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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

Heft: 79: Collaborations Marilyn Minter, Jon Kessler, Albert Oehlen

Artikel: Spencer Finch : measures and pleasures = Mass und Vergnügen

Autor: Godfrey, Mark / Himmelberg, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679876

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

MARK GODFREY

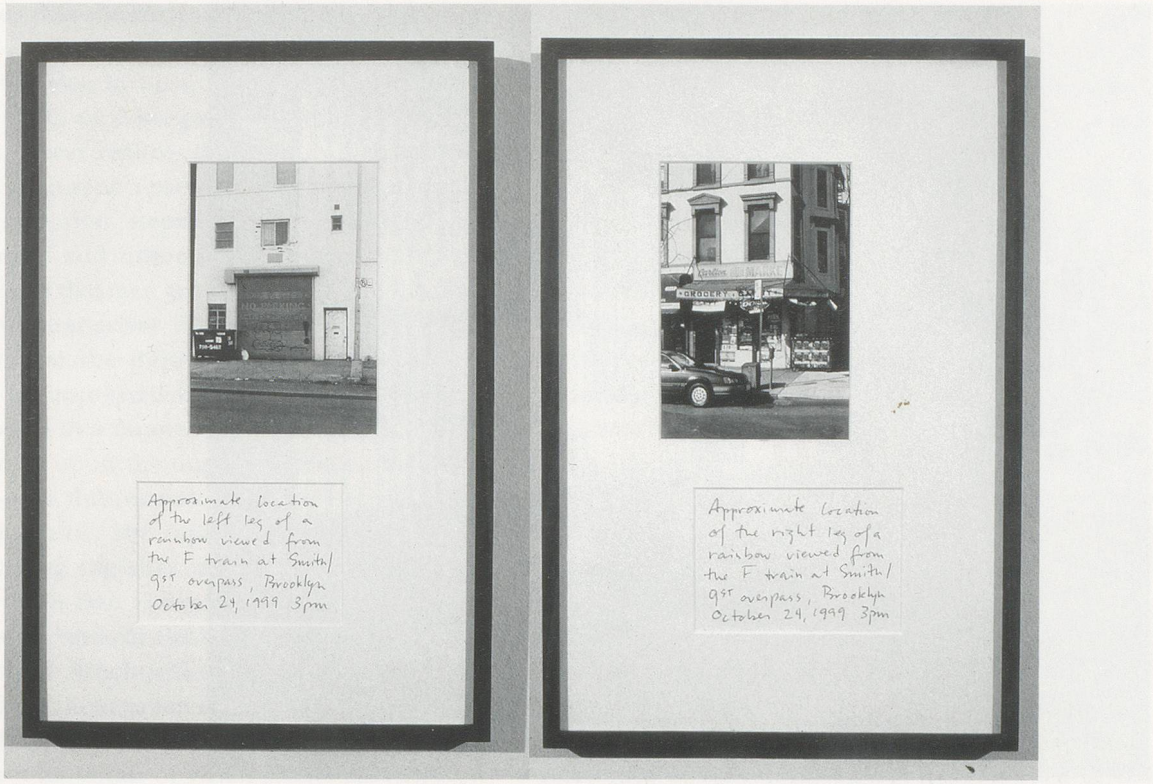
SPENCER FINCH

MEASURES AND PLEASURES

The New York Subway's F line stretches from Coney Island to Queens and, but for an overpass a few stops into Brooklyn, is submerged below the city. When the tracks emerge from the subterranean drabness to reach above the red roofs of the Borough, most weary commuters keep their heads in their papers while tourists turn right to pick out the distant Statue of Liberty. One day, however, Spencer Finch, whose studio on the Gowanus Canal lies directly below, looked left and saw a rainbow. It must have been a fleeting sight—surely the train would have moved on, or the rainbow would have disappeared—but nonetheless Finch remembered exactly where he'd been at that moment and proceeded to measure where the rainbow's two legs would have touched the ground. He then traveled to both sites to take black-and-white, postcard-size photographs. One photo showed a garage door from across a street; another, a grocery store on a corner. These pictures were corralled into a single work in two parts. Each part includes one photograph plus a handwritten card placed just below it: "Approximate location of the right leg of a rainbow viewed from the F train at Smith/9 Street overpass, Brooklyn, October 24, 1999 3PM," says one. The other is the same, but for the words "left leg." The two parts of the work tend to be placed some distance apart—either side of a doorway in a gallery, or at the front and back of a book.

RAINBOW (BROOKLYN), 2001, displays many of the anomalies and contradictions that constitute Finch's practice. The artist is prompted to make a new work by the sight of a fleeting, natural phenomenon, but his process continues through extended research and rigorous measurement. (Most artists who might be moved to respond to a rainbow would not go, compass and map in hand, to locate the position of its legs.) The sight of the rainbow was colorful and romantic, but the photographs are crude documents in black and white—nothing like Walker Evans's shop fronts, closer in fact to the shots of buildings in Hans Haacke's SHAPOLSKY ET AL. MANHATTAN REAL ESTATE HOLDINGS, A REAL TIME SOCIAL SYSTEM, AS OF MAY 1 (1971). The contrasts between the work and the experience that triggered its making are palpable to any viewer contemplating the work and through such contrasts one is compelled to realize one's distance from the event that took place on the overpass: a distance both of time and of place.

