

# Eye Bait

MONIKA BAER / DANIEL HERLETH

Daniel Herleth Monika, du hast in den 1980er Jahren in Düsseldorf studiert, einer Zeit, in der das Rheinland sich als Zentrum der deutschen Malerei etabliert hatte und verschiedene Generationen erfolgreicher Malereimodelle unmittelbar zugegen waren; gleichzeitig wurde die Kunstwelt internationaler. Wie war das für dich, als junge Studentin/Malerin?

Monika Baer Es gab ein doppeltes Problem. Das erste war mir von vornherein klar: Die Konzeptkunst hatte einen Kunstbegriff etabliert, der die Malerei in Schwierigkeiten brachte. Deshalb war für mich eine Frage, wie dieser Kunstbegriff und Malerei vereinbart werden konnten. Dazu kam dann noch, dass mir das Malereifeld chauvinistisch besetzt schien. Gerhard Richter hat zu der Zeit an der Akademie unterrichtet und war sehr wichtig, weil er einen vergleichsweise konzeptuellen Ansatz vorführte, indem er verschiedene Bildersorten produzierte, teilweise parallel nebeneinander, und mit einem emotionsarm wirkenden Abstand die Malerei innerhalb ihrer Konventionen und Genres auf ihre Möglichkeiten hin prüfte. Dachte ich damals. Aber die Bilder selbst hatten was von Endpunkten, und es war schwer vorstellbar, aus einem so durchdeklinierten Feld heraus etwas für die eigene Arbeit produktiv machen zu können. Sigmar Polke, dessen Arbeit ich wirklich toll fand und finde, war für mich nicht richtungsweisend, weil er kein grundsätzliches Problem zu haben schien, weder mit der Malerei und dem Bildermachen noch mit seiner Identität als Künstler. Da kann ich mich natürlich auch komplett irren. Aber für mich war das Problembewusstsein zentral. Die Chauvinismus-Frage habe ich ziemlich lange aufgeschoben. Anfangs dachte ich, es würde irgendwie gehen. Aber die in Frage kommenden Vorgaben, obwohl ironisch gedreht, hätten mir, als Frau, wirklich zu viel abverlangt. Und in die damit verbundenen Genealogien konnte ich mich nicht hineinfantasieren. In meinem direkten Umfeld schienen sich Malerei und Politik/Theorie auszuschließen. All dies machte es schwierig, einen eigenen Ansatzpunkt zu entwickeln. Ich wusste zum Beispiel nicht, ob ich etwa über die Thematik selbst vorgehen müsste. Aber dann macht man wahnsinnig brave und eindeutige Bilder über Themen, von denen man denkt, dass sie relevant sind, und am Ende hat man bloß ein konventionelles Bild.

DH Welche Rolle spielten damals Positionen wie Rosemarie Trockel oder Christa Näher? Stellten sie für dich einen denkbaren Kontext her? Du hast ja schon an verschiedenen Hochschulen gelehrt – denkst du, der Feminismus ist heute in den Malereiklassen der Akademien angekommen?

MB Die Positionen von Rosemarie Trockel und Christa Näher bestätigten eher die Frauenfeindlichkeit des Betriebs, weil sie sich so klar unter Männern behauptet hatten und damit auf eine Weise alleine dastanden, als Ausnahmen. Welchem Klub hätten sie sich denn anschließen können? Christa Näher war einflussreich für mich und ist eine Freundin. Mir kam es so vor, als ob beide ihr Ding über lange Strecken alleine durchgezogen hätten.

DH Wie kamst du vor diesem Hintergrund zu deinen großformatigen, von einem Ende bis zum anderen selbstbewusst durchgemalten Szenerien?

MB Unter anderem deswegen, weil ich das Malerische selbst ablehnungswürdig fand und darin keine Möglichkeit gesehen habe. An der Akademie wurde das innerhalb der Malerei als das Gute und Richtige gelehrt. Zudem war ich der Ansicht, dass es, was Kunst angeht, ein Missverständnis und eine Sackgasse sei, zumindest zu

der Zeit. Als ob sich das Potenzial des Bildes an dieser Stelle artikulieren würde ... Ich rede von der irrigen Annahme, dass Malerei gleich Kunst wäre. Ich habe gedacht, aus schierer Verzweiflung, eine Möglichkeit könnte für mich sein, etwas zu verengen, zu verdichten und fast schon zu ersticken. Dieses Gutgemachte im Sinn



