

distracting surface

Gli
Orli

distracting surface

Olafur Eliasson

Matt Mullican

Giulio Paolini

Riccardo Previdi

Karin Sander

Sara Sizer

Sophie Tottie

Kurator / Curator: Antonio Catelani

distracting surface

Antonio Catelani

Deutsch / German

Englisch / English

Italienisch / Italian

S. / p. 7

S. / p. 39

S. / p. 49

distracting surface

Antonio Catelani

Ein analogischer Gedanke

Noch vor jeder illusionistischen Invention in der Malerei, hat sich diese zunächst als Teil der Wirklichkeit gegeben. Sie schuf eine gewisse Nähe zwischen den Bestandteilen unterschiedlicher Gegenstände, woraus sich ein hoher Grad an Ähnlichkeit zwischen Kunst und Wirklichkeit herleiten ließ. So war es in der mittelalterlichen Kunst wie auch in der russischen und europäischen Avantgarde des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts, bis hin zum Nullpunkt einer bestimmten Malerei der sechziger Jahre. Jenseits jeder mimetischen Intention findet eine gegebene *Formel* der Kunst ihre Übereinstimmung im abstrakten Denken und Entsprechung in der Realität selbst. Dieser Annäherung an das Reale liegt eine ursprüngliche Beziehung zugrunde: nicht so sehr und nicht ausschließlich im Dargestellten, in dem, was durch Zeichen abgebildet ist, als vielmehr im Sich-Strukturieren der Grammatik, in den Grundlagen und in den Bestandteilen selbst der Malerei und auf besondere Weise der Zeichnung als *erste Bewegung*. Die Zeichnung, indem sie sich aus genügend Elementen zusammensetzt, kehrt die Grenze hervor, durch die es möglich ist, das Unbegrenzte zu erahnen, in einem sowohl physischen als auch psychischen Grenzbereich. Das aus dem Bildgrund entstehende Bild setzt sich weder aus einfachen Linien zusammen, noch erschöpft es sich in rein ästhetische Augenfälligkeiten; Grund und Zeichen sind zwei unterschiedliche Dinge, die zusammengehören, ohne jedoch ineinander überzugehen, obwohl die Trennlinie zwischen der einen und der anderen *Natur* sich ständig neu definiert, verschiebt, von dem, was sich eine ontologische Grenze nennen kann. Die von der Monochromen Malerei vollzogene radikale Objektivierung hebt den Bildgrund hervor: Sie erhebt die Malfläche zum Bild an sich, zum Status einer selbstbedeutenden Realität. Durch einen metonymischen Prozess ist es gelungen, eine synthetische Realität zu erschaffen, einen Zwischenraum, wo Inhalt und Gefäß sich wechselseitig neu bezeichnen, aufeinander verweisen, und wo der eine dem andern gleichbedeutend ist. Die gesamte Materie, auch in der Malerei, hat eine Wirkung, die sich nicht beeinträchtigen lässt, ihre Neigung zur Bildwerdung wird, wenn nicht unterdrückt, immer und überall zutage treten. Eine bedingungslos materialistische Flächenauffassung hat paradoxe Weise den Effekt, die Materie zu erheben, zu spiritualisieren, bis hin zu einer ganz und gar metaphysischen Anschauung.

Das deutliche Zeichen

Ziel der Ausstellung ist es aufzuzeigen, wenn auch anhand einer nur kleinen Auswahl von Künstlern und Werken, wie präsent und aktuell der schöpferische Impuls des Zeichnens im zeitgenössischen Kunstschaffen ist, gleich einem konzeptionellen Motor, der Werke anregt, die oft auf den ersten Blick gar nicht als Zeichnungen definiert werden können, deren Maschenwerk und Grundstruktur jedoch die wesentlichen Zeichen jener Disziplin innewohnen als Modell der Zweidimensionalität. Dabei soll die Aufmerksamkeit nicht auf eine besondere Technik oder ein bestimmtes Ausdrucksmittel gerichtet werden, vielmehr geht es darum, deren Eigenheiten zu ermitteln in unterschiedlichen und gemischten Ausdruckszusammenhängen, die aber jeweils vergleichbar sind in Hinblick auf Spannung und Wirksamkeit. Der Blick richtet sich somit auf jene Werke und auf jene Künstler, deren Arbeit den Keim der Zeichnung in sich trägt, als Übung, als Vorfall oder Zufall, Projekt oder Programm, als Formulierung durch Bilder. So dass es scheint, dass sie der Zeichnung einen apodiktischen Wert zuschreiben möchten und ein eher noch theoretisches als formales Prinzip, obwohl diese von der Form die Prämissen ist. Auf welchen Zusammenhang die Analyse der Bestandteile des Bildes verweist, welches formale und konzeptuelle Erbe zum Ausdruck kommt, erkennt man an den Druckspuren auf dem Bild, welches wirkt gleich einem Lot, das die Fläche erkundet, einer Quelle, die ans Tageslicht führt, einem alchemistischen Schmelziegel, aus dem das Sichtbare hervorgeht. Jede auf die Oberfläche angewandte Kraft bewirkt, dass die Oberfläche selbst sich aus einem neutralen und unbestimmten Zustand enthebt, bis die ihr innewohnende Eigenschaft einer sensiblen Natur sich offenbart: physisch und metaphysisch zugleich. Bestimmte Elemente kann man betrachten, wie die physische und formale Realität des Werkes, sowie die Wahrnehmung, die sich aus ihr ergibt. Der Betrachter kann sich in der Analyse der objektiven Gegebenheiten annähern und dann auf intuitivem Weg Zugang finden. Das, was sich mit dem Kunsterwerk einstellt, ist immer eine *vertrauliche* Beziehung, weil gebunden an die hypostatischen Natur unserer Person: In diesem Sinn kann die Kunst als relational und an Erfahrung geknüpft definiert werden. Aber es muss wohl etwas geschehen sein, wenn meine Gewissheiten plötzlich schwanken und ich mich dabei ertappe, wie ich die Malerei durch die Malfläche ersetze oder die beiden sogar verwechsle, und wenn es mir auch noch scheint, dass jede Oberfläche von einem Moment zum anderen Malerei werden, ein Bild aufnehmen oder entstehen lassen kann. In einem allmählichen historischen Prozess hat sich die Malerei mehr und mehr entblößt und ist bis auf ihren Grund gesunken, und die Fläche, die verbliebene Oberfläche ist zu einer Oberfläche wie viele andere geworden, objektiviert und devitalisiert, schließlich neutral. Aber wenn dem so ist, könnten

in einem umgekehrten Prozess alle Oberflächen „Malerei“ werden, und meine Erwartungen würden sich erfüllen, weil für den Künstler alles Haut der Welt ist. Dann wird es möglich sein, die Malerei und ihre Grundgesetze neu zu formulieren, indem man eine Art „Ablenkung“ einführt: Es wäre wie an etwas denken und währenddessen etwas anderes tun, so dass erstes sich klärt und neuen Sinn gewinnt. Was bleibt dann von der Malerei, nach der Malerei? Die Künstler malen, zeichnen weiter, „bewegen“ die Fläche, um uns eine Erweiterung unserer sinnlichen Erfahrung zu ermöglichen. Die Malerei besteht weiterhin, ungeachtet der ihr von der *Kunst als Sprache* „erwiesenen“ Unmöglichkeit. Und dann, wie durch ein Glaubensbekenntnis und im Verhältnis zum Glauben, den man in die Realität hat, verwirklicht sich die Malerei ein weiteres Mal einzig und allein durch ihre beständige Praxis. Das, was uns diese Künstler zeigen, ist ihre eigene besondere Art, wie sie sich in der Geschichte positionieren und gleichzeitig die Gegenwart der Kunst leben: der Wille, ein Abbild der Welt zu schaffen, ein Modell der Welt zu formulieren, indem sie eine Beziehung der Analogie herstellen zwischen Kunst und Realität.

vormal - gegenwärtig

Unterschiedliche Kulturen haben zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten verschiedene Modelle und Methoden der räumlichen Darstellung und Vorstellung entwickelt und angenommen, dabei eine jeweils andere Bedeutung dem Bild und seinem Entstehen beigemessen. Eine allgemeine, über die anderen vorherrschende Vorstellung hat sich dabei jeweils als zeitlich begrenzt beziehungsweise nur bestimmte Bereiche betreffend und andere aussparend erwiesen, sodass sie ihren Primatsanspruch bald wieder abgeben musste, und damit die Unmöglichkeit einer eindeutigen, tragfähigen und in der Zeit, in der Geschichte fortlaufenden Anschauung verdeutlicht hat. Der „Fall“ der Zentralperspektive als kategorisches Modell ist hierfür das deutlichste Beispiel. Die Vorläufigkeit des Stils bestätigt die Unmöglichkeit einer konstanten Form der Kunst, genauso wie eine *evolutionistische* Auffassung derselben irrig ist, das Überwinden also von bestimmten Positionen zu Ungunsten anderer. Jedes Fortschreiten in der Kunst ähnelt eher dem Erklimmen einer Treppe: Man bleibt immer auf der horizontalen Ebene einer Stufe, parallel zu den anderen, und hat so eine sichere Basis, auf der man stehen und von der aus man weitergehen kann, da die Setzstufe wohl real, nicht aber begehbar ist. So will es die Schwerkraft, der wir unterworfen sind. So, scheint es, will es die Kunst mit den ihr eigenen Regeln, ihren immer wiederkehrenden Rückläufen und Abschweifungen. Die Kunst des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts hat uns im Kubismus gezeigt, dass es möglich ist, gleichzeitig mehrere unterschiedliche Ansichten ein- und desselben Objekts darzustellen, dies mit Hilfe einer perspektivi-

schen Dekonstruktion, die genauso „willkürlich“ wie effektvoll scheint, so ganz neu aber doch nicht war. Schon die „byzantinische“ Malerei der russischen Ikonen, die, wie die russische und europäische Avantgarde mit ihrem Prinzip der umgekehrten oder intuitiven Perspektive bezeugen, gerade in jenen Jahren im gesamten Westen wiederentdeckt wurde, ist so weit gegangen, Objekte und Gebäude gleichzeitig aus verschiedenen Blickwinkeln darzustellen, sodass in den extremsten Fällen der Bildgegenstand buchstäblich deformiert und seine vordere, seitliche, obere und selbst die rückwärtige Ansicht gleichzeitig gezeigt werden, wodurch sich das gemalte Bild beinahe aus der Ebene kehrt und gleichsam auf den Betrachter einbricht. Die Suche nach einer Darstellung des Raumes, die sich von allen vorhergegangenen, aus logischen und prälogischen Vorstellungen kanonisierten und standardisierten Ansätzen unterscheidet, öffnet einen dritten, verheißungsvollen Weg. Das, was die kubistischen Künstler mittels Zeitungs- und Tapetenstücken oder kleinen, der Alltagswelt entnommenen und auf die Bildfläche geklebten Gegenständen in ihre *papiers collés* einfügen, definiert den Status des Kunstwerkes neu, das nicht mehr Darstellung von Realität sondern nunmehr Realität an sich ist. Das Textelement, der Zeitungsausschnitt, der ästhetische Wertigkeit erhält, liefert dafür einen sichtbaren Beweis. Die Entnahme aus der Wirklichkeit wird zur üblichen Praxis, mittels derer sich eine Bedeutungsverschiebung, eine Umkehrung vollzieht, die das Auge ablenkt, den Verstand befragt und den Weg öffnet zu einem synthetischen Tun und Verstehen kinästhetischer Art. Die vom „unangemessenen“ Element bewirkte Ablenkung, die Zerstreuung, verschiebt augenblicklich das Denken und die Aufmerksamkeit vom Wahrgenommenen auf das Gedachte. Der Verstand bleibt nicht an dem hängen, was er im Dargestellten sieht, es genügt ihm nicht noch befriedigt es ihn, er steigt vielmehr eine Stufe höher auf eine parallele Ebene des metaphysischen Verstehens. Der Zeitungsausschnitt trachtet nach nichts anderem als nach der Selbstevidenz als Ding an sich, ebenso wie die vom Künstler geschaffenen Zeichen. Er wirkt also in analoger Weise wie diese Zeichen und gleichzeitig als Katalysator auf den Rest des Bildes: Durch ihn kann alles an die Wirklichkeit angeglichen werden. Umgekehrt verleiht das vom Künstler gezeichnete Bild dem Zeitungsausschnitt den Status eines Bildes. Es handelt sich hier um die Möglichkeit, den Bildbegriff neu zu definieren, das Bild von dem abzulenken, was es war und über die Jahrhunderte geworden ist. Sobald sich der Blick abgewendet hat, wird es sich in einem neuen Gewand offenbaren oder, anders gesagt, wird eine weitere verworrene Falte dieses Gewandes dem Auge enthüllt. Vielleicht liegt gerade hier der Kern der Frage, das parallel-analoge Vorgehen ersetzt das konvergente, repräsentativ logisch-perspektivische Vorgehen. Wenn wir jene Papierarbeiten von Lucio Fontana genau be-

trachten, welche in ihrem Zentrum eine Reihe von kleinen Rissen, eingeschlossen in einem mit einem Stift gezogenen Oval zeigen, erahnen wir sofort das Ereignis, den Umstand, dem sie sich verdanken: Ein spitzer Gegenstand ist über die rauhe Fläche - Rauheit in diesem Fall ganz im metaphysischen Sinne - gefahren und hat dabei einen kleinen dreieckigen Teil des Papiers mitgerissen, welcher sich auf die Vorderseite umgestülpt hat. (Es ist das, was man gewöhnlich einen Triangel nennt, ein Riss, dessen Form der Nummer *Sieben* ähnelt, und der sich zum Beispiel auch bei einem Sturz im Stoff einer Hose bildet; viele von uns erinnern sich wohl an derlei Kindheitserfahrungen). Die Rückseite des Papierbogens wird dadurch, wenn auch nur teilweise, gleichzeitig mit der Vorderseite sichtbar. Eine Gleichzeitigkeit, die die Gesetze der Physik in Frage zu stellen scheint und den Blick öffnet für eine Raumvorstellung bestehend aus ganz nahe nebeneinander existierenden Parallelwirklichkeiten. Das, was sich im Zentrum des Papierbogens ereignet, ist in diesem Fall vergleichbar mit einer Kollision oder einem Sturz, der die Unversehrtheit der Fläche bricht. Sanfter hingegen, am Rand, wo die Spannung geringer ist, gelingt es der Wölbung der Kante ganz mühelos, die Rückseite des Papiers zu zeigen, welches mit Hilfe der Falte den Augenblick dieser Enthüllung festhalten kann; und schon haben wir ein Eselsohr (auch dieses dreieckig, also in Form einer Sieben). Wie wir wissen, bezeichnet es in einem Buch die Stelle, an der die Lektüre unterbrochen wurde, oder aber es verweist auf eine Besonderheit auf jener Seite: jedenfalls markiert es eine Unterbrechung im Lesefluss. Mit dieser kleinen Falte gleichzeitig die beiden Seiten des Papierbogens zu zeigen, dient dazu, eine Pause zu setzen und die Gleichwertigkeit zu vermerken zwischen *vorher* und *nachher*, in der Gleichheit der Seiten, aus denen das Buch zusammengefügt, in der Verschiedenheit des Textes, der darin enthalten ist. Die Geste der absichtlich auf die plane Ebene der Fläche gelegte Falte zeigt, dass der Bildgrund als wirklicher Körper vom Künstler bewegt werden kann, genauso wie es mittels des grafischen Zeichens geschieht, welches ihn „einschneidet“: Hier wird er eher dazu bewegt, sich aufzurollen, sich einzuwickeln und so die zweidimensionale Grenze aufzuheben. In diese Richtung kann die Absicht Fontanas vielleicht interpretiert werden, eine räumliche Dimension hinter dem Bild zu erschließen. Dies ergibt sich auch aus den Löchern und Schnitten, die die physisch-mechanische Spannung der Fläche brechen und ein leichtes und harmonisches Auffalten der Oberfläche bewirken, besonders an den „Lippen“ des Einschnittes, in Richtung Rückseite der Leinwand, also den Rissen des Papiers entgegengesetzt. Hinter dem Bild gibt es, wie wir alle wissen, nichts als die Rückseite des Bildes, die ihrerseits Bild werden kann, wie Giulio Paolini uns gezeigt hat. Fast so, als wäre es einerseits zusammengesetzte Bildsubstanz und andererseits

physischer Körper. Die auf die gespannte Leinwand gezeichnete Perspektive dringt genauso wenig wie der Schnitt in diese Realität ein, sie ist nur ein Kunstgriff, eine Illusion ad hoc ... eine gelungene Täuschung könnte man sagen. Alles spielt sich in Abwesenheit ab, in Entziehung, mittels der Zeichnung als Symbol des Immateriellen: in ihrem Linien-Sein mit schwachen Konturen. Die Zeichnung als willentlicher Akt kann sogar vollständig verschwinden, entschwinden zugunsten einer anderen Handlung, die die Oberfläche an ihrer statt „umgestaltet“. Wenn auf die Oberfläche eingewirkt wird, durch den Zufall, durch ein Ereignis oder durch vom Künstler willentlich zugeführte Kräfte, entsteht ebenfalls eine „Zeichnung“, diesmal jedoch „achiropoetisch“. Dieses an Magie grenzende sich selbst Hervorbringen des Bildes impliziert den Verzicht, mindestens aber die Einschränkung der kreativen Rolle des Künstlers, der zurücktritt und sich darauf beschränkt, das ästhetischen Experiment vorzubereiten. Beispielhaft für diese im Verzicht auf die Kontrolle gelegene Vorgehensweise, dem Zufall sich öffnend, sind die „Drei Musterfäden“ (*3 stoppages étalon*, 1913) von Marcel Duchamp. Drei Messmuster oder Maßeinheiten werden mit Hilfe eines Zufallsereignisses gewonnen und dann in ihrer Form als feste Maßeinheiten fixiert. Die Kunst ist nicht Wissenschaft und die ästhetische Dimension, die sie lenkt, hat weder die Möglichkeit noch gar die Notwendigkeit, gültige Verifizierungen zu erbringen, diese stehen ihr nicht zu: Sowohl die *Risse* als auch die *Fäden* sind somit „Maße“ des Unermesslichen und erschließen andersartige Horizonte des Verstehens und der Erkenntnis.

