

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1990)

Heft: 25: Collaborations James Turrell and Katharina Fritsch

Rubrik: Collaboration Katharina Fritsch and James Turrell

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

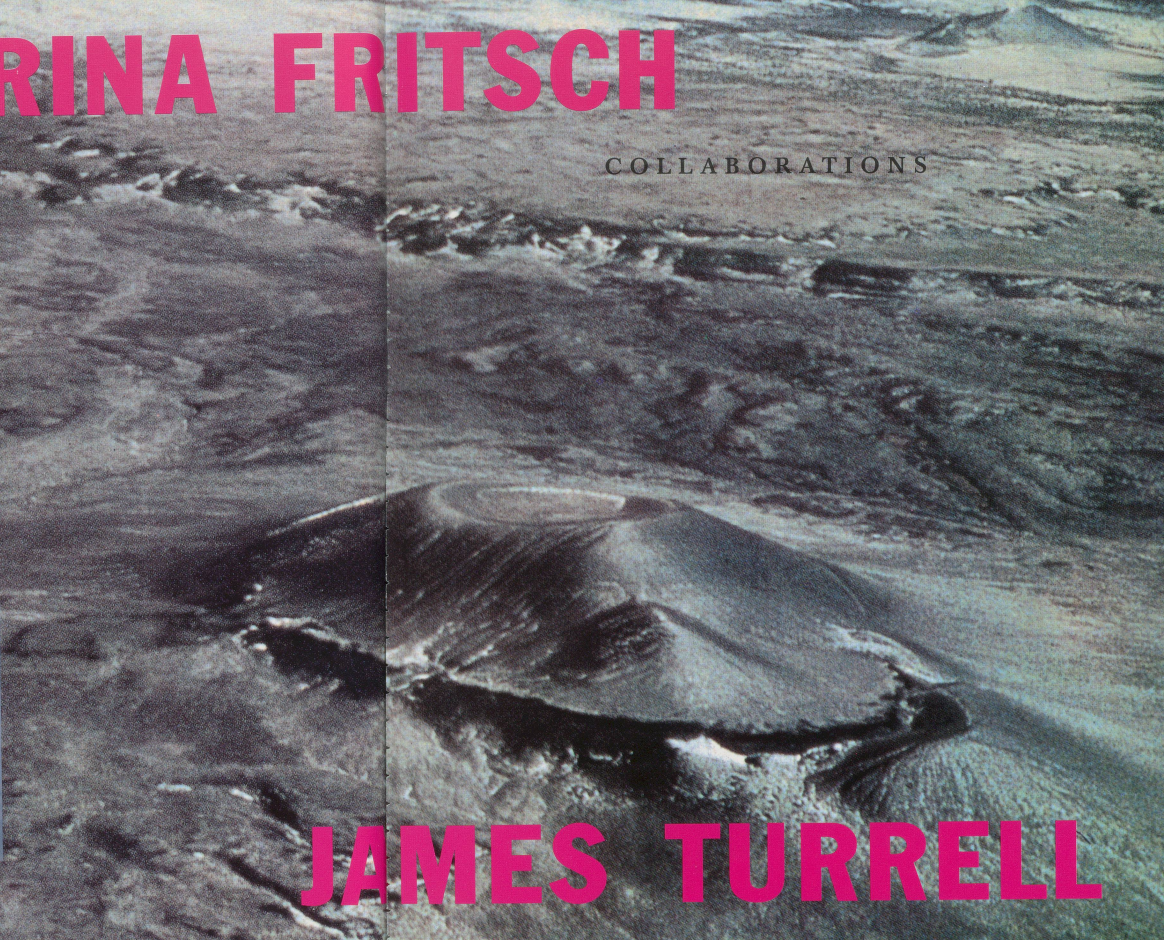
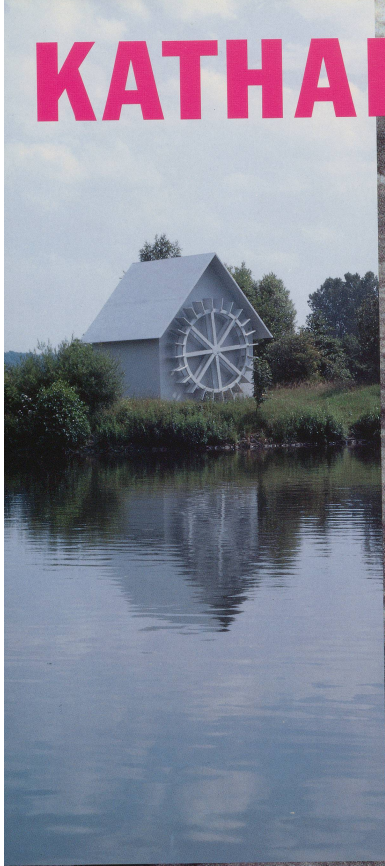
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

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

KATHARINA FRITSCH

COLLABORATIONS



JAMES TURRELL

DISARMING PERCEPTION

GARY GARRELS

THE APPARENT is a conditional state – thus our word apparition, with the implication that what is perceived to exist will and must disappear. We continually test the truth of our perceptions by various strategies to determine if a degree of absoluteness might be possible, that is, to know if something will continue to exist despite a change of conditions, or to understand the conditions that make the apparent possible.

WHEN IT WAS suggested that the work of Katharina Fritsch and James Turrell be juxtaposed in an issue of *Parkett*, it was this sense of the apparition that came to mind. With the work of both artists, the vividness of the encounter is so at odds with the normal habits of perception that these habits, in which we place such trust, are disarmed. An absoluteness contrary to ordinary experience temporarily suspends the usual understandings by which we orient our sense of perception. When confronted by the inadequacy of habits which allow us to get by day to day, we recognize how diminished are our perceptual conventions. With the work of both Fritsch and Turrell, immediacy and perfection, a sensate completeness, instill a feeling of unreality, of an existence apart from the ordinary, which induces a forgotten sense of wonder. We are impelled toward alertness and a renewed critical judgement.

BUT WHAT IS the means to do this? Here is where the artists would on appearance be incommensurate. Turrell uses light, space, and atmosphere to construct completely abstract works whereas Fritsch's objects reside solidly in space and are instantly recognized images. The standard clichés and references the two artists evoke by their work – Turrell some notion of the sublime and Fritsch some idea of kitsch – underscore the seeming dissimilarity. But, of course, either of these judgements is misleadingly simplistic.

GARY GARRELS is Director of Programs of the Dia Art Foundation in New York.

BOTH ARTISTS work from a position of precision and absolute control of materiality. Formal decisions are fundamental and are rendered completely. The work itself appears to be a constant, an equilibrium maintained against entropy and decay, against which we the viewer must gauge the conditions of our response. The work appears stable, assured in its existence, even as we recognize that appearances are deceiving, and the test is upon us, the viewer, and not the artist.

JULIAN HEYNEN has analyzed and identified formal characteristics of Fritsch's work, and the fundamental points he makes are equally applicable to the work of Turrell; frontality and symmetry which "have the ability in a certain way to make pictures out of these sculptures";¹⁾ the central significance of color, by which "designated characteristics of a work can also find far-reaching expression";²⁾ and "minimalistic concentration . . . an authority of simplicity."³⁾ Superficially the work of these two artists could hardly be more disparate. All the more startling are the shared qualities discovered on closer study.

2) Ibid, p. 69.

1) Julian Heynen, *Katharina Fritsch 1979-89* (Münster: Westfälischer Kunstverein; Frankfurt am Main: Portikus, 1990), p. 68.

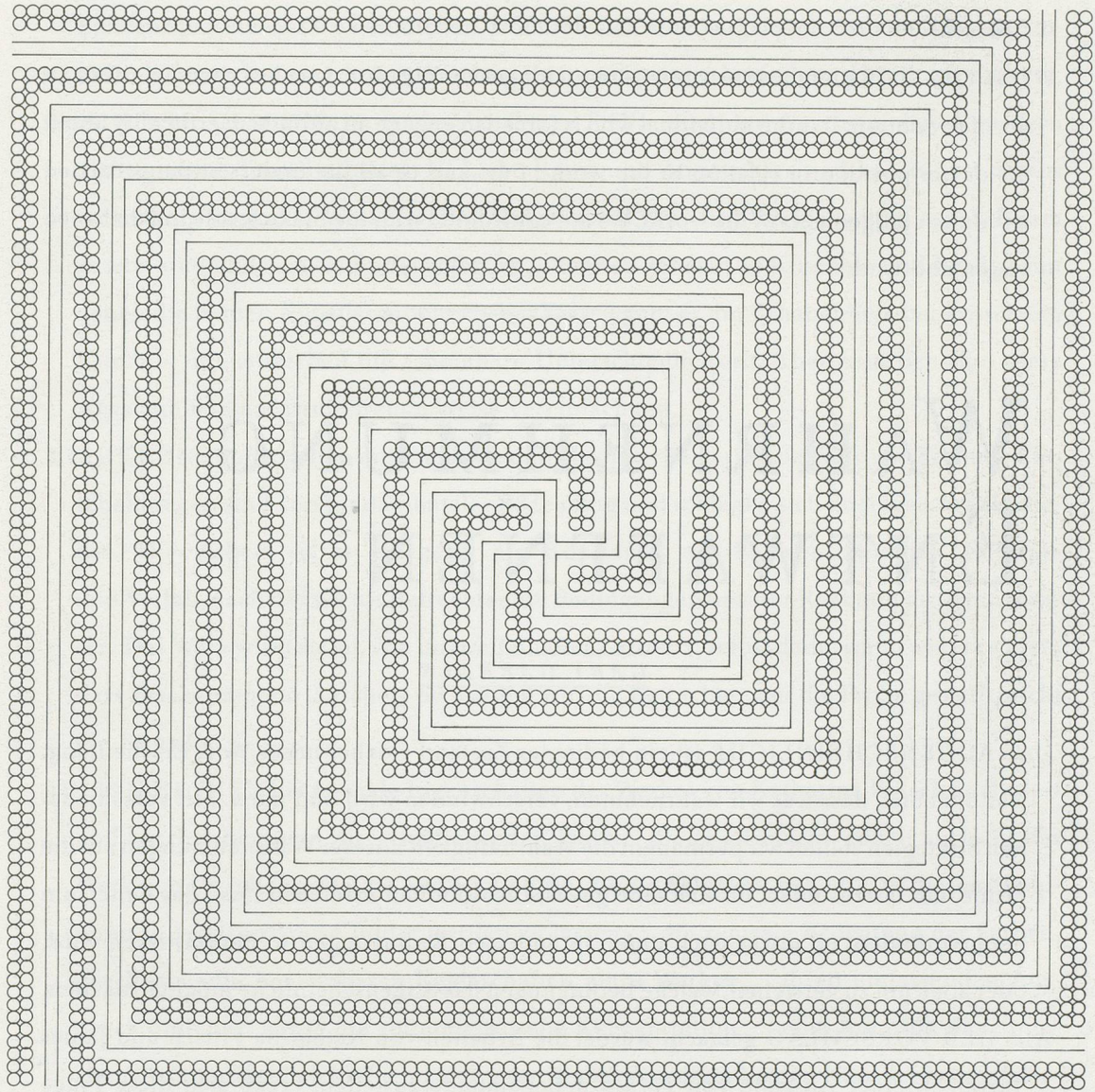
3) Ibid, p. 69.

BOTH ARTISTS have no fear of beauty, nor are they distrustful of things speaking directly for themselves. The nineteenth century dialogue between truth and beauty is re-engaged, with a position that truth is beauty but the nature of that truth is specific and particular. In the work of neither artist are there recondite layers of reference or allusion – in short, mannerism. Rather, truth appears open to apprehension if only the eyes are open, if the vision is clear; perception is a linkage between the eye and the mind.

NEITHER DO the two artists abstain from making a moral claim in their work. In fact, the old-fashioned notion that the work of art can hold an ethical position – that right and wrong are choices and that art can make this distinction – seems central in both of their practices. Even beyond this, their work suggests that art can and should engage a spiritual experience. There should not be a confusion though with transcendentalism or the more blinding error of mysticism. In the work of both a linkage with spirituality is grounded irrevocably in the materials and experience of life.

SOMETHING should be said of the differences as well, of what can be learned about the work of either artist through what they do not share. In part their differences reveal shifts between generations and between America and Europe. Both artists set up a conditional situation of being, a reckoning with self – with perception, experience, and memory. But where for Fritsch this condition is essentially social and rooted in historical specificity of time and place, for Turrell the confrontation is with natural phenomena, apart from culture. Fritsch's work is enmeshed in history, in sedimented layers of collective memory and





KATHARINA FRITSCH, FRIEDHOF FÜR REIHENGRÄBER, 1980/82,
die mit Rasen bepflanzten Gräber liegen rechts und links der asphaltierten
Wege, die von Norden, Süden, Osten, Westen zum kreuzförmigen Mittelpunkt
und von dort in eine der vier Himmelsrichtungen wieder hinausführen. Die
vier Meter breiten Streifen zwischen den Gräbern sind dicht mit Vogelbeerbü-
schen bepflanzt, die im Sommer orangefarbene Früchte tragen./

CEMETERY FOR ROW GRAVES, the rectangular graves on which grass has
been planted lie to the right and left of asphalt paths that lead to the
cross-shaped center from the north, south, east, and west, and from there back
out again. The thirteen-foot strips between the graves are densely planted with
rowanberry bushes that bear orange berries in summer.

reference, while for Turrell the individual is alone and immediate in confronting experience. The American condition suggests fragility, tenuousness, and absoluteness at odds with the European sense of mediated, normative, and culturally grounded understanding. With Fritsch the specificity of reference is confirmed and undermined. For Turrell experience and knowledge available to the individual alone is the essential test and means to strength.

WITH THE WORK of these artists we are no longer simply observers but participants in an act of revelation. It is the individual who is forced to engage an attitude of criticality about his or her position in relation to the work of art and to all the understandings carried within our judgements of the world. We are confronted with the inextricable link between vision and truth.

WAHRNEHMUNG ENTWAFFNEN

GARY GARRELS

DAS AUGENSCH EINLICHE ist ein bedingter Zustand – daher unser Wort Erscheinung, was bedeutet, dass was wir wahrnehmen, verschwinden wird und muss. Mit verschiedenen Strategien stellen wir permanent die Wahrhaftigkeit unserer Wahrnehmungen auf die Probe, um festzustellen, ob sich eine gewisse Absolutheit erreichen lässt, das heisst, um herauszufinden, ob etwas auch unter veränderten Bedingungen weiterexistieren wird, oder aber, um zu verstehen, welche Bedingungen das Augenscheinliche möglich machen.

ALS DER VORSCHLAG gemacht wurde, die Arbeiten von Katharina Fritsch und James Turrell in einer Ausgabe von *Parkett* nebeneinanderzustellen, ergab sich diese Frage nach dem Sinn von Erscheinung. Angesichts dieser beiden Künstler steht die Brisanz der Begegnung in so scharfem Gegensatz zu den normalen Sehgewohnheiten, dass diese Gewohnheiten, in die wir soviel Vertrauen setzen, ausser Kraft treten. Eine Absolutheit, die der normalen Erfahrung entgegengesetzt ist, lässt vorübergehend das gewöhnliche

GARY GARRELS ist Kurator und Director of Programs der Dia Art Foundation in New York.

Verständnis aussetzen, nach dem wir unseren Wahrnehmungssinn ausrichten. Werden wir mit der Unzulänglichkeit der Gewohnheiten konfrontiert, die uns Tag für Tag über die Runden bringen, erkennen wir, wie verengt die Konventionen unserer Wahrnehmung sind. In der Arbeit von Fritsch und Turrell erzeugen Unmittelbarkeit und Perfektion sowie eine sinnliche Vollkommenheit ein Gefühl von Unwirklichkeit, suggerieren eine Existenz jenseits des Gewöhnlichen, wodurch sich eine vergessene Art von Staunen einstellt. Wir werden zu erhöhter Wachsamkeit und neuem kritischem Urteil angehalten. DOCH WIE GESCHIEHT DAS? An dieser Stelle wird der Anschein den Künstlern nicht gerecht. Turrell arbeitet mit Licht, Raum und Atmosphäre und konstruiert daraus vollständig abstrakte Werke, während Katharina Fritschs Objekte solide in den Raum gesetzt sind und sich als Bilder sofort zu erkennen geben. Die Klischees und Bezüge, mit denen die beiden Künstler arbeiten – bei Turrell geht es um Erhabenheit, bei Fritsch um Kitsch –, unterstreichen die scheinbare Unterschiedlichkeit. Aber natürlich sind diese Ansatzpunkte auf irreführende Weise vereinfachend.

BEIDE KÜNSTLER gehen mit Präzision und absoluter Materialkontrolle vor. Formale Entscheidungen sind von fundamentaler Bedeutung und schlagen sich uneingeschränkt nieder. Die Arbeit selbst erscheint als Konstante, als Balance zwischen Entropie und Verfall, nach der wir als Betrachter die Bedingungen unserer Reaktion justieren müssen. Das Werk wirkt stabil, von unzweifelhafter Existenz; selbst dann, wenn wir erkennen, dass Erscheinungen täuschen. So werden wir, die Betrachter, auf die Probe gestellt, nicht die Künstler.

JULIAN HEYNEN hat formale Eigenschaften des Werkes von Katharina Fritsch analysiert und beschrieben, und die grundlegenden Punkte, die er ausmacht, gelten auch für das Werk von Turrell: Frontalität und Symmetrie, die die Fähigkeit haben, «aus diesen Skulpturen in gewisser Weise Bilder werden zu lassen»,¹⁾ die zentrale Bedeutung der Farben, durch die «die benennbaren Eigenschaften eines Werkes . . . ihren umfassenden Ausdruck finden»,²⁾ sowie die «minimalistische Konzentration . . . eine Autorität des Einfachen».³⁾ Oberflächlich betrachtet könnten die Werke dieser beiden Künstler kaum unterschiedlicher sein. Um so erstaunlicher ist dann die Entdeckung der Gemeinsamkeiten bei näherem Hinsehen.

BEIDE KÜNSTLER scheuen Schönheit nicht, noch misstrauen sie Dingen, die unmittelbar für sich selbst sprechen. Der Dialog des 19. Jahrhunderts zwischen Wahrheit und Schönheit ist wieder aufgerollt, unter der Prämisse, dass Wahrheit zwar Schönheit, doch

2) Ebd., S. 63.

1) Julian Heynen, Katharina Fritsch, 1979–89, Münster, Westfälische Kunstverein; Frankfurt am Main, Portikus, 1990, S. 62.

3) Ebd., S. 63–64.

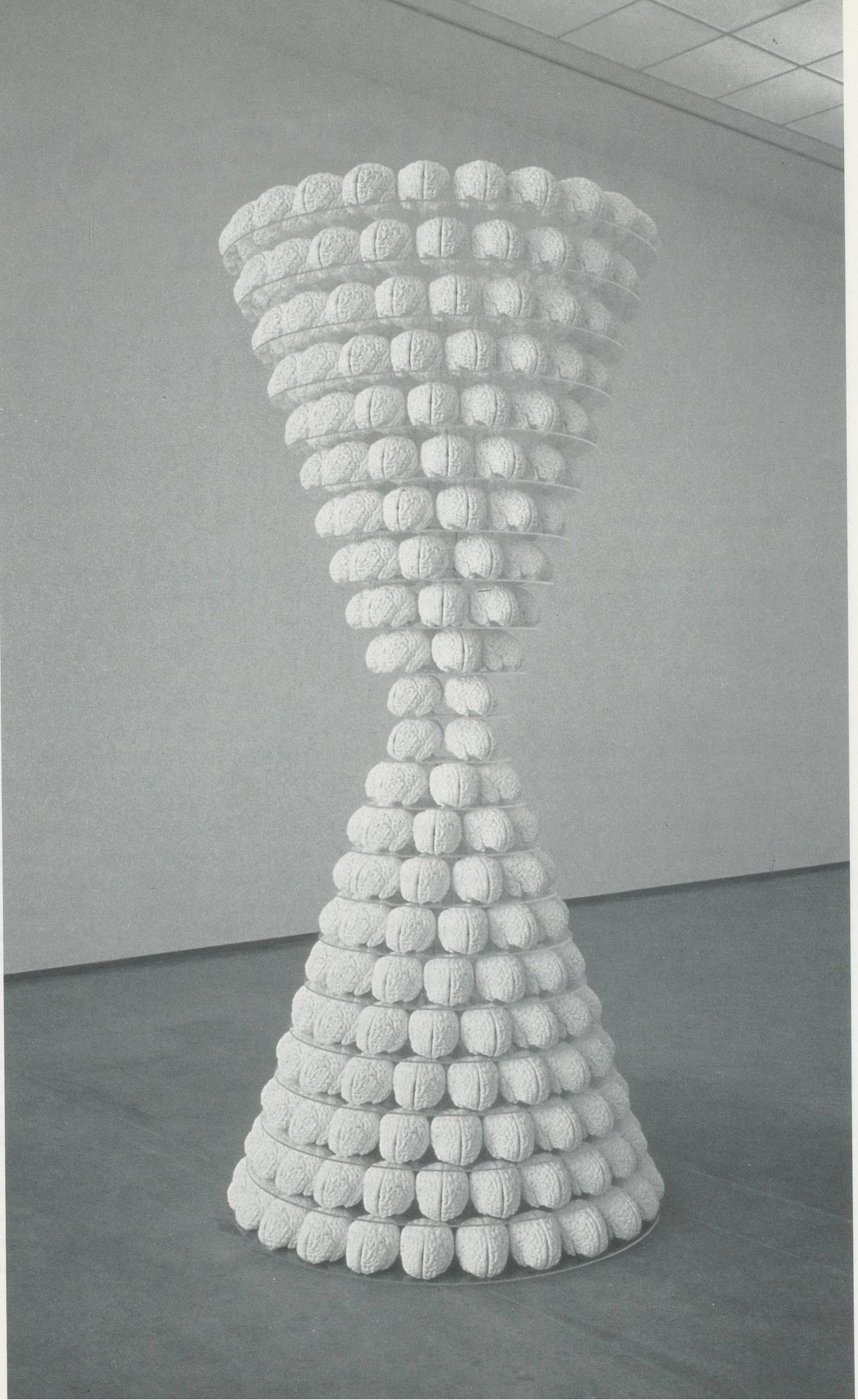
ihrer Natur nach spezifisch und besonders ist. Bei keinem der beiden Künstler enthält die Arbeit verborgene Bezugs- oder Anspielungs-Ebenen – Manierismen also. Statt dessen erscheint Wahrheit unverstellt, sofern man mit offenen Augen und klarem Blick hinsieht; Wahrnehmung ist eine Verbindung zwischen Auge und Geist.

DIE BEIDEN KÜNSTLER versagen sich auch den moralischen Anspruch nicht in ihrer Arbeit. Tatsächlich scheint die altmodische Vorstellung, dass das Kunstwerk eine ethische Position einnehmen kann – und dass zwischen richtig und falsch eine Wahl besteht, die von der Kunst getroffen werden kann –, bei den Praktiken beider Künstler eine zentrale Rolle zu spielen. Darüber hinaus suggeriert ihre Arbeit, dass Kunst eine geistige Erfahrung erschliessen kann und soll. Doch ist dies nicht zu verwechseln mit Transzendentalismus oder dem noch verhängnisvolleren Irrtum des Mystizismus. In beider Werke ist die Verbindung mit der Spiritualität fest in den Materialien und Lebenserfahrungen verwurzelt.

DOCH AUCH zu den Unterschieden sei etwas gesagt, dazu, was an Verschiedenartigkeit zum Verständnis der jeweiligen Arbeit beitragen kann. Teilweise enthüllen die Unterschiede die Verschiedenheiten zwischen zwei Generationen sowie zwischen Amerika und Europa. Beide Künstler entwerfen einen bedingten Seins-Zustand, eine Ortsbestimmung der eigenen Person – der Wahrnehmung, Erfahrung und Erinnerung. Doch wo Fritsch diesen Zustand als hauptsächlich gesellschaftlichen begreift, verwurzelt in der historischen Besonderheit von Zeit und Raum, handelt es sich für Turrell um eine Auseinandersetzung mit Natur-Phänomenen, jenseits von Kultur. Fritschs Werk ist eingebunden in Geschichte, in einzelne Schichten von kollektivem Gedächtnis und Bezug, während bei Turrell das Individuum allein und unmittelbar mit der Erfahrung konfrontiert ist. Die amerikanische Situation suggeriert Fragilität, Zartheit und Absolutheit im Gegensatz zum vermittelten, normativen und kulturell verwurzelten Verständnis in Europa. Bei Fritsch werden die Besonderheiten des Bezugs bestätigt und zugleich unterlaufen. Für Turrell sind Erfahrung und Wissen, die nur dem Individuum allein zugänglich sind, entscheidender Prüfstein und Mittel zur Kraft.

GEGENÜBER DER ARBEIT der Künstler sind wir nicht länger mehr Betrachter, sondern Partizipanten in einem Akt der Enthüllung. Das Individuum ist gezwungen, eine kritische Haltung zu seiner bzw. ihrer Position in bezug auf das Kunstwerk und all die Vorstellungen einzunehmen, die in unserer Beurteilung der Welt eine Rolle spielen. Wir sind konfrontiert mit der unentwirrbaren Verknüpfung von Vision und Wahrheit. *(Übersetzung: Nansen)*

KATHARINA FRITSCH, WARENGESTELL MIT GEHIRNEN, 1989, Plexiglas, Kunststoff, Farbe, 250 cm. ø 120 cm/
TIERED SHELVES WITH BRAINS, plexiglass, synthetic material, paint, 98³/₈" ø 47¹/₄". (PHOTO: KATRIN SCHILLING)



Spekulationen über Lastwagen, Friedhöfe, Füchse und andere Bilder

JULIAN HEYNEN

Kann man von Kunstwerken berichten, die es (noch) nicht gibt? Von Arbeiten, die bislang nur in schematischen Zeichnungen oder knappen Beschreibungen existieren? Und zwar von solchen Werken, die sich nicht als Konzept, sondern in voller plastischer und bildhafter Wirklichkeit zeigen sollen? Das ist nicht nur eine Frage des eigenen Vorstellungsvermögens, sondern auch eine der Autorschaft. Können es überhaupt mehr als Mutmassungen sein, die so zusammenkommen? Und worin schliesslich besteht die Legitimation, auf diese Weise einer künstlerischen Verwirklichung voranzugreifen? Auf eine

Der Schiffbrüchige hat die Transparenz des Komplexen an seinem einfachen Gegenstand wiedergefunden.

Hannes Böhringer

reine Nacherzählung von Ideen und Absichten der Künstlerin wird man sich nicht hinausreden können; denn wo erzählt wird, kommt Eigenes hinzu.

Alle Arbeiten von Katharina Fritsch haben ihren Ausgangspunkt in einem klar und präzise gesehenen Bild eines Dings, einer Situation, das von vornherein beides zugleich in sich birgt: den individuellen Blick und das kollektive Zeichen. Stecken in diesen beiden Elementen nun aber nicht auch Anrecht und Anleitung, der visuell-imaginativen Präzision der Künstlerin zu folgen, das nur angedeutete Bild sich vorzustellen, es sich zu er-sehen? Lassen sich dann die Leitlinien des individuellen Blicks nicht bis zu einem gewissen Grad aus den Merkmalen der vorhandenen Arbeiten herausfiltern? Und sollte man

JULIAN HEYNEN ist stellvertretender Direktor der Krefelder Kunstmuseen.

nicht wenigstens eine Strecke weit den kollektiven Zeichen vertrauen? Gewiss, auch dann bleibt eine solche (Re-)Konstruktion noch ein heikles Unterfangen, ein Versuch für Fortgeschrittene, für Eingesehene gleichsam. Wer so den Standpunkt des reinen Betrachtens verlässt, betritt unsicheren Grund, gerät in den Zustand der aktiven Komplizenschaft und der Spekulation.

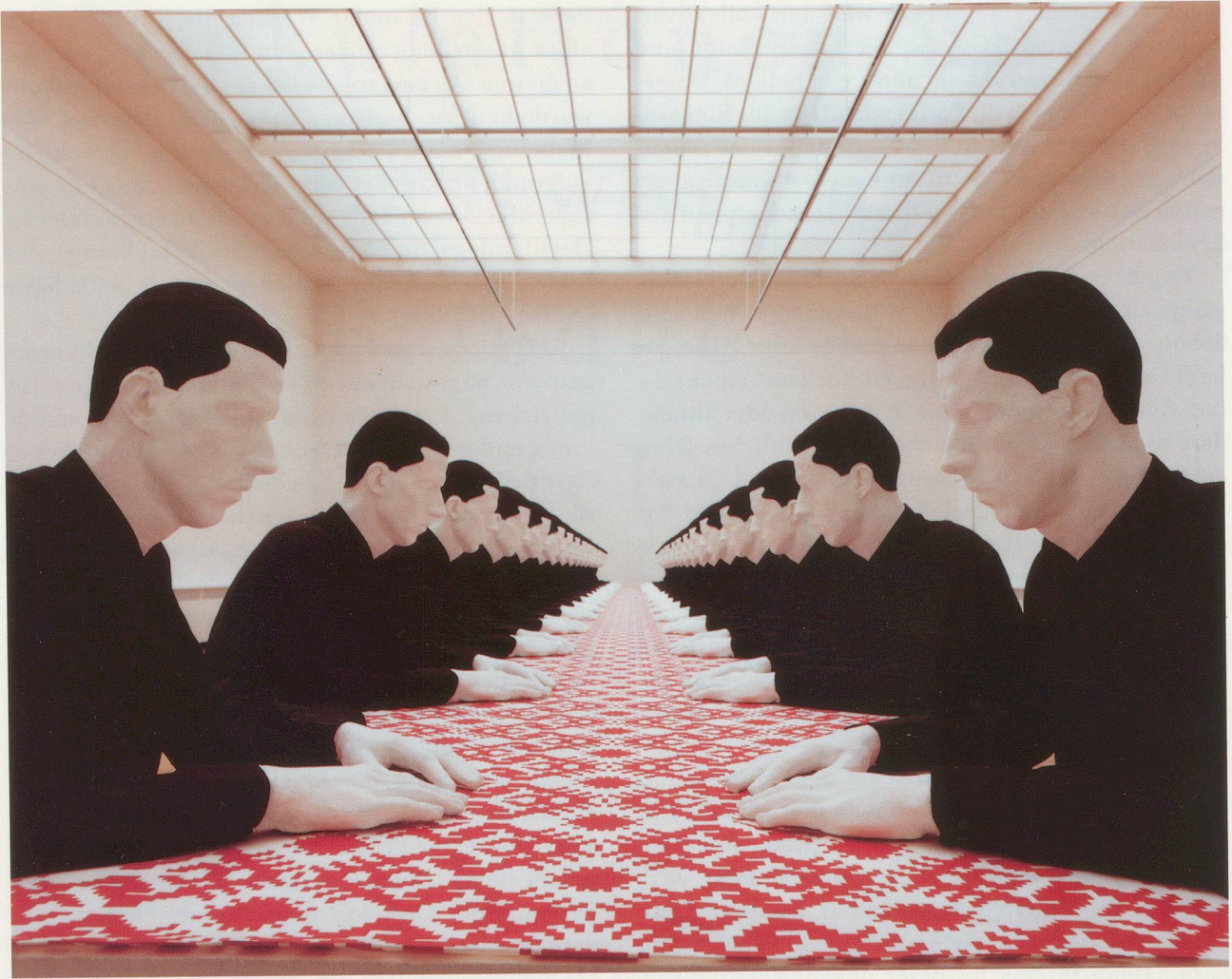
Es gibt im bisherigen Werk Nahtstellen und Übergänge zu dem, was hier im Mittelpunkt stehen soll. Schon der latente Warencharakter vieler Arbeiten hebt sie bei aller Einzigartigkeit doch aus einer rein individuellen Schau heraus. Wir wissen oder ahnen, dass es anderswo ein gleiches oder ähnliches Ding geben muss, das sich anderen Betrachtern darbietet. Die neueren Warengestelle machen es dann an einem einzigen Ort offensichtlich. Aber auch wenn Auftritt und Erscheinung des Ungewöhnlichen, des Singulären im Vordergrund stehen, wie beim ELEFANT oder bei der TISCHGESELLSCHAFT, ist das Öffentliche ein wesentlicher Bestandteil der Situation: Orte kollektiver Erlebnisse – und seien es Orte des Sehens und Schweigens.