Monika Baer, *L*, 2014

von „schönen Stellen“ zu verweigern. Etwas extrem zuzuspitzen über eine durchgezogene Inszenierung. Durchgemalte Bilder, die überhaupt keinen Raum mehr lassen für das Malerische oder Experimente, die fast schon einen Bruch erzwingen. Die folgenden Bilder waren dann explizit Sets, Bühnenbilder, bis hin zu den Marionettenbühnen, in denen das Bild selbst eine tatsächliche Bühne inklusive Bühnenkante wird, sich also als Objekt darstellt.

DH Das erinnert mich an diesen Text von Kleist über das Marionettentheater ... einmal natürlich, weil das Motiv – Marionetten – gleich ist, aber vor allem, weil es auch dort darum geht, was man tun kann, wenn der „natürliche“ Weg blockiert ist, wie man Lebendigkeit und Anmut mit etwas so buchstäblich hölzernem wie Marionetten erzeugen kann.

MB Die Logik, über das Gegenteil zu gehen, leuchtet ein. Im Nachhinein kommt es mir so vor, als ob sich das Motiv des Marionettentheaters als Prinzip bis jetzt durchziehen würde. So wie die Puppen aus Segmenten und Gelenken bestehen, aus Teilen, nehmen sie wiederum als Teil des Ensembles im Set ihre Position ein, und das Ganze gerät in Bewegung wie eine Maschine, die in Gang gesetzt wird. So denke ich die meisten meiner Bilder. Sie werden aus Bruchstücken, Teilen zusammengesetzt, und dann, nach dem Bild, wird die Konstellation wieder auseinandergenommen. Das hat durchgehend etwas Mechanisches.

Prägend war, dass alles gegen Malerei sprach, in meinen Augen und auch innerhalb des Diskurses, aus den 1970er Jahren kommend. Herausfordernd war, sich innerhalb der Malerei mit diesem Problem herumzuschlagen und das irgendwie zu thematisieren. Ich halte es nach wie vor für gültig, mit dem Unterschied, dass sich dieses Paradox ausgeweitet hat bis in die Definition von Kunst selbst hinein. Leute wie Thomas Eggerer, Amelie von Wulffen und Jochen Klein in München haben sich im Studium diesem Konflikt ausgesetzt, und so habe ich auch Lukas Duwenhöggers Bilder in Düsseldorf wahrgenommen. Damit will ich sagen, dass es da nicht einfach um Malerei und Bilder ging, sondern darum, wie trotz allem Bilder möglich sein könnten. Künstlerisch, aber auch politisch. Bei Ull Hohn beispielsweise über diese Richter-Methoden, die wie Kostüme übergestreift und in einen ganz anderen Kontext rübergebracht werden.

DH Siehst du Malerei als eine Art trojanisches Pferd, mit einer Betonung auf „trotzdem“, die das Feld problematisiert, ohne es aufzugeben?

MB Ja. Wenn ich über Territorien innerhalb der Malerei nachdenke, wie ich sie besetzt und definiert gesehen habe, besetzt von Malern, die sich als Teil von Genealogien betrachteten – mit denen ich mich wiederum nicht identifizieren konnte, wie vorhin gesagt –, stelle ich mir meine Position dazu in einem Außerhalb oder Dazwischen vor. Deshalb habe ich, neben allen anderen Motivationen, einen interessierten und aggressiven Blick auf das Terrain der Malerei. Es ist zwar besetzt, nicht bloß faktisch, sondern nach wie vor auch ideologisch, aber die Protagonisten, die das Erbe verwalten müssen, sind darin auch eingeschränkt als die „eigentlich Gemeinten“. Und damit ist das Feld offen für Übernahmen, dafür, gekapert zu werden. Dass diese Besetzung als Material zur Verfügung steht für Übernahmen auch von queer-feministischer Seite, davon spricht beispielsweise Amy Sillman.

DH Später hast du diese Theatralität stärker innerhalb des Geschehens im Bild selbst durchgespielt und darin einzelne Gegenstände, die eher gewöhnlich oder Klassiker in der Repräsentationsgeschichte sind – wenn auch nicht unbedingt in der Malerei – auf atmosphärische Hintergründe verteilt. Diese Bilder haben gewissermaßen Leerstellen, die das motivische Narrativ unterbrechen.

