

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 31: Collaborations David Hammons & Mike Kelley

Artikel: Rémy Zaugg : drei oder vier Glastüren (der See, Schiffe, das Ufer, die Hotels, die Alpen...) Ein Selbstporträt = three or four French windows (the lake, boats, the shore, the hotels, the Alps...) a self-portrait

Autor: Ritschard, Claude / Schauder, Silke / Sartarelli, Stephen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680220>

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>

RÉMY ZAUGG Drei oder vier Glastüren (der See, Schiffe, das Ufer, die Hotels, die Alpen...) Ein Selbst- porträt

NACHWORT ZU EINER AUSSTELLUNG

Von Juli bis September 1991 präsentierte Martin Schwander im Kunstmuseum Luzern eine grosse Ausstellung von Rémy Zaugg: eine gute Gelegenheit, die Kenntnisse über das Werk dieses Künstlers zu revidieren, das man oft allzu voreilig den konzeptuellen Experimenten zuordnet. Seit über 25 Jahren befragen Zauggs Bilder die Wahrnehmung und verifizieren die Grundlage seiner These – dass nämlich die Wahrnehmung trägt, sobald sie sich dem Blick stellen. Die Verifikation geschieht, wenn diese Bilder zu einer Ausstellung gruppiert werden und den raumzeitlichen Rahmen definieren, in dem sie auftreten. Jede Wahrnehmung setzt einen komplexen Prozess voraus, der die verschiedenen Funktionen des Auges, der Intelligenz, der Kultur und des Bewusstseins miteinander vermischt. Wenn er eine

CLAUDE RITSCHARD ist Kuratorin am Musée d'Art et d'Histoire in Genf.

bestimmte Anzahl Werke in den Zusammenhang einer Ausstellung stellt, geht es Zaugg nicht um eine Beweisführung, sondern es entwickelt sich eher ein Spiegelungsprinzip, eine Interaktion, die genau das thematisiert, was üblicherweise verdrängt wird, nämlich die Willkür, die jedes Ausstellungskonzept für ein isoliertes Werk darstellt,¹⁾ ist hier offen dargelegt. Das System der Ausstellung beeinflusst die Wahrnehmung, die man vom einzelnen Bild hat, aber je mehr der Künstler zum «Regisseur» wird, desto stärker reagiert die Malerei und stellt sich selbst aus.

Die Luzerner Ausstellung steht in Wechselwirkung zum Ort, zu den Museumsräumen und ihrer Abfolge. Das ist an sich nichts Neues. Jede Ausstellung muss ihr Mass und ihren Rhythmus in Relation zum vorgegebenen Raum finden. Weniger vorhersehbar ist allerdings die Organisation in Untergruppen, die die Ausstellung von Raum zu Raum bedingt. Der Gang führt den Besucher nicht durch eine chronologische

Abfolge, sondern durch eine Reihe von Botschaften, von Aussagen, die ihn ansprechen können, aber auch provozierend Einhalt gebieten, indem Behauptungen, Befehle und Gegenrede sich abwechseln.

Die Bedingungen des Erlebnisses werden in zwei Gliederungen der Ausstellung definiert; zuerst in der Form eines Befehls PERÇOIS/DEVIENS/SOIS/AGIS (nehme wahr/werde/sei/handle), dann in der Form einer Behauptung MOI/JE/ICI (ich selbst/ich/hier).

Diese Interjektionen ruft die Malerei selbst dem Besucher der Ausstellung zu. Zwischen weiss und grau gehalten, bestehen die Bilder aus Oberflächen und Texturen, auf die die Worte gemalt sind. Die Malerei Zauggs gibt klar und lesbar die künstlerischen Absichten bekannt. Man könnte sagen, sie fasste ihren Inhalt in die Aussagen zusammen, die sie selbst aufstellt und gewissermassen «ausspricht». Die Botschaften sind von Raum zu Raum in Gruppen von Bildern zusammengestellt, die denselben Inhalt wiederholen. Die Formulierungen können variieren. Sie führen demnach einen Parameter der Unterschiede ein, der aber weit davon entfernt ist, fixiert zu sein, sondern mitunter zur Umkehrung der Aussage führt. So zum Beispiel die Hauptaussage der Ausstellung REGARDER/TU ES AVEUGLE (schau/du bist blind), die in fast universeller Übersetzung in verschiedenen Sprachen auftritt und später als REGARDER/TU VOIS (schau/du siehst) und REGARDER/TU ES (schau/du bist) wahrnehmbar wird.

