

GEORG FRAUENSCHUH
PAIN'ING



2

3



02	Exhibition Views
25	Painting as Claim and Imposition <i>Georg Frauenschuh in conversation with Christa Benzer</i>
26	Black and White Catalog
47	Malerei als Behauptung und Zumutung <i>Georg Frauenschuh im Gespräch mit Christa Benzer</i>
69	Color Plates
89	List of Works
90	Works on Paper
95	Index of Artists
98	Biographies
100	Imprint



CB: I thought we could start by saying that this will be a conversation very much centered on painting, in the sense that we will not speak about the state of the world or your political stance. Does it have to do with the medium of painting that you, a very political person, are clearly preoccupied with very different topics here?

GF: It also has to do with the temporality of the medium. After all, painting has the claim to last a bit longer.

I find different channels for my outrage about day-to-day politics. But I do not consider my paintings apolitical because my attitude inevitably has an impact on my work.

Elements from disparate image worlds collide in your work: One is the painterly world, which is already rather heterogeneous in itself. Another derives from so-called clipart, which refers to the Internet, and then there are these spaces that serve as "containers" for these contents. Are they based on photographs? How must these spaces or places be constituted for you to take a picture of them?

That depends on how I even arrived at these supposedly narrative spaces.

Until 2015 it was primarily abstract spaces of painting within which I placed foreign elements, mainly clipart-like fragments. For me, it was about the idea of whether one can actually claim an abstract space, while having prescribed a narrative beforehand. The eternal dilemma in the history of painting of the twentieth century. At first, I used generic places that resulted from a formal analysis, so a quite a distanced approach: images from the Internet, real estate adverts, etc. It was only logical to also take photographs of these places with my smartphone when I came across them. It was not written in stone that these images had to be generic and couldn't have anything to do with me.

Why did these places catch your interest?

It was often triggered by language: I had words floating around in my head, like basement hobby room, rooftop apartment, or bedsit. I suppose there was also a personal, perhaps biographical impulse. Then my interest shifted more and more from private spaces to public or semi-public spaces.



Untitled (succulent)
2015

Why do you even need a space?

It all began with a test of sorts. There was a phase when there was no white space left on my paintings at all, where the canvas was virtually “full” of painting. In this light, it was “liberating” to leave parts of the picture white. But in fact, this led to a perspectival suggestion, which opened up a space. Then things intensified and apparently made way for narration. Now I’ve landed right in the middle of figurative painting.

There are still white or rather omitted spots in your paintings.

This was an important accomplishment. Up to 2015 I worked toward a dead point: I mean, the white canvas was completely covered with formulations, which, however, were intended to be everything else but expressive. Smears and scribbles were predominant, along with the insight that there is no difference between a subversive and an affirmative gesture.

Why not?

For me, Jasper Johns represented a type of painting, which has already reflected

and filtered the gesture as a gesture. As opposed to Robert Rauschenberg, whose gestures were very impulsive. They are gestures one would connote with power, sincerity, and even truth—talent at any rate; values I wanted to emancipate from early on. And yet, I cannot escape the “force” of these gestures, which renders my observer position unresolved and lively. In comparison, both dispositions of the “gesture” I just described seem to be present in Amy Sillman’s work. But she neither relies on the universality and charisma of the gesture (like Rauschenberg) nor lets it degenerate into a formula or empty phrase. She personally refers to it a gendered gesture, I believe.

Does all of this knowledge about gestures have an effect on the act of painting?

Not anymore. But I do remember feeling reluctant about making a painterly gesture, out of the fear of not actually “meaning” it, and, on the other hand, being overly emotive.

When did the figures join in?

The figure is particularly fateful. Their introduction is actually the result of a



Untitled (sample brush)
2015

process that initially did not take place at all. I had no figures, and I had no space because I found both problematic. Then the figure turned up, moreover the naked figure, which is an ancient topos in art history. Departing from my original skepticism toward the figure, I have now arrived at this hyper-present figure.

The figures are clipart—common-use, symbolic illustrations of people, but also animals or patterns, circulating the Internet. Can you describe what you found interesting about them?

At first it was a very casual game with language. I tried to translate states like “despair”, but also “process” into painting, and began to look for illustrations. At some point the results no longer corresponded to my search queries at all, but that was part of the game. The world of clipart intrigued me because of the discrepancy between the formal genesis of these cliparts, with their somewhat inflationary appearances, and their inherent abstract quality, despite their expediency in whatever political, religious, or commercial contexts. My quest for spaces was very similar to this

search, but the actual trigger was once again language.

