

**TRAVIS BOYER
PERSONAL EFFECTS**

GALERIE PETER KILCHMANN

Table of Contents / Inhaltsverzeichnis

6	Foreword: Travis Boyer - Personal Effects by Peter Kilchmann
	Vorwort: Travis Boyer - Personal Effects von Peter Kilchmann
8	Madonna, Cher, Virginia, and Travis: On Adornment, Collectivity, and Self-Seduction in Travis Boyer's "Personal Effects" by Elyssa Goodman
9	Madonna, Cher, Virginia und Travis: Über Schmuck, Kollektivität und Selbstverführung in Travis Boyers „Personal Effects“ von Elyssa Goodman
10 - 83	Personal Effects "I'm Pierrot. I'm Everyman": Travis Boyer's <i>Personal Effects</i>
84 - 87	Hermeneutics with a Pile by Thomas Love
88 - 91	Plüschhermeneutik von Thomas Love
102 - 105	Index
106	Biography
111	Contributor Biography



Photo Collages for Personal Effects, KB Hardy, courtesy of the artist

Hermeneutics with a Pile

BY THOMAS LOVE

Velvet is a surface with depth. While attending to the surface of a painting is associated with a Modernist discourse of medium-specificity, the specificity of velvet as a medium challenges the received wisdom of the meaning of surface. Travis Boyer's paintings on velvet manifest his deep engagement with surface by taking advantage of the medium's historical, cultural, and material richness. To understand his work, one must allow oneself to sink into its dense pile, to soak up its colorful references, and trace its shimmering threads.

Velvet is created by simultaneously weaving two layers of fabric connected by an extra warp yarn. The two layers are then cut apart so that the severed strands of warp yarn produce a soft pile. The weaving technique stretches back at least to 2000 BCE. Silk velvet originated in ancient China and traveled the silk road to the Middle East before reaching Europe via Italy. The costly silk material and complicated manufacture of velvet made it a highly luxurious fabric, attainable only for the extraordinarily wealthy. But the accessibility of velvet increased dramatically thanks to two historical developments. In the mid-nineteenth century, the industrialization of weaving enabled velvet to be mass-produced, especially cotton velvet, known as "velveteen." Accordingly, bourgeois Victorian interiors were characterized by a profusion of velvet, from heavy drapes to ornate tablecloths and overstuffed sofas. No longer a symbol of extreme wealth, velvet enfolded the burgeoning middle class. Then, with the development of synthetic fibers in the mid-twentieth century, velvet became all the more affordable, even for the working class. By the 1970s, velvet had become the fabric of kitsch, not kings. Of course, sumptuous velvets have remained in production, resulting in an interesting ambiguity. Neither exclusively high nor low class, velvet undermines the very distinction. Travis Boyer exploits this in his velvet paintings. Although his shimmering silk substrates leave no doubt about their opulence, his imagery evokes velvet's myriad associations, from the gaudy to the glamorous.

This ambivalence is part of velvet's complicated cultural meaning. In the 1970s, velvet appealed to the hippies for its romantic anti-modernism. Turned out in decaying fripperies salvaged from thrift stores and estate sales, the hippies' anti-consumerism was part of their

general rejection of the present. When the Cockettes raided Hollywood costume departments, emblems of luxury like lace, velvet, and marabou became means of corroding divisions of class and gender. Ironically, anti-modernism was already part of velvet's meaning at fin-de-siècle. When Oscar Wilde toured the U.S. in an eighteenth-century-style velvet ensemble, he seemed not only out of place, but out of time. Described as "two hundred pounds of avoirdupois of aesthetic human flesh and bones done up in a mouse-colored velveteen shooting jacket and salt and pepper small clothes," Wilde was just too too.¹ Indeed, Boyer's paintings of green carnations seem to reference Wilde, who was known for wearing one in his lapel as a coded signifier of homosexuality. Looking backwards in this way was not a nostalgic search for paradise lost, but a means of uncovering of a tradition of glamorous artifice. Indeed, it equates glamour with artifice, privileging paste jewels over diamonds, wigs over expensive coiffure, gold paint over gilding, nightclubs over ballrooms. It is a queer tradition where "realness" is performative, not ontological. "Life imitates art far more than art imitates life," as Wilde memorably put it.² Boyer's sensitive depictions of boutonnieres and brooches, hair clips and falsies, belts and watches, reveal a dedication to the cult of beauty in all its forms, from the quotidian to the rarefied. The subjects of his figurative paintings seem to be performers, but their milieu is similarly indeterminate: they might as well be ballet dancers, cabaret emcees, or male strippers. Boyer's velvet paintings therefore partake in what Susan Sontag has called the "democratic esprit of camp."³

