

**ANTI-ONTOLOGY**

**Schwarzwald's Graphic Method**

Schwarzwalds grafische Methode

Sebastian Egenhofer

Over the last 20 years, Christian Schwarzwald has been pursuing the fundamental problems of drawing—its trace-like character, the way it forms illusion, how it relates to space—in the most diverse directions. The methods of drawing, its technical tools and idioms are unpacked and expanded to the point of becoming an installation practice. Schwarzwald's work reflects on the presence and dominance of media technology in contemporary image production, but he does so through the decelerating craft of drawing. But this manual aspect is not romanticized in any way. The intimate connection between eye, hand, and trace at the heart of the classical model of drawing is contaminated by an arsenal of technological apparatuses. These range from paintbrushes and photographic cameras to computers, various printing techniques, and vacuum cleaners. Some works seem to breeze through entire catalogs of trace and illusion-generating techniques. Often enough Schwarzwald emphasizes their heterogeneity, even incompatibility. This technical diversification also enables his drawing practice to invade the most disparate spaces, exhibition situations, and material supports. Drawing integrates the given location, it integrates diverse readymades (fences, wallpapers, photos, prints), making the exhibition's space and time—the stage on which it appears—its own element altogether, without completely dissolving into the universal medium of "installation." This manual basis ensures the autonomy of Schwarzwald's practice, whose decision-making processes follow their own rules and remain connected to the tradition (or traditions) of drawing despite all their contextual openness. In the following, I won't start from the individual, often thematically and formally coherent installations, but rather analyze Schwarzwald's method starting from the recurring procedures and their combinatorics. I'll begin with the classification

Über die letzten 20 Jahre hat Christian Schwarzwald Grundprobleme der Zeichnung – den Spurcharakter, die Illusionsbildung, den Raumbezug – in verschiedenste Richtungen verfolgt. Verfahren der Zeichnung, ihre technischen Mittel und ihre Idiome werden aufgefächert und auf eine installative Praxis hin entgrenzt. Schwarzwald reflektiert mit seiner Arbeit die Präsenz und die Dominanz technischer Medien in der Bildproduktion der Gegenwart, aber er tut dies im verzögernden Medium der zeichnerischen Handarbeit. Diese handwerkliche Basis wird jedoch in keiner Weise romantisiert. Die intime Beziehung von Auge, Hand und Spur, die zum klassischen Modell von Zeichnung gehört, ist von einem Arsenal apparativ gestützter Techniken kontaminiert. Die Apparate reichen vom Pinsel über die Fotokamera, den Computer und verschiedenste Drucktechniken bis zum Staubsauger. Manche Arbeiten blättern ganze Kataloge von Techniken der Spurerzeugung und der Illusionsbildung auf. Oft wird dabei deren Heterogenität, auch Inkompatibilität betont. Auch aufgrund dieser technischen Diversifizierung kann die zeichnerische Praxis unterschiedlichste Raum- und Ausstellungssituationen und materielle Träger gewissermaßen überfallen. Die Zeichnung integriert den gegebenen Ort, sie integriert diverse Readymades (Zaun, Tapete, Fotos, Drucksachen) und sie macht den Raum und die Zeit der Ausstellung, den Bühnenraum, in dem sie erscheint, insgesamt zu ihrem eigenen Element, ohne sich ganz im Universalmedium „Installation“ aufzulösen. In dieser handwerklichen Basis gründet die Autonomie von Schwarzwalds Praxis, deren Entscheidungsprozesse bei aller Kontextoffenheit eigenen Regeln folgen und auf die Tradition (oder die Traditionen) der Zeichnung bezogen bleiben. Ich gehe im Folgenden nicht von den einzelnen, oft thematisch und formal kohärenten Installationen aus, sondern analysiere Schwarzwalds Methode ausgehend von den wiederkehrenden Verfahren und ihrer Kombinatorik. Mit

of different types of traces, of *indices* in the sense of Charles Sanders Peirce's theory of signs.

### A TYPOLOGY OF TRACES

Schwarzwald's intrinsically analytic way of working would seem to lend itself to such a classificatory effort. The reduction to black and white plus one generic color (blue, red, green, pink, yellow) and the refusal to fuse graphemes into a continuous illusion underscores how diverse the processes of trace-making are. The recurring types of traces include stains, splatters, spatula marks, or wide tracks made by a paint roller. These can primarily be read as material effects of the production process or, in other words, as indices. There are the lines bent and shaped into grids, textures, ornaments, figures, or pictograms by the eye and hand (brushed lines, sprayed lines, paint sticks, charcoal sticks, vacuum cleaner nozzles, etc.). And there are the negative traces of absent stencils and rulers: edges, sharp surface boundaries, the precisely repeating outlines of letters and other characters. The types of traces are often in contrasting relationships to each other. For example, criss-crossing metallic-geometric tubes made by the traces of a brush inked on the left and right sides overlay open traces made by a spatula and/or washing marks away from the surface. At the same time, the grid casts a shadow on the surface that contradicts its internal light and dark effects (64), (93). Elsewhere, stenciled typography is mixed with formless stains, handwriting, cross-outs, and spatula traces in many of his text images. Or spatula traces and tube fragments mix to form the surface of the sea (87). Or three types of nets and grids collide with each other (92).

What unites these processes is the way manual production almost always remains recognizable. Even in prints, where a rigid intermediate layer lies der Klassifikation verschiedener Typen von Spuren, von *Indizes* im Sinn von Charles Sanders Peirce, beginne ich.

### TYPOLOGIE DER SPUREN

Schwarzwalds per se schon analytische Arbeitsweise bietet sich für eine solche klassifikatorische Bemühung scheinbar an. Die Reduktion auf die Schwarz-Weiß-Skala plus eine generische Farbe (Blau, Rot, Grün, Rosa, Gelb) und der Verzicht auf die Verschmelzung der Grafeme zur kontinuierlichen Illusion betonen die Verschiedenartigkeit der Verfahren der Spurerzeugung. Wiederkehrende Typen von Spuren sind Flecken, Spritzer, Spachtelspuren oder Bahnen der Farbwalze, die primär indexikalisch, als materielle Effekte des Herstellungsprozesses lesbar sind; es gibt die von Auge und Hand kontrollierten und zu Gittern, Texturen, Ornamenten, Figuren oder Piktogrammen gebogenen und geformten Linien (Pinsellinien, Linien der Spraypistole, von Farbstiften, Kohlestäben, der Staubsaugerdüse etc.); und es gibt die negativen Spuren abwesender Schablonen und Lineale: Kanten, scharfe Begrenzungen von Flächen, die exakt sich wiederholenden Umrisse von Buchstaben und anderer Schriftzeichen. Die Spurtypen stehen oft in kontrastiven Beziehungen zueinander. Zum Beispiel liegen überkreuz verflochtene, metallisch-geometrische Röhren, die aus Zügen des links und rechts eingefärbten Pinsels bestehen, über einer offenen Spachtel- und/oder Auswaschspur auf der Bildoberfläche, auf die das Gitterkreuz zudem einen seinem eigenen Hell-Dunkel widersprechenden Schatten wirft (64), (93). Oder schablonengestützte Typografie wird mit formlosen Flecken, Handschrift, Durchstreichungen und Spachtelspuren gemischt, wie in vielen Schriftbildern. Oder Spachtelspuren und Röhrenfragmente mischen sich zur Meeresoberfläche (87). Oder drei Typen von Netzen und Gittern werden konfrontiert (92).

between the trace-making process and the graphic result, the movement of trace-making still remains legible in the imprint—quite clearly in the streaky monotypes (73), whereas in some of the lithographic works, whose wavy lines evoke fluidity or liquefaction, the body's past movements recede the most, as if absorbed into the printing stone [Furthermore, the stone's repeated use makes its own movements a subject (61)]. The eschewal of photomechanical (re)production processes and their easy scaling means that the graphemes produced remain connected to the scale of the body, even if this body has extended its reach through space in all directions through the use of various prosthetic tools—from sharp pencils to vacuum cleaner nozzles on long rods and hoses. It is a strangely pre-digital cyborg, the assemblage of a human body and its skills, as athletic as it is tool-based, projecting itself into the heterogeneous web of traces.

