

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1996)

**Heft:** 46: Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto

**Artikel:** Richard Artschwager: a short history of the blp = eine kurze Geschichte des Blp

**Autor:** Schaffner, Ingrid / Moses, Magda / Opstelten, Bram

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-679779>

### **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>**

# Richard Artschwager

# A Short History of the blp

INGRID SCHAFFNER

To the extent that the blp epitomizes Richard Artschwager's art, it also stands firmly on its own, an independent phenomenon, a little to the left of the artist's painting and sculpture, on whatever ground it finds itself located by whomever has chosen to place it there. Stenciled or stuck anywhere by anyone, these lozenge-shaped marks create a juncture of ever-changing coordinates, admitting asides from such disparate realms as typography, poetry, music, even radar, as they gather their own context round them.<sup>1)</sup> The following is a brief account—according to the artist, archival documents, and anterior association—of the blp.<sup>2)</sup>

The blp was born in the winter of 1967–1968, while Artschwager was teaching a term at the University of California at Davis. It arose out of a combination of graphic impulses, perhaps the result of the artist being cut off from the routines of his New York studio:

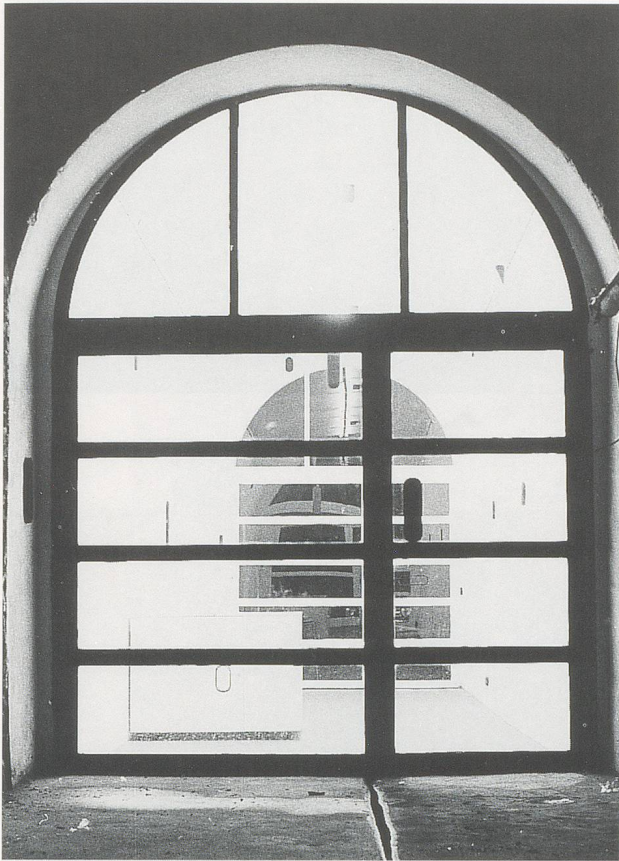
---

INGRID SCHAFFNER is an independent curator and writer. She has worked closely with Richard Artschwager preparing a studio archive and catalogue raisonné of his work.

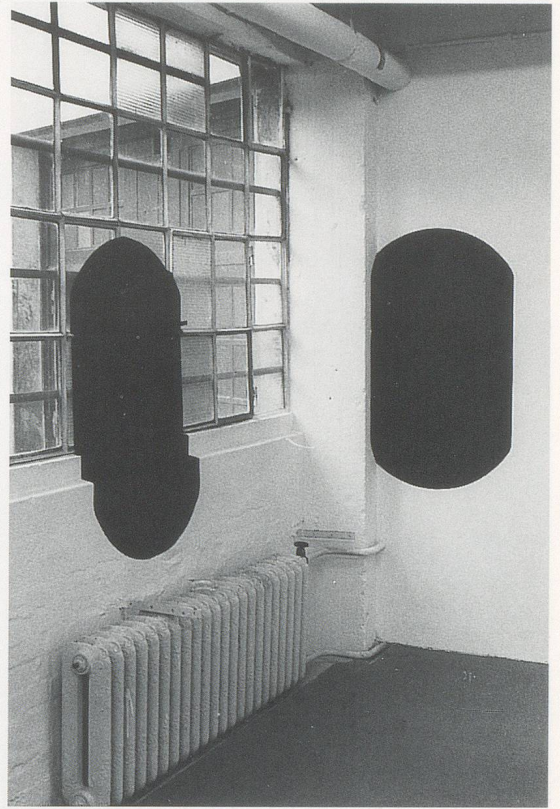
*At Davis I know I did two things: I graffiti-ed into magazines with a felt tip, blacking out eyes, etc. in somewhat the manner of Duchamp's mustache on the Mona Lisa. Then I was also working in notebooks as usual and therein tried to pick apart my painting to see if I could take it somewhere else. There were dashes, Y-shapes and hooks, with pen or pencil. So out of this I decided to bring the elements into the space by making them bigger and more substantive...<sup>3)</sup>*

The blps, evolved as a lozenge, "more effective than a dot," were first shown as painted wooden cut-outs grouped in clusters at the university gallery. The original idea was to arrange them into illusional figures, which would disintegrate into abstraction upon approach.<sup>4)</sup> This proved dissatisfying and Artschwager promptly began winnowing. Switching to singles, he found himself moving out of the gallery space, putting blps in the hallway, onto the ceiling, and so on.

Thus liberated, the blps fueled Artschwager's trip back to New York in the spring of 1968 in his Studebaker Lark with "a bushel basket of blps" in the trunk. By the time he got to Detroit, he had used up

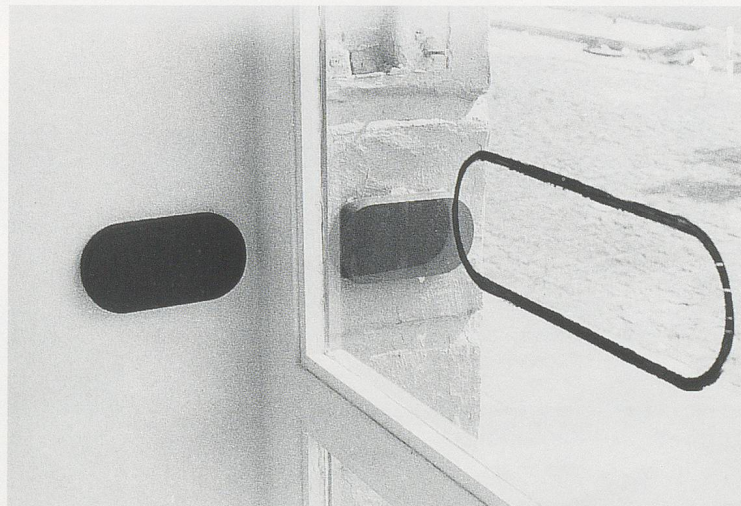


*BLPS, installation views, Konrad Fischer Gallery, Dusseldorf,  
1968 / Installationen bei Konrad Fischer, Düsseldorf.*



*Unless otherwise stated, the BLPS reproduced in this text were  
executed between 1968 and 1990 in the USA. /*

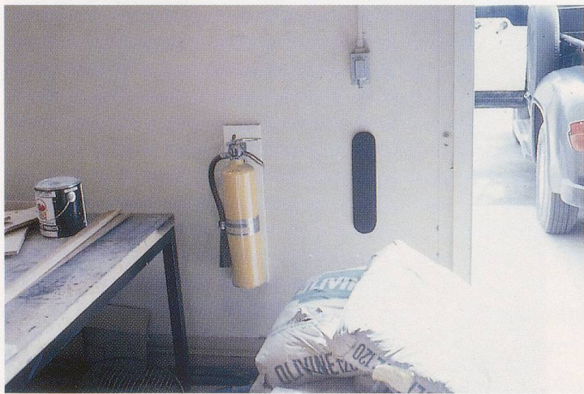
*Die in diesem Artikel abgebildeten BLPS entstanden, sofern nicht  
anders vermerkt, zwischen 1968 und 1990 in den USA.*