Now, when it comes to painting on velvet—especially black velvet—it would seem nothing is more definitively lowbrow. But in its deliberate anti-elitism, black velvet painting remains entangled in matters of distinction between high and low, insider and outsider. The tradition can be traced back to a US-American sign painter, Edgar Leeteg, who relocated to Tahiti during the Great Depression and re-invented himself as a black velvet painter. Marketed as an "American Gauguin," he shared with his predecessor a proclivity for depicting Polynesian women in the nude and for repaying them with sexually-transmitted diseases. But unlike Gauguin, Leeteg copied his imagery from photographs by other artists, and repainted the most popular motifs on demand.⁴ As black

1 Charleston News and Courier, (July 8, 1882), 4. Quoted in Victoria Dailey, "The Wilde Woman and the Sunflower Apostle: Oscar Wilde in the United States" Los Angeles Review of Books (February 8, 2020).
2 Oscar Wilde, "The Decay of Lying" in Isobel Murray (ed.) Oscar Wilde: The Major Works (New York: Oxford University Press, 1989), 228.

3 Sontag, "Notes on 'Camp'" in *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Anchor Books, 1964), 289.

4 James A. Michener and A. Grove Day, *Rascals in Paradise* (New York: Random House, 1957), 306–310.

velvet painting increased in popularity, this reproducibility would be a defining feature. The black velvet boom of the 1970s was due primarily to an enterprising upstart from Georgia, Doyle Harden, who imported velvet paintings from Ciudad Juárez to sell in the United States. The paintings were so successful that Harden set up a factory in Juárez to churn them out assembly-line-style, assigning each paint color to a different artist so they wouldn't have to waste time washing their brushes. The journalist Sam Quinones maintains that Harden's factory was the prototype for the countless *maquiladoras* of the Mexican border economy.⁵

Even before painting on velvet, Boyer was exploring the entanglement of U.S. and Mexican cultures through his work. Originally from Fort Worth, Texas, Boyer grew up immersed in border culture. Previous bodies of work have engaged with the material culture of the Selena fandom and the silversmithing of the gay American expat in Taxco, William Spratling. Boyer's artistic research into transcultural exchange and concepts such as "continental solidarity" resonate with the history of black velvet painting, which has been described as "a Mexican art that is truly American."⁶ While Boyer's paintings look nothing like the clumsy, cheaply-produced black velvets of the '70s, they provoke similar questions of good and bad taste. Black velvet paintings transcended divisions between popular culture and counter culture. They could elevate any face to the status of an icon (and, in the process, debase it). It was a world where Jesus, Elvis, and Che Guevara were equals. While Boyer's paintings are comparatively unconcerned with the image of celebrity, they are just as invested in demolishing the distinction between high and low.

By the time of Edgar Leeteg's death in 1953, the antithesis of his kitschy Polynesian themes was, perhaps, Abstract Expressionism. Boyer's velvet paintings, by rendering their campy imagery with vibrant color fields and splashy brushwork, seem to sublimate this dialectic between *avant-garde* and *kitsch*. Clement Greenberg's defense of Abstract Expressionism was premised on a vulgar Kantianism that prioritized disinterested aesthetic contemplation above all. The point of reducing painting to flatness was not really medium-specificity (which is why the literalness of minimalism was an affront to Greenbergian formalism), it was aesthetic autonomy. Greenberg writes: "in turning his [sic] attention away from subject matter of common experience, the poet or artist turns it in upon the medium of his own craft."⁷ This was a losing battle, for common experience is always banging on the door whenever one attempts disinterested contemplation. The queer appropriation of Abstract Expressionism embraces this,

challenging the style's ostensible non-objectivity by finding in its blobs and dribbles images of bodily intimacy. It is telling that Amy Sillman's "Defense of Abstract Expressionism" revolves around a moment in the late 1970s to early 1980s when the majority of the art world thought the movement was done and dusted.⁸ It was then that the minorities of the art world—queers and women and artists of color—could snap up AbEx like a thrift store treasure and incorporate it into a wild new ensemble. It comes as no surprise that Boyer has found his social milieu among lesbian painters like Joyce Pensato, Ulrike Müller, and K8 Hardy who have queered the storied heroics of large-scale abstraction. In this very catalog, K8 Hardy's collage-portrait of Boyer positions him alongside one of her epic stained maxi pad paintings.