### THE MISE EN ABYME OF THE SEMIOTIC FIELD

We are thus dealing with heterogeneous processes of applying or removing pigment. They are applied to ensembles of overlapping or gridded, too small and too large, mobile and permanent substrates, from the wall and ceiling to metal plates and bed slats to multiply framed and layered sheets of paper. Moreover, these procedures of trace-making are systematically related—often and in many ways—to the two other poles of the semiotic field Peirce identified: the *icon* (image) and *symbol* (conventional sign).<sup>A</sup>

Traces (*indices*) point back to a physical process as their past cause. They can however take on the function of iconic signs that create a kind of illusion, in which pigment traces resemble or make analogies with the occasionally vague and ghostly presence of a pictorial object.<sup>B</sup> They can also become

Gemeinsam ist den Verfahren, dass fast immer die händische Produktion erkennbar bleibt. Auch bei Drucken, wo eine starre Zwischenschicht zwischen dem Prozess der Spurerzeugung und dem grafischen Resultat liegt, bleibt die Bewegung der Spurerzeugung noch im Abdruck lesbar – in den schlierigen Monotypien (73) deutlich, in einigen der lithografischen Arbeiten, deren Wellenlinien dabei gerade Flüssigkeit oder Verflüssigung evozieren, ist die vergangene Bewegung des Körpers am weitesten zurückgedrängt, wie im Druckstein absorbiert. [Dafür wird durch die Mehrfachverwendung die Bewegung des Steins selbst zum Thema (61).] Die Vermeidung fotomechanischer (Re-)Produktionsverfahren und ihrer freien Skalierungen bringt mit sich, dass die erzeugten Grafeme auf den Maßstab des Körpers bezogen bleiben, auch wenn dieser Körper seinen Zugriff auf den Raum durch den Einsatz verschiedener Werkzeugprothesen – von spitzen Bleistiften bis zu Staubsaugerdüsen an langen Stangen und Schläuchen – in beide Richtungen ausgedehnt hat. Es ist ein merkwürdiger prädigitaler Cyborg, die Assemblage eines menschlichen Körpers und seiner ebenso athletischen wie werkzeuggestützten Fertigkeiten, der sich in das heterogene Geflecht der Spuren projiziert.

### MISE EN ABYME DES SEMIOTISCHEN FIELDS

Wir haben es also mit heterogenen Verfahren der Applikation oder Wegnahme von Pigment zu tun. Sie werden auf Ensembles sich überlagernder oder im Raster geordneter, zu kleiner und zu großer, mobiler und permanenter Untergründe, von Wand und Decke über Metallplatten und Lattenroste bis zum mehrfach gerahmten und geschichteten Papier angewandt. Diese Verfahren der Spurerzeugung sind zudem systematisch, jedenfalls oft und vielseitig, auf die zwei anderen von Peirce benannten Pole des semiotischen Feldes, auf *Ikon* (Bild) und *Symbol* (konventionelles Zeichen) bezogen.<sup>A</sup>

letters and typographic signs—*symbols* in Peirce’s terminology—that refer to a sound, word, number, or logical-grammatical function (like the *slash signs*) only insofar as they function as elements of a differential code, i.e., insofar as they are read or deciphered as such and not merely perceived. Schwarzwald’s work entangles these types of signs and the axes of reference they establish. The causal chain of the index, the similarity and illusionism of the icon, and the conventionality of the symbols all intertwine to form contradictory webs. The diverse traces enter into contrastive and synergistic relationships with iconic moments—such as outline formation, perspectival effects, and figurative resemblance—on the one hand, and with typographic signs on the other. Ink lines, saturated and silent, sometimes with a metallic volume created by light-dark contrasts (84), bend or tighten into ornaments, into faces (90), into grids, into pictograms, or into units of an illegible or legible code (70), (77), (86). They become spatial indicators, bundles of rays (72), or edge diagrams of negative and positive geometric solids (52), (60). They often appeal to the sense of touch—the edges of landscape diagrams (64), (98), of many-angled geometric solids (62), or of jungle gyms, etc. (41), as well as knots of hair and erotic body silhouettes (81), or soft and rugged textures (85). Many of the monstrously overloaded charcoal drawings (46) reveal mixtures and combinations of these processes.

The interferences and contradictions Schwarzwald establishes between the sign types and their axes of reference are diverse. One procedure often employed is the iconic representation of the typical effects (or the “look”) of indexical signs—such as the illusion of the texture of “larger” brushstrokes in graphic chiaroscuro (7)—a motif that at least goes back to Lichtenstein’s

Die Spuren (*Indizes*), die auf einen materiellen Vorgang als ihre vergangene Ursache verweisen, übernehmen die Funktion von ikonischen Zeichen, die eine Art Illusion hervorrufen, die manchmal vage und geisterhafte Präsenz eines Bildobjekts,<sup>B</sup> auf das die Pigmentspuren durch Ähnlichkeit oder Analogie verweisen; und sie werden zu Buchstaben und typografischen Zeichen, *Symbolen* in Peirce’ Terminologie, die eine Referenz auf einen Laut, ein Wort, eine Zahl oder (wie die *Slash-Zeichen*) auf eine logisch-grammatische Funktion nur herstellen, sofern sie als Elemente eines differentiellen Codes funktionieren, sofern sie also gelesen oder entziffert und nicht nur wahrgenommen werden. In Schwarzwalds Arbeit verschränken sich diese Zeichentypen und die Referenzachsen, die sie etablieren, die Kausalkette des Index, die Ähnlichkeitsbeziehung und Illusionsnähe des Bildes (Ikon) und die Konventionalität der Symbole zu widersprüchlichen Geflechten. Die verschiedenartigen Spuren gehen kontrastive und synergetische Beziehungen mit ikonischen Momenten wie Umrissbildung, Perspektiveffekten und figurativer Ähnlichkeit auf der einen, mit den typografischen Zeichen auf der anderen Seite ein. Tintenlinien, gesättigte und stumme, in manchen Varianten durch einen Hell-Dunkel-Effekt mit einem metallischen Volumen versehen (84), biegen oder straffen sich zu Ornamenten, zu Gesichtern (90), zu Rastern, zu Piktogrammen oder zu Einheiten eines unlesbaren oder lesbaren Codes (70), (77), (86). Sie werden zu Raumindikatoren, zu Strahlenbündeln (72) oder zu Kantendiagrammen negativer und positiver geometrischer Körper (52), (60). Sie appellieren oft an den Tastsinn – die Kanten von Landschaftsdiagrammen (64), (98), von vielwinkligen geometrischen Körpern (62) oder von Klettergerüsten etc. (41) ebenso wie Haarknoten und erotische Körpersilhouetten (81) oder weiche und schroffere Texturen (85). Mischungen und Kombinationen der Verfahren zeigen sich in vielen monströs überladenen Kohlezeichnungen (46).

