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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 74: Collaborations Katharina Grosse, Richard Serra, Bernard Frize

Rubrik: [Collaborations] Richard Serra, Bernard Frize, Katharina Grosse

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: 06.01.2026

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

RICHARD SERRA

born 1939 in San Francisco, lives and works in New York City.

geboren 1939 in San Francisco, lebt und arbeitet in New York City.

BERNARD FRIZE

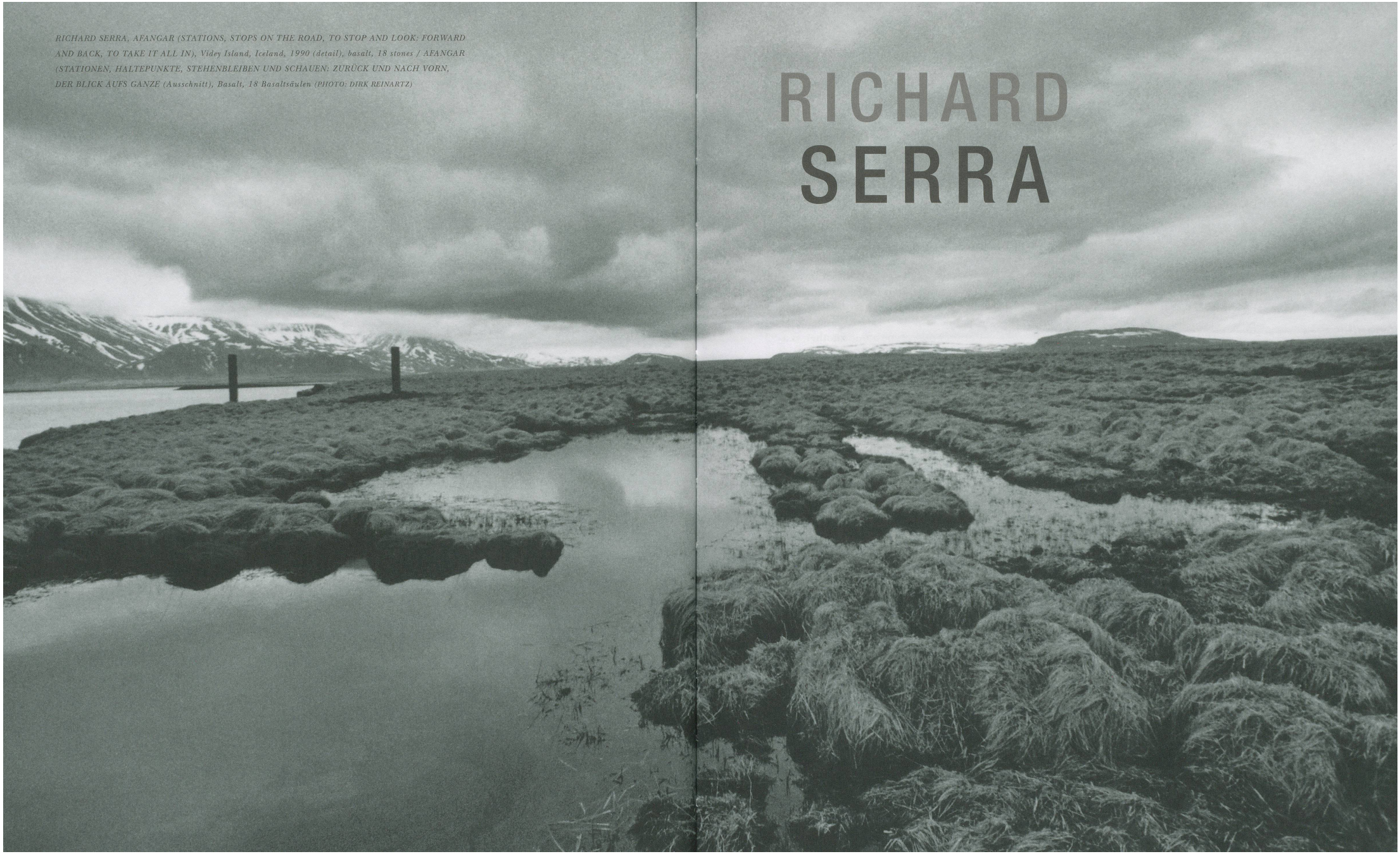
born 1949 in Saint-Mandé, France, lives and works in Berlin and Paris.

geboren 1949 in Saint-Mandé, Frankreich, lebt und arbeitet in Berlin und Paris.

KATHARINA GROSSE

born 1961 in Freiburg im Breisgau, lives and works in Düsseldorf und Berlin.

geboren 1961 in Freiburg im Breisgau, lebt und arbeitet in Düsseldorf und Berlin.



RICHARD SERRA, AFANGAR (STATIONS, STOPS ON THE ROAD, TO STOP AND LOOK: FORWARD AND BACK, TO TAKE IT ALL IN), Videy Island, Iceland, 1990 (detail), basalt, 18 stones / AFANGAR (STATIONEN, HALTEPUNKTE, STEHENBLEIBEN UND SCHAUEN: ZURÜCK UND NACH VORN, DER BLICK AUFS GANZE (Ausschnitt), Basalt, 18 Basaltsäulen (PHOTO: DIRK REINARTZ)

RICHARD SERRA

Richard Serra *in Bilbao*

HAL FOSTER

Over his career Richard Serra has produced several works that open up new lines of investigation and new orders of experience. "They are certainly the most didactic in terms of the history of my evolution," Serra says of such pieces, which, after the art historian George Kubler, he calls "prime objects": "They present each problem in its greatest simplicity."[1] HOUSE OF CARDS (1969), four four-foot square sheets of lead that support one another, is a prime object for all "prop" pieces that rise from the floor; STRIKE (1969–1971), a single plate of steel, eight feet high, that juts out twenty-four feet from its bisected corner, is a prime object for all angles and arcs that cut boldly into space; and there are others as well. Yet, perhaps none is as rich as the first "torqued ellipse," the progenitor of a body of work that, inaugurated in 1996, continues to evolve in extraordinary fashion, at once rigorously logical and quite unexpected.

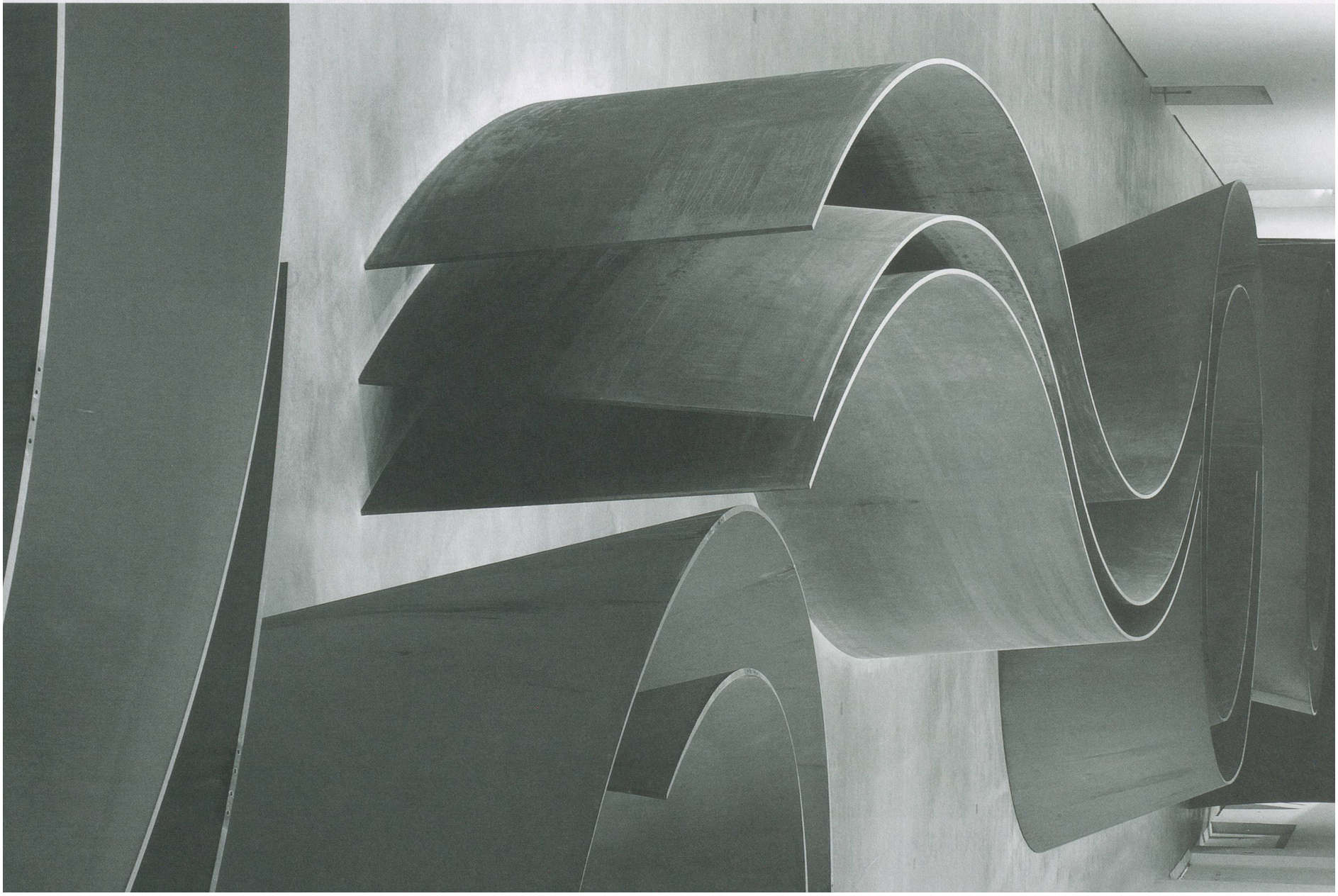
In part Serra refers his discovery of the form to a momentary misrecognition inside the San Carlo alle Quattro Fontane, the Baroque masterpiece by Borromini in Rome. One day in 1991, he entered the nave from the side and mistook the ellipses of the dome and the floor to be somehow offset in relation to one another. If you imagine a continuous surface made between two such turned ovals realized in steel (it was indeed difficult for Serra to find a machine that could bend plates in this way), you have the gist of a torqued ellipse, plus, of course, an opening for the viewer to pass through—though "viewer" is too limited a term for the experiential subject of these works.

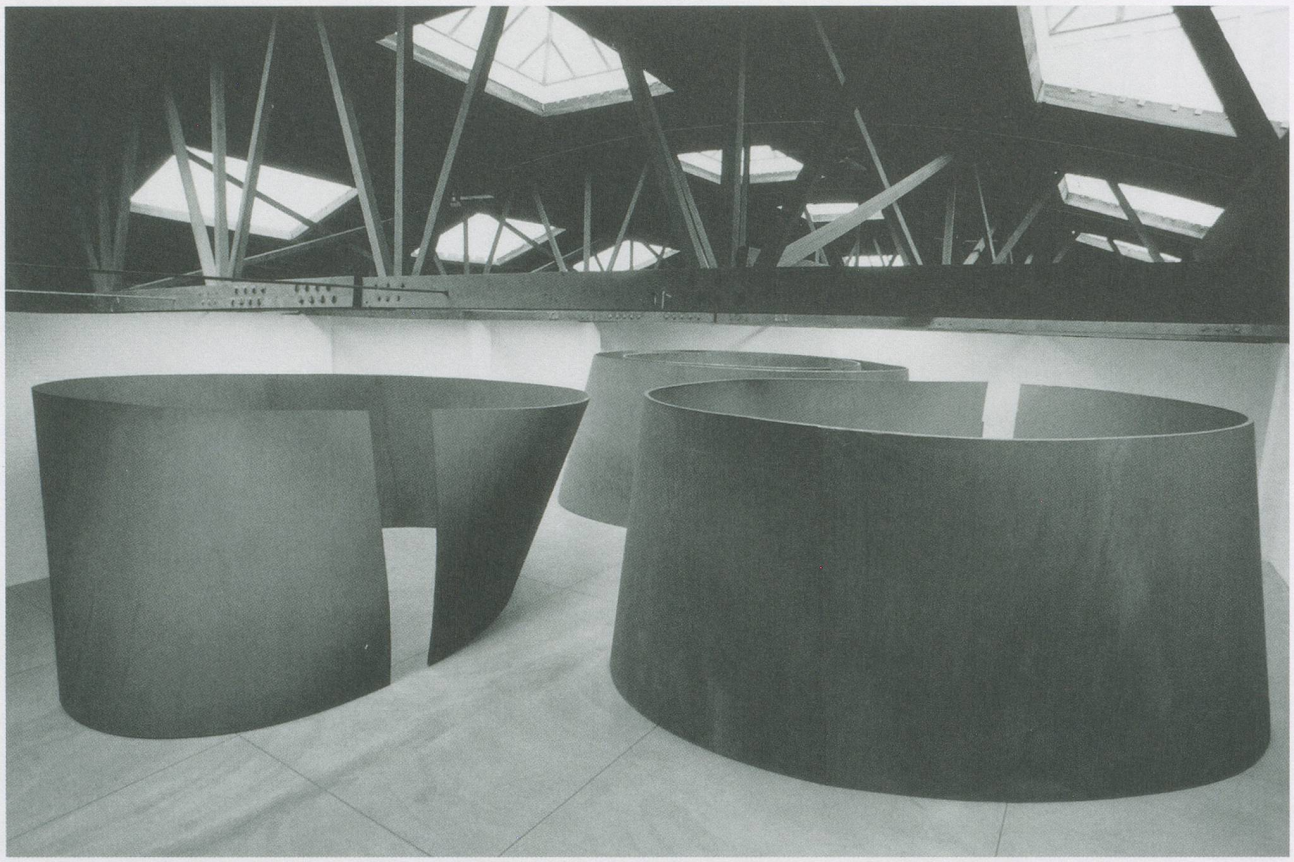
In 1999, within the vast "fish gallery" at the Guggenheim Bilbao, Serra presented five single torqued ellipses and three doubles (that is: one ellipse set within another), as well as a piece titled SNAKE (1996) whose three walls and two passages sway and undulate for one hundred and four feet. This last piece has remained in the middle of the gallery, and for his new installation (which is permanent), it is joined by seven other pieces, most fourteen feet high, all different in length. Five derive from the prime torqued ellipse: a single ellipse, a double, and three torqued spirals ("the spirals," Serra explains, "differ somewhat [from the ellipses] in that there is no center—the center drifts"). Especially with the spirals, the plates open and close, run parallel, and lean toward you and away from you as you walk through them. In fact, all the pieces change at every step, and so (it seems) does your gait, with the result that you never know quite what to expect, certainly not as far as the interior voids are

---

HAL FOSTER is Townsend Martin Professor at Princeton University and author, most recently, of *Prosthetic Gods* (MIT) and co-author of *Art Since 1900* (Thames & Hudson).

RICHARD SERRA, "The Matter of Time," Guggenheim Museum Bilbao, 2005, with (front to back) / mit (von vorn nach hinten): TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED), 2003; DOUBLE TORQUED ELLIPSE, 2003-2004; SNAKE, 1994-1997; TORQUED SPIRAL (RIGHT LEFT), 2003-2004; TORQUED SPIRAL (OPEN LEFT CLOSED RIGHTS), 2003-2004; BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE 2003-2005. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)





RICHARD SERRA, TORQUED ELLIPSES INSTALLATION, Dia Center for the Arts, New York, September 25, 1997 - June 14, 1998 (PHOTO: DIRK REINARTZ)

concerned, which, even after repeated trips, come as a surprise. Here your memory is tested as much, and at the same time, as your anticipation.

The two final pieces in the installation derive from opposite sections of a single shape, a torus. Think, for the first section, of the inside of the doughnut and, for the second, the outside, which is also part of a sphere. Related as they are, the two sections can be joined, as they were in a 2001 piece titled UNION OF THE TORUS AND THE SPHERE (2001). But this union produced a closed object, which troubled Serra somewhat; so in the two new pieces, he opens up the sections and orients them in different ways. BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE (2005) has eight such sections—of a sphere, a torus, two spheres, a turned torus, a turned sphere, and finally two turned toruses—set in rows fifty feet long that create seven different corridors between them. "There is a lot of tension in the space of the passages," Serra remarks. "The way the steel is coiled puts a stress on the steel that you register as part of the form-making process; that wouldn't be true of any other material.... Matter imposes form on form." BLIND SPOT REVERSED (2003–2005), whose exterior wall and interior void are both pointed ovals, consists of six such sections, here linked in such a way as to produce a zigzag

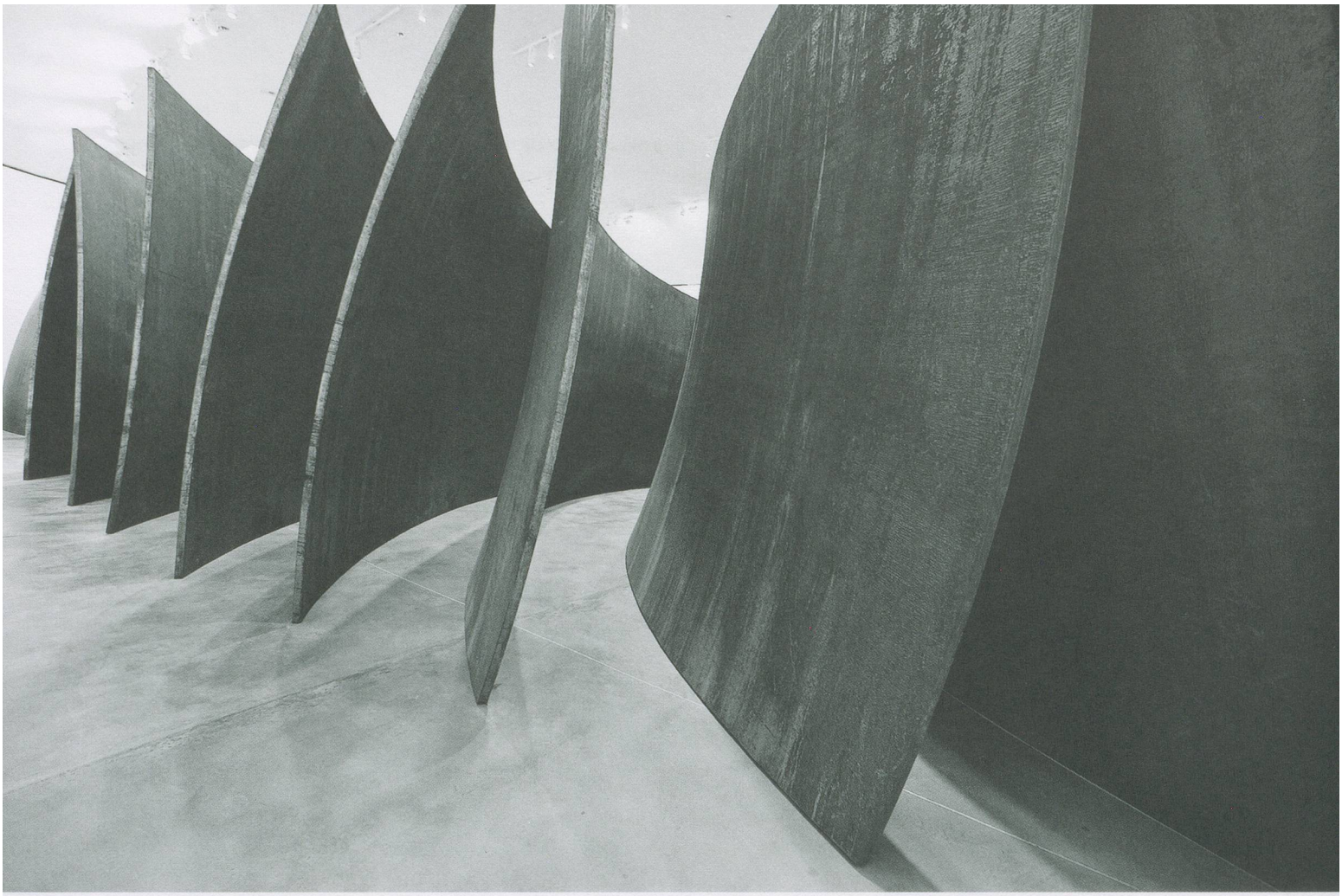
passage that leads you past four "blind spots" before you enter the tight inner sanctum. Once again, as in the other pieces, you cannot know what to expect, yet you always sense that each plate has its structural integrity, each interior its spatial necessity, each work its formal logic.

What you c a n expect is the installation to be thoroughly considered, and to invite your own thorough consideration: as is typical of Serra, experiential complexity is balanced by structural transparency. Although the eight pieces are various in shape and color (from rust orange to deep gray), they make a clear group in terms of formal language and spatial articulation, and a balcony above the gallery allows you to grasp this family resemblance readily. Yet, Serra cautions, "I am still not interested in image. When you look at the pieces from overhead you can read their plan and better understand their structure, but their elevation is always partially masked."

The installation begins with the longest of the torqued spirals (with seven plates, it makes one more turn than other spirals to date, which have five plates); the balcony allows you to gaze down almost directly into this piece and to gauge its complex structure. By contrast, a single ellipse appears to the left; simple but acute it stands as a touchstone for all the pieces. "From the balcony," Serra remarks, "you see that the oval delineated on the ground and the oval at the top are exactly the same. The oval is not twisted: it continuously turns as it rises; the radius never changes. The continuous turn makes the steel walls lean inward and outward and parallel. The form is constructed through the void. That hadn't been done before; it's not in nature and not in architecture." To the right of this paradigmatic single is a fine double, and together they establish for the present installation the language of this entire body of work.

SNAKE comes next and serves as an entr'acte: after the loops of the ellipses and the spiral, you move fast through its curvy passages that lead to the final three works, which, as the gallery narrows here, are presented one after the other. "The spirals are significantly different from one another," Serra comments. "One is simple: it leans all the way to the right until you get half way around, then it leans all the way to the left. This spiral creates a broad horizontal interior enclosure. The other spiral is more vertical, moving in and out, compressing you, turning you, releasing you. It's not as elongated, so your stride is not as quick, and the space changes more radically as it unfolds." From row to row, BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE wrings further variations on this theme of pressure and relief, gravity and grace. Yet, lest you be seduced by the lush sense of space often produced by the ellipses, spirals, and open torus-and-spheres, the installation concludes, smartly, with BLIND SPOT REVERSED, which, as a sequence of blinds, feels intractable: you seem at once lost in a labyrinth and compelled to follow a single path, as if Serra wanted to remind you that space (both as you live it and as you imagine it) can also be severe, even carceral, in its effects.

Serra titles the installation "The Matter of Time," which plays on "matter" both as "question" and as "substance": the question here, then, is how a substance—steel—can be manipulated to create not only different surfaces and spaces but also different rhythms and times. This concern runs back at least to his encounter, during a 1970 trip to Japan, with Zen gardens. "The gardens open up a perceptual field," Serra remarks. "Most important is the t i m e of the field and your movement through it: it's a p h y s i c a l time. It's compressed or protracted, but always articulated; sometimes it narrows to details, but you are always returned to the field in its entirety." And so it is in this installation. Serra again: "Everything on both sides of you—right and left, up and down—changes as you walk, and that either condenses the time or protracts it, making you anxious or relaxed, as you anticipate what will



RICHARD SERRA, BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE, 2003–2005 (detail), Guggenheim Museum Bilbao, weatherproof steel, 4 torus and 4 spherical sections, each section 14 x 50', overall 14 x 50 x 53' 11 3/8", plate thickness 2" / (Ausschnitt), wetterfester Stahl, 4 Tori und 4 sphärische Elemente, je 426,7 x 1524 cm; insgesamt 426,7 x 1524 x 1644,4 cm, Plattenstärke 5,1 cm. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)

happen next or remember what just did." Just as matter can feel heavy (as the plates loom over you) or light (as they appear to run ahead of you), so too space—inside, outside, and around the pieces—seems to condense here and to expand there, with the result that time appears to slow and to quicken as well. As usual with Serra, these sculptures thus produce a phenomenological sensitivity in the viewer, but they also open onto a psychological dimension (the time in play, for example, is not "time on the clock, not literal time"). According to Serra, this dimension is present in all his mature work. Perhaps so, but it is more pronounced here than ever before.

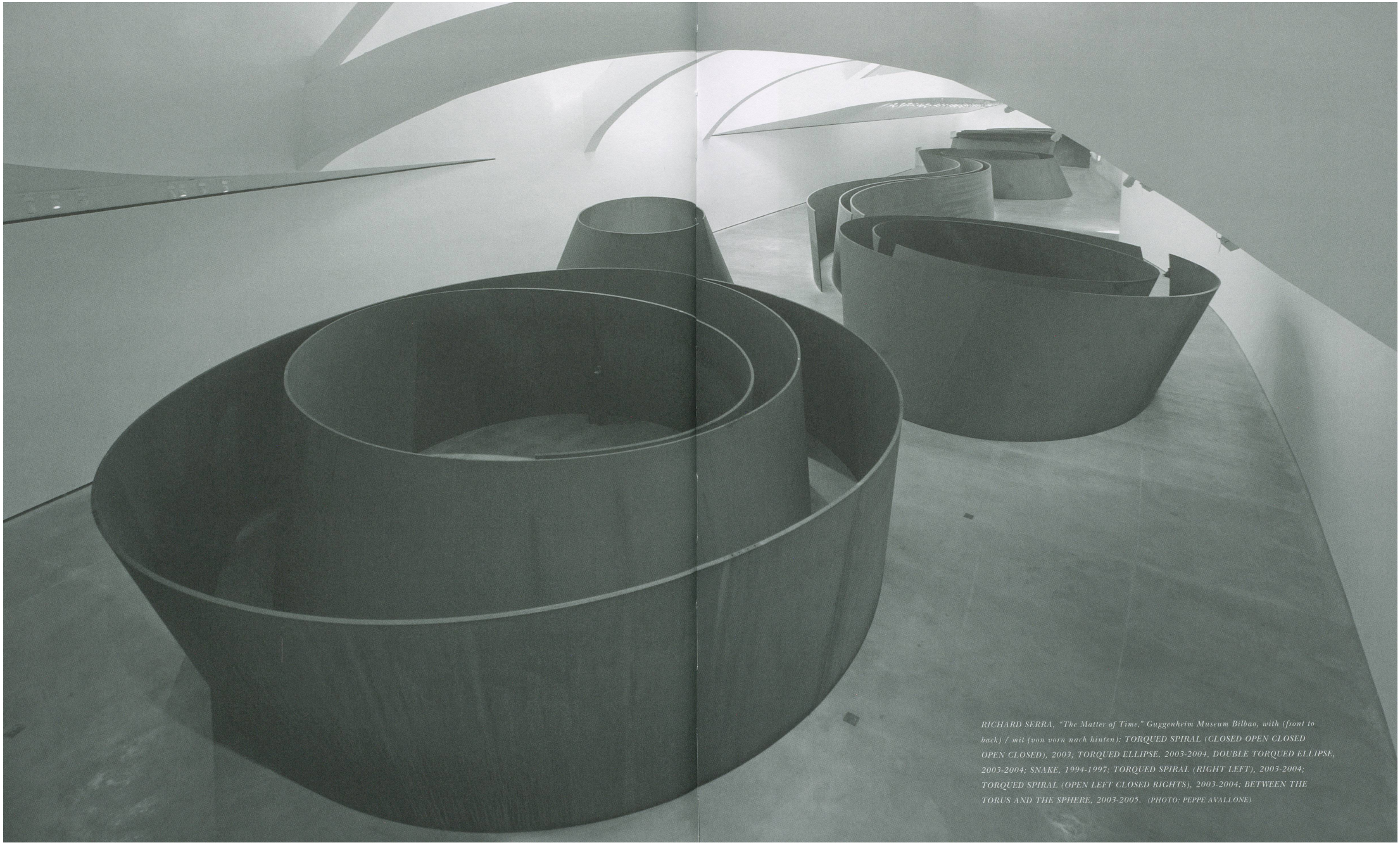
This body of work is a kind of *summa* for Serra, for it recalls and extends several key moves in his evolution. For example, the catalogue opens with two prime objects that are also drawn upon here: TO LIFT (1967), an important piece in process art in which this action, performed on a sheet of rubber, first raised the question of surface typology for Serra; and TO ENCIRCLE BASE PLATE HEXAGRAM, RIGHT ANGLES INVERTED (1970), a steel circle, twenty-

six feet in diameter, embedded in a derelict street in the Bronx, which first established physical site and social context as fundamental to his practice. Moreover, all the Bilbao pieces combine the tectonic self-sufficiency of the props with the spatial intervention of the angles and the arcs. So, too, they register a distinctive understanding of the relation of drawing to sculpture that Serra developed from Constantin Brancusi above all—"drawing has a lot to do with how a volume hits an edge, and how you scan the space as it configures: volume in relation to solid, in relation to context"—as well as an innovative notion of sculpture as a field vectored by movement in time that Serra elaborated from such disparate figures as Jackson Pollock, Henri Michaux, the psychoanalytic art critic Anton Ehrenzweig, Claes Oldenburg, Dan Flavin, and, again, the masters of Zen gardens. On both counts, his relation to his earthwork peers, Robert Smithson and Michael Heizer, is instructive: "For the most part," Serra comments, "earthworks are about a graphic idea of landscape, and I was more interested in a penetration into the land that would open the field and bring you into it bodily, and not just draw you into it visually. How do you make walking and looking the content?" All these concerns are evident in the Guggenheim installation, as are some of his catalytic encounters with architects, not only with Borromini in Rome but also with Le Corbusier at Ronchamp, which Serra visited in 1991. "The solid and the void really are one there," he remarks of this celebrated church. "You understand that the space is holding the walls and vice versa, that it's one field; you're in a volume unlike any you've been in before, and it affects you physiologically and psychologically in a way that nothing else has. I thought if architecture could do that, so could sculpture." And so it does in Bilbao.

"I'm still interested in the skin turning into the volume, in the skin returning you to the space of the void," Serra says of his current work. "I want to hold the field by using the speed of the skin. I still want to have the weight, but not as the first manifestation of the piece." He pauses, then sums up: "You can say that's a return to an old notion of the Baroque; but whatever it is, it takes you into the field, into the interstices between the pieces, and allows for flow and movement, and it doesn't reduce to any imagistic awareness or gestalt; you never know the configuration. That's where I am now." There is much more to say about this "where I am now"—about its critical relation to the Frank Gehry building, with its arbitrary shapes and disconnected skins, as well as about its sympathetic relation to the old city of Bilbao, with its industrial past and touristic present. But words and photographs can only do so much; you must go there to experience this great work.

RICHARD SERRA, UNION OF THE TORUS AND THE SPHERE, 2001, weatherproof steel, one torus section 11' 10" x 37' 6", one spherical section 11' 10" x 37' 9", overall 11' 10" x 37' 9" x 10' 5", plate thickness 2" / wetterfester Stahl, ein Toruselement 361 x 1143 cm, ein sphärisches Element 361 x 1151 cm, insgesamt 361 x 1151 x 317,5cm, Plattenstärke 5,1 cm. (PHOTO: DIRK REINARTZ)

1) All quotations are from: Hal Foster, "Richard Serra in Conversation with Hal Foster," Carmen Gimenez, ed., *The Matter of Time* (New York: Guggenheim Museum, 2005). For additional critical texts see Hal Foster, ed., *Richard Serra* (Cambridge: MIT Press, 2000).



RICHARD SERRA, "The Matter of Time," Guggenheim Museum Bilbao, with (front to back) / mit (von vorn nach hinten): TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED), 2003; TORQUED ELLIPSE, 2003-2004, DOUBLE TORQUED ELLIPSE, 2003-2004; SNAKE, 1994-1997; TORQUED SPIRAL (RIGHT LEFT), 2003-2004; TORQUED SPIRAL (OPEN LEFT CLOSED RIGHTS), 2003-2004; BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE, 2003-2005. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)

Richard Serra *in Bilbao*

HAL FOSTER

Im Laufe seiner Karriere hat Richard Serra immer wieder Werke geschaffen, die neue Fragestellungen und neue Formen der Erfahrung ermöglichten. «Es sind sicher die didaktischsten Arbeiten mit Blick auf meine eigene Entwicklungsgeschichte», sagt Serra von diesen, die er nach dem Kunsthistoriker George Kubler «Primärobjekte» nennt; «Sie stellen jedes Problem in seiner einfachsten Form dar.»[1] HOUSE OF CARDS (Kartenhaus, 1969), vier quadratische Bleiplatten von 1,2 Meter Seitenlänge, die einander gegenseitig stützen, ist solch ein «Primärobjekt» für alle seine szenischen Arbeiten, die sich vom Boden erheben; STRIKE (Schlag, 1969–1971), eine einzelne, knapp 2,5 Meter hohe Stahlplatte, die über sieben Meter weit aus ihrer zweigeteilten Raumecke hervorragt, ist das «Primärobjekt» für alle Winkel und Bögen, die kühn in den Raum vorstossen; und es gibt noch weitere. Aber vielleicht ist keines so ergiebig wie die erste TORQUED ELLIPSE (Verdrehte Ellipse), die Vorläuferin eines Werkkomplexes, der 1996 seinen Anfang nahm und sich noch immer unerhört lebendig weiterentwickelt, streng logisch und zugleich vollkommen überraschend.

Zum Teil führt Serra seine Entdeckung dieser Form zurück auf einen ersten, falsch gewonnen, Eindruck in San Carlo alle Quattro Fontane, Borrominis barockem Meisterwerk in Rom: Eines Tages 1991 betrat er das Kirchenschiff von der Seite her und glaubte, die Ellipsen der Kuppel und des Bodens seien im Verhältnis zueinander irgendwie verschoben. Stellt man sich eine unendliche Fläche zwischen zwei solchen verdrehten Ovalen in Stahl umgesetzt vor (tatsächlich hatte Serra einige Schwierigkeiten, eine Maschine zu finden, die Stahlplatten derart zu verbiegen vermochte), so hat man im Wesentlichen eine «verdrehte Ellipse» und natürlich eine Öffnung, durch die der Betrachter gehen kann – obwohl «Betrachter» ein allzu begrenzter Ausdruck ist, um das erfahrende Subjekt dieser Arbeiten zu beschreiben.

1999 präsentierte Serra in der grossen *Fish Gallery* des Guggenheim Museums in Bilbao fünf einzelne verdrehte Ellipsen und drei doppelte (also eine Ellipse jeweils innerhalb einer anderen) sowie eine Arbeit mit dem Titel SNAKE (Schlange, 1996), deren drei Wände und zwei Gänge sich über fast 32 Meter schwankend dahinschlängeln. Letztere blieb in der Mitte des Ausstellungsraums stehen, und für seine neue, permanente Installation kamen sieben weitere Arbeiten hinzu, die meisten gut vier Meter hoch und alle unterschiedlich lang. Fünf sind von der primären verdrehten Ellipse abgeleitet: eine einzelne Ellipse, eine doppelte und drei verdrehte Spiralen. («Spiralen», erläutert Serra, «sind etwas anders [als Ellipsen],

---

HAL FOSTER ist Townsend-Martin-Professor an der Princeton University und Autor des kürzlich erschienenen *Prosthetic Gods* (MIT) und Co-Autor von *Art Since 1900* (Thames & Hudson).

RICHARD SERRA, TO ENCIRCLE BASE PLATE HEXAGRAM, RIGHT ANGLES INVERTED, 1970, steel, rim, 1 x 8" x 26' diameter, installed 1970-72 at 183rd Street and Webster Avenue, the Bronx, New York / Stahlband 2,5 x 20,3 x 792 cm (Durchmesser). (PHOTO: GIANFRANCO GORGONI)

Richard Serra, amid / inmitten, "The Matter of Time," 2005, Guggenheim Museum Bilbao. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)

da sie keinen festen Mittelpunkt haben – der Mittelpunkt driftet.») Besonders im Fall der Spiralen öffnen und schliessen sich die Platten laufend, sie verlaufen parallel, neigen sich, während man durch sie hindurch wandert, einmal zu einem hin, dann wieder von einem weg. Tatsächlich verändern sich alle Arbeiten mit jedem Schritt, und dasselbe gilt für unsere Gangart; deshalb weiss man nie genau, was einem bevorsteht, ganz sicher nicht, was die inneren Hohlräume betrifft, die einen selbst nach mehrmaligem Durchgehen immer wieder überraschen. Dabei wird unser Erinnerungsvermögen ebenso einer Prüfung unterworfen wie unsere Fähigkeit zu antizipieren – und zwar beides gleichzeitig.

Die beiden letzten Arbeiten der Installation sind von gegenüberliegenden Abschnitten ein und derselben Form abgeleitet: von einem Torus. Man denke für den ersten Abschnitt an die Innenseite eines Doughnut und für den zweiten an die Aussenseite, die auch Teil einer Kugel ist. Da sie miteinander verwandt sind, können die beiden Teile zusammengefügt werden, wie das in einer Arbeit aus dem Jahr 2001 der Fall war: THE UNION OF THE TORUS AND THE SPHERE (Die Vereinigung von Torus und Kugel). Doch diese Vereinigung brachte ein geschlossenes Objekt hervor, was Serra etwas beunruhigte; also öffnet er in den beiden neuen Arbeiten die Form und richtet die beiden Teilformen unterschiedlich aus. In BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE (Zwischen dem Torus und der Kugel, 2005) gibt es acht solche Teilformen – von einer Kugel, einem Torus, zwei Kugeln, einem umgedrehten Torus, einer umgedrehten Kugel und schliesslich zwei umgedrehten Tori –, die in gut fünfzehn Meter langen Reihen angeordnet sind, zwischen denen sieben verschiedene Durchgänge entstehen. «Im Raum der Durchgänge entstehen zahlreiche Spannungen», bemerkt

Serra. «Die Art, wie der Stahl gebogen wird, übt einen Druck auf das Material aus, den man als Teil des Formungsprozesses wahrnimmt; das wäre bei jedem anderen Material nicht so … Die Materie zwingt der Form ihre Form auf.» BLIND SPOT REVERSED (Umgekehrter toter Winkel, 2003–2005), bei dem sowohl äussere Wand wie Innenraum zugespitzte Ovale sind, besteht aus sechs Teilformen, die so miteinander verbunden sind, dass ein zickzackförmiger Gang entsteht, der einen über vier «tote Winkel» schliesslich zum engen innersten Heiligtum führt. Wie schon bei den anderen Arbeiten weiss man auch hier nicht, was einen erwartet, aber man spürt unentwegt, dass jede Stahlplatte sicher auf dem Boden steht, dass jeder Innenraum einer räumlichen Notwendigkeit gehorcht und dass jede Arbeit ihre eigenen formalen Gesetze hat.

Was man dagegen erwarten k a n n , ist, dass jede Installation wohl durchdacht ist und uns selbst zum gründlichen Nachdenken herausfordert: Dabei ist es typisch für Serra, dass die Komplexität der Erfahrung durch die strukturelle Transparenz aufgefangen wird. Obwohl die acht Arbeiten in Form und Farbe verschieden sind (von Rostorange bis Dunkelgrau), bilden sie eindeutig eine Gruppe, was Formensprache und Raumgliederung angeht, und eine Galerie über dem Ausstellungsraum erlaubt dem Betrachter auch diese Familienähnlichkeit ohne weiteres zu erkennen. Doch Serra warnt: «Ich interessiere mich nach wie vor nicht für das Bild. Betrachtet man die Arbeiten von oben, so kann man zwar ihren Grundriss erkennen und ihre Struktur besser verstehen, aber der Aufriss bleibt immer ein Stück weit verborgen.»

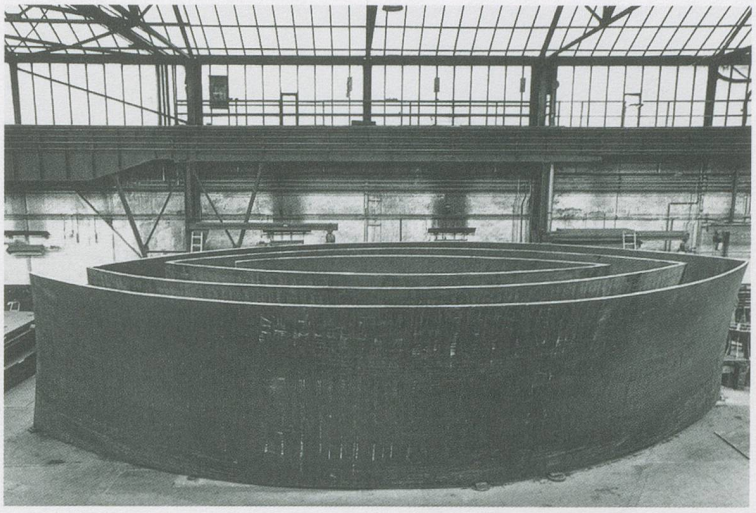
Die Installation beginnt mit der längsten der verdrehten Spiralen (mit sieben Platten macht sie eine Windung mehr als die bisherigen Spiralen, die aus fünf Platten bestehen); die Galerie erlaubt einem, fast genau senkrecht hinunter in die Arbeit hineinzuschauen und ihre komplexe Struktur zu ermessen. In starkem Kontrast dazu sieht man links davon eine einfache Ellipse – einfach aber intensiv: Sie wird zum Prüfstein für alle anderen Arbeiten. «Von der Galerie aus», bemerkt Serra, «sieht man, dass das Oval, das sich am Boden abzeichnet, identisch ist mit dem Oval am oberen Rand. Das Oval ist nicht verdreht: Es dreht kontinuierlich im Aufstieg; der Radius bleibt sich immer gleich. Die fortwährende Drehung bewirkt, dass die Stahlwände sich neigen, nach innen, nach aussen und parallel. Die Form ergibt sich aus dem leeren Raum. Das hat man vorher noch nie gemacht; das gibt es weder in der Natur noch in der Architektur.» Rechts von dieser beispielhaften Einzelform befindet sich eine schöne Doppelform, und zusammen legen sie die Sprache für den gesamten Werkkomplex dieser Installation fest.

SNAKE kommt als nächstes Werk, es dient als Zwischenspiel: Nach den Schlaufen der Ellipsen und der Spirale bewegt man sich rasch durch seine geschwungenen Gänge, die zu den letzten drei Arbeiten führen, die, der Ausstellungsraum ist hier enger, nacheinander präsentiert werden. «Die Spiralen sind vollkommen verschieden voneinander», meint Serra dazu. «Eine ist einfach: Sie neigt sich die ganze Zeit nach rechts, bis man halb durch ist, danach ist sie nach links geneigt. Sie erzeugt einen weiten horizontalen Innenraum. Die andere Spirale ist eher vertikal, sie bewegt sich nach innen und nach aussen, sie engt ein, führt uns durch Windungen und lässt uns wieder frei. Sie ist nicht so lang, also geht man nicht so schnell, aber der Raum verändert sich umso radikaler.» Von Reihe zu Reihe nötigt BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE diesem Thema von Druck und Loslassen, Gravität und Anmut neue Variationen ab. Und doch, damit man sich von dem grossartigen Raumgefühl nicht verführen lässt, welches die Ellipsen, Spiralen und offenen Torus-Kugel-Kombinationen immer wieder erzeugen, schliesst die Installation elegant mit BLIND SPOT REVERSED, das sich durch

die Aneinanderreihung von toten Winkeln beziehungsweise Sackgassen als eher widerspenstig erweist: Man scheint sich zugleich in einem Labyrinth verirrt zu haben und kann doch nur einem einzigen Weg folgen, als ob Serra uns daran erinnern wollte, dass der Raum (sowohl als erlebter wie als vorgestellter) auch streng wie ein Kerker sein kann.

Serra nennt die Installation «The Matter of Time» und spielt dabei mit den verschiedenen Bedeutungen von *matter*, nämlich «Frage» und «Stoff, Substanz, Material»: Die Frage ist hier also, wie ein Material, Stahl, so bearbeitet werden kann, dass nicht nur verschiedene Oberflächen und Räume entstehen, sondern auch verschiedene Rhythmen und Zeiten. Dieses Interesse reicht weit zurück, mindestens bis zu seiner Begegnung mit den Zen-Gärten auf einer Japanreise im Jahr 1970. «Die Gärten eröffnen ein Feld der Wahrnehmung», sagt Serra. «Entscheidend ist die Zeit dieses Feldes und unsere Bewegung durch es hindurch: Es ist eine physische Zeit. Sie ist verdichtet oder verlängert, aber immer gegliedert; manchmal verengt sie sich auf Einzelheiten, aber man wird immer wieder in das Feld als Ganzes entlassen.» Und so ist es auch in dieser Installation. Dazu wiederum Serra: «Alles auf beiden Seiten von uns – rechts und links, oben und unten – verändert sich beim Gehen, und dies verdichtet entweder die Zeit oder dehnt sie, es beunruhigt oder entspannt uns, während wir erahnen, was als Nächstes geschehen wird, oder uns erinnern, was eben geschah.» Genauso wie das Material sich schwer anfühlen kann (wenn etwa die Platten einen drohend überragen) oder leicht (wenn sie uns vorauszueilen scheinen), so scheint auch der Raum – im Innern und ausserhalb der Arbeiten oder um sie herum – sich einmal zu verdichten, dann wieder auszudehnen, mit dem Resultat, dass die Zeit sich ebenfalls zu verlangsamen und zu beschleunigen scheint. Wie wir es von Serra gewohnt sind, erzeugen diese Skulpturen eine phänomenologische Sensibilität im Betrachter, eröffnen aber auch eine psychologische Dimension (so ist die Zeit beim Spielen beispielsweise nicht gleich der «mit der Uhr gemessenen Zeit», ist «nicht buchstäbliche Zeit»). Laut Serra ist diese Dimension in all seinen reifen Werken gegenwärtig. Das mag zutreffen, aber hier wird es deutlicher als je zuvor.