Ist der tatsächliche Austritt aus dem Museum, ist der Eintritt in den Raum, den man den alltäglichen oder öffentlichen nennt, also nur ein gradueller oder ist er nicht vielmehr ein ganz entscheidender, weil mit ihm die Spielregeln verändert werden? Dort «draussen» stellt sich die Statusfrage in verschärfter Form. Denn fördert in dieser neuen Situation die prinzipielle Ähnlichkeit der Arbeiten mit ihren Vor-Bildern nicht ein Aufgehen, ein Verschwinden im Alltäglichen? Wo ist der kritische Punkt, an dem die Kunst-Dinge zugleich eingebettet und doch auch hervorgehoben sind? – Der SPAZIERGÄNGER MIT HUND im Park von Sonsbeek war eine solche Einfügung in einen Gesamtzusammenhang. Er war die präzise Konstruktion einer an diesem Ort möglichen, ja sogar wahrscheinlichen Figur, deren Stimmigkeit in formaler, farblicher, soziologischer und psychologischer Hinsicht jedoch bis zu einem Punkt getrieben worden war, an dem ihr Realismus jederzeit in Gefahr stand, als Fiktion beargwöhnt zu werden. Dieser Mann und sein Hund wanderten als ein überdeutlich gewordenes Bild, ja mit einem Hauch von Bühnenpräsenz, durch einen stadtnahen

Park, in den für einige Wochen die Kunst in Form einer Ausstellung eingezogen war. Die Figur schien an diesem Ort eine solche Erkennbarkeit und Glaubwürdigkeit zu besitzen, dass viele Besucher der Meinung waren, sie hätten sie gesehen, obwohl sie aufgrund praktischer Schwierigkeiten nur ein einziges Mal kurz aufgetreten war. Die an einem solchen Detail zutage tretende kollektive Verankerung des Bildes gab ihm den Anschein eines beiläufigen (Alltags-)Mythos.

Das schwarz und weiss lackierte Wohnanhängergespann, abgestellt auf einem Parkplatz, oder der rot gestrichene Lastwagen mit Anhänger, der endlos kreuz und quer durch Deutschland fahren soll, operieren auf einem ähnlichen Feld. Als Transportmittel sind sie völlig in das pragmatische und mentale Grosssystem des Verkehrs eingeschlossen. Durch (unter anderem) ihre präzisierte Farbgebung heben sie sich jedoch soweit davon ab, dass ihnen Symbolisches zuwächst. Der Widersinn der stillgestellten Räder, des «*ruhenden Verkehrs*», und das Bild der rastlosen Bewegung, der Reise ohne Ende und Ziel, erinnern an ältere Mythen. Aber so wie beim Lastwagen ein wenig die Erzählung vom Fliegenden Holländer durchklingt, so setzt sich die Arbeit doch auch von solchen Märchen- und Bühnenstücken ab, indem sie das Geschehen nicht auf der Ebene einer fernen, einer kunstvoll geschaffenen Fiktion, sondern im vertrauten Strom des Alltäglichen ansiedelt. Sie verliert dadurch im Vergleich mit den traditionellen Mythen an Eingrenzung, Dramatik und Autorität. Statt dessen gewinnt ein solches Bild an Wahrscheinlichkeit, es bietet seine symbolischen Potentiale eher beiläufig an und setzt ihre Ausbeute viel stärker in die Verantwortung des einzelnen. Und es verwirklicht die symbolische Zuspitzung, dieses Aufscheinen einer neuen und tieferen Sicht, als die Sache eines unverhofften Augenblicks. Jede neue Begegnung kann dem Bild (in gewissen Grenzen) eine andere Bedeutung geben – oder es auch im Strom der vorbeiziehenden Eindrücke unerkant belassen.

Dort, wo der Ausgangspunkt ein im allgemeinen Bewusstsein hinreichend genau umrissenes Zeichen ist, etwa beim ELEFANT oder bei der MADONNA, wird mit gezielten Manipulationen eine mehrfache



*KATHARINA FRITSCH, TISCHGESELLSCHAFT, 1988/DINNER PARTY,
(INSTALLATION KUNSTHALLE BASEL 1988, PHOTO: FRANK FENSTERMACHER)*

KATHARINA FRITSCH, TISCHGESELLSCHAFT, 1988,
1600 x 170 cm./DINNER PARTY, 630 x 67",
(INSTALLATION KUNSTHALLE BASEL, 1988, PHOTO: NICK TENWIGGENHORN)



Distanz geschaffen. Das beginnt mit dem Status dieser Dinge an ihrem öffentlichen Ort: Auch wenn sie von ihrer Art her grundsätzlich dort hingehören könnten, ihr tatsächlicher, unerwarteter Auftritt isoliert sie, ja hebt sie für einen Moment schockartig aus ihm heraus. Die Mittel hierzu sind die subtile Veränderung des Massstabes, die Stilisierung durch Symmetrie und Frontalität sowie die neue Farbe. Die im Auftrag und in der Nachbarschaft eines Energieunternehmens errichtete, überlebensgross erscheinende MÜHLE in ihrer hellgrauen Makellosigkeit und mit dem selbständig sich drehenden Rad führt diese gleichzeitige Einbettung und Distanz eines symbolisch vorbelasteten Bildes in der Dimension der Landschaft vor. Die bis zur Verkitschung geläufige Idylle wird nach ihrem Kern an kollektiver Glaubwürdigkeit befragt und darüber hinaus in eine neue, zeitgenössische Umgebung gesetzt.

Ausser der MÜHLE (und wenn man so will der MADONNA) ist noch keines der grossen, «öffentlichen» Projekte verwirklicht worden. Gemeint sind hier besonders jene stadt- und landschaftsräumlichen Anlagen, die ganz unterschiedlichen, aber geläufigen Funktionen dienen. Es sind Prototypen, die nach gewissen räumlichen und «atmosphärischen» Voraussetzungen verlangen und sich selbst in ihren Dimensionen den jeweiligen Gegebenheiten anpassen müssten. Der RASENPLATZ MIT ACHTZIG PAPPELN hat einen ovalen Grundriss und bildet und thematisiert in lapidarer Weise den Versammlungsort für eine Nachbarschaft, der sich dadurch auszeichnet, dass er keine bestimmte Art seiner Benutzung vergibt, sondern nur einen Rahmen anbietet. Der Rahmen besitzt gerade soviel Zeichenhaftigkeit, dass er die Stelle als einen Ort des *Wir* und des *Hier* markiert, ohne ihn damit jedoch auf eindeutige, auf bestimmende Weise auszuzeichnen, zu überhöhen. – Eine verwandte Situation würde auch mit dem TENNISPLATZ geschaffen. Als von mehrstöckigen Wohnbauten umstandene Sportanlage hätte er in dem ungewöhnlich, nämlich 22 Meter hohen Metallgitterzaun allerdings eine Anomalie vorzuweisen, die das «Thema» fast schon auf theatralische Weise formuliert: Spielen und Zusehen, die Akteure und die im Anonymen, *sie* und *wir*, das Besondere und das Alltägliche. Aber auch hier wird

nicht wirklich eine Bühne konstruiert, findet nicht wirklich eine Inszenierung statt. Die Anlage des Platzes unterstützt, formuliert und präzisiert nur das, was in der gewählten Situation vorhanden ist: das ständige Hinundhergleiten zwischen unbewusster Pragmatik und schauspielerischem Hervortreten einzelner Momente in diesem sozialen Raum.

Mit den Friedhöfen hat Katharina Fritsch kollektive Räume einer ganz besonderen Art entworfen. Es sind anonyme Begräbnisstätten, eingebunden in eine strenge, geometrische Ordnung, aus der man verschiedene Hinweise auf traditionelle Symbolik herauslesen könnte. Die Anlagen erschliessen sich zuerst einmal dem einzelnen, der in sie hinein und auf wechselnden Wegen durch sie hindurchgeht. Es sind sehr einfache und im doppelten Wortsinn auch weite Bilder, Sinnbilder, die von ihren realen Dimensionen her jedoch durchaus überschaubar bleiben. Der FRIEDHOF FÜR REIHENGRÄBER auf einem Quadrat von 184 Metern Kantenlänge und das Achteck des FRIEDHOFES FÜR URNENGRÄBER mit einem Durchmesser von 96 Metern grenzen Bezirke aus, die schon durch ihre konzentrierte Anlage und Farbgebung Räume der Ruhe, der Betrachtung schaffen. In der formalisierten Natur dieser Parks geht die ständige Wiederkehr des Gleichen in ein eindrucksvolles Bild von müheloser Konzentration über. So bewegt sich auch hier das Öffentliche ganz wesentlich in den Dimensionen von Vorstellung, Erinnerung und «Mythos». Es wird deutlich, wie diese Projekte sich direkt an die anderen Arbeiten anschliessen und deren Potential einer kollektiven Bildlichkeit in einen Raum grösserer sozialer Möglichkeiten hinein erweitern. Da sie dabei trotz aller irritierenden Pointierung einen Weg prinzipieller Integration wählen, tendieren sie – ähnlich dem «Warencharakter» anderer Arbeiten – zu einer gewissen Anonymität. Das scheint mir, zumal unter den weiterhin ungeklärten Verhältnissen von Kunst und Öffentlichkeit, nicht die schlechteste Art, auf diesem Feld tätig zu werden.

Neben den sich sehr weit in den alltäglichen Umraum zurückziehenden Projekten gibt es aber auch andere, die mehr auf das Aussergewöhnliche, das Ereignishafte, ja das Wunderbare zielen. Der



KATHARINA FRITSCH, ROTES LASTWAGEN, 1980/86.

Modell für Lastwagen, der endlos durch Deutschland fährt, Blech, Kunststoff, Lack, 30 x 5 x 6,5 cm/RED TRUCK. Model for a truck that drives endlessly through Germany, sheet metal, synthetic material, synthetic resin, 11¹³/₁₆ x 2 x 2⁹/₁₆". (PHOTO: JÖRG SASSE)

VERGNÜGUNGSPARK MIT VIER PLÄTZEN bietet auf knappem Raum, ein wenig wie in der Übersichtlichkeit einer Modellandschaft, ein Quartett ebenso beiläufiger wie symbolträchtiger Attraktionen. Der im Durchmesser gut 100 Meter grosse Rasenkreis wird von asphaltierten Wegen durchschnitten, an deren Kreuzungen lapidare «Zerstreuungen» auf den Besucher warten: ein Ziegelschornstein (die Arbeit, als sie noch sichtbar war?), ein ganz flaches, ovales Becken (ein Spiegel, Narziss?), ein schlanker Turm aus Beton, auf hohen Beinen, mit Uhren an allen Seiten, vier nach innen, vier nach aussen (nichts ohne Zeit?) und schliesslich, etwas abseits des Wegs vier schwarze runde Wasserlöcher, scheinbar unendlich tief (Geheimnisse, Löcher in der Welt?). Wie auf dem frühen «Warengestell» drängen sich auch hier die Angebote – und doch bleibt jedes Ding für sich. Nach

einem System, einem Programm sucht man vergeblich; nur so ist Zerstreuung möglich.

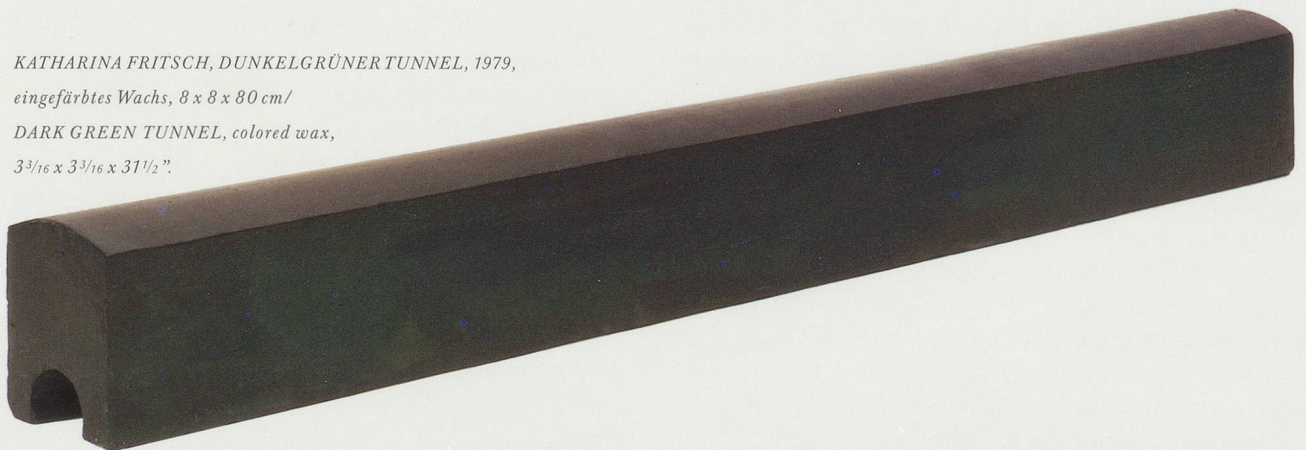
Einen Schritt weiter hinein in die Unwägbarkeiten der Inszenierung, in die Verlockungen der Künstlichkeit gehen zwei Projekte, die die Natur selbst manipulieren. Es sind «lebende Bilder», die in zoologischen Gärten verwirklicht werden könnten, jenen Orten der kurzweiligen Erbauung, die ihre enge Verwandtschaft zum Theater nie leugnen können. Da wären dann ein paar in ihrem Fell leuchtend rot eingefärbte Füchse, die auf dem grünen Rasen eines Freigeheges herumlaufen würden. Oder es gäbe eine Reihe von schwarz-weissen Tapiren, die (wie auf einer Bühne) in einem allseits verspiegelten Gehege lebten, das sie und die Zuschauer zugleich reflektiert. Man stelle sich diese Szenen als abstrakte Muster vor, als stilisierte Bewegungsmomente, als eine Choreo-

KATHARINA FRITSCH, DUNKELGRÜNER TUNNEL, 1979,

eingefärbtes Wachs, 8 x 8 x 80 cm/

DARK GREEN TUNNEL, colored wax,

3³/₁₆ x 3³/₁₆ x 31¹/₂".



KATHARINA FRITSCH,
MÜHLE, 1990,
Kraftwerk an der Römerbrücke
in Saarbrücken, H. 700 cm/
MILL, power station at the roman
bridge in Saarbrücken, 275 1/2"



KATHARINA FRITSCH,
SPAZIERGÄNGER MIT HUND, 1986/
MAN WALKING HIS DOG.

graphie unbewusster Akteure, ja vielleicht als die verkehrte Welt eines Traums, und man wird unweigerlich die Faszination und den Zweifel spüren, den diese so leichthändig herbeigeführte Konfrontation, diese verführerische Vermischung von Natur und Kunst hervorruft. Ich sehe diese Bilder vor mir und bin mir doch ihrer Realität nicht sicher. Sie formulieren ein Extrem, das das Wunderbare und/oder das Abgründige ganz schutzlos in den Alltag lenkt. Hier mag es dann auf des Messers Schneide stehen, ob das Bild gelingt oder mit schalem Nachgeschmack in seine Bestandteile zerfällt.

Die grossen, öffentlichen Projekte mit ihrer hartnäckigen Ambition, über den *Weissen Kubus* hinaus Bedeutung zu haben, werfen noch einmal mit Nachdruck einige der zentralen Fragen auf, um die es in

diesem Werk geht. Wie kann man Bilder, die aufgrund ihrer Klarheit und Gültigkeit uns allen nicht aus dem Kopf gehen – schon immer in ihm waren –, so einrichten, dass sie ihre Kraft und Bedeutung behalten und doch nicht versteinern oder peinlich werden? Wie kann Kunst in einer Zeit, die von der ständigen Ablösung der Bilder und Werte durch neue Bilder und Werte geprägt ist, Wichtiges festhalten, ohne sich in Sentimentalität, Nostalgie oder Pseudo-Mythisches zu verabschieden? Welches Mass an Naivität und Distanz, an Vertrauen und Kritik ist in einem Bild möglich, ohne dass es zerspringt oder verdampft? Das zielt heute auf eine realistische Haltung ebenso wie auf Widerstand gegen einen aufs äusserste beschleunigten Status quo.





Speculations on Trucks, Cemeteries, Foxes, and Other Images

JULIAN HEYNEN

Can one talk about artworks that do not (yet) exist? About works that have only reached the stage of diagrams or scant descriptions? Works that are not planned as concepts, but as concrete physical and pictorial realities? Not only our imaginative faculties but the issue of authorship is at stake here. Is everything at this stage mere conjecture? What, if anything, justifies anticipating artistic implementation in this fashion? Certainly not simply recounting the artist's ideas and intentions, because where there is narrative, there is personal perspective.

All of Katharina Fritsch's works start with a clear and precisely visualized image of a thing: a situation

JULIAN HEYNEN is Deputy Director of Museums in Krefeld.

*The castaway has rediscovered
the transparency of complexity in
his simple object.*

Hannes Böhringer

that, by definition, incorporates both the individual view and the collective sign. But do not these two elements establish the right and the directives for following the artist's visual imagining precision, for conjuring up the intimated image, for dis-covering it? Might not the guidelines for individual viewing be gleaned to a certain extent from the characteristics of existing works? And should we not put at least some faith in the collective sign? Admittedly, even then (re-)construction is not smooth sailing; it is an experiment for advanced studies, for initiates. Leaving the confines of pure observation means stepping on thin ice and engaging in a condition of active complicity and speculation.

There are seams, transitions between earlier work and the essence of recent proposals. The commercial

character of many works, no matter how unique they may be, precludes an exclusively individual approach. We know or suspect that the same thing or at least something similar must exist elsewhere for the eyes of other viewers. The more recent display units make this obvious in one and the same place. But even when the presentation and appearance of the unusual, the singular, take precedence as in *ELEPHANT* or *COMPANY AT TABLE*, the public element is essential to the situation and involves places of collective experience – even if they are places of seeing and silence.

Is the departure from the museum, the move to space that is known as common or public, merely a difference in degree or is it not, in fact, a highly consequential move, entailing, as it does, a change of rules? Out “there,” the issue of status is aggravated. Does the underlying similarity between the works and their models not make it even easier for them to blend into their new situation, to disappear into daily life? Exactly when are the scales balanced between the assimilation and the accentuation of art-things? – A case in point is *MAN WALKING HIS DOG* in Sonsbeek Park. He was so precisely constructed in such a suitable, likely place, he was so true in form and color, so true sociologically and psychologically that his realism was constantly in danger of becoming suspect, of being taken as a fiction. This man and his dog – an overstated image, verging on a staged presence – strolled through an urban park that had been taken over for a few weeks by art in the form of an exhibition. The figure was possessed of such familiarity and credibility that many visitors thought they had seen him although he had made only one brief appearance due to practical difficulties. This indicates a collective mooring of the image that gave it the look of a casual (ordinary) myth.

Similar forces are at work in the black-and-white lacquered car with trailer on a parking lot, or the trailer truck painted red that is meant to drive endlessly all over Germany. As means of transportation, the two pieces are completely ensconced in the pragmatic and mental mega-system of traffic. But their precision of color is one factor (among others) that sets them off against the system and lends them symbolic significance. The paradox of wheels that

are stationary, of “resting traffic,” the image of restless motion, of an aimless journey without end – all are reminiscent of old, familiar myths. The truck prompts memories of the Flying Dutchman, for instance, but being set in the familiar flow of daily life rather than in the remote, artfully created realm of fiction, the work belies its association with fairytales or plays and functions with less constraint, less drama, less authority than traditional myths. Instead the image seems more probable and rather casually extends its symbolic potential to the individual who must also bear the burden of exploiting it. And it heightens the symbolic focus, the emergence of newer and deeper insights, by means of the unexpected moment. Every new encounter lends the image new meaning (within limits) – or lets it flow by unrecognized in the stream of passing impressions.

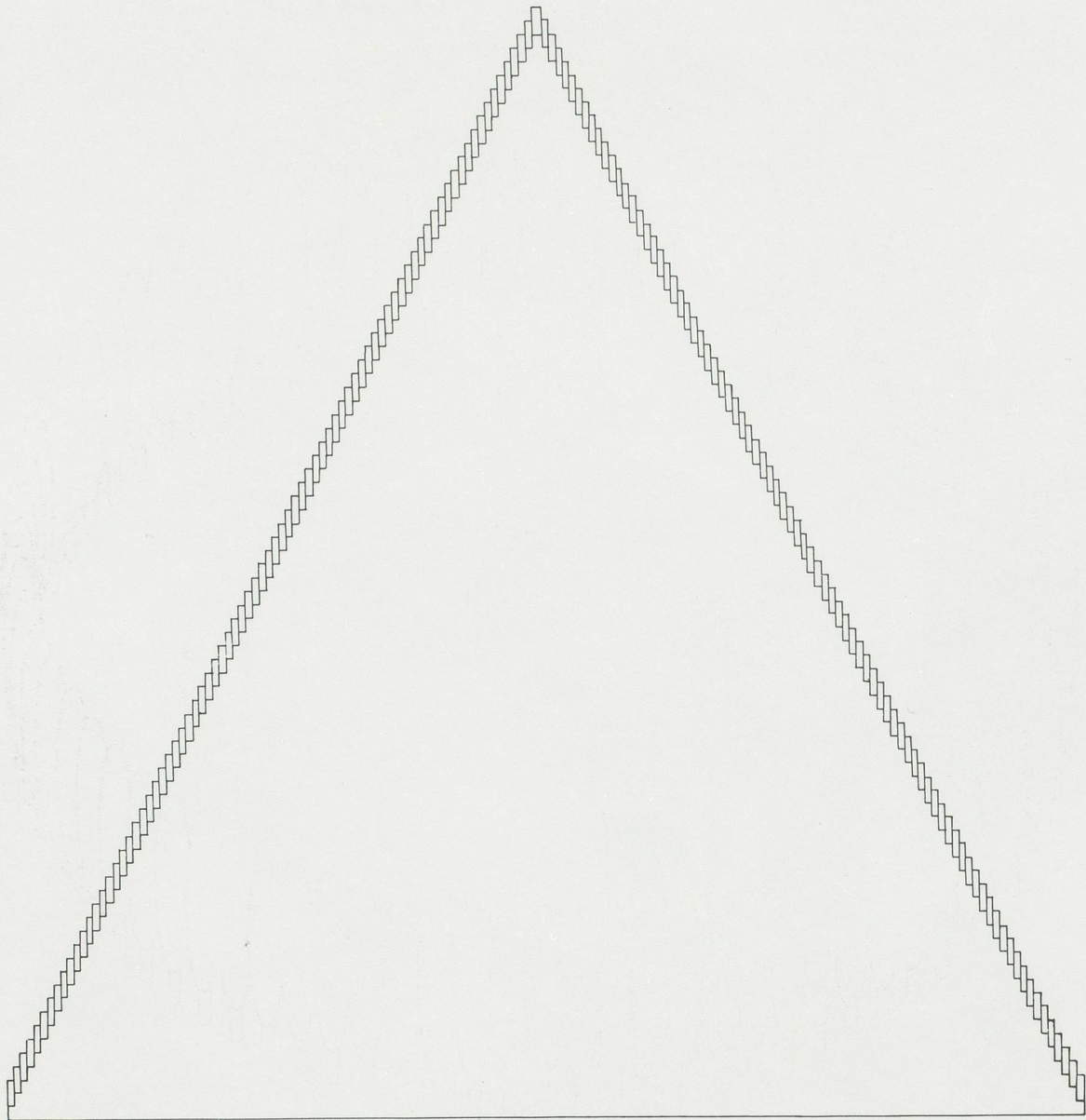
In cases where the initial sign is sufficiently defined in the collective conscious, as in *ELEPHANT* or *MADONNA*, multiple distance is established through precise manipulation, beginning with the status of these things in their public location. Even if they could, by nature, belong where they are, their actual, unexpected appearance isolates them, even dislodges them for one startling instant. This effect is achieved by such devices as subtle shifts in scale, stylization through symmetry and frontality, and color. *MILL*, located in the vicinity of the power plant that commissioned it, seems much larger than life. With its light-gray impeccability and its independently revolving wheel, it demonstrates the simultaneous embeddedness and distance of a symbolically overworked image in the dimension of the landscape. The hackneyed, all-too-familiar idyll is tested for its core of collective credibility and placed in a new, contemporary context.

With the exception of *MILL* (and, if you like, *MADONNA*), none of the large “public” projects has been carried out. Designs have been made for landscaping city spaces which serve a variety of everyday purposes. They are prototypes that require certain spatial and “atmospheric” conditions, as well as having to adjust their own dimensions to existing parameters. The oval-shaped *LAWN WITH EIGHTY POPLARS* is nothing but a place for a neighborhood to congregate. Its only distinction lies in not delimit-

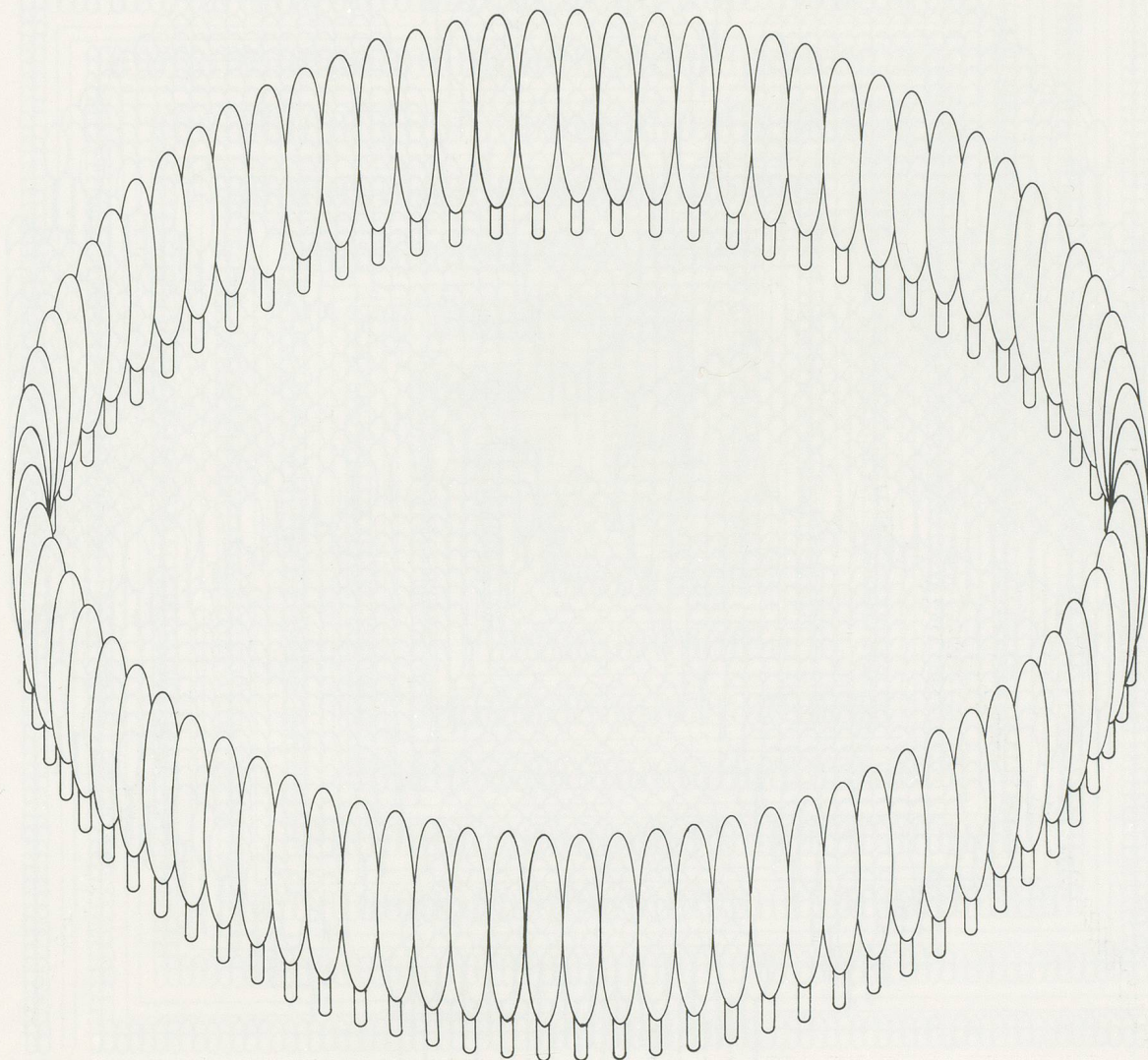


KATHARINA FRITSCH, KOJE MIT VIER FIGUREN, Holz, Gips, 200 x 200 x 280 cm/BOOTH WITH FOUR FIGURES, wood, plaster, 78³/₄ x 78³/₄ x 110¹/₄”
(INSTALLATION AT THE FORUM [ART FAIR] IN ZÜRICH, 1985, GALERIE SCHNEIDER, KONSTANZ)

Katharina Fritsch



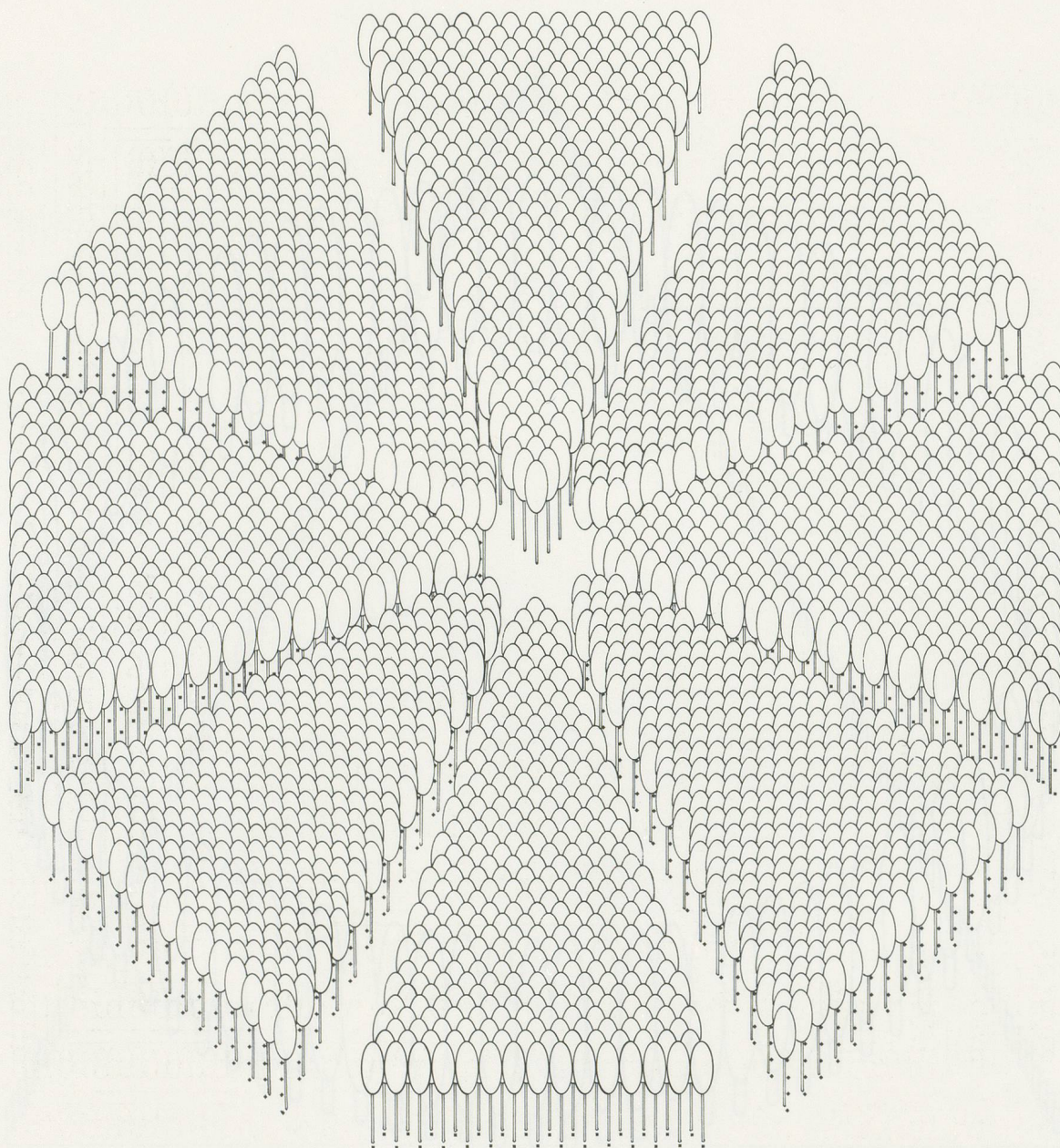
KATHARINA FRITSCH,
TREPPE MIT JE ACHTZIG STUFEN, 1983/84, (AUFRISS)/
STAIRCASE WITH EIGHTY STEPS ON EACH SIDE, (ELEVATION)



