Zur Kunst von Adrian Schiess : vom ausfliessen des Bildes in den Ausuferungen der Malerei = On the flowing out of the picture into the overflow of the painting : the art of Adrian Schiess

Autor(en): **Wechsler, Max / Schelbert, Catherine**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 38: **Collaboration Ross Bleckner and Marlene Dumas**

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681411

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

VOM AUSFLIESSEN DES BILDES IN DEN AUSUFERUNGEN DER MALEREI:

Zur Kunst von Adrian Schiess

Sieh dein Zimmer am späten Abend an, wenn Farben kaum mehr zu unterscheiden sind – und nun mach Licht und male, was du früher im Halbdunkel gesehen hast. – Wie vergleicht man die Farben auf so einem Bild mit denen des halbdunklen Raums?

LUDWIG WITTGENSTEIN

MAX WECHSLER

Angesichts der von Adrian Schiess produzierten bildnerischen Ereignisse wäre es vielleicht einfacher, von poetischen oder musikalischen Qualitäten zu sprechen, denn mit den traditionellen Denkkategorien der Malerei oder der Skulptur kann man diesen visuellen Erscheinungen nur sehr bedingt gerecht werden. Dieser Künstler legt nämlich ein Werk vor, das bei einem ersten Überblick in seiner gleichzeitigen Einfachheit und Vielgestaltigkeit disparater nicht erscheinen könnte; andererseits wird es aber durch eine derart unmittelbare Anschaulichkeit charakterisiert, dass es trotz seiner Uneindeutigkeit schliesslich nichts anderes zu sein vorgibt als das, was es ist. Es ist also stets einsichtig, dass diese Kunst gleichermassen malerische und skulpturale Problemstellungen thematisiert, ohne sich einem der Bereiche gänzlich unterzuordnen. Schiess nimmt sich für die Realisierung seiner Vorstellungen alle notwendigen Freiheiten, und er interpretiert die Spielregeln des Systems Kunst so grosszügig, dass er sein Anliegen unter unterschiedlichsten Bedingungen verfolgen und formulieren kann. Wie auch immer die Sache sich aber darstellt – einmal dominant bildhaft, dann wieder eher skulptural, objekthaft oder installativ, so ist es doch offenkundig, dass dabei immer malerische Qualitäten im Vordergrund stehen, auch wenn sich die Dinge nur selten als Malerei im eigentlichen Sinne präsentieren. So gesehen, handelt es sich bei diesen Arbeiten um grundsätzlich offen angelegte

MAX WECHSLER ist Kunstkritiker und Übersetzer. Er lebt in Luzern.

ADRIAN SCHIESS, Installation in San Staë, 1990, Biennale di Venezia. (PHOTO: BRUNO HUBSCHMID)

ADRIAN SCHIESS, 6 FLACHE ARBEITEN, 1990, Autolack auf Verbundplatte, je 110 x 300 x 2 cm / 6 FLAT WORKS, 1990, car paint on composition board, 43⅜ x 118 x ¾" each. (PHOTO: ELISABETH MADLENER)

Kunstwerke, die weder die vielbeschworene Autonomie für sich behaupten, noch als Illustrationen eines formalen Systems und auch nicht als Ausdruck eines ideologischen Programms funktionieren wollen. Damit ist allerdings keine modische Unverbindlichkeit gemeint, denn wenn man sich der Sache auf der visuellen Ebene vorbehaltlos annähert, offenbart sich aufgrund der konkreten Präsenz und der selbstverständlichen Ausstrahlung dieser Werke eine sehr klare künstlerische Haltung. Freiheit und Offenheit sind hier nicht einfach nur Schlagworte, sondern verbindliche Prinzipien, die sich auf den verschiedensten Erscheinungs- und Wirkungsebenen des Werks manifestieren.