In nicht unähnlicher Weise verzichtet **Karin Sander** in den „*Mailed Paintings*“ auf den Akt des Malens und überlässt den Leinwänden, dem Bildträger selbst, die Aufgabe, sich autonom zu gestalten. Durch keinerlei Verpackung geschützt, werden diese an den Ausstellungsort geschickt, manchmal über eine Distanz von Tausenden Kilometern, und von dort dann zu anderen Ausstellungen oder zurück ins Atelier, bereit, sich erneut auf den Weg zu machen und so die Spuren ihrer Reise aufzuzeichnen. Die weiße Grundierung der Leinwände nimmt im Verlauf die von den Ereignissen zugefügten Stigmata auf, die sie in gewisser Weise *zeichnen*: Sie bekommen Flecken, Kratzer und zuweilen Risse. So auch durch Reibung: Als wären sie einer Art von unfreiwilliger Frottage ausgesetzt, zeichnen sich die breiten Leisten und das Kreuz des Rahmens, die die Leinwände in Form halten, auf dieser ab. Eine Textur wie aus feinster Schraffur hebt die unter der Grundierung gelegenen Schuss- und Kettfäden des Leinens hervor, so fein gearbeitet vom geschicktesten und bestensten aller Zeichner: diesem nur scheinbar zerstreuten Künstler, der der Zufall ist. Und schließlich scheint die Rückseite der Leinwand, ihr Rahmen, die ihr zugewiesene Grenze zu über-



schreiten, bis sie selbst Bild wird oder die Erscheinung jenes Bildes, welches auf den ersten Blick zu erkennen ist. Eine paradoxe Erscheinung, gleich einer Röntgenaufnahme zeigt sie uns, was gewöhnlich nicht zu sehen ist, was hinten oder besser: innen liegt, nämlich das Gerippe des Bildes: und das alles in flächiger Äquivalenz, ohne Größenabstufung und in direktem Kontakt mit dem Wirklichen. Der geplante und bedingungslose Einsatz eines aleatorischen, hinter avantgardistischer Pointe verborgenen Verfahrens muss jedoch, um besser verstanden zu werden, im Rahmen einer umfangreicheren Beschäftigung gelesen werden, bei der die aufmerksame Künstlerin seit Jahren den Wert „an sich“ von bemalten und unbemalten Flächen hervortreten lässt. Die polierte Oberfläche eines Eies beispielsweise unterstreicht die Perfektion der natürlichen Form und verwandelt gleichzeitig das Material, aus dem die Schale beschaffen ist. Der matte Kalk wird dazu verleitet, sich mit dem Marmor der klassischen Skulptur an Klarheit und Glanz zu messen, zumal ihm diese Möglichkeiten innenwohnen: Tatsächlich ist Kalk (Calciumcarbonat) jene Verbindung, aus der sowohl Marmor als auch Eischale hauptsächlich bestehen. Dieses Superei, das in seinem embryonalen sich Entwickeln Bild und „Licht“ in Fülle enthält, verhält sich gleichzeitig als Rezeptor, indem es amorphe äußere Bilder und Schimmer reflektiert, die lebhaft auf seiner polierten Oberfläche gleiten. Dieses so definierte Ei präsentiert sich schließlich im zweifachen Zustand eines *Trugbildes* und eines *Vorbildes*, insofern, dass sein lebendig und echt Erscheinungen sich aufgrund der „unnatürlichen“ Vollkommenheit der Schale verliert, aus ebendiesem Grund jedoch erhebt es sich zum absoluten formalen Archetypen. Gleichermaßen scheinen die Wände, die die Künstlerin in den Innenräumen von Museen auf glattpolierten Hochglanz bringt, entmaterialisiert in einer Vollkommenheit, die mit der gemauerten Oberfläche der Architektur nichts gemein und auch mit Wandmalerei nichts zu tun hat: Der einhüllende, einverleibende Glanz erinnert eher an das faszinierende Spiel bestimmter Konvexspiegel, die in der flämischen Interiurmalerie den ganzen Raum zu verschlingen scheinen, um dann einen Widerschein desselben zu erzeugen. Weniger artifiziell und diskreter fängt die glänzende Wand hier die krausen und verzerrten Gestalten der sich davor bewegenden Besucher ein, die gleich einer „Fata Morgana“ wie Luftspiegelungen anmuten, welche die visuelle Wahrnehmung auf eine harte Probe und die Körperllichkeit der Wand selbst in Frage stellt.

Die Aneignung und die Verwendung von bereits vorhandenem beziehungsweise nicht vom Künstler geschaffenen Bildmaterial ist eine im Werk von **Riccardo Previdi** unübersehbare Praxis und scheint dort den Begriff selbst der *Autorenschaft* zum Implodieren zu bringen: Obwohl dieses übernommene Bildmaterial, das dann dem regenerativen Verfahren



Karin Sander

Mailed Painting 97, 2009
Stretched canvas in standard size,
white universal primer, Ø 130
Bonn - Berlin - Melbourne - Berlin -
S-Chanf - St. Gallen - Berlin - London -
Berlin - Kiel - Berlin - New York - Berlin
Berliner Zimmer, 2012
Carpet, 100% wool, 545 x 980 x 2 cm
Esther Schipper, Berlin
Chicken Egg, Polished, Raw, Size 0, 1994
Chicken egg, raw, size 0
Wall Piece 300 x 420, 3 Parts, 1993
Polished wall paint each
300 x 420 cm
Kunstmuseum Bonn, Bonn

unterworfen wird, schlussendlich gleichfalls mit eigenen ursprünglichen Spannungen beladen ist. Bei den der Alltagswelt, technischen Abbildungen oder manchmal der Werbung entnommenen Bildern handelt es sich keineswegs um erhabene Figurationen, eher würde man sie als neutral, wenn nicht sogar inaktiv und leblos beschreiben, aber gerade dadurch sind sie geeignet, einem Stresstest unterzogen zu werden, einem „Reibungs“verfahren, das sie wieder in Bewegung bringt und belebt. Diese Ökonomie erfasst die gesamte Welt der „Figuren“ in der Kunst, wo nichts neutral bleiben darf und alles assimiliert werden kann: Eine Sinnübertragung oder eine formale Aussonderung sind immerhin dynamische und fruchtbare Akte, im gleichen Maß wie es eine mit freier Hand geschaffene Zeichnung ist. Previdi legt und arbeitet die Redensart aus, nach der das Bild ein „Fenster zur Welt“ sei; wenn dem so ist, warum sollten wir nicht hindurchschauen: Der Bildgrund ist eine transparente, durchsichtige Folie, auf die das Bild eingeschrieben wird, um es dann mit dem Blick zu durchdringen. Ein gläsern transparenter Grund manifestiert, selbst wenn er aus Kunststoff ist, letztendlich seine eigene Abwesenheit, sein Nicht-Grund-Sein, und diese Figuren, die sich nirgends halten können, wirken wie wechselhafte, unbeständige und unhaltbare Erscheinungen. Die Lichtstrahlen, die die Oberfläche durchdringen und dabei das Bild von dem wie ein filmisches Fotogramm anmutenden Grund ablösen, scheinen den Akt unseres Schauens selbst in übertragene, projektierte Schatten zu kristallisieren: entlang des Sehstrahls, der vom Auge hin zur Figur reicht, und durch diese hindurch zu einem anderen Bild gelangt oder zu einem anderen, dahinter liegenden Grund, der sich mit ihr vereint, verschmilzt und sich in ihr verliert. Wenn der Rahmen dann an Angeln befestigt ist, kann er schwingen, schwenken und gleich einem Zirkel das Bild Punkt für Punkt von der Frontalansicht auf die gewagteste perspektivische Verkürzung übertragen, wo es sich in einer extremen Verzerrung, einer Art Anamorphose, zu einer Verdichtung von undechirrierten Linien staut, die den Blick versiegeln und die Figuren in sich zusammenlaufen lassen. Wo alles in Ruhe zu sein scheint, wirken vielmehr tellurische Kräfte, die sowohl die Grundfesten als auch die physischen Grenzen des Bildes erschüttern. Das ausgewählte oder gefundene Bild, zuerst zerknüllt und dann wieder entfaltet, findet keine Haftung mehr an seine ursprüngliche Grenze, der bestehende Umfang ist ihm zu weit und rundherum zeigt es die Überreste seines einstigen Formates. Und nun bewirkt die Falte, die sich hier auf der Oberfläche erhebt und diese eher zerknittert, dass der Raum der Fläche neu definiert wird mittels einer „Tektonik“, die das Bild anhebt und folglich die physische Ausdehnung reduziert. Dort, wo das Bild nun auf einen festen und dichten Untergrund aufgedruckt wird, wie beispielsweise einem Brett, das schwer am Boden liegt und keinen Hehl macht aus seinem



Wesen eines natürlichen Gegenstandes, von geflammtem Holz ohne Grundierung, verbleibt der durch die Maserung schon vorgeschriebene natürliche Grund und lässt sich in einem immer wiederkehrenden Interferenzspiel als ein anderes Bild lesen. Der so überschriebene Bildgrund, auf dem sich die künstlichen Zeichen über die bereits vorhandenen natürlichen legen, macht es schwieriger, ihn zu entschlüsseln. Diese dichte Dynamik und Beziehung zwischen Bild und Bildträger zeigt sich ausnahmslos auch in den Videoprojektionen und sogleich erkennen wir das Verfahren, dem sie sich verdanken. Der Bildschirm besteht nie aus einer uniformen Ebene, die alle Photonen des Lichtstrahls auffangen kann, sondern setzt sich aus einzelnen aneinander gefügten Teilen zusammen, die sich minimal überlagern oder kleine Zwischenräume bilden. Dadurch dringt ein Teil der Projektion über den Bildschirm hinaus, um sich dann in Unschärfe zu verlieren, andere Strahlen verzerrten sich an den Oberflächen, auf die sie zufällig treffen, oder sie erlöschen im Nichts. Wie beim Phosphor, der sich entflammt und in großem Licht ausdehnt, bis der vollständigen Oxidation das Erlöschen und der Rückzug folgen, tendiert auch hier alles dazu, sich im Äther auszudehnen um dann im Dunkeln zu enden: dem bereits erwähnten Grundsatz folgend, dass auf *Expansion* immer *Kontraktion* folgt.

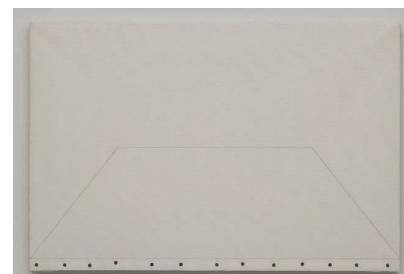
Während **Giulio Paolini** an der Schwelle zu den Sechzigerjahren in „*Disegno geometrico*“ (1960) mit kartesianischem Akzent die stumme und physische Präsenz der Malfläche ausgelotet hatte, ließ er in „*La Doublure*“ (1972-73) mit perspektivischem Kunstgriff die Darstellung des Raumes der Leinwand mit einem realen Rand derselben zusammentreffen.

Dieser elementaren Klarheit waren wir bereits in den Anfängen des 20. Jahrhunderts begegnet, als die Kunst die Naturgeheimnisse zu erforschen suchte, so wie es die Wissenschaft mit der Teilchenphysik machte. Paolini untersucht seit jeher den Anteil an Raum, der dem Maler zusteht, als Wirklichkeitsmuster, wenn auch in seiner fragmentarischen Unvollständigkeit, um ein Modell zu formulieren, immer an der Kippe zwischen Wirklichkeit und theoretischer Philosophie. Die bündige Analyse der Prozesse des künstlerischen Schaffens sowie der einzelnen Bestandteile eines Werkes, gemeinsam mit der vom Künstler eingenommenen Position als Bei- oder Abwesender, bewegt uns hin zur Beziehung, als wären wir mittels der Beobachtung seinesgleichen. Der Künstler zeigt uns beide Seiten des Tuches: die Vorder- und die Rückseite der Leinwand, um zu beweisen, dass keine Tricks im Spiel sind, wobei gerade der illusorische Aspekt der Darstellung enthüllt wird oder umgekehrt: nämlich sich zur Schau stellt. Als geübter Rhetoriker hält er, der Künstler, sich an sichere Regeln und klar definierte *Tòpoi*. Alle zusammen wohnen wir der szenischen Darstellung „des Sichtbaren“ bei, wo auch das Unsichtbare seine



Riccardo Previdi

Test (Transparent Ska), 2010
UV print on transparent PVC, 150 x 100 cm. Unique
Test (Russische Rakete), 2010
UV print on canvas, 150 x 100 cm. Unique
Test (Arnsberger Schwimmbad), 2011
UV print on wood, 150 x 100 cm
Tatami+Pirelli, 2005 / 2008
Adhesive pvc, glass, Iron, 3D animation on dvd video, videoprojector, 320 x 180 cm (projection size)



Rolle spielt: Hier aber geht es nicht darum, etwas verschwinden zu lassen, wie man irrtümlicherweise denken könnte. Paolini kann gewiss Vieles mehr als das: Er kann uns eine beinahe weiße Leinwand vor Augen führen oder sie sogar umdrehen, ohne dass jemand unter uns sich Gedanken macht über die Legitimität des Unterfangens. Das Geheimnis dieses Aktes ist die *Natürlichkeit*; die Natürlichkeit in Verbindung mit der Rätselhaftigkeit, die sich aus dem Vorgehen ergibt, führt zur Metaphysik der Dinge, der Objekte, die in einem anderen und verschiedenen Licht beobachtet, ihre wesentlichen Eigenschaften voll und ganz enthalten. Sowohl das perspektivische „Spinnennetz“ als auch die über die Jahre ausgestellten Abgüsse klassischer Skulpturen sind somit Konstrukte des Denkens, der Geschichte und der Zeit: Artikulationen der Sprache der Kunst, der Hochkultur. Das dichte gesammelte ikonographische Repertoire und die immer komplexere perspektivische Konstruktion überdecken niemals die erste und sichere Wahrheit des Grundes, kennzeichnen ihn aber immer, und im Wesentlichen ist es diese Evidenz, die uns geboten wird: Es ist also ein Sichtbarmachen dessen, was sich nicht auf Anhieb offenbart, wobei die Werkzeuge des Metiers, die Theorie und ein gut gespitzter Bleistift, mit Bedacht eingesetzt werden. Dieser einzigartige Reflektor oder diese Linse, in deren „Licht“ die kognitiven Prozesse beobachtet werden, verleiht den Dingen zudem eine neue Haut und die alte Haut verweist wie die Exuvie auf ein Anderswo. Jede Endlichkeit und jedes einzelne Fragment beschwört eine wohl bedachte Distanz zur Welt herauf, aber dies bedeutet nicht unabwendbar einen Verlust, sondern dass im Gegenteil alles auf Sinn und Einheit zurückgeführt werden kann, sodass *tout se tient*.

Die Zeichnung in ihrem Grundelement, einer zwischen zwei Punkten gezogenen Linie, festzulegen, stellt einen in der Kunst besonderen Akt dar und ist typisch für jene Zeichnungen von **Sophie Tottie**, welche die „*Written Language*“ benannte Serie bilden. Mit Feder und Tusche ausgeführt, bewegen sich diese zwischen einer Form von graphischem Automatismus und der programmatischen Gewissheit, dass die Fläche erkennbar ist und deshalb in ihrer ganzen Weite und Ausdehnung durchlaufen werden kann und muss. Wie beim Schreiben, das sein Ende nicht kennt bevor es abgeschlossen ist, noch die den Gang der Erzählung bestimmenden Ereignisse, erzeugt eine Geste mit schwer vorhersehbarem Ausgang eine Verschiebung von der vorgegebenen Linie. Gleich dem *Clinamen* der antiken Epikureer führt eine kaum vernehmbare Abweichung vom ursprünglichen Kurs zu einer unvermuteten Entwicklung der Ereignisse und in diesem Fall des endgültigen Bildes. Das Bild wird sich erst nach Fertigstellung in seiner Fülle zeigen: wenn aller Raum auf dem Papier aufgebraucht und die Zeit, die dafür nötig war, es zu bedecken, abgelaufen ist.



