

Giving up Control! Zur Offenheit des malerischen Prozesses bei Vivian Suter

Nina-Marie Schüchter

Nicht intendierte Zufälle, unvorhergesehene Einfälle und spontane Begebenheiten, die sich auf Kunstwerke auswirken, sind wichtiger Bestandteil künstlerischer Prozesse. In Bezug auf Malerei spielen sich diese in wechselseitiger Weise zwischen Künstler:in und Material ab, wodurch gemeinsam Gemälde hervorgebracht werden. Aber nicht nur Farbe, Malwerkzeug, Leinwand und Körper der Künstler:innen sind konstitutive Teile des Schöpfungsaktes, sondern auch die Agency unterschiedlichster Akteur:innen spielt eine wichtige Rolle. Diese drängen sich auf, wirken mit ihrer eigenen Handlungsmacht auf den künstlerischen Prozess ein und können Inspiration, Ideengeber, Referenz, Ausgangspunkt oder aber auch aktiver Part sein. In den meisten Malprozessen läuft dieses sich gegenseitig beeinflussende Netzwerk zwischen Leinwand, Körper, kunstinitiiierender Person sowie (Um-)Welt unbewusst ab und wird nicht weiter erwähnt bzw. als grundlegendes Setting betrachtet. In der Kunstgeschichte der Malerei gab es aber auch aktive Rahmensetzungen, die gerade das Unplanbare und das In-Beziehung-Treten mit (Um-)Welt, Raum gaben und diese bewusst intendierten, etwa im Surrealismus Verfahren wie die *Écriture Automatique*, im Abstrakten Expressionismus das *Action Painting*, in der internationalen Fluxus-Bewegung Zufallskompositionen sowie ko-kreative Praktiken im Kontext von sog. KI-Kunst, die Handlungsmacht im Entstehungsprozess von Malerei dezentralisieren. Unplanbares wird hier auf unterschiedlichste Weise in den künstlerischen Prozess integriert und die Bildproduktion für kontingente Formbildungen geöffnet.

Auch die künstlerische Praxis von Vivian Suter besteht aus einer bewussten Rahmensetzung, in der das Unplanbare einen Möglichkeitsraum erhält. Dabei ist ihr wichtig, den Planungsprozess im Vorfeld des eigentlichen Malaktes grundsätzlich so gering wie möglich zu halten, was sie folgendermaßen beschreibt: »When I'm working, I try to plan as little as possible; I want to get into the painting itself and for the picture to show itself to me.«¹

Abb. 1: Vivian Suter in ihrem Garten in Panajachel, fotografiert von Flavio Kerrer.



1 Buck 2019, o. S.

Suter (*1949), in der Schweiz aufgewachsen und seit den 1980er-Jahren in Panajachel, Guatemala, lebend, wohnt und arbeitet auf dem Gelände einer ehemaligen Kaffeeplantage am Ufer des Atitlán-Sees, der von Vulkanen umgeben ist. Die tropische Flora und Fauna liefert ihr nicht nur auf inhaltlicher Ebene Inspirationen für ihre großformatigen, weitestgehend abstrakten Gemälde, sondern nimmt auch physischen Einfluss auf ihr Schaffen. Ausgangspunkt dafür waren folgenschwere Naturkatastrophen in Form von Hurrikanen in den Jahren 2005 und 2010, die u.a. gewaltige Erdrutsche auslösten und Suters in einer Scheune gelagerte Arbeiten mit Schlamm bedeckten.² Die nach diesem Vorfall vermeintlich unbrauchbaren Leinwände und Papiere waren der Startpunkt für die Künstlerin, fortan ihre Gemälde in einem engen Zusammenspiel von Kunst und dem, was gemeinhin als Natur³ bezeichnet wird, zu denken. Im Gespräch mit dem Kurator César García-Alvarez formuliert sie das mit folgenden Worten: »Ja, ich fing an, Gefallen daran zu finden, wie die Natur mitgemalt hatte.«⁴ Seitdem setzt sie ihre abstrakten Gemälde gezielt witterungsbedingten Einflüssen wie Regen, Staub, Matsch und Sonne aus und verlagert ihre künstlerische Praxis bewusst in den Außenraum – eine Arbeitsweise, die sich auch in dem von Flavio Kerrer fotografierten Porträt widerspiegelt, das sie in ihrem Garten als integralen Ort dieses Prozesses inszeniert (Abb. 1). Seitdem setzt sie ihre Gemälde und das Material der Leinwand bewusst witterungsbedingten Einwirkungen wie Regen, Staub, Matsch, Sonne etc. aus und arbeitet im Außenraum, was das von Flavio Kerrer fotografierte Porträt der Künstlerin in ihrem Garten bewusst inszeniert. Suter lässt