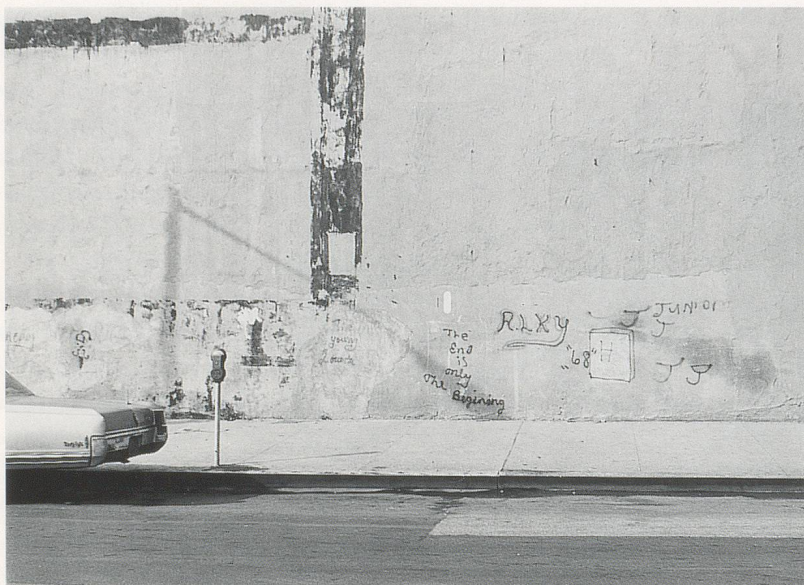
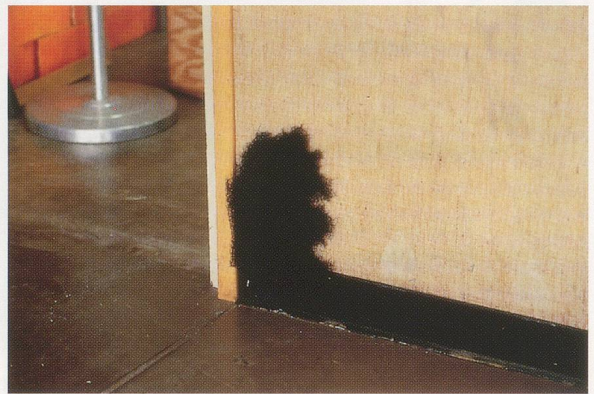
*p. 26 / S. 26:  
Paul Schuitema  
logo for Berkel Company,  
ca. 1925.*



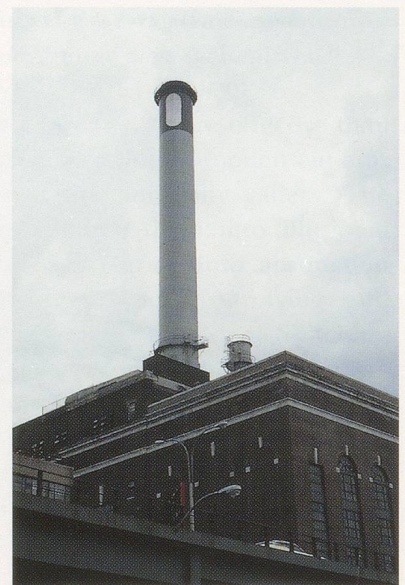
Metropolitan Museum of Art, New York.



University of California, Davis.



New York City.



Turtle Bay Steam Plant, New York City.

Turtle Bay Steam Plant / Turtle Bay Dampfkraftwerk, New York City.



the last blp. In the course of the journey, it seems the blp had changed character, from a diverting pastime outside the studio, into an aggressive means of establishing identity and controlling space. In June, Artschwager made his debut at the Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf, not with "signature" paintings and sculptures, but with blps, covering the interior, including the windows, in a blight of black spots.

Back in New York, Richard Bellamy included the blps in one of his serial abstraction shows, "From Arp to Artschwager III" and parleyed for their inclusion in the 1968 Whitney Annual devoted to contemporary sculpture. Installed throughout the museum's stairwells, galleries, elevators, and offices, the blps, now made of wood, hair, and plastic, were collectively titled 100 LOCATIONS. Cheap, nonretinal, unruly and invasive, they were singled out by a critic as "[p]erhaps the most significant contribution to the entire Annual."<sup>5</sup>) (Artschwager remembers Eva Hesse's compliment during the installation: "I used to think you were really dumb.") Indeed as blps actively broke with conventions of consumption and containability, they were confluent with a range of conceptual strategies from, say, Dan Flavin's fluorescent sculptures, which fill the air with ephemeral, industrial radiance, to Vito Acconci's guerrilla-style "blink" photographs, snapped in the streets at each bat of the eye.<sup>6</sup>) Artschwager himself refers to them in "environmental" terms, revealing in his notes that the genesis of the hair blps stemmed from a desire to "make one which doesn't look like a keypunch hole in space, but like a soft spot in the diamond hardness of the air." Perhaps less evident is how the blps might relate to sound and film.

In a 1968 lecture at Milton College, which began with the query, "What does it feel like to look?" Artschwager said, "Seeing is confined to what is in front of us, and to an area shaped something like a zeppelin or blimp. Or... a cinemascope screen with all four corners lopped off." Accordingly, the blp becomes a miniature movie screen, a portable field of vision. It is also filled with motion, as Artschwager originally opted for the lozenge over the dot for its streamlined zip. The soft edges of the hair blps actually enhance this effect with a blurriness that signifies movement in photography. The cinematic poten-

tial of the blp is presented in Artschwager's project for Sonsbeek 1971 with a series of blps located throughout the nearby city of Utrecht.<sup>7</sup>) A publication devoted entirely to blps documents the various sites, from flower stands to fields (where blps perch on little sticks), with full-page photographs that read like a film montage of a day in the utopian life of a blp.<sup>8</sup>) In one sequence a blp on the back of a car travels down a street, growing tinier in the distance. Adding another ambient layer, or soundtrack, is a record tucked in the book's back cover. One side plays the continuous ticking of a windup clock; the other the pinging sound of the same when muffled.

If Utrecht was an idyllic departure into a panoramic blp Sensurround, blps were more generally experienced by the public as incidental stop-motion, doubletakes, if they were seen at all. Simultaneous to the official installation at the Whitney in 1968, Artschwager (helped by friends Gary Bauer and John Torreano) located blps around Manhattan. The cadre worked under cover of darkness, spray-painting blps outside the major museums as well as at less distinguished locales. A blp on a wall of graffiti suggests a comparative study. Like graffiti, blps are anyone's mark. For a 1978 exhibition, entitled "Detective Show," held at Gorman Park in Queens, organizer/artist John Fekner informed the absent Artschwager, "Your piece was executed by a couple of fifteen-year-old girls with my supervision of course." For even at its most surreptitious and streetwise, the blp must be correct, making it ultimately unsuited to expressive defiance and public defacement. Its true precincts are visibility and memory. Like a pointer that indicates "look here," the blp calls attention to its surroundings which, no matter how raucous or sedate, seamy or banal, suddenly find themselves the subject of a second glance, and possibly even worth remembering.

At the same time Artschwager was working the galleries and streets plying relatively small blps, he was also envisioning more ambitious venues. Photographic maquettes proposed monumental blps on the sides of brutalist bunkers in Hamburg, on a nineteenth-century row house on Wells Street in Chicago, and in the Telegraph Hill district in San Francisco. A forty-foot tall white blp was painted on a black

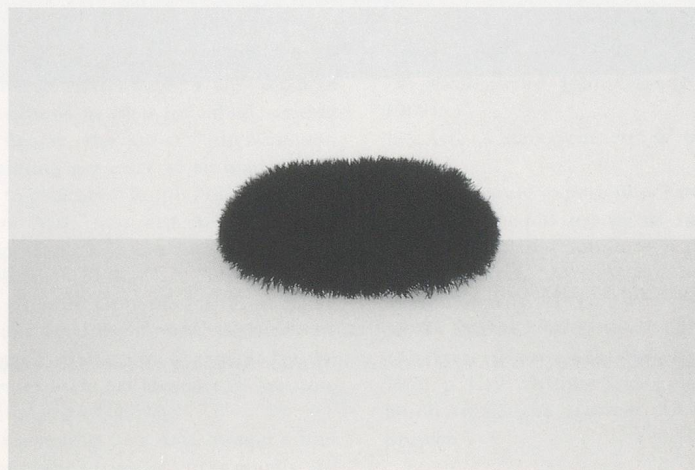
smokestack of the Turtle Bay Steam Plant, located in Lower Manhattan. This was an inside job, arranged for by the artist with a Con Edison employee “long since retired.” After some twenty years of humming quietly above the F.D.R. Drive, the blp recently disappeared from the spot.

