

Sich anders an Dinge erinnern

Ein Gespräch zwischen Titus Kaphar
und Daniel Kurjaković

—
http://www.quadrilogy.org/de/theory_individual?page=5

Sich anders an Dinge erinnern

Ein Gespräch zwischen Titus Kaphar
und Daniel Kurjaković

Der amerikanische Künstler Titus Kaphar (1976 geboren) lebt und arbeitet in New Heaven, Connecticut. Das Gespräch zwischen dem Künstler, Daniel Kurjaković, Kurator der Burger Collection, und Linda Jensen, kuratorische Assistentin, fand im Atelier des Künstlers statt. Der Künstler spricht über neueste Werke und ihr Verhältnis zu Erinnerung und Geschichte, über den Stellenwert der Performances in seiner Arbeit sowie seine künstlerischen Erkundungen außerhalb von Skulptur und Malerei. Weitere Informationen: <http://www.titus-kaphar.com>.

Daniel Kurjaković: Lass uns mit dieser Skulptur anfangen [*Preservation of Family Fictions*, 2011]. Ihre räumliche Logik ist interessant. Die Skulptur sieht aus, als ob sie auseinanderfallen könnte; man hat einen Eindruck von Instabilität.

Titus Kaphar: Das war hier die Herausforderung, zu versuchen herauszufinden, ob ich einen Moment einfangen wollte – eine Handlung– oder jemanden, der den Moment konserviert, was jetzt für die Arbeit entscheidend ist. Ich hatte immer wieder Träume mit dem Bild eines fallenden Baums, der ein Fenster kaputt macht und dann in ein Gemälde kracht. In diesen Träumen geht es scheinbar darum, wie Naturkatastrophen sich auf Malerei auswirken können. In den letzten beiden Jahren hatte ich mehrere Male solche Träume.

Es war diese merkwürdige Sache, die ich nicht loswerden konnte. Und ich wusste, das ist die Art Sache, die ich nicht verstehe, bis ich sie mache. Nachdem ich die Arbeit gemacht hatte, habe ich den Traum viel besser verstanden.

Sobald die Arbeit fertig war, saß ich davor und habe »verstanden«, dass es dabei um das Bewahren destruktiver Ereignisse in der Erinnerung geht. Sie geht darum, dass diese schlechten oder destruktiven Dinge uns oder anderen Leuten passieren. Wir denken, es wäre Schmerz, wir denken, es ist etwas, was wir wegschieben wollen, aber tatsächlich hat dieser Schmerz oder dieses destruktive Ereignis etwas, was wir in uns bewahren wollen. Die Arbeit fing mit der Zerstörung an, dem Ereignis, und wurde dann zu dem Versuch, sicherzustellen, dass das ganze Ding zusammenhält, und zwar auf eine absichtlich ungelenke Weise. Diese Arbeit drückt meinen Arbeitsprozess ziemlich gut aus: Zuerst denke ich, ich weiß, was passiert, aber dann muss ich eine Weile mit der Arbeit dasitzen, bevor ich das Gefühl habe, mir wird wirklich was gesagt.

DK: Wenn wir über Bewegung sprechen, tatsächlich oder geträumt, möchte ich dich fragen, ob du eigentlich aufgehört hast, Performances zu machen. Ich würde gern mehr über die Funktion von Performance in deiner Arbeit wissen.

TK: Nein, ich habe eigentlich nicht damit aufgehört. Ich habe eine Weile aufgehört, öffentliche Performances zu machen. Und der Grund dafür ist eigentlich kein guter Grund: Bei meiner letzten Performance gab es ein paar technische Schwierigkeiten. Ich hatte eine Ausstellung in einer Galerie, und für die Performance sollte ich reinkommen und nichts sagen, mit einem Kopfhörer und einer Jacke, und dann anfangen, die Leinwand eines meiner Bilder zu zerschneiden. Ich weiß nicht, was passiert ist, aber jemand in der Galerie dachte, sie sollten das Bild für mich zerschneiden. Als ich also in die Galerie kam, war das Bild schon vorgeschritten. Ich stand als in der Mitte einer Performance und versuchte zu verstehen, was eigentlich los war und dabei nicht die ganze Atmosphäre zu zerstören. Und sie hatten nicht nur mein Bild vorgeschritten, sie hatten es auch so vorgeschritten, dass ich nicht den Konturen der Zeichnung folgen konnte. Um es kurz zu machen, die ganze Situation war extrem frustrierend für mich, und so habe ich eine Weile mit allen öffentlichen Performances aufgehört.