Not only was Greenberg's antipathy to "common experience" ill-fated; his reduction to flatness was equally destined to fail, for surfaces are never truly flat. This is a problem in every surface/depth binary. For example, "surface reading" has been proposed as an alternative to the "depth hermeneutics" typical of the great theoretical traditions of the 20th century such as Marxism, psychoanalysis, and structuralism.⁹ But this very methodological distinction maintains the surface/depth duality within it, even as it attempts to undermine it. What would truly undo the distinction is an acknowledgement of the depth of the surface, and the superficiality of depths. The metaphorical richness of "surface" can be enhanced through attention to the real material variety of surfaces. There are surfaces with a pile, or with a grain. Crushed surfaces, deformed through heat and pressure. Folded surfaces that produce their own depths. Moiré effects produced by overlapping surfaces. And it only gets more complicated once a surface becomes a substrate. Meaning can be loaded onto a surface, delineated with thick impasto. Or it can be applied dry, accumulating only on the substrate's high points. Or it can flood the surface, seeping into the weave and pooling in pockets. These various surface treatments depend not only on the characteristics of the substrate and the medium, but also on the affordances of the tools used and the skill with which they are deployed. As Amy Sillman writes, "the tools themselves will mandate a certain phenomenology of making that emanates from shapes, stains, spills, and smudges."¹⁰

Greenberg writes of *kitsch* that it makes no demands on the viewer, not even on their time. While superficiality seems to accord with this ease of consumption, as if everything is available at a glance, the surfaces of Boyer's paintings are by no means easy to take in. The subtle differences

5 Sam Quinones, *Antonio's Gun and Delfino's Dream: True Tales of Mexican Migration* (Albuquerque: University Press of New Mexico, 2007), 122.

6 Eric Eliason, *Black Velvet Art* (Jackson: University Press of Mississippi, 2011), xxiii

7 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch" in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 6.

8 Amy Sillman, "AbEx and Disco Balls: In Defense of Abstract Expressionism, II" *Artforum* 49, no. 10 (Summer 2011): 321–5. Reprinted in David Getsy (ed.) *Queer* (London: Whitechapel Gallery, Cambridge, MA: MIT Press, 2016), 56–61.

9 See Stephen Best and Sharon Marcus, "Surface Reading: An Introduction" *Representations* 108, no. 1 (Fall 2009): 1–21.

10 Amy Sillman, 59.

of texture and sheen—the effects of which are only visible in person, and only if one takes time to shift one’s position now closer now further away—make demands on the viewer. They demand close looking, and, crucially, they cannot be reproduced through the pocket-sized screens that mediate so much of our engagement with contemporary art today. This is a superficiality at odds with commodity fetishism, both because the labor of its making is evident on its surface, and because its singularity is so irreducible. Francis Frascina has critiqued Greenberg’s theory of painting as compatible with industrial capitalism, and a reflection of the

soft power of the United States in the Cold War global economy.¹¹ Arguably, this critical insight was already a part of Pop’s retort to Modernist painting. Boyer picks up on this intra-medium conflict, but in place of the cynical, hard surfaces of Pop, he offers a soft, seductive surface. Not Warhol’s plastic surgeries, but the non-invasive touch of the makeup brush. Boyer’s velvet is not soft power. It’s not even a velvet revolution. It’s more of a velvet underground: a milieu of subversive sexuality, a hedonistic counterculture of trash and vaudeville.

¹¹ Francis Frascina, “Institutions, Culture, and America’s ‘Cold War Years’: The Making of Greenberg’s ‘Modernist Painting’” *Oxford Art Journal* 26, no. 1 (2003): 69–97.