MB Ich glaube, dass die angenommene Unmöglichkeit, ein relevantes Bild zu machen, sich innerhalb dieser Bilder in Form von Kollisionen und Konflikten artikuliert, wobei das Bild sich nicht innerhalb einer Logik auflösen lässt. In der Sorte

Bilder, auf die du verweist, verdichten sich unterschiedliche Elemente zu Konstellationen, die wieder auseinanderfallen, um sich dann im nächsten Bild neu zu formieren. Das Vokabular, die Stücke, aus denen das Bild gemacht ist, besteht unter anderem aus unterschiedlichen Malweisen, die selbst zu Motiven werden, zum Beispiel der Duktus selbst in seinen unterschiedlichen Versionen oder auch illusionistisch gemalte Gegenstände. Diese wiederum fungieren als Störung und als Köder, als *eye bait*. Sie sind auch dazu da, das Bild herunterzuziehen, zu vulgarisieren, und damit einen möglichen Realitätsbezug zum Außerhalb des Bildes herzustellen. Bei den Alkoholbildern beispielsweise sind die gemalten Flaschen, die so fetischhaft aufgeladen sind und sinnlich und verlockend sein sollen, das eigentlich einzig Wahre. Darum ist es so wichtig, dass die Schatten der Flaschen nicht realistisch sind. Damit sich die Logik der Flaschen, der Illusionismus, nicht weiter in den Bildraum hinein fortsetzt und das gesamte Bild dadurch in ein kohärent gegenständliches kippt. Vielleicht ist es das, was du als Leerstellen im Narrativ bezeichnest.

Diese Motive treten jeweils nacheinander auf. Sie wechseln sich so ab, als ob eine Rolle abgelegt und eine neue angenommen würde, wie Oberflächen oder Masken, und über diese Abfolge von Bild zu Bild und auch zwischen den jeweiligen Serien findet eine konstante Materialverwandlung statt. Von Wurst zu Geld zu Brust, von Milch zu Mörtel, von Sperma zu Wasser zu Spiegel und Schlüsselloch, von Metall zu Glas. Die Farbe selbst nimmt diese Rollen ein. Sie nimmt die Pose „Mörtel“ ein und geht dann wieder aus der Pose raus, und das macht das ganze Bild mit. Deshalb ist in den detaillierten Teilen des Bildes die Materialität des jeweiligen Motivs so ausbuchstabiert, zum Beispiel die fettige Wurst oder der Glanz auf der schweren, verchromten Metallkette, die schwingt. Da geht es um das faktische Material, um die Materialrolle der Farbe. Die Dinge sollen nicht beschrieben, sondern aufgeladen werden und dann vermeintlich als sie selbst auftreten. Warum gerade diese Motive und diese Materialitäten, weiß ich meistens auch nicht, sie drängen sich mir auf, und ich gehe ihnen nach. Grundsätzlich komme ich an der Hingabe nicht vorbei.

DH Kann man sich das als eine Theatralität auf mehreren Ebenen vorstellen, in der die Motive ihre konventionelle Bedeutung ein Stück weit verlieren und in ihrer Bedeutung umgepolt werden?

MB Eher nicht. Wahrscheinlich kommen die Motive vor, weil sie einfach nahe-liegend, da gewöhnlich sind, auch in ihrer Verfügbarkeit als Zeichen. Es scheint sich so etwas wie ein Motiv-Alphabet zu entwickeln. Und andersherum ist es auch so: Ich verwende sie, *obwohl* sie Allgemeinplätze sind und dementsprechend bedeutungsgeladen. Es ist vielleicht wie in Träumen, in denen man meist auch nicht so wahnsinnig originell ist, was die Symbolik angeht, man greift in ihnen ökonomischerweise auf das zurück, was als Informationsträger zur Verfügung steht und ausreicht. Es geht darum, wie und vor allem *als was* etwas gemalt werden soll, und die Frage „als was“ gilt auch für das Bild als Ganzes.

