

Nina-Marie Schüchter

## Von Umwelt ‚gezeichnet‘. Natur als Ko-Kreateurin im künstlerischen Schaffensprozess von Vivian Suter

Die Künstlerin Vivian Suter (\*1949, Buenos Aires) lebt und arbeitet seit den 1980er-Jahren in Panajachel (Guatemala) auf dem Gelände einer ehemaligen Kaffeefarm am Ufer des Atitlán-Sees, der von Vulkanen umgeben ist. Diese Umgebung liefert ihr nicht nur auf inhaltlicher Ebene Inspirationen für ihre großformatigen Malereien, sondern nimmt auch physisch Einfluss auf ihr Schaffen. Dies zeigen exemplarisch die beiden Arbeiten (Abb. 1 & 2), die 2023 in der Ausstellung *Vivian Suter: Tintin, Nina & Disco* in der Gladstone Gallery in New York gemeinsam mit 52 weiteren undatierten und unbetitelten Malereien präsentiert wurden. Ausgangspunkt dafür waren folgenschwere Naturkatastrophen in Form von Hurrikannen in den Jahren 2005 und 2010, die u.a. gewaltige Erdbrüche auslösten und Suters in einer Scheune gelagerten Arbeiten mit Schlamm bedeckten.<sup>1</sup> Die nach diesem Vorfall vermeintlich unbrauchbaren Leinwände und Papiere waren der Startpunkt für die Künstlerin, fortan ihre Malereien in einem engen Zusammenspiel von Kunst und dem, was gemeinhin als Natur<sup>2</sup> bezeichnet wird, zu denken. Im Gespräch mit dem Kurator César García-Alvarez beschreibt sie dies mit den Worten: „Ja, ich fing an, Gefallen daran zu finden, wie die Natur mitgemalt hatte.“<sup>3</sup> Seitdem setzt sie ihre abstrakt anmutenden Malereien und das Material

der Leinwand bewusst Naturgewalten und Witterungsbedingungen wie Regen, Staub, Matsch, Sonne etc. aus und lässt ihre Kunst im ko-creativen Prozess mit der ‚Natur‘ entstehen. Das Wetter, d.h. der „physikalische Zustand der Atmosphäre zu einem bestimmten Zeitpunkt [...] an einem bestimmten Ort oder in einem Gebiet“, der durch „die meteorologischen Elemente und ihr Zusammenwirken gekennzeichnet ist“,<sup>4</sup> spielt dabei eine zentrale Rolle. So belässt Suter die sich einschreibenden Spuren der wetterbedingten Einwirkungen auf ihren Leinwänden oder bezieht diese aktiv in den Schaffensprozess ein. Der Begriff ‚Wetter‘ impliziert aber auch jene von Menschen gemachten klimatischen Veränderungen, die zunehmend spürbar werden, worauf Dieter Roelstraete in der Einleitung des Ausstellungskatalogs *Everybody Talks about the Weather* (2023) verweist: „And with the weather, we of course really mean the climate, that temperamental subject of changes and crises most emphatically embodied by the very real threat of irreversible global warming.“<sup>5</sup>

Mein Beitrag fokussiert vor diesem Hintergrund den von Vivian Suter durch die ‚natürlichen‘ Veränderungen initiierten Transformationsprozess, der sich auf den Leinwänden materialisiert und die Körperlichkeit der Abstraktion in den Fokus rückt.<sup>6</sup> Mit dieser Arbeitsweise und der



Abb 1. Vivian Suter, *Untitled*, Undated, Mixed Media auf Leinwand, 167 x 241,3 cm (© Vivian Suter, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, Foto: David Regen).



Abb 2. Vivian Suter, *Untitled*, Undated, Mixed Media auf Leinwand, 182,9 x 236,2 cm (© Vivian Suter, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, Foto: David Regen).

Präsentation ihrer Werke in Ausstellungsräumen macht Suter klimatische Veränderungen und deren Auswirkungen auf Kunst/Mensch physisch im Ausstellungsraum erfahrbar, was im Folgenden anhand von drei Aspekten beleuchtet wird: dem Naturraum als Atelier, der Ko-Kreation mit anderen Akteur:innen und dem Denken der Bilder als Körper.

