

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1994)

**Heft:** 39: Collaborations Felix Gonzalez-Torres and Wolfgang Laib

**Artikel:** Wolfgang Laib : ein Raum von Wolfgang Laib im Centre Pompidou = a piece by Wolfgang Laib at the Centre Pompidou

**Autor:** Semin, Didier / Aigner, Thomas / Sartarelli, Stephen

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679989>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 07.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Ein Raum von Wolfgang Laib im Centre Pompidou

Als ich zum ersten Mal sah, wie Wolfgang Laib ein Blütenstaub-Rechteck bildete (in Ausstellungen war ich oft vor solchen Arbeiten stehengeblieben, aber ohne irgendeine Vorstellung von ihrer Ausführung, in so natürlicher Weise schienen sie immer hingestellt), war ich erstaunt über die Leichtigkeit und Gemessenheit seiner Bewegungen. Nachdem er den Boden eingehend untersucht hatte, streute Laib den Inhalt der Blütenstaubgläser auf ein helles, rechteckiges Papier, in einer der Fläche entsprechenden Menge. Er öffnete jedes Glas und stülpte es dann mit einer bestimmten, sehr sicheren, wenn auch fast brüskten Bewegung um, so wie Unerfahrenen das Gebaren von Müttern mit ihrem Kleinkind erscheint. Wenn man weiss, dass in einem Behälter der Ertrag von sechs Monaten des Sammelns aufbewahrt ist, dann wägt man sogleich und unwillkürlich die Zeit, die in diesem leuchtend gelben Hügel angehäuft ist, und den Augenblick, der dies zunichte machen könnte, gegeneinander ab. Diese erste, fast unauffällige und alltägliche Bewegung führt einen geradewegs zur Metapher des Lebens, die Laib in jedes seiner Werke hineinträgt. Die folgenden Etap-

pen sind nicht weniger faszinierend: Nachdem er den Blütenstaub in eine Art feingespinnenes Täschchen aufgenommen hat, klopft Laib ihn mit dem Handrücken oder einem Löffel sachte heraus, einige Zentimeter über dem Boden, um die Bewegung der winzigen Flocken zu beobachten, die sich bald als zuerst kaum wahrnehmbarer Schleier auf dem Boden absetzen. Der Stoff ist so leicht, dass er sich genau wie Rauch oder Nebel verhält, vom geringsten Wirbel erfasst, vom geringsten Luftzug fortgetragen. Diese Welt zu ebener Erde, die wir mit unseren schweren Schuhen täglich achtlos durchstampfen, erscheint somit als etwas, das von eigenen Gesetzen, einem eigenen Klima bestimmt ist: Mikroskopische Zyklone, Tief- und Hochdruckgebiete im verkleinerten Massstab folgen aufeinander. Dieses Mikroklima legt fest, in welcher Richtung sich Laib im Raum fortbewegt: kauend oder kniend, mit dem Rücken gegen einen Windhauch, damit die Luftbewegung und die eigene Bewegung ja nie aufeinanderstossen. Es vergehen lange Minuten, bis die Blütenstaubspuren, die ganz am Anfang einzig einem wirren Plan zu gehorchen schienen, sich zusammenfügen und die verfeinerte Form einer geometrischen Figur annehmen. Harald Szeemann hat nachdrücklich darauf hingewiesen, dass Laibs Kunst aus der un-

---

DIDIER SEMIN ist Konservator am Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