2 Vgl. Vogel 2025, 179.

3 Der Begriff »Natur« wird hier nicht im Sinne einer klar von Gesellschaft oder Kultur getrennten Sphäre verstanden. In Anlehnung an Bruno Latour wird vielmehr darauf hingewiesen, dass die moderne Unterscheidung zwischen Natur und Kultur eine analytische Konstruktion darstellt. Latour kritisiert diese Natur-Kultur-Dichotomie als Grundannahme der Moderne und argumentiert, dass wissenschaftliche, technische und gesellschaftliche Praktiken stets hybride Gefüge aus menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen hervorbringen. Vgl. Latour 1995.

4 García-Alvarez/Suter 2021, 154.

somit andere Handlungsmächte – mehr-als-menschliche Agency – für den Gestaltungsprozess ihrer Leinwände zu und öffnet den Prozess für Unplanbarkeiten, so die These dieses Beitrages.⁵ Die folgenden Unterkapitel unterscheiden drei Modi des Unplanbaren – materiell, gestisch und strukturell –, die analytisch getrennt werden, in der Praxis jedoch oft ineinandergreifen.

Das materiell Unplanbare – Ko-kreative Prozesse mit Material

Abb. 2: Detail der Leinwandoberfläche eines Gemäldes von Vivian Suter.



5 Vgl. Schüchter 2025.

Bei Suter fungiert die Leinwand als offenes Materialsystem, in dem die stoffliche Beschaffenheit der Leinwand, die auf sie aufgetragene Farbe und Umwelteinflüsse, die durch andere Materialien ins Spiel kommen, miteinander interagieren. Das passiert etwa, wenn Regentropfen die auf der Leinwandoberfläche aufgetragenen Farbschichten verwischen und sich durch die Feuchtigkeit Pigmente verändern.⁶ Ebenso, wenn Schmutz, Blätter oder Malutensilien auf die Bildfläche fallen und dort verbleiben (Abb. 2).

Einerseits sind zeitlich und physikalisch bedingte Materialprozesse wie Schwerkraft, Viskosität, Trocknung, chemische Reaktionen, Alterung und Brüche gewünschte Gestaltungsfaktoren, andererseits sind äußere Einflüsse wie Regentropfen, Erdpartikel, Pflanzenteile oder tierliche Spuren, etwa Pfoten ihrer Hunde *Disco*, *Tintin*, *Nina* und *Bonzo*,⁷ als bildnerische Elemente involviert. Diese werden nicht nur dokumentiert, sondern formen die Bildoberfläche aktiv durch ihre jeweilige Agency mit. Suter unterstützt durch das Vermischen von Farbe und organischen Materialien aus ihrem Garten die Aktivität dieser mehr-als-menschlichen Agency zusätzlich: »I mix the paint with rainwater, mud and fish glue; I used to just put the glue on top of the canvas to make it tight but now I also mix it into the colours.«⁸ So wird das Fließen, Tropfen und Ausbreiten des Farbgemisches zur ko-produktiven Zusammenarbeit.

Die Eigendynamik der Farbe bringt zudem eine spezifische Körperlichkeit hervor, die wesentlich durch die Offenheit der abstrakten Formensprache bedingt ist. Diese These korreliert mit Olga Moskatovas, Sandra Beate Reimanns und Kathrin Schöneeggs Feststellung, dass sich

6 Die Auswirkungen von Feuchtigkeit auf Farbe beschreibt Suter wie folgt: »I love the patterns this makes when it rains, and that with rainwater it can grow mould. I always try to be surprised at what comes out; that's the interesting part and what keeps me going.« Buck 2019, o. S.