Bei den theatralischen, bühenbildhaften Bildern steigere ich mich in den Stoff dermaßen hinein, je nachdem welche Informationen in dem Material stecken. Das heißt, ich muss mich wirklich darauf einlassen. Diese Sorte Bilder müssen anscheinend dramatisch miterlebt werden, um sie machen zu können. Ich hoffe, das sieht man ihnen nicht unbedingt an. Aber das Pathos und die Exaltiertheit erlauben mir, in Regionen zu geraten, die sonst nicht zugänglich wären. Weil ich sie noch gar nicht kenne. Das ist gut, weil es mich von dem, was mir gefällt und meinem Geschmack entspricht, wegführt, so peinlich das manchmal auch sein kann.

DH Gleichzeitig dehnt du dieses Durchspielen auf die Behandlung der Leinwand selbst aus, hinterfragst diesen Träger mit hineingeschnittenen Spinnennetzen, aufgesetzten Schlüsseln etc. oder integrierst Objekte. Dabei scheinen diese Motive immer auf einer eigenen Berechtigung zu beharren und nicht nur der ausführende Träger einer konzeptuellen Geste zu sein.

MB Ja, das stimmt, was du über die Behandlung des Motivs sagst. Das Bild wird immer wieder selbst als Objekt aufgeführt und dann auch mal als häuslicher Gegenstand, auf dem man im Vorbeigehen etwas ablegen könnte. Bis jetzt kamen Münzen in das Bild, eine Zigarette oben auf die Bildkante, jetzt sind es kleine Schnapsflaschen, ein Schlüssel, Streichhölzer – nur, um das mal zusammenzufassen. Anhand dieser Dinge kommt mir die Vorstellung der Hosentasche, die abends im Hotelzimmer geleert wird. Mit dieser Vorstellung kommt das Umherstreifen wieder ins Spiel und die Frage nach Rollen und Kostümierung bis hin zu *drag*.

DH Der Betrachter wird aber nicht nur auf die Malerei selbst gelenkt, sondern ist auch mit seinem eigenen Verhältnis zum Dargestellten konfrontiert, sobald er den von dir angebotenen/aufgemalten Köder probiert. Welches Verhältnis zwischen Betrachter und Bild hast du im Sinn, wenn du arbeitest?

MB Das Bild selbst stelle ich mir als aktiviert vor. Erst einmal wird es überhaupt als ein Gegenüber konstruiert und aufgeladen: durch Zeit, Berührung, das ganze Hin und Her vor der Leinwand. Damit will ich nicht sagen, dass das ein bewusst absichtsvoller Prozess ist, sondern dass das Bild als „Gegenüber“ nicht einfach gegeben ist; das ist ein Verhältnis, das entsteht. Dann ist die Bildoberfläche selbst nicht einfach dem Blick passiv ausgesetzt, sondern kann ihn choreografieren, indem der Betrachter beispielsweise als imaginäres Publikum platziert wird. In den Marionettentheater-Bildern geschieht das durch die Markierung der Bühnenkante. Oder in den großformatigen weißen Bildern durch den Schnitt in der Leinwand, den das Auge noch einmal nachvollzieht beim Schauen. Das Bild adressiert den Blick, anstatt ihm zur Verfügung zu stehen.

DH Zum Schluss würde ich dich gerne nach deiner Sicht auf die gegenwärtige Situation fragen, in der einerseits enorme Summen für eine sehr junge formale Malerei bezahlt werden und Künstler wie Richter und Polke große Retrospektiven haben, während du andererseits, wie die von dir bereits erwähnte Amy Sillman, aber auch Jutta Koether oder Michaela Eichwald, vermehrt Aufmerksamkeit und kritische Anerkennung erfährst. Findest du diese Situation paradox?

MB Ich denke über meine bisherigen Exklusionen nach und auf welche Art sie datiert sind. Zum Beispiel war das Gestische für mich tabu und dementsprechend spannungsgeladen. Dasselbe gilt für den Einsatz des Zufalls. Wenn überhaupt, wurden diese Elemente als narratives Moment eingesetzt. Dementsprechend habe ich Lust, diesen Giftschränk zu öffnen. Einen Backlash habe ich um 2000 wahrgenommen, als es wieder angesagt war, explizit anti-pc zu sein, und zudem Berlin als Hauptstadt einen Bedarf an Nationalkünstlern hatte. Seit circa 2008, vielleicht als Effekt der Erschütterung des Kunstmarkts durch die Finanzkrise, ist meiner Wahrnehmung nach ein Raum aufgegangen (oder ist weniger verstellt), in dem der Diskurs stattfindet, der mich interessiert, in dem die wichtigen Arbeiten gesehen und besprochen werden, die die *agency* von Malerei behaupten, befragen und vorführen. Unter anderem von den Leuten, die du erwähnst, sowie von Seiten der