wahrscheinlich anmutenden Vereinigung der Mystik Indiens mit einer Malewitsch verpflichteten Ästhetik hervorgegangen ist, dass sie gleichzeitig ein Ritual und eine Skulptur oder ein Bild ist, ohne dass es irgendwie möglich wäre, sich klar für das eine oder das andere zu entscheiden: Im konkreten Prozess der Hervorbringung eines Blütenstaub-Rechtecks bestehen die beiden Dimensionen wie selbstverständlich nebeneinander. Sieht man Laib zu, wie er den Wind überlistet, damit der Blütenstaub unverfehrt bleibt, dann lässt sich feststellen, dass diese so beunruhigenden Rechtecke beinahe keinen Rand aufweisen: Die Grenze zwischen dem Augenblick, da man ohne zu zögern sagen kann, man habe es noch mit dem Rechteck selbst zu tun, und jenem Augenblick, da man behaupten kann, den Rand überschritten zu haben, ist fließend. Die Aureole hebt hier das Werk nicht von der Welt ab, sondern verbindet es mit ihr. Wenn man den Versuch mit der einzelnen Farbe berücksichtigt, wie er von den Malern, von Malewitsch bis Klein und Rothko, durchgeführt worden ist, dann kann man ermessen, dass dieser Unbestimmtheit des Randes immer Rechnung getragen wird: bei Rothko oder Malewitsch auf die Leinwand beschränkt, bei Klein oder Graubner radikaler, mit weichkantigen Rahmen, die dem Bild eine wolkige Verschwommenheit geben, so dass es an Schwere verliert, aber auch um zu vermeiden, dass es wie ein aus der Farbe herausgeschnittenes Fenster erscheint. Da wo Mondrian danach strebte, die Bildgrenze zu markieren, um das Arbiträre daran aufzuzeigen, sind Klein und Laib im Gegenteil darum bemüht, sie aufzuheben. Das fast Gewichtslose der Blütenstaub-Parzellen, ihre Beschaffenheit selbst bestimmen jene Regel, der sich die Künstler mittels Kunstgriff annähernten: kein Rand, keine Trennung mehr. Das von Indien herkommende pantheistische Ritual verdrängt nicht die avantgardistische Suche nach einer Verschmelzung von Kunst und Welt: Es gleicht sich ihr an und führt sie weiter, indem es sie mit Kräften konfrontiert, von deren Vorhandensein sie nicht einmal etwas wusste...

Das Erdgeschoss des Centre Pompidou barg bis vor kurzem eine Art grosse Löwengrube, eine Aushöhlung ohne bestimmten Verwendungszweck und so etwas wie eine unerledigte Angelegenheit der

funktionalistischen Ideologie, von der man sich beim Bau des Gebäudes leiten liess. Dieses dem Irrationalen zugestandene Opfer war ein Ruhepunkt inmitten einer einzig der beschleunigten Zirkulation von Personen dienenden Maschine (eine gewisse Übereinstimmung mit der Marktanlage des antiken Roms bewirkte, dass man ihn «Forum» nannte, doch das öffentliche Treiben und das Palaver haben immer nur rundherum stattgefunden, und jene, die dort arbeiteten, haben ihn immer, mehr in der Art Becketts, als «Das Loch» bezeichnet). Seit der Eröffnung des Centre hat man die Künstler herbeigerufen, damit sie diesen Mangel an Sinn exorzieren, und es ist letztendlich gut möglich, dass dieser unzulängliche Raum der angenehmste des Gebäudes gewesen ist: Man erinnert sich der Installationen, die dort unter anderem Panamarenko, Walter de Maria, Nam June Paik und Takis realisiert haben. Wolfgang Laib wird der letzte gewesen sein, der diesen Ort vor seiner Rationalisierung ausgestattet hat – also bevor er zu einem Zirkulationsraum umgewandelt wird –, eben mit einem Blütenstaub-Rechteck. Sind die meisten Museen und Galerien für moderne Kunst grosse helle Tempel, wo einige Eingeweihte eine Emotion suchen, die der gewöhnlichen Welt fehlt, so bleibt das Centre Pompidou eine industrielle Kathedrale, eine dröhnende Mechanik, die man täglich schmieren und in Gang halten muss. In einem vor einigen Jahren erschienenen Pamphlet (*Beaubourg et le monde renversé*) hatte Jean Clair das Paradox hervorgehoben, dass ein Ort, der dazu dienen sollte, die dort aufzubewahrenden Objekte von der Zeit loszulösen, wie ein Uhrwerk konstruiert werden musste, und er betonte den geringen Grad an Noblesse und Vollkommenheit, der mit so gewöhnlichen Materialien wie Stahl und ungefärbtem Glas verbunden ist. Man kann, wie es viele getan haben, diese feindliche, häufig vergangenheitsbezogene Haltung gegenüber dieser beispielhaft modernen Architektur, die das Centre darstellt, einfach abtun. Und dennoch, wenn man den Künstlern einigermassen vertraut, deren Werke es aufbewahrt (Beuys, Kounellis... Laib nur als Beispiele) und von denen viele die Nervalsche Vorstellung, «dass dem Stoff selbst ein Wort inneohnt», weiterführen, dann kommt man nicht umhin, sich das Argument anzuhören. Die Installations-