*Brush Stroke*—or drips of paint aligned into long icicles in an illusionary pictorial space (8), (10), (12). Here, the semiotic structure of image and trace entwine into a contradictory structure. Beneath, where the paint drops would have to point according to the law of gravity, is the wall, in which the icon-indices create a diagonal depth. But because drops fall—*ALL FALLS* (83), a later work reminds us, but especially *WELLEN* (87)—the perceiving body reads this depth as a space below us, as an abyss, so that the (cheap and easily understood) illusion confuses the basal coordinates of the architectural situation.

In *SIPHO* (88), the varying degrees of mediation and spatialities of spray traces, of the metal tube brushstrokes, of palette knife work and brush drawing, are intertwined into a fabric of consonances—spray traces follow other graphemes as shadows, for example—and contradictions, reciprocal cancellations. Comparisons could be drawn to Sue Williams' all-over compositions woven from visceral figures, to some of Albert Oehlen's particularly heterogeneous pastiche, and further back to Roberto Matta. But however one looks at it, Schwarzwald's work undercuts the expectation that processual self-reflection would somehow arrive at a materiality free of illusions. The interweaving of photography and printing processes with the raw indexicality of stains and spray marks in the work of, say, Christopher Wool—which Schwarzwald's reduced palette is perhaps reminiscent of—is methodologically far more transparent, more modernist, more didactic in tone. In the texts accompanying *Manual*, published in 2010, I analyzed the role of the often theatrical, set-like assembly of groups of works into drawing installations for this mise en abyme, which strips the illusion of its edges and its hold on a positive, solid ground.<sup>c</sup> Here, I will continue dwelling on the material textures and proce-

Die Interferenzen und Widersprüche, die Schwarzwald zwischen den Zeichentypen und ihren Referenzachsen herstellt, sind vielfältig. Ein oft eingesetztes Verfahren ist die ikonische Darstellung von typischen Effekten (oder des „Looks“) indexikalischer Zeichen wie die im grafischen Hell-Dunkel illusionierte Textur von Pinselspuren (7) – ein Motiv, das mindestens auf Lichtensteins *Brush Stroke* zurückgeht – oder wie Farbtropfen, die als lange Eiszapfen in einen illusionären Bildraum fluchten (8), (10), (12) und so die Verweisarten von Bild und Spur zu einem widersprüchlichen Gefüge verschränken: Unten, wohin die Farbtropfen nach dem Gesetz der Schwerkraft zeigen müssten, ist die Wand, in die sie einen schrägen Tiefenraum legen. Weil Tropfen aber nun mal fallen – *ALL FALLS* (83), erinnert eine spätere Arbeit, ganz besonders aber *WELLEN* (87) –, wird dieser Tiefenraum vom wahrnehmenden Körper als Raum unter mir, als Abgrund gelesen, sodass die (billige, durchschaubare) Illusion die basalen Koordinaten der architektonischen Situation durcheinanderbringt.

In *SIPHO* (88) sind die verschiedenen Vermittlungsgrade und Räumlichkeiten von Sprayspuren, der Pinselzüge der Metallröhren, von Spachtelarbeit und Pinselzeichnung zu einem Gewebe aus Konsonanzen – Sprayspuren folgen z.B. als Schattenlinien anderen Grafemen – und Widersprüchen, wechselseitigen Durchstreichungen verschränkt. Vergleiche ließen sich zu den aus viszeralen Figuren geflochtenen *all over*-Kompositionen von Sue Williams, zu manchen besonders heterogenen Pasticcios Albert Oehelns und weiter zurück zu Roberto Matta ziehen. An allen Enden unterläuft Schwarzwalds Arbeit aber die Erwartung, dass die Selbstreflexion der Verfahren irgendwo auf eine illusionsbefreite Materialität stoßen würde. Die Verschränkung von Fotografie und Druckverfahren mit der rohen Indexikalität von Flecken und Sprayspuren in der Arbeit etwa von Christopher Wool, an die Schwarzwalds reduzierte Palette vielleicht erinnert, ist methodisch viel transparenter, modernistisch-

dures through which the slightly iridescent illusionism is created. In the works of recent years, these procedures have been increasingly joined by type and typography, which mark a boundary of illusionism—a boundary, however, that Schwarzwald does not respect.

### THE CONTINUUM OF WRITING AND MATTER

One of the first exhibitions to prominently focus on writing, LYRCS (82), highlighted a central aspect of writing and any differential code. The semantic power of symbolic signs (such as alphabetic writing) is based on a break with the natural continuum of perception. The elements of arbitrary codes—letters, sounds, words—only acquire meaning by virtue of their difference from other signs of the same code, by virtue of a distinction. Thus meaning, as Saussure notes, does not have anything to do with the “substance” or shape that constitutes the sign’s sensible body.<sup>D</sup> Schwarzwald underscores this polarity of the perceptual continuum and the distinction of the characters by hanging slash signs partly outfitted with volume and shadow in a grid against blue lines drawn in airbrush that transform the wall into an ornamental field. Here, one might think of the two continua—sonic matter and the “swirling cloud”<sup>E</sup> of unpartitioned mental content—illustrated in Saussure’s *Cours de linguistique générale* as parallel layers, one hovering above the other like the spirit above the waters. There, it is only the union of the two layers that yields an articulated sign system and simultaneously a world of recognizable objects. The slash signs in LYRCS (82) and, somewhat differently, the geometric speech bubbles hanging above a similarly fluid field of spray lines in COLLA (95) can be read as references to the drawing of boundaries as a condition of linguistic articulation.

didaktischer im Ton. In den Texten zu dem 2010 erschienenen *Manual* habe ich die Rolle der oft theatralen, bühnenbildartigen Zusammenstellung von Gruppen von Arbeiten zu Zeichnungsinstallationen für diese Mise en abyme, die der Illusion die Ränder und den Halt in einem positiven, soliden Grund nimmt, analysiert.<sup>C</sup> Hier will ich weiter bei der materiellen Textur und bei den Verfahren bleiben, durch die der leicht schillernde Illusionismus entsteht. Zu diesen Verfahren sind in den Arbeiten der letzten Jahre vermehrt die Schrift und die Typografie hinzugekommen, die eine Grenze des Illusionismus markieren – eine Grenze, die Schwarzwald allerdings nicht respektiert.

### SCHRIFT UND MATERIELLES KONTINUUM

Eine der ersten Ausstellungen, die prominent auf Schrift fokussierte, LYRCS (82), hat dabei einen zentralen Aspekt von Schrift und jedes differentiellen Codes hervorgehoben. Die semantische Tragkraft symbolischer Zeichen (wie der alphabetischen Schrift) beruht auf einem Bruch im natürlichen Wahrnehmungskontinuum. Die Elemente arbiträrer Codes – Buchstaben, Laute, Worte – erhalten Bedeutung nur aufgrund ihrer Differenz zu anderen Zeichen desselben Codes, aufgrund einer allseitigen Abgrenzung also; die Bedeutung basiert demnach nicht, wie de Saussure sagt, auf der „Substanz“<sup>D</sup> und Gestalt, die den sinnlichen Körper des Zeichens ausmachen. Die Hängung der im Raster angeordneten und z.T. mit Volumen und Schatten versehenen Slash-Zeichen vor einer Zeichnung blauer Airbrush-Linien, die die Wand zum fluide-ornamentalen Feld machen, hebt diese Polarität von Wahrnehmungskontinuum und Distinktion der Schriftzeichen hervor. Man könnte hier an die Illustration der zwei Kontinua – der Lautmaterie und der „Nebelwolke“<sup>E</sup> der ungegliederten Vorstellungsgehalte – in Saussures *Cours de linguistique générale* denken, die dort als parallele Schichten dargestellt sind, die eine über der anderen schwebend wie der Geist über den Wassern, und die erst durch ihren