Photo Collages for Personal Effects K8 Hardy, courtesy of the artist

Plüschhermeneutik

VON THOMAS LOVE

Samt ist eine Oberfläche mit Tiefe. Während die Beschäftigung mit der Oberfläche eines Gemäldes mit einem modernistischen Diskurs über die Spezifität des Mediums in Verbindung gebracht wird, stellt die Spezifität von Samt als Medium die überlieferte Weisheit über die Bedeutung der Oberfläche in Frage. Travis Boyers Gemälde auf Samt manifestieren seine tiefe Auseinandersetzung mit der Oberfläche, indem sie sich den historischen, kulturellen und materiellen Reichtum des Mediums zunutze machen. Um sein Werk zu verstehen, muss man sich auf den dichten Flor einlassen, seine farbenfrohen Bezüge aufsaugen und seinen schimmernden Fäden nachspüren.

Samt entsteht durch das gleichzeitige Weben zweier Stofflagen, die durch einen zusätzlichen Kettfaden verbunden sind. Die beiden Lagen werden dann auseinandergeschnitten, so dass die durchtrennten Kettfäden einen weichen Flor ergeben. Die Webtechnik geht mindestens auf das Jahr 2000 v. Chr. zurück. Seidensamt stammt aus dem alten China und gelangte über die Seidenstraße in den Nahen Osten und über Italien nach Europa. Das kostspielige Seidenmaterial und die komplizierte Herstellung von Samt machten ihn zu einem äußerst luxuriösen Stoff, der nur für die außergewöhnlich Wohlhabenden erschwinglich war. Dank zweier historischer Entwicklungen wurde Samt jedoch immer zugänglicher. Jahrhunderte ermöglichte die Industrialisierung der Weberei die Massenproduktion von Samt, insbesondere von Baumwollsamt, der als „Velveten“ bekannt wurde. Dementsprechend waren bürgerliche viktorianische Interieurs durch eine Fülle von Samt gekennzeichnet, von schweren Vorhängen über verzierte Tischdecken bis hin zu überfüllten Sofas. Samt war nicht länger ein Symbol für extremen Reichtum, sondern umhüllte die aufstrebende Mittelschicht. Mit der Entwicklung synthetischer Fasern in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts wurde Samt auch für die Arbeiterklasse erschwinglich. In den 1970er Jahren war Samt zum Stoff des Kitsches geworden, nicht der Könige. Natürlich werden auch weiterhin prächtige Samtstoffe produziert, was zu einer interessanten Doppeldeutigkeit führt. Samt ist weder ausschließlich der Ober- noch der Unterschicht vorbehalten, sondern untergräbt diese Unterscheidung. Travis Boyer macht sich dies in seinen Samtbildern zunutze. Obwohl seine schimmernden Seidensubstrate keinen Zweifel

an ihrer Opulenz lassen, evoziert seine Bildsprache die vielfältigen Assoziationen von Samt, vom Knalligen bis zum Glamourösen - eine Ambivalenz, die Teil der komplizierten kulturellen Bedeutung von Samt ist.

In den 1970er Jahren war Samt bei den Hippies wegen seines romantischen Antimodernismus beliebt. Der Anti-Konsumismus der Hippies, die sich in verfallenem Firlefanz aus Secondhand-Läden und Nachlassverkäufen zeigten, war Teil ihrer allgemeinen Ablehnung der Gegenwart. Als die Cockettes die Kostümabteilungen Hollywoods plünderten, wurden Symbole des Luxus wie Spitze, Samt und Marabu zum Mittel, um die Klassen- und Geschlechtergrenzen zu untergraben. Ironischerweise war der Antimodernismus bereits Teil der Bedeutung von Samt im Fin-de-Siècle. Als Oscar Wilde in einem Ensemble aus Samt im Stil des achtzehnten Jahrhunderts durch die USA tourte, wirkte er nicht nur fehl am Platz, sondern auch aus der Zeit gefallen. Beschrieben als „zweihundert Pfund Avoirdupois ästhetisches menschliches Fleisch und Knochen in einer mausfarbenen Samtschützenjacke und Salz- und Pfefferkleidchen“, war Wilde einfach zu gut.¹ In der Tat scheinen Boyers Gemälde mit grünen Nelken auf Wilde zu verweisen, der dafür bekannt war, eine Nelke als verschlüsseltes Zeichen für seine Homosexualität am Revers zu tragen. Der Blick zurück war keine nostalgische Suche nach dem verlorenen Paradies, sondern ein Mittel zur Aufdeckung einer Tradition glamouröser Künstlichkeit. In der Tat wird Glamour mit Künstlichkeit gleichgesetzt, wobei Strasssteine gegenüber Diamanten, Perücken gegenüber teuren Frisuren, Goldfarbe gegenüber Vergoldung und Nachtclubs gegenüber Ballsälen bevorzugt werden. Es ist eine seltsame Tradition, in der „Echtheit“ performativ und nicht ontologisch ist. „Das Leben imitiert die Kunst weit mehr als die Kunst das Leben“, wie Wilde es denkwürdig formulierte.² Boyers sensible Darstellungen von Boutonnieres und Broschen, Haarspangen und Falsetten, Gürteln und Uhren offenbaren eine Hingabe an den Kult der Schönheit in all seinen Formen, vom Alltäglichen bis hin zum Hochtrabenden. Die Motive seiner figurativen Gemälde scheinen Darsteller zu sein, aber ihr Milieu ist ebenso unbestimmt: Sie könnten genauso gut Balletttänzer, Kabarettisten oder männliche Stripper sein. Boyers Samtgemälde nehmen daher an dem