Einige der Performances und einige der Dinge, die in meinen Arbeiten passiert sind, sind dazu gedacht, dass sie beobachtet werden, während das bei anderen nicht so ist, weil man sich da mehr abmühen muss. Zum Beispiel mit dem »eingepackten« Gemälde: da muss man einfach mit Nadel und Faden sitzen und sticken und sticken. Das wäre dann eine Performance über Ausdauer, weil diese ganze Stickerei einfach viel Zeit braucht.

DK: Wenn du dich auf das Objekt einlässt und es einen sichtbaren Prozess des Austauschs gibt, dann liest man die Arbeit natürlich auch anders als bei

einer Arbeit, wo der Prozess in sich geschlossen ist.

TK: Wie die Bilder gelesen werden, hat dazu geführt, dass die Performances öffentlich wurden. Ich hatte ein paar Ausstellungen gemacht, und die Leute redeten immer über die sogenannte »Gewalt« in meinen Arbeiten. Das hat mich wirklich umgetrieben, denn dieses Schneiden war mir nie gewalttätig vorgekommen. Ich fand sie eher chirurgisch. Irgendwann wollte ich es dann den Betrachtern ermöglichen, den Prozess hinter dem Schneiden zu beobachten, damit sie verstehen konnten, dass dies ein ziemlich langsamer, akkurater Prozess ist, bei dem ich methodisch vorgehe. Er hat sehr wenig mit »Gewalt« zu tun. Ich verstehe die Implikation von Gewalt, wenn man es auf die größere Tradition der Malerei bezieht. Ich kann verstehen, wie jemand zu diesem Schluss kommt, aber ich wollte die Performances öffentlich machen, damit die Leute sehen konnten, dass da nicht jemand sich im Atelier total aufregt und sich ein Bild vornimmt und einfach ausflippt.

Jetzt unterscheidet sich der Prozess, wie man sagen wir mal ein Bild zerkrumpelt oder schneidet, gar nicht mehr so sehr von dem Prozess, wie man das Bild selbst malt. Sogar bei dem Bild hier hinter dir geht [*Memory Fails*, 2011], da schneide ich Sachen aus, gehe einen Schritt zurück, schaue, überlege, gehe dann zurück, zerkrumple etwas, schaue es dann wieder an und stelle noch etwas um. Das ist die selbe Vor-und-Zurück-Technik, die auch passiert, wenn ich das Bild mit dem Pinsel male. Das ist kein anderer Zustand, sondern wirklich durchgängig.

DK: Lass mich noch mal für einen Moment zu *Preservation of Family Fictions* zurückkehren. Du hast den wiederkehrenden Traum erwähnt. Davor hast du von dem Traum als einer persönlichen Erfahrung gesprochen, aber dann den Traum doch allgemeiner interpretiert. Warum?

TK: Manchmal wird die Arbeit zum Schleier für private Erinnerungen. Ich verstecke mich oft hinter diesen Geschichten, um sehr private Dinge auszudrücken und es so möglich zu machen, dass diese sehr privaten Dinge öffentlich werden. Sonst können sie zu schmerzhaft sein, und ich fühle mich dann zu verletzlich, um die Sachen zu sagen, die gesagt werden müssen. Ich ziehe mich da raus, damit ich überhaupt an die Wahrheit hinter mir rankomme. Wenn es um mich geht, dann bleibe ich stecken und starre mich an, und die Wahrheit wird nie ausgesprochen.

DK: Das ist ziemlich interessant: Ab wann wurde denn die Malerei ein Schutzschild vor oder gegen die Autobiografie? Und wann hast du angefangen, Verweise auf das neunzehnte Jahrhundert als eine »schützende« Oberfläche oder Vorwand zu benutzen?