Der Werkkomplex stellt eine Art Summe von Serras Schaffen dar, denn er ruft einige entscheidende Schritte in seiner Entwicklung in Erinnerung und führt diese weiter. So beginnt der Katalog mit zwei Primärobjekten, auf die bei diesen Arbeiten ebenfalls zurückgegriffen wurde: TO LIFT (In die Höhe heben, 1967), ein wichtiges Beispiel der Prozesskunst, eine Aktion, ausgeführt auf einem Gummituch, bei der sich für Serra zum ersten Mal die Frage nach einer Typologie der Oberflächen stellte; und TO ENCIRCLE BASE PLATE HEXAGRAM, RIGHT ANGLES INVERTED (Grundplattenhexagramm umschreiben, rechte Winkel verkehrt, 1970), einem Stahlkreis mit knapp acht Metern Durchmesser, der in einer heruntergekommenen Strasse in der Bronx eingelassen war und bei welchem sich zum ersten Mal zeigte, wie grundlegend physischer Ort und sozialer Kontext für Serras Praxis werden sollten. Ausserdem vereinen sämtliche Arbeiten in Bilbao die tektonische Eigenständigkeit der verwendeten Elemente mit der räumlichen Intervention der Winkel und Bögen. Also halten sie auch eine besondere Auffassung des Verhältnisses von Zeichnung und Skulptur fest, das Serra vor allem ausgehend von Constantin Brancusi entwickelt hat – «Zeichnen hat eine Menge damit zu tun, wie ein Volumen auf eine Kante trifft und wie man den Raum liest, während er entsteht: das Volumen im Verhältnis zum festen Körper, im Verhältnis zum Kontext» –, und ebenso eine neue Auffassung der Skulptur als vektorielles Feld, das von Bewegungen in der Zeit durchmessen wird, und zu welcher Serra ausgehend von so unterschiedlichen Figuren wie Jackson Pollock, Henri Michaux, dem psychoanalytischen Kunstkritiker Anton Ehrenzweig, Claes Oldenburg, Dan Flavin und – auch hier wieder – den Meistern der Zen-Gärten



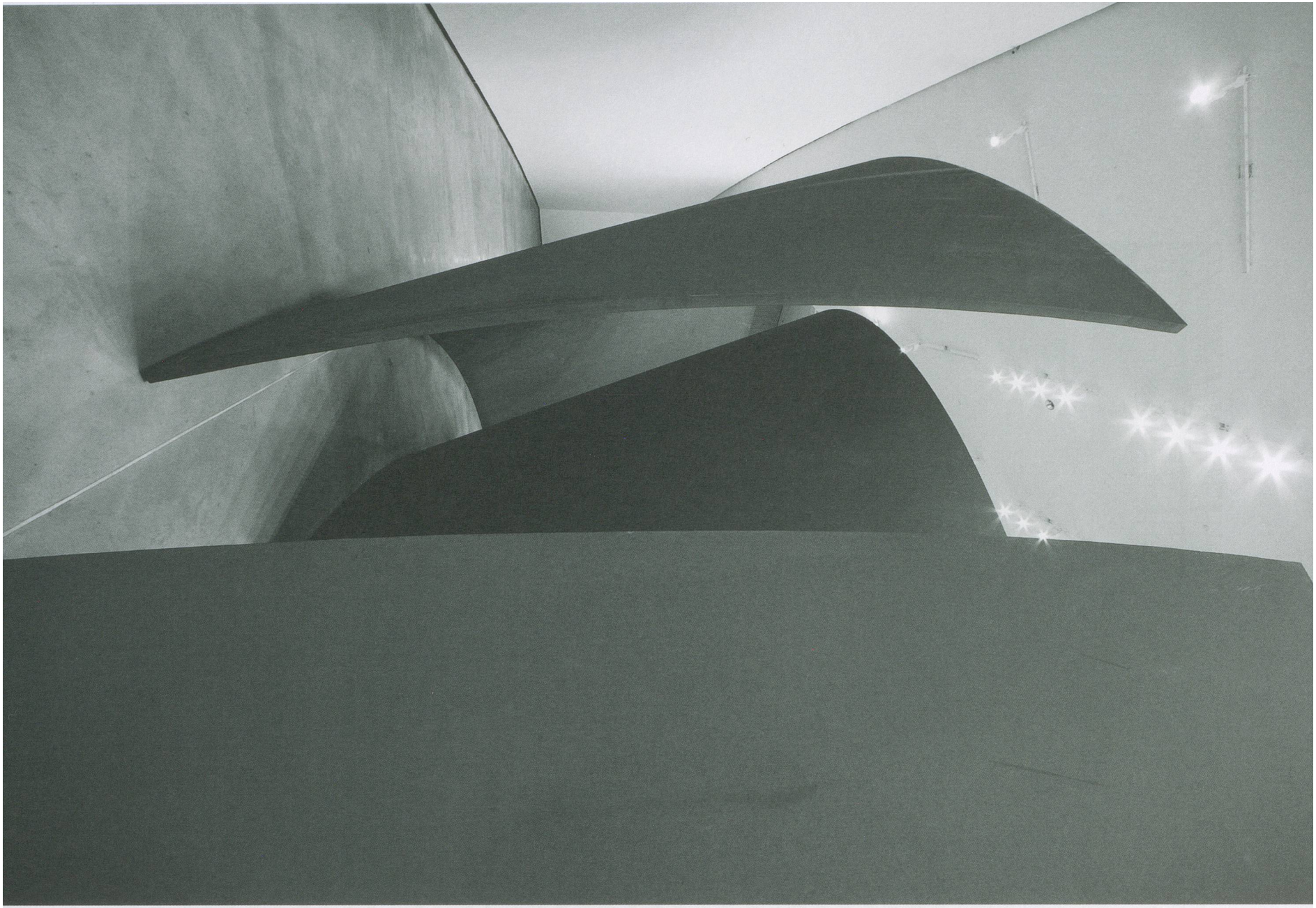
RICHARD SERRA, BLINDSPOT, 2002 - 2003, weather-proof steel, 3 torus plates, 3 spherical plates, overall 13' 1 1/2" x 60' x 29 3/4' plate thickness 2" / wetterfester Stahl, 3 Torusselemente, 3 sphärische Elemente, insgesamt 400 x 1904 x 907 cm, Plattenstärke 5,1 cm. (PHOTO: DIRK REINARTZ)

gelangte. Für beides ist Serras Beziehung zu seinen Vorläufern im Bereich der Land-Art, Robert Smithson und Michael Heizer, aufschlussreich: «Meistens», so Serra, «geht es in den *Earthworks* um eine graphische Vorstellung der Landschaft, mich interessierte aber mehr ein Eindringen in die Landschaft, welches das Feld öffnen und einen körperlich hineinversetzt, statt einen nur visuell hineinzuziehen … Wie macht man das Gehen und Schauen zum Inhalt?» All diese Fragen liegen in der Guggenheim-Installation offen zutage, ebenso wie einige seiner entscheidenden Begegnungen mit Architekten, nicht nur mit Borromini in Rom, sondern auch mit Le Corbusier in Ronchamp, das Serra 1991 besuchte. «Das Feste und der Raum sind dort wirklich eins», sagt Serra von diesem berühmten Sakralbau. «Man begreift, dass der Raum die Wände hält und umgekehrt, dass es ein einziger Bereich ist; man ist in einem Raumvolumen, wie man noch keines gekannt hat, und es berührt einen physisch und psychisch wie nichts anderes je zuvor. Ich dachte, wenn die Architektur das schaffe, könne die Skulptur das auch.» Und Bilbao liefert den besten Beweis dafür.

«Ich interessiere mich noch immer für die Verwandlung der Haut in Volumen, dafür, dass die Haut einen auf den leeren Raum zurückwirft», sagt Serra über seine aktuelle Arbeit. «Ich will ein Feld offen halten, indem ich die Geschwindigkeit der Haut einsetze. Ich will noch immer das Gewicht, aber nicht als erste Manifestation eines Werks.» Er hält inne und meint dann zusammenfassend: «Man könnte sagen, dies sei die Rückkehr zu einer alten Idee des Barock; aber was immer es ist, es bringt einen in den entscheidenden Bereich hinein, in die Zwischenräume zwischen den Arbeiten, es sorgt für Fluss und Bewegung und es reduziert nichts auf irgendeinen Bild- oder Gestaltbegriff; es ist nie so, dass man die Struktur kennt. Da stehe ich jetzt.» Es gäbe noch viel mehr zu sagen über dieses «wo ich jetzt stehe»: über sein kritisches Verhältnis zum Bau von Frank O. Gehry mit seinen willkürlichen Formen und abgehobenen Häuten, oder auch über die Sympathie zur Altstadt von Bilbao mit ihrer industriellen Vergangenheit und touristischen Gegenwart. Doch Worte und Photographien vermögen nicht alles; man muss selbst hingehen und dieses grossartige Werk erleben.

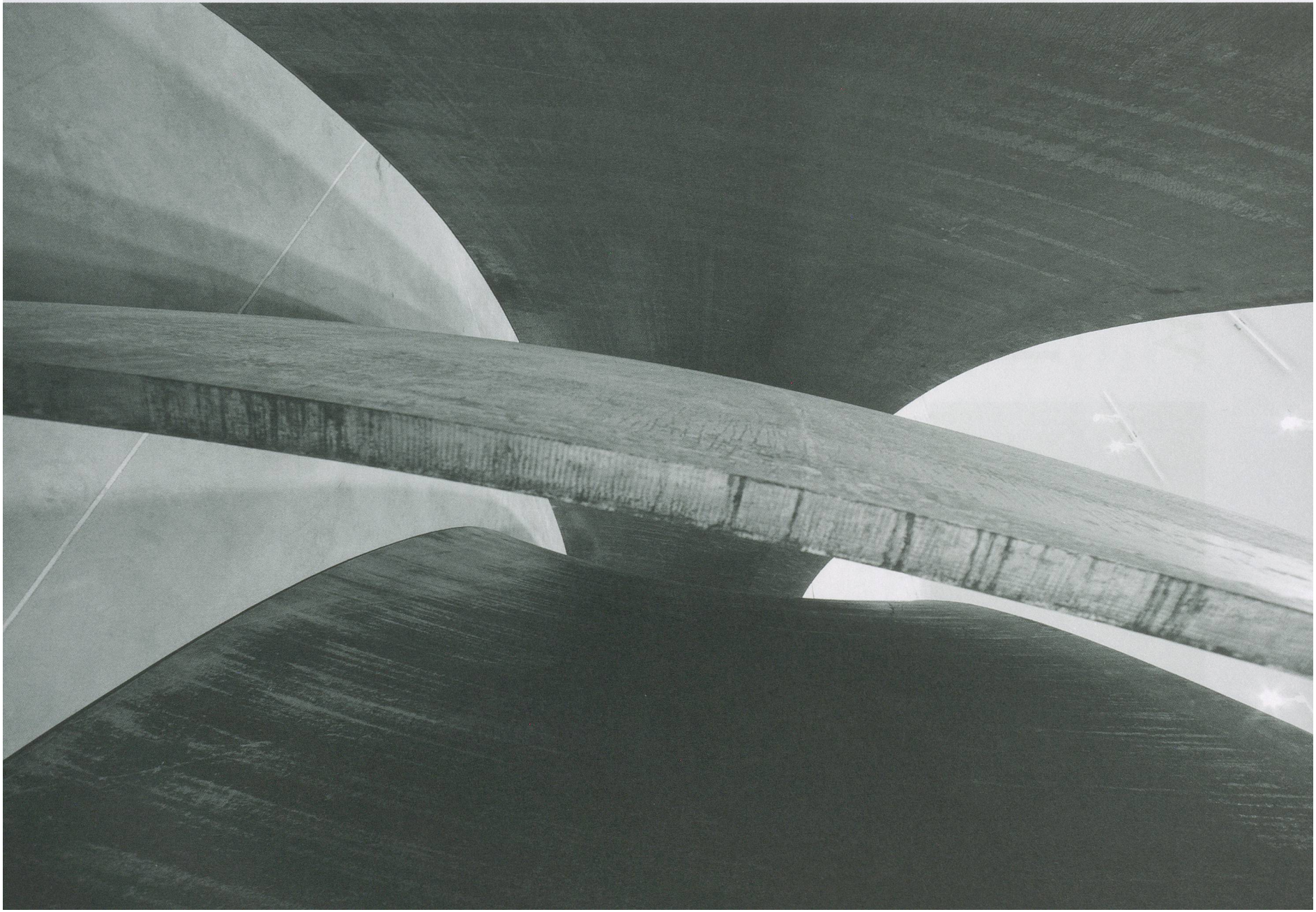
(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Alle Zitate stammen aus Hal Foster, «Richard Serra in Conversation with Hal Foster», in: *Richard Serra: The Matter of Time*, hg. v. Carmen Gimenez, Guggenheim Museum, New York 2005. Für weiterführende kritische Texte vgl. auch Hal Foster (Hg.), *Richard Serra*, MIT Press, Cambridge/MA 2000.



RICHARD SERRA, DOUBLE TORQUED ELLIPSE, 2003-2004, Guggenheim Museum Bilbao, weatherproof steel, outer ellipse, 14' x 37' 5" x 40', inner ellipse, 14' x 20'4" x 32' plate thickness 2"/ wetterfester Stahl, äussere Ellipse, 426,7 x 1140,7 x 1219 cm, innere Ellipse 426,7 x 619,8 x 975,4 cm, Plattenstärke 5,1 cm. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)

RICHARD SERRA, BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE, 2003–2005 (detail), Guggenheim Museum Bilbao, weatherproof steel, 4 torus and 4 spherical sections, each section 14 x 50', overall 14 x 50 x 53' 11$^{3}/_{8}$", plate thickness 2" / (Ausschnitt), wetterfester Stahl, 4 Tori und 4 sphärische Elemente, je 426,7 x 1524 cm; insgesamt 426,7 x 1524 x 1644,4 cm, Plattenstärke 5,1 cm. (PHOTO: PEPPE AVALLONE)



WALKING AND LOOKING ON VIDEY ISLAND

KATE D. NESIN

"In general: the closer we approach an object, the more alive our language becomes. The more vital our feeling for an object from afar, the more we sense the weight of the space that intervenes and the way everything in us surges forward to meet it."
—Johann Gottfried Herder in *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*

Anticipation

Richard Serra's customary attention to site specificity may require as well an awareness of material specificity. I have long been familiar with Serra's Cor-Ten steel, lead, paintstick, and rubber; his stones, however, when I first came across images of them, were a surprise. I had studied images and words, in fact, for months before engaging with the stones in person—at once primed for the experience and entirely unprepared.

AFANGAR (STATIONS, STOPS ON THE ROAD, TO STOP AND LOOK: FORWARD AND BACK, TO TAKE IT ALL IN), 1990, consists of nine pairs of basalt columns distributed around the periphery of Vesturey, the northwestern peninsula of Videy Island which lies in Reykjavík Harbor in Iceland. The stones of each pair are sited at an elevation above sea level nine and ten meters, respectively; all of the columns at the greater elevation measure three meters in height, while all stones at the lesser elevation measure four meters in height, so that each stone rises level with the next. To assume this consistency of heights, the stones in each pair are variously closer together or farther apart according to Vesturey's ankle-twisting topography.

Serra was offered the commission in 1988 jointly by the National Gallery of Iceland and the country's union of sculptors, who requested a piece in time for the 1990 Reykjavík Arts Festival. When Serra traveled to Iceland in 1988, he responded instantly to its peculiar landscape: low and mossy, water- and sky-logged, full of rich grays and a seductive roughness. He has said of this visit:

Piles of lava strata extend to the horizon. There are no trees. Continuous glacial erosion and volcanic eruptions make for a diversity of geological formations: craters, fissures, fjords, and tabletop plateaus as well as U-shaped ele-

KATE D. NESIN is an art history student living in Princeton, New Jersey.

vations. I was completely taken by the strangeness of the land, that which was underfoot I had never seen before.[1)]

Serra wanted to work in that radical landscape rather than in the spaces of the museum or city, and Videy Island, only a short ferry ride away, was soon offered. Once Serra set foot upon Videy, he knew he would not import his favored steel.

Initially, Serra wanted to use the basalt columns that formed naturally on one of Videy's cliff faces but was directed instead to a southern quarry. As Serra has described it, "Basalt stones are not cut from the vertical walls of a traditional quarry, nor are they carved. Basalt is an igneous rock that is found in modular form and shape.... I simply had to select the stones which were then cut to the required lengths of three and four meters."[2)] In essence, the basalt columns were pulled from their original situations, unaltered but for length, and planted—uncarved, unsmoothed, unmodeled—at designated elevations around the periphery of Videy's modest peninsula. Installation was begun in the winter of 1989, and the nine pairs were in place by late April 1990. Serra recalls a significant moment from those months: "As I was laying the piece out I explained how [it] could be understood. Valgardur Egilsson, a doctor and poet, pointed out to me that the Icelandic word 'afangar,' which happens to be the title of one of the most cherished Icelandic poems, translates as 'stations, stops on the road, to stop and look: forward and back, to take it all in.' It was obvious that Afangar ought to be the title of the sculpture."[3)] Public response to AFANGAR was remarkably positive, despite

RICHARD SERRA, AFANGAR (STATIONS, STOPS ON THE ROAD, TO STOP AND LOOK: FORWARD AND BACK, TO TAKE IT ALL IN), Videy Island, Iceland, 1990 (detail), basalt, 18 stones / AFANGAR (STATIONEN, HALTEPUNKTE, STEHENBLEIBEN UND SCHAUEN: ZURÜCK UND NACH VORN, DER BLICK AUFS GANZE (Ausschnitt), Basalt, 18 Basaltsäulen (PHOTOS: DIRK REINARTZ)

the sculpture's situation in a landscape that, as Serra himself observed, is treated with "reverence" by its inhabitants—for AFANGAR seems not a disruption of space but instead a set of lenses (or portals, more properly) through which the space can be topographically mapped and thereby re-seen and reevaluated. Returning to Serra's words:

[The pairs] can be read as portals and passageways as well as demarcations in the open field. The rise and fall of Videy Island and the surrounding landscape is seen against the fixed measure of the standing stones.... Grey-black basalt, a stone indigenous to Videy, was chosen to structure the island in sculptural terms. The modular regularity and pronounced verticality of the basalt column qualify this stone as an elevational measure and demarcation point. The selection of basalt connects the sculptural elements to the geological time of the island.[4)]

Serra's stones seem to extend backward, without end, into an astonishingly decelerated past and forward, without end, into a future that unfurls at a similarly inching but inevitable rate. The real time of walking and looking on Videy cannot be separated from one's sense of this vaster, denser kind of time.

Basalt, Iceland

What we have is not a finite life span but a distinctly expanded life span, the life span of a work made of stone.

Nor is there any use denying the filmic romance of Videy, windblown and wind-smoothed, the skies above it changeable, the hummocked land itself surrounded on all sides by dark, glassy water, with views to Reykjavík, a stretching yellow countryside, and the snow-streaked cliff faces of the mountain, Esja. Of course, it is not simply Serra's choice of site that invokes such atmosphere but the basalt itself. In another explicit reference to the time of stones, Serra had been musing not on AFANGAR but on Brancusi, in an interview from 1975:

The selection of material determines the aesthetic possibilities and limitations.... One has to realize that stones have a certain life of their own, that they're not just a lower order of entropy.

Stone seems to bring into play an opposite quality of time. Stone, unlike man-made materials, is a primary material; therefore, it seems to exist not in a bracketed temporality but in a time that implies the infinite. Stone seems to have an otherworldly quality to it. [5)]

How are we to experience the "infinite," the "otherworldly," the separate life of stones in a real-time sculptural passage? We are enabled by Serra's ability to conflate (or at least put to use) both real time and, frankly, an atemporal, atmospheric, or aesthetic time—his ability to acknowledge and allow for a multiplicity of times beyond the experiential, physical, and external "real" of walking and looking, and within the psychological, emotional, and internal "real" of anticipation and reflection. My own period of reflection began while still on Videy, perched overlooking the water above the cliff face of basalt, a few feet from one of the pairs. I found it difficult, in fact, to remove myself from the time and place of the site by my solitary afternoon's end.

Observation as Reflection

A steep hill rises from the ferry dock on Videy and to climb it, one must turn one's back on the sweet, low skyline of Reykjavík. Multiple wooden signs spike from posts at the hill's foot and crown, though I could find no words that looked to me like Afangar. I knew to turn left along one of the gravel paths, hav-

RICHARD SERRA, AFANGAR (STATIONS, STOPS ON THE ROAD, TO STOP AND LOOK: FORWARD AND BACK, TO TAKE IT ALL IN), Videy Island, Iceland, 1990 (detail), basalt, 18 stones / AFANGAR (STATIONEN, HALTEPUNKTE, STEHENBLEIBEN UND SCHAUEN: ZURÜCK UND NACH VORN, DER BLICK AUFS GANZE (Ausschnitt), Basalt, 18 Basaltsäulen (PHOTO: DIRK REINARTZ)

ing, during the brief boat trip, caught sight of an area of higher, flatter land that seemed, at that distance, to be sparely and delicately poled. It was then a substantial walk toward the causeway to reach this smaller peninsula of Vesturey. The stone pairs, occasionally visible as the road bobbed, could have been slim, human couples; there was nothing remarkable about their size when viewed against the openness of the sky and the steepness of that initial rise.

The pebbles of the paths were pockmarked, like small ovoid fossils, and every step was loose. Over an unthreatening wire fence and up a swift climb, I was abruptly there, a little out of breath, able, after a few moments, to identify a sense of eerie confusion, even an unquiet disappointment—the basalt columns were larger now for me than at any point in my journey toward them, yet they were unquestionably dwarfed by the scenery beyond.

There was nothing then to do but move. I knew that the stones roughly ring the peninsula, but standing at this outer point, it was impossible to make out the various distances and elevations of all nine pairs at once. The rock path was inconvenient for tracing a way from one stone pair to another and so one unevenness was abandoned for another. The ground here was built up of grassy knobs, the grass itself wickedly long and flattened by continuous winds. I caught the faintest slap of water coming from a bit below, but otherwise there were only the pocked stones, my feet and breath, stiff wind making way, stiff grasses giving way, orange flies, rust-colored swallows rising without sound, larger and louder white-and-brown birds startled by my passage.

Even as I moved nearer to the stones of AFANGAR, the thin blue of the sky, the snowy cliffs farther out in the harbor, the sun over motley Reykjavík, the chill color of the water, all overwhelmed whatever initial affect I had expected Serra's piece to have. Most of the pairs are amusingly complicated to access. No paths lead directly to the bases of the stones; the slippery tufts of grass lie in sweeps like mud after a hard rain, disguising the rockiness of the soil. The most effort—physical, psychological, and perceptual—is in getting close to the stones at all. Nonetheless, despite my initial discouragement, despite the encompassing scenery beyond Vesturey's modest coastline and across the darkening water, I was there on Videy in order to observe the stones closely—to be as close to them as possible.

In fact, as I approached the water, recognizing, once and for all, the impossibility of crossing into more distant vistas, the stones of AFANGAR became, quite suddenly, present. I was upon them or they upon me. Once the boundary between myself and all spaces not on this island was firmly established by a cliff's edge and a pebble beach below, the stones

served as appropriate destination, as meaningful rest stop, as great material deposit.

The stone itself was not striking in the bright sun: concrete gray, specked with small rounds of mustard-colored and lime-green mosses. Each pillar seemed five- or six-sided, as if it were gently fluted. I lingered for a minute between those first two columns, squinting out toward the city, before renewing my clockwise route around the peninsula. Between the second and third pairs, as I grew more certain of my footing and able to watch the horizon more than the ground, I noticed that the distances between each basalt column in a pair did not seem to change substantially, as I moved toward or away—until I was within reach of a pair and had thus brought its "between-space" into my own scalar frame of reference rather than Vesturey's. (Put another way, my sense of parallax seemed on a delayed register.) The pillars, once reached, appeared like tree trunks, there for the leaning upon, for bodily aid, or at least upright companionship. Yet, at the third pair, I was surprised to find I could not wrap my arms around either one. They loomed elegantly, not solemn or somber, but quiet, disappearing at their bases into a narrow ring of ground still devoid of grasses. Only when I put my hand to them, did I note how wide and obdurate they also were.

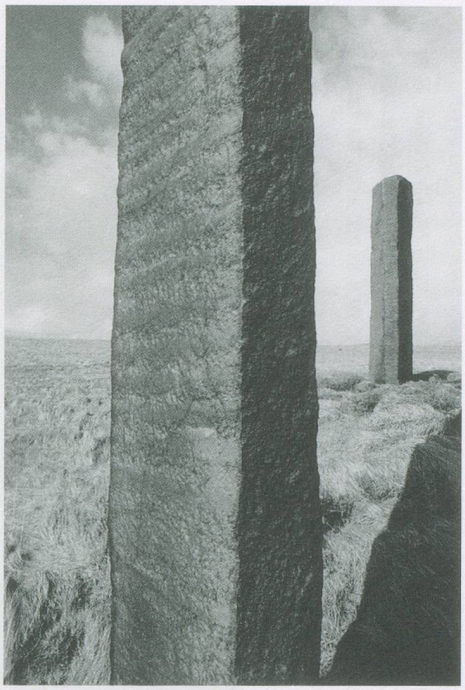
Given time, it is the strange interrelationship of the two stones in each pair that becomes remarkable. There's a steadfastness to the way they occupy their precarious patches of space. They, in turn, steady the viewer, who has arrived, as if just in time, over difficult ground. Approached from across a distance, they seem to grow ever thicker but neither taller nor farther apart until one is almost upon them. To arrive, then, is to recognize their height and the ampleness of their interstice suddenly. This sudden "there-ness" becomes a ballast: flanked by two stones, looking out to the view they also flank, one develops a comfortable sense of them. The most effective pairs are those that compete only with the ocean (and echo the vertically notched cliffside below) rather than those that are backed across the water by landforms far taller, broader, and more tonally varied. However, as one or two sides of each stone were lost in afternoon shadow, the pillars were gradually, minute by minute, visually promoted as more significant, modeled landscape elements. Indeed, as my time with the piece lengthened (it took me about an hour to visit all of the pairs, barred only from one set of columns by menacing sheep), AFANGAR rose to fill its title and its definition. I stationed myself variously where the stone pairs were stationed; I stopped at each; I looked and looked at them and well beyond them; I moved forward with painstaking slowness and found myself back again, each pair differently situated in relation to the landscape and to each other, but not in relation to me; I took as much in as that sunny afternoon would allow.

My memories of AFANGAR, now three years old, are as fragmented as they come. Each basalt pair appears as a distinct visual memory, and yet the memory of each pair is additionally fragmented, cinematically intercut with patches of stone detail, ground, sky, water, and the ultimate view beyond. Then, too, the mood of Videy's landscape lends itself to the peculiar fragmentation of vivid reflection, to the literal "out-of-time-ness" of visual memory. To experience Serra's work within that landscape (and that landscape t h r o u g h Serra's work), one must also begin "in" real time, walking and looking, which are the sculptor's two constant imperatives. Yet, temporality in a Serra work is always multifold. The physical encounter in real time makes experience and memory simultaneously. We walk and look and the stone is present; it discloses itself. This "presencing" sustains other times, such as felt or perceived time, the time or duration of the object itself and of the site it inhabits. Most unusually, it sustains the realm of extended aesthetic time we necessarily engage when we experience one of Serra's sculptures mentally, in anticipation of it, and in complicated memory of it.

1) Richard Serra, "Richard Serra: An Interview by Mark Rosenthal," *Richard Serra: Drawings and Etchings from Iceland* (New York: Matthew Marks Gallery, 1992), p. 2.
2) Ibid., p. 3.
3) Ibid., p. 2.
4) Serra, *Richard Serra: Sculpture 1985–1998* (Los Angeles: Los Angeles Museum of Contemporary Art, 1998), p. 103.
5) Serra, interview by Friedrich Teja Bach (14 March 1975), *Writings Interviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p. 31.

GEHEN UND SCHAUEN AUF DER INSEL VIDEY

KATE D. NESIN



RICHARD SERRA, AFANGAR (STATIONS, STOPS ON THE ROAD, TO STOP AND LOOK: FORWARD AND BACK, TO TAKE IT ALL IN), Videy Island, Iceland, 1990 (detail), basalt, 18 stones / AFANGAR (STATIONEN, HALTEPUNKTE, STEHENBLEIBEN UND SCHAUEN: ZURÜCK UND NACH VORN, DER BLICK AUFS GANZE (Ausschnitt), Basalt, 18 Basaltsäulen (PHOTO: DIRK REINARTZ)

Überhaupt, je n ä h e r wir einem Gegenstande kommen, desto l e b e n d i g e r wird unsre Sprache, und je lebendiger wir ihn v o n f e r n h e r fühlen, desto beschwerlicher wird uns der trennende Raum, desto mehr wollen wir zu ihm.[1)]

Vorgreifendes Erahnen

Die bei Richard Serra übliche Aufmerksamkeit für das Ortsspezifische verlangt von uns ein vielleicht nicht weniger scharfes Augenmerk für das Materialgerechte. Serras Cor-Ten-Stahl, Blei, seine Farbstäbe und sein Gummi sind mir schon lange vertraut; aber als ich zum ersten Mal Bilder von seinen Steinen sah, war das eine Überraschung. Tatsächlich habe ich die Bilder und Texte monatelang studiert, bevor ich es mit den Steinen in natura aufnahm – wohl gerüstet für diese Erfahrung und dennoch total unvorbereitet.

AFANGAR (STATIONS, STOPS ON THE ROAD, TO STOP AND LOOK: FORWARD AND BACK, TO TAKE IT ALL IN) – Afangar (Stationen, Zwischenhalte, Innehalten und Schauen: vorwärts und zurück, alles in sich aufnehmen), 1990 – besteht aus neun Basaltsäulenpaaren, die dem Ufer von Vesturey entlang verteilt sind, der nordwestlichen Halbinsel der isländischen Insel Videy unmittelbar vor dem Hafen von Reykjavík. Die beiden Steine jedes Säulenpaares befinden sich auf einer Anhöhe von jeweils neun und zehn Metern über dem Meeresspiegel; alle höher gelegenen Säulen sind drei Meter hoch, während die niedriger gelegenen Steine vier Meter hoch sind, so dass jeder Stein gleich hoch aufragt wie sein Nachbar. Um diese beständig gleiche Höhe zu gewährleisten, stehen die einzelnen Steine jedes Paares nah beisammen oder weiter auseinander, entsprechend der (zwar nicht hals-, aber) knöchelbrecherischen Topographie Vestureys.

Serra erhielt den Auftrag 1988 von der Nationalgalerie Islands und der isländischen Bildhauervereinigung, die ein Werk für das Kunstfestival 1990 in Reykjavík wollten. Als Serra im selben Jahr nach Island reiste, reagierte er sofort auf dessen eigentümliche Landschaft: flach und bemoost, viel Wasser und Himmel, reich an satten Grautönen und berückend rau. Über seinen Besuch meinte er:

Aufgetürmte Lavaschichten erstrecken sich bis zum Horizont. Es gibt keine Bäume. Die fortwährende Erosion durch Gletscher und die Vulkanausbrüche sorgen für eine Vielzahl geologischer Formen: Krater, Spalten, Fjorde und

KATE D. NESIN ist Studentin der Kunstgeschichte und lebt in Princeton, New Jersey.

RICHARD SERRA, AFANGAR (STATIONS, STOPS ON THE ROAD, TO STOP AND LOOK: FORWARD AND BACK, TO TAKE IT ALL IN), Videy Island, Iceland, 1990 (detail), basalt, 18 stones / AFANGAR (STATIONEN, HALTEPUNKTE, STEHENBLEIBEN UND SCHAUEN: ZURÜCK UND NACH VORN, DER BLICK AUFS GANZE (Ausschnitt), Basalt, 18 Basaltsäulen (PHOTO: DIRK REINARTZ)

tischförmige Plateaus, aber auch U-förmige Hochtäler. Ich war gefesselt von der Fremdartigkeit des Landes, was ich da unter den Füssen spürte, hatte ich noch nie zuvor gesehen.[2)]

Serra wollte lieber in dieser radikalen Landschaft arbeiten als in den Räumen des Museums oder der Stadt, und so bot man ihm die nur eine kurze Fährstrecke entfernte Insel Videy an. Sobald Serra seinen Fuss auf Videy setzte, wusste er, dass er seinen geliebten Stahl nicht hierher bringen würde.

Ursprünglich wollte Serra die natürlichen Basaltsäulen einer Felswand auf Videy verwenden, wurde jedoch auf einen Steinbruch im Süden verwiesen. Wie Serra beschrieben hat, wird «Basaltstein nicht wie in einem herkömmlichen Steinbruch aus der vertikalen Felswand gesprengt und er wird auch nicht zersägt. Basalt ist ein vulkanisches Gestein, das man in modulartigen Formen vorfindet... Ich musste nur die passenden Steine auswählen, die dann auf die erforderliche Länge von drei und vier Metern zugeschnitten wurden.»[3)] Im Prinzip wurden die Basaltsäulen aus ihrer ursprünglichen Lage geholt und abgesehen von der Länge unverändert – unbehauen, ungeglättet, ungeformt – auf die angegebenen Erhöhungen rund um die kleine Halbinsel von Videy gesetzt. Die Installationsarbeiten begannen im Winter 1989 und vor Ende April 1990 hatten die neun Säulenpaare ihren Platz gefunden. Serra erinnert sich an einen wichtigen Moment im Lauf dieser Monate: «Als ich die Anordnung der Arbeit bestimmte, erklärte ich, wie sie verstanden werden könnte. Valgardur Egilsson, ein Arzt und Poet, wies mich darauf hin, dass das isländische Wort ‹afangar›, das zufällig der Titel eines der beliebtesten isländi-

schen Gedichte ist, so viel heisse wie ‹Stationen, Zwischenhalte, Innehalten und Schauen: vorwärts und zurück, alles in sich aufnehmen›. Es war offensichtlich, dass der Titel der Skulptur AFANGAR lauten musste.»[4] Die Reaktion des Publikums auf AFANGAR war erstaunlich positiv, obwohl die Skulptur in einer Landschaft platziert war, die von den Einheimischen, wie Serra selbst bemerkt, mit grossem «Respekt» behandelt wird. Aber AFANGAR wirkt nicht als Störung im Raum, sondern vielmehr wie eine Reihe Portale, die den Raum topographisch unterteilen, wodurch er neu gesehen und beurteilt werden kann.

[Die Paare] können als Portale und Durchgänge oder auch als Grenzsteine im offenen Gelände verstanden werden. Das Auf und Ab der Insel Videy und der umgebenden Landschaft zeichnet sich vor der festen Grösse der aufrecht stehenden Steine ab… Grauschwarzer Basalt, ein auf Videy heimisches Gestein, wurde gewählt, um der Insel eine skulpturale Struktur zu verleihen. Das modulartig Regelmässige und das betont Vertikale der Basaltsäulen machen diesen Stein zu einem idealen Höhenmass und Grenzpunkt. Die Wahl des Basalts verbindet das skulpturale Element mit dem geologischen Alter der Insel.[5]

Serras Steine scheinen endlos rückwärts, in eine erstaunlich langsam verflossene Vergangenheit hineinzureichen und ebenso endlos vorwärts, in eine Zukunft, die sich genauso kriechend, aber unaufhaltsam entfaltet. Die reale Zeit des Herumgehens und Schauens auf Videy lässt sich nicht trennen vom Spüren dieser weiter gefassten, dichteren Art von Zeit. Was wir hier vorfinden, ist nicht eine endliche Lebensdauer, sondern eine deutlich verlängerte Lebensdauer, die Lebensdauer einer Arbeit aus Stein.

Es hat auch keinen Sinn, die äusserst filmtaugliche Romantik von Videy zu leugnen, unter seinem vom Wind gebeutelten und geglätteten, wechselhaften Himmel, der dichte Landhügel selbst auf allen Seiten von dunklem, glasigem Wasser umgeben, mit Blick auf Reykjavík, einer langgezogenen gelben Landschaft, und auf die mit Schneestreifen durchzogenen Felswände des Berges Esja. Natürlich ist nicht nur Serras Ortswahl Auslöser dieser Atmosphäre, sondern der Basalt selbst. In einem anderen ausdrücklichen Verweis auf die Steinzeit hat Serra nicht über AFANGAR nachgedacht, sondern über Brancusi, und zwar in einem Interview aus dem Jahr 1975:

Die Wahl des Materials bestimmt die ästhetischen Möglichkeiten und Grenzen… Man muss bedenken, dass Steine ein gewisses Eigenleben haben, dass sie nicht bloss einer geringeren entropischen Kategorie angehören.
Stein scheint eine andersartige Zeitqualität ins Spiel zu bringen. Stein ist, anders als vom Menschen hergestellte Materialien, ein ursprüngliches Material; deshalb scheint er nicht einer begrenzten Zeitlichkeit anzugehören, sondern einer Zeit, die das Unendliche mit einschliesst. Dem Stein scheint eine jenseitige Qualität anzuhaften.[6]

Wie können wir aber das «unendliche», das «jenseitige», das andersartige Leben der Steine bei einer realzeitlichen Skulpturbegehung erfahren? Es wird möglich durch Serras Fähigkeit der Verschmelzung (oder zumindest Anwendung) von realer Zeit und offen atemporaler, atmosphärischer oder ästhetischer Zeit – durch seine Fähigkeit eine Vielfalt von Zeiten anzuerkennen und zuzulassen, Zeiten jenseits der empirischen, physischen und äusserlichen «Realität» des Gehens und Schauens, aber innerhalb der psychologischen, emotionalen und innerlichen «Realität» der Ahnung und Reflexion. Meine eigene Zeitspanne der Reflexion begann, als ich noch immer auf Videy war, wenige Meter von einem der Säulenpaare entfernt über der Basaltwand sitzend, mit Blick aufs Wasser. Es fiel mir tatsächlich schwer, mich noch vor Ende meines einsamen Nachmittags von Zeit und Ort dieses besonderen Platzes loszureissen.

Reflektierende Betrachtung

Steil steigt der Hang über dem Fährhafen von Videy empor und um ihn zu erklimmen muss man der sanften, flachen Skyline von Reykjavík den Rücken zukehren. Zahlreiche Holzwegweiser sind auf Pfosten am Fuss und an der Krete des Hügels angebracht, obwohl ich keinen Schriftzug entdecken konnte, der auch nur annähernd wie «Afangar» ausgesehen hätte. Ich wusste, dass ich mich nach links wenden und einem der Schotterpfade folgen musste, da ich während der kurzen Überfahrt einen Blick auf einen höher gelegenen, flacheren Landstrich erhascht hatte, der mir aus der Entfernung spar- und sorgsam mit Pfählen versehen zu sein schien. Es war dann ein beachtlicher Marsch bis zu dem erhöhten Fussweg, der zu der kleinen Halbinsel Vesturey führte. Die Steinpaare, die je nach Auf und Ab des Weges

von Zeit zu Zeit sichtbar wurden, hätten schlanke menschliche Paare sein können; im Verhältnis zur Weite des Himmels und zur Steilheit des ersten Anstiegs wirkten sie nicht auffallend gross.
Die Kiesel auf den Wegen waren mit Narben übersät wie kleine eiförmige Fossilien und man rutschte bei jedem Schritt. Nach dem Überwinden eines harmlosen Drahtzauns und einer leichten Steigung war ich plötzlich dort, etwas ausser Atem und erst nach einigen Momenten in der Lage, ein unheimliches Gefühl der Verwirrung auszumachen, ja sogar eine unverhohlene Enttäuschung – die Basaltsäulen ragten nun zwar höher vor mir auf als an irgendeinem Punkt zuvor auf dem Weg hierher, aber sie erschienen fraglos zwergenhaft vor der Szenerie, die sich hinter ihnen auftat.

Ich konnte nichts anderes tun als mich zu bewegen. Ich wusste, dass die Steine die Halbinsel mehr oder weniger umringten, aber an diesem äusseren Standpunkt war es nicht möglich, alle neun Paare gleichzeitig in ihren unterschiedlichen Abständen und Höhen zu erkennen. Der Felsweg war ungeeignet um vom einen Steinpaar zum anderen zu gelangen und so vertauschte ich eine Art der Unebenheit mit einer anderen. Der Boden bestand hier aus Grasbuckeln, das Gras selbst war tückisch lang und wurde durch den ewigen Wind zu Boden gedrückt. Ganz schwach konnte ich von etwas weiter unten das Aufschlagen von Wasser auf Fels vernehmen, aber sonst waren da nur die vernarbten Steine, meine Füsse und mein Atem, ein steif wehender Wind, steife Grashalme, die nachgaben, Fliegen, rostrote, lautlos aufsteigende Schwalben und grössere, weniger stille, weissbraune Vögel, die ich aufgeschreckt hatte.

Selbst als ich den Steinen von AFANGAR näher kam, wirkten das dünne Blau des Himmels, die verschneiten Felswände weiter draussen im Hafen, die Sonne über dem buntscheckigen Reykjavík und der kühle Farbton des Wassers stärker auf mich als jeder erste Eindruck, den ich mir von Serras Arbeit versprochen haben mochte. Die meisten Säulenpaare sind erstaunlich schwer zugänglich. Es gibt keine Wege, die direkt zu den Standpunkten der einzelnen Steine führen; die schlüpfrigen Grasbüschel liegen darnieder wie Schlammhaufen nach einem heftigen Regen und verbergen den steinigen Boden. Die grösste Anstrengung – physisch, psychisch und wahrnehmungsmässig – ist notwendig, um überhaupt in die Nähe der Steine zu gelangen. Aber trotz meiner anfänglichen Entmutigung, trotz des grandiosen Panoramas jenseits von Vestureys bescheidener Küste und jenseits des immer dunkler wirkenden Wassers, war ich auf Videy, um die Steine genau zu betrachten und ihnen so nah wie möglich zu sein.

Tatsächlich erkannte ich, sobald ich mich dem Wasser näherte, sofort und ein für allemal, dass es unmöglich war, weiter entfernt sichtbare Punkte zu erreichen, und plötzlich waren die Steine von AFANGAR da, ganz gegenwärtig. Ich war bei ihnen oder sie bei mir. Sobald die Trennlinie zwischen mir und allen Räumen, die nicht auf dieser Insel lagen, durch eine Felswand und den Kiesstrand an ihrem Fusse deutlich feststand, wurden die Steine zu einem angemessenen Ziel, einem sinnvollen Rastplatz, einer grossartigen Lagerstätte.

Der Stein selbst war in der hellen Sonne nicht besonders auffällig: Asphaltgrau, übersät mit kleinen senfgelben und hellgrünen Moosflecken. Jede Säule schien fünf- oder sechseckig zu sein, als wäre sie andeutungsweise kanneliert. Ich verweilte kurz zwischen den ersten beiden Säulen und schaute mit zusammengekniffenen Lidern auf die Stadt hinüber, bevor ich meinen Weg im Uhrzeigersinn rund um die Halbinsel wieder aufnahm. Zwischen dem zweiten und dritten Paar, als ich mich auf diesem Grund bereits etwas sicherer bewegte und den Blick mehr auf den Horizont als auf den Boden richten konnte, bemerkte ich, dass die Entfernungen zwischen den Basaltsäulen eines Paares parallaktisch nicht wesentlich zu variieren schienen, während ich mich auf sie zu oder von ihnen weg bewegte – bis zu dem Punkt, an dem ich so nahe war, dass ich den Zwischenraum im Verhältnis zu meiner eigenen Grösse sah und nicht mehr im Verhältnis zur Landschaft Vestureys. (Anders formuliert, meine Wahrnehmung der parallaktischen Abweichung schien hier verlangsamt zu funktionieren.) Sobald ich die Säulen erreichte, erschienen sie mir wie Baumstrünke, ideal zum Anlehnen, als Körperstütze oder zumindest als aufrechte Gesellschaft. Doch beim dritten Paar stellte ich verblüfft fest, dass ich keine der beiden mit meinen Armen zu umfassen vermochte. Elegant ragten sie

auf, nicht feierlich oder düster, aber still, und am Boden verschwanden sie in einem schmalen Erdring, auf dem noch kein Gras wuchs. Erst als ich sie mit der Hand berührte, merkte ich, wie gross und hart sie waren.

Hat man genügend Zeit, so fällt die merkwürdige gegenseitige Beziehung zwischen den beiden Steinen jedes Paares auf. In der Art, wie sie an ihren jeweiligen exponierten Plätzen stehen, liegt etwas Unerschütterliches. Und sie geben auch dem Besucher Halt, der über schwieriges Gelände hergefunden hat, wie wenn er gerade noch rechtzeitig angekommen wäre. Geht man aus der Entfernung auf ein Paar zu, so scheinen die Steine immer dicker zu werden, aber weder sie selbst noch ihr Abstand wird grösser, bevor man fast unmittelbar vor ihnen steht. Ist man schliesslich da, erkennt man plötzlich ihre Höhe und die Weite ihres Zwischenraumes. Dieses plötzliche Dasein wird zum Ballast: Flankiert von zwei Steinen die Aussicht betrachtend, die sie ebenfalls flankieren, fühlt man sich wohl in ihrer Gesellschaft. Am stärksten wirken jene Paare, die nur mit dem Meer konkurrieren (und die dazwischen liegende vertikal gekerbte Felsküste reflektieren), weniger stark dagegen jene, die weiter vom Wasser zurückversetzt und von diesem durch höhere, breitere und farblich stärker variierende Landschaftselemente getrennt sind. Wie dem auch sei, als eine oder zwei Seiten jedes Steines sich allmählich im Nachmittagsschatten zu verlieren begannen, wirkten die Säulen von Minute zu Minute bedeutender und traten stärker als Bestandteile der Landschaft hervor. Je länger ich bei den Säulen verweilte – ich brauchte etwa eine Stunde um alle Paare zu besuchen, nur zu einem Säulenpaar blieb mir der Zugang durch Furcht erregende Schafe verwehrt –, desto mehr schickte sich AFANGAR an, seinem Titel und seiner Bestimmung gerecht zu werden. Ich stellte mich abwechselnd dorthin, wo die Steinpaare standen; ich hielt bei jedem inne; ich schaute und schaute sie an und weit über sie hinaus; ich bewegte mich peinlich langsam vorwärts und fand mich am selben Ort wieder, da jedes Paar zwar im Verhältnis zur Landschaft und zueinander anders liegt, aber nicht im Verhältnis zu mir; und ich habe so viel in mich aufgenommen, wie jener sonnige Nachmittag erlaubte.