According to Artschwager the first blps came out of drawings that were about painting. Closely scrutinized, there is something of the blp (along with “hooks” and “ys”) slipping around, paramecium-like, in the pools of black-and-white acrylic medium that ride and rise over the irregular celotex surfaces of Artschwager’s photographic imagery. One might even come to think of blps as Artschwager’s Benday dot—mechanical reproduction’s least common denominator that had gained such high visibility within the work of his Pop peers. Inasmuch as the blps managed to encapsulate the essence of Artschwager’s painting, they also may have precipitated a crisis. A 1968 notebook entry determining to quash such qualms reads, “Doing both is best way to say Fuck You Clement Greenberg.” Any real dilemma is startlingly enclosed in TINTORETTO’S RESCUE OF THE BODY OF SAINT MARK (1969), a long view down a barrel vault where a fragmentary icon of the Renaissance painting (St. Mark’s hand) floats alongside Artschwager’s own blps.

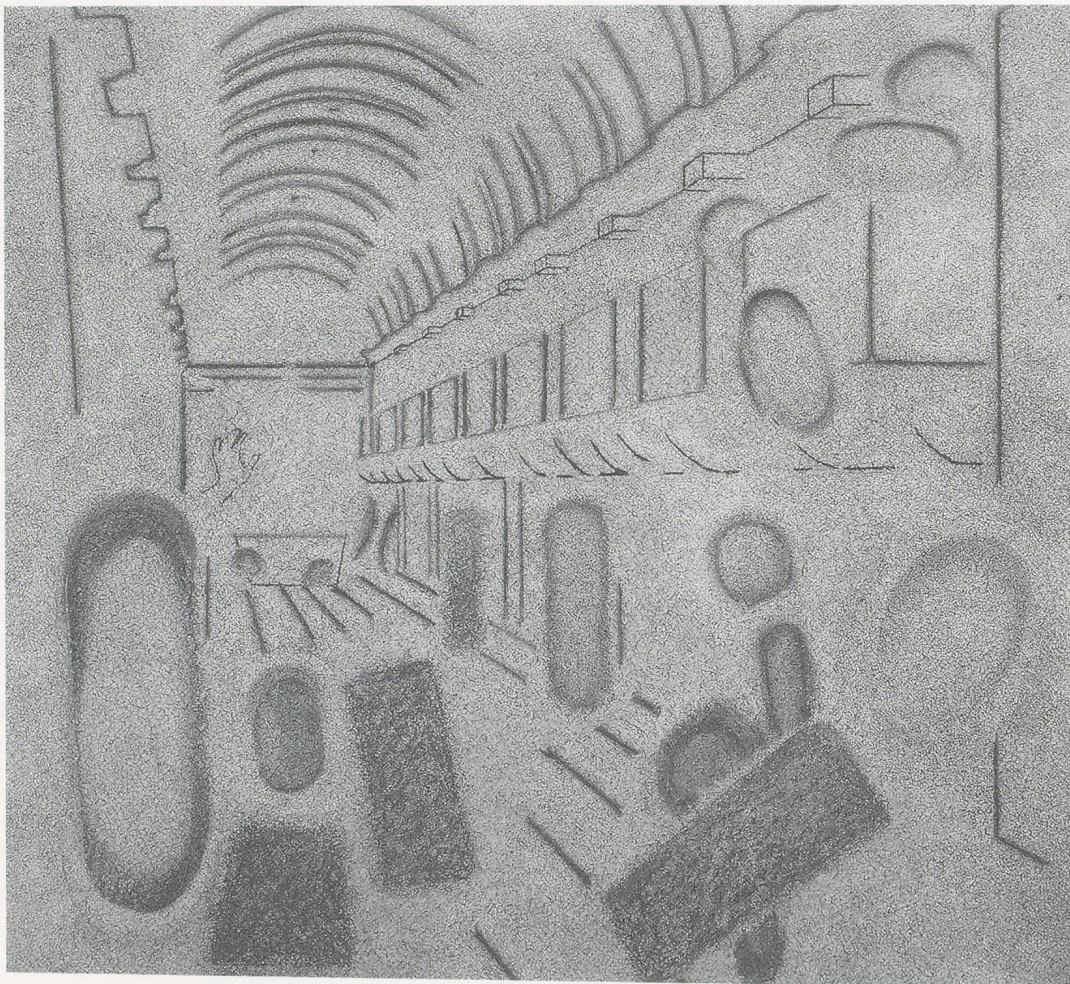
Boundaries exist to be trespassed, exceeded, blurred in Artschwager’s art. The painting, sculp-

ture, multiples, blps are all contiguous upon one another, working in concert to make art seemingly ordinary enough to pass into everyday experience. A function of the punctuation pieces that first appeared in 1966 was to frame space in the same way an Exclamation Point or Quotation Marks frames speech.<sup>9)</sup> Similar attempts to disrupt patterns of seeing and reading occurred throughout the sixties as exemplified by the contemporary renaissance of concrete poetry, and the publication of *Notations* (1968), a collection edited by John Cage of new music notation which ranged from erratic angles, to creepy drips to simple language. (“Bloop. Blip./Bloop. Zeep,” Ken Friedman’s composition begins.<sup>10)</sup> But while Artschwager’s punctuation pieces performed a rhetoric of seeing using familiar grammar, turning their surroundings into floating concrete poems, if you will, the blps eschewed all references to reading by marking a site for just plain “useless” looking. For Artschwager, this is one of the blps’ most important features:

*First the blp. It is a mindless invasion of the social space by a logo-like, totally useless art element. It is small, has high visibility, relentlessly refuses to give up its uselessness. It is an instrument for useless looking. Being of small size and high visibility it converts the immediate surround over to The Useless. That is its “function.” It gets about as close to pure art as one can get.<sup>11)</sup>*







RICHARD ARTSCHWAGER, TINTORETTO'S RESCUE OF THE BODY

OF SAINT MARK, 1969, acrylic on Celotex, 46 $\frac{7}{8}$  x 52" /

TINTORETTO'S BERGUNG DES HEILIGEN MARKUS, Acryl auf Celotex, 119 x 132 cm.

When Artschwager clipped the “i” from “blip,” he snatched his invention from the dictionary and any direct associations with 1) a short crisp sound, 2) radar or 3) censorship in order to strengthen its purely abstract and aural impact. As much as the blp is a gestalt of vision (a blp is what it feels like to see), it also sums up the ever-critical Artschwagerian concept of “preliterate experience.”<sup>12)</sup> He once told an interviewer, a blp “is one of those things you can’t drop into a verbal conversation.”<sup>13)</sup> This notion was elaborated upon in the most recent large-scale blp installation held at the Clock Tower in 1978. Besides the usual assortment lurking around, up in the tower, and on all four faces of the clock—note that Artschwager had wired the hands of the clock to “race around (one set backward) at alarming speed, visible from the ground, but experienced in the tower only as eerie shadows”<sup>14)</sup>—were a series of wall-

sized blps encircling the gallery, like a blockade or a deafening tattoo. These passed through two passages of relatively unassuming wall installations: the first, a perspectival study, such as appears in the painting BUSHES (1970), of pencil lines all rushing to meet a central point on the wall that in turn establishes a rudimentary landscape beyond the phalanx of blps. The second, a representation of a piano keyboard, upon which the blps land like giant touch. In short, what wells up behind these seemingly stolid mute marks are all the unspeakable pleasures of music and pictorial illusion.

Blps continue to appear. Most recently a mirror multiple was made in the shape of one and there’s some talk of making a giant blp out of bristle. But there are also a box of blp decals and a handful of stencils in different sizes lying around the studio, just in case...

1) “Towards the end of the Rundstedt offensive, Artschwager was in the intelligence service. For hours and days on end he sat in front of radar screens. The search object on the radar screen, a blp sound...” See Jean-Christophe Ammann’s catalogue essay for *The Picture After the Last Picture* (Vienna: Galerie Metropole, 1990–91), p. 16.