Giulio Paolini

Disegno geometrico, 1960
Tempera and ink on canvas
40 x 60 cm
La Doublure, 1972-73
Pencil and nails on prepared canvas
28 pieces, variable size
Due per uno, 1993-94
Red pencil on prepared canvas, pencil on turned canvas, 120 x 145 cm



Die Markierung der Fläche in ihrer gegebenen Zweidimensionalität, führt jedenfalls zu einem unerwarteten Ergebnis und zu einem veränderten Bild der Fläche selbst, die sich nun gewellt präsentiert, fast als wäre sie ein Faltenvorhang oder eine Drapierung. Die Überlagerungen der sehr eng aneinander liegenden Linien erzeugen zudem ein netzartiges Gewirr und die Wahrnehmung wird unsicher: Es ist der Moiré-Effekt. Wirkt die Oberfläche nun auf den ersten Blick weder flach noch unbewegt, so gerät auch die Position des Betrachters aus dem Gleichgewicht, und wenn der Blick lange auf dem Bild verweilt, scheint der Boden unter den Füßen zu schwanken, wird unsicher und es befällt einen ein leichter Schwindel. Ob die Linien mit Tusche handgezogen oder, wie bei der vorhergegangenen Serie von Graphit-Zeichnungen, unter Zuhilfenahme eines Lineals aufgetragen werden, das Endergebnis scheint immer dasselbe und dennoch verschieden zu sein. Die typische Serialität von Totties Arbeiten entfaltet sich durch eine *Praxis* der, trotz der strengen Wiederholung des Verfahrensmusters, „Fehler“ unterlaufen, sodass das Resultat jedes Mal anders ausfällt. Die gewollte Wiederholung und der unerwartete aber letztlich unvermeidbare Fehler sind somit die beiden Komponenten, die das endgültige ästhetische Ergebnis der Arbeit bestimmen. Unterschiedliche Ausgänge verweisen auf unterschiedliche Prozesse und dies gilt vor allem für die Malerei von Sophie Tottie, bei der kein Bild vorher existiert. Vielmehr ist es der Prozess selbst, der dieses jedes Mal von Neuem bestimmt oder aus dem dieses besteht. Um diese Werke „lesen“ zu können, wird es sich lohnen, weitere Überlegungen über deren Entstehen anzustellen. Die Arbeiten aus Öl auf Papier, Leinwand oder synthetischer Oberfläche weichen sowohl in der Farbgebung als auch in der *Textur* vom üblichen formalen Wert ab, der ihnen als Unterscheidungsmerkmal des Künstlers beigemessen wird. Eine offenkundige Entpersonalisierung vollzieht sich mittels einer unorthodoxen Malpraxis, die dem Pinselstrich oder der Linie einen rein mechanischen, nicht aber einen beschreibenden Wert zuweist, ebenso wie durch die neutrale wenn nicht sogar schmutzige Farbgebung, die gewiss auf keine Vorliebe für die Farbe oder deren Symbolik schließen lässt. Das, worum es der Künstlerin vor allem geht, ist es, die Reaktion des Trägermaterials auf die ihm zugefügte physischen Einwirkung hervortreten zu lassen. Der Farbauftrag scheint mittels eines Schwammes, eines weichen Tuches oder eines breiten flachen Pinsels erfolgt zu sein, der sich jedoch wie ein Tuch oder ein Schwamm auf der Leinwand bewegt. Die sehr feinen in die Farbe eingeritzten Linien fangen das Licht ein: Die Leinwand gewinnt ein seidenes und vibrierendes Aussehen, fesselt den Blick und gebietet ein Nähertreten, ein genauereres Fokussieren durch den Betrachter. Vor diesen Arbeiten kann man kein regloser Besucher bleiben, denn beim Versuch, sich auf sie einzulassen oder sie auch



Sophie Tottie

Written Language (line drawings) I-II, 2008
Pigmented ink on paper, 216 x 113 cm (each)
Written Language (line drawings)
Konrad Fischer Galerie, Berlin, 2009
White Lines (copper drawings), 2010
Copper, 50 x 50 x 0,2 cm (each)
White Lines (steel drawings) I-II, 2010
Stainless steel, 200 x 61 x 0,3 cm (each)

nur in ihrer Wechselhaftigkeit zu erahnen, wird man gezwungen sein, sich vor und zurück zu bewegen, auch zur Seite, fast so, als hätte man eine Skulptur vor sich. Trotz des dünnen Farbauftrags, spricht uns diese Malerei von der Physikalität der Farbe, als Masse oder materieller Körper, mehr noch als von der Farbe als Lichtfrequenz an. Hier ordnet sich jedes Farbmolekül entsprechend der ihm von der Geste eingegebenen Richtung und Energie an, wie wir es bei Eisenfeinstaub beobachten können, der in Reichweite eines Magneten die Linien des Magnetfeldes sichtbar werden lässt. Diese Malerei erinnert durch die Art, wie sie das Licht einfängt, an glänzend poliertes Metall und verweist darin auf die neuesten Arbeiten auf radierten Oberflächen aus Stahl und Kupfer, welche wiederum der Malerei und der Zeichnung eigene formale Attribute nachzuahmen scheinen. Der Eindruck des Ungewissen und leicht *optical*, den die Malerei von Tottie erweckt, ist somit eine Möglichkeit, die Fläche zu „bewegen“, gleich der Zentralperspektive, die auf ihre Art versucht diese zu durchdringen; aber es ist auch ein Mittel, sie aus der Unbeweglichkeit zu befreien und sie wieder zum Schwingen zu bringen: Denn die materielle Fläche ist eine vorübergehende Ansammlung von Atomen, deren Anordnung momentan so gegeben, jedoch veränderbar ist.

Die Malerei von **Sara Sizer** präzisiert und definiert sich allein aus dem gegebenen Material des Bildträgers, dem einzigen verbliebenen der drei physischen Elemente, aus denen ein Bild besteht: der Bildgrund, die Grundierung, die Farbe. Nachdem die oberen Schichten des Gefüges abgeschafft sind, dringt die Betrachtung in den unteren Bereich, der innersten konzeptionellen und materiellen Struktur, um die Beschaffenheit des Bildgrundes zu erkunden und schließlich dessen Grundfeste zu untergraben. Das Bild, welches üblicherweise durch ein Hinzufügen hervortritt und sich in einem allmählichen Gestalt-Annehmen und Sichtbar-Werden herausbildet, offenbart sich hier durch Entnahme oder Negation: Deshalb können wir, meine ich, den von der Künstlerin eingeschlagenen Weg einen *apophatischen* oder *negativen* nennen. Die negative Methode, auch bekannt als die *via negationis*, besteht in der Definition einer Realität, in unserem Fall des Bildes, der Malerei, ausgehend ausschließlich vom Gegenteil und mittels Antinomien: indem aufgezeigt wird, was dieses nicht ist, offenbart sich seine Essenz. Wir haben also die „Gewissheiten“ der *Minimal Art* weit hinter uns gelassen, mit der lediglich noch eine scheinbare formale Vereinfachung gemeinsam bleibt; hier haben wir es eher mit einem *Minimum* an Grundanforderung an das Gewebe der Leinwand zu tun, doch in der Auflösung von Schuss- und Kettfäden, der die Leinwand unterzogen wird, implodiert auch dieses und schon wird das, was sicher schien, plötzlich ungewiss. Die von den Fäden vorgegebene Struktur bestimmt die räumlichen Koordinaten



der gewobenen Fläche: Von Verkreuzung zu Verkreuzung gleitend wächst die Fläche und breitet sich aus. Die Malleinwand verzichtet nicht auf die vierkantige Form des antiken Tafelbildes, an das uns der formgebende Keilrahmen noch erinnert. Das auf zwei orthogonalen Achsen angeordnete Gewebe passt sich somit mühelos an den rechtwinkligen Rahmen an, der für eine gleichmäßige Spannung sorgt. Dies sind die Elemente, auf die Sara Sizer einwirkt, in einer Art Meta-Malerei, die sich nicht mehr auf, sondern in der Leinwand realisiert. Während beim Sticken zusätzliche Fäden in den Stoff einge-arbeitet werden, entnimmt die Künstlerin einzelne Schuss- oder Kettfäden, wie es beim *Ajourstich* (*à jour*) gemacht wird, ohne jedoch die frei bleibenden Fäden zu verknüpfen. Was daraus entsteht, ist eine Art Laufmasche und gleichzeitig eine Zeichnung im Negativ, die, wenn zu weit getrieben und zu extremen Konsequenzen gebracht, Faden für Faden das Verschwinden der Leinwand selbst zur Folge hätte. Ungeachtet der starken ästhetischen Wertigkeit fügt diese Inkongruenz der Struktur des Stoffes immerhin Schaden zu, indem sie deren Bindung aus engen Verkreuzungen schwächt. Das Hervortreten einer vollkommen immateriellen, „durch Wegnahme“ realisierten Zeichnung bedingt im Entstehen ein gleichzeitiges Auflösen der Leinwand, des Stoffes, der sie aufnimmt. Mit derselben Inklination widmet sich die Künstlerin auch dem Thema Farbe und, ausgehend von der monochromen Reduktion gelangt sie zum Achromatismus, indem sie den gewobenen Fasern die natürliche Farbe chemisch entzieht. Unter dem Einsatz von Chlorbleiche wird die rohe Leinwand entfärbt, gebleicht und zugleich „befleckt“, bis ein mehr oder wenig erkennbares Schemenbild entsteht. Durch Wegnahme, indem sie ihr Definition entzieht, stößt die Künstlerin ein grundsätzliches Nachdenken darüber an, was die Malerei sein könnte.



Sara Sizer

***Untitled*, 2012**

Dark grey cotton on wood stretchers,
60 x 50 cm

***Untitled*, 2011**

Brown cotton on wood stretchers, 60 x 50 cm

***Untitled*, 2013**

Grey linen on wood stretchers, 80 x 100 cm

In den Anfängen der Siebzigerjahre führt Matt Mullican in enger Auseinandersetzung mit Konzeptkunst und Minimal Art und in völliger Autonomie erneut eine subjektive Sehweise ein, die sich in die Debatte der *Kunst als Sprache* und des Werkes als Ergebnis eines analytischen, kognitiven und Erkenntnisprozesses einnistet, und die Fragestellung vom „wie“ auf das „was“ der Malerei lenkt. Abseits des vorgegebenen und bereits abgetretenen Weges der zeitgenössischen Kunst, wohtnt man beim Werk von Mullican der frühen Wiederverwendung von Zeichen und Sprachen in ein unablässiges sich Erneuern, das weit über jeden Finalismus oder jede modernistische Ideologie hinausgeht, bei. Ausgehend von jener Bewegung, die unzweifelhaft eine der Wurzeln der amerikanischen Kunst ist, dem Surrealismus, der im abstrakten Expressionismus gipfelt, steht Mullican im Trancezustand auf der performativen Bühne, so wie Jackson Pollock auf der am Boden seines Ateliers ausgebreiteten Lein-



wand „stand“. Mit diesem verbindet ihn sowohl die anthropologische Herangehensweise an die künstlerische Tätigkeit als auch die Hyperproduktion von Zeichen, in einem „Excess“, der jede Einordnung, Entschlüsselung und Klassifizierung derselben schwierig macht. Das *Happening*, die Performance, die er alsbald in sein Werk integriert hat, führt eine Dimension der Öffentlichkeit in die künstlerische Arbeit ein und stellt gleichzeitig den hohen Grad an Nichtmittelbarkeit vor Augen: Es ist dies auch die typische Bedingung der Malerei, die sich in einem Kurzschluss zwischen objektiver Wirklichkeit und Projektion der subjektiven Erfahrung konkretisiert. Kunst als Erfahrung also, ohne jedoch die beschämende Schattenzone, die die menschliche Psyche birgt, zuzensurieren, mit dem Ziel, alles, was an Universellem und Atavistischem im Menschen und in den entfernen und nahen Kulturen existiert, zum Vorschein kommen zu lassen. Zwischen den gespaltenen und desorganisierten Äußerungen von „That Person’s Work“ (das Alter Ego, das unter Hypnose zum Vorschein kommt) und der rationalen Fähigkeit, die eigenen Erfahrungen zu ordnen, einzureihen und sie symbolisch zu kodifizieren, entfaltet sich die Suche von Mullican im Vorhaben, ein kosmologisches Modell zu schaffen. Als Maler und Zeichner, der er unzweifelhaft ist, stellt er sich sogar im Trancezustand die Frage nach der Natur der Malerei und nach den „Wünschen“ der Oberfläche: „What’s the surface like?“. In dieser dialogisch und projekтив gestellten Frage verdeutlicht sich die Notwendigkeit einer objektiven und zweidimensionalen Fläche, auf der die tiefsten Bewusstseinszustände kristallisiert werden können. Die Oberfläche wird notwendige Barriere um die Zeichen festzuhalten, ein Schirm um die Bilder einzufangen. Der Künstler ist somit das Medium, durch das diese fließen: der Kanalisor, „The artist as the channeler“, mit genau diesen Worten stigmatisiert Matt Mullican seine Funktion. Festigkeit der grafischen Setzung und Körperlichkeit der Bilder stehen der untastbaren Energie gegenüber, die sie auf der *subtilen Ebene* der Psyche hervorgebracht hat. Die fette und dickflüssige Pigmentmaterie der Oil Sticks wird durch Reibung und Druck auf das Papier oder die Leinwand aufgetragen, wie um sicher zu gehen, dass sie sich von dort nicht mehr weg bewegen kann: dass die Farbe am Grund haftet und dass sich an die Farbe auch der Sinn heftet, der ihr die Handschrift der Malerei zukommen lässt und auferlegt. In der Malerei von Mullican die Bilder: die Grapheme, die Embleme, die „Symbole“ oder genauer: die Piktogramme, allseits in Fülle präsent. Sie streben danach, mit Sensus communis befüllt zu werden, um eine enzyklopädische Anthologie zu erstellen, ein Florilegium des universell kodifizierten Wissens; somit genau das Gegenteil zum Symbol, welches sinnüberbordet weder gänzlich fassbar noch in seiner Interpretation vollständig erschöpfbar ist. In der programmativen Aufgabe, das menschliche Wissen zu ordnen



und zu katalogisieren, indem es durch die künstlerische Erfahrung objektiviert wird, entfernt sich Mullican nicht von den der Kunst der Siebzigerjahre eigenen Vorrechten, wonach das, auf Grund dessen man unterscheidet, eine natürliche Gewissheit ist, „I believe in believing“, im Endergebnis jedes kognitiven Prozesses in der Form und innerhalb der Grenzen eines Kunstwerkes, zum Beweis dafür, dass es keine Dichotomie gibt zwischen Form und Inhalt, zwischen Word und Bild.

Alle oder beinahe alle Oberflächen sehen die Möglichkeit vor „beschrieben“ zu werden, eine Ausnahme von gewisser Relevanz drängt sich jedoch sofort in den Sinn: Es ist der Spiegel. Regelrechte *tabula rasa*, omnivore und beziehungslose Fläche, ahmt der Spiegel nach und wehrt jede Markierung ab. Sammelbecken bloßen und flüchtigen Scheins, mutet das, was sich mit dem Spiegel einstellt, wie eine falsche Beziehung an. **Olafur Eliasson** überführt uns wieder in einen Zustand des Verbundenseins und des Entdeckens mittels des abschweifenden Einsatzes von Spiegelflächen, die oft die unmittelbare Umgebung reflektieren, wobei vorwiegend Dinge und weniger Personen Gegenstand der Reflexion sind. Der Spiegel gewinnt neuen Reiz, wenn sich das Bild vage oder verzerrt zeigt und wenn es nicht uns wiedergibt, sondern von uns Unterschiedenes: Er wird zum Instrument, um nach hinten oder zur Seite zu blicken, in eine für den Menschen unnatürliche Richtung. Indem er seine dreiste Frontalität verliert, wird der Spiegel zu einer Oberfläche voller suggestiver Kraft: Nunmehr Mittel und nicht mehr Ziel, befreit er sich aus einer albernen Mimese. Man nehme beispielsweise „Your artic view“ 2012: Zwei scheinbar unähnliche Objekte werden aufgrund einer inneren Übereinstimmung aneinander gefügt. Ein Treibholz-Baumstamm, längst substanz- und farblos, dient als Basis für einen Spiegel, dessen oberer Rand an der dahinter liegenden Wand lehnt. Der Stamm hat durch seinen langen Aufenthalt im Salzwasser Lebenssaft, Essenz und Form eingebüßt und das, was von ihm übrig geblieben ist, ist ausgelaugte Holzfaser: Die „Leichtigkeit“, die ihn jetzt charakterisiert, macht ihn wie losgelöst von spezifischem Gewicht. Der Spiegel mit seiner von unten nach oben allmählich schwindenden Versilberung, die sich aus der abnehmenden Dichte der Rasterung ergibt, vermittelt in der Verschwommenheit und „Verflüchtigung“ des Bildes dessen, der vor ihm steht, denselben Eindruck von Entmaterialisierung wie der darunter liegende Baumstamm. Vor unseren Augen lösen sich unsere eigenen Umrisse auf, verblassen nach und nach von unten nach oben, und man wohnt gleichsam einem Übergang des Aggregatzustandes der Materie bei, unseres Körpers, von fest auf gasförmig. In einer polaren Landschaft, wo es keine Grenze gibt zwischen Himmel und Erde, ist der Horizont eine undefinierbare Linie, alles wird atmosphärisch und einhüllendes Licht. Ein unvoll-

Matt Mullican

Under Hypnosis, 2007

Performance view at Tate Modern, London
Cosmology, 2009
 Installation view at Mai 36 Galerie, Zurich
Cosmology, 2009
 Installation view at Mai 36 Galerie, Zurich
The Meaning of Things, 2013
 Installation view at Fondazione Antonio Ratti, Como