Monika Baer  
*Ohne Titel (Steindamm)*, 2004





Theorie und Kritik. Achim Hochdörfers „A Hidden Reserve“ und „Painting Beside Itself“ von David Joselit zum Beispiel wurden beide 2009 veröffentlicht. 2010 kam „Malerei als Dispositiv“ von Helmut Draxler im *Texte zur Kunst*-Heft zur Malerei heraus. 2011 veranstalteten Kerstin Stakemeier und Avigail Moss an der Jan van Eyck Academie in Maastricht das Symposium „Painting. The Implicit Horizon“ mit einer darauffolgenden Publikation. Einerseits bleibt der allergrößte Teil dessen, was unter dem Begriff Malerei ver- oder gehandelt wird, belanglos. Andererseits habe ich den Eindruck, dass gerade jetzt innerhalb und um die Malerei, die mich interessiert, die spannenden und relevanten Auseinandersetzungen stattfinden, vielleicht weil sie eine besonders paradoxe Praxis bleibt und immer auch ein Hindernis darstellt, Widerstand leistet und nicht „aufgeht“.

## EYE BAIT

Daniel Herleth Monika, you were a student in Düsseldorf in the 1980s, at a time when the Rhineland was the undisputed center of German painting and artists of several generations, embodying various successful models of painting were very present on the scene. It was also a time when the art world was growing increasingly international. What was that like for you as a young student/painter?

Monika Baer There was a twofold problem. One thing was clear to me from the outset: conceptual art had established a conception of art that put painting in a difficult spot. So one question, for me, was how this conception of art and painting could be made compatible with each other. The other thing, as I saw it, was the pervasive chauvinism in the field of painting. Gerhard Richter taught at the academy at the time and was very influential because he demonstrated a comparatively conceptual approach by producing different kinds of pictures, sometimes concurrently. He surveyed the possibilities of painting within its conventions and genres in what seemed to be a very impersonal and emotionally cool manner—or that’s what I thought. But the pictures themselves felt like endpoints, and it was hard to imagine how anything from a field that had been so thoroughly mapped part could be made fruitful for one’s own work. Sigmar Polke, whose art I loved and still love, wasn’t someone for me to emulate because he seemed to have no fundamental issue with painting and making pictures, nor, for that matter, with his identity as an artist. I may be completely wrong about that. But awareness of a problem, to my mind, was crucial. I put off the question of chauvinism for a pretty long time. At first I thought it’d work out one way or another. But the available models, even if I’d given them an ironic twist, would really have been a bridge too far for me as a woman. And I couldn’t quite fantasize my way into the genealogies associated with them. In my immediate milieu, painting and politics/theory appeared to be mutually exclusive. All this made it difficult for me to frame my own approach. For example, I wasn’t sure whether I should proceed by way of the themes themselves. But then you end up making incredibly upright and unambiguous pictures about themes that you think are relevant, and all you have to show for your effort is a conventional picture.

DH What part did positions like Rosemarie Trockel’s or Christa Näher’s play at the time? Did they constitute a context you could see yourself in? You’ve taught at various institutions of higher education—do you think that feminism has arrived in the painting classes at academies?

MB If anything, Rosemarie Trockel's and Christa Näher's positions were actually evidence of the misogyny of the art scene, because they'd so clearly stood their ground in a man's world; they were conspicuous as lone fighters, as exceptions. Which club could they possibly have joined? Christa Näher was a major influence on me and is a friend. It seemed to me like both had done their own thing for long stretches of the way.

DH If that was the situation in which you started out, how did you come to make your pictures, large-format sceneries that are confidently painted from end to end?

MB One reason was that I thought that the painterly register as such needed to be rejected; I saw no possible way in it. At the academy that was taught as what was good and right. I also believed that, as far as art went. It was a misunderstanding and a dead end, at least at the time. As though the potential of the picture articulated itself at this point ... I mean the fallacious assumption that painting equals art. Out of pure desperation, I thought that one possibility for me might be to constrict something, to condense and almost choke it. To reject this notion of good craftsmanship, in the sense of "neat details"; to bring something to an extreme head by putting on a show and seeing it through. Pictures painted through that would leave no room whatsoever for the painterly or experimentation, that would virtually compel a break. The next pictures were explicit sets, stage décors, down to the puppet sceneries in which the picture itself turned into an actual stage, including a stage edge, and so presented itself as an object.