KATHARINA FRITSCH,

RASENPLATZ MIT ACHTZIG BÄUMEN, (APPELOVAL), 1983/84/

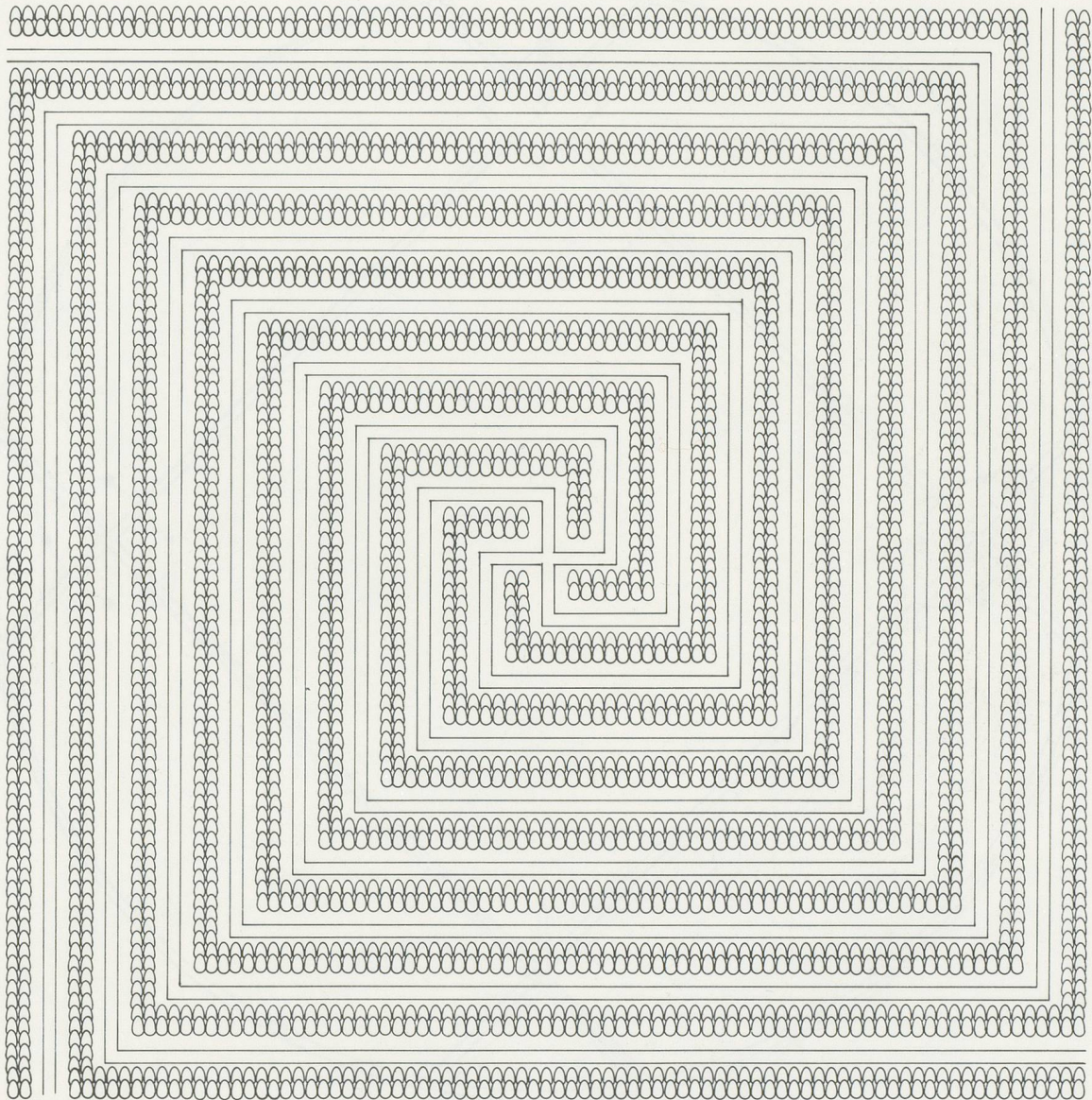
LAWN WITH EIGHTY TREES (OVAL OF POPLARS)



KATHARINA FRITSCH,
FRIEDHOF FÜR URNENGRÄBER, 1982/83,
die quadratischen Gräber mit jeweils einer ge-
pflanzten Birke und einer zwanzig mal zwanzig
Zentimeter grossen schwarzen, in den Boden ver-

senkten Platte, bilden zusammen einen achteckigen
Wald mit einem sternförmigen Freiplatz in der
Mitte, von dem acht sich nach aussen verbreiternde
Wege strahlenförmig ausgehen./

CEMETERY FOR URNS, the square graves, each
with a birch tree planted on a black plaque, 7³/₄"
square, lowered into the ground, form an octagonal
forest with a star-shaped area in the middle from
which eight paths radiate outwards.

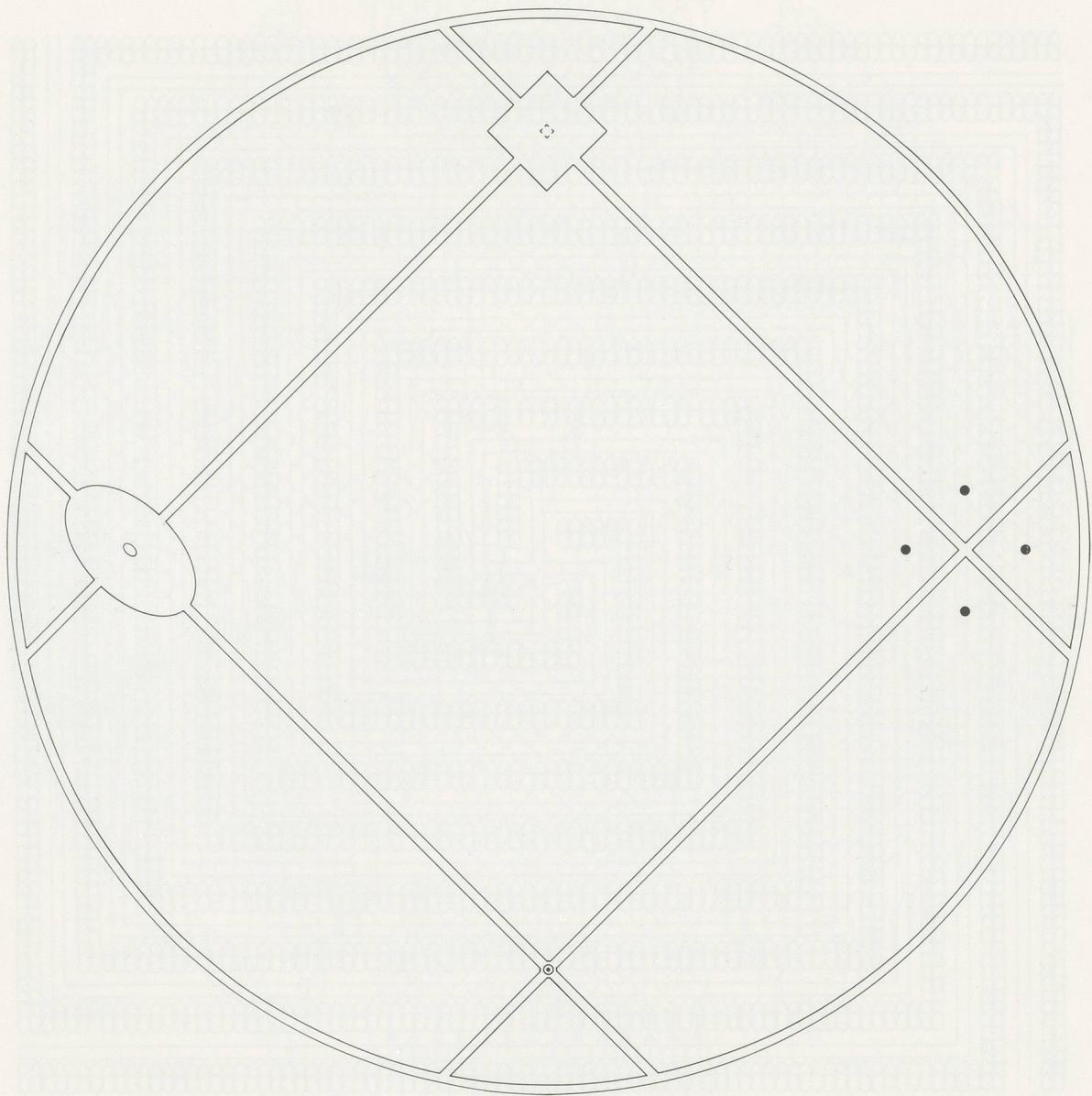


KATHARINA FRITSCH,
FRIEDHOF FÜR REIHENGRÄBER, 1980/82,
die mit Rasen bepflanzten Gräber liegen rechts und
links der asphaltierten Wege, die von Norden,
Süden, Osten, Westen zum kreuzförmigen Mittel-
punkt und von dort in eine der vier Himmels-

richtungen wieder hinausführen. Die vier Meter
breiten Streifen zwischen den Gräbern sind dicht
mit Vogelbeerbüschen bepflanzt, die im Sommer
orangefarbene Früchte tragen./

CEMETERY FOR ROW GRAVES, the rectangular
graves on which grass has been planted lie to the

right and left of asphalt paths that lead to the
cross-shaped center from the north, south, east, and
west, and from there back out again. The thirteen-
foot strips between the graves are densely planted
with rowanberry bushes that bear orange berries
in summer.

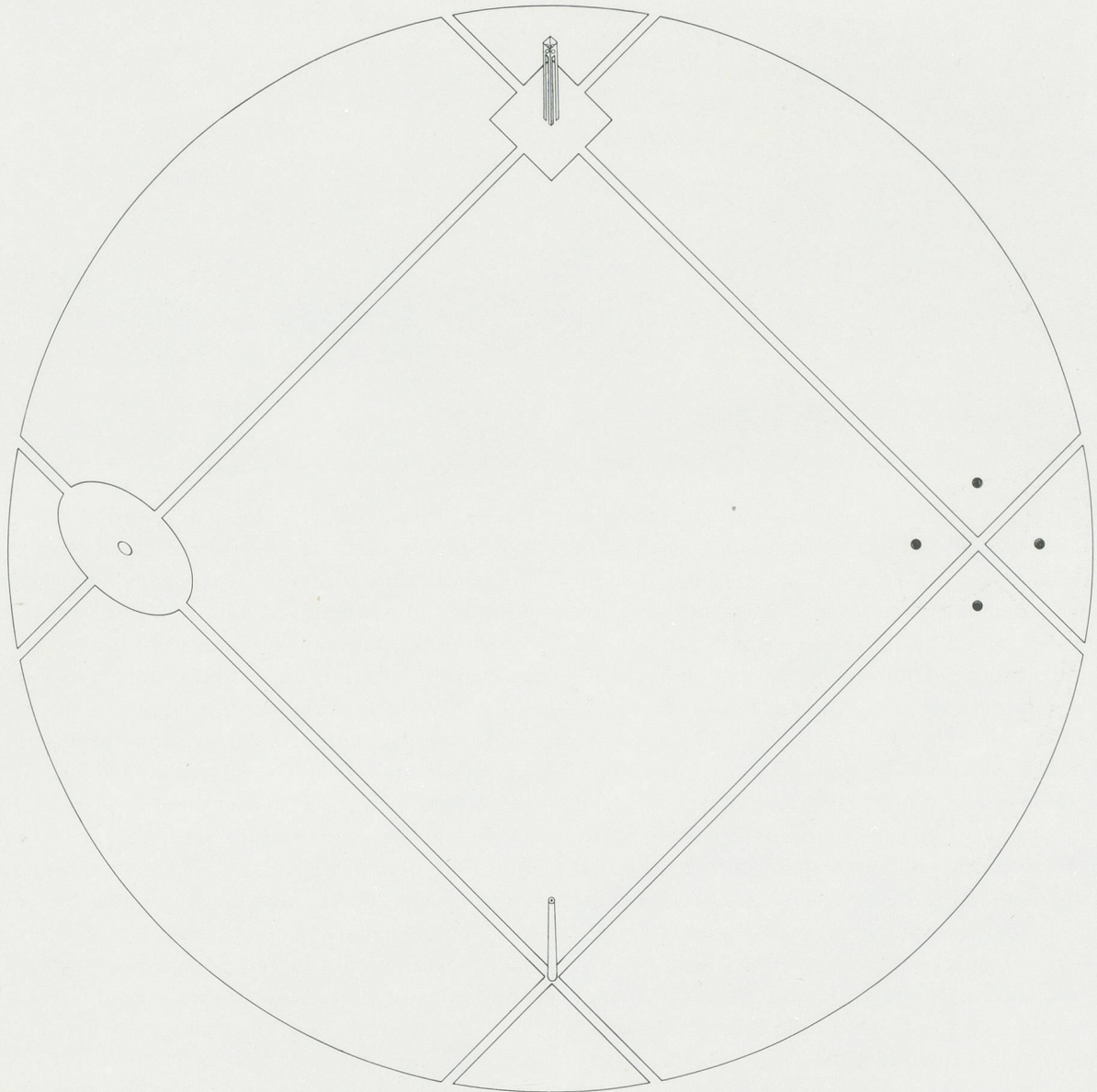


KATHARINA FRITSCH, VERGNÜGUNGPARK, 1983/84

runder Park mit vier Plätzen und asphaltierten, ein Meter breiten Gehwegen,
dazwischen Rasenflächen/AMUSEMENT PARK, circular park with four squares
and asphalt paths, each thirty nine inches wide, with lawn between.

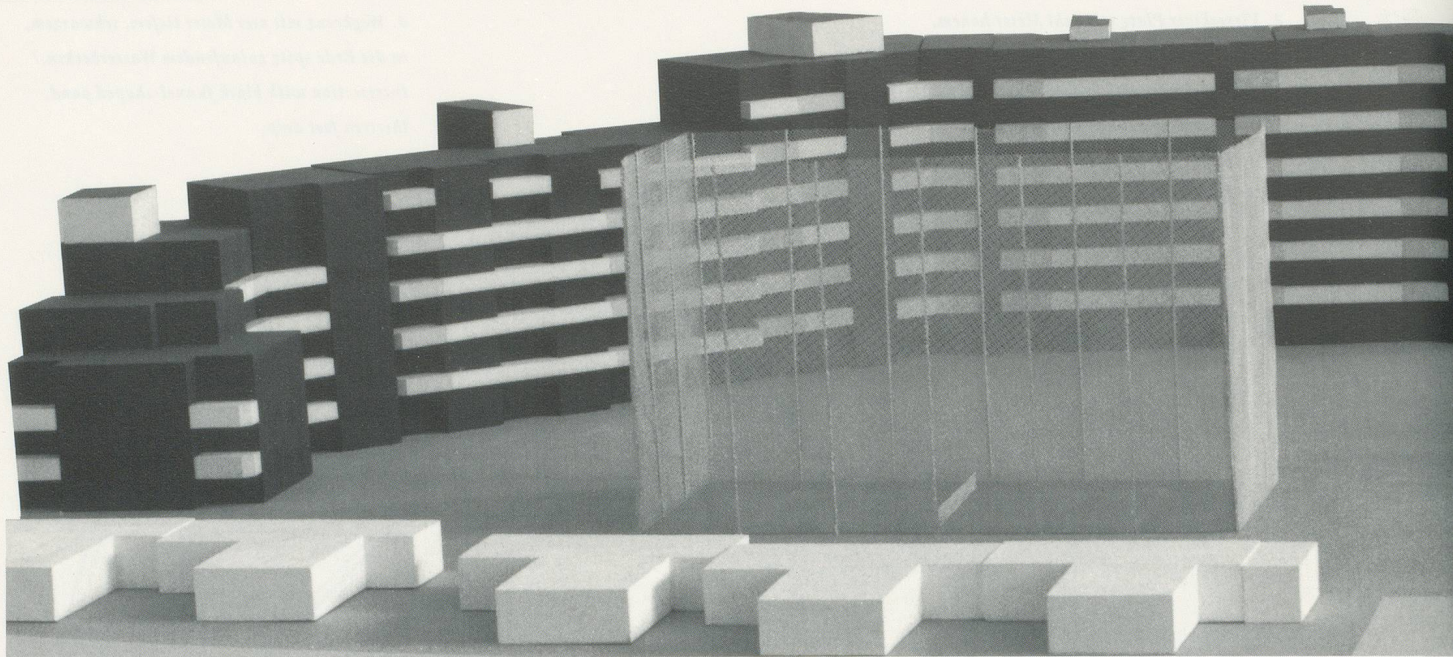
2. Viereckiger Platz mit acht Meter hohem, grauem Uhrturm (vier Uhren aussen, vier innen) aus Beton./Square with gray concrete watchtower with four clocks outside and four inside.

4. Wegkreuz mit vier Meter tiefem, schwarzem, in die Erde spitz zulaufendem Wasserbecken./Intersection with black funnel-shaped pond, thirteen feet deep.



1. Ovaler Platz mit ovalem, silbernen Aluminiumwasserbecken mit zwei Zentimeter hohem Rand./Oval square with oval, silvered aluminium trough, with rim three quarters of an inch high.

3. Runder Platz mit acht Meter hohem, rotem, gemauertem Schornstein./Circular square with red brick-clad chimney, twenty-six feet high.

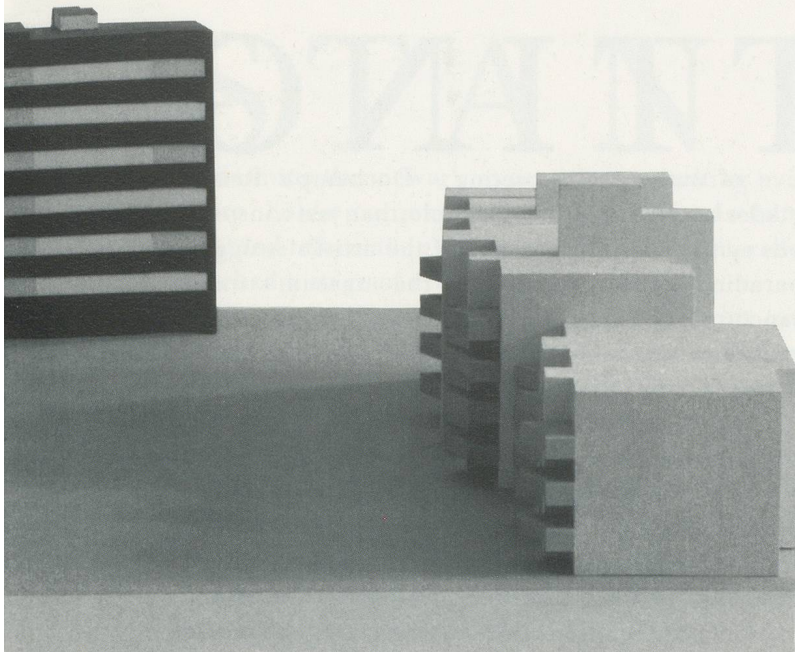


ing its use but merely providing a frame. And the frame is provided with just enough semiosis to mark the site as a place of WE and HERE without specifying or enhancing it in any way. – A related situation would be created by TENNIS COURT. Surrounded by multi-storied apartment houses, it would incorporate a striking anomaly with an almost theatrical treatment of its subject in the form of a 72-foot wire mesh fence: playing and watching, the actors and the other anonymous ones, THEY and WE, the special and the ordinary. But even in this case, it is not really a stage that has been constructed nor is there a real performance. The design of the site underscores, formulates, and defines the situational givens as it glides between unconscious pragmatism and theatrical emphasis upon specific aspects of the social space.

With the design of cemeteries, Katharina Fritsch has become involved in collective spaces of a very special nature. Hers are anonymous burial sites embedded in a rigid, geometrical order that is open to a variety of traditional symbolic readings. First of all individuals can walk into and through these sites on several different paths. The images are simple and both literally and figuratively wide; allegories, whose real dimensions are within easy grasp. The CEMETERY FOR ROW GRAVES is laid out in a square, the sides of which are 200 yards long; the octagonal

CEMETERY FOR URNS has a diameter of 105 yards. Both define areas whose concentrated design and coloring create places of peace and contemplation. The formal treatment of nature in these parks converts the constant return of sameness into an impressive image of effortless concentration. Once again, the public framework bears essentially on the dimensions of imagination, memory, and “myth.” These projects prove to be directly related to the artist’s other work, while extending their potential for collective imagery into a space with more social possibilities. Since they basically opt for integration, despite making a disconcertingly pointed statement, they incline towards a certain anonymity – similar to the “commercial character” of other works. One could do worse, it seems to me, in dealing with the still poorly defined relationship between art and public spaces.

In addition to projects immersed in an ordinary context, there are others that target the exceptional, the eventful, even the marvelous. AMUSEMENT PARK WITH FOUR PLACES with its closely spaced quartet of casual and yet symbolically charged attractions is somewhat like a scale-model landscape. A circular lawn, a good 320 feet in diameter, is crisscrossed with asphalt paths at whose intersections laconic “distractions” await the visitor: a brick



KATHARINA FRITSCH, TENNISPLATZ, 1987,

*Modell, Holz, Draht, 23 x 150 x 125 cm/**TENNIS COURT, model, wood, wire, 9 1/16 x 59 x 49 1/4"**(WESTFÄLISCHES LANDESMUSEUM FÜR KUNST UND KULTURGESCHICHTE, MÜNSTER)*

smokestack (labor, when it was still visible?), an extremely flat, oval basin (a mirror, Narcissus?), a slim concrete tower on spindly legs, with clocks on all sides, four turned inwards, four turned outwards (nothing without time?), and finally, a little way off, four round, black, seemingly fathomless water holes (secrets, holes in the world?). As in the early DISPLAY UNIT, the offers are crowded – and yet each thing remains distinct. Distraction is feasible only by waiving the search for a system or a program.

The impenetrability of staging, the temptations of artificiality are taken a step further in two projects that manipulate nature itself. They are tableaux vivants to be executed in zoos as places of entertaining enlightenment that can never quite belie their kinship with the theater. There would be a few foxes with fur dyed a luminous red that would run around on the green grass of an open-air enclosure. Or there would be a number of black-and-white tapir living (as if on stage) in a mirrored enclosure that would reflect both them and the public. Imagine these scenes as abstract patterns, as stylized stills of motion, as actors engaged in unconscious choreography, perhaps even as the topsy-turvy world of a dream, and one cannot help but feel the fascination and doubt engendered by such facily activated confrontation, such a seductive blend of nature and art. I

see these pictures before me but I am still not sure of their reality. They articulate an extreme that steers the marvelous and/or unfathomable, both utterly defenceless, into the ordinary. Such images teeter on the knife-edge between success and the insipid after-taste of disintegration.

The large public projects with their stubborn ambition of signifying beyond the “white cube” emphatically advance some of the issues that are central to Katharina Fritsch’s oeuvre. How can one arrange images that are so clear and valid that we cannot get them out of our minds (that have always been there), without draining them of strength and meaning, without becoming rigid or embarrassing? How can art, in an age characterized by the constant replacement of images and values with new images and values, make an important statement without indulging in sentimentality, nostalgia or pseudo-mythos? What measure of naivité and distance, faith and criticism is possible in one picture before it shatters or evaporates? The objective is a realistic attitude as much as it is resistance to a flagrantly accelerated status quo.

(Translation: Catherine Schelbert)

Although it is rarely discussed in these terms, one way to look at the practice of art in the late 20th century is in

SETTING

light of its having gradually transformed itself from a set of problems based on the production of meaning to a parallel but different set of problems based on its discernment. Arguments tend to flow in both directions as to whether artists in earlier times stood more outside the process of critical judgement or within it, but the fact remains that it has tended to be in large part the artists's skill at using his or her hands and eyes in combination that is most certain to draw out the spectator's wonder.

That this is no longer the case should be beyond question: the progress of technology during the past four decades has created a world in which today it is within the bounds of reason for virtually any middle-class family to make movies about its own exploits, then watch themselves on the home video center – or even in front of millions of TV viewers. A class of school-children can write, edit, design, and publish their own newspaper (complete with photos) using no tools other than a personal computer and printer, and Fax machines transfer text and graphics almost instantaneously to any corner of the globe. With ease of access to such image-generating, -producing, or -distributing technology becoming increasingly commonplace, the production of images is no longer dependent on the talents of the few, but is now subject instead to the caprices of the many. Anyone can originate, adapt, copy, or multiply images, but how few know what a good Inuit mask or a good de Kooning painting looks like, how many fewer know why, and is such a gift more important to being an artist today than any other?

It is a revolution first set into motion by Gutenberg, then shoved into second gear by the invention of photography. By 1915, painting and sculpture found temporary refuge by going underground, seeking shelter in the only place where the camera couldn't find it: the deeper recesses of the human mind. Viewed in this capacity – i.e., from the perspec-

tive of making vs. pointing – Duchamp's Ready-mades became more, for example, than just conspicuous symbols of the absence of the artist's struggle; parading unadorned through the museum's inner sanctum, they stand, in fact, for the less obviously critical problem of the artist's newly-defined ability to see "art" where others perceive only banality or

loss. But as the changes of the latter half of the century have made all too clear, most artists' built-in critical capacity is more than capable of functioning as a substitute for the critical act itself, culminating in an aesthetic stand-off whereby the artist is in charge of picking and choosing from a seemingly inexhaustible supply of pre-existing material, then arranging it to suit or reflect his or her world-view. Like the structuralists and semioticians who pioneered the late-century mania for subtexts and double entendres, contemporary artists whose work conforms loosely to the moniker "post-modern" are specialists in cutting and pasting their world from a whole into pieces, then re-assembling select parts back together again. Somewhere along the way – at least in the best work of this kind – the power of discernment effectively plays the most important role of all in this process, all but thoroughly displacing the once omnipotent force of the artist's hand.

Obviously, there are other issues bound up in these questions, such as ideology, the psychoanalytic gaze, and the possible impending disappearance of the "high arts" as a separate category unto themselves. Yet this latter situation – which, after being regarded with alarm throughout most of this century, is only becoming a reality now that no one seems to care whether it takes place or not – is perhaps the only one of these concerns which registers strongly in Katharina Fritsch's work, and which also lingers longest after the visual encounter has past. Addressing itself directly to the subject of art's inability to convey the urgency of its own perilous situation, Fritsch's art sets up a literal confrontation in which the very clarity of the project exists largely in order to effectively

DAN CAMERON is an art critic and curator living in New York. He is also the singer of Infra-Dig, a pop group.

STANDARDS

undermine the viewer's expectations, resulting in a tense holding-ground of difficult and carefully guarded information whose meanings have literally reached a stage of critical mass.

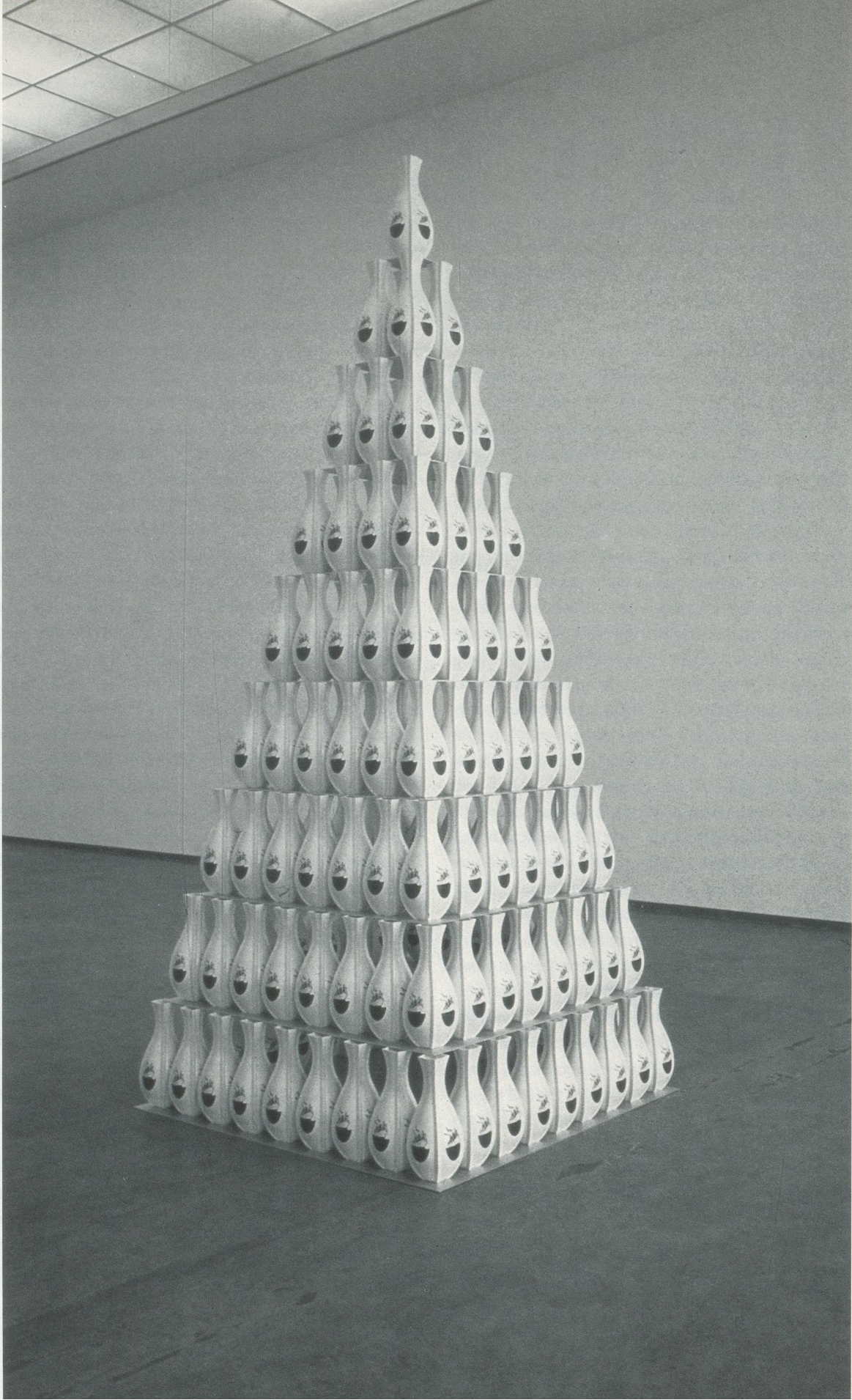
The most facile interpretation of Fritsch's art would have the themes that she chooses standing-in for the hidden subject of art itself. What possible meaning can the Virgin of Lourdes otherwise have in the present-day world of political and economic dissolution, except as a degraded icon to cling to for those who see the very concept of transmittable value gradually slipping from their grasp? Certainly this type of interpretation permits one to place a certain blame on the institutions of art for serving as accessories to the crime of over-exposure, by permitting art to sever itself from societal values in the first place. Yet whereas the spirit of this view of Fritsch's work may be plausible, it can be logically faulted for getting off on the wrong foot, in the sense that the last thing she is looking for in her art is a return to some earlier time when values were supposedly much simpler or more accessible than they are today. More importantly, perhaps, Fritsch's art is really not about critique at all, a realization which becomes particularly important when viewed in comparison to a number of American artists whose work her sculpture superficially resembles. To call attention to this aspect of her work is not to promote the somewhat transparent point of view that criticality has fallen out of fashion, but such a paradox does become important once we begin to consider that our difficulties stem from our having concluded that there is something drastically wrong with art just because it is gradually ceasing to exist.