7 Vivian Suter benennt immer wieder Ausstellungen nach ihren Hunden, z. B. *Disco* (12.06.–07.09.2025) im Palais de Tokyo und *Bonzo*, *Tintin* & *Nina* (06.11.2021–13.02.2022) im Kunstmuseum Luzern.

8 Buck 2019, o. S.

durch die zunehmende Abstrahierung des Bildgegenstandes in der Entwicklungsgeschichte abstrakter Malerei andere Erscheinungsweisen körperlicher Präsenz offenbaren. So traten im »Moment des Entzugs einer Form von Körperlichkeit (dem Körper als Darstellungsgegenstand) andere Formen von Körperlichkeit in der abstrakten Kunst hervor [...]«. ⁹ Abstraktion wird dementsprechend nicht im Gegensatz zur Körperlichkeit gedacht – eine in die Kunstgeschichte der Abstraktion fest eingeschriebene Prämisse –, sondern neue Formen von Materialität in den Blick genommen, etwa die Physis der Leinwand, die Spuren und Bewegungen der Kunstproduzent:innen oder die leibliche Beteiligung der Betrachtenden. ¹⁰ Anstelle der Idee einer Entkörperlichung durch die Reduzierung des Darstellungsgegenstandes wird Abstraktion als vielschichtiger Prozess verstanden, der dezidiert in seiner materiellen Konstitution reflektiert wird.

Im Unterschied zur Form, die als autonom, schöpferisch und bedeutsam galt, wurde Material – von der antiken Philosophie bis hin zu den abstrakt arbeitenden Künstlern Anfang des 20. Jahrhunderts – häufig als weiblich konnotiert und damit als passiv und der Form untergeordnet angesehen. ¹¹ Die sich daraus ergebende Vorstellung, dass der künstlerische Prozess des Machens und Produzierens vorrangig durch die Tätigkeit »des Einer-Substanz-eine-Form-Aufzwingens« ¹² bestehe, zeugt von einer eindimensionalen Perspektivierung, die zentrale Momente des Kunstschaffens außer Acht lässt. Neue Perspektivierungen, die sich dem *New Materialism* zuordnen lassen, erkennen die Wichtigkeit des wechselseitigen Aushandlungsprozesses zwischen Material, Form

⁹ Moskatova et al. 2013, 15.

¹⁰ Vgl. Moskatova et al. 2013, 14–21.

¹¹ Vgl. Wagner 2011, 282. Diese marginalisierte Rolle des Materials liegt begründet im *hylemorphischen Modell*. Das hylemorphische Modell, das auf Aristoteles zurückgeht, versteht jedes Kunstwerk als Zusammenspiel von Form (*morphê*) und Materie (*hylê*), wobei die Form der Materie Struktur und Gestalt verleihe, was als wichtigere Funktion angesehen wird, während die Materie nur als Bedingung und Träger der Form fungiere. Für die kritische Reflexion der genderspezifischen Dualität von Immaterialität und Materialität vgl. Schade 2009.

¹² Ingold 2014, 67.

und Künstler:in an und denken diesen als ko-kreativen Prozess. So gehe es nach der Meinung von Tim Ingold »beim Machen überhaupt nicht um Bilder und Objekte, sondern um das Verbinden von Bewusstsein, Bewegung und Gesten mit den Materialkräften und -strömen, die ein Werk entstehen und heranreifen lassen«¹³. Dieses »wechselseitig[e] Aufeinander-Antworten«¹⁴ bezeichnet Ingold auch als »Korrespondenz«¹⁵ zwischen Material und kunstproduzierender Person. Dieser Auffassung liegt ein anderes Verständnis von Materie zugrunde,

die nicht mehr als etwas Solides und Passives angesehen wird, das auf die gestaltende Kraft der Form oder den belebenden Funken der Idee, des Geistes [...] wartet, sondern intrinsische selbst-transformative Potentiale besitzt und sich in ständiger Metamorphose und Morphogenese befindet.¹⁶

Suters weitgehend abstrakte Bilder entstehen demnach in einer Korrespondenz mit dem Material, das sich in die Materialität der Leinwand einschreibt und den wechselseitig strukturierten Prozess des Machens bewusst sichtbar werden lässt. Dabei tritt eine alternative Form von Körperlichkeit hervor, die sowohl durch Körperspuren, ähnlich wie »der handelnde Körper des Künstlers/der Künstlerin [...], der mittels expressiver Gesten abstrakte Farbspuren auf der Leinwand hinterließ (z.B. im *Action Painting*)«¹⁷ [Hervorhebung durch die Verfasserin], als auch durch das Verbleiben organischer Materialien auf der Oberfläche hervorgerufen wird und so die »Physis der Leinwand«¹⁸ in den Fokus rückt. Auf diese Weise entsteht eine von Körperlichkeit geprägte Prozessästhetik, die den Leinwänden auch im Ausstellungsraum inhärent bleibt.