Meine mittlerweile drei Jahre alte Erinnerung an AFANGAR ist so bruchstückhaft, wie Erinnerungen eben sind. Jedes Basaltpaar hat sich dem Gedächtnis als deutliches Bild eingeprägt, aber gleichzeitig ist die Erinnerung an jedes Paar auch fragmentarisch und wird wie im Film von Detailansichten des Steins überblendet, von Bildern des Bodens, des Himmels, des Wassers und schliesslich des gesamten dahinter liegenden Panoramas. Ausserdem fördert die landschaftliche Atmosphäre von Videy dieses seltsam Fragmenthafte, das jedes lebhafte Reflektieren auszeichnet, und das buchstäbliche Aus-der-Zeit-Fallen des visuellen Gedächtnisses. Um Serras Arbeit in dieser Landschaft (und diese Landschaft d u r c h Serras Arbeit) zu erleben, muss man auch in der realen Zeit beginnen mit dem Herumgehen und Schauen, diesen beiden konstanten Forderungen an jeden Bildhauer. Doch die Zeit ist bei einem Werk von Serra immer mehrschichtig. Die physische Begegnung in der realen Zeit macht Erfahrung und Erinnerung zu etwas Gleichzeitigem. Wir gehen herum und schauen und der Stein ist anwesend; er zeigt sich selbst. Dieses B e h a r r e n i m G e g e n w ä r t i g e n macht auch andere Zeiten stärker, etwa die gefühlte oder wahrgenommene Zeit, die Zeit des Bestehens des Objektes selbst sowie des Ortes, an dem es sich befindet. Höchst ungewöhnlich ist jedoch, dass dadurch auch der Bereich jener erweiterten ästhetischen Zeit gestärkt wird, auf die wir angewiesen sind, wenn wir eine von Serras Skulpturen geistig erkunden wollen, in vorgreifender Erahnung wie komplexer Erinnerung an sie.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Johann Gottfried Herder, *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (Abs. I, 4), in: *Herder, Werke in zehn Bänden,* Bd. 4 (Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787), hg. v. Jürgen Brummack und Martin Bollacher, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1994, S. 255.

2) Richard Serra, «Richard Serra: An Interview by Mark Rosenthal», in: *Richard Serra: Drawings and Etchings from Iceland,* Matthew Marks Gallery, New York 1992, S. 2.

3) Ebenda, S. 3.

4) Ebenda, S. 2.

5) Richard Serra, *Richard Serra: Sculpture 1985–1998,* Los Angeles Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998, S. 103.

6) Richard Serra im Interview mit Friedrich Teja Bach vom 14. März 1975, in: *Writings, Interviews,* University of Chicago Press, Chicago 1994, S. 31.

RICHARD SERRAS LISTE DER TÄTIGKEITEN

THEODORA VISCHER

to roll	to curve
to crease	to lift
to fold	to inlay
to store	to impress
to bend	to fore
to shorten	to flood
to twist	to smear
to dapple	to rotate
to crumple	to swirl
to shave	to support
to tear	to hook
to chip	to suspend
to split	to spread
to cut	to hang
to sever	to collect
to drop	of tension
to remove	of gravity
to simplify	of entropy
to differ	of nature
to disarrange	of grouping
to open	of layering
to mix	of felting
to splash	to grasp
to knot	to tighten
to spill	to bundle
to droop	to heap
to flow	to gather

Richard Serra hat 1967/1968 eine Liste mit Verben und Substantiven aufgeschrieben.

Ein simples Blatt, ein Nichts – und doch präzisester Ausdruck einer neuen Haltung, die sich im Rückblick als eigentlicher Paradigmenwechsel erwies, ebenso wie souveränes Programm eines individuellen Œuvres, das sich gerade erst zu artikulieren begann.

Die Wörterliste in Verbindung mit Serras Schaffen hat mein Verständnis der künstlerischen Haltung dieser Zeit geprägt. Die Ruhelosigkeit und die Lust zum Experiment mit offenem Ausgang, die nicht nur in den Worten zum Ausdruck kommen, sondern auch in der ephemer wirkenden Notiz selber, die man in die Tasche stecken und immer mit sich tragen könnte. Der bisher unvereinbare, hier aber ganz klar sich bedingende Kontrast zwischen dem Prozesshaften, Vorläufigen dieses Blattes und den ungewohnt schweren und schwerfälligen Materialien, aus denen die Skulpturen gemacht werden.

Wenige Jahre später hat Rosalind Krauss die Folgen dieses Aufbruchs für eine neue Lektüre der Skulptur des 20. Jahrhunderts fruchtbar gemacht. 1977 publizierte sie *Passages in Modern Sculpture*[1], den folgenreichen Entwurf einer Geschichte der Skulptur von Rodin bis Smithson aus zeitgenössischer Perspektive. Auch Serras Wortliste ist in diesem Entwurf kommentiert: «Betrachtet man diese Aneinanderreihung transitiver Verben, von denen jedes eine spezifische Handlung beschreibt, die an einem nicht näher bestimmten Material auszuführen ist, so spürt man die konzeptuelle Distanz, die diese Aufzeichnungen von dem unterscheidet, was man normalerweise im Notizbuch eines Bildhauers vorzufinden erwartet. An die Stelle eines Formeninventars hat Serra eine Liste von Verhaltensweisen gesetzt. Dennoch wird einem bewusst, dass diese Verben selbst Kunstformen erzeugen können: Sie sind wie Maschinen, die, einmal in Bewegung gesetzt, imstande sind ein Werk herzustellen.»

Theodora Vischer ist Direktorin des Schaulager in Basel.

1) Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1977), broschierte Ausgabe 1981, S. 276.

RICHARD SERRA, VERB LIST 1967-1968, first published in The New Avant-Garde, Issues for the Art of the Seventies. Text by Gregoire Müller.

RICHARD SERRA'S LIST OF VERBS

THEODORA VISCHER

In 1967/68 Richard Serra made a list of verbs and a few nouns.

A simple piece of paper, a nothing—and yet the most precise expression conceivable of a new attitude, which has proved in retrospect to be both a change of paradigm as well as the masterful quintessence of an individual oeuvre that was just beginning to take shape.

In combination with Serra's work, the word list decisively influenced my understanding of his artistic agenda at the time. A restlessness and a delight in open-ended experimentation, expressed not only by the words but also by the ephemeral quality of the note itself, which could be tucked in a pocket and always taken along. It points to the hitherto irreconcilable and now unquestionably fruitful contrast between the fluid potential of this casual piece of paper and the unusually heavy and cumbersome materials out of which the sculptures are made.

A few years later Rosalind Krauss explored the seminal impact of this turning point, suggesting a new reading of sculpture in the twentieth century. In 1977 she published *Passages in Modern Sculpture,*[1] her profoundly influential model for a history of sculpture from Rodin to Smithson, as seen from a contemporary perspective. Serra's list of words is mentioned there as well: "Contemplating that chain of transitive verbs, each one specifying a particular action to be performed on an unspecified material, one senses the conceptual distance that separates this from what one would normally expect to find in a sculptor's notebook. In place of an inventory of forms, Serra has substituted a list of behavioral attitudes. Yet one realizes that those verbs are themselves the generators of art forms: they are like machines which, set into motion, are capable of constructing a work."

(Translation: Catherine Schelbert)

to scatter
to arrange
to repair
to discard
to pair
to distribute
to surfeit
to complement
to enclose
to surround
to encircle
to hide
to cover
to wrap
to dig
to tie
to bind
to weave
to join
to match
to laminate
to bond
to hinge
to mark
to expand
to dilute
to light
to modulate
to distill
of waves
of electromagnetic
of inertia
of ionization
of polarization
of refraction
of simultaneity
of tides
of reflection
of equilibrium
of symmetry
of friction
to stretch
to bounce
to erase
to spray
to systematize
to refer
to force
of mapping
of location
of context
of time
of carbonization
to continue

Theodora Vischer, director of the Schaulager Basel.

1) Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1977), paperback edition 1981, p. 276.

THE MIND'S MOBILITY

KENNETH BAKER

Richard Serra and several other American artists of his generation found in walking a source of articulation, meaning, and viewer involvement overlooked by nearly all of their modern predecessors.

Bruce Nauman stylized walks around his studio in the early video pieces SLOW ANGLE WALK (BECKETT WALK) 1967–1968 and WALKING IN AN EXAGGERATED MANNER AROUND THE PERIMETER OF A SQUARE (1968). Several of his live-feed video installations and "corridor" pieces of the late sixties call for the viewer to walk around or slink through them.

Carl Andre invited viewers to walk upon his floor arrays of elemental metal squares, to awaken to the perceptual input of their own weight and tread, and by entering his work physically, to corroborate its barrenness of internal mystery.

Vito Acconci pursued and photographed randomly chosen strangers walking through Lower Manhattan streets in a famous late sixties performance work (FOLLOWING PIECE, 1969).

Robert Smithson, Walter De Maria, and Michael Heizer all realized works of land art to which travel by air and road were merely a preparation for essential explorations on foot.

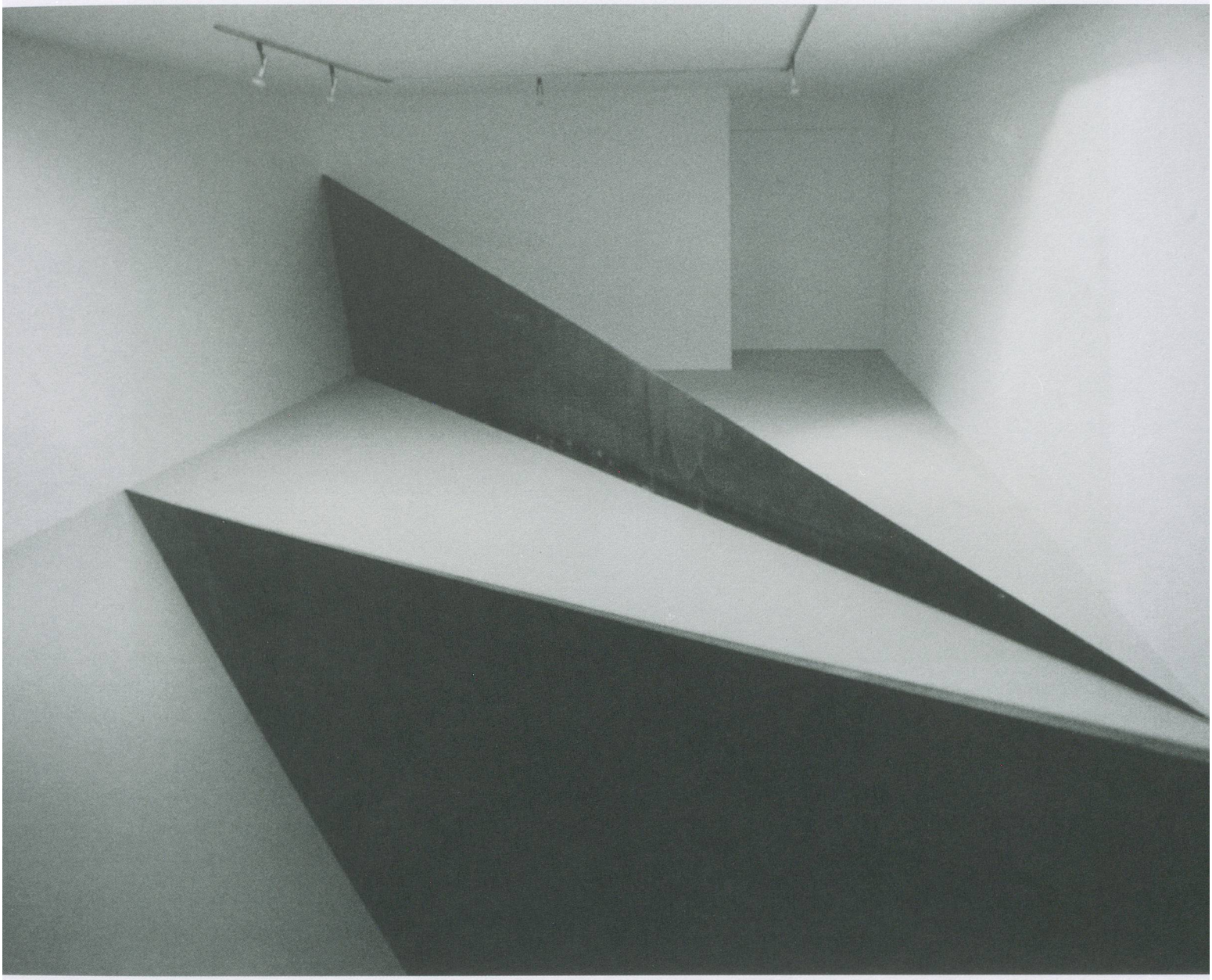
KENNETH BAKER is art critic for the *San Francisco Chronicle* and the author of *Minimalism: Art of Circumstance* (Abbeville Press, 1988).

In Serra's art the significance of walking has evolved from a search for the most informative viewpoints on an object, or within a site, to the mobilization of a defining technique of self-knowledge. This evolution culminates in "The Matter of Time," the ensemble of large works Serra unveiled in June 2005, which will remain installed for at least twenty-five years in the Guggenheim Museum Bilbao. Seven new works have joined SNAKE (1994–1997), which has been in place since the Guggenheim Bilbao's opening in 1997.

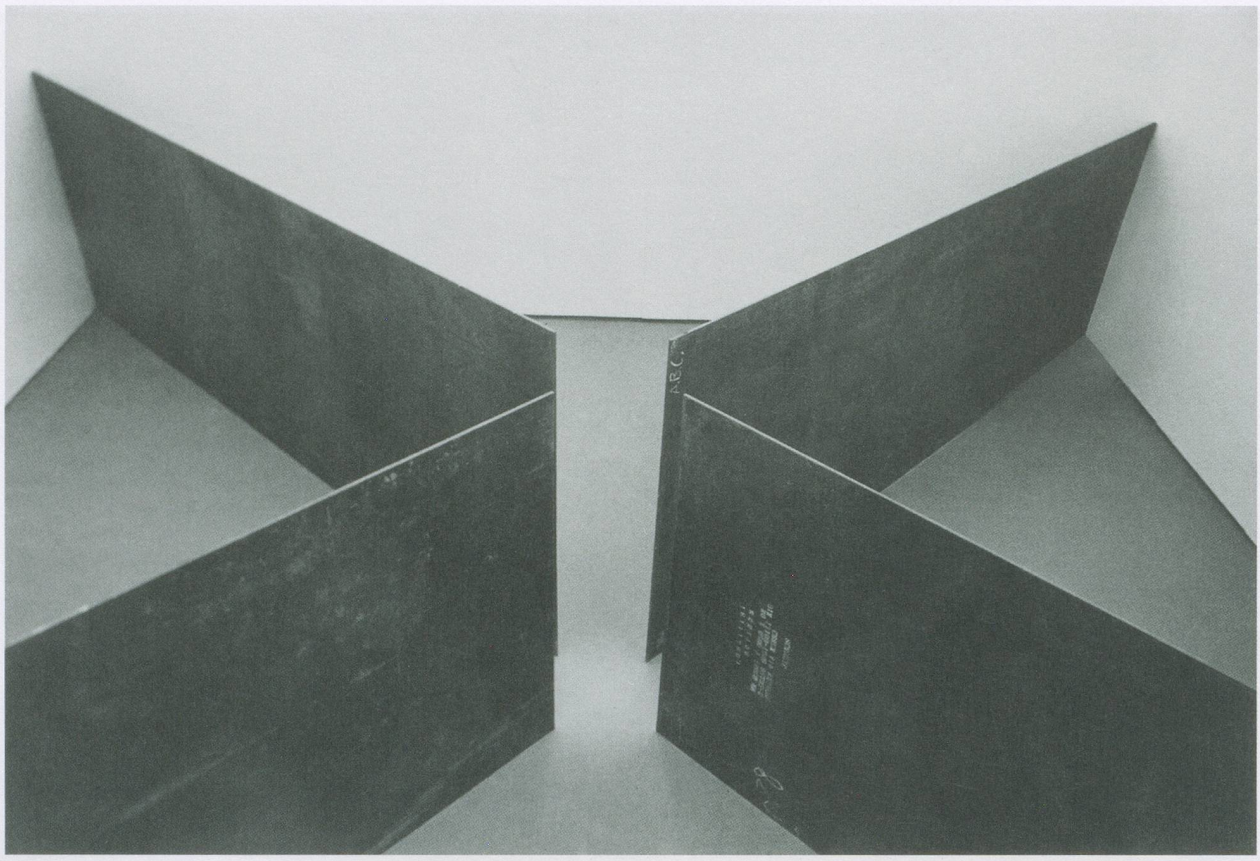
Serra's "prop" pieces of the late sixties evoke a standing more than a walking spectator.

The four lead-antimony plates of ONE TON PROP (HOUSE OF CARDS), 1969, for example, form a loose box. Its sides are placed to lean together at their top corners. In TWO PLATE PROP (1969), a pair of square plates stays upright, one leaning sideways against a vertical edge of the other.

The perceptible danger of collapse in these works discourages movement on the viewer's part. (Nowadays institutions frequently exhibit them behind ropes or boundaries marked by paint or half-round on the floor.) In their presence, and even in reproductions (though much less vividly), one understands viscerally their precarious dependence on gravity. They stand parallel to the rudimentary task of human self-constitution: to retain one's upright-



RICHARD SERRA, TWINS (TO TONY AND MARY EDNA) 1972, hot rolled steel, 2 plates, each 8 x 42' x 1½" / heiss gewalzter Stahl, 2 Platten je 244 x 1289 x 3,8 cm. (PHOTO: PETER MOORE)



RICHARD SERRA, CIRCUIT, 1972, hot rolled steel, 4 plates, each 8 x 24' x 1", overall 8 x 36 x 36' / heiss gewalzter Stahl, 4 Stahlplatten, je 244 x 731,5 x 2,5 cm, insgesamt 244 x 1097 x 1097 cm.

ness and coherence through a proprioceptive poise of structures and forces.

These early works by Serra restored verticality—and thus, to a degree, human reference—to sculpture without undoing the integrity of materials and gravity or the transparency of procedure that Andre's work had asserted as axioms of historically informed sculpture.

Some of the prop pieces and various steel plate pieces that succeeded them rely on architecture for uprightness or structural stability, implying a primitive link between architecture and self-conscious human agency. What Serra's prop pieces evoke as a matter of individual or self-constitution, the works dependent on architecture suggest is a collective, or possibly an inter-subjective project of selves dependent on one another. But these philosophical intimations imply no confirming mode of activity on the viewer's part.

By the early seventies, Serra had begun making works in the landscape such as SHIFT (1972) and SPIN OUT FOR ROBERT SMITHSON (1973), and indoor pieces such as CIRCUIT (1972) and TWINS (TO TONY AND MARY EDNA), 1972, that require a viewer to move among their elements to grasp the meaning of their placement.

The early seventies also saw Serra making what he calls "Elevation" pieces, such as EQUAL PARALLEL AND RIGHT ANGLE ELEVATIONS (1973), with a dispersed ensemble of carefully aligned steel slabs and

blocks. These works present to the observer who walks among them, peculiar impressions of changing relative size and position that our factual knowledge of weight and measure, lacking the right sort of device to contradict it, reflexively corrects.

The growth of Serra's work traces a shift in emphasis from the observation of sculpture as an intelligible structure to sculpture's use as an aid in the viewer's self-observation. This development also culminates in "The Matter of Time," though it has roots in Serra's earlier enterable works such as SIGHT POINT (1971–1975) and WRIGHT'S TRIANGLE (1976–1980).

Sculptures with long, wall-like curved surfaces, such as CALL ME ISHMAEL (1986) and RUNNING ARCS (FOR JOHN CAGE), 1992, made it apparent that the shaping of space or shepherding of the viewer's spatial experience, which such pieces entail, also produces elasticity in the experience of duration.

The sculptures that make up "The Matter of Time" evoke the elasticity of subjective time as an irrepressible feature of experience that we try to ignore in deference to clock time.

With TORQUED ELLIPSE I (1996), Serra discovered how to root the experience of time's inconstancy in unpredictable changes in curvature of his sculptures' colossal, curved plates.

The simplest piece in "The Matter of Time," TORQUED ELLIPSE (2003–2004), reprises that discovery: its bottom perimeter traces an ellipse, as a visitor standing inside it can readily recognize. The upper perimeter of the open enclosure describes the same ellipse, rotated out of alignment with the one below. The curving plates that compose the sculpture smoothly and tautly connect the two ellipses, and in so doing, they produce perceived changes in aspects that neither the mind nor the body can predict. Every step, within or around the piece, produces some surprise in the perceived slope and unfurling of the surface, and in its shift of apparent weight.

TORQUED ELLIPSE comes second in the sequence of Serra sculptures encountered by the visitor who enters the Guggenheim Bilbao's Arcelor Gallery as it opens itself to exploration. The viewer can see inside it from a considerable distance, whereas the first sculpture in the sequence, TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED), 2003–2004, hides its opening from the entering visitor, presenting itself, at first, as a high, imposing, and impenetrable redoubt.

TORQUED ELLIPSE offers itself as a sort of key to the reception of "The Matter of Time." It clarifies the terms in which these sculptures must be understood: walking and looking—the mind's mobility keying itself to the body rather than the reverse.

The adamant materiality of TORQUED ELLIPSE and its apparent instability in perception declare themselves as poles between which viewers must map their experience and memories of "The Matter of Time."

The ensemble, as a whole, plays variations on the view that embodied knowledge—the kind of experiential input the body cannot refuse, despite conscious desires—founds all other, more abstract forms of knowledge.

"The Matter of Time" may shock some people, as Serra's TORQUED ELLIPSES at Dia Beacon can, with an irresistible recognition of the extent to which experience outpaces self-consciousness, to say nothing of reflection or analysis. Simply to try to narrate to oneself a passage through TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED), BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE (2003–2005) or any other component of "The Matter of Time" frustrates the inner voice.

TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED) transports a viewer into the thick of Serra's mature sensibility. It takes the principle of the torqued ellipse and applies it to a long spiral. One enters into the spiral's enclosing walls of steel, which are obedient to the succession of shrinking and rotating elliptical axes that dictate their curvature as they converge and widen.

As the proximity and slope of the steel walls of TORQUED SPIRAL change, so does one's sense of the speed at which they pass as one walks, and the speed with which the work discloses itself. Any tendency toward claustrophobia a viewer may have will make itself felt in the work's narrower passages.

Moving within TORQUED SPIRAL and the other works in "The Matter of Time," one's attention goes repeatedly to the slivers of space overhead cut by the

ever-changing overlap of the plates' upper profiles. The occlusions and openings overhead and points where plates diverge vertically produce some startling and unintended echoes. At one point in TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED) the profile of Constantin Brancusi's BIRD IN SPACE (1922–1923) appears overhead. Emerging from between two of the seven plates of BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE, one can suddenly see a paraphrase of the kiss of tangent volumes in Ellsworth Kelly's great painting, REBOUND (1959).

Serra has not designed these echoes into his work. No one could. They testify obliquely to the sort of knowledge embodied by the artist that "The Matter of Time" forces us to acknowledge in ourselves.

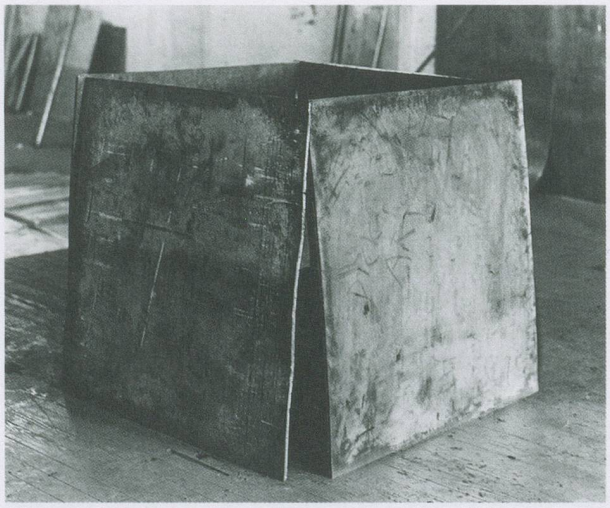
At many points in "The Matter of Time" a viewer feels put back on his heels by the sudden uprush of a steel surface or, in BLIND SPOT REVERSED (2003–2005), by encounters with apparent dead ends. This sensation strikes to the heart of the philosophical project implicit in Serra's mature work: to counter the yearning for disembodiment that fuels so much contemporary culture.

This culture has fulfilled itself in what Anne Friedberg calls "the mobilized virtual gaze," a disembodiment of vision that began with the camera and that digital technology has lately accelerated and intensified.[1)]

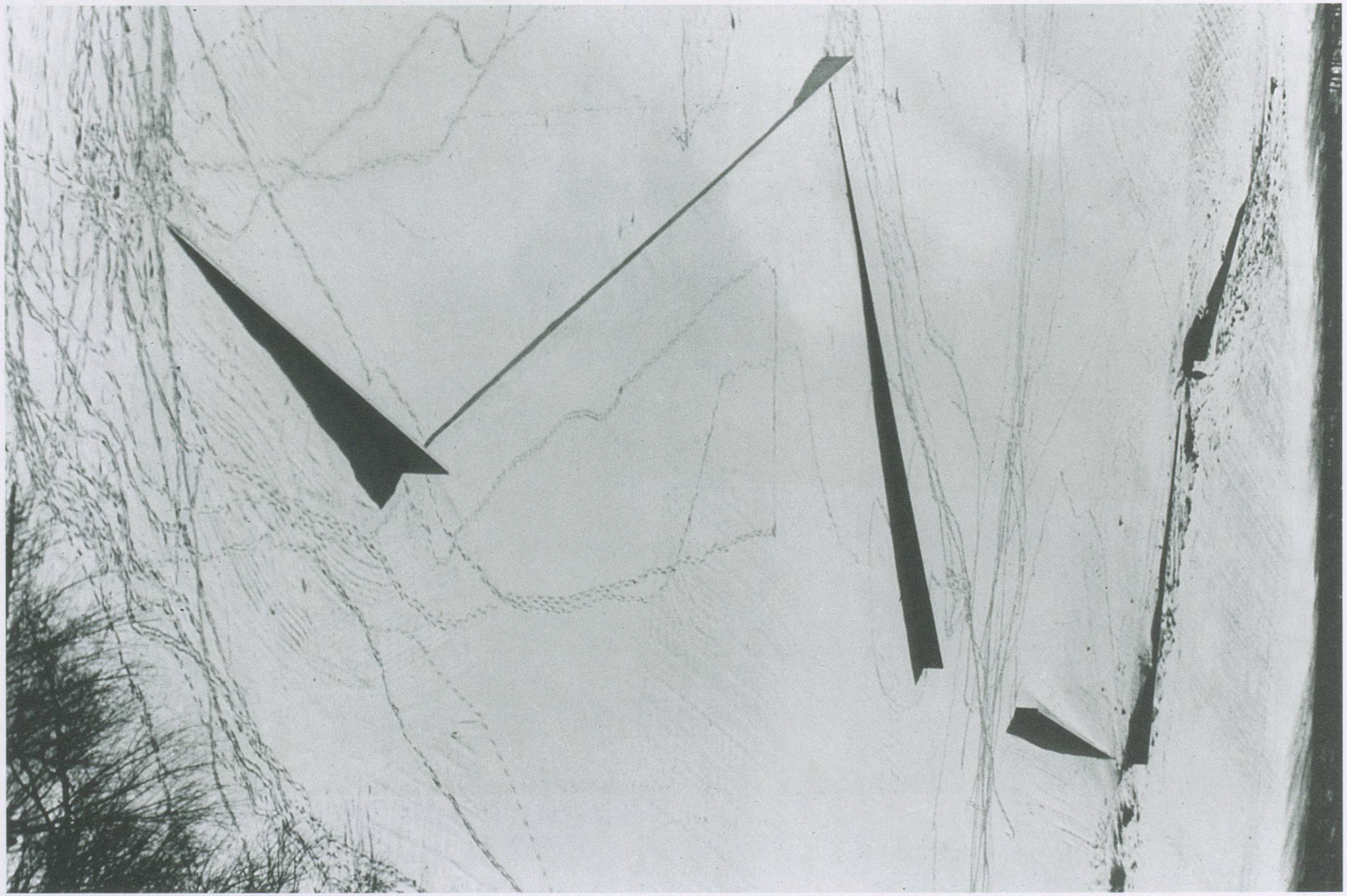
"The Matter of Time" immerses its viewers in circumstances that make the embodiment of the eye undeniable. It forces upon its viewers the question "who sees?" And in the astonishing ambiguities and fugitive impressions it generates, this ensemble of works extends that question beyond curiosity about one's own nature as an observer, to the social curiosity of "who sees what I see, and how do we know?" In other words, Serra's art, which we see fulfilled in "The Matter of Time," offers itself as a set of devices for reconstructing our view of the world, starting not with the question "what can be known?" but with the question "what can be shared?"

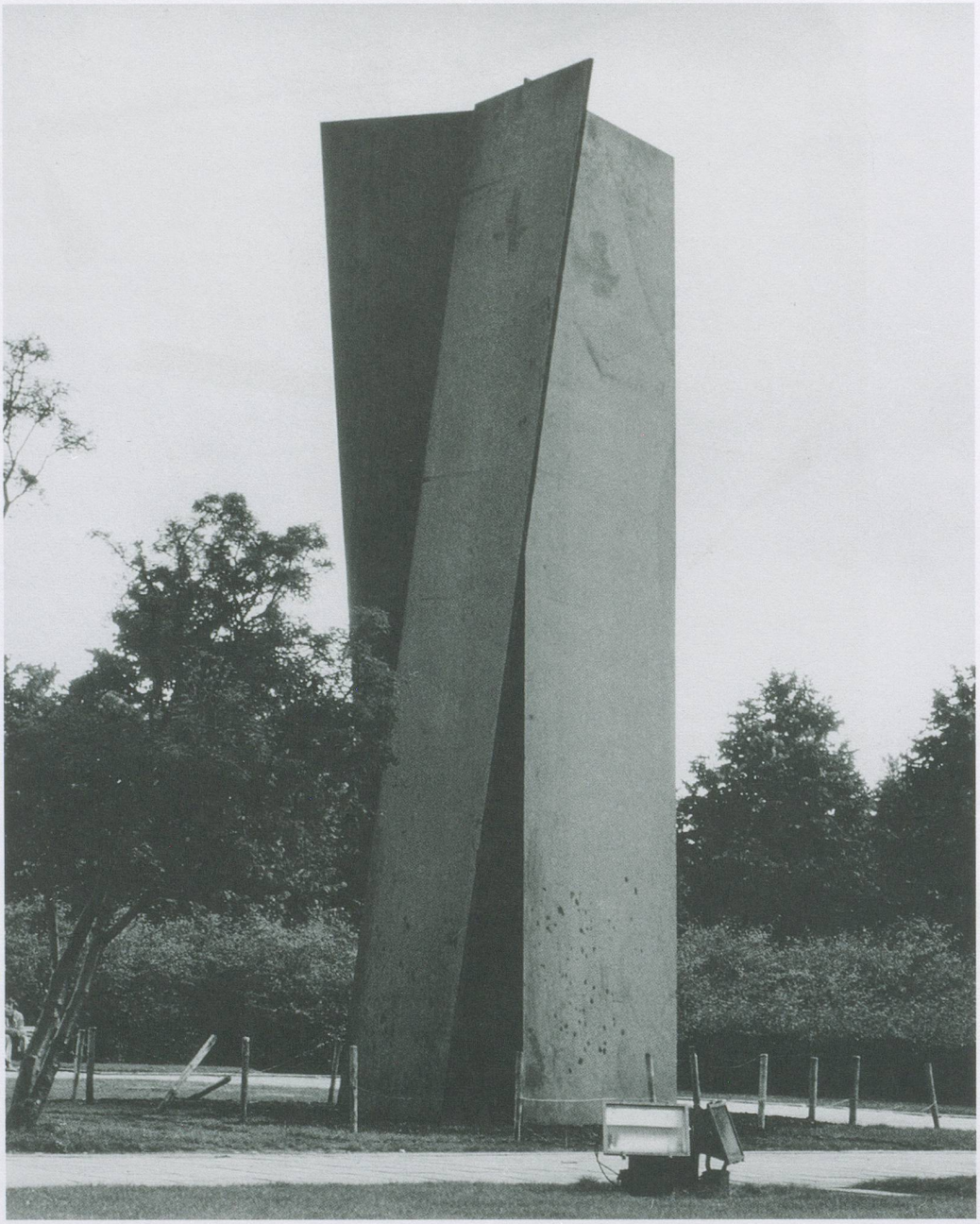
1) Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1993).

RICHARD SERRA, ONE TON PROP (HOUSE OF CARDS), 1969, lead-antimony, 4 plates, each 48 x 48" / Hartblei, 4 Platten, je 122 x 122 cm. (PHOTO: PETER MOORE)



RICHARD SERRA, SHIFT, 1970-1972, King City, Ontario, concrete, the hill's elevation fall determines each part's outline and length. / Beton, die Neigung des Hügels bestimmt Form und Länge eines jeden Elements.





RICHARD SERRA, SIGHT POINT, 1971-1975, Cor-Ten steel, 3 plates, each 168 x 120 x 2½" / Cor-Ten-Stahl, 3 Platten, je 427 x 305 x 6,4 cm. (PHOTO: CLAES OLDENBURG)

DIE BEWEGLICHKEIT DES GEISTES

KENNETH BAKER

Richard Serra und einige andere amerikanische Künstler seiner Generation haben im Gehen eine Quelle der Strukturierung, Bedeutungsgewinnung und der Einbeziehung des Publikums entdeckt, die fast all ihren modernen Vorläufern entgangen ist.

Bruce Nauman machte für seine frühen Videoarbeiten SLOW ANGLE WALK (BECKETT WALK) – Langsamer Eckspaziergang (Beckettgang), 1967–1968 – und WALKING IN AN EXAGGERATED MANNER AROUND THE PERIMETER OF A SQUARE (Auf übertriebene Weise am Rand um einen Platz herumgehen, 1968) stilisierte Rundgänge in seinem Atelier. Verschiedene seiner Live-Videoinstallationen und «Korridor»-Arbeiten aus den späten 60er Jahren fordern den Betrachter geradezu heraus, um sie herumzugehen oder zwischen ihnen durchzuschlüpfen.

Carl Andre lud die Betrachter dazu ein, auf seinen Bodenarrangements aus quadratischen Metallelementen herumzugehen um sich bewusst zu werden, wie der eigene Schritt und das eigene Gewicht ihre Wahrnehmung beeinflussten; durch ihr physisches Ins-Werk-Hineingehen sollte zudem die Abwesenheit jeglichen Geheimnisses bekräftigt werden. Vito Acconci verfolgte und photographierte für eine berühmte Performance-Arbeit der späten 60er Jahre (FOLLOWING PIECE, 1969) irgendwelche x-beliebigen fremden Leute, die durch die Strassen von Lower Manhattan gingen.

KENNETH BAKER ist Kunstkritiker des *San Francisco Chronicle* und Autor von *Minimalism: Art of Circumstance* (Abbeville Press, New York 1988).

Robert Smithson, Walter De Maria und Michael Heizer schufen Werke im Bereich der Land-Art, bei denen das Hinfliegen und Hinfahren nur Vorbereitung für die eigentliche Erforschung zu Fuss waren.

Bei Serra hat sich die Bedeutung des Gehens – von der ursprünglichen Suche nach den ergiebigsten Blickwinkeln auf ein Objekt oder innerhalb eines architektonischen oder landschaftlichen Orts – zur Stimulierung einer spezifischen Methode der Selbsterkenntnis entwickelt. Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt in «The Matter of Time», jener Gruppe grosser Arbeiten, die Serra im Juni 2005 im Guggenheim Museum Bilbao enthüllte und die mindestens fünfundzwanzig Jahre lang dort stehen bleiben wird. Sieben neue Werke sind dabei zu der bereits seit der Eröffnung des Museums im Jahr 1997 installierten Arbeit SNAKE (1994–1997) hinzugekommen.

Serras *prop pieces* aus den späten 60er Jahren lassen eher an einen stehenden als einen gehenden Betrachter denken.

Die vier Hartbleiplatten von ONE TON PROP (HOUSE OF CARDS) – Ein-Tonnen-Requisit (Kartenhaus), 1969 – bilden eine lose Schachtelform. Ihre Seitenelemente sind nur an den oberen Ecken aneinander gelehnt. In TWO PLATE PROP (Zweiplatten-Requisit, 1969) stehen zwei Rechtecke aufrecht, das eine seitlich gegen die vertikale Kante des anderen gelehnt.

Die spürbare Gefahr des Zusammenbrechens dieser Arbeiten hält den Betrachter eher davon ab, sich zu bewegen. (Heutzutage stellen Museen sie denn auch oft hinter Kordeln aus oder durch Farbmarkie-

rungen oder Bodenleisten abgegrenzt.) Ihre prekäre Abhängigkeit von der Schwerkraft ist geradezu körperlich spürbar, wenn man vor ihnen steht, aber auch (etwas weniger lebhaft) auf Abbildungen. Sie stellen eine Parallele zur elementaren Aufgabe menschlicher Selbstbehauptung dar: dem Bewahren der aufrechten Haltung und allgemeinen Kohärenz durch propriozeptives (die Wahrnehmungen aus dem eigenen Körper vermittelndes) Ausbalancieren sämtlicher Strukturen und Kräfte.

Diese frühen Arbeiten Serras gaben der Skulptur ihre Vertikalität – und damit bis zu einem gewissen Grad den menschlichen Bezug – zurück, ohne dadurch die Integrität der Materialien und der Schwerkraft oder der Transparenz des Entstehungsprozesses aufzugeben, die Carl Andres Werk zu Axiomen jeder geschichtsbewussten Skulptur erhoben hatte.

Einige der *prop pieces* und verschiedene Arbeiten mit Stahlplatten, die später folgten, verweisen hinsichtlich aufrechter Stellung und struktureller Stabilität auf die Prinzipien der Architektur und implizieren dadurch eine ursprüngliche Verbindung zwischen Architektur und selbstbewusstem menschlichem Handeln. Was durch die *prop pieces* als Frage der Individuation oder Selbstbehauptung aufscheint, führen uns die architekturabhängigen Werke als kollektives oder vielleicht auch intersubjektives Projekt mehrerer, voneinander abhängiger Individuen vor. Doch diese philosophischen Anspielungen setzen keine Bestätigung von Seiten der Betrachter voraus.

In den frühen 70er Jahren begann Serra Arbeiten in der Landschaft zu platzieren, etwa SHIFT (Verlagerung, 1972) oder SPIN OUT FOR ROBERT SMITHSON (Drehmoment nach aussen für Robert Smithson, 1973) und schuf Arbeiten für Innenräume, wie CIRCUIT (Kreislauf, 1972) und TWINS (TO TONY AND MARY EDNA) – Zwillinge (für Tony und Mary Edna), 1972 –, bei denen sich die Betrachtenden zwischen den einzelnen Elementen bewegen müssen, um den Sinn ihrer Platzierung zu begreifen.

Ebenfalls in den frühen 70er Jahren schuf Serra seine so genannten *elevation pieces*, Erhebungen, wie beispielsweise EQUAL PARALLEL AND RIGHT ANGLE ELEVATIONS (Gleiche parallele und rechtwinklige Erhebungen, 1973) ein verstreutes Ensemble aus sorgfältig ausgerichteten Stahlplatten und -blöcken. Diese Arbeiten vermitteln dem Betrachter, der in ihnen herumgeht, seltsame Eindrücke wechselnder Grössenverhältnisse und Positionen, die durch unser bestehendes Wissen über Gewichte und Masse nachträglich wieder korrigiert werden, da wir nicht über die rechten Mittel verfügen, dieses zu widerlegen.

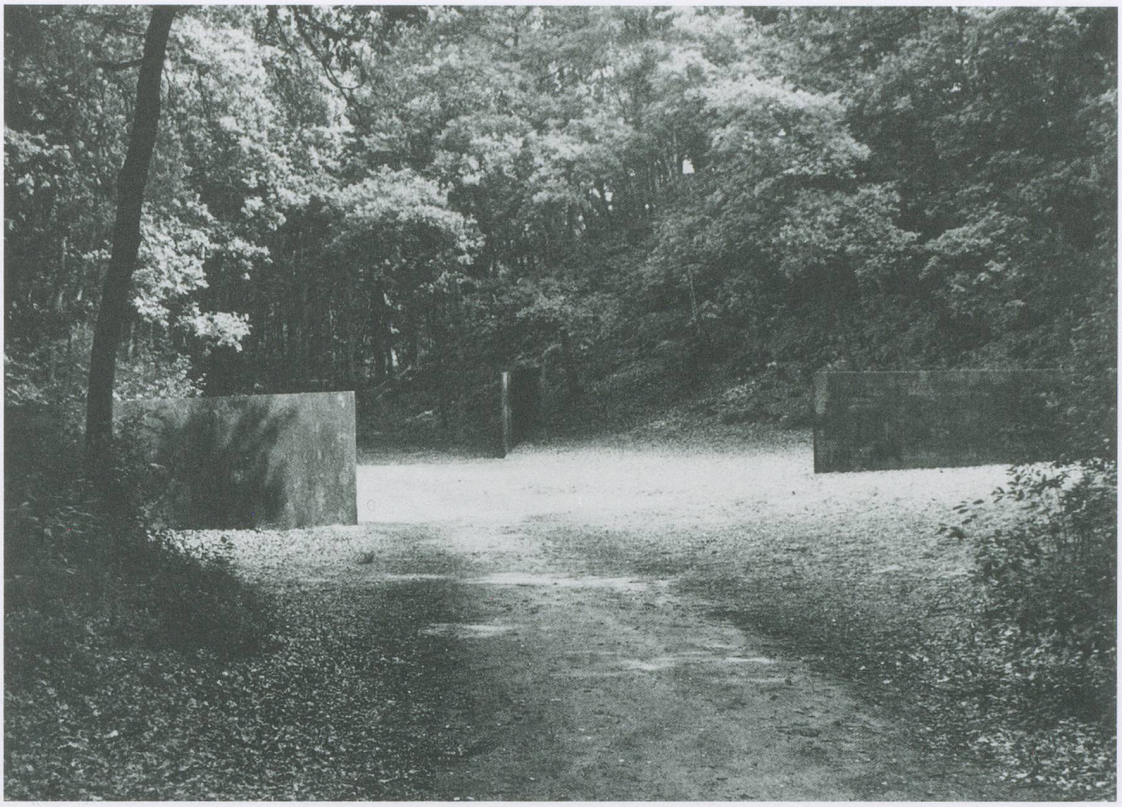
Im Lauf der Entwicklung von Serras Werk zeichnet sich eine Verlagerung des Schwerpunkts von der Betrachtung der Skulptur als einer dem Verstand zugänglichen Struktur hin zur Verwendung der Skulptur als Mittel zur Selbstbeobachtung des Betrachters ab. Auch diese Entwicklung spitzt sich in der Installation «The Matter of Time» zu, obwohl deren Wurzeln in älteren, betretbaren Arbeiten Serras zu finden sind, wie SIGHT POINT (Ansichtspunkt, 1971–1975) und WRIGHT'S TRIANGLE (Wrights Dreieck, 1976–1980).

Skulpturen mit langen, wandähnlich geschwungenen Flächen, wie CALL ME ISHMAEL (Nennt mich Ismael, 1986) und RUNNING ARCS (FOR JOHN CAGE) – Bogenfolge (für John Cage), 1992 – machten deutlich, dass das Gestalten des Raums oder das leitende Einwirken auf die Raumwahrnehmung des Betrachters, das in solchen Arbeiten stattfindet, auch eine Elastizität der Erfahrung zeitlicher Dauer zur Folge haben kann.

Die Skulpturen, aus denen «The Matter of Time» besteht, beschwören die Elastizität der subjektiven Zeit als ununterdrückbaren Zug jeder subjektiven Erfahrung, den wir aus Rücksicht auf die Zeitmessung gerne ignorieren.

Bei TORQUED ELLIPSE I (Verdrehte Ellipse I, 1996) entdeckte Serra, dass er die Erfahrung dieser zeitlichen Unbeständigkeit durch die unvorhersagbaren wechselnden Kurven der kolossalen geschwungenen Platten der Skulptur intuitiv erzeugen konnte.

Die einfachste Arbeit im Rahmen von «The Matter of Time», TORQUED ELLIPSE (Verdrehte Ellipse, 2003–2004), nimmt diese Entdeckung wieder auf: Ihr Bodenumfang zeichnet eine Ellipse nach, was ein in ihr stehender Besucher leicht erkennen kann. Der obere Umfang des offenen Raumes beschreibt dieselbe Ellipse, ist jedoch gegenüber der unteren etwas gedreht. Die geschwungenen Platten der Skulptur verbinden die beiden Ellipsen gleichmässig straff



RICHARD SERRA, SPIN OUT (FOR ROBERT SMITHSON), 1972-1973, weatherproof steel, 3 plates, each 10 x 40' X 1 1/2" / wetterfester Stahl, 3 Platten, je 305 x 1219 x 3,8 cm.