And yet, your paintings are not that tangible on the level of language. To my eyes, you rather assert a pictorial quality, which is not so easy to put into words.

I try to keep the scope of painting as broad as possible. After the painterly treatment of a word, previously visualized by a third party, there is no longer any language, which could describe what happens in the picture.

And you are also a writer—you have penned two plays. Are there similarities in your approach to writing texts?

These are two different things for me, but perhaps there are similarities in the construction. I wrote a text about universal human questions and artistic production, which are treated in a contradictory, theatrical form. But, true enough, I feel more like a guest in the realm of language, whereas I’m far more immersed in painting.

While we are on the subject of language, perhaps we can also speak about the titles



Untitled (grey oval) 2019

von einer Zigarette, diese Zufälligkeit und ihr Transitzustand als Wartende, da habe sie an meine Bilder gedacht. Das war dann der Impuls für die Erzählung, die sie für das Buch geschrieben hat. In dem Sinne gibt es vermutlich schon die Möglichkeit, mich zu erkennen, meiner Wahrnehmung zu folgen.

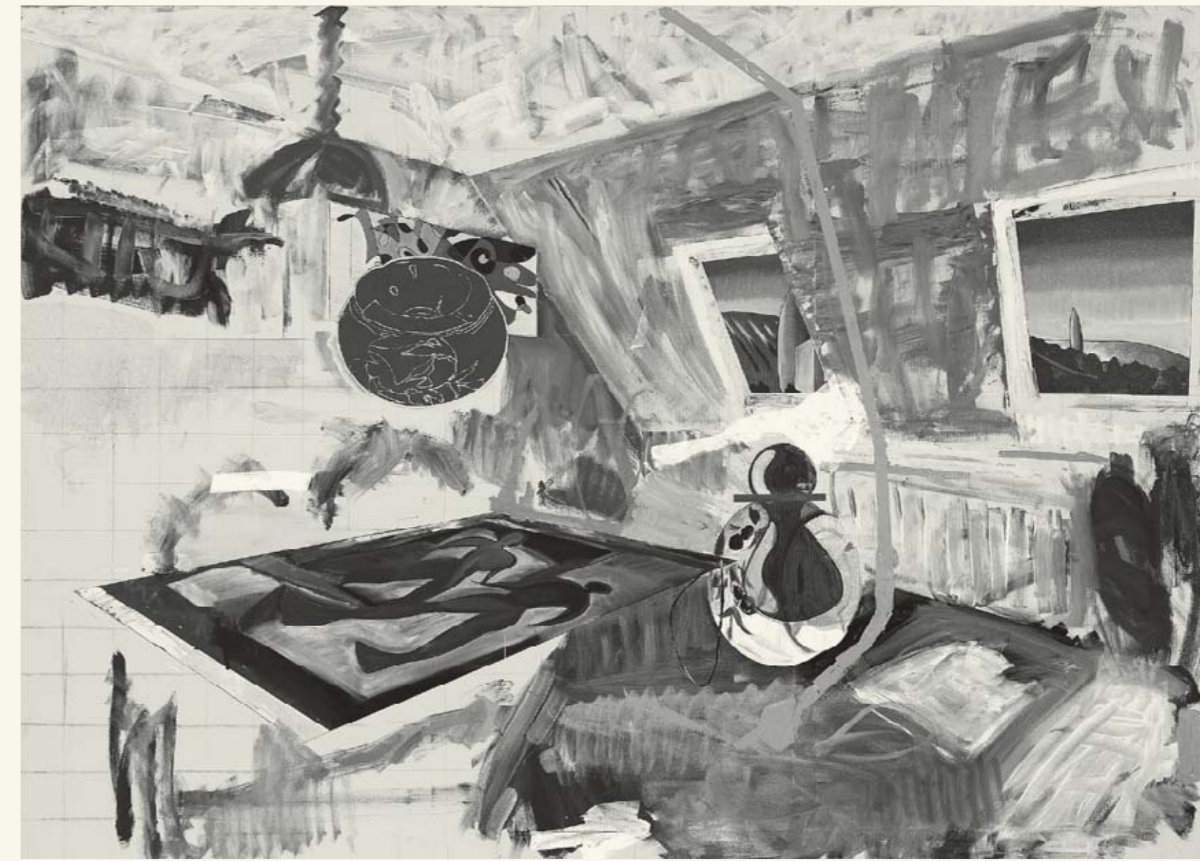
Fügst du diese unterschiedlichen Bildelemente zuerst am Computer zusammen?

