

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1988)

Heft: 16: Collabroation Robert Wilson

Artikel: "Les infos du paradis" : Symmetrien : eine Parkett-Umfrage

Autor: Frey, Patrick / Marta, Karen / Scott, Martin

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680429>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

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

SYMMETRIEN

Eine Parkett-Umfrage

PATRICK FREY (EUROPA) & KAREN MARTA (USA)

«Wird die unregelmässige Form eines lebenden Objektes plötzlich symmetrisch, erweckt das beim Betrachter erhöhte Aufmerksamkeit; so wird ein angegriffenes Tier alarmiert, wenn es die symmetrische Vorderansicht des Angreifers vor sich auftauchen sieht. Allgemein fällt der Wahrnehmung Symmetrisches in asymmetrischer Umgebung auf. Doch gilt auch das Umgekehrte, dass Unregelmässiges in einem regelmässigen Umfeld aufmerken lässt; dafür wird oft als Beispiel die plötzliche Stille angeführt, die uns beunruhigt, wenn eine Uhr zu ticken aufhört.»

AUS: RUDOLF WILLE, SYMMETRIE-VERSUCH EINER BEGRIFFSBESTIMMUNG; IN: SYMMETRIE, DARMSTADT 1986, S. 453.

«Einem starken Bedürfnis nach Symmetrie, dem Drang nach einer in sich stabilen, ausgewogenen und harmonischen Gestalt entspricht ein Gefühl innerer Haltlosigkeit und Impulsivität, innerer Labilität, inneren Schwankens.»

J.S. BIELICKI, PSYCHOPATHOLOGIE DES BEDÜRFNISSES NACH SYMMETRIE, IN: DAIDALOS, BERLIN ARCHITECTURAL JOURNAL BD. 15, 1985, S. 85.

Symmetrie ist, kurz gesagt, ein weites Feld. Im Textband der gleichnamigen Ausstellung, die 1986 in der Mathildenhöhe Darmstadt stattfand, füllten die Reflexionen zum Thema 458 Druckseiten.

Im folgenden geht es weniger um allgemeine Begriffsbestimmungen als darum, pointierte, möglicherweise zeitgeistige Bemerkungen zu einem Phänomen zusammenzustellen, das, wie uns scheint, in der unmittelbaren Gegenwartskunst gehäuft auftritt. Die Befragungen erfolgten ohne Vorbereitung direkt am Telefon, und die Antworten sind in diesem Sinne als redigierte Ausschnitte spontaner Rede zu lesen, in der sich vertiefende Reflexionen oft erst im Verlauf des Gespräches selbst assoziativ entwickelten. Der transatlantischen Relaisfunktion von Parkett entsprechend, wurden die Gespräche parallel im deutschsprachigen Europa und in den USA geführt.

Auffallend dabei ist, dass in den europäischen Äusserungen häufig von der amerikanischen Kunst die Rede ist, dass im Zusammenhang mit der jüngsten New Yorker Szene mehrmals auf entscheidende Unterschiede zwischen einer europäischen und einer amerikanischen Auffassung von Symmetrie eingegangen wird, während in den amerikanischen Statements die europäische Gegenwartskunst kaum erwähnt wird und keine solchen Vergleiche angestellt werden. Solche (und auch andere) Unterschiede mögen zum einen zwar auf die Art der Gesprächsführung zurückzuführen sein. Zum anderen drängt sich die Vermutung auf, dass die europäischen Kunstvermittler über die New Yorker Kunstszene zurzeit weit besser informiert sind, als dies umgekehrt der Fall ist (ein altes Thema!). Vielleicht lässt sich diese Beobachtung auch etwas grundsätzlicher interpretieren: die Ergebnisse der Umfrage lassen, mehr oder weniger deutlich, einen europäischen und einen amerikanischen Blick auf das Phänomen «Symmetrie» erkennbar werden, und dass der europäische Blick den amerikanischen mitreflektiert, liegt gewissermassen im Wesen seines Charakters. Für eine europäische Mentalität ist Symmetrie fast so etwas wie ein Reizthema, ein inhaltlich stark aufgeladener formaler Ordnungszusammenhang, dessen Deutung und Wertung durch die ständig bewusste Geschichte seines Gebrauchs offenbar höchst ambivalent, ja kontrovers geworden ist. Symmetrie ist aus dem europäischen Blickwinkel gewissermassen höchst fragwürdig. Von Europa her gesehen muss heute jeder – so auch der postmoderne amerikanische – Umgang mit Symmetrie hinterfragt werden, eine Notwendigkeit, die für die amerikanische Mentalität keineswegs zwingend erscheint. Insofern weist die Symmetrie-Umfrage von Parkett deutliche Asymmetrien auf und ist – vielleicht nicht ganz zufällig – auch zu einer Gelegenheit geworden, einiges über transatlantische Gemeinsamkeiten und Differenzen zu erfahren. PATRICK FREY

KAREN MARTA ist Redaktionsassistentin von Parkett in New York. PATRICK FREY ist Kunstkritiker und Verleger in Zürich.

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

In der Symmetrie findet sich ein ritualistisches Moment, bei Katharina Fritsch zum Beispiel wie auch bei Andreas Dobler, der die Symmetrie mit Heraldik verbindet. Das ritualistische Moment ermöglicht in diesem spezifischen Fall vielleicht auch, bestimmte Inhalte präziser auszudrücken. Sie gleicht auch einer Dialogsituation, in der neue Inhalte ausgehandelt werden. Bei Dobler ist es ja so, dass die offenbarte Symmetrie eine oder verschiedene ganz präzise inhaltliche Dimensionen hat.

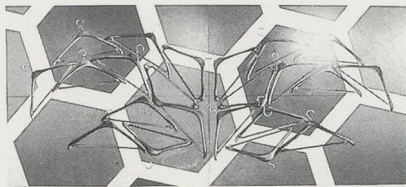
Das Emotionale, die visuelle Reizung von Tast-, Gehör-, Geruch- und Geschmackssinn zeigen sich auf der gleichen inhaltlichen Ebene wie das sichtbare symmetrische Dispositiv. Die Reizung der fünf Sinne beinhaltet die Kruzifizierung, die Heraldik, die Stilisierung, immer mitsamt ihren Exzessen. Lust als Tortur, wie in der Kruzifizierung der Schokolade und der Wattestäbchen. Das Schokoladenkreuz, der Konsum hat die Religion ersetzt, und damit dies überhaupt wirklich ausgesprochen werden

kann, muss es in eine Form gebracht werden, in der es zum bildnerischen Schlagwort wird. Das bildnerische Schlagwort enthält Stilisierung und Heraldik: insofern hat bei Dobler die Symmetrie eine ganz klare inhaltliche Dimension.

Wenn man das weniger differenziert sehen will, kann man sagen, die Symmetrie ist eine affirmative Sache. Sie entspricht dem Stand der Dinge. Aber es ist mir nicht ganz wohl dabei. Symmetrie ist ein starkes Bild. Was ich hier unter «Bild» verstehe, meine ich so: Es gibt nichts, das

ich verstehe, wenn es nicht ein Bild ergibt. Erst wenn ich eine gewisse Spannweite eines Ablaufs sehe, begreife ich ihn anhand gewisser Entwicklungsmomente dieses Prozesses. Das kann eine sehr kleine Spanne sein. Den Ablauf an sich verstehe ich nicht, sondern nur einen bestimmten Ausschnitt, einen Zustand, und dann verstehe ich ihn als Bild, oder, wenn man so will, als logisch oder als konfus, wie auch immer. So gesehen ist das Bild immer die Möglichkeit, überhaupt etwas zu verstehen. Bei Leuten wie Meyer Vaisman oder Steinbach sind das Erstellen und Stören von Symmetrie starke Momente, die mit einem solchen Bild zu tun haben, die – positiv gesehen – versuchen, ein neues Bild verständlich zu machen. Negativ formuliert: Diese Künstler wollen à tout prix am Bild klebenbleiben. Dann kann man aber auch sagen, dass mit der Konstituierung der Bilder neue Inhalte als Bild vermittelt werden, weil sie eben nur über diese Form vermittelbar sind. Auch in der Prozesskunst war ja der Bildcharakter sehr stark, bei filmischen Abläufen, beim Gehen, Abschreiten von Wegen etc. Mit anderen Worten, du kommst am Bild nicht vorbei, und die Symmetrie ist das stärkste Bild oder könnte das stärkste sein. Sie ist die Ritualisierung des Bildes als Bild-Aussage.

Symmetrie ist aber nur verständlich durch die Asymmetrie, und wenn man heute von Symmetrie spricht, dann nur über die Störung von Symmetrie, und wenn ich von der Symmetrie als vom stärksten Bild spreche, dann spreche ich nicht von der rein formalen Symmetrie, sondern von der symmetrischen Aus-



ANDREAS DOBLER,
DIE KÖNIGIN / THE QUEEN, 1988,
320 x 630 cm / 126 x 236".

druckebene, die die Störung der Symmetrie beinhaltet, von dem erwähnten symmetrischen Dispositiv, in dem sehr viele Störfaktoren möglich sind, die aber den symmetrischen Ausdruck nur umso präsenter machen.

Die eine, die «implosive» Version dieser Bildfindung wäre die totale Verinnerlichung, in der das ritualistische Moment zum dekorativen Relikt, total objektiviert wird, die andere Version wäre eben ein Innehalten auf einer Plattform, auf der ankündigende Entscheidungen überhaupt erst durch diese Form sichtbar gemacht werden können. Im Hinblick auf ein gewisses Sicherheitsbedürfnis ist natürlich der Ausdruck «Plattform» aussagekräftig.

Auch bei Künstlern, die dem symmetrischen Konzept fernstehen, etwa bei Martin Disler, wird allerdings etwas gezeigt, das sich im symmetrischen Dispositiv befindet. Symmetrie macht ja im Grunde nichts anderes, als Ordnung und Unordnung sichtbar im Gleichgewicht zu halten. Und Disler macht nichts

anderes, als Ordnung und Unordnung in einer unerhörten Interaktion zu vermengen: also eine andere Ausdrucksqualität innerhalb des symmetrischen Dispositivs gewissermassen, die vielleicht aber nicht wesentlich anders ist. Symmetrie kann auch eine Gegenüberstellung sein von Gleichwertigem, also nicht von Identischem. Ein jüngerer Berliner Mathematiker behauptet in seiner «Qualitativen Mathematik», dass $A \neq A$ ist, weil ein A links und das andere A rechts sei. Also $M = M$, Mensch gleich Mensch, aber Patrick F. nicht gleich Jean-Christophe A.; mit anderen Worten, man fügt eine Dimension hinzu, die auf andere Art und Weise formalisiert werden muss, denn um eine Formalisierung kommt man nicht herum. Aber es müssen komplexere Formalisierungen sein, die nicht mehr diese abstrakte Gleichsetzung zulassen.

Auch die Equilibres von Fischli/Weiss sind doch symmetrische Gebilde, vom Gewicht her. Es sind Gewichtssymmetrien, Moralstücke in dem Sinne, wie jeder Tag sich wieder selber ins Gleichgewicht bringen muss, Kalendersprüche, die man jeden Morgen abreissen kann. Die Symmetrie ist für mich nicht Harmonie; sie ist meine Reinheit, die die Perversion ermöglicht. Der total perverse Mensch ist nur pervers in bezug auf etwas, aber ich weiss nicht, ob der Harmoniebegriff hier überhaupt anwendbar ist. Stella verwendete den Begriff einmal sehr präzise, und zwar in den frühen 60er Jahren. Er sagte, die Europäer müssten immer diesen Harmoniebegriff einführen, eine Farbe durch eine andere ausgleichen; sie, die Amerikaner, jedoch zeigten einfach das, was ist. Das, was ist, ist.

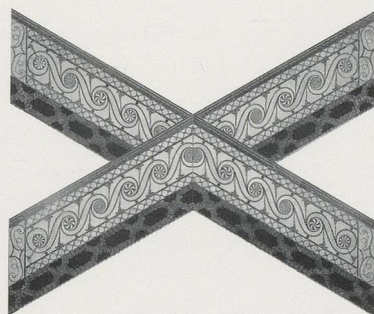
Jean-Christophe Ammann, Leiter der Kunsthalle Basel, designierter Direktor des
«Museum für Moderne Kunst» in Frankfurt am Main.