tion des Blütenstaub-Rechtecks wirkte – da sie ein Ritual der Natur, der Stille und der Zeit im Innern eines Bauwerks entfaltete, das normalerweise dessen Negation anstrebt – wie eine symbolische Therapie, eine Art Kur. Im Hinblick auf diese Gegebenheiten bei der Präsentation, den wahrscheinlich ungünstigsten und widrigsten, hat Laib auch erkannt, dass sie, vielleicht gerade deshalb, besonders bedeutungsvoll sein würden. Die leuchtende Decke, die einen Monat lang das Centre beherrschte, liess dessen Widersprüche hervortreten: Die Blicke, die man auf sie richtete, die Verhaltensweisen und selbst die Fragen, die sie hervorrief, sagen auch sehr viel über das Gebäude. Es erfüllt, als richtige Stadt im Kleinformat, tatsächlich die Funktion eines Versuchsgeländes für angewandte Soziologie. Die Gerüchte, die sich darin ausbreiten, lassen sich als Ausdruck eines Kollektivdenkens deuten, das sonst nirgends zum Vorschein kommen könnte. Zwei merkwürdige Gerüchte sind infolge der Existenz des Rechtecks aufgekommen: Das eine, nicht mehr als amüsan, meldete, es seien zahllose Insekten ins Gebäude eingedrungen, angezogen vom hier ungewohnt wirkenden Pflanzlichen. Das Gerücht liess offensichtlich sowohl die Jahreszeiten (es war tiefer Winter) als auch, vor allem, das tatsächliche Verhalten der Insekten ausser Betracht – die sich das urbane Unbewusste sowieso nicht in Gestalt von Vergils Bienen vorstellen kann, so beherrscht ist es von Fliege und Küchenschabe. Nun ernähren sich aber Fliegen und Schaben von unserem Abfall und nicht von Hervorbringungen der Kunst, und ohnehin zeichneten sie sich alle durch ihre Zurückhaltung aus. Das zweite, seltsamere Gerücht bezeugte in verkehrtem Sinne eine bestimmte Intelligenz, die über dem, was in Laibs Werk auf dem Spiel steht, waltet. So wurde zu meinem grossen Erstaunen das Gerücht verbreitet, der Blütenstaub stelle aufgrund seiner allergenen Eigenschaften eine potentielle Bedrohung dar: Man gedachte sogar, den Behörden eine Besorgnis ausdrückende Petition zu übergeben... Diese etwas närrische Ansicht erschien mir auf der symbolischen Ebene nicht absurd: Es hat nichts Ungewöhnliches, dass ein Zeichen der Stille in einer vom Lärm lebenden Gesellschaft als etwas Zerstörerisches empfunden wird... Darüber hinaus sind die Stoffe,