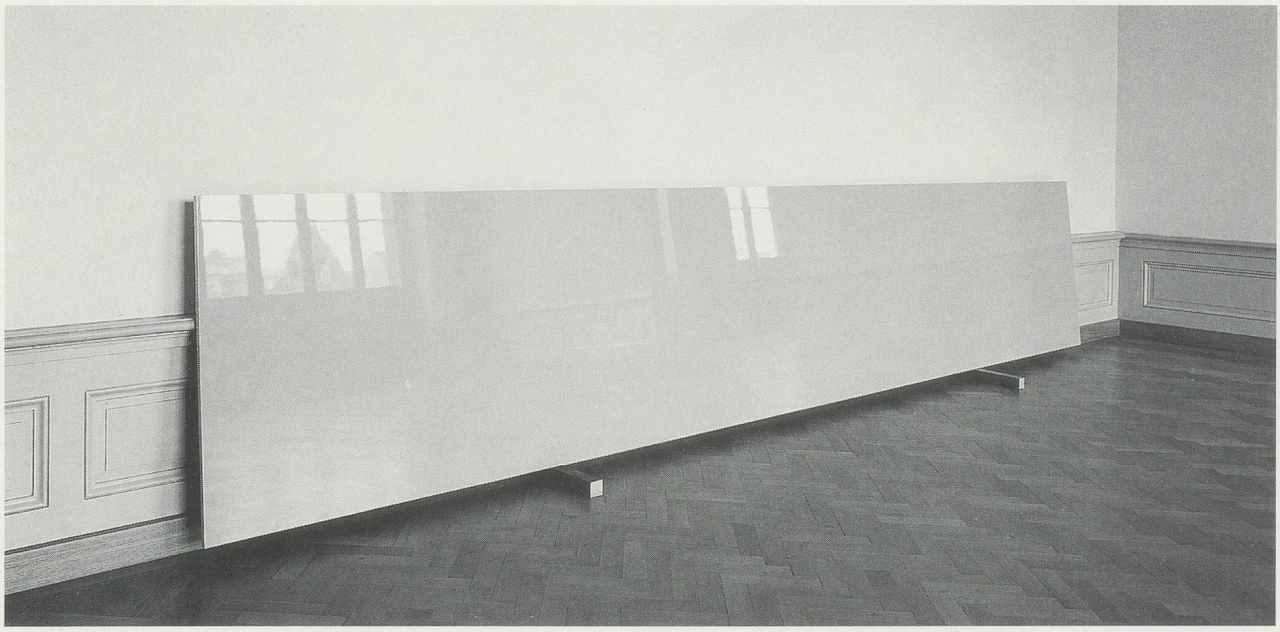
Bei den Arbeiten von Adrian Schiess handelt es sich im allgemeinen und sehr vereinfachend gesagt um Objekte oder Werkstücke verschiedenster Herkunft, die meistens mit industriellen Lackfarben mehr oder weniger monochrom bemalt sind – das reicht auf der Seite der Farbträger von Papieren und Pappstücken über Klötze, Latten, Balken, Bretter und Spanplatten bis zu den jüngsten Aluminiumverbundplatten; daneben entstehen aber auch eher informell angelegte Aquarelle auf zumeist unregelmässig angerissenen Papieren verschiedenster Qualität und Provenienz oder auch elementare Metallplastiken mit hochglanzverchromten, spiegelnden Oberflächen. Das uneinheitliche Erscheinungsbild dieser so unterschiedlichen malerischen Manifestationen wird noch dadurch unterstrichen, dass ihre äussere Gestalt im wesentlichen durch die (vor allem in den früheren Arbeiten und den Aquarellen) zufällig wirkenden, mannigfaltig fragmentierten Formen der Farbträger bestimmt ist. Aber wiewohl diese Werke auf höchst bemerkenswerte Weise immer wieder die Farbträger und deren Bemalung zu einem einheitlichen «Ding» verbinden, so dringt doch immer wieder die latente Doppeldeutigkeit der Arbeiten durch: Diese «Dinge» erscheinen zuletzt eben doch wie Bilder, die keine Bilder sein wollen – und sie manifestieren diese bewusste Unentschiedenheit ganz besonders auch auf der Ebene ihrer sehr speziellen Präsentationsformen.

Die mittlerweile bekannteste und umfangreichste Werkgruppe von Adrian Schiess stellen die seit 1987 entstehenden *Flachen Arbeiten* dar, die sich in ihren verschiedenen Ausbildungen vor allem im Material und in der Gestalt der Farbträger und selbstverständlich auch in der Qualität der Farbe selbst und deren Auftrag voneinander unterscheiden. Wir begegnen diesen *Flachen Arbeiten* in der Regel in Form von bodennahen Auslegeordnungen, die auf den ersten Blick möglicherweise als Rauminstallation oder als Konstellationen mit Bildcharakter miss-