Ja, das ist die Arnheimsche Mitte, die wieder ins Gespräch kommt, die Ordnung und Zentralperspektive, auch in den Fotos, die man heute sieht, bei Thomas Struth etwa, die Überschaubarkeit, die Sehnsucht auch nach Autorität. Im Zentrum wäre dann die Lehre oder der Herrscher, wenn man so will. Durchaus also im Konflikt mit Asymmetrie und Disproportion ein Streben nach Gleichgewicht, nach Ausgleich, sicher ein stark konservatives Element. Philip Taaffe fällt mir da ein oder Gerwald Rockenschau, aber bei den meisten Neo-Geo- oder Neo-abstrakten Künstlern ist das überhaupt weit verbreitet.

Symmetrie ist wohl auch eine der einfachsten «schönen Ordnungen», wohingegen asymmetrische Kompositionen in ihrer Schönheit erst mal entdeckt werden müssen. Symmetrie ist schon seit der Antike schön. Allerdings habe ich so ein bisschen das Gefühl, dass dieses Comeback der Symmetrie im Zusammenhang mit der Affirmationstheorie steht und dass da die Möglichkeiten einer kritischen Irritation wenig genutzt werden. Es scheint so, dass die gut gesetzte Form, das gut gemalte Bild schon Zweck in sich selbst sind und dass Symmetrien, ähnlich wie Tautologien (es ist, wie es ist), sehr stark konservativ sind. Das Selbstreferentielle, dieses sich selbst Genügende ist bei der Symmetrie sehr deutlich ausgebildet. Das Symmetrischste ist natürlich die Selbsterfahrung des Menschen, des Körpers, zwei Arme, zwei Beine, zwei Brüste, ein Penis, zwei Augen; deshalb wohl auch die grosse Nähe zur Symmetrie, die Art und Weise, sie als etwas spezifisch Menschliches zu sehen. Während die Asymmetrie – zum Beispiel in der Romantik – immer über das menschliche Mass hinausführt, ins Unendliche, Visio-

näre, bezieht sich die Symmetrie doch eher auf das Überschaubare und auf den Menschen Bezogene, wobei sie natürlich auch unmenschlich sein kann.

Bei Anselm Kiefers zentralperspektivisch angelegten Bildräumen ist es so, dass Herrschaftszeichen vorgeführt und in der Vorführung in Frage gestellt werden, wobei Kiefer selbst in dieser Fragestellung eine Art von Grösse erreichen will. Das ist die Ambiguität, die er meiner Meinung nach einbaut. Bei Kiefer wird also so etwas wie die Geschichte der Bedeutung von Symmetrie mitgedacht, während zum Beispiel bei Peter Halley das Bild aus dem Hier und Jetzt einer Gegenwartserfahrung heraus konstituiert wird, aus seinen Themen der Normierung, der Einordnung menschlicher Phänomene, der Kalkulation und Berechenbarkeit.



PHILIP TAFFEE,
INTERSECTING BALUSTRADES/
SICH DURCHKREUZENDE BALUSTRADEN,
1987,
130 x 156" / 51,2 x 61,4 cm.

Die Symmetrie könnte also durchaus solche Ambiguitäten aufwerfen, zum einen die Fixierung auf Mitte, auf Autorität, zum andern – gleichsam in der geschichtlichen Erfahrung, wie Symmetrie benutzt worden ist – das Brechen dieser Fixierung; entweder durch die übersteigerte Affirmation oder durch historische Implikation, dass man also zum Beispiel bei Kiefer weiss, dass der von ihm gestaltete Raum eine Nazi-Ästhetik beinhaltet. Ich würde sagen, dass die Symmetrie zum einen Ordnung oder Schein-Ordnung, die Ordnung als Schein ist. Zum anderen steht sie natürlich auch als Widerspruch gegen das Asymmetrische, das primär war in der vorangegangenen Situation der Malerei, wo Symmetrie normalerweise als zu konzeptuell erschienen wäre. Für Symmetrie muss man sich entscheiden, sie ist ein konstruktives Prinzip, der reinen Intuition liegt sie nicht nahe, obwohl es auch da zu Symmetrien kommen kann. Es gibt ja auch dieses seltsame Phänomen der Doppelbilder, die uns in den letzten Jahren so unwahrscheinlich häufig beschäftigt haben. Die Doppelbilder bei Warhol, Salle oder Dokoupil, die Speersche Architektur bei Polke. Das Verrückte wäre dann eigentlich die Nahtlinie in der Mitte, die eine Symmetrie herstellt von zwei Bildteilen mit ungleichen Inhalten, Verfahrensweisen, Thematiken und Stilmitteln. Da wird eine Konfrontation und zugleich eine Parallelisierung in Gang gesetzt, in der diese Nahtlinie, diese Kante sowohl die Trennung darstellt als auch suggeriert, dass zwischen den beiden Bildhälften eine Beziehung bestehen muss. Es wäre ja auch zu überlegen, inwieweit Bilder so konstruiert sind, dass der Betrachter gleichsam etwas ergänzen muss, was zu

einer Symmetrie führen könnte. Es gibt das halbierte Filzkreuz von Beuys, es gibt extreme Bilder bei Clemente, wo er auf einem riesigen grauen Karton oben links

hockt, in einer asiatischen Tuschtechnik gemalt, und wo sich die Symmetrie aus der Gegenüberstellung von Person und leerem Bildraum ergibt: die Person und

die Nicht-Person. Es ginge da um eine imaginäre symmetrische Ergänzung... aber vielleicht sind das jetzt Hirngespinnste, Nebengedanken...

Wolfgang Max Faust, Berlin, Kunstkritiker, Dozent für Kunstgeschichte, Redakteur der Kunstzeitschrift «Wolkenkratzer», Frankfurt am Main.

WILFRIED DICKHOFF

Was mir bei den neuen Amerikanern auffällt, ist das Zusammenfallen einer formalen Symmetrie mit der Haltung der Indifferenz. Interessant ist das deshalb, weil bei dieser Art der Symmetrie-Kunst – besonders, wenn sie sich, wie zum Beispiel bei Haim Steinbach, als Ready-Made-Spiel versteht – am Ende genau das Gegenteil von dem bewirkt wird, was von der Haltung her unterstellt ist, nämlich der «Realismus der Lage». Faktisch ruht es durch die Symmetrie dann immer so schön in sich selber, ergibt Harmonie, und diese ist letztlich die amerikanische Indifferenz. Dieses allgemeine Phänomen bei den postkonzeptuellen Amerikanern ist um so interessanter, als diese Arbeiten ja ursprünglich tatsächlich mit einer – wie immer zu verstehenden – kulturkritischen Haltung an die Öffentlichkeit gebracht wurden, jedenfalls so lange, als sie nicht in eine erfolgreiche Situation kamen, in der sie nun genau das produzieren, was zu kritisieren sie vorgaben.

Im Gegensatz zu den neuen Amerikanern war Warhol derart amerikanisch, dass sogar schon die Amerikaner Mühe mit ihm hatten. Jemand wie Beuys hat Warhol ja besser verstanden. Die Amerikaner haben an Warhol eigentlich das

kritisiert, was wir an den Amerikanern kritisieren, was aber gerade bei Warhol noch als ein anderes Moment zu sehen ist: als ein Überschreitungsmoment. Bei Warhol gibt es immer dieses Zusammenfallen von Negation und Affirmation, seine Arbeit ist Reproduktion und Bejahung im Extrem und stellt zugleich in Frage, was sie produziert, geht insbesondere durch die formale Handhabung immer über die Reproduktion hinaus. Im Sinne einer solchen Potenzierung und Überschreitung bleiben die jüngeren Amerikaner weit dahinter zurück. Das lässt sich gerade an den Rorschachtests festmachen, ein schönes Beispiel dafür, wie eine symmetrische geschlossene Figur zugleich offen ist in ihrer Bedeutungswirklichkeit. Da ist das Zufallsmoment, das Spiel mit der Psychologie, da ist nicht diese sich selbst bestätigende Symmetrie. Es wird ein geschlossener Zusammenhang aufgebaut und zugleich wieder zerstört. Ich empfinde da immer wieder diese Überschreitungsmomente, die in alle Richtungen Öffnungen schaffen und die amerikanische Immanenz aufbrechen.

Bei Warhol war ja auch immer ein sehr viel stärkeres Risiko im Spiel, das

mit diesem qualitativen, fast schon romantischen Potenzierungsphänomen zusammenhängt.

Ich habe im letzten Jahr viel darüber nachgedacht, was dieses Indifferenz-Symmetrie-Phänomen der Amerikaner für uns Europäer bedeuten könnte. Ich glaube, dass der Internationalismus, den man eigentlich immer sehr offenerzig angegangen ist, so halt doch nicht stimmt, dass es doch Haltungsdifferenzen gibt, die sehr tief gehen, ohne da jetzt eine Kluft aufzureissen... Und wir sind jetzt an dem Punkt, wo man über diese Differenz nachdenken müsste.

Ich glaube, in Europa kann eine Symmetrie nur immer diese in sich widerspruchsvolle Einheit des Unvereinbaren sein, ist insofern also als eine formale Sublimation von Widersprüchen zu sehen, nicht einseitig im Sinne einer Harmonie, sondern als in sich ruhende oder harmonisch sich «biegende» Momente des Widersprüchlichen. Die historischen Unterschiede zwischen Amerika und Europa, die sich auch im Gebrauch von Symmetrie offenbaren, sind eben doch ein Thema: dass Amerika halt lückenlos

in der Gegenwart lebt, während wir eine Vergangenheit verloren und eine Zukunft verpasst haben und dieser Widerspruch unsere Gegenwart auszeichnet. Deshalb ist bei uns letztlich immer alles doppelbedeutend, in sich wieder zurückgenommen, hat ein Trotzdem-

Moment, sublimiert Widersprüche und paradoxe Momente. Die Amerikaner dagegen haben kein Problem zu sagen: Es ist, wie es ist, und so ist es, und so ist es schön oder wie auch immer. Für die amerikanischen Künstler stellt sich auch das Problem der Verantwortlichkeit nicht in

gleicher Weise. Bei den jüngeren Amerikanern müsste man – besonders in bezug auf die symmetrischen Arbeiten – geradezu von einer Apotheose der Faktizität sprechen, durchaus pathetisch, aber vor der Folie des amerikanischen Pragmatismus.

Wilfried Dickhoff, Köln, Kunstkritiker und Publizist.

ANDY WARHOL, RORSCHACH TEST, 1984,

10 x 16" / 39 x 63 cm. (Photo: Dorothy Zeidman)



MARKUS BRÜDERLIN

Mich beschäftigt die Symmetrie aufgrund des Themas «Ornament» schon seit längerem. Im Zusammenhang mit Symmetrie ist wohl Schönheit ein aktueller Begriff. Auf die Antikunst der 60er und 70er Jahre folgte ein neues Bewusstsein für Schönheit, eine affirmative Einstellung gegenüber der Ästhetik, die die 80er Jahre stark prägt. Wichtige Aspekte sind da ausser der Schönheit sicher Harmonie, Klassizität.

Bei den neuen Amerikanern ist für mich die Symmetrie eigentlich kein Thema, so ad hoc gesagt. Natürlich gibt

es symmetrische Ordnungen zu sehen, zum Beispiel bei Haim Steinbach, Ross Bleckner oder Philip Taaffe. Diese Ordnungen gehen aber eher aus dem amerikanischen Prinzip des Seriellen hervor. Der ästhetische Eindruck zielt eher auf Serialität denn auf Symmetrie, auf Muster oder Raster. Da ist der Schönheitsbegriff als affirmative Strategie zu sehen, verfolgt von Künstlern, die erkannt haben, dass der Kunstbetrieb ein Rezeptionsbetrieb ist, ein Markt nicht nur der Bilder, sondern immer stärker auch der Ideen, ein Markt, auf dem mit gängigen Signalen operiert wird, wo das

Gängige abgewandelt, wiederaufgegriffen wird und wo nicht mehr aus zurückgezogener, introvertierter Künstlerposition heraus langsam etwas Neues entwickelt wird. Während viele Leute der 60er und 70er Jahre mit starkem moralischem und kritischem Anspruch sich teilweise in den 80er Jahren im Markt richtig verheizt, angeschmiegt haben, beginnen die jungen Amerikaner mit dem Markt und beobachten, wo das dann hinführt, und ich stelle mir vor, dass das bei diesen Leuten wirklich woanders hinführt, wo auch gar nicht mehr diese Amoralität ist, wie man sie heute empfindet. Auch hier wird

irgendwie nach einer Moral gesucht, nach einem Individuellen, Eigenen. Aber dieser Prozess verläuft hier eben umgekehrt wie früher.