mit denen Laib arbeitet, nicht ohne Ambivalenz: Sie sind, befruchtend oder nährend (Blütenstaub, Reis, Milch, Wachs...), immerzu dem Wechsel unterworfen, und dem sich darin offenbarenden Leben haftet immer auch dessen Gegensatz an. Schon die Farbe des Blütenstaubs ruft eine doppelte Wahrnehmung hervor. Die mir bekannten Arten sind immer gelb: ein fahles Gelb beim Blütenstaub der Kiefer, ein dunkles beim Löwenzahn, ein leuchtendes beim Haselbusch – ob es andere Farben gibt, weiss ich nicht. Neben der Leuchtkraft, die mit der Struktur des Blütenstaubs selbst zusammenhängt, trägt die Farbe die Bedeutung in sich, die ihr die Geschichte gibt. Und im Bewusstsein des Westens ist Gelb äusserst ambivalent: Farbe des Goldes und des Lichts, der Weizenähre und des Gedeihens, aber auch die Farbe der Schwachen, diejenige, die von den Verstossenen getragen werden muss... Wir sind – was immer der Blütenstaub neben dem, was er über unser Verwurzelte in der Natur aussagt, sonst noch bedeutet – ergriffen von der Notwendigkeit des Gelbs, von der Treue, die es gegenüber der gleichzeitig wertvollen und dem Wechsel unterworfenen Eigenschaft dieses Stoffes bewahrt... (Bezeichnenderweise wählte Klein, ohne dass es in der Natur der Sache lag, für seine monochromen Bilder die Farbe Blau – die im Westen alle positiven Werte in sich vereinigt.)

Einige Tage vor dem festgesetzten Ende der Ausstellung wurde der Raum durch eine ebenfalls doppeldeutige Geste verunstaltet: Jemand warf eines Abends eine Münze auf den Blütenstaub. Es gibt keine Anhaltspunkte dafür, ob es sich um einen bewusst ikonoklastischen Akt handelte, den Willen, dieses hilflose Stück Natur zu beflecken, oder um eine naive Reminiszenz an die heilige Geste der Opfergabe, derjenigen der Touristen vor der Fontana di Trevi entsprechend...

Man sagt, Averroes habe unter der ersten Säule der grossen Moschee von Córdoba einen Sonnenstrahl eingeschlossen. Ich stelle mir nicht ungern vor, ein Rechteck aus schweigendem Licht sei eines Tages in der grossen Stahlarchitektur des Centre untergebracht worden, so als ob die Raserei dort gemildert werden sollte.

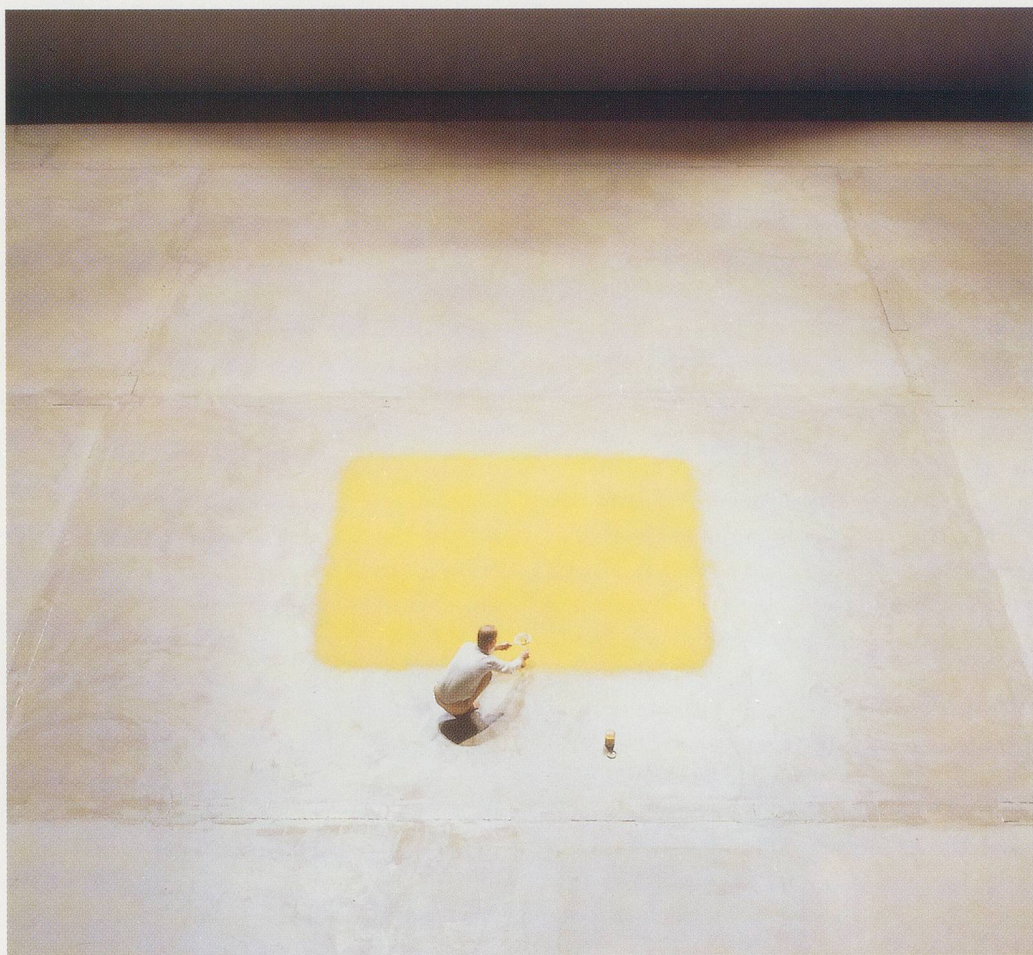
(Übersetzung: Thomas Aigner)