verstanden werden können. Doch bei eingehender Betrachtung ist unschwer zu erkennen, dass diese Arbeiten nicht als Bildkompositionen oder plastische Objekte im eigentlichen Sinne zur Betrachtung ausgebreitet sind, sondern im Grunde nur ihre gemalten Oberflächen darbieten, also ganz im Dienst der Verbreitung und Vergegenwärtigung der Farben stehen. Eine nachhaltige Ausstrahlung ging vor allem von den gross angelegten Präsentationen der *Flachen Arbeiten* im Aargauer Kunsthaus in Aarau und in der Kirche San Staë in Venedig aus, beide im Jahr 1990. Auch wenn die davon überlieferten Photodokumente als solche den in die Irre führenden Eindruck der Bildlichkeit des Werks und die Vorstellung einer plastischen Komponente im Sinne einer horizontalen Skulptur verbreitet haben mögen, so demonstrierten doch gerade diese ausufernden, schier Grenzenlosigkeit anstrebenden Werkpräsentationen sehr deutlich, dass Adrian Schiess nicht irgendwelchen formalästhetischen Arrangements nacheifert, sondern vielmehr an einem ziemlich verwegenen Versuch arbeitet, die Malerei gewissermassen von den einschränkenden Konventionen der *peinture* zu befreien, das «Bild» sozusagen von der «Form» abzulösen und in die reine Präsenz der Farbe ausfliessen zu lassen. Das vordergründig installative Element der Arbeit erweist sich so als notwendiges Instrument der Präsentation der Farbe, und so gilt ein wesentlicher Teil der künstlerischen Anstrengungen dem letztlich unmöglichen Versuch, die Farbe absolut zu setzen und nicht nur von ihrem Träger, sondern auch von der ihr anhängenden bildlichen Wirkung zu befreien. Das heisst, dass den Platten als Farbträgern eine rein dienende Funktion zugesprochen werden kann: Ihre unübersehbare gegenständliche Gegenwart muss derart selbstverständlich erscheinen, dass sie in einer paradoxen Umkehrung gleichsam wieder unsichtbar werden.

Anders gesagt, geht es um einen möglichst hohen Grad von Neutralität oder Anonymität in der Anordnung der Präsentation, die im wesentlichen vom gegebenen Raum und der Menge und der Farbqualität der verfügbaren Platten bestimmt wird. Die Anordnung der Farbflächen oder «Malereien» im Raum zielt denn auch nicht auf jene Art von Inszenierung ab, die den Raum im herkömmlichen Sinne strukturiert und kommentiert; sie soll vielmehr ein selbständiges, mehr von Zufällen und Launen be-

ADRIAN SCHIESS, FLACHE ARBEIT, 1991, Autolack auf Verbundplatte, je 110 x 600 x 2 cm / FLAT WORK, 1991, car paint on composition board, 43⅜ x 236 x ¾". (PHOTO: GEORG REHSTEINER)



stimmtes visuelles Angebot an die gegebene Architektur darstellen: Das Konzept der Komposition soll auch nicht durch die Hintertüre ins Spiel kommen. Damit wird die Architektur auf ihre eigenständige Qualität verwiesen, der sich der Künstler nur bedient, um das Werk zu zeigen, das am Ende nicht mehr und nicht weniger sein will als eine im Ansatz grenzenlose Ausbreitung von Farben. Hinter diesem Vorgehen verbirgt sich nicht zuletzt auch ein grosser

ADRIAN SCHIESS, FETZEN, 1984,
Dispersion auf Karton, verschiedene Formate / SCRAPS, 1984,
acrylic on cardboard, various formats.

Respekt vor der Architektur, der in bezug auf die Wirkung des Werks eine nicht zu unterschätzende Rolle zukommt: Die Architektur bestimmt Licht und Schatten, und sie produziert auch die Spiegelungen auf den glänzenden Farbflächen, so dass sich schliesslich fast unwillkürliche Beziehungen der Affinität oder der Brechung zwischen der «Malerei» und der «Architektur» ergeben. Idealerweise entsteht aus dieser Verbindung ein Instrument der gesteigerten Wahrnehmung, in dem sich die Sicht auf den architektonischen Raum genauso von den Farbtafeln beeinflusst sieht, wie die Ausstrahlung der Farbe von den architektonisch bestimmten Lichtverhältnissen im Raum abhängig ist. Derselbe Wirkungsmechanismus spielt aber auch auf der unkontrollierbaren privaten Ebene, indem sich das Werk oder «Bild-Ding» durch seinen ambivalenten Charakter zumeist ganz selbstverständlich in ein wie auch immer geartetes, häusliches Ambiente integriert und als souveräner Farb-Körper auch in jeder vermeintlich unkünstlerischen Situation Bestand hat, ohne mit seinem Status als Kunstwerk aufzutrumpfen.

