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

Artikel: Richard Serra : walking an looking on Videy Island = Gehen und Schauen auf der Insel Videy

Autor: Nesin, Kate D. / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680420

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 07.01.2026

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

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.

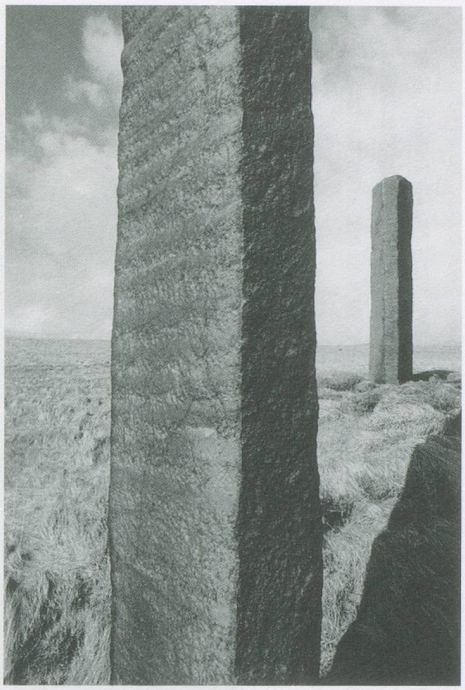
Given time, it is the strange interrelationship of the two stones in each pair that becomes remarkable. There's a steadfastness to the way they occupy their precarious patches of space. They, in turn, steady the viewer, who has arrived, as if just in time, over difficult ground. Approached from across 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.