Ja. Ich gehe von schnellen, flüchtigen Computerskizzen aus. Irgendwann wähle ich eine aus, um sie zum Bild zu machen. Manchmal sind die Skizzen nur ein Impuls und das tatsächliche Bild bringt mich wieder ganz woanders hin. Sehr wichtig ist mir eigentlich die Übersetzungstätigkeit: Die Übertragung in ein größeres Format beispielsweise oder die Zeit, die ich verbringe, um eine schnelle Idee sehr aufwändig irgendwo anders hinzubringen. Die am

Computer entstandenen Skizzen selbst zerschneide ich manchmal oder scanne Details davon ein, die ich dann wiederverwende. Jana Euler übrigens veranschaulicht dieses Ungleichgewicht zwischen flüchtig gedanklichem Impuls und der irgendwie „fleißigen“ Umsetzung und die sich daraus ergebende Spannung besonders gut.

Wieso ist es dir wichtig, die junge Malerin in deinem System von Referenzen zu erwähnen?

Ihre formalen Lösungen überraschen mich und viele Bilder legen unterschiedliche Fahrten und die Bilder scheinen einander im Zwischenraum – sowohl im gedanklichen als auch auf der Ausstellungswand – zu vervollständigen. Es sind jetzt schon einige Namen gefallen und es entsteht der Eindruck, dass ich mein Tun ständig diesem Referenzsystem einschreibe. Natürlich ist der „Austausch“ mit den erwähnten Künstler*innen ein stiller und vor allem ein imaginierter. Außerdem finden diese Vorgänge meistens nicht im Atelier statt, wo es praktischer abläuft und um Bildfindungen geht, sondern eher davor und danach.



Untitled (ashtray) 2019

Vielleicht können wir in dem Zusammenhang über einige kunsthistorische Zitate auf deinen Bildern sprechen: Die Pferde aus Giorgio de Chiricos Spätwerk tauchen beispielsweise wiederholt auf. Welche Bedeutung haben sie für dich?

Seine Bilder mit meinen in Verbindung zu bringen war das Ergebnis eines weiteren Versuchs, der meinem sonstigen Vorgehen widersprechen sollte. Auch jetzt stresst es mich ein bisschen, dieses Vorgehen zu beschreiben. Jedenfalls wollte ich den vorher beschriebenen distanzierten Zugang damit ausgleichen, etwas einspielen, was mir gefällt. Die Vorstellung, Kunstgeschichte eklektizistisch zu verarbeiten, bereitet mir Unbehagen. Gerade das habe ich aber gemacht. De Chirico schätze ich natürlich und seinen ikonographischen Zugang. Sein späteres Werk ist sehr autonom und irgendwie entkoppelt. Auch bei Martial Raysse gibt es, ausgehend von einer ähnlichen Avantgarde-Position, diese Bewegung und dazu sein beschriebenes Faible für Hobbymalerei-Formulierungen; oder wenn man an die von Softporinos ausgehenden Malereien von Picabia denkt ... Vielleicht sollte daher der

vorher im Post-Internet-Zusammenhang beanspruchte „Neo-Konservativismus“ zurückgenommen werden und damit erklärt werden, dass sich die „gelockerten“ Spätwerke vom Fortschritt lossagen.

Die Pferde stehen also für die Loslösung von selbstauferlegten Einengungen?

Sowohl die Pferde als auch die antiken Säulen beispielsweise sind eine Herausforderung für die informierten Betrachter*innen, die sich etwas anderes erwarten, aber auch für den Künstler selbst: die Avantgarde-Erfahrung, oder sagen wir die Zuwendung zum Historischen, hat etwas Befreiendes mitunter auch Trotziges. Das Tabu, Pferde so zu malen, ist auch jetzt noch ein wenig aufrecht. Ich zitiere also sowohl die Sujets als auch den Tabubruch.

Zusammengesetzt werden diese unterschiedlichen, malerischen, kunsthistorischen oder zunächst fotografierten Elemente ähnlich wie bei einer Collage.