### Naturraum als Atelier

Das künstlerische Arbeiten im Außenraum ist kunsthistorisch kein neues Phänomen und etabliert sich mit der Entdeckung der Landschaft als Motiv. So entstehen etwa Caspar David Friedrichs Studien, die er für die Kompositionen seiner Malereien im Atelier nutzt, im Außenraum. Zentral wird das Einfangen des Momenthaften der Natur mit der impressionistischen Praxis der Pleinair-malerei und den Künstler:innen der Schule von Barbizon, die im Wald von Fontainebleau malten, sowie im Zuge der Land-Art-Bewegung, deren Vertreter:innen entlegene Landschaften bearbeiteten oder umgestalteten. Die zunehmende Verschiebung vom Atelier als geschlossenem Raum hin zu einem offenen, dialogischen Produktionsraum in der „Natur“ reiht sich somit nicht nur in jene Entgrenzungstendenzen des 20. Jahrhunderts ein, die etwa auch die Einbeziehung von Körper(n) und Publikum bedingen, sondern spiegelt ebenso ein verändertes Naturverständnis wider, das sich von einer statischen Kulisse hin zum Bild der Ko-Akteurin mit Handlungsmacht im künstlerischen Schaffensprozess verschiebt. Dieses Verständnis wird insbesondere anhand der künstlerischen Praxis von Vivian Suter offenbar.

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<sup>7</sup> in Panajachel. Dabei wird vor allem der enge Bezug von Innen- und Außenraum deutlich, der Suters Arbeiten maßgeblich bestimmt. So gibt es unterschiedliche Orte auf der Plantage, an denen die großformatigen Malereien entstehen: oben auf dem Berg, vor dem Haus unter den Bäumen, zwischen denen sie ihre Leinwände aufspannt, oder auf dem Boden, wo die aufgetragenen Farben über Nacht trocknen oder sich durch

die äußeren Einflüsse verändern, wodurch sie die „Natur mitarbeiten“<sup>8</sup> lässt. Zwar besitzt die Künstlerin ein ‚klassisches‘ Atelier, dieses kommt jedoch erst nach dem Produktionsprozess ins Spiel, um die Bilder hängend zu trocknen und aufzubewahren.<sup>9</sup> Anders als malerische Arbeitsweisen, die den Fokus auf die Arbeit im Freien legen – auch wenn diese in aller Regel nur einen „Teil der künstlerischen Werkschöpfung ausmacht[ ]“<sup>10</sup> –, verlagert Suter den kompletten Malakt in die ‚Natur‘. Damit bricht sie mit der auch in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht unhinterfragten „Vorstellung vom Atelier als einem magischen Ort“<sup>11</sup> und profaniert das Atelier als Lager- und Versandort.

Gleichzeitig macht sie sich abhängig von den zyklisch angelegten Rhythmen der ‚Natur‘ – etwa Tag und Nacht, Mondphasen, Jahreszeiten – und entzieht sich einer menschengemachten modernen Zeitstrukturierung. Auf diese Weise wendet sich Suter jener Zeitskala zu, die Dipesh Chakrabarty in Anlehnung an die Thesen von Jan Zalasiewicz als planetenzentriert (*planet-centered*) beschreibt und von der menschenzentrierten (*human-centered*) Zeit differenziert, die linear gedacht wird. Zeit ist demnach auch geprägt von geologischen, klimatischen und ökologischen Rhythmen und multiplen Zeitebenen – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft –, die simultan existieren, worauf in der Differenzierung und dem Andersfunktionieren und -ablaufen der planetenzentrierten Zeit abgehoben wird.<sup>12</sup>

Suter verzichtet zudem auf innenraumbedingte Schutzmaßnahmen und setzt die Leinwände bewusst unterschiedlicher Temperatur, Luftfeuchtigkeit, Licht, Reibung, Wind, Niederschlag, Staub und tierischer Interaktion aus. Das Verwischen der Grenze zwischen Innen und Außen und der nicht mehr eindeutig als natürlich und kulturell codierten Sphären lässt sie im Arbeitsprozess porös werden. Die Gewissheit, dass das, was die Moderne mit der Idee von Natur als oppositionellem Konzept zur Kultur etabliert hat, kein kontrollierbares Gegenüber ist, sondern ein machtvoller, mit uns verflochtenes System, schreibt sich tief in Suters Arbeiten ein. Damit erhält das menschliche Ausgeliefertsein angesichts der wandelnden klimatischen Bedingungen eine gesteigerte Präsenz, ebenso wie das Wetter als unberechen-

barer und volatiler Faktor, der nicht mehr nur als natürliche und planbare Gegebenheit, sondern als Reaktion auf menschliches Handeln zu verstehen ist.