Vordergründig thematisiert diese Form von «Kunst» oder «Malerei» sicher auch den Widerstreit zwischen verschiedenen Konzepten der Bildlichkeit. Sie wendet sich unter anderem gegen das weit verbreitete Phänomen der stillschweigenden Gleichsetzung von Malerei und Bild, denn mit der «Lust und Begierde am Aufstreichen von Farbe» muss nicht notwendigerweise auch gleich eine bildhafte Aussage oder sogar ein Bekenntnis verbunden sein. Doch diese Negation meint in keiner Weise eine kämpferische, und schon gar nicht eine rechthaberische Haltung; ganz im Gegenteil. Im Zentrum dieser Kunst liegt vielmehr eine seltsam phantastische Komponente, eine irrationale, fast romantisch zu nennende Sehnsucht nach einer unermesslichen Ausdehnung von Farbe. Und unter diesem Aspekt bekommt schliesslich auch die zumeist horizontale Form der Präsentation einen neuen Sinn, denn über die einfache Notwendigkeit hinaus, den latenten Bildcharakter der Farbtafeln zu untergraben, kann darin eine Metapher für die Tendenz zur Ausuferung und Entgrenzung dieser «Malerei» in ein eigentliches «Farbenmeer» gesehen werden. Die reinen Oberflächen dieser bemalten Tafeln und Objekte erscheinen durch ihre spiegelnden Oberflächen als grundsätzlich unbegrenzte Ebenen, in denen sich die Umgebung durch den Filter der Farbe als eine Art von Stimmung darstellt, die sich mit der reinen Empfindung der Farbe vermischt. Die Farbe und ihre Natur wird durch ihre Materialisierung im Auftrag auf einen Farbträger zwar auf merkwürdige Weise substantiell, gewinnt aber an Rätselhaftigkeit, indem die Farben zusehends ihre ureigenste Irrealität offenbaren. Sehen und Wahrnehmen wird zu einer Art von Eintauchen in eine neue, von Vorurteilen freie Sicht, aus der heraus man schliesslich nicht mehr genau weiss, welche Farbe die in den Farbfeldern gespiegelten Farben haben – und das immer angesichts der verwirrlichen Tatsache, dass diesen Kunst-Dingen selbst in ihrer einsichtigen Faktizität jede manifeste Rätselhaftigkeit abgeht.

ON THE FLOWING OUT OF THE PICTURE INTO THE OVERFLOW OF THE PAINTING:

The Art of Adrian Schiess

Look at your room in the late evening when the colors can barely be distinguished—then turn on the light and paint what you have just seen in the semi-darkness.—How does one compare the colors in such a picture to those in the semidark room?

LUDWIG WITTGENSTEIN

MAX WECHSLER

Faced with the pictorial events produced by Adrian Schiess, it would perhaps be easier to speak of poetic or musical qualities, as these visual appearances do not readily conform to traditional ways of thinking about painting or sculpture. A first glance reveals an oeuvre that could not be more disparate in its simultaneous simplicity and variety of form. Yet it is characterized by such an immediate concreteness that, despite its undeniable ambiguity, it ultimately makes no claim to being anything more than what it is. This art unmistakably and consistently addresses painterly and sculptural issues alike, without clearly subordinating itself to one or the other of these categories. Schiess takes all the liberties he needs for the realization of his ideas and interprets the systemic rules of the art game so generously that he can pursue and formulate his concerns under the most varied conditions. No matter what form his work takes—predominantly pictorial, objective, installation-like, or at times more sculptural—its painterly qualities are always foregrounded even though the things rarely present themselves as paintings per se. The works in question are basically open-ended; they do not lay claim to a much vaunted autonomy, nor to illustrating a formal system, nor to functioning as the expression of an ideological program. The result, however, is not a fashionable lack of commitment, for if we suspend judgement, visual examination will be rewarded with the discovery of a very clear artistic attitude in the concrete and self-evident presence of these works. Freedom and openness are not mere

MAX WECHSLER is an art critic and translator living in Lucerne, Switzerland.

buzz words in Schiess's case but binding principles, manifest in the most varied levels of appearance and effect.

In extremely simplified terms, the work of Adrian Schiess consists largely of objects or items of varied provenance, coated as a rule with a basically monochromatic layer of industrial varnish. Supports range from paper and cardboard to blocks, slats, beams, boards, panels of plywood, and, most recently, aluminum sandwich panels. In addition he has made watercolors of an informal cast, usually on irregularly edged papers of all qualities and sources, as well as elementary metal sculptures with highgloss, chromium-plated surfaces. The nonuniform appearance of these painterly manifestations is additionally underscored by the fact that their outer form is essentially defined by a variety of fragmented and seemingly accidental shapes (especially in the early works and the watercolors) that serve as their support. Yet although the works succeed so remarkably in turning support and painted surface into unified "things," their latent ambiguity is pervasive: These "things" are evidently pictures after all, but pictures that do not want to be pictures, which is indicative of an intentional indecisiveness that surfaces most dramatically on the level of their special mode of presentation.