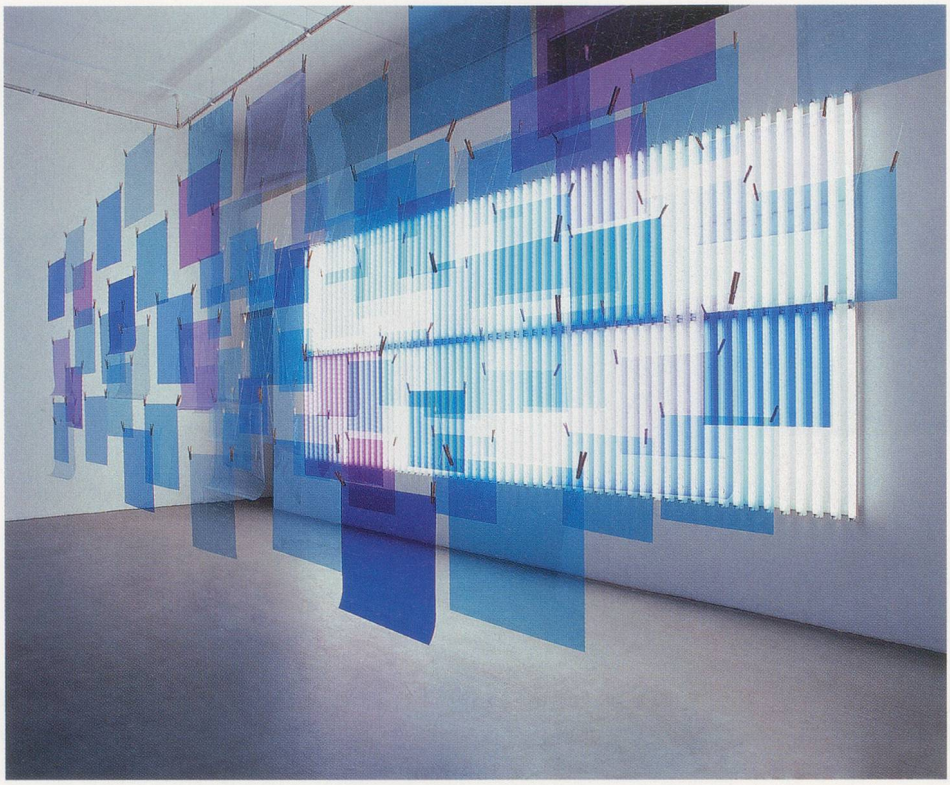
MARK GODFREY is an art historian who teaches at The Slade School of Fine Art, University College London.



SPENCER FINCH, RAINBOW (BROOKLYN), 2001, 2 black and white photographs with text, 16 x 12" each/
REGENBOGEN (BROOKLYN), 2 Schwarzweissphotographien mit Text, je 40,6 x 30,5 cm.
(ALL PHOTOS: COURTESY STUDIO SPENCER FINCH, NEW YORK)

LIGHT INSTALLATIONS

Spencer Finch is now probably best known for light installations realized in galleries and museums in Europe and the United States. While RAINBOW (BROOKLYN) resulted from an unanticipated personal experience that preceded a period of research, these installations usually begin with research into a site where the light has already received some representation because of political history, or in literary, cinematic, and/or art historical sources. Made aware of these sites through background knowledge and research, Finch travels to the location armed with a digital light meter to take an accurate reading of the color and intensity of the light. He has visited the desert in Los Alamos, New Mexico where the first atomic bomb tests occurred. He has taken a light measurement of the dawn at Troy, which Homer famously described as "rose-fingered," and after reading Emily Dickinson's 1862 poem "Before I got my eye put out," he went to her home in Amherst, Massachusetts, to measure the sunlight in her garden, along with the effect of a passing cloud there. He stalked Ingmar Bergman outside his Stockholm residence and measured the light at dusk, a "magic hour" associated with the auteur's films. He journeyed to Monet's garden at Giverny to discern the intensity of a shadow on a bright snowy day similar to the one on which GRAINSTACKS (SNOW EFFECT; SUNSET), 1890–91, was painted, and made the shorter trip to Times Square to record the electric



SPENCER FINCH, DUSK (HUDSON RIVER VALLEY 10/30/2005), 2005, filters, clothespins, fishing line, fluorescent lights, variable dimensions / DÄMMERUNG (HUDSON RIVER VALLEY, 30.10.2005), Lichtfilter, Wäscheklammern, Angelschnur, fluoreszierende Leuchtkörper, Masse variabel.

glow at a place that inspired Mondrian to make one of his final paintings, BROADWAY BOOGIE WOOGIE (1942–43).

By this stage in Finch's process, light has already been filtered by historical-cultural associations and by the technological device he uses (the light meter). More mediation follows when back at his studio; there, Finch selects appropriate materials with which to re-create the light he has seen.[1)] He has worked with stained glass, but most often he deploys plastic filters to create his installations. For EOS (DAWN, TROY, 10/27/02), 2002, he wrapped cellophane gels around thin fluorescent tubes and arranged them across a ceiling; for MOONLIGHT (LUNA COUNTY NEW MEXICO, JULY 13, 2003), 2005, he fastened these gels over the windows of a gallery space. DUSK (HUDSON RIVER VALLEY 10/30/2005), 2005, involved hanging gels in planes using clothes pegs and fishing lines, while SUNLIGHT IN AN EMPTY ROOM (PASSING CLOUD FOR EMILY DICKINSON, AMHERST, MA, AUGUST 20, 2004), 2004, comprises two distinct parts: gel-covered, wall-attached fluorescent tubes to provide a light equivalent to sunlight, and a hanging form made of theater light filters bunched together with clothes pegs to replicate, when in front of it, the effect of a passing cloud.

When a viewer enters the gallery to behold an installation made of these materials, they are bathed in exactly the same light that Finch encountered on his travels. Reading the work's title, the viewer then

understands that the surrounding light refers to the specified "other time and place" of Finch's visit, and that this visit was, in turn, motivated by a previous encounter with, or description of, light at that site. Oddly, the viewer realizes that light, which so often appears in art just as a presentation, here serves also as a representation. Representation always infers a distance from, and difference to the referent, and difference and distance are what Finch's light installations slowly underline. Though the viewers might initially look at the glow hitting the walls around them and be impressed by the accuracy of Finch's representation of a faraway light, they will inevitably cast their eyes upon the dumb materials which emit or filter it—the fluorescent tubes, the individual bits of colored plastic, the tape and clothes pegs that hold everything together, and so on. Unlike James Turrell, or even Dan Flavin, who occasionally pointed some tubes towards the wall to conceal the exact colors he used, Finch will never hide his materials, and by making them so self-evident, he allows his illusions to fall apart even as they are created. Attending to the literal materials of Finch's installations, viewers recall that they are in the interior of a gallery in a nondescript building in a city far away from the initial location. This is not the fleeting violet of a Troy dawn, nor the shadow on a bright snowy day at Giverny, but a crude and static technological recreation, albeit an accurate one. But if there is some disappointment in the encounter with Finch's light installations, it is always tempered by the bemusement that derives from contemplating the artist's extraordinary efforts to achieve the luminescent replication, and of course by the pleasures of looking at colored light.

DRAWINGS

Finch's drawings function somewhat differently, but like the light installations they are often concerned with color. Another point of connection is that the drawings represent referents without ever resembling them in any conventional way. They are usually made in series or contain a series of comparable elements, and they tend to record a process involving some kind of measurement. TRYING TO REMEMBER THE COLOR OF JACKIE KENNEDY'S PILLBOX HAT (1994) consists of 100 parts—each a sheet of paper with a pastel pink blob around its center. While the viewers could judge whether any of these pinks corresponds to their own memories of the hat, the work convincingly shows how little use memory is in this kind of enterprise. No matter how many times Finch changed the tone of the pink, he could never be sure which best approximated the color of the hat in the assassination footage. Memories of color are notoriously unstable and more so, presumably, when you try to recall a pink forever associated with a bloodstained occasion. Yet it would be misleading to suggest that the memory of the color was that much more slippery than the object itself: in the Presidential limousine the hat appears darker towards the President's side, and lighter to the sunlit front of the car.