Andererseits ist im Begriff der Schönheit ein ganz grundsätzliches Bedürfnis enthalten, dass man Kunst als Mittel sieht, eine gute Umgebung zu gestalten, eben schöne oder gute Bilder zu machen. Bei Gerhard Merz spielt dieses Bedürfnis sicher eine Rolle, wobei hier das schwierige Verhältnis zwischen autonomer Abstraktion und ikonographisch vorbelasteter Emblematik noch nicht ausgemacht ist. Man muss sich in Erinnerung rufen, dass Schönheit dieser Art immer mit Macht verbunden war. Wirklich interessant finde ich die Ambivalenz eines Begriffs von Schönheit, etwa die Ambivalenz von Symmetrie und Normalität, wie sie bei John Armleder in Erscheinung tritt.

Symmetrie bringt etwas Universales, Absolutes ins Spiel. Bei vielen jungen Künstlern sehe ich aber eine inhaltliche Aufladung, die in eine andere Richtung

zielt. In den Bildern Andreas Doblens zum Beispiel werden nicht Symmetrien angelegt, um Absolutheit zu erzeugen, sondern eher um so etwas wie eine «simple» Ordnung herzustellen, mit der die Komplexität unserer Lebenswelt bewältigbar gemacht wird. In seinen Symmetrien aus Kleiderbügeln oder Schuhspannern geht es um eine Vorstellung von Normalität, die man als phantastisch oder schön empfindet. Das ist die Ambivalenz in solchen Symmetrien.

Es geht dabei auch um ein Sich-Aneignen von klassischen Prinzipien wie Universalismus, Ganzheitsdenken oder gar kosmische Harmonie im Sinne Platos, um Prinzipien also, die man heute nicht mehr per se für falsch hält. Die Amerikaner der 50er und 60er Jahre haben das Prinzip des Seriellen nach Europa gebracht, ein Produkt neben dem anderen. Die Amerikaner von heute versuchen, so scheint mir, das Serielle wieder durch das Prinzip der Symmetrie zu ersetzen. Es werden zum Beispiel identische Objekte nebeneinandergesetzt,

aber sie sind seitenverkehrt; oder aber es sind Objekte, die nicht ganz identisch sind, die leichte, aber sehr wichtige Abweichungen aufweisen (wie zum Beispiel die Masken von Steinbach). Es sind serienmässig hergestellte Massenprodukte, in einen symmetrischen Kontext gesetzt. Bei Warhol gibt es keine spiegelsymmetrischen Werke, ausser den Rorschachtest-Zeichnungen, wo Warhol für die jungen Amerikaner sehr aktuell ist. Was die Portrait-Bilder als Werke der 60er und 70er Jahre sind, das sind die Rorschachtests für die 80er Jahre.

In Amerika hat die Symmetrie weniger mit einem Formkanon der Architektur zu tun, der wiederum wie in Europa mit Absolutismus zusammenhängt, sondern mehr mit Technologie und serieller Produktion, die im symmetrischen Kontext überhöht wird. Das Serielle ist das Banale, die Symmetrie die Überhöhung. Die Symmetrie ist nicht ins Unendliche fortsetzbar; Teile und Ganzes stehen in einem bestimmten Verhältnis zueinander.

Markus Brüderlin, Wien, Kunstvermittler.

PAUL MAENZ

Ich kann mir vorstellen, dass erfindersche und vorwärtsstrebende Perioden zu einer gewissen Asymmetrie auch im Geistigen drängen. Symmetrie ist ja nicht gerade ein Ausdruck von Dynamik, und ich kann mir auch vorstellen, dass zu bestimmten Zeiten, nachdem sehr Aufregendes passiert ist, sich wieder eine gewisse Sehnsucht nach Ruhe und Ordnung zeigt – und ich meine das jetzt nicht sarkastisch –, dass also nach dieser asym-

metrischen, vehementen und stark aus dem Psychischen kommenden Aufbruchzeit der Neuen Malerei die neuen, rationaleren Tendenzen eine gewisse Beruhigung offenbaren; oder wie Kosuth sagen würde, man entwickelt nicht neue Gedanken, sondern benutzt neue Materialien.

Symmetrie ist grundsätzlich immer ein Zeichen für die Sehnsucht nach Ruhe. Ruhe meint nicht etwa Anspruchs-

losigkeit, denn das Phänomen findet sich als solches der Macht oder der klassischen Attitüde genauso wie der Beruhigung im einfachen Sinne der Befriedigung.

Wenn ich an bestimmte Künstler, zum Beispiel an Taaffe oder Schuyff denke, so fällt mir auf, dass einem im Zusammenhang mit den neuen Dingen, die passieren, gewisse ältere Künstler plötzlich wieder sehr präsent werden.

Nachdem zum Beispiel zehn Jahre lang der Nachlass von Peter Roehr nicht gezeigt wurde, ist das auf einmal brandaktuell für ganz junge Leute. Auf Roehr komme ich, weil einer vor mir hängt und da eben das Thema Ausgleich und Beru-

higung oder Entropie eine Hauptrolle gespielt hat. Wichtig war allerdings, dass sich Roehr, wie andere Künstler der 60er Jahre, aus der Rolle des Erfinders entfernen wollte. Das steht vielleicht entfernt auch wieder in einer Beziehung zu diesen

Commodity-Sculptures: so wie sich Jeff Koons und andere eben mit ihren fertigen oder simulierten Gegenständen mit ihrer persönlichen Handschrift sowieso raushalten, aber auch nichts in die Welt setzen, was noch nicht da war.

Paul Maenz, Galerist in Köln.

ULRICH LOOCK

Ich denke, das Konzept der Symmetrie hat zu tun mit der Macht des Zentrums, und das finde ich nicht so interessant. Ich interessiere mich viel mehr für Konzepte der Verschiebung, die Einbrüche der Ränder, für exzentrische Werke. So ganz schnell überlegt, denke ich, dass man einfach das Moment von Symmetrie und Zentralisierung nicht möchte und nicht mag.

In ihrem Grundriss besitzt die Kunsthalle Bern eine nur leicht verschobene Symmetrie, und es ist so, dass Künstler wie Mucha, Förg oder Baumgarten alle eher gegen die Symmetrie des Hauses gearbeitet haben. In der (Todeswand-)Skulptur von Mucha («Das Figur-Grund-Problem in der Architektur des Barock») ist zwar eine Radialsymmetrie enthalten, aber das Ganze ist aus der Vertikalachse gekippt, wie beim Erdball, der ja auch radialsymmetrisch ist. Die Symmetrie wird somit unterlaufen.

Auch beim Phänomen der Spiegelungen interessieren mich solche, bei denen das Spiegelbild als dis-identisch zum Urbild reflektiert wird. Ich denke da an Dan Graham, wo die Selbstspiegelung eine ganz grosse Rolle spielt, wo dies aber zum Beispiel mit Zeitverzögerung in

einem Video vor sich geht. Also auch hier Machenschaften, die die strikte Symmetrie gerade unterlaufen. Ähnlich bei Förg, von dessen verglasten Bildern ein «schwaches» Selbst zurückkommt, während es bei Muchas Vitrinen eher «aufgesaugt» wird und geisterhaft, wie ein Nachbild auftaucht.

In seinem grundlegenden Aufsatz «Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion» hat Lacan aufgezeigt, dass das Spiegelbild, mit dem sich das Kind «bekleidet», um zu einer Identität zu kommen, das Bild des Anderen ist, dass diese zustande kommende Identität eben eine phantasmagorische ist und das Drama der Selbstfindung darin besteht, dieses fremde Spiegelbild wieder loszuwerden.

Was das sakrale Moment der Symmetrie angeht, so sind wir im Moment einfach nicht dazu da, niederzuknien und anzubeten. Das Defizit an Sakralität ist zwar vorhanden, aber ich glaube in keiner Weise an überkommene Formen des Sakralen, also zum Beispiel an den Aufbau von Madonna-Bildern – ich denke an die gelbe «Madonna» von Katharina Fritsch in Münster – oder ähnlichem. Diese Art der Anbetung, der Unterwer-

fung, diese Orientierung an unbefragbar Fixiertem, das ist nicht für uns; diesen Ausweg jedenfalls gibt es nicht, wir müssen einfach rein in die Scheisse. Das Defizit an Sakralität, das ist die Kondition dieses Jahrhunderts, der Moderne, glaube ich. Vor Formen übernommener Sakralität habe ich wirklich eine grosse Scheu, damit will ich gar nichts zu tun haben, das ist entmündigend, entwürdigend und eben auch trügerisch. Dann schon lieber so eine Kunst wie die von Franz West, mit ihren Brüchen, Fragmenten und Bruchstücken.

Frontalität, wie etwa bei den Holzschnitten von Werner Büttner, ist vielleicht ein interessanteres Konzept, und zwar, weil es einen anspringt. In bezug auf den Betrachter hätte also Frontalität mit einem Verwickeltsein zu tun, während Symmetrie den Betrachter zum distanzierten Beobachter macht. Bei der Symmetrie geht es um Dinge, die man vor sich bringen, ergreifen, erfassen kann. Ich kann mir vorstellen, dass das reizvoll ist, aber ich finde es nicht sehr interessant. Ich bin also doch eher einer – vielleicht – modernen Konzeption verpflichtet. Ich denke, dass die Unfasslichkeit, die Unbegreiflichkeit, die Unbegrifflichkeit oder

das Sich-Entziehen der Begreiflichkeit etwas ganz Wichtiges ist. Und ich bin der Meinung, dass die interessanteste Kunst

heute genau so etwas in die Welt setzt. Konzepte, die mit Symmetrie zu tun haben, sind dagegen immer statisch,

begrenzt, und immer einholbar. Die Symmetrie ist und bleibt eben ein statisches Konzept, ein Konzept der Starrheit.

Ulrich Loock, Direktor der Kunsthalle Bern.

FRIEDEMANN MALSCH

Im Bereich der neuen Philosophien gibt es ja so etwas wie die Symmetrie als ein Weltmodell, und mit den Mandelbrot-Fraktalisierungen existiert dazu auch schon eine Bild-Vorstellung...

Die Symmetrie ist ja zunächst einmal ein Phänomen der Neuzeit oder steht, im Mittelalter, als ganz starke Form der Abstrahierung. Den Topos der Symmetrie gibt es in der Kunstgeschichte natürlich schon sehr lange, aber mit dem Auftreten der Zentralperspektive wird er sozusagen zu einem Muss des Bildes. Was also im Mittelalter noch eine der verschiedenen Möglichkeiten der Nutzung der Bildfläche war, das wird mit der Renaissance zur Notwendigkeit, bis hin zur Entwicklung des Goldenen Schnitts, wo die Regeln für den Aufbau eines sym-

metrischen Bildes geschaffen werden. In der klassischen Kunst gilt ja dann der symmetrische Aufbau eines Bildes als die höchste Kunst des Malens überhaupt, nicht nur im Sinne spiegelbildlich gesetzter Identitäten, sondern auch des gegeneinander Abwägens der kompositorischen Elemente wie auch der Farben untereinander. Im Klassizismus wurde das bis zum Exzess betrieben. Noch im Spätmittelalter galt dagegen die Symmetrie der Darstellung des Heiligsten. Ich denke da zum Beispiel an Stephan Lochners «Maria im Rosenhag» aus dem 15. Jahrhundert, eine ziemlich bekannte Art der Muttergottesdarstellungen, die meist spiegelsymmetrisch aufgebaut ist. Der Rosenhag ist ein abstraktes Motiv des Himmels und des absoluten Paradieses; das gesamte Bild ist gleichsam nach die-

sem Motiv gebaut. Die Muttergottes sitzt dabei in der Mandorla, die ohnehin schon eine symmetrische Komposition schafft. Der Rosenhag dahinter ist wie ein flaches Rechteck dargestellt, das in sich auf die vertikale Mittelachse des Bildes hin orientiert ist. Es gibt also im Mittelalter dieses Symmetrie-Prinzip in bezug auf bestimmte Themen oder Topoi. Je himmlischer das Geschehen ist, um so abstrakter und symmetrischer wird das Bild, während zum Beispiel Heiligenlegenden oder einfaches biblisches Geschehen eher schriftartig lesbar von rechts nach links oder von oben nach unten als Bildergeschichten dargestellt sind, die Bildfläche also additiv gefüllt wird. Je abstrakter der Topos, so könnte man auch sagen, desto symmetrischer die Darstellung.

Friedemann Malsch, Kunsthistoriker und Kunstkritiker, Köln.