WOLFGANG LAIB, BLÜTENSTAUB VON HASELNUSS, 350 x 400 cm /

POLLEN FROM HAZELNUT, 137 $\frac{3}{4}$  x 157 $\frac{1}{2}$ ".

Installation 1992, Centre Pompidou, Forum, Paris.





DIDIER SEMIN

# A Piece by Wolfgang Laib at the Centre Pompidou

The first time I witnessed Wolfgang Laib install a Pollen Square (I had often lingered before such works in exhibitions without the slightest idea how they were made, so naturally did they seem to lie there), I was struck by the mixture of lightness and gravity in his touch. After having carefully inspected the floor, Laib poured jars of pollen onto a square of transparent paper, as much as was necessary to cover the surface. He opened each jar, then turned it with a deft gesture which was self-assured yet almost brusque, the way mothers appear to handle their young children to neophytes. When one learns that each bottle contains the fruit of six months' gathering, suddenly and instinctively one weighs the time collected in this little mountain of bright yellow against the moment it takes to disperse it. This first stage, almost unnoticed and banal, brings you straight into the metaphor of life that Laib introduces into each of his works. The subsequent stages are no less fascinating; having placed the pollen into a sort of pocket of muslin, Laib taps it softly with the back of his hand or with a spoon, a few centimeters above the ground, in order to observe the movement of the tiny flakes

---

DIDIER SEMIN is a curator at the Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

which float to earth in an initially imperceptible mantle. The material is so light that it acts exactly like smoke or fog, airborne with the slightest rustle, following the very faintest breeze. This ground-level world which we indifferently trammel with our heavy shoes thus appears governed by its own rules, its own climate: microscopic cyclones, low and high pressure systems follow one another on a small scale. This micro-climate dictates to Laib the course of his progression in each piece—squatting or on his knees, his back to an infinitesimal breeze so that the movements of the air never come into conflict with his own. Not until after many long minutes have passed do the marks made by the pollen—which at first seem only to follow a random pattern—come together to adopt the regimented form of a geometric shape. Harald Szeemann once noted that Laib's art issues from the improbable marriage of Indian mysticism to an aesthetics derived from Malevich, and that it is at once a ritual and a sculpture or painting, without allowing for a choice between one or the other of these categories; in the concrete process of fashioning a pollen square, these two dimensions coexist as if naturally. One therefore notices, while watching Laib play tricks with the air so as not to soil the pollen, that these rather disconcerting squares have no



boundaries to speak of; the space is indeterminate, poised between the moment when one can say unhesitatingly that one is inside the square and the moment when one can claim to have left it. Here the aureola does not isolate the work from the world, it attaches it to it. If one takes note of the experiments with monochrome such as they were conducted by painters from Malevich to Rothko and Klein, one can see that the indeterminacy of the border is always taken into account—inside the canvas for Rothko or Malevich, and more radically for Klein and Graubner, for example, where the stretchers have softened edges giving the canvas the nebulousness of a cloud, both to lighten it and avoid having it look like a window cut out from color. The scarce weight of the pollen particles, their very nature, dictates the same rule that the painters approached by means of artifice: no more borders, no more separation. The pantheistic ritual inherited from India does not replace the avant-garde quest for a fusion of art and the world: it joins together with it and extends it by confronting it with elements it had never even imagined...