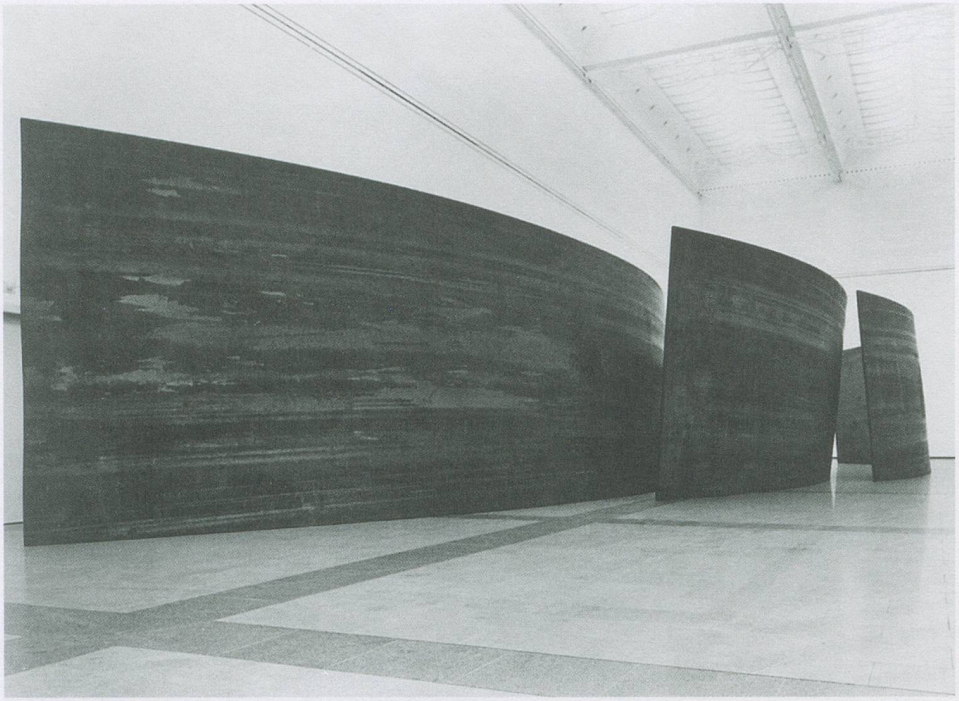
und erzeugen dabei spürbare Veränderungen des Blickwinkels, die weder für den Verstand noch für den Körper vorhersehbar sind. Jeder Schritt innerhalb oder ausserhalb der Skulptur sorgt für überraschende Wahrnehmungen des Ansteigens und Entfaltens der Fläche und der Verlagerung ihres Gewichts.

TORQUED ELLIPSE ist die zweite der Skulpturen, welcher der Besucher beim Betreten der Arcelor Gallery des Guggenheim Museums in Bilbao begegnet. Man kann aus beträchtlicher Entfernung in sie hineinsehen, wogegen die erste Skulptur, TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED) – Verdrehte Spirale (geschlossen offen geschlossen offen geschlossen), 2003–2004 – ihre Öffnung vor dem eintretenden Besucher verbirgt und sich zunächst lediglich als hoher, eindrucksvoller und undurchdringlicher Schutzwall zeigt.

TORQUED ELLIPSE bietet sich als eine Art Schlüssel zur Rezeption von «The Matter of Time» an. Es verdeutlicht den begrifflichen Kontext, in dem diese Skulpturen zu verstehen sind: Gehen und Schauen – eine Beweglichkeit des Denkens, die sich jener des Körpers anpasst und nicht umgekehrt.

Die unerbittliche Materialität von TORQUED ELLIPSE und die offensichtlich instabile Art ihrer Perzeption markieren die Gegenpole, zwischen denen die Betrachterinnen und Betrachter ihre Erfahrung von «The Matter of Time» und ihre Erinnerung daran werden verorten müssen.

Das Ensemble als Ganzes spielt verschiedene Variationen der Überzeugung durch, dass das körperlich gespeicherte Wissen – die Art von Erfahrung, die der Körper trotz seines bewussten Begehrens nicht verweigern kann – die Grundlage aller andren, abstrakteren Formen des Wissens bildet.



RICHARD SERRA, RUNNING ARCS (FOR JOHN CAGE), 1992, weatherproof steel, 3 conical sections, each 13' 1 1/2" x 55' 9 3/8" / wetterfester Stahl, 3 konische Elemente, je 400 x 1700 cm. (PHOTO: WERNER HAPPEL)

«The Matter of Time» mag manche Leute schockieren, wie es auch Serras TORQUED ELLIPSES im Museum der Dia Foundation in Beacon tun, mit ihrer unwiderstehlichen Verkörperung der Tatsache, dass die Erfahrung das Bewusstsein weit hinter sich lässt, von Reflexion und Analyse ganz zu schweigen. Allein schon der Versuch, sich selbst das Hindurchgehen durch TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED), BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE (Zwischen dem Torus und der Kugel, 2003–2005) oder irgendeine andere Komponente von «The Matter of Time» zu erzählen, ist eine einzige Frustration für die innere Stimme.

TORQUED SPIRAL (CLOSED OPEN CLOSED OPEN CLOSED) versetzt den Betrachter mitten hinein in Serras ausgereifte Sensibilität. Das Prinzip der verdrehten Ellipse ist hier auf die lange Spirale angewendet. Man tritt zwischen die einen umschliessenden Stahlwände der Spirale, die einer Reihe von schrumpfenden und drehenden elliptischen Achsen gehorchen, welche die Krümmung der sich annähernden und wieder öffnenden Wände bestimmen. In dem Masse, wie sich Abstand und Steilheit der Wände von TORQUED SPIRAL verändern, wandelt sich auch das Gefühl für das Tempo, mit dem sie beim Gehen an einem vorbeigleiten, und das Tempo, mit dem das Werk sich uns erschliesst. Allfällige Tendenzen zur Klaustrophobie werden sich an den engeren Stellen der Arbeit unweigerlich bemerkbar machen.

Während man sich innerhalb von TORQUED SPIRAL und den anderen Elementen von «The Matter of Time» bewegt, richtet sich die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Blitzer offenen Raumes über unseren Köpfen, die von den ständig wechselnden Verläufen der oberen Plattenränder beschnitten werden. Die Verdunkelungen und Öffnungen über unseren Köpfen sowie Stellen, an denen die Platten in der Vertikale voneinander wegstreben, führen zu verblüffenden, nicht beabsichtigten Anspielungen. An einer Stelle von TORQUED SPIRAL ... erscheint über unseren Köpfen das Profil von Brancusis VOISEAU DANS L'ESPACE (Vogel im Raum, 1922–1923). Und zwischen zwei der sieben Platten von

BETWEEN THE TORUS AND THE SPHERE taucht plötzlich eine Paraphrase der sich berührenden geometrischen Körper aus Ellsworth Kellys grossartigem Bild REBOUND (Rückstoss, 1959) auf.

Serra hat diese Anklänge in seinem Werk nicht eingeplant. Das wäre auch gar nicht möglich. Sie bezeugen indirekt genau jene Art von Wissen, das der Künstler verkörpert und das in uns selbst wahrzunehmen wir von «The Matter of Time» gezwungen werden.

An zahlreichen Stellen der Installation fühlt sich der Betrachter zurückgestossen durch das plötzliche Aufragen einer Stahlfläche oder – in BLIND SPOT REVERSED (Umgekehrter toter Winkel, 2003–2005) – durch die Begegnung mit offensichtlichen Sackgassen. Dieses Gefühl trifft den Kern des philosophischen Projekts, das Serras reifem Werk implizit zugrunde liegt: der Sehnsucht nach der Befreiung vom Körper, die in unserer heutigen Kultur so verbreitet ist, etwas entgegenzusetzen.

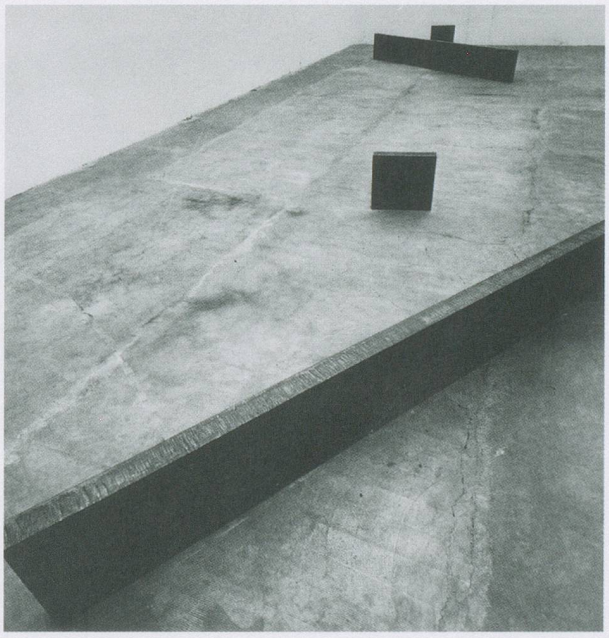
Diese Kultur hat zu ihrer Vollendung gefunden in jenem Phänomen, das Anne Friedberg «den aktivierten virtuellen Blick» nennt, einer Entkörperlichung des Sehens, das mit der Kamera begonnen hat und von der digitalen Technologie in jüngster Zeit noch beschleunigt und verstärkt worden ist.[1)]

Die Installation «The Matter of Time» lässt Betrachterinnen und Betrachter in Umstände eintauchen, in denen das Körperhafte des Auges sich nicht leugnen lässt. Sie nötigt den Betrachtenden die Frage auf: «Wer sieht eigentlich?» Und durch die erstaunlichen Uneindeutigkeiten und flüchtigen Eindrücke, die sie entstehen lässt, weitet die Werkgruppe diese Frage – über das Interesse für die eigene Beobachternatur hinaus – auf die sozialere Neugier des «Wer sieht, was ich sehe, und wie erfahren wir es?» aus. Mit anderen Worten, Serras Kunst, die wir in «The Matter of Time» vollendet sehen, bietet sich als ein Set von Instrumenten zur Rekonstruktion unserer Weltanschauung an, und sie beginnt nicht mit der Frage «Was können wir wissen?», sondern mit «Was können wir miteinander teilen?»

(Übersetzung: Wilma Parker)

1) Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1993.

RICHARD SERRA, EQUAL PARALLEL AND RIGHT ANGLE ELEVATIONS, 1973, hot rolled steel, 4 elements, 2 24' x 14' 9" x 5 1/4" and 2 24 x 27 x 5 1/4" / heiss gewalzter Stahl, 4 Elemente, je 2 61 x 450 x 13 cm, je 2 61 x 69 x 13 cm.



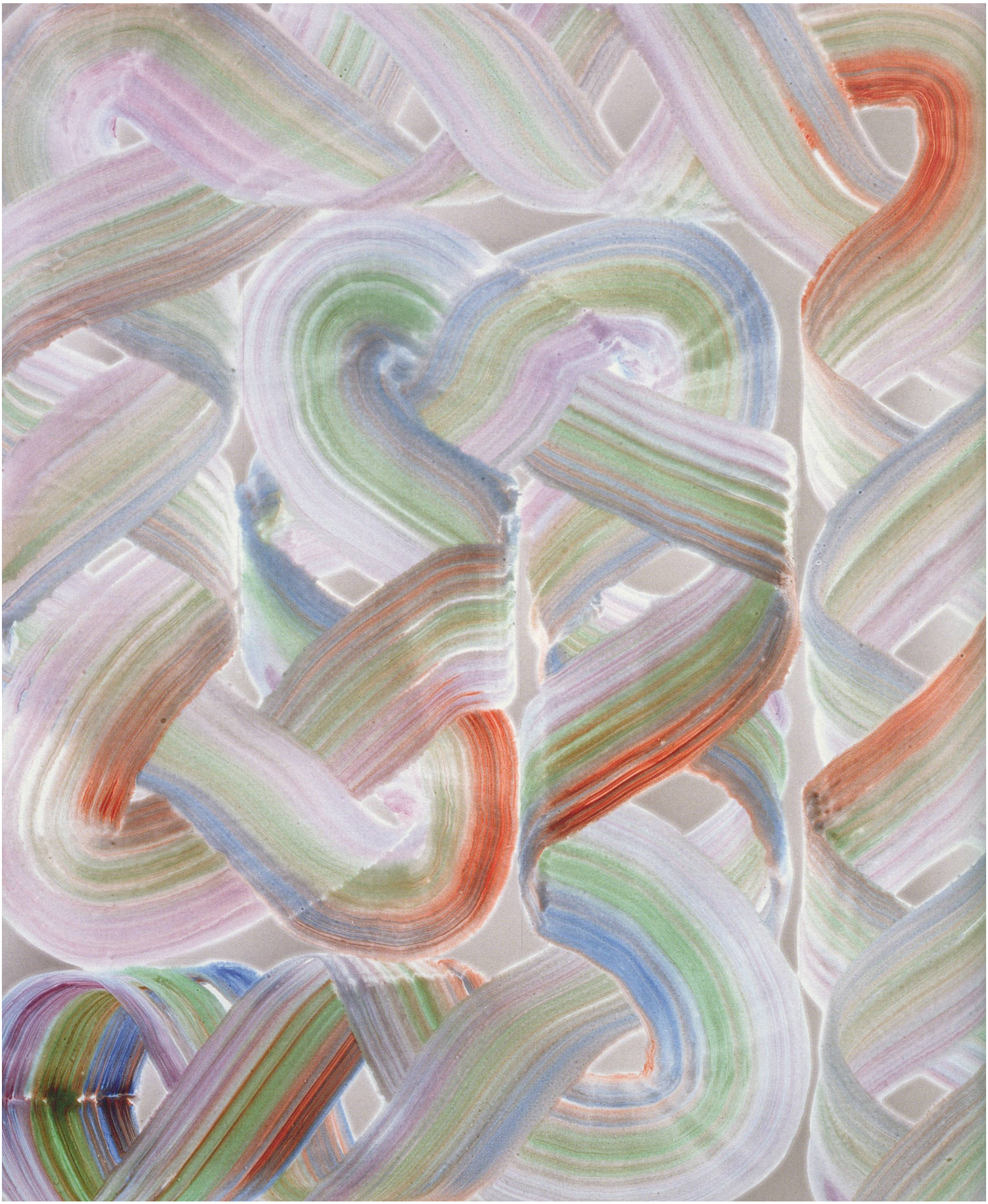
Parkett 74

Richard Serra

Bilbao 1, 2005

Etching, paper size 22 3/4 x 27 1/2",
Image size 17 3/4 x 23 1/2", printed by Gemini G.E.L., Los Angeles, CA
Edition of 35, signed and numbered

Radierung, Blattformat 45 x 60 cm,
Papierformat 58 x 70 cm, gedruckt bei Gemini G.E.L., Los Angeles, CA
Auflage 35, signiert und nummeriert



BERNARD FRIZE

BERNARD FRIZE, TUPELO, 2001, acrylic and resin on canvas, 63 x 55 1/8" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 160 x 140 cm.

ART AND INDUSTRY

KATY SIEGEL & PAUL MATTICK

Bernard Frize titled one of his most recent paintings USINE (2005), or "Factory." This is in keeping with other titles in the series: CAMERA (2005), DIAMANT (2005), MAISON (2005); Frize has often played amusingly on the theme of finding a representational image in the most abstract works. Each of these paintings has at its center a shape that, looked at with narrowed eyes and a certain amount of imagination, could be seen as corresponding to its title. But we suspect that the factory has a special meaning for Frize, as it has for artists of the past one hundred and fifty years, give or take.

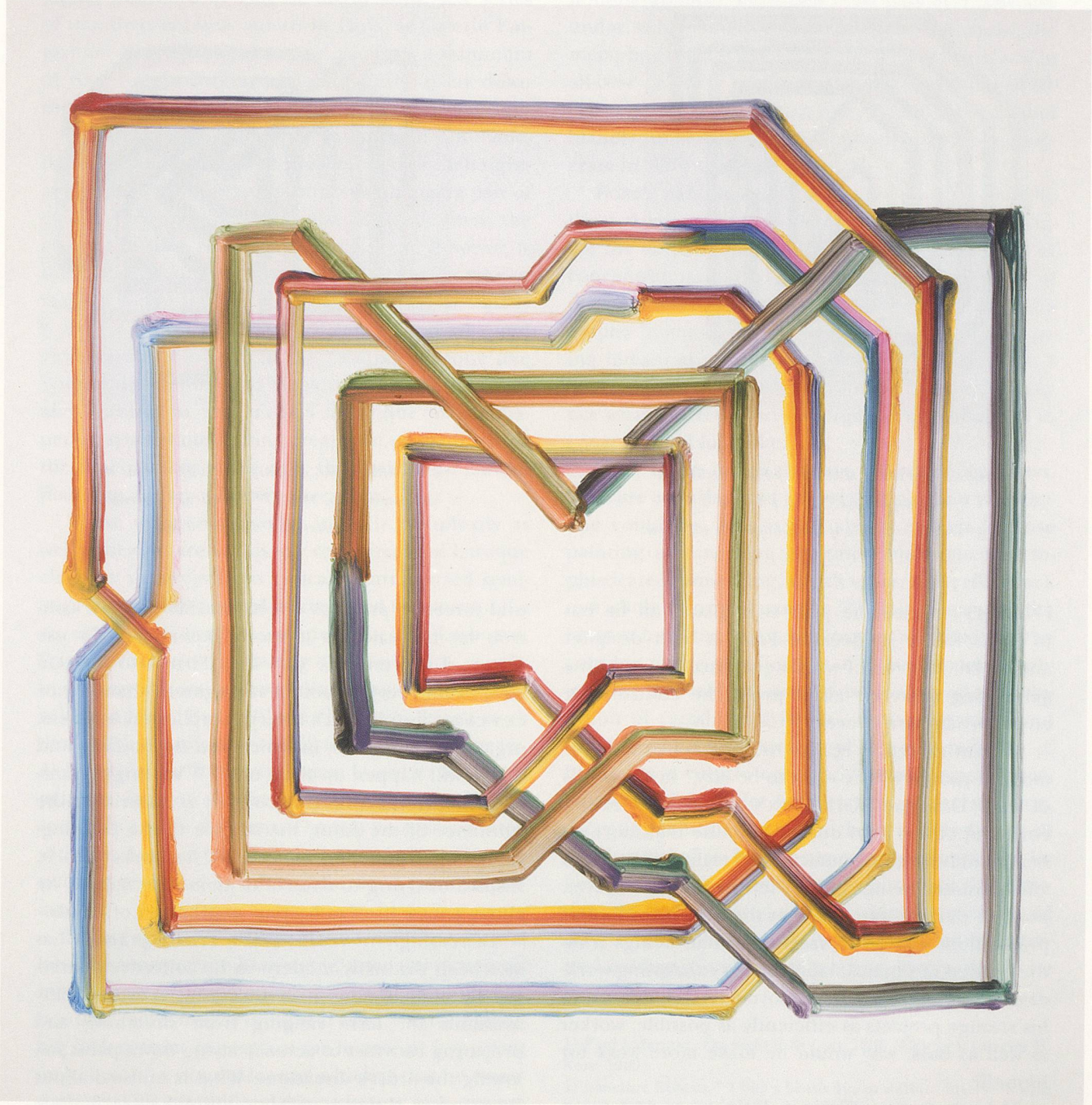
Fundamental to the modern practice of art, as it has developed since the eighteenth century, is its contrast with the industrial mode of production (and distribution) that began to emerge at the same time. While capitalism harnessed, first, the cooperation of many hands in a divided labor process, and then the substitution of machinery for human labor to produce larger and larger quantities of objects, fine art emphasized individual hand-labor and more or less unique objects as its characteristic forms of production and product. This is why, when some artists after the First World War had the idea of modernizing art by bringing it into line with industrial culture, they employed such stratagems as anonymous finish, the use of industrial materials, the separation of conception and production (carried to an extreme in the readymade), and the employment of techniques of mechanical reproduction to make multiples.

None of these efforts really succeeded, of course. For one thing, art was a l r e a d y modern. For another, its specifically modern meaning was located precisely in the difference of its objects and performances from those of "ordinary" or "everyday" life. Even the most rebellious practices, however determined to bridge the gap between art and life, inevitably gave way to "art," the conventions and conditions of art and its difference.

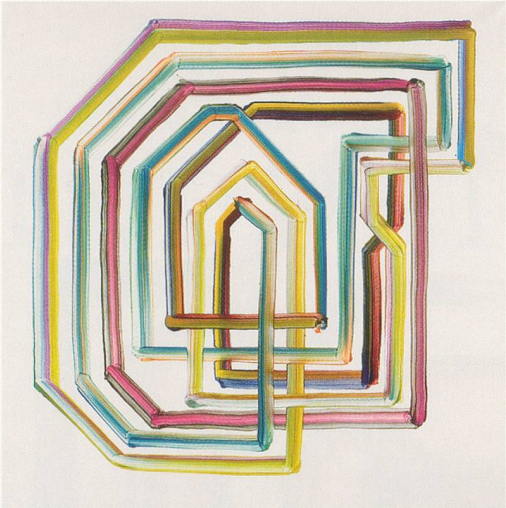
Bernard Frize's painting takes a unique approach to the question of its relationship to modern life. On the one hand, it makes no bones about its nature as art: what he makes, shows, and sells are (for the most part) paintings, made in a studio, shown in museums and galleries, each clearly recognizable as the work of Bernard Frize. On the other, he has developed a mode of production sharing key features of modern industry. For one thing, his process entails the separation of mental and manual labor. But because he is an artist, and not an engineer or a manual worker, Frize is able to perform both tasks. First he thinks up an idea that will generate a painting: in the series that includes USINE each painting is a different version of the same knot (a concept mathematicians call

KATY SIEGEL is Associate Professor of Art History at Hunter College; she is the author of many catalog essays, most recently on Takashi Murakami and Richard Tuttle, and co-author of *Art Works: Money*.

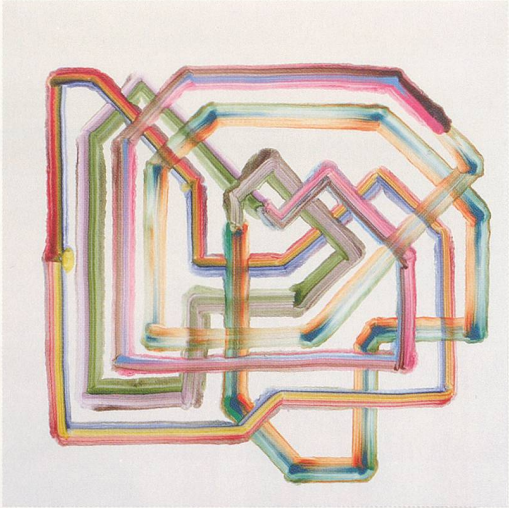
PAUL MATTICK is Professor of Philosophy at Adelphi University; he is the author of *Art in its Time* and co-author of *Art Works: Money*.



BERNARD FRIZE, CAMERA, 2005, acrylic and resin on canvas, 65 x 65" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 165 x 165 cm.



BERNARD FRIZE, MAISON, 2005, acrylic and resin on canvas, 51 3/16 x 51 3/16" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 130 x 130 cm.



BERNARD FRIZE, FABRIQUE, 2005, acrylic and resin on canvas, 59 x 59" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 150 x 150 cm.

isotopy). Once the plan is in place, all he has to do is follow it. Because Frize is both designer and maker, instead of working as part of a machine generating someone else's profit, he controls the entire production process.

He can therefore realize the utopian promise of modern industry: "the right to be lazy," in the words of Paul Lafargue, Karl Marx's son-in-law.[1] Henry Ford and others held out the promise that more efficient industrial manufacturing techniques would afford human beings greater leisure. Marx, however, pointed out the paradox that the mechanization of production, instead of freeing human beings from the burden of physical labor, led to exhausting workdays (alongside mass unemployment). Frize executes his strange projects as efficiently as possible: worker as well as boss, why would he make more work for himself?

In his quest for efficiency, laziness, or directness, Frize calls on nature as well as his own ingenuity, conjuring painting problems that take advantage of a natural law, such as gravity, or a physical property, such as how far a given amount of paint can extend across a surface. Speaking of this employment of natural forces to produce effects outside his own control, he has said, in a recent interview, "To use [chance] you must be very lazy. That is to say, you have to find very elaborate strategies so that chance can come into it... It's a very complicated business, organizing situations in which you do nothing and things will happen on their own."[2] We might translate "chance" here more accurately as materiality, the substance of the paint, the surface of the painting. Rather than resisting materiality, he works with it. Instead of trying to control or dominate nature, he allows nature itself to become another set of hands.

Increasingly in recent years, Frize's practice has also been distinctly modern in its collective character. Of course, almost all successful artists employ assistants for tasks ranging from stretching and preparing canvases to actually laying down paint following the artist's directions. What is unusual about Frize's work is that it visibly requires several people working together to make it. The assistants are not stand-ins for the artist, performing tedious tasks like varnishing the canvas, but work alongside him; nor are they there just to speed up production—many of his paintings could not be made by one person, no

matter how hard or long he might work. The series of paintings recently shown in Paris, at Galerie Emmanuel Perrotin, for instance, requires a minimum of four hands working simultaneously to lay down the lattice-knot pattern of lines that form the image.

Further complicating the rendering of simultaneity, each hand holds three brushes, so that each right-angled turn of the brush produces a changing pair of colors. That is, each line is actually three lines; the amount of time required to make them, however, is the same amount of time it would normally take to make a single line. Process in a painting is usually a matter of tracing single, directional marks and gestures and perhaps, in the case of someone like Willem de Kooning, of thinking in terms of layers and erasures as well. Frize's technique of simultaneous, synchronic making creates an image in about the time it takes to see one, thanks both to careful planning and to collective execution.

These works, fascinating in their complexity as well as beauty, are in this way reminiscent of baroque chamber music, with its typically unrehearsed semi-improvised filling out of a composed structure. Like an eighteenth century composer at the keyboard, Frize participates in making the work with equally important others, without disguising his particular role as author. But unlike such music, Frize's work demands no professional skill from its practitioners. As he explains, "In the early days I used to work with painters, but now they're people who make videos or something quite different. There is no specialization with me. I never use technical knowledge. There is nothing technical in what I do. So it's not important."[3)]

In this again, his artistic practice is like industrial labor; as many critics have noted since the sixties, art increasingly participates in the same de-skilling of labor that characterizes industrial work.[4)] Frize's painting differs from conceptual art in several important ways, however, not the least of which is that he essentially re-skills himself and his assistants with strange new specialties, like making sharp-angled turns while wielding enormous brushes. And it also differs, like much art, from industrial labor, in that it is not repetitive, not impersonal, not alienated. The new knot paintings dictate a very strict order, but one that is non-hierarchical: each line must pass over, but also under other lines. Frize manages to surpass the metaphor for democracy Clement Greenberg saw in all-over painting by picturing a different kind of social relationship, in which individual figures are not blandly submerged in a larger social field, but cooperate in shifting relationships.

Frize's paintings look as if they gave pleasure to the makers as well as to the eventual viewer; we imagine the excitement of collective activity, the thrill of concentration and coordination, riding the edge of the process until the painting (much like a photograph) "comes out"—or doesn't. Instead of proposing industrial products as models of modern art, à la Duchamp, Frize demonstrates in his artistic practice what a different way of organizing production in general could look like.

"I try to do things that are ordinary," Frize says, "that are everyday, that are very simple, and that anyone could do. This is not always evident because painting is something extremely elaborate and sophisticated, something, what's more, that refers back to a whole history of panting."[5)] That history, for the last two hundred years, has inextricably involved the paradox of the glorification of a few handmade objects in a world of mass production; of the elevation of certain individuals—artists or captains of industry—in a mass society; of the accumulation of history in a culture constantly destroying the past. Bernard Frize denies neither side of the paradox, accepting it as the way in which art is already part of life. Instead of seeking to close an imaginary gap, he has found a way to see and show history in the everyday, the sophisticated in something anyone could do—to reveal the utopian future promised by industrial culture in works that are free, lovely, and to be enjoyed today.

1) Paul Lafargue, *The Right to Be Lazy*, 1883 (Chicago: Charles H. Kerr, 1989).
2) Irmeline Lebeer, "'I buy a brush 40 cm wide...' interview with Bernard Frize" in: *Aplat: Bernard Frize* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003), pp. 198–199.
3) Lebeer, p. 201.
4) The classic reference is Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century* (New York: Monthly Review Press, 1974).
5) Lebeer, p. 203.

KUNST UND INDUSTRIE

KATY SIEGEL & PAUL MATTICK

Bernard Frize hat einem seiner jüngsten Bilder den Titel USINE (2005), Fabrik, gegeben. Das passt zu anderen Titeln derselben Werkreihe: CAMERA, DIAMANT, MAISON (alle 2005). Frize hat schon oft aufs Amüsanteste mit dem Aufspüren figürlicher Bilder in extrem abstrakten Arbeiten gespielt. Bei all diesen Bildern ist in der Bildmitte eine Form zu sehen, die man – mit zusammengekniffenen Augen und etwas Phantasie betrachtet – für das halten könnte, was der Titel nennt. Doch wir haben den Verdacht, dass die Fabrik für Frize von besonderer Bedeutung ist, wie das in den letzten 150 Jahren bei zahlreichen Künstlern der Fall war.

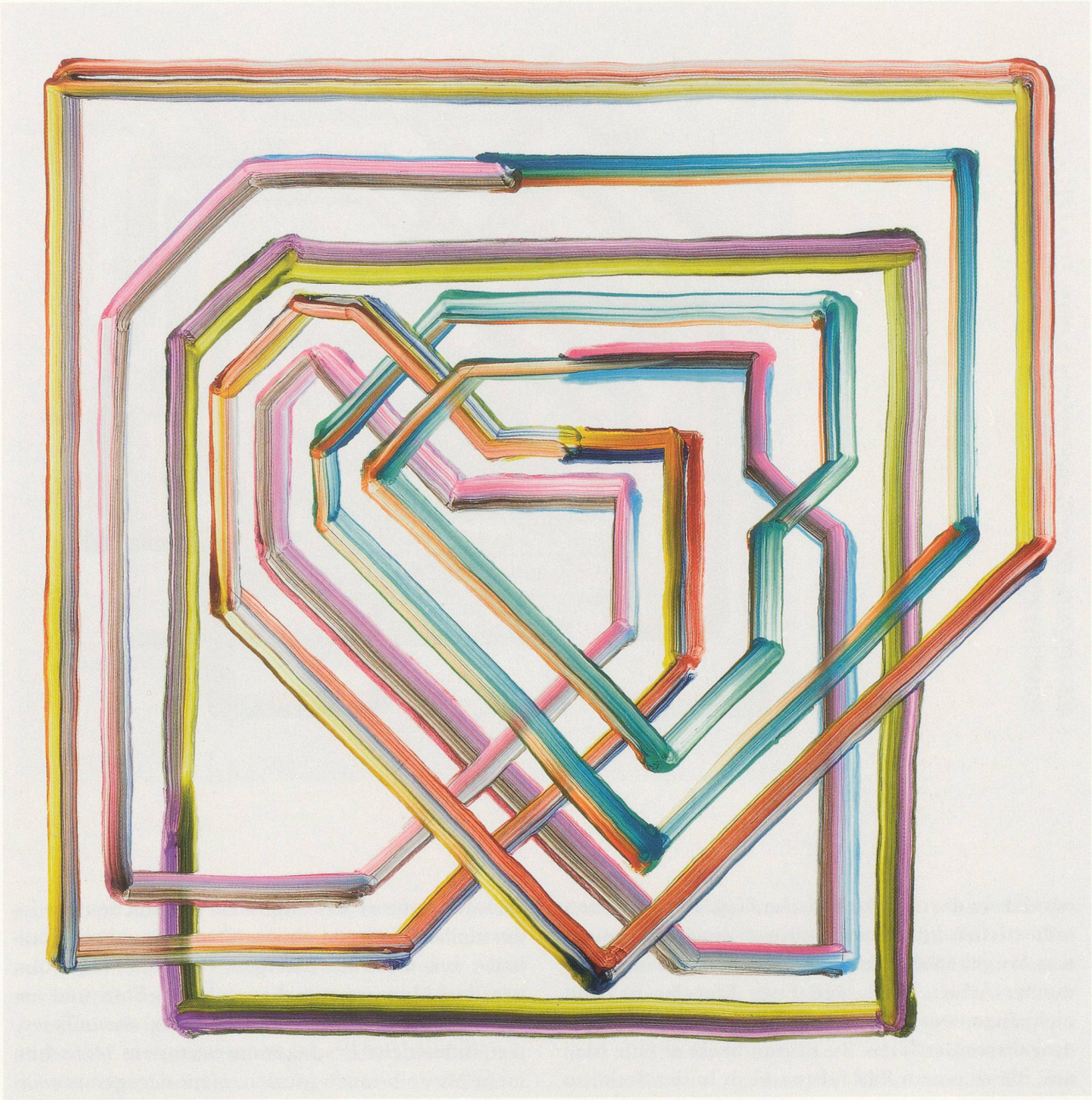
Grundlegend für die moderne Kunstpraxis, wie sie sich seit dem achtzehnten Jahrhundert herausgebildet hat, ist der Kontrast zur industriellen Produktion (und Distribution), die sich im selben Zeitraum zu entwickeln begann. Während der Kapitalismus sich zunächst die Zusammenarbeit vieler in einem geteilten Arbeitsprozess zunutze machte, um danach die menschliche Arbeit durch Maschinen zu ersetzen, welche grössere Objekte und grössere Mengen produzieren konnten, unterstrich die Kunst das individuelle Arbeiten mit der Hand und den dadurch mehr oder weniger gegebenen Unikatcharakter als typisches Kennzeichen ihrer Produkte und Produktionsweise. Deshalb kamen nach dem Ersten Weltkrieg einige Künstler, welche die Kunst der industriellen Kultur anpassen wollten, auf die Idee, zu diesem Zweck Dinge einzusetzen wie anonyme Oberflächen, industrielle Materialien, die Trennung von Konzeption und Produktion (die im Readymade ihre extremste Variante fand) und schliesslich – zur Herstellung von Multiples – die Techniken der mechanischen Reproduktion.

Natürlich war keine dieser Anstrengungen wirklich von Erfolg gekrönt. Zum einen war die Kunst bereits modern, zum anderen lag ihre spezifisch moderne Bedeutung gerade in der Differenz, die ihre Objekte und Darstellungen zu jenen des «gewöhnlichen» oder «alltäglichen» Lebens aufwiesen. Selbst die revolutionärsten Methoden, wie entschlossen auch immer sie die Kluft zwischen Kunst und Leben zu überwinden trachteten, mussten unweigerlich der «Kunst» weichen beziehungsweise den Regeln und Bedingungen der Kunst und ihrer Differenz.

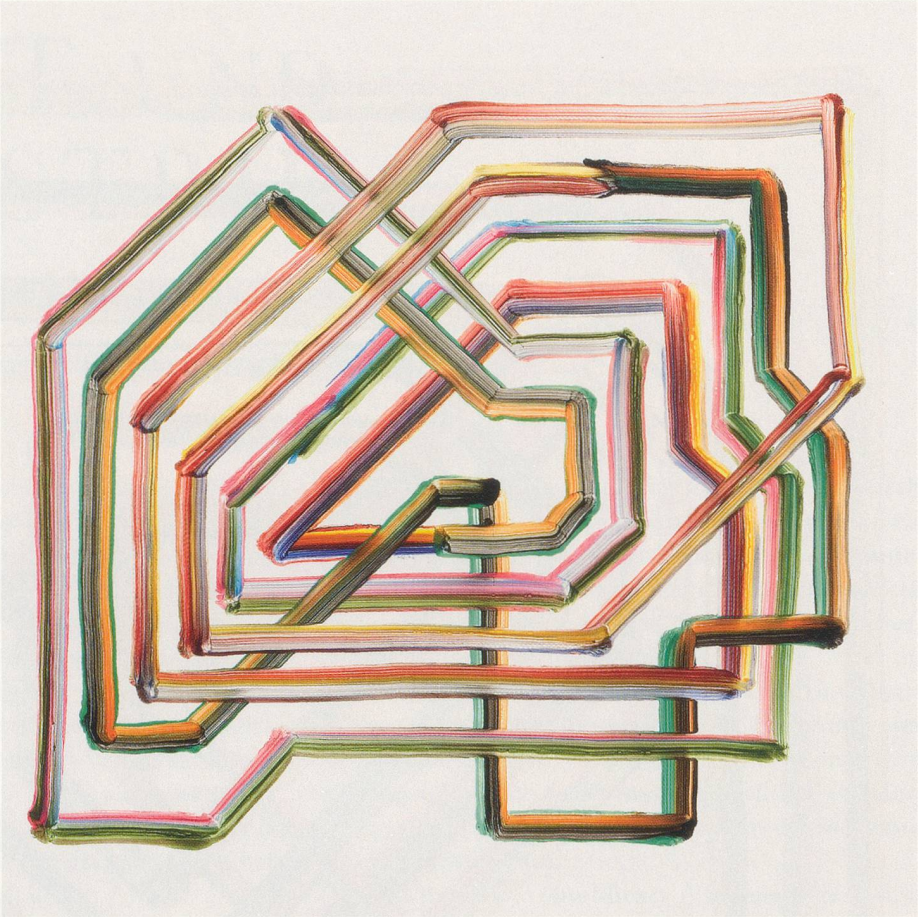
Bernard Frize' Malerei stellt die Frage nach ihrem Verhältnis zum modernen Leben auf eine ganz eigene Art und Weise. Einerseits macht sie kein Hehl aus ihrem Kunstsein: Was Frize macht, zeigt und verkauft, sind (zum grössten Teil) Bilder – im Atelier gemalt, in Museen und Galerien ausgestellt –, die jeweils klar als Werke von Bernard Frize zu erkennen sind. Andrerseits hat er jedoch eine Arbeitsmethode

KATY SIEGEL ist Associate Professor für Kunstgeschichte am Hunter College der City University of New York; sie ist Autorin zahlreicher Katalogbeiträge, zuletzt über Takashi Murakami und Richard Tuttle, sowie – zusammen mit Paul Mattick – Co-Autorin von *Geld* (Gerstenberg-Verlag, Hildesheim 2004).

PAUL MATTICK ist Professor für Philosophie an der Adelphi University, New York, und unter anderem Autor des Buches *Art in its Time* (Routledge, London/New York 2003).



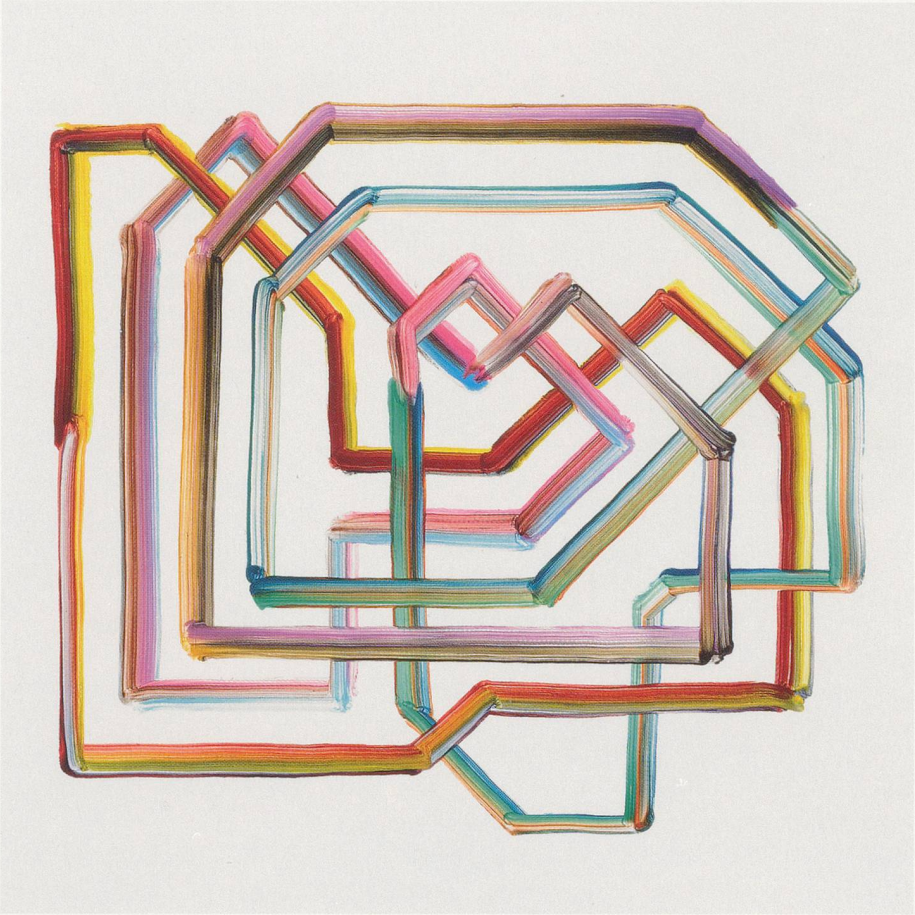
BERNARD FRIZE, DIAMANT, 2005, acrylic and resin on canvas, 74 3/4 x 74 3/4" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 190 x 190 cm.



BERNARD FRIZE, UN, 2005, acrylic and resin on canvas, 51 3/16 x 51 3/16" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 130 x 130 cm.

entwickelt, die charakteristische Züge der modernen industriellen Produktion aufweist. Zunächst bedingt sein Vorgehen die Trennung von geistiger und manueller Arbeit. Doch weil Frize Künstler ist, und nicht Ingenieur oder Handwerker, vermag er beide Aufgaben zu erfüllen. Zu Beginn heckt er eine Idee aus, die zu einem Bild führen wird: In der Serie, zu der USINE gehört, ist jedes Bild eine andere Version desselben Knotens (die Mathematiker verwenden dafür den Begriff der Isotopie). Steht der Plan erst einmal, braucht er ihm nur noch zu folgen. Da Frize sowohl entwirft wie ausführt, arbeitet er nicht als Rädchen in einer Maschine für den Profit von jemand anderem, sondern kontrolliert selbst den gesamten Produktionsprozess.

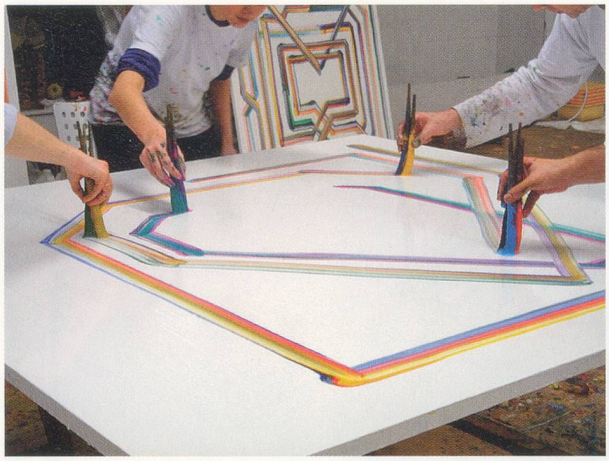
Dadurch kann er das utopische Versprechen der industriellen Moderne einlösen: «das Recht auf Faulheit», um mit Paul Lafargue, dem Schwiegersohn von Karl Marx, zu sprechen.[1)] Henry Ford und andere beharrten auf dieser Verheissung, dass effizientere industrielle Produktionsweisen dem Menschen mehr Musse bringen würden. Marx dagegen verwies auf das Paradox, dass die Mechanisierung der Produktion die Menschen nicht von der Last der körperlichen Arbeit befreien, sondern zu anstrengenden langen Arbeitstagen führen werde (gepaart mit Massenarbeitslosigkeit). Frize führt seine seltsamen Projekte so effizient wie möglich aus: als Arbeiter und Chef in einer Person – weshalb sollte er sich also selbst mehr Arbeit aufhalsen?



BERNARD FRIZE, USINE, 2005, acrylic and resin on canvas, 59 x 59" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 150 x 150 cm.

Bei seinem Streben nach Effizienz, Faulheit oder Direktheit beruft sich Frize sowohl auf die Natur wie auf seinen eigenen Einfallsreichtum, wenn er malerische Problemstellungen formuliert, die ein Naturgesetz wie das Gravitätsgesetz ins Spiel bringen, oder auch eine physikalische Eigenschaft, zum Beispiel, wie weit eine bestimmte Menge Farbe sich auf einer Oberfläche ausdehnen kann. Zu dieser Anwendung von Naturkräften zum Erzeugen von Effekten, die er selbst nicht mehr kontrollieren kann, meinte er jüngst in einem Interview: «Um mit dem Zufall zu arbeiten muss man sehr faul sein. Das heisst, man muss sehr aufwändige Strategien entwickeln, damit der Zufall mitspielen kann ... Es ist ein sehr kompliziertes Geschäft, dieses Herbeiführen von Situationen, in denen man selbst nichts tut und die Dinge sich von selbst ereignen.»[2)] Man könnte «Zufall» hier treffender mit «Materialität» übersetzen: die Farbsubstanz, die Bildfläche. Er arbeitet eher mit dieser Materialität, als dass er gegen sie angeht. Statt die Natur kontrollieren oder beherrschen zu wollen lässt er zu, dass die Natur quasi selbst mit Hand anlegt.