In somewhat sharp contrast to this line of discussion, what Fritsch's art sets out to accomplish is to propose an altogether new role for art within society, one which is based on putting the artist's sense of discernment to work in quantifiable ways. Dismissing the problem of art's self-designated discursive terrain as a self-imposed barrier, Fritsch goes instead for the

heart of the problem, which is the relentless pursuit of standards for those whose daily contact with art is practically nil. These are the people, Fritsch's argument might go, who have been robbed of the right to benefit from a beautiful world, and whose lives are noticeably poorer for having suffered that deprivation. There is nothing coy or ironic in this observation – just a detached, objective reading of certain evidence which happens to be painfully apparent to anyone who cares to stop and consider the image-flow around them. Abundance, we have been told countless times, is no substitute for quality, and yet to impose new standards – or at the very least to propose models on which new values can be built – brings to mind a type of early-modern optimism that one would associate more with the Bauhaus or the British Arts and Crafts movement than with any major figures of the past fifty years.

And yet, Fritsch's work does not convey any semblance of nostalgia, primarily because of the artist's insistence that the way in which her sculpture is presented must communicate a sense of being suspended between the unquestionably real and the emphatically not-real (the aesthetic, for example). We know that Fritsch's MADONNA has not merely been "found" in an accidental way, but neither has the artist "created" it. What she has done is insist that this specific form is the best cultural vehicle, as it were, for the ideas and feelings it is intended to express, and therefore merits the heightened attention which its replication and new coloring signify. As has quite frequently been mentioned in regards to Fritsch's work, such untempered striving for ideal forms brings up the myriad problems of formalism and its quasi-mythical quest (in its latest guise, at least) for "quality."

The reason why Fritsch's art cannot be considered an extension of that particular set of problems, however, is that her work is as much about the application of those standards as it is about the standards themselves, whereas the abuse of formalism in the recent



KATHARINA FRITSCH, WARENGESTELL MIT VASEN, 1989, Aluminium, Kunststoff, 270 x 115 x 115 cm/TIERED SHELVES WITH VASES, aluminium, synthetic material, 106⁵/₁₆ x 45¹/₄ x 45¹/₄”
(PHOTO: KATRIN SCHILLING)

past in order to limit the range of art's possible meanings occurred at a time when works of art were considered self-sufficient entities anyway, and therefore not required to define themselves from the inside out. Hence, although the means by which Fritsch has made her art convincing may appear to be formalist in the extreme, she is really more interested in the possibility of applying these underlying standards against those offered by the world outside the realm of art than in duplicating certain sets of formulae which are purported to reliably lead the user to create an extended series of visually perfect forms.

For Fritsch, however, there is much more interest to be found in the sociocultural notion of form as that which is not questioned, which marks important occasions or lends significance to an event, than in any rarefied ideal that can only be understood by those indoctrinated in formalism's historical criteria. For example, the ideological problems that linger in the background of any such problems regarding "perfect" form are offset in the artist's mind by the fact that unstudied responses to her work are usually as valuable (if not more so) than those proffered by her colleagues and contemporaries, whose relation to Fritsch's work is frequently determined by the way in which she manages to live up to (or disappoint) their expectations. For her to state at the outset that art must begin to deal with the observable fact that the objects which make up our visual environment influence one's outlook in a multitude of subtle and/or obvious ways means that Fritsch has already reconciled her role as a crusader for the kinds of standards and values which she believes these objects ought to convey.

Although kitsch has never held an abiding interest for her, Fritsch feels that post-modernism's inability to cope with the accelerated image-fatigue of cultural banality in fact signals a much more serious shortcoming within the self-justifying structure of the avant-garde than in the culture at large. To take an easy example: in the art world, if one object is determined to be less aesthetically important than another, related object, then the former object's application to the cycles of life is quite naturally lessened, while the latter's is, just as naturally, compounded.

However, the late-capitalist consumer structure of objects contains two leading premises that effectively cancel one another out. One is related to the above, in that the more people who buy a product, the more of a standard that product becomes. Yet the other premise – which is as important as the first, if not more so – addresses itself to the problem of variety, particularly the consumer's seemingly insatiable hunger for increasingly specialized variations of everything that exists on a store shelf.

One need not dig too deeply into Fritsch's work before it becomes clear that the common factor which ties much of this material together is beauty: that which has the gift of being able to please. The vitality of this beauty, however, lies in the fact that it can be quite easily replicated, that it only requires having been noticed to be appreciated: her flower/vase combinations are particularly radical statements in this regard, for example, since they almost force the viewer to examine them closely to determine if they are, in fact, some form of trick. This expectation of having one's hopes dashed – which is a critical part of the avant-garde's seduction/abandonment pattern – is, in the end, more of a sociocultural problem than an aesthetic one, however important a role beauty must play in its solution. The underlying concern here is even more basic, however: although one is quite accustomed to noting on a regular basis that the "system" does not work, that it is as unwilling to recognize the conditions of quality as it is over-willing to bend its standards in order to support the claim that quality is in the eyes of the beholder, one is reluctant to insist that it is lack of beauty which makes the whole thing break down (even though on an instinctual level this appears to be the case). This is where Fritsch's interest in de-specializing the work of the artist becomes central to her undertaking: although one does not see these works at first as being uncompromising, the latter point is one on which Fritsch would be forced to disagree. A successful revolution may be fought over virtually any issue at all, but a united people must agree from the start on what is beautiful and what is not, or else they will soon become hapless victims beneath their enemies' feet.

MASSSTÄBE

Eine nur selten erwogene Möglichkeit, das Kunstschaffen im späten 20. Jahrhundert zu betrachten, ist, von der allmählichen Verschiebung dessen Fragestellung auszugehen. Diese lautet nämlich nicht mehr, wie eine Bedeutung *hervorgebracht* werden kann, sondern es geht vielmehr um die parallele Frage des *Erkennens* von Bedeutung. Die Meinungen darüber, ob der Künstler früher in vermehrtem Masse Teil des kunst-kritischen Diskurses war oder nicht, gehen auseinander. Gewiss

ist nur, dass das, was den Betrachter in Staunen versetzte, in der Regel weitgehend die Fähigkeit des Künstlers war, Hände und Augen gemeinsam zu gebrauchen. Dass sich dies inzwischen gründlich geändert hat, liegt auf der Hand. Dank des technologischen Fortschritts in den letzten vierzig Jahren kann heute praktisch jede Mittelstandsfamilie ihre Heldentaten selbst aufnehmen und sich diese dann zu Hause am eigenen Videogerät anschauen oder sich vielleicht sogar vor Millionen von Fernsehzuschauern präsentieren. Selbst Schulkinder können inzwischen mit Hilfe eines einfachen Personal-Computers und Druckers ihre eigene Zeitung schreiben, gestalten und drucken (mit Fotos und allem Drum und Dran), und per Telefax können heute beinahe ohne jeden Zeitverlust Texte und Graphiken an jeden beliebigen Ort der Welt gesandt werden. Der Zugang zu dieser bildproduzierenden und -verbreitenden Technologie wird immer leichter; das Schaffen von Bildern hängt nicht länger vom Talent einiger weniger ab, sondern ist heute vielmehr den launischen Einfällen der grossen Masse unterworfen. Jeder kann ein Bild herstellen, adaptieren, kopieren oder vervielfältigen. Doch wie viele wissen, wie eine gute Inuit-Maske oder ein guter De Kooning aussieht? Und wie viele von diesen wissen zudem, *wieso* sie gut sind? Ist die Gabe des Erkennens heutzutage für den Künstler nicht vielleicht sogar entscheidender als alle anderen Talente?

Gutenberg hat diese Revolution angezettelt; beschleunigt wurde sie später durch die Erfindung der Fotografie. 1915 dann hatten die Malerei und

die Bildhauerkunst sich am einzig möglichen Ort vor der Kamera vorübergehend in Sicherheit gebracht: in den verborgenen Nischen des menschlichen Geistes. Aus diesem Blickwinkel betrachtet – aus der Perspektive des «Machens versus Hinweisens» –, sind zum Beispiel Duchamps Ready-mades mehr als nur augenfällige Symbole dafür, dass der Künstler keinerlei Anstrengungen unternahm. Während sie sich in den heiligen Hallen des Museums schmucklos präsentieren, stehen sie in

Wirklichkeit für das nicht ganz offensichtliche Problem der sich neu abzeichnenden Fähigkeit des Künstlers, «Kunst» da zu erkennen, wo andere nur Banalität und Wertlosigkeit sehen. Wie die Veränderungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur allzudeutlich gezeigt haben, vermag die den meisten Künstlern innewohnende Fähigkeit zur kritischen Beurteilung den kritischen Akt selbst durchaus zu ersetzen, was schliesslich zu einer Distanzierung von der Ästhetik geführt hat. Der Künstler hat aus einer scheinbar unendlichen Fülle bereits vorhandenen Materials eine Auswahl zu treffen und diese dann so zu arrangieren, dass sie zu seiner – oder ihrer – Weltanschauung passt oder diese reflektiert. Wie schon die Strukturalisten und Semiotologen, die der Manie für Subtexte und Doppelsinn im ausgehenden 20. Jahrhundert den Weg geebnet haben, sind die zeitgenössischen Künstler, deren Werk mehr oder weniger unter den Begriff «Postmoderne» fällt, Spezialisten, wenn es darum geht, ihre Welt in Stücke zu zerschneiden und zu zerschlagen und dann bestimmte Teile wieder zusammensetzen. Bei diesem Vorgang – jedenfalls bei den besten Werken dieser Art – spielt das Wahrnehmungsvermögen tatsächlich die wichtigste Rolle, ja verdrängt nahezu ganz die einst omnipotente Kraft der Hand des Künstlers.

Natürlich spielen dabei auch noch andere Kriterien mit, wie etwa die Ideologie, die psychoanalytische Fähigkeit sowie das möglicherweise bevorstehende Verschwinden der «Hohen Kunst» als einer Kategorie für sich. Das Verschwinden – dem man nahezu das ganze Jahrhundert hindurch alarmiert

SETZEN

entgegengeschaute hat und das erst jetzt wahr wird, da sich niemand mehr dafür zu interessieren scheint – ist vielleicht das einzige Anliegen, das in Katharina Fritschs Werk einen starken Niederschlag gefunden hat und das nach der visuellen Begegnung am längsten nachklingt. Ihr Werk zielt direkt auf die Unfähigkeit der Kunst, die Dringlichkeit ihrer eigenen gefährlichen Situation zu artikulieren. Dadurch entsteht eine eigentliche Konfrontation, in welcher die Klarheit des Projekts gerade dazu dient, die Erwartungen des Betrachters wirkungsvoll zu untergraben. Dies führt zu einem unnachgiebigen Beharren auf schwer zugänglichen und sorgfältig gehüteten Informationen, deren Inhalte buchstäblich die Stufe einer kritischen Anzahl erreicht haben.

Die einfachste Interpretation von Fritschs Werk würde jene Themen herausgreifen, die die Künstlerin vor das verborgene Kunst-Thema stellt. Welche Bedeutung käme der Jungfrau von Lourdes in der heutigen Zeit politischer und wirtschaftlicher Desintegration noch zu, wenn nicht diejenige eines entwürdigten Heiligenbildes, an das sich all jene klammern können, die zusehen müssen, wie das eigentliche Konzept vermittelbarer Werte sich allmählich aufzulösen beginnt? Diese Art der Interpretation erlaubt uns natürlich, den Kunstinstitutionen einen Teil der Schuld zuzuschreiben, weil sie das Verbrechen einer übermäßigen Zurschaustellung noch begünstigen und dadurch zulassen, dass die Kunst sich ihrer gesellschaftlichen Werte entledigt. Diese Betrachtungsweise von Fritschs Werk mag plausibel sein, ist jedoch deshalb auszuschließen, weil die Künstlerin weit davon entfernt ist, in ihrem Schaffen in eine Zeit zurückzukehren, in der Werte angeblich fassbarer und zugänglicher waren als heute. Vielleicht wichtiger aber ist die Tatsache, dass es in Fritschs Kunst gar nicht um die Kritik geht. Dies muss man sich vor allem dann vor Augen halten, wenn man sie mit jenen amerikanischen Künstlern ver-

gleicht, deren Werken ihre Skulptur oberflächlich gesehen gleicht. Diesen Aspekt ihres Schaffens hervorzuheben heisst jedoch nicht, den eher

durchsichtigen Standpunkt zu vertreten, Kritik sei nicht mehr in Mode. Ein solches Paradoxon erlangt jedoch dann Bedeutung, wenn wir einsehen, dass wir deshalb Schwierigkeiten haben, weil wir aus der Tatsache, dass die Kunst allmählich zu existieren aufhört, schliessen, etwas mit der Kunst sei ernstlich faul.

Fritschs Werk will – im Gegensatz zu den erwähnten Absichten – als Vorschlag für eine völlig neue Rolle der Kunst innerhalb unserer Gesellschaft verstanden werden, bei der es darum geht, die Erkenntnisfähigkeit des Künstlers auf messbare Weise ins Werk umzusetzen. Die Künstlerin tut das Problem des diskursiven Terrains der Kunst als eine selbst-auferlegte Einschränkung ab und geht ihrerseits den Kern des Problems an, in einer unermüdlichen Suche nach Massstäben für jene Leute, die praktisch nie mit Kunst in Berührung kommen. Fritsch würde diese Absicht damit begründen, dass es sich dabei um Menschen handelt, denen das Recht genommen wurde, in den Genuss einer schönen Welt zu kommen, und deren Leben dadurch spürbar ärmer geworden ist. Diese Beobachtung ist keineswegs blöde oder ironisch gemeint; es geht lediglich um ein objektives Erfassen gewisser Tatsachen, die sich demjenigen schmerzlich offenbaren, der sich die Zeit nimmt, stehen zu bleiben und der ihn umgebenden Bilderflut gewahr zu werden. Überfluss kann zwar, wie wir immer wieder erfahren haben, Qualität nicht ersetzen. Und dennoch kommt durch das Setzen neuer Massstäbe – oder zumindest dadurch, dass Modelle vorgeschlagen werden, auf denen neue Werte aufgebaut werden können – eine Art frühmoderner Optimismus auf, den man eher mit dem Bauhaus oder der Entwicklung des Kunstgewerbes in England in Verbindung bringt als mit irgendwelchen Persönlichkeiten der letzten fünfzig Jahre.

Nostalgie spricht aber dennoch nicht aus Fritschs Werk, vor allem darum nicht, weil die Künstlerin ihre Skulptur so gezeigt haben will, dass der Eindruck entsteht, sie schwebe zwischen dem unzweifelhaft Realen und dem ausdrücklich Nicht-Realen (der Ästhetik, zum Beispiel). Wie wir wissen, hat Fritsch ihre

DAN CAMERON lebt in New York. Er ist Kunstkritiker und Kurator sowie Sänger der Popgruppe Infra-Dig.



KATHARINA FRITSCH, DIE GELBE MADONNA, 1987/THE YELLOW MADONNA, (INSTALLATION IN MÜNSTER 1987)



KATHARINA FRITSCH,
ZWEISEITIGER SPIEGEL, 1981,
20 x 15 x 4 cm/
TWO-SIDED MIRROR,
7³/₄ x 5¹⁵/₁₆ x 1⁵/₈"
(PHOTO: JÖRG SASSE)

Madonna nicht einfach «gefunden»; doch ebensowenig hat die Künstlerin sie «geschaffen». Vielmehr war Fritsch davon überzeugt, dass diese spezielle Form der geeignetste kulturelle Träger für die Gedanken und Gefühle war, die ausgedrückt werden sollten, und dass sie deshalb die erhöhte Aufmerksamkeit – ihre Nachbildung und neues Kolorit – verdient. Wie

im Zusammenhang mit Fritschs Werk schon öfters betont wurde, bringt dieses ungemilderte Streben nach idealen Formen auch die vielfältigen Probleme des Formalismus mit sich, sowie dessen gleichsam mythisches Trachten nach «Qualität».

Der Grund dafür, dass Fritschs Werk nicht diesem speziellen Problemkreis zugeordnet werden kann, ist

der, dass es in ihrem Werk nicht nur um die Massstäbe selbst, sondern genauso sehr um deren Anwendung geht, während in jüngster Zeit der Formalismus, mit dem die Anzahl möglicher Bedeutungen der Kunst reduziert werden sollte, just zu einem Zeitpunkt missbraucht wurde, da Kunstwerke sowieso als autarke Gebilde verstanden wurden und sich deshalb nicht des langen und breiten zu erklären brauchten. Das heisst also, dass, obschon die Mittel, die Fritsch überzeugend ins Feld führt, äusserst formalistisch erscheinen mögen, das Anliegen der Künstlerin darin besteht, die dem Werk zugrunde liegenden Massstäbe anzuwenden, sie jenen entgegenzusetzen, die die Welt ausserhalb des Kunstbereichs anbietet. Dies ist ihr wichtiger, als auf einem bestimmten Register von Formeln zu spielen, die angeblich ermöglichen sollen, problemlos eine ganze Serie von optisch perfekten Formen zu schaffen.

Fritsch interessiert sich mehr für den soziokulturellen Begriff der Form, für das Nicht-Angezweifelte, für das, was wichtige Anlässe kennzeichnet oder einem Ereignis Bedeutung verleiht, denn für irgendein vergeistigtes Ideal, das nur von jenen verstanden wird, die die geschichtlichen Kriterien des Formalismus intus haben. So existieren zum Beispiel die ideologischen Probleme, die in den Fragen bezüglich der «perfekten» Form latent vorhanden sind, für die Künstlerin deshalb nicht mehr, weil die von Laien stammenden Antworten auf ihr Werk im allgemeinen genauso wertvoll (wenn nicht wertvoller) sind wie die ihrer Kollegen und Zeitgenossen, deren Beziehung zu Fritschs Werk in der Regel davon abhängt, ob die Künstlerin ihre Erwartungen erfüllen kann oder nicht. Wenn Fritsch von vornherein feststellt, dass die Kunst sich allmählich mit der Tatsache zu befassen habe, dass die Objekte, die unsere optische Umgebung bilden, in mannigfacher subtiler und/oder deutlicher Weise unsere Weltanschauung beeinflussen, zeigt dies, dass sie zu ihrer Rolle als Verfegerin jener Art von Massstäben und Werten steht, die diese Objekte ihrer Meinung nach vermitteln sollten.

Obschon sich Fritsch nie wirklich für Kitsch interessiert hat, spürt sie, dass die Unfähigkeit des Postmodernismus, mit der beschleunigten Bild-Erschöpfung der kulturellen Banalität umzugehen, innerhalb der

sich selbst rechtfertigenden Struktur der Avantgarde in Wirklichkeit viel gravierender ist als in der breiten Kultur. Um ein einfaches Beispiel zu nehmen: Wenn in der Kunstwelt ein Objekt vom ästhetischen Standpunkt aus als weniger wichtig eingestuft wird als ein anderes, verwandtes Objekt, dann wird das erste Objekt automatisch weniger gut verwertbar sein, während die Chance für das zweite Objekt ebenso automatisch wächst. Die spätkapitalistische Konsumstruktur der Objekte basiert jedoch auf zwei massgebenden Prämissen, die sich gegenseitig aufheben. Die eine bezieht sich auf das bereits Gesagte: Je mehr Leute ein Produkt kaufen, desto mehr wird dieses zu einem Massstab. Die andere Prämisse hingegen betrifft die – sicher nicht weniger wichtige – Frage des Sortiments, und ganz besonders das scheinbar unstillbare Verlangen des Konsumenten nach immer spezialisierteren Variationen des Angebots.

Man braucht nicht allzutief in Fritschs Werk einzudringen, um zu erkennen, dass der gemeinsame Faktor, der einen grossen Teil dieser Aussage zusammenhält, die Schönheit ist, also das, was die Gabe hat zu gefallen. Die Kraft dieser Schönheit steckt jedoch darin, dass sie mühelos zu wiederholen ist, dass man sie lediglich zu bemerken braucht, um sie zu würdigen. Fritschs Blume-Vase-Kombinationen sind in dieser Hinsicht zum Beispiel eine besonders radikale Aussage, da sie den Betrachter sozusagen zwingen, sie genauer zu untersuchen, um festzustellen, ob es sich nicht um eine Art Trick handelt. Bei dieser Haltung – der Erwartung, die eigene Hoffnung werde zunichte gemacht (ein entscheidender Teil des Verführen-Sitzenlassen-Musters der Avantgarde) – handelt es sich schliesslich eher um ein kultursoziologisches Problem als um ein ästhetisches, einmal abgesehen von der Rolle, die die Schönheit bei der Lösung des Problems spielt. Hier geht es um ein noch fundamentaleres Anliegen: Zwar hat man sich daran gewöhnt, regelmässig festzustellen, dass das «System» nicht funktioniert, dass es einerseits nicht gewillt ist, die Bedingungen der Qualität anzuerkennen, andererseits seinen Standort bereitwillig senkt mit der Erklärung, die Qualität hänge vom Standpunkt des Betrachters ab. Dennoch zögert man, zu behaupten, das Ganze breche deshalb zusammen, weil die Schönheit fehle (obschon man dies instinkt-



KATHARINA FRITSCH, VASE, 1980,
Kunststoff, Wasser, 15 x 10 x 28 cm/
VASE, synthetic material, water, 5¹⁵/₁₆ x 3¹⁵/₁₆ x 11"
(PHOTO: JÖRG SASSE)

mässig zu spüren scheint). Genau an diesem Punkt wird Fritschs Interesse an einer Entspezialisierung der Arbeit des Künstlers für ihr Unternehmen entscheidend. Obschon man ihre Werke zunächst nicht für kompromisslos hält, wäre Fritsch mit dieser Beurteilung sicher nicht einverstanden. Eine Revolution

lässt sich in bezug auf praktisch jedes Thema machen. Doch ein vereintes Volk muss sich von Anfang an darüber einig sein, was schön ist und was nicht – denn sonst werden seine Mitglieder alsbald als unselige Opfer von den Feinden zertreten.

(Übersetzung: Franziska Streiff)

Mühle

Krankenwagen

Unken

EDITION FÜR PARKETT / EDITION FOR PARKETT

KATHARINA FRITSCH

Set mit drei Single Schallplatten / Set with three single records

Mühle / Mill, 1990

Krankenwagen / Ambulance, 1990

Unken, Neuauflage 1990 / Toads, new Edition 1990

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler oder einer Künstlerin,
der oder die eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestalten. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet
und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

*Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett.
The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Special Edition.*

James Turrell

EDITION FÜR PARKETT/EDITION FOR PARKETT

J A M E S T U R R E L L

SQUAT, 1967/1990

ALTA, 1967/1990

CARN, 1967/1990

JUKE, 1967/1990

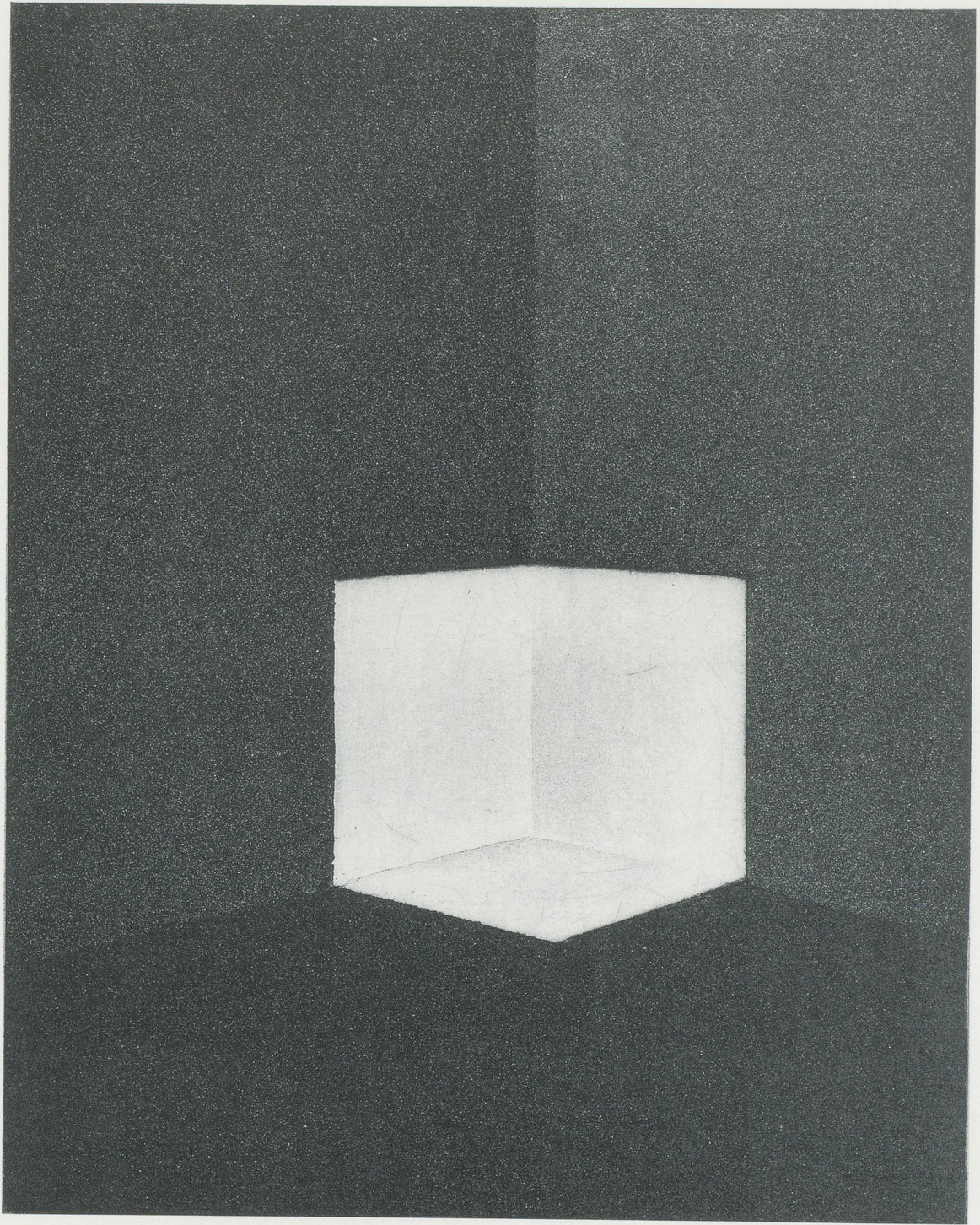
*VIER AQUATINTA AUF ZERKALL 250 g, JEDE 25,5 x 21 cm.
GEDRUCKT VON PETER KNEUBÜHLER IN ZÜRICH, JULI 1990.
AUFLAGE: 40 EXEMPLARE VON JEDER AQUATINTA, NUMERIERT UND SIGNIERT.*

*FOUR AQUATINTS ON ZERKALL 250 g, 10 x 8¹/₄" each.
PRINTED BY PETER KNEUBÜHLER IN ZURICH, JULY 1990.
EDITION: 40 IMPRESSIONS OF EACH AQUATINT, NUMBERED AND SIGNED.*

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler oder einer Künstlerin, die eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestalten. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.

PARKETT 25 1990



JAMESTURRELL, SQUAT, 1967/1990,

Edition für Parkett, Aquatinta, 25,5 x 21 cm, von Peter Kneubühler in Zürich 1990 gedruckt, Auflage: 40 Ex./

SQUAT, 1967/1990, Edition for Parkett, Aquatint 10 x 8 1/4", printed by Peter Kneubühler in Zurich, 1990, Ed. of 40.

Tiefblau, purpurschimmernd

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

Im Frühling dieses Jahres besuchte ich die Ausstellung von James Turrell in der Galerie Stein/Gladstone in New York. Vor allem im unteren Raum hielt ich mich lange auf, enthielt er doch eine tiefblaue Arbeit, ähnlich jener purpurnen, die wir 1987 in der Kunsthalle Basel realisiert hatten und die wir in etwas kleinerem Ausmass im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt als ständige Installation einrichten werden.

Es war später Vormittag. Längere Zeit war ich allein. Dann kam ein älterer Herr herein, hielt sich am Anfang im hinteren Teil des Raumes auf, blieb dann auf meiner Höhe stehen, schien sichtlich irritiert, näherte sich von der Seite her der grossen, tiefblauen, purpurschimmernden Rechteckfläche. Sein prüfender Blick zielte offensichtlich dahin, festzustellen, ob das Blau nun direkt auf die Wand gemalt war, oder ob es sich um eine auf Keilrahmen aufgespannte Leinwand handelte. Daraufhin stellte er sich circa drei Meter vor die blau leuchtende Fläche und näherte sich ihr in kleinen Schritten. Direkt vor ihr stehend, hob er die flachen Hände, als wolle er die Oberfläche berühren, bewegte den Kopf nach vorne, prallte instinktiv zurück, blieb unbeweglich stehen und schob jetzt die Hand sachte in die Fläche. Als seine Hand keinen Widerstand spürte, zuckte sie zurück; er schob sie erneut vor, diesmal in die Öffnung, drehte sie, sichtlich erstaunt, als wolle er die

dichte Substanz erspüren, vielleicht einen Temperaturunterschied feststellen. Bald schon ruderte er mit den Armen in der Öffnung herum, und dann folgten auch schon der Kopf und der Oberkörper, er blieb dann wieder, leicht schwankend, vor dem Lichtfeld stehen, veränderte von Zeit zu Zeit die Distanz, drehte sich plötzlich abrupt um und verliess raschen Ganges den Raum.

Es geht fast jedem Besucher ähnlich, der erstmals mit einem Lichtraum dieser Art von James Turrell konfrontiert wird. In Basel konnte ich viele Menschen beobachten. Manche betraten den Raum, betrachteten die «Bildfläche» nur aus der Distanz, meinten, es handle sich wirklich um eine gemalte Fläche und verliessen den Raum wieder. Andere gerieten in eine Sogwirkung; nichts konnte sie davon abhalten, in den lichterfüllten Raum zu gelangen, was so einfach nicht war, weil es sich um eine überdimensionierte, circa ein Meter über dem Boden ansetzende, scharfkantig begrenzte Fensteröffnung handelte. Turrell erzählte mir, dass anlässlich seiner Ausstellung im Whitney Museum eine Frau sich an die vermeintliche Bildfläche anlehnte und in den eigentlichen Lichtraum stürzte.