13 Ingold 2014, 72.

14 Ingold 2014, 71.

15 Ingold 2014, 71.

16 Witzgall/Stakemeier 2014, 14.

17 Moskatova et al. 2013, 18.

18 Moskatova et al. 2013, 16.

Das gestisch Unplanbare – Komplizenschaft zwischen verschiedenen Körpern

Im Werk von Suter manifestiert sich das gestisch Unplanbare als eine Form der Praxis, in der Malerei nicht als kontrollierte Bildproduktion einer Einzelperson, sondern als performativer Prozess zwischen verschiedenen tierlichen Körpern¹⁹ erscheint, deren unvorhersehbare Handlungen und Bewegungen essentieller Bestandteil sind. Das schnelle und momenthafte Arbeiten im Außenraum verschränkt Geschwindigkeit, physische Präsenz und situative Offenheit zu einer Malerei, die sich im Vollzug ereignet und jede Bewegung als singulären Ausdruck begreift. Die Leinwand fungiert dabei nicht als abgeschlossene Bildfläche, sondern als durchlässiger Ort, an dem menschliche und nicht menschliche Körper – etwa durch Bewegungen, Berührungen oder Spuren z.B. Hundepfotenabdrücke – in eine materielle Komplizenschaft eintreten. Die eingeschriebenen Spuren körperlicher Aktivität verweisen auf ein erweitertes Verständnis von Autor:innenschaft, das die Malerei als Ergebnis eines relationalen, performativen und nicht vollständig kontrollierbaren Geschehens begreift. Dieses gestisch Unplanbare erinnert an die Beschreibungen im 1952 von Harold Rosenberg veröffentlichten Essay *The American Action Painters*, der als Schlüsseltext des Abstrakten Expressionismus gilt und eine radikal neue Auffassung von Malerei in den 1950er-Jahren formulierte. In diesem wird weniger die materielle und inhaltliche Ebene des Bildes fokussiert, sondern vielmehr das performative Ereignis des Malaktes selbst. Dementsprechend beschreibt Rosenberg, anknüpfend an die künstlerischen Arbeitsweisen von etwa Jackson Pollock, Willem de Kooning und Franz Kline, die Leinwand als Arena:

At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyse or ›express‹ an object,

19 Im Sinne der Human-Animal-Studies wird der Mensch ebenfalls als tierliche Existenz verstanden.

actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.

Rosenbergs Arena-Konzept ist nicht nur ästhetisch, sondern ideologisch aufgeladen: Die Begriffe Kampf, Risiko und Entscheidung rufen ein Bedeutungsfeld auf, das in der zeitgenössischen Rezeption mit heroischer Männlichkeit verknüpft wurde. In der kunstkritischen und medialen Inszenierung der 1950er-Jahre erschien der *Action Painter* – paradigmatisch verkörpert durch Pollock – als physisch präsenter, existenziell ringender Akteur, der öffentlich gefeiert wurde. Fotografien von Hans Namuth trugen wesentlich zur Mythologisierung dieses männlich codierten Künstlerbildes bei.