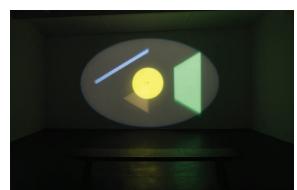
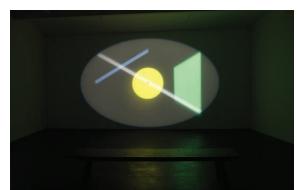
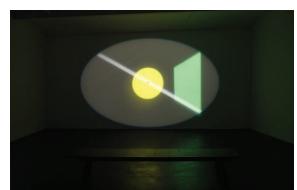
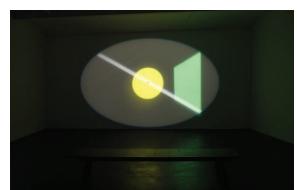
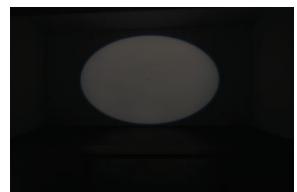


ständiges Bild verlangt immer nach Ergänzung durch den Betrachter und das Wahrgeommene weist dabei die Richtung. Die Verwendung des Possessivpronomens „your“ im Titel vieler Werke stellt eine weitere Widerspiegelung der eigenen Wahrnehmungserfahrung im anderen und jener des anderen in der eigenen dar. In einem ständigen sich Reflektieren scheinen Wissenschaft und Kunst von denselben inneren Gesetzen geleitet zu sein, wo Phänomen und Noumenon die beiden Pole bilden, zwischen denen sich das menschliche Sein entfaltet: Der Künstler macht sich zum Medium zwischen Natur und Kunst. Die Wissenschaft führt somit nicht zu einem blinden Positivismus sondern drängt uns über die äußere Erscheinung der Wirklichkeit hinaus, wo alles Existierende von einem Lufthauch (ànemos) durchdrungen ist und sogar die unbelebte Materie sich in ihrem innersten Molekular bewegt zeigt. Der Wind, der eine Tür öffnet, ist letztendlich ein Wunder, wenn man es mit den richtigen Augen betrachtet. Eliasson kennt und praktiziert diese Leichtigkeit ständig, es genügt, die Installation „*The inside of outside*“ 2008 zu betrachten, wo die mit Scheinwerfern und Schablonen in analoger und fast handwerklicher Technik an die Wand projizierten Lichtformen die Magie einer Erscheinung in Szene setzen: In einem *Figurentheater* flattern einfache geometrische Formen, die an jene des Suprematismus und des Neoplastizismus erinnern, und lassen sich an der Wand innerhalb der Lichtsilhouette eines großen Auges nieder. Der Künstler ist ein „Bricoleur“, ein Bastler, der Wissenschaftler ein „Amateur“, beide benötigen nicht viel, um wundersame Experimente durchzuführen, einzig zum Zweck, unsere Sinne zu entfachen, ein neues Verstehen der sinnlich wahrnehmbaren Welt anzuregen.

Olafur Eliasson

Your artic view, 2012

Driftwood, partially silvered glass, steel
 235 x 170 x 33 cm
 Installation view at neugerriemschneider, Berlin, 2012
Windspiegelwand, 2001
 Stainless steel mirror, stainless steel
 Dimensions variable
 Installation view at Die Deutsche Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit, Berlin, 2001
The inside of outside, 2008
 24 spotlights, 24 wall mounts, colour filter foil (yellow, orange, red, magenta, violet, blue, green), stainless steel, wood, metronome, control unit
 Dimensions variable; duration: 5:00 min.
 Installation view at neugerriemschneider, Berlin, 2008

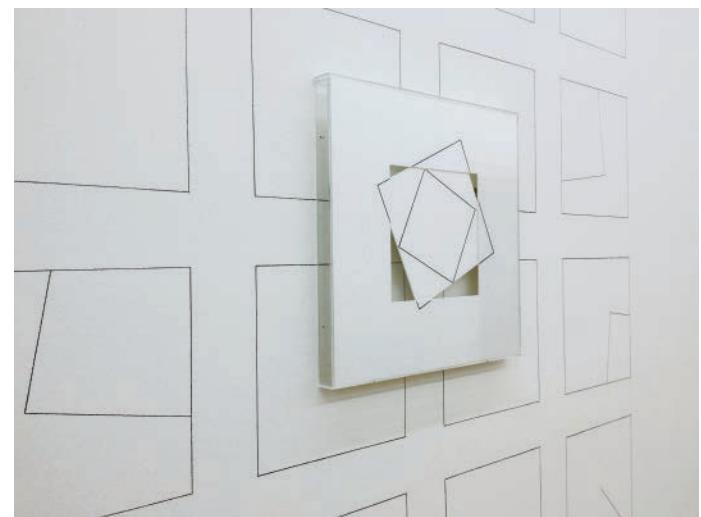
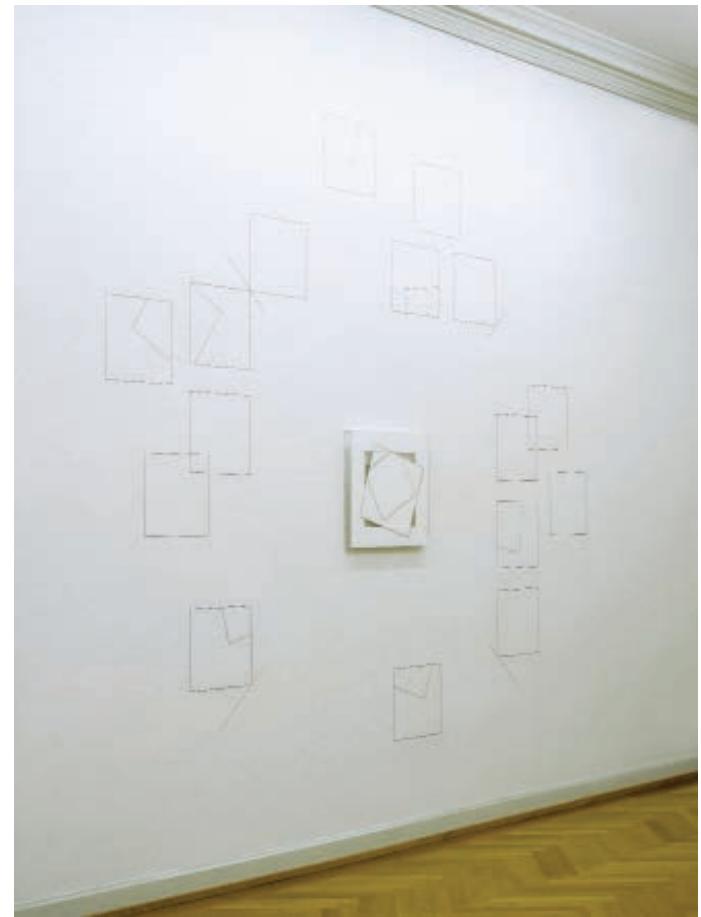




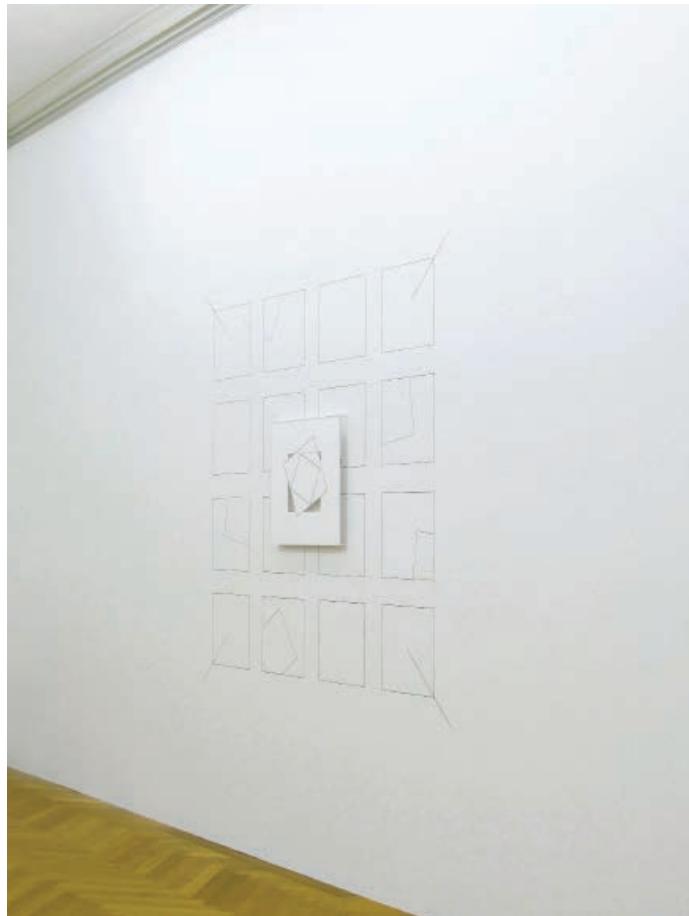
OLAFUR ELIASSON
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz



KARIN SANDER
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz



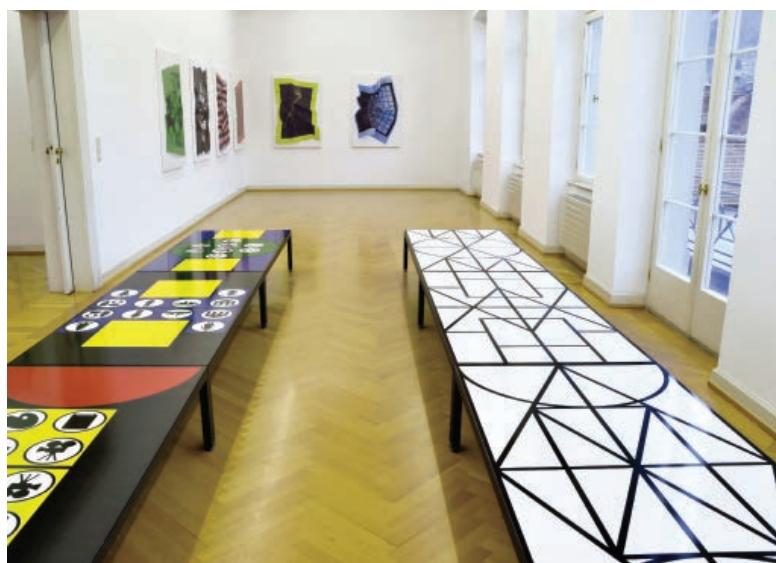
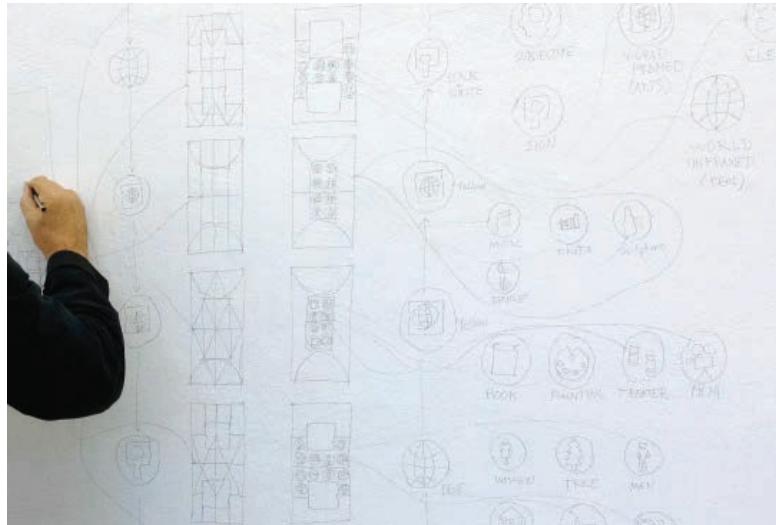
GIULIO PAOLINI
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz



SOPHIE TOTTIE
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz



MATT MULLICAN
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz



RICCARDO PREVIDI
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz



SARA SIZER
Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis Bregenz



distracting surface

Antonio Catelani

An Analogical Idea

Prior to any illusionistic invention in paint, Painting appeared as a fragment of reality. It did so by creating an affinity between the constituent elements of distinct objects, in such a way as to suggest a high degree of resemblance between art and reality itself. This is true of mediaeval art, as it is for the Russian and European avant-gardes of the early twentieth century, waning to zero in the case of certain paintings in the 1960s. Quite apart from any mimetic intent, a certain *formula* of art has an equivalent in abstract thought and a parallel to reality. The primary relationship that lies at the heart of this approach to reality is not so much (and not only) in what is represented by the use of signs; it is more in the structuring of a visual grammar and in the principles and constituent elements of painting, and particularly in drawing, as its prime mover. By consisting of sufficient elements, drawing contains the *limit* through which it is possible to perceive the limitless, inhabiting confines that are as psychic as they are physical. The image that emerges from within does not consist merely of lines, nor does it end simply in an aesthetic look. Background and sign are two distinct elements that belong to each other and yet do not blend together, even though the borderline between the *nature* of the two is subject to constant redefinition and shifts of what can be called an ontological frontier. The radical objectification brought about by Monochrome Painting elevates the background – the painting surface – to an image in its own right, bestowing upon it the status of a self-signifying reality. A synthetic, intermediate reality is achieved by means of a metonymical process. Here, content and container are renamed, cross-referencing to, and standing one for, the other. All matter, including that of painting, has a scope that cannot be altered and, if not suppressed, its disposition for becoming image will in any case always emerge. A conception of an unconditionally materialistic plane paradoxically has the effect of raising and spiritualising matter to the point that it becomes an absolutely metaphysical vision.

The Distinct Sign

Even though with a limited sample of artists and works, the aim of the exhibition is to focus on the presence and current relevance of the ideational and procreative impetus of drawing as the conceptual driving force behind works of art in contemporary art practice. Even though at first sight they cannot always be referred to simply as drawings, in their inner fabric and structure they nevertheless bear the unequivocal signs of this discipline as a model of two-dimensionality. The aim is not to focus attention on a particular artistic technique or medium but rather to identify its particular characteristics in artistic contexts that are different and varied but always comparable in terms of tension and function. Attention thus goes to those works and artists whose practice contains the embryo of drawing as an exercise, be it event or accident, project or programme, and as enunciation through images, to the point where it appears that they intend to attribute to drawing's irrefutable value and supremacy that is theoretical before it is formal (even though it is itself the antecedent of form). The context to which the analysis of the constituent elements of the painting refers, and the formal and contextual legacy propounded, can be inferred from the shifts impressed upon the image. This fathoms out the plane, the receptacle of appearance and the alchemist's crucible from which the visible is generated. Every *force* applied to the surface makes it possible to reveal and elevate the surface itself from a state of indistinct neutrality to a clarification of its intrinsic and sensitive condition which is at once physical and metaphysical. Some certain details can be seen as the physical and formal reality of a work, as can the perceptive element it generates. The observer can approach them and analyse their objective data and thus access them by means of intuition. What is brought about by a work of art is always a very personal relationship because it is linked to our own hypostatic nature: in this sense it can be referred to as relational art and linked to experience. But something must have happened if my certainties suddenly start to waver and I find myself replacing, and maybe even confusing, painting with the painted surface – and, what is more, if every surface appears as though it might become painting at any moment, accepting or generating an image. In its gradual stripping away over time, painting has been bared completely and the plane, the last surviving surface, has become like any other, given tangible form,

devalued and ultimately made neutral. And yet, if this is the case, in an inverse process all surfaces could become "painting", and my expectations could be rewarded, for in the eyes of an artist all is the skin of the world. It will then become possible to adopt a new approach to painting and to its canons, introducing some form of "distraction"; it will be like thinking one thing while doing another, with the former becoming clear and acquiring new meaning. So what remains of the painting, after Painting? Artists continue to paint and draw and to shift the plane in order to complement our own sensible experience. Painting continues to exist despite the fact that its impossibility has been "demonstrated" by *art as language*. And thus, as though by an act of faith, and in proportion to the faith one has in reality, painting once again becomes real simply through its own constant practice. What these artists show us is their particular way of being in the history of art and contemporaneously living in the present. We see their desire to build an image of the world, to create a model of it and to establish parallels between art and reality.