2) For brevity’s sake, one omission has been the blp sculpture and objects, perhaps the most important of which is the Locations multiple of 1969, a formica box containing blps in a variety of media—hair, plastic, mirror, etc. See *Richard Artschwager: Complete Multiples* (New York: Brooke Alexander Editions, 1991).

3) Correspondence with the artist, January 11, 1996. Subsequent unreferenced quotes refer to this letter.

4) This effect would have been akin to the surface play of Artschwager’s own painting on celotex, while he himself suggests as a model the work of Bart van der Leek, a Dutch artist who by the 1920s had distilled the lessons of de Stijl into an idiosyncratic proto-Op art.

5) For this critic, Ralph Pomeroy, Artschwager’s blps seem to have presented a friendly antithesis to what he called, writing about Donald Judd in particular, the other “phenomenon revealed by the show: the startling presence of so many works that must have cost a fortune to produce.” Ralph Pomeroy, “New York: and now, Anti-Museum Art?,” *Art and Artists* (March, 1969), p. 59. Other artists represented in the Annual included Lee Bontecou, Eva Hesse, Ellsworth Kelly, Gary Kuehn, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Fred Sandback, Anne Truitt. Concurrent with the review, Pomeroy included Artschwager’s blps in an exhibition he organized for the Cultural Center at the New Jersey State Art Museum in Trenton, entitled “Soft Art” (March 1 to April 14, 1969).

6) For this reason it seems surprising that Artschwager’s blps were not included in the important survey of conceptualist art

“1965–1975: Reconsidering the Object of Art,” The Museum of Contemporary Art, Los Angeles (October 15, 1995 to February 4, 1996).

7) The 1971 Sonsbeek outdoor sculpture exhibition accepted the challenge implicit to much contemporary art and offered artists the opportunity to develop projects outside the usual limits of the park, located in Arnhem. Entitled “Beyond Lawn and Order,” approximately twenty sites were designated throughout the Netherlands (June 19 to August 15, 1971).

8) Perhaps even more cinematic were the first studies Artschwager made for the project on a series of photographs of a man walking throughout the park. The man’s trajectory, combined with the blp’s changing locations from picture-to-picture, creates a continuous flow of activity.

9) It is interesting to note that etymologically speaking the word “punctuation” comes from “pointing,” which is also a significant feature of the blp. See essay by the author, “?,” *Richard Artschwager* (Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain, 1994).

10) *Notations*, ed. John Cage (New York: Something Else Press, 1969).

11) Artist’s statement, *Art & Design*, vol. 8 (May/June, 1993), p. 80.




12) “Preliterate experiences” are those things which, quite simply, cannot be put into words, such as music and art. For further discussion of this notion as it pertains to Artschwager, see the author’s essay, “Archipelago Bop,” *Archipelago* (Frankfurt am Main: Portikus, 1993).

13) D. Martin, “Art Review,” *El Paso Herald Post*, March 10, 1989.

14) Grace Glueck, “Art People,” *The New York Times*, April 14, 1978, p. C19. This particular element of the Clock Tower installation recalls the ambient ticking of the blps for the Utrecht project.

STANDARD

STYLE AR

No. 2		No. 2AR
No. 3		No. 3AR
No. 4		No. 4AR

# Eine kurze Geschichte des Blp

INGRID SCHAFFNER

Sosehr das Blp Inbegriff der Kunst Richard Artschwagers ist, stellt es doch zugleich etwas ganz Eigenständiges dar, ein Phänomen für sich, ein wenig abseits vom malerischen und bildhauerischen Werk des Künstlers, wo auch immer es, von wem auch immer, eingeordnet werden mag. Mit Hilfe einer Schablone irgendwo von irgendwem hingemalt oder hingeklebt, schaffen die pastillenförmigen Male Berührungspunkte zwischen wechselnden Bezugssystemen und ermöglichen, indem sie jeweils einen eigenen Kontext entstehen lassen, Konnotationen aus so verschiedenartigen Bereichen wie der Typographie, der Dichtung, der Musik, ja sogar der Radartechnik.<sup>1)</sup> Es folgt nun – gestützt auf Angaben des Künstlers, auf Archivmaterial und auf bereits bestehende Assoziationen – eine kurze Geschichte des Blp.<sup>2)</sup>

Das Blp entstand im Winter 1967/68, als Artschwager ein Semester an der University of Cali-

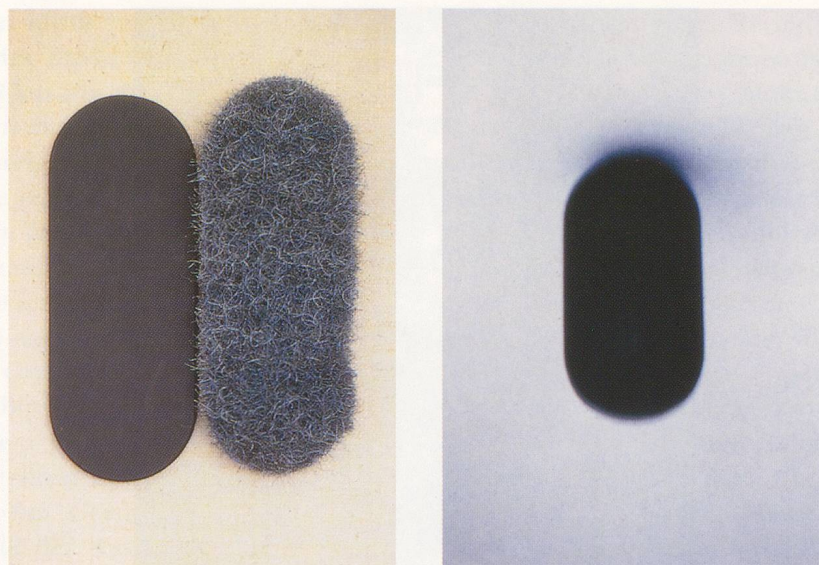
fornia in Davis unterrichtete. Es entsprang einem Zusammenwirken verschiedener zeichnerischer Impulse, wobei auch eine Rolle gespielt haben mag, dass der Künstler von der Alltagspraxis in seinem New Yorker Atelier abgeschnitten war:

*Ich entsinne mich, dass ich in Davis zwei Dinge machte: Ich kritzelte mit einem Filzschreiber in Zeitschriften, schwärzte Augen und dergleichen, ein wenig in der Art von Duchamps Mona Lisa mit Schnurrbart. Ausserdem arbeitete ich damals wie gewohnt in Notizbüchern und versuchte dabei meine Malerei zu analysieren, um zu sehen, ob ich sie in eine andere Richtung entwickeln könnte. Es ergaben sich Striche, Y-Formen und Haken, mit Feder oder Bleistift. Und davon ausgehend entschloss ich mich, die Elemente in den Raum zu übertragen, indem ich sie vergrösserte und ihnen eine festere Konsistenz verlieh...<sup>3)</sup>*

Die Blps entwickelten sich zu einer länglichen Pastillenform, die «wirkungsvoller als ein Tupfen» war, und wurden erstmals als ausgesägte, bemalte und zu Gruppen geordnete Formen aus Holz in der Galerie der Universität ausgestellt. Die ursprüngliche Idee

---

INGRID SCHAFFNER ist freie Ausstellungskuratorin und Schriftstellerin. Sie hat bei der Einrichtung eines Atelierarchivs und der Erstellung eines Werkverzeichnisses eng mit Richard Artschwager zusammengearbeitet.



RICHARD ARTSCHWAGER, *BLPS*, one of plywood, one of hair (left) and black 3-D BLP on white ceiling (right) /  
*Sperrholz- und Haar-BLP (links) und schwarzes 3-D-BLP an weisser Decke (rechts).*

war, sie zu scheinbaren Figuren zusammenzustellen, die sich, wenn man näher heranging, in Abstraktes auflösen würden.<sup>4)</sup> Das erwies sich jedoch als unbefriedigend, und Artschwager machte sich umgehend daran, das Überflüssige auszusortieren. Sich auf Einzelelemente verlegend, stellte er fest, dass es ihn aus dem Galerieraum hinauszog, und er begann Blps in der Eingangshalle, an der Decke und anderen Stellen anzubringen.