1 Charleston News and Courier, (July 8, 1882), 4. Quoted in Victoria Dailey, "The Wilde Woman and the Sunflower Apostle: Oscar Wilde in the United States" Los Angeles Review of Books (February 8, 2020).
2 Oscar Wilde, "The Decay of Lying" in Isobel Murray (ed.) Oscar Wilde: The Major Works (New York: Oxford University Press, 1989), 228.

3 Sontag, "Notes on 'Camp'" in Against Interpretation and Other Essays (New York: Anchor Books, 1964), 289.
4 James A. Michener and A. Grove Day, Rascals in Paradise (New York: Random House, 1957), 306-310.

teil, was Susan Sontag den „demokratischen Esprit des Camp“ genannt hat.³ Wenn es um die Malerei auf Samt geht - vor allem auf schwarzem Samt -, scheint es nichts zu geben, was definitiv unanständig ist. Doch in ihrem bewussten Anti-Elitismus bleibt die schwarze Samtmalerei in Fragen der Unterscheidung zwischen High und Low, Insider und Outsider verwickelt. Die Tradition geht auf den US-amerikanischen Schildermaler Edgar Leeteg zurück, der während der Weltwirtschaftskrise nach Tahiti übersiedelte und sich als schwarzer Samtmaler neu erfand. Er wurde als „amerikanischer Gauguin“ vermarktet und teilte mit seinem Vorgänger die Vorliebe, polynesischen Frauen nackt darzustellen und sie mit Geschlechtskrankheiten zu vergelten. Doch im Gegensatz zu Gauguin kopierte Leeteg seine Bilder von Fotografien anderer Künstler und malte die beliebtesten Motive bei Bedarf nach.⁴ Als die schwarze Samtmalerei an Popularität gewann, wurde diese Reproduzierbarkeit zu einem entscheidenden Merkmal. Der Boom der schwarzen Samtmalerei in den 1970er Jahren war in erster Linie einem unternehmungslustigen Emporkömmling aus Georgia, Doyle Harden, zu verdanken, der Samtbilder aus Ciudad Juárez importierte, um sie in den Vereinigten Staaten zu verkaufen. Die Gemälde waren so erfolgreich, dass Harden in Juárez eine Fabrik einrichtete, in der sie wie am Fließband produziert wurden, wobei er jede Farbe einem anderen Künstler zuwies, damit dieser keine Zeit mit dem Waschen seiner Pinsel verschwenden musste. Der Journalist Sam Quinones behauptet, dass Hardens Fabrik der Prototyp für die zahllosen Maquiladoras der mexikanischen Grenzwirtschaft war.⁵

Schon bevor er auf Samt malte, beschäftigte sich Boyer in seinen Werken mit der Verflechtung der US-amerikanischen und mexikanischen Kultur. Ursprünglich aus Fort Worth, Texas, stammend, wuchs Boyer inmitten der Grenzregion auf. Frühere Arbeiten beschäftigten sich mit der materiellen Kultur der Selena-Fangemeinde und der Silberschmiedekunst des schwulen amerikanischen Auswanderers in Taxco, William Spratling. Boyers künstlerische Erforschung des transkulturellen Austauschs und von Konzepten wie der „kontinentalen Solidarität“ findet ihren Widerhall in der Geschichte der schwarzen Samtmalerei, die als „eine mexikanische Kunst, die wahrhaft amerikanisch ist“ beschrieben wurde.⁶ Obwohl Boyers Gemälde nicht wie die plumpen, billig produzierten schwarzen Samtbilder der 70er Jahre aussehen, provozieren sie ähnliche Fragen des guten und schlechten Geschmacks. Schwarze Samtbilder überwinden die Grenzen zwischen Populärkultur und Gegenkultur. Sie konnten jedes beliebige Gesicht zur Ikone erheben (und es dabei auch entwürdigen). Es war eine Welt, in der Jesus, Elvis und Che Guevara