ISABELLA KACPRZAK

Soweit mir die Symmetrie als kunsthistorischer Topos bekannt ist, fällt mir dazu assoziativ die Idee einer zentralistischen Ordnung ein, und im nächsten Atemzug müsste ich auch an Monarchie denken.

Diese Idee einer zentralistischen Ordnung lag auch der Präsentation der

Arbeit von Barbara Bloom zugrunde, die ich im letzten Oktober gezeigt habe. Barbara Bloom ist eine New Yorker Künstlerin, die sich sehr lange in Amsterdam und Berlin aufhielt; ihre Arbeit befasst sich mit der Symmetrie im Sinne einer Verdoppelung des Identischen, des Analo-

gen oder des Gleichen. Rein formal gesehen besteht die Arbeit aus einer Verdoppelung von Gegenständen/Bildgegenständen, die sehr streng, nach dem Prinzip eines barocken Gartens erfolgte. Sie beschäftigte sich bis ins Detail mit deren Verdoppelungen, mit dieser Organisa-

tionsform – so musste ich für diese Arbeit sogar meine Galerie zur Symmetrie bringen, indem ich neue Wände einziehen liess.

Das Ergebnis war, dass die Verdopplungen als solche befragt und hinterfragt wurden. Ich denke, dass es da um ein Aufspüren von Differenz geht, um einen Ort der Differenz, der gleich zu sehen ist wie der Ort der Sensibilität, der immer schon ein sehr diffuser war und axiale Ordnungen des Vertikalen und Horizontalen kaum kennt. Mich interessiert natürlich die Enttäuschung dieser zentralistischen Ordnung und Vorstellung, beziehungsweise der Umgang damit, der diese notwendigerweise als formalen Zusammenhang bemühen und zeigen muss, um sie dann innerhalb dieses Zusammenhangs zu befragen. Auf den Ort der Differenz hin überprüfe ich – ganz allgemein jetzt – eine künstlerische Produktion, er bestimmt einen meiner Gedanken, die ich ganz klar fassen kann,

wenn man als Galerist überhaupt je zum Denken kommt, nicht wahr.

Ob es einen spezifisch weiblichen Bezug zur Symmetrie gibt, kann ich so im Abstrakten nur schwer fassen. Bei mehreren Arbeiten Barbara Blooms entspricht die Teilung in linke und rechte Seite jener in männliche und weibliche Figurationen; da war zum Beispiel das Emblem eines Liebespaares im Liebesakt auf einem zerbrochenen und wieder zusammengefügteten Teller, und darum herum ein Sammelsurium von Gegenständen, die immer den Bezug zur Vereinigung und Trennung im Identischen oder – wie gesagt – im Gleichen oder Analogen herstellten.

Ich könnte etwas hinzufügen, was die Skulpturen von Franz West betrifft, die vor kurzem bei mir gezeigt wurden. Im Verhältnis zur Ebene der Symmetrie, zum Raum des Symmetrischen, sind Wests Formen der innere Zustand, der um Differenzierung bemüht ist, sie aber

als eine Veräusserung des Inneren nie schafft.

Ein Interesse an Symmetrie ist ein Interesse an der äusseren Ordnung, im politischen oder ökonomischen Sinne, an einer geschaffenen Ordnung. Ich sage das jetzt mit Bezug zu Wests Arbeit, obwohl die Thematisierung von Symmetrie gerade anhand seiner Arbeiten ad absurdum geführt werden könnte. Vielleicht wird aber die Idee der Symmetrie – insofern sie mich als Thema interessiert – hier gerade deshalb sichtbar, weil sie nie wirklich vorhanden ist. In diesem Sinne könnte man sich mit der Idee der Symmetrie/Asymmetrie befassen: wo es um das Innen und Aussen geht, aus dem heraus eine künstlerische Produktion, eine Veräusserung möglich ist, um die Differenz zwischen dem Suchen in sich selbst – das offenbar immer undefiniert bleiben muss – und dem Interesse an den äusseren Konstrukten der Welt, die ausserhalb des Subjekts liegen . . .

Isabella Kacprzak, Galeristin, Stuttgart.

GEORG KOHLER

Was den direkten Bezug zur Zeit ganz allgemein betrifft, finde ich jede Erklärung etwas gewaltsam, insofern dann auch beliebig.

Man könnte sich fragen, ob wir heute ausser der Ordnungsstiftung auch eine Ironisierung der historisch vorhandenen Symmetrien, der bestehenden Ordnungen vor uns haben. Zunächst ist die Symmetrie ja einfach ein abstraktes, ein kristallines Muster, losgelöst von allen

inhaltlichen Bezügen. Und wenn man ein solches darstellt, ist auch die Frage zu stellen, ob man das deshalb tut, weil man der Inhalte überdrüssig ist. Das wäre dann die Sehnsucht nach der reinen Struktur, die einen erlöst von allem Ideologischen, von dem ständigen Überholtwerden jeder Wahrheit, der Versuch, im postmodernen Gewimmel irgend so etwas wie eine nur sich selber bedeutende Form zu finden. Symmetrie hat diesen Erlösungscharakter. Symmetrie

heute wäre vielleicht als Indiz interessant, um diesen Polaritäten nachzugehen, innerhalb derer sich die Ausdrucksfähigkeit, der Ausdruckswille immer wieder hin und her bewegt, ein Indiz, um die Beschleunigung dieser Bewegung aufzuzeigen. Es gibt offenbar ein Raster von im Grunde abwählbaren Möglichkeiten, in dem sich Formen der Kunst seit ungefähr dreihundert Jahren realisieren, ein Gitter, in dem die Bewegung offenbar immer schneller oszilliert.

Georg Kohler, Dozent für Philosophie, Zürich.

Symmetrie hängt mit der Gesellschaft zusammen. Ein psychologisches Moment war sie zweifelsohne seit der Romantik mit den Ideen des Selbst und des Anderen des Narziss. Symmetrie kann unterschiedliche Formen und Bedeutungen annehmen. Worüber wir derzeit sprechen, mag auf Peter Halleys Darstellungen zur Gesellschaft basieren. Er hat unsere Aufmerksamkeit auf in sich geschlossene Einheiten und Kreisläufe gelenkt. Seine extreme Position hat die Leute wohl aufgerüttelt. Die Perspektive der Romantik ist Vorläufer der psychologischen Lesart, und da stossen wir auf die Idee von Zwillingen und Paaren. Aus den 50er Jahren des vergangenen Jahrhunderts stammt ein präraphaelitisches Bild von Dante Gabriel Rossetti mit dem Titel *Wie sie sich selbst begreift*, das eine alte Legende aufgreift. Es geht darin um ein Paar, das in den Wald hinausgeht und dort eine Vision seiner selbst erlebt. Die beiden fallen vor Schreck in Ohnmacht. Derlei Legenden spielen auf Vanitas und Zeitlichkeit an. Symmetrie ist wie ein Blick in die Zukunft, der aber so gleich wieder vergeht. Denken Sie nur daran, was mit Hamlets Verstand geschah. Ist das die andere Seite des Narziss-Mythos?

Kennen Sie das Beuys-Multiple *Die Zwillinge-Türme*? Er nahm ein vorgefundenes Bild vom World Trade Center und schrieb auf die beiden Türme die Namen der beiden Kultur-Helden Kosmos und Damian, den Schutzheiligen der Medizin. Was hat Beuys an den beiden grössten New Yorker Türmen, die zufällig symmetrisch sind, gereizt? Er machte eine ganze Reihe paarweiser Objekte.

In jüngster Zeit schrieb die allgemeine Presse eine Menge über Zwillinge... biochemischer Art. Die einzige Brücke, die ich hier zur mittelalterlichen Sage schlagen kann, ist die Doppelgänger-Legende. Worin besteht der Unterschied zwischen einem Doppelgänger und dem Simulacrum? Und wenn man Einzelkind ist, hält man dann beständig nach dem Gegenstück Ausschau? Wieviel daran ist Chemie? Und wieviel Psychologie? Und wie steht es mit gleichgeschlechtlichem Sex? Eine der klassischen Fehlinterpretationen der Homosexualität besagt, dass es sich dabei um das Verharren im Zustand der Unreife handelt, weil man den Bezug zu sich selbst anstatt zum Anderen sucht. Man kann es jedenfalls so und so sehen. Und das ist Symmetrie.

Welche Art von Biochemie oder Psychologie zieht die Menschen zu derlei symmetrischen Mustern? Dass im Rorschach-Test ein Bild symmetrisch und nicht narrativ gesehen wird, entspricht der spezifischen Funktion der beiden Gehirnhälften, die angeblich – aber nicht tatsächlich – symmetrisch sind. Linkshändig und rechtshändig ist nicht dasselbe.

Gleiches zu wollen kann Einmütigkeit sein; doch zuviel Einigkeit wird zum Einheitlichkeits-Wahn – Uniformität, Massenproduktion, rassistische Vereinheitlichung. In mancher Hinsicht ist Einheit aber sehr reizvoll: denken Sie an Warhol.

Auch in der Portrait-Kunst gab es immer Symmetrie. Symmetrische Komposition und Pose signalisieren Macht. Es ist sicher kein Zufall, dass Napoleon und Hitler die Symmetrie liebten. Entspricht Symmetrie bestimmten Typen? Einheit, Gleichgewicht, Uniformität – das alles gehört zusammen. Insofern könnte man Symmetrie als wider-natürlich bezeichnen, wenngleich sie auch in der Natur vorkommt. Macht und Ordnung sind in der Natur durchaus zu finden, doch viel häufiger begegnet man Willkür und Chaos.

Trevor Fairbrother arbeitet für das Museum of Fine Arts, Boston.

INGRID SISCHY

Hört man im Jahr 1988 das Wort «Symmetrie», dann fällt einem gleich zweierlei ein: In einer derart unsicheren Zeit beschwört Symmetrie – je nach Perspektive – entweder die Law-and-order-Mentalität, den Willen, Chaos und Konfusion in einen Organisations-Raster zu zwingen, oder aber – und das ist die seichtere Version – man denkt an

die idealisierte, romantisierte Seite von Ordnung – Harmonie und Gleichgewicht der Teile.

Da aber nun «Parkett» eine Häufung von Symmetrien in der gegenwärtigen Situation konstatiert, bringt mich das auf einen anderen Pfad – einen zugleich Grimm(igen) und gegenwartsnahen: Erinnern Sie sich an

Hänsel und Gretels Krümen-Pfad im Wald? Wenn man als Künstler in dieser grimmigen Zeit dem Drang nachgibt und Symmetrie-Bilder macht, dann ist das vielleicht das Spiegelbild jenes anderen künstlerischen Wegs, den wir ja kennen, die Kehrseite des Simulacrums vielleicht. Statt festzustellen, dass nichts da ist, verstärkt es,

was ist, tritt jenen doppelten und dreifachen Beweis an, der vonnöten scheint, um das Gefühl der Leere aufzuwiegen. Bei der Symmetrie geht es im Gegensatz zur Perspektive der Renaissance nicht um den Menschen im Mittelpunkt. Symmetrie umkreist Trennungslinien, Bruchstellen, und gerade damit sind wir ja heute konfrontiert – in unseren Bildern, in uns selbst, in unserer Welt. Nicht bloss eine, sondern viele.

Komplexe Symmetrie, in der es um vielfache Wiederholung und also um viele Bruchstellen geht, wirft das Problem der Kopie auf. Für mich hatte die Vorstellung, dass man etwas wiederholen und ganz anders machen kann, immer etwas höchst Befreiendes. Es ist der Ausweg aus dem schrecklichen Klischee: «Die Geschichte wiederholt sich ständig.» Diese einengende Formel zu widerlegen ist die einzige Chance für die Geschichte und unsere

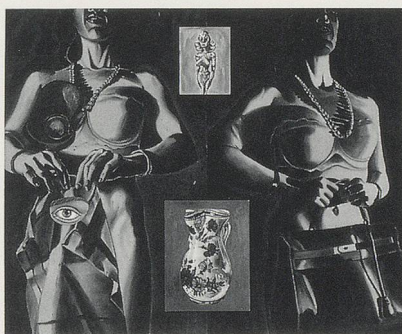
Zukunft, und es ist eine Chance für den Umgang mit Erinnerung. Wenn also beispielsweise die «Copy Artists» die Werke der Vergangenheit im Prinzip wiederholen und dabei dennoch zeigen, wie vollständig anders sie sind, arbeiten sie mit Geschichte, Erinnerung und Mustern in Form einer komplexen Symmetrie, die die Möglichkeiten solcher Befreiung aufzeigt.