Auf diese Weise befreit, beflügelten die Blps im Frühjahr 1968 Artschwagers Rückreise nach New York in seinem Studebaker Lark mit einem «gehäuften Korb voller Blps» im Kofferraum. Als er Detroit erreichte, hatte er bereits das letzte Blp verbraucht. Im Laufe der Reise hatte der Charakter des Blp sich offenbar verändert: von einem amüsanten Zeitvertreib ausserhalb des Ateliers war es zu einem aggressiven Mittel der Identitätsbegründung und Raumbherrschaft geworden. Im Juni gab Artschwager sein Debüt in der Galerie Konrad Fischer in Düsseldorf, und zwar nicht mit Bildern und Skulpturen, die seine persönliche «Handschrift» trugen, sondern mit Blps, die die Galerieräume einschliesslich der

Fenster mit einer wahren Invasion von schwarzen Flecken überzogen.

Zurück in New York, nahm Richard Bellamy die Blps auf in eine seiner Ausstellungen serieller abstrakter Kunst, «From Arp to Artschwager III», und erreichte, dass sie auch in die der zeitgenössischen Plastik gewidmete Jahresausstellung des Whitney Museums 1968 einbezogen wurden. An allen möglichen Stellen im Treppenhaus, in den Ausstellungsräumen, den Aufzügen und den Büroräumen des Museums angebracht, trugen die – inzwischen aus Holz, Haar und Kunststoff gefertigten – Blps den kollektiven Titel 100 LOCATIONS (100 Standorte). Billig, unscheinbar, widerspenstig und wuchernd, wurden sie von einem Kritiker als «der vielleicht wichtigste Beitrag zur gesamten Jahresausstellung» hervorgehoben.<sup>5)</sup> (Artschwager erinnert sich an das Kompliment, das Eva Hesse ihm bei der Installation machte: «Ich hatte dich bisher immer für richtig blöd gehalten.») Tatsächlich waren die Blps – in ihrem gezielten Bruch mit Konventionen des Konsums und der Beherrschbarkeit von Kunst – verwandt mit einer Reihe konzeptueller Strategien von, sagen



wir, Dan Flavins fluoreszierenden Skulpturen, die die Luft in ephemerem Industrielicht erstrahlen lassen, bis hin zu Vito Acconcis mit einfachsten Mitteln, im Takt des Lidschlags auf der Strasse geschossenen «Augenblick»-Aufnahmen.<sup>6)</sup> Artschwager selbst bezieht sich auf sie im Sinne von *Environments* und verriet in seinen Aufzeichnungen, dass die Entstehung der Blps aus Haar dem Bedürfnis entsprang, «ein Blp zu machen, das nicht wie ein ausgestanztes Loch im Raum aussieht, sondern wie ein weicher Fleck in der diamantenen Härte der Luft». Etwas weniger offensichtlich ist vielleicht, wie die Blps mit Klang und Film zusammenhängen könnten.

In einem Vortrag am Milton College 1968, der mit der Frage begann, «Wie fühlt es sich an zu schauen?», sagte Artschwager: «Das Sehen beschränkt sich auf das, was vor uns ist, und auf einen Sehbereich, der ungefähr die Form eines Luftschiffs, eines Zepelins hat. Oder... einer an allen vier Ecken gestutzten Kinobreitleinwand.» Entsprechend wird das Blp zur Miniatur-Kinoleinwand, zu einem tragbaren Gesichtsfeld. Auch Bewegung steckt mit drin, hatte Artschwager doch von Anfang an die längliche, wind-

schnittige Form dem kreisrunden Punkt vorgezogen. Die weichen Ränder der Haar-Blps betonen diesen Bewegungsaspekt sogar noch durch die Unschärfe der Ränder – in der Photographie das Zeichen für Bewegung. Das filmische Potential des Blp tritt in Artschwagers Projekt für Sonsbeek (1971) zutage, in dessen Rahmen er eine Serie von Blps an allen möglichen Orten in der nahegelegenen Stadt Utrecht anbrachte.<sup>7)</sup> Eine ausschliesslich den Blps gewidmete Publikation dokumentiert die verschiedenen Standorte – vom Blumenstand bis hin zum freien Feld (wo die Blps auf kleinen Pfählen steckten) – anhand von ganzseitigen Photos, die sich wie das filmische Zeugnis eines Tages im phantastischen Leben eines Blp ausnehmen.<sup>8)</sup> In einer Bildsequenz saust ein Blp hinten auf einem Auto eine Strasse hinunter und wird in der Ferne immer winziger. Das Environment wird um eine zusätzliche Ebene bereichert durch einen Soundtrack: eine Schallplatte, die im hinteren Buchdeckel steckt. Die eine Seite dieser Platte gibt beim Abspielen das ständige Ticken einer aufgezogenen Uhr wieder, die andere das leicht gedämpfte Klingeln derselben Uhr.

War Utrecht ein idyllischer Ausflug in ein alle Sinne befriedigendes Blp-Environment, so wurden die Blps vom Publikum in der Regel, wenn überhaupt, erst auf den zweiten Blick wahrgenommen und eher als beiläufige Einzelbildfolge erlebt. Anfang der 70er Jahre verteilte Artschwager (mit Hilfe seiner Freunde John Torreano und Gary Bauer) Blps über ganz Manhattan. Das Trio sprayte im Schutze der Dunkelheit Blps an die Aussenwände der grossen Museen, aber auch an weniger noble Gebäude. Ein Blp auf einer mit Graffiti überzogenen Wand regt zum Vergleich an. Blps sind ebenso wie Graffiti Zeichen, die von jedem gesetzt werden können. Anlässlich einer Ausstellung mit dem Titel «Detective Show», die 1978 bei Gorman Park in Queens stattfand, berichtete der Ausstellungsmacher John Fekner (selbst ein Künstler) dem abwesenden Artschwager: «Dein Werk wurde von einigen fünfzehnjährigen Mädchen ausgeführt, selbstverständlich unter meiner Aufsicht.» Denn selbst dort, wo ihm der verbotene Ruch der Strasse in besonderem Masse anhaftet, muss das Blp korrekt sein, um sich der Verhöhnung oder Verunstaltung durch Dritte zu entzie-