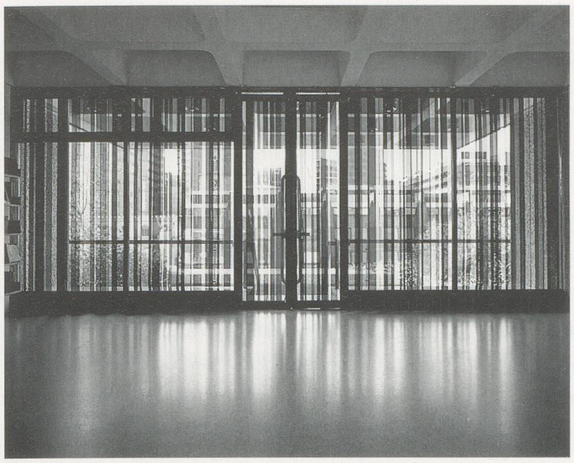
Other tasks that Finch has set himself have been even more complex. For instance, he challenged himself to record every color that was visible in his studio—a feat that resulted in the huge drawing ARTIST'S STUDIO (THEORY OF RELATIVITY), 2001. Hundreds of watercolor circles are scattered across the paper, each captioned in pencil to indicate the source of the color—for instance, "Rolling Rock beer bottle (empty), 2/6," under a particular dark green. Finch-the-draftsman here assumes the role of an archivist, but no matter how wide the drawing (and this is 108 feet wide) the archive can never be adequate. New items would have constantly been arriving in the studio during the course of the drawing, but even stationary objects would shift in appearance in changing light from day to day—something that Finch acknowledged by the inclusion of a date under every circle. If this work suggests the impossibility of an objective representation of colors, even those perceived in a confined indoor space, 102 COLORS FROM MY DREAMS (2000–2002) shatters any promise of objectivity from the beginning. Of course one wonders whether Finch actually dreams in color, and next how it would be at all possible to recall colors if this were the case. The work is an entirely subjective set of records of dreams—those most totally subjective experiences. And Finch makes this especially clear by presenting each color in its separately framed sheet not as a circle (as in ARTIST'S STUDIO)

but as a Rorschach ink blot—a form famously used to encourage a highly personalized response.

Other drawings suggest the incapacities of language. STUDY FOR A GROOVY UNNAMEABLE COLOR (GREENISH-YELLOW), 1997, is a grid of no less than 228 swatches going from lemon yellow in the top left corner to bright green in the bottom right. It looks like the kind of preparatory exercise John Ruskin describes in *The Elements of Drawing* (1857), yet this is a work in its own right, and one that suggests with some humor the poverty of a language capable only of supplying the prosaic designation "greenish-yellow" for all these myriad hues. Somewhat paradoxically, then, Finch visualizes through his drawings the inabilities of language, memory, and measurement to describe visual experience, but this is not to say that the artist regards vision as a privileged sense somehow able to provide us with a more authentic encounter with the world. As another group of his drawings suggest, vision can be deceptive, partial, and descriptive only of itself. Finch has made drawings of the colors seen through his eyelids at the Grand Canyon, and of afterimages caused by a blinding sun glimpsed at the OK Corral. Finch is equally interested in invisibility and the limits of the visible: in 2005, he traveled to Lascaux but asked that the caves not be illuminated. Afterwards he produced a series of drawings showing his recollection of darkness. Though this was the very darkness that Lascaux's primitive artists "saw," the series implies that its own account of the site fails to represent what really made the visit interesting—the damp, the feel, the echoes of the cave.

Doubt is perhaps at the core of Finch's drawings, and no more so than in the works devoted to Werner Heisenberg's Uncertainty Principle, a theory of quantum physics dating from 1927, which proved that as one measures a property of a material to an increasing degree of accuracy, readings of another related property will become increasingly inaccurate. Finch dedicated an early drawing to Heisenberg consisting of two circles, both made by the same colored pencil, one formed by repeating the word "orange" over and over again, the other by repeating the word "yellow"; more recently he completed the giant ABECEDARY (NABOKOV'S THEORY OF A COLORED ALPHABET APPLIED TO HEISENBERG'S UNCERTAINTY PRINCIPLE), 2004. In *Speak Memory,* Nabokov had claimed to associate each letter with a color, albeit not a conventional one—"there is steely *x*, thundercloud *z*, and huckleberry *k*," he wrote.[2] Finch crossed Nabokov's text with Heisenberg's and the result is an indecipherable, utterly opaque translation. This fact is demonstrated in a very material way: where previously Finch's drawings had been populated by discrete, colored elements—dots or blots or whatever, here each letter was represented with watercolor that had been dropped onto the paper from some height. Looking at the drawing one sees the results of hundreds of chance events—and because one drop splashed into the next, or merged with a neighbor, the references to Nabokov's idiosyncratic colors—let alone Heisenberg's text—become harder and harder to detect.

Finch has also produced photographic series, kinetic sculptures, and paintings made with glass mosaic and rhinestones; very soon he plans to work with fans to replicate the wind at Walden Pond, and with TV monitors, which will be placed facing a wall to cast a glow replicating a sunset in Monument Valley.[3] But even with just the drawings and light installations in mind it is apparent why Finch's practice is so compelling. His insistence on the inadequacies of representational techniques, of measurement, language, memory, and of vision amounts to an urgent description of a kind of subjectivity premised on doubt. Finch's work proposes a subject who neither can name, nor recall, nor replicate what he or she sees. At a moment when certainty is valorized, this critique of mastery and insistence on uncertainty is crucial. Finch's work confronts a mode of existence in contemporary (political) life, but also responds critically to a tendency in contemporary art identified by Hal Foster as the catastrophe of minimalism: for Foster, artists after Dan Flavin have taken up the spectacular qualities of minimalism to produce immersive and bedazzling work which seduces viewers into forgetting just where they are.[4] By contrast, Finch's installations expose their workings to remind viewers about their real circumstances. Finch's ability to undercut spectacle is all the more surprising given his work's often ravishing use of colored light.



SPENCER FINCH, MOONLIGHT (LUNA COUNTY, NEW MEXICO, JULY 13, 2003), 2005, filters, tape, variable dimensions, installation view Barbican Center London / MONDLICHT (LUNA COUNTY, NEW MEXICO, 13. JULI, 2003), Lichtfilter, Klebeband, Masse variabel, Installationsansicht.