### Ko-Kreation

Kunstwerke sind, so suggeriert es zumindest der Kunstbetrieb, größtenteils Produkte einzelner Individuen, die als alleinige Schöpfungsautor:innen Originalität, Innovation und Authentizität versprechen. Besonders hartnäckig hält sich der Mythos des einsamen Genies in der männlich geprägten Abstraktionsgeschichte.<sup>13</sup> Das Singularitätsnarrativ des schöpferischen und kreativen Individuums verfestigte sich nicht zufällig, sondern wurde maßgeblich von den Künstlern und ihren schriftlichen Äußerungen Anfang des 20. Jahrhunderts etabliert und naturalisiert.<sup>14</sup> Es wurde insbesondere zwischen 1900 und 1930 von Künstlern in schriftlichen Manifesten befördert, in denen diese die eigene Kunst aufwerteten und der Kunstkritik und -geschichte Narrative für die Beschreibung abstrakter Kunst anboten. Während das Männliche positiv mit dem Schöpferischen, Kreativen, „Reinen“ und Abstrakten verknüpft wurde, wurde das Weibliche abwertend mit dem Reproduzierenden, Nachahmenden, Dekorativen und Gegenständlichen in Verbindung gebracht.<sup>15</sup> Die in den Manifesten formulierte zweifelhafte Differenz zwischen Weiblichem und Männlichem konstruierte die Vorstellung, weibliche Produktionspraktiken seien von minderer Qualität, was eine systematische Herabwürdigung von Künstlerinnen bedeutete und das Bild des *weißen*, männlichen und allein agierenden Genies fortschrieb. Dass die Produktionsprozesse sehr viel pluralistischer und dezentraler strukturiert sind,<sup>16</sup> auch in Bezug auf abstrakte Kunst, haben nicht zuletzt die praxeologisch ausgerichteten und materialorientierten Diskurse der letzten Jahre in der geistes- und auch kunstwissenschaftlichen Forschung offengelegt. Diese hat den Blick auf künstlerische Prozesse, Verfahrensweisen und Verbünde gelenkt und relationale, soziale, politische und ökonomische Zusammenhänge mitreflektiert.<sup>17</sup> Die Entschlüsselung der „black box von Autorschaften“<sup>18</sup> sowie ko-kreative Arbeitsweisen – unter Einbeziehung von anderen menschlichen oder nicht-

menschlichen Akteur:innen – sind damit ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Für die Herstellung von Kunstwerken können diese sowohl menschliche Akteur:innen (etwa andere Künstler:innen, Händler:innen, Mitarbeiter:innen, Techniker:innen, Expert:innen, Auftraggeber:innen und Agent:innen, die in den Produktionsprozess involviert sind) umfassen,<sup>19</sup> als auch Handlungen von nicht-menschlichen Kooperationspartner:innen (wie Maschinen, KI, Dinge, Tiere und Pflanzen) implizieren. Suter bezieht vor allem Letztere mit ein und gibt damit die künstlerische Kontrolle über die ästhetische Gestaltung ihrer Leinwände ab. Durch den gewählten Arbeitsort lädt sie andere Entitäten<sup>20</sup> ein, den Produktionsprozess ihrer Werke mitzugestalten, wobei sie darauf verzichtet, die gemeinsamen Ergebnisse im Nachhinein zu redigieren: „Ich arbeite unter freiem Himmel, lasse die Bilder bewusst draußen. Als Wasser benutze ich Regenwasser. Manchmal lehne ich die Bilder an die Bäume oder lege sie auf den Boden. Staub, Matsch, Blätter, auch die Spuren der Hunde gehören dazu. Die Bäume, die Blätter, die Hunde, die mich überall hinbegleiten – die Bilder nähren sich von ihrer Umgebung.“<sup>21</sup>

