

Daniel Domig über Malen als Dekreation: Lernen, das Bild aufzulösen Kjell Arnessen (KA) und Daniel Domig (DD)

Kjell Arnessen: In unseren bisherigen Gesprächen beschreibst du Malerei nicht als einen Weg, Bilder zu schaffen, sondern als einen Weg, sie aufzulösen – sich des visuellen Lärms zu entledigen, der unsere Aufmerksamkeit beansprucht. In einer Kultur, die von Bildern übersättigt ist, was erlaubt dir die Malerei „rückgängig zu machen“, was andere Medien nicht können?

Daniel Domig: Ich denke, Malerei gibt mir die Erlaubnis, langsamer zu werden, auf eine Weise, die fast gegenläufig dazu ist, wie Bilder sonst funktionieren. Die meisten Bilder verlangen heute nach sofortiger Lesbarkeit – sie wollen verstanden, konsumiert, kategorisiert werden. Im Atelier versuche ich nicht, ein weiteres Bild in diesen Strom einzufügen. Ich versuche, mich selbst daraus zu lösen.

KA: Malen ist also ein „Langsamerwerden“, wie sieht das in der künstlerischen Praxis aus?

DD: Im Idealfall geht es darum, bestehende Bilder abzulegen – Gesichter, Körper, sogar die Vorstellung davon, was ein Bild sein soll – bis das, was übrigbleibt, näher an einer Empfindung oder Präsenz liegt als an einer Darstellung. Es geht also nicht darum, ein besseres Bild der Welt zu schaffen, sondern meine automatischen Sehweisen zu unterbrechen.

KA: Du berufst dich auf Simone Weils Idee der „Dekreation“, das Geschaffene wieder in den ungeschaffenen Zustand zu führen. Wie übersetzt sich dieser philosophische Gedanke in die physischen Entscheidungen, die du im Atelier trifft – verändert sich dadurch die Komposition?

DD: Ich denke Dekreation zeigt sich weniger als eine Idee, die ich bewusst anwende, sondern mehr als Disziplin des Zurückhaltens und Auflösens. Es sind Momente, in denen ich merke, dass eine Form zu eindeutig, zu lesbar wird, und ich dagegen arbeiten muss, um das „Bild“ durch verschmieren, übermalen oder verdichten wieder zurück in die Farbe fallen zu lassen.

KA: Fast wie ein Reflex?

DD: Ja, ein bisschen schon. Es gibt eine ständige Spannung zwischen Machen und Auflösen, zwischen Zulassen, dass etwas erscheint, und Verweigerung, dass es sich in einer starren Identität festsetzt. Das Atelier wird zu einem Ort, an dem ich übe, mich nicht zu sehr aufzudrängen, wo die Autorschaft ständig gelockert wird. Es erfordert sicherlich eine Art Selbstvergessenheit, um in den Bereich des Auflösens vorzudringen. Am Ende geht es darum, dem Prozess zu vertrauen, weil du Kontrolle und Übersicht aufgibst, um in der Tiefe zu verweilen.

KA: Viele der Formen in deiner Arbeit schweben zwischen Erkennbarkeit und Auflösung: Gesichter, die sich fast fügen, Körper, die zugleich erscheinen und wieder verschwinden. Wie nah lässt du eine Form an die Erkennbarkeit herankommen?

DD: Ambiguität ist hier entscheidend, weil Erkennen immer eine Art Abschluss sein kann. Wenn man als Betrachter denkt: „Das ist ein Gesicht“ oder „Das ist ein Körper“, stabilisiert sich etwas – und ich interessiere mich mehr für die Instabilität davor. Ich möchte lieber, dass meine Formen schweben, dass sie sich zu fügen scheinen, statt von mir konstruiert zu werden. Auch wenn es eine Gratwanderung ist.

KA: Dieses „Dazwischen“ scheint aber wichtig zu sein.

DD: Absolut. Es ist diese Schwelle – wo etwas fast da ist, aber noch nicht vollständig – ist, wo ich die malerische Arbeit am lebendigsten empfinde. Sie spiegelt wider, wie wir uns selbst erfahren: nie vollständig kohärent, immer im Fluss.

KA: Du sprichst vom Verschmelzen von Tiefe und Oberfläche, von „Dinghaftigkeit“ und Erscheinung, bis sie ununterscheidbar werden. Wie zeigt sich das materiell, hat es Einfluss auf wie du die Farbe mischst oder über die Fläche ziehest?

DD: Farbe ist für mich kein Vehikel, um „ein Bild zu machen“; sie ist ein Material mit einem Eigenleben. Ich denke da an ihre Substanz, ihren Widerstand, sogar ihre Erinnerung. Wenn ich vom Verschmelzen von Tiefe und Oberfläche spreche, versuche ich, die Farbe für sich stehen zu lassen, statt sie in ein Bild verschwinden zu lassen. Es gibt in der Malerei keine verborgene Welt hinter der Oberfläche – die Oberfläche ist das Ereignis.

KA: Und du bleibst bei dieser Oberfläche.