Turrell arbeitet mit dem Licht wie mit einer Masse. Statt mit Stein, Holz, Tonerde oder Bronze «gestaltet» er Licht, künstliches oder natürliches, dessen Dichte eine kaum sichtbare, jedoch spürbare fluktuierende Präsenz besitzt: spürbar über die Wahrnehmung. Wer sich dieser Wahrnehmung aussetzt, wird unmittelbar und unausweichlich mit sich

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN ist Direktor am Museum für moderne Kunst Frankfurt am Main.

selbst konfrontiert. Bin ich von einer Landschaft, von ihrer unendlichen Weite, von den Bergen oder vom Meer überwältigt, ist es in erster Linie das Licht, das mir dieses Empfinden verleiht, oft auch die Jahreszeit, denn im Frühling und Herbst kann das Licht unvergleichlich intensiver und kontrastreicher sein als im Sommer. Das Licht besitzt somit gestaltende Funktion. Es bringt die Farben des Gesteins, des Sandes, des Meeres, der bewaldeten Hügel zum Leuchten. Wenn nun Turrell das Licht seiner gestaltenden Funktion enthebt und es selbst gestaltet, enthebt er es auch seiner räumlichen Perspektive: Die lichtvolle Tiefe wird zur unendlichen Nähe. Ich stehe vor einer Lichtausdehnung, die ich nicht orten kann, in der ich mich selbst nicht orten kann, weil das gegenständliche, perspektivische Ereignis fehlt. Die Lichtmasse dringt unförmig und gleichzeitig als «Bildfläche» scharf begrenzt in mich ein, als greifbare Nähe, die sich mir entzieht. Ich dehne mich nicht unermesslich in eine Landschaft, ich dehne mich unermesslich in mir selbst aus, bis zu dem Punkt, wo ich mich selbst wahrnehme.

Ich glaube, das gesamte RODEN CRATER-Projekt von Turrell baut auf dem *Paradox* auf, das phantastische Lichterlebnis des *Painted Desert* in Arizona in eine Form der Selbsterkenntnis umzuwandeln, weil die Lichträume, die Turrell dort mit natürlichem Licht baut, Begriffe wie abstrakt/realistisch in jene der simultanen Nähe und Ferne überführen. Der kühlen Verzweiflungstat Meursaults in Camus' *Der Fremde* entspricht bei Turrell der Mensch, der befähigt ist, das Unendliche aus dem Endlichen, das Totale aus dem Teil sinnlich und reflektierend zu erleben, ohne an diesem Konflikt zugrunde zu gehen.

Turrells Schaffen ist insofern existenzialistisch, als es die Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen zum Gegenstand der Betrachtung macht; dies anhand eines Mediums, das unmittelbar die sinnliche Erfahrung anspricht.

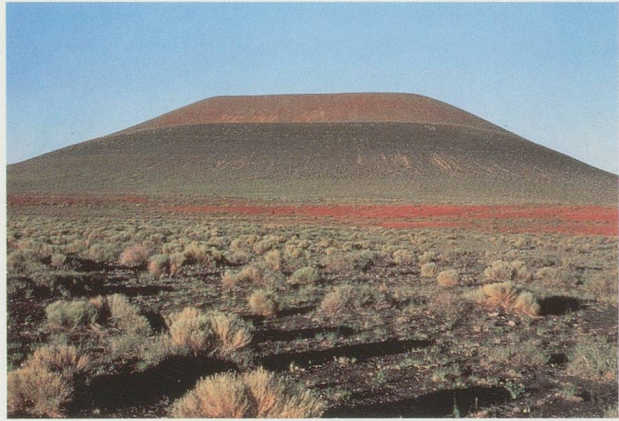
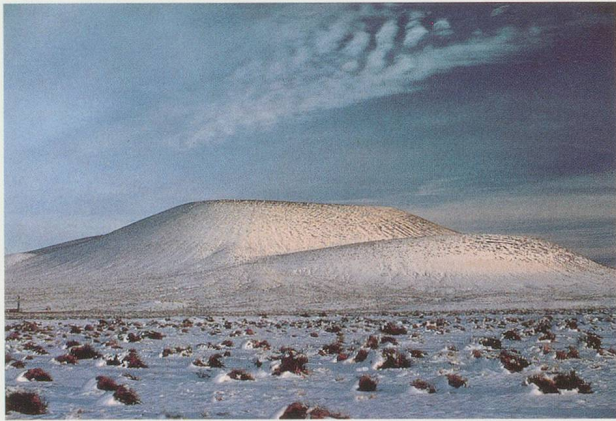
Turrells RODEN CRATER-Projekt besitzt gigantische Ausmasse. Im Vulkankegel, den er 1977 erwarb, sind Kammern vorgesehen, die durch Gänge, Wege und Treppen miteinander verbunden sind. Jede dieser Kammern wird ihre eigene spezifische Lichtqualität besitzen, weil sie das wandernde Sonnen-

Mond- und Sternenlicht über das ganze Jahr hinweg als ein sich ständig veränderndes Lichtereignis in sich sammelt. Dementsprechend sind die Positionen der Kammern und Öffnungen für das Licht berechnet. Diese Kalkulationen gründen einerseits auf einer umfassenden Vermessung des Vulkans, andererseits auf der Positionsrechnung der Gestirne. Als routinierter Flieger, Flugzeugrestaurator und Luftvermesser hat Turrell viele Jahre aufgewendet, um diese Berechnungen, mehrheitlich aus der Luft, zu erstellen. Turrell hat während eineinhalb Jahren in den Überresten einer jahrhundertealten Hopi-Siedlung an der Ostseite des Vulkans gelebt, den Roden Crater zu vielen Tages- und Nachtstunden abgestritten und den Verlauf von Sonne, Mond und Gestirnen genau aufgezeichnet.

Das RODEN CRATER-Projekt sieht Turrell als sein Lebenswerk. Es entstand, vereinfacht gesagt, aus der Notwendigkeit, das Licht, welches er seit 1967 in einer gleichsam greifbaren Substanz in seinen Lichträumen materialisiert und konzentriert hatte, in eine natürliche, lichtintensive Umgebung zurückzubringen.

«Licht», sagt James Turrell, «ist eine machtvolle Substanz. Zum Licht besitzen wir eine primäre Beziehung. Doch ist es ein fragiles Unternehmen, diese machtvolle Lichtsubstanz in eine Präsenz zu kleiden, in der sie voll empfunden werden kann. Ich forme das Licht, soweit mir dies das Material erlaubt, und zwar in einer Art und Weise, dass man die Lichtsubstanz, die einen Raum erfüllt, nicht nur visuell, sondern körperlich erleben kann. Es ist stets ein wenig verdächtig, etwas wirklich Schönes, wie zum Beispiel ein Naturereignis, anzuschauen und dieses dann in Kunst umsetzen zu wollen. Mein Wunsch ist es, eine Situation zu schaffen, in welcher der Betrachter seine Wahrnehmung entfalten kann. So wird sie zu seiner eigenen Erfahrung. Ich tue dies mit dem Roden Crater. Den Betrachter mit der Natur in Beziehung zu setzen ist mehr, als ich ihr entnehme.»¹⁾

Wer die vielen PLANZEICHNUNGEN, die Turrell in den vergangenen Jahren geschaffen hat, genau studiert, wird feststellen, dass in diese grossformatigen Blätter kontinuierlich neue Erkenntnisse einfließen. Die Basler Ausstellung hatte dies deutlich gemacht, wo neben einem monumentalen



JAMES TURRELL, RODEN CRATER bei/near Flagstaff, Arizona

Modell der Gesamtsituation auch eine grössere Anzahl solcher Zeichnungen vereint waren. Anhand der Planzeichnungen wird überhaupt erst deutlich, wie das RODEN CRATER-Projekt konzeptuell voranschreitet. Gewisse Lichteinwirkungen, vor allem jene der nächtlichen Gestirne müssen über einen langen Zeitraum genau bemessen werden, was wiederum Rückwirkungen auf die Architektur hat, die gerade, was den Bau der Kammern und den Neigungswinkel der Korridore betrifft, noch lange nicht im Detail festgelegt ist. Die Planzeichnungen, denen oft ein photographisches Basismuster zugrunde liegt, sind insofern über ihren ästhetischen Reiz hinaus die wichtigste Informationsquelle über den jeweiligen Stand der geplanten Dinge. Ich glaube, dass dies noch nicht richtig erkannt wurde.

Turrell schafft keine Fiktion, er schafft Realität, gewissermassen Realität an sich. Er tut dies in der abendländischen Tradition der radikalen Befragung dessen, was ist, und dessen, was erscheint. Tanizaki Jun'ichiro, der 1933 das wunderbare Büchlein *Lob des Schattens* geschrieben hat, würde Turrells Arbeit wohl kaum verstehen. In der japanischen Tradition ist der Buddha nicht der Wertschätzung wegen mit Gold überzogen, sondern um das Kerzenlicht im dunklen Gehäuse abzustrahlen. Mehr denn je treten heute die kulturellen Unterschiede immer deutlicher zutage, und zwar nicht als das Andere oder Fremde, sondern in Form einer «Präsenz», der Bedeutung zuvorkommend, «imperativ», wie Lyotard sagt.

Das Dunkel stört den Ostasiaten nicht, schreibt

Tanizaki Jun'ichiro, «demgegenüber sind die aktiven Menschen des Westens ständig auf der Suche nach besseren Verhältnissen. Von der Kerze zur Lampe, von der Lampe zum Gaslicht, vom Gaslicht zum elektrischen Licht fortschreitend, streben sie unablässig nach Helligkeit und mühen sich ab, selbst den geringfügigsten Schatten zu verscheuchen.» Tatsache ist, dass die Altjapaner sich wenig mit Naturbeobachtungen beschäftigt haben. Die Gestirne waren ihnen fremd, allein die Jahreszeiten zählten.

Im Moment, wo Turrell seine Wahrnehmungsforschung in die Natur, ins *Painted Desert* verlagerte und das natürliche Tages- und Nachtlicht zur Quelle seiner Räume machte, wurde er unmittelbar mit dem Wissen der Hopi-Indianer konfrontiert, deren Sonnenpriester über einen genauen Kalender verfügten: «Wenn die Sonne nach Norden schwenkte und der Mond am Tag als Viertel über ihnen oder im Westen erschien, wussten sie durch diese Zeichen der Sonne und des Mondes, wann die Samen gewisser Pflanzen reif waren, und sie machten sich auf, die Ernte einzubringen. Das Wachstum einer jeden Pflanze, die Brutzeit aller Vögel, die Zeit des jungen Adlers, alles ersahen sie aus den Zeichen der Sonne und des Mondes.»²⁾

1) James Turrell, *Mapping Spaces*, Peter Blum Edition, New York, 1987, o. S.

2) Francisco Patencio, *Stories and Legends of the Palm Springs Indians*, Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, 1943.

Shimmering Deep-Blue Purple

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN

This spring I saw Jim Turrell's exhibition at the Stein/Gladstone gallery in New York. I spent some time in the ground-floor space. It contained a dark blue piece similar to the purple piece that we presented at the Kunsthalle in Basel in 1987, and which will be installed permanently on a smaller scale at the Museum of Modern Art in Frankfurt.

It was late afternoon. I had been alone for some time when an elderly gentleman came in, stood at the back of the room for a moment, and then moved up to my level. Obviously puzzled, he walked around to the side of the large, shimmering deep-blue purple rectangle. He was trying to determine whether the blue had been painted directly on to the wall or on stretched canvas. He then positioned himself some ten feet away from the luminous plane and walked towards it step by step. Standing directly in front of it, he raised the palms of his hands in a tentative attempt to touch the surface, moved his head towards it, rebounded instinctively, stood motionless, cautiously stretched out his hand only to jerk it back on feeling no resistance, reached out again, put his hand through the opening, and turned it, visibly startled, as if trying to feel the dense substance or perhaps discover a change in temperature. Soon he was leaning forward into the opening and feeling around in it with both arms. Then, swaying a bit, he stood in front of the surface again, occasionally changing his

position. Finally, he turned on his heels abruptly and left the room.

Practically everyone who sees a James Turrell light space for the first time has a similar experience. I had the opportunity to observe many visitors in Basel. Some entered the room, looked at the "picture surface" from a distance, thought it really was a painted canvas, and left again. Others were irresistibly drawn into the room to explore the light-filled space, a relatively difficult undertaking since the oversized, sharp-edged opening starts about three feet above the floor. Turrell told me that at his show at the Whitney Museum, a woman actually leaned up against what she thought was the picture and fell into the space.

Turrell treats light as a substance. Instead of stone, wood, clay or bronze, he "molds" light – artificial or natural – whose density displays a barely visible but fluctuating, palpable presence: palpable through perception. The visitor who exposes himself to this perception is inevitably and bluntly confronted with himself. When I am awed by a landscape, its immeasurable expanses, its mountains or seas, it is basically the light that conveys this sense of awe, often enhanced by the season, because especially in spring and fall the light can be overwhelmingly intense and contrasting. Light thus participates in design. It brings out the colors of rock formations, wooded hills, sand, and water. In Turrell's work, however, light no longer designs; it is designed, and also deprived of spatial perspective: luminous depth

JEAN-CHRISTOPHE AMMANN is the director of the Museum of Modern Art in Frankfurt am Main.

becomes infinite nearness. I stand in front of an extension of light that I cannot place, in which I cannot place myself because the experience of solid perspective is missing. The mass of light intrudes as a shapeless and yet sharply defined "picture surface," as a tangibly close surface that eludes grasp. I do not expand endlessly in a landscape; I expand endlessly in myself to the point where it is myself that I perceive.

I think Turrell's ambitious Roden Crater Project was generated by the *paradox* of transforming the fantastic light of the Painted Desert in Arizona into a kind of self-discovery. He is building light spaces of the natural light there that translate concepts like abstract/realistic into those of simultaneous nearness and distance. Meursault's cool act of desperation in *The Outsider* by Camus might be compared to the physical and mental experience that Turrell offers his viewers by enabling them to glean the infinite from the finite, the total from the part, without perishing in the process.

Turrell's work is existentialistic inasmuch as it turns the ability to perceive into the object of perception, while using a medium that appeals directly to sensual experience.

The Roden Crater Project is gigantic. Turrell is constructing chambers in the volcanic crater with an interconnected system of corridors, paths, and steps. The chambers will each have a specific light quality as they collect the constantly changing light of sun, moon, and stars throughout the year. Their positions and openings are carefully calculated to produce the desired effect. The calculations are based on the dimensions of the crater as a whole and on the positions of the stars. As an experienced pilot, airplane restorer, and aerial surveyor, James Turrell has devoted many years to observation and calculation, doing much of the work from the air. He lived in the ruins of an ancient Hopi settlement on the east side of the crater for eighteen months, exploring the crater at every hour of day and night, keeping an exact log of the course of the sun, the moon, and the stars.

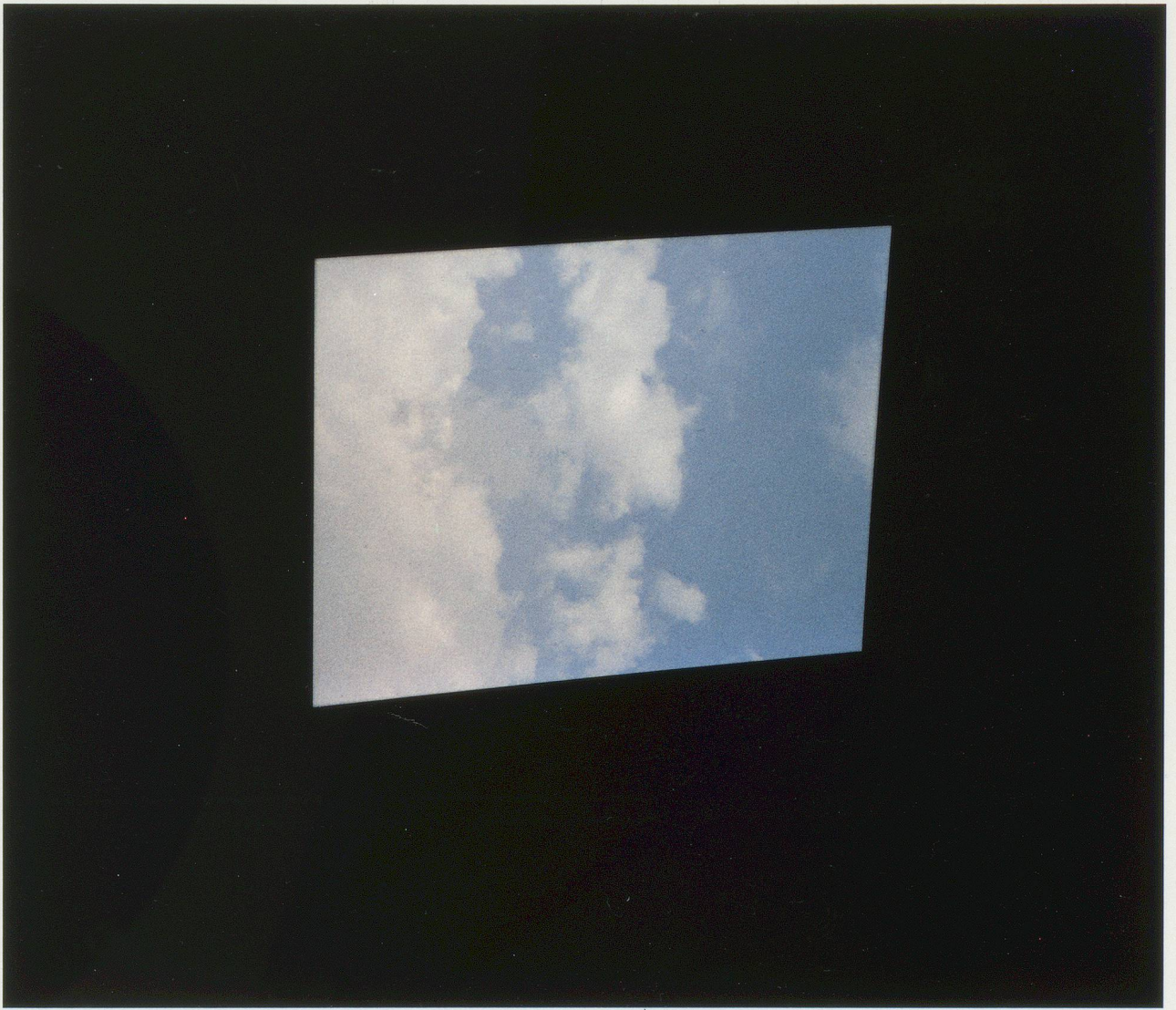
The Roden Crater Project is Turrell's lifework. Having concentrated and materialized light into the appearance of a physically tangible substance since

1967, he felt the need to return it to a naturally light-intensive environment.

"Light," says James Turrell, "is a powerful substance. We have a primal connection to it. But, for something so powerful, situations for its felt presence are fragile. I form it as much as the material allows. I like to work with it so that you feel it physically, so you feel the presence of light inhabiting a space. I like the quality of feeling that is felt not only with the eyes. It's always a little bit suspect to look at something really beautiful like an experience in nature and want to make it into art. My desire is to set up a situation to which I take you and let you see. It becomes your experience. I am doing that at Roden Crater. It's not taking from nature as much as placing you in contact with it."¹ On studying all the large-format MAPS Turrell has made over the years, one finds that they represent a continuous flow of new insights. This was apparent in the exhibition in Basel that included not only a monumental scale-model overview of the entire project, but also numerous such maps and drawings. The maps give the viewer a clear idea of how the Roden Crater Project has progressed conceptually, since it has taken several years to accumulate an exact record of certain light effects, especially at night. This in turn affects the architecture, which still has to be worked out in detail to define the construction of the chambers and the angle of inclination of the corridors. Above and beyond their aesthetic attraction, the maps, often made from photographs, are the most important source of information about the current status of the project. I do not think this has been adequately appreciated.

Turrell is not creating fiction; he is creating reality – or the quintessence of reality – with a method that is distinctively Western in its radical investigation of that which is and that which seems. Jun'ichiro Tanizaki, author of a wonderful little book, *In Praise of Shadows*,² would be hard put to understand Turrell's work. Japanese Buddhas are traditionally covered with gold not to honor their greatness but to reflect the candlelight in the darkness of the temple.

Cultural differences are more obvious today than ever before, not as otherness or strangeness but in the form of a "presence" that precedes meaning, "imperative," as Lyotard puts it. According to Jun'ichiro



Tanizaki, darkness does not disturb Asians, while Westerners are constantly trying to improve conditions. Forging ahead from candle to lantern, from lantern to gaslight, from gaslight to electricity, they stubbornly pursue brightness in a ceaseless effort to banish even the most harmless shadows. The fact is that the ancient Japanese were not much interested in the observation of nature, nor in studying the stars. Only the seasons were of importance to them.

The moment Turrell shifted his investigation of perception to nature, to the Painted Desert, and began to use the natural light of night and day as the source of his spaces, he was confronted with the knowledge of the Hopi Indians, whose Sun Chiefs

had devised an exact calendar: "When the sun swung to the north and the moon showed quartered by day overhead, or west, they knew by the signs of the sun and the moon when the seeds of certain plants were ripe, and they got ready to go away and gather the harvest. Every plant that grew, the nesting time of all birds, the time of the young eagle, everything they learned by the signs of the sun and the moon."³⁾

(Translation: Catherine Schelbert)

1) James Turrell, *Mapping Spaces*, Peter Blum Edition, New York, 1987, n.p.

2) Tanizaki Jun'ichiro, *In Praise of Shadows*, 1933.

3) Francisco Patencio, *Stories and Legends of the Palm Springs Indians*, Palm Springs Desert Museum, Palm Springs, 1943.

JAMES TURRELL: LIVI

DAVE HICKEY

It is almost a spiritual function – or, at the worst, an amorous one – to feed one's eyes on the molten color that drops from the hollow vaults and thickens the air with its richness... Nowhere do art and life seem so interfused and, as it were, so consanguineous. All the splendor of light and color, all the Venetian air and the Venetian history, are on the walls and ceilings of the palaces; and all the genius of the masters, all the images and visions they have left upon canvas, seem to tremble in the sunbeams and dance upon the waves. That is the perpetual interest of the place, – that you live in a certain knowledge as in a rosy cloud. Henry James, "Venice"¹⁾

All good architecture depends upon... confusion in the midst of order, ... uncertainty in the midst of decision and mystery in the midst of trenchant lines... John Ruskin, *Stones of Venice*

1

In 1833, Prince Alexander Phillip Maximilian, of the German principality of Wied-Neuwied, mounted a private expedition to explore the Great Plains of North America, taking along with him, to document whatever they might encounter, a young Swiss artist named Karl Bodmer, for whom it must have seemed a grand opportunity for adventure and advancement. Unfortunately, the party had no sooner embarked from St. Joseph, Missouri than Bodmer found his Biedermeier perceptual habits and descriptive skills all but neutralized by the shimmering prairie across which they were venturing.

He was comfortable enough with the portraiture of noble savages, like old Nothing-But-Gunpowder, whose attention he held with a musical snuff-box, but the apparently featureless landscape confounded him. Or at least it did until Bodmer fell upon the device of simply inverting his visual priorities. Then it was easy. You simply painted the inside of the space rather than the outside of the objects; you portrayed the prairie (upon which you sat sketching) as the bottom of the sky rather than the top of the earth – and, having done so, concerned yourself with the brightness falling from the air – distinguishing the hard directional light that described itself from the dif-

fuse, ambient light that informed the space and dematerialized the objects that invaded its domain.

In doing so, of course, Bodmer was co-opting the marine effects of his great contemporary J.M.W. Turner, for whom all substantial reality ultimately dissolved into atmospheric color and disembodied light, and if Bodmer had been a better artist, this genteel appropriation might have seemed a tricky bit of genre-bending, but he was not. Still, if you compare his sketches with those of his contemporaries who essayed the same subjects, it is clear that by inverting positive and negative space, Bodmer had stumbled onto a way of portraying the West as a kind of submarine reality that was peculiarly appropriate.

It is a different way of seeing things – or, more accurately, a way of not seeing things – and, since Bodmer's time, most of the best artists of the American West have generated their own versions of this inverted vision, accepting the precedence of atmosphere and seeking to tease the meaning out of that absence. In the 19th century paintings of Bierstadt, Church and Moran, the earth does not rise up, the fictional sky presses down with oceanic authority; in the work of 20th century sculptors like Turrell and Heizer, that fictional sky is literalized and intellectu-

NG IN THE BIG LIGHT

alized, but it is nonetheless authoritative and, as the title of Heizer's *DOUBLE NEGATIVE* implies, it is never not fiction.

So, for those of us who live in the big light, beneath the "celestial vault," where the flat, bright reflecting-pan of the American desert finally slips into the flatter, brighter reflecting-pan of the steel Pacific, this reflexive way of seeing is more than an environmental imperative. Under that so-called "sheltering sky," and subject to its gorgeous atmospherics and per-

petual irony, it is a habit of mind that signifies what the Japanese revere as the *ma*, the space between.

Finally, this way of seeing resolves itself in an idea of language that, like the light, informs space, caresses its edges and describes itself, like the floating neon dictionary that hovers above the Strip in Las Vegas, asserting its own domain and gorgeously informing those garish, reflective Vegas caverns, which are the comic book versions of James Turrell's seductive cathedrals.

2

One afternoon in the mid-1960s James Turrell was reading Michael Fried's *Three American Artists* when he came across one of Fried's not infrequent diatribes against theatricality. According to John Coplans, who was his professor at the time, "Turrell was sitting at a table near me and, suddenly, he said 'That's it! I've found it. I know what to do. When Fried talks about theatricality projected like a slide, that's exactly it!'"

To demonstrate what "it" was, Turrell acquired a movie projector from Hollywood, and, after a little tinkering, he had the empty projector throwing off geometric shapes of light that had the illusion of substance and dimensions.

According to legend, this marked the beginning of James Turrell's career, and, if it is not true, it certainly should be, because the vignette dramatizes a complex of issues that have considerable resonance in the light (oops!) of Turrell's subsequent career. First, it establishes the peculiarity of Turrell's sensibility among his colleagues in the "California light and space" business. At that time there was a whole constellation of them clustered around the nucleus of Turrell, Robert Irwin and Doug Wheeler and, for the most part, they were urgently engaged in "de-materializing the art-object" in the name of politics,

morality and metaphysics. Almost alone among them, Turrell's interest seems to have focused less on the dematerialization of objects, than on the materialization of perceived absences that demonstrated the ways that light, like language, describes its own nature by distorting or abolishing the objects upon which it falls.

These were general concerns, of course, but Turrell's attitude toward the anomalies of language and perception was much less strident than his contemporaries. He seems, from the outset, to have been well enough educated in the mechanisms of perception to realize that, although you can make people acutely aware that what they are seeing is illusory, if that illusion is integral to their being able to see at all, you cannot make it go away. Nor would you want to. You can only detoxify the illusion and make the beholder aware of his adaptation to it.

The "celestial vault" is not a dome with the viewer at its centre, but it will always seem to be, because it exists, like beauty, in the eyes of the beholder who, having beheld it, valorizes the illusion with meanings that define his culture. The explication of this mechanism is Turrell's great subject; and the extent to which his art, finally and by his own admission, exists nowhere else but in the eye of the beholder, is a striking example of the extent to which the artist, at the very outset of his career, grasped what Michael Fried was proposing in *Three American*

DAVE HICKEY is a freelance writer who lives in an apartment on the lower left-hand corner of the United States.

Artists. For, by totally embracing the pejorative metaphor about the "theatricality" of the projected slide, Turrell has ended up creating a body of work that repudiates Fried's entire premise.

Fried's argument hardly needs rehearsing here, but it is important to note that it derives from his contention that much of the most "profound" and "exalted" art of the last two centuries, from David to Olitski, achieves its exalted status by maintaining the "supreme fiction" that the beholder is simply not there. Conversely, Fried contends, much apparently exalted work is, in truth, mediocre by virtue of the ingratiating "theatricality" with which it acknowledges the beholder.

One can, I think, accept the acuity of Fried's description of conditions without valorizing his conclusions. A great deal of modern art does disenfranchise the beholder, and a great deal of the new-age giddiness and Zen techno-babble that peppers responses to Turrell's work, I would suggest, derives from his radical reversal of these conditions. After a hundred years of modernist denial one is bound to get a little woozy when confronted by a work of art that actually requires one's presence.

Interestingly enough, the manner in which Turrell's work reenfranchises the beholder is almost a formal reversal of the manner in which Fried contends his disenfranchisement was initially effected. In his book *Absorption and Theatricality* Fried discusses a number of 18th century French painters who metaphorically excluded the beholder from the pictorial space by inserting a surrogate observer into the picture, thereby effecting on the beholder what psychologists call a vertical ego-split between observer and participant.

Fried cites the example of David's *Belisarius* in which the spectacle of Justinian's blind and abandoned general is witnessed primarily by one of Belisarius' soldiers in the picture and only secondarily by the beholder standing without. Turrell re-

verses this tactic, healing the vertical ego-split by placing the actual beholder within the pictorial space, so that it is he, and not Belisarius' soldier, looking on in amazement as his illusions disappear.

Turrell habitually confounds the distinction between actual and pictorial space by inserting the beholder into the machinery of image-making. In the early *Projection Pieces*, he turned the theater itself into a pictorial space. In the MENDOTA STOPPAGES, Turrell situated the beholder both in the camera and in the scene by literalizing the *film noir* convention of turning the theatrical space into a camera illuminated from without by shifting light through the apertures of windows and doors.

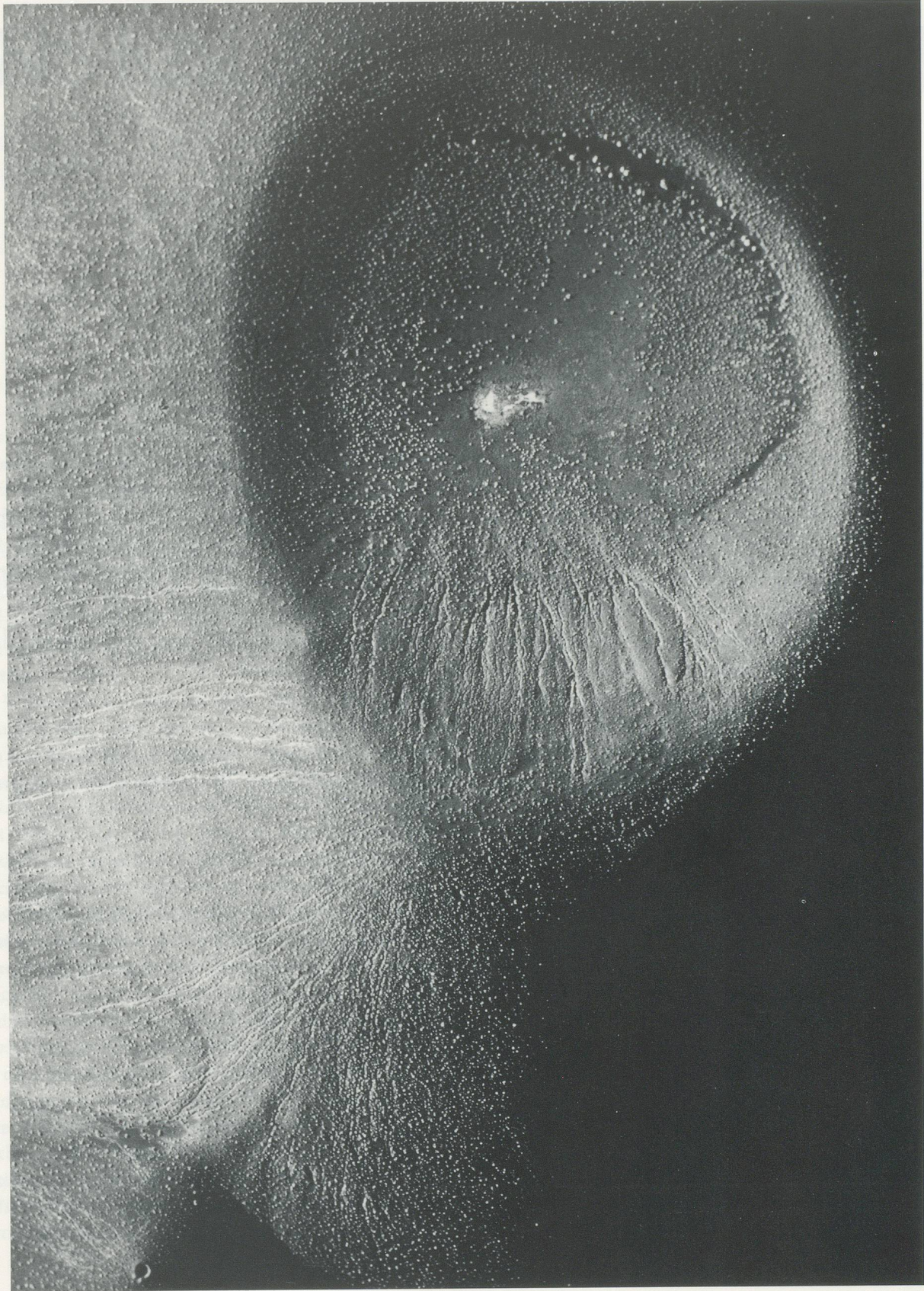
On behalf of the beholder Turrell systematically confounds the alienation devices of high modernism. Walls disappear, picture planes dissolve, empty rooms become wombs embracing us with apparently tangible light. And finally, in the Roden Crater, in that enormous concavity sheltered by the celestial vault, we are finally situated in the ultimate mechanism: the eye itself. It is an illusion, of course, but it always reveals itself and, in its revelation, the traditional morality of *trompe l'oeil* is turned inside out.