Wie lässt sich das mit Suters Praxis zusammenbringen? Merkmale des schnellen und gestisch-expressiven Malaktes, der hohe Körperersatz durch das Großformat der Leinwand und ihre Position auf dem Boden oder an Bäumen lehnd, korrespondieren mit der Arbeitsweise der von Rosenberg aufgegriffenen männlich gelesenen *Action Painter*. Jedoch lassen sich bei Suter grundlegende Verschiebungen dessen beobachten. Einerseits wird der heroische Akt des Alleinmalens zum Arbeitsprozess, der durch geteilte Handlungsmacht strukturiert wird. Die Idee der kämpferischen, öffentlichkeitswirksamen Leinwand als Arena passt für die Vorgehensweise Suters nicht. Einerseits malt sie abgeschieden von jeglicher Öffentlichkeit in ihrem Garten, andererseits liegt durch die Einbeziehung anderer Agencies das Bild der Leinwand als Milieu²⁰ viel näher. Performativität spielt hier eine große Rolle, im Sinne einer Aufführung des Malaktes, jedoch ohne Pathos. Suter radikalisiert die prozessuale Dimension der Malerei, indem sie das Bild nicht als Arena individueller Selbstbehauptung, sondern als offenes Gefüge ko-kreativer Einwirkungen begreift. Ihre Praxis kann somit als postheroische und ökologische Weiterführung des von Rosenberg formulierten Ereignis- und Arenabegriffs gelesen werden, in der die Komplizenschaft mit anderen tierlichen Körpern eine zentrale Rolle spielt. Anders jedoch als die Komplizenschaft zwischen unterschiedlichen Lebewesen in der

20 Zur Geschichte und Theoretisierung des Milieu-Begriffes vgl. u.a. Chien 2007.

Bio-Art, in der lebende Organismen als aktive Mitakteur:innen in den Gestaltungsprozess eingebunden sind, sodass das Werk nicht allein Resultat menschlicher Intentionalität, sondern eines relationalen, zeitbasierten und materiell-biologischen Aushandlungsprozesses zwischen Künstler:in und nicht-menschlichem Leben ist, besteht keine existenzielle Abhängigkeit zwischen den verschiedenen Akteur:innen. Für Bio-Art beschreiben Antje Jacobs, Steven Devleminck und Karin Hannes eine enge relationale Verflechtung, in der künstlerischer Prozess und biologische Entwicklung unmittelbar voneinander abhängen:

The organisms are dependent on the artist and vice versa. The organism and artist engage in a co-creative process of becoming-with and making-with one another. Bio artistic endeavors, therefore, represent physical testimonies of organisms' power to transform, create, and manipulate. They are physical testimonies of other-than-human agency.²¹

Gegenüber dieser starken operativen Interdependenz der Akteur:innen erscheint die Rolle der beteiligten Lebewesen bei Suter weniger durch eine solche unmittelbare Abhängigkeit bestimmt. Zwar sind auch hier nichtmenschliche Akteure in den Entstehungsprozess involviert, doch fungieren sie nicht in demselben Maße als ko-konstitutive Partner:innen eines Produktionsprozesses, dessen Durchführung ohne ihre aktive Mitwirkung nicht möglich wäre. Während Bio-Art somit häufig eine stark symmetrische, ko-produktive Beziehung zwischen verschiedenen Akteuren hervorhebt, bleibt diese relationale Bindung in Suters Praxis weniger prozessual zwingend. Dem tierlichen Gestalten²², das aus Körperabdrücken, aber auch durch destruktive oder konstruktive Einwirkungen bestehen kann,²³ kommt vielmehr etwas Beiläufiges und Alltägliches zu (Abb. 3). Die ästhetische Form erscheint dabei nicht als vollständig kontrolliertes Resultat künstlerischer Intentionalität, sondern

21 Jacobs et al. 2023, 61.

22 Vgl. Ullrich 2016, 254.

23 Vgl. Ullrich 2016, 254.

als emergentes Produkt dieser Interaktion. Entsprechend sind die un-signierten und ungerahmten Leinwände eine Momentaufnahme eines prinzipiell andauernden und für weitere Transformationen offenen Prozesses.

Abb. 3: Disco, der Hund von Vivian Suter, läuft über die Leinwände der Künstlerin.