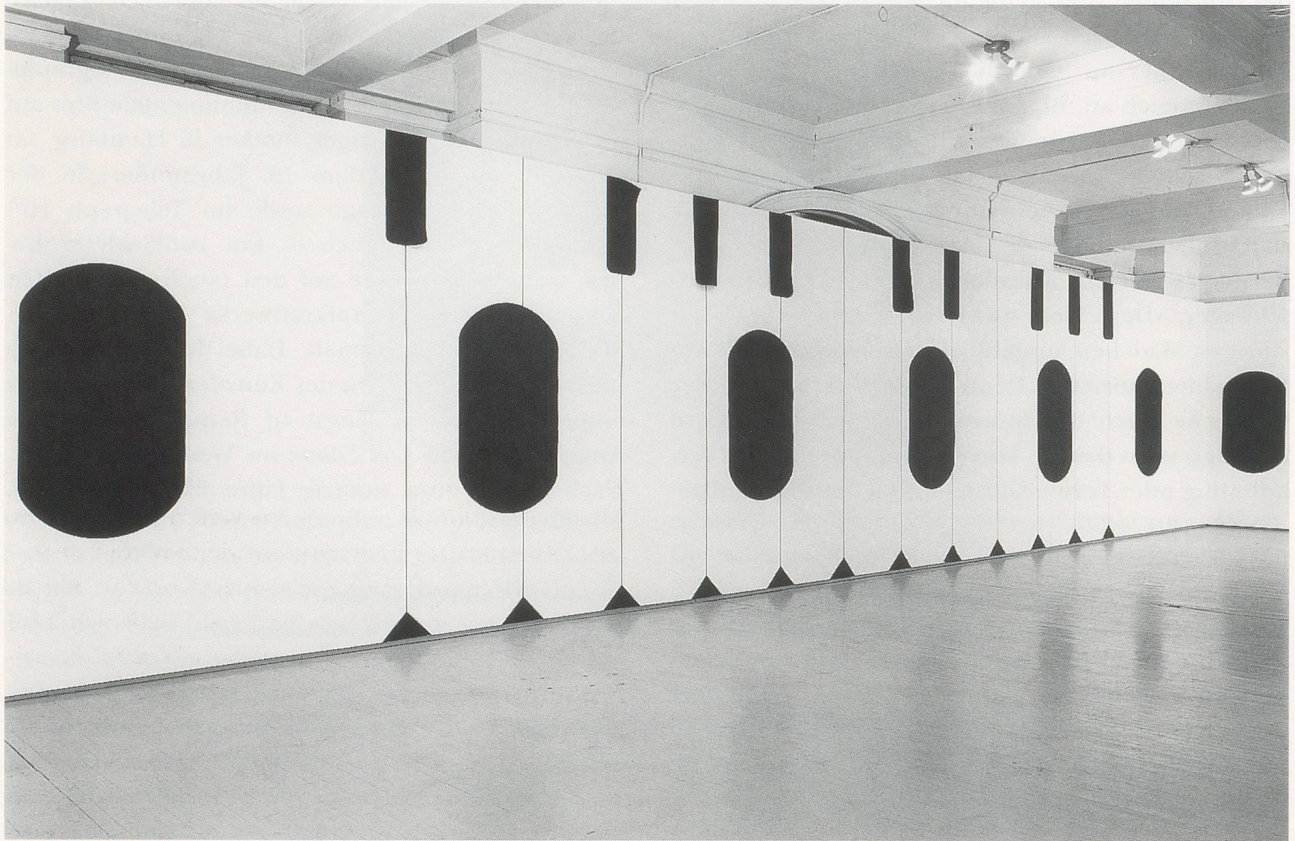
hen. Sein eigentliches Revier ist der Bereich des Sichtbaren und die Erinnerung. Wie ein Hinweis, der besagt, «Schau her», lenkt das Blp die Aufmerksamkeit auf sein Umfeld, das, egal wie rauh oder ruhig, anrühlich oder banal auch immer, mit einem Mal eines zweiten Blicks gewürdigt wird, ja vielleicht sogar im Gedächtnis haftenbleibt.

In der Zeit, in der Artschwager die Galerien und Strassen bearbeitete, indem er überall vergleichsweise kleine Blps anbrachte, verfolgte er in Gedanken bereits ehrgeizigere Projekte. In photographischen Entwürfen plazierte er monumentale Blps auf die Seitenwände klotziger Bunker in Hamburg, an ein Reihenhause aus dem 19. Jahrhundert in der Wells Street in Chicago sowie im Telegraph Hill District von San Francisco. Ein zwölf Meter hohes, weisses Blp wurde auf den rauchgeschwärzten Schornstein des Dampfkraftwerks Turtle Bay im Süden Manhattans gemalt. Dabei handelte es sich um einen *inside job*, den der Künstler zusammen mit einem «inzwischen längst in Rente gegangenen» Angestellten von *Con Edison* ins Werk gesetzt hatte. Nachdem es etwa zwanzig Jahre über dem *F.D.R.*

RICHARD ARTSCHWAGER, *maquette for Park Sonsbeek, Arnhem/Utrecht, summer 1971.*

RICHARD ARTSCHWAGER, *Entwurf für das Sonsbeek-Park-Projekt, Arnhem/Utrecht, Sommer 1971.*





RICHARD ARTSCHWAGER, *BLPS running into and along the image of a piano keyboard*, installation,  
April 5–29, 1978, *The Clocktower*, Institute for Urban Resources, New York /  
*BLPS über das Bild einer Klaviertastatur hinweg verlaufend.* (PHOTO: D. JAMES DEE, NEW YORK)

*Drive* friedlich vor sich hin gesummt hatte, verschwand das Blp erst kürzlich von dieser Stelle.

Nach Angaben von Artschwager gingen die ersten Bpls aus Zeichnungen hervor, die sich um das Thema Malerei drehten. Bei genauerer Betrachtung schwimmt etwas Blp-Ähnliches (mitsamt «Haken» und «Y») einem Pantoffeltierchen gleich in den Pfützen aus schwarzweissem Acrylbindemittel, die über die unregelmässigen Celotex-Oberflächen der photographischen Bilder Artschwagers wogen. Am Ende könnte man die Bpls sogar als Artschwagers Benday-Punkt begreifen, jenen kleinsten gemeinsamen Nenner des mechanischen Rasterpunktedrucks, der im Schaffen seiner Pop-Art-Kollegen einen so hohen Sichtbarkeitsgrad erlangt hatte. Im selben Mass, wie es den Bpls gelang, das Wesen der Malerei Artschwagers auf den Punkt zu bringen, beschworen sie möglicherweise gleichzeitig eine Krise herauf. Ein Notizbucheintrag von 1968, der die Entschlossenheit erkennen lässt, jegliche Zweifel zu zerschlagen, lautet: «Beides zu tun ist die beste Methode, um zu sagen: *fuck you*, Clement Greenberg.» Ein wirkliches Dilemma, sofern davon die Rede sein kann, ist auf verblüffende Weise eingefangen in TINTORETTOS BERGUNG DES HEILIGEN MARKUS (1969), einem Blick in die Tiefen eines Tonnengewölbes, wo ein fragmentarisches Motiv des Renaissancegemäldes (die Hand des heiligen Markus) neben Artschwagers Bpls einherschwebt.

In Artschwagers Kunst sind Grenzen dazu da, verletzt, überschritten, verwischt zu werden. Malerei, Bildhauerei, die Multiples, die Bpls, sie alle tangieren einander, wirken dahingehend zusammen, die Kunst so gewöhnlich erscheinen zu lassen, dass sie in die Alltagserfahrung übergehen kann. Eine Funktion der Interpunktionsarbeiten, die erstmals 1966 auftauchten, war die, den Raum in der gleichen Weise zu gliedern, wie ein Ausrufezeichen oder Anführungszeichen den Sprachfluss gliedert.<sup>9)</sup> Ähnliche Versuche, Seh- und Lesegewohnheiten zu sprengen, wurden im Laufe der 60er Jahre immer wieder unternommen – dies belegen etwa die damalige Renaissance der Konkreten Poesie und die 1968 erschienene Anthologie *Notations*, ein von John Cage herausgegebener Band mit neuen Formen musikalischer Graphik, die von ungleichen Winkeln

über alles überziehende Tröpfelien bis hin zu Sprachelementen der simpelsten Art reichten. («Bloop. Blip./Bloop. Zeep», so beginnt die Komposition Ken Friedmans.<sup>10)</sup> Doch während Artschwagers Interpunktionsarbeiten eine Rhetorik des Sehens unter Verwendung vertrauter Grammatik inszenierten und dabei ihr Umfeld sozusagen in schwebende konkrete Poesie verwandelten, mieden die Bpls jeglichen Bezug zum Lesen und markierten einen Ort einzig und allein um eines «zweckfreien» Hinsehens willen. Artschwager sieht darin eines der wichtigsten Merkmale der Bpls:

*Zuerst das Blp. Es ist ein unbekümmerter Eingriff in den sozialen Raum durch ein an ein Logo erinnerndes, ganz und gar nutzloses Kunstelement. Es ist klein, fällt ins Auge, beharrt hartnäckig auf seiner Nutzlosigkeit. Es ist ein Instrument des zweckfreien Sehens. Klein im Format, aber gut sichtbar, verleiht es seinem unmittelbaren Umfeld den Status des «Zweckfreien». Darin liegt seine «Funktion». Näher an reine Kunst heranzukommen dürfte kaum möglich sein.<sup>11)</sup>*