The third reason for Finch's importance, however, is that for all these critical tendencies, the finished work remains as absurd as the ridiculous challenges and journeys that Finch undertakes to make it. Previous artists might have explored similar territory—Mel Bochner in his *Measurement* series and John Baldessari in his early 1970s treatment of color—but Finch's work is even more quirky. What's more, no matter how much it deconstructs vision and emphasizes the distance between a source image or experience and its own material appearance, the work is always a visual pleasure, a joy to behold.

THE OTHER SIDE OF THE RAINBOW

With this I want to arch back around to RAINBOW (BROOKLYN), for as well as being a good starting point, the work can also serve to test out different approaches to Finch's entire corpus. I can imagine producing a reading of the work that would show how Finch respects all the prohibitions around natural representation instituted by critical artists since Monet. All our encounters with light and with nature are now so highly predetermined that painting a rainbow *en plein air* would seem utterly naïve: Finch respects this contemporary condition by adding more layers of mediation in his representation of the rainbow, and indeed by removing the rainbow from the scene altogether. Romance and myth are dead, and Finch testifies to this by showing that the "pot of gold" at the foot of the rainbow is actually a garage door, a grocery store. All in all, Finch demonstrates that Romanticism and Impressionism hold no purchase on the contemporary world. To respond authentically to the contemporary, one must produce a work deploying blunt black-and-white images and a text, a work that mimes the form of a document in a depressingly administered world.

This reading is partially adequate, but I'd prefer another interpretation, a reading that speaks to other works by Finch as well. In this version, Finch is pining after the world of Turner and Monet rather than deflating their ambitions. Somewhat reluctantly, he is recognizing that it is no longer possible to depict the rainbow, but he is doing everything to keep it in our minds. Just as the F train emerged on the overpass for a brief moment of escape from the tunnel, so RAINBOW (BROOKLYN) allows its viewer a brief moment of escape from the world of administered experience. Whenever I look at the work, I might see black-and-white photos and text, but I think of a rainbow above New York, and in my mind it's more beautiful than any image of it could have been.

1) Sometimes Finch adds another degree of mediation: instead of recreating the appearance of the light, he finds a pigment that replicates it, works out the chemical structure of the pigment, and finally arranges light bulbs into a three-dimensional diagram of this chemical structure. An example of this kind of work is BLUE (SKY OVER LOS ALAMOS, NEW MEXICO, 5/5/00, MORNING EFFECT), 2000. This means the viewer is at one more remove from the color of the light Finch saw.

2) Vladimir Nabokov, *Speak, Memory* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1967), p. 34.

3) The television monitors will play a selection of stills from John Ford's *The Searchers*, filmed in Monument Valley. The stills will not immediately be visible as they will face the wall; but they will create a darkening glow that replicates the falling light of a sunset.

4) Hal Foster, "Six Paragraphs on Dan Flavin," in *Artforum* XLIII, No. 6 (February 2005), p. 161.

MARK GODFREY

SPENCER FINCH

MASS UND VERGNÜGEN

Die Linie F der New York Subway verläuft von Coney Island nach Queens. Sobald die Bahn für wenige Stationen den tristen Untergrund verlässt und über den roten Dächern Brooklyns schwebt, bleiben die meisten Fahrgäste in ihre Zeitungen versunken, nur Touristen wenden den Blick nach rechts, um in der Ferne die Freiheitsstatue zu erspähen. Eines Tages jedoch sah Spencer Finch, dessen Atelier am Gowanus Canal unmittelbar unterhalb der Fahrstrecke liegt, nach links und erblickte einen Regenbogen. Es kann nur ein flüchtiger Anblick gewesen sein; der Zug wird weitergefahren oder der Regenbogen verschwunden sein – aber Finch erinnerte sich genau, wo er sich in diesem Moment befunden hatte, und er machte sich daran, auszumessen, wo die beiden Schenkel des Regenbogens den Boden berührten. Er suchte diese beiden Stellen auf, um postkartengrosse Schwarz-Weiss-Photographien aufzunehmen. Das eine Photo zeigt ein von der gegenüberliegenden Strassenseite aus gesehenes Garagentor, das andere ein Lebensmittelgeschäft an einer Ecke. Diese Bilder wurden zu einer Arbeit in zwei Teilen zusammengefasst. Jeder Teil umfasst eine Photographie sowie eine unmittelbar darunter platzierte handgeschriebene Karte: «Ungefähre Position des rechten Schenkels eines am 24. Oktober 1999 um 15 Uhr vom Zug der Linie F auf der Überführung Smith/9 Street in Brooklyn gesehenen Regenbogens», ist auf der einen zu lesen, auf der anderen dasselbe – bis auf die Wörter «des linken Schenkels». Die beiden Teile werden für gewöhnlich in einer gewissen Distanz voneinander platziert – beiderseits einer Tür in einer Galerie oder vorn und hinten in einem Buch.

RAINBOW (BROOKLYN), 2001, zeigt viele der Anomalien und Widersprüche, die Finchs Kunst ausmachen. Der Künstler lässt sich vom Anblick eines flüchtigen Naturphänomens zu einem neuen Werk anregen, doch der Arbeitsprozess umfasst ausgedehnte Recherchen und genaueste Messungen. (Kaum ein Künstler, der sich von einem Regenbogen inspirieren lässt, würde sich mit Kompass und Karte bewaffnet auf den Weg machen, um seine Schenkelpositionen zu lokalisieren.) Der Anblick des Regenbogens war farbenfroh und romantisch, doch die Photographien stellen grobe Schwarz-Weiss-Dokumente dar – mit Walker Evans' Bildern von Ladenfronten haben sie nichts zu tun, eher schon mit den Gebäudeaufnahmen in Hans Haackes SHAPOLSKY ET AL. MANHATTAN REAL ESTATE HOLDINGS, A REAL TIME SOCIAL SYSTEM, AS OF MAY 1 (Shapolsky et al. Manhattan Immobilienbesitz, ein gesellschaftliches Realzeitsystem, Stand 1. Mai; 1971). Die Gegensätze zwischen dem Werk und dem auslösenden Moment sind für jeden Betrachter greifbar und sie zwingen ihn, sich seiner – zeitlichen wie örtlichen – Distanz zum Augenblick in der Subway in Brooklyn bewusst zu werden.

MARK GODFREY ist Kunsthistoriker und lehrt an der Slade School of Fine Art am University College London.