The ground floor of the Centre Pompidou housed until recently a sort of great lions' den, a gaping hole with no visible use, seemingly left there as a token of the functionalist ideology which had presided over the construction of the building. This clearing of the ground in favor of the irrational was a moment's pause in a machine entirely devoted to the accelerated circulation of people (a certain similarity with the geography of the marketplace in ancient Rome caused it to be named the "Forum"; yet public activity and conferences have only taken place at its periphery, and the people who work there have always called it, more reminiscent of Beckett, the "Hole"). From the time of the Centre's opening, artists have been called upon to exorcise this lack of meaning, and in the final analysis this space of want has been the most welcoming one in the building: We remember the installations executed there by Panamarenko, Walter de Maria, Nam June Paik, and Takis, among others... Wolfgang Laib was to become the last to redefine this space before its rationalization—when it was arranged as a place for circulation—and he did it with, precisely, a Pollen Square. If

most of the museums and galleries of modern art are today great white temples where a few initiates come in search of an emotion absent from the ordinary world, the Centre Pompidou remains an industrial cathedral, a teeming machine which must be fed and nurtured every day. In a pamphlet published a few years ago (*Beaubourg et le monde renversé*/Beaubourg and the world upside down), Jean Clair pointed out the paradox of constructing like a watch a place intended to isolate from time the objects entrusted to it, and the lack of nobility and maturity associated with the profane materials of white glass and steel. One might dismiss this with a wave of the hand, as many have done, as a willfully reactionary hostility toward the exemplary modern architecture of the Centre. Nonetheless, if one gives any credit to the artists whose works it contains—Beuys, Kounellis, Laib, to name but a few—many of whom develop Nerval's idea "that a Word is attached to matter itself," one has difficulty imagining how such an argument can fall on deaf ears. Since it presented a ritual of nature, time, and silence within the bosom of the monument which usually denies them, the installation of the Pollen Square within the Forum's enclosure functioned as a kind of symbolic therapy, a form of healing. Although these exhibition conditions were probably the least appropriate and the most thankless imaginable, Laib perceived that, for the very same reasons, they would prove extraordinarily rich in meaning. The luminous mantle which haunted the Centre for a month crystallized these contradictions: the glances, the responses, and even the questions it elicited said a great deal about the building as well. A veritable city in miniature, it functioned in essence as a laboratory of applied sociology. The rumors which run through it could be interpreted as the expression of a collective thought which could not articulate itself anywhere else. Two very curious rumors were born of the presence of the Square; the first, a very charming one, announced a massive invasion of insects attracted to this unusual vegetal presence in the building, a rumor which obviously did not take into account either the season (it was in the middle of winter), or the real customs of insects, which the thoughtless urbanite is in any case unable to imagine as Virgil's bees, obsessed as he is



with flies and cockroaches. (Flies and cockroaches feed on leftovers, not on works of art; moreover, they were shining examples of discretion.) The second rumor was even stranger and bore witness in a negative way to a certain intelligence in the conception of Laib's work. To my great surprise, it was said that because of its allergenic properties the pollen represented a potential menace; people even talked of lodging a complaint to the authorities. It seemed to me that this rather absurd idea made a certain symbolic sense—it is not unusual for a call for silence to be interpreted as destructive by a society which lives on noise. Furthermore, the materials manipulated by Laib are not unambivalent: They are fecundating and nurturing (pollen, rice, milk, wax...), and fragile, while their existence always suggests the opposite. The color of the pollen itself induces a double perception; the pollens I have seen have always been yellow: pale yellow for pine pollen, dark yellow for dandelion pollen, bright yellow for hazel—and I do

not know if other colors exist. Aside from the brilliance which derives from the pollen's structure itself, the color bears the significance conferred on it by History. And in Western thought yellow is extraordinarily ambivalent: it is the color of gold and light, of the grain and wheat of prosperity; it is also the color of the weak, the color outcasts are forced to wear...