In some text images, this condition for the legibility of symbolic signs, i.e., distinction, is severely strained. Michel Houellebecq's haiku-like poem (82) showcases superimposition, concealment, and flatness already at the level of the text. "La texture fine et élicate des nuages / Disparaît derrière les arbres"—this is how the letters read, emerging from a pictorial texture of slash signs, spatula and spray traces, and painted-over or crossed-out characters of the same textual material. "Et soudain c'est le flou qui précède un orage: / Le ciel est beaux, hermétique comme un marbre."<sup>F</sup> The legible text stands out against the mesh of signs crossing each other out and getting crossed out, self-deleting, linear and planar stains marking the picture field. The clouds disappearing behind the trees are associated with this field of non-linguistic sensory difference from which significant linguistic articulation emerges, albeit somewhat arduously, as is often the case in Schwarzwald's textual works. Readability is not only impaired by the overabundance of invalid (crossed-out) letters in the background, which is hardly suitable as a writing ground, but also by the encroachment of sensual qualities on the bodies of valid letters. These are given a volume that sometimes remains transparent on the spotted background, and sometimes they themselves are spotted black and white (like cows, not like clouds or marble). The text image thus becomes an image of objects with a special consistency, intertwined with similar objects and graphemes. Negation does not seem to work in the graphic field; the deleted signs remain as insistently present as the valid ones. Finally, in MARBRE, the sky, the most distant layer of the linguistically evoked scene, is outlined like a slab of stone or a shield and brought to the foreground of the text-image as a ("hermetic") tactile surface. The self-reflexive relationship between scene and text image laid *Zusammenschluss ein artikuliertes Zeichensystem und zugleich eine Welt erkennbarer Gegenstände ergeben. Die Slash-Zeichen in LYRCS (82) und in anderer Weise die geometrischen Sprechblasen, die in COLLA (95) über einem ähnlichen fluiden Feld von Spraylinien hängen, können als Verweise auf die Grenzziehung als Bedingung sprachlicher Artikulation gelesen werden.*

In manchen Schriftbildern wird diese Bedingung der Lesbarkeit symbolischer Zeichen, die Distinktion, stark strapaziert. Das haikuartige Gedicht von Michel Houellebecq (82) stellt Überlagerung, Verbergung und Flächigkeit bereits in der Szene des Texts aus. „La texture fine et délicate des nuages / Disparaît derrière les arbres“ – so lesen sich die Buchstaben, die aus einer Textur von Slash-Zeichen, Spachtel- und Sprayspuren und übermalten oder durchgestrichenen Schriftzeichen desselben Textmaterials auftauchen. „Et soudain c'est le flou qui précède un orage: / Le ciel est beaux, hermétique comme un marbre.“<sup>F</sup> Der lesbare Text hebt sich von dem Geflecht durchgestrichener und durchstreichender, löschender Zeichen, linearer und flächig-fleckiger Markierungen des Bildfelds ab. Die hinter den Bäumen verschwindenden Wolken werden mit diesem Feld nicht-sprachlicher, sinnlicher Unterschiede assoziiert, aus dem die signifikante sprachliche Artikulation hier und oft in Schwarzwalds Textarbeiten nur mühsam emergiert. Die Lesbarkeit wird nicht nur durch das Überangebot ungültiger (durchgestrichener) Buchstaben im Hintergrundfeld, das kaum mehr als Schreibgrund taugt, erschwert, sondern durch das Übergreifen sinnlicher Qualifizierungen auf die Körper der gültigen Buchstaben. Diese erhalten ein Volumen, das manchmal durchsichtig auf dem fleckigen Untergrund bleibt und manchmal selbst schwarz-weiß gefleckt ist (wie Kühe, nicht wie Wolken oder Marmor). Das Schriftbild wird so zum Bild von Objekten besonderer Konsistenz, die mit ähnlichen Objekten und Grafemen verflochten sind. In dem grafischen Feld scheint die Negation nicht zu funktionieren, die gelöschten



out in the poem—trees and their branches are in the same relation to sky and clouds as the characters are to the white page—is thus repeated and overwritten. Through the profusion of illusion and sense-producing effects as well as erasure and concealment, the text’s neoconservative hermeticism becomes vulgarized.<sup>G</sup> Other text works also create a short-circuit between textual semantics and graphic form. The orange blotches in (or “under”) Kae Tempest’s I WAS SEVEN... (82) correspond to a pair of socks stuffed into pants; the ambiguous consistency and passivity of the self in Ann Cotten’s I CUT WITH MYSELF is connected with a wet, hard, sharp text image (82); the hand Walt Whitman places on the indeterminate addressee (“Whoever you are now I place my hand upon you/that you [may] be my poem”) (76) is short-circuited with the hand that mixed all the superfluous graphic material into the text image.

### **SEMIOTICS AND SEMANTICS**

Many text works overload the image with extra sensual qualities. Very often, the letters are confronted with emphatically indexical graphemes such as stains, spatula smears, or traces of washing and pouring (59), (75), (83). The code of differential signs is played off against the traces, which have hardly been formed into images, and thus against the material continuum—for example, in the striking way the slash signs and geometric speech bubbles contrast with the fluid spray drawings.

This suggests that the poles of the semiotic field relate to the leitmotifs and central themes of Schwarzwald’s work in a systematic way. There is an interest in formless, molar substances like water, smoke, or clouds. This thematic pole correlates with the graphemes of stains, pours, washes, and spatula traces that shape pictorial matter but do not force it into a particular form or Zeichen bleiben so insistent gegenwärtig wie die gültigen. Im wie eine Steinplatte oder ein Schild umrandeten MARBRE wird zuletzt die fernste Schicht der sprachlich evozierten Szene, der Himmel, als taktile („hermetische“) Oberfläche in den Vordergrund des Text-Bildes geholt. Die selbstreflexive Beziehung von Szene und Schriftbild, die im Gedicht angelegt ist – Bäume und ihre Zweige stehen zu Himmel und Wolken im selben Verhältnis wie die Schriftzeichen zum weißen Papier –, wird so wiederholt und überzeichnet. Durch die Überfülle an Effekten der Illusions- und Sinnerzeugung und der Löschung und des Verbergens wird dabei die neokonservative Verslossenheit des Texts vulgarisiert.<sup>G</sup> Auch andere Textarbeiten stellen Kurzschlüsse zwischen der Semantik der Texte und der grafischen Form her. Die orangenen Flecken in (oder „unter“) Kae Tempests I WAS SEVE... (82) korrespondieren mit dem in die Hose gestopften Sockenpaar; die ambige Konsistenz und Passivität des Ichs in Ann Cottens I CUT WITH MYSELF wird mit dem nassen, harten, scharfen und weichen Schriftbild verbunden (82); die Hand, die Walt Whitman auf den unbestimmten Adressaten legt („Whoever you are now I place my hand upon you/that you [may] be my poem“) (76), wird mit der Hand kurzgeschlossen, die all das überflüssige grafische Material ins Schriftbild gemischt hat.