Wo die menschliche Hand und daher auch das menschliche Bewusstsein im Spiel ist, glaube ich nicht, dass sich perfekte oder idealisierte Symmetrie einstellt. Gottseidank. Man macht etwas, das wie geordnete Strukturen aussieht, und dreht zugleich das Prinzip der Kontrolle um: Statt dessen beleuchtet man dann die Trennungslinien, die Bruchstellen und Fehler – das Menschliche eben. Daraus könnte sich eine Veränderung und auch eine gewisse Akzeptanz ergeben, die für den Wandel unabdingbar

ist. Ungereimtheiten und Ausrutscher sind Schätze aus dem Reich des Unvertrauten und Spiegel unserer selbst. Bei der Symmetrie, zu der die menschliche Gestalt gehört, richtet sich die Aufmerksamkeit grad wie im Leben auf jene Stellen, wo das Ideal der physiologischen Harmonie der Teile versagt. (Und das passiert uns allen, selbst Arnold Schwarzenegger.) Indem diese Bilder auf die Bruchstellen verweisen, erweisen sie vielleicht der Ehrlichkeit die Ehre anstatt dem Vollkommenheitswahn.

Damit symmetrische Strukturen überhaupt entstehen können, braucht man im übrigen auch ausgewogene Systeme. Das geht nicht mit zwei oben und einem unten, oder drei rechts und einem links – in politischer Hinsicht ist es also auch ein demokratischer Impuls. Wenn wir derlei Gleichheits-Systeme nirgendwo erblicken können, ist eine Vision davon bereits ein Anfang.

Ingrid Sischy, New York, Redaktorin und Kritikerin.



DAVID SALLE, THE KELLY BAG /
DIE KELLY TASCHEN, 1987,
78 x 96" / 38 x 38,6 cm.

DOUGLAS BLAU

Symmetrie? Wenn Sie von Symmetrie als formalem Mittel der Abstraktion sprechen, denken Sie bestimmt an ausgewogenen Aufbau, an die Illusion, dass eine Arbeit aus sich selbst heraus stimmt, dass sie sich ihrer selbst gewiss ist, dass sie auf festem Grund steht und nicht wankt. In diesem Sinne ist

Symmetrie eine Kompositions-Methode, die es den Künstlern erlaubt, den Eindruck zu erwecken, ihre Arbeit sei ein logisch durchdachtes, direktes Statement. Wiederholung verhilft zum Glauben. Ein uralter Trick – die traditionellste Art der Künstler, die

Betrachter von ihrer zwingenden Logik zu überzeugen. Auf diese Weise geben sie sich den Anschein, sie wüssten genau, was sie tun. Dabei ist nichts sicherer oder einfacher, als Raster oder das alte Schachbrett-Motiv in allen möglichen Varianten durchzuspielen.

Douglas Blau, New York, Kunstkritiker.

ANNETTE LEMIEUX

Symmetrie hat mit der Vorstellung von Ordnung, mit Transzendenz und Aufstreben zu tun. Man kann sie unter dem Begriff «Brennpunkt» fassen. Prämoderne Kirchen zum Beispiel sind auf einer solchen Symmetrie aufgebaut. Türme wurden hochgezogen,

so dass die Menschen das Gefühl bekamen, in die Transzendenz einzugehen. In meiner Arbeit möchte ich den Leuten dieses Gefühl der Transzendenz vermitteln, eine Art Leiter-Effekt. Einige meiner Arbeiten kann

man von oben nach unten oder von unten nach oben lesen. Ich glaube, dass man diesen körperlichen Bezug zum Vertikalen als Transzendenz erfährt. Das geht bei einem Quadrat nicht. Vertikales hat weder Anfang noch Ende.

Annette Lemieux, New York, Künstlerin.

TIM ROLLINS

Soweit man auch zurücksieht, Symmetrie hat immer eine Rolle gespielt. Als wir neulich America X machten, einen Doppel-Fötus, der wie eine Bombe aussieht, haben wir das Bild zusammen mit einem Kid in

Minneapolis entworfen. Es ist wie ein David Kronenberg-Film, wie missratene Biologie. Symmetrie hat immer mit Biologie zu tun. Dinge, die sich teilen und verdoppeln. Sie ist daher einerseits natürlich, aber andererseits auch irgendwie pervers.

Ich glaube nicht, dass es bei den Türmen des World Trade Centers um Spiegelung ging. Ich glaube, das ging vielmehr nach dem Motto «seht her, wir können uns zwei davon leisten!».

Tim Rollins, New York, Künstler und Lehrer in der Bronx.

RONALD JONES

Ich wäre mit Zeitgeist-Statements und Verallgemeinerungen sehr vorsichtig. Doch zugleich scheint mir zumindest die Idee nicht abwegig, dass da auf ganz unterschiedliche Art die Tatsache zum Ausdruck

kommt, dass sich die Kultur zurzeit weitgehend stabilisiert hat. Ich meine, es scheint keinerlei Avantgarde zu geben, keinen kulturellen Aufbruch, nicht mal in Form von

Medien-Übertreibung, real oder phantasiert. Was fehlt, ist etwas, das die kulturelle Ruhe stören könnte, und so ist Symmetrie vielleicht durchaus ein Reflex dieser Stabilisierung.

Ronald Jones, Künstler und Kritiker.

JOHN MILLER

Symmetrie hat insofern etwas mit dem Wiederaufleben der Minimal Art zu tun, als die Minimalkünstler Symmetrie bzw. wiederholbare Formen verwendeten, um die tradi-

tionellen Kompositions-Probleme zu umgehen. Es kann dabei um Verschliessung oder um Erweiterung gehen. Bei Carl Andre kann es immer so weitergehen. Minimal Art

wird wieder zum Leben erweckt. Sie ist anti-expressiv. Eine andere Sache ist, dass man die Lösung im voraus veranschaulichen kann, indem man etwas symmetrisch anlegt.

John Miller, New York, Künstler und Kritiker.

KATHY HALBREICH

Der Hang zum Symmetrischen widerspricht dem Interesse fürs Ikonische. In unserer Zeit erinnert dieser Widerspruch sowohl an einen Engel mit ausgebreiteten Flügeln als auch an eine Vereinigung mit modernistischem Logos. Bei der Symmetrie geht es zweifellos um Geradheit und Gleichheit.

Alle Dinge sind gleich, und so streben denn die meisten von uns nach derlei Qualitäten im täglichen Auf und Ab; und dabei müssen wir uns fragen, ob dieses Streben zur merkantilen oder politischen Welt passt, in der solche Phantasie – Zeichen unserer verborgensten Wünsche – gehandelt werden soll. Im täglichen Leben versuchen wir, Vertrauen

und Misstrauen auszugleichen, zwei Eigenschaften, die sich auch bei der künstlerischen Suche gegenseitig bekämpfen. Wie kann man Abstraktes so konkret machen, dass es lesbar wird, so bedeutungsvoll, dass es unsern Wünschen entgegenkommt? Eine Frage der symmetrischen Proportionen.

Kathy Halbreich, freie Kuratorin und Beraterin für Kunst im öffentlichen Raum.

JEANNE SILVERTHORNE

Die rechte Gehirnhälfte kontrolliert die linke Körperseite, die linke Gehirnhälfte die rechte Seite. Zieht man von den Gehirnhälften zu den Händen jeweils eine Linie, so erhält man ein X. X steht für Treffpunkt, Ziel, Identität, Signatur und andersherum auch für Negation, Streichung, Auslöschung.

Vielleicht ist die Verdoppelung letzte Zuflucht der Ambivalenz in einer Welt, in der sie kaum toleriert wird. Tautologie ist eine Art, zwei sich gegenseitig ausschließende Sachen gleichzeitig zu genießen. Sie befriedigt den libidinösen Instinkt (durch Reproduktion des eigenen Selbst) und den Tödestrieb (durch Begegnung mit dem eige-

nen Schatten). Verdoppelung gibt dem Künstler das Gefühl der Massenproduktion, ohne die Last und Schuld des Mehrwerts. Verdoppelung schmälert die Kluft der Unterschiedlichkeit – bis zum Verschwinden vielleicht – und suggeriert, die Suche nach Sinn sei hoffnungslos geworden.

Jeanne Silverthorne, New York, Bildhauerin und Kunstkritikerin.

COLLINS + MILAZZO

Wenn «Symmetrie» tatsächlich zurzeit eine Rolle in der Kunst spielt (was wir bezweifeln), dann beschränkt sie sich auf eine verlagerte Isomorphie. Biologisch reaktivierte Geschichte als mechanische Geste der

Selbst-Reflexivität. Es handelt sich dabei um das sogenannte *comme des garçons*-Syndrom in der Kunstwelt – modische Negationen (Widerspruch als symmetrische Spiegelung des alten Strickmusters), entsprechend

der Narzissmus-Tautologie verkehrt herum. Da haben wir die perfekte Symmetrie (kaum beängstigend): Treuhänder-Marxist dirigiert die richtige Weltsicht von seinem oder ihrem Le Corbusier-Sessel aus.

Collins and Milazzo, New York, Kritiker und Kuratoren.

ROBERT STORR

Die Dinge, von denen die Menschen – Männer wie Frauen – zwei haben, treten selten

vollkommen gleich auf. Symmetrie ist daher suspekt.

Robert Storr, New York, Kritiker und Künstler.

PAUL TAYLOR

Paul Taylor, New York, Kunstkritiker.

«Zweimal null ergibt nichts.»

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)

SYMMETRIES

An Inquiry by Parkett

PATRICK FREY (EUROPA) & KAREN MARTA (USA)

"If the irregular shape of a living object suddenly becomes symmetrical this arouses heightened attentiveness in the observer; thus an animal under attack becomes alarmed when the symmetrical frontal view of its attacker suddenly appears in front of it. In general the perception of something symmetrical stands out in asymmetrical surroundings. However, the opposite is also true, irregularity in regular surroundings arouses attention. A sudden silence is often quoted as an example of this, causing us to become uneasy when a clock ceases to tick."

From: Rudolf Wille, *Symmetrie-Versuch einer Begriffsbestimmung*; in: *Symmetrie*, Darmstadt 1986, p. 453.

"An intense need for symmetry, the urge for what is in fact a stable, balanced and harmonious figure corresponds to the feeling of inner instability and impulsiveness, inner changeability, inner fluctuation."

J. S. Bielicki, *Psychopathologie des Bedürfnisses nach Symmetrie*, in *Daidalos*, Berlin Architectural Journal, Vol. 15, 1985, p. 85.

To put it briefly, symmetry covers a wide area. Various relevant opinions included in the publication to mark the exhibition of the same name on the subject of symmetry that was held in the Mathildenhöhe Darmstadt covered a total of 458 printed pages.

My remarks below are concerned less with a general definition than with efforts to outline a phenomenon, perhaps one of immediate relevance, that seems to occur with increased frequency in the most recent manifestations of contemporary art. The enquiries were made directly by telephone, without any preparations, and the replies should be read in the same light, as revised excerpts from a spontaneous verbal response, in which more profound reflections often only arose from a process of association during the course of the conversation. In keeping with Parkett's role in the transmission of ideas across the Atlantic, the discussions took place simultaneously in the German-speaking countries of Europe and in the USA.

One obvious feature was that the remarks made in Europe frequently made reference to American art, the decisive differences between European and American views of symmetry being repeatedly mentioned with regard to the latest developments in the New York scene. American statements, however, virtually ignored contemporary European art, and no such comparisons were made. These (and other) differences may be due to the way in which the discussions were conducted. However, there is also some evidence to suggest that European art publicists are currently much better informed about the New York art scene than their opposite numbers in New York are about corresponding events in Europe (a familiar story!).

Perhaps this observation also enables us to make the following basic interpretation: in a largely unequivocal way the findings of this enquiry reveal a distinctly European and an American view of the phenomenon of "symmetry." Moreover, the fact that European attitudes in some ways also take into account the American aspect says much about the European character. To the European mentality the subject of symmetry acts as a stimulus. Its content is organized within a highly charged context, and any interpretation or evaluation of it seems to have become extremely ambivalent, and even controversial, as a result of the deliberate way in which it has been used in the past. From the European viewpoint symmetry is in some respects a highly dubious issue. The Europeans consider it necessary to enquire into any sort of involvement with symmetry, including that of American postmodernism, whereas this does not necessarily seem to be an essential feature to the American mentality.

Thus the enquiry into symmetry that was conducted by Parkett clearly reveals a certain asymmetry and, perhaps not entirely fortuitously, it has provided an opportunity to discover something about the common features and the discrepancies that exist between one side of the Atlantic and the other.