Diesen Ausrufen entsprechen zwei Räume, einer mit Ölbildern, ein anderer mit Radierungen, die der Lektüre eines Bildes von Cézanne gewidmet sind, LA MAISON DU PENDU – eine Arbeit, die Rémy Zaugg schon zu Beginn seiner Laufbahn aufgenommen hat und bis heute fortsetzt.²⁾ An diesem Punkt der Ausstellung werden in einem kleinen Saal eine Sammlung von Landschaften Robert Zünds gezeigt. Die doppelte Einladung zur Betrachtung, die diesen Ausstellungsteil bestimmt – zu einer analytischen, im Fall der protokollarischen, Cézanne betreffenden Aufnahme, und zu einer unmittelbaren, direkten Sicht

ohne Raster oder Bildschirm in der gegenständlichen Darstellung Zünds – endet in einem paradoxen Nicht-Ort: sechs grossformatige Bilder zu einem Thema, das sich wie eine Litanei wiederholt, UNE ABSENCE/UN OUBLI/PERSONNE/UNDÉFAUT/UNE LACUNE/RIEN/UN BLANC/PERSONNE/UN MANQUE/UN OUBLI (Abwesenheit/ein Vergessen/niemand/ein Fehler/eine Auslassung/nichts/eine Leerstelle/niemand/ein Mangel/ein Vergessen).

Den darauffolgenden Einschnitt liefert ein Saal, der Landschaften gewidmet ist. Wiederum greift Zaugg auf Sammlungen klassischer Malerei zurück, um die Abwesenheit des Bildes mit der gegenständlichen Darstellung zu konfrontieren. Die Sicht, die der Betrachter davon gewinnt, ist höchst verwirrend: das kleine Format der Bilder, die aus ihren historisch befrachteten Rahmen herausgelöst nur in grauen Einfassungen gezeigt werden und in immer gleichen Abständen gehängt sind, zwingen zum Nachdenken. Die anschliessenden Räume zeigen eine Reihe Bilder Zauggs, die von dieser Verwirrung berichten, vom Gefühl, ein Schleier liege zwischen dem Auge und dem Gesehenen, von der Abnützung der Wahrnehmungen: TABLEAU/AVEUGLE/DÉTEINT/VOIR/ÉTEINT (Bild/blind/abgefärbt/sehen/gelöscht), TABLEAU/ÉCLIPSÉ (Bild/entschwunden), TABLEAU/ÉCHAUDÉ/CHAULÉ (Bild/geweisst/gekalkt) (...), daraufhin folgt eine Reihe grauer Monochrome im Grossformat – alles virtuelle, vollkommen neutrale Bilder.

Der strömende Atem im Bild, den diese grauen Leinwände erzeugen, wirkt wie eine *tabula rasa*. Sie stellt den Betrachter vor eine letzte Konfrontation, die durch eine ihm geltende Anrede verwirklicht wird: ICI/TU/ES/FACE/À/LUI (hier/bist/du/ihm/gegenüber), sowie durch aphoristische Behauptungen wie TROPSAVOIR/RIENVOIR (zu viel wissen/nichts sehen). Danach wird dem Betrachter vor Augen geführt, inwieweit er handelndes Subjekt ist. Dies geschieht durch die Einführung eines letzten figurativen Verweises, einer Auswahl historischer Selbstbildnisse, die dem Zauggschen Selbstporträt MOI/JE/ICI (ich selbst/ich/hier) gegenüber und parallel zur Interpretation der Landschaft stehen LE

LAC / DES BATEAUX / LE RIVAGE (...) (der See /
Schiffe / das Ufer (...)); sie sind alle nur andere For-
men des Selbstporträts.