TK: Als ich angefangen habe, war alles autobiografisch. Später fand ich es zu emotional, diese Dinge anzuschneiden, denn unglücklicherweise waren die Dinge, die mich dazu gebracht haben, die Arbeiten zu machen, immer irgend eine Art psychologisches Trauma in meinem Leben oder meiner persönlichen Geschichte. Ich verbrachte viel Zeit damit, diese Bilder zu machen, um so all diese Sachen loszuwerden, was hinsichtlich des Prozesses klasse war. Aber sobald dieser private Prozess öffentlich wird und du anfängst, diese Sachen zu erklären, denkst du plötzlich: »Ich kenne dich eigentlich gar nicht so gut. Warum erzähl ich dir das? Das ist nichts, was ich öffentlich sagen will.« And diesem Punkt habe ich beschlossen, ich brauche mehrere Schichten des Gesprächs über eine Arbeit. Es muss immer die Möglichkeit eines öffentlichen Gesprächs über die Arbeit geben. Dann, auf einer zweiten Ebene, so eine Art innerer Kreis. Und dann schließlich die dritte Ebene mit dem Zeug, das du einfach für dich behältst. Niemand weiß darüber, und wenn Leute es verstanden haben, dann deshalb, weil sie Zeit damit verbracht haben, sich bemüht haben, und dann verdienen sie es auch.

Was den zweiten Teil deiner Frage angeht: an der Universität hatte ich diesen Kurs zur Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts und – ich versuche mal, eine lange Geschichte kurz zu erzählen – die Professorin beschloss, einen bestimmten Abschnitt im Lehrbuch zu überspringen. In diesem Abschnitt ging es um schwarze Menschen und Malerei. Es war ein sehr weit gefasster Versuch, auf wenigen Seiten die Präsenz von schwarzen Menschen in der gesamten Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts zu erklären. Ich hatte mir vor Beginn des Kurses das Buch angesehen, und ich fand, dass es nach einem ziemlich langweiligen Kurs aussah – abgesehen von diesem Abschnitt. Der begann mich zu interessieren, und ich fragte mich, was die Professorin mit diesem Teil machen würde. Und als wir dann endlich zu diesem Teil kamen, beschloss sie einfach, ihn zu überspringen! Ich fragte sie: »Machen wir diesen Teil nicht?« Und sie sagte: »Nein, uns fehlt die Zeit.« Also sagte ich: »Ich finde, dieser Grund ist nicht gut genug. Ich denke, es ist eine wichtige Sache, und sie geben mir hier eine verkürzte Kunstgeschichte.« Und sie machte überhaupt nichts; ich ging dann zum Dekan, der mir erklärte, er könne sie nicht zwingen, irgendetwas zu unterrichten. Ich war entsetzt. Ich fühlte mich machtlos. Ich wusste nicht, was ich tun sollte! Für die Performance nahm ich dieses kunstgeschichtliche Lehrbuch mit in diesen sehr kleinen Galerieraum und setzte mich an einen Schreibtisch mit einer Lampe. Ich blätterte die Seiten und riss jede einzelne heraus, mit Ausnahme dieses Teils. Es war eine lange Performance. Zum Ende der Performance merkte ich, dass ich sehr aufgebracht und emotional wurde. Ich wusste nicht, was ich mit all

dieser internen Energie und dem Frust machen sollte. Der Galerieraum an der Universität hatte weder Fenster noch Licht. Ich saß an dem Pult, nahm das Buch in die Hand, und in großer Wut und zu meiner eigenen Überraschung hielt ich das Buch gegen die Wand und schlug dagegen. Das Buch machte ein Loch in die Wand, und Licht flutete in den Raum. (Er war einmal ein Seminarraum gewesen und hatte zusätzliche Wände bekommen.) Und dann war es vorbei. Das war meine erste Performance.

DK: Warum war dieses spezifische Kapital in dem kunsthistorischen Buch so interessant?