PATRICK FREY

KAREN MARTA is an associate editor of Parkett in New York. PATRICK FREY is an art critic and publisher in Zurich.



JEAN-FRÉDÉRIC SCHNYDER,
DREI MANDARINEN / THREE MANDARINES, 1986,
30 x 42 cm / 76,2 x 106,7". (Photo: J. Muslof)

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Symmetry contains a ritualistic element. We see this, for example, in the work of Katharina Fritsch, and Andreas Dobler, who combines symmetry with heraldry. In this particular case the ritualistic element may also enable certain details to be expressed more precisely. It also has similarities with a dialogue in which new subject matter is dealt with. In Dobler's case the symmetry that is revealed has one or a number of different and very precise constituent dimensions.

The emotional aspect, the visual stimulation of the tactile sense, the sense of hearing, the sense of smell and of taste is revealed on the same constituent level as the visible symmetrical dispositive. Stimulation of the five senses encompasses the crucifixion, heraldry, stylization, along with all their excesses. Desire as torture, as in the crucifixion of chocolate and the cotton wool sticks of the chocolate cross, religion has been replaced by consumerism, and to enable

this to be expressed at all, a suitable form must be found that allows it to become a pictorial catchphrase. The pictorial catchphrase contains stylization and heraldry: to this extent, in Dobler's work, symmetry occupies a very distinct constituent dimension.

Looking at it in a slightly different way one might also say that symmetry is an affirmative matter. It conforms to things the way they are. But this leaves me with a certain

feeling of unease. Symmetry is a powerful image. What I mean by "image" in this context is this: without access to some sort of image I can understand nothing. I can only comprehend a process when I can perceive a certain scope within it, based on certain aspects in the development of this process. The range may be a very small one. I may not understand the process itself, only a certain section of it, a condition, and in this case I understand it as an image, or, as something logical, or alternatively, as something that is mixed up, depending on the circumstances. Considered in this way, the image always represents the possibility of understanding anything. The construction or interruption of symmetry as powerful elements in the case of people such as Meyer, Vaisman or Steinbach. These elements are all concerned with just such an image which, seen in a positive light, are an attempt to render a new image comprehensible. Expressed in a negative way: these artists want to cling to the image at any price. But one could also say that the formation of images imparts new subject matter as an image, because this subject matter can only be communicated through this form. This character of the image is also very pronounced in process art, in filmed sequences, showing walking, or the way in which someone covers a certain distance, etc. In other words the image is unavoidable, and symmetry is the strongest image, or could be. It represents the ritualization of the image as an image statement.

However, symmetry can only be comprehended through asymmetry, and when we talk about symmetry today then this is bound to involve an interrupted symmetry. When I refer to symmetry as the most powerful image, I do not mean purely formal symmetry, but the symmetrical level of expression that also contains interrupted symmetry. The symmetrical dispositive that I mentioned before may contain very many inference factors, but these only serve to make the symmetrical expression more immediate.

The one, "implosive" version of this discovery of an image consists of the total internalization, in which the ritualistic element becomes a decorative relict. In other words it becomes totally objectivized. The other version would therefore be the observance of a platform, upon which the announcement of decisions can only be made visible in this form. The expression "platform" is of course particularly expressive in terms of the need for a certain degree of security.

A symmetrical dispositive can, however, also be found in artists whose work has little affinity with the symmetrical concept, one of whom is Martin Disler. Basically symmetry serves simply to preserve the visibility of order and disorder and to keep them in equilibrium. And what Disler does is simply to mix order and disorder in an unprecedented

interaction; to a certain extent, a different quality of expression within the symmetrical dispositive, and perhaps it is not all that different either. Symmetry can also be the comparison of two equal things, i.e. not of identical objects. In his "qualitative mathematics" a young Berlin mathematician maintained that $A \neq A$ because one A is on the left and the other A is on the right. Consequently $M=M$, one person equals one person, but Patrick F. is not the same as Jean-Christophe A. In other words a dimension is added that has to be formalized in a different way, this formalization being an indispensable aspect. But the formalizations must be more complex, to prevent this abstract equation.

And the Equilibres by Fischli/Weiss are also symmetrical formations in terms of their weight. They are weightsymmetries, and possess a moral quality in the sense that each day must restore its own equilibrium, like calendar sayings that can be torn off each morning. As far as I am concerned symmetry is not harmony; it is my purity, permitting perversion. The totally perverse person is only perverse in relation to something, but I do not know whether the concept of harmony is applicable here at all. Stella used this term very precisely on one occasion, in the early sixties. He maintained that Europeans always had to introduce this concept of harmony, to balance one color by another, whereas the Americans simply showed what is there. What is there, is.

Jean-Christophe Ammann, Director of the Kunsthalle Basel,
designated Director of the new "Museum für Moderne Kunst" in Frankfurt am Main.

WOLFGANG MAX FAUST

The subject under discussion is once again the Arnhem Mean, the arrangement and the central perspective that can be seen in today's

photographs, for example those by Thomas Struth. It concerns openness and a longing for authority. The central ground would be

occupied by the doctrine, or maybe the ruler. Although it conflicts with asymmetry and disproportion, there is a striving for equilib-

rium, for balance, and certainly a very conservative element is also evident. One name that occurs to me is that of Philip Taaffe, and Gerwald Rockenschaub is another, but this aspect is anyway very common among most Neo-Geo- or Neo-abstract artists.

Symmetry is certainly also one of the simplest forms of "perfect order," whereas the perfection of asymmetrical compositions is something that must first be discovered, Symmetry has been perfect since ancient times. Nevertheless the thought occurs to me that this revival of symmetry is linked in some way with the theory of affirmation, and that the possibilities for a critical irritation have not been fully exploited. It seems to me that well proportioned form, the well painted picture are an end in themselves, and that symmetries, in a similar way to tautologies (it is as it is) are extremely conservative. The self-referential aspect, the idea of being self-sufficient is clearly apparent in symmetry. The most symmetrical thing of all is of course our self-knowledge of our bodies, two arms, two legs, two breasts, one penis, two eyes, this explains the affinity to symmetry, the way of seeing it as something specifically human. Whereas asymmetry - for example in romanticism - always extends beyond a human dimension, into the eternal and visionary, symmetry relates more closely to what is clearly visible, to the human element, although it can of course be inhuman. Anselm Kiefer's pictures present a space viewed from a central perspective, set up in such a way as to present symbols of power, and yet the form of presentation he chooses seeks to question these symbols. In this process Kiefer himself is striving to achieve some sort of significance. This is an ambiguity which he himself introduces. Kiefer is thinking along the lines of a history of the meaning of symmetry, whereas



Peter Halley, for example, forms his picture from the here and now of present experience, from his themes of standardization, the arrangement of human phenomena, of calculation and calculability.

Symmetry could certainly produce such ambiguities, on the one hand a fixation with the centre, with authority, and on the other - more or less based in historical experience, which is the way in which symmetry has been used - in breaking this fixation; either through exaggerated affirmation, or through historical implication; for instance we know, in the case of Kiefer that a room designed by him contains aesthetic elements derived from Nazism.

I would say firstly that symmetry is an order or fictitious order, which is order as fiction. On the other hand of course it also contradicts the asymmetry that was of primary significance in painting in the recent past, where symmetry would normally have appeared too conceptual. It is important to decide on symmetry, it is a constructive principle, with little affinity to pure intuition, although this is also an area where symmetry may occur.

And then there is the strange phenomenon of double images that have been such a frequent preoccupation in recent years; the double images of Warhol, Salle or Dokou-



MIRIAM CAHN, L.I.S. RECHTS UND LINKS / L.I.S LEFT AND RIGHT, 1987, JEDES BLATT 100 x 70 cm / EACH PAPER 254 x 188". (Photo: Bruno Hubschmid).

pil, Speer's architecture in the work of Polke. The crazy part about it is the seam in the middle, producing symmetry from two sections of a picture with dissimilar content, procedures, subject matter and stylistic means. A confrontation is set in motion and simultaneously a parallelization, in which the line of the seam, this edge, represents not only separation but also suggests that a relationship must exist between the two halves of the picture. We should also reflect on the construction of paintings in order to oblige the viewer to supplement something, a process that could also lead to symmetry. One could mention the divided felt cross created by Beuys, and Clemente has produced extreme paintings, created through the use of an Asian ink technique, in which he crouches on the top lefthand side of a massive grey box, and in which symmetry is derived from the contrast between the person and the empty space of the painting; the person and the non-person. This would be an imaginary symmetrical addition... or maybe this is just fantasy, just thoughts on the side...

Wolfgang Max Faust, Berlin, Art Critic, Lecturer in Art History,
Contributing Editor of the art magazine "Wolkenkratzer," Frankfurt am Main.

The feature of the new Americans that stands out the most is the way in which formal symmetry overlaps with an attitude of indifference. This is particularly interesting because this kind of symmetry art – especially when the intention is to use it in a ready-made sense, as it is, for example, in the case of Haim Steinbach – eventually produces an effect that is completely at variance with what such an attitude seems to suggest, i.e. the “realism of the situation.” In fact symmetry always produces internal tranquility and harmony, and this is really what American indifference is all about. And this widespread phenomenon among postconceptual Americans is even more interesting because these works were originally presented to the world as a contribution to cultural criticism, however we choose to understand this, at least until the artists concerned found themselves compelled by their own success to produce what they had professed to criticize.

Compared with the new Americans, Warhol himself was so American that even his fellow Americans had their problems with him. People such as Beuys showed a better understanding of him. American criticism of Warhol was in fact aimed at those very aspects of the Americans that we ourselves criticize, in fact they refer to a different element in the case of Warhol: a transcendent element. A suggestion of negation

and affirmation is always evident in Warhol's work, which presents reproduction and affirmation taken to extremes. At the same time it queries what it produces, and in particular its formal application ensures that it always extends beyond the act of mere reproduction. In this sense of intensification and transcendence the younger Americans still have a long way to go. This can be seen, for example, from the Rorschach tests, an excellent example of the way in which a symmetrically enclosed figure can be simultaneously open in its real sense. There is a random element, an involvement with psychology, and not this self-confirming symmetry. A self-contained correlation is built up and then destroyed again. I constantly experience these transcendental elements, and they create access in all directions, exposing this American immanence. Warhol's work always involved a much more pronounced element of risk, which is linked with this qualitative, almost romantic phenomenon of intensification.

Last year I gave a lot of thought to this phenomenon of indifference – symmetry among the Americans, and what it could signify for us Europeans. It is my belief that the internationalism which we regard with such an open attitude is not quite what it seems, and that differences of attitude exist. These are very deep rooted, although no gap has been opened up yet... and now we are

at the point where we have to reflect on this difference.

I believe that in Europe symmetry can only be this contradictory unit of the irreconcilable, and should therefore be regarded as a formal sublimation of contradictions. I do not mean this in a one-sided way as a kind of harmony, but as suspended or harmoniously “bending” elements of contradiction. The historical distinctions between America and Europe, which also manifest themselves in the way in which symmetry is used, are still of interest: America lives completely in the present, whereas we have lost a past and failed to find a future, a contradiction that is a distinguishing feature of our present. And that explains why everything has a double meaning, everything withdraws within itself, the word “nevertheless” frequently comes to mind, everything consists of sublimated contradictions and paradoxical elements. The Americans, on the other hand, do not find it hard to say: it is as it is, and that's how it is, and it's just fine like that or whatever. American artists are not confronted by the problem of responsibility in the same way that we are. In referring to the younger Americans, especially their symmetrical works, an apotheosis of actuality comes easily to mind, pathetic of course, but one that is set against the background of American pragmatism.

Wilfried Dickhoff, Cologne, Art Critic and Publicist.

MARKUS BRÜDERLIN

Symmetry has been a preoccupation of mine for a long time, due to its relevance to the subject of “ornamentation.” Beauty is of

immediate importance in connection with symmetry. The anti-art of the 1960's and 70's was followed by a new awareness of

beauty. This affirmative attitude towards aesthetics has been particularly apparent during the 80's. In addition to beauty, har-

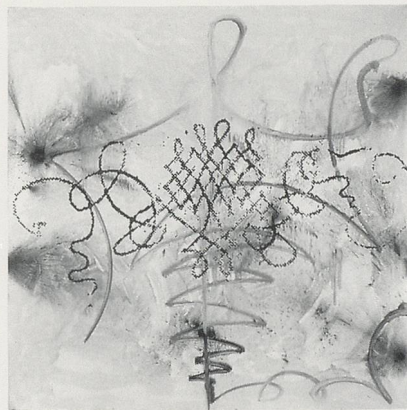
mony and perfection are certainly two other major aspects.