LICHTINSTALLATIONEN

Am bekanntesten dürfte Spencer Finch heute seiner Lichtinstallationen wegen sein, die in Galerien und Museen in Europa und den Vereinigten Staaten realisiert worden sind. Ging RAINBOW (BROOKLYN) aus einem unvorhergesehenen Erlebnis hervor, auf das eine Zeit der Recherche folgte, so stehen am Anfang seiner Installationen für gewöhnlich Recherchen über Orte, wo Licht in der Geschichte, Literatur, im Film oder in der Kunst schon Spuren hinterlassen hat. Sind die Hintergründe dieser Spuren erschlossen, sucht Finch den betreffenden Ort mit einem digitalen Lichtmessgerät auf, um die Farbe und die Intensität des Lichts exakt zu bestimmen. Er hat die Wüste in Los Alamos, New Mexico, besucht, wo die ersten Atombombentests vorgenommen wurden. In Troja hat er das Licht der Morgenröte gemessen, der Homer das berühmte Attribut «rosenfingrig» gegeben hat, und nachdem er Emily Dickinsons Gedicht «Before I got my eye put out» (Bevor mir mein Auge entnommen wurde; 1862) gelesen hatte, fuhr er nach Amherst, Massachusetts, um das Sonnenlicht im Garten ihres Hauses zu messen, in einem Augenblick, als eine Wolke vorbeizog. Er lauerte Ingmar Bergman vor dessen Haus in Stockholm auf und mass dort das Licht in der Abenddämmerung, einer mit Bergmans Filmen assoziierten «magischen Stunde». Er reiste nach Giverny, in Claude Monets Garten, um an einem verschneiten Tag die Intensität des Schattens zu bestimmen, wie damals als VERSCHNEITER HEUHAUFEN BEI SONNENUNTERGANG, 1890/91, gemalt wurde, und am Times Square mass er das elektrische Leuchten an einem Ort, der Mondrian zu einem seiner letzten Gemälde inspirierte, BROADWAY BOOGIE WOOGIE (1942/43).

In diesem Stadium seines Arbeitsprozesses ist das Licht bereits durch historisch-kulturelle Assoziationen und die Technologie, die er verwendet (das Lichtmessgerät), gefiltert worden. Ein weiterer Vermittlungsschritt erfolgt dann in seinem Atelier; hier wählt Finch geeignete Materialien aus, um das Licht, das er gesehen hat, neu entstehen zu lassen.[1] Er hat mit Buntglas gearbeitet, aber meistens setzt er für seine Installationen Plastikfilter ein. Für EOS (DAWN, TROY, 10/27/02) (Eos, Morgenröte, Troja, 27.10.02; 2002) wickelte er Filterfolien um dünne, über die

SPENCER FINCH, SUNLIGHT IN AN EMPTY ROOM (PASSING CLOUD FOR EMILY DICKINSON, AMHERST, MA, AUGUST 28, 2004), 2004, 100 fluorescent lights, filters, clothespins, dimensions variable / SONNENLICHT IN EINEM LEEREN RAUM (VORBEIZIEHENDE WOLKE FÜR EMILY DICKINSON, AMHERST, MA, 28. AUGUST, 2004), 100 fluoreszierende Leuchtkörper, Lichtfilter, Wäscheklammern, Masse variabel.

Decke des Ausstellungsraums verteilte Leuchtstoffröhren. Für MOONLIGHT (LUNA COUNTY NEW MEXICO, JULY 13, 2003) (Mondlicht [Luna County New Mexico, 13. Juli 2003]; 2005) befestigte er solche Folien auf den Fenstern des Ausstellungsraums. Für DUSK (HUDSON RIVER VALLEY 10/30/2005) (Abenddämmerung [Tal des Hudson River, 30.10.2005]; 2005) hängte er quadratische Folienflächen mit Wäscheklammern an Angelschnüren auf, und SUNLIGHT IN AN EMPTY ROOM (PASSING

SPENCER FINCH, 102 COLORS OF MY DREAMS, 2002, ink on paper, 9 x 9" each /102 FARBEN MEINER TRÄUME, Tusche auf Papier, je 23 x 23 cm.

CLOUD FOR EMILY DICKINSON, AMHERST MA, AUGUST 20, 2004) (Sonnenlicht in einem leeren Zimmer, vorbeiziehende Wolke für Emily Dickinson, Amherst, Massachusetts, 20. August 2004; 2004) setzt sich aus zwei Teilen zusammen: Mit Folien überzogene, an der Wand befestigte Leuchtstoffröhren strahlen ein dem Sonnenlicht entsprechendes Licht aus, und mittels einer an der Decke hängenden Form – mit Wäscheklammern zusammengebündelte Lichtfilterfolien, wie sie im Theater verwendet werden – wird die Wirkung einer vorbeiziehenden Wolke wiedergegeben.

Betritt ein Besucher den Raum, um eine aus diesen Materialien zusammengesetzte Installation zu betrachten, taucht er in genau das Licht ein, das Finch auf seinen Reisen vorgefunden hat. Sobald er den Titel der Arbeit gelesen hat, begreift er, dass das ihn umgebende Licht auf den dort angegebenen «anderen» Ort verweist, den Finch zu der angegebenen «anderen» Zeit besucht hat, und dass dieser Besuch wiederum auf eine noch frühere Darstellung des Lichts an diesem Ort zurückzuführen ist. Der Betrachter erkennt, dass das Licht, welches in der Kunst oft nur als Mittel der Darstellung, der Präsentation, dient, hier auch als Gegenstand der Darstellung, der Repräsentation, fungiert. Repräsentation impliziert immer eine Distanz und eine Differenz zum Referenten, und Differenz und Distanz sind die Phänomene, die Finchs Lichtinstallationen hervorheben. Mag der Besucher anfänglich auch den Lichtschein, der auf die Wände um ihn herum fällt, betrachten und von der Präzision der Repräsentation des Lichts an einem fernen Ort beeindruckt sein, zwangsläufig wird er die stummen Materialien in den Blick nehmen, die dieses Licht ausstrahlen oder filtern – die Leuchtstoffröhren, die einzelnen farbigen Kunststofffolien, das Klebeband und die Wäscheklammern, die alles zusammenhalten. Anders als James Turrell oder sogar Dan Flavin, der gelegentlich einige Röhren zur Wand hin ausrichtete, um den Betrachter über die tatsächlich verwendeten Farben im Ungewissen zu belassen, verbirgt Finch seine Materialien nie, und indem er sie so offen legt, lässt er die Illusionen noch im Entstehungsprozess auseinanderfallen. Die unverhüllten Materialien der Installation bringen dem Betrachter zu Bewusstsein,

dass er sich im Innern eines Ausstellungsraumes in einem unauffälligen Gebäude in einer Stadt befindet, die von dem Ort, auf den die Installation sich bezieht, weit entfernt ist. Das ist nicht das flüchtige Violett einer Morgenröte in Troja, noch der Schatten eines hellen Wintertags in Giverny, sondern eine zwar präzise, aber unromantische und statische technologische Nachschöpfung. Falls jedoch die Begegnung mit Finchs Lichtinstallationen zu einer gewissen Enttäuschung führt, wird sie immer gemildert – durch die nachdenkliche Stimmung, die die Reflexion darüber mit sich bringt, welche ausserordentlichen Mühen der Künstler auf sich genommen hat, um diese Lichtnachbildung zu erreichen, und natürlich durch die Freude an der Betrachtung farbigen Lichts.