Mit Jane Bennetts Theorie der „distributive agency“<sup>22</sup>, der geteilten Handlungsmacht, die nicht ausschließlich beim Menschen liegt, sondern auch Dinge, Materialien und Prozesse in die Zusammenarbeit einschließt, lässt sich Suters Malprozess begrifflich konkretisieren. Agency besitzen verschiedenste Akteur:innen, die nach Bennett in ihrem Zusammenspiel ein dynamisches Gefüge aus menschlicher und nicht-menschlicher Handlungsmacht bilden, das als „assemblage“ gedacht werden kann.<sup>23</sup> Dieser Vorstellung liegt die Idee zugrunde, dass Materie nicht passiv ist, sondern das Potenzial besitzt, Kunstwerke aktiv zu gestalten. Suters künstlerische Praxis unterläuft durch die Einbeziehung der Umgebung und der dort zu findenden Akteur:innen Produktions- und Rezeptionsverfahren, die auf das Individuum fokussieren, und gibt ihre künstlerische Kontrolle bewusst ab, um andere Entitäten in den Schaffensprozess einzubeziehen. Dies zeigt sich insbesondere in der Tatsache, dass ihre Leinwände nicht datiert sind und keine Signatur aufweisen; die Spuren der geteilten Arbeit rücken dadurch in den Vordergrund.



Abb. 3. Vivian Suter, *Untitled, Undated*, Mixed Media auf Leinwand, 265,4 x 175,9 cm (© Vivian Suter, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, Foto: David Regen).



Abb. 4. Vivian Suter, *Untitled, Undated*, Mixed Media auf Leinwand, 170,2 x 163,8 cm (© Vivian Suter, Courtesy of the artist and Gladstone Gallery, Foto: David Regen).

## Leinwände als Körper

Ähnlich wie die im Kontext des Abstrakten Expressionismus virulent gewordenen Praktiken des Dipping, Splashing und Soaking, mittels derer sich Techniken und Bewegungen künstlerischer Produktionsverfahren materiell auf Leinwänden einschreiben, lässt sich das Mitwirken der ‚Natur‘ an Suters Bildern ablesen. Sie „werden verschmutzt und zerkratzt, die Hunde können sich darauflegen, Insekten sich darin einnisten und sich fortpflanzen, der Wind kann sie beuteln wie zum Trocknen aufgehängte Wäsche“<sup>24</sup>. Diese Einwirkungen auf das Material der Leinwand hinterlassen Spuren, die präsent bleiben und als von und mit der Umwelt ‚gezeichnete‘ Zeugnisse erscheinen. Neben organischen Materialien, wie Blättern, Erde und Holz (Abb. 3 & 4), finden sich teilweise auch alltägliche Gegenstände in den Bildern wieder, beispielsweise Pinsel oder Suters Brille, die ihr beim Malen heruntergefallen ist und die sie als Teil des Bildes dort belassen hat.<sup>25</sup> Die Künstlerin stellt (Natur-)Materialien aber nicht einfach nur aus, um eine „Verbildung der Welt“<sup>26</sup> zu generieren, sondern sie nutzt sie, um einen offenen und prozesshaften Dialog zwischen Mensch und Umwelt zu materialisieren.

Ähnlich wie die auf Leinwand fixierten Körperspuren in Yves Kleins *Anthropometrien* der 1950er- und 1960er-Jahre, in denen die Körperlich-

keit des performativen Akts der Herstellung in der Farbe auf der Leinwand materiell anwesend bleibt, sind Suters Bilder „in und an sich ebenso sehr Landschaften wie Landschaftsmalereien – oder anders gesagt, innere Visionen eines allgegenwärtigen und allumfassenden Außerhalb“<sup>27</sup>. Die Innerlichkeit, die Dieter Roelstraete in seinem Zitat anspricht, kongruiert mit jener Beschreibung Vivian Suters, die ihr intuitives und ergebnisoffenes Malen betrifft: „[A]uch meine Gefühle und alles, was ich an diesem Tag erlebt habe, beeinflussen, was ich an diesem Tag male.“<sup>28</sup> So sind die Bilder in ihrer Gesamtheit auch eine Art Tagebuch, jedoch ohne genaue Zeit- und Ortsangaben.