TK: Dieser Teil der Geschichte hat mich schon immer angezogen. Jetzt, wo ich ein besseres Verständnis der Kunstgeschichte insgesamt habe, verstehe ich, warum es mich auch in ästhetischer Hinsicht angezogen hat: Es hatte mit dem Naturalismus zu tun, auch mit Künstlern wie Caravaggio, der Menschen sehr naturalistisch gemalt hat und beispielsweise auch Prostituierte in sein Atelier geholt hat, um sie zu malen. Und das fand ich wirklich anziehend: Die Idee, dass man das Individuum durch das Bild selbst sehen kann. Das war magisch für mich.

Jetzt gehe ich überall hin, in jede historische Ära. Ob es nun das sechzehnte oder siebzehnte Jahrhundert ist, Velásquez or Caravaggio, oder ob es die späten 1860er Jahre sind, eine Landschaft oder etwas anderes... Jetzt springe ich einfach herum.

DK: Hat sich also deine Beziehung zum »realistischen Code« mit der Zeit verändert? Zu Anfang scheint dich die Art von Enthüllung oder Repräsentation des Individuums in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts interessiert zu haben. Selbst wenn es psychologisch anziehend oder philosophisch stichhaltig ist, ist es schließlich nur ein Bildcode von vielen.

TK: Ich glaube, der Grund, warum ich eine Weile dort geblieben bin, was Repräsentation angeht, ist, dass ich Erzählungen mag. Ich möchte, dass die Arbeit eine Geschichte erzählt, und dies war die einfache Art, das zu tun. Ich habe figürliche Bilder genommen und sie an andere Orte gehen lassen. Ich fand, das war eine effektive Art, das zu machen. Das andere, was mir gefallen hat, war, dass ich die Leute in den Bildern Sachen sagen lassen konnte, die zu sagen sie selber nie die Gelegenheit hatten, und die Bilder Sachen machen lassen konnte, zu denen sie nie die Gelegenheit hatten. Und ich sage »Gelegenheit«, weil ich denke, dass ich in einigen Fällen mit meiner Arbeit da Geschichten herausziehe, die tatsächlich existieren und da sind, aber es gab einfach keine Gelegenheit, dass diese Erzählungen artikuliert werden konnten. Ich denke, ich ziehe da wirklich Geschichten raus, die wirklich da waren.

Burger Collection

Forschungsprojekt Quadrilogie Theorie / Gespräche

DK: Ganz allgemein, haben bei dir Performance, Malerei und Skulptur ungefähr gleichzeitig angefangen? Oder hat eigentlich die Performance dann zur Malerei und Skulptur geführt?