Schiess is perhaps best known for a large group of works that he started making in 1987: the *Flat Works*. They can be distinguished primarily by differences in the material and shape of the supports and, of course, in the quality of color and its application. We generally encounter them laid out close to the floor so that they may at first be mistaken for installations or a form of pictorial display. Further study reveals, however, that they are not placed there to be viewed as pictorial compositions or plastic objects. Instead, with their painted surfaces exposed to view, they subordinate their presence entirely to the spread and presentation of color. Particularly striking was the large-scale presentation of *Flat Works* at the Kunsthaus in Aarau and in the Church of San Staë in Venice, both in 1990. Although the photographic documentation may have fostered a misleading impression of pictoriality and a plastic component in the sense of a horizontal sculpture, this rampant presentation patently demonstrates that Schiess is not simply trying to emulate some formally aesthetic arrangement of things but has, in fact, undertaken a rather audacious attempt to liberate painting from the constraints of *peinture,* that is, to detach the "picture" from its "form" so that it can flow over into the pure presence of color. The installative aspect of the work is thus essential to the presentation of color, and a substantial portion of the artistic effort is devoted to the ultimately impossible goal to make color absolute, freeing it not only from its support but also from the pictorial effect that adheres to it. The panels as support have been assigned a purely ancillary function: their undeniable physical presence must make such a self-evident impression that, in a paradoxical reversal, they become invisible.

To put it differently, the arrangement of the presentation, guided by the wish to achieve the greatest possible neutrality or anonymity, is essentially determined by the given space and by the number and color of the available panels. Consequently, the arrangement of the colored surfaces or "paintings" does not in any traditional sense seek to comment on or lend structure to the space. On the contrary, one might say that it offers the given architecture a self-contained visual presentation that depends largely on chance and mood: The aim is to prevent the compositional concept from sneaking in through the backdoor. The artist thus concedes the independent quality of the architecture and merely uses it to show his work, which wants to be nothing more nor less than an indication of an unlimited effluence of color. This approach actually bows to the architecture, allowing it to exert an effect on the work that is not to be underestimated. The architecture determines light and shadow; it produces reflections on the glossy surfaces that give rise to almost involuntary affinities or fractures between "painting" and "architecture." Ideally, this connection will lead to an instrument of heightened perception in which our view of the architectural space is as much influenced by the colored panels as the aura of color is in turn influenced by the architecturally determined lighting in the space. The same mechanism is also at work on the uncontrollable private plane, since the work or "picture-thing" with its ambivalent character quite naturally integrates itself into a domestic ambience

of whatever nature, therefore successfully prevailing as a body of color in any supposedly nonartistic situation without trumpeting its status as a work of art.

On the surface, this form of "art" or "painting" also addresses the conflict existing among various concepts of pictoriality. It disputes the widespread phenomenon of tacitly equating the painting and the picture because the "pleasure and delight in applying paint" need not necessarily be associated with a pictorial statement or even a commitment. This negation has nothing whatsoever to do with an aggressive attitude and even less with dogmatism: on the contrary. At the core of this oeuvre there is a strangely fantastic component, an irrational—one might almost call it romantic—yearning for the unlimited extension of color. And finally, in terms of this aspect, the mostly horizontal form of presentation acquires new significance because, above and beyond the mere necessity of undermining the latent pictorial character of the panels, one might interpret it as a metaphor for the tendency of these works to exceed boundaries and overflow into a "sea of color."

ADRIAN SCHIESS, FLACHE ARBEITEN, Autolack auf Verbundplatte / FLAT WORKS, car paint on composition board. (INSTALLATION KUNSTHAUS AARAU, 1990)

The pure surfaces of these painted panels and objects with their reflecting surfaces seem like basically unlimited planes in which the surroundings are filtered through color and represented as a kind of mood that blends in with the pure sensation of color. Color—the nature of color—becomes strangely substantial, materialized through the application to a support, while at the same time becoming increasingly enigmatic as it reveals its singular irreality. Seeing and perceiving becomes a kind of immersion in a new, unprejudiced view from whose vantage point one no longer knows exactly what color the colors mirrored in the panels actually are: All this in the face of the bewildering fact that these art-things are, in their discerning facticity, themselves devoid of any manifest enigma.

(Translation: Catherine Schelbert)