Doch wie konstituiert sich die Verbindung von (Natur-)Raum, Entstehungsprozess und ästhetischer Wirkung bei Suter im Ausstellungsraum? Hierzu lohnt ein Blick auf Horst Bredekamps Ansatz des substitutiven Bildakts. Ein substitutiver Bildakt findet statt, so Bredekamp, wenn ein Bild stellvertretend für etwas anderes ‚handelt‘ – es also etwas oder eine real existierende Person ersetzt und deren Funktion(en) übernimmt.<sup>29</sup> Dabei hat das Bild eine eigene Agency; es besitzt nicht nur eine symbolische Wirkung, sondern handelt auch selbst. Damit beschreibt der substitutive Bildakt die Austauschbarkeit von Bild und Körper und entfaltet in ebendieser Relation seine Handlungsmacht. Als

Beispiel führt Bredekamp die Technik des Natur-selbstdrucks an, bei der etwa Blätter direkt auf Papier abgedruckt werden. Das Blatt einer Pflanze wird bei diesem Verfahren „so lange getrocknet, bis es, durch Ruß und Öl eingefärbt, auf ein Blatt Papier gelegt und mittels einer Druckmaschine eingeprägt wird, um es zu einem unmittelbaren Bild seiner selbst werden zu lassen“.<sup>30</sup> Das Resultat ist kein ‚gemachtes‘ Bild, sondern eine physische Spur des ‚Originals‘. Die gedruckten Blätter zeigen somit nicht nur das ‚Ursprungsblatt‘, sie ersetzen es auch, sie treten an die Stelle seines ‚Körpers‘. Als einer der ersten Naturselbstdrucke gilt Leonardo da Vincis *Codex Atlanticus*, ein gedrucktes, wohl um 1500 entstandenes Blatt des Salbeis (*Salvia officinalis*), das sich heute in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand befindet. Da die organischen Dinge, in diesem Fall das Salbeiblatt, selbst aktiv werden und sich in das Trägermaterial einschreiben, handelt es sich um kein von der kunstproduzierenden Person erdachtes und erstelltes Bild, sondern um ein Resultat der „Eigentätigkeit des Körpers“<sup>31</sup> des Blattes.

Ähnliches vollzieht sich in Suters Malprozess. Die Umgebung schreibt sich in ihre Leinwände ein, hinterlässt durch Berührungen und verschiedenste Einwirkungen Spuren auf dem Material und beteiligt sich so am ‚Machen‘ des Bildes. Dies bleibt auch im Ausstellungsraum erahnbar, denn Suters Bilder werden nicht traditionell an der Wand präsentiert, sondern ohne Keilrahmen in den Raum gehängt – mal dicht nebeneinander, wie in ihrem ‚Lagerraum‘, mal luftiger, wie etwa in der Ausstellung *Vivian Suter. A Stone in the Lake* (2023) in der Wiener Secession. Im Rahmen dieser Schau wurden die bemalten Stoffbahnen auf dem Boden ausgelegt und in dichter Abfolge neben- und übereinander an den Wänden angebracht. Eine freie, raumgreifende Präsentation mit installativem Charakter, die den Eindruck einer natürlichen, organischen Umgebung vermittelte, war das Ergebnis. Zudem war es Suter wichtig, während der gesamten Ausstellungsdauer die Tür zum Außenraum geöffnet zu lassen, sodass der Wind Blätter hineinwehen konnte und die enge Verbindung zwischen Innen und Außen auch im Ausstellungsraum spürbar wurde.<sup>32</sup>

## Fazit

Vivian Suter unterläuft mit ihren Arbeiten den vor allem in der Kunstgeschichte der Abstraktion weit verbreiteten Mythos der singulären (männlichen) Autorschaft sowie die Idee eines originären Werkbegriffs, indem im Entstehungsprozess ihrer abstrakten Bilder Agency im Sinne von Jane Bennett distribuiert wird. Ihre Bilder entstehen in einem heterogenen, nicht-hierarchischen Gefüge, in dem Mensch, Material und Umwelt miteinander kollaborieren. So werden die Grenzen von Natur und Kunst porös – sowohl während des Produktionsprozesses als auch in der Ausstellungspraxis. Die Dekonstruktion der Singularitätslogik spiegelt sich auch in der Relevanz der Einzelwerke wider: Keine Leinwand sticht besonders heraus, das Zusammenspiel aller Bilder steht im Vordergrund, ähnlich einem Ökosystem, in dem das kollektive Wirken der einzelnen Elemente das Funktionieren des großen Ganzen bedingt. Als Zeugnisse für Suters ko-kreative Arbeitsweise erscheinen die Bilder durch das Mitgestalten der ‚Natur‘ als Substitute für das menschliche Dasein in der Gegenwart und eröffnen in engem Dialog mit den Dingen, die die Umwelt erst erzeugen, ein poetisches Gegenangebot zu der von Menschen überformten Welt im Anthropozän.