DH That reminds me of Kleist's text about the puppet theater ... most immediately, of course, because the motif of the string puppet is the same, but more importantly because there, too, the question is what one can do when the "natural" path is blocked, and how aliveness and grace can be created with something as literally wooden as puppets.

MB Approaching the problem by way of its opposite makes sense. In retrospect, I feel like the motif of the puppet theater as a principle runs through my work to this day. Just as the puppets consist of segments and joints, of parts, they in turn take their positions in the set as parts of an ensemble, and the whole thing starts moving like a machine set in motion. That's how I conceive most of my pictures. They're composed of fragments, parts, and then, after the picture is done, the constellation is taken apart again. There's something thoroughly mechanical about the process. What defined my thinking was that everything argued against painting—that's how I saw it, as did the discourse, coming out of the 1970s. The challenge was to grapple with this problem within painting and somehow address it. I still believe that's a valid approach, with the difference that the paradox has now expanded to the point where it impacts the definition of art itself. People like Thomas Eggerer, Amelie von Wulffen, and Jochen Klein in Munich threw themselves into this conflict as students. That's also how I perceived Lukas Duwenhögger's pictures in Düsseldorf. What I'm trying to say is that this wasn't just about painting and pictures; it was about how pictures might be possible despite everything. Artistically, but also politically. In Ull Hohn's art, for example, they're possible by way of these techniques out of Richter, which he dons like costumes and carries over into a very different context.

DH Do you see painting as a sort of Trojan Horse, with an emphasis on the “despite,” which exposes the problems of the field without abandoning it?

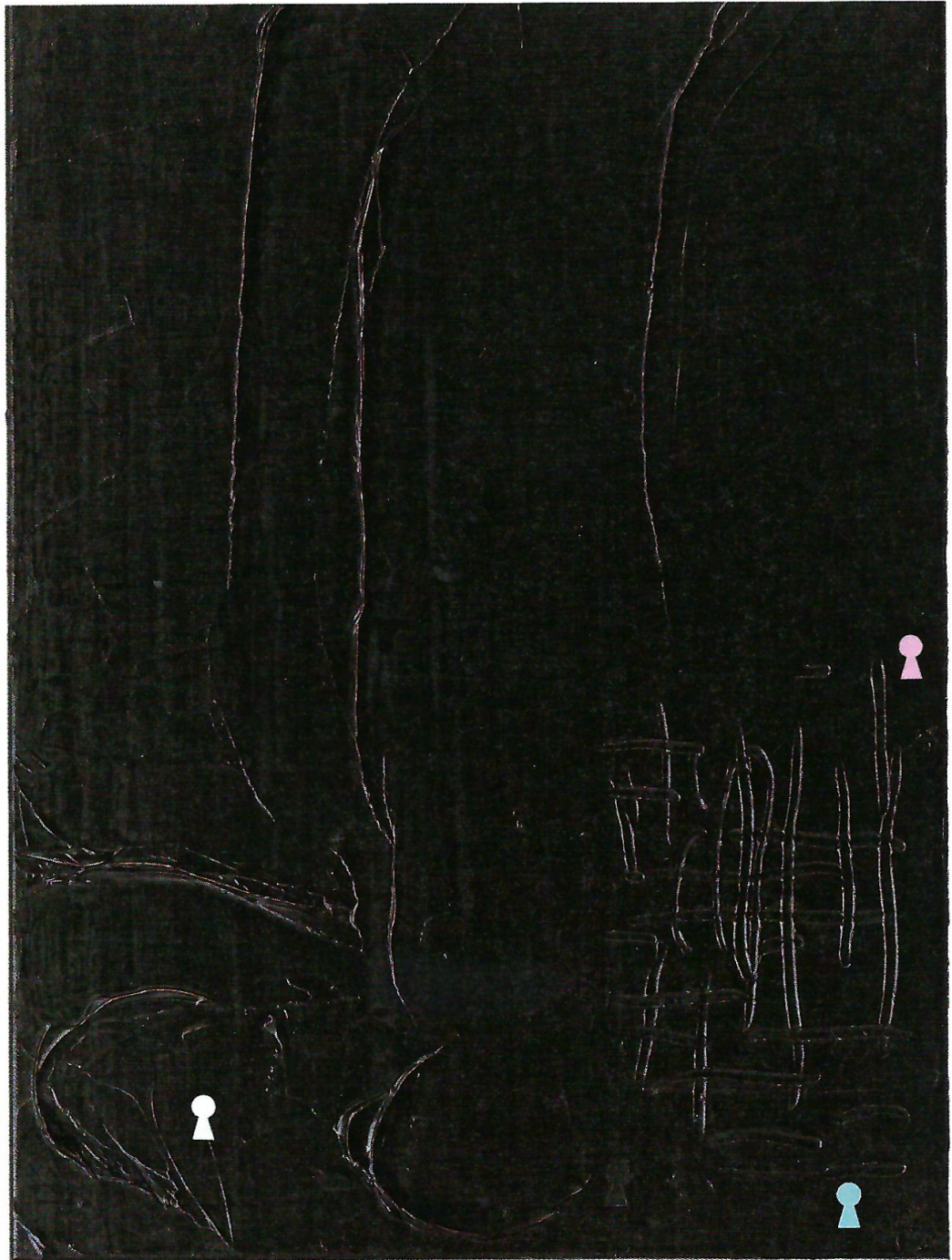
MB That’s right. When I think about territories within painting, about how I saw them occupied and defined, by painters who regarded themselves as links in a genealogical chain—with which, as I said earlier, I myself felt unable to identify—I imagine my own position vis-à-vis them in an outside or in-between place. That’s why, all other motivations aside, I take an interested and aggressive view of the terrain of painting. It’s occupied, and not just de facto, but also ideologically; but the protagonists who are obliged to steward this legacy are also constrained by it as the “legitimate designees.” And that leaves the field open to takeovers, to capture. Amy Sillman, for example, talks about how this occupation is available as a material for appropriation from the queer-feminist side.