### **SEMIOTIK UND SEMANTIK**

Viele Textarbeiten überlasten das Schriftbild so mit Beigaben sinnlicher Qualifizierungen. Besonders oft werden die Lettern dabei mit betont indexikalischen Grafemen wie Flecken, Spachtelschlieren oder Wasch- und Schüttspuren konfrontiert (59), (75), (83). Der Code differenzieller Zeichen wird als Gegenpol zu den noch kaum zu Figur oder Bild geformten Spuren, zuletzt also – wie in der betonten Entgegensetzung der Slash-Zeichen und geometrischen Sprechblasen und der fluiden Spraylinienzeichnungen – zum materiellen Kontinuum in Opposition gesetzt.

constellation. The braids and textures consisting of bundles of roughly parallel or knotted and folded lines represent a transitional area—from index to image and from molar substance to form or shape. Here, the shaping function that lines assume as contours is neutralized through multiplication. The mesh of lines becomes a (tactile) diagram of the surface of a body without a skeleton and (almost) without recognizable anatomy. In a similar vein, the motif complex of hairs and textiles is also related to fluidity and fluids. The airbrush drawings, which function as temporary wall works beneath the hung works in LYRCS (82) and other exhibitions, envelop or index a kind of molar body—the body of stagnant water in FALLS (83), for example, or of billowing smoke and knotty wood in the background of AALLEE (85). Almost photographically refracted, the drawings for WELLEN (87) capture the surface of short, broken bundles of lines that approximate the texture of waves, but at the same time their bright and dark contrasts open up a distant space of optical projection. In the sprayed drawing for PLUNDER (96), the mesh of lines becomes a complex figure—a floating, knotted handkerchief, a zoomorphic landscape, a melting comic hand. The nodes of this network are further emphasized by the framed images hung on top of it. The lines naturally take on the function of contours at the figure's outermost limits, much like they do in the other figures made of line textures. When the graphemes differentiate even further and become spatial indicators like edges and contours, the thematic pole differentiates and shifts with them. Alongside the molar substances, and occasionally intertwined with them, emerge the forms of organic bodies—faces, hands, limbs, intestines, fruits, leaves, twigs, and other body parts seen so close up that they seem to become landscapes.

Damit deutet sich eine systematische Beziehung der Pole des semiotischen Feldes zu Leitmotiven und Leitthemen von Schwarzwalds Arbeit an. Es gibt ein Interesse an formlosen, molaren Substanzen – wie Wasser, Rauch oder Wolken. Mit diesem thematischen Pol korrelieren technisch die Grafeme der Flecken und Schüttungen, Auswaschungen und Spachtelspuren, die die pikturale Materie formen, aber nicht in eine bestimmte Form und Konstellation zwingen. Einen Übergangsbereich – vom Index zum Bild und von der molaren Substanz zur Form oder Gestalt – stellen die Geflechte und Texturen dar, die aus Bündeln ungefähr parallel geführter oder verknoteter und gefalteter Linien bestehen. Die gestaltgebende Funktion, die Linien als Umrisslinien übernehmen, ist hier durch die Multiplikation neutralisiert – das Liniengeflecht wird zum (Tast-)Diagramm der Oberfläche eines Körpers ohne Skelett und (fast) ohne erkennbare Anatomie. So ist auch der Motivkomplex des Haars und des Textilen mit dem des Flüssigen und der Flüssigkeiten verwandt. Die Airbrush-Zeichnungen, die in LYRCS (82) und auch in anderen Ausstellungen als temporäre Wandarbeiten unter gehängten Arbeiten liegen, umhüllen oder indizieren eine Art molaren Körper – den Körper von stehendem Wasser etwa, wie in FALLS (83) oder von Rauchschwaden oder knotigem Holz wie im Hintergrund von AALLEE (85). In fotografisch gebrochener Weise ist die Oberfläche von Wasser in den Zeichnungen zu WELLEN (87) erfasst, wo kurze, gebrochene Liniensbündel noch immer die Textur von Wellen abtasten, aber zugleich als Hell-Dunkel-Werte in den Fernraum der optischen Projektion eingesetzt sind. In der gesprayten Zeichnung für PLUNDER (96) wird das Liniengeflecht zur komplexen Figur – ein schwebendes, verknotetes Taschentuch, eine zoomorphe Landschaft, eine zerschmelzende Comic-Hand. Die Knotenpunkte des Gebildes werden von den davor gehängten gerahmten Bildern akzentuiert. Am äußeren Rand der Figur hat die Linie natürlich Umrissfunktion übernommen –

The spectrum of more or less distinct or polymorphously dissolving bodies is thus connected with the pictorial function of the graphemes, which separate figure and ground, shape and space, while the bodies acquire a consistency that often remains questionable. Faces, landscapes, bodies, etc. thus emerge at the boundary of trace and image. At the other pole of the semi-otic field, by contrast, the iconic representational function culminates in the separation and juxtaposition of the space occupied by differential signs. In the small, ink line drawings that developed out of the wavy line lithos and are hung as blocks (61), as well as the hair drawings (81), the emergence of figures from a mesh of lines and the disintegration of figures into a loose juxtaposition of barely linked lines is tested using sometimes eyeless, sometimes multi-eyed faces (83), (95), (96), (97). In TYPE (84) faces are forced into the metallic grid of a kind of window pane. In ZELL (77) and VOL.6:CODE (70) stretched lines have become disintegrating pictograms, half figure, half elements of an illegible bar code. In ELFIES (72), the spatial accents of edge diagrams now lend a ghostly centering and faciality to the wall field. The iconic—representational, space and figure-forming—function is channeled into distinct characters and brought to the brink of disintegration several times. This transitional zone, where figuration is dissolved or suppressed, is also occupied by many different kinds of grids—from the grids of the material supports themselves, which split and recombine iconic representations (66), to warped net-like grids (84), to the curvilinear and rectilinear grids of metallic tubes, sometimes spatialized to the point of looking like jungle gyms, sometimes flattened to the point that only remnants of organic corporeality (64) or muscular tension (53) can be recognized. Thus, at the pole wie auch bei den anderen aus Linientexturen gebildeten Figuren. Wenn die Grafeme sich weiter differenzieren und zu Raumindikatoren, Kanten, Umrissen, Binnenmarkierungen etc. werden, differenziert und verschiebt sich auch der thematische Pol. Neben den molaren Substanzen, manchmal mit ihnen verschränkt, tauchen die Formen organischer Körper auf – Gesichter, Hände, Körperglieder, Gedärm, Früchte, Blätter, Zweige und die aus der Nähe gesehnen oder zu großen Körper, die zu Landschaften werden.

Das Spektrum mehr oder weniger deutlicher oder polymorph zerfließender Körper ist also mit der Bildfunktion der Grafeme verbunden, durch die Figur und Grund, Gestalt und Raum getrennt werden und die Körper eine oft fraglich bleibende Konsistenz gewinnen. Gesichter, Landschaften, Körper etc. entstehen also an der Grenze von Spur und Bild. Am anderen Pol des semiotischen Feldes wird die ikonische Darstellungsfunktion dagegen in das bloße Auseinander und Nebeneinander des Raums überführt, den die differenziellen Zeichen besetzen. In den kleinen, als Blöcke gehängten Tuschlinienzeichnungen, die sich aus den Wellenlinien-Lithos (61) und den Haarzeichnungen (81) entwickelt haben (83), (95), (96), (97), wird die Emergenz von Figur aus einem Liniengeflecht und das Zerfallen von Figur in ein loses Nebeneinander von kaum verknoteten Linien am Beispiel von mal auglosen, mal mehräugigen Gesichtern getestet. In TYPE (84) werden Gesichter ins metallene Raster einer Art Fensterverglasung gezwungen. In ZELL (77) und VOL.6:CODE (70) sind gestreckte Linien zu zerfallenden Piktogrammen, halb Figur, halb Elemente eines unlesbaren Strichcodes geworden; in einem mehrteiligen Bild, das zu ELFIES gehört (72), zu Kantendiagrammen, deren Raumakzente noch immer eine geisterhafte Zentrierung und Gesichtshaftigkeit nun des Wandfelds ergeben. Die ikonische – darstellende, raum- und figurbildende – Funktion wird also mehrfach an die Grenze des Zerfalls in distinkte Schriftzeichen geführt.

of the semiotic field opposite to the form-dissolving trace, the figure is dissolved into a granular space whose elements or cells are eventually occupied by written characters.

