

Printed Matters

Printed Matter, so heißt der bekannte Laden für Künstlerbücher in New York, der Stadt, in der Marcel Duchamp und Josef Frank etwa zur selben Zeit Kunst und Gegenstände des Alltäglichen verbanden. Duchamp gestaltet 1937 das Cover des vierteljährlich erscheinenden Magazins *Transition* mit einer Reproduktion seines Readymades *comb* und macht damit das Cover selbst zum Kunstwerk. Frank dagegen entwirft per Hand bedruckte Textilien wie *Vegetable Tree* (1943) für den Wohnraum - Druckgrafik als Schnittstelle von Design und Kunst. Hierbei ist es immer die Oberfläche, die kommuniziert. Die von Jorge Pardo für seinen Ausstellungskatalog beauftragte Designerin gestaltet eine bedruckte Box, die weitere Boxen enthält. Texte breiten sich auf deren Oberfläche aus, gehen vom Außen zum Innen. Die Lesbarkeit tritt in den Hintergrund. „Während das übliche Buch die Oberfläche verneint, wird sie im Künstlerbuch aktiv,“¹ so Michael Glasmeier. Oberfläche ist Inhalt.

Speziell im Ausstellungskontext tritt die Objekthaftigkeit eines Künstlerbuchs hervor. Marcel Broodthaers – der mit der Deutung eines Buches als Objekt, vom Dichter zum bildenden Künstler wurde² - initiiert das *Musée de l'Art Moderne, Département des Aigles* (Museum der Moderne, Abteilung der Adler) in seiner Privatwohnung. Über die Teilhabe am alltäglichen Leben stellen die Drucke die Institution Museum von Innen in Frage. Ähnlich verhält es sich mit Francis Alys Postkarten als wichtiger Bestandteil seiner Ausstellungen. Mit dokumentierender Fotografie und Text liegen sie dort auf, bereit um mitgenommen und verbreitet zu werden.

Nicht gratis aber günstig, ermöglicht das Künstlerbuch einem breiten Publikum den Besitz von Kunst. So besteht Laura Owens Künstlerbuch *Fruits and Nuts* darauf, ein Unikat zu sein. Owens lässt originale Tageszeitungen bedrucken, sowie binden und bemalt jedes Cover selbst. Karen Kilimniks Künstlerbuch *Kirschgarten* besteht aus betont „extravaganter“³ Materialien, die einerseits dem Inhalt, andererseits dem Bedarf an Exklusivität entsprechen. Ed Ruscha, der ähnliche Strategien aus seiner früheren Arbeit als Werbegrafiker kennt, verwendet für sein berühmtes Leporello *Every Building On The Sunset Strip* (1966) bewusst eine kostengünstige und einfache Herstellung. Die Arbeit gleicht der 12 Jahre davor von Yoshikazu Suzuki und Kimura Shohachi gestalteten Darstellung einer Einkaufsstraße in Tokio. Dass sich die Arbeit Ruschas als Aneignungen denken lässt, verweist auf eine Verwandtschaft mit Duchamps Readymades und lenkt das Augenmerk einmal mehr auf das Konzept.⁴

¹ Michael Glasmeier, *Weitere Würfelwürfe-Offset*; in: *Künstlerbücher/Artist's Books. Zwischen Werk und*

² Ebd. S. 24.

³ <http://www.editionpatrickfrey.com/de/books/kirschgarten-karen-kilimnik>, 25. 3. 2015.

⁴ Vgl. David Company, *Precedent Photography*, <http://davidcompany.com/precedented-photography/>, 25. 3. 2015.

Wie Ruscha arbeitete auch Andy Warhol vor seiner künstlerischen Tätigkeit als Gebrauchsgrafiker. Er schmückte u.a. Koch-, Wörter-, und Kinderbücher mit spitzfindigen Illustrationen. Die Verhandlung von Massenmedien in seinen Kunstwerken scheint gewissermaßen naheliegend. Warhol spielt mit dem Graubereich zwischen Original und Reproduktion. Noch immer werden eine Reihe seiner Siebdrucke als *Sunday B. Morning Prints* gedruckt und vertrieben. Die Rückseite dieser Drucke schlägt den jeweiligen BesitzerInnen vor, selbst zu signieren.

Bilder durchlaufen heute mehr Medien und Bearbeitungen denn je. Druckgrafik definiert sich „als das multiplizierbare Original, als das in und mit den druckgrafischen Mitteln gedachte und umgesetzte bildnerische Konzept.“⁵ Ein Künstler, der sich an vorgefundenen Bildern orientiert, ist Peter Doig. Er mischt die Bilder mit eigenen Erinnerungen und wiederholt die Sujets oft mehrmals. Die kleine Radierung in *Printed Matters* bildete die Grundlage für die großformatige Malerei *Metropolian*.

Wade Guytons *Black Paintings* und insbesondere das, mit ihnen Verbindung stehende, Künstlerbuch setzen sich direkt mit dem Phänomen der Vervielfältigung auseinander. Das Buch wurde mit denselben Druckern gedruckt, wie die Gemälde. Der Drucker an sich bestimmt die Erzeugnisse zum Beispiel durch unvorhersehbare Störungen mit. „As it is copied and communicated, discrepancies are produced. And these are what now stand in for painting,“⁶ schreibt John Kelsey in diesem Buch. Das Monochrom wird von Guyton entgegen der modernistischen Unantastbarkeit als Readymade verstanden,⁷ womit wir wieder bei Duchamps Cover wären: Die Produktion von Kunst in „Transition“ – in Übergängen. Guytons *Black Paintings* sind originale Aufführungen der digitalen Datei.⁸ Erst der Druck vollendet das Kunstwerk.

⁵ Georg Lebzelter, Multiple matters – Grafische Konzepte, <http://www.umdruck.at/detail/article/multiple-matters-grafische-konzepte/>, 25. 3. 2015.

⁶ John Kelsey, Rich texts: selected writing for art, Steinber Press, Berlin 2010, S. 15.

⁷ Scott Rothkopf, Wade Guyton. The New Black; in: Parkett 83, 2008, S. 78-79.

⁸ Vgl. Boris Groys, From Image to Image File – and Back: Art in the Age of Digitalization; in: Art Power, Boris Groys, MIT Press, Cambridge 2008, S. 82-90.