4 James A. Michener and A. Grove Day, *Rascals in Paradise* (New York: Random House, 1957), 306–310.

5 Sam Quinones, *Antonio's Gun and Delfino's Dream: True Tales of Mexican Migration* (Albuquerque: University Press of New Mexico, 2007), 122.

gleichberechtigt waren. Boyers Gemälde sind zwar vergleichsweise unbesorgt um das Image der Berühmtheit, aber sie sind ebenso darauf bedacht, die Unterscheidung zwischen hoch und niedrig aufzuheben. 1953, als Edgar Leeteg starb, war der Gegenpol zu seinen kitschigen polynesischen Themen vielleicht der Abstrakte Expressionismus. Boyers Samtbilder scheinen diese Dialektik zwischen Avantgarde und Kitsch aufzuheben, indem sie ihre kitschigen Bilder mit leuchtenden Farbfeldern und spritzigen Pinselstrichen wiedergeben. Clement Greenbergs Verteidigung des Abstrakten Expressionismus basierte auf einem vulgären Kantianismus, der die interesselose ästhetische Kontemplation über alles stellte. Bei der Reduzierung der Malerei auf die Flächigkeit ging es nicht wirklich um die Spezifität des Mediums (weshalb die Buchstäblichkeit des Minimalismus für Greenbergs Formalismus einen Affront darstellte), sondern um ästhetische Autonomie. Greenberg schreibt: „Indem der Dichter oder Künstler seine [sic] Aufmerksamkeit vom Gegenstand der allgemeinen Erfahrung abwendet, wendet er sie dem Medium seines eigenen Handwerks zu.“⁷ Dies war ein aussichtsloser Kampf, denn die allgemeine Erfahrung klopft immer an die Tür, wenn man versucht, eine uninteressierte Betrachtung anzustellen. Die queere Aneignung des Abstrakten Expressionismus macht sich dies zu eigen, indem sie die angebliche Nicht-Objektivität des Stils in Frage stellt, indem sie in seinen Klecksen und Tröpfchen Bilder körperlicher Intimität findet. Es ist bezeichnend, dass sich Amy Sillmans „Defense of Abstract Expressionism“ um einen Moment in den späten 1970er bis frühen 1980er Jahren dreht, als die Mehrheit der Kunstwelt dachte, die Bewegung sei erledigt und verstaubt.⁸ Zu diesem Zeitpunkt konnten die Minderheiten der Kunstwelt - Queers, Frauen und farbige Künstler - den AbEx wie einen Schatz aus dem Secondhand-Laden aufschnappen und ihn in ein wildes neues Ensemble einbauen. Es überrascht nicht, dass Boyer sein soziales Milieu unter lesbischen Malerinnen wie Joyce Pensato, Ulrike Müller und K8 Hardy gefunden hat, die sich über die sagenumwobenen Heldentaten der großformatigen Abstraktion lustig gemacht haben. K8 Hardys Collage-Portrait von Boyer steht in diesem Katalog neben einem ihrer epischen, fleckigen Maxi-Pad-Gemälde, und nicht nur Greenbergs Abneigung gegen die „gemeinsame Erfahrung“ war zum Scheitern verurteilt, sondern auch seine Reduktion auf das Flache, denn Oberflächen sind niemals wirklich flach.

Dies ist ein Problem, das bei jeder binären Beziehung zwischen Oberfläche und Tiefe auftritt. So wurde beispielsweise das „Oberflächenlesen“ als Alternative zur „Tiefenhermeneutik“ vorgeschlagen, die für die großen

6 Eric Eliason, *Black Velvet Art* (Jackson: University Press of Mississippi, 2011), xxiii

7 Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“ in *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961), 6.