### **COSMOGONY IN THE LABORATORY**

What can we deduce from these relationships between the themes and motifs? Are we dealing with what is widely believed to be a desirable harmony of form and content, of techniques and themes? Or do the themes and motifs only serve to illustrate the physical states that correspond with its poles—fluidity and formlessness with the trace; corporeality, gestalt, and faciality with the image; and the juxtaposition of space with the differential codes? In any case, the motifs are hardly connected with historically specific or currently relevant fields of reference. The individuals portrayed are arranged in flat typologies like the friends in *HANGOVER* (17). Concrete historical events occur almost only as the crinkle of violence in the Mexican yellow press. Perhaps the closest the graphic and semiotic process comes to a historical reference is in the self-portraits of *CATHODE NARCISSUS* (23), ironically in the figure of the author doing a sullen handstand. The distance of the photographically mediated and pixelated representations, infested by the dead space of the grid, from an existential reality remains large here, as in the overly made-up self-portraits with changing wigs in *ELFIES* (72), in which Schwarzwald follows YouTube tutorials on the optimal selfie. The self-portraits, too, are apparently more about the rhetoric of the means of representation than about an existential self-interrogation through the ostensibly transparent medium of art. Just as the traces of the working process are never emphatically expressive, never markers of authenticity, even though they're made by

Diese Übergangszone, in der die Figuration aufgelöst oder unterdrückt wird, besetzen auch die vielen unterschiedlichen Arten der Raster – von den Rastern der Bildträger selbst, die ikonische Darstellungen spalten und neu kombinieren (66), über verbogen netzartige Raster (84) zu den krumm- und geradlinigen Rastern aus metallischen Röhren, die manchmal bis hin zur Tauglichkeit als Turngeräte verräumlicht sind, manchmal so flachgedrückt, dass nur noch Reste organischer Körperlichkeit (64) oder muskulärer Spannung (53) spürbar bleiben. So wird an dem der formauflösenden Spur entgegengesetzten Pol des semiotischen Felds die Figur in dem granularen Raum aufgelöst, dessen Elemente oder Zellen die Schriftzeichen besetzen.

### **KOSMOGONIE IM LABOR**

Was lässt sich aus diesem Zusammenhang der Verfahren mit den Themen und Motiven folgern? Haben wir es mit einer nach verbreiteter Meinung erstrebenswerten Harmonie von Form und Inhalt, von Techniken und Themen zu tun? Oder dienen die Themen und Motive nur dazu, die Aggregatzustände zu illustrieren, die mit seinen Polen korrespondieren – das Flüssige und Formlose mit der Spur, Körper-, Gestalt- und Gesichthaftigkeit mit dem Bild und das bloße Nebeneinander des Raums mit den differenziellen Codes? Jedenfalls sind die Motive kaum mit historisch spezifischen, womöglich aktuell relevanten Referenzfeldern verbunden. Dargestellte Individuen sind in flache Typologien eingeordnet wie die Freunde in *HANGOVER* (17). Konkrete historische Ereignisse kommen fast nur als das Knistern der Gewalt in der mexikanischen Yellow Press vor. Am ehesten findet das grafische und semiotische Verfahren vielleicht in den Selbstportraits von *CATHODE NARCISSUS* (23) Halt in einem historischen Referenten, ironischerweise in der Figur des Autors – traurig blickend und beim Handstand. Der Abstand der fotografisch vermittelten und gepixelten, vom toten Raum des Rasters befallenen Darstellungen zu

hand, so too the iconic reference to the figure of the artist remains sterile and hostile to any psychological curiosity.

The motivic world that sets itself up in the zone of pictorial illusion, between pure traces and differential symbols, is thus only loosely coupled with historical realities. With the close connection between this world of motifs and the procedures employed, Schwarzwald takes up a broad and long tradition that ascribes an epistemological function to the self-reflection of the medium by assuming a homology between the procedures of illusion and meaning production in the artwork and the cognitive relation of subjects to the world (or the ontological genesis of this world itself). In the 19th century, for example, this parallelism—prefigured in the model function of linear perspective for the modern (“Cartesian”) conception of subjectivity—becomes explicit with Impressionism. The ephemeral character of a pictorial appearance, which the perceptual process assembles out of scattered light data, is conceived as a statement about the constitution and recognizability of this seemingly hard reality, which is simultaneously being reworked and transformed by science and industry. In modern art history, this homology between structures in the work of art and structures of subjectivity, of subjects’ relations to themselves and the world, becomes central. The forms of representation, the techniques of meaning-making, which often have to do without elaborate narratives and stable iconographies, thus become something like a model of the recognizability and constitution of reality.

Schwarzwald draws on various moments of this tradition. The aquatic birth of more or less solid bodies from amorphous traces or meshes of lines loosely evokes Symbolist and Surrealist contexts (Klimt or Hans Bellmer’s *einer existenziellen Realität bleibt auch hier groß, wie auf andere Weise in den überschminkten Selbstportraits mit wechselnden Perücken in ELFIES (72)*, in denen Schwarzwald Videotutorials auf Youtube fürs optimale Selfie folgt. Auch in den Selbstportraits geht es offenbar eher um die Rhetorik der Darstellungsmittel als um eine existenzielle Selbstbefragung im als transparent angenommenen Medium der Kunst. Wie die Spuren des Arbeitsprozesses zwar händisch erzeugt, aber nie emphatisch expressiv, nie Authentizitätsmarkierungen sind, bleibt auch der ikonische Bezug zur Figur des Künstlers zumindest für die psychologische Neugier steril und zurückweisend.

Die Motivwelt, die sich in der Zone der Bildillusion, zwischen den reinen Spuren und den differentiellen Symbolen einrichtet, ist also nur lose an historische Realitäten gekoppelt. Mit der engen Verbindung zwischen dieser Motivwelt und den eingesetzten Verfahren knüpft Schwarzwald dagegen an eine breite und lange Tradition an, die der Selbstreflexion des Mediums eine epistemologische Funktion zuspricht, indem sie eine Homologie zwischen den Verfahren der Illusions- und Bedeutungsproduktion im Kunstwerk und dem erkennenden Bezug von Subjekten auf die Welt (oder der ontologischen Genese dieser Welt selbst) unterstellt. Im 19. Jahrhundert wird dieser Parallelismus, der in der Modellfunktion der Linearperspektive für die neuzeitliche („cartesianische“) Konzeption von Subjektivität vorgezeichnet ist, etwa mit dem Impressionismus explizit. Der ephemere Charakter einer Bilderscheinung, die sich erst im Wahrnehmungsprozess aus zerstreuten Licht-Daten zusammensetzt, wird als Aussage über die Verfasstheit und Erkennbarkeit dieser nur scheinbar so harten Wirklichkeit verstanden, die zeitgleich von der Wissenschaft und Industrie bearbeitet und transformiert wird. In der Kunstgeschichte der Moderne wird diese Homologie von Strukturen des Kunstwerks und Strukturen von Subjektivität, des Selbst- und Weltbezugs von Subjekten, zentral.

drawings, even Odilon Redon), but also Bruegel's anthropomorphic landscapes and the scattered tradition of potential or latent images.<sup>H</sup> But Schwarzwald also poaches extensively from the frowned-upon realms of Op Art, and the controlled contrasts of his brush drawings produce the insubstantial volumes of soap bubbles, ghosts, polyps, and shimmering metal tubes, or the moirés of Venetian blind strips (23) and other graphemes. The emergence and decay of forms and figures at the limits of grids and characters in turn produce other types of illusions and figures as well as nominally more realistic idioms, such as the ink drawings oscillating between Bernini and Raymond Pettibon (66), (72), where a certain type of figure or face is as closely bound to the generative idiom as the volume of the metal tubes is bound to the brush inked on both edges.