Dank ihres kollektiven Charakters wirkte Frize' Praxis in den letzten Jahren auch zunehmend bewusst modern. Natürlich beschäftigen fast alle erfolgreichen Künstler Assistenten für Aufgaben, die vom Bespannen und Grundieren der Leinwand bis zum eigentlichen Farbauftrag nach Anweisung des Künstlers reichen. Ungewöhnlich ist bei Frize jedoch, dass



BERNARD FRIZE, Assistants/Assistenten, 2005.

seine Werke offensichtlich das Zusammenarbeiten mehrerer Leute voraussetzen. Die Assistenten vertreten nicht den Künstler und übernehmen langweilige Aufgaben, wie das Firnissen der Leinwand, sondern sie arbeiten mit ihm zusammen; sie sind auch nicht dazu da, die Produktion zu beschleunigen – viele seiner Bilder könnten gar nicht von einer einzigen Person gemalt werden, egal wie lange und intensiv diese arbeiten würde. Für die Bildserie, die kürzlich in der Galerie Emmanuel Perrotin in Paris gezeigt wurde, waren zum Beispiel mindestens vier gleichzeitig arbeitende Hände nötig, um das Knotengeflecht der Linien, die das Bild ausmachen, auf die Leinwand zu bringen.

Um die simultane Leistung noch weiter zu komplizieren hält jede Hand drei Pinsel, so dass jede rechtwinklige Richtungsänderung des Pinselstrichs eine andere Farbkombination bewirkt. Das heisst, jede Linie besteht eigentlich aus drei Linien; die Zeit, die benötigt wird um sie zu ziehen, ist jedoch dieselbe wie für eine einzige Linie. Das Vorgehen beim Malen eines Bildes besteht in der Regel darin, einzelne, entscheidende Spuren und Gesten zu vollziehen und vielleicht, wie im Fall von Willem de Kooning, auch darin, in Schichten zu denken und Auslöschungen in Erwägung zu ziehen. Bei Frize' Technik des simultanen, synchronen Malens dauert das Herstellen eines Bildes – dank sorgfältiger Vorbereitung und kollektiver Ausführung – nicht viel länger als das Betrachten desselben.

Die Arbeiten erinnern in ihrer Komplexität und Schönheit irgendwie an barocke Kammermusik und deren charakteristisches, nicht einstudiertes, halb improvisiertes Ausfüllen einer vom Komponisten vorgegebenen Grundstruktur. Wie ein Komponist des achtzehnten Jahrhunderts vor seiner Tastatur ist Frize an der Entstehung des Werks zusammen mit gleich wichtigen anderen beteiligt, ohne seine spezifische Rolle als Urheber zu verheimlichen. Aber anders als die barocke Musik verlangt Frize' Werk von den Ausführenden kein fachliches Geschick. Wie er selbst erläutert: «Am Anfang arbeitete ich jeweils mit Malern zusammen, aber inzwischen sind es Leute, die Videos machen oder auch etwas ganz anderes. Bei mir braucht es keine Spezialisierung. Ich setze nie irgendwelche technischen Kenntnisse ein. Da ist nichts Technisches an dem, was ich mache. Also ist es auch nicht wichtig.»[3)]

Auch darin gleicht seine künstlerische Praxis wiederum der industriellen Arbeit; wie viele Kritiker seit den 60er Jahren bemerkt haben, unterliegt die Kunst zunehmend derselben Dequalifizierung wie die Arbeit im industriellen Bereich.[4)] Frize' Malerei unterscheidet sich von der Konzeptkunst in vielerlei entscheidenden Hinsichten, doch eine nicht zu unterschätzende Differenz liegt darin, dass er sich selbst und seine Assistenten mit seltsamen neuen Spezialkenntnissen ausstattet, etwa damit, wie man beim Führen riesiger Pinsel exakte Winkel zieht. Sein Vorgehen unterscheidet sich, wie manch andere Kunst, aber auch dadurch von der industriellen Arbeit, dass es nicht repetitiv, nicht unpersönlich, nicht entfremdet ist. Die neuen Knoten-Bilder geben eine sehr strenge Ordnung vor, aber eine, die nicht hierarchisch ist: Jede Linie muss über andere, aber auch unter anderen Linien hindurch verlaufen. Es gelingt ihm, die Metapher für Demokratie, die Clement Greenberg in der All-over-Malerei sah, noch zu überbieten; Frize bildet eine andere Art gesellschaftlicher

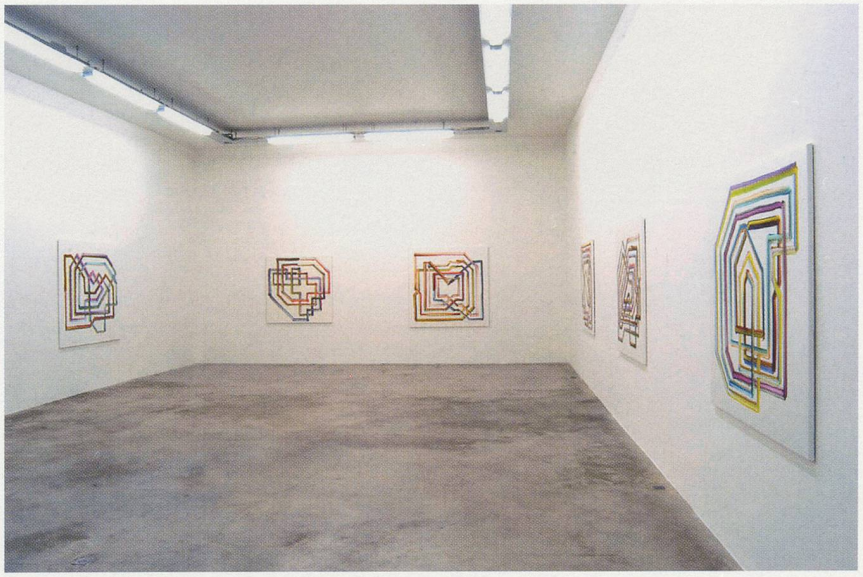
Beziehung ab, in der Individuen nicht bloss in einem umfassenderen sozialen Umfeld aufgehen, sondern in wechselnden Beziehungen zusammenarbeiten.

Die Bilder von Frize sehen aus, als hätten sie den Malenden genauso viel Freude bereitet wie dem allfälligen Betrachter; wir stellen uns die Aufregung des gemeinsamen Arbeitens vor, die gespannte Konzentration und Koordination, das Vorantreiben des Prozesses auf Messers Schneide, bis das Bild (ähnlich wie eine Photographie) «zum Vorschein kommt» – oder auch nicht. Statt wie Duchamp industrielle Produkte als Vorbild für die Kunst zu propagieren führt Frize in seiner künstlerischen Tätigkeit vor, wie eine andere Organisation der Produktion überhaupt aussehen könnte.

«Ich versuche ganz gewöhnliche Dinge zu tun», sagt Frize, «alltägliche, ganz einfache Dinge, die jeder tun könnte. Das ist nicht immer offensichtlich, weil Malen etwas äusserst Aufwändiges und Raffiniertes ist, und noch wichtiger, etwas, was auf eine ganze Geschichte der Malerei zurückgeht.»[5] Diese Geschichte war in den letzten zweihundert Jahren untrennbar verbunden mit dem Paradox der Glorifizierung einiger weniger handgefertigter Objekte in einer von der Massenproduktion bestimmten Welt; mit der Erhöhung gewisser Individuen – Künstler oder Industriemagnaten – in einer Massengesellschaft; mit der Ansammlung von Geschichte in einer Kultur, die ihre Vergangenheit fortwährend auslöscht. Bernard Frize verleugnet weder die eine noch die andere Seite dieses Paradoxes, sondern akzeptiert es als die Art und Weise, in der Kunst bereits Teil des Lebens ist. Statt eine imaginäre Kluft schliessen zu wollen hat er einen Weg gefunden, die Geschichte im Alltäglichen zu erkennen und aufzuzeigen, das Raffinierte in einem Prozedere, das jeder und jede vollziehen könnte. – Somit enthüllt er uns die utopische Zukunft, die Verheissung der industriellen Kultur, in Arbeiten, die frei und sehenswert sind und an denen wir heute schon unsere Freude haben können.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Paul Lafargue, *Das Recht auf Faulheit*, Verlag der Volksbuchhandlung, Zürich 1887 (franz. Original: 1883).
2) Irmeline Lebeer, «J'achète un pinceau de 40 cm…», Interview mit Bernard Frize», in: *Aplat: Bernard Frize*, Ausstellungskatalog (Text franz. und engl.), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 2003.
3) Lebeer, S. 201. (Hier aus dem Englischen übersetzt.)
4) Das Standardwerk zu diesem Thema ist Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century*, Monthly Review Press, New York 1974.
5) Lebeer, S. 203. (Hier aus dem Englischen übersetzt.)



BERNARD FRIZE, 2005, "Faces et profiles," exhibition view/ Ausstellungsansicht, Gallery Emmanuel Perrotin, Paris.

History is the subject of a structure whose site is not homogenous empty time, but time filled by the presence of the now.

—Walter Benjamin in "Thesis on the Philosophy of History"

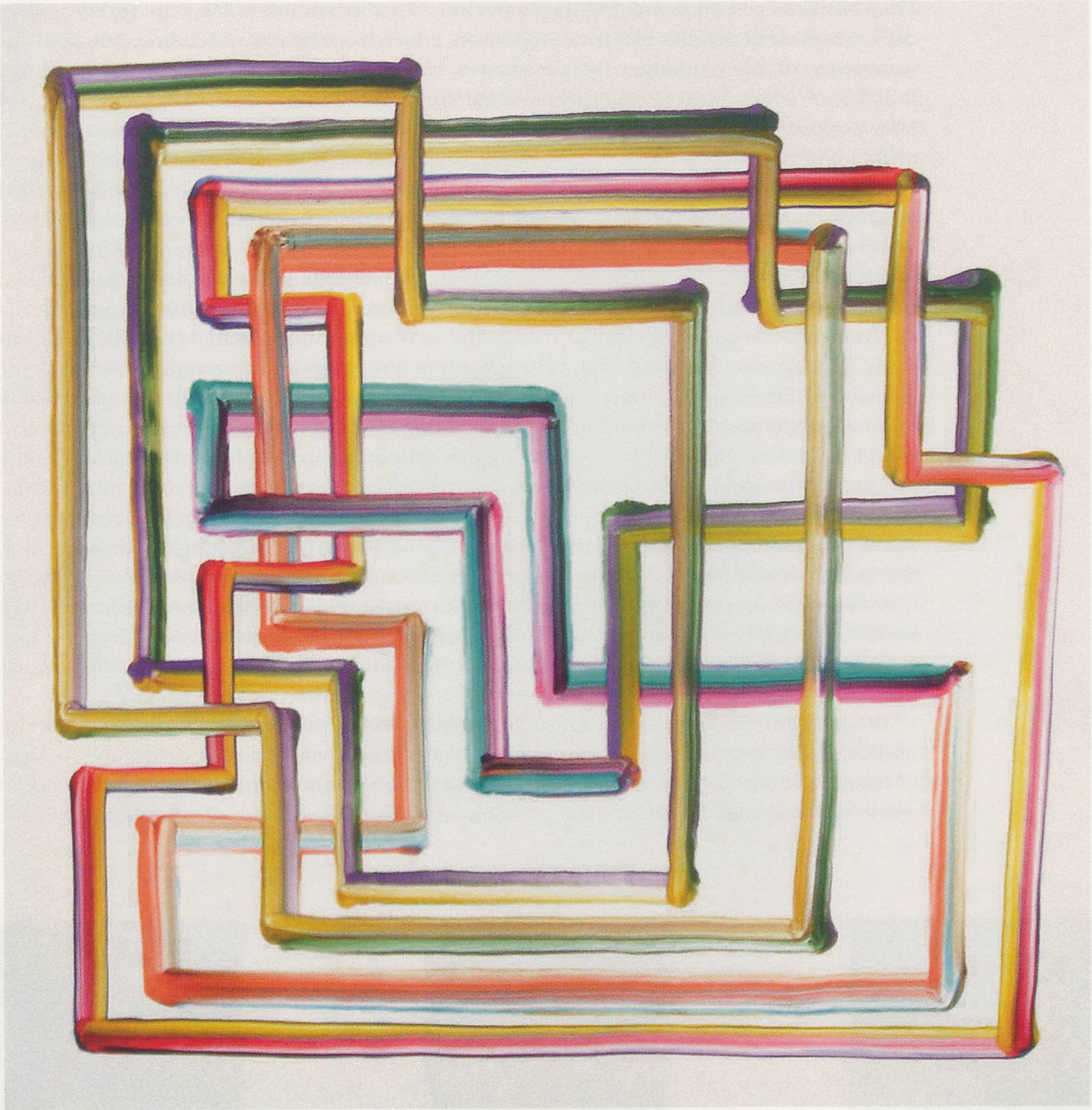
The Reconstitution of Time Past

JORDAN KANTOR

In a recent interview in these pages, French painter Bernard Frize reiterated a point he has made throughout the course of his career—a point that has been almost ritually repeated in the critical treatment of his oeuvre. Describing an aspect of the viewing experience he hopes his paintings occasion, Frize stated, "I want my traces to allow viewers to reconstitute what happened."[1] This idea that the artist's "traces"—those material records of painterly process—allow their viewers to unravel the history of the work's making, seems fairly straightforward. In many paintings, Frize isolates, even exaggerates, his painterly means to foreground the process of the images' production. This is evidenced in a painting like the aptly titled MADE (1986), where one can easily follow the methodical itinerary of pigment-loaded brushes, envisioning the way they once traveled through the artist's favored ultra-glossy acrylic resin in sweeping horizontal bands. (The brushes start in the upper left corner, descend and traverse the canvas [left to right], only to change both direction and orientation in the lower right corner, and double back across in broad horizontal strokes.) While many of Frize's commentators have attended to ways in which his paintings reveal their own materiality, less focus has been trained on another equally important dimension of his process-oriented practice: its temporality.[2] Indeed, as much as Frize's paintings matter-of-factly assert the material means by which they are made, they also, specially, and specifically, register the t i m e of such making.

JORDAN KANTOR is an artist and Associate Professor of Painting at California College of the Arts. He was formerly Assistant Curator of Drawings at The Museum of Modern Art, New York, where the exhibition he most recently organized, "Drawing from the Modern: 1975–2005," remains on view until January 2006.

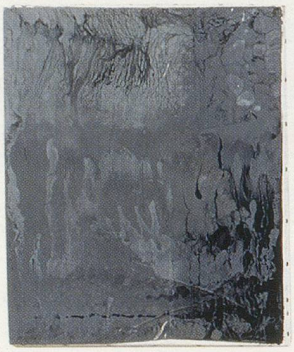
BERNARD FRIZE, SPUGNA, 1991-1993, alkyd urethane lacquer on canvas, 36¼ x 28¾" / Alkydurethan Lack auf Leinwand, 92 x 73 cm.



BERNARD FRIZE, MODERNE, 2005, acrylic and resin on canvas, 65 x 65" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 165 x 165 cm.

Time has been a central and defining concern of Frize's art since at least the eighties, when the artist devised a series of operations whose effects became inscribed directly within the materiality of his paintings. He executed a large body of work that incorporated the thin "skins" which form on the surface when containers of wet paint are exposed to air for long periods. SUITE SEGOND STRN30F100 (1980) was among the first of such works; it is made up of small discs of dried color the artist lifted from open cans of paint and collaged, wet-side-down, onto the canvas. Playfully riffing off classic modernist modes of self-revealing painterly materialism (like Pollock's drips), Frize uses these bright circles of pastel solids to construct a self-conscious image of the time it takes for paint to dry. As simplistic as this idea might initially seem, the artist's attempts to depict paint in the process of drying have proven surprisingly fruitful. SUITE N-B (1991), a series of six canvases from 1991, captures the effects of time on paint with similar means, but to very different pictorial ends. To make this work, Frize first poured black and white paint into a rectangular tray roughly the size of the eighteen by fifteen inch canvases. Leaving the mixture uncovered, the artist waited for a skin to form before peeling it from the tray and affixing it to the canvas. With the layer that had sealed the mixture having been removed, a new skin began to coagulate atop the remaining wet paint only to be itself peeled away, once solidified enough to cover the next canvas. Not only do the six works that comprise SUITE N-B reveal the considerable time required for this sequential operation; the lightening tonal progression in the cycle registers the slow, downward separation of the denser white pigments from the less dense black ones. That is, in addition to representing the time required for each new skin to dry (as the discs in SUITE SEGOND STRN30F100 also did), SUITE N-B's marbleized surfaces bear witness to the slow procession of the heavy metals typically used to make white paint—titanium, zinc, and lead—as they settle to the bottom of the tray.

In a very different way, the nubby surfaces of SPUGNA (1993) and MARGARITA (1991) also present gravity's tug on thick, wet paint. Like stalactites, the bumps that define the surfaces of these paintings formed when Frize suspended the wet canvases, allowing them to dry in positions horizontal, face-down, and parallel to the floor.[3)]



BERNARD FRIZE, SUITE N-B, 1991, alkyd urethane lacquer on canvas 6 x (18 1/8 x 15") / Alkydurethan Lack auf Leinwand, 6 x (46 x 38 cm).

Other of the works, instead of indexing the effects of time on paint, highlight the duration of the artist's physical exertion in arriving at the image. As in MADE (described above), Frize typically creates the perception that little time (and hence little work) is required to fabricate these paintings. Indeed, the blithe, gestural images for which he is best known usually seem to have been executed in a few short seconds, an appearance underscored in the titles of works paradigmatic in this regard: DASH (1995), RUSH (1995), HURRY (1995), and SPEED (1995). While the artist has acknowledged that this quickness of execution is sometimes feigned (in fact, some have been painted more than ten times), the opposition of this type of work to the "slower" skin paintings demonstrates the methodical nature of Frize's sustained commitment to investigating the various "times" of painting.[4)] That such paintings appear not to require much time, work, or special fabrication skills to be made, reveals the democratic impulse that runs through Frize's practice. The artist has repeatedly stated that he wants his paintings to appear quick, easy, and part of the everyday world; he strives to make the painterly process appear as quotidian as spreading butter on a piece of toast, or as simple as putting tulips in a vase.[5)] This demystification of the act of painting, what Hans Ulrich Obrist has called the artist's "taming of the demiurge," is part of Frize's larger artistic ambition to explore the liberating possibilities of art made manifest, in part, through the durational act of viewing.

Perhaps the most novel and important aspect of Frize's art is the temporality implied for the viewer's encounter with his individual works. Frize believes that his "traces" not only record past actions that have "happened," but that they wait, pregnant, for future times to come—ready at any moment to trigger a durational "reconstitution" in the viewer's mind. This two-pronged temporality—in which the artist's time spent m a k i n g is registered as a means to choreograph future time spent l o o k i n g—is singular to Frize's work. So too is his investigation of art's durational aspects through painting, a medium conventionally understood to be still (at least compared to film and video).[6)] Frize's paintings are compelling not only because they register the time and work of the artist, but because they do so in ways that engineer a specifically durational viewing. For certain, all works of art—paintings included—

BERNARD FRIZE, MARTHA, 2004, acrylic and resin on canvas, 45 5/8 x 35" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 116 x 89 cm.

require time to behold. But the deliberate, yet diverse manners in which Frize transparently embeds in his works the processes of their making, engineer a kind of durational untangling that is central to the artist's program.

This untangling in real time, the "reconstitution" that Frize's paintings occasion, demands a certain active "presentness" of its viewers that has deep political implications.[7] By entreating their viewers to look, to investigate the "history" of their manufacture, Frize's works create a heightened viewer consciousness that parallels the literalist materialism of the artist's painterly means. That is, if Frize's matter-of-fact materialism reflects an agenda to disenchant painting (which I believe it does), this finds a perfect compliment in the literalist experience of real-time triggered by looking at one of these works. While it could be considered ironic to argue that such choreographed looking is liberating, the open-endedness which the works propose creates an experience more dialogical than proscriptive. This kind of viewing encounter is entirely subjective, and fairly difficult to describe—a point Frize has himself conceded:

There is no equivalence between painting and language, otherwise it would have been verbalized. It's about a whole bundle of things that are conveyed in the actual experience of the painting. A painting is an incredible object: it's flat, facing you, you stand facing it—I mean, it's an incredible moment which catalyses emotions, unusual sensations. Whether one is looking at a monochrome canvas or a Rubens, one is always standing facing it, confronting it, activating one's emotions and one's intelligence. One is always in a dialogue with this object."[8]

The dialogue Frize seeks between his paintings and their viewers is a direct consequence of the specific ways in which he conducts a dialogue with his own materials; it is a product of his materialism. So while the artist might imagine his pictures as "simply the outcome" of a "series of operations," they are altogether more than just that in practice.[9] Frize's paintings are taut springs of potential: waiting to discharge their energy through a productive, dialectical encounter with their viewers, even if that be at some future time.

1) Hans Ulrich Obrist, "The Taming of the Demiurge. A Conversation with Bernard Frize," *Parkett* 68 (2003), p. 138. For an interesting treatment of Frize's work, which analyzes a similar statement by the artist, see Barry Schwabsky, "One Percent Frize" in: *Bernard Frize. Hands On* (Birmingham: Ikon Gallery, 2003), pp. 6–10.

2) This is not to say that time is a wholly ignored aspect of this work. For two critical appraisals of the temporal aspects of Frize's production, see Yves Aupetitallot, "Bernard Frize," (Paris: Galerie Crousel-Robelin Bama, 1990), n.p., and Camille Morineau, "Bernard Frize. Fragments d'un discours amoureux" in: *Art Press* 248 (July–August 1999), esp. p. 37.

3) The artist clearly describes the processes involved in making many of his paintings in: Bernard Frize, *Bernard Frize: Size Matters* (Arles: Actes Sud, c. 1999), pp. 42.

4) For Frize's statement about making the paintings look as if they "came together at once," see *Size Matters*, p. 97.

5) Bernard Frize in "Malen ist wie Blumen in eine Vase stellen. Ein Gespräch mit Amine Haase" in: *Kunstforum* 152 (Oktober–Dezember 2000), pp. 287–291.

6) Interestingly, a related effect has been noted in the sculptures of Richard Serra, see Yves-Alain Bois, "A Picturesque Stroll Around *Clara-Clara*" (trans. John Shepley) in: *October* 29 (Summer 1984), pp. 33–62.

7) For the now canonical, though still controversial, thesis regarding literalism and presentness in post-war abstract art, see Michael Fried, "Art and Objecthood" in: *Artforum* 5:10 (Summer 1967), pp. 12–23.

8) Bernard Frize, *Aplat. Bernard Frize. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, 06.06–28.09.2003 (Paris: Paris Musées, 2003), pp. 203–204.

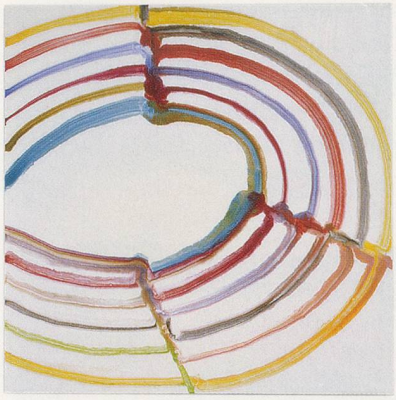
9) Frize: "I'm trying, rather, to set up an operation or a series of operations, of which the picture is simply the outcome or by-product." See "Rule and Branch. Jean-Pierre Criqui Visits Bernard Frize" in: *Artforum* 32:2 (October 1993), p. 81.

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.

– Walter Benjamin [1)]

Die Wiederherstellung der Vergangenheit

JORDAN KANTOR



BERNARD FRIZE, VRAISEMBLABLEMENT, 1998, acrylic and resin on canvas, 70 7/8 x 70 7/8" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 180 x 180 cm.

In einem noch nicht lange zurückliegenden Interview mit Hans Ulrich Obrist kommt Bernard Frize erneut auf einen Punkt zu sprechen, an dem er im Lauf seiner Karriere beharrlich festgehalten hat – ein Punkt, dessen Wiederholung in der kritischen Beschäftigung mit seinem Œuvre schon fast zum Ritual geworden ist. Bei der Beschreibung eines bestimmten Aspekts der Seherfahrung, die seine Bilder, wie er hofft, auslösen, sagt Frize, er wolle, «dass die Spuren erkennen lassen, was geschehen ist».[2)] Der Gedanke, dass die «Spuren» des Künstlers – die materiellen Erinnerungen an den Malprozess – dem Betrachter erlauben, die Entstehungsgeschichte des Werks zu erschliessen, scheint auf der Hand zu liegen. In vielen Bildern schränkt Frize seine malerischen Mittel stark ein oder übertreibt im Gegenteil deren Einsatz, um den Prozess der Bildproduktion in den Vordergrund zu rücken. Dies lässt sich mit dem sehr passend betitelten Bild MADE (Gemacht, 1986) belegen, auf welchem man den methodischen Weg, den die pigmentbeladenen Pinsel zurückgelegt haben, leicht verfolgen und sich ein Bild davon machen kann, wie die Pinsel rasche horizontale Bahnen durch das vom Künstler bevorzugte Hochglanz-Acrylharz zogen. (Die Pinsel beginnen in der oberen linken Ecke, ziehen abwärts und überqueren die Leinwand – von links nach rechts – um dann in der unteren rechten Ecke Richtung und Ziel zu ändern, kehrtzumachen und in breiten horizontalen Strichen zurückzulaufen.) Während sich viele Kommentatoren damit auseinander gesetzt haben, wie Frize' Gemälde ihre eigene Materialität offenbaren, fand eine andere ebenso wichtige Dimension seiner prozessorientierten Arbeit weniger Interesse:

JORDAN KANTOR ist Künstler und Associate Professor für Malerei am California College of the Arts. Davor war er Assistant Curator für Zeichnungen am Museum of Modern Art, New York. Dort ist zurzeit noch seine zuletzt organisierte Ausstellung zu sehen: «Drawing from the Modern: 1975–2005» (bis Januar 2006).

BERNARD FRIZE, RUSH, 1995, acrylic and resin on canvas, 39 3/8 x 31 7/8" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 100 x 81 cm.

BERNARD FRIZE, THEODOR, 2004, acrylic and resin on canvas 82 5/8 x 157 1/2" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 210 x 400 cm.

ihre zeitliche Qualität.[3)] Tatsächlich aber verzeichnen Frize' Bilder ebenso selbstverständlich, wie sie die materiellen Mittel, mit denen sie gemacht wurden, festhalten, genauso ausdrücklich die Z e i t ihres Entstehungsprozesses.

Seit den 80er Jahren – wenn nicht schon früher – ist die Zeit ein zentrales und bestimmendes Thema in der Arbeit von Frize; damals entwarf er eine Reihe von Operationen, deren Folgen sich direkt in der Materialität seiner Bilder niederschlugen. Er schuf einen umfassenden Werkkomplex unter Verwendung der dünnen «Hautscheiben», die sich auf der Oberfläche bilden, wenn Töpfe voll frischer Farbe längere Zeit der Luft ausgesetzt sind. SUITE SEGOND STRN30F100 (Reihe nach STRN30F100, 1980) war eine der ersten Arbeiten dieser Serie; sie besteht aus kleinen runden Scheiben eingetrockneter Farbe, die der Künstler von offenen Farbtöpfen abgelöst und mit der feuchten Seite nach unten auf der Leinwand zu einer Collage zusammengefügt hat. In spielerischer Anlehnung an die Methoden des sich selbst entlarvenden Materialismus der Malerei der klassischen Moderne (etwa Pollocks *Drip Paintings*) verwendet Frize diese leuchtenden Pastellfarbscheiben um ein Bild zu machen, das die Zeit, die Farbe zum Trocknen braucht, reflektiert. So simpel diese Idee zunächst scheinen mag, die Versuche des Künstlers, Farbe während des Trocknungsprozesses abzubilden, haben sich als erstaunlich fruchtbar erwiesen. SUITE N-B (Folge N-B, 1991), eine Serie von sechs Bildern aus dem Jahr 1991, fängt die Wirkung der Zeit auf die Farbe mit

ähnlichen Mitteln ein, jedoch mit ganz anderen malerischen Zielen. Um dieses Werk zu schaffen goss Frize zuerst schwarze und weisse Farbe in ein rechteckiges Tablett, das ungefähr die Grösse der 46 x 38 cm grossen Leinwand hatte. Er liess die Mischung unbedeckt stehen und wartete, bis sich eine Haut bildete, die er dann abzog und auf der Leinwand festmachte. Als die Haut, die den Rest der Mischung geschützt hatte, entfernt worden war, begann sich eine neue Haut zu bilden, die wiederum abgezogen wurde, sobald sie fest genug war, um auf die nächste Leinwand gelegt zu werden. Die sechs Arbeiten, aus denen SUITE N-B besteht, verdeutlichen nicht nur die beträchtliche Zeit, die für diese Operationsreihe erforderlich war; die fortschreitende farbliche Aufhellung innerhalb des Zyklus verzeichnet auch das langsame Absinken der spezifisch etwas dichteren weissen Pigmente im Gegensatz zu den weniger dichten schwarzen. Das heisst, die marmorisierten Obeflächen von SUITE N-B stellen nicht nur die Zeit dar, die das Trocknen jeder einzelnen Schicht benötigt (wie das schon die Farbscheiben in SUITE SEGOND STRN30F100 tun), sie belegen auch den langsamen Prozess des allmählichen Absinkens auf den Grund des Tabletts, den die zur Herstellung weisser Farbe verwendeten Schwermetalle – Titanium, Zink und Blei – durchlaufen.

Auf ganz andere Weise stellen auch die genoppten Oberflächen von SPUGNA (Schwamm, 1993) und MARGARITA (1991) die Sogwirkung der Schwerkraft auf dick aufgetragene, nasse Farbe dar. Wie Stalaktiten bildeten sich die charakteristischen Beulen auf der Oberfläche dieser Bilder, als Frize die nassen Leinwände aufhängte und sie horizontal, mit der Vorderseite nach unten, parallel zum Boden trocknen liess.[4)]

Andere Arbeiten verzeichnen nicht die Wirkung der Zeit auf die Farbe, sondern heben die Dauer der physischen Anstrengung des Künstlers bis zur Vollendung des Bildes hervor. Wie mit (dem oben beschriebenen) MADE erweckt Frize gewöhnlich den Eindruck, dass wenig Zeit (und damit wenig Arbeit) nötig ist, um diese Bilder herzustellen. Und tatsächlich scheinen die heiteren gestischen Bilder, für die er vor allem bekannt ist, innert weniger Sekunden ausgeführt worden zu sein, ein Eindruck, der von den in dieser Hinsicht typischsten Bildern noch unterstrichen wird: DASH (Strich, 1995), RUSH (Andrang, 1995), HURRY (Eile, 1995) und SPEED (Geschwindigkeit, 1995). Auch wenn der Künstler zugegeben hat, dass die Schnelligkeit der Ausführung manchmal nur vorgetäuscht ist (tatsächlich sind manche mehr als zehnmal gemalt worden), der Gegensatz dieses Bildtypus zu den «langsameren» Haut-Bildern zeigt das Methodische in Frize' fortgesetzter Beschäftigung mit den verschiedenen «Zeiten» der Malerei.[5)] Dass zum Herstellen solcher Bilder nicht viel Zeit, Arbeit oder spezifische technische Kenntnisse nötig zu sein scheinen, deutet auf den demokratischen Impetus hin, der die gesamte Arbeit von Frize prägt. Der Künstler hat wiederholt festgehalten, dass seine Bilder schnell, leicht und alltäglich wirken sollen; er bemüht sich, den Malprozess so alltäglich wie das Streichen eines Butterbrotes aussehen zu lassen, oder so einfach, wie Tulpen in eine Vase zu stellen.[6)] Diese Entmystifizierung des malerischen Aktes, was Hans Ulrich Obrist «die Zähmung des Demiurgen» nannte, ist Teil von Frize' umfassenderer künstlerischer Ambition, die befreienden Möglichkeiten einer Kunst zu erforschen, die sich zum Teil erst im zeitlich ausgedehnten Akt des Betrachtens manifestiert.

Vielleicht ist dieses Einbeziehen der zeitlichen Dauer der Begegnung des Betrachters mit seinen einzelnen Werken das neuartigste und wichtigste Element von Frize' Kunst. Frize glaubt, dass seine «Spuren» nicht nur vergangene Aktionen festhalten, die sich «ereignet haben», sondern dass sie auch in Erwartung zukünftiger Zeiten – gewissermassen schwanger – sind: jederzeit bereit, im Geist des Betrachters eine dauerhafte «Wiederherstellung» auszulösen. Diese «zweizackige« Zeitlichkeit – in der die Zeit, die der Künstler mit dem

Schaffen verbringt, als Mittel zur Choreographierung der zukünftigen Zeit, die mit Anschauen verbracht wird, aufgezeichnet wird – gibt es nur bei Frize. Ebenso einzigartig ist seine Untersuchung über die zeitlichen Aspekte der Kunst in der Malerei, ein Medium, das gewöhnlich als bewegungsfremd eingestuft wird (zumindest im Vergleich zu Film und Video).[7] Frize' Bilder berühren uns nicht nur, weil sie die Zeit und Arbeit des Künstlers aufzeigen, sondern auch, weil sie dies auf eine Weise tun, die eine besonders anhaltende und eingehende Betrachtung zur Folge hat. Gewiss, alle Kunstwerke – einschliesslich der Malerei – erfordern Zeit zu ihrer Betrachtung. Doch die gezielten und dennoch so vielfältigen Weisen, in denen Frize seine Werke in ihren jeweiligen Entstehungsprozess einbettet, führen zu einer Art anhaltenden Entschlüsselung, die für das Programm dieses Künstlers zentral ist.

Diese Entschlüsselung in Echtzeit, die «Wiederherstellung», die Frize' Bilder in Gang setzen, verlangt eine gewisse aktive «Präsentheit» von den Betrachterinnen und Betrachtern, die mit weitgehenden politischen Implikationen einhergeht.[8] Indem sie die Betrachter auffordern hinzuschauen, die «Geschichte» ihrer Entstehung zu erforschen, erzeugen die Arbeiten ein geschärftes Bewusstsein beim Betrachter, das dem buchstäblichen Materialismus der malerischen Mittel des Künstlers entspricht. Das heisst, wenn Frize' sachlicher Materialismus ein Programm zur Entzauberung der Malerei widerspiegelt (was ich durchaus glaube), so fände dies seine perfekte Ergänzung in der durch den Anblick eines dieser Werke ausgelösten, leibhaftigen Erfahrung von realer Zeit. Zwar könnte man es für pure Ironie halten, zu behaupten, dass ein derart choreographisch vorgeschriebenes Schauen befreiend sei, doch die Unabgeschlossenheit, welche die Werke an den Tag legen, hat eine eher dialogische denn verordnete Erfahrung zur Folge. Diese Art von Betrachtungsbegegnung ist vollkommen subjektiv und ziemlich schwer zu beschreiben – ein Punkt, den Frize selbst eingeräumt hat:

Es gibt keine Entsprechung zwischen Malerei und Sprache, sonst wäre sie in Worte gefasst worden. Es geht um ein ganzes Bündel von Dingen, die sich in der eigentlichen Erfahrung des Bildes vermitteln. Ein Gemälde ist ein unglaubliches Objekt: Es ist flach, ist einem zugewandt, man steht ihm gegenüber – ich meine, es ist ein unglaublicher Moment, der Emotionen auslöst, ungewöhnliche Empfindungen. Ob man ein monochromes Bild betrachtet oder einen Rubens, man steht ihm immer gegenüber, ist mit ihm konfrontiert, Gefühl und Verstand werden angeregt. Man befindet sich immer in einem Dialog mit diesem Objekt.[9]

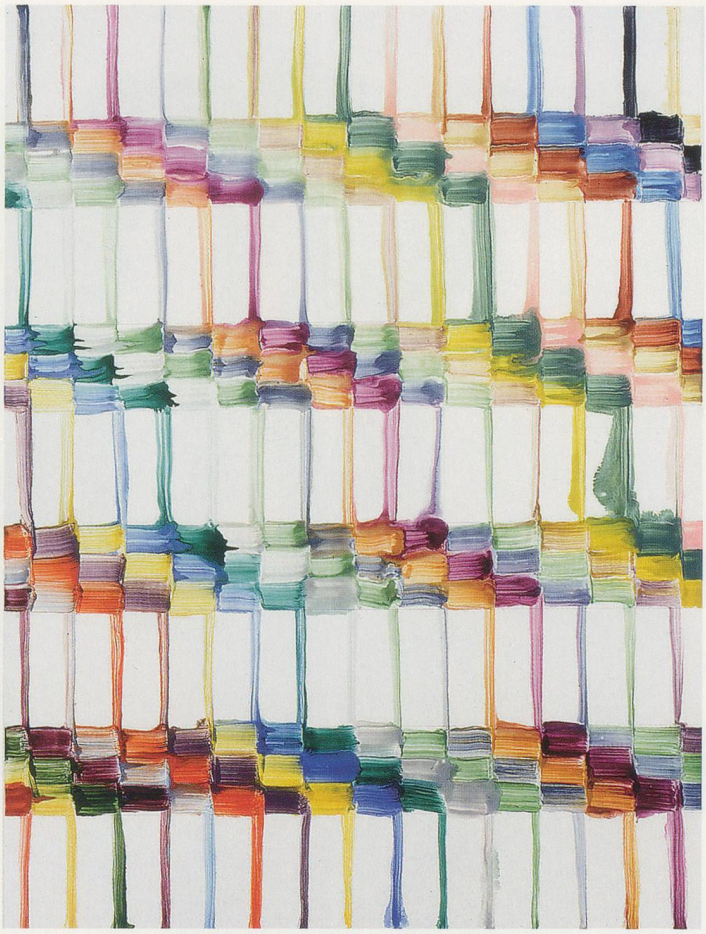
Der Dialog zwischen Bildern und Betrachtern, den Frize anstrebt, ist eine direkte Konsequenz seines eigenen Dialogs mit seinen Materialien, ein Produkt seines Materialismus. Auch wenn der Künstler seine Bilder vielleicht bloss als «Ergebnis» einer «Reihe von Operationen» versteht, so sind sie in Wirklichkeit sehr viel mehr als das.[10] Die Bilder von Frize sind gespannte Federn mit beträchtlichem Sprungpotenzial: Sie warten nur darauf, ihre Energie in einer produktiven, dialektischen Begegnung mit ihren Betrachtern zu entladen, selbst wenn das erst irgendwann in ferner Zukunft sein sollte.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», in: ders., *Illuminationen*, Suhrkamp-Taschenbuch, Frankfurt am Main 1977, S. 258.

2) Hans Ulrich Obrist, «Die Zähmung des Demiurgen: Ein Gespräch mit Bernard Frize», *Parkett* 68 (2003), S. 144. Eine interessante Abhandlung zu Frize' Werk, die eine ähnliche Aussage des Künstlers genauer untersucht, findet sich bei Barry Schwabsky, «One Percent Frize», in: *Bernard Frize. Hands On*, Ikon Gallery, Birmingham 2003, S. 6–10.

3) Das soll nicht heissen, dass die Zeit in diesem Werk völlig vernachlässigt wird. Zwei kritische Einschätzungen des zeitlichen Aspekts in Frize' Arbeiten finden sich bei Yves Aupetitallot, *Bernard Frize*, Galerie Crousel/Robelin



BERNARD FRIZE, ZAOUA, 2001, acrylic and resin on canvas, 78¾ x 59" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 200 x 150 cm.

Bama, Paris 1990, unpaginiert, und Camille Morineau, «Bernard Frize. Fragments d'un discours amoureux», *Art Press* 248 (Juli–August 1999), insbesondere S. 37.

4) Die mit der Entstehung vieler seiner Bilder verbundenen Prozesse beschreibt der Künstler ausführlich in Bernard Frize, *Bernard Frize: Size Matters*, Actes Sud, Arles 1999, S. 42 ff.

5) Zu Frize' Aussage, dass die Bilder aussehen sollen, als ob sie sich «auf einmal zusammenfügten», vgl. ebenda, S. 97.

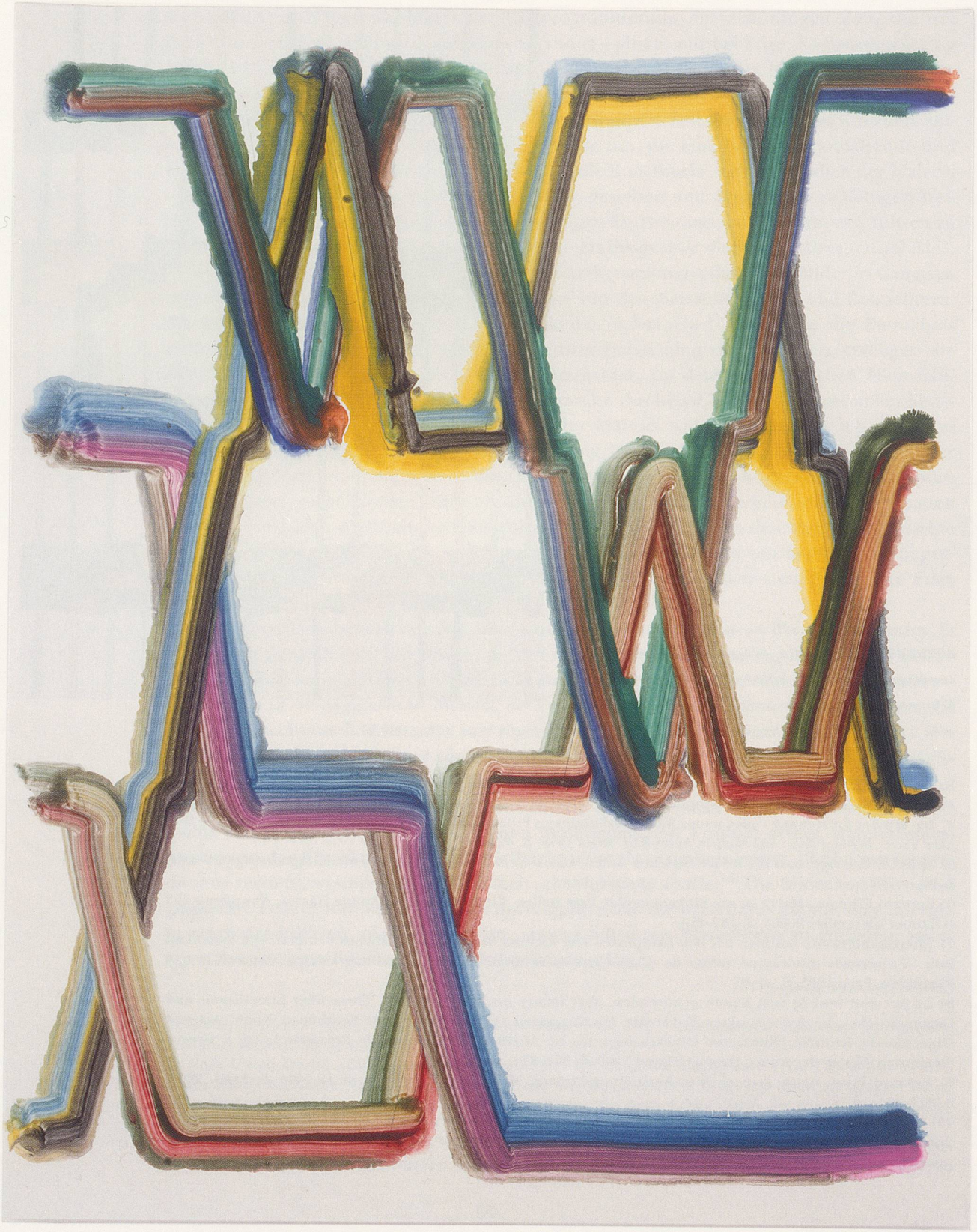
6) Bernard Frize, in «Malen ist wie Blumen in eine Vase stellen. Ein Gespräch mit Amine Haase», *Kunstforum* 152 (Oktober–Dezember 2000), S. 287–291.

7) Interessanterweise hat man bei den Skulpturen von Richard Serra etwas Ähnliches bemerkt, vgl. Yves-Alain Bois, «Promenade pittoresque autour de ‹Clara-Clara›», in: *Richard Serra*, Ausstellungskatalog, Centre Georges Pompidou. Paris 1983, S. 11–27.