DD: In diesem Ereignis kann sich der Blick bewegen und sich dabei auflösen. Es gibt keine Komposition mehr, die so tut, als existiere die Welt in ordentlich geordneten Ideen. Diese urtümliche Materialität der Farbe lässt mich ehrlich bleiben; sie verweigert Glätte, verweigert Reibungslosigkeit. Dieser Widerstand ist grundlegend.

KA: Am Ende unseres letzten Gesprächs hast du Malerei als den Ort beschrieben, an dem weder du noch das Werk irgendwelche Antworten liefern müssen, wo Unbehagen zu einer Art Heimat wird. Was bedeutet es, dieses Nicht-Wissen auszuhalten?

DD: Ich spüre gelegentlich Druck, sowohl kulturell als auch innerhalb der Kunstwelt, Dinge erklären, rechtfertigen und erläutern zu müssen. Malerei ist der eine Ort, an dem ich diese Forderung ausklammern kann. Ich muss nicht wissen, was es bedeutet, während ich etwas mache, und ich denke nicht, dass die Malerei dem Betrachter eine Antwort schuldig ist. Das Unbehagen, das du erwähnst, ist nichts, das ich überwinden will – es ist etwas, in dem ich lerne zu verweilen. Mit der Zeit wird diese Unheimlichkeit vertraut, sogar tröstlich. Es ist ein Raum, in dem Nicht-Wissen kein Scheitern ist, sondern eine Form von Präsenz.

Daniel Domig on Painting as Decreation: Learning to Unmake the Image

Kjell Arnessen (KA) and Daniel Domig (DD)

Kjell Arnessen: In our previous conversations, you describe painting not as a way of making images but as a way of unmaking them – of ridding yourself of the visual noise that competes for our attention. In a culture saturated with images, what does painting allow you to undo that other media cannot?

Daniel Domig: I think painting gives me permission to slow down in a way that feels almost oppositional to how images function elsewhere. Most images today ask for immediate legibility – they want to be understood, consumed, categorized. In the studio, I'm not trying to add another image into that stream. I'm trying to subtract myself from it.

KA: So painting as a way of slowing down? How does that shape your artistic practice?

DD: Ideally it becomes a way of shedding preexisting pictures – of faces, bodies, even of what a painting is supposed to be – until what's left is something closer to sensation or presence than representation. It's not about making a better image of the world, but interrupting my automatic ways of seeing it.

KA: You invoke Simone Weil's idea of "decreation," turning the created back toward its uncreated state. How does this philosophical notion translate into the physical, moment-by-moment decisions you make in the studio – does it impact the composition?

DD: I think decreation shows up less as an idea I consciously apply and more as a discipline of restraint and undoing. It's in moments where I realize a form is becoming too certain, too descriptive, and I have to work against it – smear it, overpaint it, thicken it, let it collapse back into paint.

KA: Almost as a reflex?

DD: Yes, a bit perhaps. There's a constant tension between making and unmaking, between allowing something to appear and refusing to let it settle into identity. The studio becomes a place where I practice not imposing myself too forcefully, where authorship is continually loosened. There certainly is an aspect of self-forgetfulness that is required to adequately push into the sphere of unmaking. In the end it's a question of trusting the process, for you've given up control and oversight in order to linger in the depths.

KA: Many of the forms in your work hover between recognition and dissolution: faces that almost cohere, bodies that seem to emerge and recede simultaneously. How close do you allow a form to come to recognition?

DD: Ambiguity is essential because recognition can be a kind of closure. When a viewer thinks, "That's a face," or "That's a body," something stabilizes – and I'm more interested in the instability before that moment. I want my forms to hover, to feel as

though they're assembling themselves rather than being constructed by me. Even if it's a fine line to walk.

KA: That edge feels important.

DD: Absolutely. It's this threshold – where something is almost there but not fully – is where I feel the work is most alive. It mirrors how we experience ourselves, really: never fully coherent, always in flux.

KA: You speak about the merging of depth and surface, of "thingness" and appearance, until they become indistinguishable. How does that play out materially, does it influence the way you prepare the color, or apply it to the canvas?

DD: Paint, for me, isn't a vehicle for "making a picture"; it's a material with its own agency. I think of it as having weight, resistance, even memory. When I talk about merging depth and surface, I'm trying to let the paint declare itself rather than disappear into an image. In painting, there's no hidden world behind the surface – the surface is the event.

KA: And you stay with that surface.

DD: It's within this event that the gaze can travel and find itself unravelling. There no longer is any composition that pretends that the world exists in neatly ordered ideas. This primal physicality of paint keeps me honest; it refuses smoothness, refuses frictionlessness. That resistance is grounding.

KA: At the end of our last talk, you described painting as the one place where neither you nor the work is required to produce answers, where unease becomes a kind of home. What does it mean to hold onto that unknowing?

DD: I do occasionally feel some pressure, both culturally and within the art world, to explain, justify, and resolve. Painting is the one place where I can suspend that demand. I don't need to know what the work means while I'm making it, and I don't think the painting owes the viewer an answer either. The unease you mention isn't something I'm trying to overcome – it's something I'm learning to dwell in. Over time, that uncanniness becomes familiar, even comforting. It's a space where not-knowing isn't a failure, but a form of presence.