Das strukturell Unplanbare – Kollaboration mit ›Natur‹

Suters Arbeiten beruhen somit nicht auf ihrer vollständigen Kontrolle des schöpferischen Prozesses, sondern auf einer bewusst erzeugten Offenheit, die das Werk als Ergebnis eines erweiterten, prozessualen Gefüges begreift und dadurch das strukturell Unplanbare grundlegend mitdenkt. Dass sich Kunst als ein experimentelles Feld identifizieren lässt, in dem Aleatorik, Serendipität und materielle Zufälligkeiten eine wichtige Rolle spielen, ist keine neue Erkenntnis, doch diese Phänomene sind weitaus wirkmächtiger, als es traditionelle Werkbegriffe – insbesondere jener der Malerei – nahelegen.²⁴ Dazu trägt bei, dass künstlerische Verfahren sich zunehmend an wissenschaftlichen Experimenten und Versuchsanordnungen orientieren. Sie übernehmen jedoch nicht deren naturwissenschaftlich intendierte Zielgerichtetheit, sondern schaffen durch diese Methodik der Rahmensetzung einen Raum, in dem Zufälligkeit, Spontaneität und Unvorhersehbares wirksam werden können.²⁵

John Cage gilt in diesem Kontext als zentrale Referenz, da er systematisch Verfahren einführte, die Zufall nicht nur als ästhetisches Mittel, sondern als strukturelle Grundlage des künstlerischen Prozesses etablierten und damit zentrale Impulse für die Fluxus-Bewegung lieferten. Seine Kompositionen beruhen auf systematischen Zufallsoperationen, wodurch traditionelle Vorstellungen künstlerischer Kontrolle aufgehoben werden. Ziel ist nicht Beliebigkeit, sondern die Entpersonalisierung des kompositorischen Willens und die Öffnung des Werkprozesses: Klangereignisse entstehen in einem offenen System, in dem der Komponist vom autoritativen Gestalter zum Initiator wird. Ebenso wie die Zufallsoperationen von Cage verschieben sich bei Suter durch die Kollaboration mit ›Natur‹ grundlegende Kategorien von Autor:innenschaft und Intentionalität. Indem Suter ihre Leinwände über längere Zeit im Außenraum belässt und sie gezielt Witterung, Vegetation, Tieren und klimatischen Prozessen aussetzt, überträgt sie Entscheidungsmacht

24 Vgl. Moser 2025, 7.

25 Vgl. Moser 2025, 7.

partiell an nicht-menschliche Kräfte und nutzt diese als Kollaborations-partner:innen.

Suters Malereipraxis ist dabei an einen spezifischen Ort geknüpft und somit kontextgebunden. Der Garten ihres Wohn- und Arbeitsortes in Panajachel, der auf einer alten Kaffeeplantage am Atitlán-See liegt, von der Vielfalt der tropischen Flora und Fauna geprägt ist und zwischen Dschungel und Atelier changiert, ist Dreh- und Angelpunkt ihres Arbeitens. Dabei handelt es sich nicht um eine beliebige Naturlandschaft, sondern um einen konkret situierten (Um-)Raum, den sie als Garten bezeichnet,²⁶ jedoch gängigen Vorstellungen eines Gartens – »hauptsächlich zur Kultivierung von Nutzpflanzen (Gemüse, Kräuter, Obst o. Ä.), Zierpflanzen, Rasen usw.« gestalteter Naturraum, der »ebenso zur Erholung und Freizeitgestaltung« genutzt wird –²⁷ nur bedingt entspricht. Viel eher korrespondiert er mit jener Idee, die der Landschaftsarchitekt Gilles Clément als *Dritte Landschaft* bezeichnet. In seinem Essay *Manifesto of the Third Landscape* (2004) führt er diese Idee aus und bezeichnet alle vom Menschen wenig oder gar nicht kontrollierten Landschaftsräume, die weder intensiv genutzt noch vollständig gestaltet sind: »The undecided character of the Third Landscape corresponds to the evolution left to all biological beings that make up the territory in the absence of any human decision.«²⁸ Die *Dritte Landschaft* zeichnet sich durch konkrete Orte mit hoher Biodiversität an Lebewesen – Bakterien, Viren, Tiere, Pflanzen, Pilze etc. – aus und bildet ein räumliches Setting, in dem der Mensch nicht die alleinige Hoheit über Gestaltung und Kontrolle innehat. Dabei sind die Unerschlossenheit und Abseitigkeit der *Dritten Landschaften* zentral, was Clément wie folgt ausführt:

26 Der 30-minütige Dokumentarfilm *Vivian's Garden* (2017) von Rosalind Nashashibi eröffnet bemerkenswerte Einblicke in das alltägliche Leben und künstlerische Arbeiten Suters und ihrer Mutter Elisabeth Wild in Panajachel, wobei der Garten als zentraler Ort ihres Lebens und Arbeitens erscheint.