Die Wiederholung aller Botschaften auf mehreren
Bildern in einer fast zwanghaften Liturgie sowie ihre
Gliederung auf dem vom Künstler vorgeschriebenen
Weg könnten beim Betrachter Revolte, Ablehnung
oder sogar Flucht vor diesen fast hörbaren Befehlen
auslösen. Er dürfte versucht sein, sich zu verteidigen,
indem er sich an die Worte klammert, nur die Bot-
schaft liest und das Bild nicht mehr sieht.

Das Zaugg jedoch vorstellt, ist nicht eine Theorie,
sondern eine bildnerische Arbeit. Das gemalte Bild
ist nicht aus aufeinanderfolgenden und in ihrer Natur
unterschiedlichen Elementen aufgebaut – hier der
Buchstabe, da die Malerei. Vielmehr ist es als bildne-
rische Einheit gedacht, die sich je nach Format, Kom-
position, Farbe und Textur ausgestaltet, um das Bild
der Botschaft zu formen. Die bildnerische Aufberei-
tung jeder Botschaft hat ihre eigene Materialität, die
als Metapher und als Sprache Sinn annimmt. Wenn
Zaugg den Betrachter zum Lesen auffordert, dann,
um ihn zum Sehen zu zwingen, und zuletzt zur Über-
schreitung der «Intelligenz» des Sehvorgangs hin zu
einer anderen Bewusstheit der Wahrnehmung. Der
Betrachter versteht also die Botschaft, die in Spra-
chen übersetzt ist, die er selbst nicht spricht, er ver-
steht, was die Neutralität des Graus sagt, die doch von
jeder linguistischen Formulierung frei ist!

Wenn die Ausstellung beunruhigt, dann weniger,
weil sie offen die intellektuelle Konstruktion dessen
ausnutzt, was eine Ausstellung bedingt – der Wunsch
nach Entscheidungsfreiheit lässt den Betrachter zu
Unrecht glauben, er behielte seine Unabhängigkeit
in diesem System –, sondern weil sie die historischen
Bezüge, die soziokulturellen Zusammenhänge und
Analogien als blosse Sicherheiten entlarvt und vernichtet.
Es kann nicht mehr um die Würdigung einer
gelungenen oder gescheiterten Verwirklichung einer
kulturellen Aktion gehen. Jetzt geht es vielmehr
darum, z u s e h e n, sich dieser grundlegenden
Prüfung auszusetzen, die doch immer nur an der
Oberfläche stattfinden kann.