Als Artschwager das «i» in «blp» verschliff, entzog er seinen Fund dem Wörterbuch sowie jedweder unmittelbaren Assoziation mit 1. einem kurzen, spitzen Laut, 2. dem Radar und 3. der Zensur und verstärkte damit seine rein abstrakte, auditive Wirkung. Im selben Mass, wie das Blp eine «Gestalt» des Sehens ist (ein Blp ist «wie es sich anfühlt zu schauen»), bringt es auch den stets kritischen Artschwagerschen Begriff der «vorschriftlichen Erfahrung» auf den Punkt.<sup>12)</sup> Einem Interviewer gegenüber äusserte er einmal, ein Blp «ist eines der wenigen Dinge, die man nicht in ein Gespräch einfliessen lassen kann».<sup>13)</sup> Dieser Gedanke wurde weiterentwickelt in der bislang letzten grossformatigen Blp-Installation, 1978 in der Clock Tower Gallery. Abgesehen vom üblichen Aufgebot, das sich oben im Turm und auf allen vier Zifferblättern der Turmuhr tummelte – Artschwager hatte wohlgemerkt die Zeiger der Uhr verdrahtet, so dass sie, «vom Boden aus gut sichtbar, im Turm aber nur mehr als unheimliche Schatten wahrnehmbar, mit alarmierender Geschwindigkeit im Kreis rasten (einer lief sogar rückwärts)»<sup>14)</sup> –, war die Galerie geradezu barrikadenartig umzingelt von



einer Reihe wandgrosser Blps, die zusammen eine ziemlich lautstarke Parade abgaben. Sie führten mitten durch zwei Passagen mit vergleichsweise unscheinbaren Wandinstallationen hindurch: zuerst eine perspektivische Studie, wie sie in dem Gemälde *BUSHES* (Büsche, 1970) zu sehen ist, bestehend aus Bleistiftlinien, die allesamt einem zentralen Fluchtpunkt auf der Wand zustreben, der seinerseits eine rudimentäre Landschaft jenseits der geschlossenen Front der Blps erzeugt; zweitens die Darstellung einer Klaviatur, auf welche die Blps wie ein gigantischer Anschlag niedergehen. Kurz gesagt, was hinter

diesen scheinbar unerschütterlichen, stummen Markierungen auflebt, sind all die unaussprechlichen Freuden der Musik und der malerischen Illusion.

Blps treten auch weiterhin in Erscheinung. Das jüngste Beispiel ist ein Spiegelmultiple, das in der Form eines Blp gestaltet wurde. Ausserdem ist die Rede davon, ein gigantisches Blp aus Borsten anzufertigen. Es gibt auch eine Kiste mit Blp-Abziehbildern sowie einige Schablonen unterschiedlicher Grösse, die im Atelier herumliegen, nur für den Fall...

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) «Am Ende der Rundstedt-Offensive war Artschwager im Nachrichtendienst tätig. Stunden und Tage überwachte er Radarschirme. Den als Blp mit einem Ton verbundenen Suchgegenstand entwickelte er in der Folge (...) als länglichen, an den Enden abgerundeten Gegenstand, den er in verschiedenen Materialien, einem Fundstück gleich, einsetzte», Jean-Christophe Ammann, Textbeitrag im Ausstellungskatalog *Das Bild nach dem letzten Bild*, Galerie Metropol, Wien 1991, S. 11.

2) Der Kürze halber wurden hier die Blp-Skulpturen und -Objekte ausser acht gelassen. Das wichtigste dieser Werke dürfte das Multiple *LOCATIONS* (1969, Auflage 90) sein, eine Kiste mit Formicabeschichtung, die Blps aus verschiedensten Materialien – Haar, Kunststoff, Spiegelglas usw. – enthält; siehe *Richard Artschwager: Complete Multiples*, Brooke Alexander Editions, New York 1991, o.S.

3) Der Künstler in einem Brief vom 11.1.1996 an die Autorin; nachfolgende Zitate ohne Anmerkungsverweis beziehen sich auf diesen Brief.

4) Dieser Effekt wäre dem Oberflächenspiel der Artschwagerschen Malerei auf Celotex ähnlich gewesen, während nach seinen eigenen Angaben das Werk des niederländischen Malers Bart van der Leeks ein Vorbild war, der in den zwanziger Jahren die Lehren des Stijl zu einer eigenwilligen Ur-Op-Art verdichtete.

5) In den Augen dieses Kritikers, Ralph Pomeroy, stellten Artschwagers Blps offenbar eine positive Antithese dar zu dem, was er, insbesondere auf Donald Judd gemünzt, als das andere «Phänomen» bezeichnete, «das die Ausstellung offenbart: die verblüffende Vielzahl ausgestellter Arbeiten, deren Herstellung ein Vermögen gekostet haben muss»; Ralph Pomeroy, «New York: and now, Anti-Museum Art?», in: *Art and Artists* (März 1969), S. 59. Zu den anderen in der Jahresausstellung vertretenen Künstlern zählten Lee Bontecou, Eva Hesse, Ellsworth Kelly, Gary Kuehn, Louise Nevelson, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Fred Sandback, Anne Truitt. Zu der Zeit, als diese Ausstellungsbesprechung erschien, bezog Pomeroy Artschwagers Blps ein in eine Schau mit dem Titel «Soft Art», die er für das Kulturzentrum am New Jersey State Art Museum in Trenton organisierte (1. März–14. April 1969).

6) Aus diesem Grund erscheint es verwunderlich, dass Artschwagers Blps nicht in die wichtige Konzeptkunst-Übersichts-

ausstellung «1965–1975: Reconsidering the Object of Art» im Museum of Contemporary Art in Los Angeles aufgenommen wurden (15. Oktober 1995–4. Februar 1996).

7) Die der Plastik im Freien gewidmete Sonsbeek-Ausstellung des Jahres 1971 nahm die in einem Grossteil der zeitgenössischen Kunst unausgesprochen vorhandene Herausforderung an und bot den Künstlern die Gelegenheit, Projekte ausserhalb der üblichen Grenzen des in der Nähe von Arnheim gelegenen Parks zu entwickeln. Unter dem Ausstellungstitel «Beyond Lawn and Order» wurden ungefähr 20 über die Niederlande verteilte Standorte ausgesucht (19. Juni–15. August 1971).

8) Vielleicht sogar noch filmischer angelegt waren Artschwagers erste Studien für das Projekt einer Photoserie von einem Mann, der den Park von einem Ende zum anderen durchquert. Der Weg des Mannes in Verbindung mit den von Photo zu Photo wechselnden Standorten der Blps erzeugt einen kontinuierlichen Bewegungsfluss.

9) Es ist erwähnenswert, dass sich das Wort «punctuation» (Interpunktion) etymologisch gesehen von «pointing» (Zeigen) herleitet, das ebenfalls ein wichtiges Merkmal des Blp ist; siehe den Beitrag «?» der Autorin in: *Richard Artschwager*, Ausstellungskatalog, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 1994.