However, the function traditionally assumed by linking appearance and sensory effects back to the techniques of their production, the function of demonstrating a cosmogony under the laboratory conditions of art, is undermined in Schwarzwald's work. This is primarily because the procedures employed are so heterogeneous that it is impossible to find a common stylistic and thus epistemological denominator. There is no conceivable cosmogonic concept nor any structure of subjectivity and world that would correspond to the heterogeneous procedures and the qualities of appearance they produce. The world that emerges in Schwarzwald's laboratory thus decays into many worlds—each with its own somewhat dubious stability, not only in the case of soap bubbles and ghosts.

### **INCONSISTENCIES**

Somewhat paradoxically, the coherence or unity of Schwarzwald's method seems to lie precisely in this decay, or in the condition of this decay. I have *Die Darstellungsformen, die Techniken der Bedeutungsbildung, die oft ohne elaborierte Narrative und stabile Ikonografien auskommen müssen, werden so modellhaft für die Erkennbarkeit und Verfasstheit von Wirklichkeit.*

Schwarzwald knüpft an verschiedene Momente dieser Tradition an. Die Schaumgeburt von mehr oder weniger soliden Körpern aus amorphen Spuren oder Liniengeflechten erinnert lose an symbolistische und surrealistische Kontexte (an Zeichnungen Klimts oder Hans Bellmers oder auch an Odilon Redon), aber auch an Bruegels anthropomorphe Landschaften und die verstreute Tradition der potentiellen oder latenten Bilder.<sup>H</sup> Schwarzwald wildert aber auch ausgiebig in den verpönten Gefilden der Op-Art und stellt im kontrollierten Hell-Dunkel von Pinselzeichnungen die insubstantiellen Volumina seiner Seifenblasen, Gespenster, Polypen und schimmernden Metallröhren her oder die Moirés der Jalousienstreifen (23) und anderer Grafeme. Entstehung und Zerfall von Form und Figur in den Grenzbereichen des Rasters und der Schriftzeichen bringen wiederum andere Typen von Illusion und Gestalt hervor und auch den nominell realistischeren Idiomen wie den zwischen Bernini und Raymond Pettibon oszillierenden Tuschzeichnungen (66), (72) entspricht ein bestimmter Typ von Figur, von Gesicht, der fast so eng an das erzeugende Idiom gebunden ist wie das Volumen eines Metallrohrs an den links und rechts eingefärbten Pinsel.

Die Funktion, die die Rückbindung von Erscheinungs- und Sinneffekten an die Techniken ihrer Erzeugung traditionell übernimmt, die Funktion, eine Kosmogonie unter den Laborbedingungen der Kunst vorzuführen, wird bei Schwarzwald allerdings unterlaufen. Dies vor allem, weil die eingesetzten Verfahren so heterogen sind, dass ein gemeinsamer stilistischer und damit epistemologischer Nenner verloren geht. Es ist kein Konzept einer Kosmogonie denkbar und keine Struktur von Subjektivität und Welt, die den heterogenen

dubbed his method “graphic” to highlight this basic feature. It is not just the reduction to the gray scale and a few colors. What is especially graphic is the permeability of the applied traces on a usually white ground, which sometimes functions more as a material support, at others, more as a lightground (Lichtgrund). The mise en abyme of illusion-generating procedures that Schwarzwald achieves in the drawing installations by staggering the framings is inherent on a technical level in the insubstantiality of the markings, which neither combine to create convincing reality effects, nor does their reflexive reference to their generative process acquire the dignity of epistemological or world models that is often attributed to the autonomous, post- or neo-sacral art of modernism. “Nothing but cunning clockwork, nothing but springs and pasteboard”—as Georg Büchner has Valerio exclaim of his two “world-famous automata” in *Leonce und Lena*.<sup>1</sup> Schwarzwald’s work certainly has something to do with the artificiality of deceptive showpieces, with virtuosity, athleticism, and the delight in confusion associated with art in the context of fairs. It is obvious, however, that despite these moments of self-subversion, the art does not lose its resoluteness. It is also obvious that it’s the quantity of production that counts here. Schwarzwald’s work is almost always organized in series or blocks of works. Depending on the size, degree of condensation, and type of framing, individual drawings may also come to prominence (p.), but most of the works retain a latently provisional trait—as though it were at least as much about testing a procedure (i.e., testing it repeatedly) as it is about the effect or result of the individual test. In the spreading out of the graphemes, interwoven with difference and repetition, over the multipartite ensembles of substrates, the continuum and tempo of the physical work emerges as an essential layer

Verfahren und den Erscheinungsqualitäten, die sie erzeugen, entsprechen würde. Die Welt, die in Schwarzwalds Labor entsteht, zerfällt daher in viele Welten – mit ihrer je eigenen und nicht nur im Fall von Seifenblasen und Gespenstern etwas zweifelhaften Stabilität.

### INKONSISTENZEN

In dem Zerfall – oder in der Bedingung dieses Zerfalls – scheint paradoxerweise auch die Einheit, die Kohärenz der Methode Schwarzwalds zu liegen. Ich nenne diese Methode „grafisch“, um auf diesen Grundzug hinzuweisen. Grafisch ist nicht nur die Reduktion auf die Grauskala und die wenigen Farben. Grafisch ist vor allem die Durchlässigkeit der applizierten Spuren auf dem meistens weißen Grund, der mal mehr als materieller Träger, mal mehr als Lichtgrund fungiert. Die Mise en abyme der illusionsbildenden Verfahren, die Schwarzwald in den Zeichnungsinstallationen durch die Staffelung von Rahmungen erreicht, ist auf der technischen Ebene in der Insubstantialität der Markierungen angelegt, die sich weder zu überzeugenden Realitätseffekten verbinden, noch durch den reflexiven Bezug auf die Verfahren ihrer Genese die Dignität von Erkenntnis- oder Weltmodellen gewinnen, die der autonomen, post- oder neosakralen Kunst der Moderne oft zugesprochen wird. „Nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendeckel und Uhrfedern“ – so lässt Georg Büchner in *Leonce und Lena* Valerio seine zwei „weltberühmten Automaten“ ausrufen.<sup>1</sup> Mit der Artifizialität trügerischer Schaustücke, mit Virtuosität, Athletik und der Lust am Verwirrspiel, die mit Kunst im Kontext von Jahrmärkten assoziiert ist, hat Schwarzwalds Arbeit jedenfalls zu tun. Offensichtlich ist allerdings, dass sie trotz dieser Momente der Selbstsubversion nicht an Entschiedenheit verliert. Offensichtlich ist auch, dass hier die Menge der Produktion zählt. Schwarzwalds Arbeit ist fast durchgängig in Serien oder Werkblöcken organisiert. Abhängig von Größe, Verdichtungsgrad und Art der

of coherence. But not even this work becomes a substance out of which its products could draw any solidity, for instance on the basis of a transparent relationship between labor time and worked surface, such as Georges Seurat claimed for his craft. Manual labor is all too burdened by the leveraging properties of its tools and inventive techniques that lift and push its effects—like air does the soap bubble—into other dimensions. In its resolute self-restriction to manual procedures, in its renunciation of subjects dripping with relevance, in its deceptively classical-modern reflexivity of themes and procedures, Schwarzwald's work proves to be a kind of meta-critique of self-critical art. It reverses modern procedures of demystification insofar as it does not trace the effect, the appearance, back to a positive (ultimately almost always latently Eucharistic) materiality, but rather shows how every point or even the simplest trace splits into material and appearance. This is the split that the work deepens by all means and fleshes out into those multilayered and contradictory worlds populated by objects of desire and horror that emerge from the graphic method.