ZEICHNUNGEN

Die Zeichnungen üben eine andere Wirkung aus, doch wie bei den Lichtinstallationen arbeitet Finch oft mit Farbe. Ein weiterer Verbindungspunkt ist die Tatsache, dass die Zeichnungen Referenten repräsentieren, ohne ihnen je auf eine konventionelle Weise zu gleichen. Finchs Zeichnungen entstehen für gewöhnlich in Serien oder enthalten eine Folge vergleichbarer Elemente, und oft dokumentieren sie einen Prozess, in den auf die eine oder andere Weise eine Messung integriert ist. TRYING TO REMEMBER THE COLOR OF JACKIE KENNEDY'S PILLBOX HAT (Versuch, sich an die Farbe von Jackie Kennedys Pillbox-Hut zu erinnern) von 1994 setzt sich aus 100 Teilen zusammen – 100 Blättern Papier mit jeweils einer rosafarbenen runden Pastellfarbfläche. Der Betrachter wird sich fragen, ob einer dieser Pinktöne seiner eigenen Erinnerung an diesen Hut entspricht, und diese Arbeit wird ihm ein schlagender Beweis für die Unzulänglichkeit des Gedächtnisses sein. Wie viele Male Finch den Farbton auch variierte, nie konnte er sich sicher sein, welches Rosa der Farbe des Huts im Filmmaterial von der Ermordung des Präsidenten am ehesten gleichkäme. Erinnerungen an Farben sind notorisch unzuverlässig, zumal dann, so darf man vermuten, wenn man sich ein Rosa zu vergegenwärtigen versucht, das unweigerlich mit einer Gewalttat assoziiert wird. Irreführend wäre jedoch die Vermutung, die Erinnerung an die Farbe wäre um einiges trügerischer als das Objekt selbst: In der Präsidentenlimousine scheint der Hut zur Seite des Präsidenten hin dunkler, und zur von der Sonne beschienenen Vorderseite des Wagens hin heller zu sein.

Andere Aufgaben, die Finch sich gestellt hat, sind noch komplexerer Natur. So nahm er zum Beispiel die Herausforderung auf sich, jede Farbe, die in seinem Atelier zu sehen war, zu dokumentieren – ein Kraftakt, dessen Ergebnis eine gewaltige Zeichnung war: ARTIST'S STUDIO (THEORY OF RELATIVITY) (Atelier des Künstlers [Relativitätstheorie]), 2001. Hunderte mit Aquarellfarbe aufgetragene Kreise sind über das Papier verstreut, und zu jedem dieser Kreise ist mit Bleistift angegeben, woher die Farbe stammt – unter einem bestimmten Dunkelgrün ist zum Beispiel zu lesen: «Rolling Rock beer bottle (empty), 2/6» (Rolling-Rock-Bierflasche [leer], 6.2.). Der Zeichner Finch schlüpft hier in die Rolle eines Archivars, aber Vollständigkeit bleibt ein unerreichbares Ziel, so gross das «Archiv» auch sein mag (und diese Zeichnung ist 2,75 Meter breit). Dauernd gelangen neue Dinge ins Atelier, während die Zeichnung entsteht, und selbst ständig vorhandene Dinge ändern ihr Erscheinungsbild, da das Licht von Tag zu Tag variiert – Finch berücksichtigt diesen Umstand, indem er unter jedem Kreis ein Datum angibt. Steht diese Arbeit für die Unmöglichkeit einer objektiven Repräsentation von Farben, selbst wenn sie in einem geschlossenen Raum gesehen werden, so straft 102 COLORS FROM MY DREAMS (102 Farben aus meinen Träumen; 2000–2002) jedes Objektivitätsversprechen von vornherein Lügen. Natürlich fragt man sich, ob Finch tatsächlich in Farbe träumt und, sollte das der Fall sein, ob es überhaupt möglich ist, sich an solche Farben zu erinnern. Der Traum ist das denkbar subjektivste Phänomen, und diese Arbeit stellt eine höchst persönliche Zusammenstellung von Traumaufzeichnungen dar. Und Finch hebt diese Subjektivität noch hervor, indem er die einzelnen Farben auf ihren einzeln gerahmten Blättern nicht (wie in ARTIST'S STUDIO) als Kreise, sondern als Rorschach-Tintenkleckse präsentiert, Formen also, die beim Betrachter bekanntermassen äusserst subjektive Assoziationen hervorrufen.

Andere Zeichnungen verdeutlichen die Unzulänglichkeiten der Sprache. STUDY FOR A GROOVY UNNAMEABLE COLOUR (GREENISH-YELLOW) (Studie zu einer prima unbenennbaren Farbe [grünlich-gelb]), 1997, ist ein Raster aus nicht weniger als 228 Farbmustern, die von einem Zitronengelb in der oberen linken bis zu einem hellen Grün in der unteren rechten Ecke reichen. Das Ganze sieht nach einer Übung von der Art aus, wie John Ruskin sie in *The Elements of Drawing* (Grundlagen des Zeichnens; 1857) beschrieben hat, doch diese Zeichnung ist ein eigenständiges Werk, das mit einem gewissen Humor die Armut einer Sprache vor Augen führt, die für alle diese zahllosen Farbtöne nur die prosaische Bezeichnung «grünlich-gelb» bereithält. Mittels seiner Zeichnungen visualisiert Finch also – paradoxerweise – das Unvermögen der Sprache, des Gedächtnisses und technischer Messverfahren, visuelle Er-fahrungen zu beschreiben. Das heisst jedoch nicht, dass der Künstler das Sehen als einen privilegierten Sinn betrachten würde, der uns zu einer authentischeren Begegnung mit der Welt verhilft. Wie eine andere Gruppe seiner Zeichnungen zeigt, kann der Gesichtssinn trügerisch sein, partiell und selbstdeskriptiv. Finch hat Farben, die er mit geschlossenen Augen im Grand Canyon sah, und von einer blendenden Sonne im OK Corral hervorgerufene Nachbilder auf Zeichnungen festgehalten. Ebenso setzt er sich mit dem Phänomen der Unsichtbarkeit und den Grenzen zwischen dem Sicht- und dem Unsichtbaren auseinander: 2005 reiste er nach Lascaux und bat darum, sich ohne Beleuchtung in den Höhlen aufhalten zu dürfen. Danach hielt er seine Erinnerungen an die Dunkelheit in einer Folge von Zeichnungen fest. Gegenstand dieser Zeichnungen ist genau die Dunkelheit, die die primitiven Künstler von Lascaux «gesehen» hatten, doch das wirklich Interessante an diesem Besuch – die Feuchtigkeit, die Atmosphäre, der Widerhall der Höhle – können sie, so scheinen sie sagen zu wollen, nicht wiedergeben.