Symmetry is not really an important issue among the new Americans as far as I am concerned, speaking in an ad hoc way. Of course symmetrical order is apparent, for example in the work of Haim Steinbach, Ross Bleckner or Philip Taaffe. However, these systems are more likely to owe their origins to the American principle of seriality. The aesthetic principle is aimed rather at seriality than at symmetry, at a pattern or grid, the concept of beauty serving as an affirmative strategy, one pursued by artists who have realized the affinity between art and receptiveness. The market takes in not only paintings, but increasingly ideas as well. Here on this market we operate with the prevailing signals, current items are converted here, are readopted. No longer is anything new being gradually developed out of withdrawn, introverted artistic positions.

In some cases many of those who adopted a strong moral and critical stance in the 60's and 70's are now showing a far more conciliatory attitude to the market in the 80's. The young Americans use the market as their starting place and watch where it leads to. I can imagine that it really does lead somewhere else for them, somewhere free from this amorality that is so evident today. Here too there is a search for a morality, for a personal, individual morality. In contrast with the past this process has now been reversed.

And yet the concept of beauty does contain a very basic need, seeing art as a means of planning a pleasant environment, or simply making beautiful or good paintings. This need certainly exists for Gerhard Merz, although in his case the complicated relationship between autonomous abstraction and the pressures of iconographic emblems have yet to be fully resolved. It should be remembered that beauty of this kind has always been associated with power. I find the ambivalence of a concept of beauty most interesting, for example the ambivalence between symmetry and normality, as is found in the work of John Armleder.

Symmetry introduces an element of universality and absoluteness. However, among many young artists I see a greater emphasis on content, which tends to point in a different direction. For example in Andreas Döbler's paintings, symmetry is applied not in order to obtain absoluteness, but to produce something like a "simple" system, enabling the complexity of our lives to be mastered. In his symmetrical arrangements of coat-hangers or shoe-horns he provides a concept of normality which can be perceived as fantastic or beautiful. That is the ambivalence of such symmetries.



SIGMAR POLKE, SCHLEIFE-GEBETBUCH MAXIMILIAN /
LOOP-PRAYER-BOOK MAXIMILIAN, 1986,
38,7 x 38,7 cm / 98½ x 98½.

Markus Brüderlin, Vienna, *Art Critic*.

The purpose is to adopt classical principles such as universalism, holistic thinking, or even cosmic harmony in the sense intended by Plato, i.e. principles that are no longer regarded, *per se*, as false.

The Americans introduced the serial principle to Europe in the 50's and 60's, as one product among many. Today's Americans seem to me to be attempting to replace this serial principle again by one of symmetry. For example identical objects are placed next to each other, but laterally inverted. Or else objects are displayed which are not quite identical, revealing slight but very important deviations (such as the masks produced by Steinbach, for example). Mass produced items, manufactured in batches, are placed in a symmetrical context. Warhol did not produce any axially symmetrical work apart from his Rorschach test drawings, thus making him very up to date in the eyes of young Americans. The Rorschach tests fulfil the same role in the 80's as the portraits did in the 60's and 70's.

In America symmetry has less to do with any precept of architectural form, which in Europe goes hand in hand with absolutism. Instead it relates more closely to technology and batch production, and is raised to a symmetrical context. Seriality is banality, symmetry extends it. Symmetry cannot be carried on into the infinite; the parts and the whole are placed in a specific relationship to one another.

PAUL MAENZ

I can imagine that, during imaginative and forward-looking periods, a certain degree of asymmetry might well be injected into the intellectual world. Symmetry is not exactly an expression of dynamic force, and I can also imagine that, after something very exciting has taken place, there may well be times when a certain desire for peace and orderliness re-emerges. I am not being sarcastic when I say that after the New Painting has undergone its asymmetrical, vehement period of emergence, particularly as a mental process, a certain calming influence is apparent in new, more rational tendencies. Or, as Kosuth would say, one does not

develop new ideas, one uses new materials.

Basically symmetry is always a sign of a longing for calmness. But this calmness cannot be equated with a lack of pretentiousness, since this phenomenon is one of power or the classical attitude, just as it is one of calmness in the simple sense of satisfaction.

When I recall certain artists such as Täaffe or Schuyff it occurs to me that certain older artists are suddenly very much in evidence in connection with new occurrences. For example, after having not been on display for ten years, the posthumous works of Peter Roehr suddenly appear right up to date to the younger generation. The name Roehr

occurred to me because one of his works is hanging in front of me now, and he is one artist for whom the subject of balance and calmness or entropy were of fundamental importance. It is also important that Roehr, in common with other artists from the sixties, wanted to distance himself from the role of inventor. Again there may be some remote connection with these commodity sculptures, in the way that Jeff Koons and others distance themselves, with their completed or simulated objects not bearing their own personal signature and refraining from introducing anything into the world that was not already there.

Paul Maenz, Gallery Owner, Cologne.

ULRICH LOOCK

My belief is that the concept of symmetry is concerned with the power of the centre, which I find somewhat uninteresting. What interests me far more is the concept of displacement, the breaching of margins, eccentric works. Without giving the matter prolonged consideration I would say that we do not like or want the element of power presented by symmetry and centralization. The floor area of the Kunsthalle Bern is one of slightly distorted symmetry, and it is a fact that artists such as Mucha, Förg or Baumgarten have all tended to work against the symmetry of this building. Although a radial symmetry has been retained in Mucha's (Death Wall) sculpture ("The problem of the figure and the background in baroque architecture"), the whole work has been tipped onto its vertical axis, like the earth itself, which is also radially symmetrical. In this way the symmetry is subverted.

Turning to mirror reflections, my interest focuses on those in which the mirror image is reflected as being disidentical to the original image. One name that occurs to me is that of Dan Graham, for whom self-reflection plays a major role, but who uses videos with a time delay. Here again we have devices that subvert strict symmetry. This is similar to the work of Förg, whose glazed paintings reflect a "weak" image of the viewer himself, whereas he tends to be "drawn in" by Mucha's glass display cases, and reappears like a ghostly afterimage.

In his seminal essay "The mirror phase as a creator of the Ego-function" Lacan showed that the mirror image which children use to "clothe" themselves in, in order to attain an identity, is the image of the other, and that the identity created in this way is in fact a phantasmagorical one. The drama of

finding oneself consists of again freeing oneself from this alien mirror image.

As far as the sacred element of symmetry is concerned we are at presently simply not there in order to kneel down and worship it. There is certainly a lack of sacredness, but I do not believe in any sense in conventional forms of sacredness, i.e. in the structure of images of the Madonna - I am thinking of the yellow "Madonna" by Katharina Fritsch in Münster, or similar works. This type of worship, this submission, the adherence to unquestionably fixed items is not for us. At least, this is not the solution. We shall just have to get stuck in. I believe that this lack of sacredness is symptomatic of the state of affairs in this century, in modern times. I am really very averse to the various forms of adopted sacredness. I do not want to have anything to do with it, it is incapacitating, degrading and also deceptive. I much prefer

the kind of art produced by Franz West, with its fissures, fragments and debris.

The frontal approach, as used by Werner Büttner in his woodcuts, is perhaps a more interesting concept, because it appears to jump out at the observer. And for the observer this frontal approach has a certain complexity, while symmetry places the observer at a

distance. Symmetry concerns aspects that can be summoned up, grasped and comprehended. This may well have its attractions but it strikes me as uninteresting. I find myself committed more towards what is perhaps a modern outlook. I feel that the impalpability, the incomprehensibility, the nonconceptuality or the defiance of compre-

hensibility is a very important aspect. Moreover I believe that the most interesting forms of art are currently responsible for disseminating such ideas. In contrast, concepts involving symmetry are always static and limited, and can always be adopted. Symmetry is and remains a static concept, a concept of rigidity.

Ulrich Loock, Director of the Kunsthalle Bern.

FRIEDEMANN MALSCH

Within contemporary philosophy symmetry is considered as a model of the world, and moreover a visual concept exists already in the form of the Mandelbrot fractals...

Symmetry is firstly a phenomenon of modern times, or, in the Middle Ages, served as a very pronounced form of abstraction. Of course the topos of symmetry has existed for a long time already in art history, but with the emergence of a central perspective it has become more or less an essential element of any picture. What was just one of many possibilities in the Middle Ages for utilising the canvas became a necessity in the Renaissance, leading to the evolution of the extreme and mean ratio, creating the rules for the construction of symmetrical paintings. In classical art the symmetrical structure of a

painting was considered the highest achievement of art, not in the sense of creating mirror images of identities but as a reciprocal balancing of the compositional elements and of color. Classicism used this to excess. In contrast, even during the late Middle Ages symmetry was considered to represent the most sacred elements. I am thinking in particular of Stephan Lochner's "Maria in the Hedge of Roses," painted in the 15th Century, a relatively well-known portrayal of the Holy Virgin, which is predominantly structured on the basis of axial symmetry. The hedge of roses is an abstract motif denoting heaven and absolute paradise. The entire painting is constructed more or less on this motif. The Holy Virgin is seated sur-

rounded by the mandorla, which itself creates a symmetrical composition. The rose hedge behind her is pictured as a flat rectangle, aligned along the vertical central axis of the painting.

Thus we find this symmetrical principle in the Middle Ages with relation to certain themes or topoi. The more divine the event, the more abstract and symmetrical the painting becomes. On the other hand stories of the saints, for example, or simple biblical occurrences can be read from right to left or from top to bottom, rather like writing, being portrayed like picture stories, the canvas being added to until it is filled. One might say that, as the topos becomes more abstract, the images depicted within it acquire greater symmetry.

Friedemann Malsch, Art Historian and Art Critic, Cologne.

GEORG KOHLER

As far as general references to time are concerned I consider all the explanations that have been put forward to be drastic and, in this respect, as arbitrary too. One might well

ask not only whether we find ourselves confronted today not only by an establishment of order, but also by the treatment, in an ironical way, of historically available symme-

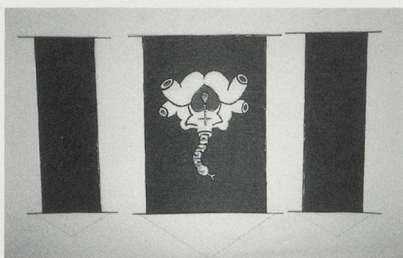
tries, the existing orders. Firstly I would say that symmetry is simply an abstract, crystalline pattern, freed from any reference to content. And when this is displayed the question

arises of whether this is being done because one is tired of the content. This would represent a desire for a pure structure, releasing one from every ideological aspect, from the constant repetition of each truth, the endeavour to find a form with its own intrinsic meaning amidst all the chaos of

post-modernism. Symmetry possesses this redeeming quality. Nowadays symmetry might be of interest as an indicator, helping us to investigate this polarity more extensively, and within these polarities an expressive ability, an expressive will is constantly in motion. It might serve as an indicator for revealing the way in which this motion gets

faster and faster. It would seem that there is a grid of the various possibilities available for selection, one in which the various forms of art have been implemented for some three hundred years, a framework within which this motion apparently oscillates with increasing velocity.

Georg Kohler, University Lecturer for philosophy, Zürich.



PIER GEERING, DIE VERBOTENE AUSSTELLUNG /

THE FORBIDDEN EXHIBITION, 1988,

(Photo: R. Müller)

ISABELLA KACPRZAK

From what I know about the topos of symmetry in terms of art history I tend to associate it with the notion of centralized order, followed by thoughts of monarchy.

This notion of centralized order formed the basis for the works by Barbara Bloom which I presented last October. Barbara Bloom is a New York artist who has spent a considerable time in Amsterdam and Berlin. In her work she deals with symmetry in the sense of a duplication of items that are identical, analogue or the same. In a purely formal sense the work consists of objects/pictorial object duplicated, and this process of duplication is undertaken in a very rigorous way according to the same principle as that

applied to a baroque garden. It is concerned with the duplication of these items, with this form of organization, down to the minutest detail. I was even obliged to provide symmetry in my gallery by erecting new walls.

The result of all these efforts was to question and enquire into these duplications. The aim was, I believe, to identify the difference, to locate it. Its location, and that of sensibility, are considered to be the same, and have always been extremely vague, with hardly any axial arrangement in either the vertical or horizontal planes. I am of course interested in the disillusionment with this centralized order and the notion of it, or in dealings with it. Of necessity these must

attend such an order and expose as a formal context, in order to pursue enquiries within this context.