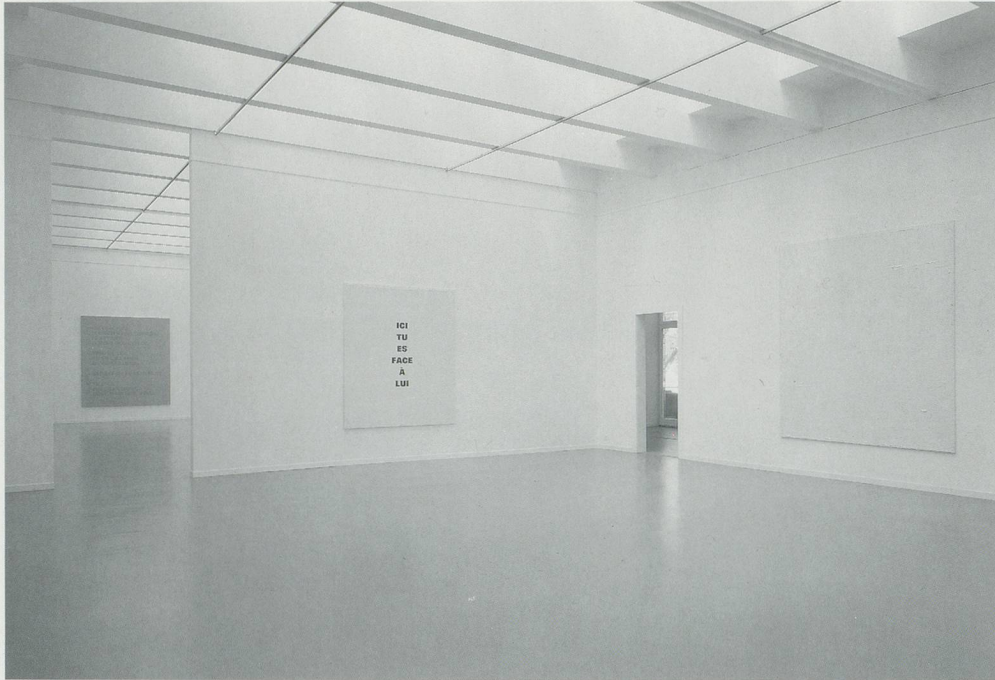
Denn obwohl Zaugg drei Bildgruppen einfügt, die
der Geschichte angehören, und er sich so selbst einen
Platz unter den anderen Malern zuweist,³⁾ gibt es in
dieser Ausstellung kein mögliches Zusammentreffen
der Zeitebenen, ausser jenem unmessbaren, das die
unmittelbare mit der absoluten Gegenwart verbind-
det. Dies wird in der Konjugation der Botschaften in
der Befehlsform oder in der zweiten Person Singular
klar («Du», die Anrede ist direkt). Die erste Person,
«Ich», wird nicht konjugiert, sie ist nur in der Identität
anwesend, jedoch nie in der abgeschlossenen
Handlung einer definierbaren Zeit.

Die Schauspieler (ich, du), der Ort (hier) und die Zeit
(die Gegenwart) lassen die Ausstellung nicht als di-
daktische Demonstration, sondern als wirkliche Dra-
maturgie erscheinen. Die Regeln werden befolgt:
Einheit von Ort, Zeit und Handlung. Die Tragödie
hat nicht die Zerstörung der Malerei zum Thema,
sondern ist dem Existentiellen gewidmet. Auch wenn
er, betrachtete man ihn als einem bestimmten histo-
rischen Zeitpunkt zugehörig, durch die verbale
Beschreibung zur völligen Aufhebung des Bildes in
glattgeschliffenen Monochromen kommt, indem er
jede Realität einer Abbildung leugnet. Die visuelle
Erfahrung erlaubt jedoch noch, die eigene Identität
in bezug auf das Andere zu überprüfen.

Das Spiel, das sich zwischen dem «Ich» und dem
«Du» ergibt, zwischen dem Maler und seinem
Betrachter, gilt der Umkehrbarkeit, so wie sich hier
auch bestimmte Aphorismen und Behauptungen
umkehren: REGARDE/TU ES AVEUGLE (schau/du
bist blind) entspricht REGARDE/TU VOIS (schau/
du siehst). Derselbe Austausch geschieht zwischen
dem Betrachter und dem Bild TU CONSTITUES LE
TABLEAU/LE TABLEAU TE CONSTITUE (du kon-
stituierst das Bild/das Bild konstituiert dich).⁴⁾ Doch
sprengen diese Aussagen den Bezugsrahmen aller
zeitgenössischen künstlerischen Aktivität, die
Duchamp festlegte (durch den Betrachter allein ent-
steht das Bild). Zaugg kehrt dieses Prinzip um:
REGARDE/LE TABLEAU TE VOIT (schau/das Bild
sieht dich).