Where *trompe l'oeil* invites us in, then denies us entrance, Turrell admits us where we expect to be denied. Where *trompe l'oeil* shows us temporal reality and gives us the illusion of timeless art, Turrell shows us the illusion of timeless art and gives us temporal reality, with the promise that the timeless illusion is always recoverable in a continuing cycle of illusion and disillusion, art and life, nature and culture coexisting in the same space - alternately revealing and disguising one another in the flux of time, so that the challenges of alien nature alternate with the illusions of a mother culture. Neither, Turrell seems to imply, is tolerable without the other, and he would agree, I believe, with Ruskin, who suggested that one learns from looking at Turner the extent to which

"our whole happiness and power of energetic action depend upon our being able to breathe and live in a cloud; content to see it opening here and closing there; rejoicing to catch through the thinnest films of it, glimpses of stable and substantial things; but yet perceiving a nobleness even in the concealment, and rejoicing that the kindly veil is spread where the untempered light might have scorched us, or the infinite clearness wearied."²⁾

1) In: Henry James, *Italian Hours*, Century Hutchinson Ltd, London, 1986 (1882). 2) John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 4, 1860.

RODEN CRATER BEI/NEAR FLAGSTAFF, ARIZONA



JAMES TURRELL: IM C

DAVE HICKEY

Sich an den mächtigen Farben zu ergötzen, die von hohlen Gewölben tropfen und die Luft mit ihrer Satttheit schwängern, wird fast zur spirituellen, schlimmstenfalls sogar zur amourösen Aufgabe. . . . Nirgendwo sonst scheinen Kunst und Leben so voneinander durchdrungen, ja sozusagen blutsverwandt zu sein. Diese ganze Licht- und Farbenpracht, diese Luft in Venedig und seine Geschichte sind auf Wände und Decken der Paläste aufgebracht. Und der Geist der alten Meister, all ihre Bilder und Visionen, die sie auf die Leinwand bannten, scheinen in den Strahlen der Sonne zu erzittern und auf den Lichtwellen zu tanzen. Eben das macht den beständigen Reiz der Stadt aus, dass man nämlich im Rahmen eines bestimmten Wissens wie auf einer rosa Wolke schwebt . . .

Henry James: *Venice*¹⁾

Gelungene Architektur hängt von . . . Wirrnis inmitten der Ordnung, . . . Ungewissheit inmitten der Entscheidung und vom Geheimnis inmitten scharf abgegrenzter Linien ab . . .

John Ruskin, *Stones of Venice*

1

Im Jahre 1833 organisierte Alexander Philipp Maximilian, Herr des Fürstentums Wied-Neuwied, eine Privatexpedition zur Erforschung der Great Plains in Nordamerika. Zu seinen Begleitern gehörte der junge Schweizer Maler Karl Bodmer, dessen Aufgabe es sein sollte, all das festzuhalten, was es unterwegs zu sehen gab – wohl eine grosse Herausforderung für einen jungen Künstler. Doch kaum war die Reisegruppe aus St. Joseph in Missouri aufgebrochen, fand

Bodmer seine durch das Biedermeier geprägte Wahrnehmungs- und Arbeitsweise durch das schimmernde Licht der Prärie, in die sie vordrangen, praktisch ihrer Grundlagen entzogen.

Von der scheinbar nichtssagenden Landschaft irritiert, konzentrierte sich Bodmer zunächst darauf, edle Wilde wie *Nothing-But-Gunpowder* zu porträtieren, deren Aufmerksamkeit er mittels einer kombinierten Spiel- und Schnupftabakdose für sich gewinnen konnte. Schliesslich kam er jedoch auf die Idee, seine bisherige Sichtweise einfach umzukehren. Danach war alles ganz einfach: Es galt, mithin das Innere des Raumes anstatt das Äussere der Dinge

DAVE HICKEY ist freischaffender Kritiker in Los Angeles, wo er «im untersten linken Rand der USA ein Apartment bewohnt».

ROSSEN LICHT LEBEN

zu malen. Bodmer porträtierte die Prärie (in der er sich zeichnend befand) als Unterseite des Himmels, nicht mehr als Oberfläche der Erde. Damit beschäftigte er sich automatisch mit der vom Himmel kommenden Helligkeit. Er lernte, das harte, zielgerichtete Licht zu unterscheiden vom diffusen Licht der Umgebung, welches den Raum erhellte und jene Dinge entmaterialisierte, die in seine Domäne eindrangen.

Natürlich machte er sich damit die Effekte zunutze, die sein berühmter Zeitgenosse J. M. W. Turner in seinen Seestücken einsetzte. Bei Turner lösten sich alle materiellen Gegebenheiten letztendlich in atmosphärischen Farben und diffusem Licht auf. Wäre Bodmer ein besserer Künstler gewesen, hätte diese vornehme Aneignung wie ein raffiniertes Sich-dem-Genre-Unterwerfen wirken können, doch er war es nicht. Im Unterschied zu seinen Zeitgenossen, die auf demselben Gebiet arbeiteten, fand Bodmer dennoch durch die Umkehr des positiven und negativen Raums mehr oder weniger zufällig einen Weg, den Wilden Westen als eine Art unterseeische Welt darzustellen, was den Nagel auf den Kopf traf.

Das Ganze ist eine andere Art, die Dinge zu sehen – oder genauer gesagt, keine Dinge mehr zu sehen. Seit dieser Zeit haben die meisten Künstler des amerikanischen Westens von Rang und Namen eine eigene Version dieser umgekehrten Sichtweise hervorgebracht, indem sie die Vorrangstellung der Atmosphäre anerkannten und versuchten, dieser

Abwesenheit der Dinge das Bedeutungsvolle zu nehmen. Maler wie Bierstadt, Church und Moran schufen im 19. Jahrhundert Bilder, in denen ein fiktiver Himmel mit ozeanischer Gewalt verhindert, dass die Erde die Oberhand gewinnt. Im 20. Jahrhundert nahmen Bildhauer wie Turrell und Heizer diesen fiktiven Himmel wörtlich und intellektualisierten ihn, doch ohne ihm seine Autorität streitig zu machen oder – wie der Titel von Heizers *DOUBLE NEGATIVE* nahelegt – ohne ihn zu entmystifizieren.

Für diejenigen von uns, die im grossen Licht, unter der Illusion eines «Himmelsgewölbes» leben, wo die flache, helle Reflektorscheibe der amerikanischen Wüste mit dem noch flacheren, helleren Reflektor des stahlblauen Pazifiks verschmilzt, bedeutet diese reflexive Sichtweise mehr als lediglich ein von der Landschaft bedingtes Gebot. Unter dem sogenannten «schützenden Himmel», seiner prächtigen Atmosphäre und ewigen Ironie ausgesetzt, erreicht man eine Geistesverfassung, die dem entspricht, was die Japaner als *ma*, als Zwischenraum verehren.

Schliesslich löst sich diese Sichtweise in einem Sprachkonzept auf, das, ähnlich dem Licht, den Raum erfüllt, seine Ränder liebkost und sich selbst beschreibt. Wie das über dem Las Vegas-Boulevard flimmernde Neon-Wörterbuch, das seine Domäne behauptet und die grellen, reflektierenden Höhlen von Las Vegas auf wundervolle Weise erfüllt, die als Comic-Version den verführerischen Kathedralen von James Turrell entsprechen.

Eines Nachmittags, Mitte der 60er Jahre, James Turrell las gerade Michael Frieds *Three American Artists*, da stiess er auf einen der vielen Ausfälle Frieds gegen die Theatralik. John Coplans, der damalige Professor Turrells, schildert das Geschehen folgendermassen: «Turrell sass an einem Tisch in meiner Nähe und rief plötzlich: «Das ist es, ich hab's! Jetzt weiss ich, was zu tun ist. Wenn Fried von Theatralik spricht, die wie ein Lichtbild projiziert wird, genau das ist es!»

Um zeigen zu können, was mit diesem «Es» gemeint war, besorgte sich Turrell in Hollywood einen Filmprojektor. Nachdem er ein wenig daran herumgebastelt hatte, warf das leere Gerät geometrische Lichtformen an die Wand, die die Illusion von Materie und Dimension vermittelten.

Die Laufbahn von James Turrell soll genau an diesem Punkt eingesetzt haben. Es mag dahingestellt bleiben, ob es tatsächlich so gewesen ist, jedenfalls würde es gut passen, denn diese Geschichte dramatisiert einen ganzen Themenkomplex, der im Lichte (Huch!) Turrells weiterer Karriere beachtlichen Widerhall findet. Da wäre zum einen die Sonderstellung der Sensibilität Turrells gegenüber seinen Kollegen im Zusammenhang mit dem «*California light and space-Zweig*»: Damals existierte eine ganze Konstellation, versammelt um die Kerngruppe Turrell, Robert Irwin und Doug Wheeler, und die meisten davon waren intensiv damit beschäftigt, im Namen der Politik, Moral und Metaphysik «das Kunstwerk zu entmaterialisieren». Turrell stand mit seinem Anliegen, sich stärker der Materialisierung von wahrnehmbarer Abwesenheit, weniger der Entmaterialisierung von Gegenständen zu widmen, praktisch allein da. Er wollte zeigen, wie das Licht ähnlich der Sprache sein eigenes Dasein dadurch beschreibt, indem es die Dinge, auf die es fällt, verzerrt oder auslöscht.

Dabei handelte es sich natürlich um allgemeine Belange, doch Turrells Haltung zur Anomalie von Sprache und Wahrnehmung war viel weniger heftig als die seiner Zeitgenossen. Er scheint von Anfang an mit den Mechanismen der Wahrnehmung so gut vertraut gewesen zu sein und erkannte, dass der Künstler zwar in der Lage ist, jemanden davon zu überzeu-

gen, dass das, was wahrgenommen wird, nur Illusion ist – sofern diese Illusion Teil der Fähigkeit ist, überhaupt etwas zu erkennen –, diese aber dennoch bestehen bleibt. Und das soll sie sogar. Man kann der Illusion nämlich nur das Gift entziehen und den Betrachter davon in Kenntnis setzen, dass er sich ihr anpasst.

Das «Himmelsgewölbe» ist nicht etwa eine Kuppel mit einem Betrachter in ihrem Zentrum, doch die Illusion davon wird weiterbestehen, da sie – wie auch die Schönheit – in den Augen des Betrachters eben existiert. Durch die Betrachtung wird die Illusion mit jenen Bedeutungen aufgewertet, die durch den kulturellen Rahmen vorgegeben sind. Turrells Hauptanliegen ist die Erklärung derartiger Mechanismen. In welchem Ausmass – letztendlich durch sein eigenes Zugeständnis – seine Kunst nirgendwo anders als im Auge des Betrachters existiert, zeigte der Künstler schon am Beginn seiner Laufbahn, als er nach dem fasste, was Michael Fried in *Three American Artists* anzubieten hatte: Indem er nämlich die pejorative Metapher über die *Theatralik* des projizierten Lichtbilds vollständig aufnahm, schuf Turrell letztlich ein Werk, das die gesamte Prämisse Frieds zurückweist.

Frieds Argumentationsweise darf als bekannt vorausgesetzt werden, doch ist hier die Feststellung wichtig, dass sie aus seiner Überzeugung herrührt, die meisten «tiefgründigen» und «erhabenen» Kunstwerke der letzten zweihundert Jahre – von David bis Olitski – bezögen ihren Status der Erhabenheit durch die Postulierung einer «überlegenen Fiktion», der zufolge der Betrachter gar nicht anwesend sei. Umgekehrt, so Fried, sind viele scheinbar erhabene Arbeiten aufgrund einschmeichlerischer *Theatralik*, durch die sie den Betrachter bestätigen, höchstens von mittelmässiger Qualität.

Ich denke, man kann die Schärfe Friedscher Zustandsbeschreibungen akzeptieren, ohne mit seinen Schlussfolgerungen einig zu gehen. Manches in der modernen Kunst entrechtet den Betrachter, und ich glaube, dass viel vom New Age-Taumel und Zen Techno-Gestammel, mit dem die Reaktionen auf Tur-

rells Arbeit angereichert werden, in seiner radikalen Umkehrung dieser Zustände begründet liegt. Nach hundert Jahren modernistischer Verweigerung muss der Betrachter angesichts eines Werkes, das nun tatsächlich seiner Präsenz bedarf, zwangsläufig die Orientierung verlieren.

Die Art, wie Turrell den Betrachter wieder in seine Rechte versetzt, ist interessanterweise nahezu eine formelle Umkehrung der Art und Weise, von der nach Fried's Überzeugung die Entrechtung ausgegangen war. In seinem Buch *Absorption and Theatricality* setzte sich Fried mit den Arbeiten mehrerer französischer Maler des 18. Jahrhunderts auseinander, die den Betrachter auf metaphorische Weise aus dem Bildraum ausschlossen, indem sie einen Stellvertreter ins Bild setzten. Dabei wird im Betrachter etwas ausgelöst, das die Psychologie als vertikale Persönlichkeitsspaltung zwischen Betrachter und Teilnehmer bezeichnet.

Als Beispiel nennt Fried Davids *BELISARIUMS*: Die Geschichte um Justinians blinden und alleingelassenen General wird in erster Linie von einem seiner Soldaten im Bild miterlebt, erst in zweiter Linie vom Betrachter. Turrell kehrt diese Taktik um. Indem er den Betrachter in den Bildraum einbezieht, sorgt er für die Aufhebung der Persönlichkeitsspaltung. Damit schaut dieser, und nicht Belisarius' Soldat, staunend zu, während sich das Trugbild auflöst.

Turrell bringt gewohnheitsmässig die Unterscheidung zwischen tatsächlichem und bildlichem Raum durcheinander, indem er den Betrachter den Mechanismen des Bildermachens zuordnet. Im Zuge der frühen Experimente mit dem leeren Projektor verwandelt er das Theater selbst zum Bildraum. In *MEN-DOTA STOPPAGE* weist er dem Betrachter sowohl in der Kamera als auch in der Szenerie einen Platz zu und legt so die Gepflogenheit des *film noir* wörtlich

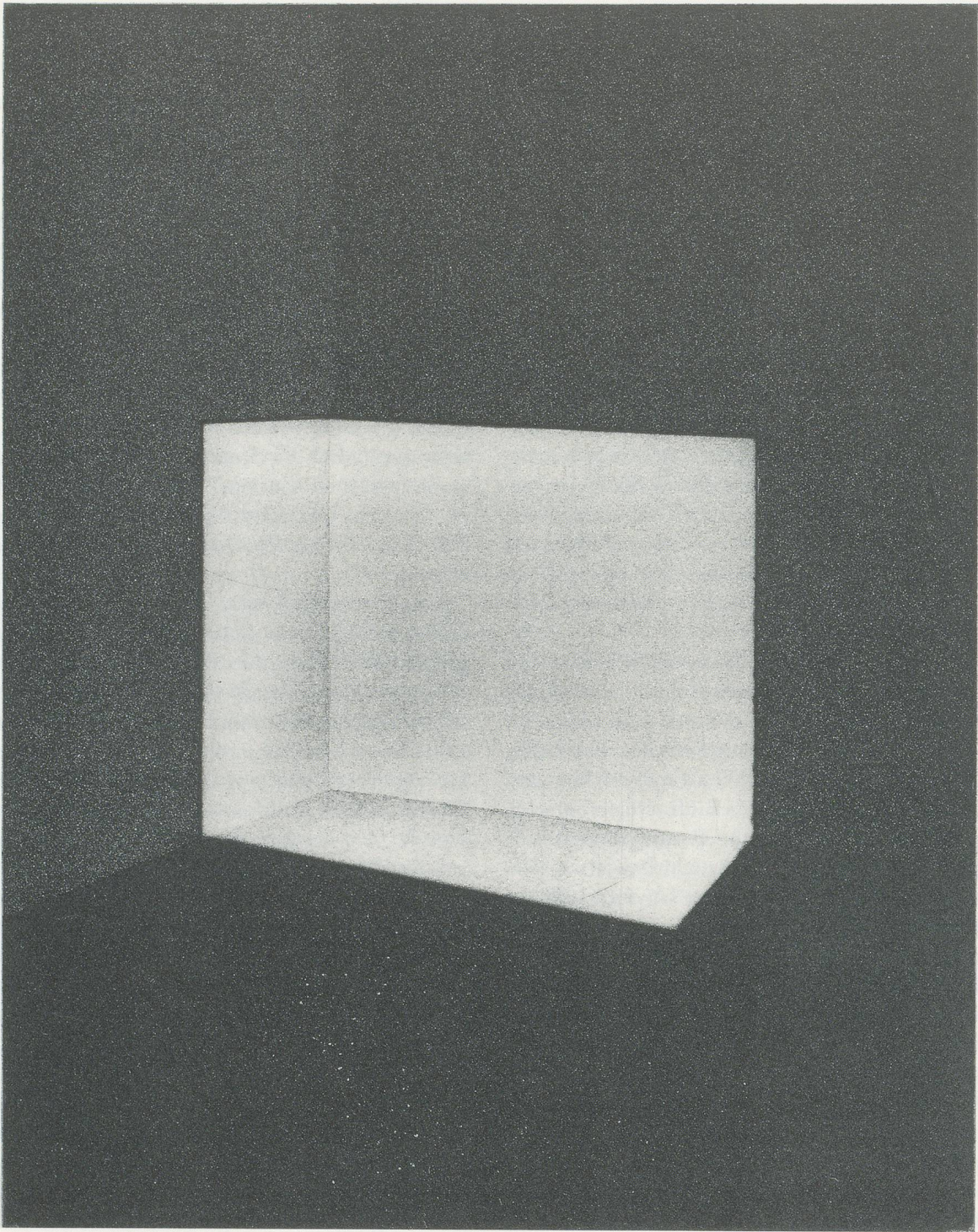
« unser ganzes Glück und die Kraft unseres Tuns von der Fähigkeit abhängen, in einer Wolke leben und atmen zu können. Zufrieden zuzuschauen, wie sie sich hier öffnet und da schliesst. Sich daran zu erfreuen und noch im feinsten Gespinnst Spuren stabiler und greifbarer Dinge zu entdecken. Auch im Verborgenen noch etwas Edles wahrzunehmen und zu jubelieren, dass der gnädige Schleier dort ausgebreitet wird, wo das nicht abgeschwächte Licht uns hätte versengen oder die unendliche Klarheit ermüden können. »²⁾

¹⁾ In: Henry James, *Italian Hours*, Century Hutchinson Ltd, London, 1986 (1882). ²⁾ John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 4, 1860.

aus, den Bühnenraum in eine Kamera zu verwandeln, die von aussen beleuchtet wird, indem man das Licht durch Tür- und Fensteröffnungen einfallen lässt.

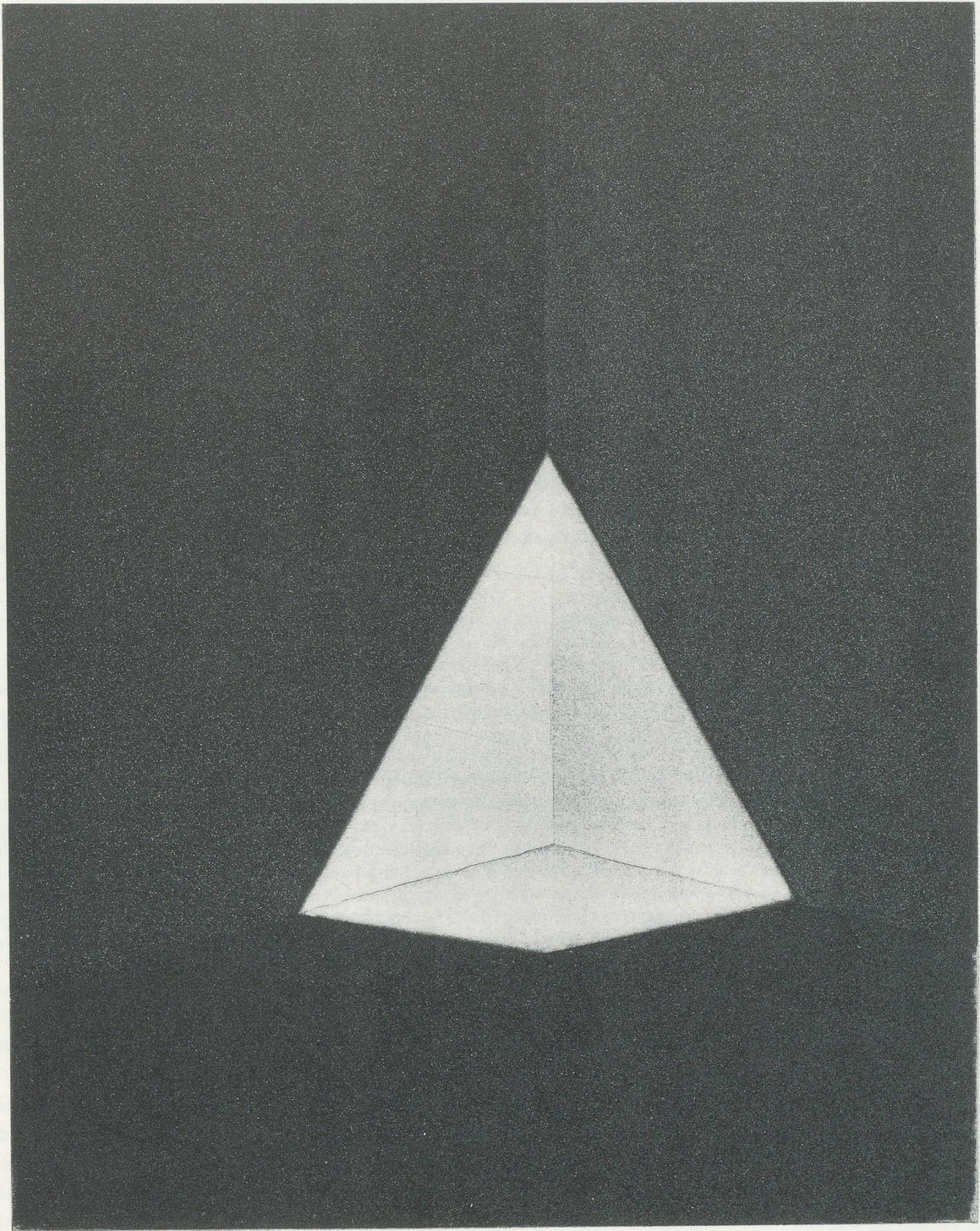
Turrell tauscht zugunsten des Betrachters die Kunstgriffe der Entfremdung im Modernismus systematisch aus. Wände verschwinden, Bildebenen lösen sich auf, leere Räume werden zum Mutterschoss, der uns mit offenbar substantiellem Licht umfängt. Im *RODEN CRATER*, wenn wir schliesslich im Schutze vom Himmelsgewölbe auf dem Grund des Kraters sitzen, befinden wir uns im entscheidenden Mechanismus, nämlich im Auge selber. Natürlich handelt es sich um eine Illusion, die sich jedoch als solche zu erkennen gibt. Und dabei wird die traditionelle Moral des *Trompe-l'œil* von innen nach aussen gekehrt.

Im Unterschied zum *Trompe-l'œil*, der uns zunächst einlädt, dann jedoch den Zugang verwehrt, gewährt Turrell uns dort Zutritt, wo wir es gar nicht vermutet hätten. Der *Trompe-l'œil* zeigt uns eine zeitgebundene Realität und vermittelt die Illusion zeitloser Kunst. Turrell entblösst die Illusion einer zeitlosen Kunst und schenkt uns eine zeitgebundene Realität – doch mit dem Versprechen, dass die Illusion der Zeitlosigkeit in einem Zyklus von Illusion und Desillusion, Kunst und Leben sowie von Natur und Kultur, die eine Koexistenz im selben Raum führen, jederzeit wiederherstellbar ist. Diese Elemente offenbaren und verbergen sich abwechselnd im Fluss der Zeit, so dass sich die Herausforderungen der fremden Natur mit den Illusionen einer Mutterkultur abwechseln. Turrell scheint zu implizieren, dass kein Element ohne das andere zu ertragen ist, und ich glaube, er würde darin mit Ruskin übereinstimmen, dass man beim Betrachten der Bilder Turners das Ausmass erkennt, indem



JAMES TURRELL, CARN, 1967, 1990

*Edition für Parkett, Aquatinta, 25,5 x 21 cm, von Peter Kneubühler in Zürich 1990 gedruckt. /
CARN, 1967/1990, Edition for Parkett, Aquatint, 10 x 8 1/4", printed by Peter Kneubühler in Zurich, 1990.*



JAMES TURRELL, ALTA, 1967/1990

Edition für Parkett, Aquatinta, 25,5 x 21 cm, von Peter Kneubühler in Zürich 1990 gedruckt./

ALTA, 1967/1990, Edition for Parkett, Aquatint, 10 x 8 1/4", printed by Peter Kneubühler in Zurich, 1990.

RICHARD FLOOD AND CARL STIGLIANO

Interview with James Turrell

*O swift wind! Space! my soul! now I know it is true, what I guessed at,
What I guessed when I loafed in the grass,
What I guessed while I lay alone in my bed,
And again as I walked the beach under the paling stars of the morning.*

*My ties and ballasts leave me - I travel - I sail - my elbows rest in the sea-gaps,
I skirt the sierras - my palms cover continents,
I am afoot with my vision.*

WALT WHITMAN, *LEAVES OF GRASS* (VERSION OF 1860-61)

AT ITS INTERSECTION WITH SIXTH AVENUE, SPRING STREET STARTS A GRADUAL DESCENT TO THE HUDSON RIVER. THE RIVER ITSELF REMAINS HIDDEN BUT AT THE WESTERN END OF SPRING, A WEDGE OF SKY DESCENDS TOWARD WHERE THE RIVER RUNS SOUTH INTO NEW YORK HARBOR. EARLY IN MAY, THIS IS WHERE THE SUN SETS OVER NEW JERSEY. BY 6:30 PM THIS PAST MAY 1, THE SUN HAD ALREADY VANISHED BELOW THE PIERS BUT THE SKY ABOVE WAS A LUMINOUS, BUTTERMILK WHITE. THIS PARTICULAR TWILIGHT WAS THICK, ALMOST GELID, LIKE AN UNDERBELLY QUIVERING BEFORE THE SLASH OF THE KNIFE. SLOWLY, THE PASSING MINUTES DRAINED THE SKY OF ITS SYRUPY YELLOW ADDITIVE UNTIL ONLY A FRESH-CORPSE WHITE REMAINED BEFORE THE FINAL FADE TO BLACK. NOW, TO TELL THE TRUTH, MAYBE THE TWILIGHT WASN'T REALLY ALL THAT HYPERBOLIC. MAYBE IT WAS JUST ANOTHER MANHATTAN SUNSET. YET, ON THE WAY TO INTERVIEW JAMES TURRELL, ONE PAYS ATTENTION TO THE SKY. ONE PAYS ATTENTION TO THE THEATER OF LIGHT.

JAMES TURRELL WANTS TO POINT US TOWARD A GREAT VOLCANIC CRATER. ITS MASSIVE HULK RISES FROM ASHEN SAND AND ROCK, A CLEFT IN ARIZONA'S CRYSTALLINE LANDSCAPE CREATED BY THE WRANGLING OF THE EARTH'S FIERY INTERIOR. BUT, IT IS THE SPACE WHICH HANGS FAR ABOVE, FRAMED BY TURRELL, THAT HE WANTS US TO SEE. HE LEADS US UP TO THE FLOOR OF ITS GIGANTIC DEPRESSION WHERE, AROUND US, HE HAS BEEN SMOOTHING THE CRATER'S RIM, AS IF ARRANGING THE FOLDS OF A SOFT, BLACK CURTAIN TO REVEAL TO US A CURVE OF THE NIGHT SKY WITH ITS MINGLING CASTES OF NEW AND ANCIENT STARLIGHT.

JAMES TURRELL LOVES FLYING - "KITES, GLIDERS WITH ENGINES, WITHOUT ENGINES, OLD PLANES, NEW PLANES." SINCE ESTABLISHING HIS BASE OUTSIDE FLAGSTAFF, ARIZONA, TURRELL HAS DEVELOPED A PASSION FOR SOARING. IT WAS THIS PASSION THAT WE AGREED TO EXPLORE IN THE SPRING OF THIS YEAR.

PARKETT: Would it be pushing a point to make a correlation between your fascination with flying and your work?

JAMES TURRELL: The things that interest me the most are some of the choices that are most difficult for a pilot. One is when you have "lost horizons" and you are in instrument flight and you can't know quite where things are and you shouldn't trust where you think you are. That arena in there is very, very beautiful. But it's also where all the accidents happen. It's this vulnerable area for life that I find intriguing - not because of the danger, but because of this sense of knowing where the eyes are adequate and where they are not. I feel the work I do takes place between the physical limits of seeing. That is, between those creature limits and those learned limits which I call prejudiced perception. Basi-

When I was young there was a night light in my room that would make just enough light so that, when I lay in my bed, I would see things on the

cally, I feel my work is using the material light to affect the medium of perception. I'm using light in its material aspect. This is where other artists like Mark Rothko or Barnett Newman come in. If you're really looking at a Rothko or Newman, light comes out of them; they are glowing. They are dematerialized. I try to take light and materialize it in its physical aspects so you really feel it – feel the physicality; feel the response to temperature and its presence in space, not on a wall. So this materialization of light residing in space, not on the wall, plumbs the space like the space I fly in.

PKT: Earlier, you were talking about lost horizons. It seemed that you were saying that, as a pilot on a power flight, you could only fully luxuriate in the phenomenon you were describing if you abandoned yourself to the experience rather than attending to instrument readings. A pilot, who one assumes would be trying to get from one place to another, would presumably consider it troublesome that what is outside the window is imperceptible. What you were saying is that where perception breaks down is where you begin to get involved.

JT: That is very interesting, yes. As pilots fly the Pole, they see the Northern Lights, they see twilight into night. They see amazing things up there. Visually, it is so rich. If you have ever seen the Northern Lights on a polar flight, it's spectacular. There is also a sort of glow around the aircraft that happens – sort of St. Elmos's Fire. Once, I was struck by lightning and that was quite an experience. The lightning's flash was so strong, that all I could see through the window was this sort of etching of what the view was out there; I could no longer see the instruments. It is not so much that these things that are seen are otherworldly, but that we've gone into this other space. It's not too different than, let's say, going into water. Under water you can see a sort of tangible balance. It's sort of learned, our survival, the way we vision. But there is not really a form for flight.

PKT: Let's talk about soaring. What is it exactly and what do you do it in?

JT: Well, you can go in most anything. You can literally soar in a kite or a hang glider.

PKT: But this is not what you do.

JT: No, I like the more high-performance gliders, the ones that are very sleek and white.

PKT: Are you initially carried along by something?