Past – Present

In different ages and circumstances, diverse cultures have formed and adopted different models and formulas for the representation and conception of space, assigning a particular value to the image and to its production. A general conception, which dominates over others, has always proved to be limited in terms of time and suitable only for particular purposes, without touching on others. This means that this dominance has each time needed to give way, showing how an unequivocal, stable and lasting vision in time and history is impossible. The case of central projection as a categorical model is the clearest example of this. The temporary nature of styles shows how art cannot be a constant form, just as an *evolutionary* conception of it, and the overcoming of certain positions to the detriment of others, is mistaken. Every advance in art is more like climbing up the steps of a staircase: one is always on the horizontal plane of the tread in parallel with a certain base on which to rest and from which to proceed, since the riser of the step is not practicable, even though it is real. With its implicit rules, constant returns and digressions, art is in this sense like the force of gravity we are subject to. In the early twentieth century Cubism showed us how it is possible to have simultaneous visions of a number of different planes belonging to the same object. It achieved this through a

deconstructed perspective that appears as arbitrary as it is effective, and yet this was not entirely new. The Byzantine painting of Russian icons, which was rediscovered throughout the West in that same period (as we can see in the Russian and European avant-gardes), was ruled by the laws of a reversed or intuitive perspective. This art form had already entered the representation of objects and buildings with a simultaneity of vision that, in the most extreme cases, literally twists the object portrayed, showing its front, side, top and even back, all at the same time, practically turning the painted image outside of the plane and into that of the viewer. The quest for a representation of a space other than the one that had been standardised and sanctioned by logical and pre-logical visions, opened up a third way of huge potential. What Cubist artists introduced in their *papiers collés* – through fragments of newspapers or wallpapers and little objects taken from the real world and stuck onto the surface of the painting – redesigned the status of the work, which was transformed from a representation of reality to reality itself. The use of text that acquires aesthetic value in the form of a newspaper cutting, is a visual demonstration of this. Drawing directly on reality became current practice and led to a shift of meaning, a reversal that distracts the eye, questions the mind and opens up to action as much as to a concise kinaesthetic form of understanding. *Distraction*, the diversion brought about by the "incongruous" element, instantly shifts our thoughts and attention from the perceived to the conceived. The mind does not remain attached to what it sees in the represented object, and this is neither sufficient for it, nor does it appease it. It does however take it up one step to a parallel plane of metaphysical comprehension. The newspaper cutting aims solely for the self-evidence of the thing itself, on a par with the signs produced by each artist. In other words, it acts in a relationship of analogy with these signs. The newspaper cutting is thus a catalyst for the rest of the image, for through it everything can be likened to truth. Conversely, the image traced out by the artist gives the status of image to the newspaper cutting. It affords the possibility of further addressing the image, distracting it from what it was or what it has become over the centuries. So, as soon as we look away, it will appear in another guise or, to put it better, it will offer the eye another intricate fold of this garment. Here is perhaps the crux of the issue: a parallel analogical process takes the place of a convergent, representative, logical-perspective process. If

we take a close look at Lucio Fontana's papers with a series of little rips at the centre, inside an oval drawn in pencil, we immediately sense the event, the accident that produced them: a point was caught on the roughness of the plane. In this case, the roughness is purely metaphysical, but its effect was to drag with it a little triangular portion of the sheet, which turned over onto the front side (in Italian this is commonly referred to as *un sette* – literally “a seven” – because the shape of the rip resembles the shape of the number seven: like a tear in a pair of trousers caused by a fall, which many of us will certainly remember from our childhood). Even if only partially, both the back and the front of the sheet will be visible at the same time. This simultaneity appears to question the laws of physics and open up to a conception of a space made of parallel realities that coexist with minimal gaps between them. What occurs at the centre of the sheet is, in this case, similar to a collision or fall that breaks the integrity of the plane. At the edges, where there is less tension, the effect is gentler. Here, the curve can show the back of the sheet which, through the fold, can stop the instant of this disclosure. And thus we find an “ear”, which is also triangular, and thus also shaped like a seven. This is the equivalent, in a book, to indicating where reading has been interrupted or that something special appears on this particular page: something that in any case corresponds to an interruption in the sequence of reading. Having this little fold simultaneously show both sides of the page helps mark the pause and the equivalence between the *before* and *after*, in the identity of the sheets that form the book and in the difference in the text it contains. The deliberately made fold on the two-dimensional surface of the plane shows that the bottom, as a real body, can be *acted* upon by the artist in a similar way to what happens as a result of the graphic sign that “engraves” it: in this case by enveloping and wrapping upon itself, thus eliminating its two-dimensional limitations. It is possibly like this that we should interpret Fontana’s intention to open up to a spatial dimension behind the picture. This can also be inferred from the holes and cuts that, by breaking through the physical-mechanical tension of the plane, produce a slight, harmonic folding of the surface – in this case, of the “lips” of the cut – towards the back of the canvas. In other words, in the opposite direction to the rips on the sheet. As we all know, behind the picture there is nothing other than the back of the picture, which can itself become image, as Giulio Paolini has shown. There is nothing

other than the picture, almost as though it were a substantial compound of image on one side, and a physical body on the other. The perspective drawn by the taut skin of the canvas, like the cut itself, in no way penetrates that reality: it is only an artifice, a specially created illusion...a deliberate artistic deception, one might say. All is played out through absence and subtraction, by means of drawing, which is the emblem of the immaterial in its essence as a faint outline. As a voluntary act, drawing can even go so far as to disappear, vanishing in favour of an other action that reshapes the surface in its place. If the surface is acted upon by chance or by accident, or even through forces intentionally applied by the artist, it produces a “drawing” all the same, but in this case it is acheiropoietic. This almost magic self-production of the image entails a renunciation, if not just a limitation, of the creative role of the artist, who steps to one side and simply prepares for the aesthetic experiment to happen. A perfect example of this process of giving up control and handing over to chance can be seen in Marcel Duchamp’s *3 stoppages étalon* (3 Standard Stoppages, 1913). Three samples or one-metre lengths are obtained through a random event and then locked into their form by established dimensions. Art is not science and the aesthetic dimension that governs it has no possibility, or at least need, for actual verification, which is out of its jurisdiction: the *rips* as much as the *darnings* are thus “measures” of the unmeasurable and they open up to different horizons of understanding and knowledge.

In a more or less similar way, **Karin Sander** relinquishes the act of painting in her *Mailed Paintings* and leaves it up to the canvases, the supports, to reveal themselves. Without any form of protection or packaging they are sent to the exhibition venue, which may be thousands of miles away, and from there, to other exhibitions or back to the studio, where they will wait to be sent on again, thus accumulating traces and marks. On the way, the white priming of the canvases picks up the stigmata procured by events that in a certain sense *draw* upon it. And indeed the canvases become stained, scratched and sometimes even torn. They may be chafed, as though subjected to a sort of involuntary frottage, self-depicting the thick rib and the cross of the frame that keeps them in shape. A texture, which appears to be made of minute hatchings, intensifies the weft and woof of the linen beneath the priming, so

beautifully made by the most rudimentary and canny of draughtsmen: the apparently absent-minded artist that is Chance. Lastly, the back of the canvas – her canvas – can go beyond the confines assigned to it and end up as an image, or as the phantom of an image that is instantly apparent. A paradoxical, almost X-ray like image, it shows us what we normally do not see: what lies behind, or rather within. In other words, the inner structure of the picture. All this is in a planar equivalence, without the slightest scalar variation, totally corresponding to reality. In order to be better understood, the carefully planned, unconditional use of a random process disguised as an avant-garde style game should, however, be considered as part of a broader investigation; one that the artist has carefully worked on for many years in order to bring out the value per se of the painted and unpainted surfaces. The polished surface of an egg thus enhances the perfection of the natural shape, while also transfiguring the material the shell is made of. Its calcareous opacity is encouraged to compete with the marble used in classical sculpture, in terms of lucidity and brightness, for this is an inherent part of its nature: calcium carbonate is the same compound that forms both marble and egg shells. This super-egg contains both image and light in its development as an embryo. It also acts as a receptor, reflecting amorphous images and external glows as they slide lifelike across its polished surface. Lastly, the egg appears in its twofold state as a *simulacrum* and as a *model*, for its true living appearance can no longer be deduced due to the “unnatural” perfection of its shell. And yet, for this very reason, it is raised to the level of an absolute archetype of form. Similarly the walls, which the artist takes to a polished sheen in the museum space, appear to dematerialise due to a degree of perfection that has nothing to do with the wall surface of the architecture, nor with wall painting. Rather, this pervasive, all-encompassing lustre recalls the intriguing play of certain convex mirrors that in paintings of Flemish interiors appear to take in the whole room, creating a returned vision. Though in a more discreet, less artificial manner, the shiny wall captures the trembling, distorted images of visitors passing in front of it, like moving mirages, creating illusions that circumvent our own vision and bring into doubt even the physical nature of the wall itself.

The appropriation and use of existing images – those not made by the artist – is plain to see in the work of **Riccardo Previdi**, in which

extension. In a reiterated play of mutual impositions, the image is impressed and printed on a dense, solid background, like a table weighing down on the floor, making no attempt to conceal its natural essence. This is that of flamed wood, with no trace of priming, and it remains as a natural background already inscribed with veining, providing a surface for a new image. Rewritten like this, the background makes its own deciphering more complex, in a sum of signs and artificial figures over the previous natural ones. Not even the videos constitute an exception to this serried activity and to the interrelationships between the image and the support. The practice that governs them is instantly clear. The screen is never just a uniform plane that intercepts the photons of the ray of light, but rather consists of superimposed sections with the slightest gap or interval between them. This filters part of the projection through to the other side of the screen until it is lost and out of focus, buckling on the surface that it happens to come across on its way, or burning itself out in the void. Like phosphorus, which flares up and expands into a blinding light but then oxidises and fades away, here too everything appears to flare up in the ether and then die away in the darkness: clarifying how, as we have seen, *expansion* is always followed by *contraction*.

At the dawn of the 1960s, **Giulio Paolini** investigated the silent, physical presence of the painting surface in his *Disegno geometrico* (1960), adopting a Cartesian approach, whereas in his piece *La Doublure* (1972–73) he used a perspective device to make the representation of the space of the canvas coincide with its actual border. This crystal clear elementariness had already appeared in the opening years of the twentieth century when art was exploring the secrets of nature, just as science was doing with particle physics. Paolini has always investigated the artist's portion of space as a sample of reality, even though in the partial form of a fragment, and he does so in order to create a model that is always poised between real and theoretical data. The intense analysis of the process of creating art, as well as the individual elements of the work, coupled with the position of laterality or subtraction chosen by the artist, accompany us as equals through to the relationship, via observation. The artist shows us the two sides of a foulard – the front and back of the canvas – proving that there is no deception. Indeed, it is precisely the illusory aspect of the representation that is revealed or, inversely, that reveals itself. As an expert

rhetorician, the artist sustains the issue on certain rules and clearly professed *tòpoi*. All together, we watch the scenic representation "of the visible", in which also the invisible plays no small part: but here it is not a matter of having something disappear, as one might be erroneously tempted to think. Paolini is certainly capable of much more; he can show an almost white canvas or even reverse it without any of us questioning the legitimacy of his action. The secret that makes this possible is *naturalness*. Naturalness coupled with enigma, which is generated by this process, leads to the metaphysics of things and objects. Seen in a different, distinct light, they fully reveal their material properties. The web of perspective is therefore as much a construct of thought, history and time as the models of classicism that have been shown over the years – as intricacies of the language of art and high culture. The rich iconographic repertory accumulated, and an increasingly complex perspective on construction, never conceal the fundamental, primary truth of the background, for they always qualify it and it is essentially this evidence that we see. It is thus a matter of making visible what does not appear immediately, through careful use of the artist's tools coupled with theory – and a well sharpened pencil. This remarkable reflector or lens, in the light of which we observe cognitive processes, also gives things a new skin, while the old one, like exuviae, point us towards an elsewhere. All finiteness and each individual fragment recall a mediated distance from the world, but this does not inevitably entail a loss. On the contrary, everything can be brought back to reason and unity, in such a way that *tout se tient*.

Creating drawing in its primary state, as a line stretched between two points, is a special action in art and it is typical of **Sophie Tottie**'s works in her series called *Written Language*. Made with pen and Indian ink, they lie midway between a form of graphic automatism and the programmatic certainty that the surface can be known and thus can, and must be, traversed along its entire length and breadth. As in the case of writing, the outcome of which is unknown until it is finished – as are the events that will change the course of the story – this is a gesture, not without surprises, that produces a deviation from the preestablished line. As in the *clinamen* of the ancient Epicureans, an imperceptible variation in the original course will lead to an unimaginable development of events and, in this case, to the final image.

The image appears in all its fullness only at the end of the journey, where the space of the sheet comes to an end together with the time needed to cover it. And yet engaging with the surface, with its indubitable two-dimensionality, will lead to an outcome that cannot be taken for granted, and to an altered image of the surface itself. The latter will look rippled, almost as though it were a pitch awning or drapery. The interaction of the lines, right up against each other, also brings about a retinal tremor and our perception becomes uncertain when faced with this moiré effect. At first sight the surface may appear to be neither flat nor still, just as the position of the observer is tipped off balance and, if the eye dwells on the image, the floor underfoot appears to be unstable and uncertain, and one is struck by a slight sense of dizziness. Whether the lines are drawn freehand in ink or with the help of a ruler, as in her previous graphite series, the end result always looks the same and yet, at the same time, different. The seriality that is typical of Tottie's work comes from a process that uses a strict repetition of the operative scheme but that nevertheless makes "mistakes", so the results are different every time. The intentional repetition and the error, which is unexpected and yet always there, are thus the two components that lead to the final aesthetic outcome of the work. Different results are produced by different processes and this is especially true of Sophie Tottie's painting, in which there is no preexisting image. It is the process itself that constitutes it and creates it each time. In order to interpret the work it is thus worth reflecting on its creation. The works in oil on paper, canvas or synthetic substrate vary in terms of both colour and texture from the customary formal value attributed to them as a distinctive feature of the artist's work. An evident depersonalisation is brought about by an unorthodox painting practice that assigns a purely mechanical, rather than descriptive, value to the brushstroke, as well as by a choice of colour that is neutral, and at times even dirty, and which certainly does not point to any elective or symbolic preference for colour. What the artist is most concerned with is to bring out the response that the paint returns to the physical stimuli to which it is subjected. The colour appears to be spread by a sponge, a soft cloth or a broad, flat brush that moves like a wipe across the canvas. The extremely fine lines that trace out the colour, trap the light in their coils: the canvas acquires a silky, vibrant look, capturing the eye and inviting us to move closer and

refocus from close up. We cannot simply be motionless observers when faced with these works for if we wish to take them in or even just sense their variability, we are obliged to move backwards and forwards, and even sideways, almost as though we were facing a sculpture. Even though the paint is extremely thin, it nevertheless tells us of its physical state, as a material mass or body, more than as a luminous frequency. Here every molecule of colour is arranged by the alignment and energy impressed upon it by the artist's hand, just as iron filings line up in the presence of a magnet, revealing the lines of the magnetic field. In the way it captures light, the paint recalls the latest works on abraded copper or steel surfaces which, on the contrary, appear to mimic the formal aspects of painting and drawing. The uncertain, vaguely optical perceptive data created by Tottie's painting is a way of "moving" the plane, as is the central perspective that, in its way, attempts to penetrate it, but it is also a means for rescuing it from its immobility and restoring its vibrancy. This is because the material plane is a temporary association of atoms, currently arranged as they are, but subject to further change.

Sara Sizer's painting takes shape and is defined purely by the physical state of the support, as the sole surviving physical element of the three that constitute the painting, which is to say: the substrate, the priming and the colour. Having annulled the upper layers, her investigation plunges down beneath them to explore just the nature of the substrate, the most intimate material and conceptual structure, in order to undermine its very foundations. The image, which normally emerges and takes shape through addition in a gradual accumulation and clarification, is here created by subtraction and negation. I therefore believe we can refer to the path she chooses as *apophatic* or *negative*. The negative method, otherwise known as the *via negationis*, consists of defining a reality – in our case, the painting – in terms solely of its contrary, and by means of antinomies. In this process its essence is revealed. This takes us well beyond the "certainties" of *minimal art*, with which it shares only an apparent formal simplification. What we find here is more a *minimum* existential requisite already inherent in the texture of the canvas – in the deconstructing of the woof and weft to which the fabric is subjected to, so as it too implode, so that what originally appeared certain suddenly becomes equivocal. The

structure established by the threads marks out the spatial coordinates of the woven plane: one intersection after another, in a constant shift, the plane grows and expands. The canvas does not abandon the characteristic quadrangular shape of the ancient panel and a partial recollection of this can be seen in the stretcher frame that holds it together. The weaving on two axes, at right angles, is thus well suited to the quadrangular frame, which allows it to be stretched uniformly. Sara Sizer works on these elements to build up a meta-painting which takes shape within the canvas rather than on it. Contrary to what happens in embroidery, where thread is added to thread, she unpicks the weft and woof, as is the case in *hemstitching*, but without knotting the threads that are undone. What this creates is a ladder, but also a drawing in the negative. If taken too far, to its extreme consequences, removing one thread after another would lead to the complete disappearance of the canvas itself. Even though this acquires considerable aesthetic value, this incongruity nevertheless damages the structure (the structural framework of the fabric, with its densely packed intersections) and weakens it. The revealing of an entirely immaterial drawing, made "per via di levare", in other words "by taking away", involves a contemporary undoing of the canvas – of the very fabric that bears it. The artist adopts the same approach to colour: starting with monochromatic reduction, she goes further, to achromatism, by chemically attacking the natural colour of the spun yarn. The raw cloth is contemporaneously discoloured with bleach, whitened and "stained", until a more or less interpretable phantom image emerges. By subtracting and removing, the artist initiates a fundamental meditation on what the field and discipline of Painting could be.