And where this difference occurs I examine an artistic production, in a general sense at this stage. It defines my thoughts, which I can clearly formulate, assuming that a gallery owner ever gets round to thinking.

In an abstract sense I find it hard to comprehend whether there is really such a thing as a specifically female reference to symmetry. In several of Barbara Bloom's works the separation into a left hand and a right hand side corresponds to that of male and female configurations; for example there is

the emblem of a pair of lovers in the act of love, depicted on a plate first broken and then joined together again, while all around them are a collection of objects which constantly create a reference to unification and separation of an identical object, or – as mentioned previously – of the same item or an analogous object.

I recently put the sculptures of Franz West on show, and I could also add something with regard to these works. In relationship to the level of symmetry, to the space

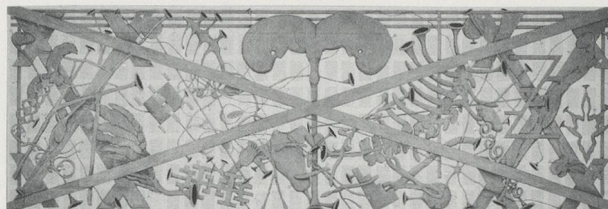
occupied by symmetry, West's forms are the internal state, striving to attain a certain differentiation, but never attaining it as an alienation of what is within.

Interest in symmetry is an interest in external order, an interest in a political or economic sense in a created order. I make this statement at this point with reference to West's work although the establishment of symmetry as subject matter could be taken to its absurd limits using West's work. However, it may be that the idea of symmetry, in

as much as it interests me, may be visible here simply because it is never really available. With this in mind we could apply ourselves to the idea of symmetry/asymmetry, its internal and external relevance, creating the possibilities for the creation of an artwork, for an alienation, concerning the difference between a search within oneself – which must apparently remain for ever undefined – and the interest in the external design of the world, which is outside the scope of the subject . . .

Isabella Kacprzak, Gallery Owner, Stuttgart.

(Translation: Martin Scutt)



TIM ROLLINS + K.O.S., AMERIKA X, 1986-88

60 x 175" / 23,6 x 68,9 cm. (Photo: Ken Schles)

INGRID SISCHY

When you hear the word symmetry in 1988, there's an immediate double response. In such an uncertain time, depending upon your perspective, symmetry instantly conjures either a law-and-order mentality, a will to restructure the chaos and confusion into a pattern of organization, or, the softer version, order's more idealized, romanticized vision – harmony of parts and balance.

But Parkett's observation about the presence of so much symmetry actually leads me on another path – a Grimm(er) but also a more connected path leading to where we live, the present. Remember

Hansel and Gretel's path of crumbs in the woods? Well, perhaps to be an artist today and to follow your hand and make images of symmetry in this grim moment is the mirror image of the other route we are witnessing in art, maybe it's the other side of the simulacrum. Instead of saying there's nothing, it's this amplifier on what is there, the double or multiple proof that seems necessary to counterbalance the sense of emptiness. In symmetry, as opposed to Renaissance perspective, it's not about man at the center; symmetry revolves around dividing lines, around splits, and that's what we're faced with

today, in our pictures, in ourselves, in our world, not just one, but many.

Complex symmetry, which is about many repeats, and therefore many splits, brings up the question of the copy. I've always found the idea that you can repeat something and that it can be different to be most liberating. It is the way out of that awful cliché: "history repeats itself." To challenge that imprisoning sentence is the only opening space for history and for our future and it is a way to use memory. For example, when the "copy artists" essentially do the same work of the past and yet show how com-

pletely different it is, they work with history, memory, and pattern, in a version of the complex symmetry that shows the possibility for such liberation.

I don't believe, where the human hand and therefore the human consciousness is concerned, that there is such a thing as perfect, idealized symmetry. Thank goodness. By making what looks like ordered structures you can reverse the whole idea of control and instead

throw the spotlights on dividing lines, as well as flaws, mistakes – the human parts. And that could be a way of change as well as of the kind of acceptance that is necessary for change. Accidents and slips are jewels of the unknown as well as a record of ourselves. In symmetry that involves the figure, just as in life, one's attention goes to where the ideal of physiological harmony of parts goes off. (It does in all of us, even Arnold Schwarzenegger.) By pointing to what goes off these pictures

may end up honoring honesty rather than the "he" of perfection.

Another thing, in order for symmetrical structures to exist, you need equal systems. You can't have two on top and one on the bottom, or, say, three on the right and one on the left – so politically it's also a democratic impulse. When there's a strong sense that we are not seeing such systems of equality, a vision of them is a beginning.

Ingrid Sischy is an editor and critic in New York.

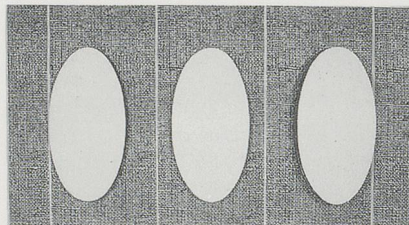
DOUGLAS BLAU

Symmetry? If you're talking about symmetry as a formal device in abstraction then you're probably referring to the idea of balanced framing, to the illusion that a work is complete in its own right, that it's sure of itself, that it sits tight and doesn't

waver. In this sense, symmetry is a compositional strategy that enables artists to create the impression that their works are rational, logical, straightforward statements. Repetition breeds belief. It's the oldest trick in the book – the most traditional way for artists to impress a viewer

with their coherence, their control; it allows them to appear as if they know exactly what they're doing. Nothing, though, is safer or easier than playing off the grid or spinning variations off the old chessboard motif.

Douglas Blau is a critic in New York.



MEYER VAISMAN, *MIRROR / SPIEGEL*, 1987,
74 x 136 x 17" / 29 x 53,5 x 6,7 cm.

ANNETTE LEMIEUX

It has to do with a sense of order, with transcendence and the idea of ascension. You can talk about it in terms of focal point. If you look at pre-modern churches, they're built with that kind of symmetry.

Towers were built going up, so that people have a feeling upon entering of transcendence. In my work, I want people to have that kind of feeling, a feeling of transcendence, a ladder effect. Some of my pieces read top to bottom or

bottom to top. I feel that you physically relate to that kind of vertical scale in terms of transcendence. You don't get it from a square. In verticality there's no: beginning and no end.

Annette Lemieux is an artist in New York.

TIM ROLLINS

You can look at any point in time and symmetry has always been present. When we recently made America X, a double fetus that looks like a bomb, we worked out the image with a kid in Min-

neapolis. It is like a David Kronenberg movie, like biology gone bad. Symmetry always relates to the biological. Things dividing and doubling. So it's kind of natural but also kind of perverse.

I don't think the World Trade Center towers are about mirroring. I thought it was about, hey look, we can afford two of them!

Tim Rollins is an artist and a teacher in the Bronx.

ROBERT STORR

The things that people, male and female, have two of rarely come in perfect pairs. Symmetry is therefore suspect.

Robert Storr is a critic and artist in New York.

JEANNE SILVERTHORNE

The right side of the brain controls the left side of the body; the left side of the brain controls the right. Drawing lines from brain lobes to hands results in an X. An X marks the point of meeting, of consummation, it marks identity, a signature, and, conversely, a negation, a can-

celling, an Xing out. Perhaps doubling is the last refuge of ambivalence in a world with very little tolerance for it. Tautology is a way of having your cake and eating it too. It satisfies the libidinal instinct (by reproducing self) and the death instinct (by meeting one's shadow). Doubling

gives the artist a taste of the power of mass production without the boredom and guilt of surplus. Doubling narrows the gap of difference, perhaps to the point of disappearance, suggesting that the search for meaning has become desperate.

Jeanne Silverthorne is a New York sculptor who writes about art.

JOHN MILLER

Symmetry has to do with the resurgence of minimalism in the way that the minimalists used symmetry or repeatable forms to get around the traditional prob-

lems of composition. It could be about closure or expansion. With Andre it can go on forever. Minimalism is being

revived. It is antiexpressive. The other thing is that you can pre-visualize the solution by making something symmetrical.

John Miller is an artist and critic in New York.

RONALD JONES

I would be cautious about making any zeitgeist statements or generalizations but at the same time it seems at least possible to me to entertain the idea that this

could represent in a very subliminal way the fact that at this moment culture is largely stabilized. I mean there seems to be no avant-garde, no breakthrough culture, not even created out of the hyper-

bole of the media, real or imagined. You would need something rupturing the cultural decorum and so symmetry could very well be a reflection of stabilization.

Ronald Jones is an artist who writes criticism.

KATHY HALBREICH

An affection for the symmetrical belies an interest in the iconic. In our age this contradiction suggests both an angel with spread wings and a corporation with modernist logo. Clearly, symmetry is about rectitude and equality; all things being equal, most of us yearn for such

qualities in our routine comings and goings, and yet we're forced to wonder whether these yearnings are pertinent to the mercantile or political world in which such fantasy – a representation of our deepest hopes – may be bought and sold. What we're trying to balance in daily life

is faith and disbelief, two characteristics which also fight for dominance during the artistic search. How to make abstraction concrete enough to be legible and meaningful enough to be pliant to our own desires? a question of symmetrical proportions.

Kathy Halbreich is an independent curator and public art advisor.

COLLINS & MILAZZO

If "symmetry" is actually an issue in the art world at this time (which we doubt), then it reduces to a displaced isomorph. History reactivated biologically as the mechanical gesture of self-reflexivity. It

is what we have come to call the comme des garçons syndrome in the art world – fashionable negations (contradiction as the symmetry of the old one/two punch)

skewed according to the tautology of narcissism. Here's the perfect symmetry (hardly fearful): Trust Fund Marxist managing a correct world view from his or her Le Corbusier armchair.

Collins & Milazzo are critics and curators in New York.

PAUL TAYLOR

"Two times zero equals nothing."

Paul Taylor is an art critic in New York.

RICHARD ARTSCHWAGER

LOOP/SCHLEIFE, 1986,

84 x 50 x 8" / 33 x 19,6 x 3,2 cm. (Photo: Jon Abbott)



Symmetry comes with society. Certainly it's been a psychological issue since Romanticism – the whole idea of self and non-self or Narcissus. Symmetry can exist in different guises and have different meanings. The current signals we are talking about may be reflections of Peter Halley's visualizations about society. He's drawn our attention to enclosed units, circulation patterns. His extreme position has probably made people aware. The Romantic manifestation is a precursor of the psychological reading. And that brings up the idea of twins and pairs. There is a pre-Raphaelite work from the 1850's by Dante Gabriel Rossetti, *How They Met Themselves*, that's a repeat of an early legend. It's about a couple who go out into the woods and they see a vision of themselves. They faint in shock. That kind of legend is related to vanitas or temporaneity. Symmetry is like a glimpse into the future that is immediately destroyed. Take Hamlet and his skull. Is it the other side of the Narcissus myth?



JOHN HILLIARD, 1961, 1987,

7' 3/4" x 11' 5" / 223 x 348 cm.

TREVOR FAIRBROTHER

Do you know the Beuys multiple of *The Twin Towers*? He took a found image of the World Trade Center and down the side of each tower wrote the names of two cultural heroes, Kosmos and Damien, the patron saints of medicine. What was his attraction to the two biggest towers in New York which happen to be symmetrical? Beuys made a number of paired objects.

There's been a lot in the popular press about twins, recently... biochemical. The only way I can relate this to medieval legend is through the *doppelgänger* legend. What's the difference between a *doppelgänger* and the simulacrum? And if you are an only child, are you always looking for doubles? How much of that is chemistry? And how much psychology? And what about having sex with the same sex? One of the classic failed interpretations of homosexuality is that it is an arrested immature phase because it is an attraction to yourself rather than your complement. However, you can argue it both ways. And that's symmetry. What is the kind of biochemistry or psychology

that makes people attracted to these symmetrical patterns? In the Rorschach test, seeing an image as symmetrical rather than narrative is analogous to the specialized functions of the two sides of the brain, which is supposedly symmetrical but really is not. Left-handed and right-handed are not the same thing.

Looking for the same thing can be unity, but then too much unity can turn into an obsession with unity – uniform – mass production – racial unity. On one hand unity is very attractive: remember Warhol.

And there's always been symmetry in portraiture. If the composition and pose are symmetrical, that connotes power. It's no mistake surely that Napoleon and Hitler liked symmetry. Does symmetry appeal to certain types? The idea of unity, balance, and uniform – it all goes together. In that way you can say it's anti-nature, although there's symmetry in nature. You can find power and order in nature but you can also find a lot more randomness and chaos.

Trevor Fairbrother works for the Museum of Fine Arts, Boston.