## Endnoten

1. Im Gespräch mit Sabine B. Vogel beschreibt Vivian Suter diesen Wendepunkt wie folgt: „Alles ist jetzt stark von der Umgebung beeinflusst. 2005 und dann noch einmal 2010 gab es hier gewaltige Erdrutsche durch Hurrikane. Der Schlamm legte sich über alle meine Werke, die in einer Scheune lagerten. Anfangs dachte ich, alles wäre zerstört. Aber dann habe ich es akzeptiert. Die Spuren gehören zu den Werken [...]. Seitdem gehört die Natur zu meinen Werken.“ Sabine B. Vogel, *Vivian Suter. „Manchmal male ich im Dunklen“*, in: *Kunstforum International*, Bd. 302, 2025, S. 174–181, Zitat S. 179.
2. Ich folge hier der Auffassung von Bruno Latour, der Natur nicht als passive, objektivierbare Kulisse ansieht, sondern als aktives, kollektives Gefüge, das von unterschiedlichen menschlichen sowie nicht-menschlichen Akteur:innen hervorgebracht wird und untrennbar mit der kulturellen Sphäre verbunden ist. Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin 1995, <https://doi.org/10.1515/9783050070155>.
3. César García-Alvarez und Vivian Suter, *Die Landschaft als Ort und Gefühl*, in: Luzern, Kunstmuseum, Bonzo, *Tintin & Nina*, hg. v. Fanni Fetzer, Berlin 2021, S. 149–156, hier S. 154.