In an intense interaction with conceptual and minimal art in the early 1970s, **Matt Mullican** reintroduced a subjective vision that linked into the debate on *art as language* and on the work as the result of an analytical, cognitive and learning process, shifting the emphasis from the "how" to the "what" of painting. By going against the grain of the entirely consequential approach already well traced out by the art at the time, in Mullican's work we see an early conversion of signs and languages, in a never-ending revitalisation that goes well beyond any modernist teleology and ideology. Starting out from Surrealism (which is undoubtedly one of the roots of American art, culminating in abstract Expressionism) Mullican strode

onto the performance scene in a trance, just as Jackson Pollock strode across the canvas laid out on the floor of his studio, sharing both Pollock's anthropological approach to creating art and his hyper-production of signs in an "excess" that poses problems of placing, decoding and classifying them. Happenings, as performances adopted without further ado in his work, lead to a public dimension of creating art, but they also expose a significant degree of incommunicability: this too is typical of painting, which comes about in a short circuit between objective reality and a projection of subjective experience. Art as an experience, in other words, but without censoring the embarrassing grey area that the human psyche conceals. The aim is to bring out everything that is universal and ancestral in man and in cultures near and far. In an attempt to build up a cosmological model, Mullican's investigations range from the discrete, disorganised expression of *That Person's Work* (the alter ego that emerges through hypnosis) to the rational ability to arrange and classify his own experiences and to systematise them symbolically. As the painter and draughtsman that he most certainly is, even in a state of trance he manages to question himself about the nature of painting and the "desires" of the surface: "What's the surface like?". In this question, which is open to dialogue and posed in a projective manner, we clearly see the need for an objective, two-dimensional plane on which to crystallise the innermost layers of self. The surface acts as a barrier that blocks the signs, and as a screen capable of taking in images. The artist is thus the medium through which they flow; "The artist as the channeler" are the words that Matt Mullican himself uses to stigmatise his own role. The solidity of the graphic trace and the physical nature of the images contrasts with the impalpable energy that generates them at a *subtle, psychic level*. The dense, oily substance of the pigment in the oil sticks and fastens onto the paper and canvas through rubbing and pressure, as though wishing to be sure that it will not be able to move away from it. The colour thus fuses into the substrate so that it can in turn fasten the significance that the painting calligraphy attributes to, and imposes upon, it. In Mullican's painting the images – the graphemes, emblems and symbols or, to be more precise, the pictograms, which are superabundant everywhere – aspire to be filled with a shared, commonly accepted meaning, in order to build up an anthological encyclopaedia, as an anthology of universally codified knowledge. In other words, this is

precisely the opposite of what takes place in the case of the symbol which, replete with meaning, is neither fully attainable nor exhaustible in its interpretation. In his plan for organising and cataloguing human knowledge by objectivising it through art, Mullican is not at variance with the particular characteristics of art in the 1970s. What sets him apart is his innate certainty – "I believe in believing" – in the final outcome of every cognitive process in the form of, and within, the confines of the work of art, which clearly shows that there is no rift between form and content, word and image.

All, or almost all, surfaces contemplate the possibility of being "written" upon, and yet one fairly important exception does spring to mind: the mirror. An authentic *tabula rasa*, an omnivorous, irrelative plane, the mirror simply mimics, without being affected itself. A receptacle of mere appearances that are subject to impermanence, the relationship established with a mirror appears to be false. **Olafur Eliasson** brings us back to interaction and rediscovery through the digressive use he makes of reflecting surfaces that often mirror the surrounding environment, mainly restricting their reflective vision to things rather than people. The mirror recovers its appeal if the image appears uncertain or distorted and if it reflects not us, but what is other than us; it becomes a means for looking backwards or to the side, in a direction that is unnatural for us. By losing its insolent frontality, it once again becomes a surface with a wealth of overtones. As a means, rather than as an objective, it is freed from any mindless mimicry. Now look at *Your Artic View*, 2012, in which two apparently dissimilar elements are simply juxtaposed due to their inherent correspondence. A tree trunk picked up on the seashore, deprived of substance and colour, forms a base for a mirror that rises up above it with its top resting against the wall behind. After its long stay in salt water, the trunk has lost its sap and its essence and typical appearance. All that is left of it is its exhausted fibre: the lightness that now defines it makes it as though devoid of specific weight. Due to the way the silverying fades towards the top – an effect brought about by an increasingly sparse reticulation – the mirror creates the same state of dematerialisation as we see in the tree trunk below, making the image of the viewer evanescent and as though evaporated. Our own figure gradually fades away before our eyes, losing colour from the bottom up and we are as though subjected to a change

of state, of matter and of our own physical bodies, from solid to gas. In a polar landscape with no borderline between earth and sky, the horizon is an indefinable line, and all becomes atmospheric and bathed in light. An image by defect always asks to be completed by the viewer and the perceptive element becomes the means to achieve this. The use of the possessive pronoun "your" in the titles of many works establishes a further reflection of our own experience of the perception of the other and of the other in us. In a constant mutual reflection, science and art appear to be governed by the same internal laws in which phenomenon and noumenon are the two poles between which the human being exists: the artist becomes a medium between nature and art. So science does not lead to blind positivism but rather takes us beyond the appearance of reality, where existence is pervaded by a breath (*ánemos*) and even the inanimate is shown to be moved in its inner molecular depths. The wind that opens a door is nevertheless a marvel if one observes it with the right eyes. Eliasson never ceases to practice this breeziness, which he knows well, as we can see in *The Inside of Outside*, 2008; an installation in which the luminous shapes he obtains through optical projectors and masks with an analogue, almost rudimentary technique display all the magic of an apparition. Recalling those of Suprematism and of Neo-Plasticism, elementary geometries in a *puppet theatre* flicker and alight on the wall in the luminous silhouette of a large eye. The artist is a *bricoleur*, the scientist an *amateur*, and both need little to prepare an experiment that has something miraculous about it; one that has the sole purpose of firing up our spirits and inspiring in us a new understanding of the sensible world.

distracting surface

Antonio Catelani

Un'idea analogica

Prima di ogni invenzione illusionistica in pittura, la Pittura si è data come frammento di realtà istituendo un rapporto di affinità tra elementi costitutivi oggetti distinti, tale da far dedurre un alto grado di somiglianza tra l'arte e la realtà stessa. Così è stato per l'arte medievale, così pure per le avanguardie russe ed europee del primo novecento fino al grado zero di certa pittura degli anni Sessanta. Al di là di ogni intenzione mimetica, una data *formula* dell'arte trova il suo analogo nel pensiero astratto e corrispondenza nella realtà stessa. Una relazione originaria è alla base di questo approccio al reale: non tanto e non solo nel rappresentato, nel raffigurato mediante segni, quanto piuttosto nello strutturarsi della grammatica, nei principi e negli stessi elementi costitutivi della pittura e in particolar modo del disegno come *primo moto*. Il disegno nel comporsi di elementi sufficienti, vanta il *limite* attraverso il quale è possibile intuire l'illimitato, abitando un confine tanto fisico quanto psichico. L'immagine che origina dal fondo, non si compone di semplici linee né si esaurisce in mere evidenze estetiche; fondo e segno sono due cose distinte che si appartengono senza confondersi, sebbene il confine tra l'una e l'altra *natura* subisca continue ridefinizioni, spostamenti, di questa che può darsi una frontiera ontologica. La radicale oggettivazione operata dalla Pittura Monocroma, eleva il fondo: la superficie pittorica ad immagine in sé, lo innalza allo status di realtà auto-significante. Attraverso un processo metonimico si è giunti ad elaborare una realtà sintetica, intermedia, dove contenuto e contenitore si rinominano, si rimandano e valgono l'uno a significare l'altro. La materia tutta, anche quella pittorica, ha un portato che non si lascia alterare, la sua vocazione a farsi immagine, quando non soppressa, emergerà comunque, sempre. Una concezione del piano incondizionatamente materialistica, produce paradossalmente l'effetto di elevare, spiritualizzare la materia fino a pervenire ad una visione assolutamente metafisica.

Il segno distinto

L'intento della mostra è quello di evidenziare, seppur in un campione ristretto di artisti ed opere, la presenza e l'attualità, nella pratica contemporanea del fare arte, della spinta ideativa e generativa del disegno quale motore concettuale che anima opere, che seppure a prima vista non si possano sempre definire tout court disegni, ugualmente portano insito nelle loro maglie e strutture fondanti i segni essenziali di detta disciplina quale modello di bidimensionalità. L'intenzione non è quella di focalizzare l'attenzione su di una specifica tecnica o mezzo espressivo, quanto piuttosto di rintracciarne le peculiarità in contesti espressivi diversi e misti ma ogni volta assimilabili per tensione e operatività. Lo sguardo si orienta quindi su quelle opere e su quegli artisti che nel loro operare portano insito il germe del disegno quale esercizio, accadimento od accidente, progetto o programma, enunciazione per immagini. Tanto che al disegno pare vogliano attribuire un valore apodittico e un primato teorico, prima che formale, sebbene esso della forma ne sia l'antefatto. A quale contesto rinvii l'analisi degli elementi costitutivi del quadro, quale eredità formale e concettuale si articoli, lo si evince dagli slittamenti impressi all'immagine che agisce da scandaglio del piano, ricettacolo dell'apparire, crogiolo alchemico da cui si genera il visibile. Ogni *forza* applicata alla superficie consente di rivelare ed elevare la superficie stessa da una condizione neutra e indistinta, fino al chiarimento della sua condizione intrinseca di natura sensibile: fisica e metafisica al contempo. Ci sono elementi certi a cui poter guardare quali la realtà fisica e formale dell'opera e il dato percettivo che da essa si genera. L'osservatore potrà avvicinarvisi analizzandone i dati oggettivi e quindi accedervi per via intuitiva. Quello che si istituisce con l'opera d'arte è sempre un rapporto *a tu per tu*, perché connesso alla natura ipostatica della nostra persona: in questa accezione si può definire l'arte relazionale e legata all'esperienza. Ma qualcosa deve pur essere accaduto se le mie certezze improvvisamente vacillano e mi scopro a sostituire e forse perfino a confondere la pittura con la superficie pittorica e se inoltre ogni superficie possibile mi sembra possa da un momento all'altro divenire pittura, accogliere o generare un'immagine. Nel suo progressivo spogliarsi, in un processo storico graduale la pittura è scesa sino al suo fondo, ed il piano, la superficie superstite è divenuta

una superficie come tante altre, oggettivata e devitalizzata, infine neutra. Ma se così è stato, in un processo inverso tutte le superfici potrebbero divenire "pittura", e la mia aspettativa essere premiata, poiché per l'artista tutto è pelle del mondo. Diverrà allora possibile ripensare la pittura e il suo statuto introducendo una qualche forma di "distrazione": sarà come pensare una cosa facendone nel mentre un'altra, così che la prima si chiarisca e assuma nuovo senso. Cosa resta quindi della pittura, dopo la pittura? Gli artisti continuano a dipingere, a disegnare, a "muovere" il piano per offrirci un completamento alla nostra esperienza sensibile. La pittura continua ad esistere nonostante la sua impossibilità "dimostrata" dall'*arte come linguaggio*. Ed ecco, come per un atto di fede ed in proporzione alla fede che si ha nella realtà, ancora una volta la pittura si invera attraverso la sua semplice e costante pratica. Ciò che questi artisti ci mostrano è il loro peculiare modo di stare nella storia e contemporaneamente vivere il presente dell'arte: la volontà di costruire un'immagine del mondo, di formularne un modello, istituendo un rapporto di analogia tra arte e realtà.

Progresso - presente

Culture diverse in tempi e ambiti diversi hanno formato e assunto modelli e formule differenti di rappresentazione e concezione dello spazio, assegnando un distinto valore all'immagine e al suo prodursi. Una concezione generale, regnante sulle altre si è sempre dimostrata limitata temporalmente e atta a riguardare solo certi ambiti non lambendone altri, sì che tale posizione di primato ha dovuto di volta in volta cedere il passo dimostrando l'impossibilità di una visione univoca, stabile e duratura nel tempo, nella storia. Il "caso" della prospettiva centrale come modello categorico ne è l'esempio più evidente. La provvisorietà dello stile attesta l'impossibilità di una forma costante dell'arte come pure erronea è una concezione *evoluzionistica* della stessa, del superamento cioè di certe posizioni a discapito di altre. Ogni avanzamento in arte è piuttosto come il salire i gradini di una scala: si resta sempre sul piano orizzontale sulla pedata, in parallelo, avendo una base certa su cui poggiare e da cui procedere, giacché l'alzata dello scalino seppur reale non è praticabile, così vuole la forza di gravità cui siamo sottoposti, così pare voglia l'arte con le sue regole implicite, i suoi continui ritorni, le digressioni. L'arte del primo novecento ci aveva mostrato nel Cubismo la possibilità di

visione simultanea di più piani distinti appartenenti allo stesso oggetto, operata per mezzo di una decostruzione prospettica che appare tanto "arbitraria" quanto di grande effetto, ma non era poi cosa nuovissima. Già la pittura "bizantina" delle icone russe, riscoperta in tutto l'occidente proprio in quegli stessi anni, come testimoniano le avanguardie russe ed europee, retta dalle regole della prospettiva rovesciata o intuitiva, si era spinta nella rappresentazione di oggetti ed edifici in una simultaneità di visione che nei casi più estremi torce letteralmente l'oggetto in analisi, mostrando il di lui fronte, fianco, sopra e perfino retro contemporaneamente, pressoché rovesciando l'immagine dipinta fuori dal piano investendo chi la guarda. La ricerca di una rappresentazione dello spazio altra rispetto a quanto sino allora canonizzato e normalizzato dalle visioni logiche o pre-logiche apre ad una terza via ricca di presagi. Ciò che gli artisti cubisti introducono nei *papiers collés*, attraverso frammenti di giornali o tappezzerie e piccoli oggetti prelevati dalla realtà e incollati sulla superficie pittorica, ridisegna lo statuto dell'opera che da rappresentativa della realtà diviene una realtà in sé. L'elemento testuale, il ritaglio di giornale, che assume valenza estetica ne è la dimostrazione visiva. Il prelievo dal reale diviene una prassi abituale per mezzo della quale si opera uno scivolamento di senso, un rovescio che distrae l'occhio, interroga la mente e apre ad un fare quanto a un comprendere sintetico di tipo cinestetico. La *distrazione*, il diversivo operato dall'elemento "incongruo" sposta istantaneamente il pensiero e l'attenzione dal percepito al pensato, la mente non rimane attaccata a ciò che vede nel rappresentato e ciò non le basta, né la acquieta, ma sale uno scalino su un piano parallelo di comprensione metafisica. Il ritaglio di giornale non ambisce ad altro che all'auto-evidenza di cosa in sé, alla stregua dei segni prodotti dall'artista, opera cioè in un rapporto di analogia con detti segni. Il frammento di giornale funziona dunque da catalizzatore sul resto dell'immagine: per suo mezzo tutto è assimilabile al vero, di converso l'immagine tracciata dall'artista partecipa al ritaglio di giornale lo statuto di immagine. È la possibilità di ulteriormente interpellare l'immagine, di dis-trarla da ciò che è stata o è divenuta nei secoli. Allora, appena distolto lo sguardo si paleserà sotto una nuova veste o, per meglio dire, offrirà un'altra intricata piega di detta veste all'occhio. Sta forse qui il nucleo della questione, il procedere parallelo analogico prende il posto del procedere

convergente, rappresentativo logico-prospettico. Se osserviamo da vicino quelle carte di Lucio Fontana che mostrano al loro centro una serie di piccoli strappi, racchiusi all'interno di un ovale tracciato a matita, intuiamo subito l'evento, l'accidente che li ha prodotti: una punta ha inciampato sull'asperità del piano, in questo caso asperità del tutto metafisica, e come effetto ha prodotto il trascinamento di una piccola porzione triangolare del foglio che si è rovesciata sul piano anteriore (è quello che comunemente si definisce *un sette*, perché appunto a tale numero assomiglia la forma dello strappo che si produce: ad esempio sulla stoffa dei pantaloni a causa di una caduta; molti di noi ne conservano sicuramente il ricordo legato ad un'esperienza nell'infanzia). Il verso del foglio, anche se parzialmente, appare quindi visibile contemporaneamente al recto dello stesso. Una simultaneità che sembra interrogare le leggi della fisica ed aprire ad una concezione dello spazio fatto di realtà parallele e coesistenti con uno scarto minimo. Quello che avviene al centro del foglio è in questo caso qualcosa di assimilabile ad una collisione o caduta che rompe l'integrità del piano. In maniera più dolce invece, sul margine dove la tensione è minore, molto più semplicemente la curvatura del bordo può mostrare il verso del foglio che tramite la piega può bloccare l'istante di questo svelamento; ed ecco fatta un'orecchia (anch'essa triangolare, quindi a forma di sette). Come sappiamo ciò equivale, in un libro, ad indicare il punto di interruzione nella lettura o a segnalare qualcosa di singolare presente in quella pagina: cosa che comunque corrisponde ad un'interruzione nel continuum della lettura. Mostrare con questa piccola piega simultaneamente le due parti della pagina serve a segnare la pausa e l'equivalenza tra *prima* e *dopo*, nell'identità dei fogli che compongono il libro, nella differenza del testo ivi contenuto. La piega operata in arte, intenzionalmente, sulla superficie bidimensionale del piano, indica che il fondo, come corpo effettuale, può essere *agito* dall'artista alla stregua di ciò che avviene per mezzo del segno grafico che lo "incide": qui piuttosto facendolo avvolgere, avvolgere su se stesso annullandone pertanto il limite bidimensionale. In questa direzione va forse interpretata l'intenzione di Fontana di aprire ad una dimensione spaziale posteriore al quadro. Ciò si evince anche dai buchi e dai tagli che rompendo la tensione fisico-mecanica del piano producono un lieve e armonico ripiegamento della superficie, nello specifico delle "abbra" del taglio, nella

direzione del verso della tela, cioè all'opposto degli strappi sul foglio. Dietro al quadro, come tutti ben sanno, non c'è niente se non il retro del quadro, che può divenire a sua volta immagine, come Giulio Paolini ci ha mostrato. Quasi fosse un composto sostanziale di immagine per un verso e corpo fisico per l'altro. La prospettiva disegnata sulla pelle tesa della tela, tanto quanto il taglio, non penetra affatto quella realtà, è solo un artificio, un'illusione ad hoc... un inganno ad arte si direbbe. Tutto si gioca in assenza, in sottrazione, per mezzo del disegno che è l'emblema dell'incorporeo: nel suo essere linea di contorno flebile. Il disegno come atto volontario può anche arrivare a scomparire, eclissarsi in favore di un'azione altra che "rimodella" la superficie in sua vece. Se la superficie è agita, dal caso, dall'incidente come pure da forze applicate volontariamente dall'artista, si produce ugualmente un "disegno" ma questa volta "acheropito". Questa quasi magia dell'auto-prodursi dell'immagine implica la rinuncia, se non la sola limitazione, del ruolo creativo dell'artista che si discosta, solo predisponendo l'esperimento estetico. Una condotta esemplare di questo procedere nella rinuncia al controllo, apprendo alla casualità, si evidenzia nei "tre rammendi tipo", (3 *stoppages étalon*, 1913) di Marcel Duchamp. Tre campioni metrici o unità di misura vengono ottenuti grazie ad un evento casuale e poi bloccati nella loro forma quali unità di misura stabilite. L'arte non è scienza e la dimensione estetica che la governa non ha possibilità, quantomeno necessità, di verifiche effettive, non le competono: tanto gli *strappi* quanto i *rammendi* son quindi "misure" dell'incommensurabile e aprono a differenti orizzonti di comprensione e conoscenza.