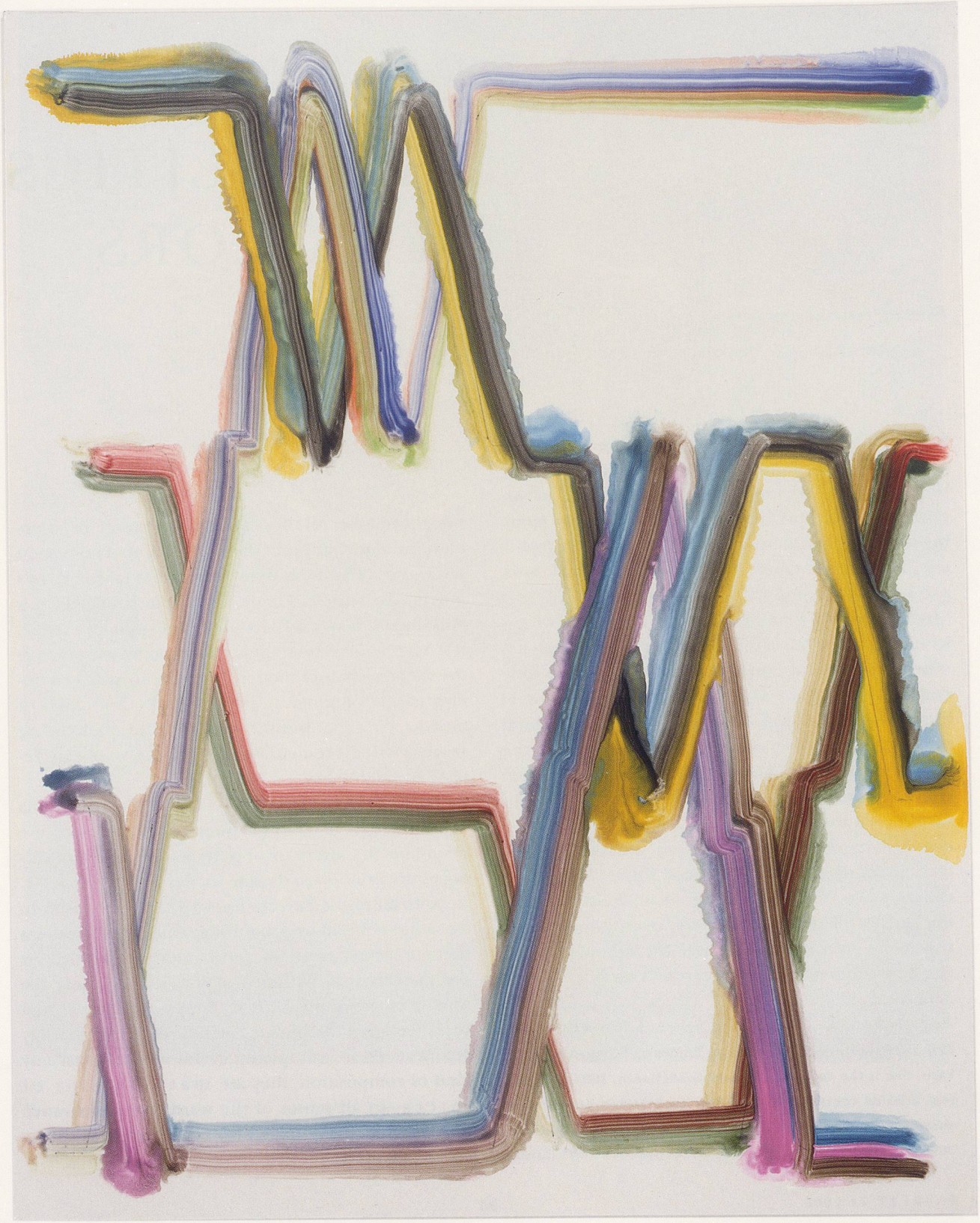
8) Zu der mittlerweile zum Kanon gehörenden, aber immer noch umstrittenen These über Literalismus und Gegenwärtigkeit in der abstrakten Kunst der Nachkriegszeit vgl. Michael Frieds berühmten Essay «Art and Objecthood», deutsch: «Kunst und Objekthaftigkeit», in: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hg. v. Gregor Stemmrich, Verlag der Kunst, Dresden/Basel 1995, S. 334–374.

9) Bernard Frize. *Aplat. Bernard Frize*, Ausstellungskatalog, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003, S. 203–204.

10) Bernard Frize, «Ich versuche eher eine Operation zu inszenieren oder eine Reihe von Operationen, und das Bild ist einfach das Ergebnis oder Nebenprodukt davon», in: «Rule and Branch. Jean-Pierre Criqui Visits Bernard Frize», *Artforum*, Jg. 32, Nr. 2 (Oktober 1993), S. 81.



BERNARD FRIZE, ITANE, 2004, acrylic and resin on canvas, 36 1/4 x 28 3/4" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 91,5 x 73 cm.



BERNARD FRIZE, IVONO, 2004, acrylic and resin on canvas, 36 1/4 x 28 3/4" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 91,5 x 73 cm.

Action Painting/ THE POLITICS OF COLORS

Painting demands organization.

Henri Matisse in "Entretien avec Léon Degand"

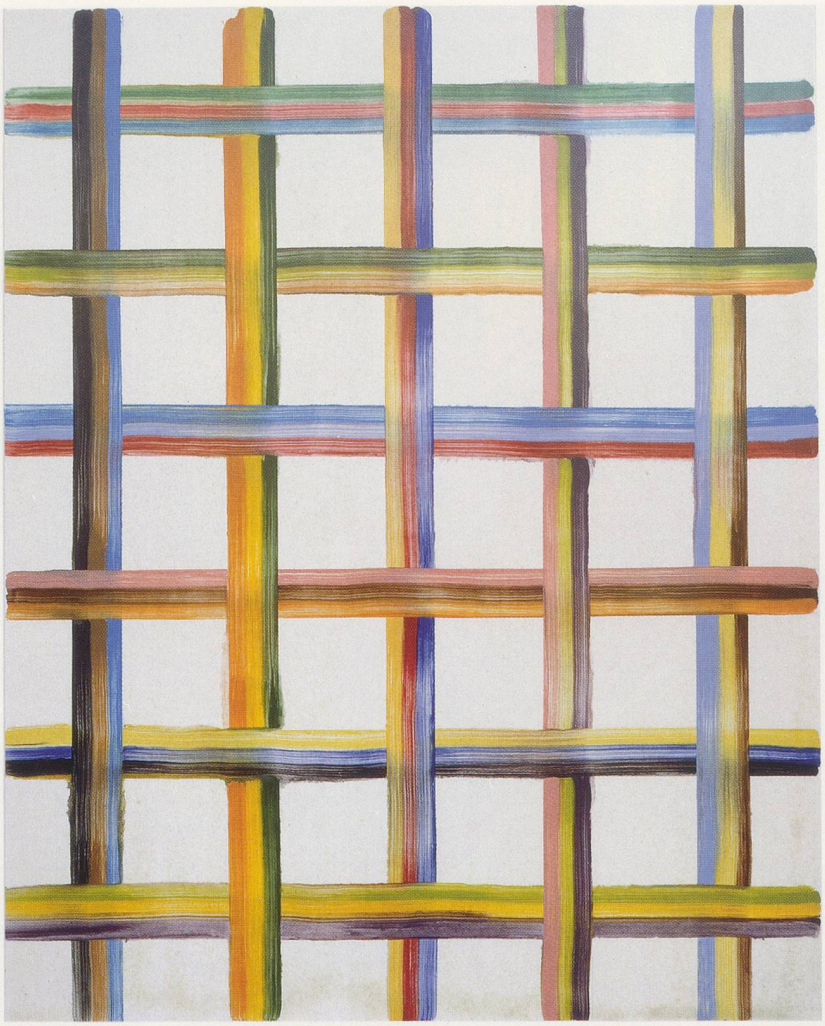
PATRICIA FALGUIÈRES

In these times of restoration and nostalgia, the work of Bernard Frize stands out. It does so, at first glance, because of its rejection of the image. For twenty years, and with unfaltering inventiveness, his paintings have appeared in successive series, never repetitive, always surprising. And yet, while Frize's work precludes anything that could be construed as a brand or a label or a signature, while it eschews any iconography or "personal mythology," there are few other works as instantly recognizable as his. One could say that Frize's painting is a deployment of multiplicities. It forces us to confront colors without the mediating effect of form. More specifically, the forms that do make their appearance on his canvases (Frize's painting has nothing to do with a kind of formless expressionism) are but a side effect of the distribution of colors. The many different braids, tori, grids, whirls, and interlaced forms that fill his canvases are not motifs designed to help organize the surface of the painting; they do not make up a repertoire or a reserve of available silhouettes that can be used to motivate the canvas's surface. Frize is not a formalist. All these figures emerge from operations of distribution: the distribution of colors on the canvas. This is, in many ways, what makes Frize's practice so unique. Firstly, when referring to Frize's paintings, it is of colors—in plural—that we speak, not the color. The singular noun, to whose prestige the theoreticians of modernism were so attached, indicated the ontological purpose and essentialism of modern painting. But the work of Frize, while being resolutely (and sometimes aggressively) modern, rejects all essentialism.

Frize's painting is modern: Unlike the adherents of a return to half-toned hues and local color, he maintains the interplay of pure colors (the pure colors of the rainbow so dear to modernism's pioneers). In contrast to the current nostalgia for composition, he delights in all-over painting. And yet, he rejects the modernist myth of pure opticality as well as the metaphysical pathos of color field painting (to which, in seventies France, Supports-Surfaces had such frequent recourse). Frize's paintings deploy colors in their multiplicity of forces; far from any kind of composition, they are machinations of forces—in all senses of the word: the contrivance of a machine, a calculation, crafty plotting, cunning, an event.

PATRICIA FALGUIÈRES teaches history of Renaissance Philosophy at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. She is the author of *Bernard Frize* (Hazan, 1997) and various titles on contemporary art. Her book *Technè. Art, nature et mécanique dans l'Europe de la renaissance* will be published in 2006.

BERNARD FRIZE, 43% VRAI 46% FAUT, 2001, acrylic and resin on canvas, 63 x 55 1/8" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 160 x 140 cm.



BERNARD FRIZE, GRANDE TRICOLORE, 1998, acrylic and resin on canvas, 63 3/4 x 51 3/16" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 162 x 130 cm.

What does it mean to act on colors as forces? It means using colors in their multiplicity, like, for instance, the anecdotal and purely conventional multiplicity of a printing chart. In such charts, colors start producing themselves in relation to one another, each in relation to all the others, in immediate tension and confrontation, that is, in a "force differential." More precisely: there are forces only insofar as they are produced by a differential. A color is not a force in and of itself (as in the gestural and emotional mythology of seventies abstraction). Rather, a color must enter into a relationship of forces that can be construed either qualitatively (using the traditional knowledge of painters: complementary colors, hues, and values...) or quantitatively. Matisse gave us the first version of a quantitative approach to color.[1] The monumental colored charts that appeared in paintings of the 1970s allowed a new generation of artists (for example, Gerhard Richter's 1966 series *Zehn Farben, Zwölf Farben*, or 1973/1974

series, *1024 Farben, 1025 Farben*) to experiment with a more current version of the quantitative approach to color. Each successive juxtaposition (however random) of a color (for example: *n+1*) re-activates the entire surface of the canvas. Any addition eliminates the previously observed interactions and anticipates new tensions. By thus strictly respecting the modernist principle of non-composition, in being as far as possible from the pious regulation of complementary colors (to which so many contemporary painters seem to be returning) in this purely quantitative and aggregative fashion, a painting constructs itself.

Frize remains loyal to the lesson of color charts, having tested colors' heuristic virtues himself. In this way, he is a modernist, a grandson of Wladyslaw Strzeminski. But through them, he has opened up a new field of extrapolations and changed the entire situation.

Various series or sequences have allowed him to verify the extent to which a mode of construction, by simple addition (juxtaposition or covering), can be rich with pictorial scenarios. Addition can function at different levels. In order to organize the confrontation of colors, one can imagine a multitude of countable units, even the most ludicrous: the colorful, round shapes produced by using dried-up surface layers from open cans of paint, or the mark created by the width of the paintbrush. Then there is his new winning bet, the "painted paintbrush," by means of which the painter manipulates all resources of ambiguity and settles the question of the image in his own way.

Because, in a purely quantitative process of aggregation, the dynamic interactions between colors can only be readable after the fact; they always have a certain expected quality. Let us call an "image" the credit we temporarily grant to any interaction between colors or pictorial layers. Many of Frize's paintings are governed by the rule of manipulating and amplifying this ambiguous term. Frize doesn't subordinate the application of color to an image, but rather makes an image of the application of color, the over/under of painting. While looking at a Frize painting, the viewer cannot help but mentally reconstruct the painting's process, attempting to determine its instances (surface/ground), calculating the priority and order of its layers (before/after), retracing its chronological sequences—in short, producing a mental image of the work's process, or reading what remains of the process as an image. Thus, implicated in a process of deciphering—the deciphering of the painting's making, of its fabrication (how is it made?)—the viewer derives pleasure from getting trapped in the painter's lures, those images that fetishize the production process. In his turn, the viewer penetrates the painting machine.

Frize's aptitude to invent new painting arrangements or situations seems limitless. Whether simple or complex, often farcical, his pictorial machinery stands out because no other painter proceeds as he does from a principle of immanence; what brings the experience of an event—a painting situation—to its culmination, what gives the painting its form, is an operation of forces.[2)] This means that Frize constructs his paintings prior to carrying them out, by distributing the forces on hand, by allocating roles and instances.

Frize often acts like a Chinese strategist, who is able to let the situation unfold after carefully laying out its premise, and who, instead of imposing a desired effect, lets it occur without interruption, lets it deposit its sediment. There are no heroic pictorial gestures in Frize's work, but rather a reflection on efficacy, a concern for what Chinese philosophers call the "propensity of things" (quite literally so, when in producing a monochrome, he lets the canvas condense and dry hanging upside down from the ceiling, or when he creates a shimmering texture by letting the surface layer undergo a slow process of thickening and clotting). Many paintings created by sedimentation or protrusion bear witness to this economy of means: the painter is not the originator of the work but an agent, putting forces into play. The painter's decision is the constitution of a plane of immanence—which often amounts, quite literally, to a very active surface of white resin whose function it is to disturb and polarize the free interaction of poured colors.

This attention to the latent foundation of things, to the immanent quality of the effect, to the virtual and the non-actualized, is what made Frize's first

series so seductive. It led him to a new conception of painting as an event.

I imagine that the experience of the diagram, the twisted and knotted swaths of paint, was decisive in guiding him, paradoxically, towards a type of action painting.

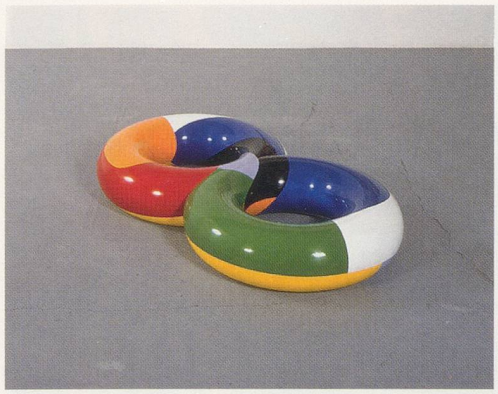
A knot of paint such as the numerous ones Frize has produced since the nineties is both seductive and troublesome. To quote mathematician Gilles Châtelet's description, "it is impossible to localize, to circumscribe or to penetrate a 'real' territory ruled over the interlace. There is no outside or inside: the knot ties itself and is at one with what it links. ... The knot poses the perplexing enigma of the interaction with itself: it links itself with itself. A knot is not a trajectory. ... The interlace does not occupy a 'place' in our space, it reminds us that space is the *become* equality of the dimensions."[3] Diagrams, metaphors, interlaces are all modes of the virtual; they bring to light the force of ambiguity. As Gilles Châtelet analyzed the function of geometric figures in the course of great inventions by James Clerk Maxwell, Hermann Günther Grassmann or Jean-Robert Argand, he demonstrated the extent to which diagrammatic experience intensifies determinations in order to reveal polarities, compose and decompose forces, and incorporate the operating concept in its movement of combining and extracting points, planes, and spaces. The diagram is both research program and metaphor technology for that stage preceding formalization in the exact sciences: the invention stage. Thus Maxwell conceptualized the interlacing of magnetic and electric fields while meditating on simple machines: on the screw and on ball bearings, on gears and on the various modes of cooperation of intensities they offer to the imagination, on the dynamics of whirls and their articulations, etcetera. The diagram is a technique for establishing similitude, a mode of investigation. It is intrusive; it annexes realms of thought, invades extended lands, rekindles desire (see Duchamp's LARGE GLASS, 1915–1923).

Painting that enters the logic of the diagram definitively exits the register of the image. The pictorial operation now asserts itself as intransitive and performative. From this point on, Frize began to borrow from topology and mathematics—not from this or that type of diagram, but rather from a discipline of invention, an experience, a way of thinking about the object of painting. And even further: a way of thinking about intuition and operation as one, a single mechanism of virtualization.

Frize's recourse to Percy John Heawood's torus is emblematic of this new phase of his work. The Scottish mathematician's figure is pure virtuality. It resulted from an attempt to conceive the effect of an initial rule stipulating that each of eight given colors have a common border with each of the others. This cartography is impossible in two dimensions and so a virtual volume was born from this strange prescription so similar to the rules of permutation and covering that Frize continually plots for his paintings. The torus is a performative object par excellence: the conception of all of its effects is the complete conception of the object. But in fact the torus is neither an object nor an image. It is a virtuality, a form of thought, and, though it may look like Donald Duck's buoy, an interlacing. Diagrammatic intuition, Châtelet writes, finds its own dimension of thought in the knot or the interlace: the interlace "bursts like an event." Neither a territorial district, nor a point, but an event: a crossing.[4] Something having occurred that suggests a spacing (over/under). What the interlacing offers to painting, then, is the duration of an infinite virtualization. It makes of painting the inscription of an event.[5]

This is precisely the way Frize uses the torus. By this I mean that the becoming-diagram of Frize's paintings doesn't imply that he merely borrows from some reserve of imagery. Rather, he transforms the painting-function, causing the painting to open itself differently to the world; it becomes the operating field for a new interaction of forces, a new community. The more Frize's painting explores the virtual field of the diagram, the more it becomes political.

Let us clarify: Many so called "political" painters are simply re-activating propaganda painting, an inexhaustible reserve for the self-righteous management of images. Here, political refers to the organization of collectively creative work, such as dancing, for example. It is not a question of presenting objects or images to look at, but of constructing



BERNARD FRIZE, HEAWOOD, 1999, polyurethane lacquer on polyester 51 3/16 x 31 1/2 x 9 7/8", / Polyurethan-Lack auf Polyester, 130 x 80 x 25 cm.

an experience-device, a collective arrangement, or better yet, a machine designed not by but for a community—echoing the call Paul Klee sounded, from his point of view as a painter, to the "people [that are] missing."

Frize's choice, political in its principle, is to construct a painting like an operating field whose rules are its own object, to constitute the virtual field of a collective experience. His more recent sequences suggest that the construction and process of an experience are as close as possible to the forms of daily life, but heightened to its intensive complexity. It is no longer just a question of arranging the play of color-forces, nor even of implicating the viewer's desire in the painting's machinery, but a question of investing the energies that organize the painting, the human and social forces that constitute it. Recalling John Dewey's distinction between the "work of art" and an "art product,"[6] what constitutes the work itself is what it makes of and in experience. Each painting, therefore, is a performance, or a happening. The becoming-diagram of Frize's paintings consists in the fact that, from now on, they come into being through the organization of the successive passages of paintbrushes from hand to hand (Frize's hands and those of his collaborators). A diagram plotted by the painter serves as the score for a collective interpretation. It organizes the implication and complication of forces and affects. The relay process implies the highest degree of precision: each collaborator must find the unique place and occasion, the tempo of his/her intervention, the unique passage where the application of each color will occur. The interaction is laborious, groping, and uncertain; it is interrupted by missteps and blunders; it requires dexterity, rapidity, slowness, endurance, patience, and a degree of cooperation where the distinction between subjective and objective disappears: action painting.

(Translation: Anthony Allen)

1) See Eric Alliez and Jean-Claude Bonne's magisterial study, *La Pensée-Matisse. Portrait de l'artiste en hyper-fauve*, Paris, Le Passage, 2005, to whom I am indebted for my own development of many Frizian themes.

2) I am borrowing and adapting for my own purposes one of Alliez and Bonne's brilliant formulations in: *La Pensée-Matisse*, p. 269.

3) Gilles Châtelet, *Les Enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 267.

4) See Châtelet, p. 269. Regarding the figural logic of the interlacing, see J.-Cl. Bonne's seminal article, "Nœuds d'écriture" in: *Texte – Image / Bild – Text*, S. Dümchen et M. Nerlich eds., Berlin, 1990, pp. 85–105.

5) Which explains how Frize is able to cut a very long painting braid (the *Lucky* series, 2000) into arbitrary sequences or non-selected "excerpts," like the traces of an event. Frize declared (in an unpublished text): "My exhibitions tell the story of the contiguity of paintings, like adjacent places tracing an undulating, multicolored line on the wall."

6) See John Dewey, *Art as Experience*, New York, 1934, which was a reference text for Allan Kaprow and the artists of his generation.

Aktionsmalerei – POLITIK DER FARBEN

PATRICIA FALGUIÈRES

Die Malerei verlangt nach Organisation.[1)]

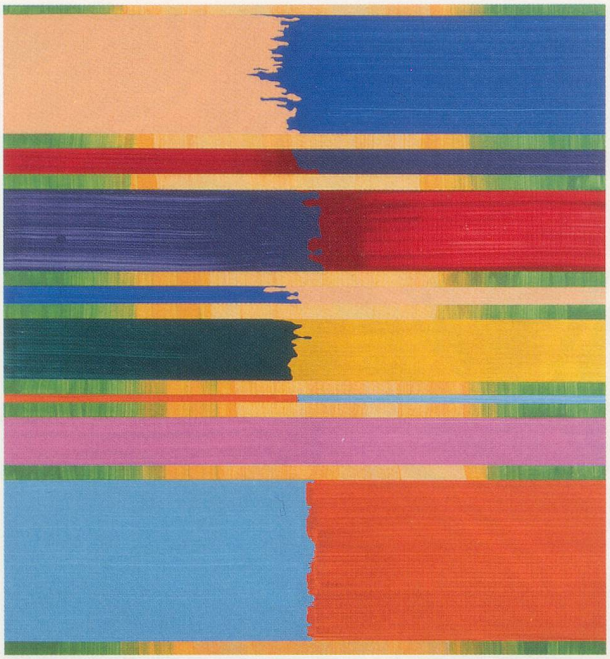
In diesen Zeiten der Restauration und Nostalgie ist die Malerei von Bernard Frize einzigartig. Einzigartig schon auf den ersten Blick dank ihrer Weigerung etwas abzubilden. Seit nunmehr zwanzig Jahren folgt eine Serie auf die andere, unerschöpflich einfallsreich, ohne Rückgriffe und Wiederholungen, immer wieder überraschend. Und obwohl doch alles aus seiner Arbeit verbannt ist, was als Marke, Label oder persönliche Handschrift aufgefasst werden könnte, obwohl er jede «persönliche Mythologie», jede Ikonographie ablehnt, gibt es wenige Werke, die sich so unvermittelt identifizieren und zuordnen lassen. Die Malerei von Frize ist eben eine Umsetzung zahlreicher Faktoren. Sie bringt uns ganz direkt mit den Farben in Kontakt, ohne dass diese durch Formen vermittelt würden. Genauer, die Formen, die auf der Leinwand in Erscheinung treten (Frize' Malerei ist alles andere als ein informeller Expressionismus!), sind lediglich Resultat des Farbauftrags: Die Zöpfe, Wülste, Gitter, Wirbel und Verflechtungen aller Art, welche seine Leinwände bevölkern, sind keine «Motive», die eine Organisation der Bildfläche zuliessen. Sie bilden kein Repertoire; keinen Formenvorrat, der zur «Motivierung» der Bildfläche zur Verfügung stünde. Frize ist kein Formalist. Alle diese F i g u r e n entstehen aus Verteilungsprozessen: beim Verteilen der Farbe auf der Leinwand. Das macht ihn so einzigartig, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Zunächst einmal, weil es sich um F a r b e n – im Plural – handelt und nicht um d i e Farbe: Der Singular, an dem die Theoretiker der Moderne so sehr hingen, stand für die ontologische Verpflichtung der modernen Malerei, für ihren Essenzialismus. Dagegen verwahren sich die Arbeiten von Frize, so rigoros (manchmal geradezu aggressiv) modern sie sind, gegen jegliche Form von Essenzialismus.

Die Malerei von Frize ist modern: Entgegen den Vertretern einer Rückkehr zum Halbton und zur ortsspezifischen Farbe setzt er auf das Spiel der reinen Farben, der «reinen Regenbogenfarben», die von den frühen Modernen bevorzugt wurden. Anders als die Nostalgiker der Komposition hält er jedoch am «All-over» fest. Gleichzeitig lehnt er den modernen Mythos der reinen «Optikalität» ab und ebenso das metaphysische Pathos des Farbfeldes (auf welches sich in den 70er Jahren in Frankreich die

---

PATRICIA FALGUIÈRES unterrichtet die Geschichte der Renaissancephilosophie an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Sie ist Autorin von *Bernard Frize* (Hazan, 1997) und zahlreichen Publikationen zur zeitgenössischen Kunst. Ihr nächstes Buch wird im nächsten Jahr unter dem Titel *Technè. Art, nature et mécanique dans l'Europe de la renaissance* erscheinen.

BERNARD FRIZE, BRENT, 1992, acrylic and resin on canvas, 70 7/8 x 70 7/8" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 180 x 180 cm.



BERNARD FRIZE, BAOBAB, 2004, acrylic and resin on canvas, 63 x 70 7/8" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 160 x 180 cm.

Gruppe *Supports/Surfaces* berief). Seine Malerei setzt die Farben in ihrer gesamten Kräftevielfalt in Szene. Sie richtet sich gegen jegliche «Komposition», ist eine eigentliche Machination der Kräfte, in jeder Bedeutungsnuance des Wortes: Konstruktion einer Maschine, Kalkül, Komplott, Raster, List und Ereignis.

Was heisst es aber, Farben wie Kräfte zu behandeln? Dass man sich gleich die ganze Vielfalt der Farben greift, zum Beispiel, die ganz konventionelle, anekdotische Vielfalt eines Farbfächers, wie ihn Druckereien verwenden. Da zeigen sich die Farben sogleich im Verhältnis zueinander, jede im Verhältnis zu allen anderen, in unmittelbarer Spannung miteinander konfrontiert, quasi als Kräftedifferenzial. Genauer, es gibt keine Kraft, die nicht durch ein Differenzial erzeugt wäre. Eine Farbe ist nicht eine Kraft an sich (dies war die Triebmythologie der abstrakten Malerei der 70er Jahre), sondern muss erst in ein Kräfteverhältnis treten, das qualitativ gestaltet werden kann (entsprechend dem traditionellen Wissen der Malerei durch Komplementärkontraste, Ton- und Farbwerte und so weiter) oder auch quantitativ. Matisse hat das erste Beispiel eines quantitativen Begreifens der Farbe geliefert.[2] In den 60er und 70er Jahren ermöglichten die monumentalen Farbtafeln der damaligen Malerei einer neuen Generation von Künstlern – etwa einem Richter der Serien von 1966 (ZEHN FARBEN, ZWÖLF FARBEN) oder 1973–1974 (1024 FARBEN, 1025 FARBEN) – das Erlebnis eines neuen, quantitativen Umgangs mit der Farbe: Bei jedem Hinzufügen einer neuen Farbe n+1 (wie zufällig sie auch gewählt sein mag) kommt wieder die gesamte Bildfläche ins Spiel. Jedes neue Farbelement zer-stört die vorher wahrgenommenen Beziehungen und weist auf neue Spannungsverhältnisse hin. So baut sich das Bild auf, und zwar unter strenger Befolgung des modernen Prinzips des Nicht-Komponierens, wie sehr dies auch von der braven Beachtung der Komplementärwirkungen abweichen mag (zu welcher so viele Zeitgenossen zurückzukehren scheinen): mittels rein quantitativer Addition.

Frize bleibt der Lektion der Farbtafeln – deren heuristischen Wert er selbst überprüft hat – treu, und darin ist er ein Moderner, ein Enkel von Wladislaw Strzeminski. Aber er hat dabei ein noch nie da gewesenes Feld möglicher Extrapolationen eröffnet und das verändert die Ausgangslage vollkommen.

Mehrere Sequenzen oder Folgen haben es ihm erlaubt, festzustellen, welch potenzieller Reichtum an Bildszenarien in einer rein additiven Konstruktionsweise steckt. Die Addition kann auf verschiedenen Ebenen erfolgen. Um die Konfrontation der Farben zu organisieren kann man sich eine Vielzahl von Faktoren vorstellen – das kann bis zu den skurrilsten Varianten gehen: bis zur Farbscheibe, die sich im Farbtopf bildet, wenn der Deckel fehlt; bis zum Abdruck der Pinselbreite oder diesem unerhörten Martingal, dem «gemalten Pinsel».[3] So kann der Künstler den gesamten Reichtum an Mehrdeutigkeiten ausschöpfen und die Problemstellung des Bildes auf seine Weise lösen.

Da in einem rein quantitativen Ansammlungsprozess die dynamischen Beziehungen zwischen den Farben erst im Nachhinein lesbar sind, beinhalten sie immer eine Erwartung: Nennen wir diesen Kredit, den wir einem bestimmten Verhältnis von Farben oder malerischen Schichtungen entgegenbringen «Bild». Manche Bilder von Frize haben es sich zur Regel gemacht, diese Mehrdeutigkeiten zu steuern und zu erweitern. Die Farbsetzung wird bei ihm nicht einem Bild untergeordnet, sondern er lässt aus dem Setzen der Farben, aus dem Drunter und Drüber des Malvorgangs ein Bild entstehen. Beim Betrachten einer Leinwand von Frize versucht man im Geist unentwegt ein Szenario zu entwerfen – Schwerpunkte zu ermitteln (Hintergrund, Oberfläche), die Reihenfolge der Schichtungen auszumachen (vorher, nachher), die zeitliche Abfolge nachzuvollziehen..., kurz: sich ein (geistiges) Bild zu verschaffen vom Prozess, der stattgefunden hat, oder aber das, was der Maler uns von diesem Prozess überliefert hat, zu lesen wie ein Bild. Selbst in einen Dechiffriervorgang verwickelt – die Dechiffrierung des Machens, der Fabrikation («Wie ist das gemacht?») – hält sich der Betrachter an die vom Künstler ausgelegten Köder, an jene «Bilder», die das Lob des Produktionsprozesses singen. Er gerät dabei seinerseits in die Maschine der Malerei... Frize' Gabe, immer neue Konstellationen oder Situationen der Malerei zu erfinden, scheint unerschöpflich. Ob einfach oder kompliziert, oft auch skurril, seine «Malereimaschinen» fallen aus dem Rahmen. Kein Maler dürfte je entschiedener auf ein Prinzip der Immanenz gesetzt haben: Es ist die Wirkung der verschiedenen Kräfte, welche die Erfahrung eines Ereignisses, einer Malsituation, die dem Bild seine Form gibt, zur Vollendung treibt.[4] Was heisst das? Dass Frize seine Bilder gegen den Strich bürstet, durch das Aufteilen der vorhandenen Kräfte, durch das Verteilen der Rollen oder Gewichte.

Er gleicht schon lange einem chinesischen Strategen, der sich von der Situation tragen lässt, weil er die Prämissen seines Planes eingehend studiert hat, und dann, statt diesen anzuwenden, das eintretende Ereignis wie einen Sedimentationsprozess zulässt, ohne zu unterbrechen, und es erst später einholt. Bei Frize gibt es keine heroische malerische Geste, sondern ein Denken in Prozessen; die Sorge um das, was der chinesische Philosoph das «Streben der Dinge» nennt (oft ganz wörtlich, wenn er etwa mittels Kondensation und Abtropfenlassen einer Leinwand, die an der Decke befestigt ist, ein monochromes Bild erzeugt oder einen Moirée-Effekt durch Ausdehnung, Verdichtung und allmähliche Veränderung der Konsistenz einer Farbschicht). Zahlreiche Bilder, die durch Sedimentation oder auch durch das Aufbrechen tiefer liegender Schichten entstanden sind, belegen diese Ökonomie: Der Maler ist nicht Ursprung des Bildes, sondern verwaltet lediglich die ins Spiel gebrachten Kräfte. Was allerdings auf seine Entscheidung zurückgeht, ist die Beschaffenheit der Immanenzebene – manchmal ganz wörtlich: eine höchst empfindliche weisse Kunstharzfläche, die das freie Spiel der aufgebrachten Farben stören und polarisieren wird.

Dieser wache Blick für den latenten Hintergrund der Dinge, für den Hintergrund der immanenten Wirkung, des Virtuellen, des nicht Aktualisierten, das den Reiz seiner ersten Serien ausmacht, hat Frize zu einer vollkommen neuen Auffassung der Malerei als Ereignis geführt.

Ich nehme an, dass die Erfahrung mit Diagrammen und ihren Torsionen und Knoten entscheidend gewesen ist, und ihn auf durchaus paradoxe Weise zu einer Art Aktionsmalerei geführt hat.

Die Knoten aus Farbe, die Frize seit den 90er Jahren immer zahlreicher hervorgebracht hat, wirken zugleich verführerisch und beunruhigend. Um eine Beschreibung des Mathematikers Gilles Châtelet aufzunehmen: «Es ist unmöglich einen realen Bereich auszumachen, zu umschreiben oder zu erfassen, der ähnlich verschlungen wäre. Es gibt kein Innen und Aussen: Der Knoten knüpft sich selbst und ist eins mit dem, was er bindet. [...] Der Knoten stellt die Ratlosigkeit der Interaktion mit sich selbst in den Raum: Er umschlingt sich selbst von oben und unten. Ein Knoten ist kein Verlauf [...], er belegt keinen Platz in unserem Raum, sondern erinnert uns daran, dass unser Raum die gewordene Gleichheit der Dimensionen ist.»[5] Diagramme, Metaphern, Geflechte sind Modi des Virtuellen, sie bringen die Macht der Mehrdeutigkeit zum Vorschein. In seiner

Analyse der geometrischen Figuren, die bei den grossen Erfindungen von James Clerk Maxwell, Hermann Günther Grassmann oder Jean-Robert Argand eine Rolle spielten, zeigt Gilles Châtelet auf, in welchem Mass das Arbeiten mit Diagrammen den Willen fördert, Polaritäten sichtbar zu machen, Kräfte zu bündeln und wieder zu zerlegen und der gewählten Strategie Gestalt zu verleihen durch das Verknüpfen und Entfernen von Punkten, Ebenen, Räumen. In dieser innovativen Phase, die in den Naturwissenschaften der Formalisierung vorausgeht, ist das Diagramm zugleich Forschungsprogramm und metaphorische Technik. So kommt Maxwell die Idee, elektrische und magnetische Felder miteinander zu verknüpfen, beim Nachdenken über einfache Maschinen wie Schrauben, Kugellager, Getriebe und die verschiedenen Arten des Zusammenwirkens von Kräften, die dabei vorstellbar sind, unter anderem etwa der Dynamik von Wirbeln und ihren Verästelungen. Das Diagramm ist eine Technik zur Herstellung von Ähnlichkeit, eine Untersuchungsmethode. Es mischt sich ein, annektiert fremdes Gedankengut, breitet sich in angrenzende Gebiete aus und lässt das Begehren wieder aufleben. (Man schaue sich nur Duchamps GROSSES GLAS, 1915–1923, an.)

Für eine Malerei, die sich auf die Logik des Diagramms einlässt, bedeutet dies den definitiven Abschied von der Abbildung. Die Malerei behauptet sich hier als intransitive (nicht mehr auf etwas ausserhalb ihrer selbst gerichtete) und performative (im Vollzug wirksame) Operation.

Von nun an entlehnt Frize aus der Topologie und Mathematik weniger bestimmte Diagrammtypen, als vielmehr eine Disziplin der Erfindung, eine bestimmte Art den Gegenstand der Malerei zu denken, eine Form der Erfahrung. Mehr noch, ein Vorgehen, das Intuition und Operation zusammen denkt: ein Dispositiv der Virtualisierung.

Der Rückgriff auf den Torus von Percy John Heawood ist exemplarisch für diese neue Arbeitsphase bei Frize. Die Figur des schottischen Mathematikers ist rein virtuell. Es geht darum, sich die Folge einer Grundregel zu denken, nämlich, dass jede von acht gegebenen Farben mit jeder anderen eine gemeinsame Grenze aufweisen muss. Bei zwei Dimensionen ein Ding der Unmöglichkeit. Aufgrund dieser seltsamen Vorschrift entsteht ein virtueller Körper, der den Regeln von Wechsel und Wiederkehr, die Frize für seine eigenen Bilder so unermüdlich aufstellt, sehr nahe kommt. Und ein performatives Objekt *par excellence:* Die Vorstellung sämtlicher Konsequenzen (der Regel) ist gleichzeitig die komplette Vorstellung des Objekts. Aber eigentlich ist der Torus weder Objekt noch Bild, sondern etwas Virtuelles, eine Art zu denken und – hinter seinem Erscheinungsbild eines Rettungsrings für Donald Duck – eine Verschlingung. Die diagrammatische Intuition, schreibt Châtelet, erfasse ihre eigene gedankliche Dimension im Knoten oder im Geflecht. Das Geflecht «schlägt ein wie ein Ereignis»: eine Kreuzung.[6)] Es hat sich etwas ereignet, was auf einen Raum verweist (darunter, darüber). Was das Geflecht der Malerei zu bieten hat, ist die Zeit einer unendlichen Virtualisierung. Es macht das Bild zur Inschrift eines Ereignisses.[7)]

Und genauso setzt Frize es auch ein. Ich will damit sagen, dass die Diagrammwerdung seiner Bilder nicht bedeutet, dass er eine auswechselbare Bildsprache benützt. Er verändert die Funktion des Tafelbildes: Das Bild öffnet sich anders zur Welt hin, es wird zum Wirkungsfeld einer neuen Interaktion von Kräften, einer neuen Gemeinschaft. Und je tiefer diese das virtuelle Feld des Diagramms erforscht, desto politischer wird Frize' Malerei.

Verstehen wir uns richtig. Viele, die sich zur «politischen» Malerei bekennen, greifen lediglich und ausschliesslich auf die Propagandakunst zurück: ein unerschöpfliches Reservoir, aus dem man (mit gutem Gewissen) Bilder schöpfen kann. Hier bedeutet «politisch» jedoch die Organisation einer kollektiven schöpferischen Arbeit, wie das beispielsweise beim Tanz der Fall sein kann. Es geht nicht darum, dem Blick Objekte oder Bilder darzubieten, sondern darum, eine Erfahrung zu entwerfen: eine kollektive Regel oder auch eine Maschine, die nicht von einem Kollektiv, sondern für ein Kollektiv konzipiert ist – ein Nachhall auf jenen Appell, den Paul Klee, gerade aus seinem Blickwinkel als Maler, an das Volk, «das uns nicht trägt», richtete.[8)]

Die in ihrem Grundsatz politische Entscheidung von Frize ist die, aus dem Bild ein Operationsfeld zu machen, dessen Regeln zum eigentlichen Gegenstand werden, und es als virtuellen Bereich einer kol-

BERNARD FRIZE, TRANSCRIPTION, 2002, acrylic and resin on canvas, 31 7/8 x 25 5/8 " / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 81 x 65 cm.

lektiven Erfahrung zu begreifen. Was seine jüngsten Serien denn auch vorschlagen, sind die Konstruktion und der Prozess einer Erfahrung, die dem gewöhnlichen Leben möglichst nahe kommt, seiner intensiven Komplexität jedoch zugleich enthoben ist. Es geht nicht mehr bloss darum, das Spiel der Farben beziehungsweise Kräfte zu lenken, ja, nicht einmal darum, das Begehren der Betrachterinnen und Betrachter in die Maschinerie des Bildes hineinzuziehen. Es gilt jetzt, die das Bild ordnenden Energien, die menschlichen und sozialen Kräfte, die es ausmachen, einzusetzen. Oder um die von John Dewey vorgeschlagene Unterscheidung von «Kunstwerk» und «Kunstprodukt»[9] wieder aufzunehmen: Stoff und Thema des Werkes ist das, was das Bild a u s und i n der Erfahrung macht. So wird jedes Bild zur Performance oder zum Happening. Die Diagrammwerdung von Frize' Bildern verdankt sich fortan der Organisation der Reihenfolge der Pinselübergabe von einer Hand zur anderen (jenen von Frize und seinen Mitwirkenden). Ein vom Künstler erstelltes Diagramm dient als Partitur, die der kollektiven Interpretation unterbreitet wird. Sie ordnet die Implikationen und Verkettungen der Kräfte und Affekte. Die praktische Umsetzung der jeweiligen Übergaben erfordert grösste Präzision: Jede und jeder muss den geeigneten Ort, die geeignete Gelegenheit finden, das richtige Tempo seiner Intervention, den passenden Abschnitt, in dem jede Farbe gesetzt werden kann. Ein mühseliges Interagieren, tastend, unsicher, unterbrochen von Pleiten und Pannen; ein Prozedere, das Geschicklichkeit erfordert, Schnelligkeit, Langsamkeit, Ausdauer, Geduld – und eine Kooperationsbereitschaft, bei der Motivation und Ziel sich in Luft auflösen. Aktionsmalerei eben.

(Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt)

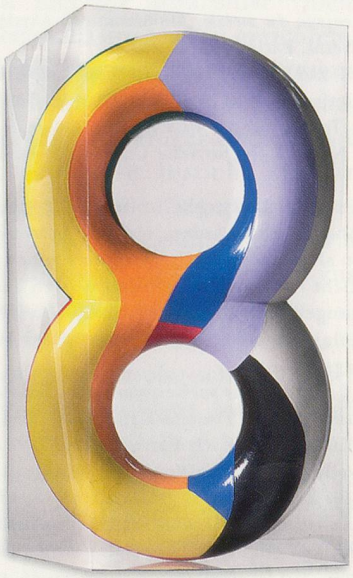
1) Henri Matisse, «Gespräch mit Degand (1945)», in: Matisse, *Über Kunst*, hg. v. Jack D. Flam, übers. v. Elisabeth Hammer-Kraft, Diogenes-Verlag, Zürich 1982, S. 186.
2) Ich stütze mich hierbei auf die grossartige Analyse von Eric Alliez und Jean-Claude Bonne, *La Pensée Matisse. Portrait de l'artiste en hyper-fauve*, Le Passage, Paris 2005. Ihr verdanke ich Neuformulierungen von mehr als einem Thema im Zusammenhang mit Frize.
3) *Martingal*: Seit dem 18. Jahrhundert für eine Strategie im Glücksspiel, bei der nach einem verlorenen Spiel der Einsatz erhöht wird, so dass im Falle unerschöpflichen Vermögens sicherer Gewinn eintritt.
4) Ich nehme hier in veränderter Form eine schöne Formulierung von Alliez und Bonne auf, op. cit. (Anm. 2), S. 269.
5) Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Editions du Seuil, Paris 1993, S. 267.
6) Châtelet, ebenda, S. 269. Über die figürliche Logik des Geflechts vgl. den kapitalen Beitrag von Jean-Claude Bonne, «Nœuds d'écriture», in: *Texte – Image / Bild – Text*, hg. von Sybil Dümchen und Michael Nerlich, Technische Universität Berlin, Berlin 1990, S. 85–105.
7) So kann Frize (in der Serie *Lucky*, 2000) einen sehr langen Farbzopf in beliebige Abschnitte zerteilen, nicht in besonders ausgewählte «Stücke», so als handle es sich um Spuren eines Ereignisses. Denn hat er nicht (in einem unveröffentlichten Text) erklärt: «Meine Ausstellungen erzählen von der Zufälligkeit der Bilder, die wie ebenso viele einzelne Orte eine mehrfarbige Wellenlinie auf der Wand ergeben.»
8) «Uns trägt kein Volk. [...] Aber wir suchen ein Volk», in: *Paul Klee in Jena 1924: Der Vortrag*, hg. v. Thomas Kain et. al., Druckhaus Gera, Jena 1999. (Hier zitiert nach Petra Kipphoff, «Paul Klee in Jena: eine Ausstellung und eine Publikation rekonstruieren ein Ereignis», in: *Die Zeit*, Nr. 14 (31. März), 1999, S. 46.)
9) Vgl. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1988. (Das englische Original erschien erstmals 1934.)

PHOTOS: RETO RODOLFO PEDRINI, ZÜRICH

Parkett 74

Bernard Frize

Percy John Heawood Conjecture, 2005



Double torus cast in Polyurethane, painted in eight synthetic resin colors. The number of colors sufficient for map coloring on the surface of a double torus is given by the Heawood conjecture. All eight colors share a common border with each other.

10 x 3 1/2 x 1 3/4 ", 2.75 lbs,
Production by Kunstgiesserei Felix Lehner, St. Gall, Switzerland
Edition of 45 / XXV, signed und numbered certificate

Doppel Torus, gegossen in Polyurethan, bemalt mit acht Kunstharzfarben. Der Mathematiker Heawood vermutete, dass zur Kartenbemalung eines Torus acht Farben so platziert werden können, dass sie je eine gemeinsame Grenze haben.

24 x 8 x 4 cm, 1,25 kg,
Produktion: Kunstgiesserei Felix Lehner, St. Gallen.
Auflage 45 / XXV, signiertes und nummeriertes Zertifikat

KATHARINA
GROSSE

Uninhibited Thinking in Public Space:

GREGORY VOLK

Katharina Grosse's Architectural Paintings

Several years ago, Katharina Grosse, who was already a compelling abstract painter working more traditionally on canvas, extended her practice to include intensely colorful, oftentimes large-scale paintings accomplished directly on the surfaces of architectural spaces. With these works, she exchanges paintbrushes for spray guns and air compressors, and jettisons canvases in favor of walls, ceilings, floors, windows, and in some cases objects in the room like beds, clothes, or bookcases. Dressed in a head-to-toe white protective suit, replete with goggles, respirator, and ear mufflers, as she wields her spray gun during the composition process, Grosse reminds one of an astronaut exploring an alien planet, or a scientist in some top-secret laboratory, or perhaps a member of a clean-up crew after a toxic disaster. Nothing, one thinks, could be further from the concentration, intimacy, and control normally associated with the act of painting than Grosse, as she directs jets of atomized acrylic paint on her chosen surfaces.

There is a streak of gleeful rebellion throughout this work, a raid on paintings, per se, as constrained devices, and on the rigid museums (or other institutions) where these paintings are usually located. In the halls of culture and power, which are often defined by rectilinear architecture and filled with rules and hierarchies, Grosse marks and mars the heck out of the walls, "like a child who has gone mad with a felt pen," as she once noted, referring to her large, overhead mural in Toronto's Pearson International Airport. Still, what supersedes Grosse's rebelliousness is her thoughtful exuberance and her refusal of limitations, realized in motion-filled paintings that flood spaces with multiple colors, rise up walls like brilliant vapors, cling to ceilings, and jut across floors. Made from an assortment of broad swaths, streaks, curves, blobs, stains, and bands, her paintings are the furthest thing from static; instead they seem in constant flux. There is always more to discover, always a fresh angle of approach, and Grosse's works reward patient viewing, to the point where the

GREGORY VOLK is a New York-based art critic and independent curator. He is also an Associate Professor at the Virginia Commonwealth University School of the Arts in Richmond, Virginia.