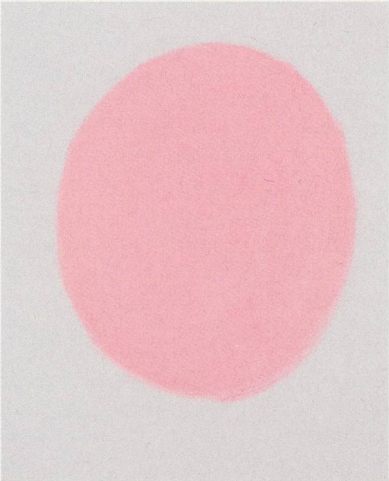
Der Zweifel ist vielleicht das Grundthema der Zeichnungen, und nirgendwo tritt dieses Thema so deutlich zutage wie in den Arbeiten, die Werner Heisenbergs Unbestimmtheitsprinzip oder Unschärferelation gewidmet sind, einer 1927 formulierten Theorie der Quantenphysik: Je präziser eine bestimmte Eigenschaft eines Materials gemessen wird, desto unpräziser werden die Messwerte einer anderen, damit verbundenen Eigenschaft. Finch widmete Heisenberg eine frühe Zeichnung, die sich aus zwei mit demselben Buntstift hervorgebrachten Kreisen zusammensetzt: Der eine bildet sich durch die unablässige Wiederholung des Wortes «orange», der andere durch die Wiederholung des Wortes «yellow». Vor wenigen Jahren erst vollendete er die gigantische Zeichnung ABECEDARY (NABOKOV'S THEORY OF A COLORED ALPHABET APPLIED TO HEISENBERG'S UNCERTAINTY PRINCIPLE) (Abecedarium [Nabokovs Farbalphabetstheorie auf Heisenbergs Unbestimmtheitsprinzip angewandt]), 2004. Nabokov assoziierte, wie er in *Speak, Memory* schrieb, jeden Buchstaben mit einer – eher unkonventionellen – Farbe: «In der blauen Gruppe befinden sich das stählerne *x*, die Gewitterwolke des *z* und das heidelbeerfarbene *k*.»[2] Finch kreuzte Nabokovs Text mit Heisenbergs, und das Ergebnis ist eine unentzifferbare, völlig undurchsichtige Übertragung, die ganz bewusst herbeigeführt wurde. Waren seine früheren Zeichnungen von separat mit der Hand aufgetragenen farbigen Elementen bevölkert – von Punkten, Klecksen und so weiter –, liess Finch hier für jeden einzelnen Buchstaben aus einer gewissen Höhe einen Tropfen Wasserfarbe auf das Papier herabfallen. Die Zeichnung zeigt die Ergebnisse hunderter Zufallsbegebenheiten, und da ein Tropfen in den nächsten hineinspritzte oder sich mit einem Nachbarn vermischte, sind Bezüge zu Nabokovs idiosynkratischen Farben – geschweige denn zu Heisenbergs Text – kaum auszumachen.

Finch hat auch Photoserien, kinetische Skulpturen und aus Glasmosaiksteinchen und Rheinkieseln gefertigte Gemälde geschaffen; in nächster Zeit will er mit Hilfe von Ventilatoren den Wind am Walden Pond[3] replizieren, und mit Hilfe von vor einer Wand aufgereihten TV-Monitoren will er einen Sonnenuntergang im Monument Valley nachstellen.[4] Doch es genügt, sich die Zeichnungen und Lichtinstallationen zu vergegenwärtigen, um zu erkennen, was Finchs Kunst so bezwingend macht. Zusammengefasst ergeben seine beharrlichen Auseinandersetzungen mit den Unzulänglichkeiten

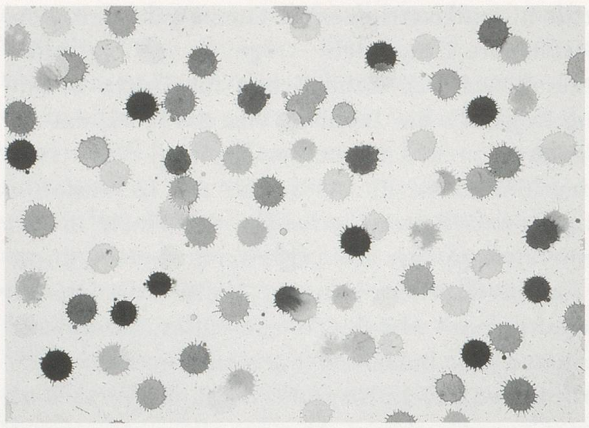
der Repräsentationstechniken, technischer Messverfahren, der Sprache, des Gedächtnisses und des Sehvermögens eine dringliche Beschreibung einer auf Zweifel, auf Unsicherheit gegründeten Subjektivität. Finch spricht in seinem Werk von einem Subjekt, das, was es sieht, weder benennen, noch erinnern, noch replizieren kann. In einer Zeit, in der allerorts und bei jeder Gelegenheit Gewissheit beansprucht wird, ist diese Kritik der behaupteten Beherrschbarkeit, dieses Beharren auf Ungewissheit, von höchster Bedeutung. Finchs Werk stellt einen Angriff auf eine (politische) Lebensweise unserer Zeit dar. Ausserdem ist es eine kritische Antwort auf eine Tendenz in der zeitgenössischen Kunst, die Hal Foster als die Katastrophe des Minimalismus bezeichnet hat. Ihm zufolge wurden im Anschluss an Dan Flavin die spektakulären Eigenschaften der Minimal Art aufgegriffen, um immersive und blendende Arbeiten zu produzieren, die den Betrachter vergessen lassen, wo er sich befindet.[5)] Finchs Installationen legen dagegen ihre Funktionsweise offen, um den Betrachter die wahren Umstände nicht vergessen zu lassen. Angesichts der oft hinreissenden Verwendung farbigen Lichts in seinen Arbeiten ist Finchs Fähigkeit, dem Spektakulären aus dem Wege zu gehen, umso erstaunlicher. Der dritte Grund für Finchs Bedeutung ist jedoch die Tatsache, dass das Werk, das der Betrachter zu sehen bekommt, trotz all dieser kritischen Tendenzen die Absurdität der Herausforderungen und Reisen beibehält, die Finch in der Vorbereitungsphase auf sich nimmt. Andere Künstler waren vielleicht schon in ähnliche Territorien vorgedrungen – Mel Bochner in seiner *Measurement*-Serie und John Baldessari in seinem Umgang mit der Farbe in den frühen 70er Jahren –, doch Finchs Werk ist noch verschrobener. Aber vor allem ist es immer eine visuelle Freude, eine Augenweide, so sehr auch das Sehen dekonstruiert und die Distanz zwischen einem visuellen, literarischen oder historischen Ausgangspunkt und seiner eigenen materiellen Erscheinungsform betont wird.