**JUST IMAGINE
THE PAINTING SEES YOU,
BUT YOU DO NOT SEE IT.**

RÉMY ZAUGG, JUST IMAGINE THE PAINTING SEES YOU, BUT YOU DO NOT SEE IT, 1989, acrylic on canvas, 102 $\frac{3}{4}$ x 94 x 1 $\frac{3}{8}$ " /
STELL DIR VOR, DAS BILD SIEHT DICH, ABER DU SIEHST ES NICHT, Acryl auf Leinwand, 261 x 239 x 3,5 cm. (PHOTO: JOSEF RIEGGER)



*RÉMYZAUGG, Ausstellung Kunstmuseum Luzern, 1991/
Exhibition, Kunstmuseum Lucerne, 1991. (PHOTO: JOSEFRIEGGER)*

So wird das Werk als dritter Schauspieler im Raum aufgenommen, der weniger eine dramatische Figur, sondern eher eine physische Präsenz in der Art des antiken Chors als ein Echo dessen darstellt, was explizit gesagt und unterschwellig gemeint ist. Es zeigt an, spiegelt wider, fängt ab und urteilt das Spiel zwischen Identität und Unterschied, wie es sonst nur der antike Chor in seinem Wissen um Schicksal und Zukunft vermochte. Es stellt jedem künftigen Bild den grauen Spiegelbelag seiner Verweigerung entgegen, die Vergeblichkeit, eine Realität widerzuspiegeln, die der Maler sowieso nur nachhaken kann. Auf REGARDE / TU ES AVEUGLE (schau / du bist blind) antwortet das Bild

TU M'AS REGARDÉ / JE SUIS AVEUGLE (du hast mich angeschaut / ich bin blind).

Was man bereits über Rémy Zauggs Werk ahnte, seit er durch eine Reihe genau konzipierter Ausstellungen versuchte, die Etappen einer grundlegenden Erfahrung auszumachen, bestätigt sich hier auf überzeugende Art. Wie die Aphorismen muss auch die Luzerner Ausstellung in ihrer Umkehrbarkeit begriffen werden. Man kann sie in beide Richtungen durchlaufen. Anfang und Ende sind austauschbar. Die Bilder enthalten im wahrsten Sinne eine doppelte Prüfung des Blicks, die des Betrachters und die des Künstlers. Am Ende des Experiments hebt sich



der Unterschied zwischen dem Maler und dem Betrachter auf. Das Selbstporträt, das in gewissem Sinne die Ausstellung abschliesst und auch eröffnet, ist gleichzeitig das des Malers, das des Betrachters und jenes der Malerei selbst. Bleibt am Ende das wahrnehmende Subjekt vor der Malerei. In dieser Konfrontation stellt sich die Frage des Anderen im Sinne der Äquivalenz: TABLEAU AVEUGLE/VOIR MORT (blindes Bild/Tod sehen).⁵⁾

Wird man Rémy Zaugg verzeihen, die Kunst in den Begriffen der Ontologie zu behandeln?

(Übersetzung aus dem Französischen: Silke Schauder)

1) Wie in jedem Bereich, in dem sich geistige Aktivität entwickelt, sucht auch die Kenntnis der Kunstgeschichte nach Sicherheiten. Man täuscht also Offensichtlichkeiten und feste Überzeugungen vor. Eine «gute» Ausstellung wäre diejenige, die eine bestimmte Logik erzeugt und dadurch vertuscht, dass sie nur an einem bestimmten Ort und zu einem gegebenen Zeitpunkt eine Möglichkeit des Sehens unter vielen vorschlägt.

2) Siehe Rémy Zaugg, *Entstehung eines Bildwerks, Journal 1963-68*, Wiese Verlag Basel, 1990.

3) Zaugg fügt sich in diese zufällige Familie von rund zwanzig Künstlern ein, die in alphabetischer Reihenfolge auf Dokumenten aus der Werbung aufgereiht sind. Es wäre sinnlos, hier nach einer imaginären Verwandtschaft oder Abstammung zu suchen. Was hier versucht wird, ist vielmehr, die Problemstellung der Wahrnehmung aus der Vergangenheit in die Gegenwart zu verlagern, indem die Zeit aufgelöst wird.