Page / Seite 108 / 109: KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2004, acrylic on concrete floor, clothes, books, and eggs, "Perspectives 143: Katharina Grosse," Contemporary Arts Museum Houston, Texas, 119 5/8 x 707 7/8 x 839 3/4" / Acryl auf Betonboden, Kleidung, Bücher, Eier, 304 x 1798 x 2133 cm. (PHOTO: HESTER + HARDAWAY)

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2002, acrylic on wall and ceiling, "Urgent Painting," Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 214 1/2 x 630 x 74" / Acryl auf Wand und Decke, 545 x 1600 x 188 cm. (PHOTO: MARC DOMAGE)

same piece can look extremely different on a second or third visit. Also, because Grosse's works often fuse walls and ceilings at odd angles, and wrap around adjacent walls, they take on a looming three-dimensionality that can seem frankly vertiginous. One looks at an abstract painting by Grosse, but is simultaneously enveloped by its cascading colors and ever-shifting shapes, which appear poised to burst from the walls altogether.

There are, of course, influences, or shared fields of knowledge: 1980s New York City graffiti, Florentine frescoes and murals (which Grosse once intently studied), Color Field Painting, various forms of psychedelia, German Expressionism, and elements of Romanticism. Still, Katharina Grosse's unorthodox approach and methodology are unmistakably her own and have resulted in some of the most advanced and relevant abstract painting of this era. While these sprawling works seem imbued with the fast pace, electric colors, restlessness, and information overload of our hugely mediated age, and while they also have cinematic and virtual aspects, they actually involve painting pared down to its essence: the application of pure color to a surface. What's fascinating is how fluid and varied this essence becomes. Some works, or parts of works, have an eye-popping power, and conjure amusement park excess or urban neon at night. Other works, or parts of

Katharina Grosse

KATHARINA GROSSE, DOUBLE FLOOR PAINTING, 2004, acrylic on wall, floor, and bookshelf and 3 canvases, Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense,

267 3/4 x 1496 x 433" / Acryl auf Wand, Boden, Bücherregal und 3 Leinwänden, 680 x 3800 x 1100 cm. (PHOTO: TORBEN ESKEROD)

works, drift and billow around their viewer like ethereal mists. When this happens, Grosse's works inspire contemplation, and a sense of wonder that verges on the sublime.

For a 2005 exhibition at the Palais de Tokyo in Paris, which also included works on canvas, a section of floor leading to a small staircase seemed downright otherworldly. An ample turquoise curve, a few sprays of orange, a fuzzy purple mist on the floor, all functioned as beacons of energy. Nearby, a mound of soil (also duly painted) seemed like a miniature version of a vast, ecstatically tinged landscape. Although Grosse discloses exactly how her paintings are made and uses no tricks, her works typically yield a great deal of psychological invigoration and transportation. For a 2001 exhibition at the UCLA Hammer Museum in Los Angeles, Grosse presented a fiery confection, largely comprising short red, pink, dark green, and yellow streaks that traveled across one wall, angled up another wall along a staircase, and curved around the wall at the top of the stairs. A routine passageway suddenly became exceptionally pronounced and eventful, and viewers were persuaded to linger in this in-between space: between floors, between proper exhibition venues, between goals. There is, in fact, a subtle (and wonderfully democratic) politics in Grosse's work. Out of the way, or out of favor, spaces and structures, when painted, become unexpectedly dynamic and are granted as much validity as more renowned spaces elsewhere.

Just the opposite can also occur with Grosse's mutant paintings that continue proliferating to take over public spaces, and also, occasionally, with esteemed objects signifying knowledge and cultural status. In 2003, work Berlinische Galerie, Grosse painted a wide section of the museum's façade. Her green, yellow, orange, pink, purple, and blue streaks turned a stolid modernist building into a fluctuating and eccentric force. Grosse's 2004 exhibition at the Kunsthallen Brandts Klædefabrik in Odense, Denmark, featured swirling, centrifugal shapes on the floor, others climbing the walls, and in the middle of it all, a lovely *Montana* bookcase (an avatar of Danish design) packed with hundreds of books, thoroughly blasted with paint. Grosse's work is all about transformation, and she easily traverses both architectural and cultural hierarchies. It is fine with her if her paintings transform largely ignored parts of a building, or likewise its treasured items.

Color is essential for all of these works, and Grosse's colors tend toward the ultra-vibrant: smoldering reds, hot pinks, yellow-greens, oranges, magentas, and aquamarines, among others—although she also mixes in other, more subdued hues. While this palette can be jarring and brash, it also allows for subtle gradations, tonalities, surprising combinations, and moments of discovery, especially when one detects the hint of a vibrant color emanating from behind others (because of Grosse's layering techniques) or at the borders of differently colored forms. Grosse's acute involvement with colors includes not only their physical properties and optical effects but also their psychological and emotional equivalencies. It is impossible to talk about the "mood" of a piece because Grosse's color combinations suggest many moods or shifting states of being: whimsy, bliss, agitation, aggression, reverie, humor, quizzical investigation, and manic excitement, to name but a few.

When Grosse began doing her architectural paintings, she often used models to work out some of her ideas. But over time, she abandoned this way of working, preferring instead to respond directly to the site in question with her peculiar mix of research, analysis, improvisation, and flat-out taking of risks. Thus, each work is a unique record of how she thought, moved through, and made decisions in a particular space at a particular time, making her paintings double as highly personal actions or performances. Moreover, all of Katharina Grosse's site-specific works are temporary. When the exhibition closes, they are over-painted and disappear although they abide as documentation, commentary, hearsay, and memory. In a time when art-as-commodity is again a dominant force, Grosse's focus on process and experience is altogether refreshing.

Still, Grosse's adventurous techniques don't really account for the full, transformative power of her work. Each project begins with a clear-headed appraisal of the site in question, taking into account

sight lines, specific structures, architectural details, and materials. A fundamental empiricism is a large part of her process and her paintings clarify and accentuate what is already there—the "roomness" of the room, so to speak. However, Grosse's works rarely amount to comprehensive, space-changing installations because they typically involve painting parts of a room, but leaving other parts untouched. What occurs is a fascinating principle of simultaneity, in which the space, as it normally is, coexists with the same space reconfigured as an environmental painting. It is for the viewer to constantly shuttle between the mundane and the magical, between the familiar life (and look) of a space, and its new incarnation as a vehicle for mind-bending beauty. Grosse's kind of fractious splendor emerges not from elsewhere, not from an autonomous artwork per se, but instead from the very midst of the normal and known. Her excellent 2004 exhibition "Infinite Logic Conference" at Magasin 3 in Stockholm featured an austere bed and next to it a pile of books. Both were partially painted, and the rest of the installation involved wildly painted walls, ceiling, and floor, along with three large abstract paintings on canvas. The bed and the books seemed to emanate a vibrant environment that was simultaneously precise and unruly, and Grosse's "infinite logic" shaded into colorful, dreamlike phantasms.

As one might expect from an artist who works so fruitfully with specific sites, Katharina Grosse travels a great deal and her work involves not only sustained encounters with the sites that she paints, but also with the cities or towns where those sites are located, as well as with the people who work there. For an artist obsessed with pure color (famously, Grosse's requirements for a prospective exhibition include a detailed list of the acrylic pigments she will need), the behavior of paint, the behavior of spray guns, the texture of walls, and the effect of light, hers is a profoundly social enterprise. These days, Grosse is often invited to realize works in well-known venues and exhibitions, yet she has long been interested in other, more offbeat locations, including those far from the art world mainstream. She has created works in Iceland, at the fantastic house museum SAFN; in an old farmhouse in Switzerland; on a billboard in Auckland, New Zealand; at the aforementioned airport in Toronto; at the Y8 International Sivananda Yoga Center in Hamburg, and at The Child Care and Protection Agency in Lelystad, Netherlands, among others. Recently, Grosse's road show brought her to Richmond, Virginia, for an exhibition at Solvent Space, an experimental new venue under the auspices of the Virginia Commonwealth University School of the Arts' Department of Painting and Printmaking. Solvent Space is largely the brainchild of Richard Roth, an artist, and also the Chairperson of the Department of Painting and Printmaking.

Solvent Space is a converted industrial space in a gritty (although increasingly artist-friendly) part of the city. While it has been renovated, it retains much of its rough, industrial look: exposed brick walls, pipes and ducts overhead, a catwalk where there used to be grimy offices, and various antechambers. Grosse's alteration of this space was a marvel of restraint, precision, wildness, and unfettered experimentation. She painted parts of the walls with a reeling assortment of colors and shapes: a russet burst, for instance, next to orange, white, and pink streaks, and above them an aerial tangle of white, pink, and blue marks. Much of the floor was covered with additional colors and shapes, all painted at odd angles, so that they countered and scrambled the rectilinear space. A pile of old clothes, three plywood boards, two metal garage doors, and various pipes, when painted, became important parts of the work. On one level, Grosse's installation had a matter-of-fact sensibility, conjuring the anarchic residue (including graffiti and trash) that accumulates in an empty factory-district space. On another level, it was bedazzling and fantastical. But that's how it is with Grosse's work, in which the space, as it is, coexists with how it has been outrageously transformed. In the meantime, the art students who helped Grosse, and others who were involved with the project, kept talking about the experience for weeks: they had been privy to and partners with her transformational verve, and this had a lasting effect. For all Katharina Grosse's heightened spatial and painterly logic, there is a spirit of freedom and adventure in her work that proves not only artistically, but also humanly, cathartic.

Ungehemmtes Denken im öffentlichen Raum:

GREGORY VOLK

Die Architekturmalereien der Katharina Grosse

Vor einigen Jahren erweiterte Katharina Grosse, damals bereits eine überzeugende, eher traditionell auf Leinwand arbeitende abstrakte Malerin, ihr künstlerisches Repertoire um farblich intensive, vielfach grossformatige Malereien, die sie unmittelbar auf Flächen gebauter Räume realisierte. Bei diesen Arbeiten tauscht sie den Pinsel gegen Spritzpistole und Kompressor ein, die Leinwand gegen Wände, Decken, Fussböden, Fenster, in manchen Fällen sogar gegen Gegenstände im Raum wie Betten, Kleidung oder Bücherregale. Wenn Katharina Grosse mit der Spritzpistole zu Werke geht und die Flächen ihrer Wahl mit Strahlen zerstäubter Acrylfarbe beschiesst, steckt sie von Kopf bis Fuss in einem weissen Schutzanzug samt Schutzbrille, Atemschutzgerät und Ohrenschutz und erinnert an einen Astronauten, der einen fremden Planeten erkundet, an einen Wissenschaftler in irgendeinem Geheimlabor oder auch an einen Angehörigen eines Aufräumkommandos nach einer Giftkatastrophe. Ein grösserer Gegensatz zu der Konzentration, Intimität und Kontrolle, die man üblicherweise mit dem Malakt verbindet, ist, so meint man, kaum denkbar.

Dieses Werk durchzieht eine vergnügt rebellische Ader, eine Attacke auf das starre Korsett des herkömmlichen Gemäldes und auf die rigiden Museen (oder sonstigen Institutionen), wo sich diese Gemälde für gewöhnlich finden. In den Hallen der Kultur und der Macht, die häufig durch geradlinige Architektur sowie durch Vorschriften und Hierarchien geprägt sind, bemalt und bekleckst Grosse ohne Rücksicht auf Verluste die Wände – «wie ein mit einem Filzstift durchgedrehtes Kind», wie sie einmal in Bezug auf ihre grosse Deckenmalerei im Flughafengebäude des Pearson International Airport in Toronto anmerkte. Das Rebellische wird bei Grosse allerdings überlagert durch ihren überlegten Überschwang und ihre Ablehnung jedweder Einschränkungen, was sich in Malereien voller Bewegung niederschlägt, Malereien, die Räume mit einer Fülle von Farben überschwemmen, die leuchtenden Dämpfen gleich Wände hinaufsteigen, an Decken haften und sich quer über Fussböden hinziehen. Ihre aus einer Mischung von breiten Bahnen, Streifen, Bogen, Klecksen und Flecken aufgebauten Ge-

GREGORY VOLK ist Kunstkritiker und freier Kurator in New York und lehrt zudem als Associate Professor an der Virginia Commonwealth University School of the Arts in Richmond, Virginia.

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2003, acrylic on wall, "Grazie" Schloss Dyck, Jüchen, 168 1/2 x 732 5/8" / Acryl auf Wand, 428 x 1861 cm. (PHOTO: WERNER J. HANNAPPEL)

mälde sind alles andere als statisch, sondern wirken vielmehr wie ständig im Fluss. Es gibt immer wieder Neues zu entdecken, neue Betrachtungswinkel, und es ist wichtig, sich bei der Besichtigung der Arbeiten von Katharina Grosse Zeit zu lassen: Es kann passieren, dass ein und dieselbe Arbeit beim zweiten oder dritten Mal völlig anders wirkt. Hinzu kommt, dass Grosses Arbeiten, da sie häufig Wände und Decken in ungewohnten Winkeln miteinander verbinden und über angrenzende Wände weiterlaufen, eine überwältigende, ja manchmal geradezu Schwindel erregende Raumwirkung erzeugen. Beim Betrachten eines ihrer abstrakten Gemäldes ist man gleichzeitig umfangen von den Farbkaskaden und ständig wechselnden Formen, die im Begriff scheinen, ganz von den Wänden herabzustürzen.

Einflüsse oder Verwandtschaften in der Herangehensweise sind selbstverständlich da: Hinzuweisen wäre etwa auf die Graffitikunst im New York der 80er Jahre, auf florentinische Fresken und Wandmalereien (die Grosse eingehend studiert hat), auf die amerikanische Farbfeldmalerei, auf verschiedene Spielarten des Psychedelischen, auf den deutschen Expressionismus und auf Elemente der Romantik. Doch Katharina Grosses unorthodoxe Praxis steht offensichtlich ganz für sich, und die Ergebnisse zählen zum Teil zu den fortgeschrittensten und relevantesten Beispielen der abstrakten Malerei unserer Zeit. Obwohl ihre ausufernden Arbeiten von der Geschwindigkeit, den elektrisierenden Farben, der Hektik und der überwältigenden Informationsflut unseres Medienzeitalters durchdrungen scheinen und obwohl sie obendrein filmische und virtuelle Aspekte aufweisen, geht es bei ihnen tatsächlich um Malerei pur, um auf ihre Essenz – das Auftragen von reiner Farbe auf eine Fläche – reduzierte Malerei. Faszinierend ist, als wie fliessend und vielgestaltig sich diese erweist. Manche Arbeiten oder Teile davon lassen einem die Augen übergehen und beschwören die Neonreklamen der nächtlichen Grossstadt oder die Art von exzessiver Dekoration, die man mit Vergnügungsparks assoziiert. Andere Arbeiten wiederum oder Teile davon umschweben und umwogen den Betrachter wie ätherische Nebelschleier. Wenn das der Fall ist, regen Grosses Arbeiten zu nachdenklicher Betrachtung an und rufen ein fast schon erhabenes Gefühl des Staunens hervor.

Für eine Ausstellung im Palais de Tokyo in Paris (2005), in der sie auch Leinwandbilder zeigte, bemalte sie einen Teil des Fussbodens, der zu einer

kleinen Treppe führte, und das Resultat wirkte wie nicht von dieser Welt. Ein weit gespannter türkisfarbener Bogen, einige Spritzer Orange, ein verschwommener Violettschleier auf dem Boden, sie alle wirkten wie energetische Leuchtzeichen. Ein ebenfalls bemalter Haufen Erde in der Nähe erschien wie eine Miniaturausgabe einer weiten, ekstatisch gefärbten Landschaft. Obwohl Grosse nicht kaschiert, wie ihre Malereien genau gemacht sind, und sie auf Tricks verzichtet, wirken ihre Arbeiten meist in nicht geringem Masse psychologisch belebend und bewegend. Im Rahmen einer Ausstellung im UCLA Hammer Museum in Los Angeles im Jahre 2001 zeigte Grosse ein feuriges Arrangement aus überwiegend kurzen roten, rosafarbenen, dunkelgrünen und gelben Streifen, die quer über eine Wand liefen, dann abbogen, entlang einer Treppe eine Wand hinaufstiegen und schliesslich am oberen Ende der Treppe um die Wand bogen. Ein normalerweise nicht weiter beachteter Durchgangsbereich wurde mit einem Mal ungemein markant, ja erhielt Ereignischarakter, und Besucher fühlten sich angehalten, in diesem Zwischenraum zwischen den Geschossen, zwischen den eigentlichen Ausstellungsräumen und den verschiedenen Zielen zu verweilen. Grosses Werk ist tatsächlich eine subtile (und wunderbar demokratische) politische Dimension eigen. Abgelegenen oder ungeliebten Räumen und Bauwerken wächst, wenn ausgemalt, eine unverhoffte Dynamik und die gleiche Geltung zu wie mehr frequentierten Räumen andernorts.

Auch das genaue Gegenteil ist möglich bei Grosses mutierenden Malereien, die unaufhaltsam wuchernd öffentliche Räume annektieren, mitunter samt Gegenständen, die Wissen und kulturellen Status signalisieren. Im Rahmen einer Arbeit für die Berlinische Galerie (2003) bemalte Grosse einen grossen Teil der Fassade des Museumsgebäudes. Ihre

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2004, acrylic on concrete floor, clothes, books, and eggs, "Perspectives 143: Katharina Grosse," Contemporary Arts Museum Houston, 119 5/8 x 707 7/8 x 839 3/4" / Acryl auf Betonboden, Kleidung, Büchern und Eiern, 304 x 1798 x 2133 cm. (PHOTO: HESTER + HARDAWAY)

grünen, gelben, orange-, rosafarbenen, violetten und blauen Streifen verwandelten ein streng modernistisches Bauwerk in eine fluktuierende, exzentrische Kraft. In ihrer Ausstellung in der Kunsthalle Brandts Klædefabrik (2004) in Odense sah sich der Betrachter konfrontiert mit wirbelnden, zentrifugalen Formen auf dem Fussboden und entsprechenden Formen, die die Wände hinaufstiegen, sowie inmitten all dessen mit einem wunderschönen, mit hunderten von Büchern vollgepackten und über und über mit Farbe bespritzten *Montana*-Bücherschrank (einem Inbegriff dänischen Designs). Transformation, Verwandlung ist das zentrale Thema von Grosses Werk, und über architektur- oder kulturbezogene Wertordnungen setzt sie sich bedenkenlos hinweg. Es ist ihr genauso recht, wenn ihre Malerei weitgehend unbeachtete Teile eines Gebäudes verwandelt, wie wenn sie dasselbe mit Elementen tut, auf die besonderer Wert gelegt wird.

Der Farbe kommt bei all diesen Arbeiten grundlegende Bedeutung zu, und Grosses Farben tendieren zum Hyperdynamischen – sie verwendet gerne glühende Rot-, grelle Rosa-, Gelbgrün-, Orange-, Magenta- und Aquamarintöne –, obwohl sie auch andere, gedämpftere Farbtöne einstreut. So schrill und knallig diese Palette sein kann, so sehr legt sie Wert auf feine Abstufungen, subtile Farbwirkungen, überraschende Kombinationen und Augenblicke der Offenbarung, insbesondere wenn man des Hauchs einer lebhaften Farbe gewahr wird, die (auf Grund des schichtweisen Farbauftrages) hinter anderen hervorleuchtet oder an den Rändern andersfarbiger Gebilde aufscheint. Grosse beschränkt sich in ihrer sehr präzisen Beschäftigung mit den Farben nicht auf deren materielle Eigenschaften und optische Wirkungen, sondern berücksichtigt auch ihre jeweilige Entsprechung auf psychologischer und emotionaler Ebene. Man kann unmöglich von der «Stimmung» einer Arbeit sprechen, weil Grosses Farbkombinationen vielerlei Stimmungen oder wechselnde Gemütszustände hervorrufen: Launenhaftigkeit, Glückseligkeit, Aufgewühltsein, Aggression, Träumerei, Humor, Neugierde und manische Erregtheit, um nur einige zu nennen.

Bei ihren ersten Architekturmalereien benutzte Grosse vielfach Modelle, um Ideen auszuarbeiten. Im Lauf der Zeit gab sie diese Methode jedoch auf und zog es stattdessen vor, mit der ihr eigentümlichen Mischung aus Forschung, Analyse, Improvisation und schierem Wagnis unmittelbar auf den betreffenden Standort zu reagieren. Jede Arbeit ist somit ein einzigartiges Dokument der Gedanken, die sie an einem bestimmten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt hatte, der Art und Weise, wie sie sich dort bewegte, und der Entscheidungen, die sie dort traf, was ihren Malereien gleichzeitig den Charakter höchst persönlicher Aktionen oder Performances verleiht. Zudem existieren die standortbezogenen Arbeiten von Katharina Grosse grundsätzlich nur für begrenzte Zeit, das heisst, sie werden nach Schliessung der Ausstellung übermalt und verschwinden, obwohl sie in Form von Dokumenten, Kommentaren, Erzählungen und Erinnerungen überdauern. In einer Zeit, da der Warencharakter der Kunst wieder in den Vordergrund gerückt ist, hat Grosses Betonung von Prozess und Erfahrung etwas ganz und gar Erfrischendes.

Gleichwohl erklären Grosses kühne Methoden nicht voll und ganz die transformative Kraft ihres Werkes. Am Anfang jedes Projektes steht eine bedachtsame Bewertung des betreffenden Standorts unter Berücksichtigung von Sichtachsen, spezifischen Gebäuden oder Gebäudeteilen, architektonischen Details und Materialien. Grundlegende Empirie ist ein wesentlicher Bestandteil ihres Verfahrens, ihre Malereien verdeutlichen und akzentuieren, was bereits da ist, das «Sosein» des Raums, wenn man so will. Grosses Arbeiten laufen tatsächlich selten auf umfassende, raumverändernde Installationen hinaus, weil es bei ihnen in der Regel darum geht, Teile eines Raums zu bemalen, andere Teile aber unberührt zu lassen. Das Ergebnis ist ein faszinierendes Prinzip der Gleichzeitigkeit, wobei der Raum in seinem gewohnten Zustand neben dem zu einem gemalten Environment umgestalteten bestehen bleibt. Es ist am Betrachter, sich ständig zwischen dem Banalen und dem Magischen, zwischen der vertrauten Funktion (und Erscheinung) eines Raums und dessen Reinkarnation als einer Bühne für umwerfende Schönheit hin und her zu bewegen. Grosses Art von widerspenstiger Pracht rührt nicht von anderswo, von einem autonomen Kunstwerk als sol-

chem her, sondern entspringt vielmehr unmittelbar dem Gewöhnlichen und Bekannten. Im Mittelpunkt ihrer ausgezeichneten Ausstellung «Infinite Logic Conference» in der Stockholmer Kunsthalle Magasin 3 (2004) stand ein schlichtes Bett mit einem Stapel Bücher daneben, beide teilweise bemalt. Wild bemalte Wand-, Decken- und Bodenflächen sowie drei grossformatige abstrakte Gemälde auf Leinwand vervollständigten die Installation. Das Bett und die Bücher beschworen ein lebhaftes, gleichzeitig präzises und ungeordnetes Environment, und Grosses «unendliche Logik» gebar bunte, traumhafte Hirngespinste.

Wie man es von einer Künstlerin erwartet, die so erfolgreich mit spezifischen Standorten arbeitet, ist Katharina Grosse viel auf Reisen, und ihre Arbeit setzt nicht nur eine eingehendere Auseinandersetzung mit der jeweils von ihr auszumalenden Stätte, sondern auch mit der Stadt oder dem Ort und mit den dort arbeitenden Leuten voraus. Bei aller obsessiven Beschäftigung mit reiner Farbe (Grosse ist berühmt für die detaillierten Auflistungen der von ihr benötigten Acrylfarben, die sie im Vorfeld einer geplanten Ausstellung vorlegt), mit den Farbeigenschaften, dem Mechanismus von Spritzpistolen, der Oberflächenbeschaffenheit der Wände und der Lichtwirkung ist ihre Praxis eine zutiefst soziale. Heutzutage wird Grosse vielfach eingeladen, in renommierten Museen und im Rahmen grosser, in aller Welt beachteter Ausstellungen Werke zu realisieren, doch sie interessiert sich seit langem schon für andere, eher unkonventionelle und zum Teil fernab des Kunstbetriebs gelegene Orte. So hat sie unter anderem Arbeiten in Island, im phantastischen Hausmuseum SAFN, in einem alten Bauernhof in der Schweiz, auf einer Reklamewand in Auckland, Neuseeland, am bereits erwähnten Flughafen in Toronto, im Y8 International Sivananda Yoga Center in Hamburg sowie im Amt für Kinderfürsorge und Kinderschutz in Lelystad in den Niederlanden realisiert. Vor kurzem führte Grosses *Roadshow* sie nach Richmond im US-Bundesstaat Virginia für eine Ausstellung im Solvent Space, einer neuen, experimentellen Ausstellungsstätte unter den Auspizien der School of the Arts und des Department of Painting and Printmaking der Virginia Commonwealth University. Geistiger Vater von Solvent Space ist vor allem Richard Roth, selbst ein Künstler und gleichzeitig Professor und Leiter besagter Abteilung für Malerei und Graphik.

Solvent Space befindet sich in einem umfunktionierten Industriebau in einem unwirtlichen (wiewohl zunehmend kunstfreundlichen) Teil der Stadt. Trotz Renovierung hat das Gebäude im Innern seinen rauen, industriellen Charakter bewahrt. Es gibt unverputzte Backsteinmauern, unter der Decke sichtbare Rohre und Leitungen, einen Laufsteg, wo früher russgeschwärzte Büroräume waren, und verschiedene Vorräume. Grosses Umwandlung dieser Räumlichkeiten war ein Wunderwerk an Zurückhaltung, Präzision, Wildheit und unbändiger Experimentierlust. Sie bemalte Teile der Wände mit einem Wust von Farben und Formen, etwa einer Explosion von Rotbraun neben orange-, weiss- und rosafarbenen Streifen und darüber einem in der Luft schwebenden Gewirr aus Weiss, Rosa- und Blautupfern. Ein Grossteil des Fussbodens war mit weiteren Farben und Formen bedeckt, die jeweils in ungewohnten Winkeln aufgemalt waren, sodass sie die Ordnung des rechteckigen Raums konterkarierten. Ein Haufen alter Kleider, drei Sperrholzplatten, zwei metallene Garagentüren und mehrere Rohre wurden, einmal bemalt, zu wichtigen Elementen der Arbeit. Einerseits hatte Grosses Installation etwas sachlich Direktes, als eine Beschwörung der anarchischen Rückstände (Graffiti und Müll eingeschlossen), die sich in einem leeren Gebäude in einem Industrieviertel anhäufen. Auf einer anderen Ebene war sie umwerfend und phantastisch. Das ist typisch für Grosses Werk: Der bestehende Raum koexistiert mit dem Raum in seiner unerhört verwandelten Form. Unterdessen redeten die Kunststudenten, die Grosse assistiert hatten, und andere am Projekt Beteiligte noch wochenlang über das Ereignis: Als Mitverschworene hatten sie sich von ihrer Lust an der Verwandlung mitreissen lassen – das hinterliess einen nachhaltigen Eindruck. Bei aller gesteigerten räumlichen und malerischen Logik durchwaltet das Werk der Katharina Grosse ein Geist der Freiheit und des Abenteuers, der sich nicht nur künstlerisch, sondern auch menschlich als kathartisch erweist.

(Aus dem Englischen von Bram Opstelten)

KATHARINA GROSSE, CHROMICUM ALUMEN COMP., 2005, acrylic on wall, floor, clothes, plywood, and stones, Solvent Space, Richmond, Virginia, 212 ⅞ x 429 ⅛ x 393 ¾" / Acryl auf Wand, Boden, Kleidung, Sperrholz und Steine, 540 x 1090 x 1000 cm. (PHOTO: ROBERT RAINEY)

HANS ULRICH OBRIST

Orly

HANS ULRICH OBRIST: Am 25. Tag des 5. Monats des 5. Jahres des 3. Millenniums in einem Taxi zwischen Place de l'Alma und Orly. Du hast von der Schöpfung gesprochen. Das ist mir in den Sinn gekommen, als ich dich beim Aufbau dieser Installation hier im Palais de Tokyo gesehen habe – wie auch damals bei deiner Arbeit in der Ausstellung *Urgent Painting* – dass deine Arbeit mit Aktion zu tun hat. Mit der Kopfbedeckung und dem Schutzanzug war es natürlich nicht eine öffentliche Aktion, keine Malerei-Performance. Aber es hat mich dennoch an Georges Mathieus Malerei-Happenings erinnert. Erzähle mir von den Anfängen, wie die Methode, die du in den letzten Jahren entwickelt hast, begonnen hat.

KATHARINA GROSSE: Es ist eigentlich ein Umkehrverfahren. Man macht etwas ganz Privates, Intimes, aber das, was dabei herauskommt, ist so gross und überdeutlich. Das performative Element ist für den Betrachter zu erkennen, aber zeitversetzt. Es gibt kein Eins-zu-eins-Verhältnis, indem er da wäre, während ich arbeite. Er kann jedoch, wenn er das Ergebnis sieht, Rückschlüsse auf die Atmosphäre und die Qualität des Geschehens und dessen Systematik ziehen.

HUO: Kam es eher aus einer Graffiti- oder Strassen-Praxis? Wo genau liegen die Anfänge deiner künstlerischen Arbeit?

KG: Ich habe keine Graffiti-Praxis. Ich habe jedoch als Kind eigentlich die ganze Zeit auf der Strasse verbracht. Ich bin im Ruhrgebiet aufgewachsen, in Bochum. Mit zwanzig begann ich mit Landschaftsmalerei.

HUO: Wie hat sich denn, davon ausgehend, der erste Kontakt zur Gegenwartskunst aufgetan? Bist du linear vorgegangen, oder waren es Sprünge?

KG: Ich bin nicht linear vorgegangen. Ich bin viel in Museen gewesen und war überrascht zu beobachten, dass für mich historische Kunst dieselbe Zeitebene hat wie die zeitgenössische Kunst. Später, 1992, war ich ein Jahr in Florenz und die Freskomalerei wurde vorübergehend meine wichtigste Informationsquelle. Damals hat es angefangen, dass ich unbedingt Arbeiten auf die Wand machen wollte.

HUO: Welche Rolle spielt die Architektur für deine Arbeit? Es ist wie bei Daniel Buren – einerseits das *In situ*, das Ortsspezifische: Wie weit ist die Architektur Auslöserin? Du erwähntest in unserem letzten Gespräch, das sei etwas komplizierter, es sei nicht *in situ*.

KG: Mit der Architektur ist es so, dass sie die Kondition vorgibt, unter der die Arbeit entsteht. In diese Kondition wird durch die Malerei ein Raum hineingetragen, der fiktional ist, ein illusionistischer Ort. Beim *In-Situ*-Arbeiten ist wesentlich, dass es eine bestimmte Zeitspanne gibt, in der die Arbeit entsteht, und das ist ganz unverrückbar. Die Zeit ist dann wie ein Material: Ich habe x Tage, und das ist genauso vollkommen wie die Quantität an Farbe oder die Grösse der Oberfläche.

HUO: Stellst du Spielregeln auf?

KG: Innerhalb der Umstände geht es mir um grösstmögliche Bewegungsfreiheit. Mir fällt es schwer, länger als zwölf Tage ohne Unterbrechung an einem Raum zu arbeiten, weil man dann in einer Art

HANS ULRICH OBRIST ist Kurator am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Ein Gespräch mit Katharina Grosse

«Blase» ist während dieser Zeit, weit weg von allen täglichen Vorgängen. Ich verschwinde in diesen Phasen.

HUO: Hat das mit einer Immersion zu tun? Ich hatte vor ein paar Jahren einmal ein sehr interessantes Gespräch mit Rem Koolhaas und Diller + Scofidio und da ging es stark um die Frage der Immersion. Das ist etwas, was der Betrachter auch in deiner Malerei erfährt. Ist deine eigene Immersion auch die Erfahrung des Betrachters?

KG: Die Erfahrung, die ich bei der Herstellung mache, muss dem Betrachter offen stehen, wenn er die Arbeit sieht. Die Handlungsvorgänge sind transparent, insofern ist das auch ein Analyse-Verfahren. Das visuelle Ereignis wird von dem Moment an zum bildlichen Ergebnis, wo das Verfahren verwischt werden könnte.

HUO: In diesem Sinne hat der Prozess ein Ende?

KG: Er ist, rein faktisch gesehen, natürlich endlich.

HUO: In diesem Zusammenhang möchte ich die Frage nach dem Reisen etwas vertiefen, um zu sehen, ob es denn wirklich *post studio practice* ist bei dir. Interessanterweise realisierst du viele Werke im Kontext von Ausstellungen. Das heisst, die Ausstellung produziert das Werk. In welcher Hinsicht gibt es da eine Atelierpraxis, und welche Rolle spielt das Atelier in Relation zum Reisen? Hast du in Deutschland ein Studio?

KG: Es gibt zwei Studios in Deutschland und ich habe auch sehr oft auf Reisen Studios, wenn ich mich an einem Ort länger aufhalte. Die Studios in Deutschland sind voll mit Arbeiten. Da gibt es auch Strukturen: Leute, die mir helfen, Telefone und all das, und ich kann zu Bildern zurückkommen und weitermalen. Ich kann die Zeiteinheiten immer wiederholen, einteilen, alles übermalen. Die Bilder werden dort ganz andere «Container» von Zeit und Ordnung, und sie sind unabhängig vom Ort, denn sie können überall eingesetzt werden.

Beim Reisen fällt es mir leichter, die Identifikation mit meiner Arbeit aufzugeben. Die fiktionale Qualität meines Lebens wird mir deutlicher.

HUO: Gibt es da Kategorien: Atelier-Bilder und Bilder für Ausstellungen?

KG: Die Bilder, die extra für Ausstellungen gemalt werden, definieren quasi den Stand meiner Studio-Arbeit in Relation zu einem Ort, der wiederum durch die *In-Situ*-Arbeit definiert wird. So werden ortsunabhängige Arbeitsverfahren in einen ortsbedingten Strukturvorgang eingebettet. Diese Bilder sind als vorher in Grösse und Platzierung festgelegte Elemente ausgesprochen eingebunden in die architektonischen Gegebenheiten.

Parallel dazu male ich an vielen Leinwänden gleichzeitig, an denen ich viel ausprobiere, manchmal ganz ohne Zielpunkt, manchmal um bestimmte Bildformen weiterzuentwickeln.

HUO: Wie sieht denn die Planung aus von solch grossen Projekten wie jenes im Palais de Tokyo, oder von den unzähligen anderen grossräumigen Arbeiten, die du gemacht hast? Gibt es vorbereitende Zeichnungen in diesem Prozess? Welche Rolle spielt die Skizze?

KG: Für den Typus des grossen Bildes, das eine Art Torsion darstellt mit den weissen Linien, die sich über das Rechteck verdrehen, das ist mir vor einem Jahr eingefallen, als ich für die Ausstellung im Magasin 3 in Stockholm die Raummalerei mit zwei grossen

Arbeiten konfrontieren wollte, um ortsfremde Zeit- und Raumeinheiten in der Ausstellung zu verankern. Das habe ich nicht vorgezeichnet. Seitdem gibt es eine Art Evolution dieses Bildes. Auch das grosse Gitterbild, da hatte ich keine Skizze gemacht, sondern es sofort in dieser Grösse realisiert.

HUO: Real getestet, sozusagen.

KG: Sehr treffend, in Lebensgrösse.

HUO: Um nochmals einen Schritt zurückzugehen zur Immersion und zur Farbe – ich habe vor ein paar Wochen den 95-jährigen Maler Rupprecht Geiger interviewt, und das war eine sehr eindrückliche Erfahrung. Geiger war Architekt gewesen, und er hat in den 50er Jahren Häuser gebaut, wobei aus dieser Arbeit in der Architektur die Farbe selbst zur Architektur wurde. Geiger sagte, für ihn sei Rot die wichtigste Farbe, weil Rot mit Wärme zu tun habe. Seine Vorzugsfarbe ist also Rot. Bei Geiger ist das Rot fast zu einer «personifizierten Abstraktion» geworden wie bei Yves Klein das Blau. Wie ist bei dir die Funktion der Farbe?

KG: Innerhalb des Gefüges, das ich benutze, haben die Farben die Funktion, verschiedene Bewegungen voneinander unterscheidbar zu machen. Ich arbeite sehr gerne mit einer bestimmten Palette, die meistens sehr roh ist und sehr kalt. Es ist eine äusserst artifizielle Farbigkeit, wie zum Beispiel bei Pontormo.

Dann gibt es innerhalb dieses Spektrums Farben, die Eigenschaften entwickeln. Ein bestimmtes Rot, wenn es mit Blau zusammentrifft, nichts von Violett aufweist, sondern Braun wird. Mir gefällt diese Ambivalenz, wonach Farben ihre Identität aufgeben können, aber dennoch rückführbar bleiben auf ihren Ursprung.

In der Vorbereitungsphase bestelle ich meistens alle Farben und sehe dann vor Ort, wie die Lichtverhältnisse sind, welche Farben ich gebrauchen kann und auf was ich Lust habe.

HUO: Wie ein Katalog?

KG: Stimmt.

HUO: Gibt es Projekte, die du realisieren möchtest und die permanent bleiben sollen?

KG: Ein unrealisiertes Projekt kann es in meinem Fall nicht geben. Das hängt auch mit meiner Idee von der Entstehung einer Arbeit zusammen. In einer spezifischen Situation, in der eine Arbeit entsteht, können alle möglichen Dinge passieren. Der Verlauf wird nicht vorgedacht, sondern entwickelt sich dynamisch bis zu einer gewissen Destabilisierung, durch die Überlegungen stattfinden können, die ich sonst selten habe. Zwar lege ich manche Elemente vorher fest, wie zum Beispiel in Paris die Erde, um die verschiedenen Niveaus des Bodens auszugleichen und zu sehen, was ausgelöst wird, wenn eine grosse Menge dieser Erde farbig ist. Da es im Palais de Tokyo jedoch sehr stark um die Gleichzeitigkeit verschiedener Grössenordnungen geht, habe ich ein Modell gebaut, um die Dimensionen der Leinwände festzulegen und die Menge der Erde zu schätzen. Dennoch wird die Malerei nicht optisch kalkuliert oder festgeschrieben.

Was mir vorschwebt, ist, dass es komplexer wird, indem sich die bestehenden Arbeiten mit dem, was in der Ausstellung entsteht, verbinden, so dass die Ausstellung zu einer Bewegung wird, die weiterführt.

HUO: Die Erfahrung, die Erinnerung an Paris geht in eine nächste Erfahrung ein. Dann kann man sagen, es ist ein komplexes dynamisches System mit *Feedback-Loops*.

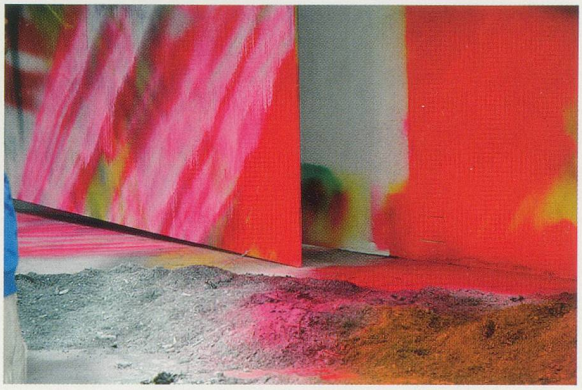
KG: Ja genau, der Extrakt davon wird weiter laufen.

HUO: Wo wird das dann weiter laufen?

KG: Ich mache in Norwegen im Museum in Bergen eine grössere Installation im September 2005.

HUO: Ich möchte noch ganz kurz auf deine Installation im Palais de Tokyo eingehen. Für mich war das ein starkes Erlebnis. Wie ist diese Arbeit entstanden?

KG: Es gab eine Vorläufer-Arbeit, wo ich zum ersten Mal Erde benutzte und mit einem bereits gemalten Bild, sowie einem zweiten, während der Installation entstandenen Bild kombinierte, das dann umgesetzt und von der Horizontale in die Vertikale gedreht wurde. Die Arbeit ist kompakt, und sie deutet auf einen ziemlich grossen, freien Raum. Das ist eine Arbeit, die nach innen geht, wo sich die Vektoren alle nach innen zusammenziehen. In Paris hatte ich den Eindruck, dass alles auseinander gezogen wird und Entfernungen eine grosse Rolle spielen können. Dann traf ich in Los Angeles zufällig einen Cellisten, der mir erzählte, dass er Vorlesungen von Sergiu Celibidache gehört hatte in Mainz, als er jung war. Dieser hatte davon gesprochen, dass er die Stücke je



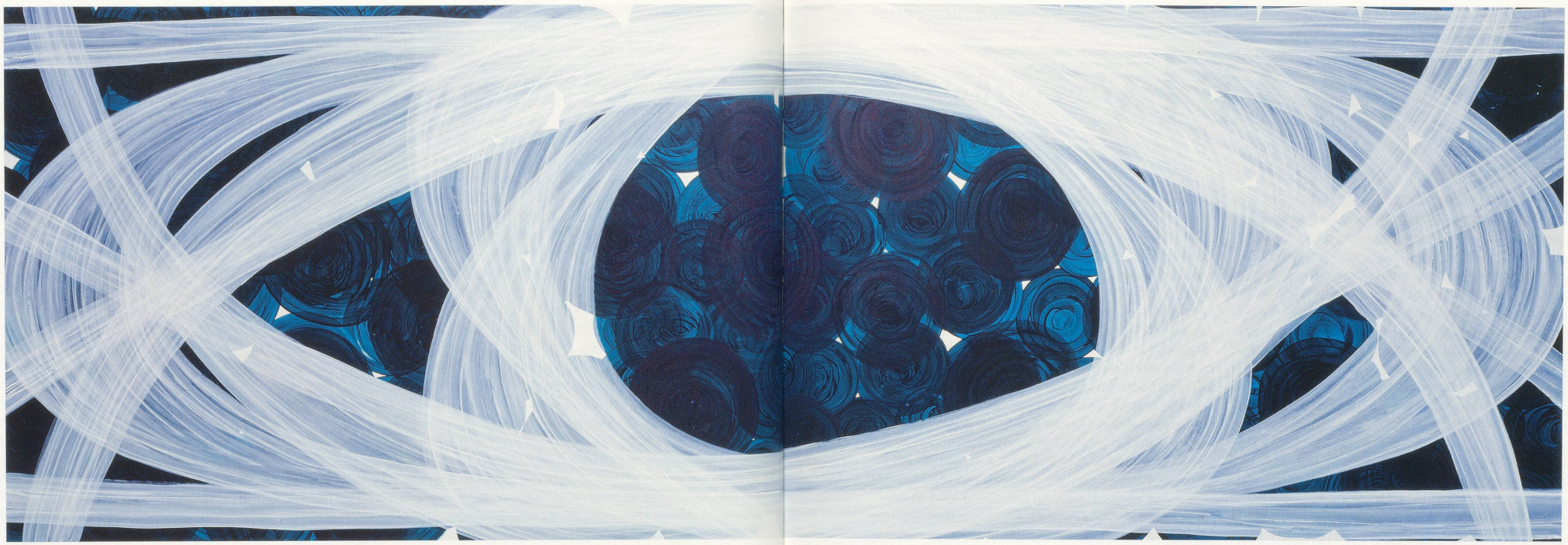
Page / Seite 126/127: KATHARINA GROSSE, CONSTRUCTIONS A CRU, 2005, acrylic on wall, floor, soil, and canvas, Palais de Tokyo, Paris, 263 3/4 x 3149 5/8 x 393 3/4" / Acryl auf Wand, Boden, Erde und Leinwand, 670 x 8000 x 1000 cm.
(PHOTO: FLORIAN KLEINEFENN)

KATHARINA GROSSE, CONSTRUCTIONS A CRU, 2005, (detail) acrylic on wall, floor, soil, and canvas, Palais de Tokyo, Paris, 263 3/4 x 3149 5/8 x 393 3/4" / (Ausschnitt) Acryl auf Wand, Boden, Erde und Leinwand, 670 x 8000 x 1000 cm.
(PHOTO: IMMANUEL GROSSER)

nach akustischer Beschaffenheit des Raumes schneller, langsamer, leiser oder lauter spiele, damit sie überhaupt hörbar werden. Die Wand im Palais de Tokyo hat zum Beispiel eine leichte Wölbung, und diese Wölbung ist eigentlich ein Moment der Unendlichkeit. Man kann nicht mehr genau sagen, wo der Raum anfängt und wo er aufhört, wo er flach wird und wo er gewölbt ist, oder wo du hinein schaust.
HUO: Du bist inmitten der Dinge und siehst quasi nichts...
KG: Eben. Das ist kein Negativraum, kein Nullraum, es ist ganz, ganz schwer zu definieren. Es ist, als ob sich der Raum ständig um die eigene Achse drehen würde. Deswegen habe ich das Bild gebraucht mit den in sich verdrehten Linien. Diese kommen dadurch zustande, dass man von einem Punkt auf der Leinwand zum weitest entfernten läuft und dabei eine Linie malt. Die übereinander liegenden Linien erzeugen den Eindruck einer mathematischen Figur, die man aus weiter Entfernung sieht.