27 Vgl. »Garten«, in: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (Hg.): DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Garten> (Zugriff: 08.03.2026).

28 Clément 2004, 4.

[Third Landscapes are] Refuges for diversity, made up of the sum of neglected lands, reserves and primary sets. [...] The *reserve* is an unexploited place. Its existence is due to chance or to the difficulty of access that makes it impossible or costly to exploit.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass er diese Eigenschaft mit dem Begriff der *Reserve* in Verbindung bringt und dabei explizit auf dessen terminologische Verwendung in der Malerei verweist. In der malarischen Praxis bezeichnet eine *Reserve* einen Bereich der Leinwand oder des Papiers, der zunächst bewusst unbearbeitet bleibt und frei von Farbe gehalten wird, um zu einem späteren Zeitpunkt ausgeführt oder differenziert ergänzt zu werden.²⁹

Abb. 4: Installationsansicht: Vivian Suter, *Disco*, Palais de Tokyo (Paris), 12.06–07.09.2025.



29 Art Institute of Chicago 2025, o. S.

Die Eigenschaften, welche die dritte Landschaft prägen, kennzeichnen einerseits Suters Garten, der immer wieder auch als »Dschungel«³⁰ oder »Wildnis«³¹ beschrieben wird, andererseits auch ihr künstlerisch-malerisches Vorgehen. Die *Reserven* ihrer Leinwände erzeugen Offenheitsmomente und erscheinen als bewusst freigehaltener Raum innerhalb der bildnerischen Komposition; dieser wird auch zu einem späteren Zeitpunkt nicht ergänzt. So schreibt sich der (Um-)Raum und seine strukturelle Beschaffenheit im Sinne Cléments in die Gemälde ein und macht das Beziehungsgefüge des Gartens materiell sichtbar.

Fazit

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass Materialität, Umwelt und Zeit in Suters Arbeiten nicht als bloße Bedingungen der Produktion fungieren, sondern als ko-konstitutive Kräfte im Entstehungsprozess wirksam werden. Kontrollverlust als Methode im Sinne eines materiell, gestisch und strukturell Unplanbaren und somit die Offenheit gegenüber ›anderen‹ Einwirkungen wird zur grundlegenden künstlerischen Strategie. Dabei changiert ihre Arbeitsweise einerseits zwischen Kontrolle – dem Anfertigen der Malerei, der bewussten Wahl des Ortes, der Bestimmung des zeitlichen Kontextes der Leinwand im Außenraum – und andererseits Kontrollverlust. Dieser besteht in der bewussten Öffnung des Malereiprozesses für andere Akteur:innen, Natur und Tiere sowie im Aussetzen der Leinwände gegenüber Witterungseinflüssen und dem Lauf der Zeit. Es werden jene Parameter, die die Gattung der Malerei über lange Zeit kunstgeschichtlich ausgemacht haben, außer Kraft gesetzt: Arbeiten im Atelier, singuläre Urheber:innenschaft, die mit einer Signatur besiegelt wird, Schutz der Leinwände vor äußeren Einwirkungen, Spannen der Leinwände auf Keilrahmen und das Hängen der Leinwände an die Wände; nicht in den Raum (Abb. 4). In epistemischer Hinsicht artikuliert sich darin eine Haltung, die künstlerische Produktion als Ex-