4) Rémy Zaugg, *Le tableau te constitue/et/tu constitue le tableau, projets*, Kunstmuseum Luzern, Le Consortium, Dijon, Wiener Sezession, 1991.

5) Rémy Zaugg, *Voir mort*, Mai 36 Galerie, Wiese Verlag Basel, 1989.

RÉMY ZAUGG Three or four French windows (the lake, boats, the shore, the hotels, the Alps...) A self- portrait

POSTSCRIPT TO AN EXHIBITION

From July to September of this year, Martin Schwander presented a vast exhibition of the work of Rémy Zaugg at the Lucerne Kunstmuseum, providing an occasion for reconsidering our understanding of an art too readily placed within the gamut of the conceptualist experience. Based for more than twenty-five years on an exploration of perception, Zaugg's painting confirms the foundation of his thesis – that perception is deceptive at the very moment it presents itself to our gaze. All the more so when it is brought together in a show and defines the frame of space and time in which it is shown. All perception implies a complex process that combines the functions of the eye, the intelligence, culture and consciousness. In bringing together a number of works in the context of an exhibition, Zaugg does not give himself over to a demonstration, but rather sets in motion a mirroring principle, an interaction arising from the fact that what is generally hidden – the artifice represented in the concept of an exhibition as opposed to the isolated work¹⁾ – is here an openly stated proposition. The system of the exhibit influences one's percep-

CLAUDE RITSCHARD is curator at the Musée d'Art et d'Histoire, Geneva.

tion of the painting, yet in so far as the artist acts as 'stage director', the work itself reacts and puts on its own exhibition.

The show at Lucerne unfolds in relation to the place, the succession of museum rooms. So far, no surprises – since any exhibition must find its measure and rhythm in a given space. Less predictable, on the other hand, is the very organization of the groups of works that, room by room, make up the show. The visitor is invited to follow a certain order not by a chronology, but by the declaration of messages in a sequence of propositions that are like so many announcements to the spectator, so many provocative challenges in the form of alternating statements, orders and refutations.

The conditions of experience are defined at the two ends of the show, on the one hand in the form of an order: PERÇOIS/DEVIENS/SOIS/AGIS (perceive/become/be/act); and on the other in the form of a statement: MOI/JE/ICI (me/I/here).

These interjections are hurled at the visitor by the paintings themselves. Ranging from white to gray, the pictures are surfaces and textures with words painted on them. Zaugg's painting visibly and legibly

states the artist's purpose, boils his subject down, one might say, to the statements it declares and 'pronounces', as it were. The messages are gathered together from room to room by groups of paintings which repeat the same contents. The formulations may vary; they introduce then a parameter of difference which, far from being maintained, leads sometimes to a reversal of the proposition. Thus the major proposition of this show – REGARDE / TU ES AVEUGLE (look / you are blind) – universally reiterated in translation into several tongues, makes itself eventually understood as REGARDE / TU VOIS (look / you can see) and as REGARDE / TU ES (look / you are).

To this command, there are two rooms that correspond: one of paintings, the other of prints, both devoted to readings of the Cézanne painting, LA MAISON DU PENDU – a project begun by Zaugg early in his career and continued to this day.²⁾ At this point in the show, a small room shows a group of landscapes by Robert Zünd. The double invitation to the eyes that makes up this part of the show – analytical in the protocol observed in Cézanne's regard; immediate, direct vision without grill or screen in the presentation of Zünd – leads to a non-place: six large-format works on one theme, repeated like a litany: UNE ABSENCE / UN OUBLI / PERSONNE / UN DÉFAUT / UNE LACUNE / RIEN / UN BLANC / PERSONNE / UN MANQUE / UN OUBLI (an absence / a forgetting / no one / a deficiency / a gap / nothing / a blank / no one / a lack / a forgetting).