TK: Die figurativen Skulpturen *Doubt* und *Mary* [definitiver Titel: *My Inarticulate Everything*, 2010] kamen aus den Performances. Bei diesen besonderen Skulpturen war ich also erst das aktive Individuum, und dann hab ich mich sozusagen mit diesen skulpturalen Figuren ersetzt. An dem ganzen Aspekt der Performance gefällt mir, dass sie zeigt, dass ich mich für alle Aspekte der Kunst interessiere. Es gibt keine bestimmte Zeit in der Kunstgeschichte, die mich mehr oder weniger interessiert. Wenn ich viel über Licht und Farbe nachdenke, dann schaue ich mir den Impressionismus an. Wenn ich viel über Drama und Krieg und Schlachten nachdenke, dann schaue ich mir barocke Kunst an. Sobald ich die Frage des Bildes oder der Erzählung hinter mir gelassen habe, komme ich gewöhnlich an den Punkt, wo ich bei der Moderne lande, eine Epoche, in der die Dinge alle durcheinandergewirbelt wurden. Rauschenberg ist auch ein großer Einfluss auf meine Arbeit, besonders sein Frühwerk mit diesem Gefühl von Freiheit. Er hat schon die verrücktesten Sachen gemacht, die man machen kann, wenn es darum geht, Sachen an Malerei dranzuhängen. Ich finde, ich kann mit jeder Epoche experimentieren, von der zeitgenössischen Kunst bis zur Renaissance, und dabei das Gefühl haben, »das passt immer noch«. Zum Beispiel habe ich angefangen, mit Teer zu arbeiten, und das Material hat sich sehr schnell vor meinen Augen entwickelt. Mir wurde klar, dass ich das Material immer noch eingeschränkt habe, was es bedeuten und symbolisieren könnte, einfach weil sich da ein paar Ideen in meinem Kopf festgesetzt hatten. Aber sobald ich das Material das tun ließ, was es meiner Meinung nach ganz natürlicherweise tat, wurde es magisch. Besonders bei diesem Bild gleich hier [*Memory Fails*, 2011], das ist so eine Art Thema im Moment, und erstmal war mir das gar nicht klar, aber jetzt schon. Bei der Arbeit *Memory Fails* geht es sehr stark um Erinnerung. Es geht eigentlich vor allem um die Art, wie wir uns an Dinge anders erinnern, als sie tatsächlich waren. Wenn du zu einem Moment zurückkehrst, gehst du an einen Ort im Leben zurück und schälst ihn zurück, und dann wird dir klar, dass es überhaupt nicht so war, wie du gedacht hattest. Du erinnerst dich daran, dass dies und das passiert ist, aber dann wird dir klar, dass nichts davon wirklich passiert ist und dass es alles konstruiert war. Für mich ist die Erinnerung auf vielerlei Art sehr wichtig, aber andererseits ist es auch eine elende Sache. Du kannst dich persönlich nicht immer darauf verlassen, dass es die Wahrheit ist; aber in anderer Hinsicht kannst du dich schon darauf verlassen. Oder vielleicht kannst du dich doch darauf verlassen, was die Wahrheit angeht, aber

nicht hinsichtlich von Fakten, so ist es wahrscheinlich besser ausgedrückt.

Wie dem auch sei, man kann Teer auf vielerlei Weise einsetzen. Teer wird seit einer sehr langen Zeit schon in der Kunst eingesetzt. Aber ich habe mich dafür interessiert, als ich über Märtyrertum nachgedacht habe. Weißt du, alles was wir als Maler machen ist Illusion, wir machen Illusionen, und da gibt es keinen Raum. Es ist die uralte Debatte über Skulptur und Malerei, welche davon größer ist. Ich wollte Malerei martern und kein Bild über ein Martyrium malen. Ich habe dann über die unterschiedlichen Arten nachgedacht, wie Menschen in den Südstaaten gefoltert wurden, und Teer war ein Mittel dafür. Also habe ich zuerst das Bild in Teer getunkt, als ob das Bild bestraft würde, und dabei verschüttete ich auch Teer auf den Boden.

Wardell Milan, mit dem ich mir damals ein Atelier teilte, hatte versucht, mich zum Zeichnen zu zwingen. Und ich mag es eigentlich nicht, mit einem Bleistift zu zeichnen; ich zeichne gerne, aber eben nicht mit dem Bleistift. Und er sagte dann; »Titus, du sollst versuchen, mit dem Teer zu zeichnen. Mal sehen, was da passiert.« Und ich habe geantwortet: »Ja, was soll's.« Und dann hat er wirklich ein Stück Papier an meine Atelierwand getackert. Und ich kam am nächsten Tag rein hab gesagt: »Mannomann, Wardell.« Und dann hab ich einfach angefangen, mit einem Pinsel und dem Teer aufs Papier zeichnen, und da habe ich gemerkt, dass das Zeug fantastisch ist. Es kann tiefschwarz bis hin zu einem Goldton sein. Und so hat also das Material selbst andere Arbeiten gemacht. Ich habe da nichts erzwungen. Je mehr ich mit dem Material gearbeitet habe, desto mehr unterschiedliche Dinge haben sich daraus entwickelt. Und jetzt ist es halt einfach ein weiteres Material, mit dem ich arbeite.