Um herauszufinden, wo und was da sein soll an Farbe, brauche ich drei bis vier Tage. Es geht darum, sich der Grösse des Raums auszuliefern, ohne dass die Arbeit deswegen zu gross wird.
HUO: Kann man die Methode auch beschreiben in einem sehr materiellen Sinne? Du sagtest vorher, es gäbe einen Katalog von Farben, es gibt ein Gerüst... Was sind die *Ingredients?*
KG: Die *Ingredients* waren hier drei sehr grosse Bilder, eine nicht bemalte Leinwand, zwei Bilder aus dem Atelier.

Wir haben ausgerechnet, wie viele Kubikmeter Erde wir brauchen, ob man das unterfüttern muss, wie das logistisch funktioniert, wie die Erde in den Raum kommt, es mussten drei verschiedene Sorten von Erde sein, damit wir drei Farben hatten und drei



KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2005, acrylic on canvas, 117 5/16 x 354 5/16 / Acryl auf Leinwand, 298 x 900 cm. (PHOTO: FLORIAN KLEINEFENN)

verschiedene Festigkeiten. Das wurde etwas modelliert und verschoben. Dann haben wir die Leinwand aufgedockt, die Teil der Wandarbeit sein sollte, es gab verschiedene Pistolen mit verschiedenen Düsenöffnungen, ganz grobe und ganz feine. Hier habe ich mit einer ganz groben Düse gearbeitet, so dass kaum Nebel da waren und es nicht *out of focus* ist wie sonst, um der Grösse des Raumes gerecht zu werden und das Verfahren nochmals zu vergröbern. Ab einem bestimmten Punkt war klar, dass keiner mehr den Raum betreten darf, während ich arbeitete, und ich fing an, jeden Tag von morgens um zehn bis abends um zehn zu malen, wobei ich aber zwischendurch Pausen machte. Ausserdem habe ich ein paar Leitern benutzt, um mich und infolgedessen meine Bewegungen zu vergrössern.

Da sich der Raum im Palais de Tokyo visuell jedoch schwer abtrennen lässt, konnten die Leute durch die halbtransparente Plastikabtrennung schauen. Es ergab sich eine Art Beobachtungszustand, der mich auch beschäftigt hat. Manchmal bin ich in die Ecken gegangen, um nicht gesehen zu werden.

HUO: Eine Frage zur Methode: Inwiefern lässt sich eine Installation wieder aufführen? Viele Installationskünstler machen regelrechte Partituren, nach denen eine Arbeit wieder gespielt werden könnte: Sol LeWitt schickt seine Assistenten, die das Werk ausführen. Bei John Cage und Fluxus existiert eine ganz offene Partitur, wonach jeder es anders interpretieren kann und keine Interpretation falsch ist und dann gibt es natürlich Künstler, die ausschliessen, dass jemand anders als sie selbst die Arbeit neu inszenieren. Mich interessiert, wie du dazu stehst: Gibt es Arbeiten, die ohne dich aufgeführt werden können? Gibst du dazu Handlungsanweisungen? Oder sind das für dich einfach Konstellationen, die ephemer sind? Angenommen, eine Installation wird in fünfzig Jahren wieder gezeigt: Würden da nur die Leinwände gezeigt, oder werden die Räume neu gebaut? Oder werden die Leinwände gezeigt und gleichzeitig Photos von den Installationen?

KG: Meine Arbeit ist nicht wieder aufführbar, da ihr keine vorgedachte Konzeption zu Grunde liegt, die es auszuführen gilt. Photos von Installationen würde ich nie ausstellen.

HUO: Dann geht es um das Bild der Gegenwart.

KG: Ja.

HANS ULRICH OBRIST

Orly

HANS ULRICH OBRIST: On the twenty-fifth day of the fifth month of the fifth year of the third millennium, in a taxi between Place de l'Alma and Orly (airport, Paris), you spoke about creation. When I saw you preparing this installation here at the Palais de Tokyo—and also when you were working on the exhibition "Urgent Painting"—it occurred to me that your work is related to action. Of course, with your head covering and protective suit, it wasn't a public action; it wasn't a painting performance. Still, it reminded me of Georges Mathieu's happenings. Tell me how you started developing the method that you've been working on in recent years.

KATHARINA GROSSE: Actually, it's a reverse procedure. You do something extremely personal, intimate, but what comes out is very big and very explicit. The performative element is recognizable but there's a time shift. It's not a one-to-one relationship; the viewer is not there while I'm working. But when you see the result, you can draw conclusions about the atmosphere and the quality of the event and the system behind it.

HUO: Did it come from a graffiti or street practice? What exactly are the origins of your art?

KG: It's not graffiti although, as a child, I spent all my time on the street. I grew up in the Ruhr Area—in Bochum. When I was twenty, I started doing landscape painting.

HUO: So how did you first come into contact with contemporary art? Was it a linear progression or were there gaps?

KG: It wasn't linear. I went to a lot of museums and was surprised to observe that the aspect of time is the same in historical art as it is in contemporary art. Later, in 1992, I spent a year in Florence and during that time fresco painting became the most important source of information for me. That was when I began wanting to paint on a wall.

HUO: What role does architecture play in your work? Is it a site-specific aspect as in Daniel Buren's *in situ* work? To what extent does the impetus come from the architecture? Recently you told me it was more complicated than that, that it wasn't *in situ*.

KG: Architecture is involved inasmuch as it is the condition under which a work emerges. Painting incorporates a space in this condition that is fictional, an illusionist place. One of the essential things about working on site is that you have a certain length of time in which to produce the work and this is an inescapable given. Time then becomes a kind of material: I have x number of days and that makes time just as concrete as the amount of paint or the size of the surface.

HUO: Do you make game rules for yourself?

KG: I try to find as much freedom of movement as possible within the given circumstances. It's hard for me to work without interruption on a space for more than twelve days because you're in a kind of bubble, far away from everyday life. I disappear during those phases.

HUO: Is that related to immersion? A few years ago I had a very interesting conversation with Rem Koolhaas and Diller + Scofidio about the subject of immersion. That's something that viewers experience when they look at your painting; is your own immersion also part of the viewing experience?

KG: What happens to me when I make the work is simply available to viewers when they look at it. The process of making the work is transparent; in that re-

HANS ULRICH OBRIST is Curator at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

A Conversation with Katharina Grosse

spect it's also an analytic procedure. The visual event turns into a pictorial one the moment the procedure becomes blurred.

HUO: So, in that sense, there's an end to the process?

KG: Well, of course, it's finite in purely factual terms.

HUO: I'd like to talk a little more about the relationship between traveling and the studio, that is, your studio practice and your post studio practice. Significantly, you create a lot of your work in the context of exhibitions. That means that the exhibition produces the work. In what respect is the studio involved in your work and what role does the studio play in relation to traveling? Do you have a studio in Germany?

KG: I have two studios in Germany and I often have one when I'm traveling if I stay somewhere for any length of time. The studios in Germany are full of works. And there are also other aspects: people who help me, telephone calls and all that, and I can return to paintings and work on them some more. I can repeat the time units, schedule my time, overpaint everything. The works I make in the studio become completely different "containers" of time and order, and they don't rely on a place; they can be placed anywhere. It's easier for me not to identify with my work when I'm traveling. It makes me more aware of the fictional quality of my life.

HUO: Are there categories: studio paintings and paintings for exhibitions?

KG: The pictures that are made especially for exhibitions give me a chance to define the status of my studio work in relationship to a place, which is in turn defined by the on-site work. So work processes that are not dependent on place are embedded in a site-specific structural process. Being elements whose size and placement are predetermined, they explicitly tie in with the architectural givens. In addition, I work on several different canvases at the same time, trying things out, sometimes with no specific goal, sometimes in order to pursue the development of certain pictorial forms.

HUO: How do you plan major projects like the one at the Palais de Tokyo, or any of the other large-scale works that you've executed? Do you make any preparatory drawings? What role do sketches play in your work?

KG: The large paintings represent a kind of torsion, with white lines intertwined across the canvas—I thought of that years ago for the exhibition at Magasin 3 in Stockholm when I juxtaposed the wall painting with two large works. I wanted to incorporate units of time and space in the exhibition that were alien to the site. I didn't sketch it in advance. Since then there has been a kind of evolution of this image. I didn't make a preliminary sketch for the big grid painting; I painted it directly in that size.

HUO: A reality test, you might say.

KG: Exactly—in life-size.

HUO: Let me return to the subject of immersion and of color. A few weeks ago I interviewed the ninety-five-year-old painter Rupprecht Geiger, and it was an extremely impressive experience. Geiger was an architect; in the fifties he built houses, and in the process of working with architecture, color itself turned into architecture. He told me that red was the most important color to him because it's related to warmth. So red, as his favorite color, has almost become a kind of "personified abstraction," like blue for Yves Klein. What function does color have for you?

KG: Within my compositions, the colors have the function of distinguishing between different move-

KATHARINA GROSSE, INFINITE LOGIC CONFERENCE, 2004, acrylic on wall, floor, bed, bedcover, books, and clothes, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, 152 3/4 x 984 1/4 x 322 7/8" / Acryl auf Wand, Boden, Bett, Decke, Bücher und Kleidung, 388 x 2500 x 820 cm. (PHOTO: MATTIAS GIVELL)

ments. I like working with a certain palette, one that is usually very raw and very cold. It's extremely artificial, like Pontormo's, for example. Then, within this spectrum, there are some colors that develop certain characteristics. A particular red, when it meets up with blue, doesn't become purple but rather brown. I like this ambivalence that makes colors surrender their identity and yet still show signs of their origins. In the preparatory phase, I usually order the entire range of colors and then, depending on the lighting at the site, I decide which colors I can use and what appeals to me.

HUO: Like a catalogue?

KG: Yes.

HUO: Do you have any permanent projects in mind that you would like to execute?

KG: The idea of an unexecuted project doesn't really apply to my work. That's because of the way a work develops. All kinds of things can happen in a specific situation in which a work emerges. The process is not predetermined but evolves dynamically to the point of becoming destabilized, which makes it possible to come up with ideas that would rarely occur to me otherwise. Sometimes I do decide on specific elements, like the earth I used in Paris to even out the different levels of the floor and to see what would happen when a lot of this earth was painted. At the Palais de Tokyo, there are a lot of different, coexisting scales, so I built a model in order to define the dimensions of the canvases and to estimate the amount of earth I would need. But the painting itself is not optically calculated or predefined. What I envision is that the complexity will increase when the existing works are combined with the work created in the exhibition so that the exhibition will lead to some kind of ongoing movement.

HUO: Your experience, your memory of Paris, enters into the experiences that follow. You might call it a complex, dynamic system of feedback loops.

KG: Yes, that's exactly it, it reappears in distilled form.

HUO: Where?

KG: I'm doing a big installation in Norway at the museum in Bergen this September.

HUO: I'd like to talk a little about your installation at the Palais de Tokyo. It made a great impact on me. How did it come about?

KG: There was an earlier work where I used earth for the first time and combined it with the picture I had already painted as well as a picture created during the installation, which I switched from horizontal to vertical after it was finished. It's a compact piece and it relates to a pretty big empty space. It moves inwards where all the vectors converge. In Paris I had the impression that everything is pulled apart and that distances could play a big role. Then I happened to meet a cellist in Los Angeles who told me that he had heard lectures by Sergiu Celibidache in Mainz when he was a young student. Celibidache had said that he adapted the pieces to the acoustics of the respective venue, having them played faster or slower, softer or louder, to make them audible. The wall at the Palais de Tokyo is slightly curved for example, which actually hints at infinity. You can no longer really tell where the room begins or where it ends, where it's flat or where it's curved, or when you're looking inside it.

HUO: You're in the midst of things and basically can't see anything...

KG: Precisely. It's not a negative space or a nonspace; it's extremely hard to define. It's as if the room was revolving around its own axis. That's why I used the painting with the intertwined lines. They are the result of walking the farthest distance away from one point on the canvas while painting a line. The superimposed lines create the impression of a mathematical figure seen from a great distance. It takes me three or four days to figure out what colors to use and where to place them. You have to surrender to the size of the space without letting the work get too big.

HUO: Can your method be described in specifically material terms as well? You were talking before about a catalogue of colors and that there is a structure. What are your ingredients?

KG: Here the ingredients were three large pictures, one unpainted canvas, and two pictures from the studio. We figured out how many cubic meters of earth we would need, whether it would require a foundation, how it would work logistically, how to get the earth into the room... It had to be three different types of earth so that we could get three colors and three different consistencies. The earth was molded

and pushed around. Then we docked it into the canvas, which is part of the wall piece. I use several pistols with jets of various sizes, from very coarse to very fine. Here I worked with an extremely coarse jet—so that there was hardly any mist and it was not out of focus as it usually is—in order to do justice to the size of the space and make the process still coarser. At some point, it became clear that no one could come into the room anymore while I was working, and I started working every day from 10 a.m. to 10 p.m., but with breaks in between. In addition, I used a couple of ladders in order to enlarge myself and therefore my movements. Since it was hard to close off the room at the Palais de Tokyo, people would watch me through the semitransparent plastic sheeting. This condition of being observed bothered me, so sometimes I went into the corners where I couldn't be seen.

HUO: A question about your method: To what extent can an installation be repeated? A lot of installation artists actually make detailed scores for when their works are played again. Sol LeWitt sent his assistants to execute the work. John Cage and Fluxus made completely open-ended scores, leaving everyone to interpret them differently since no interpretation was wrong. And, of course, there are other artists who will not let anyone stage their works except themselves. Where do you stand on that? Are there works that can be executed without you? Do they come with instructions? Or are your wall works ephemeral? Suppose an installation is exhibited again in fifty years: would only the canvases be on view or would the rooms be reconstructed? Or would the canvases be shown in combination with photographs of the installation?

KG: My work cannot be executed a second time since it is not based on a preconceived concept that could be executed. And I would never put photographs of installations on view.

HUO: Then they are pictures of the present.

KG: Yes.

(Translation: Catherine Schelbert)

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2003, acrylic on wall, Pearson International Airport, Toronto, 348 7/16 x 689 x 925 2/8" / Acryl auf Wand, 885 x 1750 x 2350 cm. (PHOTO: ISAAC APPLEBAUM)

ROMAN KURZMEYER

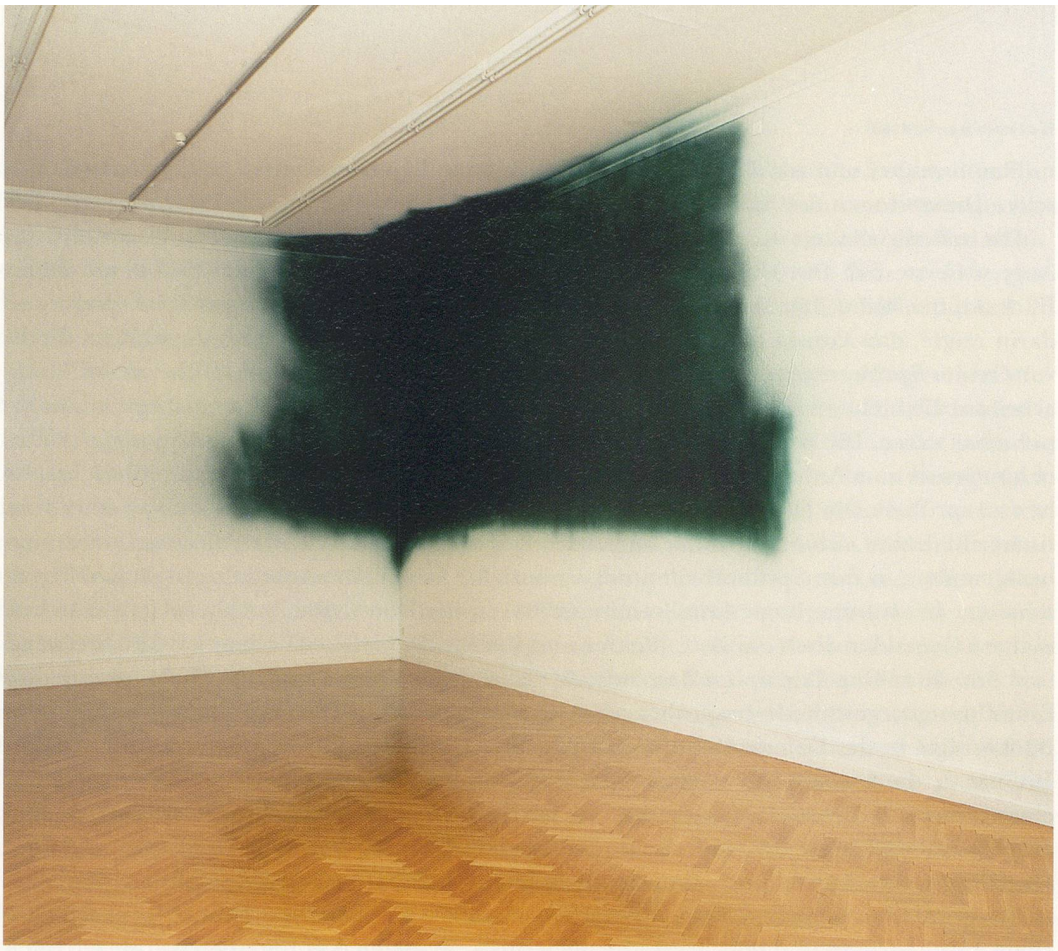
Reflexiv

Wir begegneten uns erstmals 1998 in Basel zwischen zwei Zügen. Katharina Grosse war auf der Durchreise. Die Einladung, eine Arbeit für den Projektraum der Kunsthalle Bern zu entwickeln, war bald ausgesprochen. Wenig später kam die Künstlerin nach Bern, um sich den Raum anzusehen. Ich wollte keine Leinwände ausstellen, so viel war schon bei unserem ersten Treffen vor Ort klar, alles andere entwickelte sich in den anschliessenden Monaten. Katharina Grosse arbeitete zuerst an einem Film, dann parallel an einem Projekt für eine Sprüharbeit. Ich besuchte sie in ihrem Atelier, um mit ihr die ersten Versuche zu besprechen. Es gab ein kleines Kartonmodell des Raumes mit einem Farbfleck aus der Sprühdose zu sehen und eine gesprühte dunkelgrüne Malerei auf Wand und Decke, deren Zauber und Pathos ich mich nicht entziehen konnte: ein grüner Fleck, wie ihn ein Kind mit einem dicken Filzstift zeichnen würde. Generationen von Künstlern haben in ihren Werken nach Antworten auf die Fragen nach der Bestimmung der Malerei, ihrer möglichen Verfahren und der Rolle des Künstlers gesucht. Sollte es Katharina Grosse wirklich gelungen sein, die Malerei neu zu erfinden, indem sie den malerischen Prozess als performativen Vorgang im Raum abbildete?

Wir entschieden uns für die Sprüharbeit, obschon der Film schon weit entwickelt war. Unser Gespräch begann.

Das in der Kunsthalle Bern schnell und konzentriert gesprühte erste Wandbild OHNE TITEL (1998), ein Werk auf Zeit und als solches geplant, benutzte zwar die Architektur als Träger, war aber nicht als architekturbezogene Arbeit angelegt. Grosse sprühte grüne Acrylfarbe in eine Raumecke ohne Vorzeichnung direkt auf Wand und Decke. Die Bäume und Büsche vor den drei grossen Fenstern des Projektraumes liessen das in den Seitenlichtsaal einfallende Licht grün erscheinen. Die für die Arbeit verwendete Farbe konnotierte zwar Natur, doch der Blick aus den Fenstern auf das Grün im Aussenraum, machte vor allem die Differenz deutlich. Die Malerei war faktisch. Sie bildete die Wand in ihrer Oberfläche ab und war zugleich bestimmte Form an einem bestimmten Ort. Als Katharina Grosse OHNE TITEL (1998) für beendet erklärte, war die Konsternation im Hause gross. Heute weiss ich, weshalb. In der künstlerischen Kommunikation wird nach Umberto Eco der Information, also der uneingeschränkten Vielfalt möglicher Bedeutungen der Vorzug vor einer klaren, evidenten Bedeutung gegeben. Im Unterschied zur klassischen Kunst bricht die Moderne mit den Wahrscheinlichkeitsregeln, um zu einer neuartigen, überraschenden Form und einer ande-

ROMAN KURZMEYER, geboren 1961, ist Kurator und Kunstwissenschafter in Basel.



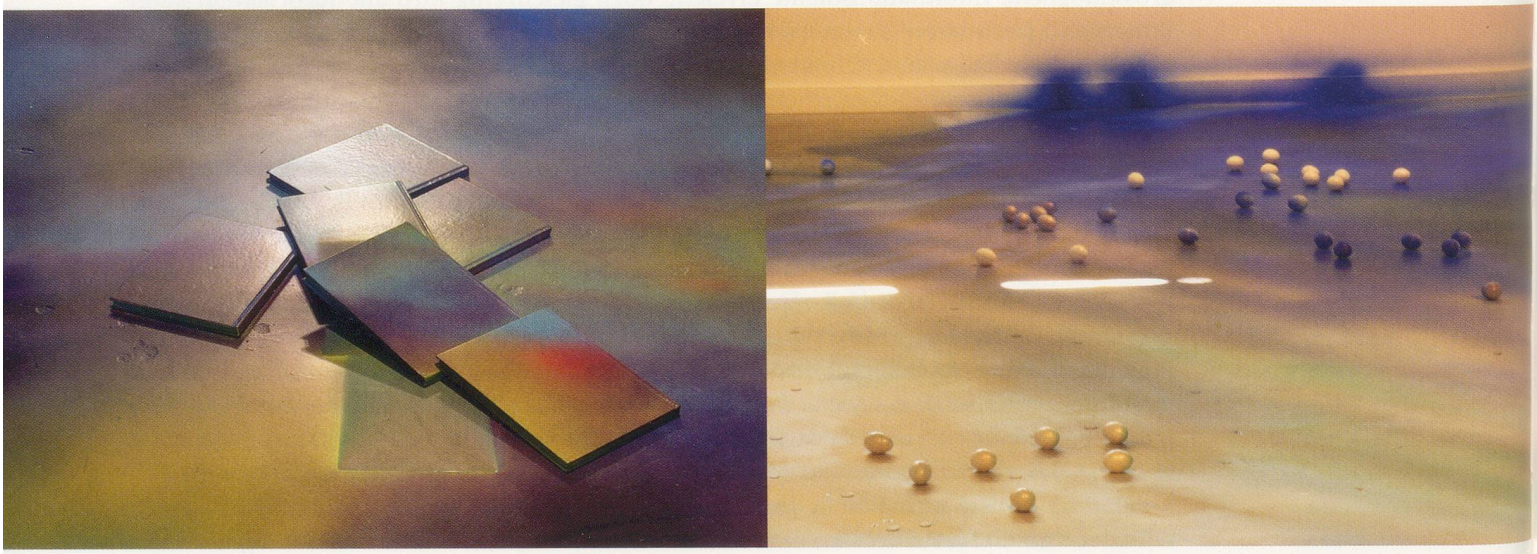
KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2003, acrylic on wall, Kunsthalle Bern, 177 1/8 x 492 1/8 x 152 1/2" / OHNE TITEL, Acryl auf Wand, 450 x 1250 x 400 cm. (PHOTO: MICHAEL FONTANA)

ren Logik des Bildes zu gelangen. Eine Kunst, die «den Reichtum der Ambiguität, die Fruchtbarkeit des Ungeformten, die Herausforderung des Unbestimmten annimmt»[1)] muss dennoch auch bestimmte Kommunikationsbedingungen beachten, um überhaupt wahrgenommen zu werden. Wenn das Auge keinen Hinweis mehr auf eine Ordnung findet, ist zwar die grösstmögliche Informationsdichte erreicht, doch gleichzeitig wird alle Information aufgehoben. Eco nennt diese Ununterscheidbarkeit aller Möglichkeiten das weisse Rauschen. Das Verhältnis von Form und Offenheit ist für ein Kunstwerk entscheidend. Eco spricht vom Kunstwerk als einem «ästhetischen Faktum» und meint damit die Verschmelzung von Zeichen, Gebärde und Intention. Die ästhetische Information eines Werkes ist seiner Ansicht nach eine der Gesamtbedeutung und umfasst nicht wie bei der konventionellen Kommunikation lediglich Einzelaspekte wie beispielsweise die ikonographische Bedeutung, die sich auf eine gelehrte Konvention bezieht. Die Gleichzeitigkeit von Tätigkeit und Denken ist für Grosse eine grundlegende Eigenschaft von Malerei. Diese Auffassung von Malerei erklärt, weshalb die Künstlerin die konzeptuellen und kompositorischen Entscheidungen seit einigen Jahren in den Malprozess selbst verlegt und auch kaum mehr Entwürfe für ihre Raumarbeiten zeichnet. Rückblickend ist klar, dass die Qualität der Arbeit in der Kunsthalle Bern nicht wie ich zunächst meinte in den Bildkonnotationen zu finden war, die durch die Farbwahl erzeugt wurden, sondern darin, dass die gesprühte Form willkürlich war und die Künstlerin die Malerei der Architektur nicht beiordnete. Genau dies war auch der Grund für ihre Ablehnung. Grosse suchte nicht den *genius loci* und lieferte keine ortsspezifische Arbeit. Entscheidend an dieser Arbeit war, dass sie eine absichtslose künstlerische Handlung mit Farbe

im Raum zeigte, und vor allem, dass die Künstlerin in Bern dazu ansetzte, die architektonischen Dimensionen des Raumes durch Malerei aufzuheben.

Die ersten Arbeiten waren Bilder. Die Malerei besetzte jene Stelle im Raum, auf die das Auge als erste fiel: Die Malerei verursachte ein Bild, vergleichbar einem Bild gewordenen Blick auf die Wand. Die Dynamisierung des Verfahrens, das sich konzeptuell beispielsweise darin zeigte, dass Grosse die Arbeiten nicht mehr in Modellen vorbereitete, sondern direkt vor Ort im Sprühen entwickelte, und die Verwendung mehrerer Farben führten zu Raumarbeiten, die nicht mehr ausschliesslich von einem bestimmten Betrachterstandort aus wahrnehmbar waren. Die Ausstellung im Artsonje Museum im südkoreanischen Gyeongju (2001) nahm Grosse zum Anlass, erstmals einen Raum integral zu bearbeiten und die Arbeit im Gehen zu sprühen. Die Malerei machte die verschiedenen Bewegungen im Raum als illusionistischer Bildraum sichtbar. Seit die Künstlerin Gegenstände, die sie in den Ausstellungsraum bringen lässt, in ihre Sprüharbeiten mit einbezieht, haben ihre Arbeiten installative Eigenschaften. In «Infinite Logic Conference» (2004) in der Kunsthalle Stockholm gab es neben einigen Gemälden auch ein Bett, Kleider und Bücher. Ein zweiter Boden, eine Bücherwand und drei ihrer Gemälde waren Bestandteile des «Double Floor Painting» (2004) in Odense. Einrichtungsgegenstände besprühte sie zwar schon zuvor, beispielsweise im Jahr 2003 das Bücherregal in der Galerie Conrads in Düsseldorf, doch erst in ihren letzten Arbeiten veränderte sie die Ausgangssituation für den bildnerischen Prozess, indem sie den Raum zuerst einrichtete, um diesen dann insgesamt zu bearbeiten. In Houston sprühte sie eine Bodenarbeit und bearbeitete dabei wiederum Bücher und Kleider, aber auch Zeitungen und Eier. Für ihre jüngste Ausstellung «Constructions à cru» (2005) im Palais de Tokyo in Paris bestellte sie drei verschiedene Sorten Humus von unterschiedlicher Farbe und unterschiedlichem Feinheitsgrad und liess grosse Mengen dieser manchmal mit Steinen, vereinzelt auch mit Holz durchsetzten Erde in der Halle vor der Längswand zu einer lang gezogenen Hügellandschaft aufschütten. Grosse besprühte die Wand, eine grosse Leinwand, die Erdarbeit, den Boden und die Treppe zum erhöht gelegenen Raum, in dem sie zusätzlich zwei ihrer Ge-

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2002, acrylic on concrete floor, clothes, books, and eggs, "Perspectives 143: Katharina Grosse," Contemporary Arts Museum Houston, 119 3/4 x 707 7/8 x 839 3/4" / Acryl auf Betonboden, Kleidung, Bücher, Eier, 304 x 1798 x 2133 cm. (PHOTO: HESTER + HARDAWAY)



mälde ausstellte. Die Farbe führte sie über die Wand, von der Wand über die Erdarbeit in die Halle oder umgekehrt vom Hallenboden über die Landschaft in die Wand und erzeugte dadurch einen illusionistischen Farbraum im realen Raum. Grosse integrierte die Erdarbeit vollständig in die Malerei, indem sie einen homogenen Farbfilm über die Erde sprühte, der die Oberflächenstruktur des aufgeschütteten Humus abbildete und aus der Ferne die Erdarbeit als Farbkörper erscheinen liess.

Die Fläche wurde in der Entwicklung der modernen Malerei immer wichtiger und die Nachahmung gleichzeitig reduziert, bis das Bildfeld in der amerikanischen Farbfeldmalerei der 60er Jahre mit der Wand identisch wurde. Während sich das Farbfeld an das Betrachterauge wendet, ruft die Assemblage nach einem Betrachter, der sich im Raum bewegt und das Kunstwerk als Körper wahrnimmt. So wurde das Bild im 20. Jahrhundert zwei sich eigentlich gegenseitig ausschliessenden Transformationen unterworfen, die beide eine kritische Befragung der Bildautonomie und die Einbeziehung des Raumes nach sich zogen. Aus dieser Entwicklung gingen unterschiedliche Formen installativer und performativer Arbeiten hervor. Sie thematisierten Raumdarstellung und Raumerleben. Aus der Perspektive des Metiers erscheint Katharina Grosses kongeniale Malerei als Reminiszenz an den abstrakten Expressionismus, die zahlreichen Abbildungen der Künstlerin im weissen Schutzanzug beim Sprühen ihrer Werke bekräftigen diesen Eindruck, doch die Arbeiten evozieren nicht lediglich die heroischen Jahrzehnte des amerikanischen abstrakten Expressionismus, sondern zugleich Environment, Installation und Performance, Kunst also als eine nichtelitäre Praxis. Indem die Künstlerin die Ausstellung als Arbeitssituation auffasst, betont sie die prozessualen Eigenschaften der Entstehung ihrer Arbeiten und die provisorische Natur des geschaffenen Werkes. Ihre Raumbilder erlauben nicht nur Rückschlüsse auf den bildnerischen Prozess, beispielsweise auf die Bewegungen der Künstlerin im Raum, sondern entwickeln wegen der strukturellen Unschärfe gesprühter Flächen auch eine illusionistische Volumenwirkung. Sie bergen die Utopie, Farbe im Raum eines Tages ohne Träger verwenden zu können. Katharina Grosse schafft Raumarbeiten, hält aber an Praxis und Logik der Malerei fest. Als sie begann, mehrteilige Werke zu schaffen, indem sie einfache Dinge wie ein Buch, ein Kleidungsstück oder ein Bett einbezog, wollte sie nicht lediglich eine dem Betrachter und ihr selber vertraute Situation herstellen, sondern vor allem zusätzliche Farbträger bilden. Ein Bett ist ja nicht nur ein Ort, den alle kennen, sondern auch eine mit einem Tuch bespannte horizontale Fläche im Raum, die bemalt werden kann. Wie seit dem Wandbild INVERSION (1998) die Architektur werden diese Objekte durch die Bemalung visuell in die Fläche geholt, bleiben aber dennoch als Gegenstände erkennbar. Die Verschiedenartigkeit und Veränderlichkeit des Erscheinungsbildes der neuen Arbeiten, ihre Multiperspektivität, entsteht durch die Verbindung der verschiedenen Raumeinheiten Wand, Boden, Decke mit diesen aus dem Alltag bekannten Dingen. In Paris nun konfrontierte Katharina Grosse das gesprühte Werk zusätzlich mit zwei grossformatigen Atelierarbeiten. Der Einsatz dieser beiden Gemälde gab Hinweise auf Dimension und Massstab des Raumbildes, führte aus dem bemalten Raum heraus und öffnete dem Betrachter damit die Augen für die bildhafte Dimension der Sprüharbeit. «Constructions à cru» (2005) zeigte Malerei im Raum, erzeugte die Illusion einer Welt als Farbe und war Werk und Ausstellung in einem. Diese reflexive Dimension von Katharina Grosses Malerei ist die konstitutive Eigenschaft ihrer Kunst.

1) Umberto Eco, «Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten», in: Das offene Kunstwerk, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1977, S. 175.

ROMAN KURZMEYER

Reflexive

We first met—between trains—in Basel in 1998. Katharina Grosse was just passing through. It took me no more than a few moments to invite her to develop a piece for the Project Space at the Kunsthalle Bern. Not long afterwards she came to Bern to look at the space. I didn't want to show canvases; we had already agreed on this during our first meeting in the Kunsthalle. Everything else evolved during the course of the next few months. First Grosse worked on a film, and then on a project for a spray piece. I visited her studio to see how things were going and saw a small cardboard model of the exhibition space with a patch of paint from a spray can. On the wall and the ceiling there was a dark-green spray painting, utterly compelling in its magic and pathos: an area of green of the kind that a child might draw with a thick felt pen. Generations of artists have tried to find answers to the many questions concerning the nature of painting, the processes it is capable of, and the role of the artist. Could it be that Katharina Grosse has managed to reinvent painting through her portrayal of the process of painting as a performative act in a given space? We decided on the spray piece, even though the film was already at an advanced stage. Our conversation had begun.

Grosse's first wall painting, UNTITLED (1998), was sprayed with great speed and concentration in the Kunsthalle Bern. This piece, which was only ever intended to have a limited life span, used the architecture as a support; it was not designed specifically to relate to that architecture. Grosse sprayed green acrylic paint directly onto the wall and ceiling of one corner of the space without using any preparatory drawings. The trees and shrubs outside the three large windows of the Project Space gave a green tinge to the light entering from the side. The color Grosse used for the work might have evoked connotations with nature but these were incontrovertibly contradicted by the view from the window of the greenery outside. The painting was factual; in a sense, it portrayed the surface of the wall at the same time as being a particular form in a particular place. When Grosse announced that UNTITLED was finished, there was some consternation amongst the Kunsthalle's staff. Now I know why. In artistic communication, as Umberto Eco has shown, information—the unlimited multiplicity of possible meanings—has precedence over clear, self-evident meaning. Unlike classical art, modernism ignores the rules of probability in order to develop surprising, innovative forms and a striking pictorial logic. Art that "takes on the richness of ambiguity, the fruitfulness of the unformed, and the challenge of the indeterminate"[1] must

ROMAN KURZMEYER, born in 1961, is a curator and art historian based in Basel, Switzerland.

nevertheless also observe certain principles of communication if it wants to be registered. If the eye can find no indication of order, then even if the highest possible density of information has been achieved, that information is rendered null and void. Eco describes this indistinguishability between possibilities as "white noise." The relationship of form and openness is crucial to a work of art. Eco refers to the work of art in terms of an "aesthetic fact": a coalescence of sign, gesture, and intention. In his view, the aesthetic content of a work is one of overall meaning and, unlike conventional communication, it is not restricted solely to individual aspects of communication such as iconographic meaning, which relies predominantly on scholarly convention. For Grosse, the simultaneity of doing and thinking is a fundamental characteristic of painting. This approach explains why, for some years now, she has delayed conceptual and compositional decision-making until she is involved in the actual painting process, and why she now, barely, if ever, makes preparatory sketches for her spatial works. In hindsight, it is clear that the particular quality of the work in the Kunsthalle Bern did not—as I had first thought—derive from the pictorial connotations evoked by her choice of color, but from the fact that the sprayed form was purely arbitrary—and the artist hadn't subordinated the painting to the architecture. And this was also the reason for the work's cool reception. Grosse was not interested in the *genius loci* nor in creating a site-specific piece. The distinctive feature of this work was that it showed an unpremeditated artistic action involving color and space, and, above all, that with this work in Bern, the artist was using painting to sublate the architectural dimensions of the space.

Grosse's first works were pictures. Paintings occupied the position in the gallery space that the eye first fixed on. Painting created a picture, as it were: the picture of the eye seeing the wall. The increasingly dynamic nature of Grosse's methods—reflected in the fact that she has ceased to prepare her works using models but develops them *in situ*, spray gun in hand—and her use of combinations of colors, have since led to spatial pieces that are not dependent on a single viewpoint. When it came to her exhibition in the Artsonje Museum in Gyeongju, South Korea, in 2001, Grosse grasped the chance to integrate a whole space, spraying the work as she walked. The painting became a visual record of the artist's various movements in the room as an illusionistic pictorial space. More recently, the artist has incorporated literal objects into her spray pieces, producing works that have some of the qualities of an installation. In addition to a number of paintings, the exhibition "Infinite Logic Conference" (2004) at Magasin 3 Stockholm Konsthall also contained a bed, clothes, and books. "Double Floor Painting" (2004) in Odense, Denmark, consisted of a second floor, a wall of books, and three of Grosse's paintings on canvas. Although she had sprayed pieces of furniture before—for instance, the bookshelf in the Galerie Conrads in Düsseldorf—only recently has she begun to alter the basis of the pictorial process by first adding items to the space to be incorporated into the work. In Houston, Texas, Grosse sprayed a floor piece which, again, included books and clothes but also newspapers and eggs. For her most recent 2005 exhibition "Constructions à cru," at the Palais de Tokyo in Paris, she ordered large quantities of soil in three different colors and grades. She then heaped the soil—containing stones and even fragments of wood—up against the long wall of the exhibition space, to create an elongated, hilly landscape. Grosse then proceeded to spray the wall, a large canvas, the "earth work," the floor, and the steps that ascended to a higher gallery space where two of her paintings were displayed. She directed the paint—from the wall over the earth work and onto the floor, or, vice versa, from the floor across the landscape and onto the wall—thereby creating an illusionistic color space within the real space. Grosse fully integrated the earth work into the

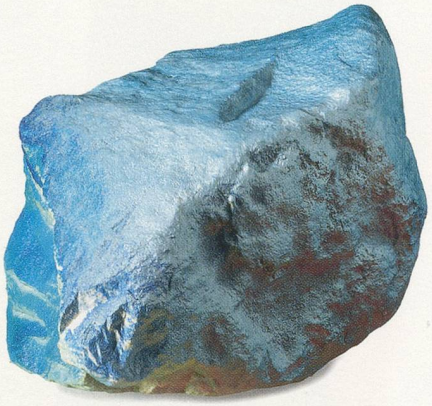
composition of the painting by coating the earth with a homogenous film of color, picturing, as it were, the surface structure of the heaped-up soil, and thus, in turn, making the earth work, seen from a distance, look like a color-body.

As modern painting developed, surface became increasingly important, even as imitation became less so, until the pictorial field in sixties Color Field Painting became identical with the wall. While the flat color field appeals to the eye of the beholder, the assemblage cries out for a viewer to move about in the space, to perceive the artwork as a body. During the course of the twentieth century the picture was thus subjected to two mutually exclusive transformations, both of which prompted critical examination of the autonomy of the picture and its incorporation into the exhibition space. These developments led to different forms of installation and performative work. The focus, which was now on representing and experiencing space, took precedence. In terms of painting, Grosse's work is singularly reminiscent of Abstract Expressionism. Numerous images of the artist dressed in white protective clothing as she sprays her works reinforce this impression. But the works themselves are not only evocative of the heroic decades of American Abstract Expressionism, they also have an affinity with environment, installation, and performance art—essentially, with art as a non-elitist praxis. By viewing the exhibition space as her own work place, the artist highlights the processual aspects of the making of her works and the provisional nature of the works themselves. Her spatial images allow the viewer to come to conclusions, retrospectively, about the pictorial process, such as her movements in the space. Moreover, due to the structural indistinctness of sprayed surfaces, they also create an illusionistic impression of volume—they embody a painter's utopian notion of one day being able to deploy color in space without the use of a carrier. Grosse creates spatial works, but remains true to the praxis and logic of painting. When she first started making multi-part works—by including simple items such as a book, a piece of clothing, or a bed—her aim was not just to create a situation familiar to the viewer and to herself, but above all, to add extra surfaces to which paint could, hypothetically, be applied. A bed is not only a place that everyone knows, but also a paintable, cloth-covered, horizontal surface. Like the architecture of the exhibition space in the wall painting INVERSION, and in her work since then, these objects become at once part of the surface of the work while remaining recognizable in their own right. The variety and volatility of the visual appearance of her latest works—their multi-perspectivity—derive from the way that different parts of the interior (the wall, the floor, and the ceiling) are integrated with items familiar to us from our daily lives. In Paris, Katharina Grosse juxtaposed the sprayed work with two large-format paintings made in her studio. The inclusion of these two paintings helped establish the dimensions and scale of the spatial painting, by directing the viewer beyond the painted space to the pictorial dimension of the spray piece. "Constructions à cru," Grosse's show in 2005, showed the gesture of painting in space, and in creating the illusion of a world as color, functioned as both work and exhibition in one. This reflexive dimension of Katharina Grosse's painting is the prime characteristic of her art.

(Translation: Fiona Elliott)

1) Umberto Eco, "The Open Work in the Visual Arts" in: *The Open Work* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989).

KATHARINA GROSSE, THE POISE OF THE HEAD UND DIE ANDEREN FOLGEN, 2004, acrylic on wall, floor, soil, and 2 canvases, "raumfürraum" Kunsthalle Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 354 x 354 x 433" / Acryl auf Wand, Boden, Erde und 2 Leinwände, 900 x 900 x 1100 cm. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

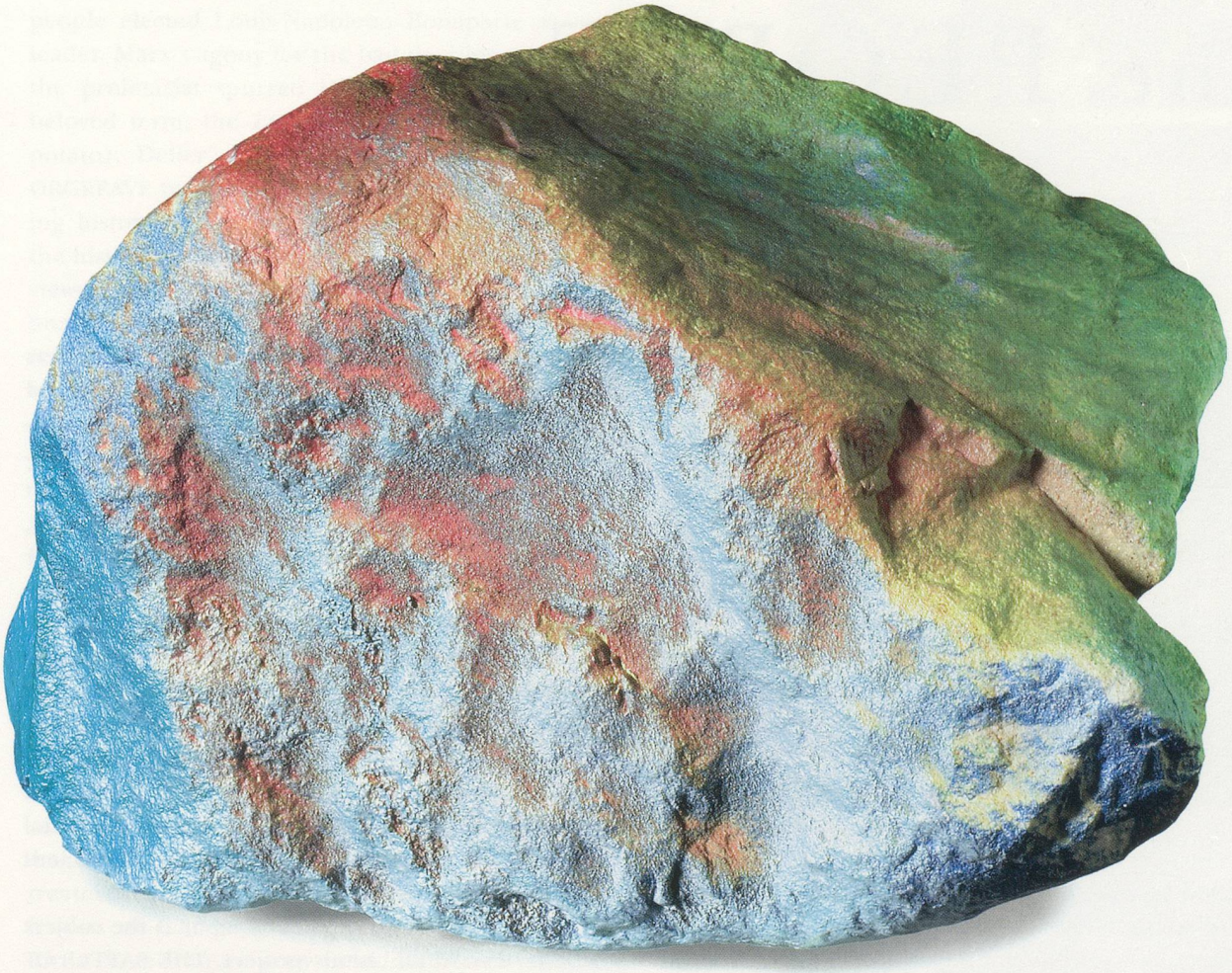


Parkett 74

Katharina Grosse

Rock, 2005

Carrara Marmor (7–10 kg),
Acryl, Unikat
je ca. 20 x 10 x 14 cm
Auflage: 55 / XXV,
signiertes und nummeriertes Zertifikat

Carrara marble (15–20 lbs),
acryl, each unique
ca. 8 x 4 x 5 1/2 "
Edition of 55 / XXV,
signed and numbered certificate

PHOTOS: RETO RODOLFO PEDRINI, ZÜRICH