- A Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt/Main.: Suhrkamp 1983, pp. 64–67.
- B Wolfram Pichler and Ralph Ubl's (*Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2014) thus describe the object inherent in the image, that which is *shown or represented* by, on, or in it, whereby any kind of object and its relations, any scene, any space that is not completely empty or undifferentiated can become an image object. The image object is not the *referent* (not a head that actually exists in the world, a real ghost, nor a real soap bubble), nor is it a real immanent part of the picture (not the dark circle and pigment shading on the support), but the head, the ghost, the objects and spaces of all kinds as they appear in or through those pigmented traces on the support, however vague or ghostly.
- C Christian Schwarzwald, *Manual: Arbeiten 2000–2010*, Berlin: Extra Verlag 2010.
- D Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. Roy Harris, London: Bloomsbury 1983, p. 132.

Rahmung gewinnen zwar auch einzelne Zeichnungen an Gewicht, die meisten Arbeiten behalten aber einen latent provisorischen Zug – als ginge es mindestens so sehr darum, ein Verfahren zu testen (es also wiederholt zu testen), wie um den Effekt, das Ergebnis des einzelnen Tests. In der Ausbreitung der in Differenz und Wiederholung verwobenen Grafeme über die vierteiligen Ensembles der Untergründe treten als eine wesentliche Schicht der Kohärenz das Kontinuum und das Tempo der körperlichen Arbeit hervor. Allerdings wird nicht einmal diese Arbeit zur Substanz, aus der ihre Produkte etwa auf Basis einer transparenten Relation von Arbeitszeit und bearbeiteter Fläche, wie sie z. B. Georges Seurat für sein Handwerk beansprucht hat, eine Solidität beziehen würden. Zu sehr ist die körperliche Arbeit mit den Hebelwirkungen der Werkzeuge und der erfinderischen Techniken ausgestattet, die ihre Effekte – wie die Luft die Seifenblase – in andere Dimensionen heben und drängen. In ihrer unterschiedenen Selbstbeschränkung auf handwerkliche Verfahren, im Verzicht auf relevanzgesättigte Sujets, in der nur scheinbar klassisch-modernen Reflexivität von Themen und Verfahren erweist sich Schwarzwalds Arbeit als eine Art Metakritik selbstkritischer Kunst. Sie kehrt insofern moderne Verfahren der Entmystifizierung um, als sie nicht den Effekt, den Schein auf eine positive (letztlich fast immer latent eucharistische) Materialität zurückführt, sondern eher zeigt, dass schon der Punkt und schon die einfachste Spur in Material und Erscheinung gespalten sind. Es ist dieser Spalt, den die Arbeit mit allen Mitteln vertieft und zu den vielschichtigen und widersprüchlichen, von Objekten des Begehrens und des Schreckens bevölkerten Welten ausgestaltet, die aus der graphischen Methode emergieren.

- A Charles Sanders Peirce, *Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt/Main. 1983, S. 64–67.
- B Wolfram Pichler and Ralph Ubl (*Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014) nennen so das dem Bild *inhärente*, von, auf oder in ihm gezeigte oder dargestellte Objekt (Wobei jede Art



- E Ibid., p.131.
- F “The fine and delicate texture of the clouds / Disappears behind the trees / And suddenly it’s the vagueness that comes before a storm; / The sky is beautiful, hermetic as marble.”  
—M. Houellebecq, *Unreconciled: Poems 1991–2013*, trans. Gavin Bowd, London: William Heinemann 2017, p.178.
- G Obviously the poem is programmatically apolitical. After all, it shouldn’t be a crime to only talk about trees! The allusion to Brecht’s *An die Nachgeborenen* [To Those Who Follow in Our Wake] is certainly part of the intertextual content. Perhaps this field of reference also includes the sky that “shines the pale hue that resembles marble” in Hölderlin’s *Was ist der Menschen Leben?* [What Is the Life of Men?]. In any case, the motivic combination of sky, beauty, hermeticism, and marble underscores a sense of conservatism.
- H See Gerhart von Graevenitz, Stefan Rieger, Felix Thürlemann (eds.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen: Narr Francke Attempo Verlag 2001; Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London: Reaktion Books 2002; Michael Weemans, Dario Gamboni, Jean-Hubert Martin (eds.), *Voir Double. Pièges et Révélations du Visible*, Paris: Editions Hazan 2016.
- I Georg Büchner, “Leonce and Lena,” Act 3 Scene 3, in *Georg Büchner: Complete Plays, Lenz and Other Writings*, trans. John Reddick, London: Penguin Books 1993, p. 105.  
von Objektzusammenhang, jede Szene, jeder nicht völlig leere / undifferenzierte Raum zum Bildobjekt werden kann). Das Bildobjekt ist also nicht der *Referent* (der in der Welt existierende Kopf, das echte Gespenst oder die echte Seifenblase) und auch kein reell-immanenter Teil des Bildes (nicht der dunkle Kreis und die Schattierung aus Pigment auf dem Träger), sondern der Kopf, das Gespenst und Objekte und Räume aller Art, sofern sie in diesen Pigmentspuren auf dem Träger oder durch sie (durch sie hindurch) (er-)scheinen (wie vage und geisterhaft auch immer).
- C Christian Schwarzwald, *Manual. Arbeiten 2000–2010*, Berlin 2010.
- D Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967, S.134.
- E Ebd., S.133.
- F „Die feine, empfindliche Textur der Wolken / verschwindet hinter den Bäumen; / Auf einmal Benommenheit wie vor einem Gewitter; Der Himmel ist schön, undurchdringlich wie Marmor“ (M. Houellebecq, *Gesammelte Gedichte*, übers. Heinrich Schmidt-Henkel und Stephan Kleiner, Köln 2016).
- H Das Gedicht ist offenbar programmatisch apolitisch. Es darf schließlich kein Verbrechen sein, über Bäume zu sprechen! Die Anspielung auf Brechts *An die Nachgeborenen* gehört sicherlich zum intertextuell etablierten Gehalt. Vielleicht gehört auch Hölderlins Himmel, der „dem Marmelstein gleicht“, aus *Was ist der Menschen Leben?* zu diesem Bezugsraum. Die Kombination von Himmel, Schönheit, Hermetik und Marmor unterstreicht den Konservatismus jedenfalls motivisch.
- I Siehe Gerhart von Graevenitz, Stefan Rieger, Felix Thürlemann (Hg.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen 2001; Dario Gamboni, *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London 2002; Michael Weemans, Dario Gamboni, Jean-Hubert Martin (Hg.), *Voir Double. Pièges et Révélations du Visible*, Paris 2016.