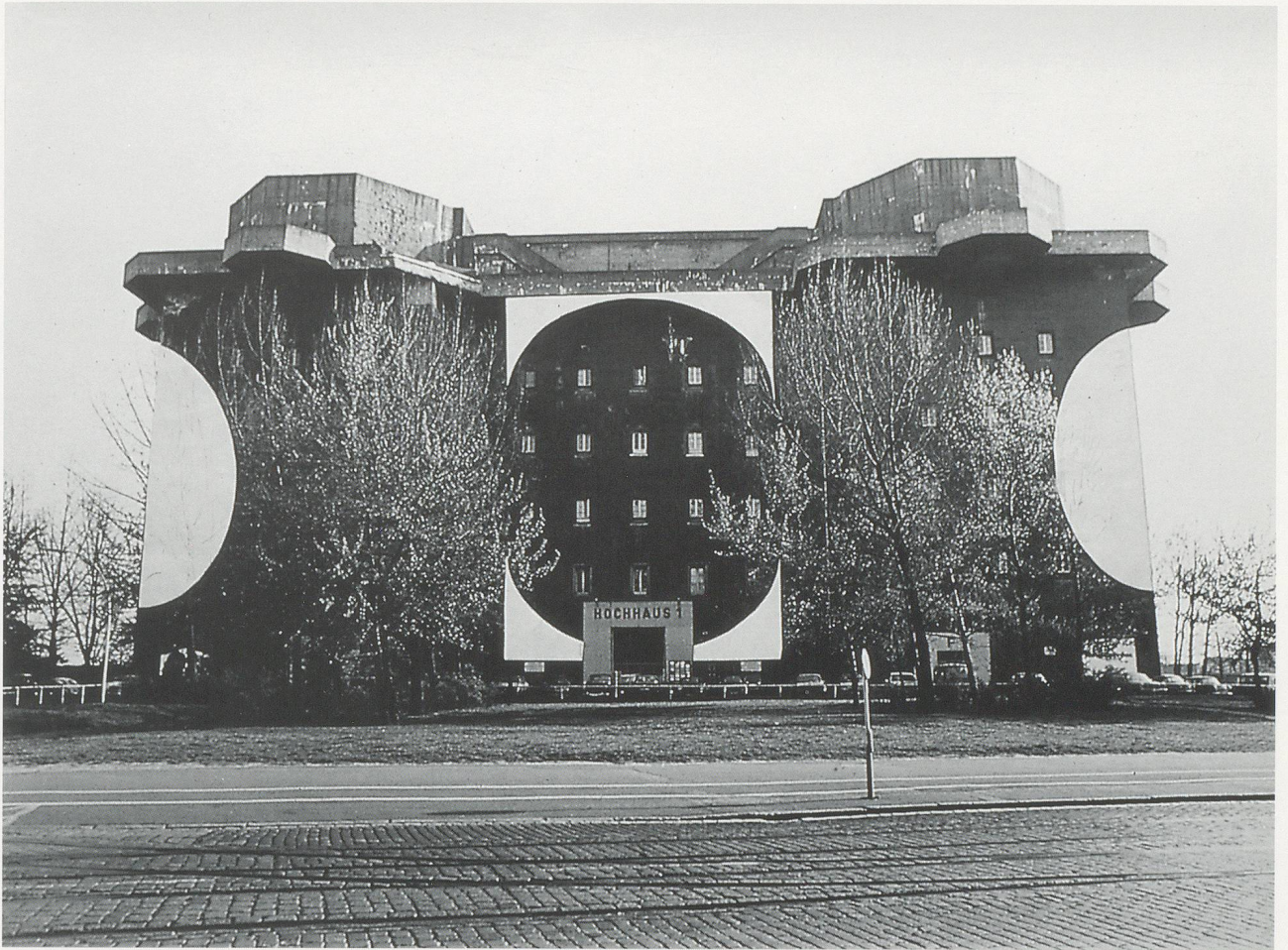
10) *Notations*, John Cage (Hrsg.), Something Else Press, New York 1969, o.S.

11) Statement des Künstlers, in: *Art & Design*, 8 (Mai/Juni 1993), S. 80.

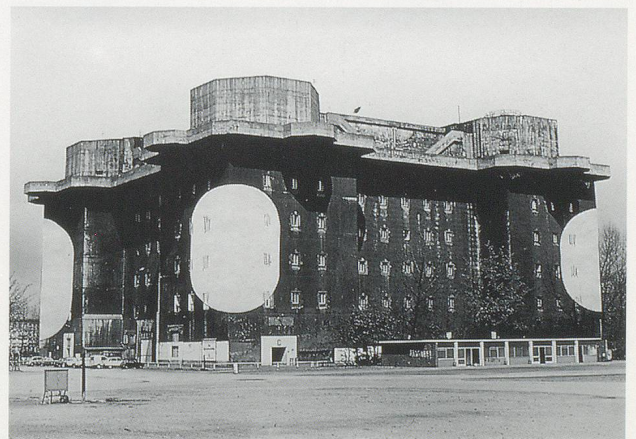
12) «Vor-schriftliche Erfahrungen» sind Dinge, die sich schlicht und einfach nicht in Worte fassen lassen, wie Musik und bildende Kunst. Nähere Ausführungen zu diesem Begriff und seiner Bedeutung für Artschwager finden sich in dem Beitrag «Archipelago Bop» der Autorin, in: *Archipelago*, Ausstellungskatalog, Portikus, Frankfurt am Main 1993.

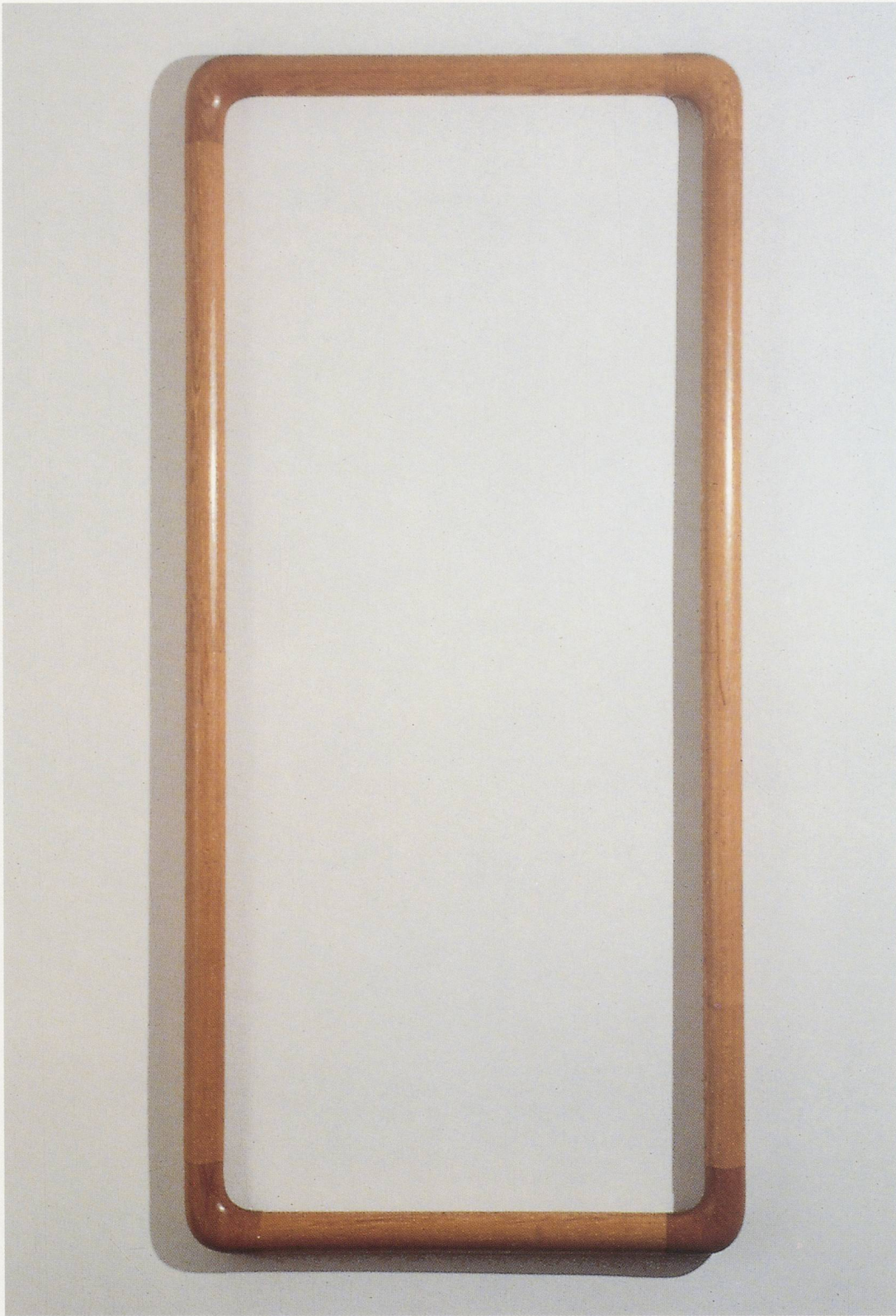
13) D. Martin, «Art Review», in: *El Paso Herald Post*, 10. März 1989.

14) Grace Glueck, «Art People», in: *The New York Times*, 14. April 1978, S. C19. NB: Dieses Element der Clock-Tower-Installation erinnert an das Hintergrund-Ticken der Blps beim Utrechter Projekt.



*RICHARD ARTSCHWAGER, HAMBURG BLP-PROJECT, photo maquettes, ca 1970 /  
BLP-PROJEKT HAMBURG, Photo-Maquetten, ca. 1970.*





*RICHARD ARTSCHWAGER, HANDLE II, 1962-79, wood, 70 x 36 x 3" / GELÄNDERGRIFF II, Holz, 178 x 91,5 x 7,5 cm.*



RICHARD ARTSCHWAGER, EXCLAMATION (1993), acrylic and wood, 80 x 15" / AUSRUFEZEICHEN, Acryl und Holz, 203 x 38 cm.