf dem die Begegnung insgesamt beruht. Tatsächlich versucht Büttner häufig die Oberfläche der Holzplatte zu ebenen, indem sie Löcher und Vertiefungen auffüllt, bevor sie ihre Drucke macht. Die Rauheit sieht für sie nicht mehr authentisch handgemacht aus, sondern erscheint «allzu fertig» – wie ein Photoshop-Filter, der ein digitales Bild so aussehen lassen soll, als stamme es aus einer längst vergangenen Zeit.

Während Ambivalenz und Antagonismus Büttner anfangs zum Holzschnitt führten, hat sich ihr Denken seither weiterentwickelt. «Mich interessiert es nicht mehr, auf kommerzialisierte visuelle Kultur zu reagieren», erklärt sie. «Ich mache die Holzschnitte jetzt, weil sie mir gefallen.»⁵⁾ In Büttners Worten, die subjektiven Geschmack an die Stelle von theoretischer Argumentation setzen, klingt die erbarmungslos bekräftigende Sprache der digitalen Kultur an – Facebook und Instagram bieten schliesslich das ultimative Forum fürs «Gefallen», für den Treueschwur auf einen Geschmackskonsens. Aber während Holzschnitte historisch mit Zugänglichkeit und Populismus assoziiert werden, ist das Medium dezidiert abgekoppelt von der Geschwindigkeit und Verbreitung heutiger Bildproduktion. Büttners Drucke zeugen stattdessen von Langsamkeit, Materialität und Kostbarkeit, da sie auf einer Bescheidenheit der Mittel beharren, die scheinbar zu den Anforderungen des globalen Kunstbetriebs im Widerspruch stehen.

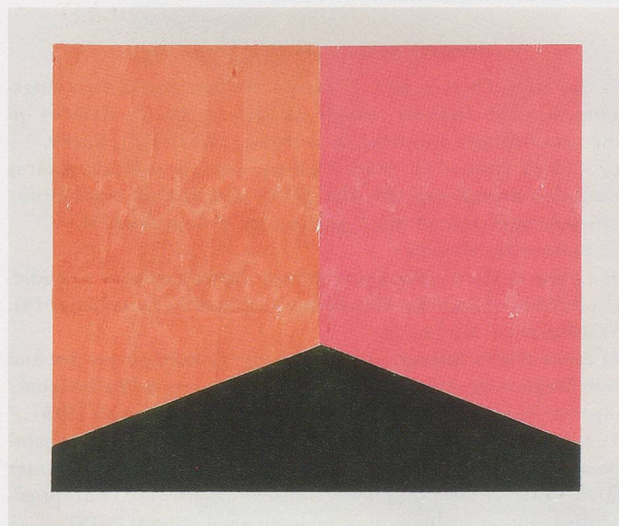
Und dennoch verorten ebenjene Eigenschaften die Holzschnitte mitten in unserer Gegenwart, da dem Aufstieg des Digitalen ein neuerliches, energisches Bekenntnis zum «schönen, auratischen Objekt» entgegengetreten ist, das sich nunmehr in zahlreichen analogen Formen ausbreitet.⁶⁾ Sogar der kritische Diskurs hat sich parallel dazu verschoben, wie dies Jan Verwoerts hypophorische These beispielhaft verdeutlicht: «Weshalb malen Konzeptkünstler wieder? Weil sie es für eine gute Idee halten.»⁷⁾ Am

ANDREA BÜTTNER, CORNER, 2011,

woodcut, 47 1/2 x 58 1/4" /

ECKE, Holzschnitt, 121 x 148 cm.

(PHOTO: BRIAN FORREST)





ANDREA BÜTTNER, *PIANO DESTRUCTIONS*, 2014,
five-channel video installation, installation view,
Walter Phillips Gallery, Banff Centre, Canada, 2014 /
KLAVIER-ZERSTÖRUNGEN, 5-Kanal-Videoinstallation,
Installationsansicht.
(PHOTO: RITA TAYLOR)

ANDREA BÜTTNER, *PIANO DESTRUCTIONS*, 2014,
five-channel video installation, production still /
KLAVIER-ZERSTÖRUNGEN, 5-Kanal-Videoinstallation,
Produktions-Still.
(PHOTO: DICK JEWELL)

Ende ist es vielleicht unmöglich, in der heutigen allumfassenden, alles verzehrenden Kunstwelt eine entgegengesetzte Position zu wahren. Büttner ringt deshalb gerade mit dem Begriff dessen, was es heisst, zeitgenössisch zu sein, und den widersprüchlichen Anforderungen an Künstler in der Hypersphäre, die die Gegenwartskunst bestimmt. Würde man die Frage nach der Relevanz der Holzschnitte Büttners stellen, so hätte die Antwort wahrscheinlich etwas mit einem uncoolen Glauben an die Macht der Kunst und paradoxerweise an die konzeptuellen Gesten zu tun, die diesen Glauben in die Zukunft vorwärtstreiben.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

- 1) Auf diese Themen ist u. a. Martin Herbert ausführlich eingegangen. Siehe Herbert, «Angle of Repose: Martin Herbert on the Art of Andrea Büttner», in *Artforum* (März 2015), S. 269.
- 2) Andrea Büttner zit. bei Gil Leung, «Artists at Work: Andrea Büttner», *Afterall.org* (25. Mai 2010), www.afterall.org/online/artists.at.workandreahttner (gelesen am 4. August 2015).
- 3) Büttner zit. ebenda.
- 4) Louise O'Hare, «Not Quite Shame: Embarrassment and Andrea Büttner's Engel der Geschichte», *Afterall* 36 (Sommer 2014).
- 5) Büttner zit. bei Leung.
- 6) Siehe Claire Bishop, «Digital Divide: Contemporary Art and New Media», in *Artforum* (September 2012), www.artforum.com/inprint/issue=201207&id=31944 (gelesen am 4. August 2015).
- 7) Jan Verwoert, «Why Are Conceptual Artists Painting Again? Because They Think It's a Good Idea», *Afterall* 12 (Herbst/Winter 2005), www.afterall.org/journal/issue.12/why.are.conceptual.artists.painting.again.because (gelesen am 4. August 2015).



ANDREA BÜTTNER, PIANO, 2013, woodcut, 56 1/4 x 93" / KLAVIER, Holzschnitt, 143 x 236 cm. (PHOTO: BRIAN FORREST)