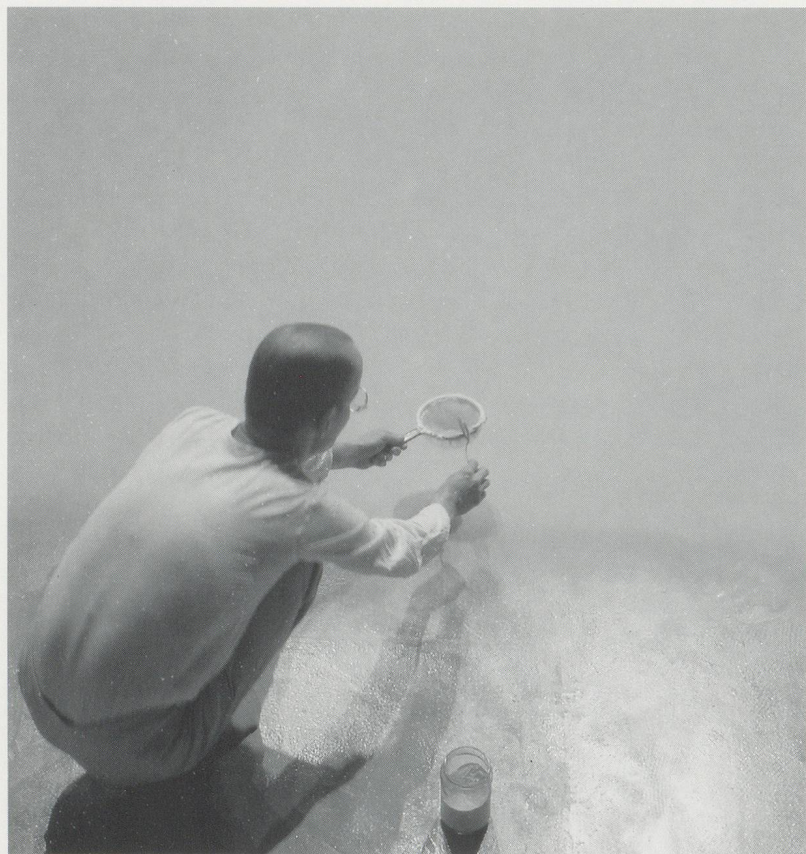
Beyond and including the way pollen relates to our rootedness in nature, we are overwhelmed by the necessity of yellow, by its faithfulness to the precious and fragile character of this material. (Symptomatically, the monochromatic choice of Klein, which was not dictated by an imperative of nature, settled on blue—a color associated entirely with positive values in the West.)

Several days before the exhibition was to close, the work was ruined by a gesture which was itself of dual significance: One evening someone threw a coin on the pollen piece. There is no way to know if

this act was deliberately iconoclastic, a desire to sully this fragment of defenseless nature, or a naïve reminiscence of the sacred act of offering, analogous to the offerings made by tourists at the Trevi fountain...

It is said that Averroes sealed a ray of sunshine inside the first pillar of the great mosque at Córdoba. I myself rather like the idea that one day a square of luminous silence was placed inside the great metallic architecture of the Centre, as if to calm the frenzy...

*(Translated from the French  
by Stephen Sartarelli)*



WOLFGANG LAIB,  
*BLÜTENSTAUB VON HASELNUSS*,  
350 x 400 cm /  
*POLLEN FROM HAZELNUT*,  
137 $\frac{3}{4}$  x 157 $\frac{1}{2}$ ", Installation 1992,  
Centre Pompidou, Forum, Paris.