The break that follows is presented by a room devoted to landscape. Once again, Zaugg resorts to collections of old paintings in order to juxtapose absence of image with figuration. The vision the spectator has of this – a vision on which he is made to reflect by the hanging of small-format pictures all arranged at an equal distance and stripped of their history-laden frames in favor of a gray cache-clou – causes a disturbance. The rooms that follow exhibit a series of paintings by Zaugg which bear witness to this disturbance, this sense of a veil between the eye and the vision, this abrasion of perception: TABLEAU / AVEUGLE / DÉTEINT / VOIR /

ÉTEINT (painting / blind / discolors / see / extinguishes), TABLEAU / ÉCLIPSÉ (painting / eclipsed), TABLEAU / ÉCHAUDÉ / CHAULÉ (painting / shriveled / limewashed), (...). Then a group of gray monochromes follows: large-format, virtual paintings, perfectly neutral.

The air breathed into the image by the gray paintings functions as a kind of *tabula rasa*. It brings the spectator to a kind of ultimate confrontation, articulated by the declaration ICI / TU / ES / FACE / À / LUI (here / you / are / face to face / with / him), and by statements in the form of aphorisms TROPSAVOIR / RIENVOIR (know too much / see nothing). Next the spectator gains an awareness of his / her quality as an acting subject, through the introduction of a final citation of figuration, a selection of historic self-portraits juxtaposed with the Zauggian self-portrait MOI / JE / ICI, and with the reading of the landscape LE LAC / DES BATEAUX / LE RIVAGE... (the lake / boats / the shore...), another form of self-portrait.

The nearly obsessive repetition, over numerous paintings, of each of the messages, as well as their articulation in terms of an order of exhibition planned by the artist, might elicit a rebellion, a refusal in the spectator, an impulse to defy these orders which become nearly audible. One tends to protect oneself by clinging to the words. One reads only the message and does not see the painting.

What Zaugg is presenting is not a theory but a process of painting. Each painting is not made up of successive elements by nature distinct – letters and paint; it is conceived as a pictorial entity, worked out according to a determined format, composition, colors and textures, so as to form the image of the message. The imaging of each message has its own materiality, which has meaning as metaphor as well as language. If Zaugg forces the spectator to pass through a reading, it is to make him see and then go beyond the "intelligence" of vision for a consciousness other than perception. The spectator thus understands the message translated into languages he doesn't use, or hears what is said by the neutrality of the gray, though devoid of all linguistic formulation.

If the exhibition is disturbing, it is not so much because it displays a concerted exploitation of the intellectual construction that an exposition is: the need for free will leads the spectators to believe they maintain their independence in this system! Rather, it is because it abolishes historical references, socio-cultural contexts, the analogies that are, after all, just so many reassurances. It is no longer a question of appreciating whether or not a cultural action is well-made: it is now a question of *l o o k i n g*, of putting oneself to the test in a fundamental activity carried out, nevertheless, on the surface.

Indeed, despite the three insertions of groups of paintings belonging to history, which place Rémy Zaugg among the ranks of other painters,³ there is no possible concordance of time in this show, except perhaps for that which links the immediate present with the absolute present and cannot be measured. This is apparent in the conjugation of messages in the imperative or in the second person singular (the *tu*, where the address is direct). The first person, *je*, is not conjugated; it is present only in identity, never in a completed action in a past definite.

The actors (I, you), the place (here), and the time (present) make the exhibition less a didactic demonstration than a veritable dramaturgy. The rules are obeyed: unity of time, place and action. The tragedy's subject is not the destruction of painting, even if Zaugg's own – by denying the reality of all representation, even that in keeping with an historic time – achieves, through verbal description, a total disappearance of the image in the monochromes; its subject is existential. Visual experience makes it possible to verify identity in relation to otherness.

The game set in motion between the "I" and the "you," between the painter and his spectator, is the game of reversibility, as in the manner in which certain aphorisms and statements are inverted. REGARDE / TU ES AVEUGLE (look / you are blind) is equivalent to REGARDE / TU VOIS (look / you can see). The same exchange takes place between the spectator and the painting: TU CONSTITUES LE TABLEAU / LE TABLEAU TE CONSTITUE (you make the painting / the painting makes you).⁴

Zaugg's conception, however, goes beyond the contemporary-art frame of reference defined by Duchamp (it's the observer who makes the painting!), by turning the principle around: REGARDE / LE TABLEAU TE VOIT (look / the painting can see you).