30 Mack 2024, o. S.

31 Hugentobler 2018, o. S.

periment im Dialog mit anderen Akteur:innen versteht. Das Werk entsteht dementsprechend aus einem Zusammenspiel von künstlerischer Setzung und materiell-ökologischer Eigendynamik, wodurch Unplanbares dezidiert mit einbezogen wird.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Art Institute of Chicago (Hg.): Glossary. In: *Caillebotte Paintings and Drawings at the Art Institute of Chicago* 2025. <https://doi.org/10.53269/9780865592773/20>
- Buck, Louisa: I Mix the Paint with Rainwater, Mud and Fish Glue: Vivian Suter on Being Back in the Limelight after 30 Years in Rural Guatemala. In: *The Art Newspaper* (13. Dezember 2019). https://www.theartnewspaper.com/2019/12/13/i-mix-the-paint-with-rainwater-mud-and-fish-glue-vivian-suter-on-being-back-in-the-limelight-after-30-years-in-rural-guatemala?utm_source=chatgpt.com (Zugriff: 09.03.2026).
- Chien, Jui-Pi: Umwelt, Milieu(x), and Environment. A Survey of Cross-Cultural Concept Mutations. In: *Semiotica* 167 (2007). 65–89.
- Clément, Gilles: Manifesto of the Third Landscape. In: *TEH Series on New Imaginaries* #3, 2004. <https://www.manifattureknos.org/knos/media/images/events/tehpublicationmanifestoofthirdlandscape145x225mm2022webspreads.pdf> (Zugriff: 08.04.2026).
- García-Alvarez, César/Suter, Vivian: Die Landschaft als Ort und Gefühl. In: Fetzer, Fanni (Hg.): Bonzo, Tintin & Nina. Ausst.-Kat. Ostfildern: Hatje Cantz 2021. 149–156.
- Hugentobler, Michael: Mitten in der Wildnis malt sei ein Bild nach dem anderen. In: *Tagesanzeiger* (08.09.2018) <https://www.tagesanzeiger.ch/mitten-in-der-wildnis-malt-sie-ein-bild-nach-dem-anderen-43922127504> (Zugriff: 19.03.2026).
- Ingold, Tim: Eine Ökologie der Materialien. In: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): Macht des Materials/Politik der Materialität. Zürich: Diaphanes 2014. 65–73.

- Jacobs, Antje/Devleminck, Steven/Hannes, Karin (2023): Co-Creatively Producing Knowledge With Other-Than-Human Organisms in a (Bio)Technology-Controlled Artistic Environment. In: *Social Inclusion* 11/3 (2023). 51–64. <https://doi.org/10.17645/si.v11i3.6609>
- Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Berlin: De Gruyter 1995. <https://doi.org/10.1515/9783050070155>
- Mack, Gerhard: Vivian Suter: »Mit meinen Bildern kann ich andere an dem Gespräch, das ich mit der Natur führe, teilhaben lassen«. In: *Neue Zürcher Zeitung* (30.11.2024) <https://www.nzz.ch/nzz-am-sonntag-magazin/vivian-suter-mit-meinen-bildern-kann-ich-andere-an-dem-gespraech-das-ich-mit-der-natur-fuehre-teilhabe-lassen-ld.1859746> (Zugriff: 19.03.2026).
- Moskatova, Olga/Reimann, Sandra Beate/Schöneegg, Kathrin: Körperlichkeiten der Abstraktion. Eine Einleitung. In: Moskatova, Olga/Reimann, Sandra Beate/Schöneegg, Kathrin (Hg.): *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*. München: Fink 2013. 9–21.
- Moser, Aloisia: Zufall und Einfall. Medien der Kreativität in Kunst und Wissenschaft. Bielefeld: transcript 2025.
- Schade, Sigrid: Widersprüche – Mythen der abstrakten Moderne zwischen der ›Immaterialität‹ der Kunst und der ›Materialität‹ des Kunsthandwerks. In: Baumhoff, Anja/Droste, Magdalena (Hg.): *Mythos Bauhaus: Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*. Berlin: Reimer 2009. 146–167.
- Schüchter, Nina-Marie: Von Umwelt ›gezeichnet‹ – Natur als Ko-Kreaturin im künstlerischen Schaffensprozess von Vivian Suter. In: *Kunsttexte* 4 (2025). 36–42. <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4>
- Ullrich, Jessica: Jedes Tier ist eine Künstlerin. In: Wirth, Sven/Laue, Anett/Kurth, Markus/Dornenzweig, Katharina/Bossert, Leonie/Balgar, Karsten (Hg.): *Das Handeln der Tiere*. Bielefeld: transcript 2026. 245–265.
- Vogel, Sabine B./Suter, Vivian: Manchmal male ich im Dunklen. In: *Kunstforum International* 302 (2025). 174–181.

- Wagner, Monika: Material. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011. 282–284.
- Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin: Macht des Materials/Politik der Materialität – Eine Einführung. In: Witzgall, Susanne/Stakemeier, Kerstin (Hg.): Macht des Materials – Politik der Materialität. Zürich: Diaphanes 2014. 13–28.