JT: In America, it's most common to have an air tow. So you're actually behind an airplane. There is a rope between you and the plane which hooks onto the glider and then the plane itself pulls you up and then you cut loose.

PKT: At what altitude?

JT: Generally people do it at about two or three thousand feet. If it's a good lift, the pilot will just bank you into the lift and you cut loose and just stay in the thermal. If it's a really good day, he'll drop you in a thermal at maybe twelve hundred feet. Then you're off and running.

PKT: How do you identify thermal?

JT: These little, puffy cumulous clouds you see are almost always markers for thermal. The sun is shining on the earth and it heats the ground. The ground

ceiling. Everyone told me there was nothing there. But I knew different. Not so long ago, I made a dark space piece in Costa Mesa, where the police were sent to investigate because two people reported that it contained obscene material. When the police arrived, they found a projector with a tiny, 25-watt red bulb in a little black box with a hole punched in it. The rheostat for the light was turned down so low that you couldn't begin seeing anything unless you were exposed to it for fifteen minutes. There was no image.

At the show at the Stedelijk Museum, some people had trouble standing up in the Ganzfeld pieces. A few actually had to get down on their knees and crawl out of the spaces. Several guards had trouble and had to wear dark glasses. They also applied bright spots to the walls to make a sense of horizon for themselves.

At the Whitney Museum, there was a piece in my show with an interior which was very dim – very smokey in the way light inhabited the space. A woman walked out of the elevator and walked right by this piece, apparently not noticing it. One of the guards, trying to do her

RICHARD FLOOD AND CARL STIGLIANO are writers and live in New York.

a service, brought it to her attention and said, "I don't think you actually saw the piece." She walked up to it and the next thing the guard saw when he glanced back was legs and skirt in the air disappearing into the piece. She had vaulted into the thing. The woman actually dove into it expecting it to be soft. Well, she broke her arm.

This has got to be the most benign work you could imagine. Right? I mean this isn't stuff that's falling over and crushing people. It's not stuff that has sharp edges, or swings that you fall off of.

heats the air above it and it does it differentially. Where there is black pavement – out in Arizona it's the black sand, the volcanic sand – it heats up a bit and will make these bubbles. The heat rises and the bubbles start turning into these little dust devils which are the beginnings of thermals. When they start on the ground, they are quite tight; then they sort of expand into this soft, gentle tornado.

PKT: How high do they rise?

JT: What happens is this. The rising air is warm and has some moisture in it. At about every thousand feet, it cools about $3\frac{1}{2}$ degrees Fahrenheit. So, in other words, every thousand meters it's cooling about 1 degree Centigrade. As the temperature drops, the moisture begins to precipitate out in divisible clouds. You can see it boiling up to form a cloud.

PKT: So you're released into the thermal...

JT: At twelve hundred feet, you're released to work your way up, or you can be released at three thousand and glide around for a while seeking the air going up. You pay for every thousand feet of the tow. That's how they do it. That's it and you're off. But it doesn't necessarily mean that you get to where you want to go. That's what getting good is all about.

PKT: How do you plan a flight?

JT: Well you can actually determine that before you take off by looking at the conditions. You know what the temperature of the day is going to be. You know the moisture in the air; you know the general flow of the air mass. You put all that together. Most people do these long triangle flights and you actually end up back at the airport you took off from. That means you have to go against the general flow – against the wind – at least part of the time. The racing courses are all triangular, much like sailing. It has a lot to do with sailing.

PKT: How much skill is involved?

JT: Well, there is a lot of skill in knowing about the weather. But there is more skill involved in the actual flying, in finding lift, and in knowing how to pass up lift because, if you want to go somewhere, you don't just want to end up vertically. You want to move forward. So, there are times when you need to pass up some lift. When you're first learning flight though, you never pass up lift. You just want to get up and get high and stay high.

PKT: Earlier you were talking about something that sounded equivalent to a tsunami in the sky.

JT: The waves?

PKT: Yes.

JT: Oh, these are standing waves. It's not exactly like a tsunami phenomenon. Air is, as you know, a fluid and has the same sort of essential mechanics as water. When air comes over the large mountains of the Sierras in California, there is this shooting flow that happens as it drops down, like the shooting flow at the bottom of a dam. It goes down into the valley, really creating havoc in the valley sometimes. To achieve this effect, you need stable air with slightly unstable air under and above it, so it kind of vibrates. The stable air can then make a sort of standing wave in this very unstable air. It makes these distinctive clouds called lenticulars. They are extremely smooth; they look like space ships. Sometimes they are stacked on top of each other and are called "pile of plates" in French.

(I don't know the French phrase for it.) They are quite distinctive.

PKT: Can you soar them?

JT: Under remarkably smooth conditions, you can soar up the front once you get past what's called rotor which is under these waves in what's called roll cloud. You can't see it, but sometimes it has the sound of a locomotive. You hear the damned thing echoing. It is literally a stationary tornado – a horizontal tornado – but not as strong. The velocity is only going about one-hundred-fifty but, at let's say six thousand feet up, you might also have a velocity over here that's turning in the other direction in a hundred-and-fifty mile per hour roll cloud. That does happen and it can be quite powerful. It's sort of like darting the gates of hell. You really want to get around this thing. Once you do, you get into this smooth flight that's so smooth it's hard to imagine. Now this condition, these waves, can also happen prefrontally. Most generally, this happens in the winter when the jet stream comes south over the mountains. This is what I'm interested in, this period which is created by the presence of the jet stream. The jet stream flows quite fast. It has air going about one-hundred-miles per hour plus. At the far edge of the continent, it seems to go faster. When it comes over Mount Washington, it's really cooking. Sometimes it has been clocked there at one-hundred-fifty, one-hundred-seventy. It's like the Gulf Stream.

PKT: Is the jet stream very high?

JT: Well, generally, yes. In the winter, it comes down lower and it has been seen as low as twelve thousand feet. I like it to be somewhere around thirty-five thousand to forty thousand. It's those conditions in the winter, like February to April, that I look for. It usually marks the division between the troposphere and the stratosphere. The troposphere is higher and, on the north side, the stratosphere is lower. So that means it has twist. And many people thought that you could soar in this thing because, if there's twist, that means that one side will have lift – that would be the south quadrant – a bit more than half way up. You could probably stay in that, which means you could soar from bum to tits. The problem is that it's hard to locate. Occasionally it precipitates out with cloud and looks a bit like a contrail, but you have to have just perfect conditions to see it. I would like to learn to do that although not many people have. People have gotten into jetlets, little portions of the jet stream, but not the wave. It happens behind the big mountains. It's behind the Sierras, behind the Rockies, and there's this unique one in Flagstaff as well. Now, these mountains are thousands of miles apart, so the trick is to get from one to the other. With today's gliders, you could get behind the Sierras and climb to about thirty-six thousand, maybe forty-two thousand feet, turn downwind right next to the jet stream and do a downwind dash in air that's moving about one-hundred-miles an hour and, with a glide ratio of 53 to 1, you could make it to Flagstaff at about eighteen thousand feet. Then you would do the climb in Flagstaff in that standing wave and get to about thirty-four thousand. That's enough. Kick out over the top and head downwind to the Sangre de Cristos in northern New Mexico.

PKT: When do you start passing out?

JT: You have to have oxygen if you really want to go up high under the jet stream. You have to wear a pressure suit.

Because a few people experienced extreme disequilibrium with some of the pieces which were made to be entered, I decided after the Whitney Museum show not to install them publicly. Now, I'm making structures with these spaces to be entered by one or two people. They would be owned privately or placed in a situation where a person can take you through it.

I made pieces where you lay horizontally on a table and were raised up into a domed space. In these spaces there seemed to be no separation between you and the light, as if you were underwater in the light. That is, the light inhabiting the air came right up against your eyes. Here, some people felt the table begin to spin and actually fell off the motionless table, the difficulty being that the table was raised two metres. So I installed Velcro straps for a sense of security. Doing this transmogrified into a situation where I used women dressed as nurses. (Two had been Helmut Newton models.) They were suited up in white uniforms and wore these beautiful stockings with the seams traveling up the back of their legs. They had this suggestion of *The Wonderful World of Mr. Tease*. I also had a handsome, young Dr. Kildare type—a model—and the three of them strapped you down to the table with velcro. The table tilted back, and lifted you into a dome where they exposed you to a bath of light. Some of the colors, particularly the reds, were so strong that people had a little trouble with them. It was after this piece that people went into the dark space mentioned previously and perhaps it was the after-image of this securing which reappeared.

PKT: At what point do you have to make adjustments?

JT: At fourteen thousand feet, you should take oxygen; you are required to at fifteen thousand. Then, literally, at about twenty to thirty thousand, the oxygen passed is a different kind. At that time you have to begin taking demand-delivery. It actually has to be forced into you. You have to physically work at exhaling. At forty or forty-two thousand, you should be in a pressure suit.

PKT: Does the suit compromise the experience?

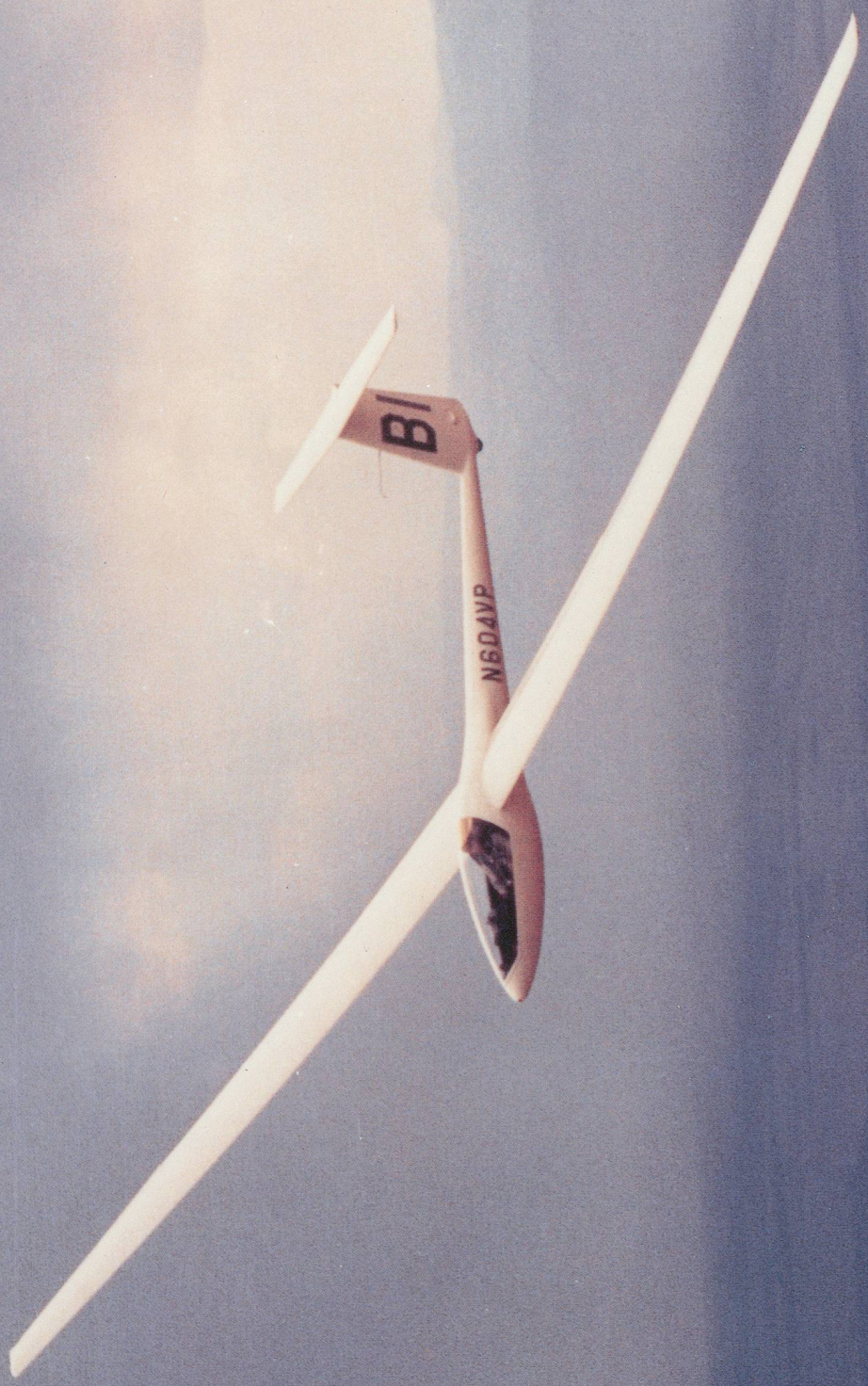
JT: Well, you know, there are people who would say that sexual devices compromise the experience. There are others who say they extend it into new territory. If you look at it that way, this is something that extends it into new territory. In the same way that I have a love for flight, I have a love for the instrument that takes me there; I don't feel compromised by that. You know, first we had the lyre, then the harp with peddles, then the clavier, then the clavichord, the harpsichord and finally we had the piano. The full-tempered piano! That was one hell of an invention and it was a machine. When you hear someone play it, your first thought isn't: "Oh, my god, a machine!" No, it's not, because the music comes through it. That's also something to think about in my work because the only reason that I work so hard on the walls or structures to make them perfect is so that you don't see them. I don't care about walls. I just want them to be perfect so that you don't care either. It has nothing to do with fetish finish because I don't have any interest in looking at it.

PKT: This may seem somewhat out of left field but do you see your work more in the context of painting or of sculpture?

JT: Because I work space plastically, it is really a painter's vision in three-dimension. This is opposed to sculptors who, through the displacement of mass, affect space.

PKT: So the romance is really with painting?

JT: With the vision, with the act of seeing. At the crater, I'm moving a lot of earth, but actually I'm affecting huge amounts of sky. It really changes the shape of the sky. You only need to move a little bit of earth to do this. As it turns out, I moved a little more earth than I had expected to – the space of the crater is wider than Manhattan. But the project is not about big scale; it's about affecting vision, about forming how you literally see the universe. It's just moving a few things nearer to you. I make the spaces at the crater to accept the light. One can only see the light that's there. That's all that's possible. The crater's spaces will be filled with starlight. For me this has a very elegant quality because there are stars that are billions of years old and there is starlight that's fairly recent, maybe only twenty light-years old. Other starlight has taken millions or billions of light years to get there. So you can mix this light of different ages which has a physical presence, which speaks of its time. That's the content I work with.



motor club. Schmitt ©

Interview mit James Turrell

*O fliegend' Wind! Raum! Meine Seele! Nun seh ich, dass wahr ist, was ich geahnt,
Was ich geahnt, als ich schlenderte durch das Gras,
Was ich geahnt, als ich einsam im Bett lag,
Und wieder, als ich am Strande ging unter den verblässenden Sternen des Morgens.*

*Fesseln und Ballast fallen von mir ab,
ich gleite dahin, meine Ellbogen ruhen in Meeresbuchten,*

*Ich säume Sierras, meine Handflächen bedecken Kontinente,
Ich wandre mit meinen Gesichtern.*

WALT WHITMAN, GRASHALME (VERSION 1881)

HINTER DER KREUZUNG SIXTH AVENUE GEHT DIE SPRING STREET ALLMÄHLICH BERGAB IN RICHTUNG HUDSON RIVER. DER FLUSS SELBST IST NICHT ZU SEHEN, ABER AM WESTLICHEN ENDE DER STRASSE ZIEHT SICH EIN KEILFÖRMIGES STÜCK HIMMEL HINUNTER BIS ZU DER STELLE, WO DER HUDSON RIVER IN DIE NEW YORKER HAFENBUCHT MÜNDET. HIER GEHT ANFANG MAI DIE SONNE ÜBER NEW JERSEY UNTER. AM VERGANGENEN ERSTEN MAI WAR DIE SONNE UM HALB SIEBEN SCHON HINTER DEN PIERS VERSUNKEN, DOCH DER HIMMEL OBEN LEUCHTETE BUTTERMILCHWEISS. DIESES BESONDERE ZWIELICHT WAR DICHT, FAST GEFROREN, WIE EIN BAUCH, DER VOR DEM AUFSCHLITZENDEN MESSER BEBT. AUF IHREM LANGSAMEN WEG SAUGTEN DIE MINUTEN DEM HIMMEL DAS SIRUPZÄHE GELB AUS, BIS NUR NOCH DAS WEISS EINER FRISCHEN LEICHE BLIEB, DAS SICH SCHLIESSLICH INS SCHWARZ AUSBLENDETE. NA JA, UM DIE WAHRHEIT ZU SAGEN, VIELLEICHT WAR DAS ZWIELICHT AUCH NICHT GANZ SO BEDEUTUNGSSCHWANGER. VIELLEICHT WAR ES NICHTS ALS EIN BELIEBIGER SONNENUNTERGANG IN MANHATTAN. ABER WENN MAN UNTERWEGS IST, UM JAMES TURRELL ZU INTERVIEWEN, DANN ACHTET MAN AUF DEN HIMMEL, SCHAUT DEM THEATER DES LICHTES ZU.

JAMES TURRELL WILL UNS EINEN GROSSEN VULKANKRATER ZEIGEN. SEIN MASSIVER RUMPF RAGT AUS ASCHENSAND UND FELS EMPOR, EINE KLUFT IN ARIZONAS KRISTALLINER LANDSCHAFT, DIE AUS DEN KÄMPFEN IM FEUERKERN DER ERDE ENTSTANDEN IST. DOCH ES IST DER RAUM, DER HOCH OBEN DARÜBER SCHWEBT, AUF DEN UNS TURRELL AUFMERKSAM MACHEN WILL, DEN ER EINGERAHMT HAT. ER FÜHRT UNS HINAUF AUF DIE HÖHE DER RIESENHAFTEN EINSENKUNG, WO ER RINGSUM DEN KRATERRAND GEGLÄTTET HAT, WIE DIE FALTEN EINES WEICHEN, SCHWARZEN VORHANGS, UM UNS EINE KRÜMMUNG IM NACHTHIMMEL MIT SEINEN INEINANDER VERFLIESSENDEN SCHICHTEN AUS NEUEM UND ALTEM STERNENLICHT ZU ENTHÜLLEN.

JAMES TURRELL LIEBT DAS FLIEGEN – «FLUGDRACHEN, MOTORSEGLER, SEGELFLUGZEUGE, ALTE FLUGZEUGE, NEUE FLUGZEUGE». SEIT ER SICH AUSSERHALB VON FLAGSTAFF, ARIZONA, NIEDERGELASSEN HAT, IST DAS SEGELFLIEGEN SEINE GROSSE LEIDENSCHAFT. WIR HATTEN UNS VERABREDET, IN DIESEM FRÜHJAHR DIESER LEIDENSCHAFT NACHZUGEHEN.

PARKETT: *Fänden Sie es an den Haaren herbeigezogen, wenn man eine Verbindung zwischen Ihrer künstlerischen Arbeit und Ihrer Faszination mit der Fliegerei herstellen wollte?*

JAMES TURRELL: Was mich am meisten interessiert, sind einige der Entscheidungen, die für einen Piloten am schwierigsten sind. Eine davon ist zum Beispiel, wenn man «den Horizont verloren» und auf Instrumentenflug geschaltet hat, wenn man nicht genau ausmachen kann, wo was ist, und sich nicht darauf verlassen sollte, wo man gerade zu sein glaubt. Das ist ein wunderschönes Schauspiel. Aber genau da passieren auch die meisten Unfälle. Dieser Bereich, wo das Leben ganz verwundbar wird, fasziniert mich am meisten – nicht wegen der Gefahr, sondern wegen des gefühlsmässigen Bewusstseins dafür, wie weit man seinen Augen trauen darf. Ich glaube, meine Arbeit ist zwischen den physikalischen Grenzen des Sehens angesiedelt, d. h. zwischen den natürlichen Grenzen des Lebewesens und jenen angelernten Grenzen, die ich «voreingenommene Wahrnehmung» nenne. In meiner Arbeit benutze ich das materielle Licht auf eine ganz grundsätzliche Weise, um auf das Medium der Wahrnehmung einzuwirken. Ich verwende Licht als Materie. In dieser Hinsicht hat das etwas mit anderen Künstlern wie Mark Rothko oder Barnett Newman zu tun; wenn man bei ihnen ganz genau hinsieht, strömt einem Licht entgegen; ihre Arbeiten leuchten. Sie sind entmaterialisiert. Ich versuche, das Licht zu nehmen und es in seiner physikalischen Qualität zu materialisieren, damit der Betrachter es wirklich materiell zu spüren bekommt: die Reaktion auf die Temperatur spürt und seine Präsenz im Raum, nicht auf einer Wand. Und durch diese Materialisation des Lichtes, das sich im Raum und nicht auf einer Wand befindet, wird der Raum sondiert, ausgelotet – genau wie der Raum, den ich durchfliege.

PKT: *Sie haben vorhin vom «Verlieren des Horizonts» gesprochen. Es klang so, als wollten Sie sagen, dass Sie als Pilot eines Motorseglers nur dann jenes Phänomen, das Sie beschreiben, richtig geniessen können, wenn Sie sich dem Erlebnis ganz hingeben, anstatt sich nach den Instrumenten zu richten. Ein Pilot, von dem man annimmt, dass er zunächst einmal versucht, von einem Ort zu einem anderen zu gelangen, müsste es doch eigentlich beunruhigend finden, wenn nicht erkennbar ist, was sich ausserhalb seines Fensters befindet. Sie meinen, dass es erst anfängt, Sie zu interessieren, wenn die Wahrnehmung kapituliert.*

JT: Ja, dann wird's spannend. Wenn ein Pilot über den Pol fliegt, sieht er das Nordlicht, er sieht das Zwielflicht in die Nacht übergehen. Da oben gibt es erstaunliche Dinge zu sehen, es ist visuell unglaublich reich. Wenn Sie einmal das Nordlicht auf einem Polarflug gesehen haben – das ist sensationell. Dann gibt es so ein Leuchten um das Flugzeug herum, wie ein Elmsfeuer. Einmal wurde ich vom Blitz getroffen, na, das war vielleicht eine Erfahrung. Der Blitz war so stark, dass ich durch das Fenster bloss eine Art Radierung dessen erkennen konnte, was da draussen war; die Instrumente sah ich nicht mehr. Nicht, dass die Dinge, die man sieht, so unirdisch wären, es ist vielmehr, als wäre man in einen anderen Raum eingetreten. Das unterscheidet sich gar nicht so sehr davon, wenn man sich unter Wasser begibt; dort können Sie eine Art greifbarer

Als ich jung war, gab es in meinem Zimmer ein Nachtlicht, das gerade hell genug war, dass ich von meinem Bett aus die Dinge an der Decke erkennen konnte. Alle sagten, da wäre nichts. Aber ich wusste es besser. Es ist noch gar nicht lange her, da machte ich ein Werk in Costa Mesa, einen dunklen Raum. Die Polizei wurde gerufen, weil zwei Leute mich angezeigt hatten, es enthielt angeblich obszönes Material. Als die Polizei ankam, fanden sie einen Projektor mit einer kleinen roten 24-Watt-Birne in einer kleinen schwarzen Kiste, in die ein Loch gestanzt war. Der Dimmer war so niedrig eingestellt, dass man anfänglich rein gar nichts sehen konnte, wenn man nicht mindestens eine Viertelstunde hinsah. Es gab nichts Unanständiges zu sehen.

In der Ausstellung im Stedelijk Museum hatten in der Ganzfeld-Installation einige Leute Mühe aufrecht stehen zu bleiben. Einige mussten sogar auf den Knien aus den Räumen kriechen. Selbst die Wärter hatten Probleme und mussten Sonnenbrillen aufsetzen. Sie

RICHARD FLOOD UND CARL STIGLIANO schreiben und leben in New York.

klebten helle Punkte auf die Wände, damit sie wussten, wo der Horizont lag.

Im Whitney Museum gab es einen Raum in meiner Ausstellung, der innen sehr schummrig war – so, wie das Licht den Raum erfüllte, wirkte er verraucht. Eine Frau kam aus dem Fahrstuhl und lief an dem Raum vorbei, weil sie ihn offenbar nicht bemerkt hatte. Einer der Wärter wollte ihr einen Gefallen tun, wies sie darauf hin und sagte: «Ich glaube, Sie haben diesen Raum ganz übersehen.» Sie ging darauf zu, und als der Wärter wieder hinschaute, sah er nur noch Beine und Rock in der Luft, die in dem Raum verschwanden. Sie sprang in das Ding hinein, tauchte doch tatsächlich hinein, denn sie erwartete, dass es weich sein würde. Tja, sie hat sich den Arm gebrochen.

Balance sehen. Unsere Sichtweise, also unsere Überlebensweise, ist nur ange-
lernt. Aber es gibt eigentlich keine richtige Form, die dem Fliegen entspricht.
PKT: *Reden wir vom Segelfliegen. Wie funktioniert das genau, und womit macht man es?*

JT: Ach, eigentlich kann man so ziemlich mit allem segelfliegen. Sie können auch einen Flugdrachen oder einen Hanggleiter nehmen.

PKT: *Aber Sie machen es nicht so.*

JT: Nein, ich mag die leistungsstärkeren Varianten lieber, die windschnittigen weissen Segelflugzeuge.

PKT: *Werden Sie am Anfang irgendwie gezogen?*

JT: In Amerika ist es meist üblich, ein Schleppflugzeug zu benutzen. Man hängt also hinten an einem Flugzeug dran. Sie sind durch ein Seil mit dem Flugzeug verbunden, das beim Segler eingehakt wird, dann zieht das Flugzeug Sie hoch, und dann klinken Sie sich aus.

PKT: *In welcher Höhe?*

JT: Normalerweise machen die Leute das in ca. siebenhundert bis tausend Metern Höhe. Wenn das Manöver gut funktioniert, bringt der Pilot Sie lediglich in den Auftrieb, und Sie klinken sich aus und bleiben einfach in der Thermik. Wenn es ein wirklich guter Tag ist, setzt er Sie in einer, sagen wir, vierhundert Meter hohen Thermik ab. Und dann kann's losgehen.

PKT: *Wie erkennt man eine Thermik?*

JT: Wenn man solche kleinen, geballten Kumuluswolken sieht, ist das fast immer ein Anzeichen für eine Thermik. Die Sonne scheint auf die Erde und erwärmt sie. Der Boden erwärmt die Luft darüber, und zwar unterschiedlich. Ein schwarzer Untergrund – draussen in Arizona ist das der schwarze Sand, der vulkanische Sand – erwärmt sich ein wenig und produziert Blasen. Die Temperatur steigt an, und die Blasen verwandeln sich allmählich in diese kleinen Staubeufel, aus denen dann eine Thermik entsteht. Wenn sie am Boden entstehen, sind sie noch ziemlich dicht; dann erweitern sie sich zu einem weichen, sanften Tornado.

PKT: *Wie hoch steigen sie denn?*

JT: Also, das läuft folgendermassen. Die aufsteigende Luft ist warm und hat einen gewissen Feuchtigkeitsgehalt. Alle tausend Fuss kühlt sie sich um etwa $3\frac{1}{2}$ Grad Fahrenheit ab – mit anderen Worten, alle tausend Meter um ungefähr ein Grad Celsius. Mit dem Fallen der Temperatur geht die Feuchtigkeit in einen Niederschlag aus deutlich sichtbaren Wolken über. Man kann sehen, wie die Luft aufdampft, um eine Wolke zu bilden.

PKT: *Sie werden also in eine Thermik gesetzt . . .*

JT: Bei vierhundert Metern werden Sie abgekoppelt, um sich weiter nach oben zu arbeiten, oder Sie werden in tausend Metern Höhe losgelassen und gleiten eine Zeitlang umher, auf der Suche nach dem Auftrieb. Das Schleppen wird je tausend Fuss bezahlt. So wird es gehandhabt. Und damit hat sich's, und Sie sind auf sich gestellt. Das heisst aber noch lange nicht, dass Sie dahin kommen, wo Sie hin wollen. Darin liegt das wahre Können.

PKT: *Wie planen Sie denn dann einen Flug?*

JT: Nun, das kann man vor dem Start bestimmen, indem man sich die Wetterlage ansieht. Sie wissen, welche Temperatur an dem Tag herrschen wird. Sie kennen

die Luftfeuchtigkeit; Sie wissen über die allgemeine Strömung der Luftmassen Bescheid. Das alles fügen Sie zusammen. Die meisten Leute unternehmen lange Dreiecksflüge und landen am Ende auf dem Flugplatz, von dem sie gestartet sind. Das bedeutet, Sie müssen zumindest einen Teil der Zeit gegen die allgemeine Strömung fliegen, d. h. gegen den Wind. Die Rennstrecken sind alle dreieckig angelegt, wie beim Segeln. Es hat überhaupt eine Menge mit dem Segeln zu tun.

PKT: *Wieviel Erfahrung ist erforderlich?*

JT: Es ist eine ganze Menge Erfahrung nötig, um das Wetter einschätzen zu können. Aber beim eigentlichen Fliegen braucht man noch mehr Erfahrung, beim Finden des Auftriebs und wenn es darum geht, von einem Auftrieb in den nächsten zu kommen, denn wenn Sie irgendwo hinwollen, dann wollen Sie nicht einfach in der Vertikalen fliegen, sondern vorwärts. Es gibt also Situationen, da wollen Sie sich voranbewegen und merken, Sie müssen in einen Auftrieb kommen. Wenn Sie aber noch Anfänger sind, wechseln Sie nie von einem Auftrieb in den nächsten. Dann geht es nur darum, hochzukommen, nach oben zu steigen und oben zu bleiben.

PKT: *Vorhin haben Sie etwas erwähnt, das klingt wie eine Springflut am Himmel.*

JT: Sie meinen die Wellen?

PKT: *Genau.*

JT: Ach, das sind stehende Wellen. Das ist nicht ganz das gleiche wie eine Springflut. Luft ist, wie Sie wissen, eine Flüssigkeit und funktioniert im Grunde genauso wie Wasser. Wenn die Luft über die hohen Berge der kalifornischen Sierras strömt, kommt es, wenn sie nach unten fällt, zu einem Phänomen, ähnlich wie ein Wassersturz am Fusse eines Staudamms. Die Luft stürzt also ins Tal, wo sie manchmal echte Verwüstungen anrichtet. Um diese Wirkung zu erzielen, bedarf es einer stabilen Luftschicht mit leicht instabilen Luftmassen darunter und darüber, so dass es zu einer Vibration kommt. Die stabile Luft kann dann eine Art stehende Welle innerhalb dieser äusserst instabilen Luftmassen bilden. Dabei entstehen jene charakteristischen Wolken, die man «linsenförmig» nennt. Sie sind ausserordentlich glatt und sehen wie fliegende Untertassen aus. Manchmal sind sie aufeinandergestapelt, und auf französisch heissen sie auch «ein Stapel Teller» (das französische Wort fällt mir gerade nicht ein). Sie sind leicht zu erkennen.

PKT: *Kann man mit ihnen segelfliegen?*

JT: Bei besonders ruhigen Wetterbedingungen kann man an der Front hochsegeln, sobald man an dem sogenannten Rotor vorbei ist, der sich unterhalb der Wellen in der Stratokumulus-Wolkenbank befindet. Man kann ihn nicht sehen, aber manchmal klingt er wie eine Lokomotive. Sie hören, wie das verdammte Ding widerhallt. Es ist tatsächlich ein Tornado auf der Stelle – ein horizontaler Tornado –, nur nicht so stark. Seine Geschwindigkeit ist bloss ungefähr hundertfünfzig Meilen in der Stunde, aber in, sagen wir, zweitausend Metern Höhe können Sie es auch mit einer Geschwindigkeit in der Gegenrichtung zu tun kriegen, in einer hundertfünfzig Meilen schnellen Wolkenbank. Das kommt vor, und es kann ganz schön viel Kraft dahinterstecken. Es ist ungefähr so, als würden Sie auf die Tore der Hölle zuschiessen. Sie wollen nur eins: um dieses Ding herum-

Das muss einfach das gutartigste Werk sein, das man sich vorstellen kann. Oder? Ich meine, das ist ja nicht so ein Zeug, das umfällt und die Leute platt walzt. Nichts, das scharfe Ecken hätte oder Schaukeln, von denen man runterfällt.