In maniera non dissimile Karin Sander nei *Mailed Paintings* abdica all'atto del dipingere lasciando alle tele stesse, al supporto, il compito di auto-evidenziarsi. Non protette da imballaggio alcuno, esse vengono spedite alla sede espositiva talvolta a migliaia di chilometri di distanza e da questa ad altre esposizioni o indietro allo studio in attesa di ripartire, sommando così tracciati a segni. Le imprimiture bianche delle tele raccolgono durante il percorso le stimmate procurate dagli eventi che in qualche modo le *disegnano*: difatti si macchiano, graffiano e talvolta si lacerano. Così pure per sfregamento: quasi sottoposte ad una sorta di frottage involontario, si auto-disegna la spessa costola e la croce del telaio che le tiene in forma. Una texture, che pare fatta di minuto

tratteggio esalta la trama e l'ordito del lino che sottostà all'imprimitura, così ben condotta dal più artigianale e accorto dei disegnatori: quell'apparentemente distratto artista che è Il Caso. Da ultimo il retro della tela, il di lei telaio, pare valicare il confine assegnatole fino a divenire immagine o il fantasma dell'immagine che si distingue a prima vista. Figura paradossale, quasi fosse una radiografia ci mostra ciò che solitamente non si vede, ciò che sta dietro o meglio dentro, cioè l'ossatura del quadro: il tutto nell'equipollenza planare, senza alcuna variazione scalare, in totale aderenza al reale. L'uso pianificato e incondizionato di un procedimento aleatorio dissimulato da boutade avanguardista va però letto, per essere meglio compreso, nel contesto di una più ampia ricerca che vede da anni l'artista attenta a far emergere il valore "in sé" delle superfici pittoriche e non. Allora la superficie lucidata di un uovo esalta la perfezione della forma naturale e trasfigura al tempo stesso il materiale di cui il guscio è fatto. L'opaco calcare è spinto a competere con il marmo della scultura classica in nitore e lucentezza, dal momento che è insito nelle sue possibilità: il calcare (carbonato di calcio) è infatti lo stesso composto che costituisce sia marmo che guscio. Questo super uovo, che in pienezza contiene immagine e "luce" nel suo svilupparsi di embrione, al contempo si comporta da recettore, riflettendo amorfe immagini e bagliori esterni, che vivi scivolano sulla sua superficie levigata. Quest'uovo così definito si propone infine nella duplice condizione di *simulacro* e *modello*, in quanto il suo apparire vivo e vero non si evince più a causa della finitezza "innaturale" del guscio, ma a motivo della stessa si esalta ad archetipo formale assoluto. Allo stesso modo le pareti, che l'artista all'interno di spazi museali spinge fino a levigata lucentezza, sembrano smaterializzarsi a causa di una finitezza che non ha niente a che fare con la superficie muraria dell'architettura, né niente a che vedere con la pittura murale: piuttosto questa lucentezza avvolgente, inglobante, ci ricorda il gioco intrigante di certi specchi convessi che, nella pittura fiamminga di interni, sembrano inghiottire tutta la stanza realizzando una visione di ritorno. Qui in maniera più discreta, meno artificiosa, la parete lucida cattura le sembianze tremolanti, distorte e in movimento dei visitatori che vi passano davanti, così come avviene in una "Fata Morgana", proponendosi come miraggio che mette in scacco la visione e in dubbio la fisicità della parete stessa.

L'appropriazione e l'uso di immagini già esistenti, ovvero non prodotte dall'artista è pratica evidente nell'opera di Riccardo Previdi dove tale agire sembra far implodere la nozione stessa di *autorialità*: sebbene l'adozione di dette immagini da sottoporre alla pratica rigenerativa finisca ugualmente per caricare le stesse di proprie tensioni originarie. Le immagini prelevate a campione, *estratte* dal mondo e dalle figure della tecnica o talvolta dalla pubblicità, non sono certo figurazioni auliche, piuttosto si direbbero neutre se non addirittura inattive e devitalizzate, ma proprio per questo atte ad essere sottoposte a prova di stress, attraverso un procedimento di "frizione" che le dinamizza e rianima. Questa economia investe l'intero mondo delle "figure" in arte, dove niente deve restare neutro e tutto può essere metabolizzato: un travaso di senso od uno scarso formale è pur sempre un atto dinamico e fruttuoso, alla stregua di un disegno condotto a mano libera. Previdi enuncia ed enuclea la locuzione che attesta essere il quadro una "finestra sul mondo"; se così è perché dunque non guardarcì attraverso: il fondo è diaframma trasparente, diafano, su cui scrivere l'immagine per poi trapassarla con lo sguardo. Un fondo trasparente come vetro, quand'anche sia materia plastica, manifesta in ultima analisi la sua stessa assenza, il suo non essere fondo e queste *figure* cui manca un luogo a cui ancorarsi paiono apparizioni mutevoli, incostanti, quanto inconsistenti. I raggi che trapassano la superficie, scollando l'immagine da questo quasi fotogramma filmico, sembrano cristallizzare in ombre portate, proiettate, il nostro stesso atto del guardare: nel correre del raggio visivo che va dall'occhio alla figura che lo attende, e per essa, attraverso essa giungere ad altra immagine o ad altro fondo che sta oltre, che a lei si somma fonde e confonde. Se il telaio poi è posto su dei cardini può basculare, oscillare e come un compasso trasportare punto per punto l'immagine dalla sua piena frontalità allo scorcio più audace dove, forzata in un artificio estremo, sorta di anamorfosi, si comprime in un ristagno di linee indecifrabili che sigillano la visione e obliterano le figure. Dove tutto appare essere calmo, operano piuttosto forze telluriche che scuotono tanto le fondamenta quanto i confini fisici del quadro. L'immagine scelta o trovata, prima compressa e poi rilasciata, non recupera più aderenza con il suo confine originario, il preesistente perimetro le va largo e tutt'intorno mostra scampoli della sua precedente ampiezza. Ed ecco che la piega, questa volta operata

sulla superficie, piuttosto increspandola, riqualifica lo spazio del piano per mezzo di una "tettonica" che sollevando l'immagine ne riduce conseguentemente l'estensione fisica. In un reiterato gioco d'interferenza, laddove l'immagine viene invece impressa, stampata su di un fondo solido e denso come una tavola che pesa sul pavimento e non cela la sua essenza di cosa naturale, di legno fiammato senza alcuna imprimitura, il fondo naturale già scritto dalle venature permane e si fa letto per un'altra immagine. Il fondo così riscritto complica la sua decifrazione, nella somma dei segni, delle figure artificiali sulle preesistenti naturali. Non fanno eccezione a questa serrata dinamica e relazione tra immagine e supporto neppure le proiezioni video e subito ci appare evidente la prassi che le governa. Lo schermo non è mai costituito da un piano uniforme atto a intercettare tutti i fotoni del raggio luminoso, bensì si compone di sezioni giustapposte con uno scarto minimo o breve intervallo, tale da far filtrare parte della proiezione oltre lo schermo, fino a perdersi in un fuori fuoco, a deformarsi sulle superfici che casualmente incontra sul suo percorso o spegnersi nel vuoto. Come per il fosforo che si infiamma ed espande producendo grande luce, ma alla sua completa ossidazione segue lo spegnimento e il ritrarsi, qui analogamente tutto tende a dilatarsi nell'etere per poi estinguersi nell'oscurità: chiarendo la modalità già menzionata che ad *espansione* vede sempre seguire *contrazione*.

Se sul sorgere degli anni Sessanta **Giulio Paolini** in *Disegno geometrico* (1960), con accento cartesiano aveva sondato la muta e fisica presenza del piano pittorico, nell'opera *La Doublure*, (1972-73) con artificio prospettico aveva fatto coincidere la rappresentazione dello spazio della tela con un margine reale della stessa. Tale limpida elementarità l'avevamo già vista agli albori del Novecento, in un tempo in cui l'arte investigava i segreti di natura, così come faceva la scienza con la fisica delle particelle. Paolini da sempre indaga la porzione di spazio che compete al pittore, quale campione di realtà, seppure nella sua parzialità di frammento, al fine di formulare un modello sempre in bilico tra dato effettuale e teoretica. La serrata analisi dei procedimenti del fare arte quanto dei singoli elementi costituenti l'opera, congiuntamente alla posizione di lateralità o sottrazione di presenza assunta dall'artista, ci muove quali suoi pari, per mezzo dell'osservazione, alla relazione. L'artista ci mostra i due lati del foulard: il recto ed il

verso della tela provandoci che non ci sono inganni, anzi è proprio l'aspetto illusorio della rappresentazione ad essere svelato o per inverso a fare mostra di sé. Quale retore esperto, l'artista, il discorso lo regge su regole certe e *tōpoi* ben dichiarati. Assistiamo tutti assieme alla rappresentazione scenica "del visibile" dove anche l'invisibile gioca il suo buon ruolo: ma qui non si tratta di far scomparire qualcosa, come si potrebbe erroneamente pensare. Paolini può per certo fare molto di più: può ostendere una tela pressoché bianca o perfino rovesciarla senza che alcuno di noi si interroghi sulla legittimità di tale impresa. Il segreto di tale atto è *la naturalezza*; la naturalezza congiunta all'enigmaticità che si genera da questo procedere conduce alla metafisica delle cose, degli oggetti, che osservati sotto diversa e distinta luce rivelano appieno le loro proprietà sostanziali. Tanto la "ragnatela" prospettica, quanto i modelli della classicità esibiti negli anni, sono dunque costrutti del pensiero, della storia e del tempo: articolazioni della lingua dell'arte, della cultura alta. Il folto repertorio iconografico collezionato e la sempre più complessa costruzione prospettica non coprono mai la verità prima e certa del fondo, bensì sempre lo qualificano ed è sostanzialmente questa evidenza che ci viene offerta: è dunque un rendere visibile ciò che immediatamente non appare, facendo accorto uso degli strumenti del mestiere, della teoria e di un lapis ben temperato. Questo singolare riflettore o lente, alla cui "luce" si osservano i processi cognitivi, dona inoltre alle cose una nuova pelle e la vecchia come un'esuvia ci indica un altrove. Ogni finitezza ed ogni singolo frammento evocano una meditata distanza dal mondo ma ciò non significa ineluttabilmente perdita, bensì che al contrario tutto può essere ricordotto a ragione ed unità, si che *tout se tient*.

Stabilire il disegno nella primaria condizione di linea tesa tra due punti è un atto particolare in arte, ed è tipico dei disegni di **Sophie Tottie** che formano la serie denominata *Written Language*. Condotti con pennino e inchiostro di china, questi si collocano a metà tra una forma di automatismo grafico e la programmatica certezza che il piano è conoscibile e pertanto può e deve essere percorso in tutta la sua ampiezza ed estensione. Un gesto non scevro da incognite produce, come avviene nella scrittura che non conosce il suo esito prima del suo compiersi, né gli eventi che cambieranno il corso del racconto, una deviazione dalla linea prestabilita. Come nel *clinamen* degli

antichi epicurei una variazione impercettibile del tracciato originario porterà ad uno sviluppo impensabile degli eventi e in questo caso dell'immagine finale. L'immagine si mostrerà nella sua pienezza solo al termine del percorso: all'esaurirsi dello spazio del foglio e del tempo necessario a coprirlo. Praticare il piano, la sua bidimensionalità certa, produrrà pur tuttavia un esito non scontato ed un'immagine alterata del piano stesso che risulterà così ondulato, quasi fosse una tenda a falde od un panneggio. Le interferenze delle linee vicinissime le une alle altre inoltre producono uno fremito retinico e la percezione risulta incerta: è il *moiré*. Se la superficie adesso, ad un primo sguardo, risulta non piana né ferma, parimenti la posizione dello spettatore subisce uno squilibrio e se lo sguardo indugia a lungo sull'immagine, il pavimento che si calpesta appare instabile, incerto, e si è colti da lieve vertigine. Sia che le linee vengano tracciate a mano libera con l'inchiostro che con l'ausilio di un righello come nella precedente serie a grafite, il risultato finale appare sempre lo stesso e ciò nonostante differente. La serialità tipica dei lavori di Tottie si esplica attraverso una *praxis* che, nella ripetizione rigorosa dello schema operativo ciò nondimeno incorre in "errore", sì da ottenere risultati ogni volta diversi. La ripetizione voluta e l'errore inatteso, ma tuttavia puntuale, sono quindi le due componenti che determinano la resa finale, estetica, dell'opera. Esiti diversi rimandano a processi diversi e ciò vale soprattutto per la pittura di Sophie Tottie dove non preesiste alcuna immagine ed è il processo stesso che la determina ogni qual volta, ovvero in sé consiste. Per affrontarne la lettura varrà quindi la pena continuare a riflettere sul suo farsi. Gli oli su carta, tela o superficie sintetica, deviano tanto nel cromatismo quanto nella *texture* dal consueto valore formale ad essi attribuito quale segno distintivo dell'artista. Una evidente spersonalizzazione è messa in atto per mezzo di una pratica pittorica eterodossa che assegna alla pennellata o al tratto un valore prettamente meccanico e non più descrittivo e per la scelta cromatica neutra se non perfino sporca che certamente non indica nessuna preferenza elettiva o simbolica per il colore. Ciò che più preme all'artista è far emergere la risposta che la materia pittorica restituisce alla sollecitazione fisica cui viene sottoposta. La stesura del colore sembra essere operata per mezzo di una spugna, di un soffice panno o di un largo pennello piatto che si muove però come un panno od una spugna sulla tela. Le linee sottilissime che vergano

il colore intrappolano luce in avvolgimenti: la tela assume un aspetto serico e vibrante, cattura lo sguardo e chiede un avvicinamento, un'ulteriore messa a fuoco da parte dell'osservatore. Non si può di fronte a queste opere essere un'immobile contemplatore perché se si vuole provare a coglierle o solo ad intuirle nella loro variabilità si sarà costretti a muoversi avanti e indietro ed anche di lato, quasi si avesse di fronte una scultura. Seppur ridottissima negli spessori questa pittura ci parla del dato fisico del colore, come massa o corpo materiale, più che di esso come frequenza luminosa. Qui ogni molecola di colore si dispone secondo la direzione e l'energia impressale attraverso il gesto come avviene alla limatura di ferro in presenza di una calamita, sì da rendere evidenti le linee di campo magnetico. Questa pittura ricorda per il modo in cui cattura la luce l'aspetto cangiante del metallo pulimentato ed in ciò rinvia ai più recenti interventi sulle superfici d'acciaio o di rame abrase che all'opposto sembrano mimare attributi formali propri della pittura e del disegno. Il dato perettivo incerto e vagamente *optical* che la pittura di Tottie sollecita è quindi un modo per "muovere" il piano, così come lo è la prospettiva centrale che cerca a suo modo di penetrarlo, ma è anche il mezzo per riscattarlo dall'immobilità e restituirci vibrazione: poiché il piano materiale è una provvisoria associazione di atomi, per ora così disposti, ma suscettibili di ulteriore modificazione.