4. Wetter- und Klimalexikon des Deutschen Wetterdienstes, <https://www.dwd.de/DE/service/lexikon/begriffe/W/Wetter.html> (27.6.2025).
5. Dieter Roelstraete, *Everybody Talks about the Weather*, in: Mailand, Fondazione Prada, *Everybody Talks about the Weather*, hg. v. Dieter Roelstraete, Mailand 2023, S. 15–31, hier S. 19.
6. An dieser Stelle nehme ich Bezug auf den Sammelband *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, hg. v. Olga Moskatova, Sandra Beate Reimann und Kathrin Schönegger. Die Autorinnen formulieren in diesem die These, dass im „Moment des Entzugs einer Form von Körperlichkeit (dem Körper als Darstellungsgegenstand) andere Formen von Körperlichkeit in der abstrakten Kunst hervortraten.“ *Jenseits der Repräsentation. Körperlichkeiten der Abstraktion in moderner und zeitgenössischer Kunst*, hg. v. Olga Moskatova u.a., München 2013, S. 9–26, hier S. 15. Abstraktion wird dementsprechend nicht im Gegensatz zur Körperlichkeit gedacht, sondern neue Formen von Materialität in den Blick genommen, die sich etwa durch die Physis der Leinwand, die Spuren und Bewegungen der Kunstproduzent:innen oder die leibliche Beteiligung der Betrachtenden offenbaren. Anstelle der Idee einer Entkörperlichung durch die Reduzierung des Darstellungsgegenstands wird Abstraktion als vielschichtiger Prozess verstanden, der dezidiert in seiner materiellen Konstitution reflektiert wird.
7. Elisabeth Wild (1922–2020) war ebenfalls Künstlerin und setzte sich in ihren Werken vor allem mit der Technik des Collagierens auseinander.
8. Marieluise Röttger, *In the Studio. Vivian Suter, Panajachel, Guatemala*, in: *Collectors Agenda*, o.J., <https://www.collectorsagenda.com/de/in-the-studio/vivian-suter> (25.6.2025).
9. Vgl. ebd.
10. Monika Wagner, *Der kreative Akt als öffentliches Ereignis*, in: *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, hg. v. Michael Diers und Monika Wagner, Berlin 2010, S. 45–58, hier S. 48.
11. Ebd., S. 48.
12. Vgl. Dipesh Chakrabarty, *Anthropocene Time*, in: *History and Theory*, Bd. 57 (H. 1), 2018, S. 5–32, insbes. S. 6.
13. Vgl. u.a. Sigrid Schade, *Künstlerinnen und „Abstraktion“: Anmerkungen zu einer „unmöglichen“ Beziehung in der Konstruktion der Kunstgeschichte*, in: Hannover, Sprengel Museum und Wuppertal, Von der Heydt-Museum, *Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland. 1900–1914*, Berlin 1996, S. 37–45; Christine Macel, *She Makes Abstraction*, in: *Women in Abstraction*, hg. v. Karolina Ziębińska-Lewandowska, London 2021, S. 18–24.
14. Vgl. z.B. Sigrid Schade, *Widersprüche – Mythen der abstrakten Moderne zwischen der „Immaterialität“ der Kunst und der „Materialität“ des Kunsthandwerks*, in: *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, hg. v. Anja Baumhoff und Magdalena Droste, Berlin 2009, S. 146–167.
15. Vgl. Sigrid Schade, *Zu den „unreinen“ Quellen der Moderne. Materialität und Medialität bei Kandinsky und Malewitsch*, in: *Grenzgänge zwischen den Künsten. Interventionen in Gattungshierarchien und Geschlechterkonstruktionen*, hg. v. Jennifer John und Sigrid Schade, Bielefeld 2008, S. 35–62.
16. Auf diesen Umstand haben bereits Roger Chartier und Howard S. Becker in den 1980er- und 1990er-Jahren hingewiesen. Bei Becker heißt es etwa: „Works of art [...] are not the products of individual makers, ‚artists‘ who possess a rare and special gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an art world’s characteristic conventions to bring works like that into existence.“ Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley 2008, S. 35; vgl. auch Karen E. Gover, *The Solitary Author as Collective Fiction*, in: *Collaborative Art in the Twenty-First Century*, hg. v. Sondra Bacharach u.a., New York/London 2016, S. 65–76.
17. Vgl. Ines Barnes u.a., *Kooperation, Kollaboration, Kollektivität. Geteilte Autorschaft und pluralisierte Werke aus interdisziplinärer Perspektive*, in: *Journal of Literary Theory*, Bd. 16 (H. 1), 2022, S. 3–28.
18. Ebd., S. 5.
19. Magdalena Bushart und Henrike Haug, *Vom Mehrwert geteilter Arbeit*, in: *Geteilte Arbeit. Praktiken künstlerischer Kooperation*, Köln 2020, S. 7–28, insbes. S. 7.
20. Dieter Roelstraete schreibt nach einem Besuch bei Vivian Suter vor allem den Bäumen eine wichtige Rolle als „Co-Autor\*innen“ zu. Dieter Roelstraete, *Outside Art. Vivian Suter und die Magie des Moments*, in: Wien, Secession und Bergamo, GAMeC, *Vivian Suter*, hg. v. Jeanette Pacher, Köln 2023, S. 144–147, Zitat S. 145.
21. Vogel 2025, *Vivian Suter*, S. 179.
22. Jane Bennett, *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*, Durham, NC 2010, S. 21.
23. Ebd.
24. Lorenzo Giusti, *Vivian Suter. Where Is It Home?*, in: Wien/Bergamo 2023, *Vivian Suter*, S. 138–144.
25. García-Alvarez und Suter 2021, *Die Landschaft als Ort und Gefühl*, S. 154.
26. Roelstraete 2023, *Outside Art*, S. 147, Hervorh. im Original.
27. Ebd., S. 145.
28. García-Alvarez und Suter 2021, *Die Landschaft als Ort und Gefühl*, S. 150.
29. Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Berlin 2010, S. 171–230.
30. Ebd., S. 179.
31. Ebd.
32. Vgl. *Vivian Suter in Conversation with Adam Szymczyk*, Künstler:innengespräch im Rahmen der Ausstellung *Vivian Suter. A Stone in the Lake* (28.4.–18.6.2023) in der Wiener Secession, 27.4.2023, <https://youtu.be/fwYeVQYs6Kc?feature=shared> (25.6.2025).

## Autorin

Nina-Marie Schüchter ist Kunsthistorikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Dort arbeitet sie im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst sowie der visuellen Kultur. Sie studierte Kunstgeschichte, Germanistik sowie Kunst- und Designwissenschaft in Düsseldorf, Basel und Essen. Im Februar 2024 promovierte sie zum Phänomen der frühneuzeitlichen Wunderkammer in der zeitgenössischen künstlerischen Praxis. Zu ihren Arbeits- und Forschungsschwerpunkten gehören feministische Kunstkritik und -geschichte, die Historiografie der Moderne sowie Fragestellungen, die das Verhältnis von Kunst und Anthropeozän betreffen.

## Titel

Nina-Marie Schüchter, *Von Umwelt ‚gezeichnet‘: Natur als Ko-Kreateurin im künstlerischen Schaffensprozess von Vivian Suter*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2025, S. 36–42, DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2025.4.113771>.