DIE ANDERE SEITE DES REGENBOGENS

Damit möchte ich eine Brücke zu meinem Ausgangspunkt schlagen, zu RAINBOW (BROOKLYN), denn



SPENCER FINCH, TRYING TO REMEMBER THE COLOR OF JACKIE KENNEDY'S PILLBOX HAT, 1994, pastel on paper, series of 100, 11 x 9" each / VERSUCH, SICH AN DIE FARBE DES PILLBOX-HUTS VON JACKIE KENNEDY ZU ERINNERN, Pastell auf Papier, Serie von 100, je 28 x 23 cm.



SPENCER FINCH, ABECEDARY (NABOKOV'S THEORY OF A COLORED ALPHABET APPLIED TO HEISENBERG'S UNCERTAINTY PRINCIPLE), 2004, ink and watercolor on paper, detail, 9 x 30" / ABECEDARIUM (NABOKOVS THEORIE EINES FARBENALPHABETS, ANGEWANDT AUF HEISENBERGS UNSCHÄRFERELATION), Tinte und Wasserfarbe auf Papier, Detail, 274,3 x 914,4 cm.

diese Arbeit ist meiner Meinung nach ein guter Prüfstein für verschiedene Ansatzpunkte zu einer Auseinandersetzung mit Finchs gesamtem Schaffen. Ich kann mir eine Interpretation vorstellen, aus der hervorginge, dass Finch alle von massgebenden Künstlern seit Monet eingeführten Verbote im Bereich der Repräsentation der Natur respektiert. Alle unsere Begegnungen mit Natur und Licht sind heute dermassen prädeterminiert, dass es schlicht und einfach naiv wäre, einen Regenbogen «en plein air» malen zu wollen. Finch respektiert diese Tatsache, indem er seine Vermittlungsschritte in seine Repräsentation des Regenbogens hineinlegt und den Regenbogen schliesslich ganz aus der Szene verbannt. Märchen und Mythos sind tot, und Finch zeigt, dass der «Goldtopf» am Fusse des Regenbogens in Wahrheit ein Garagentor ist und ein Lebensmittelgeschäft. Alles in allem führt Finch vor Augen, dass Romantik und Impressionismus keinen Einfluss auf die Welt unserer Zeit haben. Eine authentische Reaktion auf unsere Zeit kann nur mit einem Werk erreicht werden, das auf schlichte Schwarz-Weiss-Photos und einen Text zurückgreift, einem Werk, das die Form eines Dokuments in einer in bedrückendem Masse verwalteten Welt annimmt.

Diese Interpretation mag angemessen sein, aber ich ziehe eine andere vor, eine Interpretation, die auch auf andere Arbeiten Finchs ausgedehnt werden kann. Dieser Interpretation zufolge sehnt sich Finch nach der Welt Turners und Monets. Es geht ihm nicht etwa darum, ihre Ambitionen herabzuwürdigen. Eher widerwillig wurde er sich bewusst, dass es nicht mehr möglich ist, den Regenbogen darzustellen, doch er setzt alles daran, uns nicht vergessen zu lassen, dass es den Regenbogen gibt. So, wie der Zug der Linie F für einen kurzen Moment dem Tunnel entflieht, so gewährt RAINBOW (BROOKLYN) dem Betrachter für einen kurzen Moment die Flucht aus der Welt des verwalteten Lebens. Wann immer ich diese Arbeit betrachte, d e n k e ich an einen Regenbogen über New York, auch wenn ich nur Schwarz-Weiss-Photos und einen Text s e h e , und in meinen Augen ist sie schöner, als ein Bild es je sein könnte.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Manchmal ersetzt Finch diesen durch einen anderen Vermittlungsschritt: Statt das Licht neu entstehen zu lassen, sucht er ein Pigment, das der Farbe des Lichts entspricht, ermittelt die chemische Struktur dieses Pigments und stellt schliesslich Glühbirnen zu einem dreidimensionalen Diagramm dieser chemischen Struktur zusammen. Ein Beispiel für diese Vorgehensweise, die den Betrachter um einen weiteren Schritt von dem Licht entfernt, das Finch am angegebenen Ort zur angegebenen Zeit gesehen hat, ist BLUE (SKY OVER LOS ALAMOS, NEW MEXICO, 5/5/00, MORNING EFFECT) (Blau [Himmel über Los Alamos, New Mexico, 5.5.2000, am Morgen]; 2000).
2) Vladimir Nabokov, *Erinnerung, sprich*, Rowohlt Verlag, Reinbek, 1999, S. 40.
3) Walden Pond in Concord, Massachusetts, wo der Schriftsteller und Philosoph Henry David Thoreau (1817–1862) zwei Jahre lang in einer Blockhütte lebte.
4) Auf den Monitoren wird eine Auswahl von Standbildern aus John Fords Film *The Searchers* (*Der schwarze Falke*; 1956), der im Monument Valley gedreht wurde. Die Standbilder werden nicht unmittelbar zu sehen sein, da sie zur Wand hin ausgestrahlt werden. Der sich verdunkelnde Lichtschein, der auf diese Weise entsteht, wird dem Licht eines Sonnenuntergangs entsprechen.
5) Hal Foster, «Six Paragraphs on Dan Flavin», in: *Artforum*, Februar 2005, S. 161.