8 Amy Sillman, „AbEx and Disco Balls: In Defense of Abstract Expressionism, II“ *Artforum* 49, no. 10 (Summer 2011): 321–5. Reprinted in David Getsy (ed.) *Queer* (London: Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: MIT Press, 2016), 56–61.

theoretischen Traditionen des 20. Jahrhunderts wie den Marxismus, die Psychoanalyse und den Strukturalismus typisch ist.⁹ Doch genau diese methodologische Unterscheidung erhält den Oberflächen-Tiefen-Dualismus in sich aufrecht, selbst wenn sie versucht, ihn zu untergraben. Was die Unterscheidung wirklich aufheben würde, ist die Anerkennung der Tiefe der Oberfläche und der Oberflächlichkeit der Tiefe. Der metaphorische Reichtum von „Oberfläche“ kann durch die Aufmerksamkeit für die reale materielle Vielfalt von Oberflächen gesteigert werden. Es gibt Oberflächen mit einem Flor, oder mit einer Maserung. Gequetschte Oberflächen, die durch Hitze und Druck verformt werden. Gefaltete Oberflächen, die ihre eigene Tiefe erzeugen. Moiré-Effekte, die durch sich überlagernde Flächen entstehen. Und es wird noch komplizierter, wenn eine Oberfläche zum Substrat wird. Eine Bedeutung kann auf eine Oberfläche geladen werden, die mit dickem Impasto umrissen wird. Oder sie wird trocken aufgetragen und sammelt sich nur an den höchsten Punkten des Untergrunds. Oder sie kann die Oberfläche überfluten, in das Gewebe einsickern und sich in Taschen ansammeln.

Diese verschiedenen Oberflächenbehandlungen hängen nicht nur von den Merkmalen des Substrats und des Mediums ab, sondern auch von den Möglichkeiten der verwendeten Werkzeuge und dem Geschick, mit dem sie eingesetzt werden. Wie Amy Sillman schreibt, „bestimmen die Werkzeuge selbst eine bestimmte Phänomenologie der Herstellung, die von Formen, Flecken, Verschüttungen und Verschmutzungen ausgeht“.¹⁰ Greenberg schreibt über Kitsch, dass er keine Anforderungen an den Betrachter stellt, nicht einmal an seine Zeit. Während die Oberflächlichkeit mit dieser Leichtigkeit des Konsums übereinzustimmen scheint, als ob alles auf einen Blick verfügbar wäre, sind die Oberflächen von Boyers Bildern keineswegs leicht zu erfassen. Die subtilen Unterschiede in Textur und Glanz, deren Auswirkungen nur vor Ort sichtbar sind, und auch nur dann, wenn man sich Zeit nimmt, seinen Standort mal näher, mal weiter weg zu verlagern, stellen Anforderungen an den Betrachter. Sie erfordern genaues Hinsehen und können vor allem nicht über die Bildschirme im Taschenformat wiedergegeben werden, die heute einen Großteil unserer Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst vermitteln. Dies ist eine Oberflächlichkeit, die im Widerspruch zum Warenfetischismus steht, sowohl weil die Arbeit der Herstellung an der Oberfläche sichtbar ist, als auch weil ihre Einzigartigkeit so irreduzibel ist. Francis Frascina hat Greenbergs Theorie der Malerei als kompatibel mit dem Industriekapitalismus und als Ausdruck der sanften Macht der Vereinigten Staaten in der Weltwirtschaft des Kalten Krieges kritisiert.¹¹

¹⁰ Amy Sillman, 59.

¹¹ Francis Frascina, „Institutions, Culture, and America's 'Cold War Years': The Making of Greenberg's 'Modernist Painting'“ Oxford Art Journal 26, no. 1 (2003): 69–97.

Diese kritische Einsicht war wohl bereits Teil der Erwidern des Pop auf die Malerei der Moderne. Boyer greift diesen Konflikt zwischen den Medien auf, aber anstelle der zynischen, harten Oberflächen des Pop bietet er eine weiche, verführerische Oberfläche. Nicht die plastischen Operationen Warhols, sondern die nicht-invasive Berührung des Make-up-Pinsels. Boyers Samt ist keine weiche Macht. Es ist nicht einmal eine Revolution aus Samt. Es ist eher ein samtiger Untergrund: ein Milieu subversiver Sexualität, eine hedonistische Gegenkultur aus Trash und Vaudeville.



Photo: Colleen for Personal Effects, Keith Haring, courtesy of the artist