DH Your exploration of this theatricality subsequently shifted toward the action in the picture itself; you scattered individual objects that are fairly ordinary or classic in the history of representation—though not necessarily in painting—over atmospheric backdrops. These pictures have blanks, as it were, that interrupt the narrative on the level of the motifs.

MB I think the assumption that it’s impossible to make a relevant picture articulates itself in the form of collisions and conflicts in these pictures such that the picture can’t be resolved in accordance with a unified logic. In the sort of pictures you’re referring to different elements come together to form dense constellations that then fall apart, only to converge again in a new formation in the next picture. The vocabulary, the pieces the picture is made of, consists in part of different ways of painting that become motifs in their own right: the various versions of the brushwork itself, for example, or illusionistically painted objects as well. The latter, for their part, function as disruptions and decoys, as “eye bait.” Their purpose is also to drag the picture down, to vulgarize it, so as to establish a potential relation to the reality outside the picture. In the alcohol pictures, for instance, the painted bottles, which are so charged with fetishistic allure and are meant to be sensual and enticing, are actually the only thing that’s true. That’s why it’s so important that the bottles’ shadows aren’t realistic. So that the logic of the bottles, the illusionism, doesn’t extend any further into the pictorial space, tipping the whole picture over into coherent representationality. That’s perhaps what you’ve called blanks in the narrative.

These motifs appear one after another. They alternate, as though one role were being shed and another put on, like surfaces or masks, and through this succession from picture to picture, as well as between the respective series, a constant transmutation of material takes place. From sausage to money to breast, from milk to mortar, from semen to water to mirror and keyhole, from metal to glass. The paint itself performs these parts. It strikes the “mortar” pose and then breaks character, and the whole picture plays along. That’s why the materiality of the particular motif is so spelled out in the detailed areas of the picture, like the greasy sausage or the highlights on the heavy chrome-plated metal chain that’s swinging. This is about the actual material, about the material role of paint. The point isn’t to describe things but to charge them with energy and then let them appear, ostensibly, as themselves. Why these particular motifs, these materialities? I usually don’t know myself—they come unbidden and then I pursue them. As a basic rule, there’s no way around devoting myself to them.

DH Can we imagine this as a form of theatricality on several levels, one in which the motifs to a certain degree lose their conventional signification and their meaning is reversed?