Da die Leute manchmal bei einigen der Werke, in die man hineingehen soll, extrem aus dem Gleichgewicht kommen, beschloss ich nach der Whitney-Museum-Schau, sie nicht öffentlich zu installieren. Ich strukturiere Räume, in die eine bis zwei Personen hineintreten sollen. Diese Räume sind entweder für den Privatbesitz bestimmt; oder – je nach Situation – soll ein Wächter den Besucher hindurchführen können.

kommen. Und wenn Sie das geschafft haben, sind Sie mit einem Mal mitten in einem so sanften Flug, wie man ihn sich kaum vorstellen kann. Diese sogenannte Rückseiten-Wetterlage, diese Wellen können aber auch vor der Front auftreten, meistens im Winter, wenn der Jet-Stream über die Berge nach Süden kommt. Und das interessiert mich, dieser Zustand, der durch den Jet-Stream zustande kommt. Er ist ziemlich schnell, seine Luft strömt mit einer Geschwindigkeit von hundert Meilen pro Stunde und darüber. Am äussersten Ende des Kontinents ist er anscheinend noch schneller. Wenn der Jet-Stream über den Mount Washington kommt, kocht er geradezu. Da sind schon Geschwindigkeiten von hundertfünfzig, hundertsiebzig Meilen gestoppt worden. Er ist wie der Golfstrom.

PKT: *Ist der Jet-Stream sehr hoch?*

JT: Im allgemeinen schon. Im Winter kommt er tiefer herunter, er ist auch schon in nur viertausend Metern Höhe beobachtet worden. Ich mag es am liebsten, wenn er etwa zwischen zwölf- und dreizehntausend Metern liegt. Solche winterlichen Bedingungen, wie sie im Februar oder April vorkommen, suche ich. Sie kennzeichnen normalerweise die Trennlinie zwischen der Troposphäre und der Stratosphäre. Die Troposphäre ist höher, und auf der Nordseite ist die Stratosphäre niedriger. Das heisst, sie verdrehen sich ineinander. Viele Leute glauben, damit könne man segelfliegen, denn wenn diese Verdrehung da ist, heisst das, auf der einen Seite gibt es Auftrieb – das wäre der südliche Quadrant – etwa auf halber Höhe. Da könnte man vermutlich drinbleiben, das heisst, Sie können vom Arsch bis zur Nasenspitze hindurchsegeln. Das Problem ist nur: Diese Verdrehung ist schwer aufzufinden. Manchmal kommt sie als Niederschlag mit einer Wolke und sieht ein bisschen aus wie ein Kondensstreifen, aber die Bedingungen müssen schon perfekt sein, damit man sie sehen kann. Das würde ich gerne lernen, aber es gibt nicht viele, die das geschafft haben; sie sind vielleicht in kleine Portionen des Jet-Streams hineingekommen, aber nicht in die grosse Welle. Das alles spielt sich hinter den grossen Bergen ab. Hinter den Sierras, hinter den Rockies und auch hinter diesem einen, einzigartigen Berg in Flagstaff. Diese Berge liegen aber Tausende von Meilen auseinander. Der Witz ist also, wie man von einem zum andern kommt. Mit den heutigen Segelflugzeugen könnte man schon hinter die Sierras und auf zwölftausend, vielleicht sogar vierzehntausend Meter kommen und sich dann direkt neben dem Jet-Stream in den Abwind legen; und mit dem Abwind – in einer Luft, die sich mit etwa hundert Meilen pro Stunde bewegt, und einem Gleitverhältnis von 53 zu 1 – könnte man es in etwa sechstausend Metern Höhe bis Flagstaff schaffen. Dann würde man sich in Flagstaff in der stehenden Welle an den Aufstieg machen und wieder auf etwa elftausend Meter hoch kommen. Das reicht. Dann oben hinaushüpfen und mit dem Abwind bis zum Sangre de Cristos in Nord-New Mexico.

PKT: *Und wann werden Sie ohnmächtig?*

JT: Sauerstoff brauchen Sie schon, wenn Sie unter dem Jet-Stream richtig hoch fliegen wollen. Sie müssen einen Druckanzug tragen.

PKT: *Wann kommt der Zeitpunkt, wo Sie solche Massnahmen ergreifen müssen?*

JT: Ab viereinhalbtausend Metern sollte man Sauerstoff zuführen; ab fünftausend ist es Pflicht. Und bei ungefähr sieben- bis zehntausend Metern ist der Sauerstoff anders, den Sie bekommen; zu dem Zeitpunkt müssen Sie mit der

Bedarfszufuhr anfangen. Der Sauerstoff muss geradezu in Sie hineingezwungen werden. Ausatmen wird zu körperlicher Arbeit. Ab vierzehntausend brauchen Sie dann einen Druckanzug.

PKT: *Beeinträchtigt der Druckanzug das Erlebnis?*

JT: Ach, wissen Sie, es gibt Leute, die sagen, sexuelle Hilfsmittel beeinträchtigen das Erlebnis. Andere finden, sie erweitern den Horizont. Wenn man die Sache so betrachtet, erweitert er den Horizont. Die gleiche Liebe, die ich für das Fliegen empfinde, habe ich zu dem Instrument, das mich dorthin bringt; ich fühle mich dadurch nicht eingeschränkt. Früher gab es die Leier, wissen Sie, und dann die Harfe mit Pedalen, dann die Klaviatur, dann das Klavichord, das Cembalo und schliesslich das Klavier. Das wohltemperierte Klavier! Das war eine Wahnsinnserfindung, und es war eine Maschine. Wenn Sie jemanden hören, der darauf spielt, ist doch Ihr erster Gedanke nicht: «O Gott, eine Maschine!» Und zwar deshalb nicht, weil es die Musik erzeugt. Darüber muss ich auch bei meiner künstlerischen Arbeit nachdenken, denn der einzige Grund, warum ich so hart an den Wänden und Strukturen arbeite, ist der, dass ich sie perfekt haben will, damit Sie sie nicht mehr sehen. Wände sind mir ziemlich egal. Sie sollen bloss perfekt sein, damit sie Ihnen auch egal sind. Das hat nichts mit fetischisierender Vollendung zu tun, denn es interessiert mich ja gar nicht, sie mir dann anzusehen.

PKT: *Vielleicht klingt die Frage ein bisschen abseitig, aber rechnen Sie Ihre Arbeit mehr zur Malerei oder zur Skulptur?*

JT: Da ich den Raum plastisch bearbeite, ist es eigentlich die dreidimensionale Vision eines Malers. Während im Gegensatz dazu ein Bildhauer durch das Verlagern von Masse in den Raum eingreift.

PKT: *Also eher eine Liebesgeschichte mit dem Malen?*

JT: Mit der Vision, dem Akt des Sehens. Am Kraterrand bewege ich zwar eine Menge Erde hin und her, aber eigentlich wirke ich damit auf riesige Massen Himmel ein. Ich verändere die Gestalt des Himmels. Um das zu erreichen, brauchen Sie nur ein kleines bisschen Erde zu verlagern. Inzwischen hat sich herausgestellt, dass ich etwas mehr Erde verlagert habe, als ich ursprünglich vorhatte – der Kraterraum ist breiter als Manhattan. Aber das Projekt dreht sich nicht um Grösse; es geht darum, auf das Sehen einzuwirken, das heisst, zu gestalten, wie der Betrachter das Universum wirklich sieht. Da werden nur einige Dinge etwas näher auf ihn zu bewegt. Der Raum im Krater soll das Licht aufnehmen. Man kann nur das Licht sehen, das da ist. Nur das ist möglich. Der Raum des Kraters wird voller Sternenlicht sein. Für mich liegt darin eine ganz besondere Qualität, denn es gibt Sterne, die Milliarden Jahre alt sind, und es gibt noch recht junges Sternenlicht, vielleicht gerade mal zwanzig Lichtjahre alt – während das Licht anderer Sterne Millionen oder Milliarden Lichtjahre gebraucht hat, um zu uns zu kommen.

Und so lässt sich dieses verschieden alte Licht miteinander mischen, es hat eine physikalische Präsenz, es spricht für seine Zeit. Das ist der Inhalt, mit dem ich arbeite.

(Übersetzung: Frank Heibert)

Ich installierte eine Arbeit, bei der man horizontal auf einen Tisch liegen musste und dann in das Gewölbe des Raumes hinaufgehoben wurde. In diesen Räumen schien es keine Trennung zwischen der Person und dem Licht zu geben, so als befände sie sich unter Wasser im Licht. Das heisst, die von Licht durchflutete Luft, fiel direkt in die Augen. Für einige Leute schien sich der bewegungslose Tisch zu drehen und sie fielen tatsächlich herunter. Man bedenke: Der Tisch war zwei Meter vom Boden abgehoben! Für das Sicherheitsgefühl brachte ich daher Riemen an den Tisch an. Um die Situation humorvoll zu gestalten, setzte ich Frauen (zwei davon Modelle von Helmut Newton) als Krankenschwestern verkleidet ein. Sie trugen weisse Uniformen und wunderschöne Strumpfhosen, deren Nähte sich hinten auf ihren Beinen entlangzogen. Sie sahen so nach «Die wundervolle Welt des Mr. Tease» aus. Ausserdem hatte ich einen gutaussehenden, jungen Dr. Kildare-Typ – auch ein Modell –, und alle drei schnallten den Besucher mit den Riemen fest. Der Tisch kippte nach hinten und hob den Besucher in ein Gewölbe, wo er einem Lichtbad ausgesetzt wurde. Einige der Farben, besonders die Rottöne waren so intensiv, dass ein paar Leute Probleme damit bekamen. Wenn die Leute von diesem Raum in den dunklen – vorher erwähnten – eintraten, war es vielleicht ein Nachgefühl der Sicherheit (durch die Sicherung), die sich wieder einstellte.

LISS ARD: *Where the impossible was the improbable and the improbable the inevitable.*

THE IRISH SKY GARDEN OF JAMES TURRELL

FREDERICK TED CASTLE

Liss Ard, Skibbereen.

West Cork, Ireland. May, 1990.

Located on about 75 hectares or 185 acres of hilly and rocky pasture and woodland, including its own lake which serves as reservoir for the town, Liss Ard was built in 1860–64 by the O'Donovan family. It includes a country house of generous proportions but rather modest size, a large walled garden, some stables, a sheep meadow with about thirty-five sheep on it, and a horse pasture. There are only a few outbuildings, including two other houses, in one of which lives the resident botanist and chief gardener, who is also able to lay stone and plan drainage schemes and ornamental gardens, and to count the birds and foxes and fish and other wild creatures who inhabit this small preserve of wildlife, both flora and fauna. There is also a very ancient building, the Liss (from the Irish word *Lios*) which is also called a "ring fort." There are many thousands of ring forts in Ireland, most of which are aligned to "prominent hills" that can be seen from their centers. Practically nothing is known of their origin for certain, but modern educated guesses indicate that at the earliest times, possibly as long ago as 4000 years, they were centers of

cattle ranges. Liss Ard and many other ring forts are like the prehistoric mounds made by the native Americans in Ohio and neighboring states – they performed extremely various functions at various times, and they are not the same in appearance or design, and they often have underground constructions which in the language of archaeology are called "souterrains" but whose purpose and function both varied from time to time and remain uncertain to this day. Such places are magical places, if only because they have been used by people for so long.

Liss Ard Estate with Liss Ard Foundation is becoming a model of modern land use, continuing the cultivation of horses and sheep, protecting native wildlife, promoting wild plants in a controlled way, and restoring both the nineteenth century house, the twentieth century Italian gardens, and also the prehistoric Liss which is like the soul of the estate. But there is a further and unique feature to this noble development, *IRISH SKY GARDEN* by James Turrell. This work, scheduled for completion in 1992, will occupy the sheep meadow, an area of approximately six hectares or fifteen acres, which is not visible from the house. It is on hills occasioned by stony outcrops which are not the locations of ancient constructions, though the cattle herded at Liss Ard have probably fertilized the same grasses since time immemorial. The town of Skibbereen was developed because it is

FREDERICK TED CASTLE is a novelist and poet and lives in New York.

Here let a few artifacts fend in their own favour. The river felt she wanted salt. That was just where Brien came in. The country asked for bearspaw for dindin! And boundin aboundin it got it surly. We who live under heaven, we of the clovery kingdom, we middlesins people have often watched the sky overreaching the land. We suddenly have. Our isle is Sainge. The place. That stern chuckler Mayhappy Mayhapnot, once said to repeation in that lutan conservatory way of his that Isitachapel-Asitalukin was the one place, *ult aut nult*, in this madh vaal of tares (whose verdhure's yellowed therever Phaiton parks his car while its tamelised tay is the drame of Drainophilias) where the possible was the improbable and the improbable the inevitable. If the proverbial bishop of our holy and undivided with this me ken or no me ken Zot is the Quiztune havvermashed had his twoe nails on the head we are in for a sequentiality of improbable possibles though possibly nobody after having grubbed up a lock of cwold cworn above his subject probably in Harrystotalies or the vible will go out of his way to applaud him on the onboiassed back of his remark for utterly impossible as are all these events they are probably as like those which may have taken place as any others which never took person at all are ever likely to be. Ahahn!

JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*, New York, 1939, p. 110

in a place on the Ilen river that Spanish and Moorish marauders could not reach. In fact, on the south-west coast of Ireland, the Spanish were for a time united with the Irish against the English, an alliance which was firmly destroyed by the English in 1601 when the ruling O'Driscoll family and the Spanish lost the war. In other words, even in modern times, the township of Skibbereen, which is rather large, has always been a peaceful place. The name means "the small boat harbor" which it remains to this day.

IRISH SKY GARDEN is a work of modern art in which three earthworks will be created allowing viewers from local and distant places to concentrate their optical faculties – their eyes – on the sky over Skibbereen, and specifically over Liss Ard. People have been looking at the sky since they were born, and we have adequate proof that people have been looking at the sky since the earliest existence of the human race. In many cases – those of the seekers of other planets and suns – the observatories have been and still are focused away from the earth and our atmosphere. But *IRISH SKY GARDEN* is a series of earthworks specifically designed to focus our attention on the qualities, colors, and beauties of our ambient medium, the air.

It is a unique function of this unique planet that to the unique animal we find ourselves to be, to be "under heaven" has qualitative differences in differ-

ent spots on the planet. There are such things as southern Irish skies, not to mention the differences we perceive in so many other locations where we may find ourselves. The southern sky of Ireland tends to exhibit all shades, hues and conditions of gray, which, although muted, displays the whole panoply of colors in a unique way. Of course it is possible to look at the sky "as it is" so to speak, without the aid of art. But we will discover in the experience of *IRISH SKY GARDEN* an intensification as well as a selection of particular views of this particular part of the sky which will enhance our perception not only of the sky but also of ourselves. James Turrell has made a few constructions which indicate that the experience of *IRISH SKY GARDEN* will be not only unique but wonderful, but, needless to say, perhaps it is hard or even impossible to predict what these effects will be. I would say it is even undesirable to predict such a thing as the sex and other characteristics of an unborn child. What I refer to as God's paintings continuously occupy the heavens, and James Turrell is able, through calculation, wile and taste, to call our attention to certain qualities of our atmosphere we wouldn't otherwise see – its thickness, its intensity of color, its fabric. At the same time, of course, each experience of the heavens under the circumstances of *IRISH SKY GARDEN* will be and remain entirely personal. One may sit, stand or lie to view carefully

James Turrell

circumscribed areas of air in any weather or cloudy formation including perfect "blue skies" – of course the blue is an illusion. But all such experiences will be real.

James Turrell is a master of mediating between "natural" and "cultural" perceptions, not for the time-honored purpose of tricking the eye, but to permit us to understand something about ourselves; our perceptual limits surely, and more importantly, our perceptual aspirations. It would be wrong to think that *IRISH SKY GARDEN* could be constructed anywhere with a different name. Something could be constructed anywhere, but *IRISH SKY GARDEN* has a unique combination of site and sight. As is well-known, Turrell is working on a site called the Roden Crater in Arizona, USA, which will offer entirely unique views of the heavens, but although the project is larger, it is unlikely to be superior to the project in West Cork. It will be radically different because both places are radically different. But these projects share the aspiration to show a view of the earth from the earth, not as a reflection, not as an observation, but as an actual experience of a very particular place, Liss Ard.

The extensive gardens, including SKY GARDEN will be open to the public at a small charge for admission and parking. It is an unusual feature of the area that it never freezes there, due to the effects of the Atlantic Gulf Stream. Sheep graze patiently there all year round, and the always verdant fields continuously benefit from their dung. Three large but practically invisible constructions will enable visitors to the sheep meadow to see something that they have never seen before.

JAMES TURRELL,
IRISH SKY GARDEN, 2nd site plan/
IRISH SKY GARDEN, zweiter Ansichtsplan.

1. Crater/Keater
2. Cylinder/Zylinder
3. Pyramid/Pyramide
4. Sky Wall/Himmelmauer



LISS ARD: wo das Unmögliche das Unwahrscheinliche und das Unwahrscheinliche das Unausweichliche war.

IRISH SKY GARDEN VON JAMES TURRELL

FREDERICK TED CASTLE

Liss Ard, Skibbereen.

West Cork, Irland, Mai 1990.

Zwischen 1860 und 1864 entstand das LISS ARD der Familie O'Donovan auf einem etwa 75 Hektar grossen Gebiet mit hügeligen, steinigen Weideflächen, Wäldern und einem eigenen See, der als Wasserreservoir für das Dorf dient. Das Grundstück umfasst ein grosszügiges, aber gemässigt proportioniertes Landhaus, einen stattlichen ummauerten Garten, mehrere Stallungen, eine Wiese für etwa 35 Schafe sowie eine Pferdeweide. Zu den wenigen Nebengebäuden gehören zwei weitere Häuser, wobei eines davon vom ortsansässigen Botaniker und ersten Gärtner bewohnt wird. Zu seinen Aufgaben gehört es auch, Wege zu pflastern, Entwässerungsprojekte und Ziergärten zu planen sowie Vögel, Füchse und Fische,

FREDERICK TED CASTLE ist Schriftsteller und Dichter in New York.

und was sonst noch in diesem kleinen Schutzgebiet an Fauna und Flora gedeiht, zu zählen. Ferner existiert auch ein sehr altes Kulturzeugnis, ein Ringwall (*Liss*, von gälisch *Lios*). In Irland kennt man Tausende solcher Ringwälle, die meisten sind auf auffällige Hügel hin ausgerichtet, die man vom Zentrum des Walls aus sieht. Über ihren ursprünglichen Zweck ist so gut wie nichts bekannt, doch neueste Erkenntnisse lassen vermuten, dass man sie in frühester Zeit, möglicherweise schon vor 4000 Jahren, als Viehweiden benutzte. LISS ARD ähnelt, wie viele andere Ringwälle auch, den Erdwällen, die Amerikas Ureinwohner in Ohio und benachbarten Staaten aufschütteten. In nachfolgenden Epochen dienten sie den unterschiedlichsten Zwecken. Der Aufbau folgte verschiedenen Mustern, manche verfügen über unterirdische Kammern, von den Archäologen «Souterrains» genannt, deren Zweck und Funktion sich ebenfalls mitunter wandelten und bis heute nicht eindeutig geklärt werden konnten. Es handelt sich schon allein deshalb um magische Plätze, weil sie dem

Here let a few artifacts fend in their own favour. The river felt she wanted salt. That was just where Brien came in. The country asked for bearspaw for dindin! And boundin aboundin it got it surly. We who live under heaven, we of the clovery kingdom, we middlesins people have often watched the sky overreaching the land. We suddenly have. Our isle is Sainge. The place. That stern chuckler Mayhappy Mayhapnot, once said to repeation in that lutan conservatory way of his that Isitachapel-Asitalukin was the one place, *ult aut nult*, in this madh vaal of tares (whose verdhure's yellowed therever Phaiton parks his car while its tamelised tay is the drame of Drainophilias) where the possible was the improbable and the improbable the inevitable. If the proverbial bishop of our holy and undivided with this me ken or no me ken Zot is the Quiztune havvermashed had his twoe nails on the head we are in for a sequentiality of improbable possibles though possibly nobody after having grubbed up a lock of cwold cworn above his subject probably in Harrystotalies or the vivle will go out of his way to applaud him on the onboiassed back of his remark for utterly impossible as are all these events they are probably as like those which may have taken place as any others which never took person at all are ever likely to be. Ahahn!

JAMES JOYCE, *Finnegans Wake*, New York, 1939, p. 110

Menschen über gewaltige Zeitspannen hinweg zu Nutzen standen.

LISSARD FOUNDATION ist auch ein Modellprojekt zeitgenössischer Landnutzung: Man setzte die Pferde- und Schafzucht fort, ergriff Schutzmassnahmen für einheimische Wildtiere und förderte das kontrollierte Wachstum wilder Pflanzen. Darüber hinaus liess man das Landhaus aus dem 19. Jahrhundert restaurieren und die italienischen Gärten aus unserem Jahrhundert und den prähistorischen Ringwall, das Herz des Grundstücks, wiederherrichten. Doch diese lobenswerte Entwicklung geht noch weiter und gipfelt in einer einmaligen Besonderheit, dem *IRISH SKY GARDEN* von James Turrell. Das für die etwa sechs Hektar grosse Schafweide konzipierte Projekt – vom Haus aus nicht sichtbar – soll 1992 vollendet sein. Den Standort kennzeichnen mit zutage liegenden Steinen aufgeworfene Hügel. Es handelt sich dabei nicht um prähistorische Gebilde, auch wenn die Viehherden von LISSARD diese Wiesen wohl schon seit undenklichen Zeiten düngen. Weil

Skibbereen am Ilen-Fluss für spanische und maurische Plünderer unerreichbar blieb, konnte es sich ungestört entwickeln. Tatsächlich verbündeten sich die Iren an der Südwestküste mit den Spaniern gegen die Engländer, doch diese Allianz wurde 1601 von den Engländern für alle Zeiten zerstört, als die O'Driscolls, eine führende Familie, gemeinsam mit den Spaniern den Krieg verloren. Das verhältnismässig ausgedehnte Skibbereen war also immer schon ein friedvoller Ort und ist es auch heute noch. Skibbereen bedeutet soviel wie «kleiner Bootshafen», und genau das ist die Stadt bis auf den heutigen Tag geblieben.

IRISH SKY GARDEN ist ein modernes Kunstwerk, wobei hier drei Erdarbeiten realisiert werden, die es dem einheimischen, aber auch dem ortsfremden Besucher erlauben, seine visuellen Sinnesorgane – die Augen – auf den Himmel über Skibbereen und insbesondere auf LISSARD zu konzentrieren. Von Geburt an wird der Blick des Menschen zum Himmel gelenkt, ja wir haben Grund anzunehmen, dass dies

seit dem Aufkommen der menschlichen Rasse so ist. Oft waren und sind die Observatorien derjenigen, die nach anderen Planeten und Sonnen Ausschau halten, von der Erde und der sie umgebenden Atmosphäre weggerichtet. Doch die verschiedenen Erdprojekte des *IRISHSKYGARDEN* sind so angelegt, dass sie unsere Aufmerksamkeit auf die Qualitäten, Farben und Schönheiten des uns umgebenden Mediums *Luft* lenken.

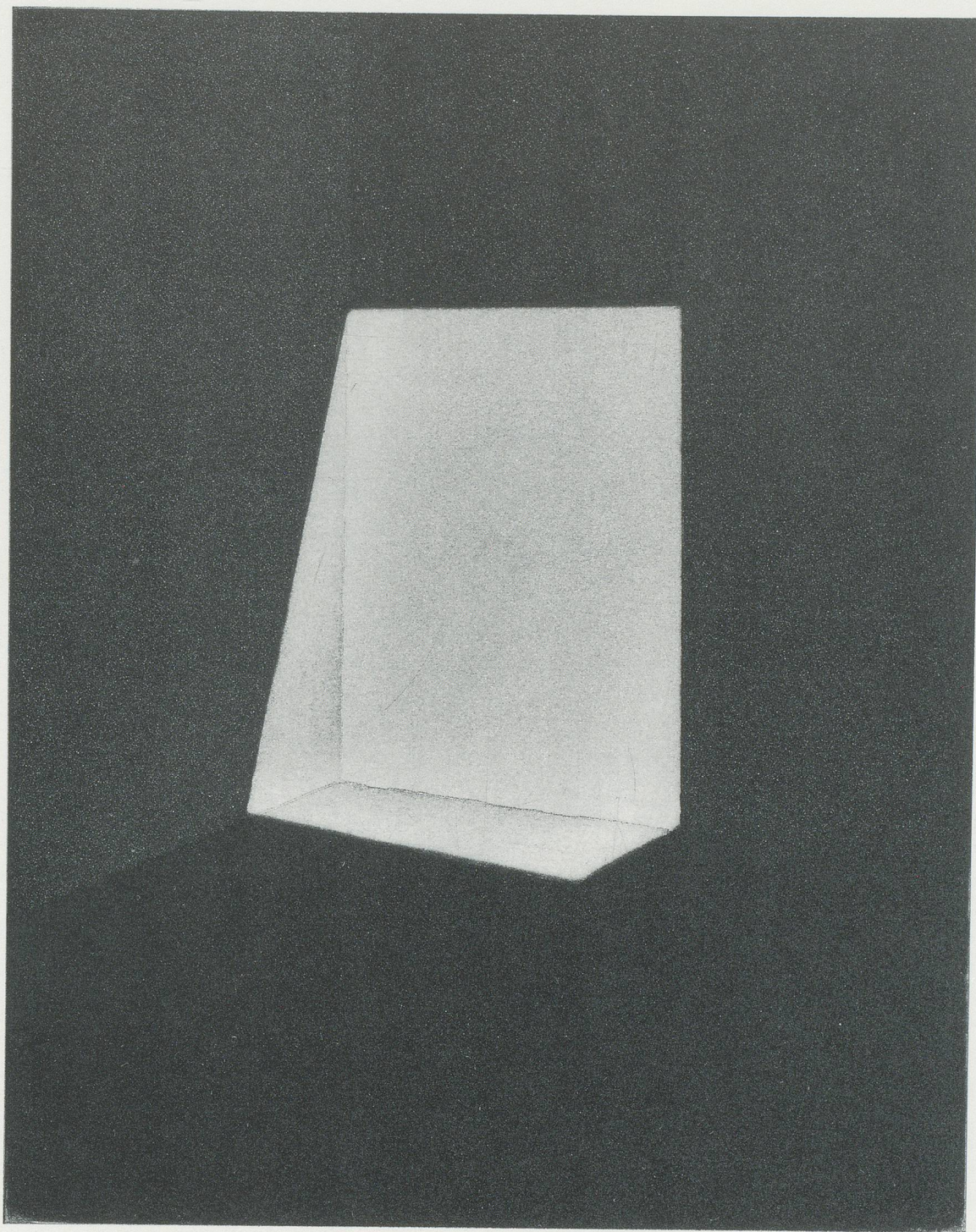
Eine der einzigartigen Funktionen dieses einmaligen Planeten ist, dass für uns, die wir uns für einzigartige Geschöpfe halten, «unter dem Himmel» zu sein an verschiedenen Orten auch eine qualitativ unterschiedliche Bedeutung hat. Ganz gewiss gibt es einen speziellen Himmel über Südirland, von den Unterschieden, die wir auch an unzähligen anderen Plätzen wahrnehmen, einmal abgesehen. Unter dem südlichen irischen Himmel entfalten sich vor allem sämtliche Schattierungen, Abstufungen und Zustände von Grau, und die ganze Schönheit der Farben wird, wenn auch gedämpft, in einzigartiger Weise sichtbar. Natürlich kann man den Himmel quasi auch «einfach so» betrachten, ohne Zuhilfenahme der Kunst, aber durch das Erlebnis des *IRISH SKYGARDEN* werden wir sowohl eine Intensivierung als auch eine Auswahl von Betrachtungsweisen dieses speziellen Himmelsabschnitts entdecken, die nicht nur unsere Wahrnehmung des Himmels, sondern auch unserer selbst steigern wird. James Turrell hat ein paar Gebilde geschaffen, die deutlich machen, dass das Erlebnis des *IRISH SKYGARDEN* nicht nur einmalig, sondern auch wunderschön sein wird. Dabei versteht es sich von selbst, dass es schwierig, oder gar unmöglich sein dürfte vorzusagen, was man dort alles erleben wird; es ist ebenso wenig erwünscht, das Geschlecht und die Eigenschaften eines ungeborenen Kindes im voraus zu wissen. Ich verweise auf jene Gemälde, die Gott ununterbrochen am Himmel erzeugt, und James Turrell besitzt die Fähigkeit, unsere Aufmerksamkeit durch Berechnung, List und Geschmack auf gewisse Qualitäten der uns umgebenden Atmosphäre zu lenken, die wir sonst gar nicht bemerken würden – nämlich auf ihre Dichte, die Intensität ihrer Farben und ihre Struktur. Gleichzeitig wird natürlich jedermann

zutiefst persönliche Erfahrungen beim Beobachten des Himmels über dem *IRISH SKYGARDEN* machen. Man wird sitzend, stehend oder liegend sorgfältig umrissene Ausschnitte dieser Atmosphäre bei jedem Wetter und jeder Wolkenlage betrachten und natürlich auch den reinen «blauen Himmel», wobei sich das Blau als Illusion entpuppt. Aber alle diese Beobachtungen werden ganz echt sein.

James Turrell ist ein Meister der Vermittlung zwischen «natürlicher» und «kultivierter» Wahrnehmung, nicht aus dem altbewährten Ansinnen heraus, das Auge zu überlisten, sondern um uns zu ermöglichen, etwas in uns selbst zu verstehen, seien es nun die Grenzen der Wahrnehmung oder, noch entscheidender, was wir wahrzunehmen ersehen. Man glaube bitte nicht, das Projekt *IRISH SKYGARDEN* könnte überall unter einem jeweils anderen Namen realisiert werden. Irgend etwas könnte man auch anderswo aufbauen, doch der *IRISH SKYGARDEN* ist in seiner Kombination aus Ort und Schau einmalig. James Turrell arbeitet bekanntlich am *RODEN CRATER* in Arizona, USA. Auch dieses Projekt wird uns einzigartige Ausblicke auf den Himmel gewähren, doch obgleich es grösser dimensioniert ist, wird es dasjenige in West Cork kaum übertreffen. Da es sich um zwei völlig verschiedene Örtlichkeiten handelt, wird auch das jeweilige Resultat vollkommen anders sein. Was beide Projekte verbindet, ist das Ziel, eine Ansicht der Erde von der Erde aus zu zeigen, nicht als Spiegelung oder Beobachtung, sondern als tatsächliche Erfahrung einer besonderen Stätte, eben von *LISS ARD*.

Die ausgedehnte Gartenanlage, die *IRISH SKYGARDEN* umfasst, soll der Öffentlichkeit gegen ein geringes Entgelt zugänglich sein. Ein weiterer ungewöhnlicher Aspekt dieser Gegend ist das Ausbleiben von Frost infolge des Golfstroms. Das ganze Jahr über grasen die Schafe und sorgen mit ihrem Dung für immergrüne Felder. Drei grosse, wenn gleich kaum sichtbare Gebilde werden es dem Besucher der Schafweide ermöglichen, etwas zu sehen, das er nie zuvor wahrgenommen hat.

(Übersetzung: Andrea Gensicke und Manfred Jansen)



JAMES TURRELL, JUKE, 1967/1990.

*Edition für Parkett, Aquatinta, 25,5 x 21 cm, von Peter Kneubühler in Zürich 1990 gedruckt./
JUKE, Edition for Parkett, Aquatint, 10 x 8 1/4", printed by Peter Kneubühler in Zurich, 1990.*