La pittura di **Sara Sizer** si precisa definisce a partire dal solo dato materiale del supporto, quale unico elemento fisico superstite dei tre costituenti il quadro e cioè: fondo, preparazione, colore. Abrogati gli strati superiori del complesso, l'indagine si spinge al di sotto di essi ad esplorare la sola natura del fondo, la struttura concettuale e materiale più intima, per minarne infine le fondamenta. L'immagine, che solitamente emerge e si forma per addizione in un progressivo costituirsi e chiarirsi, qui si rivela per sottrazione o negazione: pertanto credo possiamo definire quella percorsa dall'artista una via *apofatica* o *negativa*. Il metodo negativo, altrimenti noto come *via negationis*, consiste nel definire una realtà, nel nostro caso il quadro, la pittura, a partire unicamente dal suo contrario e per mezzo di antinomie: in questo processo viene rilevata la sua essenza. Siamo quindi ben oltre le "certezze" della *minimal art*, di cui si condivide solo un'apparente semplificazione formale; qui abbiamo piuttosto a che fare con un *minimum* di requisito esistenziale inscritto nel già

tessuto della tela ma, nella destrutturazione di trama e ordito cui la tela viene sottoposta implode anch'esso, ed ecco che ciò che appariva certo diviene improvvisamente incerto. La struttura stabilita dei fili segna le coordinate spaziali del piano tessuto: incrocio dopo incrocio, in un continuo slittamento, il piano cresce e si estende. La tela da pittura non rinuncia alla quadrangolare forma propria dell'antica tavola e parziale ricordo di essa si ha nel telaio che la tiene in forma. La tessitura su due assi ortogonali quindi ben si adatta al telaio quadrangolare che ne permette la tensione omogenea. Sara Sizer interviene su questi elementi nella definizione di una meta-pittura che si realizza internamente alla tela e non più sopra la tela. All'opposto del ricamo, che aggiunge ulteriore filo sul già tessuto, l'artista opera delle sfilature di trama o ordito come avviene nel *punto a giorno* (*à jour*) senza però annodare i fili rimasti liberi. Quella che si produce è una smagliatura e allo stesso tempo un disegno in negativo che, se spinto troppo oltre e portato ad estreme conseguenze, filo dopo filo produrrebbe la scomparsa della tela stessa. Questa incongruenza, per quanto assuma una forte valenza estetica, produce pur sempre un danno alla struttura, all'armatura del tessuto fatta di serrati incroci, di fatto indebolendola. L'evidenziarsi di un disegno del tutto immateriale, realizzato "per via di levare", nel suo farsi implica un contemporaneo disfarsi della tela, del tessuto che lo accoglie. Con eguale propensione l'artista affronta anche il tema del colore e partendo dalla riduzione monocromatica si spinge oltre, verso l'acromatismo, attaccando chimicamente il colore naturale della fibra filata. Attraverso l'uso della candeggina la tela grezza viene decolorata, sbiancata e "macchiata" allo stesso tempo, fino a far emergere un'immagine fantasma più o meno decifrabile. In sottrazione, togliendole definizione, l'artista sollecita una riflessione fondamentale su cosa la pittura possa essere.

Nei primi anni Settanta, in un serrato confronto con l'arte concettuale e minimal, **Matt Mullican** reintroduce in piena autonomia una visione soggettiva che va a innestarsi nel dibattito dell'*arte come linguaggio* e dell'opera quale risultato di un processo analitico, cognitivo e conoscitivo, spostando la questione dal "come" al "cosa" della pittura. Non procedendo per la via già segnata e del tutto consequenziale dell'arte coeva, nell'opera di Mullican si assiste alla precoce riconversione di segni e linguaggi, in un incessante rigenerarsi, che va ben oltre ogni finalismo e ideologia modernista.

Muovendo da quella che indubbiamente è una delle radici dell'arte americana, il Surrealismo, culminato nell'Espressionismo astratto, Mullican in stato di trance calca la scena performativa così come Jackson Pollock "calcava" la tela distesa sul pavimento del proprio studio. Con esso egli condivide tanto l'approccio antropologico al fare arte quanto l'iperproduzione di segni, in un "eccesso" che pone problemi di collocazione, decodifica e classificazione degli stessi. L'*happening*, la performance assunta senza indugi all'interno del proprio operare, conduce ad una dimensione pubblica del fare arte, ma ne evidenzia altresì il rilevante grado di incomunicabilità: è questa anche la condizione tipica della Pittura che si sostanzia in un cortocircuito tra realtà oggettiva e proiezione dell'esperienza soggettiva. Arte come esperienza dunque, ma senza censurare l'imbarazzante zona d'ombra che la psiche umana nasconde, nell'intento di far emergere ciò che di universale ed ancestrale esiste nell'uomo e nelle culture lontane e vicine. Tra la disgregata e disorganizzata espressione di "That Person's Work" (l'alter ego che emerge sotto ipnosi) e la capacità razionale di ordinare, classificare, le proprie esperienze e codificarle simbolicamente, si dipana la ricerca di Mullican nell'intento di costruire un modello cosmologico. Da pittore e disegnatore quale egli indubbiamente è, finanche in stato di trance egli arriva ad interrogarsi sulla natura della pittura e sui "desideri" della superficie: "What's the surface like?". In questo interrogativo posto in forma dialogica e proiettiva, si rende evidente tutta la necessità di un piano oggettivo e bidimensionale su cui far cristallizzare gli stati più profondi del sé. La superficie diviene barriera necessaria a bloccare i segni, schermo atto ad accogliere le immagini. L'artista quindi è il mezzo del fluire per le stesse: il canalizzatore, "The artist as the channeler" con queste precise parole lo stesso Matt Mullican stigmatizza la propria funzione. Solidità di tracciato grafico e fisicità delle immagini si contrappone all'energia impalpabile che le ha generate sul *piano sottile*, psichico. La materia grassa e densa di pigmento degli oil sticks si fissa sulla carta e sulla tela per sfregamento e pressione, come a volersi assicurare che da queste non si possa più muovere: che il colore si saldi al fondo e che al colore si appiccichi a sua volta il senso che la calligrafia pittorica gli attribuisce e impone. Nella pittura di Mullican le immagini: i grafemi, gli emblemi, i "simboli" o per meglio precisare i pittogrammi, ovunque presenti in maniera sovrabbondante,

ambiscono ad essere riempiti di senso comune, condiviso, allo scopo di comporre un'encyclopedica antologia, un florilegio del sapere universalmente codificato; cioè proprio al contrario di ciò che avviene per il simbolo che trabocante di senso non è né pienamente attingibile, né esaibile nella sua interpretazione. Nel programmatico compito di ordinare e catalogare le conoscenze umane oggettivandole attraverso l'esperienza artistica Mullican non si discosta dalle prerogative proprie dell'arte degli anni Settanta, ciò per cui si distingue è un'innata certezza, "I believe in believing", nella resa finale di ogni processo cognitivo sotto la forma ed entro i confini d'opera d'arte a dimostrazione che non esiste alcuna dicotomia tra forma e contenuto, parola e immagine.

Tutte, o quasi, le superfici contemplano la possibilità di essere "scritte", nondimeno un'eccezione di una certa rilevanza si affaccia subito alla mente: è lo specchio. Vera e propria *tabula rasa*, piano onnivoro e irrelato, lo specchio mima soltanto e non si lascia scalpare. Ricettacolo di mere apparenze soggette ad impermanenza, quello che si stabilisce con lo specchio ci appare un falso rapporto. **Olafur Eliasson** ci ridepisone in una condizione di relazione e riscoperta attraverso l'uso digressivo che egli fa delle superfici specchianti che spesso riflettono l'ambiente circostante, limitando prevalentemente l'uso riflessivo alle cose e di meno alle persone. Lo specchio recupera la sua attrattiva se l'immagine appare incerta o distorta e se invece che rifletterci riflette altro da noi: diviene strumento per guardare indietro o di lato, in una direzione innaturale per l'uomo. Perdendo la sua insolente frontalità ridiviene una superficie ricca di suggestioni: quale mezzo e non più meta, si riscatta da una mimesi sciocca. Si veda adesso *Your articol view*, 2012: due elementi apparentemente dissimili sono semplicemente giustapposti a motivo di un'insita corrispondenza. Un tronco d'albero rinvenuto sulla battigia, ormai privo di sostanza e colore, serve da base ad uno specchio che da questi si eleva per poi poggiare in alto alla parete retrostante. Il tronco, per la sua lunga permanenza in acqua salina ha perduto linfa, essenza e riconoscibilità e ciò che di esso resta è la sola fibra esausta: la "leggerezza" che adesso lo caratterizza lo rende come privo di peso specifico. Lo specchio, a causa dell'argenteratura che progressivamente si riduce dal basso verso l'alto, per mezzo di una retinatura sempre meno satura, produce

la stessa condizione di smaterializzazione del tronco sottostante, nell'evanescenza ed "evaporazione" dell'immagine di colui che vi si pone di fronte. Davanti ai nostri occhi la nostra stessa figura sfuma, scolora, progressivamente dal basso verso l'alto e si è come sottoposti ad un passaggio di stato della materia, del nostro corpo fisico, da solido a gassoso. In un paesaggio polare dove non esiste confine tra cielo e terra, l'orizzonte è una linea indefinibile, tutto diviene atmosferico e luce avvolgente. Un'immagine per difetto chiede sempre di essere completata da chi la osserva e l'elemento percettivo diviene la linea guida dell'esperire. L'uso del pronome possessivo "your" nella titolazione di molte opere stabilisce un ulteriore rispecchiamento della propria esperienza sensibile nell'altro e dell'altro nella propria. In un riflettersi continuo scienza e arte appaiono governate dalle stesse leggi interne dove fenomeno e noumeno sono i due poli tra cui si dispone l'essere umano: l'artista si fa medium tra natura e arte. Dunque la scienza non conduce a un cieco positivismo bensì ci sospinge oltre le apparenze del reale dove l'esistente è pervaso da un alito (*ànemos*) e perfino l'inanimato si mostra mosso nel suo profondo molecolare. Il vento che dischiude una porta è pur sempre una meraviglia se lo si guarda con gli occhi giusti. Eliasson questa levità la conosce e pratica costantemente, basti guardare all'installazione *The inside of outside*, 2008 dove le sagome luminose ottenute attraverso proiettori ottici e maschere, con tecnica analogica e quasi artigianale, mettono in scena la magia di un'apparizione: in un teatro di figura, elementari geometrie che ricordano quelle del Suprematismo e del Neoplasticismo sfarfallano e si posano sulla parete dentro la silhouette luminosa di un grande occhio. L'artista è un *bricoleur*, lo scienziato un *amateur*, entrambi necessitano di poco per predisporre un esperimento che ha del miracoloso, al solo scopo di accendere il nostro spirito, stimolare una comprensione nuova del mondo sensibile.

Olafur Eliasson

p. 21
Your arctic view, 2012
 Installation view at neugerriemschneider,
 Berlin, 2012
 Photo: Jens Ziehe
 © 2012 Olafur Eliasson

p. 21
Windspiegelwand, 2001
 Die Deutsche Gesellschaft für Technische
 Zusammenarbeit, Berlin
 Photo: Jens Ziehe
 © 2001 Olafur Eliasson

p. 22
The inside of outside, 2008
 Installation view at neugerriemschneider,
 Berlin, 2008
 Photo: Jens Ziehe
 The Sander Collection
 © 2008 Olafur Eliasson

pp. 24 - 25
 Installation view at Künstlerhaus Palais
 Thurn und Taxis, Bregenz
Your fading self (east), 2013
 Partially silvered glass, wood, concrete
 Courtesy neugerriemschneider, Berlin
 Photo: © Werner MARXX Bosch

Matt Mullican
 p. 19
Under Hypnosis, 2007
 Performance view, Tate Modern, London
 Courtesy of the artist

p. 20
Cosmology, 2009
 Installation view, Mai 36 Galerie, Zurich
 Courtesy of the artist

p. 20
Cosmology, 2009
 Installation view, Mai 36 Galerie, Zurich
 Courtesy of the artist

p. 20
The Meaning of Things, 2013
 Courtesy Fondazione Antonio Ratti, Como
 Photo: Agostino Osio

pp. 32-33
 Installation view at Künstlerhaus Palais
 Thurn und Taxis, Bregenz
5 Worlds 12 Benches, 2013

Steal, painted sculpture
 Courtesy Matt Mullican and Mai 36 Galerie,
 Zürich
 Commissioned by KÖR Kunst im öffentlichen
 Raum Wien (Public Art Vienna), 2013
 Photo: © Werner MARXX Bosch
 p.33 (Above) Photo: Sophie Tottie

Giulio Paolini
 p. 15
Disegno geometrico, 1960
 Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino
 Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino
 © Giulio Paolini

p. 15
La Doublure, 1972-73
 Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino
 © Giulio Paolini

p. 16
Due per uno, 1993-94
 Courtesy Archivio Giulio Paolini, Torino
 © Giulio Paolini

pp. 28 - 29
 Installation view at Künstlerhaus Palais
 Thurn und Taxis, Bregenz
this and / or that picture, 2009-13
 Wall drawing, Plexiglas, collage
 (Above) Photo: © Werner MARXX Bosch
 (Below) Photo: Sophie Tottie

Riccardo Previdi
 p. 14
Test (Transparent Ska), 2010
 p. 14
Test (Russische Rakete), 2010
 p. 14
Test (Arnsberger Schwimmbad), 2011
 p. 15
Tatami+Pirelli, 2005 / 2008
 Courtesy Riccardo Previdi, Francesca Minini,
 Mariano Pichler

p. 34
 Installation view at Künstlerhaus Palais
 Thurn und Taxis, Bregenz
Test 1 - 6, 2010 - 2013
 UV print on canvas
 Courtesy Galerie Sommer & Kohl, Berlin

p. 35
 Installation view at Künstlerhaus Palais
 Thurn und Taxis, Bregenz
Tatami, 2013
 Video installation

pp. 34 - 35
 Photo: © Werner MARXX Bosch

p. 34
 (Below) Photo: Riccardo Previdi

p. 35
 (Above) Photo: Riccardo Previdi

Karin Sander
 p. 12
Mailed Painting 97, 2009
 Courtesy Galerie Nächst St Stephan, Wien

p. 13
Berliner Zimmer, 2012
 Courtesy Esther Schipper, Berlin
 © Andrea Rossetti

p. 13
Chicken Egg, Polished, Raw, Size 0, 1994
 Sammlung / Collection Kunstmuseum
 St. Gallen, CH
 © Karin Sander

p. 13
Wall Piece 300 x 420, 3 Parts, 1993
 Kunstmuseum Bonn, Bonn
 © Achim Mohné

pp. 26 - 27
 Installation view at Künstlerhaus Palais
 Thurn und Taxis, Bregenz
Mailed paintings, 2006-2013
 Stretched canvas in standard size,
 white universal primer
Chicken Egg, Polished, Raw, Size 0, 2013
 Photo: © Werner MARXX Bosch

Sara Sizer
 p.18
Untitled, 2012
 Courtesy of the artist
 Photo: Eric Tschernow

p.18
Untitled, 2011
 Courtesy of the artist
 Photo: Eric Tschernow

p. 19
Untitled, 2013
 Courtesy of the artist
 Photo: Eric Tschernow

pp. 36 - 37
 Installation view at Künstlerhaus Palais
 Thurn und Taxis, Bregenz
1 - 4 Untitled, 2013
 Canvas on stretcher frame
1 - 4 Untitled, 2009 / 2012
 Cotton on stretchers
 Photo: © Werner MARXX Bosch
Untitled, 2009
 Courtesy of the artist
 Photo: Eric Tschernow

Sophie Tottie
 p. 16
Written Language (line drawings) I-II, 2008
 Courtesy of the artist
 Photo: © Marcus Schneider

p. 17
Written Language (line drawings)
 Konrad Fischer Galerie, Berlin. 2009
 Courtesy of the artist
 Photo: © Marcus Schneider

p. 17
White Lines (copper drawings), 2010
 Courtesy of the artist
 Photo: © Marcus Schneider

p. 17
White Lines (steel drawings) I-III, 2010
 Courtesy of the artist
 Photo: © Marcus Schneider

pp. 30 - 31
 Installation view at Künstlerhaus Palais
 Thurn und Taxis, Bregenz
4 White Lines (wubgtds) serie V, 2013
 Oil on canvas
4 White Lines (steel drawings), 2010-2013
 Stainless steel
1 Written Language (line drawing), 2013
 Pigment ink on paper
 Photo: © Werner MARXX Bosch
 Courtesy of the artist

Impressum / Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung
This catalogue is published on the occasion of the exhibition

distracting surface
Kurator / Curator
Antonio Catelani

Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz
23. November – 29. Dezember 2013

Herausgeber / Editor
Wilhelm Meusburger
Berufsvereinigung Bildender Künstlerinnen und Künstler Vorarlbergs

Katalog - Konzept / Concept
Antonio Catelani
Sibilla Ferrara

Gestaltung / Design
Sibilla Ferara - Makingthinkshappen

Einband - Plakat Gestaltung / Cover - Poster Design
Augusto Buzzegoli

Übersetzungen / Translations
Birgit Hächl
Italienisch-Deutsch

Simon Turner
Italian-English

Lektorat -Englisch / Copyediting
Tanya Karina Pragnell Lopez

Dank an / Acknowledgements
Alle Künstler / All artists
Caroline Eggel, Christiane Rekade,
Maddalena Disch, Eleonora Farina,
Irma Gerstenmayer-Hausenblas

Mit Unterstützung des / With support by
BKA, Land Vorarlberg, Stadt Bregenz,
Iaspis - the Swedish Arts Grants Committee's International
Programme for Visual Artists

Gedruckt für / Printed for
Gli Ori
von / by
Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, Pisa, Italia

Berufsvereinigung Bildender Künstlerinnen und Künstler Vorarlbergs
Gallusstraße 10a
A-6900 Bregenz, Austria
bkv@kuenstlerhaus-bregenz.at
www.kuenstlerhaus-bregenz.at

Alle Rechte vorbehalten
Copyright © 2014
Berufsvereinigung
Bildender Künstlerinnen
und Künstler Vorarlbergs
Gli Ori, Pistoia, Italia
Printed in Italy

ISBN 978-88-7336-529-7



9 788873 365297 >

Gli
Orl