Monika Baer, *rear painting*, 2012

MB I don't think that's quite right. The motifs probably occur because they simply come easy, they're commonplaces, also in their availability as signs. A sort of alphabet of motifs seems to emerge. And the converse is also true: I use them although they're commonplaces and thus fraught with meaning. Perhaps it's as in dreams, where we usually aren't very original when it comes to the symbolism—for reasons of economy, we rely on what's available and good enough as a vehicle of information. It's about how and, most importantly, as what something is to be painted, and the question of "as what" also concerns the picture as a whole.

With the theatrical pictures, the one resembling stage settings, I really obsess over the subjects, depending on the information that's contained in the material. In other words, I really need to delve deep in. With pictures of this kind, it's like I have to experience their drama to be able to make them. I hope that's not necessarily visible in the finished pictures. But the pathos and the effusiveness enable me to branch out into regions that would otherwise be inaccessible because I don't even know them yet. That's good, because it makes me stray from what I like and what's to my taste, however embarrassing that may sometimes be.

DH At the same time, you extend this theatricality to the treatment of the canvas itself—you call the support medium in question by cutting spider webs into it, affixing keys to it, integrating objects, etc. And these motifs always seem to insist on their own legitimacy, rather than being mere vehicles or implementations of a conceptual gesture.

MB Yes, you're right about the treatment of the motif. The picture is staged time and again as an object in its own right, and then occasionally also as a household article on which someone might put something down in passing. In the past, there've been coins put in the picture, a cigarette on its top edge, now there are small liquor bottles, a key, matches—just to draw up a quick summary. These things bring to my mind the pants pocket that someone empties out coming into a hotel room at night. With that idea, the notion of rambling in play and the question of roles and disguises, including drag.

DH But the viewer's attention isn't just drawn to painting itself, he's also confronted with his own relation to what's depicted as soon as he samples the painted bait you're offering. What sort of relation between viewer and picture do you have in mind as you're working?

MB I imagine the picture itself as activated. To begin with, it is constructed so as to be a counterpart and charged with energy: by the passage of time, by physical contact, by the whole business in front of the canvas. I don't mean to say that that's a conscious and deliberate process, only that the picture as a "counterpart" isn't simply a given; that's a relation that emerges. Then, too, the surface of the picture isn't just passively exposed to the gaze; it can choreograph that gaze, for example by positioning the viewer as an imaginary audience. The puppet theater pictures do that by marking the edge of the stage. Or in the large-format white pictures, it happens by virtue of the cut in the canvas, which the eye reenacts as it gazes. The picture addresses the gaze instead of being at its disposal.

DH In conclusion, I'd like to ask you for your view of the current situation. On the one hand, people spend enormous sums of money on a very young formal painting, and artists like Richter and Polke have major retrospectives. On the other hand, you receive more and more attention and critical recognition; the same goes for Amy Sillman, whom you've already mentioned, and people like Jutta Koether or Michaela Eichwald. Do you think that's a paradoxical situation?

MB I reflect on the exclusions I've made in the past and in which ways they're dated. The gestural register, for example, was taboo for me, which of course made it thrilling. The same goes for the use of chance. These elements were used, if at all, as a source of narrative momentum. And so that's a poison cabinet I'm very tempted to

open. One backlash, in my perception, came around 2000, when it became trendy again to be explicitly anti-p.c., especially in Berlin—national artists were in demand in the capital. Then, around 2008—this may be an effect of the shock the financial crisis sent through the art market—I noticed that a space began to open up (or access to it was less blocked) in which the discourse takes place that I'm interested in, in which the important works are being seen and discussed that assert, question, and demonstrate what's called the agency of painting. The people you've mentioned are part of this, as are theorists and critics. Achim Hochdörfer's "A Hidden Reserve," for example, and David Joselit's "Painting Beside Itself" both came out in 2009. Helmut Draxler's "Painting as Apparatus" ran in the *Texte zur Kunst* issue on painting in 2010. In 2011, Kerstin Stakemeier and Avigail Moss organized the symposium "Painting: The Implicit Horizon" at the Jan van Eyck Academie and put together a book with the contributions. On the one hand, it remains the case that the great majority of what's being talked about and sold under the label "painting" is trivial. On the other hand, it's my impression that the exciting and relevant debates right now are happening in and around the painting I'm interested in. Maybe that's because it remains an exceptionally paradoxical practice and is always also an obstacle because it's recalcitrant and doesn't "resolve."