DK: Ja, du hast es in deine Arbeitsweise reingesampelt. Wo wir gerade beim Sampling sind: Das gehört doch vielleicht zu den grundsätzlichen Dingen, um die es bei deiner Methode geht, nämlich ein Sampling von bekannten und zur Verfügung stehenden Techniken, die manchmal symbolisch aufgeladen sind, wie der Teer, aber auch ein Sampling von bestimmten Epochen und Stilen, was hinsichtlich der Referenzen auf die Geschichte und historische Malerei interessant ist. Man fragt sich, ob die Referenzen auf eine sehr spezifische Geschichte, die von der Kunstkritik hinsichtlich deiner Arbeit ständig angeführt werden, wirklich so wichtig sind, wie man das auf den ersten Blick glauben könnte. Der Prozess des Sampling scheint fast wichtiger zu sein als die Referenzen und ihre stumpfe politische Instrumentalisierung. Als ob es um etwas Funkyeres ginge.

TK: Ich denke, das trifft es haargenau! Das ist genau, was ich in der Arbeit denke. Es ist eher wie Musik und Sampling. Es ist genau wie wenn ein DJ eine

Burger Collection
Forschungsprojekt Quadrilogie Theorie / Gespräche

Platte aus seiner Kiste zieht: Vielleicht nimmt er ein klassisches Stück und dann Nas oder irgendein anderes Stück, und sie mixen das zusammen, und dann sagt er: »Hier, das ist was Neues, geht damit auch auf eine neue Art um!« Natürlich wird man die ursprüngliche Herkunft der Arbeit nicht los, aber diese Quelle bedeutet etwas anderes, wenn man es mit diesem anderen Ding zusammenbringt. Also ist Sampling ein perfektes Modell für meinen Ansatz.

Übersetzung aus dem Englischen: Wilhelm Werthern, www.zweisprachkunst.de

Das Gespräch fand am 14. Januar 2011 in New Haven statt.

Burger Collection
Forschungsprojekt Quadrilogie Theorie / Gespräche

In ihrer laufenden Serie »Theorie/Gespräche« führt die Burger Collection Gespräche mit Künstlerinnen und Künstlern, Theoretikern, Kunsthistorikern und Kritikern über unterschiedliche Themen, die in Bezug stehen zum Forschungsprojekt der Quadrilogie. Die Quadrilogie begann 2009 und wird unter Leitung des Kurators Daniel Kurjaković entwickelt. Eine erste Gruppe von Gesprächen mit Kunsthistorikern und Theoretikern wie Manuela Ammer, Berni Doessegger, Michael Gnehm, Catrin Misselhorn, Stefan Neuner, Beate Söntgen, Frédéric Wecker und Giovanna Zapperi wurde im ersten Ausstellungskatalog *Conflicting Tales* (2009) publiziert. Weitführende Informationen über die erste Ausstellung, den Ausstellungskatalog und weitere Aspekte der Quadrilogie finden sich auf der Homepage www.quadrilogy.org

K

Burger Collection
Forschungsprojekt Quadrilogie Theorie / Gespräche

L

Burger Collection
Forschungsprojekt Quadrilogie Theorie / Gespräche



1



3

1 Titus Kaphar, *Doubt*, 2010. Bronze und Öl auf Leinwand, 170,2 x 116,2 x 95,9 cm. Serie von 3 Einzelwerken.
• Photo: Bill Orcutt. Courtesy of Titus Kaphar, Friedman Benda Gallery and Burger Collection.



2



4

2 Titus Kaphar, *My Inarticulate Everything*, 2010. Wachs, 109,2 x 124,5 x 101,6 cm
• Photo: Jon Lam Photography. Courtesy of Titus Kaphar, Friedman Benda Gallery.

3 Titus Kaphar, *Preservation of Family Fictions*, 2010-2011. Öl auf Leinwand, Äste, Stuhl, 198,1 x 142,2 x 119,4 cm.
• Photo: Jon Lam Photography. Courtesy of Titus Kaphar, Friedman Benda Gallery and Burger Collection.

4 Titus Kaphar, *Memory fails*, 2011. Öl auf Leinwand, Teer und vergoldeter Rahmen, 111,8 x 162,6 cm.
• Photo: Jon Lam Photography. Courtesy of Titus Kaphar and Private Collection, Richmond, Virginia.