Bei den Malereien? Ja. Wichtig ist mir allerdings die malerische Oberfläche bei den Bildern, die natürlich auf der Collage-Erfahrung aufbaut. Aber auch



Untitled (tape) 2019

hier ist es eigentlich weniger der Illusionismus, der der Collage innewohnt, der mich interessiert, sondern mehr der abstrakte Moment der Collage, wo der Prozess des Machens genauso sichtbar wird wie die Illusion.

Geht es bei der Collage im Allgemeinen nicht genau darum, die Illusion zu zersetzen und aufzuzeigen, dass die Welt/die Realität nur fragmentarisch wahrnehmbar ist?

Bei der Malerin Hannah Höch beispielsweise erzeugt ein überdimensionales Auge mit Füßen sofort die Illusion einer Figur. Auch wenn die Machart darauf hindeutet, dass es konstruiert ist. Aber die Illusion, die erzeugt wird, ist dennoch sehr effektiv.

Du hast vorhin mal von „Auflösung“ gesprochen und ich habe den Eindruck, dass das auch über eine gewisse

Unübersichtlichkeit passiert. Oder wie siehst du das?

Ich bin mir nicht sicher. Was du Unübersichtlichkeit nennst, nenne ich jetzt mal Stolpersteine oder Verhinderungsmoment und die sind für mich mehr ein Tool, um weiterzukommen. Wenn das Bild fertig ist, möchte ich diese Stolpersteine eigentlich ausgeräumt haben, auch wenn ich auf den Bildern sehr wohl Widersprüche aufeinandertreffen lassen will.

Ich meine mit Unübersichtlichkeit eher, dass es auf deinen Bildern nicht nur ein Bildzentrum gibt.

Vielleicht ist das ähnlich wie bei der Frage zur Geste. Ich war immer vorsichtig, weil ich nicht wusste, ob ich sie genug meine. Ähnlich entlastend ist es, nicht nur die eine Bildidee zu haben, die so legitim sein muss, dass man sie umsetzen kann. Sondern dass mehrere Setzungen in einem Spannungsverhältnis zueinanderstehen.

Diese Dezentralisierung des Blicks zeigt aber auch wie die Wahrnehmung, inklusive der medialen Bildüberforderung funktioniert?



United Earth 2019

Natürlich, die Möglichkeiten der Wahrnehmung und der Darstellung werden von mir stark mitverhandelt. Aber wenn ich fertig bin, bin ich beruhigt. Es gibt keine totale Kontrolle über die Bildinhalte, aber die Beruhigung brauche ich.

Deine Skepsis gegenüber Behauptungen von Subjektivität oder Authentizität ist unübersehbar. Dazu fällt mir ein, dass du in dieser Publikation einen Teil deiner Bilder in Schwarzweiß abdrucken möchtest. Hat dieses „Relativierungsmoment“, wie du selbst es nennst, auch mit der Subversion dieser Behauptungen von Authentizität oder Original zu tun?

Der Impuls war eigentlich ein historischer, apropos Nostalgie. Ich habe Kunstbücher gesehen und von einem älteren Künstlerkollegen erfahren, dass seine ganze Generation die klassische Moderne, die damals aus Paris gekommen ist, anfangs nur über Schwarzweiß-Kataloge kennengelernt hat. Das fand ich interessant, dass man sich damals die Malereigeschichte der klassischen Moderne über Schwarzweiß-Abbildungen angeeignet hat. Das war die eine Überlegung. Aber ich finde es auch

interessant, was übrigbleibt, wenn meine Bilder schwarzweiß sind.

Was ist das Interessante daran?

Es könnte sein, dass es damit zusammenhängt, dass ein Photoshopping-Filter sehr schnell genau das eliminiert, was einen vorher so lange beschäftigt hat.

Das heißt, die Farbe macht alles komplizierter?

Vermutlich, und die Erlösung von dieser Komplexität, die sich aber auch beim Malen gegen Ende einstellt, ist an und für sich natürlich schon ein spannender Vorgang. Eigentlich ist es ja nur ein Photoshop-Filter, der das Bild umrechnet, aber dennoch gibt es anscheinend unzählige Möglichkeiten, ein Bild schwarzweiß zu machen. Natürlich stellt sich die Frage, was dann sichtbar werden soll über diese Umwandlung. Flächen, die in einem starken Farbkontrast zueinanderstehen, können im Graustufen-Modus einander sehr ähnlich werden oder sich angleichen, da kann man zum Beispiel gegensteuern.



Untitled (sushi bar) 2020





84 Withdrawal 2021



85



86

Untitled (takeaway) 2021

87



Untitled (Monobloc) 2021