Thus the painting is brought into the room like a third actor who is not a dramatic character but a physical presence in the manner of the Greek chorus, an echo of what is expressed and implied. It declares, reverberates, intercepts, and arbitrates the game between identity and otherness as only an ancient chorus is allowed to do, with its knowledge of destiny. To every image it presents the gray tain of its refusal to reflect the vanity of a reality that the painter can only ape. To REGARDE / TU ES AVEUGLE (look / you are blind) it replies TU M'AS REGARDE / JE SUIS AVEUGLE (you looked at me / I am blind).



116

What had been suspected about the work of Rémy Zaugg ever since he began, through a series of very precisely arranged shows, to situate the way stations of a fundamental experience has been confirmed in a manner most clear. Like the aphorisms, the Lucerne exhibition must be understood in all its reversibility. It should be seen in both directions: its beginning and end are interchangeable. The painting contains, in fact, a twofold experience of sight: that of the spectator and that of the artist. At the end of the experience, there is no longer any otherness between painter and spectator. The self-portrait, which concludes the exhibition from one direction and opens it from the other, is at once a self-portrait of the painter, the spectator, and the paint. What is left in the end is the perceiving subject before the painting. In this juxtaposition, the question of otherness is likewise posed

in terms of equivalence: TABLEAU AVEUGLE / VOIR MORT (blind painting / see death).⁵ Will Rémy Zaugg be forgiven for treating art in ontological terms?

(Translated from the French: Stephen Sartarelli)

1) In the history of art, as in every domain in which the mind's activity is exerted, knowledge needs security. One acts in such a way as to present certitudes and evidence of facts. A 'good' exhibition is one that generates a logic and lets you forget that it is merely one suggested manner of seeing among all the rest, in a given time and place.

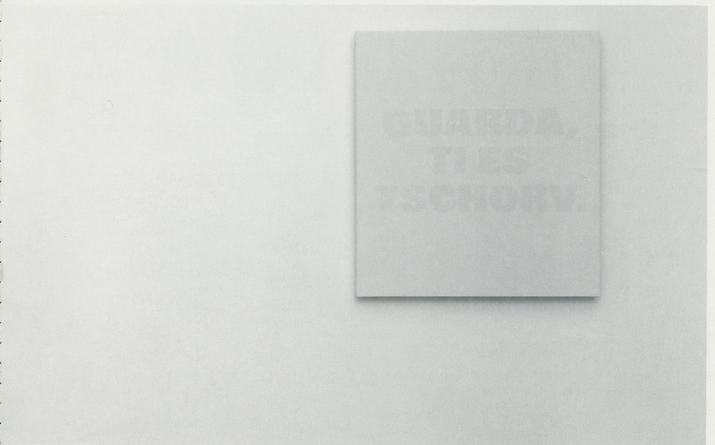
2) Rémy Zaugg, *Entstehung eines Bildwerks*, Journal 1963-68, Wiese Verlag Basel, 1990.

3) Zaugg blends right into this temporary family of twenty or so artists, listed in alphabetical order in the advertisements. There is no point in looking for any relation or connection here. It is merely a proposal to bring the problematic of the perception of the past into the present by abolishing time.

4) Rémy Zaugg, *Le tableau te constitues/te constitue le tableau, projet*, Kunstmuseum Luzern, Le Consortium, Dijon, Wiener Sezession, 1991.

5) Rémy Zaugg, *Voir mort*, Mai 36 Galerie, Wiese Verlag Basel, 1989.

REMY ZAUGG, Ausstellung, Kunstmuseum Luzern, 1991/Exhibition, Kunstmuseum Lucerne, 1991 (PHOTO: JOSEF RIEGGER)



117